



الأكاديمية

AL-ACADEMY



109

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>



Platform &
workflow by
OJS / PKP



INTERNATIONAL
STANDARD
SERIAL
NUMBER



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

الأكاديمي
مجلة دولية فصلية علمية مُحَكَّمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد
العدد 109
تاريخ النشر 15\9\2023



هيئة التحرير

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

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. تُعنى المجلة بالبحث الأكاديمي المتصل بالموضوع الجمالي الذي يشمل مجالات الفنون التشكيلية، والموسيقية، والمسرحية، والسينمائية، وفنون التصميم، والخط والزخرفة، فضلاً 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 أو قبول نشره في مجلة أخرى.
4. أن لا تزيد عدد صفحات البحث عن (16) صفحة حجم (B5).
5. حجم الخط (13) ونوع الخط (Sakkal Majalla) والمسافة بين سطر 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 والانكليزية.
9. يكتب عنوان البحث واسم الباحث وجهة انتساب الباحث والبريد الالكتروني في الصفحة الاولى للبحث باللغتين العربية والانكليزية، علماً أنه يتم اعتماد اسماء 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. يستوفي مبلغ (200) مائتين 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

5	أحمد خير الله حسين	دور المؤثر الصوتي لتمثيل الشخصية السايكوباتية في السينما
21	أزهار رمزي عزيز	الجمالية التصويرية في رسوم محمد دنون
41	الهام عبد الصاحب محسن اخلاص ياس خضير	تقنيات الرسم العراقي المعاصر وانعكاسها على نتاجات طلبة التربية الفنية
55	امال نوري عبود	اشتغالات المرجعيات الضاغطة وتأثيرها في تشكيلات فنون ما بعد الحداثة
75	أنمار عباس فاضل صالح أحمد الفهداوي	إشتغالات الغروتسك في نصوص مسرح الطفل
87	إيمان فارس سلمان	البعد التشكيلي لمشهد الشرفة في فيلم (روميو وجوليت) وعلاقته بالفيلم والنص الأصلي المسرحي
109	اياد عاصم فارس وسام حسن هاشم	فاعلية التغيير والتحول للإزاحة الشكلية في الفضاء الداخلي (خانات المسافرين التاريخية انموذجا)
123	بدر محمد المعمري محمد هارون	استلهام الاشكال الطبيعية العضوية في المنحوتات المجسمة (دراسة استقصائية على وفق علم الايفوديفو)
139	بلحولة سهيلة	جمالية التلقي في المسرح الجزائري ورهان المتلقي الافتراضي، قراءة في مسرحية "قف" لمحمد بن قطاف
149	جلال عبد لفته حسن	استراتيجية مجموعات المهمات وأثرها في تحصيل تلاميذ المرحلة الابتدائية بمادة التربية الفنية
167	فاتن حسين ناجي	ظاهرة العنوسة في خطاب المسرح العراقي المعاصر
183	شيماء سعدي محمود	البناء الدرامي لمشاهد التنمر في افلام الرسوم المتحركة
199	صخر التميمي بانكيننا إم.	الاتجاهات الحديثة في عمارة المساجد في الأردن
211	صادق علي عبد الحسين علي عبد الحسين محسن	جمالية العلاقات البنائية في التكوينات الخطية
229	علي نجم عبد الله الزبيدي	التحليل البصري للزي النسائي الكردي وتأثره بالحداثة
253	عمر فواز الجلبي بيستروفا تي يو.	أربع نساء: نظرية إي. كاسيرر وإمكاناتها التحليلية لفهم الرسم الرمزي العراقي بقلم ج. سليم
265	غسان محسن حمد	إشهار الصورة الاستقصائية في حماية المستهلك المحلي برنامج المهمة انموذجا
273	ربي ابراهيم نعمه	المخيال الاجتماعي وتمثلاته في لوحات طلبة قسم التربية الفنية
287	منتهى عبد النبي حسن فاتن عباس لفتة	الملائمة الفضائية وتداعياتها الوظيفية في التصميم الداخلي
315	مها محمد ناصر السديري	رؤية جديدة مستوحاة من المدرسة التجريدية الهندسية لإثراء مجال التصوير التشكيلي السعودي
341	نمير رشيد بيري محمد	المُدْرَكُ وَالْمُتَخَيَّلُ فِي نُصُوصِ يُوسُفَ الصَّانِعِ ((مُسْرَحِيَّةٌ دَزْدَمُونَةٌ إِنْموذَجًا))
355	نوفل جنان بهنام فتوح	جماليات توظيف برنامج Cap Cut في مونتاج ومؤثرات المحتوى الرقمي على الانترنت
377	هناء حسون حاشوش علي فؤاد احمد شلال	توظيف التسويق الرقمي عبر وسائل الاتصال في ترويج المنتج التجاري

397	أنهار يوسف هوساوي أ.د. عبير مسلم الصاعدي	تأثير سوسيولوجيا الثقافة على تصميم الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي
425	احمد فيصل رشك	هيبة الدولة في الخطاب الكرافيك المعاصر
447	حنين رياض إسماعيل علاء الدين عبد المجيد	التمهيش الإيديولوجي لصورة العرب في السينما الأمريكية
459	مريم كفاح كريم لبنى اسعد عبد الرزاق	دور التكنولوجيا الاحلالية في تصميم الأثاث التفاعلي
471	فاطمه عصام حمدون عندراء محمد حسن	دور العناصر الفنية في تجسيد المتغيرات القيمية في الدراما التلفزيونية

دور المؤثر الصوتي لتمثل الشخصية السايكوباتية في السينما

أحمد خير الله حسين¹

Al-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 8/3/2023

Date of acceptance: 19/3/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

عملية توظيف التقنية الحديثة بشكل منسجم هو ما يهتم به الباحث، وما للمؤثر الصوتي من دور سايكولوجي في تعزيز التمثلات السايكوباتية في الشخصيات السينمائية والتي كان لها من صدى واسع في مجال الافلام السينمائية، وبعد سيادة التقنية الرقمية في انتاج الافلام المعاصرة اصبح للمؤثر الصوتي كفاءة اعلى ومستوى جيد من التعبير الجمالي والدرامي المتقدم في التوظيف الفلحي، لذلك عمد الكثيرين من المخرجين إلى اللجوء إلى هذا اللون من الافلام عبر استخدام كفاءات من تقنيات وبرامج تكنولوجية متنوعة ومتطورة جديدة في صناعته كون أن البناء التقليدي لا يحقق الا بهار الذي يبتغيه المشاهد.

عليه وجد الباحث إن من الضروري تسليط الضوء على هذا الموضوع لأهميته والبحث فيه، فتم اختيار عنوان له (دور المؤثر الصوتي لتمثل الشخصية السايكوباتية في السينما)

ليتضمن الإطار المنهجي، تحديد المشكلة وأهميته والحاجة اليه وتحديد المصطلحات (المؤثر الصوتي، الشخصية السايكوباتية)، وتضمن الإطار النظري المبحث الاول (المؤثر الصوتي الدلالة والمفهوم) والمبحث الثاني (البعد النفسي للشخصية السايكوباتية الدرامية في السينما) والمبحث الثالث (المؤثر الصوتي لتعزيز الشخصية السايكوباتية في السينما)، بعد ذلك خرج الباحث بمجموعة من المؤثرات التي اعتمدها كأدوات لتحليل العينة، وختم الإطار بالدراسات السابقة.

ثم اتخذ الوصفي التحليلي منهجا له، وعينة قصدية تلي اهداف البحث، الفلم الاميريكي (انفصام SPILT)، للمخرج أم. نايت شيامالان من انتاج 2016، واعتمد الباحث على ماورد من مؤشرات للإطار النظري لتحليل العينة، واتخذ المشهد كوحدة تحليل رئيسية في البحث، وقد افرزت الدراسة عدد من النتائج والاستنتاجات، ثم ختم البحث بقائمة المصادر والملاحق.

الكلمات المفتاحية: المؤثر الصوتي، الشخصية السايكوباتية.

الإطار المنهجي

مشكلة البحث: اصبح الفلم السينمائي زاخرا بالكثير من المعطيات الصورية التي انبثقت من خلالها عدة انواع فلمية ليتحدد في نهاية الامر الشكل النهائي له، ولبناء صورة ذهنية داخل الذاكرة لغرض تجسيدها من خلال رؤية فنية تحمل سمات جمالية مبدعة عبر خلق عوالم جديدة تتسم بغرابتها ضمن الواقع الجديد المفترض الذي يعيد تشكيلا صانع العمل الفني من خلال معطيات جديدة قادرة على بلورة عوالم تحمل

¹ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد/ ahmed.khairallah1203a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

سمات جديدة تتجسد فيها الشخصية السايكوباتية التي تتميز بالانحراف والسلوك غير السوي عن غيرها من الشخصيات الدرامية السوية، قد بنيت الكثير من هذه الافلام على المؤثر الصوتي وما له من دور فني وتقني كالدور الذي يمتلكه أي عنصر صوري أو صوتي في الفلم وذلك من خلال اسنادها ودعمها للمؤثر الصوري لأجل تحقيق أكبر قدر من المصدقية في طرح افلام من هذا النوع، حيث لوحظ مدى ازدياد حجم توظيف المؤثر الصوتي ومدى تفعيله في السينما وعلى الاخص في الاتجاه الانطباعي، عبر ما تقدم يمكن إيجاز مشكلة البحث المطروحة من خلال التساؤل الاتي: (ما الكيفيات التي تحقق دور المؤثر الصوتي لتمثل الشخصية السايكوباتية في السينما؟).

أهمية البحث: إن أهمية البحث هذا تأتي من خلال كونه يستعرض القدرات الفنية التي يمتلكها المؤثر الصوتي في تمثل الشخصية السايكوباتية في مجال السينما باعتباره الأن من اهم الوسائل التي يستخدمها المختصون في المجال الصوتي بكل فروعته التقنية والابداعية والفنية، من خلال تمثل مواطن الجمال والتعبير الخاصة بها، لذا فأن هذا البحث يفيد شريحة كبيرة من المهتمين بهذا المجال الفني والطلبة الدارسين له والنقاد.

هدف البحث: معرفة العلاقة بين المؤثر الصوتي والشخصية السايكوباتية في السينما.

حدود البحث:

1. الحد الموضوعي: المؤثر الصوتي في افلام الشخصية المضطربة نفسياً.
2. الحد المكاني: الافلام المنتجة في الولايات المتحدة الأمريكية لبراعتها في تجسيد المؤثر الصوتي في السينما.
3. الحد الزمني: الفترة ما بين عام 2000 - 2016 لغزارة انتاج افلام السايكو.

تحديد المصطلحات:

المؤثر الصوتي: عرف على أنه "صوت الطبيعة ولغتها المسموعة بما فيها من جماد أو اشياء ثابتة أو اشياء متحركة أو اصوات الحيوانات والطيور والاصوات البشرية أو الاصوات المحدثه بفعل الانسان" (Almuhandis,1989,p.249).

وعرف على أنه "الصوت المسجل والذي يتم اجراءه مباشرة، لغرض محاكاة صوت قصة أو حدث ما، إذ يتم استخدام هذه المؤثرات الصوتية في العديد من الصناعات والتطبيقات مثل: الافلام السينمائية والتلفزيونية والراديو والمسرح والوسائط المتعددة والالعاب الفيديو والهواتف المحمولة الخ" (Shin & Hammond, 2008,p.66).

كما عرفه الباحث اجرائياً على أنه: مجموعة من الاصوات الغير منظمة وظفت بصورة قصدية لاتمام فعل حدث درامي معين بعدد من الرموز والاشارات، وعولجت بطرق تقليدية أو تقنية حديثة من خلال استخدام نظام الحاسوب الثنائي (1,0) وبعض البرامج الحديثة في مجال الصوت.

الشخصية السايكوباتية: عرفها الطويل: (بانها حالة قصور كبير في التوافق الاجتماعي للفرد، يلازمه طوال حياته، وهي حالة مرضية، تبدو في سلوك اندفاعي، مستمر يستهجنه المجتمع، ويعاقب عليه) (Altawil,1989,p.249)، وعرفها الداهري (الشخصية السايكوباتية بأنها تشمل نوعيات الشخصية غير

المتوافقة اجتماعياً ومهنياً وتعاني اضطراباً خطيراً في المقومات الاجتماعية والخلقية على الرغم مما يبدو عليها في الظاهر أنها سوية) (Aldaahiri,1989,p.249).
كما عرفها الباحث اجرائياً على أنها: التصور الذهني للصفات الجسمية والنفسية لانحراف الشخص الطبيعي في سلوك غير طبيعي في الواقع، من خلال نشوء احوال اجتماعية ونفسية جديدة تبعده عن الشخصيات السوية لافراد المجتمع في الفلم.

الإطار النظري

(المبحث الأول: المؤثر الصوتي الرقمي الدلالة والمفهوم)

Digital sound effect meaning and concept

مفهوم المؤثر الصوتي : لا ننسى أن يكون من شأن سيادة الكلمة التقليل من قيمة الصورة واضعاف انتباه المشاهد لمضمونها "فإن للمؤثرات تأثير محدد من هذا النوع، فليس من شأن المؤثرات بصفتها ظاهرة مادية اضعاف تأثير الصورة وإنما على العكس تدعو المتفرج لمزيد من امعان النظر فيها والاهتمام بمضمونها في الوقت الذي تتنامى فيه احساسه تجاه معانيها المقصودة" (Weis&Belton,1989,p.249), والمؤثرات الصوتية التي تصاحب حركة الممثلين والاشياء الموجودة حولها تضيء الجو العام "يمثل صوت العيارات النارية وهو شيء لا غنى عنه في افلام الغرب والافلام الحربية وافلام الجريمة احدى المؤثرات الصوتية المستخدمة في الافلام، فتحت عنوان المؤثرات الصوتية تدخل جميع الاصوات المسموعة بالفلم باستثناء الحوار والموسيقى والسرد الروائي من مصدر غير مرئي على الشاشة، وتعتبر الضجة مؤثراً صوتياً هاماً في الفلم ومن الممكن أن تكون اداة مشروعة" (Dick,2013,p.71) ، إن الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية تعمل على تفعيل المعيطات الفكرية وتركيز اثرها على المشاهد من (خوف واثارة وترقب واسترخاء) ومعطيات اخرى، وبمعنى اخر أن التقنية الصوتية تعكس الافعال الاساسية والمركزية التي عولجت في افلام الرعب السينمائية، والمؤثرات الصوتية هي "واحدة من الوسائل الصوتية المستعملة في الاعمال الدرامية" فمثلاً رؤية باب وهو يغلق يجب أن يصاحبه صوت هذا الباب" (Al-Rubaiat,2015,p.3) حيث تلعب دوراً في التعبير عن الحالات النفسية، وتعميق المواقف والاحداث واتمام فهم المتفرج للصورة التي يراها على الشاشة.

يرى الباحث بأن مجموعة المؤثرات الصوتية التي تحيط بالمشاهدين في صالات العرض السينمائي هو نوع من انواع التأثير على السينما نفسها، فأن المشاهدين تندمج في عرض فلم ذو جودة ودقة عالية وامكانيات تقنية رقمية متطورة، وأن مؤثرات الاصوات الصغيرة، مثل مؤثر صوت (الحشرات، وقع الاقدام، خرير الماء، القليل من الصدى) تعمل بشكل مختلف تماماً من حيث الية توزيعها على مكبرات الصوت وكذلك على الية عملها بجعلها تتجانس بصورة واضحة مع العالم الحقيقي تماماً ويتم توزيع هذا النوع من المؤثرات الصوتية بصورة دقيقة على مكبرات الصوت في صالة العرض السينمائي الحديثة من (الامام والخلف واليسار واليمين والاعلى واسفل المشاهدين) وتكون المؤثرات الصوتية رصينة حتى وأن لم تكن هنالك مشاهد صورية مؤثرة، وفي كل الاحوال يكون المشاهد هو الهدف الرئيسي من هذه العملية "عند عملية الانشاء والتجهيز للعمل الفني، يقوم مصمموا الصوت باختيار الاصوات التي يتم تسجيلها واخذها

وتصنيفها لتلائم الصورة السينمائية، ومعالجة الاصوات التي سجلت من المشاهد الفيلمية واعادة انتاج الاصوات التي سيتم تصميمها لتلائم المشاهد الصوتية السينمائية" (Latham,2017,p.285) وأن عملية تكرار المؤثر الصوتي بتقنية (فولي) مثل خطوات الاقدام وضربات القلب الثقيلة والتنفس وحركة الملابس، هي امثلة واضحة على مؤثرات الاصوات المستوحاة من الحياة الواقعية وأن الاهمية الكبيرة للاصوات المحيطة في فلم السايكو السينمائي في تحديد الافعال الصوتية والجو العام لفلم الرعب السينمائي، إذ تعمل الاصوات المحيطة تخلق جو يعكس التوتر السردي المستمر، اوجدت برامجيات الحاسوب الالي افقا واسعة للشريط الصوتي في انتاج اقسام مختلفة من المؤثرات الصوتية تفوق بكثير ما كان يتم تسجيله أو تصنيعة قبل دخول برامجيات الحاسوب.

أنواع المؤثرات الصوتية: تضم المؤثرات الصوتية داخل طياتها انواعا كثيرة تتراوح بين ما هو سمعي خالص ماخوذ من الطبيعة دون تدخل خارجي وبين ما هو تقني خالص أي باستخدام عدد من التغيرات الفنية في انتاجه لغرض معين، وحتى انواعا من المؤثرات الصوتية الخاصة التي لا تنتمي إلى عالم الفنون، إلا أن توظيفها داخل الصورة الفنية يحقق إغناء على مستوى الشكل أو على مستوى مصداقية الافعال المعروضة والتي تقع داخل الصورة الفلمية، وكانت هناك وجهات نظر متعددة، لكن هذا الاختلاف يكمن غالبا في الصياغة اللغوية أو الاسلوب فقط ونذكر اهم هذه التصنيفات التي اتفق عليها عموم المنظرين:

1. مؤثر صوتي طبيعي: "مجودة في الطبيعة ولا دخل للانسان في صنعها مثل اصوات الرعد ونزول المطر وهبوب الرياح وتلاطم امواج البحر" (Alkhatib&AlShams,2004,p.13).

2. مؤثر صوتي مصنع: "يشمل جميع الاصوات التي تصنع أو تؤلف ميكانيكياً أو الكتونياً لتحاكي اصوات طبيعية أو تخلق اصوات غريبة غير واقعية ليس لها وجود في الواقع وذلك لاغراض درامية أو تعبيرية أو جمالية" (AlBaydani,2011,p.78).

3. مؤثر ألكتروني: "مؤثرات مصنعة من مصدر الكتروني مثل صوت الكهرباء الساكنة والاصوات الصاخبة التي سمعت اثناء البحث والانتقال عبر المحطات الراديو" (Campanini,2014,p.67).

4. مؤثر فولي*: "إن أي مشهد في الفيلم غير معبر صوتياً من ناحية المؤثرات سيتم تنفيذه عن طريق اسلوب جاك فولي" (Barthowiak,2014,p.50).

وجد الباحث أن هناك مكتبات خاصة لهذه المؤثرات الصوتية فعلى سبيل المثال يتم انتاج الشخصيات الخارقة المختلفة واصوات الوحوش الكاسرة في افلام السينما يكون من خلال استخدام اشياء غير محددة مثل صوت محركات المكائن والطائرات وصوت مظروف الرسائل، أو مزج مجموعة اصوات مختلفة الانواع والمصادر معاً للحصول على صوت مؤثر معين وهنالك مصممون للصوت مختصين لهذه العملية الفنية لزيادة المتعة والتشويق وشد المشاهد للعرض السينمائي.

* (فولي Foley) .. عرفت مؤثرات فولي او تقنية فولي او اسلوب جاك فولي او مكتبة اصوات فولي على انها عملية صناعة واداء وانتاج الاصوات بالتزامن مع الصورة وبشكل محاكياتي عن طريق خبراء مختصين في صناعة ومحاكاة المؤثرات الصوتية.

ينظر: Ament,V.T.The Foley grail:The art of performing sound for film,games and animation,CR Press.(2010),p34

دور المؤثر الصوتي: للمؤثرات الصوتية استخدامات متعددة جمالياً ومجازياً وغرائبياً، وتبقى وظيفتها الرئيسية في الفلم تتمثل في خلق الجو العام، غير أنها ممكن أن تكون لها وظائف دلالية زمانية ومكانية ودلائل إيحائية تفسر ما بداخل الشخصيات من هواجس وانفعالات داخلية، هناك من الأشخاص من يختلف عن الآخر في تقبله للمؤثرات الصوتية وهذا تناقض في الحالة النفسية للفرد "إن انسجام القيم بين الأفراد لا يكون مطلقاً في كل الاحوال بل قد يحصل بينهما بعض التناقض في القيم المثالية لحضارة المجتمع وبين السلوك الفعلي للناس" (AlNouri,1981,p.70)، إن عملية توظيف المؤثرات الصوتية لا بد أن تمتلك الهيمنة المطلقة أو القدرة على نقل المعلومة أو الصورة الذهنية من اجل دفع الاحداث إلى الامام من جهة وتأكيد مصداقية ما يجري من تلك الاحداث سواء داخل المكان أو خارجه أو على نطاق الشخصية من جهة أخرى، من اجل ايجاد ابعاد دلالية تبقى عالقة ومؤثرة في ذهن المشاهد وقد حدد الباحث عدد من الوظائف التي ابداع المؤثر الصوتي في اشتغالها ضمن انتاج الافلام السينمائية .

1. الاحساس بالمكان والزمان: اصوات خريز الماء الصادرة من الشلالات تحيلنا كمتلقي إلى طبيعة المجتمع الجبلي وبالتالي يتحدد لنا المكان من خلال المؤثر الصوتي الطبيعي، نستطيع التعبير في افلام الخيال العلمي من خلال مؤثر صوتي الكتروني مستقبلي من خلال اصوات الاسلحة الليزرية والمركبات الفضائية المتعلقة عن الزمان وخاصة المتعلقة بالعالم الاخر للتعبير عن زمن اخر غير الزمن الواقعي.

2. المساهمة في تعميق المعنى: فالمؤثر الصوتي يعمل على خلق جو عاطفي ونفسي يساهم في تعميق المعنى وتشكيل ثقل اكبر من خلال الاستجابة الوجدانية للمشاعر والاحاسيس والتاثير العاطفي لصورة ذهنية متعددة.

3. يكشف وصف الشخصية: من خلال مرافقة شخصية شيرير مؤثر صوت غربان ملازم لظهور شخصية محددة في الفلم كأن يكون البطل لينذر بوجوده المشؤم.

4. يعمل كخلفية للاحداث: توظيف المؤثر الصوتي لمرافقة الشخصيات والحوار لسد ثغرات في المجال الصوتي وتعمل كخلفية تعمل بمحتوى الصورة.

5. يعمل للربط والانتقال بين اللقطات: يعمل المؤثر الصوتي المرافق للصورة لتحقيق السلاسة بين المشاهد واللقطات من خلال تواصل وتدفق الاحداث إلى جانب العديد من الوسائل المونتاجية المستخدمة للانتقال بين اللقطات.

(المبحث الثاني: البعد النفسي للشخصية السايكوباتية الدرامية في السينما)

The psychological dimension of the dramatic psychopathic personality

مفهوم الشخصية: ازدهمت الساحة الفنية في الفترة الاخيرة بالافلام السينمائية لانها تطرح القضايا الاجتماعية بطريقة فنية مميزة لتعالج الاشكاليات الفكرية والنفسية في المجتمع، فنجد نظريات السرد الحديثة اهتمت اهتماما كبير في مجال السينما، من ابرز هذه المكونات (الشخصية) باعتبارها جزء لا يتجزأ من العملية السردية "إن لفظ الشخصية في اللغة الانكليزية وهو (personality) يقابله في اللغات الفرنسية والالمانية ويتشابه مع نفس اللفظ في اللغة اللاتينية في العصور الوسطى، أما اللغة اللاتينية القديمة فكان يستخدم لفظ (personary) وهي تعني القناع، هذا اللفظ يتكون من مقطعين هما: (per) و (sonary) وقد

ارتبط هذا اللفظ بالمسرح اليوناني القديم" (Sakar,2013,p.15) فهي الاساس الاول الذي يحتل فكر صانع العمل السينمائي فيتخذ من هذه الشخصيات مجموعة من الشخصيات تعبر عما يجول في ذهنه في تجسيد افكاره وتخيالاته، ركز الباحث في بحثه على ثلاثة محاور اساسية لفهم الشخصية وهذه المحاور هي:

أولاً: المحور الموضوعي، تحدث عنه المخرج والمنظر الكسندر دين الذي يقول في مستهل كلامه عن مناهج اداء الشخصية "الممثل حين يستخدم الطريقة الموضوعية كمنهج في اداء الشخصية يكون خارج ذاته، فهو ينظر إلى نفسه كموضوع للتأمل والتحليل، وبهذا الوعي والادراك لسلوك جسمه وخواص صوته كان من المستحيل تقريباً الدخول في صميم الشخصية ونقل هذا الاحساس بالواقع للنظارة" (Elexander,1982,p.114). معتمدين على طرح سمات معينة للشخصية لحظة ظهورهم على الشاشة، فإن تصوير الشخصية في الفيلم ذو شان كبير باختيار الممثلين للدوار مع أن بعض الممثلين قد يكون متعدد المهارة بدرجة كافية ليعرض سمات مختلفة تماماً في ادوار مختلفة، وهكذا في اللحظة التي نشاهد فيها الممثلين على الشاشة تقفز في اذهاننا على الفور عدة افتراضات على اساس ملامح الوجه والملبس والتكوين الجسماني والطريقة التي يتحركون بها "وهنا ينكشف وجهاً رئيسياً من اوجه رسم الشخصية بصرياً وفورياً باول انطباعاتنا المرئية عن كل شخصية، قد يثبت خطأ هذا الانطباع الاول مع سير الحكاية قدماً ولكنه بالتأكيد وسيلة مهمة لتشييد الشخصية" (Bogr,1995,p.53) فهل بالامكان إن يقلد الممثل الشكل الخارجي للشخصية دون الاحساس بالمشاعر الانسانية الداخلية لها؟ فقد يستطيع الممثل أن يحفظ العشرات من الحركات وأن يؤدي الكثير منها لكنه سيسقط في فخ (الكلائش الجاهزة) من دون الولوع إلى الجوهر على وفق اداء الممثل لتفاصيل الشخصية بشكل عام الذي يرتبط بمنظومات حسية لا يمكن أن يغفلها المتلقي "المنهج الموضوعي منهجا يتسم بسمات عدة اهمها سمة الشكل الخارجي لسلوك الشخصية" (Jetty,2007,p12) لذا فإن تلك المنظومات يجب أن تعبر عن العاطفة اينما وجدت.

ثانياً: المحور الذاتي، يعد وسيلة للحصول على مفاهيم جديدة في بناء الشخصية الدرامية، مثلما كان لها فعل خارجي لا بد أن يكون لها فعل داخلي (ذاتي- نفسي) فمن الناحية الذاتية في بناء الشخصية والتي يقصد بها تعامل الممثل مع ذات الشخصية بواسطة المثيرات العاطفية، يفكر بافكارها ويتصرف بتصرفاتها "لا يحاول الممثل تقليد حركات ونبرات الشخصية مباشرة بل يحاول أن يتعاطف مع الشخصية إلى اقصى حد" (Nilmiz,1961,p.230) أي بمعنى اعادة خلق الشخصية من جديد بطريقة ذاتية وهذا ما اكده الفيلسوف (هيجل) من خلال تطرقه إلى انواع النشاط الانساني المختلفة ومختلف الروابط والعلاقات الانسانية وعلاقتها بعملية الابداع إذ قال أن "المرحلة الاسمي في تطور الفكرة هي الروح المطلق وليس للروح المطلق من غاية أو نشاط سوى أن يجعل من ذاته موضوعاً لذاته وأن يعبر لذاته عن ماهيته" (MoZalafin,168,p.47) نجد الكثير من الشخصيات منعزلة دائماً مع ذاتها (متقوفة على ذاتها) تكلم نفسها تتحرك بلا شعور تتصرف بلا اية استشارة عاطفية وهي تستخدم المونولوج الداخلي "ولكن يبدو أن امكانيات المونولوج الداخلي التي لا تعد لم يجري استشفافها وأن شخصية الفيلم لا تتمثل بما يقوله الممثل فحسب بقدر ما تتمثل بما يبدو على الشاشة من افعال وحركات وأن جسم الممثل عنصر اساسي

بوصفة اساسا ومهما للشخصية، وأن مقدرته في التمثيل على استخدام وسائل التعبيرية (حركاته وملاحظة) هي اساس فنه.

ثالثا: المحور المشترك، هو نتيجة لما آلت إليه المناهج الاخرى (الذاتي والموضوعي)، إذ ليس هناك حد فاصل بين الفترة الموضوعية والفترة الذاتية التي تأتي بعدها "اثناء حفظ الممثلين لادوارهم يبدؤون بتلمس الطريق إلى الشخصيات التي يمثلونها وبعد ان يتم حفظ الادوار جيدا يحل المنهج الذاتي فيتعلم الممثلون أن يحسوا بمشاعر شخصياتهم شيئاً فشيئاً" (Nilmiz,1989,p.223).

يرى الباحث أن يضع فريق العمل الدرامي في حساباته الفنية والتقنية فضلا عن الفكرية والجمالية مساحة محددة لكل شخصية، وعلى الممثل أن يكون دائما في المكان الصحيح وأن يكون اداؤه باتجاه الهدف لا أن يفقد تركيزه عندما يريد أن يختار أي اتجاه سيسلكه للوصول إلى الشخصية بسلام.

الشخصية السايكوباتية: تتميز الشخصية السايكوباتية عادة بالذكاء وسرعة الاستجابة والتهور في تصرفاتها والجاذبية الاجتماعية التي تخادع بها الآخرين وخاصة عن اللقاء الاول، فهي شخصية تعيش لحاضرها فقط ولا تبالى للمستقبل ولا تهتم لسعادة الآخرين أو مصالحهم، وهي غير ناضجة في انفعالها ولا تقدر المسؤولية التي تقع على عاتقها ولا تمتلك القدرة على الحكم على الاشياء، فهي تمنطق الاحداث حتى يبدو سلوكها مقبولا ومشروعا امام الآخرين لذلك عرفت على أنها "اضطراب في الشخصية يمنعها من التكامل، ويشوه علاقتها بالعالم الخارجي، ويصدر هذا الاضطراب عن قصور نمو الأنا والأنا الأعلى، ويلزم الفرد منذ نشأته" (Elshazely,2001,p.166)، كما عرفت ايضا بأنها "طائفة متعددة من الاعراض تشترك جميعاً في عجز بالغ عن التوافق الاجتماعي" (Elaiswy,2006,p.366)، وقد وجد لها تعريف عند بعض الباحثين بأنها "اضطراب في الشخصية، يتميز بعدم الاهتمام بالازمات الاجتماعية وافتقاد الشعور مع الآخرين وعنف غير مبرر ولا مبالاة واستهتار" (Okasha,1986,p.78).

يرى البحث بأنه يجب على صانع العمل الفلمي من معرفة انماط هذه الشخصية، لكي يستطيع من توظيفها بالشكل الصحيح في اعماله السينمائية، وقد حدد الباحث بعض من هذه الانماط كما يلي:

1. السايكوباتية العدوانية: "يندفع هؤلاء للجريمة والقتل والاعتداء على الغير وينجح هؤلاء لمنافعه الذاتية وعنها في الوصول إلى بعض المناصب الكبيرة وعدم تمسكهم بأي مبادئ اخلاقية أو اجتماعية، وحيثما سيطر على هؤلاء حب السلطة كما حدث مع (هتلر)" (Okasha,2003,p.678).
2. السايكوباتية اللااخلاقية: يتخذ اصحاب هذه الشخصية في سلوكهم اتجاهات غير اخلاقية كما في مارسة الكذب والغش والابتزاز والتطاول على الناس، بما يدل على انعدام المقدرة على احترام الغير، وصاحب هذه الشخصية لا يتوفر لديه التقدير والاحترام لذاته" (Kamal,1983,p.361).
3. السايكوباتية القسرية: "الفرد هنا يستجيب لدافع ملح وكأنه مفروض عليه ولا بد من تنفيذه، كسرقة ملقحة طعام من مطعم معروف أو سرقة قلم رصاص من زميل في الدارسة، ولقد فسر هذا السلوك بأن هذا الشخص تحت ضغط نفسي شديد يحمله قسريا على التنفيذ" (Alalosal,1990,p.171).

4.السيكوباتية المتعصبة: "تشمل المصلحين واصحاب النشاط الديني غير المعقول، ويتصف اصحاب هذا السلوك بالعنف والتزمّت بأرائه كذلك يفتقد إلى روح المرح والدعابة ويكون متشوق للعظمة"(Fahmi,1979,p.92).

وجد الباحث أن السينما استفادت من هذه الشخصية وجعلتها مادة دسمة في انتاج افلامها على نقیض من تلك الشخصيات السوية التي يمكن العثور عليها في اغلب القصص السينمائية المتكررة.

(المبحث الثالث: المؤثر الصوتي لتعزيز الشخصية السايكوباتية في السينما)

The sound effect to enhance the psychopathic personality

البناء النفسي الصوتي: نجح معظم المخرجين ومنهم (هتشكوك) في الاستخدام المثالي للمؤثر الصوتي النفسي لاثارة المشاهد "حققت ضوضاء الطيور مشاهد التوتر متجسداً ذلك في صراخ الطيور لفلم الطيور"(Albidany,2016,p.96)، إن البناء النفسي للشريط الصوتي الفلمي وهو ما يعكس طبيعة الضجيج وتأثيرها على المشاهد والشخصية السايكوباتية على حد سواء، حيث كان الشريط الصوتي الرقمي فاعلاً في بناء الجو النفسي للشخصية السايكوباتية والتعبير عن الرموز الغامضة وكيفيات تأثيرها على المشاهد "كان الصوت بارعاً في توظيف واظهار لغة الرموز في الاحلام وموفق في ايضاح طريقة تحليل الاحلام وفك رموزها كوسيلة من الوسائل التي يلجأ إليها المحلل النفسي في علاج بعض الامراض النفسية أو العقلية"(Fahmi,1982,p.117)، ومن شأن كل المؤثرات الصوتية أن تستدعي مخيالات داخلية حسية مرتبطة بمصادرها وبالانشطة النفسية المحيطة بها وبسلوكياتها وكذلك بالحالات العاطفية والمزاجية للمشاهد.

دلالات المؤثر الصوتي الرقمي: لا شك أن التمثلات السايكوباتية التي يحملها الخطاب السينمائي في ثناياه هي الرسالة التي يحاول المخرج دائما ابرازها وايصالها إلى المتلقي من خلال الدلالات والرموز الصورية والصوتية التي يتم الإيحاء بها من خلال السرد الفلمي، الذي يتضمن هنا طرح الموضوع المراد التعبير عنه، فهو يعتبر الإطار العام الذي يحمل في نسيجه وبنائه مختلف المضامين والدلالات المتعددة والتي يتم ابرازها من خلال ادوات اللغة السينمائية ككل متماسك، للتعبير عن افكار المخرج بطريقة أو باخرى، عليه وجد أن تكون التمثلات السايكوباتية "عملية استحضار المواضيع في غيابها واستكمال المعارف المدركة حين يضاعف ادراك حضورها بالاستناد إلى مواضيع اخرى غير مدركة الآن، أما التمثل الذي يعني في احدى دلالاته الادراك يدمج عنصرا جديدا لنسق من الدلالات الذي يقوم على مبدء التمايز بين الدال والمدلول"(Elbiaty,2019,p.5)، بمعنى أنه مجموع المؤثرات الصوتية المصحوبة ومجموع المعاني التي يرغب صانع النتاج الفني الافصاح عنها وايصالها إلى المتلقي من اجل غايه أو هدف معين يبغى تحقيقه "المتفجع يظهر عمليا كانعكاس لافكار المخرج التي لايمكن تحقيقها في معناها الظاهر المطلق فقط وإنما يمكن الإيحاء بها بدلالات معينه"(Sorkorfa,2003,p.75)، ففي المشهد (30:25) من زمن فلم (جزيرة شاتر) يختلط مؤثر انفاس الشخصية الحاملة مع مؤثر زخات المطر وكذلك مؤثر صوت الرعد، ليدلل عن التمثلات السايكوباتية التي لاتظهر منفصلة عن بعضها في اجزاء معينة في العمل الفني بل يتم جمع تلك الافكار والمعاني ضمن

سياق في معين يرتبط من بدايته إلى نهايته بالمؤثر الصوتي، حيث ينتج حسب ابداع الفنان ومما يساهم في ادراك وتفسير النتائج النهائي من العمل الفني الذي هو التمثل الصوري والتخييلات للشخصية المعتلة نفسياً، الذي حملته ذلك العمل من مضامين "مضمون اي فن هو الذي يحوي كل مضمون النفس والروح وأن كان هدفه يكمن في الكشف للنفس عن كل ماهو جوهرى وعظيم وسام وجليل وحقيقي كامن فيه" (Haighal,1980,p.216)، هذا يعني أن التمثل السايكوباتي هو الصورة الذهنية للشخصية المعتلة نفسياً والتي يؤديها العمل الفني السينمائي متمثلة بالصورة والصوت الفلمي المرافق والداعم له والذي يتضمنه في جوهره ودواخلة، فهو يعبر عن النفس ومشاعرها واعماق الروح "تنقلنا الصورة الذهنية إلى معرفة خفايا واقع الانسان فمن خلال هذا المضمون نتقل إلى تجارب لم نعرفها ولم تصادفنا في مفردات حياتنا اليومية مما يجعلنا نتعرف على تجارب الاخرين في مجتمعات اخرى ويجعلنا نشارك هؤلاء الاشخاص ونحس بقدرة على ما يجري في دواخلنا" (Bender,2001,p.32)، وعليه فالمؤثرات الصوتية الرقمية تكون كمحصلة أو كنتيجة بحفزنا وبحرك فينا المشاعر الانسانية ويجعلنا نحس بالام ومصائب الاخرين، لانها توجه معرفتنا للشر والخير والطريق نحو الاصوب والاصح والترفع وكشف الحقائق "إن كشف اسرار النفس قد كرس لها التكنيك الباهر لفحص التحليل النفسي التي تدين بها إلى العالم النفسي (فرويد) وهو قد سبقه في قضايا الخلق الفني في إطار نظري وتطبيقي في الجانب العملي الذي كان نتاجا مهما واساسا للسريالية نفسها" (AlShaati,2006,p.32).

وجد الباحث أن شخصيات الرعب شريرة، لكنها تجاوزت مرحلة الشر ووصلت إلى مرحلة أنها سايكوباتية مغرورة بنفسها وتعيش سعيدة بتعذيب وقتل الاخرين لاسباب وقناعات مختلفة، دعم هذا الرعب بمؤثر صوتي وصورى لكي يعطي للشخصية السايكوباتية أو المعتلة نفسياً بعدا جماليا ونفسياً لظهار القدرة العالية على التأثير بالمشاهدين والتلاعب بافكارهم من خلال تمثيلها في الافلام السينمائية.

مؤشرات الاطار النظري:

أولاً: يساهم المؤثر الصوتي في بناء الشخصية السايكوباتية من وجهة النظر الذاتية والموضوعية.

ثانياً: يمتلك المؤثر الصوتي القدرة في تمثيل الجانب النفسي للشخصية السايكوباتية.

ثالثاً: يساهم المؤثر الصوتي في خلق الجو النفسي العام من خلال الافصاح عن طبيعة المشهد في بنية افلام السايكو.

الدراسات السابقة: بعد البحث والتقصي عثر الباحث على دراسات سابقة تختص بعلاقة الصوت بصورة عامة بمفهوم السايكو في الفلم السينمائي، أما في ما يخص دراستنا فانها تختص بعلاقة المؤثر الصوتي بمفهوم السايكو في السينما والدور الفعال الذي يمارسه هذا المؤثر في بنية الشخصية السايكوباتية بصور خاصة، وقد جد بعض الدراسات والمقالات التي اعتمدها الباحث مصادر تم الاستفادة منها في رصن متن البحث.

(اجراءات البحث)

منهج البحث: اعتمد الباحث في انجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي لتحقيق هدف البحث، لأنه يعني "وصف ماهو كائن ويتضمن الظاهرة الراهنة (الموجودة حالياً) وتركيبها وعملياتها السائدة وتسجيل

ذلك وتحليله وتفسيره" (Abo talb,190,p.94)، ولأنه يمثل انسب المناهج التي تتلاءم مع طبيعة وحدود البحث.

مجتمع البحث: نظرا لاتساع مجتمع البحث على مستوى الانتاج السينمائي للافلام السينمائية التي تناولت موضوعة افلام السايكو، فقد حدد الباحث مجتمع بحثه على المستوى المكاني للافلام السينمائية المنتجة في امريكا، بعد دخول الرقمية في انتاجها.

عينة البحث: قام الباحث باختيار عينة بحثه بصورة قصدية، الفلم الاميريكي (انفصام SPILT) للمخرج أم. نايت شيامالان من انتاج 2016، للاسباب الاتية:

1. يظهر اشتغال المؤثر الصوتي واضحا في بنائية هذا الفلم.

2. هذا الفلم ينسجم ومتطلبات البحث للوصول إلى النتائج المتوخاة.

أداة البحث: بغية تحقيق اعلى قدر ممكن من الموضوعية العلمية لهذه الدراسة فأن البحث يتطلب وضع أداة يتم الاستناد إليها في التحليل، وسيعتمد على ما ورد من مؤشرات الإطار النظري كاداة بوصفها معايير تحليلية.

وحدة التحليل: اعتمد الباحث المشهد بوصفه وحدة للتحليل، بغية الوصول إلى مضمون البحث لأنه يحقق وصفا دقيقا لدور المؤثر الصوتي للشخصية السايكوباتية في السينما.

(تحليل العينه)

الفيلم الاميريكي (انفصام SPILT)



تأليف وإخراج: إم. نايت شيامالان

إنتاج: اميركا لعام 2016

مدة العرض: 117 دقيقة

الصنف: رعب نفسي، أثاره

توزيع: Universal Pictures

نجوم الفيلم: جيمس مكافوي، أنيا تايلور، بيتي باكلي

الفيلم هو تكملة مستقلة لفيلم غير قابل للكسر الذي صدر

سنة 2000، وهو ايضا من كتابة وإنتاج وإخراج شيامالان.

قصة الفلم: تدور احداث فيلم (انفصام SPILT) حول شخصية تعاني من اضطراب الشخصية الانفصامية (اضطراب الهوية التفارقي) * يدعى كيفن ويندل كروم، وهو الشخصية الرئيسية في الفلم، حيث كيفن،

* هو حالة اضطراب عقلي يوصف بوجود شخصيتين على الاقل او اكثر لنفس الشخص، وغالبا ما يوصف تلك الحالة من صعوبات كبيرة من تذكر الاحداث، وهذا يظهر بشكل متناوب في سلوك الشخص. (الباحث).

يتلقى علاجه النفسي مع الدكتورة كارين فليتشر، وهي التي حددت داخل كيفن (23) شخصية متميزة، هذه الشخصيات تجلس في عقله في كراسي داخل غرفة، وجميع هذه الشخصيات في انتظار (باري)، وهي الشخصية الرئيسية المهيمنة، لمنح باقي الشخصيات دورهم في النور (السيطرة) وجدت ايضا فليتشر، أن علم وظائف الاعضاء في كيفن تتغير باستمرار مع كل شخصية وعليه فهو شخص مضطرب يعيش أكثر من شخصية في الواقع الحي.

تبدء احداث قصة فلم انفصام، عندما يقوم كيفن باختطاف ثلاث فتيات مراهقات (كلير ومرسيا وكيسي) اثناء خروجهن من حفل، من ثم تستيقظ هؤلاء الفتيات في زنزانة تحت الارض ولا يعلمن سبب الاختطاف ولأي سبب تم الاختطاف، ثم تشهد هذه الفتيات اختلاف شخصيات البطل، حيث يطل عليهن بشخصية جديدة في كل مرة من شخصية (طفل أو امرأة)، لتبدء شخصيته الاخيرة بالظهور وهي (الوحش) ، بمحاولة التحرر والسيطرة والاستحواذ على الشخصيات الاخرى، ليتم تقديم هؤلاء الفتيات كقربان لها، الامر الذي يقود جميع الشخصيات الداخلية للبطل بالتصارع ومواجهة بعضها البعض، لكن الطيبة الامر الذي يقود جميع الشخصيات الداخلية للبطل بالتصارع ومواجهة بعضها البعض، لكن الطيبة تكتشف وجود الفتيات الثلاث، الا ان الوحش يقتلها قبل أن تحاول أن تطلق سراجهن، ثم يقوم بقتل باقي الفتيات ولكنه يترك كيسي دون أن يقتلها، إذ كليهما أي (كيسي وكيفن) قد تعرضا إلى طفولة مضطربة، ثم تجدها الشرطة ملقاة داخل قفص باحدى حدائق الحيوان، لينتهي الفلم بهروب كيفن من العدالة، وعدم استطاعة الشرطة من القبض عليه.

تحليل العينة الفلمية:

أولاً: يساهم المؤثر الصوتي في بناء الشخصية السايكوباتية من وجهة النظر الذاتية والموضوعية.

لاهتم افلام الرعب كثيرا بالتمثيل لذلك يعتبر فلم (انفصام) علامه فارقة في تاريخ افلام الرعب حيث تمحور جزء كبير من الجزء المرعب للفلم على شخصية (كيفن) التي لعبها (جيمس مكافوي) في الفلم والتي شهدت تطورا كبيرا للاهتمام المفقود في معظم افلام الرعب الاخرى، فمهد المخرج (شيامالان) بامتلاك الشخصية في الفلم رؤية قلقه للواقع والولوج في نمو الشخصية والكشف عن قلقها وما تعانیه هذه الشخصية من ابعاد نفسية ففي المشهد (1:25:40) من زمن الفلم، يظهر المشهد بوضوح نمو الشخصية ووصولها إلى قمة شحنها الجسدي والنفسي، وكان لصوت مؤثر الكلب مع مؤثر الانفاس المتصاعدة ومؤثر الاقدام السريعة الطابع الاندفاعي باتجاه شحن شخصية كيفن، إذ تظهر في مشهد دموي يبرز حالتها النفسية القلقة والمتوترة التي تصل إلى حد الشروع بالقتل العمد لتثبت بأنها شخصية مرضية غير متزنة بمقدراتها، كونها اقدمت على اقتحام حياة ثلاث فتيات صغيرات لا لسبب منطقي سوى اشباع ملذات شخصية كيفن السايكوباتية، لذا يمكننا أن نستشف قلق الشخصية وعدم توازنها وحالتها المرضية الذي انعكس من خلال قراراته المضطربة وغير المتزنة التي تؤدي إلى قتل الفتاتان والدكتورة (فيلتشر) فيما بعد دون أن يحقق أي نتيجة سوى القتل، مع مساندة المؤثر الصوتي المضخم لتلك الاحداث، لذلك يرى الباحث

بأن المخرج استطاع أن يحرك شخصيته السايكوباتية وفق المنهجين الذاتي والموضوعي، ولكنه نجح في الجانب الذاتي بصورة أكبر ليبرر الأفعال والدوافع الشريرة عند المتلقي.

ثانياً: يمتلك المؤثر الصوتي القدرة في تمثيل الجانب النفسي للشخصية السايكوباتية.

يعد هذا الفلم من أهم أفلام الرعب في قدرته على تمثيل الشخصية السايكوباتية بحالاتها المركبة في شخصية واحدة ومدى فعالية المؤثر الصوتي في دفع مجرى الأحداث الدرامية بصور ذهنية عبرت عن واقع نفسي مملوء بالخوف والترقب والانهيار ومحاولة الهروب من المجهول إلى الواقع الطبيعي، فكان لواقع المؤثر الصوتي دور فعال ومنسجم مع طبيعة أحداث هكذا أنواع من الأفلام النفسية ليعمق أحداث موضوع الفلم باتجاه الترقب والتشويق وهو مبتغى مخرج الفلم، ففي المشهد (1:43:35) من زمن الفلم امتزجت أفعال شخصية كيفن الجسدية مع مؤثر الأنفاس العميقة ومؤثر تكسر حديد القضبان الحديدية ومؤثر أنفاس الفتاة كيسي، لتكون مجتمعه مع بعضها كواقع خيالي جذاب ومشوق لعنصر المفاجئة لأحداث نهاية الفتاة، في هذا المشهد أعطتنا المؤثرات الصوتية واقع التوتر والهدوء في الوقت نفسه دون أن يكون هناك أفعال وردود أفعال للشخصيات داخل إطار الصورة، وذلك لإبراز صورة متكاملة من أحداث مترابطة في بنية واحدة أي الصورة مع المؤثر الصوتي، وجاءت الأحداث متضاعفة من خلال ما يقوم به الصوت من بناء صورة متكاملة ووحدة لا يمكن تجزئتها.

ثالثاً: يساهم المؤثر الصوتي في خلق الجو النفسي العام من خلال الإفصاح عن طبيعة المشهد في بنية أفلام السايكو.

وظف المؤثر الصوتي منذ البدايات الأولى للفلم متجاوز مع الأحداث والشخصيات، فاعطى تأثيرات متنوعة من بنية الصورة المرئية في تجسيد الأحداث وخلق جو نفسي معطي انطبعا دائماً عن الشخصيات والمواقف المرعبة، فافلام الرعب تحمل كل أنواع القسوة والموت وبشاعة الأحداث والأفعال للشخصيات من جانب ومن جانب آخر تحمل معاني الرقة والتعاون والحب والتضحية، ان الواقع المتناقض بين أي شخصية سوية تؤمن بقيم المجتمع وما يعززه الواقع الحقيقي السوي ليجعل من هكذا شخصيات لا تمتلك اتزاناً بعد أن لا تجد من قوة (الذات) مساندة لها، لهذا تحس هذه الشخصية بالغرابة عن اقرب الناس لها، وتلجأ إلى اتخاذ القرارات الذاتية، حيث يصل بالشخصية إلى ذروتها النفسية المرضية من خلال اقدامه على قتل أي عدد من الأشخاص دون الاكتراث للنتيجة النهائية أو أن يتأثر بها، ففي المشهد (1:29:00) من زمن الفلم، جاء المؤثر الصوتي في الإفصاح عن طبيعة البنية التركيبية لشخصية كيفن السايكوباتية الدوية البشعة، فكانت طريقة قتل الدكتور فيلتشر، من إشعاع صور الجريمة وكان اللاعب الرئيسي في المشهد مؤثر صوت تكسر اضلاع الكتورة المضخم بالاجهزة الحاسوبية المتطورة، فزادت المؤثرات من قدرة الصوت المرافقة للصورة بتعبيرها عن هول الجريمة للشخصية.

(النتائج والاستنتاجات)

النتائج: بعد تحليل عينة البحث تم التوصل إلى العديد من النتائج، وهي تمثل اجابة واضحة عن اهداف البحث التي وضعت سابقا من هذا البحث وكما يلي:

1. يمتلك المؤثر الصوتي القدرة على تمثيل الجانب السيكولوجي للشخصية السايكوباتية.
2. للمؤثر الصوتي القابلية على دعم الاحداث الصورية من خلال دعم الجانب السيكولوجي.
3. لا يمكن للأفعال الشخصية في الفلم أن تخلو من مؤثر صوتي في الافلام الحديثة.
4. يمتلك المؤثر الصوتي القدرة بتغير الاحداث بشكل مباشر داخل فضاء الصورة السينمائية.
5. إن المؤثر الصوتي يعطي قدرة مضاعفة لاحداث الشخصية السايكوباتية داخل فضاء الصورة السينمائية وهذا لا يظهر إلا بتدخل الجانب التقني الحديث.
6. كان للتطور الرقمي في المجال الصوتي الاثر في تطور الانتاج الفني والتي زادت من مستوى الكفاءة والجودة الفنية للمؤثر الصوتي نتيجة لتولد تأثيرات فعالة تصاحب شخصية السايكو.

الاستنتاجات:

1. ترتبط مصداقية الشخصية السايكو بالمؤثر الصوتي الذي يمنحها القدرة على التأثير.
2. يتحقق التمثل السايكوباتي في الشخصية الفلمية بصورة عامة من خلال المؤثر الصوتي عبر التوافق بين ما تقدمه الشخصية السايكوباتية كشكل صوري وبين ماتقدمه تلك الشخصية من شكل الصوتي في الصورة السينمائية.
3. البلاغة الصوتية واشتغال النظام الدلالي للشخصية السايكوباتية على كل ماهو غير مالوف من صيغ التعبير الصوتي يمكن قرائتها كدلالة حسية بصيغ مختلفة وفقا لاشتراطات موضوعية وذاتية خاصة بصانعها كمرسل وقارئها كمتلقي.
4. إن لقاءات العرض السينمائي الحديثة وما لها من تأثير مباشر في جذب المشاهد إلى الشاشة العريضة اصبح لها اهمية للاستفادة من التقنية الصوتية ولا سيما في تضخيم مستوى المؤثر الصوتي، مع نقاوة عالية ووضوح شديد في استخدام المجرى الصوتي.

يوصي الباحث: بعمل مختبرات خاصة في صناعة وانتاج المؤثرات الصوتية.

يقترح الباحث: اجراء دراسة تجسد العلاقة بين المؤثر الصوتي والرمز في افلام الرعب.

References:

1. Abu Talib, Muhammad Saeed, *Science of Research Methods*, Part 1, University of Baghdad, Dar Al-Hikma Press for Printing and Publishing, Baghdad, (1990).
2. Ament, V.T. *The Foley grail: The art of performing sound for film, games and animation*, CR Pres, (2010).
3. Al- Mohandes, Hussein Helmy, *Screen Drama Between Theory and Practice*, The Egyptian Book Organization, Egypt, (1989).
4. Al-Alusi, Jamal Hussein, *Guide to the Work of the Educational Counselor*, Ministry of Education, Baghdad, Iraq, (1990).
5. Al-Bayati, Muhammad Thaer, *Digital representations of the embodiment of religious crescent thought in television drama*, PhD thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, (2019).
6. Al-Baydani, Hikmat, *Aesthetics and Techniques of Sound*, 1st Edition, Academy of Arts, Cairo, (2011).
7. Al-Baydani, Hikmat, *The Aesthetic Employment of Sound in Hitchcock Films*, Al-Academy Magazine, No. 77, Baghdad, (2016).
8. Al-Dahry, Salih Hassan, *Basics of Psychological Adjustment and Emotional Behavioral Disorders*, Foundations of Theories, 1st Edition, Dar Safaa for Publishing and Distribution, Cairo, (2008).
9. Al-Esawy, Abd al-Rahman Muhammad, *Introduction to Modern Psychology*, University House, Alexandria, Egypt, (2006).
10. Al-Exander, Dean, *The Foundations of Theatrical Direction*, translated by: Saadia Ghoneim, The Egyptian Book Organization, Cairo, (1982),
11. Al-Khatib and Al-Shams, Abdul-Majid and Ghaith, *Sound Engineering*, National Center for Education and Training Planning, Libya, (2004).
12. Al-Nouri, Qais, *Civilization and Personality*, Dar Al-Kutub for Printing and Publishing, University of Mosul, (1981).
13. Al-Rubaiat, A. *The role of music and sound effects in enhancing the sense of the film*. Jordanian Journal of Arts, 8, (2015).
14. Al-Shaati, Raad Abdel-Jabbar, *Theories and Methods of Film*, Jordan House for Publishing and Distribution, (2006).
15. Al-Shazly, Mohamed Abdel-Hamid, *Mental Health, and Personality Psychology*, 2nd Edition, University House, Egypt, (2001).
16. Al-Tuwail, Ezzat Abdel-Azim, *Milestones of Contemporary Psychology*, 3d, Alexandria University Knowledge House ,(1999).
17. Bandar, Abdul Hamid, *Filmmakers Without Borders*, The General Institution for Cinema, Baghdad, (2001).
18. Bartkowiak, M.J. *Sounds of the future :essays on music in science fiction film* McF, (2014).
19. Bazakhova, Reese, *The Art of the Actor and Director*, Translated by: Abdul Hadi Al-Rawi, Publications of the Ministry of Culture, Amman, (1996).
20. Boggs, Joseph M., *The Art of Watching Films*, translated by: Wadad Abdallah, The Egyptian Book Organization, Cairo, (1995).
21. Campanini, S. *Film sound in preservation and presentation*, (2014).
22. Dick-Bernard, *Anatomy of Films*, translated by: Muhammad Mounira Al-Subhi, The General Institution for Cinema, Syria, (2013).
23. Fahmy, Anis, *Cinema and Psychology*, Al-Hilal Magazine, Issue 11, (1982).
24. Fahmy, Mustafa, *Family Upbringing and Young Children*, The Egyptian General Book Organization, Book 2, (1979).
25. Hegel, *Introduction to Aesthetics*, translated by: George Tarbishi, Dar Al-Talee'a Publishing House, Beirut, (1980).

26. Jetty, Fadel, *Foundations of Building the Problematic Character in TV Drama*, PhD thesis, University of Baghdad / College of Fine Arts, (2007).
27. Kamal, Ali, *the soul, its emotions, diseases and treatment*, 2nd edition, Dar Wasit, Baghdad, Iraq, (1983).
28. Latham,C."Listening to Modernism:New Books in the History of Sound." *Contemporary European History* 26(2): 385-395. (2017).
29. Nilms, Henning, *Theatrical Direction*, Translated by: Amin Salama, The Anglo-Egyptian Bookshop, Cairo, (1961)
30. Okasha Ahmed, *Contemporary Psychiatry*, Mohamed Abdel Karim Hassan Press, Cairo, Egypt, (2003).
31. Okasha, Mahmoud Fathi, *Self-esteem and its relationship to some environmental and personality variables among a sample of Yemeni children*, Journal of the Faculty of Education in Mansoura, Part 4, No. 7, Egypt, (1986).
32. Sadiq, Adel, *In Our House There Is A Mentally Ill Patient*, Dar Al-Hurriya, Cairo, Egypt, (1989).
33. Shin,K.& J.Hammond.*Fundamentals of signal processing for sound and vibration engineers*, John Wiley & Sons,(2008).
34. Sukar, Haider Karim, *Theories of Personality*, 1st Edition, Dar Al-Farahidi for Publishing and Distribution, Baghdad, (2013)
35. Two authors, a group, *Beauty in its Marxist interpretation*, translated by: Youssef Hallaq, Publications of the Ministry of Culture, Tourism and National Guidance, Damascus, (1968).
36. Weis ,Elisabeth, and Belton John,*film sound theory and Practice*, (Newyork ,columBiA university Press) ,(1985).

The role of the sound effect to represent the psychopathic character in cinema

Ahmed Keirallah Hussein

Abstract:

The process of employing modern technology in a consistent manner is what the researcher is interested in, and the psychological role of the sound effect in enhancing psychopathic representations in cinematic characters, which had a wide resonance in the field of cinematic films, and after the predominance of digital technology in the production of contemporary films, the sound effect has a higher efficiency And a good level of advanced aesthetic and dramatic expression in film employment, so many directors resorted to this type of films by using various new and advanced techniques and technological programs in their industry, since the traditional construction does not achieve the dazzling that the viewer desires.

Accordingly, the researcher found that it is necessary to shed light on this topic due to its importance and research in it, so a title was chosen for it (the role of the sound effect to represent the psychopathic personality in the cinema), to include the methodological framework, defining the problem, its importance and the need for it, and defining the terms (sound effect, personality Psychopathy), and the theoretical framework included the first topic (the sound effect's significance and concept), the second topic (the psychological dimension of the psychopathic personality in the cinema), and the third topic (the psychopathic personality from the sound semantics in the cinema), after that the researcher came out with a set of indicators that he adopted as tools for analyzing the sample And the framework concluded with previous studies.

The analytical descriptive approach took its approach, and an intentional sample that meets the research objectives, the American movie (Schizophrenia SPILT), directed by M. Night Shyamalan, produced in 2016, and the researcher relied on the indicators provided for the theoretical framework to analyze the sample, and took the scene as a main analysis unit in the research, and it was produced the study a number of results and conclusions, then conclude the research with a list of sources and appendices.

Key words: sound effect, psychopathic character.

الجمالية التصويرية في رسوم محمد ذنون

أزهار رمزي عزيز¹

Al-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 19/6/2023

Date of acceptance: 9/7/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

تناول البحث الموسوم (الجمالية التصويرية في رسوم محمد ذنون) أربعة فصول، عُني الفصل الأول ببيان مشكلة البحث، أهمية البحث والحاجة إليه، هدف البحث في التعرف على الجمالية التصويرية في رسوم محمد ذنون، حدود البحث، وتحديد أهم المصطلحات. وجاء الفصل الثاني بالإطار النظري وتضمن ثلاثة مباحث: اهتم المبحث الأول بمفهوم الجمالية. والمبحث الثاني بجمالية الصورة في الرسم، والمبحث الثالث تجربة الفنان محمد ذنون. واختص الفصل الثالث بإجراءات البحث وهي: مجتمع البحث، عينة البحث، منهج البحث، أداة البحث، وتحليل العينة. وانتهى الفصل الرابع بنتائج البحث ومنها: 1. أوضحت عينة البحث ديناميكية الحركة المتنوعة والمتغيرة ونبذ الفنان وامتعاضه من الأسلوب الجامد، ثم الاستنتاجات ومنها: 1. يستحضر الماضي في نتاجاته الفنية في تراكيب جمالية صورية ليستذكر بها طفولته بواقعيها الاجتماعية، ثم التوصيات والمقترحات، ثم قائمة المراجع والمصادر.

الكلمات المفتاحية: الجمالية، التصويرية، رسوم، جمالية الصورة، ديناميكية الحركة، تراكيب جمالية.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

أولاً:- مشكلة البحث:

تعد رسومات الانسان منذ القدم على جدران الكهوف وفي الحضارات القديمة رصدا جماليا وفنيا يعطينا تصورا لطبيعة طقوس وأساليب الانسان آنذاك، من خلال معيشته وصراعه مع واقعه وطبيعته من حوله، وتمتلك الأعمال الفنية لتلك العصور مواصفات جمالية وروحية ووظيفية تعكس صياغة ذلك الانسان لمنجزه الجمالي بدلالاته المكانية والبصرية. وقد اهتم الفلاسفة في كل الأزمنة والأمكنة بموضوعة الجمال والجمالية في الصورة الفنية التشكيلية، وأعدوها من القضايا المهمة التي يجب على الفنان أن يعطيها الأهمية البالغة في انتاجه أعماله الفنية، واشتغل النقاد قديما وحديثا على الاهتمام بجمالية الصورة الفنية على اعتبار أنها باعثة للجمال الفني حيث تنقل الواقع الى بعده الجمالي، ويتنامى الاهتمام بتجارب الفنان التشكيلي عالميا باعتباره نشاط انساني يخاطب العقل والحس والبصر والبصيرة فيستخدم التفكير المنطقي فيما ينتجه من تجارب تشكيلية جمالية ولقد اهتمت مدارس الفن قديما وحديثا بموضوعة الجمال وجمالية الصورة التشكيلية، واشتغل كل فنان مواضعه بخاصية جمالية نقلت

¹ كلية الفنون الجميلة/ جامعة الموصل/ azharramzee@uomosul.edu.iq

احساسه ضمن تجربته في كل أرجاء المعمورة، وهذا ما نراه في تجربة الفنان محمد ذنون حين ينقلنا من عالمه الواقعي الى تجربته المتفردة بصياغته لأشكاله التي أدخلها أعماله الفنية متأثراً بالواقعية الاشتراكية الروسية بإضافته خامات ومواد بيئته لتضفي جمالية متجددة من نوعها وباعثة على التحديث لأشكاله ومواضيعه بمضامينها الفكرية والجمالية المعاصرة، فتجربته ليست اعتباطية أو لحظية إذ تسبقها عمليات تحليل وتركيب واعٍ وقصدي وتحولي، ذلك لتحديد ملامح عمله الفني النهائية حين مارس أساليب ومدارس عديدة فضلاً عن تجربته للمواد الأولية حتى امتلك هويته الأسلوبية إذ صهر الخامات وجعل لها جمالية لإظهار تقنية امتازت بجمالية مضمونه الفكري والفني. ومن هذا المنطلق تتحدد مشكلة بحثنا في الإجابة عن التساؤل الآتي:-

– ما الجمالية الصورية في رسوم الفنان محمد ذنون ؟

ثانياً:- أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن أهمية البحث في:-

1. كونه يسלט الضوء على الجمالية الصورية في أعمال الفنان محمد ذنون، وهو يفيد الدارسين والباحثين في مجال الفنون التشكيلية.
 2. انه أحد المصادر للدارسين في حقل الفنون التشكيلية بكليات الفنون الجميلة. وللحاجة إليه فهو يغني مكتبات كليات الفنون بمعلومات فنية وإثرائها بهذه الدراسة.
- ثالثاً:- هدف البحث: التعرف على الجمالية الصورية في رسوم محمد ذنون.
- رابعاً:- حدود البحث:

الحدود الموضوعية:- الجمالية الصورية في رسوم محمد ذنون.

الحدود المكانية: العراق_ مدينة الموصل.

الحدود الزمانية: الرسوم المنجزة للفترة ما بين (2011-2023).

خامساً:- تحديد المصطلحات:- الجمال (Aesthetic): الجمال في القرآن الكريم: " وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ " (سورة النحل، الآية 6)

الجمال لغة:

وردت كلمة (الجمال) بمعنى ((الحسن وهو يكون في الفعل والخلق، والجمال مصدر الجميل. والفعل جُمِلَ، وجُمِلَهُ أي زَيَّنَهُ، والتجَمَّلَ: تكلف الجميل، والجمال يقع على الصور والمعاني، ومنه الحديث النبوي الشريف (إنَّ اللهَ جَمِيلٌ يَحِبُّ الْجَمَالَ) أي حَسَنَ الْأَفْعَالِ كَامِلَ الْأَوْصَافِ)) (Ibn Manzoor, without date ,133-134).

و(الجمال) عند الرازي ((الحُسْنُ وقد جُمِلَ الرجل بالضم (جمالاً) فهو (جميل) والمرأة (جميلة) و (جَمَلَاءُ) أيضاً بالفتح والمد و(جملة تجميلاً) زينه..)) (Al-Razi, 1989, 111).

الجمالية (اصطلاحاً):

يرى جورج سانتيلانا أن "الجمال قيمة ايجابية نابعة من طبيعة الشئ خلعنا عليه وجودا موضوعيا. أو في لغة أقل تخصصاً-الجمال هولذة نعتبرها صفة في الشئ ذاته" (Santillana, 2011, 74).

يقول (كليفت بل) إن الجمالية في كل عمل فني هي (الخطوط والألوان التي تتركب بطريقة معينة وأشكال وعلاقات خاصة بهذه الأشكال، وهذه الأشكال هي التي تثير عواطفنا الجمالية (Clive, 1958).

ومعنى (الجمالية) في قاموس أكسفورد إنها: "نظرية في التذوق، أو أنها عملية إدراك حسي للجمال في الطبيعة والفن" (Harald, 1988, 12).

ويشير مصطلح (الجمالية) في معناه التقليدي إلى دراسة الجمال في الفن والطبيعة، أما من حيث الاستعمال الحديث فينطوي مصطلح الجمالية على أكثر من ذلك بكثير، كطبيعة التجربة الجمالية وأنماط التعبير الفني كذلك سيكلوجية الفن التي تعني (عملية التذوق أو الإبداع أو كليهما معاً) وما شابه ذلك من الموضوعات (Mahmoud without date, 423).

وجاء في المعجم الفلسفي لـ (جميل صليبا) بأنه المنسوب إلى الجمال، فنقول الشعور الجمالي والنشاط الجمالي، وهو عند بعضهم لعب إلهية خالية من الغرض تقوم على طلب الجمال لذاته، لا لنفسه أو خيريته (Saliba, 1982, 409).

التعريف الإجرائي للجمالية: تتبنى الباحثة تعريف كليفت بل كتعريف إجرائي وذلك لتماشيه مع هذه الدراسة.

الصورة لغة (photo) Image

وردت الصورة في لسان العرب لإبن منظور(المصور في أسماء الله- هو الذي صور جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شئ منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها (Ibn Manzoor, without date, 313).

لذلك فالصورة تعني المحاكاة (Imitation) (Andre, 2002, 618) وفي اللغة العربية تعني أيضا "الشكل والصفة والنوع أو تطلق على تركيب الأشكال ووضعها بعضها مع بعض، وهي ما يرسمه المصور بالقلم أو آلة التصوير أو على ارتسام خيال الشئ في المرآة أو الذهن، والصورة عند الفلاسفة تقابل المادة وهي أيضا ما يتميز به الشئ مطلقا فإن كان الشئ في الخارج كانت صورته خارجية، وإذا كانت في الداخل كانت صورته ذهنية (Saliba, 1982, 741-744).

الصورة اصطلاحاً:

تعرف الصورة بأنها "الصفة التي يكون عليها الشئ، كما في قولنا أن الله خلق آدم على صورته" (Saliba, 1982, 741).

وتعرف الصورة أيضاً على أنها "إعادة إنتاج ذهني لأصل حسي، الصورة باعتبارها رؤية داخلية الكيان أو شئ، مثل ذكرى، الصورة باعتبارها إنتاج المخيلة، الصورة باعتبارها علامة صنع (Al-Qadili, 2018, 22).

التعريف الإجرائي للصورة: هي شكل الشئ وصفته وهي إعادة إنتاج ذهني للأشياء من قِبَل الفنان مُنَبِّهاً فيها عناصر تكوينه الانشائية التشكيلية.

التعريف الإجرائي للجمالية الصورية: هي تنظيم العناصر البصرية من (خط، لون، شكل، قيمة خطية، قيمة لونية، انسجام، تضاد، فضاء وفراغ و..... الخ ضمن نطاق علاقة هذه العناصر بكلية العمل الفني لتكوين صورة تتسم بالصفة الجمالية.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول (مفهوم الجمال)

يعد الجمال من أقدم المفاهيم الفلسفية والتي شغلت فكر واهتمام الانسان منذ العصور القديمة والذي به تتحقق الرغبة الذاتية في الافصح عن الأفكار التي تتولد لدى الفنان والتي يرغب بنقلها الى مجال تجربته الجمالية، واختلفت وجهات نظر وطروحات المذاهب الفلسفية والنقدية في توظيف رؤية ودلالة موضوعة الجمال، فذهب كل مذهب بطروحاته الفلسفية وفقا لغاياته وتوجهاته، فيرى السفسطائيون مثلا أن الجميل يتوقف على أهواء الناس وعلى مستواهم الأخلاقي والثقافي، ولقد صاغت الفلسفة الفيثاغورية الافكار والمفاهيم الجمالية من وحدة العناصر والوسط الرياضي في تكوين موحد من أجل تحقيق معيار هندسي جمالي، فقد تحققت قيمهم الجمالية في أعمالهم الفنية من خلال الاعتدال والتوازن والتماثل التي ظهرت في الطرز المعمارية، فقد استندت على قاعدة المعابد في أثينا وقد ظهرت في الأعمدة الأيونية الجميلة. كما ويشير الفيثاغوريون الى أن الجمال يقوم على الإنسجام وعلى النظام والتماثل. وأخضع ديموقريطس الجمال للأخلاق (بدوي، 1996، 155-159). ولقد كان لمفهوم الجمال في فلسفة (سقراط) مبنيا على الخير والمنفعة وهو مرتبط بهما ربطا تاما، وهو ينبغي أن يحوي تطابقا بين الخير والنافع مثل تكامل الأجزاء في الجمال، ولقد كان للجمال قيمة مرتبطة بالغاية عند سقراط، فيقول لا يكون الجمال جمالا ما لم يكن من خلاله تحقيق غاية. كما أخضع (أفلاطون) الجمال الى النظرية الميتافيزيقية التي غالبا ما تلجأ الى الحدس، واقتصر أفلاطون في رأيه على التأمل العقلي والذي لا شأن له بالمظاهر المحسوسة، فالمحسوس لديه جزئي، وهمي، زائل، أما المعقول لديه فهو الحقيقة الكامنة وراء كل هذا العالم المادي (Ofsia, 1975, 20). ويرى أفلاطون أن الصغار، حين ينشأون في بيئة ذات جمالية يتشربون بطرق غير مباشرة أثناء ترعرعهم في القيم الجمالية لتلك البيئة، فإن ذلك سيكون له تأثير على سلوكهم، فهم بعد اكتسابهم المعايير الصحيحة للجمال لابد لهم أن يميزوا بين الجميل والقبيح وبين السلوك المبتذل والسلوك السليم

(Al-Hurr, 1984, 194). وأن الشكل البسيط لدى أفلاطون هو ذلك الشكل الذي يعبر عن الانسجام والوحدة حيث يوجد في الأشكال الهندسية، وهو يقصد بجمال الأشكال تلك الخطوط المستقيمة والحجوم المكونة منها وكذلك المسطحات، وأن جمالها مطلقا وليس جمالا نسبيا.

ويأتي موقف (أرسطو) الجمالي مغايرا لموقف أفلاطون حيث أن الجمال لديه ليس في عالم مافوق الحس إذ يمكننا أن نستدل عليه من حولنا، وهو بهذا منح الجمال صيغته الموضوعية (Abbas, 1987, 60) وقد أكد على المحاكاة التي اعتبرها أساس الفن وأصله فهو ينظر الى الفنون على أنها مرتبطة ببعضها وعدها مجموعة واحدة تتشابه في عناصرها حيث أنها نتاج عواطف الانسان، فالإنسان يتبع الجمال ويبحث عنه في كل مكان وفي كل شئ فالجميل عنده كل متكامل فلا يكون الجميل جميلا إلا إذا

كانت أجزاؤه منتظمة انتظاماً يدرك العقل تناغمها، وصورة الفن لديه يمكن أن تحسن صورة الطبيعة لديه باختزالها وتطويرها (Awad, 1994, 1983-194).

ويشير الفارابي (259-139هـ) إلى استخدام الحواس لأن المعرفة الحسية تعد انتقالاً من القوة إلى العقل فيقول أن "الحسن يدرك من خلال المجتمع مجتمعا، ومن حال الموجود المتفرق متفرقا، ومن خلال الموجود جميل جميلا، وكذلك سائرهما. ويشير (التوحيدى) إلى أن الجمال مسألة نسبية، فمناشئ القبح والجمال كثيرة، فمانراه جميلا بفعل تكوينه يُرى جميلا كوننا تعودنا أن نراه جميلا، لأن عقلنا أدرك فيه جمالا، أو أن الدين شرع على أنه جميل.

أما ابن سينا (370-428هـ) فقد وضع عدة مراتب للجمال ويقاس هذا حسب درجة قربه من العقل الفعال فيقول أن الجمال الأعلى والأسنى هو الجمال الإلهي (Haider without date, 45).

ولقد حاول الفيلسوف (بومجارتن) أن ينطلق بفكره إلى مفاهيم أعلى في الفكر فيقول إن الكمال يبدو في ثلاث مستويات: الخير، الجمال، والحقيقة، فهو يؤكد على أن الجوهر الواحد يُدرك بأشكال مختلفة، فاللون يُدرك بالنظر والتغريد للطائر يدرك بالسمع (Ismail, 1986, 19)، ولقد عرف كانت (1724 – 1804) "الجمال على أنه ذلك الذي يسرنا على نحو كلي بمنأى عن أى تصور"، فحكم على الجمال بالمتعة الزهية لا التصورية، وبذلك أحال الحكم الجمالي للذات دون الموضوع، ويقول أيضا "إن الجمال الطبيعي جميل أما الجمال الفني فهو تمثيل جميل لشيء ما" (Matar, 1976, 57). ويقول هيكل (1770 – 1831م) أن الحيوية هي الحد الفاصل بين القبح والجمال، فالجمادات يكون جمالها لديه أقل نسبيا من الكائنات التي تتمتع بالحياة كالنباتات، والحيوانات أكثر جمالا لأنها أكثر حيوية، والإنسان أفضلها وأسمها كونه يتمتع بقدر أكبر من الحياة وهو بذلك أجمل المخلوقات (Ismail, 1986, 57).

ويعد الجمال قيمة إيجابية تنبع من طبيعة الأشياء، وقد يكون لذة وهو صفة الشيء ذاته. وقد يكون الجمال قيمة وليس إدراكا لعلاقة أو حقيقة واقعة إنما انفعالا لطبيعتنا الإرادية التدوقية، فلا يكون الموضوع أو العمل جميلا مالم يولد اللذة في نفس المتلقي. نستطيع القول بأن هذه القيمة إيجابية، فهي تجعلنا نحس بوجود شيء حسن أو بانعدامه (في حالة القبح) وهي ليست قيمة سلبية ولذلك فإننا حين نحس بالجمال فهذا مكسب لا ينتج عنه أي نوع من الشر فحين لا يصبح القبح أداة للتسلية أولا يبعث على اهتمامنا بل يصبح كشيء مقزز فإنه يصير حينذاك شرا إيجابيا، فلا يكون شرا جماليا بل شرا خلقيا وعمليا لأن القضية التي تقول أن الشر ليس إلا انعدام للخير هي في الغالب قضية زائفة جدا في ميدان الأخلاق (Santillana, 2011, 74-75).

لا يخلو من الأهمية في أي مذهب من مذاهب علم الجمال، أنه ليس جميع الأنماط على درجة واحدة من الجمال حين نتخلص نحن من تحيزنا العملي. في الحقيقة ومن خلال القراءات المتعددة للأعمال الفنية يتضح وبسهولة أنه لا يوجد شيء قبيح في جوهره، فإذا كانت معظم الانطباعات الحسية مدعاة للألم فإنه من الصعب علينا إحالتها إلى موضوعات. ولهذا السبب فإن دارس الطبيعة



شكل (1) لوحة للفنان صباح محي الدين

يلاحظ مواطن الجمال في الطبيعة ما لا يشعر أو يحس به الفنان الأكاديمي (شكل 1) فلا بد لكل بيئة أن تفتح أمامنا كنوزا من الأشياء (الأشكال) الجميلة حين نسمح لها بتنمية أحاسيسنا ومدركاتنا. إن كوننا بشرا فإننا نفضل الورد على الشوك والأسد على القرد فالنسبية التي قد أوجدتها طبيعة البشر المتحيزة ضرورة لجميع أفكارنا ومشاعرنا المحددة، لكن الطبيعة البشرية تنجذب لكل شيء جميل لأن ذلك ما يثير اهتمام الناس ويجذبهم إليه. إن الطبيعة البشرية في حقيقة الواقع تعد تجريدا غامضا ذلك أن البشر يختلفون في ميولهم واتجاهاتهم نحو ما هو جميل، فما تراه أنت جميل يراه غيرك نسي أو قبيح، وهكذا لأن القدرة الجمالية ليست موزعة توزيعا متساويا على جميع البشر، كذلك فإن الذائقية والتذوق بين البشر تختلف باختلاف بيئاتهم وأجناسهم وأعمارهم وثقافتهم (Santillana, 2011, 150-152).

ويعد دارس الفن من أكثر الناس تذوقا وفهما لما هو جميل، فليس ما يراه البعض قبيحا هو قبيح بنظر المتذوق للفن أو الفنان، فقد تكون صورة امرأة عجوز بتجاعيد وخطوط وجهها يمكن أن تكون لوحة غاية في الروعة والجمال (شكل 2)، ذلك أن الفنان استطاع تمثيل الظاهرة بمضمونها الحسي الجمالي بإدراك الحالة التي تعيشها شخصية العمل الفني، فجسدها بانفعالاتها وأحاسيسها بدقة التعبير فأصبحت عملا ينحو بفعله الى الجمال. وقد يعتمد الجمال على الانفعال والخيال والأحلام والذي بدوره يتحول الى موضوعات، ويجب على الفنان أيضا أن يكتسب القدرة على تذوق ما لا شكل له والتي يتحقق بها شكله الفني، وأن على الفنان أن يعي التجربة الجمالية لتشكيل مفردات وعناصر عمله الفني، وإن عليه استحداث مواد جديدة وخامات مختلفة لإظهار عمله بتجربته الذاتية في عصرنا التكنولوجي الحديث.



شكل (2)

إن للكيان الانساني مزية كبرى في أنه يعمل على تنمية الذكاء والتلقائية والمخيلة، فالموضوع غير المحدد لانستطيع أن نرى فيه جمالا إلا بالقدر الذي يدخل فيه الفنان من الأشكال التي تجعل من النسق بينها متلائما مع مضمونه (Santillana, 2011, 163-168).

وترى الباحثة أن مفهوم الجمال سابقا اختلف في الأعمال الفنية عن مفهومه في عصرنا الحالي فقد تطور مفهوم -الجميل- بتطور المعرفة المتسارع، وابتكر وأبدع الفنان حديثا في استخدامه خامات عصره ومخلفات بيئته وحروبه لإنتاج أعماله الفنية التي اتسمت بطابع الجمال.. فأدخل بعض الفنانين أدوات وعجائن ومواد غريبة في إنتاجهم أعمالهم الفنية، فقد استخدم الفنانون المزاوجة والتركيب والتحليل في أعمالهم الفنية المعاصرة فالترعة التي تجعل من المادة يتلاصق بعضها مع بعض حين تتركب أجزاءها هي نفسها تُفتت تلك المادة وتحللها حين تترتب بصورة أخرى.

المبحث الثاني

جمالية الصورة في الرسم

لما كانت الصورة انعكاساً للواقع فقد عدت لغة تناشد أكثر حواس الإنسان، فعادةً ماتكون فكرة تسهم في تكوين صورة عن طريق أحد هذه الحواس فمفهوم الصورة قديم قدم الإنسان على هذه الأرض وتاريخها يرتبط بثقافات وحضارات قديمة وهذا ما يمنحها تعدداً في المفاهيم، إن كلمة صورة Image تقابل كلمة Icon في اليونانية، فهي تشير الى المحاكاة والتشابه ذلك أنها تمثل الشكل الخارجي لشخص ما أو شيء ما لإنتاج شكل مشابه للأصل الموجود في العالم الحسي.

وقد جاءت فكرة محاكاة الواقع ضمن فلسفة أفلاطون حين وصفها أن المحاكاة للأشياء تلمس جزءاً صغيراً منها، وهنا يكمن الشبه، فنحن ندرك الأشياء المحسوسة التي هي في واقعنا خيالات وأشياء لعالم المثل، فمحاكاة الواقع لا تمثل الحقيقة والجوهر بل هي محاكاة لعالم المثل وهي محاكاة للمحاكاة، وأكد أفلاطون أنه على الرسام أن لا يوجد مبالغة في تجميل رسومه بخداع البصر والوهم بل يجب عليه تقليد الثبات لا التغيير، كما يجب عليه المحافظة على النماذج التي توجد نوعاً من الهندسة والتجريد (Mahmoud, 2021, 8). وتعد الصورة (اللوحة) التشكيلية نتاجاً يهتم بالمعنى في الثقافة المعاصرة، فهي توجه المتلقي نحو المضمون.

والصورة الفنية التي ينتجها الفنان ويسكب فيها أفكاره ومضامينه وأحاسيسه وعواطفه باستخدامه مختلف الخامات من أقلام وأوراق وقماش وأدوات وأجهزة، كذلك خامات اللون كالألوان الزيتية والمائية والأكرليك والكواش وألوان الزجاج و... الخ، هي التي تعينه على تجسيد فكرته وتضمينها داخل إطار لوحته. وتظهر الصور التشكيلية بمختلف المظاهر فتختلف وتتفق مع ما جاءت به المدارس الفنية الحديثة والمعاصرة من مضامين وأفكار والتي منها:

- تسجيل للواقع كما يراه الفنان التشكيلي (الواقعية التسجيلية) كذلك (الواقعية الإجتماعية) مع الاهتمام بالدقة والتفاصيل والشبه في رسم شخصيات العمل الفني.

- اختزال الواقع، وبناء العمل الفني بإبراز بعدي الزمان والمكان والبعد الروحي.

- استخلاص جوهر المضمون من الأشكال وصياغته بشكل تجريدي.
- البحث عن (الجمال) في كل جزء من أجزاء العمل الفني التشكيلي. وتركيز الفنان على جوانب الشكل والفكرة والمضمون.
- الاهتمام باللون وتحليله والتركيز على الاحساس بالظل والضوء. وتقبل النقد والتحليل والتأويل.
إن مايمثله (موضوع) وفكرة العمل الفني يدل على فكرة يوجد بها الفنان تحمل بين ثناياها مضامين حقيقية، فهو يطوِّع الخامة ليجسد من خلالها فكرته، ويظهر خصائصها الجمالية والفكرية، وكل شكل داخل العمل الفني يمثل معنى، وبذلك الفنان الفني يستطيع مجاورة الأشكال وربطها بأسلوبه، ليس في نقله للواقع بل في تعبيره عنه. واختلف العلماء والفنانون والنقاد في تحديد عناصر بناء اللوحة (الصورة التشكيلية) وقد اندرجت كالاتي:-
- عناصر بناء اللوحة: النقطة، الخط، اللون، الظل، الضوء، الشكل، المساحة، الكتلة (Abdel-Wahab, 2012).
- العناصر الكلية: الأرضية، الملمس، الإيقاع، السيادة، الوحدة، الاتزان، التنوع... الخ. والصورة (اللوحة) التشكيلية هي نتيجة محاولة ما يصيغه الفنان التشكيلي للعالم وما يحاول تمثيله، وبهذا فهي تكتسب هيئتها ومقوماتها من الواقع الذي تعيشه المجتمعات. ولولا الصور الواقعية لما كان هناك صور بصرية، فالصورة الطبيعية تدركها الحواس. فالصور والأعمال الفنية تخاطب أحاسيسنا وعقولنا وتعكس أنماط وتراكمات الحياة اليومية فيدور حولها المبدع ليلخص أفكاره بالتسجيل المباشر، حتى أنه بإبداعه قد يذهب الى التجريد والتميز والتعبير وغير ذلك وحسب الاتجاهات الفنية الحديثة والتجديد المعاصر. وتعد الصورة (اللوحة) التشكيلية إنتاجا للمعنى في ثقافتنا المعاصرة فيها يتم توجيه المشاهدين بواسطتها والإيهام بها والترويج لها، وتعد الصورة الفنية من أهم القضايا في النقد الحديث فنجدها عدت ماثراً للنقد والدراسة والتحليل، إذ أنها استحوذت اهتمام الكثير من النقاد والمهتمين بالفنون التشكيلية. ومن أنواع الجمال جمال الشكل فتوجد به لذة حسية كلذة اللون وتبعث عناصر الشكل الانطباع الحسي على اللذة، كذلك يوجد التعبير. وليس من السهل أن نرد جمال الشكل الى جمال العناصر التي يتركب منها حيث أن أسهل التجارب تلك التي تبين كيف أن أبسط الخطوط تأثيرها يختلف في النفس باختلاف النسب بينها (Santillana, 2011, 107).



تجربة الفنان محمد ذنون

الفنان محمد ذنون* من مواليد مدينة الموصل (1977) م، نشأ في بيت كل أفراد يرسمون بشكل جيد، شجعه أحد الأشخاص المهتمين بفن الرسم اسمه مقداد على ممارسة هوايته في الرسم، وكان يرسم بالاتجاه السريالي عند بلوغه الصف الخامس الابتدائي متأثراً بأعمال سلفادور دالي عن طريق رؤيته لأعماله في المجلات والكتب الموجودة في مكتبة البيت. فوجئ إحدى المرات عندما شاهد بعض طلبة معهد الفنون الجميلة يرسمون جدارية على الجدار الخارجي لمعهد الفنون الجميلة بمدينة الموصل مما جذب انتباهه لتلك الرسومات فأصبح حلمه الشاغل هو انضمامه لدراسة فن الرسم في هذا المعهد.

ثم مالبت أن تأثر برسوم (الواقعية الاشتراكية الروسية) التي شاهدها بالمطويات والمجلات وشاهد كيف أن فناني هذه المدرسة تناولوا المواضيع الشعبية ومشاكل الناس المتعبة، كما تأثر بلمسات ألوانهم وكيف أن أعمالهم تضمنت شخصيات الأطفال ومعاناتهم في ظل الظروف الاجتماعية والبيئية، ومن أكثر الفنانين الذين تأثر بهم محمد ذنون هو الفنان الروسي (إيليا لين) فقد جسد في أعماله هموم المتعبين من الشعب، وعلى إثر هذا التأثر ظهرت الجمالية الصورية في رسومه بعد حين (مقابلة شخصية مع الفنان، 2023/3/6). فاستغل محمد ذنون في رسومه بمواضيعها خامات بيئته من ألوان زيتية، أكرليك، كواش، طوابع بريدية قديمة، أوراق جرائد، ملصقات، كارتون، معادن محروقة ومعالجة لونياً، نقود معدنية ومواد أخرى.

ومن الفنانين العراقيين الذين تأثر بهم محمد ذنون وبشكل كبير جدا هو الفنان حازم صالح (الصدیق العزیز لمحمد ذنون) وهو من خريجي الدفقات الأولى لمعهد الفنون الجميلة في الموصل، أما فيما يخص الاتجاه الحديث في أعماله يتحدث محمد ذنون قائلاً: لقد أردني حازم صالح أن أتخلى عن الواقعية وأنا لم أكن لأستطيع أن أتخلى عنها، أردني أن أرسم بشكل حديث بحت، لكنني أريد أن أبرز مهاراتي وقدراتي في الرسم، فلم أكن لأتخلى عن الشخصية الإنسانية أو المواضيع الواقعية وهذا ما شجعني لإتخاذ أسلوب جديد.

فمن خلال مشاهدته للكثير من الصور والأعمال الفنية كَوّن له مقياس جمالي في توزيعه للصورة، فيقول في نفسه هذه الصورة شكلها جميل، وهذه الصورة ألوانها جميلة، وتلك تعبيرها جميل، والأخرى

تكوينها جميل، إن محمد ذنون يبحث في كليات وجزئيات الجمال في الصور والرسوم الفنية عن طريق الكتب أو الأنترنت وهذه العملية مُمنهجة لديه. ومن خلال قراءاته للجماليات في الفلسفة استطاع أن يوجد جمالية التكوين في رسومه بتقنية عالية، وأحياناً يعتمد في رسومه على الصور الفوتوغرافية (صورته هو- لقطته -). إنه يخطط بكثرة لينتج عمله، فالتخطيط لديه يكون مجرد أولاً، ثم يضع شخصيته بنفس الحركة ويصورها خدمة لعمله الفني، إنه يقوم بعمله بالأساس على أساس التكوين ثم يوظف موضوعه بخطوطه وألوانه وخاماته المستحدثة وأشكاله الأدمية وغيرها بفلسفة الجمالية الصورية، فعمله يأخذ المنحى العكسي فيبدأ من النهاية بأشكال هندسية ثم يحولها إلى رسوم في عمل فني مُتقن (مقابلة شخصية مع الفنان، 2023/3/15).

مؤشرات الاطار النظري

- اهتم العلماء والفلاسفة بموضوعة الجمال والجمالية وابرز قيمها للمتلقي.
- قراءة الشكل في العمل الفني تعتبر من الطروحات الحديثة حيث ظهرت في الانطباعية وما بعدها وهي تتعرض للون والخط وباقي عناصر التكوين في اللوحة وما تحققه من علاقات فيما بينها .
- تعنى الصورة الجمالية بمحاكاة الواقع وادخال كل ما هو حديث ومعاصر عليها.
- تعد الجمالية الصورية قيمة فنية وليس ادراكا لعلاقة او حقيقة واقعة فقط. انما تولد اللذة في نفس المتلقي.
- تتميز الصورة الفنية بخاصية التعبير الجمالي فالفنان مسؤول عن انتاجها سواء كانت معبرة عن المجتمع أو عن روح الفنان نفسه.
- ان مصادر ومعطيات الفنان الحقيقية يجب أن نبحت عنها في موجودات بيئته فهي التي تمنحه تحويل أو إضافة الخامات الطبيعية والمصنعة الى أعمال تتسم بجمالية تضاف الى صوره الفنية .
- ان استحضار الفنان محمد ذنون تراكيبه الصورية من ماضيه وتمثيلها بصورة فنية تحمل جمالية صورية كانت أولى معطيات أعماله الفنية.
- الفنان محمد ذنون تنقل في العديد من الاتجاهات الفنية كالأكاديمي والواقعي ومن ثم الاتجاهات الفنية الحديثة.
- كان للتجريد الهندسي الحضور الواضح في ارضية لوحات الفنان محمد ذنون ضمن تجاربه الفنية تكاد تكون شبيهة بالفسيقياء الملون .

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

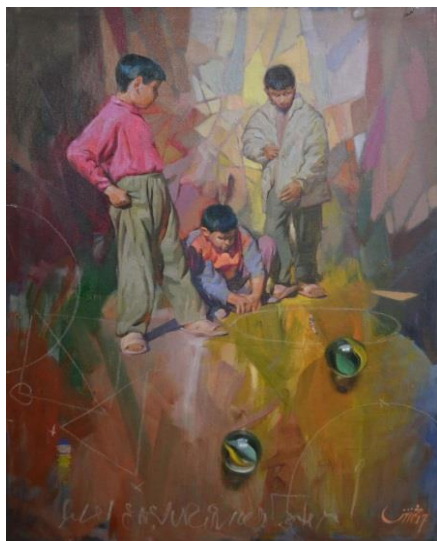
مجتمع البحث:- يتألف مجتمع البحث من أعمال الفنان محمد ذنون بواقع 27 عملاً حصلت عليه الباحثة من مجموعة الفنان ومواقع الانترنت.

عينة البحث:- بعد اطلاع الباحثة على الأعمال ميدانياً ودراستها وتفحصها، تم إختيار خمس لوحات وبشكل قصدي بما يحقق هدف البحث لغرض تحليلها وفقاً للمسوغات الأتية.

- 1- كونها تحقق هدف البحث، وتغطي مجتمع البحث.
- 2- تنوع اللوحات المختارة من حيث الأساليب والتقنيات والتي تبرز جوانب الجمالية الصورية في الأعمال.

أداة البحث:- من أجل تحقيق هدف البحث في التعرف على الجمالية الصورية في رسوم الفنان محمد ذنون التي إستخدمها في أعماله الفنية، فقد إعتمدت الباحثة على المؤشرات التي تمخض عنها الإطار النظري كأداة للبحث.

منهج البحث:- إعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لملائمته موضوع البحث.



تحليل العينة:-

عينة رقم (1)

اسم العمل: لعب جهال

القياس: 80*60 سم

تاريخ العمل: 2017

الخامة: زيت على قماش، الوان الباستيل.

طباشير ملون

العائدية: من مجموعة الفنان

في المشهد البصري ثلاثة اطفال، طفلان واقفان يتوسطهما طفل جالس يلعب بالكرات الزجاجية الملونة بيده، ويرتدي ملابس برتقالية وبنفسجية يقف الى يمينه طفل ببلوزة وردية وبنطلون اخضر زيتوني وشعر اسود وهو ينظر الى الطفل الجالس كيف يلعب، يقابله طفل يرتدي جاكيت وبنطلون اخضر فاتح وهو ينظر الى نقطة نظر الطفل الجالس وعلى جانبي الاطفال مساحات غامقة وفاتحة ذات نزعات تجريدية هندسية بالوان حارة من الاصفر والبرتقالي بدرجات فاتحة ترتبط بعلاقات وخطوط تزيد من فاعلية المشهد، وقد صيغت ارضية المشهد الذي يقف عليه الاطفال بعفوية تعبيرية، وهذا التركيب للمشهد ما هو الا ارضية لمشهد اخر تمثل بكرات زجاجية ملونة كبيرة، الاولى تتوسط المشهد من اسفل اللوحة والاخرى في الجهة اليسرى في وسط اللوحة وقد رسمتا بواقعية دقيقة مثلت الكرة الزجاجية وكأنها حقيقية داخل المشهد، ويسقط على الكرات ضوء ابيض من الاعلى مشكلا ظللا للاشكال، الوان اللوحة صريحة ونقية في اغلب مواقعها، ساعده اختياره لموضوع شعبي واقعي، فقد اختار مواقع اشخاصه مواجهين للمتلقي في موقف مسرحي ضمنه فكرة ومضمون اللوحة يدل على اهتمامه بالواقع كما هو وتضمينه افكاره بتحديثها وتجديدها وفق خامات متنوعة.

استخدم محمد ذنون الوان زيتية، الطباشير الملون والوان الباستيل على قماش الكانفاس، ووزع الوانه الخضراء والوردية والصفراء في كل ارجاء اللوحة ببقاء بيئة مدينته (الموصل).

ان توزيعه عناصر لوحته ولد رؤية بصرية تنقل النظر من الكرة الزجاجية الى ثلاث نقاط متمثلة برؤوس الاطفال، وحيث ان هذا التكرار للوحدات هو محاولة لبلورة اتجاهات الحقل البصري كخطاب جمالي للعمل من اجل توثيق لعبة شعبية.



عينة رقم (2)

اسم العمل: أمان

القياس: 100*80 سم

تاريخ العمل: 2019 م

الخامة: ألوان أكرليك, كولاج, كارتون صندوق

وأوراق (ملصقات), جرائد, وستينسل

ومواد أخرى مختلفة.

العائدية: من مجموعة الفنان.

الشكلان الرئيسيان اللذان يمثلان مركزية العمل الذي يطالعنا هما الطفلان المختبئان داخل الصندوقان الكرتونيان يرتدي الذي في الأعلى ملابس زيتونية مزرقة وفي اكمام القميص لون برتقالي يتناسب مع قميص الشخصية التي تحته للطفل والذي يرتدي بنطلون ازرق فيروزى. اللوحة مركبة تركيبا بصريا بجمالية صورية غير معهودة وقد استخدم ورق الكارتون وألصقه على سطح العمل ليضفي تناسقا ما بين الكارتون المرسوم والملصوق وقد استخدم الفنان محمد ذنون خامات متعددة كالعملات المعدنية والاوراق، والقماش وخامات اللون المتعددة.

لقد رسم الفنان محمد ذنون شخوص عمله الفني بدقة توجي بجمالية صورية غاية في الجمال والروعة والدهشة فأعطى بها مدلولاً عن لعبة يلعبها اطفال المحلة بالاختباء في كل الاتجاهات، وقد غطت مساحات لونية على مجمل ارجاء اللوحة ونلاحظ ان محمد ذنون يوجد خطوط ومساحات يعمل بها كاطار داخلي للوحته رغم عدم استغنائها عن الاطار الخارجي لها.

يميل هذا العمل الفني الى جمالية الشكل واللون في تصويره وتلك البقع الصغيرة الملونة تلوننا مدروسا وعفويا ليضمن بذلك تعبيراً صورياً تتشكل به فكرة وموضوع العمل الفني.



عينه رقم (3)

اسم العمل: حظ

القياس: 100*80 سم

تاريخ العمل: 2019

الخامة: ألوان زيت، أكرليك، أوراق جرائد،

كارتون مواد اخرى على قماش الكانفاس.

العائدية: من مجموعة الفنان.

نجد في هذا العمل طفلتان واحدة بثوب ازرق تتناول قطعة من البطيخ حمراء وبالقرب منها طفلة اخرى بثوب احمر ويدها قطعة من البطيخ بيضاء وهي تضحك، خلف الطفلتان مساحات هندسية متجاورة مختلفة الاشكال والدرجات اللونية وفي يسار اللوحة مساحة لونية بدرجات باردة من الازرق الرمادي، يمر اصفر فاتح على شكل خط منحنى من خلف الطفلتان، وفي الجهة المقابلة في اعلى اللوحة دائرة واضحة المعالم من الازرق تحيط بها مساحة لونية من الاصفر الفاتح، تتداخل فيها تقاطعات من خطوط واشكال والوان مختلفة، وفي الاسفل مساحة غامقة فيها لمسات ملونة بالبرتقالي والازرق والاخضر. بشكل عام اللوحة اعتمدت على فضاء تجريدي مع صورة واقعية لخلق تضاد مع تداخلات لاجل ديناميكية لشد انتباه المتلقي للوصول الى براءة وعفوية الطفولة والقناعة لديهم.

لقد زواج الفنان محمد ذنون بين اشكاله الواقعية وخطوطه التجريدية الهندسية في ارضية اللوحة فامتازت بتقطيعات متباينة الاشكال منها ما هو مقصود ومنها العفوي وفي هذا العمل الفني الذي نحا منحى الجمالية في الصورة التشكيلية نلاحظ ان مضمون العمل في حظ احدي الفتاتين الجميل ببطيختها الحمراء وحظ الاخرى ببطيختها البيضاء وهما يضحكان من الموقف ويأكلان.

امتازت جمالية الصورة في هذا العمل في حركة الشخصيتان في انشاء مفتوح كما امتاز العمل بالوانه النقية ومنها الصريحة التي اضفت جمالية نابغة من بيئة الفنان الواقعية فوضع الازرق مجاوراً للأصفر كذلك الاخضر والاحمر متجاوران وهكذا بالنسبة للوان المنسجمة ايضاً.



عينة رقم (4)

اسم العمل: قلبي زورق

القياس: 90*70 سم

تاريخ العمل: 2019

الخامة: ألوان أكرليك ,كولاج, أرقام صلبة,

طوابع بريديّة, حروف وأوراق (ملصقات),

ستينسل.

العائدية: مجلة yes weekly الأمريكية

يتمثل هذا المشهد البصري بطفل يقف في الجهة اليمنى منه، يحمل بيده عصا صغيرة ركب عليها زورق ورقي ابيض غطى احدى عينيه وهو ينظر الينا، يرتدي ملابس برتقالية تميل الى الاحمرار بتعدد درجاته معززاً بذلك سحبا بصريا وقد رسم وجه الفتى بحساسية عالية اذ يبين شكل التوازن بين الشخصية وتألفها مع خلفية المشهد بمجموعة من مساحات اتخذ بعضها اشكالا هندسية تجريدية تخترقها قصاصات من الورق والطوابع البريدية، وعلى هذا السطح مساحات هندسية مستطيلة موزعة على الجوانب باللون البني الغامق والرمادي الغامق ان في التكوين تقارب من لوحة (روحي طير شكل 3) التي انتجها في نفس الوقت فهذه اللوحة تتكلم عن احلام الاطفال والاحساس بما حولهم وارواحهم التي تتطلع الى بر الامان فقد اعطى بالزورق ابعاد جمالية ورمزية، فعبر بذلك عن حقوق الطفل المسلوحة داخل مجتمعه، لقد اوجد (محمد ذنون) تكوينات ايقاعية ذات بقع تزويقية لألوان تعبر عن اجواء اللعب الحر فاستخدم فيه تقنيات الاظهار لجمالية الصورة التشكيلية.



عينة رقم (5)

اسم العمل: ريف

القياس: 100*80 سم

تاريخ العمل: 2022 م

الخامة: ألوان أكرليك, كولاغ, أوراق (ملصقات)

ستينسل ومواد مختلفة.

العائدية: من مجموعة الفنان

يستهل الفنان محمد ذنون مشهده بصورة الفتاة على يمين اللوحة وهي ترتدي فستانها الأحمر المزركش وتحمل بيدها دلوًا للماء, تسوق امامها سرّياً من البط الابيض والبني مع صغارها على يسار اللوحة وهو بذلك حقق توازنا في الشكل, وقد اعطى اللون الاخضر بدرجاته في الارض التي تسير عليها شخصيات الموضوع وهو بذلك جاور المكملات اللونية الحمراء والخضراء بدرجاتها المتفاوتة كما جاور مكمل الازرق بمزج الاخضر معه (الاخضر المصفر) في الحشائش. وقد استغل محمد ذنون مساحاته اللونية الكبيرة فوزعها على ارضية عمله ليعطي صورة جمالية يتفرد بها بئى هندسية تجريدية وزّع نهاية خطوطها على محيط اللوحة ليعطي انفتاحا صوريا جماليا, وقد استعار خامات متنوعة في العمل مابين الالوان الزيتية والاكريليك والطباشير الملون والوان الباستيل وخامات الورق والقماش والكارتون فزاجها ليعطي مدلولات حسية ذات مضامين جمالية. ان محمد ذنون يعتمد في جمالية صوره على الشكل واللون ليعطي هوية عمله بجمالية صورية بكل اتجاهات عمله الفني.

الفصل الرابع

نتائج البحث

1. أوضحت عينة البحث ديناميكية الحركة المتنوعة والمتغيرة ونبذ الفنان وامتعاضه من الاسلوب الجامد
2. استطاع محمد ذنون تحقيق ذاته الفنية من خلال تمثل رسومه بجماليات الشكل واللون التي تفرد بها عن غيره في صوره الفنية والتي اعطت له خصوصية في تكوين اشكاله وتلوينها كما في جميع العينات.
3. تمكن الفنان من استحضار تراكيبه الصورية من ماضيه الذي تعايش معه باستحضار صور الطفولة وتمثيلها بصورة فنية وجمالية متجددة.
4. كان التضاد اللوني بالمساحة والكتل النقاط الاساسية التي اعتمد محمد ذنون. كما اتخذ من الالوان الصريحة، النقية، والقوية (المنسجمة والمتضادة) عنصرا جماليا لتكوين صوره منافسا لكل عناصر عمله الفني كما في جميع العينات.
5. زاج لأكثر من خامة لونية في اخراجه لاعماله التشكيلية فاستعان بالاكريليك والزيت والكواش والمائية والفحم والالوان الطباعية والحبر والطباشير.
6. استطاع الفنان محمد ذنون من تكوين فضاءات واسعة جعلت من الاشكال اكثر وضوحا واستخدم الانارة القوية منحت اشكاله الوضوح والتجسيد فظهرت تفاصيلها كما في العينة(3,2).
7. اثرت اعمال المدرسة الواقعية الاشتراكية في اعمال محمد ذنون فصاغ اعماله الفنية متأثرا بها ومجددا بتحديثات اعطته خصوصية الواقع العصري.
8. ارتجل محمد ذنون في تلوينه صورته التشكيلية ليحدث فيها جمالية حداثوية اكدت حضوره الفني بين الفنانين الواقعيين كما في عينات البحث.
9. تاثر الفنان محمد ذنون بالاساليب الحديثة في الفن فأدخلها أعماله بتأثره ببيئته المحلية وطفولته، وكان اطار صوره داخل اللوحة بتقسيمات ارتجالية تلاصق اطار الصورة الخارجي. كما في العينات (5,4,3)
10. اعاد الفنان محمد ذنون اشكاله الواقعية بتقطيعها كالفسيفساء وتحليلها وترتيبها واعادة انتاجها بصيغ صورية ذات جمالية مكنته من اخراج تراكيب تفرد بها عن غيره فاعتبرت بمثابة هوية وتوقيع له وهذا ما وضحته عينات البحث.
11. انزاحت التقنية الفنية التي تقصدها محمد ذنون في رسومه الى المزوجة والتركيب في صور لوحاته لتمنحها صفة الجمالية كما في العينة(3,2,1).

الاستنتاجات

في ضوء نتائج البحث التي توصلت اليها الباحثة فقد تمكنت من الخروج بالعديد من الاستنتاجات على وفق الآتي:

1. تمكن الفنان محمد ذنون من خلق الدهشة والاثارة في مشاهد صوره الواقعية الحديثة من خلال العلاقات البنائية ذات الجمالية التي اسسها لعناصر مشهده فاصبح للون وتعبيره الحركي حضوراً أكثر تميزاً بين أدواته ليجذب المتلقي.
2. يعد توظيف الفنان محمد ذنون خطوطه والوانه المتحركة بديناميكية متنوعة ومتغيرة نابعا من تجربته الذاتية ليعطي جمالية صورية متفردة في اعماله.
3. اشرك الفنان محمد ذنون واقعه الاجتماعي والطفولة بشكل مباشر وغير مباشر في اعماله الفنية ليتخذ هوية لمنجزه الفني ويعطي بها وظيفته الاخبارية.
4. يستحضر الماضي في نتاجاته الفنية في تراكيب جمالية صورية ليستذكر بها طفولته بواقعيها الاجتماعية.
5. يحقق الفنان محمد ذنون جانبه الذاتي في اسلوبه سواء باشكاله او مضامينها او استخدامة وتوظيفه خامات متغايرة ومتعددة تثير الغرابة والتجديد ليحقق تفردا تقنيا جديدا.
6. كان للفضاءات المفتوحة والانارة العالية حضورا عاليا في اعمال محمد ذنون منحت تحققا واضحا لأشكاله لتساعد الفنان على تجسيد كل تفاصيل الشخصيات وظلالها في تباين لوني حاد.
7. بسبب اطلاع محمد ذنون على الثقافة الروسية حين تواجده فيها عند اكمال دراسة الماجستير فقد حاول جعل اعماله تبدو ذات مسحة تنحو الى العالمية في تنوع التقنية والاسلوب.
8. كان للفعل الارتجالي في رسوم محمد ذنون الاثر الواضح في كسر الرتابة والواقعية نحو افاق الحدائة والتغيير والتجديد ليتخذ لنفسه اسلوبه يتمثل ببصمته الفنية.

التوصيات

1. العمل على تشجيع طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة على الابتكار والتجريب في اللوحة التشكيلية المعاصرة والخروج بجمالية جديدة تخدم تجميل البيئة.
2. طباعة اعمال الفنان محمد ذنون وتنظيمها في كتاب او مجلد ليستفيد من تجربته طلبة الفنون والمهتمين بالفنون التشكيلية.

المقترحات

استكمالا لمسيرة البحث الحالي تقترح الباحثة اجراء الدراسات الاتية:

1. الخصائص الجمالية والفنية في رسوم الفنان حازم صالح.
2. جمالية الصورة التشكيلية في الفن العراقي المعاصر.

References

1. The Holy Quran
2. A personal *interview* conducted by the researcher with the artist, Muhammad Thanoun, at his house on 6 and 15/3/2023 AD.
3. Abbas, Rawya Abdel Moneim: *Aesthetic Values*, Alexandria, University Knowledge House, 1987.
4. Abdel-Wahab, Dr. Tariq Abdeen Ibrahim: Reading the plastic image between truth and revelation, *Journal of Human and Economic Sciences*, first issue 2012, Sudan University of Science and Technology.
5. Al-Hurr, Intelligence: *The Arab Child and Community Culture*, Dar Al-Hadatha for printing, publishing and distribution, Beirut, Lebanon, 1st edition, 1984.
6. Al-Qadili, Aziz: *The Image, the Man, and the Novel Abd al-Rahman Munif in the Middle East Once Again*, Publisher E-Kutub Ltd London, 2018.
7. Al-Razi, Muhammad bin Abi Bakr Abdul Qadir: *Mukhtar Al-Sihah*. Arab Book House, Beirut, Lebanon, 1989.
8. Andre, Laland: Laland's *Philosophical Encyclopedia*, Oweidat Publications, Beirut, Tariff: Khalil Ahmad Khalil, 1st edition, 2002.
9. Art by Clive Bill: *Capricorn Books*, N.4. 1958
10. Awad, Riyad: *Introductions to the Philosophy of Art*, 1st edition, Tripoli, Lebanon, Gross Press, 1994.
11. Badawi, Abd al-Rahman: *Supplement to the Encyclopedia of Philosophy*, Arab Institute for Studies and Publishing, Beirut, 1996.
12. Cradle, Hunter: *Philosophy, its types and problems*. T: d. Fouad Zakaria, Cairo, The Anglo, 7th edition, BT.
13. Haider, Najm: *Aesthetics*, College of Fine Arts, University of Baghdad, Dr. T.
14. Harald Osboran, *The Oxford to Art*, Great Britain, 1988, p.12.
15. Ibn Manzoor: *Lisan Al-Arab*, The Egyptian House for Authoring and Translation, Part 14.
16. Ibn Manzoor: *Lisan Al-Arab*, Volume 7, Dar Al-Sadr, Beirut.
17. Ismail, Izz al-Din: *Aesthetic Foundations in Arabic Criticism* (View, Interpretation and Comparison), 3rd Edition, Baghdad, General Cultural Affairs House, 1986.
18. Mahmoud, Azhar Hikmat: *The Compositional Image in Mass Surrealism*, an unpublished master's thesis, College of Fine Arts, University of Basra, 1443-2021.
19. Matar, Amira Helmy: *An Introduction to Aesthetics*, 1st Edition, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Cairo, 1976.
20. Ofsia, Nikoff, M. G: *Brief History of Aesthetic Theories*, Samir Nova, Translated by: Basem Al-Sakka, Dar Al-Farabi, Beirut, 75.
21. Saliba, Jamil: *The Dictionary of Philosophical Terms*, The Lebanese Book House, Part 2, Beirut, 1982.
22. Saliba, Jamil: *The Philosophical Lexicon of Arabic*, French, English and Latin Terms, Part One, Lebanese Book House, Beirut, 1982.
23. Santillana, George: *The Sense of Beauty (Outline of a Theory in Aesthetics)*, See: Mohamed Mostafa Badawy, Translation and copyright reserved for the National Center for Translation, Al-Jabalawi Street in Al-Opera, Al-Jazeera, Cairo, 2011 AD.

The aesthetic images in Mohammed Thanoun graphic

Azhar Ramzy Azez¹

Abstract

The tagged search (The aesthetic images in Mohammed Thanoun graphic) four chapters, Chapter I was concerned the statement of the research problem, the research importance and it's needed, the goal of research in identifying the aesthetic images in the graphic of the artist's, the research limits, and identifying the most important terms, chapter II came with theoretical framework and included three chapters: chapter I was interested in the aesthetic concept. chapter II is the image aesthetic in the graphic, and chapter III is the artist experience, Chapter III specializes in research procedures: community, sample, curriculum, tool, and sample analysis. Chapter IV ended with results, including: dynamic research sample illustrated of the diverse and changing movement and the artist's ostracism and resentment from the rigid style. then the results included: He evokes the past in his artistic productions in structures of images aesthetic to remember his childhood by its social realism.

Keywords: aesthetic, image, graphic, Image aesthetics, dynamic movement, aesthetic compositions.

¹ University of Mosul/ College of Art azharramzee@uomosul.edu.iq

تقنيات الرسم العراقي المعاصر وانعكاسها على نتاجات طلبة التربية الفنية

الهام عبد الصاحب محسن¹اخلاص ياس خضير²

Al-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 25/3/2023

Date of acceptance: 3/4/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

إن تقنيات الرسم العراقي المعاصر وانعكاسها على نتاجات طلبة التربية الفنية، هو موضوع له أهمية في مجال فن الرسم على المستوى النظري والعملي في الدراسة الأكاديمية نظرية كانت أو عملية، فالرسم في العراق ارث وتاريخ حضاري فضلاً أنه يعتبر أحد اهم الاجناس الفنية العراقية المعاصرة والقديمة، فالرسم العراقي من الفنون ذات الجذور التاريخية وذات المكانة المميزة بين الأجناس الفنية الأخرى، وقد نال الرسم القدر الكافي من التطوير من خلال استخدام تقنيات معاصرة مختلفة للبرقي به نحو الأحسن.

ضمّ الإطار المنهجي، مشكلة البحث والحاجة إليه، ومن ثم جاءت أهمية البحث في تسليط الضوء على تقنيات الرسم العراقي المعاصر، وأثر هذه التقنيات على نتاجات طلبة التربية الفنية والفائدة التي انعكست في نتاجاتهم الرسمية. وهدف البحث إلى الكشف عن التقنيات الأنية وألياتها، ومدى انعكاسها على نتاجات طلبة التربية الفنية. وبالتوقف وتحديد المصطلحات؟

وتضمن الإطار النظري مبحثين: الأول: مقدمة تاريخية في الرسم العراقي المعاصر، جذوره وبداياته. الثاني: تقنيات الرسم العراقي المعاصر. وتضمن إجراءات البحث: إذ كان مجتمع البحث وعينة البحث تضمنت على (3) أعمال رسمية،

أما النتائج والاستنتاجات التي توصلت إليها الباحثتان:

1. ظهرت التقنيات بقوة في جميع نتاجات طلبة التربية الفنية في العينات جميعها.
2. اعتمد الطالب على خياله فأنتج تراكيب رسمية جديدة.
3. قلة عدد الكتب المنهجية عن مادة تقنيات الرسم لتدريسها لطلبة قسم التربية الفنية.

الكلمات المفتاحية: التقنيات، الرسم، المعاصر، الانعكاس، التربية الفنية.

¹ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد/ roselive299@gmail.com

² كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد / lkhllass.khodair@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

ارتبط الفن بكل انواعه واصنافه بالإنسان كون ان الفن نشاط انساني يعبر عن الانسان بأشكال مختلفة واجناس متنوعة ومع تطور الفكر الانساني تطور الفن عبر مراحل التاريخ الانساني فأدى ذلك الى تحولات على مختلف الاصعدة العلمية، الفنية، الثقافية، الاقتصادية، السياسية والاجتماعية ادت هذه التحولات والتطورات الى متغيرات عديدة على المستوى الفكري الذهني وعلى المستوى المادي مما اثر على انشاء وتشكيل انواع متعددة من التأسيس الزمان والمكان، ومفهوم البيئة حيث تشمل البيئة هنا الحالة الاعم كونها المحيط والفراغ والزمان الذي يحتوي الاشياء وكانت القاعدة الاساسية لتطوير اي تجربة وعلى اي مستوى كانت علمي او فني وغيرها من الحقول "فالبيئة أحد أهم العناصر لتطوير وديمومة المجتمعات وتعاقب اجيالها فليس بالإمكان فصل قضايا العمل والانتاج الاجتماعي عن قضايا البيئة ومرتبطين كما وتأثيراً لعلاقات وبيئة المجتمع الحياتية" (Abdel-Gawad, 1983, p. 10). والرسم كنوع فني يحتوي على عناصر تكوين كما يخضع لمتطلبات المادة وضرورتها ويشتمل على علاقة تبادلية ما بين المؤثر البصري والذائقة التي تتحكم في إنتاج الصورة الفنية وكل هذا يحدد الدلالات والسمات التعبيرية لفن الرسم لاسيما وان سمات معرفية وقصديه تتصل بالفن بشكل عام وتتحدد بالرسم ضمن قوانينه التقنية بشكل خاص أن سمات الصورة الشكلية في الأعمال الرسمية تتضمن انعكاساً ذهنياً للواقع والبيئة إن استخدام الانسان آليات المعرفة والإدراك لبلوغ التكيف داخل البيئة الأمر الذي سيؤدي الى تفحص ذلك التكيف المتفرد وانعكاسه على النتاج الحضاري بما في ذلك الفن إذ إن انعكاس المفاهيم الاجتماعية والسياسية والدينية في الموروث الحضاري له مؤثراته في صياغة رؤية فنية تستقي ابعادها من ذلك الانعكاس فالإنسان يستثمر البيئة، والبيئة تعطي الانسان مصادر الحياة بقدر ما يبذله فيها من جهد" (Al-Haffar, 1981, p. 3). فارتباط الانسان وثيق وحياته خارجها غير ممكنة وتزداد تبعيته لها وقلة قدرته على التأثير فيها كلما عدنا في التاريخ حيث بدايات هذا الارتباط، واهم الاسس التي تعتمد عليها دراسة البيئة الطبيعية هي سطح الارض الذي يختلف من إقليم إلى آخر فتكون بعض الاقاليم ذات تضاريس جبلية والأخرى سهلية وبعضها الآخر مسطحات مائية، ومع هذا التنوع في طوبوغرافيا الأقاليم تتباين اشكال الصعوبات والمعطيات البيئية لتختلف بذلك وسائل التكيف الانساني تجاه تلك المعطيات (Al-Nouri, 1998, p. 27).

وتطرحا الباحثان السؤال التالي الذي من خلاله تتحدد مشكلة البحث: ما تقنيات الرسم العراقي

المعاصرومدى انعكاسها في نتاجات طلبة التربية الفنية؟

اهمية البحث:

1- تسليط الضوء على تقنيات الرسم العراقي المعاصر و انعكاسه على نتاجات طلبة التربية الفنية.

2- افادة الطلبة والمختصين في مجال انتاج الرسم العراقي المعاصر.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى: الكشف عن إنعكاس تقنيات الرسم العراقي المعاصر على

نتاجات طلبة التربية الفنية.

حدود البحث: الحدود البشرية: طلبة قسم التربية الفنية / المرحلة الثالثة -الدراسة الصباحية. والحدود المكانية: قسم التربية الفنية -كلية الفنون الجميلة -جامعة بغداد. والحدود الزمانية: العام الدراسي 2017-2018. والحدود الموضوعية: نتاجات طلبة التربية الفنية/المرحلة الثالثة-مادة الرسم.

تحديد المصطلحات:

التقنية لغةً: تَقْنُ: "اتقان الأمر واحكامه، ورجل تَقُنْ بكسر التاء: حاذق" (Al-Gohari, 1987, p. 208) التقنية اصطلاحاً: وعرفها قنديل (2006) بأنها "الاتصال بمهارة، وتعني كذلك: استخدام الانسان لكل مهاراته وامكانياته، للتواصل مع الاخرين" (Qandil, 2006, p. 23).

التعريف الاجرائي: هي المهارة في استخدام تقنيات الرسم العراقي المعاصر من قبل طلبة قسم التربية الفنية.

تعريف الرسم: عرّفه القريشي (2010) بأنه "النتاج الفكري الذي يأخذ شكله النهائي في اللوحة باستخدام الفرش والادوات وغيرها" (Al-Quraishi, 2010).

التعريف الإجرائي: الرسم هو نتاج للأفكار التي يمتلكها الفنان وتحويلها إلى لوحة فنية على وفق الاساليب الفردية او الجماعية لمدارس الرسم التي يعبر عنها طلبة التربية الفنية من خلال تقنيات الرسم.

تعريف المعاصر: يعرفه (سعيد علوش) بالتساؤل "هل (المعاصرة) تعارض لا يفهم دون استحضار (الأصالة)؟ لذلك كانت الأولى، تشير إلى الآني والمتحول، بينما الثانية إلى الماضي والثابت". و(المعاصر) مفهوم نسبي، لمسيرة العصر، في جل تطوراتها ومفاهيمه" (Alloush, 2001) (سعيد علوش، ص150). وفي الاتجاه نفسه يقول (د. عناد غزوان) في معنى المعاصرة "إنها أحدث زمن فني كما يرى إنها العصرية، هي صراع بين قيم موروثية واخرى مكتسبة، أو بين قوى نزاعة إلى التغيير والتجديد وقوى نزاعة إلى الثبوت والتقليد" (Ghazwan, 1986, p. 222). ولذلك فإن كلمة (معاصر): تنطبق على ذلك الفن الذي يدعي دوماً أنه يجدد أشكال الإبداع التقليدية، ويمكن أن نعرف الفن المعاصر بالتحديد من خلال درجة إبداعه غير المتوقع أو الذي لم يسبق له مثيل، بالإضافة إلى ميله إلى الصدام والاستفزاز وهذا من دون أن نحكم بسبب ذلك-سلفاً بأن يُعترف به ويتم تقديره من قبل جميع الناس" (Ghazwan, 1986, p. 222).

الإطار النظري

المبحث الاول: مقدمة تاريخية في الرسم العراقي المعاصر:

مما لا شك فيه ان الفنون بمختلف اجناسها وانواعها هي نتاج انساني يعبر فيه الانسان عن نفسه فارتبطت الفنون مع الانسان وتأثرت ببيئته وكانت ملازمة له في تطوره من الحياة البدائية الى الحياة المدنية ومن ثم الى وقتنا الحاضر.

فالأساليب والانماط الاولى لحياة الانسان في الكهوف حيث بدء الفن من هناك على جدران الكهوف وحيث ما انتقل الانسان انتقل معه الفن فتأثر الفن بعدة تحولات والتغيرات في المسارات للتاريخ البشري عبر عصوره المختلفة ابتداء من البدايات الاولى لفجر التاريخ وبعدها تكون الاساطير ومن ثم السحر وبعدها التأثير الديني والاجتماعي والفلسفي وصولا الى التحولات المنطقية والعلمية في وقتنا الحالي الا ان كل المظاهر التي مرت بها البشرية قد تظهر بأسباب معينة واضحة او لأسباب اخرى في الاعمال الفنية بقصدية

وفي عموم الامر كل التغيرات والتحويلات ساهمت في تطور الفن واعطائه مدارس واساليب ومناهج تختلف من مكان الى مكان اخر ومن زمان الى زمان اخر حتى وصل الى ما وصل اليه في عصرنا الحالي. فكل المنظومات الانسانية الطبيعية، صناعية، تاريخية، اجتماعية، اقتصادية، سياسية، دينية، نفسية، ادبية وعلمية اثرت بشكل او باخر في تشكيل البيئة المحيطة بالإنسان عندما خرج من البيئة الطبيعية ليشكل بيئة تلائمه وبالتالي هذا كله اثر على منجزه الفني والحضاري، فكل ما هو لاحق نتيجة لما هو سابق. وبالتالي كل ما هو موجود الان يرتبط بجذور قديمة لعبت دور في صياغة الشكل وربط الشكل بالمضمون واكتشاف المواد والطرق التي يتم فيها تطويع المواد واشتقاق وفصل الاجناس على جميع المستويات الاكتشافية للإنسان ونخص منها الفن "فلو ان الشعوب تطورت دون احتكاك بالحضارة القديمة لكان من غير المستبعد ان نجد تكرار للمنجزات القديمة" (Georgy, 1990, p. 127). ويعد الرسم هو احد الانواع والاجناس الفنية التي ارتبطت بتاريخ الانسان على مستويين المستوى الاول الاحتياج الحياتي في استخدام المعدات والادوات وغيرها من الادوات التي يدخل الرسم بشكل مباشر او غير مباشر في صناعتها اما المستوى الثاني المستوى الجمالي الفني فكانت الصناعة الرسمية صناعة لها وظائف متعددة لا سيما على المستوى العقائدي والديني والحضاري فكانت احدى الوسائل المعبرة عن الذات منذ القدم "كان ظهور الفن كوسيلة تعبير عن ذات الانسان لأول مرة في وادي الرافدين منذ نهاية العصر الحجري المتأخر اي في عصور ما قبل السلالات وفجر الحضارة في بداية الالف الثالث ق.م ظهر في صبغ الفخار وتزيقه بأصباغ ورسوم جميلة ورسم الاشكال الحيوانية والنباتية والزخارف" (Al-Khatib, 2005, p. 11). اما في ما يخص العراق في تحديد المعاصرة لفن الرسم فانطلقت مسيرة الرسم العراقي المعاصر بمحاولات عديدة ولكن ليست بالكثيرة واتجهت نحو الوظيفة مبتعدة عن الجمالية والتعبير الفني ثم بعد ذلك اخذت الخطوات تتسارع في التقدم نحو وجهة فنية جمالية للرسم وعلى "الرغم من كون التجربة الرسمية العراقية المعاصرة حديثة النشوء رغم جذورها العميقة (اي تحديث التقنيات والوسائل وطريقة التدليل العلاماتي) طبقت بشكل متأخر وبالجهد المبذول والحرفة والفتنة التي يملكها الرسام العراقي ارتقت سريعاً بتجربته واقتربت من الفنون العالمية من خلال التنظيمات الموضوعية التي قدمها الرسام العراقي وربطه ما بين المفاهيم والتأويلات بشأن توليد علامات وتحميلها مضامين وتأصيل الانجاز الذي يقدمه" (Al Saeed, 1983, p. 45). وبدأ التعامل مع المنجز الفني بمعايير ابداعية جمالية والعمل على تغيرات وتحويلات و وتأثير هذه العمليتين في الفن التشكيلي بشكل عام وفي فن الرسم بشكل خاص ليبدأ العمل للتأسيس لمرحلة جديدة ومحطة مهمة فكانت المرحلة التي ابتهت فيها عدد من الفنانين العراقيين الى مختلف دول العالم هي المرحلة الاهم في تاريخ الرسم العراقي المعاصر وكانت النسبة الاكبر الى اوربا فظهر التأثير الاوربي في النتاج البصري التشكيلي العراقي بشكل عام والرسم بشكل خاص من خلال الاحتكاك وتوظيف التقنيات الحديثة والمزاوجة بين الارث الفني العميق وبين ما تم التعرف عليه من خلال البعثات الدراسية حيث كانت القارة الاوربية مركز للحداثة فنياً في حين ان الفنان العراقي كان متعطش للدخول الى التجربة الجديدة وهو محمل بإرث عالمي منتشر في كل العالم والعالم يدرس تاريخ الحضارات العراقية فنيا ومع التعلم والموهبة والشغف رسم الفنان التشكيلي العراقي خطأ خاص به لا يقل عن اي تجربة عالمية " واتجه الرسام العراقي نحو التحرر من التقليد والتوجه نحو الابتكار

ليصل الى مرحلة متميزة جدا من خلال ما ورثه وما موجود ضمن الارث الانساني العالمي والمعاصر بتقديمه لمنجز بصري متقدم يعتمد الربط بين الارث الهائل وبين الحداثة وشفراتها التي تشكلت من خلالها الرموز والمضامين الخاصة به" (Kamel, 1993, p. 76). حيث انه محمل بكل ثقل التجربة المنقلة عبر الزمن والمتطورة مع الحضارات لتعود بين يديه ليشكلها من جديد فكان عامل التواصل والاحتكاك وما ينتجه المجتمع يمثل احد اهم عوامل تكوين البنيات الثقافية والفنية، "كان وادي الرافدين ولايزال حافلا باختلاط متنوع من الثقافات بدءاً من فجر التاريخ وحتى اليوم ونحن نلمس ذلك في كثير من الامور الاعتيادية واليومية..... علاقاتنا الانسانية... فنوننا... آدابنا... الخ" (Hamdan, 2014, p. 76). وبالتالي فان التجربة الرسمية العراقية المعاصرة هي وريثة لعمق التاريخ والى الان متحولة ومتغيرة ومتطورة ولها جذور ممتدة مع عمق التاريخ. ان البداية الفعلية (لفرع الرسم) كانت في عام "1953) على يد الرسام البريطاني (ايان اولد) الذي انتدب ليكون اول مدرس في معهد الفنون الجميلة، ويتواجه خرجت اول قطعة رسمية من الفرن الناري البسيط في المعهد" (Al-Zubaidi, 1986, p. 23). ومنذ ذلك الحين اتخذ فن الرسم المعاصر بالتقدم والتطور خلال فترة قصيرة من الزمن افرزت خلالها اسماء مهمة وفعالة وطموحة بالإضافة الى الطاقة الشبابية التي غدت فن الرسم العراقي المعاصر وجعلت له بصمة مميزة على الاصعدة المحلية والاقليمية والدولية من خلال المغادرة الوظيفية للرسم والاتجاه نحو العملية الابداعية الفنية التي تحتوي قيمة جمالية ومن اهم هذه الاسماء على سبيل المثال لا الحصر (تركي حسين، شنيار عبد الله، سعد شاكر، ماهر السامرائي، اكرم ناجي، سهام سعودي) فكانت نتاجاتهم تمثل مرحلة ببعدين البعد الاول انطلاقة جديدة في ادخال تقنيات جديدة في فن الرسم والبعد الثاني التحول الفني ومواكبة العصر والاستحداث في التضمين والتدليل للمواضيع والاشكال المنتجة لذا اصبح فن الرسم كعمل فني بمميزات خاصة وتقنيات خاصة.

المبحث الثاني: تقنيات الرسم العراقي المعاصر:

شهدت الاعوام الاخيرة من القرن العشرين تحولات كبيرة وواضحة في التطور على المستوى الفكري والمستوى التقني حيث وصل التعبير الفني في اعلى عطاءه إلى المستوى الفني والتقني على حد سواء في الفنون بشكل عام وفن الرسم بشكل خاص حيث اكتشفت العديد من التقنيات المستخدمة في انتاج النص البصري الرسي في مختلف مراحل صناعة الرسم ابتداءً من تشكيل الشكل الخارجي للمادة الطينية ثم معالجة السطح مروراً بالأفران والحرارة المستخدمة في عملية الحرق والشواء للعمل واخيراً الطلاء والمواد الكيماوية التي تستعمل في الأكاسيد الملونة. فالفنان (الرسام) عندما يبدأ في العمل على انجاز عمل فني ما فانه يعلم ان اليات الارتباط بين الشكل والموضوع تخضع لقواعد وتقنيات معينة كون ان المعالجة في انتاج العملي الرسي بشكل فني جمالي تحتاج الى نوع خاص من المعالجات والعمليات التجريبية من اجل اعطاء النص الرسي جمالية خاصة به كون ان النص الرسي يتميز بامكانية احتوائه على اجناس من الفن التشكيلي كالرسم والنحت بالإضافة الى الجانب العلمي البحت في فيزياوية المواد الخام وكيماويتها ومدى التفاعلات الحرارية في تأثيرها على هذه المواد الخام. ومما لاشك فيه ان الرسام العراقي هو ابن هذه البيئة في اختلافاتها وتنوعها من حيث الوسائل والطرق والتقنيات التي اكتسبها عن طريق التوارث والخبرة والتعلم وترى الباحثة ان الجانب التقني في انجاز النص البصري الرسي ينقسم الى اربعة نقاط:

- 1- التعامل في تشكيل المادة واعطائها شكلها الخارجي وربط المضمون بالشكل.
 - 2- التعامل مع المادة الخام من حيث طرق معالجة السطح والملمس.
 - 3- يتعلق بالافران وطرق الشوي وعدد مرات الحرق والنضج.
 - 4- الجانب العلمي الذي يتعلق الاكاسيد اللونية والتلوين والطلاء الزجاجي للمنجز البصري الرسمي.
- يتميز الرسم بإمكانية ان يحمل الجانب الجمالي والجانب الوظيفي على حد سواء وعندما يبدأ الرسام في انشاء عمله فانه يختار بين أحد الجانبين او يجمع الجانبين معا " فقد كان الإنسان القديم يستعمل الأنبيه كأداء وظيفي في حين صار وبالمفهوم المعاصر يتعامل مع الرسام باعتباره فنا خالصا" (Al-Basiouni, 1986, p. 293).

وكنتيجة حتمية أصبح الفنان الرسام المعاصر يبحث عن العلاقات الجمالية في انشاء عمله الفني الرسمي من اجل تقديم خطابه الفني بصيغ تعبيرية تحمل تجسيدات لرؤيته الفنية عن ما يحيط به او ما يدور في ذهنه وبالتالي عندما يبدأ في تشكيل مواد الخام وانشاء التكوينات والتشكيلات المتنوعة بالأشكال والأحجام المختلفة فهذه العملية هي نتاج لكثير من العوامل المؤثرة والتقنيات المختلفة على المستوى الذهني والمادي في نفس الوقت. واصبح الرسام يولي اهتمامات كبيرة ومهمة ورئيسة في منجزه بالعلاقات الشكلية في منجزه البصري ويجمع تشكيلات منجزه البصري كونه ان الصانع الرئيسي والاول فيؤسس زمنه الخاص وفضائه الخاص ومكانه الخاص لتأسيس البيئة التي يتنفس عمله من خلالها فكان تشكيل المادة الخام هو البداية الاولى والتقنية الاقدم والاحدث لحد الان في انتاج العمل الرسمي كون ان هذه التقنية متطورة في جميع العصور مع تطور الزمان "فالحداثة في العصر تتمثل في التجارب الفنية وتفاعلها مع التطور التقني والفني على حد سواء من خلال حركة الزمن الدائمة والمتطورة فتنشئ بذلك علاقات جديدة جوهريه من خلال التشكيلات والمنجز الخاص بكل تشكيل من اجل مواكبة العصر" (Al-Zubaidi, 1986, p. 24). ان ما يميز فن الرسم العراقي هذا الموروث الهائل والتجربة الكبيرة والغنية والتحولت المهمة في مسيرة الرسم العراقي على الجانب الجمالي والوظيفي رغم هناك فترات ركود الا ان الصراعات في التحولات والعودة بشكل فعال من خلال الصراعات بين ما موجود وبين ما هو قادم بين التجربة العراقية النقية وبين التجارب على المستوى العالمي وتأثير الحداثة والمعاصرة في الرسم على المستوى التقني في جميع مفاصل فن الرسم " وإذا كان تاريخ الحركة التشكيلية في العراق يقف على المنعطف الأخير من القرن العشرين، متخذاً مساره الواضح بين تيارات الفن العالمي الحديث فذاك لأنه يمتلك طواعية عالية في الاستجابة الحرة لمستجدات العصر، كما يمتلك في الوقت نفسه إمكانات الحوار والتفاعل مع الحركات الفنية الحديثة في العالم ودون أن يغفل إمكانات الاتصال الفكري والفني بالتجارب والتقنيات والأساليب المستحدثة في تلك الأوساط (Al-Rawi, 1962). فكانت مواكبته للتطور والمعاصرة من خلال عدة جوانب ومنها جانب الشكل الخارجي وتشكيله وصناعته بشكل عالمي وعمليات التحول والصراع في ما بين الارث الكبير والتجربة الغنية وبين التطور والحداثة ومما لاشك فيه كان للحداثة دور وبصمة جنباً الى جنب الارث الثقافي الكبير فكانت التجربة الجديدة التي يمر بها الفنان وفن الرسم على المستويين المادي والذهني "وعلى هذا اخذ الرسام يبلور ملامح نزعتة للحداثة من خلال تحرره من التقليد وتدرجه بالنمو والتطور ليبلغ مرحلة متميزة

من خلال العلاقة بين المورث والتراث الإنساني العالمي الحديث أو المعاصر الجديد" (Al-Rawi, 1962, p. 13). خلال توظيف القدرة التعبيرية لطبيعة المادة الخام الطينية اللدنة التي تمثل احد اهم العناصر الداخلة في بناء التشكيلات ان كانت قديمة او حداثوية معاصرة فقد يعمل الرسام على توظيف السطح الطيني بتقنيات متعددة من خلال الاضافة او النحت البارز او تخشين الملمس او تعميمه او اضافة مواد ان كانت رملية او خشبية او حتى معدنية من خلال استخدام اليد فقط او عن طريق تقنيات معينة بأساليب او ادوات مختلفة فالفنان العراقي يبداء بعمل بعبور الاشكال الاعتيادية والتقليدية واخذ يعمل على تضمين منجزه البصري بالقيم الجمالية التي تحمل في طياتها وثناياها وخطوطها الجريئة قوته وهيمنته والمعالجات التي يستخدمها فالرسام يعبر عما يدور بذهنه وهو بهذا يقدم منجز للأخرين ببعدين البعد الاول خاص بالرسام نفسه كحالة تعبيرية ونشاط فني حياتي والبعد الثاني تجربة للمتلقي يحاول بها امسك اللحظة الجمالية التي تؤثر فيه بهذا نجد الرسام (سعد شاكر) عمل على ارساء المعنى الذي ينطوي تحت تعبيرية تتسع لتجاوز الفكرة التي تشير الى محدودية هذا الفن. وهذا ما جاء في قول الرسام (سعد شاكر) بأن لا بد للفنان أن يعي عالمه المرئي وغير المرئي ويجمع بين المهارة والخيال والتعبير. ان " الأشكال هي مجردات مستقاة من المحار أو الصببر أو الجسم الإنساني، أنها في معظم الحالات تأليف من هذه العناصر المتباينة، المتضادة أحياناً، ويجمعها معاً ليخلق منها وحدة عضوية" أي أن الرسام يتمتع بذكاء وغريزة ودقة في الانجاز الأمر الذي جعل مغامرته محسوبة ومقنعة" (Adel,, 2000, p. 102). في محاولات حثيثة سعى الرسام العراقي لبناء مفهوم خاص و متميز وجديد كل الجدة لنظم الرسم المعاصر والحداثوي من خلال مجموعة من التداخلات الثقافية والبنى المرجعية القديمة والحديثة التي شكلت تقنيات جديدة في تشكيل الخطاب الفني لديه من خلال التفاعل المستمر مع كل المعطيات البيئية والثقافية والسياسية والظروف المحيطة به بمختلف انواعها ومرجعياتها ومزج ما بين هو قديم وبين ما هو حديث حمل عمله سمات الحداثة والاصالة في نفس الوقت. كما سعى الرسام العراقي إلى محاولة خلق مفهوم جديد لنظام الشكل الرسمي بشكل ليس منعزلاً عن التيارات الفكرية والفلسفية التي ظهرت في الفن التشكيلي، وتأثره بالمورثات القديمة من خلال تنوعاتها وتركيبها وتياراتها الفنية المتعددة. من هنا نجد "أن الرسام العراقي يقف بجرأة أمام قضية الوعي والخلق كما تعتبر تجربته بمثابة أتون طالما كان الإنسان حاضراً برموزه القوية أو حضوره المتدفق في كلية العمل" (Al-Zubaidi, 1986, p. 49). يتضح مما سبق ان هناك عوامل تؤثر على صانع المنجز بالدرجة الاولى ومن ثم ينعكس التأثير على المنجز من خلال الانعكاسات على المستوى الذهني او المادي التقني او الفني "وكانت العوامل الضاغطة بمختلف تنوعاتها سياسية ان كانت او اجتماعية ثقافية كانت او دينية او غيرها من العوامل التي اثرت بدورها على الفنان العراقي في اسلوبه في طريقة عمله وحتى في طريقة التدليل العلاماتي لمنجزه البصري والعمل في هكذا اجواء كثيرة التحول والتغير على جميع الاصعدة والمستويات ولدت اساليب خاصة لدى الفنان العراقي من خلال ما يتم توظيفه من تقنيات الاظهار التي يوظفها في منجزه الرسمي التي اعتمدت على استخدام الاضافة من خلال التمفصلات للأشكال واخرى جزئيات هذه الاشكال او محاكمتها عبر التشكيلات التي ينجزها او من خلال بروز اشكال وجعل اشكال اخرى بارزة عبر التحزيز (Al-Zubaidi, 1986, p. 27). عبر الاستخدامات اللونية والاكاسيد والتزجيج للمنجز البصري

وبالتالي ادى هذا الى تشكيل اساليب فنية ذات قوة تعبيرية وانطباعية ثرية مشحونة بما يحتويه المجتمع العراقي بكليته" (Al Saeed, 1983, p. 133). وتم توظيف الاشكال المتعددة ابتداء من الحرف العربي والاشكال المجردة الى الاشكال المركبة والمعقدة "فاستعان العديد من الرسامين العراقيين المعاصرين في توظيف الحروف العربية والارقام وتقنيات الرسم والحفر الاضافة والحذف ووظفت خطوطها واشكالها ومنحنياتها في انشاء نص جديد بصري رسمي فغادر بذلك الرسام العراقي الالتزام الشكلي التقليدي من خلال ادخال التقنية الجديدة في التوظيف والانشاء على حد سواء من خلال التجريد والتعبير والانطباعية في تشكيل النص الرسمي الجديد" (Al-Rubaie, 1986, p. 84). وهذا ما نراه في اعمال الفنان الرسام العراقي المعاصر (سعد شاكر) فقد خضعت العديد من المناهج الانشائية التكوينية بقوة متلاحمة بتناغم في ما بينها على حد قوله "اعمال مدينة من مئات العناصر المشتركة" (Kamel, 1993, p. 5). وهذا ما وفته به اعمال هذا الفنان كونها تجريدية مستوحاة من اشكال ((المحار او الصبار او الانسان بنفسه)) انها في الاغلب وأكثر الاحيان عناصر هذه الاجسام مؤتلفة فيما بينها لتشكل وحدة متناغمة عضوية فيما بينها من خلال القدرة الفنية على التعبير والتوظيف التقني والفني لانجاز خطاب جمالي" (Kamel, 1993, p. 102). فيما كان الرسام (ماهر السامرائي) يحاول تجاوز الحدود المادية والكل المحسوس للقطعة الرسمية ليحاكي بشكل اقرب الى التصوير من الشكل الرسمي فكان اتجاهاً واضح من خلال توظيف الحرف العربي مع الخطوط المسماية المجردة في بعض الاحيان ومما تميز به استخدام الحفر او الاكاسد الملونة والنحت في تشكيل تكويناته البصرية في النص الرسمي فهو يعمل هنا على المزوجة بين الاصول في توظيف الخط المسماي ومزاوجته مع الخط العربي وربط الاشكال بالنحت البارز او النحت المحفور او التزجيج والاكاسيد اللونية" (Kamel, 1993, p. 111).

وقد بدأ واضحاً ميل بعض هذه الأشكال الرسمية إلى الحداثة وبالوقت نفسه تأثرها بالفن القديم، وبالفن الإسلامي. بهذا جاءت الحداثة كتيار معبر عن ذاكرة الحضارة وهي تؤسس متحفها الجديد وإنها نابعة من قدرة الفنان على الابتكار وعلى بلورة هويته العميقة... وهي محاولة جادة لبناء نظام ينتمي إلى عصر قيد الانبعاث متمثلاً فيه الماضي والأسرار الروحية أو رموزه الجمعية أو تقاليده المعرفية والخيال الخصب المجسد لروح الأشياء (Kamel, 1993, p. 61). ان اي عملية تنفيذ لفكرة ما التي يرغب الفنان في التعبير عنها كمنجز جمالي يحمل قيم فنية ابداعية تبدأ من خلال التأثير البيئي الذي يحيطه بأبعاد فكرية وتصورات ذهنية ومن ثم تتحول الى منجز مادي غير ان هذه العملية بكليتها تمر بعدة مراحل ومرحلة مرتبطة بنجاحها لاستمرار المرحلة التي تليها حيث يفرق الرسم عن الفنون والاجناس التشكيلية الأخرى انه مرتبط في مرحلة الشواء وتنضيج العمل في سبيل انتهاء صناعة النص الرسمي واحتمالية الفشل واردة حتى اللحظات الأخيرة من الشواء لقطعة الرسم التي قد تتعرض للدخول للفنر لثلاثة مرات او اكثر حيث احتمالات النجاح والفشل يصعب معالجتها خاصة وانه يتعامل مع مواد خام ذات طابع لوني مغاير لما تنتج بعد عملية حرقها لهذا لا يعرف الفنان الرسام عادة الشيء الذي سوف ينتجه قبل أن يخرج هذا الشيء من آخر مراحل انجازه لذا على الرسام إن يتميز بالملكة الإبداعية والفكرية في تصور الأشياء ذهنياً وحسبياً، لا من خلال الاستجابة البصرية والرؤية الفكرية المدركة. ليصبح من الممكن العمل على إيجاد تقاربات بين

فعل الدلالة وهو يحتكم لخيارات الفكرة في العمل الفني، وإنتاجية الشكل وتعبيراته الإشارية في بنية السطح الرسمي العام، وبما يتفق ومضمون العمل الفني. لتتسق بنية الرسم، ضمن هذا الإطار إلى مستويات متعالية من الترميز والاستظهار البنائي والاستكشاف عن المضمون من خلال مفردات البيئة، والتعامل بصيغ العلاقات التراكمية التي تؤسس رؤية فكرية تنشأ من التجريب والبحث في الحقل الدلالي للمعرفة الجمالية. فعنصر اللون في المعالجة والتنفيذ للرسم. فحالة إدراك اللون والتعبير من خلاله عبارة استجابات مشروطه بالذهن من خلال الخبرة والتعلم والمعلومات العلمية لما موجود وراسخ في ذهن ومخيلة الفنان وبصيرته التي تثيرها القيم الجغرافية والطبيعية والاجتماعية والبيئية والدينية التي عاش في وسطها ونهل منها" (Scott, 1980, p. 1980). كما اهتم البعض منهم بالمفردات المحلية والألوان التي استخدمت لها لتعلن عن الخط والاتجاه الذي التزمت به وهو بهذه الأعمال الحرة حاول تخطي وتجاوز العالم المحدد أو الضيق الذي يمكن أن يكون ضمن النموذج الواحد (Al-Zubaidi, 1986, p. 48). فالنماذج هي هنا عبارة عن انماط واساليب في الانتاج الفني والابداعي في تحديد السمات العامة والخاصة في المنجز البصري الرسمي على حد سواء من وظيفته المغلقة الى وظيفة جمالية متحررة كلياً من خلال طريقة المزوجة والدمج والانصهار مع التشكيل العام لتكوين النص الرسمي وهذا ما برز عند الفنان العراقي "وهذا التحويل اعطى سمة حدائوية للأشكال من خلال اشراك الحرف بالشكل العربي الاسلامي مع الشكل العام الذي اعطى حدائوية من نوع آخر جمعت خلاله التراث والمعاصر، وظهرت تلك التقنيات وتأثيرها على نتاجات طلبة قسم التربية الفنية من خلال اطلاعهم على أعمال الرواد والمعاصرين.

مؤشرات الإطار النظري:

- 1- تأثر الفن العراقي المعاصر بمؤثرين المؤثر الاول مؤثر خارجي عالمي (الفن الاوربي) والمؤثر الثاني اكتشاف وتوظيف عناصر التجديد والمعاصرة.
- 2- ان الفنان المعاصر لاحدود لرغباته وابداعاته يجرب يحذف ويعدل ويضيف في الاشكال الرسمية التقنية تسهم في صناعة وابداع الشكل الرسمي وتحولاته.
- 3- ان الفن الرسمي قد حقق مناخات ادت الى تحولات في اداء الاسلوب وخامات الرسم.
- 4- تمثل ثقافة الرسام ومخزونه الفكري عامل اساسي في تحول نظام الشكل الرسمي المعاصر.
- 5- تأثر الرسام بالمرجعيات المختلفة على مستويين المحلي والمستوى الدولي وعلى فترتين الفترة التاريخية والفترة المعاصرة.

منهجية وإجراءات البحث

- منهج البحث: اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة.
- مجتمع البحث: تألف مجتمع البحث الحالي من نتاجات طلبة المرحلة الثالثة - قسم التربية الفنية - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد - الدراسة الصباحية.
- عينة البحث: اقتصرت عينة البحث الحالي على (3) عينات التي اختيرت قصدياً من نتاجات طلبة المرحلة الثالثة - قسم التربية الفنية - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد - الدراسة الصباحية.

تحليل العينة:

عمل رقم (1)

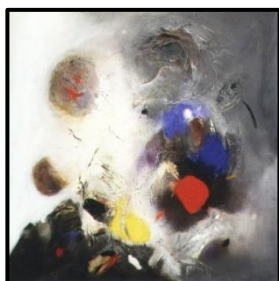
أبعاد العمل: 40 سم

الخامة المستخدمة: قماش واصباغ

اسم الطالب: مازن عبد الستار

سنة الإنجاز: 2017-2018

عمل رقم (1) المسح البصري للعمل تضمن:



تظهر عناصر العمل الفني واضحة في تنوع الخط وكذلك الاختلافات في الملمس وتنوعاته الموجودة على جوانب الشكل فضلاً عن قواعد التكوين التي تظهر واضحة من خلال التكرارات والتشكيلات المرتبطة في البنية الكلية للعمل الفني ظهور الأشكال الهندسية بشكل واضح والتحيز البارز اما ما يخص المعالجات التقنية للون ظهرت من خلال استخدام عدة اصباغ في تلوين المنجز الرسمي اعلاه.

اعتمد البناء التشكيلي للعمل على التقنيات المختلفة التي اعطت للشكل تشكيله النهائي ومن خلال المعاينة البصرية ترصد الباحثة في تشكيل الشكل الخارجي استخدام تقنيات تقليدية (استخدام اليد ومهارة الفنان) في تشكيل الشكل الخارجي وهي أقدم تقنية وفي الوقت نفسه هي الأكثر تجدداً.

تمثل هذه المعالجة جانبيين، الجانب الاول التعامل مع عناصر التجديد والمعاصرة من خلال انشاء شكل مركب من خلال توظيف أكثر من تقنية عن طريق الحذف والاضافة في الاشكال الرسمية من اجل انجاز ابداعي متمثل في القطعة الرسمية متأثرة بالنتيجة بالتحويلات في توظيف الاشكال المعقدة والبسيطة من خلال التأثير بالمرجعيات والبنى الضاغطة من جهة ومن جهة اخرى بالتجربة والتعلم الحديث عن طريق المدارس الاوروبية فاعتمد التكرار في التحيز والتنوع في استخدام الخامات والالوان.

يقودنا الشكل العام الى دلالات رمزية تم استعارتها والتي تعامل معها الطالب وهذا ما نجده عند مجموعة من الرسامين العراقيين بشكل عام وعند (ماهر السامرائي) بشكل خاص من خلال توظيف الاشكال المجردة للحروف العربية والمسمارية واستخدام عدة ألوان.

رغم التباين في المفردة المتشكلة على سطح القطعة الرسمية الا انها جاءت بأنساق تولد وحدة في الشكل العام من خلال توظيف الخطوط المنحنية وتقنيات الاظهار المتقاربة في الملمس الخشن وتدرجاته وتنعيمه الذي يندمج مع السطوح الملساء للوحة مع تضمين النقوش التي تشكل السطح الخشن حروف بين المسمارية والعربية متداخلة بشكل كبير مما ولد وحدة نهائية في تشكيل اللوحة.



الشكل (2)

أبعاد العمل: 30 سم

الخامة المستخدمة: قماش والوان

اسم الطالب: امتياز عبد الرزاق

سنة الإنجاز: 2017-2018

عمل رقم (2) المسح البصري للعمل تضمن:

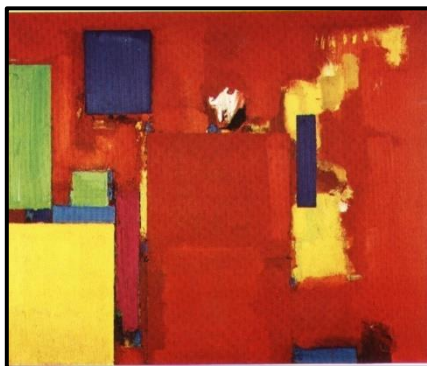
ظهرت عناصر العمل الفني الرسي من خلال

استخدام الاشكال الهندسية (الدائرة) وتكرارها بأحجام مختلفة فضلاً عن الخطوط المنحنية والمائلة حيث ظهرت هذه الاشكال واضحة بشدة اما الملمس تنوع حسب التكرارات للدوائر واحجامها والاختلاف من مكان لمكان اخر في العمل الرسي كذلك قواعد التكوين كانت ظاهرة وبارزة اما فيما يخص تقنيات الاظهار في الاضافة ظهرت الاستعارة من الاشكال الحيوانية (شكل السمكة تحديداً) وكذلك المعالجات التقنية للون ظهرت من خلال الالوان الواضحة بشدة.

ينتظم تركيب هذا العمل بحسب تشكيل علاقات بشكل منظومة متكررة من خلال استخدام الاشكال الدائرية بأنماط مختلفة وكسر الشكل الدائري من خلال بروزات جانبية غير منتظمة بالتالي تشكل الشكل النهائي للدوائر فاستخدم الطالب هنا التكرار من جهة ومن جهة اخرى التنوع اللوني والشكلي.

أما فيما يتعلق بالتكرار كان في استخدام الاشكال والخطوط الدائرة البارزة والغائرة الدائري الذي ينطوي تحت عملية التكرار بالشكل ولكن يختلف في تقنية الاظهار واللون فهنا تبين التأثيرات المنعكسة على الطلاب كأحد المرجعيات المعاصرة لديهم هي المنظومة التي يتعامل بها الفنان العراقي الرسام المعاصر في نتاجه واصبحت هذه العمليات كاستعارات جزئية او كلية مستقلة اوضمنية كأحد البنى الضاغطة والمرجعيات لدى الطلبة من خلال المحاكاة ان كان جزئية او كلية للمنجزات الفنية الرسمية للفنانين المعاصرين وفي هذا المنجز تحديدا تنعكس اسلوبية الفنان العراقي في التعامل مع التقنيات المعاصرة في المنجز الرسي العراقي المعاصر.

ان عملية معالجة التنظيمات الشكلية وتركيبها في هذا العمل تمت وفق بناء علاقات هندسية منتظمة متوافقة من خلال اشكال الدوائر واحجامها المختلفة في النحت الغائر والبارز على حد سواء في بناء التشكيل العام والابرز الذي بدوره يقوي من الشكل العام للوحة التي اتخذت شكل جميل. فتم التعامل مع الدائرة بمستويين مستوى الشكل الهندسي النظامي وبمستوى الجمالي في استخدام الدوائر لابرز الشكل الحيواني وهنا كانت عملية الاختزال والتكثيف من الناحية الوظيفية في اعطاء الشكل والتجريد من الناحية الجمالية لربط المضمون بالشكل العام.



شكل رقم (3)

أبعاد العمل: 20 طول-20 عرض

الخامة المستخدمة: قماش والوان

اسم الطالب: زهراء طالب

سنة الإنجاز: 2017-2018

عمل رقم (3) المسح البصري للعمل تضمن:

اعتمدت عناصر التشكيل للعمل الفني الرسمي في

توظيف انواع وانماط مختلفة من الخطوط والتي ظهرت

بشدة من خلال استخدام الخطوط المستقيمة للشكل الخارجي واحتوائها ضمن فضاء العمل الرسمي لخطوط وكتل منحنية ودائرية وشبه دائرية فشكلت شكل تجريدي واضح لملامح وجه. اما قواعد التكوين التكرار والاستمرار في تشكيل الكتل كان واضح بشدة ام فيما يخص تقنيات الاظهار فقد ظهرت الاشكال التجريدية الهندسية كالإضافة فقد ظهر في تحديد الشكل الخارجي المربع الكلي لمساحة وفضاء العمل الرسمي ككل اما المعالجات التقنية للون كانت واضحة بشدة من خلال استخدام لونين بارزين ومتضادين.

البنية التركيبية لهذا العمل تعتمد على التكرارات الدائرية والمنحنيات فضلاً عن الرسم البارز مع الحفاظ على اظهار اوكسيد الحديد دون التنوع بالألوان بل لجاء الطالب الى التنوع في الشكل ضمن اطار الشكل العام في استخدام المنحنيات وتشكيل التموجات في تشكيل اللوحة التي من خلالها كون وحدة متراكبة ذات المستوى الجميل وكسر هذه الوحدة المنحنية بقاعدة مربعة وهنا تؤسس لعملية الاظهار في متطقتين لإبراز القوة اللونية والمنحنيات كتشكيلات اساسية في تقديم القطعة الرسمية فكانت التقنيات المستخدمة بين المتكررات في تنوع استخدام الاشكال المشكلة للسطح النهائي للقطعة الرسمية فعمل الطالب على توظيف التقنيات التي اثرت من خلال المنجزات المعاصرة للفنانين العراقيين، وربط اجزاء التكوين ببعضها البعض من خلال اللون الواحد للرسم ومن خلال اللون الاصفر الذي يمثل التشكيلات الغائرة ومن خلال هذه الثنائية في اللون ونمط النحت التي استخدمها الطالب كتقنيات في انتاج القطعة الرسمية يبرز القيمة الجمالية في عمله بتوظيف التقنيات المعاصرة بشكل ابداعي جمالي.

نتائج البحث: بعد تحليل العينات توصلت الباحثة الى مجموعة من النتائج وهي كالآتي:

1- لقد ظهرت فقرة (الخط المتنوع) بقوة في جميع نتاجات طلبة قسم التربية الفنية وذلك في العينات (3/2/1).

2- ظهرت عناصر العمل الرسمي في 9 الشكل التجريدي واضحة في عينة رقم (1)، (2)، (3).

3- ظهر الملمس متنوعاً في العينات الرسمية رقم (1)، (3).

4- اما تقنيات الاظهار بأضافة الاشكال الحيوانية فلم تظهر في جميع عينات طلبة قسم التربية الفنية في عينة البحث.

الاستنتاجات: استناداً لنتائج هذه الدراسة توصلت الباحثة الى الاستنتاجات الاتية :-

1- ظهور ضعف في اداء الطلبة من ناحية الاكسدة للمنجز الفني دون المستوى المطلوب ويعزى ذلك لعدم توفر مواد الخام.

2- قلة عدد الكتب المنهجية عن مادة تقنيات الرسم لتدريبها لطلبة قسم التربية الفنية.

3- ظهور ضعف في الاعمال بسبب استخدامهم خامة واحدة معتمدة لدى الطلبة وهي خامة (بني سعد).

التوصيات :- بعد اكمال الباحثة لنتائج البحث واستنتاجاته توصي بالاتي :-

1- الاهتمام بتجهيز القاعات والورش الخاصة في مادة الرسم لطلبة قسم التربية الفنية.

2- توفير مصادر علمية لمادة الرسم وتقنياتها لكي يطلع عليها الطلبة بما يزيد من معارفهم حول هذه المادة.

المقترحات :- اقترحت الباحثة جملة من المقترحات منها :-

1- جماليات التكوين للرسم العراقي الحديث.

2- جماليات الملمس في الرسم العراقي المعاصر وانعكاسها في نتائج طلبة التربية الفنية.

3- دراسة الاشكال التجريدية في الرسم العراقي المعاصر وانعكاسها في نتائج طلبة التربية الفنية.

References:

1. Abdel-Gawad, A. (1983). *Principles of Sociology*. Cairo: East Renaissance Library.
2. Adel., K. (2000). *The Iraqi formation (establishment and diversification)*. Baghdad: House of General Cultural Affairs.
3. Al Saeed, S. (1983). *Chapters from the History of the Fine Arts Movement in Iraq*. Baghdad : Arab Horizons House for Printing.
4. Al-Basiouni, M. (1986). *Secrets of Fine Art*. Cairo: The World of the Book.
5. Al-Gohari, A. (1987). *Al-Sahih Taj al-Lughah wa Sahih al-Arabiyyah*. Beirut: Dar al-Ilm Li'l Millions.
6. Al-Haffar, S. (1981). , *Humans and Environmental Problems*. Qatar: Qatar University.
7. Al-Khatib, A. (2005, October 27). On ancient Iraqi art. *Al-Mada newspaper*(Issue 522).
8. Alloush, S. (2001). *A Dictionary of Contemporary Literary Terms*. Cairo: Arab Horizons House.
9. Al-Nouri, Q. (1998). *Human Environment from the Perspective of Culture and Society*. Irbid: Yarmouk University.
10. Al-Quraishi, F. (2010). *The Chemistry of Vitrification and the Art of Ancient Pottery*. Baghdad: Dar Al-Kutub Al-Ilmiya.
11. Al-Rawi, N. (1962). *Reflections on Modern Iraqi Art*. Baghdad: Directorate of Arts and Popular Culture at the Ministry of Guidance.
12. Al-Rubaie, S. (1986). *Contemporary Plastic Art in the Arab World*. Baghdad: General Cultural Affairs House.
13. Al-Zubaidi, J. (1986). *Contemporary Artistic Painting in Iraq*. Baghdad: House of General Cultural Affairs.
14. Georgy, G. (1990). *Consciousness and Art*. (N. Nayouf, Trans.) Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature.
15. Ghazwan, e. (1986). *The Contemporary and Inherited Arab Critic*. Baghdad: Union of Arab Writers and Writers, Research of the Twelfth Conference.
16. Hamdan, Y. (2014). *Sociology of Contemporary Painting in Iraq*. University of Baghdad, College of Fine Arts, Master Thesis.
17. Kamel, A. (1993). *Contemporary Iraqi Painting, the Vitality of Forms and the Magic of Reality*. Baghdad: Arab Horizons Magazine.

18. Qandil, A. (2006). *Teaching with Modern Technology*. Cairo: World of Books for Publishing and Distribution.
19. Scott, R. (1980). *Foundations of Design*. (A.-B. A. Ibrahim, Trans.) Cairo: The Franklin Institute for Printing, Dar Nahdet Misr.
20. Ebraheem Mongy, Y. ., Amer Al-Hajri, S. ., & Al Mardhoof Al Saadi, N. . (2021). Inspiring heritage and symbols of local identity in contemporary Omani Graphic Art. *Al-Academy*, (102), 81–104. <https://doi.org/10.35560/jcofarts102/81-104>
21. Nasser AL Nahari , N. . (2021). The Role of Contemporary Interactive Art Works Economically and Culturally "An Analytical Study". *Al-Academy*, (102), 123–144. <https://doi.org/10.35560/jcofarts102/123-144>
22. Kaled Talib Alsamurai, A. . (2021). The communicative education of fine arts in the COVID-19 crisis and its manifestations in the modernization of the works of the Iraqi painter "Nabil Ali as a model". *Al-Academy*, (102), 207–222. <https://doi.org/10.35560/jcofarts102/207-222>
23. Daryanavard (al-ghaisi), Z., Balavi, R., & M. Bataineh, A. (2021). The Communicative Functions in The Speech of The UAE National Anthem in The Light of The Eloquence of The Audience. *Al-Academy*, (101), 145–156. <https://doi.org/10.35560/jcofarts101/145-156>

Contemporary Iraqi arts techniques and their reflection on the products of the students of Art Education

**Alham Abd Al Saheb
Akhlas yas khudhair**

Abstract:

The techniques of contemporary Iraqi painting and their reflection on the productions of students of art education is an important subject in the field of painting at the theoretical and practical levels in academic study, whether theoretical or practical. Al-Iraqi is one of the arts with historical roots and a distinguished position among other artistic genres. Painting has received a sufficient level of development through the use of various contemporary techniques to advance it for the better.

The methodological framework included the problem of research and the need for it, and then the importance of research came in shedding light on the techniques of contemporary Iraqi painting, and the impact of these techniques on the productions of students of art education and the benefit that was reflected in their official productions. The research aimed to reveal the immediate techniques and their mechanisms, and the extent of their reflection on the productions of art education students. By stopping and defining terms?

The theoretical framework included two sections: the first: a historical introduction to contemporary Iraqi painting, its roots and beginnings. The second: contemporary Iraqi painting techniques. The research procedures included: The research community and the research sample included (3) official works,

The results and conclusions reached by the two researchers:

1. The techniques appeared strongly in all the art education students' outputs in all samples.
2. The student relied on his imagination to produce new formal compositions.
3. The small number of textbooks on drawing techniques to be taught to students of the Department of Art Education.

Keywords: techniques, drawing, contemporary, reflection, art education.

اشتغالات المرجعيات الضاغطة وتأثيرها في تشكيلات فنون ما بعد الحدائة

امال نوري عبود¹

Al-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 27/2/2023

Date of acceptance: 8/3/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

تشتغل العملية الفنية ان كان بصفة عمومية في جميع الفنون او بصفة محددة في نوع من انواع الفنون او جنس من اجناس انواع الفنون على اشتغالات المرجعيات الفنية الضاغطة كمؤسس للعمل الفني في الصياغات المادية من جهة ومن جهة اخرى كمترجم لفهم المنجز الفني بشكل عام والتشكيلي بشكل خاص وللاهمية اختارت الباحثة عنوان بحثها الموسوم (اشتغالات المرجعية الضاغطة وتأثيرها في تشكيلات فنون ما بعد الحدائة) واتى البحث في اربعة فصول كما هو معمول فيه في مناهج البحث العلمي وتشكل الفصل الاول من الاطار المنهجي حيث مشكلة البحث والاهمية والهدف والحدود ومن ثم المصطلحات وتحديدها وبعدها الفصل الثاني الذي تكون من مبحثين في مفهوم المرجعيات الفنية الضاغطة والمبحث الثاني الاشتغالات الجمالية للمرجعيات الفنية الضاغطة في المنجز الفني ومن ثم كانت مؤشرات الاطار النظري وبعدها اجراءات البحث التي شكلت الفصل الثالث مع تحليل العينة ومن ثم الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات وكانت اهم النتائج: تعمل المنظومة المرجعية بشكل عام والمرجعية الفنية الضاغطة بشكل خاص على توليد منجز فني مغاير على المستوى الجمالي والفكري والاشتغالات الوظيفية والفكرية كقيمة جمالية تعبيرية للعمل الفني. واهم الاستنتاجات: ان القوة التعبيرية كقيمة فكرية مرتبطة بالشكل تحدها المرجعيات الفنية الضاغطة باعتبارها الوسيط المسؤول عن ترجمة الافكار من اللامرئي في مخيلة الفنان الى المرئي في الوسيط المادي ومن ثم الى اللامرئي في ذهنية المتلقي. ومن ثم المصادر.

الكلمات المفتاحية: اشتغالات، مرجعيات، ضاغطة، فنية، تشكيلات، ما بعد الحدائة.

الفصل الاول: الاطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث:

من الطبيعة المقرورة والمتعارف عليها في الحياة هي التراكمات المعرفية التي تتولد وتشكل عند الانسان عبر التعلم والحياة في مجتمع وبيئة ما وما يرافقها من خبرة واحتكاك و نقل و مشاهدة و تجربة. وهذه العمليات كلها تشكل خزين معرفي يتمثل في تشكل بنية معينة من مصادر تمثل مرجعيات خاصة ترتبط بذات كل فرد تأخذ ابعادها واشتغالاتها الوظيفية والجمالية عبر ما يتم انتاجه من منجز فني يعكس تأثير هذه المرجعيات النفسية والذهنية والفكرية والتقنية والفنية على المنجز الفني عبر ما يتم اشتغاله من

¹ طالبة دكتوراه/كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد/ amaal.noori2023@gmail.com

قبل الفنان ، لذا فإن كلية العملية تستند الى قسمين الاول المرجعيات والكيفيات التي تشكلت عبرها والقسم الثاني تطور وتحول وتغير وانزياح واستحداث المرجعيات الى مناطق جديدة وافاق ومديات جديدة تتجسد مادياً عبر الطرق التقنية والصياغات الفنية المتضمنه في المنجز .

كون ان العملية الفنية بتفاصيلها الكلية والهدف للغاية الصوى المرجوة منها هي حالة تعبيرية عن افكار تدور في ذهنية الصانع الفنان متوجهة عبر ارسالية الى ذهنية المتلقي والعملية بكلها تستند الى عمليات قراءة وتحليل بالاعتماد على جذور الافكار واصلها وقوتها ومثانتها وما متفق عليه من عمليات الخبرة والتعلم وصاغت الباحثة مشكلة البحث في التساؤل الاتي : ماهي الاليات والكيفيات المتعلقة بأشغال المرجعيات الفنية الضاغطة في تشكيلات فنون ما بعد الحداثة على المستوى المادي والمستوى الفكري ؟.

اذ ان العملية تستند الى فرضيات متعددة في اشتغالاتها من حيث التوافقات والتضادات على مستوى الاشتغال الجمالي للبنى الضاغطة كعمليات توجه المعالجات المادية والذهنية والمتخيلة ان كانت باليات وتقنيات او بصياغات فنية متحولة ومتجددة ومستحدثة .

ثانياً : اهمية البحث :

يقدم البحث افادة متعددة للجهات المشتغلة في فنون ما بعد الحداثة وكالاتي :

- 1- افادة الطلبة الدارسين والباحثين في مجال الفنون بشكل عام والفن التشكيلي بشكل خاص.
- 2- افادة المؤسسات الحكومية والخاصة المختصة في مجال الفنون التشكيلية .
- 3- اضافة متواضعة الى المكتبة المختصة في مجال الفنون .

ثالثاً : هدف البحث :

يرمي البحث الى كشف ورصد العمليات والكيفيات التي يتم عبرها تشكيل المرجعيات الفنية الضاغطة وكيف تنعكس في فنون ما بعد الحداثة .

رابعاً : حدود البحث :

يتضمن البحث ثلاثة حدود:

الحدود المكانية : قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

الحدود الزمانية : 2017-2022

الحدود الموضوعية : البنى الضاغطة واشتغالاتها في فنون ما بعد الحداثة .

خامساً : تحديد المصطلحات :

المرجع: Reference

جاء في مختار الصحاح (رَجَعَ) الشيء بنفسه من باب جَلَسَ و (رَجَعَهُ) غيره من باب قَطَعَ وَهَدَّيْلٌ تقول (أَرْجَعَهُ) غَيْرُهُ بالالف. وقوله تعالى: ((يَرْجِعُ بَعْضُهُمْ إِلَى بَعْضٍ الْقَوْلَ)) ، سورة سبأ، الآية 31. أي يتلاومون.

هي علاقة بين العلامة وما تشير اليه، والوظيفية المرجعية كلغة هي الوظيفة التي تحيل، على ما نتكلم عنه وعلى موضوعات خارجية عن اللغة ونميز كذلك بين (النظرية المرجعية والنظرية الدالة). (Al-Obaidi, 2004).

97) p. وهي ايضاً : العلاقة التي تكون بين العلامة ومرجعها والشيء الواقعي من العالم، اذ تدل عليه، كالمرجعية النفسية للخطوط والالوان والاشكال. (Jassam, 1999, p. 7)

التعريف الاجرائي للمرجعيات: هي الجذور و الاصول الشكلية والفكرية على حد سواء التي تشكل عوامل ضاغطة في التأسيس لعمل المنجز عبر العلاقات الممتدة بين ارتسامات الشكل في المخيلة وتجسيده في الواقع عبر الاسباب الاسباب المنطقية للعلاقات المعرفية بكل انواعها.

ما بعد الحداثة :

"اسلوب غير مقيد يعاني عدم استقرار دلالي في الحمولات والمركبات ويمتلك قابلية للتغيير وسوء الفهم". (Koch, 2003, p. 23) ويحدد (هارفي) اجابته عن هذا السؤال بقوله : " ان ما يظهر من جهة بوصفه آخر صرعة هو في الحقيقة نتاج تحول ثقافي تراكم ببطئ في المجتمعات الغربية ، وهو تغيير في المعنى نجح مصطلح ما بعد الحداثة في وصفه فعليا ، ان طبيعه هذه التحولات هي امر واقع فعلا ... فهناك في قطاع مهم من ثقافتنا ثمة تحول ملحوظ في صياغات المعنى والممارسات والخطاب ، تحولا يكفي لبلورة سلسلة من القضايا والتجارب والفرضيات ما بعد الحداثية وعلى نحو يمكن تمييزه من الحقبة السابقة." (Harvey, 2005, p. 61)

وفنون ما بعد الحداثة هي " الفنون التي جاءت في مطلع القرن العشرين واتسمت بتحطيم وهم كل ما سبق ، مستخدمة ما هو هامشي وفائض ومستهلك وبلاقصدي في نتاجاتها الفنية " (Muhammad, 2018, p. 213)

الفصل الثاني المبحث الاول : مفهوم المرجعيات الفنية الضاغطة :

ان من المسلمات الحياتية والمتعلقة بطبيعة التكوين الانساني هو البيئة التي تحتوي الانسان منذ ان كانت الانطلاقة لها والى يومنا والتي اصبحت بنائيتها واقعية صناعية متعددة ومن ثم التعددية في التشكيل للبيئات المختلفة ، و المتنوعة باختلافات متفاوتة نسبياً وهذا بدوره يساهم بشكل اساس ومهم في التعددية على مستوى الاساليب والمضامين الحياتية ، التي بدورها تشكل اسلوب الحياة ان كان على المستوى المادي ، أو الفكري ، أو الثقافي ، أو الفني ، أو الاقتصادي وغيرها من المستويات ، فبالتالي هذه العملية تؤسس لعمليات فكرية ولسلوكيات وطرق في العيش عبر ما ترتبط به من افكار وطرق واساليب محيطة ينهل ويتعلم منها الانسان عن طريق التجربة الخاصة مهما كان نوعها ودرجة الخصوصية لها في مجتمع ما ان كانت تلك السلوكيات ، والأفكار منتجة بشكل فردي ، أو جماعي وهي بدورها تؤسس الى قاعدة معلومات متعددة الانماط تستخدم كأصول او معارف تسمى مرجعيات "فالمرجع والمعرفة اصطلاحان نشنا من رحم التجربة الانسانية بمعناها الواسع وهما يرتكزان على مجموع الخبرات المتراكمة " (Salem, 2017, p. 49) فهي تأخذ دورها ومكانتها في الحياة كمصادر للرجوع اليها ، أو لمغادرتها في تشكيلات جديدة تكسر القاعدة التقليدية المتعارف عليها بشكل جزئي ، أو مغاير كلياً فيما يخص الأفكار ، وتعدديتها ، والمفاهيم وما يثبت منها فيصبح اساس وما يتغير منها ويتعرض للانزياح بشكل جزئي ، أو كلي مباشر ، أو غير مباشر ، وبالتالي فإن الافكار تأخذ مكانتها اما بشكلها المتخيل في تلافيف الدماغ البشري ، أو تظهر للعلن عن طريق الوسائط المادية المتعددة ، والمتنوعة عبر تشكيلها حسب المتطلبات ، لذا فإن " الوسط المادي المحسوس الذي يواجهه الإنسان ويتعامل معه ، ويتعرف من خلاله على الطرف الآخر ويكون لنفسه أفكاراً " (alluws, 2000, p. 34)

، حيث تشتغل هذه الافكار فتولد خصوصية التشكيل وموضوعيته للتعبير نتيجة عوامل ومرجعيات

متعددة ومتنوعة. (7, p. Khudair, 2018)، ومن هذه الأفكار ما يصبح ملازم له يرجع إليها عند الحاجة وعلى هذا الأساس والمبدأ تشكلت أول الضواغط المرجعية عند الانسان، حيث كانت ولا زالت هذه الأفكار بالرغم من تنوع انتماءاتها وتجسيساتها الى أنها شكلت مصادر مهمة منها ما هو مستمر ومنها ما اندثر وذهب ومنها ما انزاح وتحول وتغير ومنها ما تم استحداثه، عبر الية التخيل و التي بدورها تستند وتعتمد على قدرات و خبرات الشخص، وثقافته في امكانية توظيف ملكاته المتنوعة للانتاج والفهم في نفس الوقت فما تنتجه من حالة تعبيرية يحتاج الى عملية فهم صحيحة قبل ان تطرح للتداول شكلياً، و يرى (موريس ميرلوبونتي) " ان فهم العالم ليس كمية الاشياء التي تحدث، أو التي يمكن ان تقع تحت ابصارنا فقط، وانما كذلك امكانياتها المشتركة واسلوبها المتشابه والتي تربط بين منظور كل منا، وتسمح بانتقال الواحد الى الآخر (أي المنظور) والتي تمدنا بالشعور اننا نصبح - اذا كان الامر يتعلق بوصف أحد تفاصيل منظر ما، أو باتفاقنا حول حقيقة لا مرئية". (25, p. Pirolpentti, 1987).

وهنا يتخذ الشكل صورته ان كانت متغيرة او ثابتة بأرتباطها بمرجعياتها الشكلية اذ " ان مرجعية الصورة تكثيف للرؤى الفلسفية". (77, p. Al-Qasab, 2003)، وبالرغم من اختلاف نمط العلاقات وانواعها ان كانت تبادلية أو تركيبية أو بنائية وغيرها من العلاقات المتنوعة والمتعددة والمختلفة الى أنها تعد الأساس في انشاء، وبناء، وتشكيل مرجعيات، ومصادر أولية ان كانت، للتقليد، أو الاستحداث على حد سواء، ففي التقليد عملية تكرار، وفي الاستحداث عملية مغايرة، وتغيير ويمكن ان تكون بصورة نسبية، أو مطلقة كلية، بدورها تؤسس مصادر مهمة يتم استدعائها عبر المنظومة العقلية، والفكرية عند احتياجها في صناعة، أو تشكيل شئ ما، أو التعرف على شئ ما ان كانت العملية مادية أو فكرية ذهنية، فتعطي صفاتها وخصائصها تبعاً للمعرفة التي يمتلكها الانسان في التعامل مع الاشياء وتحديدها، " ان التحديد لا يتجلى في مادة فيزيائية...وانما يتجلى في عالم الازدواجية، أي التصور الروحي الذي يعد تركيباً محدداً له صفات وخصائص مرتبطة بطبيعة الشئ الداخلية التي ينطبق عليها هذا التصور، هذه الصفات نفسها هي الحصيلة المكثفة والمنتقاة نتيجة التعامل الفعلي المتكرر مع الشئ في سيرورة الحياة والعمل". (29-30, pp. Georgy, 1990)، نستطيع ان نحدد ان كل ما مر من التجارب الفنية عملت على بناء مرجعيات فنية في العصر الحديث والحالي " (51, p. Salem, 2017) وماهو جدير بالذكر ان بالامكان المنتج الفني عبر ارتباطه بمرجع خارجي عند التأسيس ان يكون علاقة عكسية مع المرجع في الاشارة اليه عند التداول بشكل ضمني مباشر او غير مباشر مهما كان تصنيفه. (245, p. Abd Al-Razzaq, 2019)، وهذه العملية تتم بعد المعالجات التي يقوم بها الفنان ان كانت تقنية وفنية وكطبيعة مقرورة في تشكيل وتكوين ماهية الاشياء يتطلب انجاز قرار يجمع بين الفلسفي الفكري والمادي، وان يعطي تلك المادة شكلاً ويربطها بمضمون انها عملية انجاز فني يقوم فيها الفنان عبر "تشكيل صور ذهنية من المقومات الحسية الادراكية الكثيرة التي سبق له تحصيلها، وهو يقيم تلك الصور المتخيلة بالانتقاء بين المقومات الادراكية الأنية التي تقع وقت اعمال خياله في الموقف". (Mikhail, 1986, p. 172) وبالتالي الشكل المتكون من مقومات حسية مسبقة هو الذي يشكل نقطة الانطلاق و يرى (كاسيرز) " انه كشف عن عالم جديد للمكونات الصورية، بل انها اقامة وتقييم لهذا العالم". (1989, Ali, 2023, p. 223)، ويحدد (ديفيد انغليز) كيفية اكتساب الاشكال ارتساماتها ومن ثم هويتها وتميزها حيث لديه "

تكسب الاشياء والاشكال صلابتها وواقعيتها من انسيابيتها وبالذات من قدرتها على التحول، ومن حقيقة كونها تندرج في اطارات متعددة من المرجعية". (Hughson, 2007, p. 119) حيث كل الارتباطات بتنوع علاقات الارتباط واختلافها يجب ان ترتبط بمرجعية بأقل تقدير او بمجموعة من المرجعيات وبالتالي هذه المرجعيات تكسبه حق الظهور كمعنى .

هكذا يتم انتاج المنجز الفني والربط بين الشكل والمضمون بالاستناد الى المرجعية ، وبالتالي تشكل المعنى و التحقق للمعنى كماهية وكيفية تأخذ زمنها ومكانها ، اذ تستند حقيقة شئ ما في عودته وارتباطه في اصل يستند اليه و هكذا تتولد الذات الخاصة للمنجز المتجسد بالشكل الفني عبر ارتباطها بالذات الخاصة بالمرجع كونه اصل ضاغط يؤثر في تشكل الصيغ النهائية، وهذا ما يطرحه (برغسون) في كيفية التعامل مع الصورة الحياتية وتوظيفها والاستفادة منها كمرجع يمكن ان يكون مصدر بشكل مباشر أو غير مباشر يرجع اليه الفنان في كيفية بناء لوحته وتشكيل سطحها ، فالحقيقة الواقعية التي تحدث امام الفرد يلتقطها على شكل مناظر وبوقت اني بخصائصها التي تملكها وتتفرد وتتميز بها ، ومن ثم يعمل على جعلها في نسق ونظام وسيرورة تتجرد من كل انحياز ذات تشكل نقي ووحيد كما موجود في الاصل المرئي ثم توضع في صميم جهاز المعرفة، ويمكن الاستفادة واستدعائها كمرجعيات يستند عليها او يتم تركيبها مع اجزاء اخرى فتشكل مرجعيات جديدة في كيفية توليد المفاهيم المتنوعة بصيغة مغايرة ومختلفة تجمع المفاهيم معاً وتوجيهها بشكل يعتمد الى اشتغال المنظومة الفكرية اذ ان كل من العقل كمنظومة اشتغال ، والادراك كعملية لهذه المنظومة ، والاحساس كنتاج ، والمحصلة النهائية كتراكم معرفي ترتبط فيما بينها كععالجات للتعامل مع المرجعيات التي في اساسها ترتبط بالفعل والحدث والمنجز الفني ككم مادي ، حيث "تدرك الكمية عبر تغييراتها النوعية بوجه خاص: اجمالي/جزئي، ووحيد/متوزع، شمولية/تعددية، اننا نشهد ارتسام الخطوط الأولية لأصناف تتعارض فيها الشمولية والفردية (الجماعي والفردية) من جهة، والتعدد والتفرد (العدد والواحد) من جهة اخرى". (Fontane, 2003, p. 49) ، كونها يمكن ان تتحول وتتشكل من جديد أو تستحدث بصيغة كلية كمجموعة من المناهج المقننه أو الفطرية التي يمكن ان يتم التعامل معها على اساس تشكل الاصول في الخزين المعرفي للفرد و الاستفادة من هذا الخزين في عمل المقاربات والاستدلالات والاستحداثات في صناعة وتشكيل والتحول و التعرف وادراك الاشكال والصور الحياتية والفنية على حد سواء ، وفي الطبيعة المقرورة لنظام واسلوب الحياة والسلوك في كيفية التعايش معها أو ضمها يحتم على اي فرد التعامل مع الصورة بصيغتين ان يكون جزء منها يصنع العديد من تشكيلاتها اليومية عبر الوجود المادي ، وهو بهذا جزء من الفعل والحدث والذاكرة والتاريخ والمستقبل أو أن يكون مشاهد لما يحدث امامه يسجل ما يمكن ان يشاهده ويخزنه في ذاكرته وبين هذا وذاك يتأرجح الوجود الخاص في الفرد ضمن بيئة معينة ومحددة تحتم عليه ان يتعامل مع عناصرها مهما كانت طبيعتها أو نوعها في التشكيلات الخاصة بها في توليد النظم البنائية المتنوعة ومنها الصورة والوصول الى فكرة أو معنى .

وهذه العملية هي التي تمكنها من البقاء في الذاكرة وتكون اكثر واسرع فعالية من غيرها خاصة المتشابه منها والمتجانس والمتداخل ان كان بشكل جزئي أو كلي والمشاركة في تشكيل الشكل الفني عبر التضمينات التي توردها في عملية انجاز الشكل الفني باعتبارها مجموعة من العلامات ، أو علامة ، وهذه

العملية تفسح المجال للتعامل معها ببعدها سيميائي بمستويين، الأول: خاص بالمرجعيات نفسها ، والثاني: خاص بالصورة الفنية كمنجز مرئي علاماتي. اذ" يتحدد البعد السيميائي في النظر الى المرئي- التشكيلي على انه جملة علامات مسطوقة، تحت وطأة العلاقات النصية التي تربط بين هذه العلامات، وتجعل المرئي نصاً صورياً قابل للقراءة والتأويل بغض النظر عن لغته ، فالسيميائية تتعامل مع أي ممارسة دالة ، على انها نص يتمتع بعلاقة داخلية تحقق له نصيته (textuality)، واخرى خارجية تؤسس لتفاعل عبر -نصي مع البنية الثقافية ، لينفتح النص المرئي بذلك على العالم ، والعالم على المرئي". (Khalid, 2007, p. 148) ، وما البنى الثقافية في الاشتغالات العلاماتية الا تمثيل كامل ، ومتجسد للضواغط المرجعية في عملية اشتغالها ، ان كانت مرتبطة بشكل مباشر مع الدال أو المدلول ، حيث الاشتغال يربط علاقة المرسل ، ومرجعياته بالدال ، والمتلقي وارتباط مرجعيته بالمدلول . (Karumi, 2004, pp. 68-66) ، حيث يتم تضمينه بشكل كامل للعمل باعتباره علامة متكاملة تعبر عن شكل مصنوع بتقنيات وصياغات فنية مرتبطة بشفرات أو سنن تحكمها من حيث العلاقة الداخلية والخارجية كرسالة من شخص الى شخص أو من شخص الى مجموعة أو من مجموعة الى شخص و من مجموعة الى مجموعة ، ويرى (امبرتو ايكو) بهذا الخصوص ان العمل الفني كخطاب لا يمكن ان يعمل خارج السنن أو الشفرات كعلاقات وتحديدات مسؤولة عن التعرف والفهم والادراك لأي رسالة موجّهة فيحدد طرح فرضيته بأن " كل اشكال التواصل تستلزم وجود شفرات أو سنن... يفترض (ايكو) كذلك ان السنن، والقواعد التي تضبط التواصل، هي نتاج المواضعة الثقافية". (Eco, 2008, p. 17) ، حيث تشتغل الشفرات كمنظومة في داخل الشكل الفني لبناء علاقة دلالية بين الدال والمدلول وبين المرسل والمستقبل فتعمل على تشكيل ادراكي مشفر أو مُسنّن سلفاً ، بالاستناد الى العلاقة بين كل من وحدات النسق الخطي في ارسالية ما وبين وحدات لنسق يولد ويتضمن معنى أو فكرة متصل أصلاً بتجارب سابقة ادراكية تمثل ضواغط مرجعية (Eco, 2008, p. 18) وكنتيجه لذلك تتولد عملية معالجة تستند الى توليد وظبط وتنظيم شكل العلامة وجعلها في سيرورة متصلة مع منظومات علاماتية اخرى لتصبح نص ان كان مسموع او مرئي ينسج وينتج كرسالة يمكن ادراكها بصيغة ما او حاسة ما باعتبارها ارسالية يمكن ان تفك شفراتها بربطها بمرجع او مرجعيات متعددة او متنوعة او مختلفة ، و التي عبرها يستطيع الشخص ان يقرأ النص ومن ثم تتشكل عملية التعرف والادراك ، ولعملية التعرف على تشكل الشكل الفني واهمية اشتغال الشفرة كجزء اساس في بناء منظومة المرجعيات تتبع خواصها الثلاثة الاتية :

أولاً: خاصيتها التشكيلية التصويرية ، حيث تتمثل بالقوة في بناء الشكل واعطائه هويته الخاصة المعبرة والمنبه والجاذبة باعتباره ذات خاصة لها الامكانية في الحضور والتمثيل كإحالة الى فكرة ، أو معنى .
ثانياً: قابليتها للتلقي ، اي لها القدرة ان تكون علاقة بين الشكل المنجز واضفاء عليه مضمون بالاضافة الى وجود شئ مثالي غير منظور يرتبط بعلاقات متنوعة ومتعددة بما وراء الحس ، حيث يتم التعامل مع الشكل على انه يرتبط بموضوع وهنا تشتغل الشفرة كعلاقة تربط بين الشكل التجسدي في الخاصية الأولى والقابلية للتلقي في الخاصية الثانية .

ثالثاً: قدرتها الذاتية ، وطاقتها الخاصة مما يعني ان لها جذور اجتماعية عميقة تميزها عن غيرها وتعطها ذاتها الخاصة يمكن ان ترتبط بها ذوات اخرى بتفاصيل للمقارنة ، أو الاستدلال ، أو الوصول الى فكرة

ومعنى . وهذه النقطة هي الفاصل بين ما يمكن ان يكون ضواغط مرجعية وبين التشكلات التي لا تمثل مرجعيات كونها تنطوي تحت مرجعية شكلية اقوى واكبر منها تأثيراً وعمقاً وارتباطاً بالمواضيع والتشكلات الاجتماعية في عملية تلقيها. (Jassam, 1999, p. 20)

وترى (الباحثة) يمكن رصد وتحديد مجموعة من الضواغط المرجعية بخطوط عامة على ضوء الانماط الخاصة التي حددها (رولان بارت) بأنواع الشفرات واشتغالاتها مع اختلافات تصنيفية وكالاتي :-

1- الضواغط المرجعية التفسيرية: هي ما تولد امكانية الوصول الى تفسير الاشكال واعطائها معنى وفكرة فيتم عبرها امكانية التفسير والتأويل وفهم الفحوى الفكرية.

2- الضواغط المرجعية الحديثة: أي هي ما يمكن ان تعطي للحدث هويته وذاته في كيفية التشكل والوصول الى النهاية وتجنيسه والعلاقات الممتدة مع الاحداث الاخرى والارتباطات المتنوعة .

3- الضواغط المرجعية الثقافية: وهي المعلومات المعرفية والخزين المتنوع المتشكل بعدة طرق واساليب الا انه في النهاية يمثل ملكة الفرد الخاصة من المعلومات وكما التراكمي لديه .

4- الضواغط المرجعية الضمنية: ان كل قارئ للنص يخلق في ذهنه مدلولات من خلال بعض الجمل الحوارية التي يضع فيها هذه الدلالات مع مماثلاتها، وعندما يحس بوجود جذر مشترك لهذه الدلالات الخفية يقرر عندئذ موضوع القصة، وهو غرضها الضمني.

5- الضواغط المرجعية الرمزية: وتقوم على التصورات البنيوية في ان الدلالة تنبثق من خلال مبدا التعارض الثنائي الذي يقوم على الاختلاف بين العناصر. (Al-Ghadami, 1985, p. 65)

وترى الباحثة بالامكان ادراج نمط اخر لتحقيق افادة أوسع بالاستناد الى مجموعة انماط من الشفرات في حكم اصول الضواغط المرجعة وتجنيسها وانواعها وكالاتي :

1- الضواغط المرجعية الجمالية: ضمن الفنون التعبيرية المختلفة كالشعر، المسرح، الرسم، النحت... الخ بما في ذلك الاساليب والانماط والمناهج الكلاسيكية، الرومانسية، الواقعية.

أ. الضواغط المرجعية البلاغية والاسلوبية: العرض الاحتجاج الوصف، السرد...وما الى ذلك.

ب. الضواغط المرجعية الاعلامية: كما في شفرات التصوير الشمسي، والتلفازي، والسينما، والراديو، والصحف، والمجلات التقنية منها.

2- الضواغط المرجعية التفسيرية:

أ. الضواغط المرجعية الادراكية : مثال ذلك شفرة الادراك البصري الاشتراط في هذه الشفرة التواصل عن قصد.

ب. الضواغط المرجعية الايديولوجية: متجسدة بمعنى واسع الشفرات الخاصة بعملية، (الترميز) النصوص و(فك) رموزها، سائدة، أو مهيمنة ناتجة عن تفاوض، أو اعتراض. (Chandler, 2008, p. 256)

وهذا ما يولد للفرد خزين من المعارف والمعلومات الحسية المتنوعة بين المرئية والمسموعة وغيرها من الحواس والتي يتعامل معها على اساس مستويين الأول الحسي والثاني الذهني .

المبحث الثاني : اشتغالات المرجعيات الفنية الضاغطة جمالياً في المنجز الفني :

تتخذ الاشتغالات المرجعية الفنية الضاغطة عبر تاريخ الفن الانساني تحولات واسعة وكبيرة وصغيرة وقصيرة في نفس الوقت الا ان كل هذه العمليات من التحولات هي التي انتجت التعددية في انواع الفنون والتعددية في جنس الفن الواحد ، و عملية التحول بكليتها تحتاج الى عاملين :

الأول المرئي والثاني اللامرئي ويتحدد : المرئي فيما يخص الماهية المادية والمواد الخام والوسيط المادي و طرق وتقنيات صياغته وتطويعه ، اما اللامرئي متعلق بالفكرة والمعنى والمرجعيات التي ترتبط فيها ان كانت جديدة أو تقليدية مركبة أو اصيلة ، فتتم عملية الاشتغال بإندماج العاملين من حيث الوظيفة والإشغال الجمالي والفكري والربط بينهما عن طريق المتغيرات على المستوى الشكلي وربطه بالمرجعيات ، و العملية متمثلة في التقنيات المستحدثة والصياغات الجديدة ، وربطها بالمضامين وكيفية تضمينها المشاركة في عملية بناء الشكل الفني من جهة ، فتصبح لها معاني عدة وأوجه عبر الارتباطات بمرجعيات متعددة تمكّنها من الوصول الى التعددية في المعنى " ليس من صورة تدرك إلا حيث يرسم توافق أو علاقة، خط ، قوة شكل ملازم ، نسج حضورات أو اصداء، شبكة من التوافقات، فتسمى بني تلك الثوابت الصورية تلك الارتباطات التي تنم عن عالم ذهني والتي يعود كل فنان فيبتدعها وفقا لحاجته". (Osiris, 1972, p. 360) و الارتباط بالمرجعيات كنسج حضورات مرتبط بالدماع ، أو ثوابت صورية مرتبطه بالواقع تشتغل بمرحلتين:

الأولى : متعلقة بشكل كامل بالصانع الفنان ، وضواغطة المرجعية التي يمتلكها كصيد خاص به .
والثانية : ارتباطها بالمتلقي ، وصيد ضواغطة المرجعية التي تمكنه من فك شفرات نص العمل الفني ، عبر ما يرتبط به المرجع بالشفرة و الوصول الى المعاني المتضمنه فيه وبين التقارب والتباعد تشابه القراءات أو تعدد وتختلف .

وتتضح المرحلتين بما قدمه (سيزان) باعتباره من أهم المشتغلين على التغيير في بني الضواغطة المرجعية لتقديم صيغ وطرق جديدة ي البناء الفني للشكل ، اعتمدت على التغيير، والاستحداث في كل من المشاهدة ، واعداد قراءتها عبر ما يمكن ان يجسد اشتغالاتهما بصيغ تعبيرية جديدة ، حيث يعتقد (سيزان) ان عملية الرسم تعتمد على عاملين : الاول : العين وما تمثله من مشاهدة وتعرف ، و الثاني : العقل وما يمثله من ادراك ، وهما يشتغلان مع بعضهما البعض ويجب ان يتدريا باستمرار على المشاهدة والتفكير في كيفية المشاهدة ونتائجها وامكانية اعادة النتائج بصيغة مغاير ترتبط بمنطق الأحاسيس المنظمة التي تعطي وسائل التعبير. وهنا يتم الاشتغال لصنع ذات خاصة بالشكل الفني اي بالامكان ان تكون هذه الذات المتفردة والمتميزة بحد ذاتها لها القدرة على ان تشكل مرجعية فنية بأماكنها تغير الشكل الفني التقليدي ، حيث يمكن "تحقيق شكل فني موجود في الشيء ذاته ليظهر البناء الكامن في المواضيع، عبر ما يتم التأكيد عليه من انجاز للسطح والكتل والخطوط". (reed, 1983, p. 71)، اي ان سيزان شكل واطلق العنان الى تجربة تشتغل على بناء مرجعيات خاصة فيه ، ومن ثم تداولها الاخرون من بعده وأصبحت حافز لهم في تشكيل الضواغطة المرجعية الخاصة بهم و تداولها حيث يقول كل من (ماتيس وبيكاسو) أن (سيزان) "هو اب الجميع". (Olivier-René Veillon, 1995, p. 24)

والإشارة هنا الى المدرسة الحديثة التشكيلية بكل ما تتضمنه من مناهج واساليب وتحولات وتجديد في الضواغط المرجعية تعود في اصولها الى الانطلاقة التي اعلنها (سيزان) في اشتغالاته على العلاقة بين الضواغط المرجعية التي اسسها وبين الشكل الفني المجسد على اللوحة ، والعلاقة بطبيعتها تتشكل بين المرجع كقوة ضاغطة لتضمينه في العمل الفني والشكل ، الفني حيث تتمثل القوة للعمل الفني بالقوة الموجودة في مرجعيته التي ارتبط بها بعلاقة ممتدة في الزمان والمكان ، " فالاشكال كمنظومات علامانية ليست مضامين جاهزة ومحددة ومكتفية بذاتها الخاصة فقط ، بل هي وسيلة متشكلة بعدة مستويات تتيح للفرد ان يقيس عبرها مظاهر التجربة البشرية ... فكل فكرة أو معنى أو مرجعية يمكن ان يتم التعبير عنها بشكل أو علامة تحيل على معين ومحدد في الوجود، وجود الامكان النوعي الموضوعي. وهنا يمكن تسجيل عملية بناء الضواغط المرجعية أو تأثير ما تشكل منها مسبقاً ، بأنها تملك تأثير متولد من الذاتية بصيغ متفرده ، حيث حدثت عملية انزياح وتغيير وتحول في مفهوم بناء وصياغة الشكل الفني ، اذ يمكن للانطلاقة الأولى في تهديم التقليدي أن تأخذ اهميتها من " محاولة للتخلي عن التسجيل المطابق لمظاهر الواقع البصرية والانتقال منه الى اللواقع، والتوصل الى استقلالية الوسائل الفنية ازاء الموضوع". (Imhaz, 1980, p. 52). وهذا ما عمل عليه (سيزان) في التأسيس لنقطة الانطلاق الأكثر تحول والأوسع اشتغال في فتح الأفاق امام الفنانين في الاشتغال على مرجعيات مغايرة على مستوى الاداء والفكر ، وكما عمل (سيزان) فأن (فان كوخ) عمل بالوتيرة نفسها ، والروح المثابرة في بناء وتوليد مرجعياته الخاصة ، ويعبر عن هذا بتصريح مباشر "اتمنى ان ارسم لوحة لصديق، رجل يحلم احلاماً عظيمة ومن وراء الرأس بدلاً من ان ارسم الحائط العادي لنفس الغرفة، ارسم ما يرمز الى اللانهائية". (Flanagan, 1962, p. 104)، وهنا تتضح الماهية التي يبحث عنها (كوخ) في تجسيد المطلق ورغبته في المخالفة للتقليديات في الاشكال الفنية ، فعملية اعادة صياغة الشكل الفني وتحوله من التقليدي الى التشكل الجديد تقرب الى الوصول واكتشاف ما هو ابدى وما يمكن ان يكون علاقة بما هو ابدى كقيمة جمالية عليا لا يمكن ان توجد الا بوجود حواسنا ان هذه الحواس لاتعرف الحياة والحرارة الا بوجود الشيء فجذور الاحساس مغروسة ابدأ في العالم، والعملية تتم عبر الإختلاف في المرجعيات وتنوعها بين كل من الملتقي والفنان الصانع في عملية الإدراك للشكل الفني الواحد ، فيتكون بسبب الاختلاف الفكري والجمالي للتعامل مع الخزين المعرفي نفسه أو اختلاف الخزين المعرفي والثقافي ، اذ ان "من أهم الأسباب التي تجعلنا ندرك الشكل ، هو وجود خزين أيقوني نرجع اليه في لحظة الرؤية للمطابقة .وبعبارة اخرى نحن نمتلك تشفيراً أيقونياً يمكننا من ادراك معاني الاشياء بالمقارنة مع هذا الخزين، وهكذا تبدو العلامة المنقولة عبر العلامات الاصطلاحية وكأنها مرمزة "مشفرة"، أي انها تتطلب معرفة نظام رمزي، أو شفرة (code) خاصة للتوصل الى فهمها" (Jassam, 1999, p. 34). وتشكل النظام الخاص بقراءة الشفرة نفسها يمكن ان يكون متغير أو متزاح باتجاه ثقافة أو ايدلوجية معينة ، وكما يمكن ان تتشكل حالة التطابق بالامكان ان تتشكل حالة التعددية والاختلاف أو الاستحداث وتداوله كضاغط مرجعي جديد .

ان ما مهد لولادة منهج أو اسلوب ما أو مدرسة ما هذه الالية في الاشتغال فعلى سبيل المثال وليس الحصر التكميلية هي احدى اهم التحولات والمتغيرات في الضواغط المرجعية التي كانت نتيجة لافرازات طرحها الشكلانية عبر الانزياح باتجاه اعطاء الاهمية للشكل والمستويات المتعددة والأوجه الممكن ان يتضمنها

فتركزت الاشتغالات على الامتدادات المتنوعة ، والمختلفة للعناصر البصرية ، وكيفية بناء مستويات بصرية عدة تستند الى العلاقات المشتركة بين مساحة ، وأخرى وشكل واخر اثرت هذه الاشتغالات على العديد من التيارات والمناهج والأساليب التي جاءت في ما بعد ، الا انها اشتغلت بشكل واضح جداً في التكعيبية ، وهذا ما يؤكد (هيربرت ريد) بقوله : " أن التكعيبية هي أول تجربة في تاريخ الفن تهدف إلى تحقيق الشكل الخالص في الفن ، وهذه الحركة التي بدأتها تجارب (براك) و (بيكاسو) تجد نفسها وقد أصبحت الأساس الذي ينهض عليه الفن الحديث ، وإنها كانت أول محاولة لحل مشكلة السطوح الظاهرية للشيء المصور وذلك بنظام شكلي من الزوايا والمستويات " . (Al-Mubarak, 1973, p. 58) ، فبالتالي نتعامل مع شكل فني ، وليكن هذا الشكل لوحة في تركيبية زمن مجتزأة تحيل الى السكون ، أو ممتدة تحيل الى الحركة ، فتعطي الشكل الفني قوته بوصفه بناء يمكن ، ان يكون مادي أو ذهني ، أو متحول بين الاثنين وبشكل متناوب أي مرة من المادة الصورية الواقعية أو المتجسدة والمشكلة الى الذهن أو بالعكس من الذهن الى الواقع عبر تطويع الوسيط والعناصر البصرية في سبيل تشكيل الشكل الفني وصياغته وربطه بضواغط مرجعية قبلية ، وهكذا كانت التشكلات القبلية وتوليدها لديهم بصيغ جديدة شكلوا منها الضواغط المرجعية كبنى جديدة كلياً تؤسس لنفسها مصدرية مستقلة ومتفردة ، فكل شكل في الفن يستند الى تشكل قبلي وتشكل بعدي اي قبل انجاز العمل الفني وبعد انجاز العمل الفني ومدى نسبة التحقق أو الاقتراب أو المطابقة بين كل من الصورة الذهنية والصورة المتشكلة مادياً " ونشير هنا لتوضيح فعل التشبيه في العمل الفني فكل مشبه له مشبه به حيث يبدأ الصراع في الفن بين المشبه والمشبه به ، فالأخير يسمى (المرجع) فإذا غلب المشبه به (المرجع) على المشبه كلما اقتربت الصورة من الواقعية أو المفهوم المبسط الواضح، وكلما ابتعد المشبه به عن المشبه تزداد الناحية البلاغية والجمالية.. لأن (المرجع) أي المشبه به يكون مغيباً غير موجود ، ولذلك نجد أن الفنان يبحث عن مشبهات به متعددة " . (Saif, 2005, p. 26)

فالعملية معقدة كانت أو بسيطة الا انها تأخذ تفاصيلها ليس عبر الكم المادي المتمثل بتجسيد الماهية والشكل المرئي ، بل تمتد الى أبعد ، وأعمق من ذلك بكثير ، يرتبط بالاسلوب والتشابهات والامكانيات في امتداد العلاقات المشتركة والتي تربط بين المنظور الفكري المتمثل بالتراكمية المعرفية لدى الفرد و امكانية انتقالها بشكل كلي أو نسبي أو مشاركتها الى الآخر عبر العلاقات المتعددة والاتصال والتواصل والمشاركات في المرجعيات ، وبالتالي تشكل المعرفة القطب الثاني لها اللامرئي بتفاصيله وماهيته واشتغالاته المفتوحة الأفق التي يستند اليها الفن في سعيه الى البحث عن مرجعيات جديدة في تشكيل اساليب ومناهج ومدارس طرحه الجديدة .

حيث يتم التعامل مع اصول شكلية ان كان على مستوى التوليد النقي أو التركيب والاضافة والحذف في جزئيات معينة وبصورة نسبية أو كعملية جديدة كلياً من اشتغالات التشكل والصياغة والتشبيه والمقاربات ، فكل عملية للتشكل هي فعل ياخذ امتداده الزمني في الاستمرار والنهاية فيتكون ضمن تاريخية قد تتكرر في مكان وزمان آخر ، ويمكن ان تحافظ على ماهيتها الأصلية في التشكل أو تتعرض الى التغيرات والتعديل والانزياح ، فتشكل منظومات شكلية جديدة وبدورها تشكل مرجعيات يمكن الاستعانة بها أو الرجوع اليها عند

الحاجة . فالعملية التي تشكل التاريخ تستند الى ولادات مستمرة لأشكال منها المتكررة و الجديدة المستحدثة .
(George, B.T, p. 76) .

والجديد والاستحداث يشغل بصورة مغايرة الى ان يتحول الى تقليدي وثابت فيزيحه أو تجاوزه ضواغط مرجعية جديدة كلياً وتتجسد هذه العملية في نشوء وتكوين السورالية ، و يشير (هربرت ريد) بما يخص عملية الاشتغال السورالي بأنها: "فن بلا اي انواع من الحدود فكرتها الاساس هي استخدام الوسيلة التي دعاها بريتون - هبوط دواري الى اعماق ذواتنا - لإستعادة قوة الشخصية العقلية والنفسية بكاملها". (reed, 1983, p. 96)

وهنا تشتغل المرجعيات المرتبطة بالسريالية بشكل مغاير ومختلف عن المرجعيات السابقة بتوظيفها مرجعيات نفسية تشتغل على المخفي في الباطن العقلي والنفسي للشخص وتحفيز ظهوره واستخدامه كمرجع في بامتياز ودون مرافق باعتبار السريالية " هي الية نفسية ذاتية خالصة يستهدف بواسطتها التعبير ، قولاً ، أو ، كتابة أو بأي طريقة اخرى ، عن السير الحقيقي للفكر ، فهي املاء الذهن في غياب كل رقابة من العقل ، وخارج كل اهتمام جمالي أو اخلاقي " . (Breton, 1978, p. 41) ، فالاعتقاد السورالي يستند الى ان هناك مصادر خفية في اللاوعي الانساني يمكن للانسان بواسطة أو طريقة ما يحرر مضامينها ومحتوياتها اذا ما اشتغل على تحرير النفس البشرية من التابوات والقيود الاجتماعية والدينية وغيرها بحيث ان يعطي للفكر التلقائية في الاشتغال دون قيد أو شرط . (reed, 1983, p. 96) وافضل طريقة وجدوها هي التعامل عن طريق الصيغ الحلمية حيث يمكن تحرير العقل والذهن المتعلق بالذات المقيدة سلفاً وكما هو الحال في الاحلام تشتغل الهواجس بشكل غير واعي لتوليد تضمينات قد تكون اعتباطية او مرعبة او مقلقة.

لذا عمل السرياليون على تهديم ورفض التعامل بالثقافة التقليدية والموروثة واعتبروها افكار تافهة وبالية بسبب المحدودية والضيق بالتعامل والتفكير ، لذا كانت اشتغالاتهم على ايجاد وتوليد مصادر ادبية وفنية جديدة اشتغلت كمرجعيات في عملية تشكيل الشكل الفني لديهم . (Barthelemy, 2009, p. 75) ، فتعمل الاشتغالات الفنية على صناعة وتشكيل الشكل الفني بالاستناد الى المرجعية ، بمنطلقين الأول يخص التقليدي وتكون عمليات التعامل مع المرجعيات بشكل مباشر والثاني المستحدث والجديد وتتم تحويل المرجع الأصلي إلى مرجع ثانوي متصور في الذاكرة وفيها يمر الشكل بعملية حذف وإضافة للمرجع الأصلي، وتشكيل مرجعه الجديد ان كان الاستحداث كلي أو جزئي ، فيصبح الأخير هو القادر على جعل الشكل الفني يكتسب وجوده ، بل اعرق من ذلك يمكن ان يصبح ضاغط مرجعي في الذاكرة والخزين المعرفي بعد دمجها الافتراضي على شكل رموز واشكال وصور وإشارات ومعاني . " اننا كثيراً ما نأخذ تشكيلات ثانوية لمواد جديدة ، ان هذه المواضيع آتية مع ذلك من اخرى قديمة ، وهي نتيجة لنوع من التحويل ، لنوع من التغيير في صورتها ... وبتجميعنا المعطيات كلها خانة أو مجموعة نستطيع تحديد كل الانواع، أو بضبط كل نوعيات التحويل" . (Osiris, 1972, p. 98).

و اخذت التجريدية في انتاج الضواغط المرجعية الخاصة بها وتقديمها كأصول يتم الرجوع اليها في بناء الشكل التجريدي كمنجز متفرد في شكل في يرتبط بجوهر المادة وليس شكلها الخارجي بما يثيره من تعبيرات وارتسامات التي تشكل الماهية التي يرغب الفنان في العمل بها لتعبر عنه في شكله الفني وفي منظومته الفكرية

و التي تستند في اغلب تفاصيلها الى الارتباط في المجهول عبر عملية بحث عن المطلق في التشكل الفني وتحوله من صبغة ومعنى الى اخر ف" التحول من الخصائص الجزئية إلى الصفات الكلية ، ومن الفردية إلى التعميم المطلق ، لذا كانت عدمية الذات التجريدية تتطلب تعرية الطبيعة من حُلَّتْها العضوية ، ومن أُرديتها الحيوية ، كي تكشف عن أسرارها الكامنة ومعانها الغامضة". (Mohamed, 2002, p. 157) وتؤسس لضواغط مرجعية تتضح اشتغالاتها على الشكل الفني .

مؤشرات الاطار النظري :

افرز الاطار النظري عدد من المؤشرات ستعمل الباحثة بالاستناد عليها لتشكيل اداة البحث وكانت المؤشرات كالأتي :

- (1) عملية بناء وتشكيل الرجعية الفنية الضاغطة تتم عبر الخبرة والتعلم والاحتكاك ضمن مجتمع ما او بيئة ما وهي قابلة للتغير والتحول والازاحة والاستحداث.
- (2) تشتغل المرجعيات الفنية الضاغطة على اساس فرضيتين الاولى مرتبطة بالصانع الفنان في كفاءات الاشتغال والتصنيع والتركيب للمنتج الفني والثاني بين المتلقي وامكانية التحليل في قراءة المنجز الفني .
- (3) غادرت المرجعيات الفنية الضاغطة في فنون ما بعد الحداثة كل التأسيسات المركزية التقليدية وشكلت لنفسها مرجعيات خاصة قد تختلف بشكل كلي او نسبي عن المرجعيات الفنية الضاغطة التقليدية والسابقة.

الفصل الثالث : اجراءات البحث .

مجتمع البحث : يشتمل مجتمع البحث على مجموعة من الاعمال التشكيلية لفترة ما بعد الحداثة الخاصة بطلاب التربية الفنية لكلية الفنون الجميلة للعام الدراسي 2017-2022 المرحلة المنتهية .

عينة البحث : تم اختيار انموذج العينة الخاصة بالبحث بصورة قصدية لما يمثله الانموذج في توافر الشروط و التي تتناسب مع ماهية ومضمون وموضوع البحث واشتغالاته عبر اعمال طلاب قسم التربية الفنية .
أداة البحث : اعتمدت الباحثة على ما افرزته الاطار النظري من مؤشرات وتم الاستناد عليها في تشكيل اداة البحث للتحليل و القياس والمعيار للاشتغالات وتحدياتها .

منهج البحث : اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي والمنهج التحليلي في وصف الانموذج ومن ثم تحليله والوصول الى الماهيات لاساسية في عمليات وكفاءات الاشتغال للمرجعيات الفنية الضاغطة في المنجز الفني لما بعد الحداثة .



تحليل نماذج العينة :

تحليل العينة

النموذج رقم (1)

اسم العمل: وجوه

الأبعاد: 60 × 40سم

سنة الانجاز: 2020-2021

المواد المستخدمة: ألوان اكريلك على كانفاس

نوع العمل: الفن لغة

الوصف البصري:

يشمل التكوين اربع وجوه بصرية متمثلة في صورة امرأة

تم توزيعها في على سطح اللوحة، اما في الاعلى فقد استخدم الألوان الحارة والباردة والمحايدة على شكل مستطيلات ومربعات ويتضمن نفس الالوان الموجودة على الوجوه، اذ يحيلنا هذا العمل الى التوجه نحو الشكل للايحاء الدلالي بفكرة الموضوع.

المرجعيات الضاغطة:

تتشكل المرجعيات الفنية الضاغطة في هذا العمل الفني بالتشكيلات الخاصة بالوجوه و اخراجها من حالتها ومرجعياتها التقليدية الى منطقة مغايرة والاصل في هذه العملية الفنية للتأسيس الاول للمرجعيات كمرجعيات فنية ضاغطة حديثة الفنان بيكاسو نسبة الى اشتغال الاسلوب والمنهج والتقنية والصياغة الفنية ،فضلاً عن طريقة رسم الوجوه في اللوحة التشكيلية .

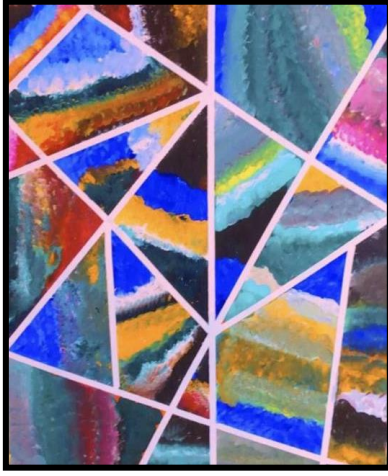
حيث عملت المرجعيات الضاغطة على التحول من الرسم للبيورتريه الخاص برسم الوجه بشكلها الطبيعي والواقعي الى تغير الارتسامات بالنسبة للخطوط والالوان والتشكلات والكتل رغم ان هناك احياءات تربط بين الوجه في الواقع والوجه في اللوحة عبر تكرار عناصر ومفردات العين والانف والشم.

الا ان التشكل للهيئة الخاصة بالوجه تعطي مضامين مختلفة ومغايرة والعملية بأكملها تستند في قراءتها الى فرضية تربط بين المرجعيات الموجودة والمتشكلة عند الفنان المنفذ وبين المتلقي ومدى التقارب والاختلاف بين مرجعياتهم للوصول الى القراءة او التعددية في القراءة .

حيث اعتمد منفذ العمل على الشكل التجريدي للعمل الفني ولعدم تشخيص الأشكال وتحديدها، بالاضافة الى الشكل التكميبي الذي استخدمه الفنان (بابلو بيكاسو) في عمله الفن الوجوه والمتمثلة في تواصل الكتل اللونية والفضاءات والتي تظهر من خلال ضربات الفرشاة النشيطة المليئة بالانفعالات التي اسقطها منفذ العمل على صورة الوجوه للأشكال فظهرت الجانب التعبيري للعمل والمعتمدة على المعنى المتشكّل عبر صورة الشكل للوجوه المجردة ، اذ اتخذ منفذ العمل مبدأ التكرار مرتكزاً جمالياً، خاصةً عند اجراء التغيرات اللونية على الوحدات البصرية.

مما اعطت نغمة جمالية حولت مبدأ التكرار في بنية الشكل الى ايقاع لوني وعززت الوحدة في تنوع الحركة من خلال الايقاع لتجمع بين وحدة العمل من حيث ارتباط عنصر بآخر وبين التغير الذي يأتي عن

طريق التراكب الشكلي، إن العلاقة بين الذاتية والموضوعية تتجلى في جملة التنوع الأسلوبى والشكلي والدلالية والقرائية.



النموذج رقم (2)

اسم العمل: التضاريس

الأبعاد: 60 × 40سم

سنة الانجاز: 2020- 2021

المواد المستخدمة: ألوان أكريليك على كانفاس

نوع العمل: فن الارض

العائدية: قسم التربية الفنية

الوصف البصري:

في هذا العمل رؤية فنية لإيصال رسالة فكرية وبصرية الى

المتلقي بما يحمله ذلك العمل من فكرة للتعبير عن الواقع والبيئة المحيطة به.

إذ نشاهد ان منفذ العمل قد استخدم التضاريس ذات الألوان (الأخضر – الأصفر – الأزرق – الأحمر – السماي – الاسود – الرصاصي) واللون الابيض ذات الخطوط الفاصلة بين هذه التضاريس بشكل افقي وشاقولي ومائل على سطح اللوحة رتبت بطريقة اظهر العمل على انه مرآة بأسلوب تخطيطي وتلوينها بألوان زيتية ثم تم تحديدها بخطوط بيضاء وقد توسم الشكل بها.

المرجعيات الضاغطة:

يتضح في هذا العمل بأن الفن المفاهيمي قد شكل مرجعاً فكرياً ضاغطاً لاسيما (الفن اللغة) ولقناعة منفذ العمل بالتغيرات التي طرأت على المفاهيم الجمالية لفنون ما بعد الحداثة التي وضعت حداً للشكل في العمل الفني.

اذ اصبحت الفكرة اهم من الشكل وان منفذ العمل يحاور المتلقي حول وظيفة الفن وعلاقته بالفن التعبيري وذلك من خلال التركيز على فكرة العمل الفني اكثر من شكله. ان منفذ العمل في هذا العمل يحاول إظهار المفهوم في رموزه المقروءة والتي تحمل دلالات واسعة لايمكن التعبير عنها بالوسائل التقليدية للرسم. لذا عبر عن أفكاره من خلال المقابلة بين الفكرة وتمثيله باللغة المقروءة ، ومن هذا المنطلق تشكلت المرجعيات الفنية الضاغطة للعمل .

اذ أظهر منفذ العمل معاني ودلالات متعددة لصورة الشكل برمزيته المتناسقة والتي تجعل من المتلقي متابعاً للتفاصيل التكوينية ومضمونه الفكري المستوحى من الواقع الذي يعيشه، ان منفذ العمل استمد مضمون فكرة عمله من الالتفات الى ظاهرة التضاريس الارضية ليحدث انزياحاً تركيبياً في المفاهيم واعتماده على تصور ذهني ليشكل ذلك انزياحاً استدلالياً ليمثل تحولات الشكل لفنون ما بعد الحداثة عن طريق عنصر التجميع والتركيب .

مما احث ذلك معياراً أظهر نوعاً لحركة صورة الشكل تجلت بحركة الأشكال وحركة الخطوط المشكلة عن طريق رمزية العمل الفني ، حيث انعكست التأثيرات الجمالية لفنون ما بعد الحداثة على منفذ العمل وجعلتها تركز على فكرة العمل من حيث الجانب الجمالي التقليدي، متأثراً بطريقة الدادائيين بهدف التقرب من الواقع واختصار المسافة بين الحياة والفن عن طريق تحرر منفذ العمل من الأشكال التقليدية للفن والتوجه نحو العمل المباشر، كذلك التناسق الفكري والجمالي وهو واحد من التحولات الأسلوبية مقارنة بأساليبه الأخرى لتمرده على الموروث الفني الغربي .

النموذج رقم (3)

اسم العمل: شروق الشمس

الأبعاد: 60 × 40سم

سنة الانجاز: 2020-2021

المواد المستخدمة: ألوان اكرليك على كانفاس

نوع العمل: الفن لغة

العائدية: قسم التربية الفنية

الوصف البصري:



يتشكل السطح البصري للعمل من خلال لوحة مملئة

بالاشعاعات عن طريق الالوان الحارة والباردة والمحايده وشكل

رمزاً لشكل قرص الشمس فترة ظهور صباحاً أصطبغ باللون الاصفر للدلالة على توهجها في النهار، أما الالوان الاخرى التي تحيط بها يمثل الفضاء المحيط حول قرص الشمس لإحداث عملية توازن بصري بين قرص الشمس والفضاء المحيط به لتعمل طاقة تفاعلية تجذب انتباه المتلقي نحو العمل الفني وتعطي الحرية له في القراءة والتأويل والتفسير واطلاق الأحكام الجمالية حوله ويوجد حول قرص الشمس سياج محيط.

المرجعيات الضاغطة:

يتصف العمل بالسماة التعبيرية التجريدية او الألية او البقعية لانه يحاكي شيئاً من الموجودات

داخل الكيان الإنساني ولما له من ميزات خاصة تتعلق بذاتيه منفذ العمل ويبين بان الانسان مهما يكن حوله

من امور كثيرة فان هناك شروق في داخل الانسان.

فهي اتبعت هذا الإسلوب في التعبير عن ذاتيته وإنفعاله وقد اختار منفذ العمل الفن البصري

والحركي للعمل الفني إن تحولات الشكل يمثل دالة مفاهيمية ضمن علاقاتها الشكلية لتوصل المتلقي الى

استلام رسالة بصرية وذهنية وشمولية .

تعتمد على الفكرة التي شكلت المرجعية المفترضة والافتراضية في كيفية التوسط بين انجاز العمل

وقراءته ، وليس الشكل او الأسلوب فقط، فقد أضحى الشكل وسيلة لإيصال الفكرة الغرائبية، ان التخطيط

الفني للشكل يحمل دلالات بصرية تقود المتلقي الى قراءة مفاهيمية قد يعني اكثر من كونه تخطيطاً فنياً كونه

يمثل شكلاً يحمل معنى لفكرة العمل .

اذ حاول منفذ العمل ان يقدم عبر تشكيلاته مخالف للواقع على مستوى التركيب والدلالة عن طريق مزج الالوان يرتبط ارتباطاً كبيراً في المعنى المراد التعبير عنه تحديداً في محاور تعزيز الفكرة العامة بما يعبر عنها في المعنى اللغوي اي استخدام الالوان باضافة جانب تعبيرى للشكل..تميز أسلوبها التقني الإظهارى بوحدة الموضوع والتعبير النفسى.

اذ اتخذت من قرص الشمس محوراً لرموزه الإنسانى ومعاناة الانسان الذي يعيش في واقع أليم معتمداً على التراكب والاتجاه والحركة للون كمثير بصري .

بعد ان صاغت أسلوبها الخاص المرتبط بتناسقها الفكرى والجمالى، وتحقيق عجيبة لونية ذات ملمس خشن لكي تعطي لنا احساساً بصرياً لوجود للشكل من خلال اشراقه الشمس.

النتائج والاستنتاجات:

النتائج:

- (1) تعمل المرجعيات الفنية الضاغطة على ان تؤسس فرضية وسيط بين كل من الفنان والمتلقي في كيفية اىصال العمل الفنى.
- (2) المرجعيات الفنية الضاغطة يمكن ان تتغير وتتحول وتستحدث فتؤسس لمناطق مغايرة كلياً على مستوى الانجاز والتلقى.
- (3) تستند الاشتغالات الجمالية للمرجعيات الفنية الضاغطة على القدرة الدلالية وما يمكن ان تتضمن هذه المرجعيات من تحولات شكلية تقود الى تحولات موضوعية ومضامين فكرية مغايرة وجديدة كلياً.
- (4) تعمل المنظومة المرجعية بشكل عام والمرجعية الفنية الضاغطة بشكل خاص على توليد منجز فنى مغاير على المستوى الجمالى والفكرى والاشتغالات الوظيفية والفكرية كقيمة جمالية تعبيرية للعمل الفنى.

الاستنتاجات:

- (1) الفرضية التابعة لعملية القراءة المستندة الى المرجعيات الفنية الضاغطة تشتغل على عملية تحديد المقاربات والتباعدات على مستوى القراءة الفنية بين كل من الفنان والمتلقي على اساس ارتباط المرجعيات ونوع الارتباط بذات كل فرد.
- (2) عمليات التحول والاستحاث والتغيير هي التي تؤسس الى مناطق واساليب فنية حديثة وجديدة بالاستناد الى عملية التجديد والتجريب في بناء وتشكيل المرجعيات الفنية الضاغطة بصورة حديثة وجديدة.
- (3) ان القوة التعبيرية كقيمة فكرية مرتبطة بالشكل تحدها المرجعيات الفنية الضاغطة بأعتبارها الوسيط المسؤول عن ترجمة الافكار من اللامرئى في مخيلة الفنان الى المرئى في الوسيط المادى ومن ثم الى اللامرئى في ذهنية المتلقي.

4) ان المغايرة والتحديث والاستحداث في المرجعيات الفنية الضاغطة هي التي تعمل على بناء التشكيلات الشكلية ان كان بتجريدتها او بتعقيدها عبر ما تضيفه من قيمة جمالية ترتبط بالمنظومة الفكرية واشتغالها الوظيفية.

التوصيات:

توصي الباحثة في توسيع الدراسات الخاصة بموضوع البحث في المرجعيات والعمل على اجراء ورش تحليلية للاشتغالات المرجعية الكيفية والمهيات.

المقترحات:

تقترح الباحثة العمل على عنوان
انثربولوجيا المرجعيات الفنية الضاغطة وتشكيلات اشتغالها في الفنون .

References:

1. Abd Al-Razzaq, A. a.-H.-W. (2019). *the semiotics of the publicity image in the printed poster*. Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 92.
2. Al-Ghadami, A. (1985). *Sin and Atonement*. Jeddah: Literary and Cultural Club.
3. Ali, A. (1989). *The Philosophy of Beauty and the Emergence of Fine Arts*. Alexandria: University Knowledge House.
4. alluws, s. (2000). *Analysis and composition in the Syrian plastic art work*. Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, master's thesis, unpublished.
5. Al-Mubarak, A. (1973). *The main trends in modern art in the light of Herbert Reed's theory*. Baghdad: Dar Al-Hurriya for printing.
6. Al-Obaidi, M. (2004). *The semantic transformation in contemporary Iraqi sculpture between the concept and the environment*. Baghdad: College of Arts, University of Baghdad, unpublished master's thesis.
7. Al-Qasab, S. (2003). *The Theater of the Image between Theory and Practice*. Doha: Department of Culture and Arts, Department of Studies and Research.
8. Barthelemy, J. (2009). *Research in Aesthetics*. (A. A. Aziz, Trans.) Cairo : Dar Nahdet Misr for printing and publishing.
9. Breton, A. (1978). *Data of Surrealism*. Damascus : Publications of the Ministry of Culture and National Guidance.
10. Chandler, D. (2008). *Foundations of Semiotics*. (T. Wahba, Trans.) Beirut: Arab Organization for Translation.
11. Eco, U. (2008). *Semiotics of Visual Formats*. (M. Al-Tohamy, Trans.) Lattakia: Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution.
12. Flanagan, G. (1962). *On Art*. (K. Al-Malakh, Trans.) Cairo: Dar Al-Maarif.
13. Fontane, J. (2003). *Visible Semiotics*. (A. Asaad, Trans.) Lattakia: Dar Al-Hiwar.
14. George, K. (B.T). *The Genesis of Humanities*. (A.-M. Al-Nashiq, Trans.) Beirut: The National Institution for Printing and Publishing.
15. Georgy, G. (1990). *awareness and art*. (N. Newf, Trans.) Kuwait: world of knowledge book series.
16. Harvey, D. (2005). *postmodern condition*. B. M: Arab Organization for Translation.
17. Hughson, D. (2007). *Sociology of Art - Ways of Seeing* . (L. Al-Mousawi, Trans.) Kuwait: National Cultural Council for Arts and Literature.
18. Imhaz, M. (1980). *Contemporary Fine Art, Photography 1870-1970*. Beirut: Dar Al-Muthalath for Design and Printing.
19. Jassam, B. (1999). *Semiotic analysis of the art of painting, principles and applications*. Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, PhD thesis, unpublished.
20. Karumi, A. (2004). *Theatrical Discourse*. Sharjah: Department of Culture and Information.
21. Khalid, H. (2007). *Signs Affairs from Encoding to Interpretation*. Baghdad: Dar Al-Takwin for printing and publishing.
22. Khudair, S. (2018). *Guernica semiotics, modalities of expression between aesthetic and semantic structure*. Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 90.
23. Koch, O. (2003). *Contemporary trending trends*. Damascus: Canaan House.
24. Mikhail, A. (1986). *The Psychology of Creativity in Art and Literature*. Cairo: The Egyptian General Book Organization.
25. Mohamed, H. (2002). *Doctrines of Contemporary Art*. Cairo: Hala for Publishing and Distribution.

26. Muhammad, E.-M. (2018). *Form transformations in postmodern arts in the projects of students of the Department of Art Education*. College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 89.
27. Olivier-René Veillon, S. c. (1995). *Cézanne, Misonneuve et Larose*, , p. 24.and . "Paul Cezanne". TotallyHistory. June 2011. Archived from the original on 8 December 2015. Retrieved 6 December 2015.
28. Osiris, J. (1972). *structuralism*. Damascus: Samira Mays Press.
29. Pirolopenti, M. (1987). *The Visible and the Invisible*. (S. M. Khader, Trans.) Baghdad: House of General Cultural Affairs, Hundred Book Series.
30. reed, H. (1983). *Presenter of Art*. (S. Ali, Trans.) Baghdad: Dar Al-Asha' Al-Thaqafia Publishing House.
31. Saif, S. (2005). *Reference in Contemporary Painting in Yemen*. Baghdad: University of Baghdad - College of Fine Arts, unpublished doctoral thesis.
32. Salem, S. (2017). *Cognitive references for directorial imagination and actor performance modeling*. Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 86.

The preoccupations of the compressive references and their impact on the formations of postmodern art

Amal Nouri Abboud

PhD student, College of Fine Arts, University of Baghdad, Department of Art Education

Abstract:

The artistic process operates whether in general in all arts or specifically in one type of arts or one of the genres of arts types on the preoccupations of the pressing artistic references as the founder of the artistic work in the material formulations on the one hand and on the other hand as a translator to understand the artistic achievement in general and plastic art in particular and for the importance The researcher chose the title of her research tagged (the preoccupations of the pressing reference and its impact on the formations of postmodern arts). The first chapter of the methodological framework deals with the problem of research, importance, objective, limits, and then terminology and its definition, and then the second chapter, which consisted of two chapters in the concept of the pressing technical references, and the second chapter dealt with the aesthetic preoccupations of the pressing technical references in the artistic achievement, and then the indicators of the theoretical framework, and then the research procedures that formed the third chapter With the analysis of the sample, and then the fourth chapter, the results and conclusions, and the most important results were: The reference system in general, and the pressing artistic reference, in particular, works to generate a different artistic achievement on the aesthetic and intellectual level, and the functional and intellectual preoccupations as an expressive aesthetic value for the artwork. The most important conclusions: The expressive power as an intellectual value linked to the form is determined by the pressing artistic references as the mediator responsible for translating ideas from the invisible in the imagination of the artist to the visible in the material medium and then to the invisible in the mind of the recipient. And then the sources.

key words: The preoccupations ‘compressive’ references ‘impact ‘formations ‘ postmodern art.

إشتغالات الغروتسك في نصوص مسرح الطفل

أنمار عباس فاضل¹أ.د. صالح أحمد الفهداوي²

Al-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 17/1/2023

Date of acceptance: 21/2/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

يوصف المسرح بأنه شكل من أشكال التعبير الانساني، وضرورة مهمة من الضرورات البشرية، التي يتم عن طريقها التعبير عن حاجات الفرد والمجتمعات، ووسيط هام لنقل الابعاد التربوية والاجتماعية والفكرية. ومن هنا ظهرت اهمية مسرح الطفل بوصفه وسيلة تربوية تعليمية ارشادية تؤثر في نمو الطفل تربوياً وعاطفياً ونفسياً واجتماعياً من خلال اللعب التخيلي الذي يجمع بين الامتاع والتسلية. ويشكل الغروتسك احد الاساليب الفنية التي تعمل على جذب انتباه المتلقي في نصوص مسرحية تجمع بين التنافر والتناقض في فعل درامي يجمع بين الجميل والقبيح والصادق والكاذب معاً كأسلوب تعبيرى للنص المسرحي الموجه للطفل. وقد تناول الفصل الاول (الاطار المنهجي) مشكلة البحث التي حددت بالمحور الاتي (ما إشتغالات الغروتسك في نصوص مسرح الطفل). وتجلت أهمية البحث في موضوع الكروتسك كونه مجسماً يرفد الباحثين والمعنيين في مجال مسرح الطفل من خلال تسليط الضوء على مفهوم الغروتسك وإشتغالاته في كتابه النص المسرحي الموجه للطفل. أما هدف البحث فهو الكشف عن إشتغالات الغروتسك في نصوص مسرح الطفل. وقد توصلت الباحثة الى نتائج أهمها:

1. عرض ما هو ايجابي وسلي بطريقة موضوعية ضمن درامية النص المسرحي.

2. وجود الشخصيات الحيوانية والنباتية الذي يجعل النص من نوع المسرحيات المؤنسة.

وقد توصلت الباحثة الى استنتاجات اهمها:

1. لا تخلو أحداث النص من ملامح كوميدية يقدمها المؤلف بصورة تهكمية في بعض الحوارات.

الكلمات المفتاحية: إشتغالات، الغروتسك، مسرح الطفل.

الفصل الاول / الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث والحاجة اليه

يوصف الغروتسك بأنه احد الاساليب الفنية التي تبدأ من النص وتتجسد عبر الفضاء والممثل والتقنيات وكيفية استخدامه كأسلوب فني في كتابة نصوص مسرح الطفل والذي بدوره يمكن ان يشكل منبعاً أساسياً من منابع الرؤية الفنية والتخيلية لدى الطفل والتي تعد واحدة من مرتكزات تحفيز القدرة الفنية

¹ وزارة التربية / المديرية العامة للتربية الرياضية والنشاط المدرسي، anmar481981.aa@gmail.com

² تدريسي/كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، saleh.ahmed@cofarts.uobaghdad.edu.iq

و الإبداعية باعتباره (الغروتسك) يتيح الفرصة للتعبير الفني بحرية ويقدم غير المؤلف بطريقة مألوفة كما يسهم بخلق الدهشة واثارة التساؤلات والانهار وخلق التأثير والاتصال والتواصل وتقديم الخطاب التعليمي والتربوي والجمالي باطار متميز ،على ذلك فان هذه الخصائص يمكن ان تسهم على نحو كبير في تحقيق اهداف التربية الفنية المرتبطة بالخيال والابداع وتنميته فضلا عن كونه احد اشكال التعبير الذي يستدعي الافادة منه على اقصى حد من خلال استكشاف إشتغالاته وتمظهراته في النص المسرحي المخصص للطفل. وقد تشكلت مشكلة البحث في التساؤل الاتي: ما إشتغالات الغروتسك في نصوص

مسرح الطفل ؟

هدف البحث :

يهدف البحث الى الكشف عن إشتغالات الغروتسك في نصوص مسرح الطفل.

أهمية البحث

1. يفيد الباحثين في مجال مسرح الطفل من خلال تسليط الضوء على مفهوم الغروتسك

وإشتغالاته في كتابه النص المسرحي الموجه للطفل.

2. يفيد المعنيين بفنون المسرح من كتاب ومخرجين ونقاد، للتعرف على اشتغالات الغروتسك

في النص المسرحي الموجه للطفل.

الفصل الثاني

المبحث الاول : مفهوم الغروتسك

يعود اصل كلمة (غروتسك) إلى الحضارة الرومانية، إذ أكتشفت بعض الغرف الموجودة داخل الكهوف في البنايات القديمة من خلال الحفريات الأثرية التي أجريت في نهاية القرن الخامس عشر، و سلطت الضوء على رسومات لكائنات نصف إنسانية ونصف حيوانية أو نباتية، اطلق عليها تسمية (غر وتسكا)، وقد تناولت الثقافة الغربية هذا المصطلح منطلقة من عملية استكشافية لغوية من مصطلح (غروتو) الذي يعني مغارة أو كهف " إذ اطلق في الأصل على الرسومات أو التزيينات المكتشفة في أوابد (أشياء خالدة أو باقية) كانت مغمورة بالتراب في إيطاليا" (E., 1997, p. 329). ولهذا فقد ارتبطت التسمية باكتشافات أثرية ترجع الى عام (1500م) من القرن الخامس عشر إذ وجدت في دهاليز البيت المذهب الخاص (بنبرون) المدفون تحت حمامات (Trajan) رسوماً جدارية وديكورات القديمة. " واطلقت تسمية (الغروتسك) على تلك الديكورات التي تجسدت على شكل لوحات نباتية وأشكال حلزونية لولبية، وأشكال شمعدانات وسيقان رفيعة مع رؤوس رجال وحيوانات ذات أنصاف جسم. (Dominique, 1997, p. 5) عرف مصطلح الغرو تسك في القرن السادس عشر في الفنون التشكيلية متجسداً بالرسومات المشوهة المعالم والعجائبية التي تشبه بشكل كبير الرسوم البدائية، الا ان الإغريق القدامى عرفوا (الغرو تسك) بمعنى الشيء المخفي المدفون تحت الارض. وظهرت كلمة (grote) في فرنسا عام (1523) حتى القرن السابع عشر لتتحول بعد ذلك إلى (غروتسك grotesque) على يد موليير ومن عاصره في تلك الحقبة والذي أصبح سائداً في وقتنا الحاضر. (Goodwin, 2009, p. 10)

غدا المصطلح الغروتسك وجود متميز وشائع في الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر، وتلاقت به أوصاف كثيرة ومتباينة منها (سخيف، غريب، عجيب، شاذ، متطرف، نزوي، خيالي، وهمي) وهي مصطلحات أو أوصاف المجتمع الفرنسي يصف الأشخاص بها في واقعهم اليومي من خلال ملابسهم ورقصهم وطريقة تعاملهم، أما في الأدب الإنجليزي فلم يعثر على هذه الأوصاف إلا بظهور الديوان الشعري (الفردوس المفقود) ل(ميلتون)*، وبعد ذلك وظف هذا المصطلح للتعبير عن الاستنكار والاستهجان لواقع الكنيسة التي تدعي الحقيقة المطلقة، ومع بداية القرن الثامن عشر تحول مفهوم (الغروتسك) ليبدل على مظاهر منافية للعقل، إذ ارتبط بحكم دلالاته الأصلية بالتجسيد لكل أنواع التشويه الجسماني من مثل الكائنات الحيوانية، والأشكال التي تتم فصل بين حدود ما هو عضوي، ولا عضوي، وشذوذات التشويه الجسماني من مثل (الأقزام، العمالقة، الحدبات...) . أصبح الغروتسك يستعمل صفة عامة للغريب، والخيالي، والقبيح، غير المنتاسق، غير السار، أو المثير للاشمئزاز، ومن ثم في كثير من الأحيان يستعمل لوصف الأشكال الغريبة والأشكال المشوهة، ثم تحول المفهوم في القرن التاسع عشر وأصبح شائعاً بين الشعراء والكتاب من مثل (فولتير)*، منتقلاً في التزيين والزخرفة الجدارية إلى وصف الأحداث والوقائع والانفعالات في القصة والرواية والشعر، ويتسع هذا المفهوم في الأدب ليحتوي أبعاداً جديدة مع تنامي التيار الجديد الذي يبتعد عن الواقعي، والنمطي، والرافض للأشكال التقليدية، ورد الاعتبار إلى الإنسان الراغب في ارتياد عالم اللامعقول بينما في القرن العشرين وما بعده اقتحم الغروتسك كل ميادين المعرفة والحياة والكتابات الروائية والمسرحية برموز ودلالات وشعارات مختلفة محرراً ازدهاراً كبيراً مع كثير من التيارات الفنية التشكيلية والأدبية والمسرحية . (Naeem, 2002, p. 115)

تميز الغروتسك بمجموعة من الدلالات الفنية والجمالية والثقافية منها:-

- 1- إثارة مشاعر المتلقي من الغضب المقلق والشفق المتعاطف. (Robold, 1998, p. 11)
- 2- تعطي أشكال الغروتسك منافسة لمراكز الجذب البصري، وهذه المنافسة تثير الاعتقاد عند المتلقي بأنها جميلة ومثيرة، والتي وحدها يمكن أن تحظى باهتمامنا.
- 3- تحمل أشكال الغروتسك الوحشية دلالة دينية فلها علاقة بفكرة الخطيئة، فهي تصور جهنم أو يوم الحساب وتذكر بهما.

* جون ميلتون (John Milton) (1608-1674) شاعر وعالم ولد في لندن كان مهتماً بكتابة المقالات والقصائد، يعود إلى القرن السابع عشر، أصيب في حقبة لاحقة من حياته بالعمى، وكتب حول ذلك قصيدة مكونة من (14) بيتاً شعرياً، عرف أكثر من خلال قصيدة (الفردوس المفقود) التي كتبها في عام (1667)، ويعد من أبرز شعراء الأدب الإنجليزي. (ينظر: <https://ar.m.wikipedia.org> جون ميلتون).

* فولتير (Voltaire) (1694-1778) كاتب وفيلسوف فرنسي عاش في عصر التنوير، عرف بنقده الساخر، وذاع صيته بسبب سخريته الفلسفية الطريفة ودفاعه عن الحريات المدنية خاصة حرية العقيدة والمساواة وكرامة الإنسان، كما قام بكتابة أعمال في كل الأشكال الأدبية تقريباً، فقد كتب المسرحيات والشعر والروايات والمقالات والأعمال التاريخية والعلمية وأكثر من عشرين ألفاً من الخطابات، وكذلك أكثر من ألفين من الكتب والمنشورات من أشهر آثاره (رسائل فلسفية 1734)، (وزاديف أو صادق عام 1747). (ينظر: <https://ar.m.wikipedia.org> فولتير)

- 4- توظف أشكال الغروتسك بوصفها إغراءات لمشاهدة القديسين، ولتزود عين المتلقي ونفسيته بالراحة، وذلك من طريقة النظر إلى الموضوعات الدينية المحببة المعالجة فنياً.
- 5- يعتقد أن الأشكال الغروتسكية تكون على وفق المعتقدات الشعبية القديمة بمثابة حراسة وثنية للأوصياء المتواجدين داخل الكاتدرائيات وهي فكرة تذكرنا بالأشكال الحيوانية الحارسة التي ظهرت في حضارات مختلفة. (Frances, 2012, p. 62)
- 6- إن دلالة الغروتسك الأسطورية للجسم الهجين والوحشي في الغالب هي صراع بين شهوانية الحيوان وسلوك الإنسان المتحضر، أي (صراع بين العقل والغريزة).
- 7- يعبر الغروتسك عن الدلالة النفسية العميقة تحت سطح الحياة المجهولة عند الإنسان من مثل الكوابيس، والقلق، واللاوعي المخفي عن الحياة المعيشة.
- 8- وظفت هذه المخلوقات المركبة الهجينة بوصفها حاملة عقيدة دينية واضحة
- 9- وضعت الأشكال الغروتسكية على جدران الكنائس للحماية من الأرواح الشريرة والشيطانية.
- 10- الغرض من الأشكال الغروتسكية دينياً أيضاً هو تذكير الخطأة (المخطئين) انه فقط من خلال الكنيسة يمكن للمرء أن يجد الخلاص.

11- وضعت الأشكال الغروتسكية وسيلة لأغراء الوثنيين لجذبهم إلى داخل الكاتدرائية طرائق استعمال الغروتسك (Frances, 2012, p. 65)

استعمل مفهوم الغروتسك بطرائق مختلفة، منها:

- 1- التضمين: أي تضمين بعض الصور الغروتسكية ومواقف الحكمة في النص الخيالي، (تضمين بعض الصور الغروتسكية، ومواقف الحكمة).

للرعب، والفوضى، والعبث، ومختلف مظاهر الوهم، والخيال، والجنون، والمنافي للمنطق، والبرهان مع التيار الجديد، اذن يدخل المفهوم ضمن مجموعة من المجالات ويحمل عدد من الدلالات منها:-

- 1- الكاريكاتير 2- الضحك والفكاهة 3- السخرية 4- الكوميديا 5- الهزل 6- الفنتازيا 7- القبح.

المبحث الثاني : الغروتسك ومسرح الطفل

يوصف مسرح الطفل بأنه وسيلة فاعلة للاتصال تحقق له الامتاع والتسلية، من خلال خلق نوع من التوازن الذي ينتج عن تفرغ طاقاته المكبوتة، والتعبير عن الذات، و طرح مكنوناتها عبر أجواء يلعب فيها الخيال دوراً رئيسياً ، مما يتطلب ان تحوى النصوص الموجهة للطفل أبعاداً فكرية، تتناسب و طبيعة الموضوعات التي تتبناها ، عبر تقنيات مختلفة تمنح تلك الموضوعات لوناً فنياً، يندمج معه المتلقي فكراً ووجدانياً لتحقيق الامتاع والاقناع ، من اجل الوصول إلى الجمال الفني. ويعرف بأنه "عالم متكامل مستقل وليس مجرد مبنى مستقل، إنه عالم الخيال والعاطفة في عرض الأحلام وإذا نحن لم نضع هذا الفهم في حُسابنا أو تدخلت مفهوماتنا الخاصة ككبار في إبعاده عنا، فإن النتيجة ستكون مسرحاً بعيداً تماماً عما نراه، إنه لن يكون مسرح الأطفال قدر ما سيكون محاولة منا – نحن الذين ابتعدنا عن طفولتنا – لاستعادتها وسيصبح مجرد واجهه لعرض دمي ميتة لا حياة فيها، أنه شيء عما نعرفه الآن، لن يكون قوامه الخشبة أو المبنى، أنه مسرح مرن يتغير كما نشاء، ليس تقليداً يختلف تماماً لمسرح الكبار و إنما

مكان يذهب إليها الأطفال للمشاركة" (Atallah, 2020, p. 73). و من اجل الخروج عن كل ما هو مألوف و التحول عن الأطر التقليدية في إمكانية توظيف الغروتسك في نصوص مسرح الطفل ، لتقديم لون فني، يحاكي الأفكار ذات الطابع التعليمي، من خلال التحول عن الشكل الطبيعي في التعبير وأثارة السخرية من السلوك السلبي من خلال تشويهه ، لإبراز السلوك الإيجابي بطريقة غير مباشرة ، تثير دهشة الطفل، و تحقق له التعلم والتسلية. إذا إن عالم الطفل ملئ بالمتناقضات و الأضداد ، الجميل والقيبح ، المألوف واللامألوف، وهناك تشابهاً كبيراً بين لعب الأطفال، "و الغروتسك بما يحويه من تناقضات، لخلق حالة من الغرائبية، التي تشكل لدى الطفل فوضوية غير مقصودة ، إذ إنها في الغروتسك فوضى مقصودة ومنظمة ومن هذا المنطلق جاءت الأهمية لتناول فن الغروتسك في مسرح الطفل وأهميته في تحقيق الاهداف التعليمية، و الوقوف على التجارب المسرحية التي احتوت إشتغالات غروتسكية، واستهدفت أهدافاً تعليمية و تربية. بغية تحقيق الامتاع والتسلية للطفل (Saliwa, 2006, p. 109). إن لعب الأطفال الذي غالباً ما يحوى شكلاً من أشكال الغروتسك يشتمل على الخيال ، و الجمع بين الأضداد ، و توظيف اللامألوف للتعبير عن المألوف، ووضع الأشياء في غير مواضعها ، و منح الشيء الواحد وظائف متعددة ، وأسسه الحيوانات والنباتات ، و التحرر من القيود والقوانين ، و البحث في اللامعقول ووضع الحلول الخيالية ، إذ يصبح المرح والصرخ واللعب والصور الغريبة والمشوهة صوراً رائعة ، ذات معنى عميق تصبو الى إثارة خيال الطفل ، عن طريق تعلمه الذاتي ، الذي يحدث أثناء عملية اللعب وينتج عنه الإبداع و الاكتشاف . "كون الطفل ميال بطبعه الى اللعب المشترك إذ يستطيع ان يعبر عن طريق تلك الالعب عن طاقته المكبوتة والتنافس عن الظهور وعن عواطفه اللحظية من حزن وسعادة وفوز وقوه" (Al-Ani, 2017, p. 122). وعليه فإن "الغروتسك يحوي كل مظاهر لعب الأطفال ، إلا أنها تحدث بشكل منظم ومقصود ليؤدي اغراضاً تعليمية وتربية. و الطفل من خلال الجمع بين المتناقضات يحمل في داخله مفاهيماً مختلفة تجمع بين الجميل و القبيح و السلبي و الإيجابي ، و الغروتسك هو المصدر الرئيسي للضحك والتسلية ، التي تعمل على شحذ عقل المتلقي، من خلال عرض القبيح في صورة من الجمال أو العكس ، بغية تحقيق السخرية والاضحاك، و التمييز بين السلبي والإيجابي ، و تنظيم الافكار بصورة غير المباشرة". (Sharif, 2022, p. 61).

وتأتي أهمية مسرح الطفل من حيث انه لا يعمل على تقديم الواقع كما هو " بل انه يقدم القيم والاتجاهات بالطريقة التي ينبغي ان تكون عليها وهو بذلك لا يؤدي وظيفة فنية تعمل على ترفيه الطفل فحسب ، بل انه يؤدي وظيفة تربية ايضا". (Lusi, 2016, p. 246). إن الهدف من الضحك والتسلية في مسرح الطفل هو الترفيه و الترويح الذي يوصف بأنه "الوسيلة التي تحقق جميع أهداف مسرح الطفل ، إذ إنه عن طريق الفكاهة و المفارقات الكوميديية ، ينتقل الطفل من حالة التلقي الغير حيوية إلى حالة تلقى مفعمة بالحياة ، نستطيع من خلالها ان نقدم له المعرفة والصورة المنتقدة للسلوك السلبي بشكل ساخر ، وصورة غير مألوفة غريبة ومشوهة تثير في نفسه الدهشة ، و من ثم تضحكه بهدف توجيهه غير المباشر ، لرفض السلوك المنتقد ، و تحويله إلى سلوك و قيم إيجابية هادفة". (Zarjis, 1986, p. 10). فالطفل سريع الاستجابة للمثير المضحك ، كما أن ما تستهدفه القصص الفكاهية هو إثارة تفكير الطفل ،

و تنمية ذوقه و إذكاء مشاعره و بعث التفاؤل في نفسه ، و يمكن عن طريقها معالجة العادات و التقاليد البالية و تأصيل قيم و مفاهيم أخلاقية جديدة ، أما الشيء الذي يمنح القصص الفكاهية هذه القوة و التأثير هو ارتكازها على المفارقات الناجمة عن التناقض في الحياة و المجتمع مضموناً ، و اعتمادها على الإيحاء غير المباشر في جو بعيد عن التوتر أسلوبياً . (Rahim, 1988, p. 205) . فالغروتسك باعتباره مصدراً من مصادر الضحك ، قادر على تحقيق حالة من التوازن النفسي عند الطفل ، خلال طرح موضوعات ، تعمل على إثارة الخيال الإبداعي لدى الطفل. " فإذا كان الضحك غريزة عند الطفل ، فلا بد من استغلالها و توظيفها في مسرحه ، و إذا كانت القصص الفكاهية هي النافذة المبدعة للوصول لعقل الطفل و وجدانه ، و الكوميديا تعمل على تحقيق المتعة الفكرية و الجمالية ، خلال الضحك البناء ، الذي يعمل على فضح السلوك السيء ، خلال تشويبه و السخرية منه في محاولة لتغييره . " (shaibani, 2021, p. 21) فإن الغروتسك هو تقنية تجمع بين الضحك و الإضحاك شكلاً و مضموناً ، موظفة مفردات البيئة ، بكل تناقضاتها المشوهة و الرائعة لتقدم فكراً قائماً على الفرحة ، يتمتع و يقنع و يكثف ، و هي في الوقت نفسه "تعد تقنية كاشفة للعبة المسرحية تهدف مشاركة الطفل في اللعبة المسرحية ، عبر تصورات الخيالية ، إذ تقوم على الشكل التجميحي خلال الجمع بين أجزاءه المختلفة و المتناثرة ، متنافرة و مجتمعة في الوقت نفسه ، لتحقق الإضحاك الهادف ، و هو ما يتطلبه مسرح الطفل" . (Siwan, 2020, p. 106) إن الهدف من مسرح الطفل هو القيام " بأداء وظيفي و تعليمي ، من خلال تقديم القيم المعرفية بطريقة مشوقة بعيداً عن التلقين و ذلك من خلال عدد من التقنيات الفنية المختلفة ، فإن الغروتسك يعد من أفضل تلك التقنيات ، التي يتحقق من خلالها التوازن بين الفكر و الفرحة ، للوصول الى المتعة و التعليم في مسرح الطفل" . (Belkhair, 2011, p. 46) و عليه فإن الغروتسك يعد أهم الآليات المسرحية ، التي يمكن الاستعانة بها في مسرح الطفل، إذ انها تثير وجدان الأطفال ، و تثير ضحكاتهم الشعورية و اللاشعورية ، و تخاطب افكارهم ، و تدفعهم إلى النقد الذاتي ، و بهذا يمكن لنا استثمار الغروتسك مسرح الطفل تأليفاً و اخراجاً و تشخيصاً و تأثيلاً . ويرى (حمداوي) "أنه لابد لمسرح الطفل أن يفتح على الغروتسك على غرار مسرح الكبار، فيختار المخرج مسرحية كوميدية صادمة ، زاخرة بالتناقضات الضدية المثيرة، و بممثلين صغار على وجوههم أقنعة شاذة و غريبة ، أو بوجوه متسخة بماكياج خشن تتسم بالقبح و التشويه، كأننا أمام لوحة تشكيلية تذكرنا بالوحشية و الدادية " (Youssef, 2001, p. 154) . و يأتي اشتغال الغروتسك في مسرح الطفل ، لاحتوائه كل هذه الأشكال السابقة شكلاً ، أما مضموناً فإنه يختلف بحسب التوظيف ، الذي يبتعد عن العنف و الوحشية و الهمجية الفكرية، فالغروتسك في مسرح الطفل ، يسعى من خلال خلق التنافر و التشويه لضبط العبثية و السلبية و الوصول للجمال في الفكر و الفرحة محققاً بذلك اهدافه الرئيسية وهي الامتاع و التعليم .

الدراسات السابقة

دراسة أقبال نعيم سلمان : (الغروتسك في عروض المسرح العراقي)

رسالة ماجستير (منشورة) جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة، 2002.

تضمن الفصل الأول هدف البحث من خلال (الكشف عن الأسلوب الغرو تسكي في عروض المسرح العراقي)، واقتصرت حدود البحث على عروض مسرحيات عرضت في العاصمة بغداد للحقبة الزمنية من (1990-1999). أما الفصل الثاني فقد تكون من ثلاثة مباحث، ضم المبحث الأول على (مفهوم الغرو تسك نظرة تاريخية)، والمبحث الثاني (الغرو تسك خصائص ووظائف)، أما المبحث الثالث فعني ب(الغرو تسك في المسرح)، ومؤشرات الاطار النظري. احتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث الذي تضمن مجتمع البحث ويشمل المسرحيات العراقية خلال حقبة التسعينيات والتي قدمت على مسارح العاصمة بغداد، والبالغة (24) مسرحية، اختارت الباحثة ثلاث مسرحيات من مجتمع البحث الأصلي بالطريقة القصصية، على وفق أسباب محددة، معتمدة المنهج الوصفي التحليلي فيما عرضته في الاطار النظري، وكانت أداة بحثها عبارة عن مقابلات شخصية أجرتها الباحثة مع عدد من المختصين من مخرجين ومؤلفين وممثلين المسرح العراقي والعربي لرصد الظواهر الغروتسكية وتسليط الضوء عليها، واعتمدت أيضا على المراقبة والملاحظة الدقيقة والتحليل من خلال المشاهدة المباشرة لهذه الأعمال أو عن طريق أشرطة الفيديو لأغلب هذه الأعمال والكتابات النقدية في الصحف والمجلات والدراسات المسرحية، ووضعت الباحثة فرضية للبحث وهي (البحث عن المظاهر الغروتسكية في عروض المسرح العراقي). أما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث والاستنتاجات، فضلاً عن التوصيات والمقترحات ومن ابرز النتائج التي توصل إليها البحث:

ومن أهم النتائج التي توصلت لها الدراسة:

- 1- تزامن الاسلوب الكوميدي والتراجيدي في عروض التسعينات حيث نمت روح السخرية والتشاؤم في هذه العروض وخاصة التي تناولت الحرب والظروف الاجتماعية لما بعد الحرب والحصار.
- 2- لم ينشر الغرو تسك كأسلوب أو ظاهرة قصصية أدائية للممثل العراقي وانما ظهر بشكل عفوي وتلقائي غير منظر له ونتيجة وحاجة لبيئة اجتماعية وانسانية في ظل الحصار المفروض على قطرنا الحبيب.
- 3- الغرو تسك كظاهرة غير معلنة وجدت كاستجابة لواقع ما بعد الحرب في المسرح العراقي.

ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

- 1- عرض كل ما هو ايجابي وسلي بطريقه موضوعيه ضمن دراميه العمل المسرحي من خلال تفسير تجسيد ثنائيه (اللعب والدراسة) (الكذب والصدق) ضمن بوتقة الفعل الدرامي الموجه للطفل .
- 2- وجود شخصيات حيوانيه ونباتيه يجعل النص من نوع المسرحيات المؤنسة والتي ينطلق فيها المؤلف من جعل الحيوانات ناطقه مثل الشخصيات البشرية .
- 3- لا تخلوا من احداث كوميديه يقدمها المؤلف بصورة تهكميه في بعض الحوارات .
- 4- تظهر ملامح السخرية كمتخيل سردي في النص المسرحي الموجه للطفل .

- 5- استدعاء شخصيات من اماكن وازمنة متنوعة كأسلوب غروتسكي يكسر حده الزمان والمكان وطبيعته الفيزيائية .
- 6- رسم محوريه ثنائيه الحقيقة والوهم والصدق والكذب .
- 7- تحول الشخصيات وظيفيا الى شخصيه الراوي في احداث المسرحية .
- 8- توظيف العديد من مفاهيم الحياه الطبيعية ومدلولاتها لتكون شخصيات ناطقه في النص المسرحي مثل النهر والصيف والشجرة وتحويلها لشخصيات في الحدث المسرحي

الفصل الثالث / اجراءات البحث

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي بالأسلوب التحليلي كونه المنهج الذي يتساق مع اهداف البحث .

مجتمع البحث: تكون مجتمع البحث من عشر نصوص تضمنت اشتغالات الغروتسك في النصوص المسرحية الموجهة للطفل .

عينه البحث : اختارت الباحثة نص مسرحية (اولاد جحا) للكاتب المصري (السيد حافظ) كعينه قصديه لبحثها كونها تتوافق مع متطلبات البحث .

تحليل نص مسرحيه اولاد جحا

إن شخصيه جحا هي شخصيه متوارثه التاريخ العربي بوصفها شخصيه تدل على الغباء والبلاهة اذ يعد جحا شخصيه فكاهية انتشرت في الثقافات القديمة ونسبت لعهده عصور وشخصيات ففي الادب العربي نسبت شخصيه جحا الى ابي الغصن الفزازي الذي عاصر الدولة الاموية وجاء في بداية المسرحية على لسان شخصيه العطار (ان جحا رجل شجاع وفاهم وعافل) وهو رسم لصوره مغايره لما هو معروف عن جحا حسب ما يتضح للمتلقي عند اول وهله ولان الكاتب معروف بتوظيف الرموز بدرجه كبيره في مسرح الطفل بحيث يكون الرمز متعارف عليه بين شريحة الاطفال سواء كان يرمز للخير او الشر وهنا يستدعي السيد حافظ شخصيه تيمور لنك بوصفه شخصيه تدل على خراب البلدان ومصدر الشر والقلق للناس الا ان الخبر يصل الى الناس عبر شخصيه المنادي بأن تيمور لنك يبعث جحا الى الهند لشراء الافيال لتكون حاميه للناس (والافيال هنا رمز الدمار والتسلط على الناس) فالفيل له رمزيه ودلاله اسطورية ابرزها القوه الجائمه على قلوب الناس البسطاء تلك القوه التي تستخدمها السلطة لتخويف الناس وهنا يقبع الشك في قلوب الناس بان جحا باعهم الى تيمور لنك فيأتي المقترح من اسماعيل بان عليهم ان يهدموا بيت جحا على عياله

وعلى وفق هذا البناء الدرامي والحوارات فانه السيد حافظ يخلق حاله من التشويق في بناء النص المسرحي مبني على علاقه تواصل مثيره مع الطفل المتلقي ويتصاعد هذا التشويق كلما تقدمت الاحداث واتسمت بحده الصراع ولا يتوانى من زرع القيم التي يبحث عنها في رسالته الموجهة للأطفال سواء بصوره ساخرة او معبره تنم مشاعر مشحونه بالعاطفة كما في المشهد :

بنت جحا: حرام عليكم ان تسبوا شخصا غائبا

ابن جحا: والذي يشتم شخصا غائبا يذهب الى النار

الجميع ينادي: ستذهبون الى النار

وتظهر شخصيه الحكيم التي دائما ما تكون حاضره في نصوص السيد حافظ حين يقول (الله يحب من عباده الاقوياء) وهو حوار يدل على اعاده توظيف الحديث النبوي الشريف (المؤمن القوي خير و احب الى الله من المؤمن الضعيف) فهناك العديد من التوظيفات التي قدمها السيد حافظ لاحاديث دينيه وامثله عربيه بطريقه يسهل معها وصول الفكرة للأطفال بطريقه دراميه وفي احد الحوارات ترد بعض النصائح على لسان شخصيه الحكيم بصياغه مبسطه لسهوله ايصالها للطفل لزرع روح الوطنية لديهم ابن جحا: من يموت في سبيل بلده يكون شهيدا

زوجه جحا من يخاف من الظلم يكون جباناً

ولا يخلو النص من لمحات تربويه وتعليمية ومواعظ اخلاقية ضمن الحوارات المسرحية لي طرح بذلك مجموعه سلوكيات ايجابية وسلبية موزعه على الحوارات بطريقه لا يشعر معها الطفل بانه امام مواضع محشوه عنوه في الخطاب المسرحي ثم يصل الحال بالأشخاص الذين يقابلون تيمور لنك باختلاق الاعذار لتجمعهم ابنه جحا في المخزن لثلا يقول عنهم الناس انهم جبنوا وتصلوا عن موعد المقابلة و في هذا الامر حيله لكشف نواياهم وخوفهم من تيمور لنك لينتهي الفصل الاول بقدم تيمور لنك الى بيت جحا واعجابه بابنته وامرها بالزواج منه ويفتح الفصل الثاني على وقع قصيده تحث على الشجاعة وتوضح الخراب الذي سببه المغول وتؤكد على شجاعة اولاد جحا وتكون الجمل ذات ايقاعيه شعريه عاليه على شكل حوارات على لسان البنات والابن:

ابن جحا: غريب امر الدنيا

بنت جحا: عجيب امر الناس

ابن جحا: يتكلم بطول لسان

بنت جحا: في السوق وفي اي مكان

ابن جحا: و امام السلطان

بنت جحا: يضيع منه الكلام

والكاتب هنا حذر جدا من وضع القيم على لسان بعض الشخصيات ومدى اهميه علاقه التواصل ما بين الشخصيات والمتلقين من الاطفال لتقبل القيم منهم واقامه علاقه تواصل ايجابية قائمه علي تلك الرسالة المطروحة في النص

وخلال خروج شخصيه (اسماعيل العترة) و(فتحي العطار) في احداث المسرحية يتضح انه تم حبسهم في زريبة للحيوانات وذلك دلالة للمقاربة بينهم وبين هذه الحيوانات وتقول زوجه جحا:

(لان الحيوان لا يغدر بصاحبه لكن الانسان طبعه الغدر)

ويحاول الكاتب في هذا النص ان يحجب الاطفال بشخصيه الفلاح لانه سبب استمراريه وديمومه الحياه. ويستمر الصراع بين اولاد جحا وتيمور لنك حتى النهاية .

وتنجح خطتهم في اغراق الاقبيال في الميناء وجمع قلوب الناس ضد تيمور لنك وهزيمته وتكاتف الجميع لتاتي كلمه النهاية على لسان الحكيم الذي يؤلب الناس ضد تيمور لنك الظالم وينادي:

في زمن من غير رجال ..

تكثر الأفيال..

احذروا يا اولاد..

لو خفنا من الأفيال..

سوف تكثر الأفيال..

والانسان اعطاه ربه الحكمة والحلم

ليقاوم الظلم..

ويحقق الكاتب رؤيته التي تقوم على زرع القيم الاخلاقية والوطنية لدى الاطفال بوصفهم المستقبل الذي يجب ان يتم مخاطبته لتغيير الواقع والخلاص من الظلم والثورة على الفساد من خلال مدلولات فكرية وتربوية وتعليمية ..

الفصل الرابع / الاستنتاجات

1- إن التناقض سمة أساسية من سمات الغروتسك ، إذ تكشف التناقضات ظاهرة

تبعث

على الدهشة، و تظهر في الأقوال أو الأفعال أو الصور، مما يؤدي إلى الإضحاك والمفارقة الكوميديّة.

2- فيه نقض موضوعي، لكشف التشوه، ومتمعة لاذعة تكشف السلبية و تحض على التغيير، فثنائية الصورة الإيجابية و السلبية في الغروتسك، هي نتاج فعل ضاحك تحقق التوازن بين المشوه و الرائع في المسرح.

3- إذا كان لعب الأطفال يتسم بتداخل الواقع و الخيال، و المألوف و اللامألوف، و الممكن و غير الممكن، و المبالغة الكاريكاتيرية، و عمليات التحول و المسخ، و لعب الأدوار، و الصراخ و الضحك و الوحشية و اللامعقول، إلا أنه لا ينطوي بدرجة كبيرة على قيمة تربوية، فإن الغروتسك التي تحتوى على سمات لعب الأطفال ذاتها، تكتسب هذه القيمة التربوية، خلال التنظيم و التوجيه لعالم لعب الأطفال خلال المسرح، و تحقق التوازن بين الشكل و المضمون، لتقديم قيم تربوية بصورة غير مباشرة، خلال التعليم القائم على اللعب.

4_ إذا كان الغروتسك مصدرا رئيسا من مصادر الضحك ، التي تحت المتلقي على الفصل بين السلي و الإيجابي، و أخذ موقف نقدي يحض على التغيير و كان هدف مسرح الطفل هو القيام بأداء وظيفي تعليمي، خلال تقديم المعرفة بطريقة مشوقة فإن الغروتسك يعد أفضل التقنيات ، التي تحقق توازناً بين الفكر و الفرجة ، خلال التنافر و التشوه ، لضبط العبث و السلبية، و الوصول للروعة محققة المتعة و التعليم.

5_ الغروتسك يحقق فرجة مغايرة، توظف وعى المتفرج تجاه قضية ما تمنح المتلقي مساحة من التفكير، لكشف جوانب القضية من خلال طرح حلول ممنهجة بأسلوب درامي غير مباشر، يحقق الوصول لمقترحات تعمل على حل المشكلة و تبسطها خلال الضحك الهادف.

6- وظفت بعض من نصوص مسرح الطفل ملامح الغروتسك على مستوى الفكرة أو القول أو الفعل فتحقق التوازن بين الفكر و الفرجة ، خلال التعبيري عن قضايا الأفكار في قالب من الفرجة المغايرة ، إلا أنه هناك من أغفل هدف الغرو تسك التعليمي ، وغلب الفرجة على الفكر

7- تمكن عدد من مؤلفي النص المسرحي الموجه للطفل من توظيف عناصر بناء النص المسرحي ، لتكوين صورة غروتسكية متكاملة ، بطريقة الترهيب و الترغيب في السلوكيات المطروحة ، مانحة عقل الطفل مساحة من إعمال العقل ، و الحض على القيم الإيجابية بطرق غير مباشرة .

References:

1. Al-Ani, G. A. (2017). The importance of popular games in the Iraqi child's theater. *Academic Journal, Issue86, College of Fine Arts, University of Baghdad.*
2. Atallah, E. A. (2020, 3 15). The Semiotics of Color in Fantasy Performances for Children's Theater. *Academic Journal, Issue95, College of Fine Arts, University of Baghdad.*
3. Belkhaire, L. (2011). *The Work of the Grotesque Body in Theater and the Literary Dramatic Tex.* Sharjah - United Arab Emirates: Arab Theater Authority.
4. Davidson, E. T. (, 2008). *Discovering Bhakti's Carnavalesque – Grotesque in Judges.* , State University of New York College in Oneonta.
5. Dominique, I. (1997). *grotesque, sais – je.* Presses universitaire de. France 1er edition.
6. E., M. (1997). *Theatrical Dictionary.* Lebanon: Library of Lebanon.
7. Frances, c. (2012). *The Grotesque in Western Art and Culture.* Cambridge University press.
8. Goodwin, J. (2009). *Modern American Grotesque Literature and Photography.* Columbus: the Ohio state University all rights reserved.
9. Lusi, Q. A.-Q. (2016, 6 14). Educational and Dramatic Employment of the Clown Personality in Children's Theater Performances. *Academic Journal, Issue80, College of Fine Arts, University of Baghdad.*
10. Naeem, I. (2002). *Grotesque performances in the Iraqi theater.* published master's thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.
11. Nikolenko, O. (2008). *Theory And History of the Grotesque in the Europ.* The Dynamic of the Notion 'NII-Electronic Library Service.
12. Rahim, M. M. (1988). *Children's theater in Iraq and the national development plan.* unpublished master's thesis, College of Fine Arts, Baghdad University.
13. Robold, j. a. (1998). *Gargoyles on Medieval Buildings.* New York: press Abbeville.
14. Saliwa, N. M. (2006). The character in the theatrical text. *Academic Journal, Issue 44, College of Fine Arts, University of Baghdad.*
15. shaibani, M. S. (2021). Fixed and variable in theatrical performances of the Department of Art Education. *Academic Journal, Issue 99, College of Fine Arts, University of Baghdad.*
16. Sharif, M. M. (2022). Aesthetics of the symbol in Iraqi theater performances. *Academic Journal, Issue103, College of Fine Arts, University of Baghdad.*

17. Siwan, H. O. (2020). The transformation of the actor's performance between the duality of the body and the mask in performances Iraqi Child Theatre. *Academic Journal, Issue 97, College of Fine Arts, University of Baghdad.*
18. Youssef, A. M. (2001). *Theater fun (a study in theater sciences theoretically and practically)*. Jordan: Al-Kindi House for Publishing and Distribution.
19. Zarzis, E. A.-A. (1986). *Prevailing values in children's plays*. unpublished master's thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.

Grotesque works in children's theater texts

Anmar Abbas Fadel¹

Saleh Ahmed Al-Fahdawi²

Abstract

Theater is described as a form of human expression, and an important human necessity, through which the needs of individuals and societies are expressed, and an important mediator for the transfer of educational, social and intellectual dimensions. Hence, the importance of the child's theater emerged as a guiding educational method that affects the child's development educationally, emotionally, psychologically and socially through imaginative play that combines enjoyment and entertainment. The grotesque is one of the artistic methods that work to attract the attention of the recipient in theatrical texts that combine dissonance and contradiction in a dramatic act that combines the beautiful and the ugly, the honest and the false together as an expressive method for the theatrical text directed to the child. The first chapter (the methodological framework) dealt with the research problem that was identified in the following axis: What are the works of grotesques in children's theater texts? The importance of research on the subject of grotesques is evident as it is a sensor that provides researchers and stakeholders in the field of children's theater by shedding light on the concept of grotesques and its activities in his book the theatrical text directed to the child. Child . The researcher reached the most important results:

- 1-Presenting what is positive and negative in an objective manner within the drama of the theatrical text
- 2-The presence of animal and plant characters, which makes the text a kind of humanized plays

Keywords: occupations, grotesque, children's theatre.

¹ Ministry of Education / General Directorate of Physical Education and School Activity,
anmar481981.aa@gmail.com

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

البعد التشكيلي لمشهد الشرفة في فيلم (روميو وجولييت) وعلاقته بالفيلم والنص الأصلي المسرحي

م. م. إيمان فارس سلمان¹

Al-Academy Journal-Issue 109

Date of receipt: 21/8/2022

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

Date of acceptance: 27/3/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

تعامل هذا البحث مع مشهد واحد من فيلم روميو وجولييت وهو مشهد الشرفة وذلك لأهمية هذا المشهد تشكيميا في بناء الأحداث اللاحقة للفيلم.

احتوى الفصل الأول على الإطار المنهجي للبحث حيث حددت مشكلة البحث بكيفية تعامل زيفرلي مع مشهد الشرفة في مسرحية روميو وجولييت واغناءه باللغة السينمائية مع مقارنته بالنص الأصلي للمشهد كذلك احتوى أهمية البحث المنطلقة من أهمية دراسة مشاهد الأفلام على حدة دون الأفلام ككل كذلك الهدف في إظهار اللغة السينمائية في مشهد الشرفة مع أجزاء مقارنة بين الفيلم والنص وحدود البحث التي اقتصرت على فيلم زيفرلي والنص المترجم لمؤنس طه حسين.

واحتوى الفصل الثاني على الإطار النظري والدراسات السابقة حيث تضمن الإطار النظري ثلاثة مباحث الأول عن شكسبير والمسرح الرومانسي والثاني روميو وجولييت وبناء المسرحية الرومانسية والثالث روميو وجولييت في السينما.

وتضمن الفصل الثالث إجراءات البحث حيث استخدم الباحث المنهجين الوصفي والمقارن وأداة البحث المستخلصة من الإطار النظري والدراسات السابقة كما قدم في هذا الفصل توضيح لخطوات البحث وعينته.

واحتوى الفصل الرابع على النتائج ومناقشتها وتحليل عينة البحث المؤشرات التي توصل إليها الباحث. وتضمن الفصل الخامس خلاصة النتائج والاستنتاجات والمقترحات والمصادر والملاحق.

الكلمات الافتتاحية: البعد، العلاقة، اللغة التشكيلية

أولاً: مشكلة البحث

تعاملت السينما مع شكسبير بكثير من الحرية التي كانت تمنحها النصوص الشكسبيرية للمخرجين الذين تعاملوا معها من ناحية الأحداث والشخصيات.

فغالبا ما يحذف المخرجون مشاهد كاملة من النصوص الشكسبيرية ولا يضعونها في حساباتهم لأنها لا تخدم وجهة النظر أو التفسير الذي يخدم الرؤية الإخراجية العامة بل ويصل الأمر إلى حذف ادوار بأكملها دون أن تؤثر على مجرى الأحداث وكما حدث في فيلم هاملت الأخير لفرانكو زيفرلي عندما (The movie

¹ وزارة التعليم العالي- جامعة القادسية/ Godfather5112@yahoo.com

1989 (Hamlet, directed by Zeffirelli) همش شخصية هوراشيو وحذف جميع مشاهد فرنزيراس لأنها لا تخدم تفسيره الخاص للفيلم .

ومن هذا المنطلق نجد أن لدى شكسبير مشاهد مهمة لا يمكن التخلي عنها وأخرى لا تشكل بالضرورة أية أهمية تذكر وهذا حسب التفسير الإخراجي للفيلم كما سبق القول.. وبذلك نستطيع أن نحدد مشكلة بحثنا الحالي : كيف تعامل المخرج زيفريللي مع مشهد الشرفة في مسرحية روميوجولييت واغناثه باللغة السينمائية تشكليا ؟

ثانيا : أهمية البحث

حظيت جميع مسرحيات شكسبير والمأساوية منها خصوصا بالكثير من البحث والتقصي مسترشدين بذلك الكم الهائل من الدراسات التي تناولت هاملت ومكبث وعطيل وكثرة التفسيرات والتحليلات بل واحتلالها المرتبة الأولى في مدارس التحليل النفسي للفن والأدب وخصوصا الدراسات الفرويدية في هذا المجال حيث أصبح لكل مخرج تفسيره الخاص مضافا إليه تبنيه لتفسير معين كان يكون التفسير الفرويدي للنص.

أما بالنسبة لمسرحية روميوجولييت فإنها لم تنل حظا كافيا في الدراسة والتحليل بالرغم من إنها تحدد تقريبا نشأة الدراما الرومانتيكية في الأدب الغربي فهي معجزة بشابها وبما تثير من التأثر والمرح بمهارة صاحبها في بناء المسرحية ((Shakespeare, Romeo and Juliet 1968 p.10). ومع ذلك لم تدرس المسرحية بشكل كاف كما يرى الباحث والأهمية في هذا البحث تكمن في كونه يتعرض بالتحليل لمشهد واحد تشكليا فقط متوخيا الدقة في تفسير ذلك المشهد وتحليله وتأثيره في مجمل الأحداث التي تليه .

ثالثا : أهداف البحث

- يهدف البحث الحالي إلى التعرف على العلاقة بين النص المسرحي والفيلم لمشهد الشرفة في مسرحية روميوجولييت واغناثه باللغة السينمائية تشكليا

رابعا : حدود البحث

تقتصر حدود البحث الحالي على النص الشكسبيري المترجم من قبل مؤنس طه حسين وفيلم روميوجولييت الذي أخرجه زيفريللي عام 1997 .

المبحث الأول

شكسبير والمسرح الرومانسي

يجمع الكثير من النقاد أن شكسبير كان له الأثر الكبير في ظهور المسرح الرومانسي وتأصيله في الكثير من الدول التي دخلتها مسرحيات شكسبير ، بالرغم من انه لم يقبل بشكل طيب في العديد من الدول التي دخلها وخاصة (فرنسا حيث لم يثر أي حماس حتى بداية القرن التاسع عشر)(Hussein,1972,p125). إلا انه بعد ذلك استطاعت مسرحيات شكسبير أن تكون منطلقا للمسرح الرومانسي في فرنسا .

((وفي ألمانيا كان جوتة .. قد تأثر بكتابات شكسبير غير الكلاسيكية فكتب تقليدا لها))((Hussein,1972,p115)). وكذلك الحال في باقي الدول الأوروبية التي اتجه كتابه إلى المدرسة الرومانسية لما تمثله من ثورة أدبية وفكرية على تقاليد المدرسة الكلاسيكية القديمة والتي كانت جذورها وامتداداتها في

الكلاسيكية الجديدة وفي تلك الفترة بالذات انحسرت دراسة أرسطو لكونه يعتبر المرجع الأساس للمدرسة الكلاسيكية في المسرح وقد جاءت النظرية الرومانسية كشيء منفصل عن التطبيق الرومانسي، نتيجة لرد فعل عكسي مقصود لما في العقيدة الكلاسيكية والتطبيق الكلاسيكي من جمود وشكلية وتزمت (Mellit and Betli, p.313)

وهذا ما رافق الحياة العامة في ذلك الوقت حيث كان هناك تأكيد على حرية الفرد وتمجيد للقوى الغريزية وغير العقلية وتحذ للسلطة بكافة أشكالها ومحاولة الفنان السعي إلى إيجاد ذاته من خلال وصوله إلى قواعد خاصة به ومنفلتة ولا تنتهي ظاهريا لأية مدرسة معينة ولكن بنفس الوقت لها تاطيرات نظرية مهمة لا يمكن إغفالها بأي حال من الأحوال .

وقد يرى البعض أن في ذلك تنكر للأصول الكلاسيكية الأخلاقية التي نشأ في كنفها المسرح إلا أن الجانب الايجابي أو الإبداعي يكمن في إن عنصر الوجدان في الرومانسية يعلو على عنصر العقل وان العاطفة تعلو على الالتزام بالحقيقة .. بالرغم من أن هذا الكلام يستند إلى علم النفس الوظيفي الذي أصبح شيئا قديما إلى حد ما إلا أن الرومانسي وجد من الممكن أن نضفي شيئا من السحر حتى على الأشياء المشوهة جسميا وخلقيا " (Mellit and Betli, p.316) ولعل من ابرز الأمثلة على ذلك احذب نوتردام تلك الشخصية المشوهة والتي لاتحمل أية صفة جمالية ظاهرة ، حتى انه لا يستطيع أن يعبر بكلمات كاملة المعنى عن ما يجيش في داخله عكس الشخصيات الأخرى المتكاملة من الناحية الجسمانية وكذلك في مراحل الرومانسية المتقدمة وخصوصا في عمل الحسناء والوحش لكوكتو السريالي والذي يرى الباحث فيه تطورا منطقيا للبطل الرومانسي الذي لا يعتمد على الكمال الجسماني بقدر ما يحطم هذه القاعدة ليخرج لنا بطل رومانسي نائر على المجتمع المحيط به والذي يكون بينهما رفض متبادل فكري ومادي .

ومن هنا لا يريد الباحث الانسياق خلف المذهب الرومانسي وفلسفته التي يمكن وبسهولة أن تسحبنا بعيدا عن البحث الدرامي في المسرح الرومانسي وتأثير شكسبير فيه لذلك نجد أن " شكسبير في معظم مآسيه وملاهييه امتاز بتقنية تمثل معظم العناصر الهامة في بناء المسرحية الرومانسية" (Mellit and Betli, p317)

وقد أمكن للباحث استخلاصه عدد من هذه العناصر :

- 1- استبدال الوحدات الثلاثة من زمان ومكان وموضوع بتنوع الزمان والمكان والموضوع
- 2-حرية الكاتب الرومانسي في اختيار مواضيعه وعرضها بصورة لم يدرکہا الكلاسيكي المتزمت .
- 3-اتجاه المسرحية الرومانسية إلى استقلال عدد كبير من الشخصيات الهامة وغير الهامة .
- 4- الوحدة في التشخيص الرومانسي تبقى من التعدد لان الوحدة لاتاتي نتيجة لحافز منفرد أو لحافزين متعارضين على أكثر تقدير .
- 5- المأساة الرومانسية تختار شخصياتها من الخطوط التي يمكن أن تسير عليها فهي تميل إلى اختيار شخصياتها من الملوك والنبلاء الذين يعيشون في عالم وجو بعيدين كل البعد عن حياة الكاتب المسرحي اليومية .
- 6-عدم وجود تعدد للشخصيات فمن الجسد الواحد حتى في تصويرها للحالات المرضية العقلية .

7-التشخيص الرومانسي في جملته أكثر واقعية من التشخيص الكلاسيكي .

8- يبيح الكاتب المسرحي الرومانسي لنفسه حرية أوسع بكثير من الحرية التي يبيحها الكاتب الكلاسيكي لنفسه في الملاحظة والتخيل .

" ولما كان المسرح يتعامل مع منطوق العلاقات الإنسانية فان معالجة جديدة للمنطق لابد أن يكون لها تأثير على الدراما فالحدث يدفع إلى الأمام بواسطة التناقض بين إرادة المجتمع أو قوى الطبيعة (Ramez ,1972 ,p.133)

لذلك ففكرة الصراع تدفعنا إلى فكرة الإرادة .. فالدرجة التي تنقاد بها الإرادة الحرة والضرورة تصبح مشاكل درامية عاجلة (Ramez, 1972, p134) . إن هذا التطور المذهل والكبير للرومانسية والذي استيقنت مفاهيمه الأولى من شكسبير لم يكن مقطوع الجذور عن الشعب في تلك الفترة حيث كان " أبناء الشعب يشتمون من المسرح الحلم والرؤيا ويستمدون منه الأخلاق والمفاهيم السياسية والانفعالات العنيفة .. وكان المسرح المتنفس الوحيد عن هموم الشعب وأشواقه وآلامه ومع أن المثقفين الأكاديميين كانوا قلائل فان الشعب كان يصدر عن نوع من الثقافة المتوارثة عبر الأمثال والحكم والأقاصيص والتراث (Hawi, 1980,p58) وهذا يفسر الانطلاقة الكبيرة التي أسس لها شكسبير في خروجه على التقاليد الكلاسيكية للدراما الإغريقية التي كانت تنتخب شخصياتها انتخابا مميذا تبعا لنوعية الثقافة التي كان يحظى بها جمهور تربي على المدارس الفلسفية لسقراط وأفلاطون وأرسطو وغيرهم من فلاسفة اليونان بينما كان جمهور شكسبير في معظم الأوقات جمهور بسيط من عامة الشعب إلا أن شكسبير استطاع أن يخاطب هذا الجمهور وان يكسبه إلى جانبه من خلال تقديمه للتراث والقصص التاريخية والبطولات ولكن بواقعية أكثر وبخروج أكثر على روح المسرح الإغريقي الذي لم تكن شخصياته تقترب من الشعب في أي حال من الأحوال لذلك نجد أن هاملت ألوجدي فهم ضمن ذلك العصر بأنه ذلك الشاب المطالب بملك أبيه وثأره من قتلة ومكبث الساعي إلى أن يستلب الحكم من أصحابه الشرعيين ولكن فريدة شكسبير تكمن انه لا يكتب لفترة زمنية محددة وإنما يتحرر في كتاباته من الزمان والمكان وحتى الموضوع الذي يتخذ أبعادا كبيرة تتجاوز التفسيرات الوقتية وصولا إلى بطل ذي أبعاد زمانية ومكانية ممتدة إلى أجيال لم تعاصر شكسبير ولكنها استطاعت أن تقدم تفسيرات ناجحة ومهمة لجميع أعماله وكان مذهب شكسبير معتدلا متوسطا بين الإيمان بالمعرفة والإيمان بالغيب ، لان في الأرض والسماء أمورا لا يحلم بها عقل الإنسان ، وعقل الإنسان مع هذا موفور الحق مسموح له بدعاوى القوة والعظمة وأعدار الضعف والقصور (Al-Akkad,1958,p,57) إلا أن هذا العقل يبقى متطور وباحث عن أشياء من الضروريات ولاشي أقوى من العقل الذي تحرر من القيود الكلاسيكية منطلقا إلى عالم أرحب وأوسع إلا انه بقي محافظا على الجذور والمنطلقات الأساسية في الفكر البشري والتي يدونها لا يستطيع شكسبير أو غير من الوصول إلى ما وصلوا إليه ، لان التجربة البشرية طريق ممتد من أعماق التاريخ إلى يومنا هذا "ورسالة شكسبير اكبر من أن الترجمة عن الإنسان من أن يصوره أو وصفه أو التعبير عنه لان ذلك كله قد يصفه الشاعر ولا يبلغ من المنزل الأدبية – الإنسانية – أن ينفرد بتمثيل العصر كله وان يمتاز برسالة الدعوة بين لفييف من دعائها الممتازين ، إنما كانت رسالة شكسبير في

دعوة الإنسانين خلقا فنيا للطبيعة الإنسانية ولم تكن مجرد تصوير لها أو تعبير عنها(Al-Akkad,1958,p137).

أن شكسبير كان يرى انه الكاتب بحاجة إلى شيء أكثر من القواعد وهذا الشيء سمي في الأول الذوق ثم جاءت فكرة العبقري وكانت في البداية تقول أن العبقري يستطيع أن يدرك القواعد الأساسية للخلق الفني ولكن بعد حين أصبح العبقري في نظر الرومانسيين في غنى عن القواعد بل الواقع في صراع مع القواعد إذ أصبح ينظر إلى القواعد في صراع مع القواعد كشيء يحد من إبداعه إلا انه بالرغم من ذلك بقيت تلك القواعد حاضرة في ذهنه اللاوعي لان الفنان المدرك للقواعد هو الذي يستطيع أن يخترقها بعلمية وفن وإبداع وإدراك عقلي وفلسفي.

المبحث الثاني

روميوجوليبيت وبناء المسرحية الرومانسية

كما أسلفنا القول بان مسرحية روميوجوليبيت هي التي حددت تقريبا نشأة الدراما الرومانتيكية في الأدب الغربي "وفيها تقترح المأساة والمهابة وتبدو قدرة شكسبير على حسن استعماله للمتناقضات وارتفاعه بها(42, p42, Farid,1981). ومن الطبيعيان ابسط تعريف أن المأساة تنتهي نهاية حزينة بينما تنتهي المسرحية الكوميديية نهاية سارة ، فمثلا مسرحية دفة بدفة لشكسبير تتضمن العديد من الأحداث الداكنة الباعثة على التأمل التي هي ابعد ما تكون من الفكاهة بل حتى من خفة الظل ، تظهر بين الكوميديات لا لشيء إلا إنها لا تنتهي بعرض أية جثة وهذا الأمر نفسه ينطبق على حكاية الشتاء إلي تصنف ضمن الرومانسيات غير أنها تظهر بين الكوميديات لان نهايتها نهاية تميل إلى المسامحة والتراضي (Aslen, 1968, p68) أي أن هناك نقاط فاصلة ولكنها حرجة في نفس الوقت في الفصل ما بين الكوميديا والمأساة بالرغم من أن الاشتراطات جاهزة وهذا ما جعل الرومانسية مصدر قلق دائم للنقاد وخصوصا أن كتابها لا يميلون إلى الالتزام بالقواعد المخصصة لكل نوع ففي " ومن السهولة التعرف على بعض المشكلات التي تفرزها نظرية الأنواع الفنية هذه حتى على معظم المستويات الأساسية" (Aslen, 1968, p69). إلا أننا وكما أسلفنا القول أن الرومانسية بالرغم من أنها تخضع لفترات تاريخية معينة إلا أنها لا تتصلب لتستخدم قواعد متزمتة أو قيود متعسفة إلا أن استخدام الكوميديا داخل المأساة يمثل نوعا " من التنفيس عن القلق الذي يلعب دورا مهما في الدراما (Aslen, 1968, p74) ويرى الباحث أن مقدار الكوميديا المتداخل في المسرحيات المأساوية يعتبر فسحة من الاسترخاء لتحضير المتفرج للمشاهد الأكثر مأساوية في المسرحية أو أن تكون دليل على واقعية ما يعرض أمامه فالحيوة مزيج من الفرح والحزن والبكاء والضحك وليس من المعقول أن يقضي المرء عمره حزينا أو ضاحكا لأننا نفترض أن ذلك يحدث ضمن زمن العرض الذي يدخل من ضمنه زمن الحدث الذي قد يمتد إلى سنوات وهكذا فان مسرحية روميوجوليبيت كانت النموذج الذي احتوى على محمل صفات بناء المسرحية الرومانسية والتي تم تحديدها في المبحث الأول

1 – لم يكن لقانون الوحدات الثلاثة سلطة على النص الشكسبييري سوى وحدة الموضوع و ثم إلغاء

الالتزام بوحديتي الزمان والمكان .

- 2- حرية اختيار الموضوع من قبل شكسبير حيث إذا ما عدنا إلى أصل هذه المسرحية نجد إن "أقرب المصادر التي اقتبس منها شكسبير رواية روميو وجولييت قصة شعرية للأديب الإنكليزي آرثر بروك المتوفي سنة 1563 مستمدة من القصص الإيطالية التي ظهرت بين القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر ومنها قصة لماشو وقصة للويجي ذي بورتو وقصة لباندلو وقصة لبوبستيو وهو المرجع الذي اعتمد عليه بروك في أكثر فصول قصيدته ولقد كان للقصة مرجع إنكليزي آخر في عهد شكسبير هو كتاب وليام بينتر المسى قصر المسرات وفيه جمع الكاتب طرائف من الأقاصيص والأخبار الإيطالية الحديثة والرومانية القديمة (Al-Akkad,1958, p160)
 - 3- تم في مسرحية روميو وجولييت استغلال أكبر قدر من الشخصيات بلغ عددها ثلاثة وعشرون شخصية مابين رئيسية وثانوية , إضافة إلى جماعات من أهالي فيرونا وجوقة وخدم وحرس .
 - 4-أما من حيث مبدأ الوحدة فبالرغم من وحدة البطلين روميو وجولييت إلا أن هذه الوحدة جاءت نتيجة لتعدد الوحدات من حولهم ولوجود أكثر من حافزين متعارضين .
 - 5- كما ان شخصيتي روميو وجولييت من النبلاء ولكنهم في نفس الوقت يعيدان كل البعد عن حياة شكسبير اليومية وواقعة الاجتماعي وبيئته التي نشأ فيها .
 - 6- لم تكن تعاني الشخصيات وخصوصا روميو وجولييت من عوامل انفصام في الشخصية أي ظهور أكثر من شخصية في الجسد الواحد.
 - 7- يجمع النقاد أن شكسبير يختار شخصياته من أسس واقعية منطلقا بها إلى عالمه الرومانسي الرحب .
 - 8- منح شكسبير نفسه حرية أوسع في تناول مجريات أحداث مسرحية روميو وجولييت واستطاع هو السيطرة على الشخصيات والأحداث دون أن تسيطر عليه .
- ويرى الباحث أن شكسبير استطاع أن يكون الأساس للمسرح الرومانسي نظريا وعمليا من خلال مسرحياته التي أسست ومازالت تؤسس لدراسات وتنظيرات منطلقة من هذه النصوص .
- ونعود الآن إلى مسألة اختلاط الكوميديا بالمأساة لان شكسبير في هذه المسرحية مزج بمهارة بين النهاية المأساوية التي انتهت بموت روميو وجولييت ولكنها في نفس الوقت أحييت الصلح بين أسرة كابيلوت وأسرة مانتيجو وذلك لا يعني أن يموت الحب لتموت العداوة وإنما عاش الحب بين كل أفراد الأسرتين وتوزع عليهم بالتساوي وهم يدفنون الجسدين الفانيين لروميو وجولييت لتبقى روح الحب ترفرف على هاتين الأسرتين .

المبحث الثالث

روميو وجولييت في السينما

تعد علاقة شكسبير في السينما علاقة قوية متأصلة في نفوس جميع المخرجين والممثلين الكبار في العالم وممن تعامل وما يزال مع مسرحيات شكسبير ... ولعل مسرحية هاملت من أكثر المسرحيات تقديمها في السينما حيث قدمت لأكثر من أربعة عشر مرة من عام 1933 إلى عام 1998
وتأتي مسرحية روميو وجولييت في المرتبة الثانية حيث قدمت للسينما ثمانية مرات من عام 1936 إلى عام 1967

- 1- أول فيلم عن المسرحية هو الفيلم الأمريكي "روميو وجولييت" إخراج جورج كيوكر عام 1936 وتمثيل ليزلي هاوارد ونورما شرر.
 - 2- الفيلم الثاني عام 1944 وهو فيلم المصري شهداء الغرام إخراج كمال سليم وتمثيل إبراهيم حمودة وليلى مراد وفيه قام كمال سليم بتمصير المسرحية دون تمصيرها واعتمد على الأغاني .
 - 3- الفيلم الثالث هو الفيلم الهندي "روميو وجولييت" إخراج إكثار حسين عام 1948 وتمثيل نرجس ويوراج وكلاهما أيضا من نجوم الغناء .
 - 4- الفيلم الرابع عام 1954 هو الفيلم الإيطالي البريطاني المشترك "روميو وجولييت" إخراج الإيطالي ريناتو كاسنيلاني وتمثيل سوزان سيتال ولورانس هارفي.
 - 5- الفيلم الخامس عام 1958 هو الفيلم السوفيتي "روميو وجولييت" إخراج ليف ارتشام عن بابه بروكوفيين الذي أدت فيه الدور الأول جالينا اولانوفا.
 - 6- الفيلم السادس هو الفيلم الأسباني الإيطالي المشترك "روميو وجولييت" إخراج الأسباني ريكاردو فريدا حيث حاول أن يعبر عن المسرحية في إطار أفلام الغرب الكاوبوي
 - 7- الفيلم السابع هو عن عرض مسرحي للأكاديمية الملكية للدراما بلندن اخرج الفيلم فال دروم وبول لي 1965 .
 - 8- الفيلم الثامن عام 1967 وهو الفيلم الإيطالي البريطاني المشترك روميو وجولييت إخراج فرانكو زيفرلي وتمثيل ليوناردو وايننج واوليفيا هاسي والذي يعتبر أحسن فيلم عن المسرحية .
- أما أحدث فيلم اخرج عن المسرحية فهو "روميو وجولييت" 1997 تمثيل ليوناردو دي كابريو وإخراج باز لورمان وفيه يتناول القصة من وجهة نظر حديثة تجري في القرن العشرين بين عائلتين ثريتين وتكون النهاية الموت بالطريقة الحديثة بواسطة مسدس والآخر تقليدي بالسيف وهكذا نجد أن السينما إلى الآن ما تزال تستشف من مسرح شكسبير الكثير من الأفلام ذات المعالجات والرؤى الإخراجية المختلفة التي تعبر عن وجهة نظر جديدة ومضاف إليها التقنيات الحديثة التي وصلت إليها السينما إلا أنها تبقى محافظة على مفاتيح اللغة السينمائية الأصلية .
- وبما أننا بحثنا هذا اخترنا ان يكون مشهد الشرفة هو الأساس والمنطلق والتفسير أو كما يطلق عليه (المشهد الاساس) فإننا نضع بعض النقاط المستخلصة من مفردات اللغة السينمائية وتطبيقها تشكليا على مشهد الشرفة إضافة إلى تأثير ذلك المشهد على مجمل الأحداث الدرامية في الفيلم والنص على السواء .

أولا: المكان

- وهو الموضع الذي تجري فيه الأحداث في مجال العمل الذي يقدم فيه العمل وذلك من خلال :-
- 1- البيئة التي يتواجد بها المكان
 - 2- ملائمة طبيعة المكان للحدث أو الموقف.
 - 3- ملائمة طبيعة المكان للشخصية .
 - 4- موقع المكان.

ثانياً:-الإضاءة

يقوم المخرج عادة بتسليط أنواع معينة من الإضاءة على المكان والشخصيات فتكون أما وسيلة لإظهار الصورة أو أن تكون لإظهار بعض التفاصيل مع التوظيف الدرامي الذي يخدم الفعل ومثال على ذلك الإضاءة النصفية على وجه البطل دلالة على غموض جانب الشخصية أو الإعتام الجزئي للمكان أو الإضاءة منقطعة ترمز إلى الحالة النفسية التي يعاني منها البطل .

ثالثاً :- الملابس والإكسسوارات

"الملابس في أكثر الأفلام والمسرحيات حساسة وليست مجرد زينة تضاف لتعميق الوهم ولكنها مظاهر للشخصية والموضوع وان طراز الملابس يمكن أن يوحي بحالات سيكولوجية ". او يعطي تصور ماديا للعصر الذي تعيش فيه الشخصية وخصوصا إذا كانت الشخصية تاريخية وتكون الملابس والإكسسوارات أول شي يلتفت النظر بالنسبة للمشاهد عندما تظهر الشخصيات وغالبا ما توحى الملابس بالمكانة والطبقة الاجتماعية وتلعب الإكسسوارات دورا مهما في بيان أهمية الشخصية كان تكون شخصية إجرامية تحمل مسدسا أو عضبا ذهبية أو تستخدم عربة أو سيارة حديثة .

رابعا :- لقطات وزوايا الكاميرا وحركاتها

وهي التي تعطي الأهمية الفاصلة باعتبارها ذات الدور المؤسس والخالق والحاوي لجميع مكونات المشهد ويمكن تقسيم اللقطات وزوايا الكاميرا أو حركاتها إلى :

أ - اللقطات

- 1- اللقطة التأسيسية :-وفيها تقدمه للموقع والشخصيات لأول مرة والفعل الرئيسي والمزاج النفسي .
- 2- لقطة إظهار الفعل :- والغرض منها إظهار الموضوع وذلك أثناء قيامه بالفعل .
- 3- اللقطة الذاتية :- والغرض منها أن نرى الحدث وكأننا نشاهده من خلال إحدى الشخصيات .
- 4- لقطة رد الفعل :- والغرض منها أن تبين رد فعل الشخصية لما تراه أو تسمعه خارج إطار اللقطة
- 5- اللقطة الاعتراضية :- وهي اللقطة التي تعترض التدفق الطبيعي للقطات الأخرى فيدخلها صانع العمل لبعض الأسباب الفنية والموضوعية ومنها الإيجاز والتشويق والإيحاء والتفسير .

ب- أحجام اللقطات

- 1- اللقطة الكبيرة: وهو بالنسبة للإنسان يتحدد بالوجه الكامل مع الكتفين ويتفرع من هذه اللقطة لقطة كبيرة أخرى تقطع نهايات الموضوع المصور وتركز على جزء منه .
- 2- اللقطة المتوسطة: وفي هذه اللقطة تتحدد بوجود مسافة أكبر قليلا من الكبيرة بين قمة الشعر والحافة العليا للإطار بينما تمر حافته السفلى بمنصف الجسد على وجه التقريب .
- 3- اللقطة العامة: عند ظهور الموضوع المصور بكامله نطلق على حجم اللقطة "عامة" وبالنسبة للشخصيات فأنها تظهر بالكامل دون قطع أو جزء منها .

ج- حركات الكاميرا

1- التراك: وهي عبارة عن تحرك الكاميرا بينما تظل بين خط محور العدسة واتجاه سير الكاميرا ثابتة ولهذه الحركة عدة معان كان تكون ختام في نهاية فيلم أو ابتعاد عن المكان أو مصاحبة شخص يتقدم أو للدلالة على الانفصال أو الإحساس بالعزل أو الإغفاء أو العجز .

2- البانوراما: زهي عبارة عن حركة دائرية من الكاميرا حول محورها ألعامودي أو الأفقي دون نقل الآلة من مكانها ولهذه الحركة عدة معان .. فهي أما تكون وصفية بحتة لكشف مكان ما أو ذات طابع تعبيرى عن طريق استخدام غير واقعي للكاميرا والغرض من الإيحاء بإحساس أو بفكرة ما أو دراميا لإيجاد علاقات مكانية بين شخص أو عدة أشخاص .

3- الكرين: وهي مزج غير محدد من التراك والبانوراما ينفذ بالة تشبه الآلة الرافعة وهي حركة نادرة , وغير طبيعية على العموم للاندماج اندماجا تاما في الرواية إذا ظلت هذه الحركة وصفية بحتة وجمالية في معظم الأحيان .

د- زوايا الكاميرا

1- زاوية مستوى النظر: وتعني إنها في مستوى نظر الشخصية وليس في مستوى نظر المصور وهذا هو الوضع المعتاد والكاميرا عندئذ تنظر إلى بزواية قائمة (90) بالنسبة لمحورها الراسي .

2- الزاوية المرتفعة عن مستوى النظر: إذا كان الارتفاع عاليا تسمى الزاوية بعين الطائر أما إذا كان الارتفاع مناسباً بسيطاً أو أعلى بقليل فإن هذه الزاوية تستخدم دائما للتعبير عن انخفاض الشخصيات والفوارق الاجتماعية بينها وبين الشخصيات .

3- الزاوية المنخفضة: وهي الزاوية التي تكون اقل من مستوى النظر من الأسفل إلى الأعلى وفي هذه الزاوية تبدو الشخصية في حالة قوة وسمو وسيطرة وكبرياء .

خامسا: الموسيقى

" الموسيقى وسط تعبيرى شديد التجريد يميل الشكلية البحتة فمن الصعب مثلا الحديث عن مضمون عبارة موسيقية عند مزج الموسيقى بالأغاني تكتسب الموسيقى معنى أكثر مادية إذ أن الكلمات بالطبع لها مدلولات محددة أكثر من الأصوات الموسيقية وحدها (Farid, 1981, p47) والموسيقى أما أن تكون مختارة أو مؤلفة لصالح العمل وغالبا ما يميل مخرجوا الأعمال الكبيرة إلى أن تكون الموسيقى مؤلفة خصيصا لإعمالهم لكي تكون عاملا في تعميق الإحساس بالوهم الدرامي المصنوع أمام المشاهد .

سادسا: الحوار

"وهو عامل متميز بكل تأكيد بأهمية دوره الدال .. والحوار بوصفه عنصرا من عناصر الصورة وعنصرا واقعيا بشكل عام ينبغي من جهة المبدأ أن يستخدم بطريقة واقعية أي مطابقة للواقع فيصاحب بطريقة واقعية حركة شفاه الشخصية المتكلمة وهذه هي اعم الحالات (Janet, 1982, p400) . ويحتل الحوار مكانة أهم واكبر وخصوصا في الأفلام المأخوذة عن مسرحيات عالمية كمسرحيات شكسبير التي تعتمد بشكل كلي على الحوار ولكن هنا تتدخل رؤية المخرج والسينارست في اختصار الحوارات التي يمكن التعبير عنها بلغة سينمائية .

ثانيا : الدراسات السابقة

لم يجد الباحث دراسات كافية ومستوفية عن مسرحية روميوجوليبيت على العكس من المسرحيات الأخرى كهاملت ومكبث وعطيل . ورغم أن المصادر تؤكد أن روميوجوليبيت تشكل بداية للاتجاه الرومانسي في الأدب الغربي إلا أنها لم تنل حظه من الدراسات النظرية وإنما بقيت على شكل شذرات هنا وهناك استطاع الباحث تجميعها والاستفادة منها في هذا البحث .

ثالثا : مؤشرات الأطار النظري :

- 1- يعد المكان المفصل الاساسي في المشهد مسرحيا ومن ثم سينمائيا .
- 2- خصوصية المشهد يعطي للإضاءة بعدا جماليا كونه يرتبط زمانيا بالمكان (الشرفة) .
- 3- الملابس وتفاصيل الإكسسوار تضيف على الشخصيات والمكان روحا اضافية للصورة المجسدة .
- 4- حركة الكاميرا وزوايا اللقطات تعطي اهمية للمشهد باعتبارها العامل المؤسس والخلاق والحاوي لجميع مكونات المشهد.
- 5- الموسيقى هي التعبير الاكثر وجدانا في بعض الاحيان أكثر من الحوار .
- 6- الحوار هو اللغة المعبرة عن الحالة واقعيا وخصوصا في الافلام المستندة على نصا مسرحيا .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولا: منهج البحث:

أعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي الذي ينطوي على التحليل وذلك لتحقيق أهداف البحث مستخدما المدخل الكيفي في التحليل وصولا إلى ضمان دقة موضوعية في نتائج البحث، كذلك اعتمد في التحليل على المنهج المقارن لمقرنة مشهد الشرفة في الفيلم والنص.

ثانيا: أداة البحث:

قام الباحث باستخلاص مؤشرات من خلال الإطار النظري والدراسات السابقة وذلك من خلال تحديد مفردات اللغة السينمائية المستخدمة في إخراج المشهد.

ثالثا: خطوات البحث:

قام الباحث بالخطوات التالية لتحليل عينة البحث:

- 1- مشاهدة الفيلم كاملا.
- 2- قراءة النص بترجمة مؤنس طه حسين.
- 3- مشاهدة مشهد الشرفة أكثر من مرة وعزل اللقطات والزوايا والحجوم وجميع مفردات اللغة السينمائية المستخدمة في المشهد وذلك من خلال الجدول الملحق بهذا البحث.
- 4- قام الباحث بقراءة المشهد في النص أكثر من مرة وتحديد الجمل الحوارية والإرشادات الموجودة في النص.

رابعاً: عينة البحث:

أختار الباحث عينة البحث بالطريقة القصصية غير الاحتمالية لمشهد الشرفة من فيلم روميوجوليبيت للمخرج الإيطالي (فرانكو زيفريللي) لكونه أفضل نسخة أخرجت لهذه المسرحية وحسب إجماع النقاد في الدراسات التي تناولت أعمال شكسبير، كذلك اختار الباحث النص الذي قام بترجمته مؤنس طه حسين.

الفصل الرابع

العينة ومناقشتها

يتم في هذا الفصل مناقشة النتائج وتحليل عينة البحث وفقاً للمؤشرات التي توصل إليها الباحث من استخلاصات الإطار النظري والدراسات السابقة.

أسم الفيلم: روميوجوليبيت

المخرج: فرانكو زيفريللي.

كان (للأسلوب الواقعي الذي اتبعه زيفريللي في إخراج روميوجوليبيت دوراً كبيراً في إخفاء ما يؤخذ على المسرحية من ضعف بنائها الدرامي واعتماد الحدث على عنصر المصادفة، لا على الحتمية الناشئة عن الشخصيات، كما أعاد زيفريللي صياغة الزمن ففي المسرحية الأصلية يقدر الزمن بخمسة أيام ولكن المتلقي الحديث لا يقنع بمثل هذه الفترة الزمنية القصيرة)) (Gatbne,1982, p271) ومن مآخذ النقاد الأخرى على الفيلم كثرة استخدام المشاهد لروميوجوليبيت عاريين، وقد دافع زيفريللي عن ذلك الأمر بقوله ((أنهما مثل ملاكيين في لوحات بوتشيللي انه منظر لا يمكن أن يؤخذ بشكل سيء)) (Martin,1972,p176)، والواقعية التي استخدمها المخرج في الفيلم لم تفسد الرومانسية التي انطلقت المسرحية منها لأنها كانت برمتها خروج على التقاليد الكلاسيكية، ولعل مشهد الشرفة من أكثر المشاهد تأثيراً في العمل.

ويرى الباحث أن في هذا المشهد تفجر الحب الذي كان المعادل الموضوعي للكره بين هاتين الأُسرتين كما أن جميع الأحداث التي تلت هذا المشهد بنيت على أساسه بالرغم من انه قام على المصادفة البحتة، إلا إن هذه المصادفة كانت مرسومة بدقة عند شكسبير فشخصية روميوجوليبيت المراهق الذي لا يعبأ بالمخاطر هي التي قادتته إلى حديقة جوليبيت... وجوليبيت كانت تظن نفسها وحيدة تبوح بحبها دون أن يعلم بها أحد ولكن المصادفة والقدر شاءت أن يسمع روميوجوليبيت ذلك ولو شاء شكسبير لجعل الأمر مختلف تماماً حيث كان باستطاعته أن ينقل الخبر بطريقة أخرى ولكن ذلك سيفسد ثورة الحب الذي اخمد ثورة الكراهية بين العائلتين حتى وان كانت النهاية غير سعيدة، وهذا المشهد هو استمرار لجميع المشاهد التي تلتها حين بنيت وفقاً لنتائجه حيث لو لم تكن هنالك نتيجة لهذا المشهد لما كانت هنالك مسرحية، وارتباط هذا المشهد بالمشهد الأخير من الفيلم يجعله من المشاهد العفوية والتي لا يمكن التخلي عنها كما اعتاد زيفريللي أن يفعل مع مسرحيات شكسبير وخصوصاً (هاملت).

أولاً: المكان

أختار المخرج المكان وفقاً لرؤيته التي تتماهى مع مرجعيات المكان في النص الأصلي، حديقة آل كايبلوت حيث الأشجار الكثيفة والعالية التي تسمح باختفاء وتسلق روميوجوليبيت إلى شرفة جوليبيت والاستماع إليها

دون أن تراه، أذن هنالك ملائمة بين المكان وطبيعة الحدث أو الموقف الذي سيجري فيه وهو حدث مبني على المصادفة البحتة حيث جاز الشخصية لهدف كانت تظن انه لن يتحقق ولكنه تحقق بالمصادفة وحدها، كما أن هذا المكان سيكون له دور في الأحداث القادمة حيث سيكون المنفذ الوحيد للقاء روميوجوليبيت.

ثانياً: الإضاءة

لم يكن للإضاءة دور واضح في المشهد سوى إنها كانت إضاءة ناجحة إلى حد ما كون أن المشهد ليالي، ويرى الباحث أن الإضاءة كانت أعلى من مستوى المطلوب لمشهد ليالي وداخل حديقة كثيفة إلا النور الروحي الذي كان ينطلق من العاشقين هو الذي أنار المكان، أي أن هنالك نقلة إخراجية في الإضاءة من كوامن النفس البشرية إلى البعد المادي الملموس بالنسبة للمشاهد كما حافظت الإضاءة على ظهور واضح للشخصيات دلالة وضوح العلاقة القادمة بينهما ولم تكن هنالك أي تقسيمات إضاءة تدل على حالات نفسية معينة.

ثالثاً: الملابس والإكسسوارات

وهو أمر مفروغ منه حيث أنه محدد من قبل الكاتب والفترة الزمنية التي عاشت فيها الشخصيات ولم يأت المخرج أو مصمم الأزياء بجديد حيث أن الدقة مطلوبة في التعامل مع أزياء وإكسسوارات شكسبير لان الزمان والمكان واضحا لديه كما أن المكانة والطبقة الاجتماعية محشمة بدقة.

رابعاً: لقطات وزوايا الكاميرا وحركتها

أ- أنواع اللقطات:

1. اللقطة التأسيسية: وفيها قدم المخرج لقطة عامة للموقع ووجود الشخصيات فيه ولم يركز على الشخصيات لأنه سبق له وان قدمها.
2. لقطة أظهار الفعل: استخدمت هذه اللقطة بكثرة في المشهد وذلك لان لكلا الشخصيتين رغبة في إظهار العقل الذي يودان القيام به مما جعل الأمر مبررا من الناحية الإخراجية.
3. اللقطة الذاتية: استخدمت اللقطة الذاتية في بداية المشهد عندما كان روميو يراقب جوليبيت وبعد اللقاء انتفت الحاجة لمثل هذه اللقطات لان اللقاء أصبح مباشرا.
4. لقطة رد الفعل: أحتوى المشهد على ثلاث لقطات لرد الفعل... الأولى: رد فعل جوليبيت وهي تسمع صوت روميو دون ان تراه، ولقطة صراخ الخادمة على جوليبيت ولمرتين.
5. اللقطة الاعتراضية: استخدمت هذه اللقطة لمرة واحدة وذلك من خلال قطع للأشجار والسماء للإيحاء على انقضاء فترة زمنية على لقاء روميو وجوليبيت.

ب- أحجام اللقطات:

1. اللقطة الكبيرة: أكثر المخرج من اللقطة الكبيرة في بداية المشهد بالنسبة لروميو لكونه كان يلقي حوارا منعزلا ويشعر بضغط المكان عليه بينما كثر استعمالها بعد اللقاء وذلك لإظهار التعبير العاطفي على وجهي الشخصيتين، ويرى الباحث أن ذلك ضروري لإظهار البراءة والطهر في هذه العلاقة.

2. ألقطة المتوسطة: ولقد استخدمت لإظهار جزء من جسد جولبيت وهي خلف حائط الشرفة المنخفض وجزء من جسد روميو المختفي خلف حائط الشرفة، والباحث يرى أن ألقطة المتوسطة هنا جاءت كتتنوع على ألقطة الكبيرة وخصوصا في الحوارات الطويلة.
3. ألقطة العامة: استخدمت في المشهد عند أول ظهور وذلك لبيان الموقع الذي سيجري فيه الحدث كما استخدمت عند ذهاب جولبيت بعد مناداة الخادمة ووجود روميو في الحديقة وما يولده ذلك التوزيع المتكافئ للكتمل من حفظ على الشخصيات. (أنظر الملاحق لجدول تكرار ألقطات وحركات الكاميرا والزوايا المستخدمة)

ج- حركات الكاميرا:

- 1- التراك: أستخدم المخرج هذه الحركة في متابعة روميو وهو يركض بين الأشجار وذلك للاقتراب من الشرفة.
- 2- البانوراما: أستخدم المخرج هذه الحركة لاستعراض المكان الذي سيجري فيه المشهد مقتنعا بذلك دخول جولبيت إلى الشرفة ، كما استخدم هذه الحركة في ختام المشهد الذي فصلت بين روميو وجولبيت بعد نهاية لقاء حميم، ويرى الباحث أن هذه الحركة لم تخرج عن كونها استعراض للمكان وباستخدام واقعي ولإيجاد علاقة مكانية بين روميو وجولبيت.
- 3- الكرين: لم تكن لهذه الحركة أثر واضح في هذا المشهد باستثناء صعود روميو إلى الشرفة ولم تكن حركة الكرين واضحة، ويرى الباحث أنه بالأمكان متابعة الصعود بحركة راس الكاميرا لان المكان غير مرتفع جدا.

د- زوايا الكاميرا:

1. زاوية مستوى النظر: كثر استخدام هذه الزاوية عند صعود روميو إلى الشرفة وبدء الحوار مع جولبيت ، ويرى الباحث أن المخرج أراد أن يعبر عن تساوي قوة المشاعر بين الشخصين وتوازن هذه المشاعر فيما بينهما.
 2. الزاوية المرتفعة عن مستوى النظر: أستخدم المخرج هذه الزاوية في البداية لكون أن الموضوع بين جولبيت وروميو لم يحسم ولذلك كانت تنظر إليه من الشرفة وبزاوية مرتفعة إلا أن هذه الزاوية سرعان ما تبدل استخدامها بعد نهاية الحوارات الأولى بينهما إلى صعوده إلى الشرفة.
 3. الزاوية المنخفضة: استخدمت هذه الزاوية في بداية المشهد عندما كان روميو يجلس النظر إلى جولبيت وهي جالسة في الشرفة وكان يرى أن جولبيت روحيا أسى منه ولذلك شبهها في حوارها بأنها أشبه بالقمر أو الشمس ولكن هذه الزاوية سرعان ما اختفت بعد تسلق روميو الشرفة.
- ويرى الباحث أن المخرج كان دائما يضع الممثلين في زوايا ضيقة كأن تكون من خلف الكتف أو الرأس أو تحت ضغط عمود أو وصفهما في طرفي الكادر دلالة على صعوبة اللقاء وصعوبة إيجاد علاقة حب وسط هذا الكره بين العائلتين إلا أن المخرج نجح في استخدام حركات الأيدي التي امتدت أكثر من مرة لتشكيل اللقاء بين البطلين اللذين بقيا في طرف الكادر مما يعطي دلالة أن اللقاء سيتم أو تم بالفعل.

خامسا: الموسيقى

استخدمت الموسيقى في هذا المشهد بشكل خلاق كمرافق للحدث، ويرى الباحث أن المخرج هنا لم يستطع أن يستمر بتدفق الموسيقى مع الحدث لأن حوارات شكسبير الشعاعية كانت أقوى من التعبير الموسيقي إلا أنه استطاع أن يدعم بعض فقرات الحوار بالموسيقى وأن يستغل فترات الصمت كذلك في استمرارية تدفق الحوار ألساعري الذي يشبه الموسيقى والتي لم تخرج عن الإيقاع السحري للحوار مطلقا.

سادسا: الحوار

لا يستطيع أي مخرج أن يتعامل مع مسرحية منقولة إلى السينما أن يتلاعب بالبناء عن طريق الحوار، لأن الحوار في المسرحية هو الوسط البنائي الوحيد والذي من خلاله يتأسس الحدث ويحدث الفعل وتخلق الشخصيات.

أما إذا كان الأمر مع شكسبير فإن الأمر قطعاً سيختلف لأن شكسبير أعظم من كتب الحوار وكل حواراته كانت عبارة عن قصائد هائلة، ولكن زيفريللي له ذائقة خاصة في انتقاء حوارات شكسبير وخصوصاً في هاملت التي كانت تحتل الكثير من الاقطاعات، إلا أنه في هذا المشهد حافظ وبشكل دقيق على جميع الجمل الحوارية دون حذف لأنها تشكل الأساس البنائي لباقي أحداث المسرحية وأن جاءت صدفة، فالحوار هنا جاء بشكل يوحى بالعفوية وكأنه غير محضر له من قبل روميوجوليبيت ولذلك اكتسب قوة عاطفية خاصة... ويرى الباحث أن المخرج زيفريللي التزم حرفياً بالتعليمات الموجودة في النص الشكسبيري والمشهد الفيلمي... وإنما جاء المشهد هنا نقل أمين لما أراد أن يقوله أو يقدمه شكسبير للمشاهد إلا أن زيفريللي أضاع المشهد بفكر سينمائي فذ وبصيرة نافذة وعقل متشبع بالأجواء الشكسبيرية.

الفصل الخامس

النتائج والتوصيات والاستنتاجات

النتائج:

1. اختير مكان المشهد وفقاً للرؤية الزمانية في ذلك العصر وما يتناغم مع روح النص الأصلي .
2. الإضاءة ليلية اعتيادية ولم تخرج عن كونها أداة لإظهار الشخصيات إلا أنها استعارت جانباً رمزياً للنور الروحي لدى روميوجوليبيت.
3. الملابس والإكسسوارات جاءت متناسبة مع زمانية الحدث ومكانه وروح الطبقة الاجتماعية التي كانت تنتمي لها الشخصيتان.
4. استخدمت جميع أنواع اللقطات في المشهد وذلك لتختزل الحوارات الشكسبيرية الطويلة.
5. لم تستخدم حركات الكاميرا بشكل كبير وذلك لضيق الحيز الذي تتحرك فيه الشخصيات.
6. استخدم المخرج جميع زوايا الكاميرا للاحاطة بموضوع المشهد من كل جوانبه وتزامن ذلك مع تصاعد الحوار وصولاً إلى التوازن بين الشخصيتين.
7. الموسيقى توافقت بشكل يتناسب مع الحدث وكمرافق للحوارات الشعاعية.

الاستنتاجات:

1. بالرغم من اشتهار زيفريللي بالتفسيرات الخاصة للأعمال الشكسبيرية إلا انه لجأ للأسلوب الواقعي في هذا العمل.
2. التكامل الموسيقي والحواري في المشهد حيث استخدم نفس الإيقاع الشعري في الموسيقى
3. بالرغم من ان المكان مغلق لكونه محدد من قبل المؤلف إلا أن المخرج استطاع بناء لغة سينمائية خاصة بالمشهد

المقترحات:

يقترح الباحث إن تقدم دراسات من قبل قسم المسرح حول مسرحية روميو وجولييت باعتبارها الأساس الأول للمسرح الرومانسي الغربي كذلك العمل على تقديم بحوث الكورسات تختص بالمشاهد فقط دون العمل ككل.

الملاحق

الملاحق

ت	حجم اللقطة	زاوية الكاميرا	الاضاءة	التكوين	نوع اللقطة
.1	عامة	امامية	تكاد تكون معدومة	جسد روميو صغير بين مساحة من اغصان الاشجار	تأسيسية للكشف عن مكان روميو
.2	بعيدة	وجهة نظر روميو	اضاءة تخرج من الشباك	اظهار لما تكشفه الازياء القادمة من النافذة مع وجود اغصان للشجر	كشف للمكان
.3	متوسطة	مستوى النظر	تبقى الازياء توجي بمصدر بعيد عن تخلل الاشجار	روميو بين الاشجار وهو يتحرك حركة افقية سريعة نحو اليسار (مما يولد احساس بتقربه نحو النافذة)	(بداية فعل) محاولة للتقرب من نافذة يعتقد روميو انها مميزة عن الاخرى.
.4	عامة	وجهة نظر روميو (منخفضة باتجاه النافذة)	مكان النافذة مضاء اكثر والباقي ظلام تقريباً	تقسم الصورة إلى قسمين: الأول يتعلق بالنافذة وهو ابيض والثاني بالاشجار وهو غامض مع ان اللون الغامض يحتل 80% من المكان.	كشف المكان
.5	عودة إلى لقطة 3				
.6	عودة إلى لقطة 4 مع ظهور جوليت				
.7	قريبة	مستوى النظر	تأتي الازياء من مصدر غير معروف (جانبي)	راس روميو يحتل 70% من الكادر	تكلمة لفعل التقرب
.8	كاملة	وجهة نظر روميو (منخفضة)	الشرفة مضاء بمصدر بعيد من جانب واحد. وقريب من الجانب الاخر.	تبدو جوليت صغيرة الحجم وتائهة ضمن التكوين الذي يحوي عناصر أخرى اكبر منها حجماً كالعمود والحزوزات وحائط الشرفة	بداية الفعل لجوليت
.9	كبيرة	وجهة نظر	استمرارية لللقطة 7	يخفي رأس كل ما في خلفية الصورة.	استمرارية الفعل
.10	عودة إلى اللقطة 8				
.11	عودة إلى اللقطة 9				
.12	متوسطة	وجهة نظر روميو	استمرارية	تحتل جوليت اغلب الشاشة	اظهار الفعل
.13	عودة إلى القطة 11				
.14	عودة إلى اللقطة 10				
.15	كاملة	مستوى النظر	استمرارية	روميو اصغر حجماً	إظهار رد فعل حول كلامها
.16	عودة إلى اللقطة 14				
.17	عودة إلى اللقطة 15				
.18	كبيرة	وجهة نظر روميو	استمرارية	جوليت تحتل الشاشة بالكامل وهي تجلس القرفصاء ثم تغير جلستها	تكلمة للتركيز على حوار جوليت
.19	كبيرة	مستوى النظر	استمرارية	وجه روميو في الكادر	تركيز على حوار روميو وإظهار فعله

20.	عامة	وجهة نظر روميو	استمرارية	تبدأ جوليت بالحركة إلى اليمين (توحي بالنظر إلى روميو)	مع ان الفعل تنازلي (تأسيس فعل)
21.	عودة إلى اللقطة 19		استمرارية	يتحرك روميو إلى اليسار (توحي بالتقرب)	تكملة لتأسيس فعل
22.	عامة	وجهة نظر روميو	استمرارية	جوليت تنزل إلى الاسفل مع حركة لليمين	تكملة لتأسيس فعل
23.	عودة إلى اللقطة 21				
24.	عودة إلى نهاية لقطه 22			جوليت تثبت في اوطاً نقطة في الشرفة في مواجهة روميو	تمهيد للقاء
25.	كبيرة	مستوى النظر		وجه روميو يحتل الكادر	رد فعل
26.	متوسطة	وجهة نظر روميو	فقط جوليت مضاءة	جوليت لوحدها في الكادر وهي تتحرك تعبيرياً مع الحوار	ابراز حالة
27.	عودة إلى اللقطة 25		روميو يتحرك بسرعة إلى خارج الكادر		ابراز فعل اللقاء
28.	عامة	وجهة نظر		روميو يتحرك بسرعة باتجاه جوليت	إعلان عن وجود
29.	كبيرة جداً	مستوى النظر		وجه جوليت وحده في الكادر	إظهار رد فعل
30.	عودة إلى اللقطة 28				استمرارية لحوار روميو
31.	متوسطة	وجهة نظر روميو		جوليت تترك إلى اليسار وتتابعها الكاميرا	محاولة للابتعاد
32.	متوسطة	وجهة نظر جوليت		روميو	يحاول إقناعها
33.	عودة إلى اللقطة 31		تستمر الحركة إلى اليسار		جوليت لا تعرف روميو
34.	عودة إلى اللقطة 33		الحركة إلى اليسار		محاولة للإقناع
35.	عودة إلى اللقطة 33		الحركة لجوليت والكاميرا تعود إلى اليمين		الحوار يؤكد معرفة جوليت بروميو
36.	عودة إلى اللقطة 34		قطعات متوسطة	الحوار مسيطر	
37.	عودة إلى اللقطة 35				
38.	عودة إلى اللقطة 36				محاولة لجعله يخفض صوته
39.	متوسطة	زاوية منخفضة (وجهة نظر روميو)	جوليت تترك بسرعة إلى اليمين		حركة رمزية تظهر اتفاقهما
40.	متوسطة	وجهة نظر جوليت	روميو يجارها في الحركة برأسه وكأنه يناجها		
41.	عامة للمكان		جوليت محصورة خلف السياج وهي تتحرك إلى اليمين		
42.	متوسطة	وجهة نظر جوليت	روميو يتحرك		

43.	متوسطة	وجهة نظر جولبيت	جولبيت تحتل الكادر وتقرب نحو الكاميرا	اظهار للتقارب في الروح
44.	عودة إلى اللقطة 42			
45.	عودة إلى اللقطة 43			
46.	عودة إلى اللقطة 44			
47.	عودة إلى اللقطة 45			
48.	عودة إلى اللقطة 46 مع ان حجم اللقطة أصبح كبير جداً			
49.	عامه للمكان	زاوية مختلفة	جولبيت تتحرك الى اليسار بينما روميو يصعد احدى الاشجار الى الشرفة	
50.	متوسطة	وجهة نظر جولبيت	روميو يحتضن الشجرة	
51.	لقطة ثانية	زاوية نظر اخرى	جولبيت في اعلى اليسار وروميو في اسفل اليمين يستمر ليصعد روميو الى الشرفة مع حركة سريعة الى اليسار يبقى التكوين ان كلاً منهما يحتل جزء ولكن بمستوى واحد	
52.	o. Sh		جولبيت خلف كتف روميو	
53.	اعتراضية	روميو متوسطة		
54.	عودة إلى اللقطة 52			
55.	عودة إلى اللقطة 53			
56.	عودة إلى اللقطة 54			
57.			وجهة روميو لوحده في اقصى اليمين بلقطة متوسطة يدخل وجه جولبيت لتكون اللقطة مشابهة للقطة 51	
58.	o. Sh	قريبة للعيان	وجهة نظر جولبيت من فوق كتف روميو	
59.	عودة الى 57			رد فعل
60.	o. Sh	وجهة نظر روميو في جانب كتف جولبيت		حوار
61.	o. Sh	وجه جولبيت في جانب كتف روميو		حوار
62.	عودة الى 60			
63.	متوسطة	جولبيت		رد فعل
64.	كبيرة جداً	وجه روميو		
65.	عودة الى 63		جولبيت في اقصى يسار الشاشة	

		روميو مع ظهور جزء من رأس الممثلة	قريبة	.66
	الاثنان في الكاميرا مع امتداد يد كل منهما الى الاخر zoom in الى قريبة shot		عودة الى 57	.67
	الاثنان يتعانقان zoom in لتصبح متوسطة وتخرج جوليت shot		قريبة	.68
	جوليت تتحرك نحو اليسار		عامة للشرفة	.69
		روميو يحاول النزول	قريبة	.70
		روميو يواصل النزول وتدخل جوليت في اعلى يسار الكادر	عامة متوسطة	.71
			عودة الى 51	.72
		روميو يحتضن الشجرة	متوسطة	.73
		جوليت في حوار	قريبة	.74
			عودة الى 731	.75
			عودة الى 74	.76
			عودة الى 75	.77
			عودة الى 76	.78
			عودة الى 77	.79
			عودة الى 78	.80
		حركة zoom out والكاميرا تتابع روميو الى اليمين	عودة الى 72	.81
		متوسطة روميو ينزل من الشجر	عامة	.82
		وجهة نظر روميو زاوية منخفضة	متوسطة	.83
		وجهة نظر جوليت زاوية مرتفعة	متوسطة	.84
			عودة الى 83	.85
			عودة الى 84	.86
		الكاميرا تتحرك الى اليسار ثم تثبيت وجوليت تستدير نحو روميو	متوسطة	.87
		روميو يستدير نحو جوليت (متوسطة زاوية مرتفعة) وجهة نظر جوليت	متوسطة	.88
رد فعل			عودة الى 87	.89
			عودة الى 85	.90
			عودة الى 89	.91
			عودة الى 90 مع حركة روميو والكاميرا الى اليسار	.92

				عودة إلى 91	.93
				عودة إلى 92	.94
				عودة إلى 93	.95
			يصعد روميو الى الشرفة لتصبح اللقطة ثنائية قريبة	عامة	.96
			ثنائية في حالة عناق	قريبة	.97
تغيير جو				عامة اعتراضية	.98
				ثنائية متوسطة	.99
			روميو زاوية مرتفعة	o. Sh	.100
				عودة الى 99	.101
				عودة الى 101	.102
		Zoom out الى نفي التكوين		لقطة كبيرة على كفيهما	.103

References :

1. The movie Hamlet, directed by Zeffirelli, starring Mel Jabson, 1998, *that scene on all the events and their course in the movie*.
2. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, T: Mounis Taha Hussein, Cairo, Dar Al-Arif, 1968.
3. Ramiz, Hussein, *Drama Between Theory and Practice*, Beirut, The Arab Institute for Studies and Publishing, 972.
4. Mellit and Betli, *The Art of the Play*, T: Sidqi Khattab, Beirut, Dar Al Thaqafa.
5. Hawi, Elia, *Shakespeare and the Elizabethan Theatre*, Beirut, The Lebanese Writer House, 1980.
6. Al-Akkad, Abbas Mahmoud, *Introducing Shakespeare*, Cairo, Dar Al-Maarif in Egypt, 1958.
7. Farid, Samir, *Shakespeare's Plays in the Cinema*, Baghdad, Dar Al-Jahiz, 1981.
8. Aslen, Martin, *Anatomy of Drama*, T.: Youssef Abdel-Masih, Baghdad, Ministry of Culture and Arts, .1978
9. Janet, Louis de, *Understanding Cinema*, T: Jaafar Ali, Baghdad, Dar Al-Rasheed, 1982.
10. Gatbne, Loy de, previous source.
11. Martin, Marcel, *Language for Cinematography*, ed.: Saad Makkawi, Cairo, The Egyptian General Institution for Authoring and Translation.

* These indicators were taken from the book *The Cinematic Language and the book Understanding Cinema and Screen Drama*, and *Cinema is a Machine, Art and Act* by the researcher.

The plastic dimension of the balcony scene in the movie (Romeo and Juliet) And its relationship to the film and the original theatrical text

Iman Faris Salman

Abstract:

This research deals with one scene from the movie Romeo and Juliet, which is the balcony scene, due to the importance of this scene in the formation of the construction of the subsequent events of the movie.

The first chapter contained the methodological framework of the research, where the research problem was identified in how Zeffirelli dealt with the balcony scene in the play Romeo and Juliet and enriched it in the cinematic language with a comparison with the original text of the scene. In the balcony scene with comparative parts between the film and the text and the limits of the research that was limited to the film Zeffirelli and the translated text by Munis Taha Hussein.

The second chapter contained the theoretical framework and previous studies, where the theoretical framework included three sections, the first on Shakespeare and the Romantic Theatre, the second on Romeo and Juliet and the construction of the romantic play, and the third, Romeo and Juliet in the cinema.

The third chapter included the research procedures, where the researcher used the descriptive and comparative approaches and the research tool extracted from the theoretical framework and previous studies.

The fourth chapter contains the results, their discussion, and the analysis of the research sample, the indicators that the researcher reached. The fifth chapter included a summary of results, conclusions, suggestions, sources and supplements.

فاعلية التغيير والتحول للإزاحة الشكلية في الفضاء الداخلي (خانات المسافرين التاريخية نموذجاً)

أياد عاصم فارس¹

إ.م.د. وسام حسن هاشم²

Al-Academy Journal-Issue 109

Date of receipt: 8/3/2023

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

Date of acceptance: 19/3/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

تعد الإزاحة الفكرية والمادية إحدى الاستراتيجيات التصميمية عبر آليات ووسائل عديدة، وتعتمد على فكرة التغيير في الشكل ضمن الفضاءات الداخلية تارة وله مفاهيم ترتبط بالتحول تارة، فيمكن أن تكون الإزاحة تعبر عن تحول ضمن فترات متلاحقة، يشتمل ومن أجل الوقوف على ماهية الإزاحة في الفضاءات الداخلية التاريخية وتمثلة بالخانات الخاصة بالمسافرين برزت المشكلة البحثية من خلال التساؤل الآتي: (ما هي فاعلية الإزاحة في البنى الشكلية في التصميم الداخلي للمواقع التاريخية)، وهدف الدراسة المتمثل بالكشف عن واقع حال استخدام الفضاءات الداخلية التاريخية وتحديد الإزاحة الشكلية الحاصلة بفعل التغيير والتحول واشتمل على مبحثين المبحث الأول: التحول وفاعلية الإزاحة الشكلية في الفضاءات الداخلية والمبحث الثاني: التحول في التصميم الداخلي للمباني العامة انتهج البحث الحالي منهج دراسة الحالة وفق المبررات الموضوعية وتم تحليل نموذج العينة القصدية باستمارة تحليل أبعدها الباحثان، وتوصل البحث إلى نتائج أهمها: يعتمد التحول والتغيير على دوافع موضوعية مادية للإزاحة وأخرى معنوية يرتبطان بالفضاء التاريخي وما يطرأ عليهم من تأثيرات جزئية أو شاملة أثرت بشكل متباين من خلال المحافظة أو تفكيك النظام التصميمي. واستنتاجات البحث وأهمها: يعد الاختلاف من المفاهيم التي تحقق للمتلقي في الفضاء الداخلي رؤياً واضحة في تحقيق الإزاحة فضلاً على أن التبادل يحقق ذات الإزاحة بصيغة مختلفة.

الكلمات المفتاحية: التغيير، التحول، الإزاحة، التصميم الداخلي، الخانات.

مشكلة البحث

ترتبط الإزاحة بعلاقة وثيقة بالتواصل كونها مرحلة أولية من مراحل الوصول إلى سمة التواصلية، وقد تكون داخلية ضمن البنية التكوينية للفضاء الداخلي، ويمكن ملاحظة الإزاحة عن طريق خرق القوانين من أجل تحقيق المختلف الإبداعي والحضور والغياب هي ثنائية تعمل من أجل توليد المعاني ومتلازمة ومتراصة

¹ طالب دراسات عليا/كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

² تدريسي/كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد wisalmuhamed@gmail.com

في العمل الفني (التصميم الداخلي) ومن اجل الوقوف على ماهية الازاحة في الفضاءات الداخلية التاريخية وتمثلة بالخانات الخاصة بالمسافرين برزت المشكلة البحثية من خلال التساؤل الآتي: (ما هي فاعلية الازاحة في البنى الشكلية في التصميم الداخلي للمواقع التاريخية).

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث كونه يمثل إضافة معرفية في مجال التصميم الداخلي في كلية الفنون الجميلة والكليات المناظرة لها ولوزارة الثقافة والآثار العراقية والى جميع الباحثين والدارسين في مجال التصميم الداخلي فضلاً عن الحفاظ على المباني التاريخية المعبرة عن هوية الفضاء الداخلي والارتقاء بها من خلال تصاميم ذات تقنيات معاصرة وبأسلوب أمثل.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى: الكشف عن واقع حال استخدام الفضاءات الداخلية التاريخية وتحديد الازاحة الشكلية الحاصلة بفعل التغيير والتحول.

الازاحة: لغوياً: الازاحة في اللغة العربية مشتقة من الفعل (زحزح) زحزحه عن كذا باعده وتزحزح تنحى. (الفراهيدي، ب. ت).

اصطلاحياً: عرفت الازاحة بانها عملية خلق جديدة من ظواهر سابقة بشرط الحصول على موازنة بين الظاهرتين من خلال إجراءات معينة (Al-Nujaidi, Hazem Rashed, 2001, p. 155). وعرفت ايضاً بانها معالجة تتم على حالة من حالات الشكل تهدف الى توفير القدر المطلوب من تكييف الشكل كونه على مستوى تشكله ومضمونه من الحفاظ على بنيته (Al-Imam, Muhammad Walid Youssef, 2002, p. 33)

يعرف الباحثان الازاحة اجرائياً على انها التحول المتحقق بفعل المتغيرات الزمكانية التي تطرأ على الفضاء الداخلي بفعل التطور الادائي والتقني.

الشكل: لغةً: الشُّكْل "الجمع أشكالٌ وشُكُول، يقال هذا طريق ذو شواكل، أي تتشعب منه طُرق جماعة، وشكلُ الشيء صورتهُ المحسوسة أو المتوهجة" (Ibn Manzoor, 2003, p. 169)

اصطلاحاً: يُعرف على إنه " ذلك التنظيم الخاص الذي يتخذه الوسيط الحسي لذلك العمل والذي من شأنه أن يثير في المتلقي انفعالاً استيطيقياً (Al-Karawi, Naseer Jawad Musa, 2018, p. 11) ويعرفه الباحثان اجرائياً: على انه المدرك الحسي الناتج من الفعل التصميمي وهو الحامل للفكر والمعنى منفصلاً عن عناصر التصميم الاخرى.

الازاحة الشكلية: هي عملية الانتقال او التحول بالشكل التصميمي وما يحمله في طياته من معاني وفكر وينقله الى حيز ادائي وفق الحاجات والمتطلبات وبفعل التقنيات المستخدمة.

المتغير:

لغوياً: غير عليه الامر: حوله، والتحول من ذات او حال الى ذات او حال اخرى وهو تغيير، قال تعالى: ((إِنَّ اللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ))، والاصل في المتغير الاختلاف: فقولنا: هذا الشيء غير ذلك، أي هو خلافه.

اصطلاحاً: وهو كل تكوين أو تركيب كلي أو جزئي في تفاصيل الشكل سواء بالموقع أو بالإضافة أو الحذف.. ينشأ من خلاله المصمم الداخلي اسقاط معنى آخر للشكل لاستحصال هدف ذو قصد ومعنى جديدين. (Imam , Alaeddin Kazem, 2014, p. 81)

اجرائياً: هو انتقال التصميم من الحالة القائمة الى حالة جديدة بفعل الحاجات الجديدة للفضاء الداخلي وبتوظيف التقنيات الحديثة.

المبحث الاول:التحول وفاعلية الازاحة الشكلية في الفضاءات الداخلية :

يعد التحول أحد اهم آليات الازاحة الشكلية في الفضاء الداخلي لما له من ارتباطات مكانية وتقنية. يعد التحول في تصميم الفضاءات الداخلية سمة من سمات العصر اذ يختلف ويتداخل في البناء الحضاري بشكل مباشر أو غير مباشر، فقد يكون التحول أنياً ومتوقفاً واحيانا يكون هذا التحول جزئياً ومفاجئاً مما ينتج طفرة وانقلاب شامل، وقد يكون التحول مرتبط بـاكتشاف تقنيات ومواد جديدة مما يولد تحولاً في آلية الأداء التصميمي، وقد يكون التحول ناتج عن اكتشاف مادي يتطلب استحداث تصاميم جديدة تخضع لمؤثرات عديدة ومن اجل مواكبة التطورات المتسارعة والتي يصعب التوقع لها وعلى مستويات مختلفة، غير ان هذه التحولات تتطلب احياناً حلولاً تدريجية ومنظمة على شكل مراحل متسلسلة ولكي لا تسبب رد فعل يؤدي الى رفض التصميم الجديد (Mahmoud, Huda , 2004., p. 59)

اكتشاف آليات جديدة مولد تحولاً بالآلية التحول بفعل الأداء التصميمي، عن طريق حلولاً تدريجية ومنظمة على شكل مراحل متسلسلة ولا تسبب ردة فعل سلبية على التصميم الجديد.

ان التحول يرتبط بالهدف الأساس وهو الحاجة أو الرغبة في التغيير الذي لا يمثل هدفاً لذاته بل له ارتباط بأهداف أخرى تكون مكملة للفكرة التصميمية مثل ادخال معاني جديدة على التصميم مع إبقاء الصلة الاصلية للمعنى السابق وإيجاد اشكال تصميمية متجددة ومتنوعة تواكب طابع العصر (Abdul Karim , Araa, 2013., p. 13)

يرتبط التحول بالهدف الأساس وهو الحاجة أو الرغبة الى التغيير على ان يلي الصلة مع المعنى التصميمي السائد وإيجاد اشكال متجددة ومتنوعة تواكب العصر.

ويعتمد التحول الشكلي على تفسير الشكل وتأويله من خلال الاعتماد على أسس تصميمية للمقارنة بين الاشكال المتقاربة في طبيعة نموها وتحولها، اذ ان أصل الأنواع ثابت ومشارك لتغيير المظهر عبر التحويرات بالإضافة والحذف، ويمتاز نظام التحولات الشكلية بانه ديناميكي، وتنقسم التحولات الشكلية عبر التحكم في الابعاد الأساسية وهما التحولات النظامية وغير النظامية (Effendi , Hala Abdel- Wahhab, 2006., p. 22)

وقد طرح الموضوع بطريقة أخرى وذلك بان البنية العميقة في جوهرها نظام للتحولات لذا يجب ان تكون للبنية العميقة هوية تميزها من اجل أداء عملها في توليد الظواهر عن طريق التحول، وترتبط هوية البنية العميقة بخصائص التحولات المكونة لنظامها من حيث عدد التحولات ونوع التحولات، وذلك لان التحولات تمثل عمليات التفاعل التي تشكل النظام المتكامل وهذه التحولات تصنف الى تحولات تحافظ

على النظام كما في الشكل (1) وأخرى تكون مدمرة للنظام وبالتالي تؤدي الى انتاج أنواع جديدة من الظواهر الشكلية (Pierre , Jean, 1997, p. 14).

من ذلك يتبين ارتباط مفهوم التحول بالشكل والبنية والهويته المحلية، وذلك لان التحول يكون عن طريق التغيير في العلاقات ما بين العناصر والمبادئ التي يكونها وهذا ينتج عنه علاقة وطيدة بين التحول الشكلي ومفهوم الهوية في العمارة والتصميم الداخلي.
مستويات التحول الشكلي

تصنف مستويات التحول الشكلي الى ثلاث مستويات حسب ما تم طرحه من دراسات في علم الاجتماع عن التحولات (Chadirji, Refaat, 1995, p. 76)

1. مستوى التنوع (Variation)
2. مستوى الاختراع (invention)
3. مستوى الأخير فيعرف بالتجريب (temptation).

المبحث الثاني: التحول في التصميم الداخلي للمباني العامة

يعتمد تطبيق التحولات في التصميم للفضاءات الداخلية للمباني العامة على تحليل الخبرة الحديثة في التصميم والبناء والاتجاهات والتقنيات الرئيسية للتحول في تصميم الفضاءات الداخلية التاريخية. (kurtyka , 2007, p. 245)

ان توظيف التقنيات المبتكرة المتعلقة بالتحول للفضاءات الداخلية للمباني يحقق التعبير الشكلي او الخصائص لفضاء ما. ويعد التحول في التصميم الداخلي هو طريقة لتغيير الشكل وان حركة التحول وقوته إذا كانت كبيرة او صغيرة لها أثر في الشكل تحدد عن طريق المؤثرات الداخلة عليه يمكن ان يتم التحول عن طريق التحول الجزئي للفضاء الداخلي او النظام الهيكلي وتتم التغييرات عن طريق القرار المسبق لتوظيف المساحة الخاصة بالفضاء الداخلي، وان تطبيق التحول في الفضاءات الداخلية هو واحد من المجالات ذات الصلة والمهمة في الهندسة المعمارية والتصميم لأنها أولاً وقبل كل شيء مرتبطة بالتنظيم الشكلي للفضاء الداخلي والمكاني (Benoit , 1998, p. 17)

ومن ذلك يتبين ان الازاحة الحاصلة بفعل التحولات الكبيرة او الصغيرة تغير في الشكل بفعل المؤثرات الداخلة عليه وقد يكون التحول جزئي او ضمن النظام الهيكلي والتحول يرتبط بالتنظيم الداخلي للفضاءات الداخلية والزمكاني، ويرتبط مقدار التحول بقدر كبير بتوظيف التقنيات المبتكرة واثرها في تحول الفضاء الداخلي للمباني وانعكاسها في التغيير اشكلي وبمستويات متفاوتة قد تكون كبيرة وصغيرة وهيكلية او جزئية.

ويعد التصميم انعكاس وتفاعل وظيفي للتكوين باستخدام العناصر والتحويلات في تصميم الفضاءات الداخلية للمباني العامة مما يفعل من براعة تصميم وخصوصية المصمم وادواته الفاعلة.
وبناءً على الدراسات النظرية والخبرة في تصميم وانشاء المباني العامة تم تحديد الاتجاهات والاساليب الرئيسية للتحول وهي: (Glenn and Andrew¹, 2000, p4).

- (1) المباني التاريخية من نوعها مع وظيفة عامة على اساس تطبيق التحول للفضاء الداخلي لها والحل المجازي له والاحتمال والتحول يكون عن طريق التعديل في المحتوى والتحول الوظيفي.
- (2) تسمح الانظمة القابلة للتحويل والاشكال الديناميكية ليس فقط لإنشاء حلول ولكن من اجل تحقيق الفعاليات الوظيفية اللازمة، وكذلك لتوفير امكانية لتغييرها فيما يتعلق بالشكل مع مرور الزمن إذ يحتاج لتشكيل هذا الانظمة متعددة الوظائف في الفضاء الداخلي، ويمكن ان يكون انشاء فضاء داخلي متعدد الوظائف يتحقق عن طريق استخدام العناصر المتحركة وفي هذه الحالة يمكن ان يكون التحويل داخلياً وبسبب التطبيق الداخلي في المباني تكون الجدران القابلة للتحويل والعناصر الاخرى بناءً على تغيير في تصميم الفضاء الداخلي.
- (3) انظمة قابلة للتحويل على اساس التقنيات الجديدة والتي تسمح بإنشاء تصاميم عالية الكفاءة من اجل الحفاظ على الموارد الطبيعية والذي يعد اليوم شرط ضروري في تطبيق الاحداث من اجل انجاز التصميم المستدام المتعلق بالتكنولوجيات البيئية.
- من ذلك يتبين ان للتحويل اتجاهات وأساليب تتمحور حول التعديل في المحتوى والتحول الوظيفي للفضاءات التاريخية والتحويل الديناميكي بفعل الأنظمة القابلة للتحويل لتوفير تعدد وظيفي في كل الفضاء او في بعض عناصره، فضلاً عن التحول الناتج بفعل الأنظمة العاملة للتقنيات الحديثة التي تضيف على الفضاء كفاءة عالية، ويمكن تعديل المباني وفضاءاتها الداخلية شكلياً اعتماداً على شروط محددة للتغيير بفعل الإزاحة الديناميكية والتقنيات المستخدمة ذات فاعلية في الحفاظ على الفضاء التاريخي واستخدامه.

إجراءات البحث:

منهجية البحث:-

أعتمد البحث المنهج (دراسة الحالة) في تحليل نموذج العينة، لكونه يعد من الطرائق العلمية الدقيقة ولتوافقه مع طبيعة المجتمع المبحوث، وتشخيصه بصورة دقيقة للظاهرة المبحوثة وتحليل المعلومات ابتغاء تحقيق أهداف البحث.

مجتمع البحث:

ضم مجتمع البحث الحالي دراسة الفضاءات الداخلية لخانات المسافرين التاريخية في بغداد والبالغة (26) خان.

عيته البحث:

تم اختيار عينة البحث الحالي قصدياً من الفضاءات الداخلية للخانات في محافظة بغداد البالغة تم اختيار نموذج البحث الحالي بطريقة قصدية تتناسب مع متطلبات البحث من عينة البحث على وفق المسوغات وحدد أسباب اختياره القصدي لنموذج العينة منها:

1. الفضاء الممثل تم تاهيلها واعادة استخدامها بما يحقق المسار البحثي وهدف الدراسة.
2. تمثيل النموذج يحقق أكبر قدر من نقل واقع حال الفضاءات الداخلية للخانات.

3. تم تحديد الفضاء وفقا للموافقات الرسمية للتصوير في الفضاءات المطلوبة او الحصول على معلومات.

أداة البحث:

اعتمد الباحث على عدد من الطرائق والمصادر التي تخدم العملية البحثية منها:-

1. الادبية التي تناولت موضوع الازاحة بصورة عامة وفي التصميم والعمارة بصورة خاصة.
2. استخدام وسيلة المقابلة من خلال قيام الباحث بأجراء مقابلات شملت مختصين في هيئة الآثار والتراث وموظفي الخانات انموذج البحث) حيث أمكن عن طريقها الحصول على البيانات والمعلومات بصورة مباشرة ودقيقة وذلك لتحقيق أهداف البحث.
3. الادبيات المختصة في مجال الفضاءات التاريخية وتاهيلها
4. المعلومات المنشورة على شبكة المعلومات الدولية (الأنترنت) والموثوق بها.
5. لتحقيق أهداف البحث تم تصميم الاداة البحثية من خلال ما أسفر من مؤشرات الإطار النظري، اذ قام الباحث بتصميم الاستمارة وفق التالي:

المحاور الاستمارة:

1. اليات الازاحة في الخانات
 2. التحول والتغيير في الفضاءات الداخلية للخانات
 3. اتجاهات الازاحة في الفضاء الداخلي .
 4. الطراز المعماري للفضاءات الداخلية للخانات.
 5. العناصر المعمارية في الريادة المحلية.
 6. المؤثرات الحسية التكيف الحراري في الفضاء الداخلي
 7. الفضاء الداخلي للخان وشاغليه .
 8. الأداء الوظيفي التقليدي للخان .
 9. الاستدامة في الفضاء الداخلي .
 10. الخامات المحلية .
 11. توظيف الخان للحفاظ على الموروث الحضاري.
- وبذلك تكون الاستبانة الاولى جاهزة لعرضها على الخبراء المختصين.

الأداة البحثية:

- 1- بعد ان قام الباحثة ببناء استمارة استبانة اولية بالاعتماد على المؤشرات المستخلصة من الإطار النظري ومؤشرات وتم عرضها على مجموعة من الخبراء المختصين في مجال التصميم الداخلي* للتأكد من سلامة الاستبانة منهجيا ومدى تحقيقها لهدف البحث .

1. اد علاء الدين كاظم الامام/ قسم التصميم الداخلي/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.
2. ادرجا سعدي لفتة / قسم تصميم داخلي/- كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد
3. ا.م.د. حارث أسعد عبد الرزاق / قسم تصميم داخلي/- كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

3-8 الوصف والتحليل:

خان المحمودية الثقافي (في قضاء المحمودية - محافظة بغداد)

يقع (خان المحمودية الثقافي) في مركز قضاء المحمودية التابع لمحافظة بغداد، وهو مبنى تاريخي أثري تم إنشاؤه في العهد العثماني سنة 1697م / 1118هـ، ويحتوي الخان على مدخل وفناء مربع الشكل ويحيط به البناء من الجهات الأربعة وتبلغ مساحته الكلية حوالي 5083 م²، كما موضح في الصور التي صورها الباحثان للخان.

تحليل خان المحمودية

الإزاحة في تصميم الفضاءات الداخلية للخانات المحلية

يعتبر خان المحمودية من الخانات

التي لها دور في نشوء مدينة المحمودية إذ كانت العشائر تفتد الى الخان الذي اصبح مركزاً تجارياً ومن ثم بدأ كثيراً من الناس التفكير بالاستقرار وبناء المساكن حول وبالقرب من الخان، وكان لكثير من العوائل القديمة اسهاماً في بناء الأسواق والمحلات التي تحيط بالخان وكان لشق نهر المحمودية بالقرب من الخان أثراً في جذب الناس للسكن حول الخان.

تحققت الاستعارة الجزئية الشكلية



للخان بصورة عامة والفضاءات الداخلة فيه شكلياً من البنى الشكلية للعمارة السائدة كلياً في الهيكل المعماري وجزئياً في الفضاءات الداخلية، مع حضور الشكل المعماري داخل الفضاء الداخلي للخان استتوت معاني مرتبطة بالبعد الحضاري والتاريخي للمدينة والطراز الإسلامي في العمارة والتصميم الداخلي هذا الى جانب النشاطات التجارية للخان، وارتبط الحضور الشكلي والمعاني الاعتبارية كإزاحة في ادائية الفضاء الداخلي للخان والتي اثرت على الأداء الوظيفي. يعد التغيير المادي والفكري من الجوانب الحتمية التي لها ارتباط بالزمان والمكان بفعل حتمية التغيير في بنية المنظومات الاجتماعية وما ينعكس منها وعليها لذلك تغير الخان شكلياً وبصورة جزئية الى تغيرات في البناء المعماري وفي الفضاء الداخلي دون تغير في البنية الشكلية للخان، وبشكل موازي اثرت وغيرت في ادائية الخان بشكل كامل وجذري مع هذه المتغيرات كان



للمحافظة على البنى الشكلية للخان شرطية من قبل المؤسسات ذات العلاقة والي من مهامها الحفاظ على الإرث الحضاري والثقافي للعراق من الجانب المادي والفكري.

يرتبط التصميم في الفضاء الداخلي والعمارة وبالأخص الفضاءات التاريخية بدوافع ادائية ترتبط بتوظيف الفضاء والإفادة الكبيرة منه وظيفياً وما يحققه من متطلبات وظيفية كونه مبنى تاريخي وما



ينعكس منه على تحقيق ورفع الحس الجمالي للزائرين من جانب آخر، يعد مواكبة المتغيرات في المنظومات الكلية من اهم الدوافع لتطوير وتأهيل وتوظيف فضاء الخانات لا سيما الخانات المحلية مع الاعتماد بشكل كبير على ما يحققه المعنى التصميمي في تصميم الفضاء التاريخي وما يمكن استخدامه بوظائف تتوافق مع البناء الشكلي والادائية المطلوبة، تم تحقيق كل ما سبق في الفضاء الداخلي لخان

المحمودية عن طريق متحقق ادائي متعدد يتوافق مع الفضاءات المتوفرة فيه فنجده مسرح عبارة عن منصة (ستيج) خارجي وفضاءات داخل الخان عبارة عن مكان لعرض الاعمال الفنية ومعارض الصور وكذلك لخزن المواد وفضاء تدريسي من اجل إعطاء دروس التقوية مع مكان خاص للاجتماعات الامسيات والندوات الحوارية مع إقامة الاحتفالات للمناسبات الرسمية وغير الرسمية كفضاءات تفاعلية تعد مواكبة للمتطلبات المعاصرة دون المساس بالبناء الشكلي للفضاء الداخلي للخان.

تمظهرت الازاحة في الفضاء الداخلي لخان المحمودية كأزاحة وظيفية ادائية بأمتياز في حين كانت



الازاحة الشكلية غائبة وذلك من اجل المحافظة على البنى الشكلية للفضاء الداخلي التاريخي للخان بينما كانت الازاحة الفيزيائية في الهيكل المادي المعماري محدودة جداً وهو ما كان محدد لعمليات التأهيل والترميم وكانت حاضرة بشكل متوسط من خلال ما تم اضافته من مكملات ووحدات اثاث مختلفة وغير منسجمة مع الطابع التاريخي والحضاري للخان داخل الفضاء الداخلي لاغناء الادائية الوظيفية فحسب.

تتمثل المحددات الهيكل الفيزيائي والشكلي للفضاء الداخلي للخان وظهرت المحددات العامودية لفضاء الخان والجدران والتي تحدد اغلب الفضاء الداخلي المكون للخان فضلاً عن الاقواس والعقود الحاملة للسقف، بينما يتحدد افقياً بالأرضية التي رصفت بالطابوق الأحمر في اغلب الفضاءات الداخلية للخان، اما السقف فعقد على شكل اقواس نصف دائرية في جميع فضاءات الخان الداخلية، وتمثل هذه المحددات العامودية والافقية رياضة إسلامية محلية بامتياز.

يرتبط الفضاء الداخلي للخان بعناصر انتقالية تتمثل بالمدخل الرئيسي الذي يعد فضاءً انتقالياً يربط الخارج بالداخل عن طريق عناصر انتقالية تمثلت بالباب الرئيسي الخشبي والمداخل الأخرى التي تؤدي الى داخل الابوانات المحيطة بالخان من الجهات الأربعة فضلاً عن الفتحات الأخرى وترتبط السلالم الفضاءات الداخلية في الطابق الأرضي بالسطح الذي يقع عن يمين وشمال المدخل.

صمم الخان بطريقة يمكن الاستفادة من الانارة الطبيعية في جميع أيام السنة مع توفر وسائل الانارة الصناعية والتي توضح بالمصابيح الكهربائية، وتعد الفضاءات الداخلية للخان فضاءات ذات عزل صوتي جيد وذلك لما توفره طبيعة البناء وسمك الجدران والاقواس والسقوف العازلة.

وترتبط التهوية في فضاء خان المحمودية على الاعم بما يوفره بما يوفره الخان وفضاءاته الداخلية من فتحات وسقوف مناسبة من تيارات هوائية مناسبة لا سيما عند رش الأرضية بالماء وتم توفير بعض الأجهزة الخاصة بالتكييف وأجهزة تفرغ الهواء وعلى الرغم من ان الأداء الوظيفي التقليدي للخان هو لإستقبال وايواء المسافرين والتجار وخبز بضائعهم ووسائل النقل المتمثلة بالحيوانات فإنه يوفر كافة الاحتياجات للمسافرين من فضاءات استراحة واطعام ومنام وخبز البضائع وهذا ما وفره الخان لعقود على مر الزمان.

الاستدامة وادائية الفضاء الداخلي في الخانات المحلية



تعتبر الاستدامة من اهم المتطلبات في الفضاءات الداخلية والعمارة الحديثة لما تمثله من حماية لهذا الإرث الحضاري من جهة وتحقيق أفضل أداء ممكن عن طريق توافق الفضاء كفضاء تاريخي مع النشاطات القائمة فيه كمكتبة وفضاء يمكن استثماره للاجتماعات واللقاءات والحوارات ومبعث ذلك هو احترام

المكان بكونه مبنى أثري حضاري يحمل في جنباته الموروث الحضاري في مدينة المحمودية مع الجوانب الاعتبارية من الاعتزاز والفخر بالقسم وماضي المدينة الثقافي على مر العصور.

تم توظيف جزء رئيسي من الفضاءات الداخلية للخان لنشاطات محددة منها فكرية تتمثل بالمهرجانات الثقافية الشعرية ومعارض فنية للرسم ومنها للصور الفوتوغرافية فضلاً عن العروض

المسرحية والتي تقام بفترات متفاوتة وغير منتظمة كما يهتم القائمون على الخان على التوثيق التاريخي الذي يمثل مدينة المحمودية والشخصيات السياسية والعشائرية والثقافية والفنية.

نتائج البحث

1. تتبادل الإزاحة فاعليتها من خلال حضور وغياب العناصر في الشكل والمعنى من جهة وما تحققه من مغايرة في الشكل والأداء من جهة أخرى.
2. يعتمد التحول والتغيير على دوافع موضوعية مادية للإزاحة وأخرى معنوية يرتبطان بالفضاء التاريخي وما يطرأ عليهم من تأثيرات جزئية او شاملة اثرت بشكل متباين من خلال المحافظة او تفكيك النظام التصميمي.
3. تتباين مستويات التحول والتغيير وما تحققه من إزاحة في الفضاءات التاريخية للخانات بفعل توظيفها الى بطيئة او تدريجية او كبيرة وقد تكون جزئية او هيكلية.
4. تتعلق الإزاحة بينما هو سائد في الفضاءات التاريخية شكلياً وتقنياً ويسعى المصمم الى تحقيقه عن طريق التنوع والتجريب والاختراع وفقاً لمتطلبات الفضاء الكلي او اجزائه.
5. تعد البنى الهيكلية للفضاء الكلي وفق تصميماتها المرتبطة بالطرز السائدة هي الصيغ الثانية وترتبط الإزاحة بمقدار هذه التغيرات والتحويلات فيهما.
6. تتبلور الطرز الإسلامية لنتيجة منطقية لتلاقح الحضاري بين الدين الإسلامي والحضارات التي سبقته في العراق لتنتج طرز عباسية وفارسية وعثمانية بفعل التفاعل الحضاري عبر العصور.
7. تعد الزخارف الإسلامي طابعاً مميزاً للفن الإسلامي وانعكاساته في العمارة وريازتها بأنواعها الكتابية والهندسية والنباتية.
8. تتميز الريازة الإسلامية بالعناصر البنائية وتمثل الجسم المعماري والبناء الشكلي عن طريق الاعمدة والاقواس والقباب التي تتشكل بواسطة العقود المختلفة.
9. تمثل الاروقة والفناء الداخلي والايوانات في الريازة الإسلامية فضاءات انتقالية تربط الفضاءات الداخلية الأخرى وتختلف حسب الأداء الكلي للفضاء.
10. تتحقق العناصر الانتقالية المتمثلة بالأبواب الرئيسية والداخلية والشبابيك والفتحات والسلالم بأنواعها المستقيمة والحلزونية انتقالاً بين الفضاءات افقياً وعمودياً بحسب ادائية الفضاء.
11. تتنوع سعة وموقع الفضاءات الداخلية تبعاً لأدائها الوظيفي كغرف المبيت او الخزن او الحراسة او فضاءات تقديم الخدمات للمسافرين كالمطعم او الحمامات.
12. يعتمد توزيع مصادر الانارة الطبيعية عن طريق فتحات في الفضاءات الداخلية في الجوانب او السقف وأخرى صناعية تتوافق مع مساحة الفضاء وتصميمه.
13. تعتمد التهوية المستخدمة في الفضاءات التاريخية الى تيارات الهواء الداخلة والخارجة من الاروقة والفتحات الداخلية (الروازين) فضلاً عن المعالجات التقنية الحديثة.

14. تتحقق الراحة الحرارية في الفضاءات التاريخية المستدامة عن طريق المداخل والسقوف العازلة والمضلات فضلاً عن التيارات الهوائية الداخلة عن طريق الأروقة والعناصر الانتقالية والمعالجات التقنية الحديثة.

استنتاجات البحث

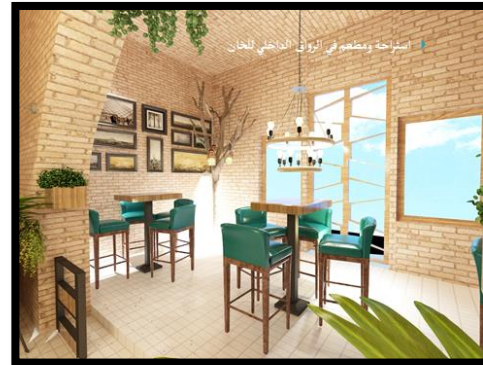
1. يعد الاختلاف من المفاهيم التي تحقق للمتلقى في الفضاء الداخلي رؤيا واضحة في تحقيق الإزاحة فضلاً على ان التبادل يحقق ذات الإزاحة بصيغة مختلفة.
2. تعد الحاجة والدافع المحرك الأساس للإزاحة في التصميم والشروع والتحول والتغيير بدوافع وظيفية وجمالية مواكبة لحاجات العصر وترتبط بالمعنى التصميمي للفضاء التاريخي للخان.
3. يعد الشكل هو الفاعل الأساس في التصميم وحامل المعنى عن طريق تغيرات الشكل والتعدد الوظيفي او ثبات الشكل وتغير الأداء لاسيما في الفضاءات الداخلية التاريخية.
4. يتمظهر الفكر الإسلامي عن طريق نتاجات مادية تنعكس في العمارة الإسلامية عن طرز متعددة ترتبط بالمكان والزمان.
5. تستدعي الاستدامة الياتها لتحقيق الاستخدام الأمثل للمواد والحفاظ عليها وعدم المساس بالقيمة التاريخية للمباني عن طريق تحقيق التوافق مع نشاطاته الحالية.
6. تؤدي الفضاءات الداخلية كفايات بيئية عن طريق الاستخدام الأمثل للفضاء التاريخي صوتياً عن طريق العزل الانشائي او التقنيات المستخدمة.
7. يدفع التقادم للإزاحة بفعل التغيرات الاجتماعية المختلفة وما تحمل في طياتها من متغيرات ثقافية أدت الى ظهور حاجات مستحدثة تؤدي الى حتمية التغيير وبدوافع ورغبات آنية وتطورات تقنية تواكب العصر.
8. يحافظ توظيف الخامات بنوعها البديلة والاصيلة في ترميم وتأهيل الفضاء التاريخي على استدامته ولا يؤثر فيه شكلياً.

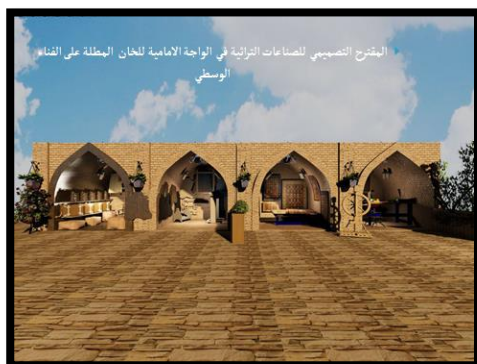
توصيات البحث: يوصي الباحثان

1. بتخصيص دراسة لتأهيل الخانات المحلية لاسيما المعرضة للهدم والاهمال.
2. اعداد دراسة في عادة تصميم الفضاءات والافادة منها دون المساس بخصوصيتها المحلية
3. اعداد دراسة تصميمية لتحويل الخانات الى مرافق سياحية او اسواق تراثية .

التصاميم المقترحة:

في ضوء ما اسفر عنه من استنتاجات خاصة بالدراسة الحالية التي كانت بمثابة مرتكزات تصميمية قام الباحثان بمقترحات تصميمية للخان





Referencers:

1. Gérard , Roth; Micha ,Kurtyka .(2007) .*Profession Leader of Change Design at Acton: Dunod* .Paris.
2. Ibn Manzoor .(2003) . *Lisan Al-Arab* , .Cairo: ar Al-Hadith.
3. Abdul Karim , Araa .(2013) .;*Mechanisms of Shape Transformation in the Design of Interior Spaces* .Baghdad: Department of Interior Design College of Fine Arts, University of Baghdad.
4. Al-Imam, Muhammad Walid Yousef .(2002) .;*Transformations of Architectural Form, PhD thesis* .,Baghdad :Department of Architectural Engineering, University of Technology.
5. Al-Karawi ,Naseer Jawad Musa .(2018) .;i The Diversity of Formal Patterns in the Pottery of Ancient Civilizations, , Issue 23 . ,*Journal of the College of Education for Girls for Humanities*.11 ◊
6. Al-Nujaidi ,Hazem Rashed .(2001) .;Architectural Ideas and Forms of Expression in Contemporary Orientations .*Arab Future Magazine*.155 ◊
7. Chadirji, Refaat. (1995). *Dialogue in the Structuralism of Art and Architecture*. Beirut: Riyad Al-Rayes for Books and Publishing.
8. Effendi , Hala Abdel-Wahhab , .(2006) .*Duality of Presence and Absence, Master Thesis* .,baghdad: Department of Architectural Engineering, University of Technology.
9. Grouar Benoit . .(1998) . *The company in motion: leading and succeeding in change* .Paris.
10. Imam , Alaeddin Kazem .(2014) .Belonging and its semantic implications in contemporary internal environments .*Al-Academy Journal*.81 ◊
11. Mahmoud, Huda , .(2004) . *Industrial Design, Art and Science* .,Amman: The Arab Institute for Studies and Publishing.
12. Pierre , Jean. (1997). *Stratigor General Policy Strategy-Decision*. Paris. France: DUNOD.
13. Roth kurtyka .(2007) . *Profession Dirigeant de la Conception du Changement* . Paris: Dunod.

The effectiveness of change and transformation of formal displacement in the internal space (historical passenger stations as a model)

Iyad Assem Fares

Assoc. Prof. Wisam Hassan Hashim

College of Fine Arts, University of Baghdad wisamalmuhamade@gmail.com

Abstract

Intellectual and material displacement is one of the design strategies through many mechanisms and means, and depends on the idea of changing the shape within the internal spaces at times and has concepts related to the transformation at other times. And represented by the boxes for travelers, the research problem emerged through the following question: (What is the effectiveness of displacement in the formal structures in the interior design of historical sites), and the aim of the study is to reveal the reality of the use of historical internal spaces and to determine the formal displacement that occurs as a result of change and transformation, and it included two topics, the first topic Transformation and the effectiveness of formal displacement in the interior spaces and the second topic: the transformation in the interior design of public buildings. And other moral ones are linked to the historical space and the partial or comprehensive effects that occur on them that affected them differently through the preservation or the dismantling of the design system. in a different format.

Keywords; change, transformation, displacement, interior design, historical travelers' rest houses

استلهام الأشكال الطبيعية العضوية في المنحوتات المجسمة (دراسة استقصائية على وفق علم الأيفوديفو)

الدكتور بدر محمد المعمري¹الدكتور محمد هارون²

Al-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 26/5/2023

Date of acceptance: 20/6/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

من خلال قراءة كتاب (أشكال لا نهائية غاية في الجمال)³ لشون كارول انفتحت آفاق جديدة حول طبيعة تّكون وتشكل الكائن العضوي الحي. فإنة وبالرغم من قِدم فكرة تأثر الفنان بموجودات الطبيعة المادية في تشكيلاته الفنية المجسمة، إلا أن علم الأيفوديفو (علم النمو التطوري) الجديد قدم نماذجاً تستحق الوقوف عليها عند مقارنة تشابه تشكل الكائنات الحية من جهة، وتشكل الأعمال الفنية ذات الهينات العضوية المجسمة من جهة أخرى. ألا أن الأثارة تكمن في ان تشكل الكائنات الطبيعية الحية تكون غالباً مدفوعة بأليات ذكية خفية تختلف عن الأليات التي يستخدمها الفنان في التشكيلات العضوية المجسمة. فالتشكيل الفني المجسم يتم بمخططات مسبقة، وتصورات عالقة في ذهن الفنان، وهو امر لا يتشابه بالضرورة مع أدوات الطبيعة في تشكيل جسم الكائن الحي. تأتي هذه الدراسة لمعالجة (مراحل الإنتاج للفنان) أكثر من كونها تعالج (المنتج النهائي) للعمل الفني المجسم، في محاولة لتصور مدى تأثر الفنان لا إرادياً أو إرادياً بالطبيعة كما سردها شون كارول في كتابه معتمداً على التجارب العلمية في علم الأيفوديفو. بالاعتماد على المحتوى الاستثنائي في كتاب (أشكال لا نهائية غاية في الجمال)، تأتي هذه الدراسة لتكمل لبنة من لبنات تصورنا لقدرات الفنان التشكيلية وعلاقة تصورات البصرية المجسمة بالطبيعة، و تستقصي فكرة التشكل ونموها متجاوزة الشكل النهائي للأعمال الفنية المجسمة.

كلمات مفتاحية: الفن، الشكل الفني المجسم، الأيفوديفو.

المقدمة :

بالرغم من أهمية العبور على جميع أجزاء كتاب (أشكال لا نهائية غاية في الجمال)، إلا أن البداية فيما يتعلق بهذه الدراسة ترتبط بفصلة الرابع المعنون بـ (صناعة الاطفال: 25 ألف جين، بعض التجميع مطلوب). في هذا

¹ جامعة السلطان قابوس

² جامعة السلطان قابوس

³ سوف تعتمد هذه الدراسة على كتاب (أشكال لا نهائية غاية في الجمال) الذي ألفه شون كارول عام 2005، وفاز بمجموعة كبيرة من الجوائز العالمية، كان آخرها نسخته المترجمة الى العربية بواسطة المترجمين عبد الله المعمري وحمد الغيثي، والتي فازت بجائزة السلطان قابوس للثقافة والفنون والآداب.

الفصل ظهر مصطلح خرائط المصير (Fate Maps)، وهو مصطلح كان ظهوره الأول في عام 1929 على يد والتر فوجت (Walter Vogt) عندما بدأ في وضع خرائط صبغية لأجنة البرمائيات (فوجت، 1929). تعرف (خرائط المصير) بكونها أسلوباً علمياً ينتهي إلى تخصص التطور الأحيائي (Developmental Biology) والذي من خلاله يتم تصور تطور شكل المخلوقات العضوية الحية من الخلايا صعوداً إلى الأجنة وانتهاءً بالشكل العضوي النهائي (رودل وسومر، 2003).

لا شك أن الهدف من تبني علم الأيفوديفو (Evo-Devo) في هذه الدراسة مختلفاً عن أهداف العلم ذاته، والتي تتلخص في متابعة وتشخيص نمو الأجنة ومواصفاتها. فهذه الدراسة تحاول أن تتبع فكرة التشابه بين نمو الأجساد العضوية بما تحويه من امتدادات مادية ملموسة والتي نمت من جذور جينية من جهة، وبين الامتدادات المادية التي ذهب إليها الفنان التشكيلي في بناء الأعمال الفنية ذات التجسيم العضوي الملموس. وعلية فأنه من الأهمية بمكان أن نضع تصورين يؤسس عليهما هذه الدراسة وهما:

1. تصور الامتدادات العضوية المادية في تكوين الكائن الحي (حسب وجهة نظر علم الأيفوديفو).
2. تصور الامتدادات العضوية الفنية في التشكيل الإبداعي الفني (حسب نماذج الأعمال الفنية العضوية في مجالات فنون النحت والخزف وغيرها).

أن بناء هذين التصورين نظرياً ضمن محتوى هذه الدراسة لا بد أن ينطلق من منطلقات ترتكن إلى المجالات التي تنتهي إليها هذه التصورات، وعليه لا بد أن يتم الاصغاء إلى علم الأيفوديفو عند الحديث عن التصور الأول، والاصغاء إلى حقل الفن التشكيلي عند بناء التصور الثاني. وعليه، ربما سيجد قارئ الفنون تحدياً نوعاً ما عند قراءة التصور الأول، ولن تصبح الرحلة سهلة بالنسبة إليه عند الحديث عن خرائط المصير، والجينات، وجغرافيا الأجنة، ونمو الفصوص، ومحاور التشكل، وعدة الأدوات، والمضمرات الجينية، وغيرها من المفاهيم المنتمة إلى علم الأيفوديفو. إلا أن الباحث قد عمل جاهداً لاختيار ما يلزمه من هذا الحقل العلمي الذي يبدو في ظاهرة بعيداً كل البعد عن حقول الفن التشكيلي والإبداع الفني. ومن هذا المنطلق، يستهدف الباحث من الجزء الخاص بتصوير الامتدادات العضوية المادية في تكوين الكائن الحي حسب وجهة نظر علم الأيفوديفو أن يصل إلى تشكل السمات الشكلية العضوي للأجساد النهائية، والتي بدورها ستصبح القرين المقارن بالأشكال العضوية المجسمة في الفنون التشكيلية.

1- الامتدادات العضوية المادية في تكوين الكائن الحي:

كما يشير علم الأيفوديفو فإن قواعد التشكل للأجسام الحية انطلاقاً من ذبابة الفاكهة والضفدع ووصولاً إلى البشر والأفيال متشابهة تماماً حتى وإن اختلف شكل المنتج النهائي (كارول، 2016). فإنه ومن خلال ما يتوفر من مشاهدات علمية، كل ما هو حي في هذا الكون لا بد أن يكون عضوياً في شكله، كما لو كان الشكل الهندسي شيئاً ترفضه الطبيعة. فحتى الأشكال التي تبدو ظاهرياً هندسية، ما إن توضع تحت الميكروسكوب (الشكل السداسي لخلية النحل) أو في مرمى التلسكوب (استدارة وتكور الكواكب والأقمار) تفقد سماتها الهندسية الدقيقة.

لقد قدم علم الأيفوديفو فكرة (خرائط المصير) كأساس علمي يستند إليه هذا العلم في تصور المثل الرئيسية لتكون الأشكال العضوية الحية من الجينات والبويضات صعوداً إلى البيض والبرقات و الشراغيف وغيرها.

فإنه "بناء على تجارب وضع خرائط المصير، رسمت أطالس لأجنة العديد من الحيوانات. وكما حددت خطوط الطول والعرض في الكرة الأرضية، حددت إحدائيات للجنين نستطيع من خلالها التعرف الى المواقع المستقبلية للأنسجة والأعضاء والزوائد" (كارول، 2016، ص129). فقد أخبرت خرائط المصير بأن خلايا الأجسام في مراحل النمو تعرف موقعها داخل الجنين، وتتعامل مع الأنسجة جغرافياً بما يشبه خطوط الطول والعرض في تصورنا لشكل الكرة الأرضية (كارول، 2016). ما يشير إليه شون كارول من خلال ما تحدث عنه أعلاه هو أن كل شيء منظم تنظيمياً لا يقبل الخطأ، وأنه لا يمكننا الارتكان الى الأخطاء الصغيرة التي تحصل أحياناً مقارنة بالمشاهدات الصحيحة والتي نتج عنها ملايين الكائنات بأشكال سليمة ودقيقة. إن وجود أخطاء ضئيلة في آلية عمل خرائط المصير تؤدي الى حدوث تشوهات شكلية في الكائنات الحية أمر قابل الحصول، ولكنه نادر جداً، وقد استخدم كارول في كتابة مثال ظاهرة التصقلب (Cyclops) وهو ولادة بعض الخراف في مناطق مختلفة من العالم بعين واحدة نتيجة خلل في انتظام خرائط المصير (راجع وصف تفصيلي لظاهرة التصقلب من ص 64 الى ص 67 كما شرحها شون كارول).

أن بناء الأجسام الحية في شكلها النحتي الخارجي الذي نراه يعتمد على ما يشبه الهندسة المعتمدة على خطوط الطول والعرض و خطوط الكفاف الكنتورية (Contours) كما شرحها كارول (كارول، 2016، ص 131). هذه الخطوط تقف وراء الأشكال النهائية للكائنات الحية، في مشهد يخبرنا أن عملية البناء للأجسام تقوم على أساسات تنطلق من الداخل الى الخارج. فالخلية في هذه المرحلة تبدو كشكل الكرة الأرضية وقد ظهرت عليها خطوط الطول والعرض، وسوف تبدأ لاحقاً أشربة الطول والعرض في الانقسام كما لو كانت انشطارات حسب اتجاهات تلك الخطوط. في ظاهر الأمر تبدو العملية سهلة الشرح بهذه الطريقة، إلا أنها بالغة التعقيد كما يشرحها علم الأيفوديفو، فقد قسم كارول عمليات الانشطار الى مراحل امتدت في كتابه الى أكثر من 19 صفحة تقريباً. تلك الانقسامات التي تحدث عنها كارول والتي سماها "محاور" تنوعت حاملة معها ما يشبه الحديث عن الهندسة الجغرافية، فكانت المرحلة الأولى بمسمى (انقسامات خطوط الطول: محور شرق- غرب)، والمرحلة الثانية بمسمى (انقسامات خطوط العرض: محور شمال- جنوب) ثم مرحلة (انقسام الدماغ)، وتليها مرحلة (تفصيل الجنين الفقاري)، وتليها مرحلة (صناعة الأطراف) (كارول، 2016، ص 131-150). ما يهم في هذا الجزء من كتاب (أشكال لا نهائية غاية في الجمال) هو فكرة التشظي في بناء الأجسام كما ظهرت في هذا الفصل بالتحديد، فنحن ندرك أن عملية بناء الشكل المجسم العي تنطلق من الداخل الى الخارج، ومن المتناهي في الصغر (الخلية) الى المتناهي في الكبر (العضلات والأطراف والحراشف وغيرها).

يمكن للإنسان الطبيعي أن يرى نمواً طبيعياً لنعجة صغيرة غير مبال بالعمليات المعقدة غير المرئية في مسيرة نموها، إلا أن ما يحدث في الكواليس الغير مرئية هو ما يقف وراء ذلك الشكل النهائي للنعجة. فكما يقول جون بيرين: "لتفسير البنى شديدة التعقيد ظاهرياً لا بد من الاعتماد على أجزائها البسيطة غير المرئية". ولذلك وحتى تصبح الصورة أكثر وضوحاً بالنسبة لنا لا بد من تبسيط المعقد كما رآه كارول في كتابه، فنجد أن مسؤولية التشكيل العضوي وتحديد مساراته تقع ضمن منظومة تشمل ما سماه (جين عدة الأدوات) الذي يقوم بتحديد مسارات التشكل العضوي، والذي بدوره يعتمد على (المضمرات الجينية) المسؤولة عن ربط عمل جينات عدة الأدوات المتعددة. هذه المضمرات "عبارة عن أجهزة صغيرة في الدنا (DNA) تتحكم وتدير

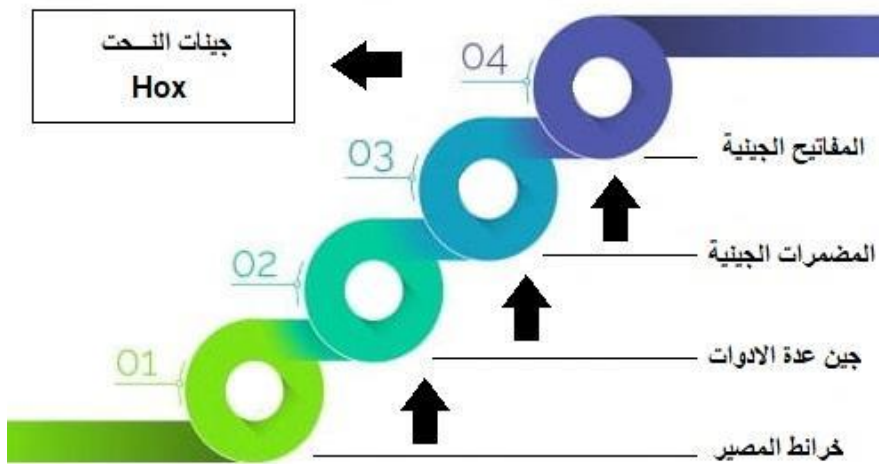
أين ومتى تفعل الجينات" (كارول، 2016، ص160). أنك وبكل بساطة ترى شكلاً نحتياً عضوياً لكائن حي تعرفه، ولكن خلف ذلك التشكل يكمن عمل معقد تتعاون من خلاله المضممرات الجينية لتسيير عمل الجينات المسؤولة عن خرائط التشكل وامتداداتها المادية. ولكن بالنسبة لنا (العاملين في حقول الفن التشكيلي) فإن كلمة المضممرات الجينية تعتبر مكوناً غامضاً، وهو كذلك، حتى ان شون كارول بادر الى حل غموضه باقتراح دور ما سماها المفاتيح الجينية (Genetic Switches) في الفصل الخامس. جديراً بالذكر هنا ان نشير الى لحظة غموض كبيرة حلت على المؤلف في هذا الفصل، فأصبح يستخدم عبارات غامضة في إشارة منه الى عدم توفر التفاسير دائماً. حتى ان الفصل الخامس جاء معنوناً بـ (المادة المظلمة في الجينوم: تعليمات تشغيلية لعدة الأدوات)، فإن البدء في استخدام مصطلحات غامضة تخير القارئ عن ضعف حيلة العلم ونماذجه الإرشادية في فهم آليات التشكل والتشغيل ما بين جينات عدة الأدوات ومضممراتها ومفاتيحها. ولكن حسبنا الاعتماد عليه كمتخصص في هذا الشأن، وهو قد امتلك الجرأة لجعل حل عمليات التشكل للأجنة عائدة الى تلك المفاتيح الجينية. فنراه يصفها بقوله: "والمفاتيح هي المحرك النشط للتطور، وصانعات البقع والأشرطة والحديدات وما شابهها. وهذه الأجهزة الرائعة، التي تشبه الحاسوب الجيني في جزء منها والفنان في جزء آخر، تترجم جغرافيا الجنين الى تعليمات جينية لصناعة شكل ثلاثي الأبعاد" (كارول، 2016، ص 166). خلاصة القول في هذا المنح، هو ان المفاتيح الجينية هي المسؤولة عن تشكل كل ما هو طبيعي عضوي في الكون، فمن الامتدادات المادية الملموسة لذبابه الفاكهة الى امتدادات الفيل العضوية الملموسة، كلها أشكال نحتية مبرمجة عبر هذه المنظومة المعقدة في عالم الجينات المظلم.

بالرغم مما استعرضه كارول من تفصيل إلا أن احجية تفسير تكون الأشكال النحتية للمخلوقات العضوية احتاج الى تفاصيل أكثر عمقاً واقناعاً. وهو ما دعى كارول الى التركيز اكثر على ما سماها جينات النحت (Hox)، وهي حسب منشورة مسؤولة عن اختلاف أشكال المنحوتات العضوية من كائن الى آخر. ولذلك أصبح الحديث عن هذا الجين المسؤول على التشكل الفني الإبداعي للمخلوقات العضوية هو الغالب في باقي فصول الكتاب. فقد عزى الكاتب الانفجار العظيم في التنوع العضوي في اشكال الفقاريات الابداعية الى ما سماه الازاحات والطفرات التي لحقت بجينات النحت، ولذلك نجده يشير الى ذلك بقوله: "أن مجرد وجود مجموعات معينة من الجينات في الدنا لا يقدم لنا الإجابة. لقد كان المفتاح هو النظر في جغرافيا الجنين وصناعة الأنواع المختلفة من المفصليات، أنها تقول لنا أن تطور الإشكال ليس متعلقاً كثيراً بالجينات التي تمتلكها بل بكيفية استخدامها" (كارول، 2016، ص220).

وكلما كان الشكل العضوي الحيواني أكثر تعقيداً كلما كانت جينات النحت (Hox) تتكون من عناقيد أكثر تفصيلاً. وما نفهمه هو أن التعقيد في الشكل العضوي كان يزيد زيادة طردية من زيادة عناقيد جينات النحت المذكورة، فعناقيد جينات النحت التي تقف وراء الشكل العضوي الجمالي للفيل والإنسان و الخريت حتماً ستكون أكثر تعقيداً من عناقيد جينات النحت لدى حيوانات فقارية صغيرة كالفأر والدجاجة مثلاً. ومختصر القول هنا، بأن الأشكال العضوية المعقدة للكائنات الرئيسية غالباً قد قامت في فترة زمنية معينة على هيئة انفجار واسع تسبب في خلق تنوع متشعب، وكان خلف ذلك الانفجار هو الازاحات والتغيرات التي إصابات جينات النحت (Hox). أن المستحاثات الاحفورية تصادق على الجزء الأول من العبارة أعلاه، فكما أخبرتنا

اللقى الأحفورية فإن التنوع الكبير في الحيوانات قد تكون خلال ما سعي بالعصر الكامبري، وما كان قبله من أحافير لم تكن بذلك التعقيد أو التجسيم. وقياساً على ذلك فإن فكرة التغيير أو الإزاحات في جينات معينة (مثل جينات النحت المذكورة) قد يكون مقبولاً إلى أن يثبت عكسه، وعليه يمكننا الاعتماد على تلك الرؤية ولو مؤقتاً كمسبب لتشكيل الأشكال الإبداعية العضوية للمخلوقات الفقارية الكبيرة التي تعرفها.

في نهاية المطاف أصبح لدينا تصوراً يشرح ادوات الكائنات الحية العضوية التي تفسر مورفولوجيا (Morphology) الشكل العضوي وامتداداته المادية. ونحن في مجال الفن التشكيلي يعيننا الشكل العضوي النهائي الذي كان نتيجة لتلك الاستراتيجيات الأحيائية المعقدة، فإن الأساس الذي لعبته عدة الأدوات الجينية وما رافقها خلال مختصر الكتاب المعروف أعلاه قاد في نهاية المطاف إلى صناعة أشكال نحتية فنية تنبض بها الحياة وتنفس، ولكن لها سمات الشكل النحتي الفني الذي نعرفه في حقول الفن والتصميم بشكل واضح وجلي. إنها كائنات متشابهة في منظومة التشكل وابعدياتها الأولى، فنحن لا نكاد نفرق بسهولة بين الذئب والثعلب، وبين وحيد القرن والخرتيت، وبين السنجاب والأرنب، وبين الإنسان والشمبانزي، فلا زالت هناك نقاط التقاء شكلية كثيرة تجمع بين مخلوقات مملكتي الحيوان والإنسان. أقترح أن يكون الشكل أدناه (شكل 1) مختصراً لرحلة شون كارول في شرحه لبنية تشكّل الشكل العضوي الحيواني مورفولوجياً، وهو ما يختصر عدة فصول من كتابه (أشكال لا نهائية غاية في الجمال):



شكل 1: تصور مختصر لرحلة شون كارول التي تشرح بصورة لتكون الشكل العضوي الجمالي للمخلوقات الحية حسب تصور علم الأيفوديفو

2- تصور الامتدادات العضوية الفنية في التشكيل الإبداعي الفني:

لقد ارتبطت مورفولوجيا الشكل العضوي بالشكل النحتي ارتباطاً وثيقاً، وكان وجه التشابه والارتباط قد بدأ من خلال استخدام مبادئ تشكّل الأشكال العضوية الحية من قبل الفنانين للاهتمام إلى أشكالهم الفنية الإبداعية المبتكرة. في عمله البحثي الاستثنائي وقريب الصلة بموضوع الدراسة، قدم إدوارد جولر (2015) دراسة تمحيصية لعلاقة الاعمال الفنية النحتية وتأثيرها بمورفولوجيا الشكل العضوي الحي من خلال نماذج

أعمال النحات الإنجليزي هنري مور (Henry Moore). وكانت تلك الدراسة المنشورة عن مؤسسة (Tate) البحثية قد ركزت على أدلة ملموسة جديدة تثبت بشكل صريح أحيانا نهج تقليد مور لمورفولوجيا التشكل التي ظهرت في عالم الأحياء العضوية. وقد جاء في مطلع دراسة جولد قوله: "أن الصور الميكروسكوبية الجديدة لعالم الأحياء كان لها بالغ الأثر على ممارسات مور الفنية، والتي قادته في الثلاثينيات الى تبني تلك الأشكال البيولوجية العضوية الحية في منحوتاته" (جولد، 2015).

ربما كان هنري مور قد استجاب لدعوة الناقد الإنجليزي هيربرت ريد، والذي دعا الفنانين في كتابة (الفن الآن) عام 1933 الى تقمص دور العلماء في انتاج الاعمال الفنية من خلال الملاحظة والتحوير للطبيعة، بل اعتبر الفن الذي لا يجاري أدوات العلم لن يكون فناً حقيقياً معبراً (ريد، 1933). فقد بلغ هيربرت ريد أن دعا الفنانين الى تقمص ادوار علمية تفصيلية بقوله: "أن الفنان عليه أن يدرك أن المظهر الخارجي للأشياء يعتمد على بنيتها الطبيعية الداخلية، ولذلك عليه أن يصبح جيولوجياً لدراسة تكوين الصخور؛ و عالم نبات لدراسة أشكال الغطاء النباتي؛ وعالم تشريح دراسة تشريح العضلات وهياكل العظام" (ريد، 1933، ص 61).



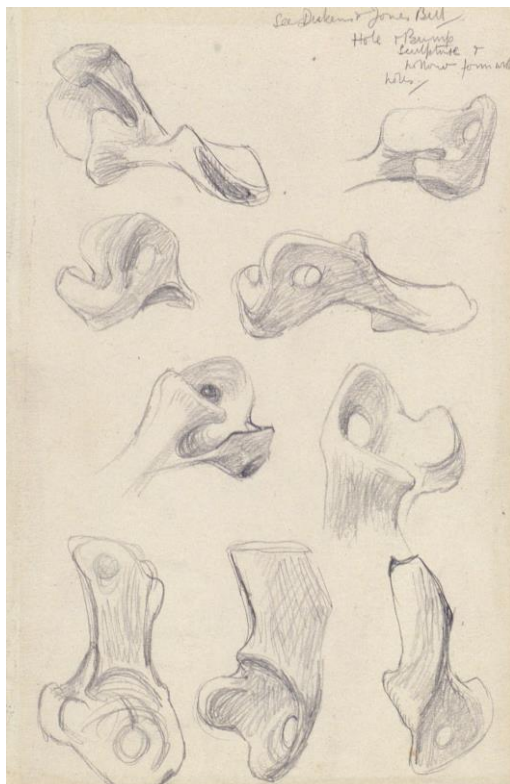
شكل 2: عمل فني بعنوان شكلين (Two Forms) للنحات الإنجليزي هنري مور ، 1934 (المصدر: مؤسسة هنري مور).

وفي عام 1934 كتب هيربرت ريد بحثاً خاصاً حول هنري مور، وكان ذلك البحث بمثابة تأطير متكامل لارتباط منحوتات مور بالتشكيل العضوي الطبيعي القرين لتشكيلات الطبيعة العضوية التي تحدثت عنها في الجزء الخاص بنمو الكائنات المورفولوجي حسب معطيات علم الايفوديفو. حتى أن ذلك البحث قد امتلىء بالرسومات العضوية للعظام والتكوينات العضوية كما لو أنه بحثاً في علم الأحياء العضوية (ريد، 1934). وربما كانت تلك الحقبة (الثلاثينيات وما تلاها) أكثر حقب تاريخ الفن ارتباطاً بالعلم، فقد ارتبطت الفنون التجريدية بنظريات الهندسة، واللون وتكنولوجيا البصريات كما حصل لدى الباهواوس مثلاً، وظهرت

نظريات علمية تفسر الإبداع الفني البصري كما ظهر في نظرية انصاف الدماغ التي قادها روجر والكوت سبيري (Roger Wolcott Sperry) على سبيل المثال لا الحصر (المعمرى، 2020).

لقد قدم هنري مور في مطلع الثلاثينيات مجموعة استثنائية أطلق عليها رسومات التحول (Transformation Drawings)، وهي مجموعة رسومات حاول مور من خلالها التوصل الى اتقان المنحنيات العضوية للتكوينات التي يمكن أن تشاهد في الكائنات العضوية، فامتألت تلك الرسومات بمنحنيات العظام وتشكيلاتها، و تضاريس الأجسام العضوية التي يمكن ملاحظتها في المخلوقات العضوية. لقد كان تأثر مور كبيراً حينها بكتاب حول النمو والشكل (On Growth and Form) للكاتب الاسكتلندي دارسي وينتورث طومسون (D'Arcy Wentworth Thompson). فقد كان ذلك الكتاب موسوعة طويلة وتفصيلية للأسرار الرياضية التي تقف وراء تشكل الكائنات العضوية حينها (جولر، 2015).

يتضح جلياً بأن الكتابات حول الشكل الفني عموماً و النحتي خصوصاً قد بدأت مبكراً عبر النقاد الفنيين، ولم يكن ذلك حصرياً على العلماء الأقرب الى حقول الأحياء وغيرها، فقد قدم الناقد الفني الانجليزي ثيودور اندريا كوك (Theodore Andrea Cook) كتابة في النقد الفني منحنيات الحياة (The Curves of Life) عام 1914 مستخدماً الكثير من الأمثلة الكلاسيكية المتصلة بالفنان ليوناردو دافنشي وغيره في ارتباطهم بتقليد الشكل العضوي الطبيعي والاستناد إليه فنياً. إلا أن الارتباط التام للفن المجسم (النحتي) بعلم التشكل الحيوي (Biomorphism) اصبح أكثر وضوحاً في العقود اللاحقة، فكانت دراسة جيوفري جرجسون (Geoffrey Grigson) حول هنري مور عام 1943 بمثابة الربط المحكم بين الحقلين الفن النحتي و وعلم الأحياء الحيوية (جرجسون، 1943).



شكل 3: واحدة من مجموعة رسومات النحات الانجليزي هنري مور المسماه بـ (رسومات التحول)، والتي كانت اساساً لمنحوتاته ذات التوجه العضوي المرتبط بتشكيلات الطبيعة العضوية (المصدر: مؤسسة هنري مور)

مع الارتباط الشديد بين رؤية هنري مور الفنية في تشكيلاته النحتية وبين الأشكال الطبيعية العضوية المتاحة، إلا أن تجربة التقارب مع الهياكل العضوية الطبيعية بدأت من خلال تجارب مدرسة آرت نوفو (Art Nouveau) أواخر القرن التاسع عشر. وفي الحقيقة ليست كل توجهات وإنتاج مدرسة آرت نوفو يشملها الحديث هنا، بل أنة من الدقة أن يتم تفصيل هذا الشأن من خلال تمحيص تجارب هذه المدرسة، واختيار ذلك النوع من الفنانين الذين لازموا مورفولوجيا الطبيعة البكر وتشكلاتها. لذلك فإن التركيز على تجربة الفنان أميل جالي (Émile Gallé) الذي قدم إنتاجاً فنياً تتبع من خلاله تشكيلات الطبيعة العضوية النباتية أمر بالغ الأهمية في هذا المبحث . ما يقربنا من أهداف هذه الدراسة ليس التزام أميل جالي بالاستفادة من مكونات الطبيعة المحيطة به، ولكن لأن تجربة هذا الفنان كانت متبعية بشكل ممعن للطفرات والتغيرات من خلال مراقبة لنباتات بعينها، وتحولها الى فن جميل وغرضي في أغلب الاحيان (دانونا، 2016) .

في عام 1900 اختار الفنان أميل جالي نبتة تسمى لسان السحلية (Lizard's Tongue Orchid)، وقد استخدم في بحثه اسمها العلمي (Aceras hircina)، وتتبع تكويناتها و انحناءاتها العضوية المرنة لإنتاج اشكال فنية ابتكارية طبقها على منتجات فنية غرضية لاحقاً. كانت رسومات جالي بالغة الدقة والإتقان، وتنم عن فهم عالي للطبيعة العضوية لتلك النبتة، مما يشير الى تمكنه من إدراك الانحناءات الشكلية ذات الهياكل

العضوية للنبته. وهو ما جعله قريباً من منها الى الحد الذي مكنه من استثمار مكوناتها بشكل استثنائي في الأعمال الفنية الغرضية التي قدمتها مدرسته لاحقاً (أسس جالي مدرسة خاصة به ضمن أسلوب فن الأرت نوفو بمسمى مدرسة نانسي). فقد وصفت جسيكا داندونا (2016) تجربة الفنان ومدى اندماجها مع المكون الطبيعي العضوي لتلك النبتة بقولها: "وبالتالي ، فإن الفحص الدقيق لرسومات جالي في ورقته البحثية يقدم نظرة ثاقبة لفهم الفنان للطبيعة وعملياتها ، بالإضافة إلى تصويره لكيفية تطور الأساليب الفنية بمرور الوقت" (داندونا، 2016). وعليه يظهر لدينا بعض الفوارق الدقيقة بين الفنانين في تعاملهم مع الطبيعة، فثم هناك تجارب سطحية واسعة، والتي تقوم على النظر الى الشكل الخارجي والاستفادة منه استفادة تحقق مطلوب الفنان، ولكنها ليست عميقة الاقتراب من تكوين الأشكال العضوية الطبيعية. وفي المقابل تظهر تجارب فنية أخرى عميقة الالتصاق بالطبيعة كتجربة أميل جالي ومن بعده هنري مور، حيث تتبع الفنان بدقة متناهية مورفولوجيا الشكل العضوي الذي اختار الاستفادة منه كما وجدة في الطبيعة.



شكل 4: رسومات قام بها الفنان أميل جالي (Émile Gallé) عام 1900، تصور نبتة لسان السحلية (Aceras hircina)

مما تقدم يمكن أن نفترض أن الشكل الفني النحتي العضوي المتأثر بالطبيعة العضوية الحية غالباً ما يتميز بعدة مميزات نجملها فيما يلي:

1- لا يملك الفنان حدود استثنائية مستقلة في بناء الشكل خارج النماذج العضوية الحية، فمعظم الانحناءات والانتفاخات وخطوط الكنتور الأساسية في المنتج الفني العضوي النحتي مأخوذة أصلاً من جسم طبيعي (حيوان - نبات) محفوظ في ذاكرة الفنان مسبقاً.

2- بالرغم من أن معظم الأشكال الفنية النحتية المجسمة تقوم على فكرة الإزالة و الإزاحة والحذف من من جسم أكبر (مكعب رخام كبير أو جذع شجرة اسطواني ..الخ)، إلا أن تصورات عقل النحات او اي فنان مُجسّم آخر لا يزال متأثراً بألية الطبيعة الحية في بناء الاجسام، اسوة بما رأيناه في علم الايفوديفو و طرق عمل جين الأدوات. وعلية تصبح عمليات الحذف من مكعب رخامي حتى يصل الفنان الى شكل ما كما لو كان مدفوناً بداخل ذلك المكعب، ما هي إلا استراتيجية ظاهرية مؤقتة في بناء الشكل الفني، وما أن يصل الى ذلك الجسم النحتي المراد ابداعه، حتى تتغير تصورات الفنان ويتحول بشكل مباشر من نحات معتمد على الإزالة الى نحات معتمد على التشريح الخفي للأجزاء غير الظاهرة كالعضلات والأنسجة إذا كان العمل الفني عضوي واقعي.

3- يتحقق النجاح التام في بناء الأشكال الفنية النحتية كلما كان النحات او الفنان المجسّم قادراً على تصور وجود مسببات خفية غير ظاهرية ينتج عنها الانحناءات والانتفاخات وخطوط الكنتور الأساسية في الشكل الخارجي للعمل النحتي. وعلية، فإن ظهور عضلات على جسم نحتي فني مثلاً يصبح أكثر دقة وواقعية إذا كان النحات قادراً على تصور عظام وأنسجة في خياله أثناء إنتاج العمل الفني، وسوف تقل الدقة والانتقان في المقابل إذا اكتفى بإظهار الانتفاخات والعضلات في شكلها الخارجي الظاهري للمتذوق الفني. ومن خلال هذه المعادلة، يمكننا تصور تماثيل مايكل أنجلو ذات الدقة العالية، بأن الفنان قد امتلك تصورات أعمق لحركة العظام والأنسجة في أجسام تماثيله أكثر مما يعتقد المشاهد. وفي حالة أصبح هذا المنظور صحيح، فإن الربط بين آلية التشكل في الطبيعة الحية كما أظهرها علم الايفوديفو وألية الفنان الحقيقية في بناء الشكل الفني المجسّم تصبح متقاربة، وتحمل سمات بنائية تشكيلية متشابهة.

3- حالة دراسية : مورفولوجيا الشكل العضوي لاخطبوط ديمبو و منحوتة لانجبول الخزفية:

من خلال ما تقدم من استعراض سواء لآليات التشكل التي تعتمد عليها الطبيعة في الكائنات الحية كما يقدمها علم الايفوديفو من جهة، وآليات التشكيل للأعمال الفنية العضوية الإبداعية كما أظهرتها التجارب الفنية من جهة أخرى، يمكننا الآن أن نرى مميزات التشابه من خلال حالة دراسة مختارة من الحقلين. وعلية اقترح نموذج أخطبوط ديمبو (Dumbo octopuses) و منحوتة لارك لانجبول (Almost Human).

لقد اتخذ الباحث مثالين مختلفين لا تربطهما اي علاقة من حقلي الفن التشكيلي مثلاً في منحوتة الفنانة لارك لانجبول المسماة (Almost Human)، ومن حقل الأحياء مثلاً في كائن بحري يسمى أخطبوط ديمبو (Dumbo octopuses). أن البنى المورفولوجية الشكلية الخارجية للنموذجين أعلاه لا تتشابهان تماماً، إلا

أن المشاهد قد يلمح كما لو كان العملين مرتبطين، فأنت رؤية الفنانة لانجيول مبتكرة لمنحوتة (شكل 5) كما لو أنها كانت متأثرة بنموذج الاخطبوط. ما يجعل العملين غير مرتبطين ببعضهما ايضاً هو ندرة رؤية الاخطبوط ديمبو في الطبيعة بشكله الذي ظهر في نموذج الصورة المرفقة له (شكل 6). وعليه يمكننا التأسيس على هذه المعطيات، فإنه برغم أن الفنانة لم تعتمد على الشكل الطبيعي للأخطبوط، إلا أننا يمكن أن نلاحظ وجود حدود بصرية ومشتراكات شكلية مورفولوجية بين هيتي النموذجين. فإنه يمكننا أن نتخيل من خلال العمل الفني التشكيلي للفنانة لارك لانجيول أن حدود تخيلاتها العضوية كانت محدودة بحدود الطبيعة، وأنه مهما حاولت الابتكار فتم مسارات شكلية وفصوص وانحناءات و خطوط كنتورية مشابهة لمكون طبيعي موجود سواء في ذاكرة الفنان من مشاهداته السابقة، وحتى ولو كانت مشاهداتها السابقة محدودة فلن تستطيع اختلاق انحناءات وفصوص بلا قرين طبيعي. أن هذه السمة في التصور البشري قد لازمت الإنسان طويلاً تحت ما يسمى بنظريات الإدراك وحدود الخيال، وهو شأن بحثي واسع وقديم.



شكل 5: منحوتة خزفية بعنوان (Almost Human) للفنان لارك لانجيول أنتجها عام 2012.



شكل 6: صورة أخطبوط ديمبو التقطت في خليج المكسيك عام 2014 (المصدر : مكتب استكشافات المحيط والبحث NOAA)

يظهر من خلال هيئة الاخطبوط أن جسده يشبه الجلوتين دون الحاجة الى لمسه، وذات الأمر يظهر على الهيئة الخارجية كذلك لمنحوتة لانجبول، فالهيئة الجيلاتينية المتحركة تمثل جانباً واضحاً من خلال خداع الانثناءات على سطوح المنحوتة. ومن جانب آخر سيطر الخط الكنتوري الذي يشبه حرف (U) في اللغة الانجليزية على هينتي الشكلين، فظهر الاخطبوط كما لو أن قد أسس هيكلياً على مخطط وعمود فقري منحني تسبب في إخراجة بشكله الظاهر في شكل (6). وفي المقابل فإن العمل الخزفي ظهر وكأنه قد أسس على ما يشبه انثناءات حرف (U) ايضاً، حتى وان ذهبت بعض التفاصيل الاضافية بالعمل الى اتجاهات ورؤى فنية مورفولوجية تشبه البالون الذي فقد جزء من الهواء الذي كان بداخله.

ما يمكن ملاحظته هنا هو أن الفنانة كانت خاضعة بشكل كبير الى مخزونها البصري من الكائنات العضوية الحية دون أن تدري، فربما لم يكن هناك استعارة من الطبيعة عندما كانت تعمل في استوديو الخزف، إلا أن تشكيلاتها الطينية كانت تتبع ذات الانتفاخات والفصوص و خطوط الكنتور التي نلمحها في الكائنات الحية ومنها اخطبوط ديمبو. بل أن البناء الشكلي (نمو شكل العمل وصولاً الى شكله النهائي) يشبه كثيراً فعل ادوات الطبيعة في الايفوديفو، والتي تقوم على فكرة (تراكم المراحل)، بحيث أن المرحلة السابقة تدفع الى وضع حدود للمرحلة اللاحقة. فلو أننا تصورنا نمواً طبيعياً للاخطبوط (من الجنين الى الولادة ومن ثم بلوغ الهيئة النهائية)، سنجد أن مراحلها الأولى قد تسببت في تشكل فصوصة وانثناءات وانتفاخات بناء على مسارات تأسست من

نقطة انطلاق رئيسية غالباً هي منطقة الرأس. ولذلك يلزمنا هنا أن نعود لخط تقدم تشكل الكائن الحي حسب نظرية الايفوديفو التي تم تقديمها في الجزء الأول من هذه الدراسة.

دائماً ما تسيطر فكرة (التحول المتراكم بين المراحل) صعوداً الى بناء الشكل النهائي للكائن الحي. وهنا يجب أن نبدأ من الصور الاولى المتاحة لتشكيل اخطبوط ديمبو، ولتكن البداية من مرحلة ما بعد البيضة لدى هذا الكائن الرخوي شبيه الجلاتين. ولحسن الحظ، فإن تحول الاخطبوط من مرحلة البيضة الى مرحلة اليرقة (Octopus Paralarva) يتم بشكل قابل للرؤية نظراً لشفافية اليرقة كما يظهر شكل (7). فكما تظهر صورة اليرقة فإن هناك موضع سيادة واضح يتمثل في كتلة الرأس، وأن ما سوف يتم لاحقاً سيصبح بمثابة تحصيل حاصل للامتدادات العضوية الخارجة من الرأس. حتى اننا لو طلبنا من مجموعة مصممين لم يشاهدوا الاخطبوط من قبل أن يقوموا برسم اخطبوط تخيلي من شكل يرقة الاخطبوط الظاهر في الشكل (7) لكانت النتائج مشابهة تقريباً للأخطبوط الواقعي.



شكل 7: صورة مكبرة ليرقة اخطبوط ديمبو (المصدر : مكتب استكشافات المحيط والبحث NOAA)

وفي المقابل نستطيع أن نلمس ذات الأمر مع عمل الفنانة لانجيول ، فإنه في شكل (5) نستطيع أن ندرك أن أساس العمل و منطقة السيادة فيه هي المنطقة الأضخم من العمل، وما الجزء الممتد منه والذي قل وضاق حجماً إلا نمواً طبيعياً تبعته الفنانة لا شعورياً استجابة للطبيعة البصرية المتوقعة و المخزونة في ذاكرتها. و عليه هنا نستطيع أن نلمس منطقة التقاطع بين آلة الايفوديفو في تشكل الكائنات الطبيعية، وبين الاحساس اللاشعوري المتأثر بصور الطبيعة المخزونة لدى الفنانين في اختياراتهم الشكلية من انحناءات وانفخات في

أعمالهم الفنية العضوية. فقد اشترك كلا من تشكيل الطبيعة لكائناتها وتشكيل الفنانين لاشكالهم الفنية العضوية في مشترك واضحة تشمل كلا من (عملية النمو) و (الشكل الظاهري النهائي للنمو).

بعد ما تبين لنا من علاقة تربط النمو العضوي في الطبيعة ونمو الشكل الفني العضوي لدى الفنان التشكيلي ، يمكننا الوقوف على المرتكزات الأساسية التالية:

1- أن المرحلة الرئيسية في تكوين الشكل واساسه الأول تؤثر حتماً في استكمال الهيئة المورفولوجية للشكل النهائي حسب قانون تراكم المراحل.

2- أن الطبيعة برغم ما قدمته من تنوع استثنائي كما وكيفاً، فقد خضعت لقوانين تشكيل محدودة تتبع نفس القواعد من كائن الى آخر، والامر ذاته لدى الفنان فمهما اختلفت أعمالهم الفنية العضوية المجسمة لا بد أن تجد لها قريناً طبيعياً في المخلوقات العضوية الموجودة في الطبيعة.

3- أن قدرة المتذوق الفني الى ارجاع كل شكل فني عضوي منحوت الى جذور طبيعية ضمن الكائنات الحية العضوية دليل على عدم وجود خيارات فنية عضوية خارج حدود الطبيعة.

4- لا يزال الفنان التشكيلي لديه متسع خصب من الإبداع التشكيلي الفني من خلال خيارات (التركيب والجمع) من كاتالوج الطبيعة العضوية الخصب، وربما كانت تلك هي المرحلة الأسى للفن التشكيلي في مقابل الطبيعة.

5- أن الخضوع التام من قبل الفنان للطبيعة، وعدم قدرته على الانفلات منها قد يتلائم مع بعض الرؤى الفلسفية الفنية القديمة التي تفرق بين (الجمال والجلال) والتي اشتهر بها الفيلسوف الألماني عمانويل كانط بوجه الخصوص. فلا حاجة للفنان أن يبلغ مبلغ الجلال الذي يتسم بالكمال (ومثاله اخطبوط ديمبو)، وإنما يقدم الجمال الذي لا يمكن أن يبلغ مبلغ الكمال (كما هو حالة منحوتة لانجيول الخفية).

6- قد يكون موضوع استفادة الفنان من الطبيعة أمر قديم وقد تمت دراسته، إلا ان اة و بوجود نظريات علمية حديثة ومستجدات في حقول العلوم الطبيعية (كما هو حال علم الايفوديفو)، فان العودة الى سبر هذا الموضوع أصبح في مصافي الضرورة والإلحاح.

خاتمة :

بالرغم من كلاسيكية البحوث حول موضوع تأثير الفنان بالطبيعة في إنتاجه الفني، إلا أن الكشوف العلمية الجديدة ساهمت في إعادة هذا المبحث الى دائرة الضوء والتمحيص من جديد. جاء هذا البحث ليسبر علاقة علم الايفوديفو وأثره في فهم أدوات التشكيل لدى الفنان خصوصاً في حقول الفن المجسم ذو الطابع العضوي. عمدت هذه الدراسة الى فهم كل ذلك من خلال مقارنة استراتيجيات التشكيل التي اتبعتها الطبيعة في تشكيلها للكائنات العضوية الحية من جهة، واستراتيجيات الفنان وحدوده الإبداعية في إنتاج الاعمال الفنية العضوية المجسمة من جهة أخرى. وقد خلصت هذه الدراسة الى تبني فكرة (تراكم المراحل) في كلا الحقلين، علم الأحياء العضوية والفنون التشكيلية، فكل الطرفين يتبعان ذات المنهج الذي تم تفصيله في متن البحث. ورغم الحدود الضيقة في عدم قدرة الفنان على اختلاق ما لا علاقة له بالطبيعة، فإن الإبداع

الفني لا يزال يملك ارض خصبة من خلالها يتوفر له خيارات (التركيب والجمع) من كاتالوج الطبيعة العضوية الغني، وهو بذلك يصبح الدور الأسى للفن التشكيلي في مقابل جلال الطبيعة وتفوقها. وفي ظل وجود مستجدات سواء في علم الأحياء العضوية أو غيرها، يوصي الباحثون بعدم التوقف عند النظريات الكلاسيكية ذات العلاقة بالفن التشكيلي، بل أن نبش هذا المبحث من حين إلى آخر سيكون له بالغ الأثر في فهم آلية التشكيل الفني لدى الفنان المعاصر.

References:

1. كارل شون (2016)، أشكال لا نهائية غاية في الجمال، دار كلمة للنشر، هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة.
2. *The Embryo Project Encyclopedia*. Fate Map | The Embryo Project Encyclopedia. (n.d.). Retrieved November 6, 2022, from <https://embryo.asu.edu/pages/fate-map>
3. Vogt, W. (1929). Gestaltungsanalyse am Amphibienkeim mit örtlicher vitalfärbung. *Wilhelm Roux' Archiv Für Entwicklungsmechanik Der Organismen*, 120(1), 384–706. <https://doi.org/10.1007/bf02109667>.
4. Rudel, D., & Sommer, R. J. (2003). The evolution of developmental mechanisms. *Developmental Biology*, 264(1), 15–37. [https://doi.org/10.1016/s0012-1606\(03\)00353-1](https://doi.org/10.1016/s0012-1606(03)00353-1)
5. Edward Juler, 'Life Forms: Henry Moore, Morphology and Biologism in the Interwar Years', in *Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity*, Tate Research Publication, 2015, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/edward-juler-life-forms-henry-moore-morphology-and-biologism-in-the-interwar-years-r1151314>, accessed 17 November 2022.
6. Read.Herbert (1934), *Henry Moore Sculptor*, London, pp.14–5.
7. المعمري.بدر (2020)، ظهور وأقول نظرية تناصف الدماغ: مراجعة تاريخية لتطور نظرية تفسير النشاط الفني الإنساني، مجلة الاكاديمي، العدد 97، جامعة بغداد.
8. Grigson.Geoffrey (1943), *Henry Moore*, Harmondsworth, p.8.
9. Brauer, F., Keshavjee, S., & Dandona, J. (2016). In *Picturing evolution and extinction: Regeneration and degeneration in modern visual culture*. essay, Cambridge Scholars Publishing.

Drawing inspiration from organic natural forms in stereoscopic sculptures (A survey according to Evo-devo science)

Dr. Badar Almamari

Dr. Mohammed Haroun

Sultan Qaboos University

Sultan Qaboos University

Abstract:

By reading the book (Endless Forms Most Beautiful: The New Science of Evo Devo) by Sean B. Carroll, new horizons opened up about the nature of the formation of the living organism. Although he presented the idea that the artist was influenced by the material assets of nature in his holographic art formations, the new science of Evo-Devo (Evolutionary Developmental Science) provided models worth standing on when comparing the similarity of the formation of living organisms on the one hand, and the formation of works of art with holographic organic bodies on the other. But the excitement lies in the fact that the formation of living natural organisms is often driven by subtle intelligent mechanisms that are different from the mechanisms used by the artist in stereoscopic organic formations. Holographic art formation is carried out with preconceived schemes and perceptions stuck in the artist's mind, which is not necessarily similar to the tools of nature in shaping the body of a living organism. This study comes to address (the stages of production for the artist) more than it addresses (the final product) of the holographic artwork, in an attempt to imagine the extent to which the artist was involuntarily or involuntarily influenced by nature as recounted by Sean Carroll in writing, relying on scientific experiments in evo devo science. Based on the exceptional content in the book (Endless Forms Most Beautiful: The New Science of Evo Devo), this study comes to complement one of the building blocks of our perception of the artist's plastic abilities and the relationship of his holographic visual perceptions with nature, and explores the idea of formation and its growth beyond the final form of holographic artworks.

Keywords: Art, Holographic art, Evo-Devo.

جمالية التلقي في المسرح الجزائري ورهان المتلقي الافتراضي، قراءة في مسرحية "قف" لمحمد بن قطاف

د. بلحولة سهيلة¹

Al-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 7/11/2022

Date of acceptance: 20/3/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

يوحي التأمل في عالمي المسرح و المتلقي إلى تواجد خيط رابط أو علاقة محتملة بينهما ، لأن المسرح فن يندرج في إطار الحقل الإنساني ، و التلقي ممارسة تشير إليها زوايا من المجتمع و هي تتموقع في سياق هذا الحقل .

فالعلاقة بين المسرح الجزائري و المتلقي تزكمها طبيعة المسرح الذي يقوم على أساس اجتماعي يبني وجوده و استمراريته من المتلقي ، إذ لا يمكن أن نتصور مسرحا حقيقيا إلا باقترانه بجمهور فما يعمق المسافة بين المسرح و بين المتلقي هو كون الأول ظاهرة يمكن أن تصبح -عن طريق الاكتساب- في متناول كافة الناس و يبقى الثاني ظاهرة تستدعي حضور دوافع و أسس لدى ممارسيها ، تتمثل في الرصيد الثقافي و المعرفي الذي يسمح لهم بالتدخل في اللحظة التي تعبر فيها كل أشكال الظواهر عن تعدد المعاني لدى المتلقي . كل هذه العناصر توجي إذن بلا جدوى إلغاء الخيوط الواصلة بين المسرح و المتلقي.

من هنا ارتأينا طرح إشكالية هذه المداخلة في تسلسل يجمع بين جمالية التلقي في المسرح الجزائري و ركزنا على دراسة تلقي مسرحية "قف" لمحمد بن قطاف في فترة السبعينات و ربطنا ذلك بمناقشة متلقي افتراضي يراهن على إثبات شرعيته اليوم إذن :

- كيف تأسست العلاقة بين مسرحية قف و المتلقي الجزائري في فترة السبعينات و إلى أي مدى استطاع امحمد بن قطاف أن يبدع عملا مسرحيا وجد متلقي يكمل معناه و يثبت وجوده ؟. أو بالأحرى :

- كيف يمكن للمسرح الجزائري اليوم أن يثبت شرعية المتلقي الافتراضي في ظل ما يسمى بالأنية و المباشرة ؟. أو بمعنى آخر

- هل يمكننا اعتبار المتلقي الافتراضي متلقي جديد يفرضه شكل العمل المسرحي الجديد و تمليه ضرورة . يبحث من خلالها المبدع المسرحي عن متلقي بديل عن الذي فقده ؟ .

- الكلمات المفتاحية:

- المسرح الجزائري، المتلقي الجزائري، الممارسة المسرحية، العمل المسرحي، المجتمع الجزائري ، امحمد بن قطاف ، مسرحية قف ، المظهر السيكيو سوسيولوجي ، العلنية ، الأنية ، المباشرة .

¹ جامعة الجيلالي بونعامة " خميس مليانة" الجزائر / k.souhila@yahoo.com

مقدمة :

يوشي التأمل في عالمي المسرح و المتلقي إلى تواجد خيط رابط أو علاقة محتملة بينهما ، لأن المسرح فن يندرج في إطار الحقل الإنساني ، و التلقي ممارسة تشير إليها زوايا من المجتمع و هي تتموقع في سياق هذا الحقل .

فالمسرحي سواء كان مؤلفا أو مخرجا فإنه يضيء الظاهرة الاجتماعية و التاريخية ، كما هو شأن المسرح الجزائري تلك الرغبة التي رسخت الفكرة ذات الطابع الاجتماعي ، التي أثبتت أن هذا المسرح يصدر عن الحياة و الحوادث التي تقع تحت أنظار الناس ، و هذه الفكرة أثارت إشكاليات عدة خاصة فيما يخص تلك العلاقة بين العمل المسرحي و المتلقي.

حيث نجد أهمية البحث تتلخص في تلك العلاقة بين المسرح الجزائري و المتلقي و التي تزكها طبيعة المسرح الذي يقوم على أساس اجتماعي يبني وجوده و استمراريته من المتلقي ، إذ لا يمكن أن نتصور مسرحا حقيقيا إلا باقترانه بجمهور فما يعمق المسافة بين المسرح و بين المتلقي هو كون الأول ظاهرة يمكن أن تصبح -عن طريق الاكتساب- في تناول كافة الناس و يبقى الثاني ظاهرة تستدعي حضور دوافع و أسس لدى ممارسها ، تتمثل في الرصيد الثقافي و المعرفي الذي يسمح لهم بالتدخل في اللحظة التي تعبر فيها كل أشكال الظواهر عن تعدد المعاني لدى المتلقي . كل هذه العناصر توشي إذن بلا جدوى إلغاء الخيوط الواصلة بين المسرح و المتلقي.

إلا أن الاختلاف الموجود بين المسرح الجزائري و بين المتلقي ، هو أن الأول ليس في حاجة إلى إثبات شرعيته فسحره قائم ، لأنه يقدم إبداعا مليئا بالمتعة و الفائدة ، في حين نجد المتلقي يخوض في عملية - أثناء فعل المشاهدة - حفزتنا على القيام بمحاولة للكشف عن علاقة من نوع جديد أو يمكننا تسميتها علاقة من نوع آخر ، لأن عملية التلقي تشتت حضورا للفعل الإنساني المؤدي و هو المؤلف أو المخرج صانع الفرجة المسرحية و تراهن على اكتساب فعل إنساني موازي و هو المتلقي صانع المعنى .

لأن شرعية المسرح الجزائري يضمها الوجدان و الذاكرة الجماعية أولا ، و تزكها المؤسسة السياسية و الثقافية ثانيا ، من خلال اعترافها بالمتلقي فردا له الحق في الانتماء إلى هيئة تقييمية تحكم على العمل المسرحي . لكن المتلقي على الرغم من توفره على هذه الشرعية الاجتماعية يعيش وضع سيكولوجيا خاصا ، هذا الوضع يمكن فهمه بالنظر إلى ما يمتلكه هذا الكائن من قدرات و طاقات فكرية و إبداعية ، و ماتفتحه أمامه هذه الطاقات من آفاق للبحث عن معرفة متميزة بالمجال الذي يبدع فيه كل من المؤلف و المخرج ، و هذا ما يدفعنا اليوم في التفكير في مشكلة البحث التي تحاول الكشف عن المظهر السيكيو سوسولوجي للمسرح الجزائري الذي يرتبط بطبيعة الممارسة المسرحية التي تقوم على العلنية و الأنية و المباشرة ، كما يرتبط أيضا بصيرورة المجتمع و تحول قيمه الفكرية و الجمالية التي يجسدها بشكل واضح الجمهور المسرحي ، فالنظر للعلاقة بين المسرح و المتلقي من هذه الزاوية يكشف أن أوجه الترابط بينهما تتجاوز التظاهرات الخارجية والوسائل التعبيرية لتبلغ مدى أعمق أي الخلفية النظرية أو التصور الذي يكونانه عن العالم و الانسان و ينطلقان منه لبناء عوالمهما .

ويمكن علاوة على دراسة العلاقة بين المسرح الجزائري و المتلقي ، الغوص في ما هو أعمق للكشف عن بناء جديد لشكل العمل المسرحي و الذي يقابله رهان متلقي جديد

فالعلاقة بين المسرح الجزائري و المتلقي تبين أن الأسس التي ينبنيان عليها و التصورات التي يقدمانها عن العالم تجعل منهما وجهين لعملة واحدة ، هذا التطابق الذي نراهن عليه منذ الآن هو الذي يدفعنا إلى صياغة أهداف أساسية و التي ستشكل حجر الزاوية في هذا البحث ، و التي نعتبر من خلالها أن المسرح الجزائري ممارسة حدائية لبنية المجتمع و التلقي ممارسة تقليدية لهذا المسرح و نقصد بذلك أن كل العناصر التي يقوم عليها المسرح الجزائري بخلفياته و طقوسه و لغاته ، موجودة في المتلقي الذي يخلق شروطا خاصة و متميزة لممارستها و تحقيقها أملتها صيرورة الفعل الانساني في تطوره و تجدد و انفتاحه على العلم و الذوق و الثقافة ، من هنا ارتأينا طرح إشكالية هذا البحث في تسلسل يجمع بين جمالية التلقي في المسرح الجزائري و ركزنا على دراسة تلقي مسرحية "قف" لمحمد بن قطاف في فترة السبعينات و ربطنا ذلك بمناقشة متلقي افتراضي يراهن على إثبات شرعيته اليوم، إذن :

- كيف تأسست العلاقة بين مسرحية قف و المتلقي الجزائري في فترة السبعينات و إلى أي مدى استطاع امحمد بن قطاف أن يبدع عملا مسرحيا وجد متلقي يكمل معناه و يثبت وجوده؟
أو بالأحرى :

- كيف يمكن للمسرح الجزائري اليوم أن يثبت شرعية المتلقي الافتراضي في ظل ما يسمى بالأنية و المباشرة ؟.أو بمعنى آخر

- هل يمكننا اعتبار المتلقي الافتراضي متلقي جديد يفرضه شكل العمل المسرحي الجديد و تمليه ضرورة يبحث من خلالها المبدع المسرحي عن متلقي بديل عن الذي فقده ؟ .

و عليه و للإجابة على هذه الأسئلة قسمنا البحث إلى جزء أول نظري خصصناه للحديث عن طبيعة المسرح خصائصه و مميزاته التي يمكنها أن تبني جسور التواصل مع المتلقي الذي بدوره يبني أفق توقع لواجه الفرجة المسرحية و ذلك من منطلق مختلف التجارب و مجموع التراكمات التي تشكل رصيده الفكري و الثقافي .

أما الجزء الثاني فكان محوره مضمون مسرحية "قف" لمحمد بن قطاف ، و كيف كان لها أن تحمل من الأوضاع الاجتماعية ، السياسية ، اقتصادية و الثقافية ما يجعلها بمثابة الرحم الذي خرج منه كل فرد جزائري و ما كانت شخصية المهدي إلا نموذجا من بين نماذج كثيرة صبغت المجتمع الجزائري و عانت في ظل ظروفه السائدة في تلك الفترة و كأنما الفنان محمد بن قطاف هيا المتلقي لكي يبني أفق توقعه ليكون موازيا في الأداء مع الفرجة المسرحية .

النص المسرحي وجمالية التلقي :

إن المتأمل في مختلف النشاطات الإنسانية اجتماعية كانت أو سياسية ، يكشف كيف يمكن للتمسرح أن يكون حاضرا حضورا مكثفا يكتسي دلالة مهمة ، حيث نجد التشبيهات و الاستعارات المسرحية داخل مجالات النشاط الإنساني و الاجتماعي مؤشرا على قدرة المسرح على التعبير عن الفعل الإنساني بكل ما يحمله من وضعيات أساسية.

فعندما أطلق النقاد والباحثون المقولة الشهيرة "بإمكاننا مسرحة كل شيء" (Anne Ubersfeld, 1981) كان الأساس الذي انطلقوا منه هو هذا الطابع المسرحي الملازم لكل النشاطات الإنسانية في المجتمع حيث يظهر في الحياة اليومية للإنسان بحركاتها وتفاعلاتها ويحضر في كل الفضاءات التي يتواجد بها الإنسان ، كما يتجسد في الاحتفالات والطقوس الجماعية المرتبطة بالعادات والتقاليد. لأن المسرح في الحقيقة لا يمكن أن ينفصل عن الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية بكل أبعادها وأثارها. لهذا نجد كل المجتمعات الإنسانية خلقت لنفسها مسرحا جسدت من خلاله مجموعة من القضايا الاجتماعية كانت أو سياسية.

إن هذه القدر التي يتميز بها المسرح هي التي تضفي عليه طابع الكونية وتساعده على تقديم رؤية شمولية عن العالم بكل تعقيداته ، وهذه القدرة التعبيرية للمسرح تنشأ من عاملين : أولهما اقترابه الشديد من الواقع الإنساني ، ألم يعتبر منذ أرسطو فن المحاكاة بامتياز؟ وثانيتها تعدد لغاته ووسائله التعبيرية التي تجعل منه فنا شاملا ، ولعل التعريف الشائع عنه باعتباره أب الفنون كاف لتفسير هذه الشمولية .
"والواقع أن تاريخ الدراما بعينه تاريخ الجمهور أو بعبارة أخرى هو التاريخ الاجتماعي و مساره ، وهو نبضات الإنسان في مآسيه و ملامحه عبر التاريخ" (Dr. Ibrahim Abdullah AAloume, 2002).
فالدراسة الموضوعية تؤكد أن الدراما لم تزدهر إلا في المراحل التي كانت تصدر فيها عن النفسية الجماعية لشعب ما ، إذا أنها الواقع المشخص لوجدان الجماهير . لهذا نجد الدراسة العميقة للسياقات النفسية والاجتماعية تحتل مركزا متقدما في البناء الأساسي للنص.

من هذا المنطلق نجد اهتمامنا ينصب على التفسيرات الاجتماعية التاريخية لإنتاج النص و تحليله القائم على أسس اجتماعية و تاريخية و الآثار الظاهرة و الخفية التي تحدثها النصوص ، من منطلق أن الكاتب هو إنسان باحث عن حقيقة قد يجدها عند المتلقي باعتباره نتاج للعلاقات الاجتماعية التاريخية . هذه العلاقات التي يستكشفها المؤلف و يعطيها أبعادا معينة . لأن النص هو شكل تعبيرى و إتصالي متغير سواء على مستوى المضمون أو الشكل لارتباطه بالظروف الاجتماعية و التغيرات التاريخية ، لأنه ينطلق من المجتمع و معطياته سواء كانت اجتماعية ، تاريخية أو سياسية ليصل في الأخير إلى متلقي قد يختلف من زمن إلى آخر باختلاف الظروف التي تحيط به و تتحكم فيه .

و في هذا السياق يبرز رأي إيزر الذي يؤكد بأنه "لا ينبغي النظر إلى النص على أنه يتعارض مع الواقع لأنه في الحقيقة يعلمنا بشيء ما عن الواقع" (Robert Holp, 1994).

فإذا ما جرى الحديث عن العلاقة بين النص و بين التاريخ قد نجد مهمة المؤلف صعبة للغاية لأنها تكمن في قدرته على التحكم في عنصر التاريخ و توجيهه لما يخدم مضمون النص و قضاياها العصرية .

أما إذا تحدثنا عن الجانب الاجتماعي فإننا سنجد المجال شاسعا للتطبيق خاصة في المسرح الجزائري لأنه ظاهرة تستوجب التوقف عندها و دراستها و في الوقت نفسه إن ظروف المجتمع الجزائري السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية ساعدت على ظهور المسرح الذي يعري الوضعية القائمة و يعطيها إمكانية للتفسير . "لأن المسرح الذي اتخذ المواقف الاجتماعية السياسية موضوعا لا ينشأ في المجتمعات المتقدمة

التي لا تواجهها مشكلات التعبير السياسية أو مشكلات التنمية الاقتصادية والاجتماعية و إنما تربته الطبيعية تتوفر في الدول التي يستخدم فيها المسرح كأداة للتعبير" (Ahmed Al Osheri, 1989).

إذن أحسن مثال نستطيع أن نشرح من خلاله فكرة المسرح وعلاقته بالمتلقي .

مسرحية"قف" بين الواقعي والافتراضي :

قد يتساءل البعض لماذا هذه المسرحية بالذات.

أولاً : المسرح التفاعلي الرقمي هو مسرح موجه في الأساس سياسيا أو اجتماعيا بمعنى أنه له خطأ إيديولوجيا معيناً ، و مسرح محمد بن قطاف مسرح اجتماعي يحمل البعد السياسي .

ثانياً :لما تحمله هذه المسرحية من أهمية مقارنة بالأعمال الأخرى التي كتبها محمد بن قطاف ، الذي أكد بنفسه هذا الكلام في حوارنا معه ، حيث قال : "هذا النص يمثل الرحم الذي خرجت منه كل نصوصي في فترة 1976-1986، وحتى نصوصي الحالية تستمد فكرتها من فكرة مسرحية "قف" ، فمثلاً نجد المهدي في هذه المسرحية، هو kader في arrêt fixe ، و الجمعي في العيطة ، و فاطمة في مونولوج فاطمة ، و غيرها شخصيات آمنت بفكرها و قررت عدم الرضوخ للواقع المر " (GUETTAF, 2005)

فإذا ما كان موضوع الدراسة هو متلقي عرض مسرحية "قف" فإن ذلك يعني أن الباحث يقارب متلقي جل نصوص بن قطاف .التي عرضت في فترة ما بين 1976-1986 ، أو حتى نصوص فترة لاحقة للمؤلف نفسه ، من منطلق طبيعة مضمون النص و نسيج الموضوع الذي يفرض لغة معينة ،علاقة ذلك بأفق التوقع الذي يبنيه المتلقي في فترة ما . فقد نجد مسرحية "قف" جامعة لكثير من الوضعيات التي دخلت فيها الجزائر ، نلمح صورة الثورة ، ثم الاستقلال، ثم فترة ما بعد الاستقلال بما حملته من أزمات ، فقر و بطالة وأوضاع سياسية و أخرى ثقافية .

فالمتلقي واع بموضوع المسرحية على اعتبار أن الأحداث و القضايا المعالجة هي حياته اليومية، لهذا أدرك تماما الأحداث التي شاهدها على خشبة ، لكن الكثير يدعي غير ذلك.لأن المسرحية تحمل قضايا كثيرة قد تزج أولئك الذين يقفون وراء الظروف القائمة في تلك الفترة.

ثانياً:من خلال تتبعنا للعرض سجلنا بعض النقاط التي برزت فيها طاقة المخرج في الإمساك بخيوط الحدث الدرامي و بالتالي إيقاعه .و هذا ما أعطى نكهة شيقة للعرض المسرحي،و أعطاه أيضا روحا و جمالا،فكانت اللعبة متقنة مضمونا و شكلا.

إن مسرحية "قف"تعد ضمن الأعمال المسرحية التي افرزتها الأمراض الاجتماعية التي ظهر بعد الاستقلال ،هذه الأمراض التي أرهقت الفرد ،و بذلك حاول المؤلف /المخرج تصوير معانات المجتمع الجزائري بصدق، محاولا بين الحين و الآخر إيجاد حل للخروج من هذه الأزمة إذ نجد جانب المعارضة الذي رسمه المثقفون الذين فكروا في الوضع الذي يعيشه المجتمع الجزائري في تلك الفترة ،فالمهدي هو تلك الشخصية التي عايشت الثورة ،و تشعر بعد الاستقلال بالضيق في مجتمع يعاني من الفراغ يجري وراء السراب يحس بالصداع كلما فكر في هذه الوضعية ،فالمثقف و المفكر في بلادنا من كثرة تفكيره في الاوضاع الفاسدة التي تحيط به يشعر بالصداع الذي يشعر به المهدي ،هذا الصداع ترافقه آمال ،التي يرددها المهدي على طول خط المسرحية ،و هي آمال كل فرد جزائري عايش هذا الوضع بكل أبعاده.

وفي زاوية أخرى من العمل المسرحي، نشهد مشاركة شخصية الولد و هو يمثل صوت الجيل الجديد ، جيل ما بعد لاستقلال الذي تعب من سماع كل هذه الاحاديث التي تخص قضايا شتى متعلقة بسير المجتمع الجزائري ، مثل أحاديث المهدي و حورية ، و صوت هذا الولد يسمعه المتلقي في مقاطع صغيرة تمثل كلمة اصطوب Stop .

يتكرر دخول الولد إلى الخشبة من حين إلى آخر في المسرحية ، و في حضوره يتجمد كل شيء ، و لكن هذا الجماد لا يدوم طويلا وإنما للحظات ثم يستدرك المهدي و حورية الموقف و يواصلان سير المعارضة المعارضة نفسها التي تحدث اليوم في المجتمع الجزائري ، ألا يمكننا اعتبار هذه المسرحية ذات بعد إنساني يصنع رؤى الواقع و العالمية في وقت واحد .هذا هو المسرح الذي حصد متلقيا صادقا صدق التجربة في حد ذاتها ، مسرح آمن بالقضية و طرحها في قالب أني و مباشر ، فكانت الفرجة حاضرة أنيا و في مواجهة متلقي شاهدها مباشرة.

و هذا ما يطمح إليه المسرح دائما ، و هو كسب متلقي يشارك المبدع في خلق الفرجة المسرحية بقرؤها ، بملأ فراغاتها و ينتج معنى في النهاية .هذا المعنى قدمه المسرح الملحمي الذي لعب دورا مهما في إقحام المتلقي في العملية المسرحية . و نفى فكرة المتلقي السلبي الذي أتى به المسرح الأرسطي و طرح بديلا له و هو المتلقي الإيجابي الذي يحضر العرض المسرحي في لحظة آنية و مباشرة و يعيش تفاصيله مع كل التقنيات التي اقترحها المسرح الملحمي من كسر للجدار الرابع و توظيف للشاشة .

أين المتلقي الافتراضي من كل هذا ، هل يمكنه أن يحقق للمسرح ما يطمح إليه ؟ .

هل يمكننا أن نعتمد المتلقي الافتراضي لنصنع مسرحا جديدا ؟ .

قد نساهم في خلق فن جديد و ليس مسرح جديد ، كيف ذلك ؟؟ .

أهم ميزة للمسرح باعتباره أب الفنون هي الشمولية التي تنطلق من الأنية و المباشرة (الآن و هنا) لتصل إلى الحضور الرهيب في حياة الشعوب ، حضور يرسم مسار مسرحية "قف" و علاقته بأفق توقع المتلقي في فترة 1976-1986. من منطلق طبيعة هذا العمل الذي مكنتنا من دراسة جمالية التلقي في هذه الفترة ، لأنه يحمل كل الظروف التي أحاطت بالمتلقي ، و يجمع كما هائلا من الأوضاع و المشاكل التي تخبط فيها المجتمع الجزائري .

و بهذا يمكن تشكيل العلاقة التالية و التي تربط بين أفق التوقع المفترض في العمل و الذي يشمل الظروف القائمة و أفق التجربة المفترض في المتلقي و الذي يشمل ذوق المتلقي و ثقافته و هذه العلاقة ينتج عنها أفق توقع المتلقي الذي يتشكل في بداية العرض و في اللحظات الأولى من المشاهدة ، لكن يتم تعديله أثناء المشاهدة من منطلق تغير الأحداث في العمل المسرحي و تداخلها و اختلاف إيقاعها .

نتائج البحث :

- إذا ما حاولنا اسقاط هذه العلاقة على مسرحية "قف" التي تدمج الوسائط الإلكترونية المتعددة النصية و الصوتية و الصورية و الحركية في كتابة فضاء يسمح للمتلقي بالتحكم فيه . نجد أن ما يتغير الظروف القائمة إلى جانب ثقافة المتلقي و ذوقه ، هذا ما يتحكم في رؤية المسرحي سواء كان مؤلفا أو مخرجا ، و بالتالي يخرج إلى الوجود عمل مسرحي يوازي مسرحية "قف" في مضمونها و لكن في شكل جديد ، أو كما

وصفته فاطمة لبريكي "نمط جديد من الكتابة يتجاوز الفهم التقليدي لفعل الإبداع" (Fatima Al Buraiki)، (2006).

- ينتج عن ذلك متلقي افتراضي وهي يشاهد العمل المسرحي بعيدا عن الحضور و الانسجام في قالب واحد ويصبح لدينا فرجة باستعمال الوسائط الإلكترونية تصنع الفارق بينها و بين الفرجة الحية المعتمدة على الخشبة .

- يمكننا التركيز على مبدأ قوامه أن تغير الظروف الاجتماعية يؤدي إلى تغير مضامين النصوص التي يكون منطلقها تغير نظرة المتلقي باعتباره العنصر الأكثر أهمية في هذه العلاقة . حيث أننا نجد انفتاح النص على التاريخ يسمح بإمكانية اقتراح تصور آخر عن عملية التلقي ، هذا التصور الذي يربط بين التلقي وبين التغيرات التي تحدث في السياق الاجتماعي دون المساس بالتلقي باعتباره جوهر المسرح عبر العصور.

- الرقمنة تساعد المبدع المسرحي على البحث عن ذلك المتلقي الذي فقده وقد يجده لكن لن يضيف للمسرح شيئا بل بالعكس قد يفقده سحره وجماليته المرتبطة بالحضور والأنية والمباشرة . فالمتلقي في المسرح الرقمي يتعرض إلى سيل من المعطيات الحسية الافتراضية والتي تضعه في حالة انغمار كامل في الفضاء الافتراضي فيتعرض لرسائل انفعالية وعاطفية وحسية تعيد برمجة نشاطه السلوكي، وهذا ما يجعل من المسرح الرقمي أداة لهندسة السلوك البشري " (Emad Hadi AL Khafaji).

- الاختلاف بين فترة وأخرى قد ينتج لنا اختلافا في التلقي ، لأن المتلقي كما يراه ياوس لا بد له أن يمتلك ذلك النظام او الجهاز العقلي الذي يستطيع أن يواجه به أي نص ، هذا الجهاز الذي اسماه ياوس افق التوقع" (Robert Holp، 1994). فالمتلقي بتغير ظروفه الاجتماعية والتاريخية قد يفسح المجال لتغير تلقيه من منطلق أساسي وهو تغير افق توقعه . لأن هذا النظام كما يراه ياوس هو متغير على حسب الظروف المحيطة بالمتلقي حيث أنه يؤكد " أن كل فترة تاريخية يكون لها افق توقعاتها السائدة، و إذا ما استعدنا أفق توقع مرحلة تاريخية ما ، يمكننا عندئذ أن نفهم الاختلاف بين فهمنا الآن وبين الفهم السائد في تلك الفترة ، وهذا يضعنا في حيز فكرة التلقي التاريخي للنص" (Julian Hilton، 1995).

- لا ننسى من جانب آخر أن الكاتب المسرحي حين يشكل نصه يضع نصب عينيه استثارة توقعات معينة لدى المتلقي . فالكاتب ينطلق أيضا من ظروف هي نفسها ظروف المتلقي لهذا قد نجد مضمون نصوصه يختلف باختلاف المواقف التاريخية و الاجتماعية . " لم يفصل النص بما هو بنية عن النسق التاريخي و عن مرجعياته التاريخية ، لهذا ينبغي فهم النص دائما بوصفه رسالة إلى جانب كونه موضوعا جماليا ، و هو بهذا الوصف يجعلنا نتوجه إلى متلقي هو نفسه نتاج للعلاقات الاجتماعية المتغيرة " (Robert Holp، 1994).

- في ضوء هذه التغيرات يندرج حديثنا عن متلقي يتغير بفعل التكنولوجيا و الرقمنة ، لكن هذا لا يعني أن يكون ذلك على حساب المسرح أب الفنون لأننا أمام اكتسابنا لمتلقي جديد خسارتنا للمسرح .

- هذه أهم خلفية للرهان الذي نبنيه اليوم ، معادلة صعبة نقدم اليوم معطياتها للقارئ ، معطيات تجعلنا نفكر في صياغة أخرى للتجربة المسرحية في الجزائر ، تجربة تنطلق من المتلقي لتصل إلى العمل المسرحي ، لأنه لا يمكننا أن نقول بأننا نمتلك مسرحا إلا بامتلاكنا للمتلقي باعتباره الخطوة الأولى .

- لا بد لنا من الاهتمام أكثر بجانب المتلقي و متطلباته، ليتمكن المسرحي الجزائري من صياغة عمل يجد له مشاهدا وفيما في القاعة. و نبتعد عما يسمى مشاكل المسرح الجزائري التي ننسبها إلى عدم وجود متلقي جزائري. بل بالعكس تحقيق ما يسمى صدق التجربة بما يتناسب و ذوق المتلقي الجزائري هو أهم إنجاز يمكن أن يكتسبه المسرح الجزائري .

"لأن الثورة الرقمية زعزعت الكثير من الأفكار و النظريات المسرحية و أزلت الحدود بين الأجناس الأدبية ، إلا أن المسرح ينتصر في النهاية للإبداع الإنساني ممثلا في الحكاية و أداء الممثلين" (Marwa Al Sanhoury) ، لأن المسرح الرقمي لا يمكنه أن يمسخ روح المسرح و حيويته و مادته الأساسية الإنسان فاعلا و هدفا . و كما يقول فيكتور هيجو : ليس المسرح بلد الواقع ، و لكنه بلد الحقيقة . ففيه قلوب انسانية على المشاهد ، و قلوب انسانية خلف المسرح ، و قلوب انسانية أمام العرض .

References:

1. Ahmed Al Osheri. (1989). *Introduction To Political theater theory*. (t. E. Authority, Éd.) Cairo.
2. Anne Ubersfeld 1981 *lire le theatre(TI)* socialesparis
3. Dr. Ibrahim Abdullah AAloume. (2002). *Theater and the Problematic Audience* (éd. 1). (A. I. Publishing, Éd.) Beirut.
4. Emad Hadi AL Khafaji. (s.d.). *History of Digital Technology and Theater*. Récupéré sur <http://www.ALFURJA.COM>
5. Fatima Al Buraiki. (2006). *Introduction to Interctive Literature* (éd. 1). (A. C. Center, Éd.) Casablanca -Morocco-.
6. GUETTAF, T. I. (2005). *The capital a library at the National Theatre -Algeria-*.
7. Julian Hilton. (1995). *New Directions in Theater*. (S. C. Antiquities, Éd., & S. F. D Amine Alrabt, Trad.) Cairo.
8. Marwa Al Sanhoury. (s.d.). *The Digital Theater.....Creativity seeks the way with experimental attempts*.
9. Robert Holp. (1994). *The Reception Theory Introduction to Theory* (éd. 1). (L. a. Club, Éd., & E. Ismail, Trad.) Jeddah -Kingdom ofSaudi Arabia-.

The recipient's beauty in the algerian theatre and the recipient's hypothetical bet , reading in stop theater by m'hammed ben gataf

Dr. Belhouala souhila

Abstract :

Meditations suggest that the theatrical world and the recipient indicate that there is a thread connection or relationship between them because theater is an art that falls into the abyss of the human field, receiving is a practice that is referred to by corners of society and is located in the context of this field. Thus, the relationship between Algerian theater and the recipient is sanctified by the nature of theater which is based on a social basis that builds its existence and continuity from the recipient. It is impossible to imagine a real theater that will be established unless it is associated with an audience so one hand never claps to make sound. This connection is the first phenomenon that can become accessible to all people and it remains the second phenomenon that requires the presence of motives and foundations when practicing it that is represented or shown in the cultural and cognitive balance that allows the most important to interfere in the moment in which all forms of phenomenon that express the multiplicity of meanings for the recipient .

From here, we decided to present the problematic of this intervention in a sequence that combines the beauty of reception in the Algerian theater then we concentrate our study on the play's recipients such as « **STOP** » written by Mohammed Ben Guataf in the seventies and we linked it to the discussion of a hypothetical recipient and proving his legitimacy .So, to what extent Mohammed Ben Guataf was able to create a theatrical work that the recipient completes its meaning and proves his existence ? or how can the Algerian theater today prove the legitimacy of the hypothetical recipient in the shadow of the so-called direct ? or in other words can we consider the hypothetical recipient a new recipient imposed by new theatrical work and dictated by the necessity through which the theatrical creator searches for new one instead of the lost one .

KEY WORDS

Algerian theater ,The Algerian receiver ,Theatrical practice ,theatrical work-the Algerian complex , M'hammed Ben Kataf ,the play stop , Thepsyco, sociological appearance , publicity , immediacy, direct

استراتيجية مجموعات المهمات وأثرها في تحصيل تلاميذ المرحلة الابتدائية بمادة التربية الفنية

م.م. جلال عبد لفته حسن¹

Al-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 2/6/2023

Date of acceptance: 26/6/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

التربية الفنية من المواد الأساسية لتلاميذ المرحلة الابتدائية كونها تسهم في بناء شخصيات المتعلمين وتنمي مهاراته الفنية ولهذا يأتي البحث الحالي الذي يهدف الى تعرف أثر استراتيجية مجموعات المهمات في تنمية اداء تلاميذ المرحلة الابتدائية بمادة التربية الفنية ولتحقيق هدف البحث، وضع الباحث الفرضيات الاتية:-

-لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى (5 %) بين متوسط درجات التلاميذ بين المجموعة التجريبية التي درست وفق استراتيجية مجموعات المهمات والمجموعة الضابطة التي درست وفق الطريقة الاعتيادية التي حصلوا عليها وفق تطبيق استمارة الملاحظة بعديا ، ولتحقق من صحة الفرضية قام الباحث بتطبيق تجربته على المجموعتين وباستخدام الاختبار التحصيلي (T - test) توصل الى ان المجموعة التجريبية التي درست باستراتيجية المهمات تفوقت بأدائها المهاري حسب استمارة الملاحظة التي اعددها الباحث، عليه يوصي الباحث باستخدام استراتيجية المهمات لأثرها في تنمية المهارات الفنية. الكلمات المفتاحية: استراتيجية، مجموعات المهمات، تلاميذ المرحلة الابتدائية، التربية الفنية.

مقدمة البحث

اهتمت التربية الحديثة بمساعدة التلاميذ على النمو الشامل من النواحي كافة، وترجمة مضامينها إلى أنماط سلوكية طبقا للأهداف التربوية. ومادة التربية الفنية تسهم في بناء شخصيات المتعلمين وهي تتأثر بعلم وأصول التربية من جهة، وبمفهوم الفن وتأريخه من جهة أخرى، لذلك فإنها تشمل كل ما تعرفه عن أصول التنشئة. فالتربية الفنية ، فضلا عن دورها الكبير في تنمية حواس التلميذ ومداركه ، فهي تنمي قدرته على التخيل والإبداع والابتكار ، والتذوق الجمالي (Al-Kinani & Al-Kinani, 2012, p. 16) اذ تعد الفنون من أبرز المظاهر التي تتميز بها التربية الحديثة في وقتنا الحاضر ، وقد خصها رجال التربية بنصيب كبير من عنايتها لما كشفوه من مزايا كبرى تعود على التلميذ من خلال ممارسة الفنون بأنواعها ، فضلا عن تنمية قدرته وتنشئته النشأة الصحيحة ، وأصبحت للفنون مكانتها في المناهج الدراسية ، وأتاحت

¹ المديرية العامة للتربية محافظة بغداد/الرصافة الثانية/ Jalal.abd766@gmail.com

الفرصة للتلميذ لاكتساب المهارات الفنية فهي نوع من أنواع التعلم تهدف إلى تنمية قدرات التلميذ وتعليمه (p.3, 2018, Al Nuaimi et al) .

وقد لحظ الباحث وجود ضعف في تدريس المهارات الفنية في التربية الفنية بالمرحلة الابتدائية لذا تم اختيار استراتيجية مجموعات المهمات التي من المؤمل ان تزيد من اداء التلاميذ لأنها كما تؤكد الدراسات والادبيات تساعد على تطبيق المعلومات وتثير الدافعية وزيادة قدرة التلاميذ على المعرفة والفهم.

مشكلة البحث:

يعاني التلاميذ غالبا من ضعف التحصيل الدراسي وتدني مستوى التعلم ولعل ذلك يعود الى في جزء منه الى طرائق واساليب التدريس، ولأجل هذا حدد الباحث مشكلة البحث الحالي بالتساؤل: - ما أثر استراتيجية مجموعات المهمات في تنمية اداء تلاميذ المرحلة الابتدائية بمادة التربية الفنية؟

أهمية البحث:

- 1- يؤكد البحث أهمية التعبير والتشكيل الفني والهندسي لدى تلاميذ.
- 2- تعد الاستراتيجية المعتمدة بالبحث من استراتيجيات التعلم النشط.
- 3- قد تسهم الاستراتيجية في مشاركة التلاميذ بناء المعنى بدلا من استقبال المعرفة.
- 4- قد تنمي الاستراتيجية اتجاهات ومهارات التلاميذ الفنية.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى:

التعرف على أثر استراتيجية مجموعات المهمات في اداء تلاميذ المرحلة الابتدائية بمادة التربية الفنية

فرضية البحث:

- لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى (5 %) بين متوسط درجات التلاميذ بين المجموعة التجريبية التي درست وفق استراتيجية مجموعات المهمات والمجموعة الضابطة التي درست وفق الطريقة الاعتيادية التي حصلوا عليها وفق تطبيق استمارة الملاحظة بعديا.

حدود البحث:-

- الحدود الزمانية: العام الدراسي 2022-2023.
- الحدود المكانية: العراق/المديرية العامة التربية بغداد الرصافة الثانية /مدرسة الابداع الابتدائية للبنين.
- الحدود البشرية: الصف الرابع الابتدائي.
- الحدود الموضوعية: الاداء والتعبير والتشكيل الفني والزخرفي.

تحديد المصطلحات:

- 1- استراتيجية مجموعات المهمات :

- حددها الهاشي والدليبي (2008) بأنها مجموعة الإجراءات والممارسات التي يتبعها المعلم في حجرة الدراسة لتحقيق المخرجات وفق الأهداف التي يضعها ، فهي تتضمن مجموعة من الأساليب والوسائل والأنشطة والتقييم. طرق للمساعدة في تحقيق.

- ويرى عطية (٢٠٠٩) بأن استراتيجية مجموعات المهمات تعني خط السير الموصل إلى الهدف ، وتشمل جميع الإجراءات التي يتخذها المعلم لتحقيق الأهداف المحددة في ضوء الإمكانيات المتاحة . (Attiya, 2009)

- ويضيف الربيعي (٢٠١٠) استراتيجية مجموعات المهمات هي فن اختيار الوسائل والإمكانيات المتاحة واعتمادها في قيادة عملية التدريس لتحقيق الأهداف التعليمية المرغوبة لدى التلاميذ. (Al-Rubaie & Saeed, 2010)

2- الأثر:-

-الحنفي(1978) بأنه: "النتيجة التي تترتب على حادث أو ظاهرة في علاقة سببية". (Al-Hafni, 1978, p. 253)

- شحاته والنجار(2003): بأنه: "محصلة تغيير مرغوب فيه يحدث في المتعلم نتيجة لعملية التعليم". (Shehata & Al-Najjar, 2003, p. 23)

- العبيدي - (2004): هي نتيجة لشيء ولها معنيان:
الأول يعني النتيجة ، نتيجة شيء ما.

المعنى الثاني هو الرمز ، وهو صفة مميزة لشيء ما. (Al-Obaidi, 2004, p. 265)

3- الاداء:-

- الدليبي، طه (2000): ما يكتسبه الطالب من مهارات نتيجة دراسته لما هو مقرر عليه من معلومات في المناهج المدرسية ويقاس اما بالملاحظة المباشرة او بالاختبارات الموضوعية التي يضعها المدرس. (Al-Dulaimi & Al-Mahdawi, 2000, p. 46)

- درجة النجاح أو النجاح التي حققها المتعلم أو حققها في موضوع معين أو مجال تعليمي أو تدريب. (Allam, 2005)

مرتكزات نظرية:-

تستند هذه استراتيجية على التعلم التعاوني واعطاء مهمات تعزز بالحوار والمناقشة بين المتعلمين الذين يكونون على شكل مجموعة صغيرة.

خطوات التدريس وفق استراتيجية مجموعات المهمات:

خطوات التدريس بالآتي:

- 1- يتم تقسيم المتعلمين إلى مجموعات صغيرة يتراوح عدد أفرادها بين 4-6 من المتعلمين، وهناك من يحددها من 7-12 .
- 2- يجلس المعلم إلى كل مجموعة على حدة يعطى لها مهمات ادائية حول موضوع تعليمي محدد.
- 3- يتلقى المعلم إجابات مجموعة المتعلمين كل على حدة.
- 4- يوجه المعلم التلاميذ ويصحح اداءهم من خلال تشجيع النقد والحوار والمناقشة بين المتعلمين انفسهم من جهة وبينهم وبين المعلم من جهة أخرى.
- 5- يسعى المعلم إلى اعطاء التغذية الراجعة وكشف الطرق الخاطئة حول اداءات الموضوع لاكتساب المهارة المطلوبة كمهمة تعليمية.
- 6- يستطيع المعلم التدخل لزيادة مهارات التلاميذ. (Sabri, 2016)

دور المعلم في استراتيجية المجموعات المركزة:

- 1- تهيئة المهارات والمواضيع كمهمات تطرح على المجموعات.
- 2- تنشيط التفاعل بين أعضاء المجموعة.
- 3- يحتفظ المعلم بموقف تعاطفي مع المشاركين في المجموعات .
- 4- يبقى دور المعلم ثانوياً لضمان الحصول على اداء مهاري بين المشاركين في المجموعات المركزة .
- 5- يلاحظ اداء المجاميع .

دور الطالب في استراتيجية المجموعات المركزة :

- 1- يستعين الطلاب في المجموعات المركزة بخبراتهم لاداء المهارات .
- 2- يسمح للطلاب التعليق على المهمات المهارية .
- 3- يمكن للتلاميذ ان يستعينوا بزملاءهم . (Sabri, 2016)

التخطيط والتعبير والتشكيل الفني والزخرفة:-

للفن في حياتنا وظائف هامة ربما تصل إلى كافة نواحي الحياة اليومية، فقد أصبح من الصعب على الإنسان أن يعيش بمعزل عن أشكال الفن، حتى وان كان يعيش في الأماكن البعيدة التي تفتقر إلى مظاهر الحياة العصرية. حيث صاحب النشاط الفني الكائن البشري من حياة منذ أن وجد على هذه الأرض وسيبقى كذلك إلى الأبد ، فقديمًا كان الفن جزءاً للإنسان حيث صنع ألوانه والسلاح ، وبني لنفسه المسكن وخط رسائله لمن بعده من خلال . (الأشكال والصور على جدران الكهوف" (Amr & Ghoneim, 1985) وكلمة فن وجمعها فنون (أخذت لغة من الضروب والألوان والأنواع، وهي تطلق عادة على ما نسميه الفنون الرفيعة سواء كانت تصويرية كالفنون التي اعتمدت على الألوان الزيتية وانتشرت منذ عصر النهضة إلى الآن ، أو الفنون التشكيلية التي اعتمدت على تشكيل الخامة تشكياً جالياً أو معمارياً وهي الفنون التي اعتمدت على تنفيذ الرسومات المعمارية في البناء المعماري (Hailat & others, 2007) . وتطلق كلمة فنون أيضاً على الفنون التطبيقية والزخرفية التي تدخل بكل حياتنا اليومية في الملابس و أدوات المنزل. وقد اختلف بعض الفلاسفة على تعريف الفن، واتفق بعضهم على تعريفه، فالفن هو محاولة خلق شيء جديد، وكذلك هو الجمال بكل

مفاهيمه وهو تجسيد ونقل مباشر أو غير مباشر للطبيعة، وهو نقلاً للمشاعر والأحاسيس البشرية، وهو استرضاء واستعطاف وتعبيراً عن الخوف في مواجهة العالم الغامض سواء داخل الإنسان كالأحلام أو خارجه كالحروب والنزاعات البشرية (Hailat & others, 2007) ومصطلح الفن يقصد به " أنواع الفنون التشكيلية المسطحة كالرسوم والصور و التصميمات على مختلف الخامات وأنواع الفنون المجسمة كالأواني الخزفية والمعدنية والزجاجية ذات الطابع الجمالي والهيئات المجسمة ، والعماير والأدوات والمركبات وخلاف (Shawqi, 2002) وعليه فالتربية الفنية هي تعديل سلوك الفرد عن طريق استخدام خامات البيئة الفنية. وهي منبثقة من فلسفة التربية التي جل غايتها تعديل سلوك الفرد خلال جميع المواد التي يدرسها الطالب، فإذا تمكنا من تدريس مادة التربية الفنية بجميع مهاراتها نكون بذلك قد حققنا أهم نتاجات التربية ونتائج التربية الفنية المنبثقة عن فلسفة التربية نفسها. ومن هنا فان التربية الفنية تتيح المجال للكشف عن قدرات الطفل الكامنة وتنمية مجالات النمو المختلفة المادية والروحية والحسية والمعنوية والإبداعية بشكل متوازن، فالطفل يتعلم من خلال حواسه كال رؤية والسمع والشم والذوق واللمس وتعد هذه الحواس بمثابة المنافذ الرئيسة للتعلم واكتساب الخبرات ، من خلال تفاعل الفرد مع بيئته، فيقدر إغناء البيئة بالمشيرات المختلفة التي تتطلب المشاركة في أكثر من حاسة من الحواس بقدر ما تزيد فرص التعلم واكتساب خبرات جديدة لدى الطفل (Lowenfeld, 1975).

دوافع التعبير الفني لدى الأطفال :

الدافع تكوين فرضي وهو عامل وجداني - نزوعي ، يعمل على تنشيط الفرد وتحديد وجهة سلوكه نحو غاية أو هدف ، فالتلميذ على سبيل المثال يستذكر دروسه ويسهر الليالي بدافع الرغبة في النجاح أو التفوق ، أو الشعور بالواجب ، أو الظفر بمركز اجتماعي لائق ، أو بهذه الدوافع جميعاً ، والمعلم في حاجة إلى معرفة دوافع تلاميذه وميولهم ليتسنى له ان يستغلها في حفزهم على التعلم ، إذ لا يمكن لنشاط المعلم أن يكون مثمراً ، إلا إذا كان يرضي دوافع المتعلم ، وكثيراً ما يكون تقصير بعض التلاميذ راجعاً إلى ضعف ميلهم أو اهتمامهم بما يتعلمون ، لا إلى نقص قدراتهم أو ذكائهم ولمعرفة دوافع السلوك أهمية بالغة بالنسبة لمعلم التربية الفنية ، ذلك أن موضوع الدوافع وثيق الصلة بعمليات التفكير بمختلف مستوياتها من جانب الشخصية من جانب دوافع التعبير الفني لدى الأطفال :

- 1- الإشباع الحس حركي : بعد العام الثاني تقريباً ، يتمتع الطالب بقدر أكبر من التحكم في تحركاته ، لذلك يمسك ويمسك ويخربش إذا كان لديه قلم أو طباشير. يمكن رؤيتها أو سماعها أو لمسها. وينطبق الشيء نفسه على الأطفال في هذه المرحلة مشغولاً " باكتشاف العلاقة بين أحاسيسه وسلوكه الحركي ، أي إدراك الطفل العلاقة بين حركات يديه وبين أثارها على الورق أو الجدران ؛ هو أمر يعكس قدرة التلميذ على إدراك البيئة الخارجية بوصفها شيئاً منفصلاً عنه . (Ayesh, 2008, p. 28)
- 2- التعبير عن المشاعر والانفعالات : يتعرض التلميذ شيئاً فشيئاً في سياق تنشئته الاجتماعية لضغوط الكبار ، كما يتعرض إلى الكثير من أشكال الصراع والإحباط ا عن والكبت لانفعالاته ورغباته التي قد لا تجد طريقها للإشباع ، فضلاً عن انعكاسات الفقر والحرمان والتجارب المؤلمة ، مما ينجم عنه شعور بالتوتر والقلق ، نديصل أحياناً " الى حد الاضطراب النفسي ، ما لم يجد التلميذ الوسيلة

الملائمة التي يمكنه عن طريقها التعبير عن مخاوفه وانفعالاته وصراعاته بل ورغباته . والتعبيرات الفنية واحدة من الأساليب السليمة التي تسمح للمشاعر بالظهور ، كما تيسر الفرصة لإشباع الرغبات التي لم تجد فرصة للإشباع في الواقع ، ويعد التعبير الفني من هذا المنطلق وسيلة يسقط من خلالها التلميذ مشاعره الداخلية التي تعكس صورته عن نفسه وعن العالم المحيط به ، وقد يبدو ذلك واضحاً في تكرار التلميذ لرسم بعض المواقف دون غيرها ، أو من خلال المبالغة أو الحذف في بعض مفردات التعبير الفني ، وهذا الأمر ، يظهر أهمية

التربية الفنية في بناء شخصية التلميذ ، إذ ان ممارسة الأنشطة الفنية والتعبير عما تكنه النفس من أحاسيس وافكار تشعر التلميذ بالراحة والاتزان النفسي ، وهي في الوقت نفسه رسالة يقدمها التلاميذ لمعلمهم وذويهم تعبر حاجاتهم ومشاعرهم وربما مخاوفها 3- حاجة إلى التقدير وتحقيق الذات : هنالك حاجة لدى المتعلم تدفعه إلى توظيف إمكاناته وترجمتها إلى حقيقة واقعة ترتبط بالتحصيل والإنجاز والتعبير عن الذات ، وبشكل تجعل المتعلم يشعر بهويته وقيمه بين الآخرين ، بمعنى : أنه يسعى للقيام بأعمال تجعله يشعر بتفرد هويته فضلاً عن الحصول على استحسان وتقدير المحيطين به ، والأنشطة الفنية تساعد التلميذ ، ربما أكثر من أي نشاط آخر ، على تنمية مفهوم الذات لديه وشعوره بالرضا عن النفس ، ذلك أن أغلب مجالاتها تغلب عليها الناحية العملية الملموسة ، كما أنها تمنح التلميذ حرية وإمكانية أوسع للتعبير عن استعداداته وميوله الخاصة ، فضلاً عن تأكيد مشاعر المقدرة والتفرد المرتبطة بالإنجاز ، ذلك أن لكل عمل فني قيمة تتوقف على مدى ظهوره في طابع مميز له ، يختلف في أجزائه وكيانه عن عمل فني آخر . (Ayesh, 2008, p. 24)

3- الحاجة إلى الانتماء والاتصال الاجتماعي : إن ممارسة العمل الفني والاستمتاع به وعرضه في أجواء اجتماعية يلي لدى المتعلمين حاجة الانتماء إلى الجماعة ، والتعبيرات الفنية بوصفها رسائل رمزية موجهة إلى الآخرين من شأنها أن تستدعي استجابات الوالدين والرفاق والمعلمين ، وهذه الاستجابات توفر المعلومات لتقويم السلوك من حيث سلامته او تعديله وتشكل الأساس في تعلم التكيف في المواقف الاجتماعية وفي شعور التلميذ أنه جزء من جماعة ، بمعنى أن النشاط الفني هو عملية اتصال فعالة تجتذب الآخرين ، وقد تؤدي إلى تكوين جماعات فنية يربطها ويوحدها الاهتمام المشترك ، وهذه الجماعات توجد وتستمر بفعل التفاعل الاتصالي الذي يتوافر بين أعضائها ، وقد يميزها وحضورا ملموساً في سياق حضور جماعات أخرى .

4- اللعب والتسلية : يسعى الأطفال في مراحل أعمارهم المختلفة إلى إشغال وقت الفراغ باللعب والتسلية ، والنشاط الفني هو أحد مظاهر اللعب المثمر الذي يوفر للأطفال استغلالاً لوقت ضائع هم بحاجة لاستثماره بتعلم أشياء جديدة ، ويجنبهم بعض من الأزمات النفسية ، ذلك أنه عملية ترويحوية تسهم في التخفيف عن المعاناة والتغلب عن المخاوف.

مراحل التطور في رسوم الأطفال :

مرت التربية الفنية بثلاث مراحل حتى وصلت إلى المرحلة التي ينظر فيها إلى الفن على أنه أداة للتربية وهي: 1. مرحلة النقل من رسوم الكبار الامشوق أو الرسوم الهندسية: تمثل هذه المرحلة البداية التي يتعلم من خلالها التلاميذ كيفية الرسم والتدريب على بعض المهارات المحددة القائمة على التقليد والنقل وهي مرحلة قادت إلى الكثير من المعوقات التي أغفلت جوانب كثيرة في شخصية التلاميذ نجم عنها التفكير في طرق أفضل.

2. مرحلة الرسم من الطبيعة أو النماذج المصنعة: وتأتي هذه المرحلة كانعكاس للمرحلة السابقة وما كان لها من سلبيات فتم التوجه إلى الرسم من الطبيعة والنماذج المصنعة والتي تتضمن قولية وتقليد ما يرونه من أشكال وهي المرحلة التي أبقت التلاميذ في سياق يمنعه من تحقيق نموهم الشامل. (Ayesh, 2008, p. 39)

3. مرحلة التعبير الحر: في هذه المرحلة يعبر التلاميذ بالرسم عن حادثة أو قصة سردها المعلم على مسامعهم أو عرض عليهم صوراً ذهنية لمظاهر الطبيعة والبيئة المحيطة، ثم تركهم دون توجيه يساعدهم على تحليل وفهم أسلوب تعبيرهم دعماً لخيالهم. ان المتفحص للمراحل السابقة يدرك تماماً ان المرحلة الأخيرة جاءت نتاجاً للتطور التربوي المدعوم بالنظريات الحديثة التي تجعل من خصائص الطفل منطلقاً سليماً لتعليمه وتعلمه، وفي هذه المرحلة تتحقق او يجب ان تتحقق مقولة ان كل الأطفال يتعلمون أو كلهم يرسمون، لكن ما يؤخذ على هذه المرحلة إهمال التوجيه وهو أمر إذا استمر سيراً للمتعلم مكانه فلا يرتقي من مرحلة إلى أخرى أو من مستوى إلى آخر، وحتى تتحقق الفائدة لا بد للمعلم من القيام بدوره كميسر ووسيط تعليمي يحقق الأهداف المرغوبة لكل حصة من حصص التربية الفنية فيساعد الأطفال على التحليل السليم والفهم الصحيح لمظاهر ما يرسمون فيطور فهمهم للألوان او الخطوط أو المساحات أو الحجوم وغير ذلك.

التصميم الزخرفي:-

لزخرفية الأولية العناصر الزخرفية الأولية المكونة لأي زخرفة هي :

- 1- النقطة: تعرف هندسياً بوضع مجرد من الطول والعرض كمركز دائرة مثلاً أما زخرفياً فقد أمكن تشكيلها في أبسط صورة للوحدة المنقطة. وقد استنبطت مما تزخر به الطبيعة من الحصى أو النجوم المتلألئة في ظلام السماء، أو من فقاعات الماء، أو قطرات الأمطار، إلى غير ذلك من حبات النبات كالبليلة والفاصوليا والكريز والتوت وبعض الأزهار.
- 2- 2- الخط: ويعرف هندسياً بالأثر الناتج من تحرك نقطة، وهو ما يهمننا في دراستنا للزخرفة العربية الإسلامية حيث إنه العنصر الأولي الأساسي في تكوينها وهو نوعان :

أ- الخط المستقيم : هو أقصر مسافة بين نقطتين ووضعه أما أن يكون :

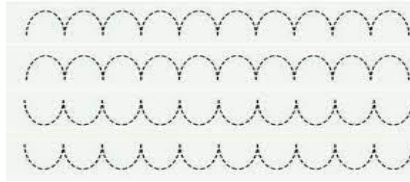
- هـ في وضع أفقى هكذا .
هـ أو رأسي هكذا . هـ



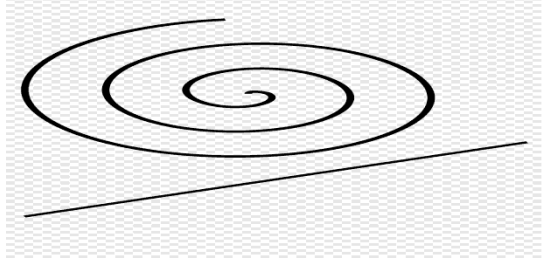
أو مائل منكسر هكذا .

والخط المنكسر من تكرار تلاقى عدة خطوط مستقيمة في اتجاه عكسى . والخط المستقيم بأوضاعه الثلاث هو أساس الزخرفة الهندسية الإسلامية وينشأ منه الأطباق النجمية ذات الخمسة أجنحة والثماني والعشر وغيرها والأرضيات والسلاسل .

ب- الخط المنحنى : عبارة عن قوس أو جزء من محيط دائرة ويكون على ثلاثة أشكال :
متعرج : ينشأ من تلاقى عدة أقواس متجاورة في اتجاه واحد .
مموح : ينشأ من تكرار تلاقى قوسين اتجاه عكسى مضاد .



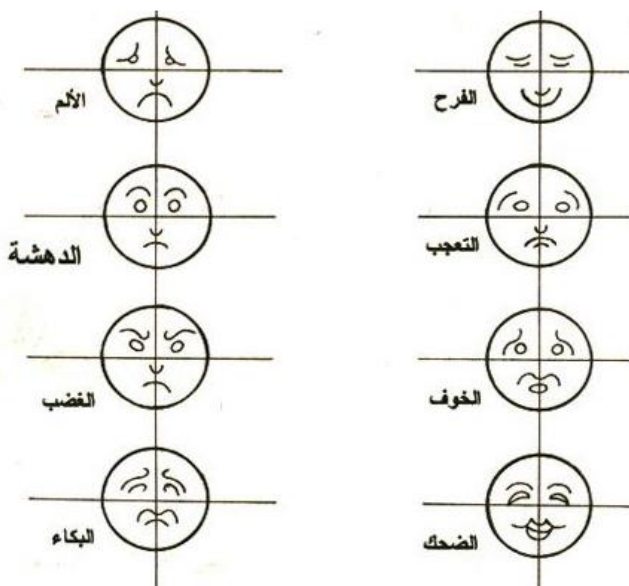
حلزوني : ينشأ من استمرار دوران خط منحنى في اتجاه دائري متدرج إلى الداخل أو إلى الخارج.



خط المنحنى بأشكاله الثلاث هو أساس الزخرفة النباتية العربية الإسلامية حيث إنه عندما أراد الفنان المسلم زخرفة جدران المساجد والمنابر والقباب والمصاحف لم يلجأ إلى محاكاة الطبيعة برسم الحيوانات والطيور والزهور كما هو الحال في الفن الأوروبي الكلاسيكي وإنما اتجه إلى التجريد ووجد أن هذا يتمشى مع عقيدته وهي عدم تمثيل الطبيعة والبعد عن وثنية الجاهلية . ومن هنا بدأ تحوير أوراق النباتات وتحليلها إلى خط منحنى ويعيد صياغته بأحجام مختلفة وأوضاع مختلفة ليحصل على أوراق نباتية محورة .

الزخرفة النباتية العربية الإسلامية

أساس الزخرفة النباتية العربية إسلامية هو الخط المنحني ولكنه وحده لا يكفي لتكوين قطعة زخرفية وإنما تنشأ بعلاقة ط المنحني بأشكاله المختلفة ببعضها البعض وأحجامها وأوضاعها المختلفة ولتوضيح ك علينا أن نلاحظ الخط المنحني بأشكاله وأحجامه وأوضاعه المختلفة في الأشكال الية ومدى اختلاف تأثيرها وإيحائها على الراي .



وكذلك الحال بالنسبة لتكوين الوحدة النباتية نتيجة ترابطات وعلاقات مختلفة للخط المنحني بأشكاله المتعددة. (Al-Tall, Walid, Zina, & Kamel, p. 13)

لوحدة الزخرفية الوحدة الزخرفية :

هي أساس التكوين الزخرفي ، ويمكن تعريفها بأنها الفراغ المحصور بين خط أو مجموعة خطوط متلاقية تبعا لنوعها . ويمكن تصنيف الوحدات الزخرفية الى قسمين اساسيين هما :

أ. وحدات زخرفية هندسية.

ب - وحدات زخرفية طبيعية

-الوحدات الهندسية :

هي التي يمكن تكوينها من العلاقات الخطية والأشكال الهندسية والمضلعات المنتظمة والأشكال النجمية والدوائر وغيرها . وهذا النوع من الزخرفة يستخدم في تزيين الأشرطة والاطارات والأواني والمشغولات المتعددة .

(Kamil , 2008,p 19)

-الوحدات الطبيعية:

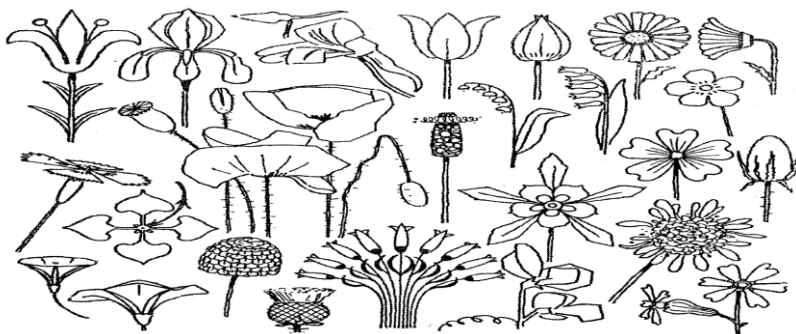
وهي الوحدات المستمدة من عالم الطبيعة ، ومعظمها يحمل صفات الشكل الطبيعي الذي أخذت عنه .
ويحتاج رسمها الى كثير من العناية والدقة .

وأهم العناصر الزخرفية الطبيعية :

- 1.العناصر النباتية :وتضم الاعشاب والازهار ، والثمار ، وأوراق وفروع الاشجار .
- ٢ - العناصر الحيوانية :وتضم الحشرات والطيور والاسماك والاصداف فروع الاشجار ..
- ٣ - العناصر الأدمية :وتضم مختلف الاوضاع التعبيرية لجسم الانسان كالرقص والتمثيل الحركي والرياضة .
- ٤ .العناصر الرمزية :وتضم العوامل الطبيعية كالسحب ، والعواصف ، والرياح ، والامواج ، وغيرها.
- 5-العناصر الصناعية :وتضم الأواني والمزهريات ، والتحف ، والمشغولات وغيرها .

انواع الوحدات الزخرفية :

- 1 - مكن تقسيم الوحدات الزخرفية من حيث التكوين الزخرفي الى قسمين هما:
 - 1وحدات زخرفية بسيطة :وتشمل ابسط الاشكال الزخرفية المفردة كزهرة او فراشة ... الخ
 ب.وحدات زخرفية مركبة :وتشمل عدة وحدات بسيطة مرتبطة مع بعضها كباقة زهور مثلا ، ويمكن الجمع بين الوحدات البسيطة والمركبة في زخرفة المساحات:

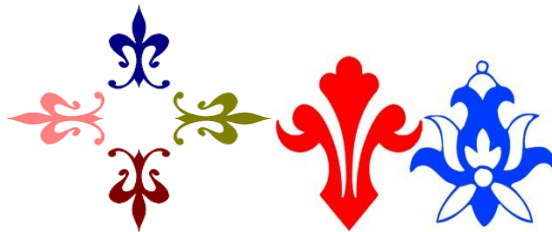
**مصنادر الوحدات الزخرفية**

ان كثرة الزخارف وتعدد مجالاتها ، واختلاف أنواعها ، يجعل من الصعب تصنيف مصادرها ، ولكن يمكن حصر هذه المصادر بوجه عام بما يلي

1 - مصادر مستمدة من الطبيعة :

ان عن المملكة الثانية بأشكالها المتعددة ، يجعلها في مقدمة المصادر المتحددة اساسا للزخرفة فهناك مئات الانواع من الأوراق ، والفروع ، والازهار ، والثمار ، والبراعم المختلفة في الشكل واللون ، تصلح جميعها بدون

استثناء للزخرفة بعد تعديل وتطوير شكلها الطبيعي . لذلك فان من واجينا ان نعرف الكثير الكثير عن هذه النباتات المنتشرة في الطبيعة ، وأن نستمد منها دائما ، فهي معين لا ينضب وكثر لا يقدر بثمن.



٢ - مصادر أساسها الطيور والحيوانات :

الطيور : مثل الحمام ، والعصافير ، والنسور ، والأوز ، والدجاج ، والبعل ... الخ الحشرات : مثل الفراشات وغيرها . الحيوانات : مثل الخيل ، والجمال ، والغزلان ، والارانب ... الخ وهناك الاسماك المختلفة ، والاصداف ، والقواقع . كل هذه الكائنات الحية بأشكالها الجميلة ، تملك تعبيرات زخرفية جذابة . أعداد النموذج الزخرفة : لتكوين اي موضوع زخرفي ، لا بد من اعداد النموذج المناسب له وتعديله ، وذلك بتحويل شكله الطبيعي الى شكل زخرفي يسمى

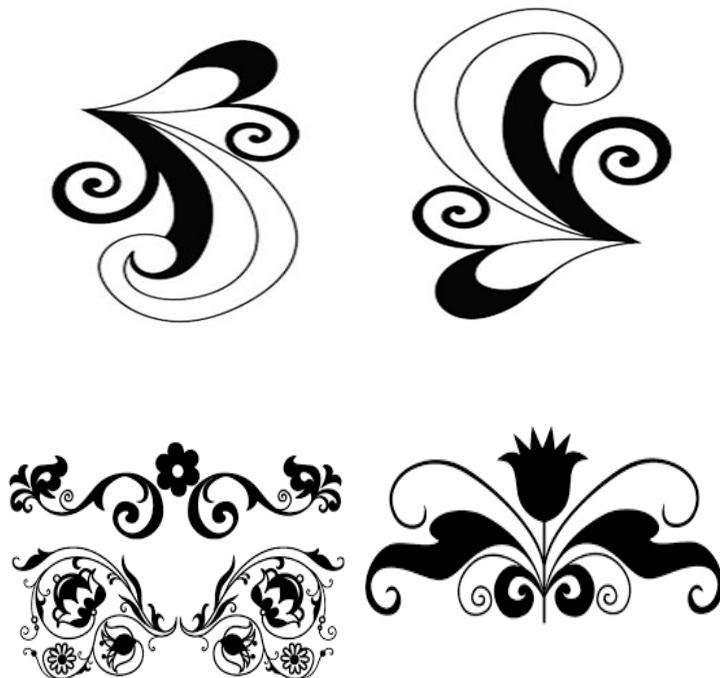


عندئذ (الوحدة الزخرفية) . فالاعداد الزخرفي هو حلقة الوصل بين الطبيعة والزخرفة ، لان النموذج بشكله الطبيعي لا يصلح للزخرفة بدون تعديل او تهذيب .

(Kamil , 2008,p 21)

اعداد النموذج الزخرفة :

لتكوين أي موضوع زخرفي ، لا بد من اعداد النموذج المناسب له وتعديله ، وذلك بتحويل شكله الطبيعي الى شكل زخرفي يسمى عندئذ (الوحدة الزخرفية) . فالأعداد الزخرفي هو حلقة الوصل بين الطبيعة والزخرفة ، لان النموذج بشكله الطبيعي لا يصلح للزخرفة بدون تعديل او تهذيب . فالأعداد اذن يعطينا الوحدات ، من هذه الوحدات تؤلف عناصر الزخرفة التي يمكن أن نستعين بها ونستخدمها في مختلف الأغراض الزينة



منهج البحث:-

تضمن المنهج البحث الاجراءات التي سيتبعها من خلال تحديد مجتمع وعينته البحث الحالي وتصميم البحث ,ان البحث يهدف الى(استراتيجية مجموعات المهمات واثرها في اداء التلاميذ في المرحلة الابتدائية بمادة التربية الفنية) لمنهج التجريبي يعد من أكثر مناهج البحث , تسهم دراسة تقدم المعرفة والمنهجية في مجال , تخصص, فهذا جزء عادة يتوقع منه ان يبني جسرا بين ما يتوقع أن تتوصل الي, الدراسة الحالية من نتائج, (Al-batsh&Others,2007,P45)

التصميم التجريبي:-

الباحث من خلال اطلاعه على التصاميم التجريبية من ادبيات مناهج البحث العلمي فقد توصل الباحث الى التصميم الذي يلائم البحث الحالي هو التصميم التجريبي, ويتميز هذا النوع من التصاميم الاكثر دقة , وحكما من الضبط, ويستخدم المجموعة الضابطة والتجريبية واستخدام المجموعة التجريبية العامل المستقل(استراتيجية مجموعات المهمات) والمجموعة الضابطة للطريقة الاعتيادية(المحاضرة والعرض) , (Al-Kinani & Al-Kinani, 2012, p. 112)

المجموعة	المتغير المستقل	المتغير التابع
م.ت	استراتيجية مجموعات المهمات	الاداء الفني
م.ض	طريقة الاعتيادية	

م(المجموعة) ت(تجريبية). ض(الضابطة)

مجتمع البحث:-

ان موضع الاهتمام الباحث يعمل على حصر بحثه.. فلذلك من الامور الهامة التي عليها الانتباه لها هو أسلوب اختيار العينة من مجتمع الدراسة، بحيث تكون ممثلة له. (التل وآخرون، 2007ص95) يتكون مجتمع البحث من تلاميذ الصف الرابع -الدراسة الصباحية-مدرسة الابداع الابتدائية للبنين – والبالغ عددهم (140) طالب. كما موضح في الجدول ادناه:

المدرسة	أعداد التلاميذ	الصف	مجموع التلاميذ
الابداع الابتدائية	35	الرابع	140

عينة البحث:-

اختيار العينة يجب أن يتم بناء على إجراء يسمح لنا أن نقدر الدرجة التي يعتبر فيها أفراد العينة ممثلين للمجتمع الذي تم انتقاؤهم منه ، فيما يتعلق ببعض المتغيرات ذات الصلة بالبحث أو الدراسة التي نحن بصدد التخطيط للقيام بها . (Al-batsh&Others,2007,P95) وبقد تألفت عينة البحث على تلاميذ الصف الرابع الابتدائي في مدرسة الابداع الابتدائية الدراسة الصباحية البالغ عددهم (140) والموزعين على اربع الصفوف دراسية وتم الاختيار بطريقة عشوائية ليكون الصف الدراسي (الشعبة ج) لتكون المجموعة التجريبية والصف الدراسي(الشعبة د) لتكون المجموعة الضابطة فقد أستفاد الباحث من الصفيين الدراسيين منها من اعداد ادوات البحث والتطبيق الاستطلاعي. تم استبعاد التلاميذ الراسبين في الصف الدراسي وبالغ عددهم (5) ولتلافي الخبرة السابقة التي قد تؤثر في نتائج وبلغ عدد تلاميذ(60) تلميذ لكل من المجموعتين كما موضح في الجدول الاتي.

المدرسة	الشعبة	العدد التلاميذ	المجموعة	المتغير المستقل	تلاميذ المستبعدون	عدد افراد العينة
الابداع	ج	35	التجريبية	استراتيجية	5	30
الابداع	د	35	الضابطة	الطريقة	5	30

		الاعتيادية				
60	10			70		المجموع

متغيرات البحث:-

أشار الباحث بمتغيرات البحث والمتمثلة بالآتي:-

المتغير المستقل:

يتمثل ب(استراتيجية مجموعات المهمات) المصممة لمادة التعبير الفني والتصميم الزخرفي المرحلة الصف الرابع في مدرسة الابداع الابتدائية , اذ تم تطبيقه على المجموعة التجريبية اما المجموعة الضابطة تدريس بالطريقة الاعتيادية.

المتغير التابع:-

يتمثل بالاداء الفني والمهاري وذلك من خلال نتائج التلاميذ المجموعة التجريبية الذين تم تطبيق عليهم استراتيجية مجموعات المهمات وتلاميذ المجموعة الضابطة تم تدريسهم بأحد طرائق التدريس الاعتيادية.

المتغيرات الدخيلة:-

التي يتبعها الباحث من إجراءات لغرض تحقيق السلامة الداخلية والخارجية للتصميم التجريبي البحث ويتطلب هذا تحديد المتغيرات الطارئة تؤثر في نتائج البحث (التجربة) المتمثلة بالآتي:-
السلامة الداخلية للتصميم التجريبي:

أ-أدوات القياس: السلامة: إن أدوات القياس المستعملة في هذا البحث مع مجموعتي البحث هي استمارة الملاحظ

ب-لاندثار التجريبي: يقصد به الأثر الناتج عن انقطاع أو ترك عدد من الأفراد ضمن مجموعتي البحث في أثناء التجربة وهذا مما يؤثر في النتائج (Oda&Malkawy,1987, P 174) وهذا لم يحدث خلال مدة التجربة

سلامة الخارجية للتصميم التجريبي: لعرض تحقيق السلامة الخارجية للتصميم أي تعميم نتائج التجربة خارج نطاق عينة البحث وفي مواقف تجريبية مماثلة ينبغي السيطرة على العوامل سلامة الخارجية للتصميم التجريبي: لعرض تحقيق السلامة الخارجية للتصميم أي تعميم نتائج التجربة خارج نطاق عينة البحث وفي مواقف تجريبية مماثلة ينبغي السيطرة على العوامل الآتية:

1. تفاعل تأثير المتغير المستقل في تغيرات الاختبار: تمت السيطرة على هذا العامل بتوزيع أفراد عينة البحث عشوائياً فضلاً عن تكافؤ مجموعتي البحث في المتغيرات الأساسية:
2. تأثير الإجراءات التجريبية: استبعد تأثير الإجراءات التجريبية إذ إن الباحث لم يخبر مجموعتي البحث بأنهم يخضعون للتجربة أو أنه يمارس عليهم طريقة جديدة في التدريس وتم ذلك بالتعاون مع إدارة المدرسة وقام الباحث بتدريس المادة بنفسه.

أداة البحث:

لما كان البحث الحالي يتطلب قياس اثر استراتيجيه مجموعات المهمات في الاداء الفني لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية بمادة التربية الفنية الادوات الاتية:-
أ- استمارة ملاحظة لمواضيع مادة التربية الفنية.

خطوات بناء استمارة الملاحظة

تحديد موضوعات المادة الدراسية

تم تحديد موضوعات المادة الدراسية للفصل الثاني من دليل التربية الفنية والتي تضم التخطيط التعبير والتشكيل الفني والزخرفة:-

العينة الاستطلاعية:-

قام الباحث بتطبيق الاختبار على العينة استطلاعية من تلاميذ المرحلة الرابعة تكونت العينة من (30) طالب تم اختيارهم من المجتمع البحث من القاعة (ج) بعد انتهاء المقرر الدراسي.

اعداد الاختبار.

تم اعداد استمارة الملاحظة من مجموعة من الفقرات بلغ عددها 12 فقرة وفق مجالات التخطيط التعبير والتشكيل الفني والزخرفة .

حساب صدق الاستمارة:

تم عرض الاستمارة بفقراتها على عدد من الخبراء الاختصاص وبتحديد نسبة الاتفاق بينهم 80% , كما تم تعديل بعض الفقرات بناء على آراء الخبراء.

إجراءات تطبيق التجربة :

قام الباحث بتطبيق التجربة على تلاميذ المرحلة الابتدائية – مدرسة الابداع الابتدائية خلال الفصل الدراسي الثاني العام الدراسي 2021-2022 وبواقع (3) ساعات أسبوعيا وفق خطط دراسية اعددها الباحث للبحث الحالي ولكلا المجموعتين.

تطبيق استمارة الملاحظة :

بعد تطبيق التجربة لمدة ثمان اسابيع وفق الخطط الدراسية للمجموعتين تم تطبيق استمارة الملاحظة على رسومات التلاميذ لتعرف اداءهم الفني والتعبيري والزخرفي في موضوعات مادة التربية الفنية، على مجموعتي البحث بعد انتهاء تدريس الموضوعات المقررة من المحتوى الدراسي .

نتائج البحث:-

لتعرف نتائج البحث الحالي والتحقق من فرضيته

-لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى (5 %) بين متوسط درجات التلاميذ بين المجموعة التجريبية التي درست وفق استراتيجية مجموعات المهمات والمجموعة الضابطة التي درست وفق الطريقة الاعتيادية التي حصلوا عليها وفق تطبيق استمارة الملاحظة بعديا ، وللتحقق من صحة الفرضية قام

الباحث بتطبيق تجربته على المجموعتين وباستخدام الاختبار التحصيلي (T - test) توصل الى النتائج المبين في الجدول أدناه .

المجموعة	حجم العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	القيمة التائية		الدلالة
				المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	30	35,03	5,12	5,69	2	داله
الضابطة	30	26,73	5,78			

يتضح من الجدول اعلاه ان القيمة المحسوبة تساوي (5,69) و الجدولية (2) عند مستوى دلالة (0,05) وهذا يعني وجود فرق دال إحصائيا ولصالح المجموعة التجريبية التي درست وفق استراتيجية مجموعة المهمات .

الاستنتاجات:

- 1- إن التدريس باستخدام استراتيجية المهمات يعطي المتعلم دورا ايجابيا في تجزئة وتعلم المهارات الفنية لا سيما وإنها توافق وتندمج مع الخبرات التعليمية اللاحقة.
- 2- يؤدي استخدام استراتيجية المهمات الى الرفع من المستوى المهاري لتلاميذ الصف الرابعة لمدرسة الابداع، وهذا ما لوحظ في مستوى المجموعة التجريبية التي درست وفق استخدام استراتيجية المهمات وأثرها.
- 3- يتضح إن استخدام استراتيجية المهمات اثبتت جدوى وفاعلية في تنمية مهارات تلاميذ المرحلة الرابعة مدرسة الابداع، وساعد تلاميذ مجموعة التجريبية في اكتساب المفاهيم الفنية وتنمية المهارات لموضوعات مادة التربية الفنية، ومما يؤدي الى إتاحة الفرصة أمام التلاميذ لربط المعلومات والمهارات المتصلة بمادة التربية الفنية ليسهل عليهم استيعاب المهارات الجديدة والمفاهيم مع ما يمتلكون من معلومات ومهارات لديهم لتكون متماسة.

التوصيات:

- 1- استخدام استراتيجية المهمات لأثرها في تدريس موضوعات مادة التربية الفنية.
- 2- ضرورة إعداد دورات تدريبية لتطوير قابليات معلمي التربية الفنية وتدريبهم على استخدام استراتيجية المهمات.
- 3- الاستفادة من الدراسة الحالية في تنفيذ أنشطة ومهارات التصميم الزخرفي.

المقترحات:

1- إجراء المزيد من الدراسات بهدف الكشف عن فاعلية استخدام استراتيجية المهمات وأثرها على المراحل الدراسية الأخرى.

2- توظيف استخدام استراتيجية المهمات وأثرها ومقارنتها مع استراتيجيات أخرى في المواد دراسية تطبيق

References

1. Al-Dulaimi, I. A., & Al-Mahdawi, A. M. (2000). *Measurement and Evaluation in the Educational Process*. Iraq: Ahmed Al-Dabbagh Printing Library.
2. Al-Hafni, A. M. (1978). *Encyclopedia of Psychology and Psychoanalysis* (2 ed., Vol. 3). Beirut, Lebanon.
3. Al-Kinani, M. N., & Al-Kinani, F. A. (2012). *Methods of Teaching Arts*. Egypt: Mortada.
4. Allam, S. M. (2005). *Methods and Techniques of Science Training* (2 ed.). Amman, Jordan: Dar Al-Maysara for Publishing and Distribution.
5. Al-Obaidi, M. J. (2004). *Individualizing Education and Continuing Education* (1 ed.). Amman Distribution: Dar Al-Thaqafa Publishing Library.
6. Al-Rubaie, M. D., & Saeed, S. (2010). *Modern trends in teaching physical education*. Erbil, Iraq: Manara Restaurant.
7. Al-Tall, S. A.-B., Walid, M., Zina, A., & Kamel, F. (n.d.). *scientific research methods, research design and statistical analysis* (1 ed.). Al-Abdali, Amman: Dar Al-Maysara Publishing and Distribution.
8. Amr, K., & Ghoneim, K. (1985). *Art Education* (1 ed.). Sultanate of Oman: Ministry of Education and Youth Affairs.
9. Attiya, M. A. (2009). *Modern Strategies in Effective Teaching* (1 ed.). Amman: Dar Al Sharq.
10. Ayeshe, A. J. (2008). *Methods of teaching artistic, vocational and sports education* (1 ed.). Amman, Jordan: Dar Al Masirah.
11. Hailat, & others. (2007). *Art and Music Education in Child Raising* (1 ed.). Amman: Dar Al-Maysara for Publishing, Distribution and Printing.
12. Sabri, M. I. (2016). *Curricula in the education system*. Arab Educators Association, University Book Series.
13. Shehata, H., & Al-Najjar. (2003). *Dictionary of Educational and Psychological Terms*. Cairo: Egyptian Lebanese Publishing House.

Focus groups strategy and its impact on the achievement of primary school students in art education

Jalal Abdul Lafta Hassan¹

Abstract:

Art education is one among the fundamental subjects for elementary school students, because it contributes to assembling learners' personalities and developing their technical skills. For this reason, this research comes, which aims to understand the effect of the task groups' strategy in developing the performance of elementary school students in art education. to realize the goal of the research, the researcher put the subsequent hypotheses:

-There is not any statistically significant difference at the amount (5%) between the typical many students between the experimental group that studied consistent with the strategy of task groups and therefore the control group that studied in keeping with the same old method that they obtained per the appliance of the observation form afterwards, and to verify the validity of the hypothesis, the researcher applied his experience On the 2 groups and using the achievement test (T-test), it had been concluded that the experimental group that studied with the task strategy excelled in its skill performance in step with the observation form prepared by the researcher, that the researcher recommends using the task strategy for its impact on developing technical skills.

Key words: Focus groups strategy, achievement of primary school students, art education

¹ General Directorate of Education, Baghdad Governorate, Rusafa second, jalal.abd766@gmail.com

ظاهرة العنوسة في خطاب المسرح العراقي المعاصر

أ.م.د. فائق حسين ناجي¹

Al-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 25/4/2023

Date of acceptance: 27/4/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

ان الوحدات الأساسية التي يتشكل من التقائها أنساق الصورة الدرامية للمرأة هي وحدات قائمة على ذهنية المجتمع بأكمله وما يخزنه داخل فكره الجمعي من تكوين عام عن المرأة وقضاياها وجميع الظواهر التي تؤثر على تكوينها العام ، اذ تطور الشكل والاسلوب في تناول قضايا المرأة عبر مراحل تطور الفن و المسرح منذ النشأة الى وقتنا الان فالمتتبع للمسار المسرحي العالمي يجد صورة المرأة مختلفة من ناحية التشكيل الدرامي والموضوعة العامة التي يدور حولها الحدث ودراسة وتبسيط الضوء على ظواهر المرأة وطرح سبل لعلاجها كانت من اهم اهداف الكثير من المسرحيين العالميين او العرب وجاء المسرح العراقي شأنه شان المسارح الاخرى في طرح وعلاج قضايا المرأة ومنها ظاهرة العنوسة وكيفية علاجها والحد منها وتبسيط الضوء على جميع الاسباب والمسببات التي جعلت هذه الظاهرة تنتشر في الآونة الاخيرة بين الفتيات وخاصة العربيات والعراقيات بصورة عامة. اذ تناولت الدراسة هنا جميع متعلقات الظاهرة واسبابها والتوجه نحو كتاب ومخرجي المسرح العراقي اللذين عالجوا هذه الظاهرة بصورة درامية مباشرة وجاءت مسرحية وعاشوا عيشة سعيدة التي كتبها علي عبد النبي الزبيدي واخرجها كاظم نصار عينة متكاملة لجميع معاناة المرأة العراقية جراء التحولات السياسية والفكرية والحروب والاعترابات النفسية التي يكونها المجتمع والعادات والتقاليد وخلصت الباحثة الى عدة نتائج واستنتاجات حول دراسة هذه الظاهرة وخاصة في المسرح العراقي .

الكلمات المفتاحية: ظاهرة العنوسة، المسرح العراقي المعاصر.

الفصل الأول

مشكلة البحث:-

ان الارتباطات النفسية بالتأثيرات الخارجية لها انعكاس مباشر على الفرد، وذلك الانعكاس يشكل حلقة مركزية من التأثيرات المحيطة وهذا يؤكد علماء النفس في ان جميع الوقائع النفسية تتطور عن طريق الانعكاس. وسواء هذا الانعكاس كان من المحيط على الفرد او من الفرد على ذاته في كلتا الحالتين تشكل مجموعة من الافراد يحيطون بتلك الدائرة لتشكل معها ظاهرة تصنف على أساس أوجه التعدد في المجتمع. وظاهرة العنوسة متجذرة في المجتمع منذ البدء تتنامى مع التحولات والمتغيرات الفردية والاجتماعية لتتكون بفعلها مشكلة تتمحور حول المفهوم النفسي والاجتماعي في تحديد أبعاد العلاقة بين المرأة بصورة خاصة

¹ جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية.

والوسط الذي يحيط بها ، فتكون العمليات النفسية لا تصاحب أو تعقب فعل الأسباب التي استدعتها فقط ، بل تتحول إلى ناظم وموجه لسلوك الإنسان التي قد يكون انعكاسها سلبى بصورة مباشرة على المجتمع ،ولما كانت هذه الظاهرة ذات نمط انعكاسي فإنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بكل ما يقدمه المجتمع للأفراد ، وأن هذه الظاهرة لا تتحول إلى وجود بالفعل إلا إذا تفاعلت مع المكونات البيئية محاولة لحلها أو الحل دون انتشارها وتسليط الضوء على مدى تجذرها السلبى من الجانب الاسرى او الجانب النفسى للنساء ومن بين جملة تلك المكونات البيئية هي الفن بصورته العامة والمسرح بصورته الخاصة الذي اكد على تناوله لمشاكل المرأة ووضع الحلول لها والعنوسة كانت المتصدر في هذه المشاكل اعلاميا او مسرحيا اذ ينطوي التناول على صور متعددة، منها ذاتية ومنها ما يطال المكون الجمعي ليتحول إلى أجزاء صورية تارة تحت طائلة المباشرة واخرى تحت طائلة التشفير الرمزي للمرأة بانها مغتربة عن الجموع المهيمنة، وهي صورة نفسية في التهميش ليس على مستوى الانفصال الذاتي بين المرأة والافراد بل على مستوى الاغتراب والصراع بين الذات والذات.

ومن ذلك تتأسس مشكلة البحث في التساؤل التالي:

ماهي تمثيلات ظاهرة العنوسة في خطاب العرض المسرحي العراقي؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى أهمية البحث والحاجة إليه في انه :-

- 1_ تسليط الضوء عن ظاهرة العنوسة في الفن والادب وكيفية تناولها من قبل الاديب والكاتب
- 2_ دراسة ظاهرة العنوسة في المسرح بصورة عامة وفي العرض المسرحي العراقي بصورة خاصة
- 3_ تفيد الدارسين والباحثين في مجال شؤون المرأة والدراسات النفسية، والدراسات المسرحية.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف ظاهرة العنوسة في خطاب المسرح العراقي المعاصر.

حدود البحث:

• زمانياً :. 2006_ 2016 اختارت الباحثة هذا المحدد الزماني كون ان السنوات التي سبقت هذا الاعوام قد شهدت عدت تحولات على جميع الاصعدة السياسية والفكرية والاجتماعية والثقافية.

• مكانياً :.العراق

• موضوعياً :. ظاهرة العنوسة في خطاب المسرح العراقي المعاصر

تحديد المصطلحات:

العنوسة:

لغويًا: يقال عنست بالتخفيف ولا يقال عنست. قال ابن بري: الذي ذكره الأصمعي في خلق الإنسان أنه يقال عنست المرأة بالفتح مع التشديد وعنست بالتخفيف بخلاف ما حكاه الجوهري وفي صفته لا عانس، ولا مفند العانس من الرجال والنساء الذي يبقى زمانا بعد أن يدرك لايتزوج وأكثر ما يستعمل في النساء)

(Qom, Arab, 1405 AH, p. 43)

وفي اللسان": ، وعنوسا وعناسا؛ أي طال مكثها في بيت أهلها بعد عنست البنت البكر تعنس بإدراكها ولم تزوج فهي عانس، " (al-Afriqiyya). اصطلاحاً: _

العنوسة : مصطلح يطلق على الفتيات البالغين اللذين لم يتزوجوا وهي تعبير عام يستخدم لوصف من تعدوا سن الزواج المتعارف عليه في كل بلد " (Haroun, 2018, pp. p,7) " تعريف العنوس عنست المرأة تعنس عنوسا اذا طال مكثها في بيت ابها بعد ادراكها والبنت العانس هي التي بلغت سن الزواج وبقيت مدة طويلة دون زواج " ((Hamid, 2015, pp. p,11) " التعريف الاجرائي :

ظاهرة العنوسة : هي ظاهرة تأخر الفتيات عن الزواج او عزفهن عن الزواج في ظل ظروف خاصة او عامة . اجتماعية ونفسية . وفق عدة اسباب ومسببات تتأرجح بين المحيط والداخل .

الفصل الثاني:

الاطار النظري

المبحث الاول :

العنوسة اجتماعيا _ نفسيا

" ان العنوسة مصطلح اجتماعي وليس لفظ علمي وبالتالي فهو متغير بتغير الظروف الاجتماعية والتطور الزمني للمجتمع وبذلك فالعنوسة تحدد اسبابها وانعكاساتها وفق الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية لكل مجتمع ومن خلال نظرة كل مجتمع اتجاه الظاهرة "

(Yasmina, 2012, p. 34)

"اصبحت ظاهرة العنوسة ظاهرة اجتماعية مؤرقة افرزتها الحياة المعاصرة وهي تكبر وتتسع وتفرض نفسها على المجتمع "

(Najla Ahmed, 2017, p. 30)

تتطافر عدة اسباب ومسببات في انتشار ظاهرة العنوسة منها ماهو مرتبط بالفتاة نفسها ومنها ما هو مرتبط بالأسرة القائمة عليها ومنها هو خطأ اجتماعي عادات خاطئة تقع ضحيتها الفتاة ولتلك الظاهرة خطورة على الفرد والمجتمع على حد سواء اذ ان " العنوسة ظاهرة مجتمعية فرضت نفسها على العالم نتيجة ظروف اقتصادية وتزايدت في العالم العربي مما ادى الى وجود مشكلة كبيرة في المجتمع تهدد منظومة القيم والاعراف التي تحكم العلاقات الاجتماعية فيها والعنوسة مصطلح يطلق على الفتيات البالغين اللذين لم يتزوجوا وهي تعبير عام يستخدم لوصف من تعدوا سن الزواج المتعارف عليه في كل بلد " (Haroun, Delayed Marriage of Girls, 1st edition,, 2018, p. 7)

والانعكاس النفسي على شخصية المرأة العانس له عدة محاور منها ماينعكس من المجتمع اليها وهذا من شأنه ان يخلق منها شخصية غير تلك الشخصية الاصيله لديها اذ ان نظرة المجتمع وكلمات الاخرين تنعكس عليها سلبا وانعكاس اخر هو الحالة النفسية التي تنعكس سلبا على المجتمع وهنا يتكون لدينا انعكاسين في حالة السلب وهذه السلبيات لها عدة اسباب منها تفشي ظاهرة العنوسة حتى اصبحت

ظاهرة وايضا الاسباب الاجتماعية والمادية التي كان لها سبب تفشي الظاهرة ومن اهم تداعيات تلك الاسباب :

الأسباب الاجتماعية:- اذ تلعب العادات الاجتماعية دورا بارزا بين أسباب تفشي ظاهرة العنوسة في مجتمعاتنا العربية، بزعم الحفاظ الأنساب وتقويتها وتدعيمها وصيانتها من الاندثار إضافة إلى بعض الاشتراطات والتعقيدات، مثل البيت المستقل والانفصال عن الأهل، والعزوف عن الزواج من فتيات يمتن مهناً معينة؛ مثل التمريض أو الطب.. إلى آخر ذلك من الأمور المرتبطة بالعادات والأعراف. كما يتجه الذكور للزواج من الأجنيات بسبب ظروف العمل، وكل ذلك يتلقاه من الإعلام ومن ثقافة الفضائيات التي تقدم نماذج يعتقد الشبان أنها الكمال بعينه بأنه! -كما قد تكون العنوسة ناتجة عن زيادة عدد النساء مقارنة مع الرجال، وهذا راجع لزيادة نسبة الزيادات الإناث بمعدل 4 بنات مقابل ذكر واحد، إضافة إلى أسباب أخرى كالحروب مثلا والتي يذهب ضحيتها الآلاف من الشباب، فتزيد نسبة الإناث على الذكور. - عدم التشجيع على الزواج: وذلك بامتناع الحكومات في كثير من الدول الإسلامية عن معاونة الشباب الراغب في

الزواج، من خلال تهيئة الظروف المساعدة على الحياة الكريمة في مختلف المجالات. (Ghayat, 2016, p. 214)

الاسباب الاقتصادية:

اسباب اقتصادية كثيرة تقف وراء ظاهرة العنوسة منها ما يتعلق بالأسرة والمحيط ومنها ما يتعلق بالمرأة نفسها وهذه الاسباب اهمها هي عزوف بعض الرجال عن الزواج نظرا لارتفاع اسعار تكاليف الزواج وسبب اخر يتعلق بالرجل هو ارتفاع طلبات الاهل للمهور ذات المبالغ العالية مما يدفع الرجل الى الامتناع عن الزواج بفتاة معينة والسبب الاخر الذي استشرى اليوم بين الكثير من الفتيات هو طلب منزل خاص بها وهذا الطلب يقف عائق امام الرجل الذي قد يكون السبب المادي في عدم مقدرته على توفير البيت المنفرد هو عائق والعائق الاخر هو ان يكون الرجل غير قادر على الابتعاد عن أسرته كونه المعيل الاوحد لديهم او الرجل الوحيد بين مجموعة اخوات اناث اضافة الى ذلك فقد لخص لنا سبيتان اسباب اقتصادية تقف عائق امام الزواج وهي: (Sbitan, 2011, p. 64_65)

1_ التمادي في طلب الامور المادية من قبل الاهل.

2_ رفع المهور وجعلها محل للتفاخر والمتجارة

3_ عضل النساء اي منع المرأة من الزواج بمن هو كفاء لها

الاسباب السياسية :

إن الحروب تستدعي المزيد من الجنود (الذكور) وهذا ينعكس لاشك على النسيج الاجتماعي للمجتمع اذ كان للحروب الاثر الاكبر في انتشار ظاهرة العنوسة وهي تتأرجح على عدة اوجه منها كثرة عدد الاناث امام الذكور وذلك لازدياد عدد ضحايا الحروب من الذكور والسبب الاخر تردي الاوضاع الامنية وانتشار ظاهرة العنوسة ايضا تقع على محور انتشار (الحزن) وطغيانها النسبي على ظاهرة (الفرح) وهذا ما تخلفه الحروب من اثار نفسية تقف عائق امام الزواج والانجاب وازدياد مظاهر الحياة الطبيعية .

والحروب لانقصد بها الخارجية على البلاد بل ايضا تشمل تلك التصدعات الداخلية الانقسامات الطائفية والاجتماعية والدينية التي تعصف بالبلاد وتشكل خطر اكبر يخلق حالة من اللاتوازن بين الفرد والفرد الاخر داخل المجتمع ذاته .

اسباب ذاتية :

هنالك اسباب عديدة ورئيسية تتعلق بالفتاة نفسها بميولها وانطباعاتها العامة عن الزواج وخشيتها من الخوض في غماره كذلك هناك سبب ذاتي مهم وهو عدم الرضا والقبول بالأخر بكل الحالات والاشكال في انها تستحق الافضل ونجد ان عملية الرفض للأخر تتعدد تحت عدة اسباب وذرائع وهكذا تتعدد معه السنوات وتصنف تحت مسمى العنوسة وهذا ما ذكره المراهدة في دراسته العامة في خصوصية هذه الحالة " ان اهم اسباب العنوسة يرجع الى تقدير الفتاة لذاتها باكثر من حقيقتها كما يراها الرجل وكذلك اعتقاد الفتاة بانها تستحق الافضل .وهنا يتكون التناقض بين تقييم الفتاة لاتها وتقييمها اجتماعيا" (Abdul Rahim Marashdeh, 2015, p. 229)

اضافة الى ذلك هنالك اسباب عامة من المحيط تؤثر في ذاتية المرأة : (Doaa Majid Azzam, 2006, p. 61)

1-انفتاح العالم وتلاشي الحدود مما أثر في كثير من العادات والمفاهيم الاجتماعية.

2-التغيرات الاجتماعية التي تمر بها مجتمعاتنا العربية.

3-ارتفاع المستوى التعليمي والوظيفي بين الجنسين.

4- كثرة الحروب والنزاعات التي يذهب ضحيتها الكثير من الشباب.

اسباب فكرية وثقافية:

تحت مبدأ المساواة التي تطالب بها الاغلبية العامة من النساء والتي يرفضها الرجل وبخاصة الشرقي تندرج العديد من عوامل الرفض بين الطرفين والتي تتشكل وفق مبدأ الاتجاه الفكري الخاص الذي يؤيده الطرف النسوي ويرفضه الطرف الرجولي وبين مبدأ الاعزاز بالثبات على القرار والفكر يخلق هنالك فجوة كبيرة بين الطرفين ولعل اكثر اسباب تمسك المرأة بمبدأ المساواة هو النموذج الابوي الشرقي الذي يخلق لدى الفتاة حالة من التمسك بذلك المبدأ " ففي ظل النموذج الثقافي الأبوي ، تصبح المرأة هي كل ما لا يميز الرجل ، أو كل ما لا يرضاه لنفسه ، فالرجل يمتاز بالقوة ، والمرأة بالضعف ، ويتصف الرجل بالعقلانية ، والمرأة بالعاطفية ، ويتسم الرجل بالإيجابية ، والمرأة بالسلبية " (Ibrahim, 2011, p. 12)

وهذا ما يقف حائلا دون القبول بالخر خوفا من تناظر الافكار المستقلة للمرأة تحت اطر الضعف والعاطفة السلبية ولعل فكرة المساواة تعود جذورها التي تطالب بها النسوية إلى عصر النهضة الذي شهد الثورة الصناعية في أوروبا ، وكانت (ماري ولستون كرافت) هي من طرحت هذا المبدأ في كتابها (أحقيّة حقوق المرأة) عام 1792 حيث طالبت بضرورة إيجاد دور نشط للمرأة في القضايا الاجتماعية ، ورفضت بشدة فكرة أن المرأة كائن ضعيف لا حول له ولا قوة ، حتى أنها شكّكت حتى برواية التوراة والإنجيل التي تقول بأن المرأة خلقت من الضلع الأيسر للرجل ، لذلك طالبت بالمساواة بين الرجل والمرأة في الحقوق وخاصة حق التعليم مختلطاً من أجل ردم الهوة ما بين الجنسين من خلال تعلمهما في مكان واحد وتحت ظروف متساوية . (Alice, 2005, p. 24)

وهذه القضية لم تقف على امرأة غربية دون المرأة الشرقية بل ان الاتساع الفكري للجندرية والنسوية قد اتسعت معها افاق انفتاح الوعي والثقافة لدى المرأة الشرقية على حد سواء وهذا وسبق ان قلنا قد شكل فجوة بين متطلبات الرجل الشرقي والفكر الخاص لبعض النساء الشرقيات .

اضافة الى ماسبقنا ذكره من اسباب ادت الى تفشي ظاهرة العنوسة هناك اثار نفسية تخلفها تلك الظاهرة ومن اهم هذه الاثار: (Haroun O. , 2018, p. 95_96)

- 1_الشعور بالاحباط والحرمان
 - 2_العدوانية ويحدث في الحالات المتاخرة من العنوسة
 - 3_العزلة والانطوائية والهرب من مواجهة المجتمع
 - 4_حرمان الاشباع الفطري العجز عن تلبية حاجات الفطرة
 - 5_فقدان التوازن النفسي ويظهر في السلوك المتناقض بالتعامل مع الاخرين
- المبحث الثاني :

تمثلات ظاهرة العنوسة في المسرح العالمي والعربي :-

لاتزال قضايا المرأة تاخذ حيزا كبيرا في الفن الادب بصورة عامة وفي المسرح بصورته الخاصة كون المرأة جزءا من الجمالية العامة التي يقدمها الفن وجزء من قضايا المجتمع المهمة والتي تنبثق من عمق الحكمة العامة للمنتج الفني وبما إن المبدأ الأساسي للفن هو التبادل النفعي والفني الجمالي بين الفرد وبين الفن ، وهكذا يصير الفن ذلك الصورة التي لها فضاء لا محدود تكون بدايته الجمال ونهايته الفرد وبين هذين القطبين يتكون فضاء يتراوح بين الحسن والمعنى بين الخفي والجلي، ومن خلال هذه الثنائيات يكتسب المسرح كل قوته وفاعليته فيصبح حضوره هو القضايا التي يعالجها وفق عمق الرؤيا الكلية للفرد...

وإن علاقة الفن او المسرح بالفرد أساسية لفهم وإنتاج أي عمل فني، وتلك العلاقة تتخذ شكلاً إجرائياً وعملياً مهماً سواء اكان شكل العمل الفني وبنيته أو إلى دلالاته ووظيفته داخل نسق ثقافي ومعرفي مخصوص لحالة معينة او قضية او ظاهرة تنطلق من صلب الواقع .

اذ ان الاهتمام بالرسالة الفنية والتأكيد عليها على حساب الحوامل الفنية وأدوات التعبير المختلفة المتعددة هي سمة الفن الذي يكرس كل طاقاته التعبيرية للدفاع عن قضية من قضايا الإنسان. وقضية المرأة بكل ماتحمله من جوانب متعددة هي قضية اساس في جميع الجوانب الاجتماعية كانت ام النفسية ومن اولى قضايا المرأة التي يجب ان يوضع لها عدة حلول ودراسات هي ظاهرة العنوسة اذ لايد من التركيز على الظواهر التي تحتاج الى حلول والتي بصفتها تقدم نوعا من الطرح البناء الذي يعالج ويفسر القضية من جميع جوانبها .

" ولقد كانت قضية عمل المرأة ، وإستغلالها ، وكل ما يكتنف قضايا الأم العاملة من غموض وإلتباس ، مادة لكثير من العروض المسرحية ، كما ظهرت عدّة مسرحيات تناولت إستخدام العنف ضد المرأة ، كما تناولت مشكلات الطلاق ، والأمهات المثليات جنسياً ، وكذلك أبنية القهر والتسلط في العائلة ،

وغيرها من القضايا والمشكلات (Peter Brook and others, 2000, p. 125)

وشخصية المرأة المتاخرة عن الزواج كان لها حضور في المسرح منذ المسرحيات الاولى التي قدمها كتاب الاغريق والتي وصفوها بانها الشخصية التي مزقتها الايدولوجيا المختلفة والتي تعرضت لحروب كثيرة أدت إلى تشتتها وضياعها .. الأمر الذي يؤدي إلى شخصية غير متزنة وبالتالي فهي شخصية مهجورة غير موجودة . وقد يزيد الأمر خطورة عندما تنتقل الإحباطات من حالة الفرد، إلى مجموع أفراد المجتمع ليشكل بالتالي ظاهرة اجتماعية نفسية معقدة يلغها الإحباط واليأس، من عدم المواثمة بين متطلبات الحياة الأساسية وبين الواقع المعاش، حيث تنشأ الأزمة النفسية من تراكمات هذه الإحباطات. وعليه اختلفت وسائل ضبط النفس (Nye, 2001, p. 155). وحاول كتاب المسرح التأكيد على هذه الشخصية في الأثر الاجتماعي اليوناني كانت مكانة المرأة الاجتماعية تقع في درك متدن. " تعد المرأة مخلوقاً حقيراً، بل انها لم تكن عندهم انساناً وانما مجرد شيء لولها التصرف المطلق في امرها، فاذا ما كبرت زوجها لمن يشاء بل كان له ان يوصي بزواجها لمن يشاء اذا لم تتزوج قبل موته، وليس لها حق الاعتراض، فاذا ما تزوجت تصبح خادماً لزوجها ومجرد موضع للانسال، ولزوجها حق بيعها وان تظل عند المشتري فترة تحت التجربة ولزوجها حق قتلها اذا اهتمها ولو لمجرد النظر الى شخص غريب ولا مسؤولية عليه في ذلك". (Ibrahim A. H., 1986, p. 45)

اما هنريك يوهان إبسن (20 مارس 1828 - 23 مايو 1906) كاتب مسرحي نرويجي كبير كتب في المذهب الواقعي وكانت جميع مسرحياته واقعية تعالج قضايا الواقع وخاصة قضايا المرأة "لقد كان إبسن من المناصرين والمدافعين عن الحقوق الفردية، في القرن التاسع عشر، يدافع عن حرية الفرد إزاء موضوعات المجتمع وتقاليده، وأخلاقياته الجائرة وقوابله المعدة، بحث في أصول المجتمع وأعمده، وتأمل ما يعنيه الناس بكلمة الواجب وما يشكل في نظرهم كل التزام على الفرد قِبَل المجتمع، وبدا له كل ما أعطاه الناس من معنى لهذه الكلمة بعيداً عن الواقع منافياً للحقيقة، وليس للواجب من معنى في نظر إبسن إذ كان يعني الانصياع لأوامر موضوعية.... والتقبل السلبي للتقاليد المتوارثة" (Kaaban, 2016, p. 86) (وفي مسرحية (أعمدة المجتمع) 1877، عالج فيها إبسن قضية العنوسة من خلال شخصية مارتا العانس البائسة، الفقيرة الوحيدة،

مارتا: نعم لقد احببته وانتظرته لعدة سنوات وترقبت عودته كل صيف ثم عاد ولم يراني

(Henrik Ibsen, p. 198)

والشاعر الاسباني (فيدريكو غارسيا لوركا 1898.1936م) تميز هذا الشاعر الساحر والكاتب المسرحي بانه شاعر المرأة بالدرجة الأولى (Sobh, 1980, p. 182) كتب أولى مسرحياته (الرقية المؤذية للفراشة) و(هلوانات كانشيبورا)، وفي عام 1925م نشر مسرحيته (ماريانا بيندا)، و(الإسكافية العجيبة) 1930م، و(الجهور)، و(عرس الدم) 1933م، و(يرما) 1934م (Sobh, 1980, p. 81) و(بيت برناردا ألبا) 1936م (Lorca, 1962). وبذلك نجد ان اغلب اهتماماته كانت بقضايا المرأة من مسألة العنوسة والترمل عدم الانجاب وقضايا الفقر التي تخص المرأة.

ولعل اهم مسرحياته كانت مسرحية "الآنسة روزيتا العانس أو لغة الزهور" في جوان من سنة 1935، وقام بعرضها على المسرح في الثالث عشر ديسمبر من نفس السنة في برشلونة الاسبانية. من يقرأ

هذه المسرحية سيتأثر حتما لحالة اليأس التي تعاني منها الأنسة روزيتا العانس، والتي كانت قد اتفقت مع ابن عمها على الزواج، فهي ظلت وفيه لحبه بل كانت واثقة من حبها له ثقة عمياء، أما هو فرغم حبه الكبير لها، يخلف وعده ويتزوج من امرأة أخرى، ولكن مهما حاولنا البحث عن السبب فالنتيجة واحدة وهي أن حبه لها يختلف عن حبها الصادق النقي له. من هنا تبني المفارقة الدرامية التي يقوم على أساسها الصراع الدرامي للأحداث التي تحركها جملة من الشخصيات الرئيسية والثانوية. لقد جاءت الحكمة في هذه المسرحية متسلسلة، لا تخلو من عنصر التشويق والدهشة، أين قدم لنا لوركا مشهدا افتتاحيا يكشف عن المكان والزمان وعلاقتها بالشخصيات الرئيسية (العم، العممة، المدبرة، روزيتا، ابن العم)، وفكرة الموضوع المعالج (العنوسة) والخلفية الاجتماعية التي تدور حولها الأحداث بشكل عام. (Abdul Qader Kaaban, 2016)

وفي (بيت من زجاج) لجان كوكتو جان كوكتو (1889 - 1963) التي كتبها عام ١٩٥٩م اذ فتاة عانس تتمتع بشخصية قوية لم تسمح للمجتمع ان ينظر نحوها أي نظرة مغايرة تجعل منها مدار حديث او شخص يختلف عن الاخرين، يعكس شخصية (بارب) في مسرحية (كما تريدني) كتبها عام 1931 للكاتب المسرحي الايطالي (بيراندلو) (1867 – 1936) الفتاة العانس، الغاضبة دوما من الاخرين عيناها تهرب من نظراتهم بسبب شعورها بالعذاب الاتي من قبحها " بارب فتاة عانس في الاربعين لها راس ضخم يحيط به شعر اسود يبدو وكأنه اسلاك حديدية ". (Pirandello's, 1975. p. 92). (Pirandello's, 1975, p. 92)

اما اوغست ستريندبرغ (1849_1912) كتب لنا مسرحية (جوليا) التي تعيش في قصر والدها (الكونت) الارستقراطي القديم والذي كان يحمل طباع غريبة وقاسية ومنها كرهه الكبير للنساء، والذي اثر على نفسية جوليا والتي اصبحت ذات شخصية غير متوازنة وهذا الغير انزان جاء من عملية التربية الخاطئة التي تلقتها من الاسرة فوالدها تكره الرجال ووالدها يكره النساء واختلاف المستوى المعيشي والفكري للام والاب خلق لديها حالة من عدم الثقة في الاختيار مما جعلها تخشى العنوسة وتخشى ان تبقى بلا حب وفي مجمل حواراتها التالية نجد عملية عدم الاستقرار النفسي والفكري يدفعها الى اتخاذ قرارات خاطئة تؤدي بحياتها:

"جوليا:.. لم تكن امي من اصل نبيل، بل كانت تنتمي الى

قوم من عامة الناس، نشأت وهي تؤمن بالأفكار

التي كانت سائدة عندئذ عن المساواة واستقلال المرأة

وما اشبه ذلك. وكانت تمقت فكرة الزواج، فلما خطبها

ابي رفضت ان تتزوجه، ولكنها تزوجته في النهاية. . . " (August Strindberg, 1958, p. 163_164)

"جوليا:.. وكان ذلك هو انتقام امي لأن أبي جعل من نفسه سيداً في بيته. " (August Strindberg, 1958, p. 166)

1958, p. 166)

"جوليا: من امي. تعلمت كره الرجال اجمعين، ولعلك سمعت بهذا،

واقسمت لها ألا اصبح امة لرجل". (August Strindberg, 1958, p. 166)

وعبد الستار ناصر (1947-2013) هو كاتب وقاص عراقي في مسرحيته جمهورية العوانس يؤكد على تفشي تلك الظاهرة وكذلك تأثير الحروب والموت على الزواج ونتيجة لهذا التاريخ المومغل في الحروب والحرمان وسيادة التسلط السياسي على قدرة الفرد، نجد كل ذلك في الاعمال المسرحية استشفت من المعاناة الانسانية مواطن البؤس والحرمان تحت عجلة الحرمان من كل شيء حتى الحب والزواج وهذا التناقض قد ولد في نفس المرأة شعوراً مزدوجاً بين الاضطهاد والحرمان والبحث عن الحب والدفء فهياي المرأة العانس في مسرحية ناصر جمهورية العوانس تصف انعدام الحب هو الموت الفعلي :

الانس 6: قصفونا في الليل قصفونا في الظهيرة قصفونا في الصباح قصفونا ونحن نحلم قصفونا في الفراش وفي وقت الصلاة ونحن تحت القصف والغريب اننا لم نمت بفعل الصواريخ اننا نموت من شدة الحب (Nasser, 2017, p. 50)

اما احمد الصالح فقد صور لنا ظاهرة العنوسة في مسرحيته قطط من خلال مونولوج تسرد فيه البطلة قصتها مع الحلم الذي لم يتحقق :

أنا ، أنا التي كنت أحلم بلحظة هناء واحدة يا سعد أشعر فيها بأنوثتي ، وبقية امرأة في هذا الجسد ! أنت لا تعرف ما معنى أن تعبر أن تعبر المرأة سن الثلاثين .

ثلاثون ، ثلاثون سنة و أنا أنتظر ، أنتظر سريراً ، أنتظر لأنشغل معك في اعداد بيتي . بيتي ، بيتي ، بيتي .

بيتي الذي فقدت كل امل في الأمسك به وقد عبرت الثلاثين.

(Al-Saleh, 1993, p. 14)

مؤشرات الاطار النظري:

- 1_ ان للفن دور في كشف قيمة البعد التأويلي لقضية المرأة وإبراز أهميته لمجمل فهم الواقع في تجلياته المختلفة بدءاً من عمليات التواصل وصولاً إلى عمليات الاتصال في الصيغ الاجتماعية.
- 2_ ان للحروب اثر مباشر وفعلي على انتشار ظاهرة العنوسة وسواء اكان ذلك التأثير مادي اونفسي او حتى اجتماعي.
- 3_ المحيط الاجتماعي والاسرة من الاسباب النباشرة في ازدياد حالة العنوسة بين الفتيات
- 4_ قضية المرأة وكل ما يكتنف قضايا الأم العاملة من غموض والتباس شكلت محور رئيس في اغلب الاعمال المسرحية ، وكانت مادة لكثير من العروض المسرحية .
- 5_ العادات الاجتماعية تلعب دورا بارزا في تفشي ظاهرة العنوسة في مجتمعاتنا العربية، بزعم الحفاظ الأنساب وتقويتها وتدعيمها وصيانتها من الاندثار إضافة إلى بعض الاشتراطات والتعقيدات المادية .
- 6_ لظاهرة العنوسة عدة انعكاسات سلبية على الفتاة منها الشعور بلاحباط والحرمان والعدوانية والعزلة والانطوائية والهرب من مواجهة المجتمع.
- 7_ نظرة المجتمع وكلمات الاخرين تنعكس سلبا على شخصية المرأة المتأخرة عن الزواج مما يخلق طاقة سلبية كبيرة ومن ثم تنعكس سلبا على المجتمع وهنا يتكون لدينا انعكاسين في حالة السلب.

8_ تحت مبدأ المساواة التي تطالب بها الاغلبية العامة من النساء والتي يرفضها الرجل وبخاصة الشرقي تندرج العديد من عوامل الرفض بين الطرفين والتي تتشكل وفق مبدأ الاتجاه الفكري.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولاً:مجتمع البحث:

يشتمل مجتمع البحث على العروض المسرحية التالية :-

اسم المسرحية	التأليف والأعداد	الايخراج	سنة العرض
نساء في الحرب	جواد الاسدي	جواد الاسدي	2006
نساء لوركا	عواطف نعيم	عواطف نعيم	2006
جريمة في جزيرة المفرد	ايغوبتي	ابراهيم حنون	2009
عزف نسائي	مثال غازي	سنان العزاوي	2013
استيلاء	هوشنك وزيري	ابراهيم حنون	2014
وعاشوا عيشة سعيدة	علي عبد النبي الزيدي	كاظم نصار	2016.

ثانياً – عينة البحث :-

اختارت الباحثة عرض مسرحية وعاشوا عيشة سعيدة (Al-Zaidi, 2016) كعينة للبحث وفقاً للمسوغات التالية:

1_ شملت المسرحية على التركيز على ظاهرة العنوسة كموضوع اساس داخل العرض

2_ تعددت شخصيات النساء المتأخرات عن الزواج داخل العرض.

3_ تغطية العرض لهدف البحث الاساس .

ثالثاً: أداة البحث :-

اتخذت الباحثة من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كأداة في تحليل عينات البحث بوصفها معايير تحليلية لظاهرة العنوسة في العرض المسرحي.

رابعاً: منهجية البحث :-

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي (تحليل المضمون) وذلك للملائمة أهداف البحث.

سادساً :- تحليل العينة:

الشخصيات

- عروس 1 : ترتدي ملابس سود ، أربعينية العمر .
- عروس 2: ترتدي ملابس سود ، أربعينية أيضا .
- الكوافيرة : ترتدي ملابس سود ، في الخمسين من عمرها ، هي أقرب للرجولة منها للإنوثة.

- عاملة الصالون : امرأة كبيرة في السن ، تبدو ضخمة الجسم ، هي ربما أقرب الى الرجولة منها للأنوثة أيضا!

التحليل:ـ

إعتمد الزيدي في صياغة مسرحيته (وعاشو عيشة سعيدة) على حكاية متداولة من البيوت العربية والعراقية وهي انتظار الفرح وحلم بناء أسرة جديدة ، اذ حاول من خلال الصياغة الدرامية لهذه الحكاية أن يبيث فيها أفكاراً ومواقف تتناسب مع نسقه المسرحي الواقعي الذي أسس له في العديد من النصوص والعروض التي أفصحت عن مغايرة واضحة في الطرح الاجتماعي ، حيث نجد أن المسرح الواقعي ربط بين رمزية الصورة الخطابية والواقع الاجتماعي وظاهرة العنوسة من الظاهر الاجتماعية التي تناولها الزيدي بصورة اشبه بصورة التغريب المسرحي الذي دعى اليه بريخت في جعل الاحداث الطبيعية غير مألوفة كما لو إننا نراها للمرة الأولى يبدأ الحدث في صالون تجميل العرائس عروستان تهباً للزفاف وارتداء الابيض. وبانتظار صوت السيارة التي تتوقف امام باب الصالون يدور الحدث الاولي اذ يشكل الانتظار الوقتي هنا صورة مصغرة لذلك الانتظار الابدي الذي تمر به الفتاة وهير بانتظار الحب والاستقرار واكتمال الصورة الاجتماعية. وبين الانتظار والخوف تمحورت الاسس البنائية للحدث حول ثيمة (الزواج / الخوف / الانتظار) والتي تؤسس للتشكيلة الكلية للعرض القائمة على بناء صور مباشرة لتلك الثيمات وكذلك اسلوب التكرار الذي عمد المخرج والمؤلف على حد سواء الذ كان بمثابة الانعكاس الحقيقي للتكرار الواقعي لدى كل فتاة وصلت لهذه المرحلة من مراحل الظاهرة ما يؤدي إلى أن تكون الطبيعة المشهدية للعرض ذات شكل تكرر متعمد ومقصود .

تبدأ أحداث المسرحية صوت (هلاهل) في بداية العرض تشكل الصورة الاساسية لوجود صالون تجميل النساء وهو الفرح والسعادة والزواج ثم تبدأ الفتيات بالرقص ببدايات الزفاف وذلك شكل صورة رمزية قصدها مخرج العرض كاظم نصار وكأن الفرح ارتبط بالبياض وحركات الفرح ثم صوت سيارة العريس الذي لم يصل بل هي مجرد محطات تقف عندا العروس ثم يفوتها القطار والترميز هنا جاء بصورة معاكسة بدل ان تقف العروس في المحطة تنتظر القطار تقف في المحطة الاخيرة والقطار جاء بصورة سيارة تتوقف ثم ترحل دون ان تكون وجهتها هي العروس ذاتها. ولعل الثيمة التي سعى لها نصار الخيبات التي يدور حولها الفرد العربي وليس فقط المرأة وكان المرأة هنا هي الوطن الذي ينتظر الفرح والاستقرار وتلك هي الرمزية التي اشتغل عليها الزيدي ونصار .

وتشبيه الانتظار بانه يحيل السنوات الى كومة من الالم شبهه الزيدي بانه بارود وازبال لا فائدة منها وهنا يتمحور هذا التشبيه حول صورة اللاجدوى من الانتظار واللاجدوى من تحويل السنوات الى محطة لا يتوقف عندها الامل اذ لا بد من ان يكون للأمل محطة اخرى وهنا تتشكل صورة المفارقة التي تظهر على ضفتين ضفة الياس لدى العاملة وضفة الامل لدى العروستين ضفة اليأس التي تنحدر نحو كومة البارود كما تصفها عاملة الصالون التي فاتها قطار الزواج وضفة الامل التي مازالت تقف فيها الفتاتان بانتظار الحبيب كما تصفه العروس والمفارقة تكمن هنا في اي الضفتين سوف تتوقف الثلاثة :ـ

عاملة الصالون : (تقاطعها ، تكنس ، تثرثر مع نفسها) العمرُ .. كومة من السنين ! أو هو مثل كومة ملابس عتيقة ، أو ربما مثل كومة من أزيال عفنة ، أو كومة بارودٍ ودخان ، أو قد يكون مثل كومة رسائل مستعارة !...

عروس 1 : (تشير للعاملة) من هذه ؟

عروس 2 : لا أدري .

عروس 1 : (لعروس 2) لا عليك .. السنوات لا معنى لها ، إنها تركضُ ولكن الأهم أن نقفَ هنا بانتظار حبيبٍ سيأتي . (p,5)

وبين تحول الانسان الى الآلة بفعل الحروب والنزاعات والصراعات الفكرية والطائفية فالحرب تحولت عند كتاب المسرح إلى لغةٍ بل إلى دلالة من دلالات التشيؤ التي بدأت تتجسد بصورة أكثر إيغالاً بالتشكيل الصوري للمرأة بوجه خاص ففرضت الحروب والمتغيرات السياسية والاقتصادية واقعا جديدا على المرأة انعكس بصورة سلبية تمحور حول التمزق بين ما فرضته طبيعة الحرب ومع من ضرورة التعايش بصورة متكاملة طبيعية الامر الذي انعكس على شخصيتها وسبب حالة من الاغتراب النفسي وحالة من السلبية التي تركز الى الانعكاس الكلي لفعل الحرب :-

عروس 2 : توقفي ، ما أبشعك . أعترف لك بأني امرأة مصنوعة من كل تلك الحروب التي ذكرتها ، ولكنني خرجت الآن منها وسأتزوج الليلة عنادا على كل بارودها وخيبتها .

عروس 1 : جمجمة ليس إلا . (Al-Zaidi, 2016, p. 9)

ثم ينتقل بنا الزيدي الى ثيمة اخرى وهي ثيمة المسرح داخل مسرح بتشكيل اللعبة الاكثر تداولا والاكثر تأملا وهنا تبدأ لعبة الكراسي التي قصد من ورائها الزيدي ان يؤكد على ان الكراسي للذي يجيد قواعد اللعبة وليس للذي يستحق ان يعتليه وتكمن رمزية الكرسي هنا الى عدة اوجه _ وجه السلطة , وجه السيطرة , وجه التمثيل والابتعاد عن الحقائق , وجه الابقي للاقوى وليس للاكثر جدارة) وكل هذا له وجهة نظر سياسية قصد من ورائها ان يقول ان الشعوب مازالت في محطة الانتظار حتى بدأت تركض خلف اسراب الفرخ خوفا من تبقى دون توازن واستقرار ومن خلال حوار الممثلات في انهن كانوا في لعبة منذ 45 عاما ولم تجلس على الكرسي بعد وهنا صورة الياس والسخرية والتهمك تظهر مع اقتران الاربعين مع الخمسة وكان السنوات قد مرة وكانها لعبة بحد ذاتها :-

الكوافيرة: ما رأيكم أن تقوما بتمثيل دور عروس وعريس ، ومن تجيد دورها بشكل جيد .. هي من تجلس على الكرسي .

عروس 2: سنقضي هذه الليلة نلعب ونلعب ونلعب حتى مطلع الفجر .

عروس 1 : كنت ألعها وأنا صغيرة .

عروس 2 : خمسة وأربعون عاما لا تعني شيئا . (p,19)

ومن ثم يعاود الزيدي الذي نجده في اغلب مسرحياته يؤكد على ثيمة الانتظار مرمزا بها واقع الانتظار العربي لقطف ثمار التغيير التي لا ياتي من ورائها الا محطات انتظار جديدة وهذا هو واقع العراق وتحولاته السياسية والاجتماعية التي لا تمار لها سوى الالم . والاعمار التي تخطفها السنوات دون ادراك من الفرد

وهاهي المرآة تنتظر الحبيب الذي سوف يعود وعلى عتبات ابواب الانتظار تتطاير سنوات العمر ولسان حال العروس يقول لن يعود العمر:-

العروس : لن تستطيع أن تعيد لي عمري .. عمري الذي انتهى كله عند عتبة بابنا بانتظار عودتك ، عودتك أيها الحبيب . (p,20)

وتضمن العرض اغاني عراقية من التراثية يكون بمثابة التصوير والرمزية وكأن الفرحة أصبح أمنية لوجود لها وكأنه فرح الوطن الذي لم يفرح منذ طول الحروب وطول التحولات السياسية والاجتماعية فنجد العروستان تخضعان للامر الواقع وتبدأ احبهن بالغناء راجية من الدنيا ان تمنحها فرصة خلع السواد وارتداء البياض وكان السواد هو العالم المفروض عليهن والبياض هو الفرحة .

عروس2: لا .. انتظري .. هو قال لي ... (تتوقف ، تغني بجنون) " هذا مو إنصاف منك ... غيبتك هلكد تطول ... "

عروس1: (تغني بجنون) " روجي .. حلاوة ليل محروكه حرك روجي ... "

عروس2: (تصرخ) أريد أن اخلع ثياب الحزن وارتدي الفرحة ... يا سامعين الصوت : أريد أن اخلع ثياب الحزن وارتدي الفرحة ... (Al-Zaidi, 2016, p. 38)

من خلال النص نجد التشبيه بين المرآة وكأنها بغداد المحملة بالحزن والظلم والتي لم تجد الفرحة يطرق بابها يوماً وتشبيه السيارات التي تقف على باب الصالون هم السياسات التي تحكم العراق ويترجى منهم الشعب التغيير الفعلي المنصف لكن ترحل السيارة وتأتي شبيبتها محملة بنفس الخيبة ووهم انتظار الفرحة والبياض . اذ يتجلى النسق المضمحل للنص في الثنائيات المتضادة بين البياض والسواد بين الفرحة والحزن بين اموت والحياة حيث ثمة علاقة جدلية بين الثنائيات تخلق خلفها عدة تاويلات وتفسيرات بمدى ارتباطها بالواقع ومدى التصاقها بالفرد وهذه التضادات هي من خلق عدمية التوازن في حياة الفرد وحياة العروستان اللتان مازالت تتارحان حول تلك الثنائيات .

الفصل الرابع :

نتائج واستنتاجات البحث

النتائج :

- 1_ ان للحرب والتحولات السياسية والفكرية اساس كبير في انتشار ظاهرة العنوسة بين الفتيات حتى كادت تكون متشابهة بين فتاة واخرى كما وجدناها في مسرحية وعاشوا عيشة سعيدة .
- 2_ اكد الكاتب على ثيمة الانتظار بوصفه تعبيراً عن العلاقة المتوترة بين عالمين أحدهما ذاتي والاخر خارجي له السيطرة الاكبر على ذاتية الفرد لتحيل الفرد الى مغترب عن نفسه وعن الاخرين .
- 3_ بين ثنائية الحضور والغياب تتمركز الرؤية المحورية الاساس للعرض والتي تتشكل وفق حضور الحب وغياب المحبوب . حضور المرآة غياب الرجل . حضور العروس وغياب العريس داخل المسرحية وخارج الحياة العامة .

4_ بممارسة لعبة مزدوجة كشف لنا المخرج مديات الاتساع الفكري بين الافراد الذي اصبح يدرك ماهية الاختلافات التي تدور حوله وخاصة تلك الخلافات والاختلافات السياسية التي تربط حياة الفرد بخيط رفيع من السلام .

5_ الصراع المستمر بين ذات الفرد وبين متطلبات الواقع لها الاثر الاكبر في التحكم الغير صائب في مسيرة حياته وخاصة المرأة .

الاستنتاجات:

1_ العنف الذي يخلقه المجتمع ضد المرأة يحيلها الى الة يتحكم به الجميع ويحيلها دون اتخاذ القرار الانسب .

2_ عالج المسرح العراقي الكثير من الظواهر الاجتماعية العامة والخاصة التي تتمحور حول قضية المرأة وسلط الضوء على هذه الظواهر بصورة معالجة ومناقشة للظاهرة .

3_ ان ظاهرة العنوسة متغيرة بتغير الظروف الاجتماعية والتطور الزمني للمجتمع وكذلك هي مرتبطة ارتباط تام بالفكر والوعي لدى المرأة .

4_ ان نظرة المجتمع السلبية نحو الفتاة المتأخرة عن الزواج يخلق منها شخصية غير تلك الشخصية الاصلية لديها مما يجعلها تنفر الزواج بكليته او تختار اختيار عشوائي خاطئ.

5_ العادات الاجتماعية وخاصة العربية تشكل محور اساس في انتشار ظاهرة العنوسة وذلك لعدة اسباب فكرية وثقافية وسياسية وحتى مادية .

References:

1. *Qom: Arab* . (1405 AH, p. 43).
2. Ibn al-Manzur al-Afriqiyya . (n.d.). *Lisan al-Arabt*. Dar al-Ma'arif, without.
3. ., I. a.-M.-A. (). *Lisan al-Arab*, ., 6/149, the neglected letter sīn, chapter on the neglected ain, Dar al-Ma'arif, without.
4. Abdul Qader Kaaban, ., (2016). *Miss Rosita the Spinster or the Language of Flowers, Donia Al Watan Magazine*.
5. Abdul Rahim Marashdeh, H. A.-A. (2015). *Women in Literary, Media and Cultural Discourse*. Jordan: Dar Al-Kitab Al-Thaqafi.
6. al-Afriqiyya, I. a.-M. (n.d.). *Lisan al-Arab* , 6/149, the neglected letter sīn, chapter on the neglected ain, Dar al-Ma'arif, without.
7. Alice, S. (2005). *Susan Alice Watkins, Miriza Rueda, and Marta Rodriguez: The Feminist Movement, Trans.: Gamal Al-Jaziri, National Translation Project 449*. Cairo: Supreme Council of Culture.
8. Al-Saleh, A. (1993). *Cats* . Baghdad: General Cultural Affairs House.
9. Al-Zaidi, A. A. (2016). *and they lived a happy life, directed by Kazem Nassar*, .
10. August Strindberg. (1958). *Two Plays (The Father and Miss Julia)*, edited by: Abdel Halim El-Bishlawy. (Egypt: Misr Printing House.

11. Doaa Majid Azzam, M. S.-H. (2006). *spinsterhood and how to deal with it in Islam*. Dawn Publishing House.
12. Ghayat. (2016). *the phenomenon of spinsterhood and its psychological and social repercussions*,. Journal of Humanities and Social Sciences, Issue 27,.
13. Haroun, O. (2018). *Delayed Marriage of Girls, 1st editio*. Jordan: Dar From the Ocean to the Gulf for Publishing and Distribution.
14. Henrik Ibsen. (n.d.). *the play The Pillars of Society*. (t. b. Salman, Trans.) Masterpieces of World Theater series,.
15. Ibn al-Manzur , 6/14 al-Afriqiyya ..*Ibn al-Manzur al-Afriqiyya. Lisan al-Arab, 6/149, the neglected letter sīn* ,chapter on the neglected ain ,(Dar al-Ma'arif, without.
16. Ibn al-Manzur al-Afriqiyya. (n.d.). . *Lisan al-Arab. 6/149, the neglected letter sīn*, chapter on the neglected ain, Dar al-Ma'arif, without.
17. Ibrahim, A. (2011). *The feminist narrative - patriarchal culture, female identity, and the body*. Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
18. Ibrahim, A. H. (1986). *Women's Rights between Islam and Other Religions, 1st edition*, . Kuwait: Publishing House, Kuwait.
19. Kaaban, A. Q. (2016). *Miss Rosetta, the Spinster, or the Language of Flowers*, . Donia Al Watan Magazine,.
20. Lorca, F. G. (1962). *The House of Bernarda Alba: A Play in Three Acts, Trans.: Dr. Mahmoud Ali Makki, Masterpieces of World Theater Series 23*. Cairo: : Ministry of Culture and National Guidance.
21. Najla Ahmed ..*Media and Cultural Issues* . Sharjah :Dar Moataz for Publishing and Distribution.
22. Nasser, A. S. (2017). *The Republic of Maidens and Other Plays*. Arab Press Agency,.
23. Peter Brook and others. (2000). *The Second Thousand Book Series*. (S. S. Nihad Saliha, Trans.) Cairo: Egyptian General Book Authori.
24. Pirandello's. (1975). *selected works are: The Press, Performing Roles, Abu Zahra with His Mouth, narrated and presented by: Muhammad Ismail Muhammad,:*. (Kuwait: Ministry of Information.
25. Robert D Nye .(2001) .*Human Behavior, Three Theories of Understanding It, 1st edition* .Cairo :Hala Publishing and Distribution.
26. Sbitan. (2011). *Contemporary Global Issue*. Amman: Al-Janadriyah Publishing and Distribution.
27. Sobh, M. (1980). *Models of Contemporary Spanish Theater (translation), Translated Book Series No. 84 (Publications of the Ministry of Culture and Information* . Baghdad:: Al-Rasheed Publishing House.
28. Yasmina. (2012). *Self-esteem and its relationship to aggressive behavior among women who are late in marriage*,. Algeria.: Mouloud Mammeri University, Faculty of Human Sciences.

The phenomenon of spinsterhood in contemporary Iraqi theater discourse

Dr. Faten Hussein Najji¹

Abstract:

The basic units that form the convergence of the systems of the dramatic image of women are units based on the mentality of the entire society and what it stores within its collective idea of a general composition about women and their issues and all the phenomena that affect their general formation, as the form and style in dealing with women's issues developed through the stages of the development of art and theater. From inception to our time now, the follower of the global theatrical path finds a different image of women in terms of dramatic formation and the general topic around which the event revolves. Studying and highlighting women's phenomena and proposing ways to treat them were among the most important goals of many international or Arab playwrights. The Iraqi theater, like other theaters, came to present and treat women's issues, including the phenomenon of spinsterhood, how to treat and limit it, and shed light on all the reasons and causes that made this phenomenon spread recently among girls, especially Arab and Iraqi women in general. Towards the writers and directors of the Iraqi theater who dealt with this phenomenon in a dramatic manner directly. A play came and they lived a happy life written by Ali Abd al-Nabi al-Zaidi and directed by Kazem Nassar. And conclusions about the study of this phenomenon, especially in the Iraqi theater.

Keyword: the phenomenon of spinsterhood, Iraqi theater discourse.

¹ University of Babylon, College of Fine Arts, Department of Dramatic Arts

البناء الدرامي لمشاهد التنمر في افلام الرسوم المتحركة

شيماء سعدي محمود¹

Al-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 7/2/2023

Date of acceptance: 9/3/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

نظرا لأهمية ظاهرة التنمر وانتشارها في نتاجات افلام الرسوم المتحركة وما ينتج عنه من اثر عليهم وسيادة عدد كبير من القنوات الفضائية والتي تحاكي مختلف المراحل العمرية ولكلا الجنسين، ومن هنا انبرى للباحثة موضوع يلامس اغلب معطيات المبني الحكائي الدرامي والتي اصبحت تأخذ حيزا واسعا من سلوك المتلقين الا وهي التنمر على الاخرين وتقليدهم لشخصيات مستوحاة من أفلام الرسوم المتحركة بسلوك عدواني يظهر عندهم عن طريق فرض سلطته بالقوة على من هو اضعف منه وبأساليب متعددة تقع ضمن مفهوم التنمر، واهتمام معظم القنوات الفضائية بهذا النمط من الإنتاج الذي يحاكي الفئات العمرية المختلفة، يأتي هذا البحث كمحاولة علمية تسعى من خلالها الباحثة إلى الإلمام بموضوع البناء الدرامي لمشاهد التنمر في افلام الرسوم المتحركة والدراما المجسدة في مشاهدها عبر تحليل مشاهد من عينات مختلفة بغية الكشف عنها. وبناء على ما تقدم أن البحث يتناول جانبا مهما من جوانب العملية الإبداعية في الانتاج الموجه عبر الرسوم المتحركة، عبر عناصر اللغة السينمائية وذلك بالتعرف على معطياتها التعبيرية والدلالية، إذ سيركز البحث على تحليل عينات من الرسوم المتحركة من اجل الكشف عن مشاهد التنمر، وكل ما تتضمنه من أداء وظيفي.

الكلمات المفتاحية: البناء الدرامي، المشاهد، التنمر، الرسوم المتحركة.

مشكلة البحث:

نظرا لأهمية موضوع التنمر في نتاجات افلام الرسوم المتحركة وما ينتج عنها من اثر عليهم وسيادة عدد كبير من القنوات الفضائية والتي تحاكي مختلف المواضيع ولكلا الجنسين، حيث ان هناك اهتمام كبير بهذا الموضوع والذي اخذ يشغل حيزا كبيرا من الاهتمام كونه عد ظاهرة سلبية في المجتمع، اذ يشكل اهتمام الجميع بأفلام الرسوم المتحركة عبر المشاهدة في القنوات الفضائية ومواقع التواصل الاجتماعي وشبكة الأنترنت وما تنتجه من دلالات تعبيرية عبر التكنولوجيا الرقمية وغيرها حيث اصبحت متسيدة الواقع ومركز اهتمام المتلقي مؤثرة على الانماط السلوكية سواء اكانت بالسلب او الايجاب ومنها ظاهرة التنمر وبكل اشكاله، والمجسدة بالصورة والصوت والاداء وبتجاوز حدود الزمان والمكان ومن هنا انبرى للباحثة موضوع يلامس اغلب المتلقين ومن خلال تجربتها الشخصية في التعليم بظاهرة اصبحت تأخذ حيزا واسعا

¹ طالبة دراسات عليا/كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد/ shaimaaljadel76@gmail.com

من السلوك الا وهي التنمر على الاخرين وتقليدهم لشخصيات مستوحاة من أفلام الرسوم المتحركة بسلوك عدواني يظهر عند المتلقي عن طريق فرض سلطته بالقوة على من هو اضعف منه وبأساليب متعددة تقع ضمن مفهوم التنمر، حيث يعد مضمون الصورة المتحركة حيث تكون مرآة عاكسة لإيصال المضمون الفكري والتعبيري وهي من اهم واغنى النتاجات في العلم والتعلم واهتمام معظم القنوات الفضائية بهذا النمط من الإنتاج الذي يحاكي الفئات العمرية المختلفة للأطفال، يأتي هذا البحث كمحاولة علمية يسعى من خلالها الباحث إلى الإلمام بموضوع البناء الدرامي لمشاهد التنمر في افلام الرسوم المتحركة والدراما المجسدة عبر ها وأفلام السينما عبر تحليل مشاهد من عينات مختلفة بغية الكشف عنها. والتي من خلالها نستطيع أن نؤكد المعاني والأفكار وعليه تنطلق دراستنا هذه من السؤال الآتي: ماهي خصوصية البنية الدرامية لمشاهد التنمر في افلام الرسوم المتحركة ؟

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث في الدور الكبير الذي يلعبه الخطاب الصوري الموجه للمتلقي، ومدى تأثيره الجمالي على بناء ونمو وتطور شخصيته في مختلف مستوياتها وجوانب عديدة أخرى.
أهداف البحث: يهدف البحث إلى: الكشف عن الأبعاد والمركبات الدرامية لمشاهد التنمر في افلام الرسوم المتحركة.

حدود البحث: موضوعياً: دراسة البناء الدرامي لمشاهد التنمر في افلام الرسوم المتحركة في نماذج مختلفة لنتاجات افلام الرسوم المتحركة المبنوثة على قنوات البث الفضائي. مكانياً: الولايات المتحدة الامريكية، زمانياً: 1992.
خامساً: تحديد المصطلحات:

التنمر: " هو ظاهرة عامة يمارسها الافراد بأساليب متعددة ومتنوعة وهو موجود لدى افراد الجنس البشري بأشكال مختلفة وبدرجات متفاوتة، ويظهر عندما تتوفر الظروف المناسبة له" (Abu Al-Diyar, 2012, p. 17)

تعريف الباحث الاجرائي : وهو نوع من انواع الاستئثار بالفردية عبر ممارسة العنف ضد الاخرين جسديا او لفظيا بقصد الايذاء والاساءة للآخرين وما يتم تجسيده عبر الرسوم المتحركة من تلك الأفعال دراميا

الرسوم المتحركة: " نوع من الافلام يتكون من عدد كبير جدا من الرسوم، يتم تصوير الرسم الواحد منها على حدة أي صورة، اطارا بعد اطار ويختلف كل اطار عن سابقه اخلافا طفيفا، بحيث يعطي احياء بالحركة عندما يتم تشغيل هذه الرسوم بسرعة كبيرة" (Al-Bishlawy, 2005, p. 18).

ويتبنى الباحثة تعريف البشلاوي كمفهوم للرسوم المتحركة كونه يتوافق مع معطيات البحث .
البناء الدرامي: "يشير هذا المصطلح الى كيان عضوي متكامل من مجموعة العناصر التي يؤدي كل منها وظيفة تعتبر اساسية في دفع حبكة الفيلم وتطور الموضوع السينمائي والوصول به الى النهاية" (Al-Bishlawy, 2005, p. 69)

تعريف الباحث الاجرائي البناء الدرامي: هي عملية تخليق متكاملة لابتكار بنية درامية تعتمد معطيات عناصر الصورة المتحركة لإنتاج دلالات فكرية عبر توظيفها عبر الرسوم المتحركة في دراما الرسوم المتحركة بتعبيرية تحاكي احداث ووقائع وظواهر.

الإطار النظري:

المبحث الاول: التنمر من السلوك الى الظاهرة:

تلامس حياة المجتمعات منظومات معيشية متعددة تترك الاثر الواضح على الافراد وبني المجتمع عبر عادات وسلوكيات وتقاليد في موروث اخلاقي وتربوي يختلف من مكان الى آخر ومن زمان الى آخر، خلال تطبيقات تكون تلقائية ومتوارثة لتنظيم الحياة وأقفاها بضمن تكافل العيش بين افرادها ضمن تلك المنظومات القيمة لتكون اساسا لسير نهج الحياة وديمومة العلاقة بين افراده وسلامته، ومن القواعد الاساسية لبناء المجتمعات ودرعها الواقى هي الاخلاق فهي مرآة عاكسة لثقافات الافراد والمجتمعات ولا يحدث أي تطور او حادثة او سلم لأي منهما الا بوجود سيادة واحترام لتطبيقات المنظومة الاخلاقية، فالسلوك يعد دلالة على محور هام للفرد وما يحيط به عبر تفاعل بينهما سواء كانت بين الافراد او بين المجتمعات، حيث يعد استجابات لمرجعيات فكرية وعقلية ومعرفية في ردود افعال مجسدة بالهيئة والمحتوى عبر مؤثرات خارجية وداخلية تنتج بينات ومؤثرات متعددة ومع بيان آليات الاستدراك والاستجابة للمثيرات من شتى الانواع فيعد " السلوك تفكير او عمل يقوم به المخلوق ويتجه به وجهة معينة قد توصله الى هدف او تقربه منه، وقد يكون السلوك متجسدا جديدا باعتباره حدث في تلك الفترة لأول مرة من قبل الشخص، وقد يكون سلوكا مكررا معاد بصورة تكاد تكون صورة طبق الاصل او مقارنة عما سبقها" (Al-Dabbagh, 1986, p. 31) وعادة ما يتأثر النمط السلوكي بمجموعة المثيرات التي تكون حوله فيؤثر بها ويتأثر بها وبالتالي نتيجة لذلك تظهر ردود افعال واستجابات مختلفة لعوامل وظروف ملازمة او طارئة، حيث يعد من متفرعات العلوم الانسانية بدراسة السلوك من جميع مظاهره المضمره والظاهرة اسواء كانت بالسلب او الايجاب، فيعد دلالة تعبيرية تفاعلية لاستجابات عبر الادراك والتعبير اللفظي واللغوي والرمزي والجسماني في تدفق بنائي يعتمد محاور متعددة تكون اهم مرتكزاتها الجوانب المعرفية والمستوى الثقافي والتعليمي للفرد والقدرة على التجاوب مع مدخلات ومخرجات تلك الجوانب وتطبيقها ضمن المجموعة الواحدة او خارجها وفقا لبنيته، فيما يمثل المحور الآخر بالجانب الحركي وهي الاستجابات السلوكية الجسدية الصادرة عن الفرد عند تعرضه لمثيرات ينتج عنها ردود افعال جسدية، فيما يمثل الجانب الانفعالي هي القدرة على الاستجابة للمشاعر والاحاسيس الوجدانية والعاطفية والانفعالية ضمن محددات سلوك الفرد بالتجاور مع مثيرات الطرف الخارجي.

ولا بد من الاشارة الى ان المجتمعات تضع اسس وقواعد لأنماط السلوك السائد ضمنها وفقا لقواعد روحية واجتماعية في معايير مقبولة من افرادها، والهادفة الى تشذيب فهم العقل الانساني وفقا لتلك المرجعيات، والذي يعد ملازما للإنسان في استجاباته وبيان علاقته مع البيئة المحيطة به. اذ يشمل هذا الوصف جميع الاجناس والفئات العمرية للإنسان بل في بعض الاحيان يتجاوز الانسانية الى عالم الحيوان في ردود افعال لا ترتبط بالعقل وانما بالغريزة وحاجاتها فالنظرية السلوكية "هي ان تنظر لأنماط السلوكية

للأفراد لأنشاء وجود فوارق داخلية للفرد وانما تكون ناتجة بسبب المنهات الحسية والحركية التي تؤسس الى تحريك الافعال مما ينتج عنها انماط سلوكية متعددة" (Hassan, 1994, p. 24).

وقد يحدث الادراك الجمالي بشكل مباشر أي عند مواجهة المتدوق للشكل وهذا لا يعني ان "الشكل خال من المضمون غير ان المضمون تجسد في صيغ شكلية واضحة ومباشرة اذ ينشا تصور ذهني يحول العناصر الشكلية الى مضمون ذاتي مرتبط ببنية العمل الفني" (Jassim, 2014, p. 34)، من خلال استعراض درامي للعلاقات بين الذات وعالمه الخارجي عبر استجابات سلوكية تجسدها الدراما من خلال المشاهدة والتطبيق والملاحظة وفقا للمثيرات الداخلية والخارجية المختلفة ومنها ما يكتسبه الفرد وبنائه الفكري وقدرته على الاستجابة او الرفض لتلك المثيرات والتي ترافقت مع قدرات التطور العلمي الحاصل والذي عبره ابتكر معززات سلوكية مستحدثة فالدراما هي "تتكون من عناصر جوهرية في حكاية تصاغ في شكل حدثي لا سردي وفي كلام له خصائص معينة ويؤديها ممثلون امام جمهور" (Hamada, 1971, p. 143)، وتعد من اهم وسائل التعبير والتي تنعكس بالإيجاب او السلب على المشاهد عبر السلوكيات الموظفة عبرها حكايا في تقديم اعمال فنية للماسات المجتمع من توعية وثقيف وارشاد مع التعرض لمشكلات المجتمع والواقع الاجتماعي عبر القيم والسلوكيات كجزء اساس من لبنات المجتمع في رسالة درامية مباشرة الى المشاهد والتي تعد من وسائل التأثير الهامة والتي تخاطب الحواس بالصوت والصورة فتؤدي دورا هاما في القنوات والرؤى والافكار والمتغيرات التي تحاكي انماط السلوك.

فيما يمثل التنمر الجنسي وهو الاعتداء الحاصل على جنس المتنمر عليه او ملامحه او عوقه او جسده او نشاطه الجنسي ويتفرع هذا النوع من التنمر ايضا الى لفظي وجسدي وعاطفي حيث يشمل "الملاسة غير اللائقة والتهديد او المضايقة الجنسية بالكلام" (Nadia, 2014, p. 37)، وقد يحدث بناء على ميول جنسية وانحرافات تطبق بالقوة على الاخر كوسيلة ضغط قد تكون بين نفس الجنس او باختلاف الجنس عن طريق ما ذكر سابقا ومنها عن طريق الملاسة المباشرة بأفعال منافية للطبيعي والتعدي الجنسي واللمس غير اللائق بل يصل حتى الاغتصاب وقد تكون مضايقات فوق المألوف وفي احيان اخرى تكون مبطنة تؤدي الى تشجيع الاخرين على اذاء الضحية والايغال بالتنمر واللفظي منها بأطلاق تسميات وكلمات بذينة وصفات وسلوكيات خطيرة ترتبط بالتنمر لوجود حالة نفسية بحاجة الى علاج حيث يمتلكه الشعور بالقوة على الاخر وتوليد الاثارة امام الجميع وسلوكيات تثير المخاطر من التنمر الجنسي فهو "استخدام اساءة جنسية ومناداة الاخرين بها او كلمات سيئة او الملاسة الجنسية او التهديد بالممارسة" (Ahmed, 2020, p. 173)، فيما يمثل التنمر العنصري وهي اثارة او اساءة تجاه الاخرين بهدف مضايقة واذاء الاخرين او الاعتداء المباشر والتخويف والترهيب بسبب الانتماء العرقي او لون البشرة او نوع العمل او منطلق البيئة، او اصله القومي وفي اغلب الاحيان ان هذا النوع من التنمر يحدث بصورة جمعية بمجموعات ضد مجموعات وفق مرجعيات يتسبب فيها الكراهية والحقد ولتصرفات التمييزية وقلة الثقة بالنفس.

ولابد من الاشارة الى العوامل المؤدية الى التنمر في نوع الظروف البيئية والاجتماعية التي يعيشها المتنمر في قلة الثقة وانعدام المسؤولية تجاه تقدير الذات، وقد تكون هناك ارهاصات مسبقة لتعرضه لتنمر في مرحلة عمرية بالاعتداء الجسدي والتعنيف النفسي او كثرة مشاهدة الافلام والبرامج التي يكون مضمونها

الربح وايداء الاخرين والعنف في رؤى بينها لاحقا عبر محاولة صنع شخصية ذات اهمية بين الاخرين وقد ينعكس ذلك على المظهر من ملابس او اكسسوارات او مستلزمات شخصية، وينعكس على نفسيته بالقلق الدائم والبحث عن اصدقاء يشتركون بنفس السمات التنمرية والانعزال عن اقامة علاقات تواصلية مع الاخرين ومحاولة الهروب من الواقع وميلهم الى تقليد النماذج السيئة سواء كانت في الحياة او في العالم الافتراضي، وتتعرض الباحثة الى اهم النظريات السلوكية لأسباب التنمر ومن بينها النظرية الاجتماعية حيث تؤكد اكتساب سلوك التنمر عن طريق الملاحظة والتقليد لمحيط الاسرة من الوالدين والاقربان او التأثير بالمشاهدات من حوادث او وسائل اعلامية وسينما وتلفزيون والعباب قتالية وهجومية " ان المشاهدة المستمرة للعنف في فترة الطفولة والمراهقة وخاصة العاب الفيديو والكومبيوتر العنيفة ترتبط بشكل كبير بارتكاب اعمال عنف جسدي وجنسي في مرحلة البلوغ" (Hollin, 2019, p. 113) فتترك الاثر على نفسية الشخصية وتحوله الى منتمر يحاكي افعال المجتمع من حوله، فيما تؤكد النظرية السلوكية على اكتساب المؤثرات الداخلية والخارجية للفرد من خلال التعلم من الوالدين او الاصدقاء او المجتمع المحيط وتجسيد السلوك العدواني بالتنمر بوجود امثلة ونماذج يقتدي بها المتنمر ويقلدها بالفعل اي انها انماط محكمة بمثيلاتها عبر الاحساس والادراك، اما فيما يتعلق بالنظرية البيولوجية فأنها تعنى انها ناتجة عن اعتلالات مرضية بالجسم في الميل الى العنف والتوتر واشباع الحاجات الغريزية والفطرية وحب الانا الفردية والتملك تكون دافعا وسبب رئيس لانتهاج سلوكية التنمر " وتتمثل بكل الظروف المحيطة بالفرد من الاسرة والمحيط السكني والمجتمع المحلي، وجماعة الاقربان، ووسائل الاعلام، فضلا عن بيئة المدرسة ففي نطاق الاسرة تتراوح معاملة الاباء للأبناء ما بين العنف الذي قد يصل الى حد الارهاب، والتدليل الذي قد يبلغ حد ترك الحبل على الغارب، فالعنف يولد العنف كذلك غياب الاب عن الاسرة ووجود ام مكتئبة او مشاكل الطلاق بين الزوجين واثرها على الابناء، والعنف الاسري الذي قد يسود بعض الاسر كل هذه العوامل قد تكون بيئة خصبة لتوليد العنف والتنمر عند الابناء" (Al-Qudah, 2013, p. 44).

المبحث الثاني: افلام الرسوم المتحركة النوع والاشتغال :

الرسوم المتحركة هي فن متجذر "اذ قدمت الرسوم المتحركة في الواقع قبل السينما، اذ استخدم براكسينو بالاتو تقنية شبيهة بفيلم الكارتون الحديث، كما عد فنيا كيتسكوب بلاتو اول من وضع صورة معدلة جهاز الزيو توب وكلها محاولات بسيطة تقدم سلسلة من الرسوم لإداء متراتب لفعل ينتج تأثيرا يريء لحركة ما" (Abdel Moaty, 2000, p. 21). كما وجدت العديد من اثار الصور العائدة الى عصور ما قبل الميلاد في اماكن متعددة من الارض وامكنة الحضارات التي تحاكي بعض الاحداث مثل مباريات المصارعة بين الافراد وصيد الحيوانات وبعض الطقوس الروحية من قبل الافراد والتي كانت تصور على مراحل متعددة تغطي الحدث، اما في العصور اللاحقة ومنها عصر النهضة فكانت رسوم ليوناردو دافينشي والتي تمثلت في رسم اجزاء اعضاء الجسم البشري بشكل متتابع صوريا للحركة عبر تتابع، حيث كانت تلك ايعاءات لرسوم متحركة لاحقا عبر تطور محاور هذا الفن وتسلسل نموه وتناميته، وصولا بعده فنا مستقلا، الى القرن السادس عشر بانثاق فن شعبي اعتمد المراحل السابقة للفنون بظهور فن جديد تحت مسمى الظل والخيال فكانت بدايته من الصين ثم انتقل الى الهند والمشرق في بلاد فارس وبلاد العرب. حاكي هذا الفن

منح فرصة لمحدث يقوم بقص الحكايات التاريخية والاجتماعية وللقصص الموروثة والشعبية والتراثية، فيما توضع خلفه قطع من القماش الابيض يسלט عليها الضوء لتنتج ضل يحاكي اشكال ابطال تلك الحكايات من شخصيات وابطال وحيوانات وامكنة، كعروض مجسدة مصاحبة للقص الفني امام المتفرجين حيث يتم تصنيع تلك الشخصيات لتتخذ الاشكال المطلوبة ضمن شخصيات القص ويتم تحريكها عبر العصي من قبل احد الاشخاص حيث تلون وحسب وجودها ضمن المتن الحكائي للأحداث في التعبير والاداء لمعطيات كفتي الخير والشر، وتوالت التطورات لحين ظهور معطى جديد في عملية التطور الى تجسيد هذا المتخيل في العصور اللاحقة في اماكن تجمع الناس لتداعب مخيلتهم وعدها وسيلة من وسائل الارشاد والترويح عن النفس، حيث كانوا يتجمعون لغرض الاستمتاع بالجمال والفائدة المرجوة من العرض وصولا الى المسارح المختصة بهذا النوع من العروض للمجسمات المرسومة وتحركها عبر اشخاص يحترفون العمل بها، حيث بدأت تحاكي احداث وافعال وهموم المجتمعات من افراح واحزان تلامس رغبات ومشاعر الكثير منهم وأرائهم الاعتقادية والروحية والدينية والاجتماعية من اعراف وتقاليد وموروث شعبي بطابع تراجمي او كوميدى او فنتازي او تهكمي او ساخر، في "عملية تنظيم العناصر المرئية للبيئة الفنية والتصميم يرتبط بعناصر لازمة كالخط والشكل واللون والمسافة والضوء بحيث تتلاءم كلها لخدمة الشكل العام ولا بد ان يحقق هدفا معينا نفعيا وخدميا" (Inad, 2005, p. 61). حيث انتشر هذا الفن بين البلدان والمدن وصولا الى فن الارجوز حيث يتم تحريك شخصية مصنعة تحرك بالأيدي او العصي او عبر الخيوط لإداء حركات وافعال فكاهية قد تحاكي مأثورات المجتمع مما سبق ذكره مصاحب لها الموسيقى والاغاني التي تندمج مع الفعل وكان دخولها العالم العربي قد ابتدء من مصر عبر تقديم تلك العروض. واستمرت محاولات تطوير تلك العروض في مختلف بقاع الارض وصولا الى اختراع جهاز الفانوس السحري الذي من خلاله تم توظيفه لإدخال مجموعة صور على الزجاج وفي حركة دورانية بتسليط الاضاءة تظهر الصور والرسوم وكأنها تتحرك بأوضاع متعددة عبر خلق الابهام بالحركة، وصولا لابتكار حيل اضافية بعرض الدخان وضلاله في دلالة على انشاء صور شفافة لشبح، وكانت تلك نواة عروض الفنتازيا والتي انتشرت في اوربا، وصولا الى ابتكار آلة الكروماتروب حيث تظهر عبره اشكالا هندسية كالدوائر والمربعات والمثلثات وغيرها عبر تحريك قرصين زجاجين باتجاهات متعاكسة لتكون ابعاء بحركة الصور بالتعكس مثل خروج الطير من القفص وغيرها من الامثلة على تجسيد وهم الحركة، وصولا الى اختراع الفييناكيتو سكوب عبر تجسيد معطيات لرسومات متعددة بأوضاع مختلفة ترسم حول اسطوانة شفافة وبشكل متسلسل لتظهر كأنها في حركة وفعل عند دورانها، وهكذا بدأت الرسوم المتحركة تأخذ حيزا كبيرا من المشهد الحياتي وتعمل على ان تأخذ دورا هاما يحاكي مختلف التوجهات وتضع لها مكانة متميزة لدى قلوب الجمهور عبر الشخصيات والاحداث التي تقدم عبرها.

مؤشرات الاطار النظري

1. تمثل ظاهرة التنمر وسماتها احد المعطيات البنائية للمبنى الحكائي في مشاهد افلام الرسوم المتحركة
2. تمثل المعطيات السردية وتنوعاتها معطى جمالي لتوظيف ظاهرة التنمر في مشاهد افلام الرسوم المتحركة

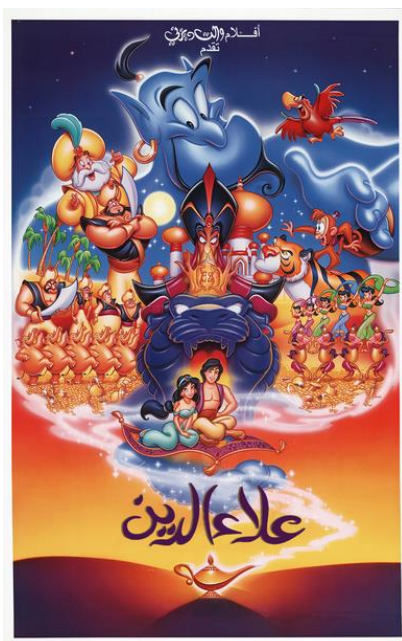
3. للمرتكزات الدرامية دورا بارزا بعدها وسيلة تعبيرية في بناء المشاهد في افلام الرسوم المتحركة
4. تحقق تعدد انواع واساليب الرسوم المتحركة بنية جمالية في الشكل والمضمون لمشاهد التنمر ضمنها

إجراءات البحث

منهج البحث: اعتمدت الباحثة في انجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يعرف بـ "وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره" (Abu Talib, 1990, p. 94)

عينة البحث: قامت الباحثة بإختيار عينة قصدية، تتلاءم ومتطلبات البحث وطبيعة الموضوع.
وحدة التحليل: ستعتمد الباحثة على المشهد كوحدة سياقية لتحليل العينات.

تحليل العينات



العينة الاولى: فيلم الرسوم المتحركة علاء الدين

ALADDIN

مدة العرض: 23 د: 1 س

انتاج: 1992

بيانات العمل

المخرج: جون مسكر، رون كليمنتس

السيناريو: جون مسكر، رون كليمنتس

انتاج: افلام والت ديزني

شباك التذاكر: 505 مليون دولار امريكي

التوزيع: شركة والت ديزني

البلد: الولايات المتحدة الامريكية.

المؤشر الاول:

تمثل ظاهرة التنمر وسماتها احد المعطيات البنائية للمبنى الحكائي في مشاهد افلام الرسوم المتحركة.

المشهد رقم (5)

زمن العرض 3.20 د

المكان: الصحراء الرملية

نهار/ خارجي

يمثل المشهد الوزير جعفر وبغاؤه الشرير في مساومة بائع الخردوات القادم من الصحراء حول النصف الاخر من مفتاح المغارة بإصرار البائع بعدم بيعه، ليقوم الببغاء بالتنمر المادي والبدني عليه ويخطف الجزء الاخر من المفتاح في حركة خاطفة والهرب به مع الوزير. ليكون السبب أشباع حاجات وغرائز نفسية ومجتمعية و على حساب الغير بطرق تنمرية مادية وجسدية تجلب الانتباه للحدث والتقليل من مكانة الاخرين وهذا ما جسد عبر معطيات هذا المشهد بطريقة مباشرة بالتزامن مع اشتغال المؤثرات الصوتية والموسيقى وجمالية حركات الكاميرا وتعبيرية الالوان. حيث تمثل في سيادة الظلم والاضطهاد بين طرفين

يفوق الاخر قوة ومكانة، ان مضمون هذا المشهد قد شكل بنية درامية في اشارة واضحة الى مفهوم سردي على فعل يؤسس الى مجموعة من التصرفات والمواقف والتي تعمل على انتاج مستوى جمالي سردي يعمل بالتناغم مع عناصر الصورة السينمائية والمجسدة عبر برمجيات الحاسوب في الفيلم.

المشهد رقم (6)

نهار/ خارجي المكان: الصحراء الرملية في اطراف المدينة زمن العرض 4.15 د

تلتحم قطعتي المفتاح التي بحوزة الوزير جعفر والتي سرقها البيغاء من بائع الخردوات لتصبح على شكل حشرة طائرة توقظ الوحش النائم بوسط الرمال ليفتح فمه الذي يمثل مغارة الكنز المفقود، وسط سطوع اضاءة قوية جدا تخرج من فمه لبوابة المغارة يقوم جعفر بالتنمر المادي والبدني على البائع الضعيف بضره وركله ووسمه بتنمر لفظي بألفاظ سيئة، فيما يقوم البيغاء بالتنمر عليه اسوة بسيدته بوصفه بالأحمق والغبي طالبين منه الدخول عنوة الى المغارة لجلب الكنز. عبر تنفيذ سلوكية التنمر المادي في معطيات المشهد عبر احتكاك جسدي بين بالضرب و الايذاء في استخدام القوة بشكل متعمد ومقصود بهدف الحاق الاذى والضرر والاقتصاص مع التزامن بالألفاظ الخادشة كمعطي تنمري لفظي درامي، والاذلال والتحقير وابرار العيوب بالتزامن مع اضاءة مسحة درامية تتسم بطابع العنف على اداء الشخصيات والتي تزامن مع جماليات الاضاءة في اضاء الشد والانتباه عبر المعالجة الاخراجية الجمالية لمكونات المشهد، والمجسدة عبر مجموعة من العلاقات المترابطة في الزمان والمكان والشخصيات التي اسست لابتياق الاحداث ومرتكزها الدرامي وانطلاق تنظيم الحبكة لتحقيق جمالية المنتج الفيولي.

المشهد رقم (8)

نهار/ داخلي المكان: بوابة مغارة الكنز زمن العرض 5,15 د

في احداث بدء الدخول الى مرتكز الاحداث الدرامية للفيلم يتجسد المشهد في لفظ بائع الخردة الى خارج المغارة وبقوة لعدم امتلاكه شروط الطيبة والنقاوة التي يشترطها لأي شخص لدخول المغارة، حيث يؤكد الوزير جعفر بانه غير جدير بهذا الفعل ومما يؤدي الى انفعال البيغاء بشدة نتيجة تغطيتها بالرمال المنبعثة من المغارة فتتصرف بانزعاج محاولة توجيه اللوم الى الوزير جعفر الا انه بشكل انفعالي يتنمر عليها بغلق فمها بيديه ومنعها من الكلام، اذ ان هذا التوظيف استخدم بشكل فعال ليعزز من القيمة الدرامية لمعطيات البناء الحكائي والمداخلة بين التنمر الانفعالي والتنمر المادي والجسدي في كون التنمر في هذا المشهد يهدف الى التماذي في التقليل والاضعاف من الشخصية الاخرى وان تكون ضحية وتقليل احساسها بذاتها في تجاهلها ومحاولة عزلها و ابعادها عن محيط الحدث واسكاتتها اجبارا وابعادها عن المشاركة سواء اكانت فردا او مجموعات وهنا ان هذا الفعل التنمري الانفعالي الممزوج بالفعل الجسدي المادي يعد اخطر الانواع كونه يؤدي انفعالات وافعال خارجة عن السيطرة قد تؤدي الى نتائج وخيمة برد فعل غير متوقع من قبل الضحية، يؤدي الى تأزم في الموقف وازمة درامية في المبني الحكائي للفيلم، حيث تمثلت المعالجة الفنية عبر تقنيات الصورة الفيلمية في صناعة المشهد ومنحه المصدقية والتحكم بالشكل والمضمون عبر تكنولوجيا برمجيات الحاسوب في انتاج افلام الرسوم المتحركة.

مشهد رقم (9)

نهار/ خارجي المكان: سوق المدينة عند بائع الخبز زمن العرض 6.50 د

في اسواق المدينة يحاكي المشهد طبيعة حياة علاء الدين اليومية وكيف يحقق معيشته حيث يقوم بسرقة رغيف خبز من البائع ليسد رمقه من الجوع هو والقرء أبو لتقع مطاردة لهما من قبل حراس السوق في محاولة القاء القبض عليهما فيها شد وتشويق الى ما ستأول اليه الاحداث لهم والمتابعة بين الازقة واماكن البيع في السوق وموجودات المكان من ديكور واكسسوار، لحين القبض عليه من قبل الحراس والذي يقع تحت سيطرتهم وهم مجموعة ليبدو ضعيفا لاحول له فيقوم رئيس الحرس بمسكه من رقبته ويشير الى انه سيقطع يده ليعلقها على هذا النصب التذكاري ايها اللص الفقير في السوق نتيجة لسرقته رغيف الخبز. في سلوك تمت المعالجة فيه عبر التنمر الاجتماعي ووجود الفوارق المجتمعية والمتباينة بين الثراء الفاحش والفقير المدقع الذي يؤدي بعلاء الدين الى سرقة لرغيف ليسد رمقه وجوعه. حيث يحتل هذا الحال جزءا واقعياما من حياته ومعاناته في المجتمع عبر التعرض بالمؤثرات الداخلية والخارجية المحيطة به وكانت سبب اساس لاكتسابه سلوكيات متعددة تتناقض مع البنى المجتمعية ووقع نتيجتها بالتنمر المجتمعي ووصفه بالفقر حتى عد من قيمة سلوكية منبوذة ولكنها بأسباب ودوافع مجتمعية. ويتزامن المشهد مع ظهور اللقطات ضمن فضاء بصوري يعكس ويحاكي السوق مع معطيات الصوت بما فيها الموسيقى والمؤثرات الصوتية والتي تتصاعد تدريجيا مع الاحداث لأثارة الشد والانتباه كدلالات تعبيرية جمالية عن بنائية الحدث ومصداقيته الى المشاهد، حيث صنعت بيئة متكاملة في خضم صورة سينمائية متحركة جسدت كل التفاصيل في معالجات جمالية للنتاج الفيدي للرسوم المتحركة ضمن تقنيات رقمية نقلت الحكاية الى المشاهد.

المؤشر الثاني: تمثل المعطيات السردية وتنوعاتها معطى جمالي لتوظيف ظاهرة التنمر في مشاهد افلام

الرسوم المتحركة

المشهد رقم (1)

ليل / خارجي المكان: فضاء المدينة زمن العرض 1.00 د

في المشهد الاستهلاكي الذي يفتتح به الفيلم يؤسس الى استعراض سردي تمهيدي يمنح صور عن مكان وزمان الاحداث حيث يتم استعراض للمدينة من وجهة نظر عين الطائر وتمليء سماءها الالعب النارية مع دلالة وجود علم يمثل المملكة وموقعها. حيث تستمر حركة الكاميرا باستعراض بانورامي لإيضاح المكان وطبيعته بدلالات بنائية وديكورات تدل على زمان الاحداث، كذلك فأنها كشفت عن الترابط بين وحدة المشهد وبنائه كتأسيس واستهلال للحكي بالكشف عن الواقع الاجتماعي للمملكة وطبيعة مكان الاحداث الدرامية القادمة ، فيما يمثل التتابع البنائي للمتن الحكائي بدخول رجل على جمل قادما من الصحراء ويدخل سوق المدينة يفترش مبيعاته من المستلزمات المنزلية والقديمة ومن بينها يشير الى المصباح السحري وهو يشير الى انه قد غير حياة انسان، وفي هذا دلالات سردية تمنح المشاهد رؤية ذهنية عن محور السرد والحكاية فهو الحيز الذي يحتوي الاحداث وتتباين اهميته حسب الفعل وردوده من حيث دور الشخصيات في الزمان والمكان ويتم بنائه وتأسيسه عبر المقدمة والوسط والنهاية لتكون وحدة بنائية مصغرة ضمن البناء

الدرامي العام، اذ يسهم في الكشف والتمهيد للقادم من الاحداث والتي سردت منح معطيات درامية وظفت بإيجاز وخلاصة من خلال القدرة على ايصال تعبيرية الصورة والصوت في هذا المشهد.

المشهد رقم (2)

نهار/ خارجي المكان: سوق المدينة الزمن: 2,12 د

في بداية السوق يقوم التاجر المتجول والقادم من بعيد بفرش بضاعته بعد انزلها من على ظهر جملة المتعب ويشير بان مكان الحدث في مدينة عقربة مدينة السحر والغموض وتهيئتها للبيع عبر استعراض سماتها ومواصفاتها وفوائدها كاستباق سردي منه للترويج لها، فهو يروج للأركيلة العجيبة التي بالإضافة الى وظيفتها فأنها تقوم بصنع القهوة، ومن ثم يروج للصندوق العجيب، وصولا الى الفانوس السحري حيث يرفعه بيده ويشير بالسرد بالحوار الذاتي بوجود سلعة نادرة لديه وهي المصباح السحري وان لا تنخدعوا بمظهره البسيط فهو يحوي شيء كبير بداخله وانه قد حول حياة فتى فقير الى ذو شأن في ليلة مظلمة ويكمل السرد بانه سيسمعهم الحكاية حيث تبديء الاحداث، باعتماد وتوظيف المعالجة عبر السرد الدائري و الشروع بما آلت اليه الاحداث والافعال لتكون النقطة التأسيسية والممهدة للأحداث وفي هذا المشهد تتم عملية الانتقال السردية من الزمن الماضي الى السرد في الزمن الحاضر، فتكون نهاية الحكاية بداية و تأسيسا للقادم منه، اذ تنامي الاحداث فيها صعودا في معطيات الاحداث لتصل الى ذروتها وازماتها وصولا الى نهاية السرد.اذ تعمل بالتعاقد مع عناصر الصورة السينمائية للكشف عن الدلالات الجمالية حيث عملت الكاميرا المحركة عبر برمجيات الحاسوب على مجموعة من الحركات التعبيرية كأداة ساردة عن المضمون سواء كانت عاطفية او تعبيرية لغرض خلق التأثير الدرامي، اذ شكل هذا الحدث نقطة ارتكاز لإضفاء الطابع العام للسرد والتي تتلائم مع المبنى الحكائي العام

المشهد رقم (31)

نهار/ داخلي المكان: مسكن علاء الدين زمن العرض 22,17 د

تستهل الاحداث من المكان المهجور الذي يسكنه علاء الدين وقرده أبو والمطل على باحة قصر السلطان يقف مع ياسمين، وتخبره بحقيقة سبب هروبها من القصر بان السلطان والدها يريد ارغامها على الزواج مكرهة، ليكون هنا انبثاق سردي جديد يتوالد ضمن البناء الحكائي للفيلم حيث تتجسد معطيات الاشتغالات الجمالية السردية والتي تعمل النسق السردية المتوازي عبر رؤية سردية الى مجموعة من الاحداث التي تجري في اماكن مختلفة ففي نفس الزمان ومكان آخر ان السلطان يبحث عن ابنته المفقودة والهاربة من القصر، حيث يكون هذا الحدث ضمن المعطى الاساس للمبنى الحكائي ومرتكزا دراميا، ينمو ويتطور بالتزامن مع الاحداث الاخرى عبر علاقة تواصلية تدور حول الحدث الرئيس والتي تحقق جمالية التعبير الفني بالشكل والمضمون بحيث تتم المعالجة الفنية عبر هذا النسق ولذي يكون جزءا من تشكيل بنية الفيلم عبر ترتيب سرد الاحداث والتركيز على مصادر انطلاق الحدث والازمات، حيث تمت المعالجة عبر هذا المشهد في تدفق معلوماتي سردي وعبر معطيات الصوت والصورة. حيث استعرضت اللقطات العامة والتي اطرت بفتحة كبيرة من مكان مرتفع الذي يقطنه علاء الدين القصر وبكل مكنوناته وما يحيطه من حدائق وبرك ماء لتكون دلالات جمالية وتعبيرية عن فخامة والى ذلك المكان، حيث تميز التكوين الصوري

بالقدرة على انتاج رؤية تشمل جميع التكوينات التي تؤسس الى نتيجة في منح رؤية سردية قادرة على انتاج المعنى ومنح انطباعات ذاتية عبر السرد للشخصيات عن ما يجول ضمن البيئة والمحيط العام داخل الخطاب الفيلمي بشمولية تامة ومجسدة للمبنى الحكائي الدرامي.

المؤشر الثالث: للمرتكزات الدرامية دورا بارزا بعدها وسيلة تعبيرية في بناء المشاهد في افلام الرسوم المتحركة

مشهد رقم (2) نهار/ خارجي المكان الصحراء زمن العرض: 3:00 د

صوت السارد من خارج اطار الشاشة وهو يشير الى انه قدم من مكان بعيد فيما يمنح المعادل الصوري رؤية سردية عن المرتكزات الدرامية للمشاهد ان المكان في الصحراء وسط التلال مع طغيان اللون الاصفر في دلالة زمانية على ان الوقت صباحا، ويشير في سرده الى ان طبيعة المكان كونه حار وجاف، وفي لقطة عامة تظهره على الجبل وبضاعته وهو يغني ويدعو تعالوا وارقصوا وغنوا في دعوة الى ليلية عربية جديدة من الليالي القادمة. حيث حاكت معطيات المرتكزات الدرامية تعبيريا في منح فكرة كاملة عن حدث سردي قادم وفي حكاية قادمة بأحداث مثيرة، جسد ذلك المضمون عبر حوار في التأسيس لمعطيات الحدث والتكثيف والايجاز في دفع القصة الى امام، ومن خلال استعراض هذه الشخصية القادمة باتجاه مدينة عقربة فان الدلالات التعبيرية تشير الى انها ستكون مرتكز درامي وشخصية محورية للأحداث القادمة في معطيات تحمل بين طياتها صراع قادم يتصعد بأحداث مجهولة في ليلية عربية وهو يشير من هنا بالحوار بان المكان القادم هو الذي يصل اليه، في دلالات جمالية عبر المعالجة الإخراجية وتمثلت البنية الصوتية بتوظيف الموسيقى والمؤثرات الصوتية والتعليق في دعم المضمون الصوري للمشاهد والتي نفذت عبر برمجات الحاسوب. والمتمثلة في اذكاء الحكمة عبر تداخل الفعل بين الشخصيات وربطها بمسار الحدث والتي تخضع لضرورات درامية سردية تمنح البناء الدرامي مرتكزات ضمن تدخل وتتابع الاحداث وفقا للمسار الزمني في المشهد.

مشهد رقم 7

نهار/ خارجي المكان: بوابة مغارة الكنز زمن العرض: 5.06 د

في لقطة كبيرة من الاعلى باتجاه الاسفل من قبل الوزير جعفر والمتنكر بشخصية اخرى تظهر ملامح قعر مغارة الكنز في اشتغال سردي بشدة الاضاءة تنعكس على وجهه والتي ادت تعبيريا في الكشف عن المكان وبيان تفاصيله مع امتزاج لوني سرد عظمة واهمية الحدث ومجهولته، فيما عملت المؤثرات الصوتية والموسيقى الترقبية على اضعاف الشد والاثارة والترقب لدى المشاهد، حيث يظهر تكوين وجه شخصية رجل مغارة الكنز الرملي وهو يلفظه الى الخارج بشدة، ويشير اليه في الحوار في دلالة تعبيرية بانه لا يمتلك سمات من يؤهل للدخول الى المغارة بان يكون طيب وصادق وهي متطلبات الشخصية المسموح لها بالدخول والمجسدة عبر ما ورد من حوار حيث حاكت المشهد كونها مرتكز درامي ووسيلة تعبيرية في بناء المبنى الحكائي للفيلم، حيث مثل الاشتغال الجمالي في المشهد لمجموع عناصر التعبير الفني من تكوين ولون وازياء وديكور واكسسوار فضلا عن تكوين الشخصيات الغرائبية لابتداع وصنع معطيات درامية تتسم بالشد والاثارة والتشويق وجاذبية المتلقي والتي تسهم في منح معطى دلالي وتعبيري درامي يسهم كمرتكز في اقناع المشاهد.

زمن العرض: 10,50 د

المكان: سوق المدينة

نهار/ خارجي

من باحة مطلة على السوق يتربص الجميع دخول موكب مهيب لاحد الامراء وهو شخصية ثانوية دخلت على المتن السردى للفيلم كأداة ومرتكز درامى فى سياق الحدث، كونه قادم لخطبة الاميرة باسمين واذ يمثل هذا الحدث معطى لوجود ازمة طارئة تؤدي الى صراع بين المتنافسين للظفر بالأميرة، وعكست الاكسسوارت والملابس والازياء عن تمكنه وثروته فكانت انعكاس سردى ووسيلة تعبيرية درامية ضمن المشهد، فيما مثلت الحوارات الجانبية لمن فى السوق بالإشارة الى انه خطيب جديد للأميرة فى دلالة جمالية تعبيرية لتنامى الحكبة، اذ عكس التكوين وموجوداته عن طبيعة الزمان والمكان الحاوي للأحداث فكان التنوع فى حجوم اللقطات قد اسهم كمرتكز درامى فى النهوض بالسرد واستمرارية تدفق المعلومات والتي تزامنت مع تدفق صوري لاشتغالاتها والتي ركزت على الشخصيات ومن بينها شخصية علاء الدين الرئيسة وشخصية الامير الثانوية ضمن النسق الدرامى وبالتالى مكنت السرد من اضافة معطيات سردية وحبكات فرعية تدور ضمن فلك الحكبة الاساس وتنشطر عنها، كوسيلة تعبيرية فى هذا المشهد.

المؤشر الرابع: تحقق انواع واساليب الرسوم المتحركة بنية جمالية فى الشكل والمضمون لمشاهد التنمر ضمنها

اعتمد تنفيذ مشاهد الفيلم بصورة مجملة على مجموعة من السمات الجمالية فى تنفيذ افلام الرسوم المتحركة ومشاهد التنمر بمحتواها فى برمجيات الحاسوب عبر الشكل والمضمون من خلال اساليب انتاجية وظفت التقنية الرقمية حصرا باشتغالات بلاغة اللغة السينمائية عبر المعالجة الفنية للمضمون الحكائى لمشاهد الفيلم، المتباينة بمجموعة من معطيات عناصر اللغة السينمائية فى هذا الاسلوب المتبنى فى انتاج مشاهد الفيلم، فقد كانت وسائل التعبير ضمن المبنى، قد اتخذت انواع وسمات متعددة فى ان تكون وسائل تعبير لفظية من خلال الحوار والاشتغالات الدلالية الكتابية والتي جسدت فى اكثر من مشهد ضمن النسق السردى العالم، فيما تمثل الاسلوب الثانى بوسائل تعبير غير لفظية عبر الحركات والاشارات والافعال والتي تتسق فى سمات كل منها تكون دالة او اىحاء بشيء يقع ضمن مرتكزات البناء الدرامى، حيث عدت جميعها من اساليب التعبير واملاكها القدرة على اىصال المغزى الى المتلقى والمحاكاة عبر الفكرة المتبناة من المعطى الحكائى فى سرد حكاية من الموروث التراثى الشعبى لعلاء الدين ومصباحه السحري وما تحمله من قيم واثار ومعاني وافكار متعددة لتقع ضمن حبكة تسهم فى تدفق الاحداث وتسعى الى عرض الثيمة الاساسية وتلهم المشاعر والاحاسيس والعواطف للمشاهدين وهذا ما وجد على طوال تنامى الاحداث وتصاعدها السردى للشخصيات الاساسية فى الفيلم وابرز مكنوناته وتفصيله بصورة شاملة وموسعة عبر تداخل الافعال التي تؤديها مرتكزات الشخصيات واغناء الحركة الدرامية عبر الفعل ضمن السياق ومواجهة المواقف والصعوبات ضمن سلسلة الاحداث المتواصلة فى صنع حبكة تكون بمثابة المخطط العام للفيلم والتأسيس لها فى الاستهلال عند انطلاق الحكى، عبر وحدة بنائية درامية مترابطة تسهم فى شد المشاهد وجذب الانتباه عبر عناصر التشويق ولمفاجأة والمفارقة فى محاكاة المشاهد المتسلسلة ضمن سياق الاحداث لخط السير والتصاعد الدرامى عبر شخصية علاء الدين والشخصيات الاخرى المجسدة لمعطيات البناء الفلحى، ضمن

هدف معين، وقد رافقت معطيات نمو الاحداث قصص وافكار فرعية قد تتباين او تنسجم او تتناقض مع المسار العام للقصة الام، فيما كان اسلوب الشخصيات في هذا الفيلم له سمة خاصة من حيث البناء الفنتازي للأفعال والتصرفات وامتلاك قدرات خيالية مذهلة يتجاوز المؤلف عبر الخلق الدرامي لها من قبل صانع العمل الفني ومبدعه وبرغم التوظيف الفنتازي للشخصيات التي تنوعت في محاكاة الانواع ومنها الانسان والحيوان والجماد والطبيعة فقد اتسمت دراميا بالوضوح والمنطقية ضمن السياق الفيولي وتلقائية طبيعتها مع الاجواء المحيطة بها، فضلا عن اسلوب تكامل سببي لعلاقتها مع الشخصيات الاخرى والمجسدة للأفعال في الحبكة وطبيعة تجسيدها للأفعال سواء كانت بمرتكزاتها النفسية الداخلية او سلوكها الخارجي والذي يتمثل في مجموعة من السمات والانواع التنمرية بأشكالها ومواقفها من السرد، وفي سمات الابعاد الجسمية والنفسية لها والتي تباينت بسمات الشخصيات الرئيسية فكانت شخصية علاء الدين بالرشاقة والخفة فيما كنت السمة الغالبة لشخصية الاميرة ياسمين عنوان للجمال في الملامح والملبس، اما السلطان فكان قصير وبدين، فيما كان الوزير عبارة عن منظومة قبح وشر وغرور وسوء في كل سماته، اما الشخصيات الحيوانية ممثلة في القرد أبو وما يحمله من حب المساعدة والتعاون والظرافة والفكاهة للأخرين والبيغاء ما يحمله من كره ومكر وخداع والتي كانت سمات محركة للدوافع الذاتية والموضوعية لمجريات الاحداث كشخصيات مساعدة ومعاونة للشخصيات الرئيسية، ومنها المصباح السحري والمارد الذي يسكنه والبساط السحري الناقل لعلاء الدين، في تنوع اسلوبه ضمن معطيات الفلم والمنفذة عبر برمجيات الحاسوب والتي اسهمت في تطوير المشاهد وبيان انماط التنمر عبرها وعدها سلوك ملازم لشخصيات الحدث، والتي كانت مؤسسة لصراع درامي عبر التنافر بين قوتين او اكثر في مطاولة صدامية تسمى الصراع بين الازداد والخصوم بين ارادات تسعى لتحقيق غايات قد تكون مشتركة للظفر بها من احد الطرفين كمسبب بنشوب وتنامي الصراع سواء كان بطيء ومضمر او سريع ومعلن في المواجهة مباشرة اكان مخططا ام طارئا كرد فعل او نتيجة موقف ما في صراع شخصية ضد اخرى او ضد مجموعة او ضد طبيعة وحسب طبيعة الزمان والمكان وعلاقته بهما بوجود مسيبتات درامية لانبثاقه وتداعياته في الوصول الى الذرة ضمن المبني الحكائي للفيلم، فيما اكدت معطيات المشاهد على نمط الرسوم المتحركة في تجسيد ومحاكاة المكان وتقديم الواقع ومكوناته، كما مبين في النص الفيولي. ولتحقيق الاقناع والامتع فان معطيات الصوت في فلم الرسوم المتحركة قد كانت باشتغالات جمالية طيلة مشاهد الفيلم المتمثلة في الحوار تحقق انواع واساليب الرسوم المتحركة بنية جمالية في الشكل والمضمون لمشاهد التنمر ضمنها فالحوار اداة تقديم الحدث للمشاهد والمفسر للجو العام وموضحا الاحداث فهو يسهم في تنامي الاحداث ويكشف الصراعات ويوصل الوقائع والمعلومات، فيما تعبر الموسيقى عن الاجواء والمزاج العام مع تناغمها مع الايقاع التدفقي لحركة الفيلم والتي غالبا ما تتأزر مع المؤثرات الصوتية التي تنقل الاحساس وتمنح صورة ذهنية الى المشاهد والتأسيس لبناء المشهد التنمري واين يقع ومتى في الكشف والتمهيد عنه، ولتجسد الحرمة في الفيلم فان حركة الكاميرات وحجومها وزواياها بقيمة تعبيرية تسهم في شد وجذب انتباه المشاهد وتفاعله والتي تتكامل مع معطيات الازياء واللون، والتي تمنح قوة تعبيرية لبناء المشهد في افلام الرسوم

المتحركة والمتحركة في انواع واساليب الرسوم المتحركة كبنية جمالية في الشكل والمضمون لمشاهد التنمر في الفيلم. وكما جسد في مشاهد الفيلم بصورة عامة وعبر تطبيقات وبرمجيات الحاسوب.

النتائج

- تمكن الاشتغال السردي والتعدد وبأنواعه في الفيلم كبنية اشتغالية ضمن المبنى الدرامي لإنتاج دلالات تعبيرية على مستوى جمالي في مشاهد التنمر لأفلام الرسوم المتحركة كما ظهر في عينة البحث.
- ان تعددية الحبكة وتوالدها بالاندماج ضمن الحبكة الام قد اسهمت في انتاج المعنى على المستوى التعبيري والدلالي في انتاج مشاهد التنمر في افلام الرسوم المتحركة وكما ظهر في عينة البحث.
- مثلت الشخصيات المتنوعة بأنماطها وسماتها بنية اساسية حددت تدفق الاحداث ومعطياتها ضمن بنية العمل الدرامي بانتاج مشاهد التنمر في افلام الرسوم المتحركة وكما ظهر في عينة البحث.
- تميز البناء الدرامي باعتماد المرتكزات الدرامية من حبكة وصراع وشخصيات وحوار وزمان ومكان بمستوى مهيمن على انتاج المعنى في مشاهد التنمر في افلام الرسوم المتحركة وكما ظهر في عينة البحث.

الاستنتاجات

- يرتبط المضمون بالشكل كقدرة تنظيمية لتقديم المعلومات عبر الصورة والصوت وفقا لبرمجيات الحاسوب لإنتاج مشاهد التنمر في افلام الرسوم المتحركة.
- تعمل التكوينات المختلفة للشخصيات على ادامة العلاقات البنائية في مشاهد التنمر في افلام الرسوم المتحركة.
- تكمن المرتكزات الدرامية على التوظيف الفاعل لإنتاج وبلورة المعاني والدلالات بالتأزر مع عناصر اللغة السينمائية في جماليات مشاهد التنمر في افلام الرسوم المتحركة.
- التوصيات: توصي الباحثة بأدرج مفردات في بنائية النتاج الدرامي تتضمن السلوكيات الاجتماعية تتضمن تطبيقات في مشاريع تخرج طلبة السينما والتلفزيون.
- المقترحات: تقترح الباحثة اجراء بحث علمي حول حوله ظاهر التنمر في الافلام والمسلسلات.

References:

1. Abdel Moaty, A. (2000). *From Shadow Imagination to the Most Beautiful Animation*. Damascus: Cinematic Life Magazine, General Film Organization, Issue 50.
2. Abu Al-Diyar, M. (2012). *The Psychology of Bullying between Theory and Treatment*. Kuwait: Kuwait National Library.
3. Abu Talib, M. (1990). *Research Methodology Science*. Mosul: Dar Al-Hikma for Printing and Publishing.
4. Ahmed, M. (2020). *Study of the factors leading to bullying and the role of the general practice of social work in dealing with it*. Egypt: Journal of Studies in Social Work and Human Sciences, Issue 51, Volume 2.
5. Al-Bishlawy, K. (2005). *A Dictionary of Cinematic Terms*. Cairo: The Egyptian General Book Authority.
6. Al-Dabbagh, F. (1986). *Human Behavior Truth and Imagination*. Kuwait: Kuwait Government Press.
7. Al-Qudah, A.-S. (2013). *Bullying Behavior in Children and Adolescents*. Riyadh: Naif University for Security Sciences.
8. Hamada, I. (1971). *Dictionary of Dramatic Terms*. Cairo: Dar Al-Shaab.
9. Hassan, F. (1994). *Organization Theory*. Baghdad: House of Cultural Affairs.
10. Hollin, C. (2019). *The Psychology of Violence between Individuals*. (T. Al-Dayea, Trans.) Syria: Dar Al-Hiwar for Publishing and Distributio.
11. Inad, D. (2005). *Pillars in Design*. Baghdad: Al-Fath Library.
12. Jassim, A.-D. (2014). *The Problematic of Gemayel in Cinematic Directions*. Baghdad: Dar Al-Farahidi for Publishing and Distribution.
13. Nadia, M. (2014). *Bullying and its relationship to both feelings of psychological loneliness and self-esteem among middle school students*. Algeria: University of Algiers, Faculty of Social and Human Sciences.

Dramatic construction of bullying scenes in animated films

Shaima Saadi Mahmoud¹

Abstract:

Given the importance of the phenomenon of bullying and its spread in the productions of animated films and the resulting impact on them, and the dominance of a large number of satellite channels that simulate different age stages and for both sexes. It is bullying others and their imitation of characters inspired by animated films with aggressive behavior that appears in them by imposing his authority by force on those who are weaker than him and in various methods that fall within the concept of bullying, and the interest of most satellite channels in this type of production that simulates different age groups, this research comes as an attempt A scientific method through which the researcher seeks to know the issue of the dramatic construction of bullying scenes in animated films and the drama embodied in their scenes by analyzing scenes from different samples in order to reveal them. Based on the foregoing, the research deals with an important aspect of the creative process in animation-oriented production, through the elements of the cinematic language, by identifying its expressive and semantic data. of job performance.

Keywords: dramatic construction, scenes, bullying, animation.

¹ University of Baghdad / College of Fine Arts/ shaimaaljadel76@gmail.com



Crossref DOI: <https://doi.org/10.35560/jcofarts1166>

Modern trends in the architecture of mosques in Jordan

Sakher M. M. Al-Tamimi¹

Ural Federal University named after the first President of Russia

B.N. Yeltsin, Yekaterinburg

e-mail: sakher.tameme@yahoo.com

ORCID: 0000-0002-8428-7824

Pankina M. V.

Ural Federal University named after the first President of Russia

B.N. Yeltsin, Yekaterinburg

ORCID 0000-0001-6971-7497

e-mail: marina.pankina123@gmail.com

Al-Academy Journal-Issue 109

Date of receipt: 15/5/2023

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

Date of acceptance: 24/5/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

Abstract:

This study analyzes the features of historical and modern mosques in Jordan compared to that of Amman. The architecture of the Jordanian mosques reflects the images of great ancient empires and kingdoms of Europe and the Middle East. This has happened due to the geographical position of the country. From the studies of historians and archaeologists, comparative analysis of planning solutions, the use of plastics and decor of the facades of mosques, and the literature on the construction methods of the mosques allow us to conclude that age-old traditions have been preserved through the establishment of mosques in both the countries. Besides, the emergence of new features in constructing mosques has been observed. We find the influence of western architecture in the modern-day architectural designs of Jordanian religious establishments. Meanwhile, in the architecture of Amman mosques, a type of small temple is noticed, the volumetric-plastic composition of which is solved in an innovative way, not to resembling historical temples. In constructing mosques, Amman focuses on preserving the identity and spirituality of the mosques but adds new metaphors by ensuring multidimensionality of space and adopting the architectural designs of modern cities. Changes in the architecture of mosques happened due not only to new technologies and materials but, also to integrate with the processes of globalization and international cooperation of architects. We observe the construction of ancient mosques in both the countries combined both European and American architecture which reveals new images and possibilities of the architecture of the East.

Keywords: Amman`s mosques, Islamic architecture, mosque styles, globalization.

Introduction

The relevance of the study is primarily related to the need for identifying the factors influencing the architecture of modern places of worship in Jordan, which, due to its geographical location, has historically been the gateway to the Arab-Islamic conquests. Second, the architecture of these religious establishments greatly resembles the architectural trends of

the West and reveals new opportunities for the architectural development of the East. In the eastern architecture, we see images of great ancient empires and kingdoms: Byzantine, Roman, Nabataean, Umayyad, Abbasid, and Islamic Caliphate. Third, Prior studies state that Jordan played a prominent role in spreading Islam from the Arabian Peninsula to Asia and Europe. The most important architectural monuments of Jordan are mosques - they are found in all Jordanian governorates, cities, and towns along with palaces, residences, shrines, and tombs of great people.

Fourth, many scholars have studied the art of Jordan, but there exists little research on Amman's unique contemporary architecture. A. Ganimeh, M. Tarad, and A. Rube analyze the mosques of Jordan from a historical aspect. E. Karsten, U. Kultermann, V. Al-Abidi, and others explore the links between the architecture of various public and religious buildings in Jordan and the architecture of the entire Arab region. Amman's mosques, built in the 2000s, have not yet attracted the attention of researchers, although they represent very bold experiments in the country's modern architecture. Local and foreign architects make projects for Jordan and other Muslim countries, taking into account both the traditions and modernity offering new solutions that meet the needs of time.

Purpose of the study – to analyze the architectural solutions of historical and modern mosques in Jordan, and the differentiation between their unity and differences.

Research objectives: to compare the plans, construction methods, and materials, the structure of the facades of archaeological and modern mosques; to identify traditional features that remain unchanged, to determine the function and image of the building; to analyze new trends in the architecture of mosques which are associated with the processes of globalization and international cooperation of architects (Puchkov, 2013).

Research methods: comparison of architectural solutions according to drawings, archival materials, and photos; description, systematization, and generalization of empirical material, analysis of theoretical studies on this topic, historical approach. The study complements the work on the study of Islamic sites in Jordan, conducted by Jordanian and foreign historians and archaeologists, including Yousef Gavanmeh (Youssef, 1986), Ghazi Bibshu, and Wael Al-Rashdan Al-Rashdan, W (1994), Abdul Qadeer Al-Hussan (Al-Hussan, 1999), K. A. C. Creswell (Creswell, 1969), (Helms & Lancaster F& Betts & Lenzen, 1990) Al-Dagmi and Rakan Muhammad (Al-Dagmi, 1998).

Features of the architecture of ancient mosques

The architecture of the religious buildings of Jordan is subject to Islamic values and laws, as well as functional and aesthetic objectives. Muslim scholars analyze these patterns, referring to the verses of the Koran and related prophetic hadiths (Youssef, 1986; Al-Rashdan, 1994). The architecture of ancient mosques is characterized by simplicity of form, rather than exaggeration and complexity of plans and facades. Although there are clear similarities in the building materials used and construction methods, the difference in construction periods, social conditions, available opportunities, and characteristics of the natural environment has contributed to the emergence of different architectural styles of these mosques.

In the process of research, the authors studied mosques in the province of Al-Mafraq; Numerian in Umm el-Jimal, Khirbet As-Samara, Umm al-Surab, and Sama Al-Sarhan; Al-Fudain and Rehab mosques (Al-Dagmi, 1998)..

. These mosques are relatively small in size and vary in the area (from 10 sq. m. to 400 sq. m.), which, according to researchers, is due to the lack of need for large volumes, since most of the mosques were located within small residential settlements located on the fringes

of major roads, such as the inland trade routes in northern Badiya, as well as Al-Tropah Haj al-Shami. Building materials (local limestone and gypsum), constructive techniques, and technical capabilities used at that time also did not allow the construction of mosques with large areas, but they were in sufficient quantity, and simple for their extraction and processing. When erecting walls, columns, and roofs, additional stone, clay, straw, wooden beams, and decorative plaster were used.

The spread of mosques in the region was aided by the predominant lifestyle of the Jordanians, which since ancient times has been based on migration, associated with the instability of grazing and livestock breeding practices, as well as the movement and location of groups of warriors. Most of these mosques have a prayer house (main volume), which necessarily had a mihrab (a niche in the center of the wall in the form of an arch, indicating the direction to Mecca, facing which the imam prayed) and a minbar (a small elevation, and later a pulpit from which the imam read the Friday sermon) (Ali-zade, 2007).. Few mosques had a courtyard and a minaret (a tower from which the muezzin called the faithful to prayer.

The mihrab in Arabic architecture appeared at the end of the 7th century, had the outlines of a rectangle or arch (lancet or horseshoe-shaped), was located in the middle of the wall, it was often distinguished by columns on the sides. The shapes and sizes of the mihrab varied depending on the materials used and the method of construction. The mihrab was decorated with geometric or floral ornaments carved in stone, and ayats ("revelations" - poetic phrases from the Koran) were placed in its upper part (picture 1). To indicate the qibla (direction towards the sacred Kaaba in Mecca), stones with distinctive signs were installed in mosques, or such signs were placed on the wall. Later, mihrabs began to be faced with glazed tiles, smalt, and precious stones. A burning lamp was hung inside the mihrab, which symbolized the light of Allah, the Light of heaven and earth in the soul of the believer (Quran, 24:35) AL-Nur (Light). During the field survey, it was observed that in some historical mosques, such as the Al-Fudain Mosque and the Rehab Mosque, there are slight deviations in the orientation of the mihrab in the direction of the Qibla.



Figure 1. Decorative inscriptions on the qibla and mihrab wall in the Al-Fudain Mosque,[photograph]. (n.d).

Illustration source: research materials of the group of Abdul Qader Al-Hussan [3].

Until now, none of the discovered ancient mosques have found parts of the ancient minbar. Scientists believe that the minbar was made of wood (a light, durable, but short-lived material) material evidence was found testifying to this. In some mosques, the remains of rotten or petrified wood, and rusty nails were found.

The researcher on the architect, Rasem Badran, said in this regard: "Despite the variation in the plastic elements that make up the mosque from one civilization to another, there are some main parts throughout history, such as the prayer house, the portico, the courtyard, the minaret, and the view of the dome." Al-Tal, R. S. (n.d).

The main entrance to the mosques is located opposite the qibla wall and along the central axis, some of them had additional doors on the sides of the mihrab. This may be due to the need to

serve the imam and muezzin when they enter the mosque, prepare and pray. Prayers are held in most ancient mosques to this day, as they retain the original layout, which makes them very important for identifying the features of early mosques and helping researchers visualize their architectural forms Helms S., Lancaster F., Betts A. W.(Lenzen ,1990) (pictures 2, 3).



Figure 2. Plan of the archaeological excavations of Al-Fudain: the location of the mosque and its relationship with neighboring architectural spaces ,[photograph]. (n.d). Image source: Al Mafraq Antiquities Authority.



Figure 3. Plan of the Al-Fudain Mosque,[photograph]. (n.d). Area 30 sq.m. Image source: Al Mafraq Antiquities Authority.

Based on the analysis of the remains of ancient mosques, it was established that the vaults were made in two ways. The first is in the form of arches (supported by walls and stone columns), along which wooden beams and tree branches were laid. This technique was widespread in the mosques of the Umayyads, Al-Zaniya, and Al-Mudawar. The second way is that semi-cylindrical vaults were made of stone, which was common in the mosques of the Ayyubid Mamluks, in the mosques of Rehab, Asad al-Shamali, and Hayyan.

Some mosques in Jordan have a distinctive design, both internally and externally, and become of social value, and their visitors have grown in popularity among the people, such as the Abu Isha mosque on the airport road, the Hamshari Mosque in the Khalda area, the Kalouti Mosque in Rabieh, the Khalil al-Salem mosque in the Zuhour neighborhood, and the Kalouti mosque in Aqaba. These mosques stood out either for their size, geographical location, and distinctive architectural design, or for their social role and the quality of the preacher. But what the researchers are interested in here is to review the plan and learn about the methods of forming the spaces of the mosque. The abundance of mosque projects in Jordan requires conducting more studies on mosque

projects to become multi-purpose and socially fruitful orderly projects. Therefore, this study will select a group of well-known local mosques to study their spatial composition and measure their success as architectural projects, not only as a place for prayer. Naser Thabet, Al-Mughrabi, A., Badawi, M. A., AL-Karablieh., Hussein, M. F., (AL-ayash, 2021).

The facades of the prayer house (main volume) in all mosques have a square or rectangular shape, not entirely irregular due to the inaccuracy of the design, which is associated with its construction by hand and simple stone processing technologies. The laconic form of the

façades reflects a functional approach to architecture that provides for the basic needs of the worshipers, by following what is said in the Qur'an and the Sunnah.

The northern façade of the Lower Amman Mosque in 1913 (picture 4) is free from any decorations but contains a square minaret at the end of the western side of the northern façade. This is an Islamic building, but there is a version that its facades were built on the walls of a large church of the late Roman era Al-Dagmi, Rakan Muhammad. (1998). The scholar Alastair Norhej dates the mosque to three eras, the first of which is the Umayyad portico, the courtyard, and the first mihrab, which refers to the period (705-724 AD). The second period is represented by the expansion of the mosque and the addition of premises, which could have happened during the period of the Abbasid, Tulunid, or Fatimid empires (picture 5). In the third period, possibly Mamluk - during the reign of Prince Sargmah al-Nasiri (the 1360s) – a tower was built (Al-Dagmi, 1998).

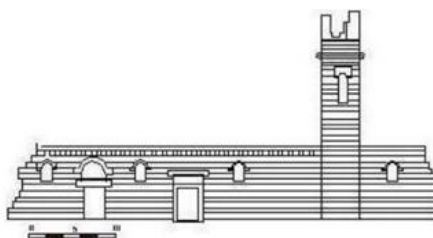


Figure 4. The northern facade of the Lower Amman Mosque, [photograph].(1913), Image source: Al Mafraq Antiquities Authority.

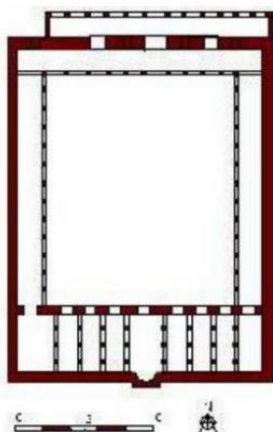


Figure 5. Plan of the Lower Amman Mosque according to Northedge ,[photograph].(1987) Image source: Al Mafraq Antiquities Authority.

The features of archaeological mosques - the fundamental planning decisions, the structure and decor of the façades - are preserved in modern buildings, some of which are completely built on the ruins of ancient churches, for example, the mosque in the city of Rehab.

Therefore, there is no direct religious relationship between the architectural formation and its function in the mosque. Rather, the formation comes as a result of the physical and behavioral environmental influences so that they do not conflict with the principles and teachings of the Islamic religion. Such as the effect of climate sometimes on the roofs of

mosques. For example, we find the roofs of some mosques in areas where snow falls, taking the gable shape (Al-Tal, n.d).

New features of the architecture of modern mosques in Jordan

In modern Jordan, architecture is given great attention. In the capital of the state, Amman, there is a ban on standard construction, each project is approved by the relevant department of the city hall. At the initiative of King Hussein, the Royal Commission for the Preservation of the Architectural Heritage (not only of Amman but also of other Jordanian cities) was created. For projects of significant buildings (mosques, churches, hotels, banks, shopping, and cultural centers), municipalities issue separate permits. Buildings should fit into the architectural style of the city - no more than four floors with traditional white stone cladding. Due to the lack of standard buildings in Jordan, a large number of architectural and design bureaus have appeared, and architectural thought is developing dynamically, interaction with European architects, for more than ten years Jordanian civil engineers have been designing not only for their country but also for neighboring Arab countries (Aganin & Solovieva , 2003).

Many mosques are currently being built in Jordan, and their design and spatial solutions contain innovations. For example, the mosque of the founding king martyr Abdullah ibn al-Hussein in Amman (architect Jan Cheka) was built in 1982-1989. in the traditional Islamic style, but has a design that ignores the limitations of the canonical ancient temples, and contains new functional areas (pictures 6, 7). The diameter of the octagonal massive dome covered with mosaics is about 35 meters, and the total area of the premises is 18,000 square meters. m., the temple can accommodate up to 7,000 believers, and another 3,000 people can pray on the territory of the complex. The mosque has a prayer house, an adjacent veranda, a prayer hall for women, an Islamic center, a museum, a library, an exhibition, an imam's dwelling, administrative premises, underground parking lots, etc. The decor of the facade and interior is based on geometric ornaments and inscriptions, along the perimeter of the dome are written 99 names of Allah, as well as verses of the Qur'an.

Architect use regular octagonal layout in all parts of complex in order to continue with the Dome of the Rock, but in prayer hall the octagon transformed to hexadecagonal dome which cover the whole hall to give another dimension in designing affected by monumental style of Ottoman masjid where one central dome roofed one space. In this project the designer has tried to find a contemporary Islamic architectural style by making an approach and combination between the different Islamic styles, so the design became mixed but in Jordanian pure flavour by using of traditional Jordanian stone in facades, mosaic instead of ceramic tiles and faience (Ali, 2013), and the use of Islamic motifs engraved on marble and Arabic calligraphy on the interior and exterior walls as a sign of Islamic Art and its aesthetic features. (Rjoub, 2016).



Figure 6, 7. Mosque of the founder of the martyr Abdullah ibn al-Hussein, Amman[photograph].(1989).Opened in Architect: Jan Cheka .Retrieved from : <https://universes.art/en/art-destinations/jordan/amman/tours/04>

The architect, Khaled Azzam, spoke about the nature of the performance of the Al-Hussein Bin Talal Mosque. The design of this building is quite a simple structure of a square plan with a minaret in each corner. Yet although the initial impression is that of a solid and robust structure; The character of the project is one of a contemporary expression of the architectural and cultural heritage of the region. Masjid in Jordan and built to reflect the Islamic architecture prevalent in many historic sites in Jordan and around it (Bilad al-Sham). The four-minaret and one large dome masjid has a primary praying area which can accommodate 3,000 worshippers and characterized by vaulted ceilings and Umayyad-style ornamentation carved in Jordanian stone. Meanwhile, a covered 2,000sq.m outdoor praying area with a similar 10 m high vaulted ceiling can accommodate 2,500 worshippers. All materials used for the building of the mosque are local, so inside, is very serene with soothing colours with beautifully, finely constructed: floors, ceilings and arches. There is a women's prayer area above part of the indoor and outdoor halls, All the walls outside are covered with the classic white and brown stone that makes the mosque blend very well with the city. The Mihrab made of rare types of wood. The many chandeliers inside, carefully chosen and well placed - blend very well with the aesthetic beauty of the Masjid. Within, there is the Hashemite History Museum, which displays Islamic artefacts; and belongings related to Prophet Mohammed. (Azzam, 2011). (picture 15).

The Abu Dervish Mosque in Amman (built by order of King Hussein of Jordan in 1961) stands on a high platform, brightly decorated with black and white stone, the prayer hall can accommodate 7,000 Muslims, and there is a museum in the upper tier of the pavilion (picture 8).



Figure 8. Abu Dervish Mosque. Built-in [photograph].(1961).

Retrieved from: https://www.tripadvisor.ru/Attraction_Review-g293986-d1980260-Reviews-Abu_Darwish_Mosque-Amman_Amman_Governorate.html

Outside the capital of Jordan, the type of small mosque with one minaret is common, the structures are diverse in style but more focused on the traditional Islamic character of architectural forms. In Amman, however, small mosques more vividly reflect modern experiments with shaping. The minaret often has a square or rectangular shape in the plan (there are also circles and octahedrons). Often there is no dome over the prayer hall and a flat roof is used, which can be functional - water tanks are placed on it, as is customary in residential buildings, or solar panels are installed. For example, the Al-Rawda Mosque, located in the Badr Al-Jadida district of Amman (opened in 2011), was formed as a result of a study by the group of Amman architects Uraiqt Architects of the possibilities of modern computer technology to modernize traditional Islamic forms and patterns. The decorative motifs used in

the geometric structures of the Al-Rawda Mosque are a re-design of the Seljuk decoration that prevailed in the Islamic East in antiquity. The movements of the sun's rays impose a "grid of displacements" on the traditional ornament, enhancing the effect of a multi-layered, complex space (pictures 9, 10).



Figure 9. Al-Rawda Mosque in Amman [photograph]. (2011).
Retrieved from: <https://mosqpedia.org/en/mosque/118>



Figure 10. Al-Rawda Mosque in Amman. Interior [photograph]. (2011).
Retrieved from: <https://mosqpedia.org/en/mosque/118>

The architects are opening up new possibilities for mosque typology while maintaining the identity and spirituality of such an important building. Based on the principles of triangulation by L. Danzer, the architects from Uraiqt Architects organize the space of the Al-Rawda Mosque in such a way as to reveal the nature of the material, building technologies, mesh structures, natural lighting and turn the temple into an “interactive space that connects with the

person entering this space, creating an architecture of light, tradition and modernity ("Al Rawda Mosque,"2011). (picture 11).

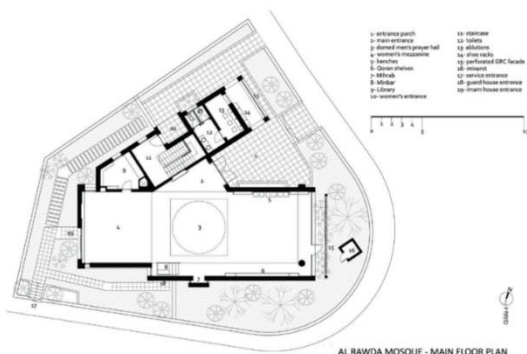


Figure 11. Al-Rawda Mosque in Amman [photograph]. (2011).1st-floor plan
 Retrieved from: <https://mosqopedia.org/en/mosque/118#&gid=1&pid=1>

The Al Hamshari Mosque was designed by the architectural group Atelier White from Dubai in 2011 under the supervision of engineer Sameer Magrabi from Amman representing Balad Engineering Consulting. Built at the expense of businessman Naji Al-Hamshari, the mosque is located in the quiet central area of Khalda, predominantly with private buildings in the form of mansions of wealthy residents of the capital. This distinguishes it from other modern mosques in Amman: against the backdrop of the large and majestic state mosques of King Abdullah I (1986) and King Hussein (2005), this mosque looks more intimate, even "democratic" and at the same time modern. The Al-Hamshari Mosque is similar in many ways to the Al-Rawda Mosque. In addition to a single minaret (a technique typical of Jordan) in the form of a prismatic dominant pillar, they are united by the main shaping principle of volume-spatial and planning composition - the principle of displacement, shifts, overlays, spatial "slots" (picture 12, 13).



Figure 12, 13. Al-Hamshari Mosque in Amman. Exterior. Designed [photograph] .(2011).
 Retrieved from: <http://www.atelier-white.com/ar/services/2-مسجد-الهمشري>

On the one hand, the Al-Hamshari Mosque demonstrates the elegant eclecticism of the diverse styles of Western architecture of the 20th century. Echoes of minimalism, hi-tech, deconstructivism, eco-design, and even elements of non-linear architecture can be traced in the building. On the other hand, this mosque takes an approach that draws on modern "Western" architectural forms to create new interpretations that enrich the familiar meanings of Islamic architecture. The inclusion in the real space of the mosque of "islands" of greenery, urban street life, earth, trees, water, and stones emphasize the multidimensionality of space (multi-level, multilayer) and works on the metaphor of the Garden of Eden (picture

14). This metaphor is supported by the image of the Sun, expressed by the pattern of sharp and direct sunlight. The lines of rays, "cutting" the space of the temple, are visible in the interior of the mosque, in the processing of the walls, in the decorative elements, and in the transparent partition that replaced the mihrab niche. The living "solar matter" is so active that it not only builds a play of chiaroscuro but fills the temple with "weighty", changeable, independent "figures" of light

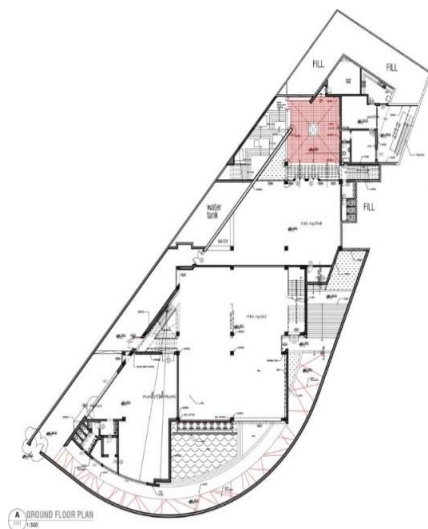


Figure 14. Al-Hamshari Mosque in Amman [photograph]. (2011).1st-floor plan. Designed in <http://www.atelier-white.com/ar/services/2-مسجد-الهمشري-ي/>

The minaret of Al-Hamshari Mosque is predominantly a symbolic form. This is a four-sided pillar without a cavity inside, with loudspeakers located at the top and decorated with texts from the Koran. The reduction of a modern mosque to the simplest prismatic volume without a dome with a decorative and symbolic pillar of a minaret is one of the typical solutions for small mosques in Europe, for example, the mosque in Penzberg, Germany. In combination with the verticals of the fountains and the moving surface of a small reservoir, the minaret acquires the sound of an "aquatic theologeme" (Shukurov,2014). Water in Jordan has special semantic connotations: in a country experiencing an acute shortage of water, even a small pool or fountain is perceived as a jewel and is felt by the viewer as a sacred Source of Life, an element of ritual washing. Religious sacralization reveals itself in earthly life as if merging with it.

Texts with fragments from the Koran form an additional level of "planes" that cut through the space of the city with the "sound" of prayer. Sacred texts can be found everywhere in the building: in separate squares, a border along the windows, and plaster ornaments on the walls. Thus, a building that formally corresponds more to a residential building (for example, a large villa) or a public complex (and its functions, for example, a library, are present in the building), still retains the recognition of a religious object. Thanks to new formal possibilities, the mosque expands the semantic diversity of interpretations, blurring the boundaries between the religious and the ordinary, the sacred and the everyday. Thus, everyday life can take on the features of rituality, ritualism, and religious life and can move away from some kind of abstraction, and abstraction towards the natural habitation of sacred values, regardless of the space in which a person is located.

Another small mosque in Amman was built in the 2000s. and similar in style to the previous two, the Abu-Shakra Mosque. Architects I. Takhkhan and Z. Bushnak sought to create a clean,

clear, simple, modern image that reflects the times and respects the nature of use. Modesty in faith, work, and lifestyle is reflected in their projects (Abu Shaqra Mosque, n.d). This temple, through the modern language of architecture, deliberately simplified, and cleared of decoration, seeks to convey the warmth and charm of everyday life. The rectangular planes of the walls are sometimes slightly inclined, sometimes cut, sometimes deaf, sometimes transparent, but always concise, stable, and at the same time mobile, demonstrating the maximum consonance of an ordinary urban residential building and the sacred space of a mosque.



Figure 15, The King Hussein bin Talal Grand Masjid [photograph].(2011).
Retrieved from: <http://www.khaledazzam.net/projects/king-hussein-mosque/>

Conclusions

A comparative analysis of archaeological and modern mosques showed that in the planning solution of the mosque, the relative position of its main elements is preserved. The increase in the size of the areas of historical mosques was due to their location not inside residential areas, but on the outskirts of the main trade roads, where more people passed. The increase in modern mosques is associated with new technical capabilities and constructive techniques, with additional functions and services for visitors, with a large flow of tourists who are also allowed into the temple. New functional spaces appear in mosques and adjacent squares (for example, a museum, an exhibition, a library, or an underground parking lot). Building materials in ancient times were natural and available in the region. In modern mosques, reinforced concrete and metal are used for construction, the decor is deliberately simplified, the facades are laconic, and the expressive possibilities of artificial lighting are used.

In the architecture of modern Amman mosques, one can single out the type of a small temple, the volumetric-plastic composition of which is solved innovatively, not on the model of historical temples, but based on the principles of displacement, movement, and superposition of rectangular and square planes. The aesthetics of Western styles (minimalism, hi-tech, deconstructivism, etc.) organically integrates small mosques into the space of residential areas with their modern prismatic volumes, which are layered on top of each other due to the location of houses on the steep slopes of the city. The geometrization, laconism of the image and composition do not "erasure" the typological recognition of the Islamic temple. The influence of European architecture makes it possible to find new expressive semantic nuances in cult architecture, and to update the modern interpretation of the traditional metaphors of the temple as a Garden of Eden through the visualization of the principle of a multi-layered, multi-level Universe.

References

1. Al-Dagmi, Rakan Muhammad. (1998). *Foundation and mosques*. Publications of the Jordanian History Committee, Specialized Research and Study Series, Amman, 342 pp.
2. Al-Hussan, A (1999). *Mafrq Governorate and its Surroundings through the Journey of Ages*. Ancient Mosques, Visit of Culture, Amman, Chapter Four. P. 675– 689.
3. Ali-zade A. A. (2007). *Islamic Encyclopedic Dictionary*. Moscow: Ansar, 400 p.
4. AL-Nur (Light), verse 24:35. Quran online. Retrieved from <https://quran-online.ru/24:35>
5. Al-Rashdan, W (1994). *Landmarks of Islamic Civilization in the Hashemite Kingdom of Jordan* . Archive of the Islamic Educational, Scientific and Cultural Organization (ISESCO), Vol. 14. P. 56–148.
6. Al Rawda Mosque. (2011). Retrieved from <https://uraiqat.com/behind-the-concept-the-designof-al-rawda-mosque>
7. Al-Tal, R (n.d) *Modern Architectural Concepts and Contemporary Architectural Formation of the Mosque* . The Jordan Journal of Arts, Vol. 9, No. 2, p. 103
8. Al-Tal, R. S. (n.d). *Modern Architectural Concepts and Contemporary Architectural Formation of the Mosque*, The Jordan Journal of Arts, (Vol. 9), No. 2, p. 102
9. Abu Shaqra Mosque.(n.d). Retrieved from <https://tahhanbushnaq.com/public-use/abu-shaqra-mosque/>
10. Aganin A. R., Solovieva Z. A. (2003). *Modern Jordan*. (ppp.390-391-426). Moscow: Institute for the Study of Israel and the Middle Eas.
11. Azzam, K.(2011). The architect, Retrieved from <http://www.khaledazzam.net/projects/king-hussein-mosque/>
12. Creswell K. A. C. (1969). *Early Muslim Architecture*, 2nd ed. In 2 parts, , (p.168.) Oxford University Press.
13. Helms S., Lancaster F., Betts A. W., Lenzen C. (1990). *Early Islamic Architecture of the Desert: A Bedouin Station in Eastern Jordan.*, (p.231) . Edinburgh: Edinburgh University Press.
14. NaserThabet, Al-Mughrabi, A., Badawi, M. A., AL-Karablieh., Hussein, M. F., AL-ayash., A.(2021). *Spatial Design Methods of Contemporary Mosques: Originality and Modernity ,Case Study: Mosques of Jordan* , journal Design Engineering ISSN: 0011-9342 (Issue: 5) : 1921- 1939 -1928.
15. Puchkov M.V. (2013). Globalization and Identity in the Architecture of Modern Cities // Art History and Cultural Studies. Retrieved from <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/21683/1/iurp-2013-116-21.pdf>
16. Shukurov Sh. M. (2014). The architecture of a modern mosque. Origins. Moscow: Progress-Tradition, P. 185.
17. Rjoub, A. (2016) *The Relationship between Heritage Resources and Contemporary Architecture of Jordan*. Architecture Research, p 6.
18. Youssef, G (1986). *The Islamic Mosques in Ajloun* . Irbid, Publications of the Center for Islamic Studies, Yarmouk University, Vol. 4. 257 p.

جمالية العلاقات البنائية في التكوينات الخطية

صادق علي عبد الحسين¹م.د. علي عبد الحسين محسن الشديدي²

Al-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 24/1/2023

Date of acceptance: 5/3/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

يهتم هذا البحث بدراسة (جمالية العلاقات البنائية في التكوينات الخطية) بما امتازت به تكوينات الخط العربي من خلال الاسلوب والطريقة الفنية في بنائها، وما يحمله من مواصفات مكنته من الاهتمام في بناء التكوينات لتحقيق في مجمل مدياتها الخطية قيم وعلاقات جمالية، ومن خلال البحث والنماذج والدراسة الاستطلاعية التي حصل عليها تمكن الباحثان من طرح مشكلة البحث في الفصل الاول وفق التساؤل الاتي: ماهي جمالية العلاقات البنائية في التكوينات الخطية ؟

وجاءت اهمية البحث في تحقيق جمالية العلاقات والتي تعد ميدانا واسعا وفق تحول الشكل البنائي، لما يحمله البحث من الكشف عن جماليات العلاقة البنائية في التكوينات الخطية التي كتبها الخطاطون في (العراق والمغرب وسوريا) للفترة من عام (1419 هـ - 1998 م)، (1430 هـ - 2008 م)، وتضمن الفصل الثاني مبحثين الاول الجمال في الخط العربي والثاني جمالية العلاقات البنائية، والفصل الثالث اشتمل على اجراءات البحث بالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي، وقد شمل مجتمع البحث البالغ عدده (30) تكويناً اعتمد الباحثان (4) عينات قصدية جرى تحليلها وفق اداة البحث المتمثلة باستمارة التحليل والتي تضمنت اربع مرتكزات اشرف على صحتها مجموعة من المختصين وجاء بعدها الفصل الرابع وتضمن النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

الفصل الاول

مشكلة البحث:

يحتل فن الخط العربي مرحلة سامية ورفيعة بين الفنون الاسلامية، من خلال اهميته الجمالية وتعدد اساليبه التجويدية وما لخصائصه المتنوعة في هياته وامكانية وقابلية تطويره، لما تنتجه من ضبط اصوله عبر تجويد الحروف وبنيتها الشكلية والمتباينة والتي تخضع بمجمل إنشائها الى قوانين تحكمها وفق قواعد واصول ونسب ثابتة ترتكز الى ميزان ثابت بكل حرف وفقاً لبنيتها الشكلية وما يتعلق بها من اوضاع واساليب ومدارس ركز فنانوها في بلوغ اعلى مراتب الجمال في ابتكار اشكال وتكوينات حملت في طياتها ثمرة الجهد والمهارة والابداع في ما جسده من انتظام وتناسب وتناسق الحروف، كذلك تحقيق الدرجة والقيمة

¹ طالب دراسات عليا/كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد/ Sadiqaa1975@gmail.com² تدريسي/كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد/ ali.a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الجمالية من خلال العلاقات وما تعكسه الاساليب التجويدية للخط العربي وما تمثله من بداية لتأسيس بنية خطية تحمل اهداف فنية وجمالية متعددة فسحت المجال للخطاط للخوض في ابتكار تراكيب اثمرت في انتاج اساليب اخراجية تميزت بالتجديد والابداع والمعاصرة والكشف عن ما هو جديد وحر من تكوينات والتي تمثلت برؤية جمالية وفنية استفاد من خلالها الخطاط الى العبور الى الجهة الثانية من التوسع في دراسة التكوينات وما انتجه من ملكات جمالية اعطت ثمارها من خلال التنوع في الاشكال والاساليب التجويدية والعلاقات وبناء بنية خطية متنوعة تركز القواعد والاصول الفنية والجمالية.

ومن خلال ما تقدم يمكن ان نلخص مشكلة البحث بالتساؤل الاتي: (ماهي جمالية العلاقات

البنائية في التكوينات الخطية) ؟

اهمية البحث:

تكمن أهمية البحث والحاجة اليه من خلال ما يأتي :-

- 1- يسهم البحث في تسليط الضوء على اهمية العلاقات البنائية وانعكاسها الجمالي على التكوين الخطي
- 2- يساهم في تعزيز الجوانب الفنية التطبيقية في الاقسام العلمية والمعنية بدراسة الخط العربي في معاهد الفنون والمعاهد والكليات الفنية.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن جمالية العلاقات البنائية في التكوينات الخطية.

حدود البحث :

- 1- الحد الموضوعي : التكوينات الخطية التي تنطوي على علاقات بنائية منفذة بمختلف الخطوط العربية
- 2- الحد الزمني : من عام (1419 هـ - 1998 م) الى (1430 هـ - 2008 م) كونها تعد الفترة بين الاعمال.
- 3- الحد المكاني : (العراق، المغرب، سوريا).

تحديد المصطلحات

الجمال (لغة) : " الحسن جَمَلٌ ، جمالاَ حَسُنَ خَلْقاً وَخُلُقاً فهو جميل " . (Al

(Munajjid:1982,p102).

الجمال اصطلاحاً " هو استجابة لأثارة مرئية او شعورية او مادية تسبب المتعة لنا " . (Nobler:1987,p42).
وتصف (بدرية) الجمالية " بأنها تمثل التعبير الفكري عن بنية الجمال أو مظهره سواء كان الجمال طبيعي المنشأ

أو تجريبياً تطبيقياً " , (Badriya:2003,p82).

ويعرفها الباحثان اجرائياً: صفة تحمل كم من التعابير والقيم والاهداف التي تجيز التكامل

والاعتدال للعلاقات في التكوينات الخطية.

العلاقة : وردت العلاقة لغة "من علق أي علق الشيء علقا والعلاقة ما علقته به والعلاقة

"بالكسر" علاقة السيف بالسوط علاقة السوط ما في مقبضه من السير، أي علاقة مادية "والعلاقة" بالفتح علاقة الخصومة "علاقة معنوية", (Abn Manzoor:1995,p265).

كما عرف العلاقة (ديوي): "بانها شيئا ذا طاقة مؤثرة وهي الطريقة التي ترتبط بها الأشياء بعضها ببعض وكيف تحيط بعضها ببعض" (Dewey:1963,p226).

ويعرفه الباحثان العلاقة اجرائيا: مجموعة من الروابط والواصر الفعالة التي تجعل العناصر الخطية متكاملة ومتفاعلة فيما بينها .

البنية:

التعريف اللغوي للبنية: "تشتق كلمة البنية من الفعل "بنى" والذي يعرفه الرازي بأنه "بنى" بيتا وابتنى دارا بمعنى البنيان "الحائط" والبنية على فعلية الكعبة ويقال "لا ورب البنية" ما كان كذا وكذا", (AlRazi:1972,p,98).

كما ويعرفها (كيروزيل): "بانها نسق من العلاقات الباطنية المدركة وفقا لمبدأ الاولية المطلقة لكل على الاجزاء له قوانينه الخاصة المحايدة من حيث هي نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو ينطوي من المجموع الكلي للعلاقات الى تعبير في العلاقات على دلالة يغدو معها النسق", (Kirozil:1985,p,274).

ويعرف الباحثان البنية اجرائيا: هي الوحدة الكلية الناشئة من العلاقات المترابطة التي تعمل على تنظيم العناصر الخطية لتحقيق الاهداف الجمالية والوظيفية وتجعلها قوية مترابطة بالاعتماد على القواعد والاسس الفنية .

التكوين الخطي

التعريف اللغوي: "عرفه الازهري بقوله (كون فتكون) اي احده فحدث الشيء, يقال الكون الحدث, يكون من الناس وقد يكون مصدرا من كان يكون (Alazhari:1972,p376)

وجاء تعريفه في مختار الصحاح (كونه فتكون) اي احده فحدث (Mukhtar:2006,p481) عرفه شاكر بأنه: " هو احداث الوحدة والتكامل بين العناصر المختلفة للعمل الفني من خلال التنظيم واعادة التنظيم والتحليل التركيب والحذف الاضافة والتغيير في الشكل والدرجات اللونية وقيم الضوء والظل والمساحات وغير ذلك من المكونات" (Saker:1987,p145).

ويعرف الباحثان التكوين الخطي اجرائيا: مجموعة من الحروف والكلمات ضمن بنية شكلية موحدة تستجيب لأبعاد وظيفية وجمالية ودلالية .

الفصل الثاني

الجمال في الخط العربي

ان جميع مظاهر الحياة بما تقع انظارنا عليه من عناصر في الطبيعة اصبحت مرجعيات جمالية , وكذلك بما يحققه الانسان للأشياء من خلال تصميمها وتناسقها وابتكارها بجميع مكوناتها وعلاقتها بجميع اجزائها ترفدنا بالجمال , فالجمال هو "وحدة خاصة بالعلاقات الشكلية نتلقاها من خلال ادراكاتنا الحسية في ابتكار أشكال وتكوينات جديدة وهذه الأشكال تقوم بإشباع إحساسنا الجمالي " (Abdal- (fattah:1947,p6), فاهتم العرب اهتماما خاصا في الخط الجميل عند تدوينهم القرآن الكريم , متمثلة

بمقولة الإمام علي (عليه السلام) (الخط الجميل يزيد الحق وضوحًا) وقول عبد الله بن عباس : الخط لسان اليد .

فكان موازيا من حيث أهميته للتجويد في القرآن الكريم , فقد اهتم الخطاط المسلم بتحسين وتجويد الحروف بغية الوصول إلى الكمال والتمام وباعتبار " ان العمل الفني بوصفه موضوعا جماليا يتميز بانه وحدة جمالية تجعل منه موضوعا حسيا يتصف بالتماسك والانسجام " (jarmat:2010,p58). فجعلها البنائي وما يتضمنه من " المنجزات الخطية بمختلف انواعها ومدارسها تدخل ضمن الحيز البصري لذلك فهو يحتوي اشكالا متنوعة لها خصائص بنائية يمكن عن طريقها ان تحلل سيميائيا وتقرأ تأويلا وتداولاً " , (alshdedi:2020,p329). ويقول (الغزالي) " كل شيء بجماله وحسنه ان يحضر من اللائق به الممكن له فإذا كانت كمالاته حاضرة فهو ثماره الجمال والخط الحسن كل ما يجمع ما يليق من تناسق الحروف وتوازنها واستقامة تركيبها وحسن انتظامها ولكل شيء كمال يليق به فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به " , (Alhusseini:1996,p7).

اما راي (الجاحظ) فهو الإتمام والاعتدال كمفهوم بقوله " أنا مبين ذلك الحسن وهو التمام والاعتدال هو استواء تركيب الأجزاء بصورة متناسبة لا تشذ بعضها عن بعضها مما أدى إلى تقييم الجمال الطبيعي وجمال فني لا تخضع احدهما لمقاييس الآخر فالخبرة الجمالية تلك التجربة الكشفية التي يقوم بها الفنان حين يحاول ان ينظر إلى الأشياء بطريقة جديدة غير معهودة " , (Alhusseini:1996,p7).

ومن خلال القدسية في تدوين القرآن الكريم فقد حقق الخط العربي صفته الجمالية البارزة والمتميزة , وسار الخطاط المسلم على نهج التجويد والتحسين ونشر العلوم والذي حقق مفهوم الجمال بما يمثله من مبادى اساسي في الكمال والاجادة والاتقان , فكان للحرف العربي الاثر الفاعل في تحقيق الجمال والكشف عن مدلولات الخط التي تميزت في نشوء علاقات مهدت الى تطور وتنوع مظاهر الجمال في التكوينات الخطية.

ويرى الباحثان ان الجمال في الخط العربي يتحقق في إتقان واجادة وتكامل الحروف ولن يتحقق لدى الخطاط الا من خلال التمرين المستمر والنظر والتمعن برسم الحروف وتطبيق الاسس والقواعد والسير على النسب والاوزان المعتمدة في قياس الحروف.

وقد وضع (أبو حيان التوحيدي) شروط الخط الجميل ووضع الاسس ومعالجة الحروف وتمام المظهر الحسن وتفصيلها الحسن , والتي تمثل الأسس الجمالية للخط العربي , " فالكاتب يحتاج إلى سبعة معان : الخط المجرد بالتحقيق والمحلي بالتحديق, والمجمل بالتحويق, والمزين بالتحريق, والمحسن بالتحشيق, والمجاد بالتحديق , والمميز بالتفريق) , (Afif:1972,p50). فيمكن عد الجمال باعتباره" هو الاسلوب الوحيد المحدد للتعبير عن الحقيقة وتقديمها وان الفن لا يعكس الواقع بل الروح المطلقة والفن شأنه شأن الدين والفلسفة يخدم مسألة واحدة وهي بحث الروح المطلقة عن ذاتها ومن ثم العثور عليها", (Alhatab:2010,p38).

فان هذه الخصائص قد تركت اثر وبصمة واضحة في سير المراحل التجويدية , وذلك لما تحمله الحروف من تعدد وتنوع في هيئات وأشكال متعددة , وكذلك العلاقة المتمثلة بالحركات التزيينية والأعرابية

وعلاقتها بالحروف وفضاءها والتي تحقق انتظام وقيمة جمالية , فأعطى الاحساس والاستقرار والثبات لهذه الخصائص الاساسية وفق مرتكزات حققت البعد الجمالي للخط العربي, " فاستخدام أنماط من الحروف مختلفة الأشكال والقياس وصور الحروف فهي تضيف خصوصية " (Ronald:1982,p27).

وكان لحضور المصحف المكي والمدني الاثر البارز وكان لابن مقلة الفضل في هندسة الحروف العربية فقد كتبت الخطوط السابقة بنسب مختلفة عن نسبه , " لكن برزت جهود ابن مقلة عندما استخدم الخط الدارج والذي كان يستخدم في الحياة اليومية لإنجاز الكتابات السريعة , ووضعها ضمن نسب ومقاييس هندسية حتى سميت بالنسبة الفاضلة " (Alsayegh:1988,p225), ونسبت الى ابن مقلة نسب الحروف والتي تمثلت بالدائرة والتي قطرها حرف الألف , ويعد ابن مقلة أول من اوجد احكام ميزان الخط العربي , ومن أهم المقومات الجمالية للخط العربي النقطة وهي وحدة القياس , كما ذكرها ابن مقلة في رسالته بان شكلها يكون مربعاً أو مستديراً , فبعض الحروف تحتوي على نقطتين اذ يتم وضعها فوق بعض او بجانب بعض, "وسبب ذلك ان النقاط إذا كانت في سطر واحد مجتمعة تخرج عن حروفها فيقطع اللبس والإشكال, أما إذا جعلت فوق بعضها استقرت على الحروف فزال الإشكال " (Hilal:1991,p23). لذلك فان الفن الاسلامي بكل ما يحمله من اسس جمالية تمثلت بالتوازن والتناسب والانسجام والسيادة تعد صفات جمالية متعددة ومتنوعة اسهمت في تطوير صور الخط العربي بما يحمله من تكوينات وتراكيب جسدت قيم واهداف ومضامين جمالية قيمة تمثلت من خلال دراسة وهندسة الحروف ونسبها القياسية الموزونة التي اظفت الى فن الخط تميز وتفرد بما يحمله من ابداع فكري نضج وانتج عدة تجارب فنية تطورت بمهارة الخطاطين وامكانياتهم الفنية, وحققت انتقاله كبيرة في عالم الحرف العربي .

يقول ابن خلدون: " وأعلم بان الخط بيان عن القول والكلام , كما ان القول والكلام بيان عما في النفس والضمير من المعاني , فلا بد لكل منهما ان يكون واضح الدلالة , وهكذا يبدو الخط يشتمل بيان الدلالة كلها , فالخط المجرد كماله ان تكون دلالته واضحة بإبانة حروفه المتواضعة واجادة وضعها ورسمها كل واحد على حدة , متميز عن الاخر في الشكل والصناعة والتعليم " (Albadrani:2008,p8), فقد جسّد البعد الجمالي مظاهر متعددة حقق فيها مضامين واهداف واسعة اذ تمثلت في " الغنى الكبير في أشكال الحروف وتخريجاتها والحركات وتوزيعاتها , فظهر التزيين الى جانب الأعرابي , كما دفع ذلك الى العناية بتقنية الخطوط وتهذيبها ودقتها ورونق الحبر وجودة القرطاس والعناية بالألوان والاختيار المتجانس والمتناغم والمنسجم , فأصبح البعد الجمالي بعداً يندش لذاته ويعتمد في المفاضلة بين الخطاطين والتمايز في مهاراتهم " (Abdal-Ridha:2007,p4)

وكان لطواعية الحروف في التكوين ولا سيما في خط الثلث الجلي قد عكست قيماً ذات سمات جمالية , بفعل تحويلها من واقعها الرمزي أو العلامي الى واقع مرئي من خلال النسق الفني لإنشاء تكوينات خطية , تُعد مرحلة متقدمة على صعيد الإنشاء الجمالي المحتكم بقواعد واصول الخط العربي.

جمالية العلاقات البنائية:

1. التوازن :

عملية الانتظام التام من اجل توزيع المكونات بالتساوي على اسس علمية وبصرية على مساحة او التكوين منصفة بالتساوي كي تحقق التوازن التام "فتعني موازنة جميع الأجزاء الموجودة في الحقل المرئي" (Salchhour: 2002 p54). فتحقق تعادل الجهة المضادة فيها حيث تمثل شرطا اساسيا من التكوين الجمالي ، وفي التكوينات الخطية تحقق عملية التوزيع المتساوي للعناصر في المساحات الخطية ، اذ تحقق الانتظام في توزيع القوى والاوزان على جانبي التكوين بصورة منطقية توجي تقسيم الكلمات والحروف على المحور المرئي أو الافتراضي، مستثمرا معناها الإدراكي والايحائي وبمعزل عن الحسي ، " فالوزن الظاهر في تكوين ما قد يختلف باختلاف لونه أو باختلاف شكله أو موضعه " (Nobler:1987,p106), ففي حالات نادرة لا تمثل عدم الموازنة في مجمل التكوينات الخطية كون المساحات تكون متوازنة كالدائرة والمستطيل والمربع .

2. السيادة :

تعني الاهتمام أو التميز أو التأكيد لعنصر معين على باقي مجموعة العناصر المحيطة به في التصميم ، "تغلب جزء من التكوين الخطي على باقي اجزائه وهذا الجزء يكون بؤرة استقطاب مركزي لدى الخطاط والمتلقي " (khaled:2021,p431) , ويمكن ان تتحقق عن طريق الشكل او الحجم أو اللون او الملمس أو الموقع أو الفضاء ، أو تتحقق بالإيحاءات الحركية للعناصر ، " والسيادة هي النواة التي تبني حولها التصويرة، وقد تكون عنصراً ايجابياً شكلاً أو فضاءً، وهو في العمل الفني أول ما يلفت النظر اليه" (Alaha:2000,p199). ويمثل وجودها المنطوي في ترتيب وتنظيم وقيادة كل ما يتبعها من عناصر لتمثل مركز انطلاق وانبثاق بصري لمجمل .

3. التناسب :

يعد احد اهم الاسس التنظيمية والجمالية في التصميم ,ومن اكثر ما يتداول من اسس لاعتباره علاقة تعتمد القياس بين عنصرين او شكلين او اكثر من خلال الفرق بينهما , يتم تداولها في جميع مجالات الهندسة والفنون والرياضة والحياة والعلوم , "ويعتبر مقارنة الحجم والمساحة والطول والمقياس والمقادير فيما بينها ، ويعني أيضاً العلاقة القياسية المصممة أو النسبة المخططة للمقادير والفواصل من نفس النوع " (Alsheikhly:1997,p123) , ولا يفهم التناسب الا قياسا الى جانب من يجاوره في جميع الأحوال .
ويحمل الخط العربي ميزة خاصة في امكانية تنوع انظمة تكوينه واشكال ومقاييس حروفه ، وكذلك تناسب عناصره في اشغاله الفضائي بعضها مع بعض بفضل ارتباطها وانسجامها من خلال قياس ونسب الحروف التي تعمل بدورها في تحديد قيمة التكوينات التناسبية للمساحات .

4. التضاد والتباين:

ينتج عن وجود تباعد او تخالف او تغاير بين شيئين ينتمون الى عنصر واحد , لذلك "فان التضاد هو التباين والتقابل التام، وضد الشيء خلافه.. ومن شرط الضدين ان يكونا من جنس واحد، كالبياض والسواد فانهما يجتمعان في اللون" (Saliba:1971,p284)، فيتمثل الاختلاف بين الشيين في اللون او

الشكل او القيمة أو الملمس أو الاتجاه أو الموقع الفضائي او كلها معاً بشرط وحدة الانتماء للعناصر، بهدف القضاء على الرتابة وانتاج وحدة وتفعيل وتنشيط العلاقة والحركة بين العناصر ، علماً ، " ان التعارض مهم في التصميم فالاختلاف يجلب الاهتمام والاثارة وان التكوين من دون التعارض يصبح رتيباً " ، (Alsheikhly:1997,p,53) ، باعتبار ان التباين الخروج من الرتابة اذ يهدف الى فقدان او تقليص القيمة الجمالية لمجمل العمليات التصميمية باعتبارها وسيلة لإيجاد و اظهار الفوضى.

5. التكرار:

تمثل عملية عددية من خلال معاودة رسم الوحدات مرة بعد مرة وتتمثل في زيادة في رسم عدد الوحدات وتستند في تنظيم عملية توزيع اشغالها الفضائي ، ويمثل " اعادة رسم الوحدات عن طريق توزيعها في جميع الاتجاهات التي تتكون منها المساحة ، بحيث تشكل صورتها النهائية نسيجاً متصلاً او متناغماً ، بين المكونات مما يسهم في ابراز جمالياتها الفنية التي تستطيع العناصر المنفردة اظهارها و ابرازها " (Nehme:2004,p58) ، وفي التكوينات الخطية يحقق الايقاع عبر الشكل والاتجاه واللون ، فيحقق عدة فواصل في وحدات المنجز الفني اذ يعمل على تنظيم درجاتها وعناصرها فكلما تماثلت العناصر بنسق منضبط وعلى كافة المستويات سمي بالتكرار التام، وهناك نوع اخر من التكرار وهو الحر، فالتكرار ويعد احد اهم الأسس في العملية التصميمية وفي ترتيب وتجميع الأشكال وان عنصر " التكرار المستمد اصل واحد على نحو الكثرة والتنوع بانساق شكلية غير مساوقة ومطابقة لمرجعياتها الاشتقاقية ، الا انها تمثلها في جزء منها وتحمل سماتها " .(abdul amir:2021,p517)

6. الوحدة :

يمكن عدّها مبدئاً اساسياً يجمع كل عناصر ومبادئ التصميم وفق انسجام جميع المكونات باستمرارية في جميع التكوين او المنجز فمفهومها خلاف التشتت والتجزئة والانعزال وانما هدفها انشاء التكاثر والترابط بين العناصر المكونة للعمل في المضمون والشكل أو كلاهما معاً، بغية الوصول في تحقيق اهداف الوحدة على عكس ما تؤديها الأجزاء بمفردها، على الصعيد الجمالي او الوظيفي والتعبيري " وهي العلاقة الضرورية بين الاجزاء والكل " . (Alsheikhly:1997,p,42) فتعمل لتحقيق وتنظيم كل العناصر في ترابط داخلي متماسك، " فهي تتضامن جميعاً كي تنشأ وحدة تصبح لها من القيمة ما هو أعظم من مجموعة قيمة تلك العناصر" ،(Alzubaidi:1984,p,79). فهي من المبادئ والقوانين التي تركز على ربط التكوين الخطي بجانب التوافق والتناظر والتوازن والانسجام والتناسق والموائمة .

مؤشرات الاطار النظري

- 1- اعتماد القصدية في ترتيب وتنظيم وصياغة عناصر التكوين الخطي.
- 2- نظام التكوين الخطي يعتمد على التحولات والدلالات التعبيرية في انشاء نصوصه .
- 3- يسعى الخطاط الى وجود حلول للتكوينات بما ينسجم مع الخصائص الفنية للحروف.
- 4- لم يأتي التنظيم للعناصر الابعاد جهد ودراسة مستفيضة في تحقيق الابعاد الوظيفية والدلالية والجمالية.

5- يعتمد نقل المفاهيم اللغوية الى المجال البصري له اعتبارات متعددة تحقق الدلالات التعبيرية من خلال المنجز الخطي.

6- لابد من دراسة مستفيضة للبنية النصية باعتبارها الاساس الذي يرتكز عليه التكوين ليحقق الاهداف عبر العلاقات والانساق باعتبار ان لكل عنصر مبرر خاص .

الفصل الثالث

منهجية البحث :اعتمد الباحثان المنهج الوصفي في تحليل نماذج العينة كونه الاقرب في تحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث :شمل مجتمع البحث التكوينات الخطية التي تتضمن علاقات بنائية, للمدة من عام (1419هـ - 1998م) الى (1430 هـ - 2008م) لخطاطين من العراق والمغرب , وقد بلغ مجتمع البحث (30) تكويناً خطياً.

عينة البحث: اعتمد الباحثان الطريقة القصدية في انتقاء عينة بحثه والمتمثلة للمجتمع الاصلي وقد بلغ عددها (4) نماذج.

اداة البحث: من اجل تحقيق اداة البحث اعتمد الباحثان تصميم استمارة التحليل (ينظر الملحق 1) واعتمد معلوماتها من ادبيات الاختصاص والاطار النظري ومؤشرات.

الصدق: لغرض تحقيق صدق استمارة التحليل قام الباحثان بتصميم استمارة تحليل تتلاءم مع توجهات البحث.

الثبات: من خلال الثبات يتم التأكد من موضوعية وصحة التحليل, لذلك قام الباحثان بتحليل عينة وتم عرضها على خبيرين محللين(*) وكانت نسبة الاتفاق على النحو الاتي :-

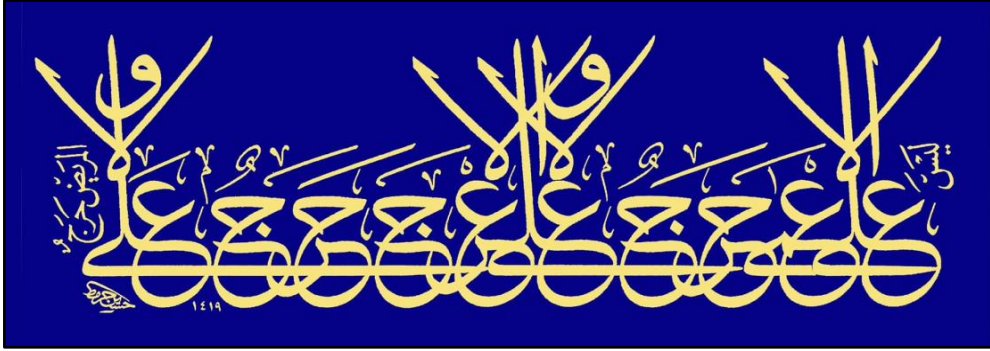
المحلل الاول: 85%

المحلل الثاني: 85%

(*) المحللين هما:

1. م. د. كفاح جمعة حافظ, تخصص فنون الخط العربي والزخرفة, قسم الخط العربي, كلية الفنون الجميلة, جامعة بغداد.
- 2- ا. م. د. امين عبد الزهرة, تخصص فنون الخط العربي والزخرفة, قسم الخط العربي والزخرفة, كلية الفنون الجميلة, جامعة بغداد.

(تحليل العينات)



نموذج العينة رقم (1)

النص: "لَيْسَ عَلَى الْأَعْمَى حَرْجٌ وَلَا عَلَى الْأَعْرَجِ حَرْجٌ وَلَا عَلَى الْمَرِيضِ حَرْجٌ". (**)

اسم الخطاط: حسين علي جرمت

البلد: العراق

سنة الانجاز: 1419 هـ - 1998 م

الوصف العام:

لوحة خطية كتبت بنوعين من الخط وهما خط النسخ وخط الثلث, تمثل الخط بتكوين يمكن ان نعهده شريط سطري محور بفكرة ابتكارية حرة وحديثة يحمل عدة مستويات , كذلك تميز النص بوجود مقطعين خطيين على جانبي التكوين كتب بصورة عمودية بخط النسخ وبقلم وقياس اصغر مغاير لقلم الثلث الذي كان اعرض واكبر فحقق تنوع شكلي وبنائي , وشغل النص بحركات اعرابية وتزيينه في الجهة العلوية من رؤوس حروف الشريط الكتابي والجهة العليا من التكوين.

المعالجات الفنية :

اعتمد الخطاط من خلال معالجة للنص عبر التحوير الشكلي لحرف (ل) في كلمة (على) والتي تم استطالت الحرف نحو الاعلى حيث حقق الاتجاهية للحروف وتداخله مع كلمة (لا) , كذلك لجأ الخطاط الى معالجة النص عبر خاصية المد والاستطالة في حرف (ي) الراجعة مما حقق دلالة وتعبيرية , وقد اظهر الخطاط المعالجة في التباين في قياس الحروف التركيبية للنص من خلال تنوع الاقلام في الخط , اهتم الخطاط في الاخراج الفني للتكوين معتمدا على امكانيته المهاريه في معالجة النص فنيا ومهنيا, حقق التسلسل القراني والوضوح وتحقيق اصول وقواعد الخط العربي واطهر القيم الجمالية والوظيفية والتعبيرية للنص.

(**) سورة النور، الآية (61).

انواع التكوين الخطي ونظامه البنائي:

اعتمد الخطاط النظام السطري بعدة مستويات تصل الى ثلاث مستويات, ولكن النظام اصبح حر من خلال الكلمات التي على جانبي السطر الكتابي , والتي كانت كتابتها بشكل عمودي وكتبت بخط النسخ مما حقق تنوع شكلي في حروف البنية النصية , حققت بعض الحروف صفة التقاطع والتداخل من خلال البنية الشكلية للحروف , كتب التكوين بمهارة وقدرة ابتكارية يمتلكها الخطاط وفق رؤية فنية امتزجت بأسلوب ومعالجة تنظيمية للنص.

مرتكزات التكوين الخطي :

استثمر الخطاط خصائص الحروف من خلال المد والاستطالة والارجاع والاتجاه والتنوع لبعض الحروف , حيث اعتمد في استطالة حرف (ل) في كلمة (على) في ثلاث مقاطع محققا الحركة والاتجاه للأعلى كذلك حقق تداخل وتقاطع للحروف في السطر الاسفل من خلال حرف (ي) الراجعة. وكان لعلامات التزيين والاعراب اهمية بارزة في التكوين , من خلال معالجة المساحات بين الحروف في الجهة العليا للحروف وظهرت السكون والاستقرار ولتحقيق التوازن في التكوين , فأنتجت تناغم وانسجام وتناسق وقيمة جمالية في التنظيم البنائي .

العلاقات الجمالية:

تميز هذا التكوين بتعدد العلاقات الجمالية من خلال التكرار الذي خلف ايقاع منتظم من خلال البنية الشكلية للحروف (ج, ح, ع, لا, و) , وكذلك حقق التكوين التضاد اللوني والقياسي والنوعي بحجم القلم عبر التنوع في القياس بين كلمات التكوين وبين تنوع الوانها وانواع الخط مما حقق التضاد بينها , وتحقق التوازن والانسجام والتناسق في التكوين, من خلال ذلك تحققت العلاقات الجمالية عبر الوحدة والتراس والمحافظة على المساحة بين الحروف والتنظيم والترابط بين عناصر التكوين .



العينة: 2

النص: ((انما امره اذا اراد شيئا ان

يقول له كن فيكون))

إسم الخطاط: محمد أمزيل

سنة الإنجاز: 1425هـ - 2004م

البلد: المغرب

الوصف العام :

لوحة خطية اعتمدت على التكوين

الحر وكتبت بخط الجلي ديواني

بعدة مقاطع ومستويات في النص, فكتبت المقطع (انما امره اذا اراد) بخط الديواني وبسطر متتابعي في اسفل التكوين , بينما كتب باقي النص بعدة مستويات تصاعديا باتجاه الاعلى بأربع مستويات باتجاه

تصاعدي للأعلى , وشغلت على فضاء اعتمد الوان الطيف الشمسي عبر تحقيق الابعاد التشكيلية المتمثلة بالخلفية او الفضاء المحيط بالتكوين.

المعالجات الفنية:

خضع النص لعدة معالجات فنية من خلال تكبير حرف (ش) في كلمة شيئا , وكذلك نهايات حرف (ن) في نهاية كلمات (ان, كن ,فيكون) مما حققت التحوير الشكلي للبنية الحروفية وبعد اخضاعها لخاصية المد والاستطالة في النص , فأعطت دلالة تعبيرية واضحة من خلال التميز الشكلي في بنية هذه الحروف , واستثمارها لعدة درجات لونية في احواض تلك الحروف مما حقق التدرجات اللونية التي تشبه الوان الطيف الشمسي .

انواع التكوين الخطي ونظامه البنائي:

اعتمد الخطاط في اختيار نصه الخطي فكتب النص بمقطعين الاول كتب بخط الديواني في الجهة اليمنى اسفل التكوين بسطر تنابعي متسلسل بسيط (انما امره اذا اراد) , اما باقي التكوين (شيئا ان يقول له كن فيكون) فكتب بخط الجلي ديواني وكتب بأربع مستويات بتكوين سطري مزدوج وثقيل حافظ الخطاط على قواعد واصول الخط العربي لما يمتلكه من اسلوب فني , اعتمد على الوضوح والتسلسل القرآني تصاعديا نحو الاعلى وكتب النص بأسلوب حر وابتكاري ومهاري من قبل الخطاط لما يمتلكه من امكانية في اخراج النص النهائي.

مرتكزات التكوين الخطي:

ارتكز اختيار الخطاط للنص باختيار نوع الخط وما له من امكانية ومطاوعة في المد والاستطالة والتي مكنته من التوافق في تجسيد التكوين , وفق رؤية فنية اعتمداها الخطاط متمثلة من تحقيق التراكب والتداخل والتقاطه والتشابك في كلمات النص , اعتمد تركيز الخطاط على جانبه المهاري في استطالة بعض الحروف في التكوين مثل حرف (ش) في كلمة (شيئا) ونهايات حروف (ن) في كلمات (ان , كن , فيكون) فقد حققت قيمة اعتبارية ودلالية وكذلك تحققت من خلال المد والاستطالة باتجاهية تصاعديا نحو الاعلى محققة البعد التعبيري بان كل شيء امر بيد الله بان يقول له كن فيكون , كذلك احتوى النص على حركات التنقيط التي يمتاز بها خط الجلي الديواني وكذلك حركات الاعراب والتزيين التي تعمل على تحقيق التوازن لملا الفراغات بين الحروف وتحقق الابعاد الجمالية للتكوين.

العلاقات البنائية:

استثمر الخطاط العديد من العلاقات البنائية في التكوين من خلال التكرار في نهايات الكلمات والمتمثلة بحرف(ن) والتي حققت ايقاعا منتظم , كذلك تحقق التكرار المنتظم في الحروف الصاعدة والمتمثلة بحروف (ا, ل, ك) اذ حقق التكرار وانتج ايقاع , كذلك تحقق في التكوين التدرج القياسي للأفلام التي كتب فيها النص مع الحركات الاعرابية التزيينية والتنقيط فبان التباين القياسي وبات واضحا ومتحققا في النص الكتابي , كذلك تحقق التباين والتدرج اللوني بين لون الخط للكلمات ولون الارضية المتدرج والمحقق لألوان الطيف الشمسي .



العينة:3

النص: (على الباغي تدور

الدوائر)

اسم الخطاط: محمد

عوض

سنة الانجاز : 1442هـ/

2020م.

البلد : سوريا

الوصف العام:

لوحة خطية

كتبت بخط الثلث الجلي بتكوين حر اعتمد التكوين على نص خطي يمثل سطر (على الباغي تدور) ويلاصق السطر تكوين دائري اعتمد على تكرار حرف (ر) ويتوسطه كلمة (الدوائر) تحقق البعد الدلالي والتعبيري بان الباغي تدور عليه الدوائر , اذ اعتمد الاتجاه في كتابة حرف (ر) بشكل دائري هندسي كتبت باتجاه عقارب الساعة , حقق النص الوضوح والتسلسل القرائي وحافظت على قواعد الخط واصول الخط العربي , وشغل النص بحركات تزيينية واعرابية وحققت التوازن وكذلك القيمة الجمالية للنص.

المعالجات الفنية:

كانت المعالجات الفنية بسيطة لالتزام الخطاط بقواعد الخط العربي ولا يحمل النص اي تلاعب او تحوير الا من خلال عملية التكرار في حرف (ر) بشكل دائري , تنوع قلم الخط بنوعين للنص وكذلك العلامات الاعرابية والتزيينية .

انواع التكوين الخطي ونظامه البنائي: كتب المقطع الاول للنص (على الباغي) بنظام السطر المفرد الشريطي الخفيف بينما كتبت كلمة (الدوائر) بمستويين , وحافظ الخطاط على اصول وقواعد الخط العربي وكذلك حقق التسلسل القرائي , ونتج داخل التكوين التقاطع والتراكب في بنائها الشكلي , وتم تحقيق التقاطع في السطر الاول من خلال كلمة (تدور) بحرف (و) مع حرف (ر) في التكوين الدائري , تم صياغة النص برؤية وفكرة واسلوب مهاري يتمتع بها الخطاط من خلال صياغة النص وما يحوي من قيمة دلالية وتعبيرية ومعالجة تصميمية في الشكل العام للتكوين ,

مرتكزات التكوين الخطي :

ارتكز التكوين الخطي من خلال امكانية الخطاط باستثمار الحروف عبر التكوين , اذ اوجد الحركة والاتجاهية الدورانية في كتابة حرف (ر) باتجاه عقارب الساعة محدثا بنية حروفية اعتمدت على التكرار ومحدثة ايقاع منتظم ورتيب حقق الابعاد الجمالية واثبت وحافظ على القيمة التعبيرية والدلالية للتكوين , كذلك اثمرت الحركات الاعرابية والتزيينية التوازن والانسجام والاستقرار للتكوين عبر الموازنة واشغال المساحات بين الحروف والمحافظة على القواعد الاعرابية للنص والتي كتبت بنفس لون النص

ولكن بقلم اخر يختلف بالقياس , حقق التكوين قيمة جمالية اعتمدت على امكانية الخطاط المهارية في صياغة النص .

العلاقات البنائية:

امتاز التكوين بعدة علاقات كانت بارزة في اخراج التكوين, اذ اعتمد التكرار الدوراني من خلال الجزء الثاني للتكوين والذي اعتمد تكرار حرف (ر) بصورة دائرية باتجاه عقارب الساعة محققا ايقاعا منتظما ورتيب , وكان التباين القياسي في حجم الخط والعلامات الاعرابية والتزيينية بارزا بتنوع الاقلام , وكذلك التضاد اللوني والذي كان بين لون الخط ولون الارضية للوحة والذي كان واضحا ومتحققا في التكوين , وتحققت بذلك عدة علاقات من انسجام ووحدة وتناسق وتوازن في التكوين مخلفة قيمة فنية وجمالية وتعبيرية .

العينة : 4

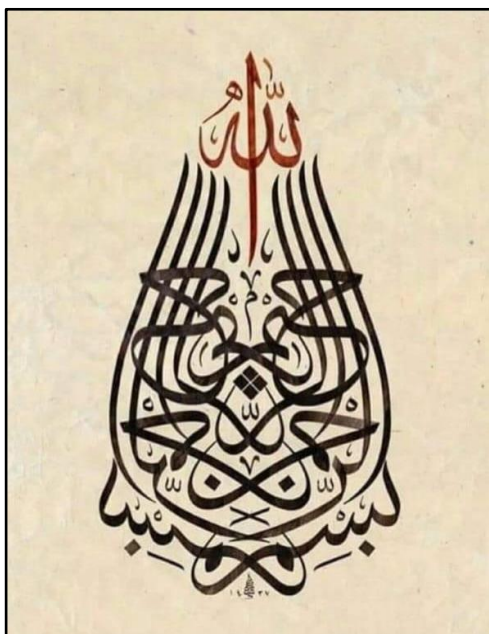
النص : (بسم الله الرحمن الرحيم)

اسم الخطاط : وسام شوكت

البلد : العراق

سنة الإنجاز: 1427 هـ - 2006 م

الوصف العام :



كتب هذا التكوين بخط الثلث الجلي والذي اتسم التكوين بالحدائثة وكتب بتركيب حر معتمدا على التكوين المتعاكس المرآتي ، إذ لم يحدد شكلا معينا في اخراجه ، حيث استلهم الخطاط معنى النص ووظف عناصره جمالياً وتعبيراً.

المعالجات الفنية :

اظهرت امكانية الخطاط الفنية من خلال معالجة النص عبر استثمار التحوير الشكلي

للحروف , والمتمثلة بحروف (ا, ل) في كلمتي (الرحمن الرحيم) وحرف الالف في كلمة (الله) , كذلك لجأ الخطاط الى معالجة النص عبر استطالة الحروف واحتضان التكوين , مما حقق دلالة وتعبيرية في ان الرحمن والرحيم هي احدى اسماء الله الحسنى , وقد اظهر الخطاط المعالجة في التباين في قياس حروف النص , اهتم الخطاط في الاخراج الفني للتكوين معتمدا على امكانيته المهارية في معالجة النص فنيا ومهنيا, حقق التسلسل القرآني للنص من الاسفل الى الاعلى .

انواع التكوين الخطي ونظامه البنائي:

جاء بناء التكوين الخطي من الأسفل الى الأعلى بخمس مستويات , اعتمد الخطاط في كتابة النص على التباين القياسي بحجم الحروف , وكذلك اعتمد الخطاط على النظام الحر في صياغة التكوين فلم

يحدد شكل خاص , وكتب بأسلوب التداخل والتقاطع للحروف , ولم يحقق التسلسل القرائي للنص باعتبار ان كلمة الله خرجت عن التسلسل القرائي للنص باعتبارها حققت السيادة والتباين عن باقي التكوين .

مرتكزات التكوين الخطي :

استثمر الخطاط حروف (ا, ل) في النص معتمدا على استطالهما وجعلها تحيط بالتكوين , ومن خلال خصائص الحروف وامكانياتها المرنة حققت التشابك والتداخل والتقاطع وانتجت كتلة خطية متعكسة حققت ابعادها الجمالية والتعبيرية والدلالية , من اجل تناسق وانسجام وتناغم النص , مع المحافظة على قواعد واصول الخط العربي , حققت اتجاهية التنظيم البنائي للتكوين عبر اتجاهها الى الاعلى مع ارتكاز كلمة الله على حروف (ا, ل)الصاعدة للأعلى مع تحقيق الشد البصري للتكوين , وكان للمغايرة اللونية والتنوع لكلمة (الله) في التكوين الاثر البارز في تحقيق الدلالة التعبيرية, وكان للحركات الاعرابية والتزيينية المجال الواسع في تحقيق القيمة الجمالية والموازنة الشكلية في معالجة المساحات بين الحروف وازهار السكون والاستقرار للتكوين .

العلاقات الجمالية :

تميز هذا التركيب بالتفاوت القياسي للحروف , اهتم الخطاط بتحقيق السيادة للنص في كلمة (الله) اذ ظهر واضحا في اعلى التكوين, اذ تميز على مجموع العناصر المحيطة في النص من خلال قياس الخط والمغايرة اللونية , بأحداث نقطة جذب واستقطاب بصري للتكوين الخطي , اهتم الخطاط في التنظيم البنائي والخطي للنص عبر اشارة الى الاتجاهية للحروف للأعلى , حقق الخطاط التوازن التام للنص ادراكيا من خلال معادلة الاوزان البصرية للتكوين, وكذلك تحقق التضاد والتباين اللوني من خلال لون الورق ولونين الخط الاسود والاحمر مما جعله في تضاد تام مع ارضية اللوحة , كذلك كان سعي الخطاط في تحقيق الانسجام والتنوع القياسي للحروف (ا,ل)المحيطة بالتكوين مما حقق الاهداف التعبيرية والجمالية .

الفصل الرابع

النتائج

- 1- احدث نوع من الحركة والتنوع من خلال التكرار ليرمز العناصر مما يساعد في تقوية وتعزيز البنية وتحقيق القيمة الجمالية للتكوينات.
- 2- حققت عملية التشابك والتراكب للكلمات والحروف علاقات بنائية وشكلية للتكوين الخطي.
- 3- حقق الاخراج الفني تنوع في العينات من خلال النظام العام ونوع التراكيب الخطية.
- 4- اعتمد الخطاط على التحوير الشكلي في المد والاستطالة في الحروف لتحقيق قيمة جمالية ودلالية.

الاستنتاجات

- 1- سعي الخطاط لاكتساب نوع من المهارة الخطية بتنوع وتطوير الحركة الشكلية والتكوينية لفن الخط.
- 2- اعتمد الخطاط في اظهار وايجاد تكوينات غير تقليدية ابتكارية وحررة في سبيل تحقيق الاهداف الجمالية.
- 3- كانت لعوامل المد والاستطالة الاثر البارز من تحقيق تنوع التكوينات والتراكيب الحررة ومهارة الخطاط في الاخراج النهائي للتكوين.

التوصيات

يوصي الباحثان في ضوء نتائج البحث بما يأتي:

- 1- الاستفادة من نتائج البحث في دعم البحوث والدراسات النظرية والتطبيقية في مجال الخط العربي .
- 2- العناية بموضوع الجماليات واعتبارها من المفاهيم المهمة في مجال الاختصاص ويجب الاهتمام باعتبارها من الدروس الاساسية.

المقترحات

جمالية العلاقات البنائية في تكوينات الخط الكوفي المربع.

ت	الفقرة الرئيسية	الفقرة الفرعية	التفاصيل	نماذج العينة
2	المعالجات الفنية	تحويل شكلي		
		حذف واطافة		
		تكبير وتصغير		
3	انواع التكوين العظمي ونظامه البنائي	سطري خفيف		
		مزدوج		
		ثلاثي فأكثر		
		هندسي		
		ايقوني		
		دلالي		
		حر		
4	مركبات التكوين العظمي	النص		
		اختيار نوع الخط		
		خصائص الحروف		
		الترائب والتقاطع		
		الاتجاه والحركة		
		المد والاستطالة		
5	العلاقات البنائية	السيادة	القياس	
			اللون	
			الانعزال	
		التوازن	متماثل	
			غير متماثل	
		التكرار والايقاع	التام	
			المتعاكس	
			الدوراني	
		التضاد والتباين	القياس	
			اللون	
			الاتجاه	
				الانسجام
الوحدة والتنوع				

References:

- The Holy Quran
- 1- Abdul amir wisam, *modulation representations in the formations of the third, calligraphy composition*, college of fine arts ,Baghdad university, published research ,middle east research journal , Issue 67, egypt, 2021.
 - 2- Abdul-Fattah Riyad: *Formation in Plastic Arts*, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Cairo, 1947.
 - 3- Abdul-Ridha, Bahia Dawood, *The Expressive Dimension in Arabic Calligraphy*, Arabic Letters Magazine, No. 19, published by the House of Culture and Science Symposium, Dubai, United Arab Emirates, 2007.
 - 4- Al-Agha, and Sama Hassan, *formation in the plastic and aesthetic arts in the miniatures of Yahya bin Mahmoud Al-Wasiti*, the House of General Cultural Affairs, Baghdad, 2000.
 - 5- Afif Bahnasi, *Aesthetics of Abu Hayyan al-Tawhidi*, Issues in Art, Ministry of Information, Directorate of Public Culture, Artistic Series 18, Thunayan Press, Baghdad, 1972.
 - 6- Al-Azhari, Abu Mansour Muhammad bin Ahmed, *Tahdheeb Al-Lugha*, C / 1, The Egyptian House for Authoring and Translation, Arab Record Press, Cairo, Dr. T.
 - 7- Al-Razi, Muhammad bin Abi Bakr Abdel-Qader, *Mukhtar Al-Sahah*, Dar Al-Fikr, 1972.
 - 8- Badriya Muhammad Hassan Al-Hajj Faraj, *The dialectic of the relationship between the functional structure and the aesthetic structure in interior design*, PhD thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2003.
 - 9- Dewey, John, *Art is Experience*, Translated by: Zakaria Ibrahim, Reviewed by: Zaki Naguib Mahmoud, Arab Renaissance House, Cairo, 1963.
 - 10- Al-Hattab, Qassem, *The Aesthetics of Plastic Art in the European Renaissance and the Schools of Modern and Contemporary Art (Modernity and Post-Modernity)*, Al-Yamamah Press, Baghdad, 2010.
 - 11- Hilal, Naji, Ibn Muqla, *A Message in Calligraphy and Pen*, House of Cultural Affairs, Baghdad, 1991.
 - 12- George Santayana, *The Feeling of Beauty*, translated by: Muhammad Mustafa Badawi, Cairo, Anglo Egyptian Bookshop, P.T.
 - 13- Al-Husseini, Iyad Hussein Abdullah, *The Artistic Formation of Arabic Calligraphy According to the Principles of Design in the Islamic Era*, PhD thesis, College of Fine Arts, Baghdad, 1996.
 - 14- Ibn Manzoor, Abi al-Fadl Jamal al-Din Muhammad ibn Makram, *Lisan al-Arab*, Volume 1, (Beirut Printing House – Beirut 1995)
 - 15- Jamil, saliba, *the philosophical lexicon*, Lebanese dar al kutub, Beirut, 1971..
 - 16- Jurmat, Hussein Ali, *The Aesthetic Values of Design Variations in Thuluth Line Formations*, unpublished master's thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2010.
 - 17- Kaled amer al-bayati, *structural composition in the square kufic hine*, college of fine arts ,Baghdad university ,academic journal publication search ,hssue 100, Baghdad 2021.
 - 18- Kirozil, Edith: *The Age of Structuralism*, translated by Jaber Asfour, Arab Horizons House for Printing and Publishing, Baghdad, 1985 .
 - 19- Mohamed rady ,*expressive modulation in calligraphy composition formations*, published research, college of fine arts, Baghdad university, academic journal Issue 96 ,Iraq, 2020.
 - 20- *Mukhtar Al-Sahah*, Dar Al-Fikr for Printing and Publishing, Beirut, 2006.
 - 21- *Al-Munajjid in Language and Information*, Dar Al-Mashreq publications, ed. 27, 1984.
 - 22- Nehme, Zina Rahim, *The Decorative Formations of the Doors of the Holy Shrines in Iraq*, unpublished master's thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2004.

- 23-Nobler, Nathan, *Dialogue of Visions, 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, vol. 1, 1987.
- 24-Ronald Anderson, *Design for the Letter*, Arabic Letters Magazine, Issue 7, 1982.
- 25-Salchhour, Muhammad, *a study on the emergence of the Persian script*, Arabic Letters Journal, Issues (5, 6), Sharjah 2002.
- 26-Al-Sayegh, Samir, *Islamic art, a philosophical contemplative reading and its aesthetic characteristics*, Dar Al-Maarifa, Lebanon, Beirut, 1988.
- 27-Shaker Abdel-Hamid: *The Creative Process in the art of Painting*, World of Knowledge Series – National Council for Culture, Arts and Literature, Kuwait, Al-Risala Press, 1987.
- 28-Al-Sheikhly, Maha Ismail, *(Developing a design direction for children's publications)*, PhD thesis, College of Fine Arts (University of Baghdad) 1997.
- 29-Stolintz Jerome: *Art Criticism – An Aesthetic and Philosophical Study*, translated by Fouad Zakaria, Ain Shams University Press, Egypt, 1974.
- 30-Al-Zubaidi, Al-Sayyed Muhammad Murtada Al-Husseini, *The Crown of the Bride from the Jawhar Al-Qamous*, 1984.

The aesthetic of constructivist relationships in Calligraphic formations

Sadiq ali Abdul Hussein

Ali Abdul Hussein Mohsen Alshededdi

Abstract:

This research is concerned with the study of (the aesthetics of structural relationships in Calligraphic formations) with what characterized configuration formations through the style and technical method in their construction, and the specifications it carries that enabled it to pay attention to building formations to achieve the overall ranges of formations and aesthetic differences, and through research, growth and study The survey that he obtained enabled him to pose the research problem in the first chapter according to the following question: What is the aesthetic of relationships in Calligraphic formations?

The importance of the research in achieving the aesthetics of relationships, which is a wide field according to the transformation of the constructive form, because of what the research carries in revealing the aesthetics of the constructive relationship in the Calligraphic formations written by calligraphers in (Iraq, Morocco and Syria) for the period from (1419 AH - 1998 AD), (1430 AH - 2008 AD), and the second chapter included two topics, the first is beauty in Arabic calligraphy, and the second is the aesthetics of constructive relations, and the third chapter included research procedures based on the descriptive analytical approach. According to the research tool represented by the analysis form, which included four pillars whose validity was supervised by a group of specialists, followed by the fourth chapter, which included results, conclusions, recommendations and proposals.



الملخص:

جمعت مجموعة من الصور للملابس التقليدية الوطنية النسائية الكردية والملابس المعاصرة النسائية الكردية كما جرت زيارة لمدينة السليمانية ومدينة حلبجة للوقوف على أسس الملابس التقليدية للمناطق الكردية وتأثير الموضة المعاصرة على الزي التقليدي وجاءت نتائج الدراسة بأن الملابس التقليدية النسائية الكردية تأثرت بشكل ملحوظ رغم محافظة النساء المتقدمات بالسن على لبس الزي الذي يمثل الثقافة والمناطقية وعكس الطبيعة الخلابة لشمال العراق، ولأجل اتمام الدراسة حللت القياسات البارامترية للملابس وأعيد رسم الرسوم البيانية للزي ومكملاته لفهم وعمل مقارنة فيما بينهم لدراسة التأثيرات والتغيرات الواضحة وبحث إمكانية الاستفادة منها في خياطة الأزياء المعاصرة للشابات وضمان عدم هجرهم لزيهم التقليدي.

الكلمات المفتاحية: سيلويت، رسوم هندسية، القياسات البارومترية.

الفصل الأول:

1. المقدمة:

في الاونة الأخيرة زاد الأهتمام بالملابس الوطنية والتقليدية وأعتبرها مصدر مهم للموضة المعاصرة والتي من خلالها يمكن أن نقدم لمهتي الأزياء وتطور الموضة زي من ناحية حداثة التصميم والأضافات ونوعية السيلويت الذي لم يكن مشاهد في الملابس التقليدية والوطنية والذي غلب عليه سيلويت H والذي يكون فيه الزي بنفس العرض عند منطقة الكتف والخصر وأسفل الثوب الى سيلويت X والذي يكرر الخطوط الكنتورية للجسم. ومن خلال سؤال الخياطين المهتمين بالزي الكردي في مدينة السليمانية أجابوا إن الزي التقليدي المعروف بات للنساء الكبيرات في السن ويلبس فقط في المناسبات والأحتفالات واستبدلته الشابات بزي كردي يواكب الموضة المعاصرة وقد تغير بشكل واضح من ناحية الطول والسيلويت وكذلك الزينة وعدد القطع الملبوسة ونوع الخامات المستخدمة في خياطته، من كل هذا نستنتج إن الزي الكردي النسائي التقليدي تأثر مثله مثل بقية الأزياء الوطنية للشعوب المجاورة وهذا مادعى الى دراسته وتبيان مستوى التاثر وإمكانية دخوله وتأثيره في الموضة.

¹ وزارة التربية - مديرية تربية المسيب / alinajim@mail.ru

3. منهجية البحث:

تم اعتماد المنهج الوصفي التحليلي في البحث.

4. أهمية البحث:

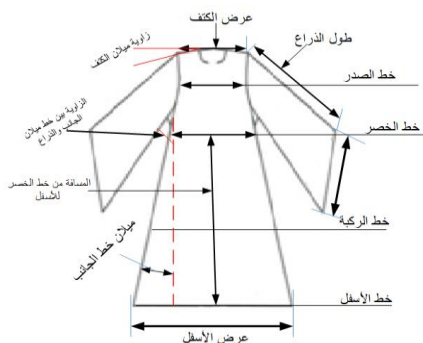
تكمن أهمية البحث في مراقبة تطور الزي النسائي الكردي وتأثير الموضة المعاصرة عليه ودراسة إمكانية الاستفادة منه في خلق زي حديث يواكب التطور في صناعة الموضة ومواد الغزل والنسيج ورفد السوق العراقية بزي عصري يحفظ الخطوط الرئيسية للزي الكردي النسائي المحافظ على العادات والتقاليد والحشمة وجعله يخرج عن نطاق المشاركة في الاحتفالات والمناسبات فقط وأثما ليكون زي يومي يمكن ارتدائه في الحياة اليومية والعمل ونقله الى العالمية عن طريق زجه في اهتمامات المصممين والمهتمين بالموضة الوطنية والتقليدية.

5. حدود البحث:

الحدود الزمانية 2023 والحدود المكانية مدينة السليمانية في كردستان العراق.

6. طريقة البحث:

جمعت مجموعة من الصور للزي النسائي الكردي التقليدي والمعاصر و تم وضع جميع الصور بحجم واحد وقياس مؤشراتهما بواسطة معلمات هندسية مكونة من عشرة قياسات متعلقة بالخطوط الكنتورية: المسافة من نقطة الركبة الى اسفل الثوب ارتفاع وعرض الخصر، طول وعرض الأكمام، عمق وعرض فتحة الرقبة . حجم العينة قسم بالتساوي بين الفساتين التقليدية والمعاصرة (شكل رقم 1) (Zubaidi & Kuzmigov, 2018).



شكل رقم 6.1 خارطة القياسات البارامترية الهندسية على الصور الفوتوغرافية لموديلات الملابس النسائية الكردية

الفصل الثاني:

6.1 مكونات الزي الكردي النسائي:

أجزاء الزي:

يتألف الزي النسائي من أربع قطع، هي ثوبان فضفاضان وسترة وسروال يسمى باللغة الكردية (شروال) كون المجتمع الكردي يمتاز بالحشمة وأزياؤه تعكس تقاليد المجتمع المتمسك بالتقاليد وحيه لعكس الطبيعة على أزيائهم المصطبغة بالألوان الزاهية واستخدام الزخرفة المفرطة (Jader, 1989).

أولاً: الملابس الخارجية

عبارة عن ثوب طويل يسمى (الفيقيانة) يغطي اخصص القدمين بكمين طويلين ينتهيان بذيلين مخروطيين طويلين يسميان (فيقيانة) يخاط الثوب من قماش شفاف جدا مخلوط بخيوط حريرية ناعمة الملمس ومطرزة بأنواع مختلفة من المنمنمات والقطع المعدنية الدائرية البراقة، يلبس تحت الثوب قميص رقيق من قماش الحرير يمتاز بلون داكن وغير شفاف وبذلك يصبح خلفية تعطي التضاد بالشكل بين الثوب الشفاف والقميص. وكذلك يلبس رداء شفاف ملون يسمى (كة وا) وتلبس فوق الثوب والقميص سترة (جاكت) قصيرة تسمى (السخمة) وهي بلا أكمام ومغطاة بالزينة المعدنية البراقة وتكون مطرزة بانواع من الاحجاروالاقراص الفضية واحيانا تطرز جوانبها بالذهب، وكذلك يلبس سروال فضفاض يصل الى اسفل الكعبين وتكون السراويل بألوان متناسقة مع الزي العام (صورة رقم 6.1) (Hozaya, 2004).



صورة رقم 6.1 الملابس الخارجية النسائية الكردية

ثانياً: أغطية الرأس

غطاء الرأس عبارة عن قطعة قماش تسمى بال(هه وري) وتتميز بشكل جذاب أو تكون على شكل طربوش مزين ومرصع بالاكسسوارات ويرتبط بها سلسلة ذهبية تلف حول العنق (جدول رقم 6.1). ويتخذ غطاء الرأس النسائي أسماء عدة هي "كلاو"، و"تبله"، و"وشكي"، و"بوشيه" (Kurdish, 2023).

ثالثاً: الأكسسوارات:

تعد الأحزمة والقلائد والخواتم من اضافات الزي الكوردي والذي يعطي شكلا مميزا والاكسسوارات وحقائب اليد تسمى الكمر والكردان والحجل والعاشق بند وهو(درع يغطي منطقة الصدر وينزل على البطن) والبتوت (جدول رقم 6.2) (Springstil, 2017).

رابعاً: السراويل

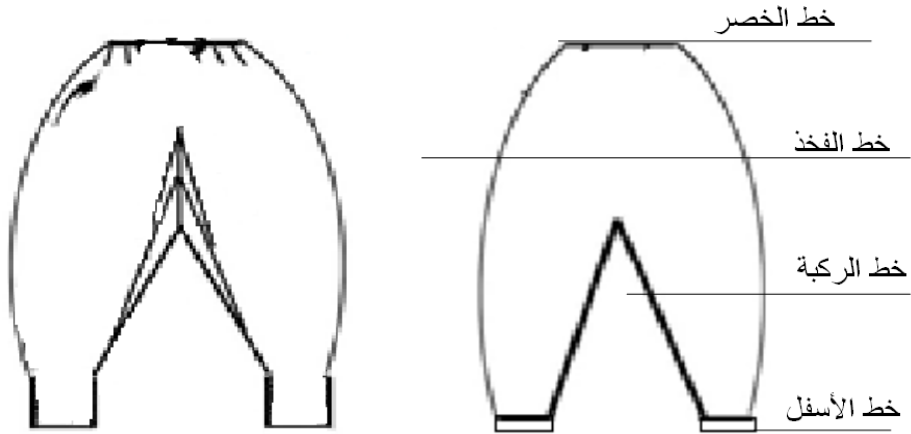
"الشروال" من البسة الحزام الرجالية والنسائية الطويلة لأسفل القدمين ويكون عريض من الأعلى عند الفخذين ويضيق عند الركبة الى اسفل الساقين ومنه ما يطرز أو يأتي بجداول على جانبيه ويلاحظ إن السراويل النسائية المعاصرة قد تغيرت بشكل واضح في الملابس المعاصرة ومن ذلك الضيق وصغر الإضافات للسروال عند الخياطة (شكل رقم 6.2).

جدول رقم 6.1 صور لأغطية رأس نسائية كردية



جدول رقم 6.2 أكسسوارات تلبس مع الملابس النسائية الكردية





سروال نسائي تقليدي يحوي قطعتين عند

السرج

a

موديل حديث للسروال

b

شكل 6.2 سروال "سروال" نسائي كردي تقليدية ومعاصرة للسروال

6.2. تعريف الزي النسائي التقليدي الكردي:

هو زي تقليدي يرمز للقومية الكردية في العراق وهو متوارث منذ القدم ويعد جزء من العادات والتقاليد لأكراد العراق ويلبس ليومنا هذا بالرغم من عزوف بعض الشباب عنه مؤخراً ولكنه يعد جزءاً أساسياً من الملابس الاحتفالية في المناسبات والأعياد وخصوصاً أعياد نوروز.

6.3. مميزات الزي الكردي النسائي:

أن ما يميز الزي الكردي النسائي هو تعدد قطعه وألوانها الزاهية والشفافة ومثل كل الملابس التقليدية المتوارثة والتي تمتاز بالحشمة والحفاظ على عكس شكل الطبيعة على الزي. الأقمشة المستخدمة في خياطة الزي الكردي تجعل منه زياً فريداً من نوعه وغالباً تخطط الدشداشة من قماش شفاف جداً ذي خيوط حريرية ناعمة الملمس ومطرزة بأنواع مختلفة من المنمنمات والحراشف المعدنية البراقة الشبيهة بالعملات المعدنية الدائرية، والقميص الداخلي يخاط بشكل واسع وعريض ولكنه أصبح بالوقت الحاضر ضيقاً ويكرر سيلويت الجسم ويلتصق بالجسد بشكل يحاكي الموضة المعاصرة ومواكباً لتطوراتها، وفي الجزء العلوي تلبس (جاكت) سترة قصيرة جداً بلا أكمام لا يزيد طولها على 25 سنتيمتراً (Hozaya, 2004)

وتخاط في الغالب من نوع خاص من الأقمشة المغطاة كاملة بالمنمنمات والحراشف المعدنية البراقة بغية إضافة المزيد من اللامعان إلى الزي بأكمله (جدول رقم 6.3.1).

جدول رقم 6.3.1 مجموعة من الأزياء الكردية النسائية توضح قطع الزي وألوانه الزاهية



6.4. تحليل الزي الكردي النسائي:

تحليل الزي النسائي الكردي يهدف الى وضع تصور ومعرفة الاتجاهات الحالية والمستقبلية للزي وتطوره (شكل رقم 6.4.1) (Delong, 1998).



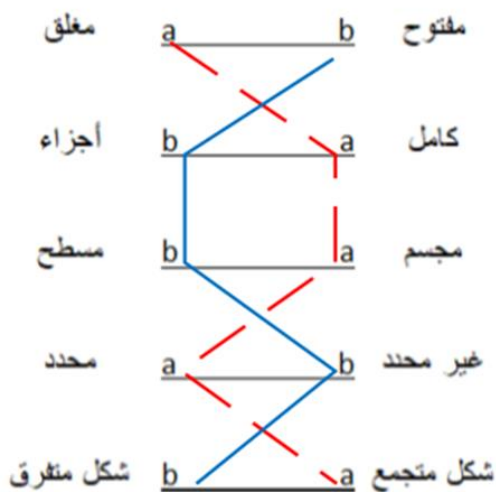
a

زي كردي معاصر



b

زي كردي تقليدي



شكل رقم 6.4.1

من تحليل الزي الكردي النسائي التقليدي والمعاصر يلاحظ ان الزي التقليدي مفتوح ومكون من أجزاء وشكله مسطح اي انه لا يكرر شكل الجسم وهو ما يعطي دلالة بان قياس الاضافات الى باترون الزي كبيرة وان الزي غير محدد اي انه لا يمكن التنبؤ بشكل سيلوبيت الزي وان الزي متفرق اي انه مكون من مجموعة من القطع

على عكس الزي المعاصر والذي يمتاز بانه مغلق ومكون من قطعة واحدة ويجسم شكل الجسم وانه يمكن التنبوء بشكل السيلويت والزي مكون من قطعة واحدة.

من تحليل الزي النسائي الكردي (شكل رقم 6.4.1) التقليدي والمعاصر نشاهد التغيير الواضح على الزي النسائي التقليدي الكردي فالشكل أصبح يكرر سيلويت الجسم بعد أن كان فضفاض والشكل أصبح قطعة واحدة بعد أن كان يمتاز بكونه متعدد القطع وهذا واضح من كون الزي الكردي النسائي أصبح متجمع بشكل قطعة واحدة بعد أن كان يتكون من مجموعة قطع وهي الميزة الأكبر للزي التقليدي.

الموضة المعاصرة للملابس النسائية الكردية غيرت من شكل الثوب النسائي حيث تغير طولله وأصبح اقصر والأكمام الطويلة أستبدلت بأكمام قصيرة وضيقة مع فتحات وهذا ما لم يكن ملاحظ بالثوب النسائي التقليدي والذي يمثل ثقافة وحضارة كل منطقة كردية، وكذلك القميص الداخلي والذي يلبس تحت الرداء الشفاف والسترة التي تلبس فوق الثوب كلها تغيرت وأصبحت أكثر ضيقاً وأقصر كما غابت الأحزمة والقبعات في الموضة المعاصرة والتي أدخلت السروال كجزء خارجي للزي بعد أن كان يلبس تحت الثوب شكل (رقم 6.4.2) من تصاميم من تصاميم دلکش مراد، (جدول 6.4.2).

شكل رقم 6.4.2 ملابس نسائية كردية معاصرة من تصميم دلکش مراد



جدول رقم 6.4.2 أزياء كردية معاصرة

		
c	b	a
أكمام قصيرة	قميص على شكل ثوب	ثوب قصير

ملحق جدول رقم 6.4.2

		
f	e	d
ثوب معاصر مع صاية	قبعة بأسلوب حديث	سترة بأكمام طويلة

6.4.1 تأثير الزي النسائي الكردي بالأزياء العالمية:


الزي النسائي الكردي حاله حال كل الملابس القومية والوطنية حول العالم يتأثر بمحيطه ويمكن القول أن أكثر تأثير كان لمواقع التواصل الاجتماعي وعروض الأزياء العالمية والمحلية كلها أثرت بشكل ملموس على الزي التقليدي للمرأة الكردية فنلاحظ في بعض الملابس وخصوصا تأثير التنورة العجرية صورة رقم 1 (جدول رقم 6.4.3) والصورة رقم 2 توضح زي كردي نسائي بتأثير القفطان المغربي، والصورة رقم 3 تظهر زي كردي نسائي بتأثير الهاشي العراقي، الصورة رقم 4 تظهر زي نسائي بتأثير الأسلوب التاريخي، الزي الهندي كان له نصيب من التأثير على الزي النسائي الكردي صورة رقم 5، الصورة رقم 6 تظهر الأكمام بتأثير الملابس العربية التقليدية كما في الزبون العربي.




جدول رقم 6.4.3

		
3	2	1
زي بتأثير الهاشمي العراقي	زي بتأثير القفطان المغربي	تنورة بتأثيرات غجرية
		
6	5	4
تصميم الاكمام باسلوب الزبون العربي	الأسلوب الهندي	الأسلوب التاريخي

6.5. السيلويت الأساسي للملابس النسائية الكردية (Zubaidi & Kuzmigov, 2018):

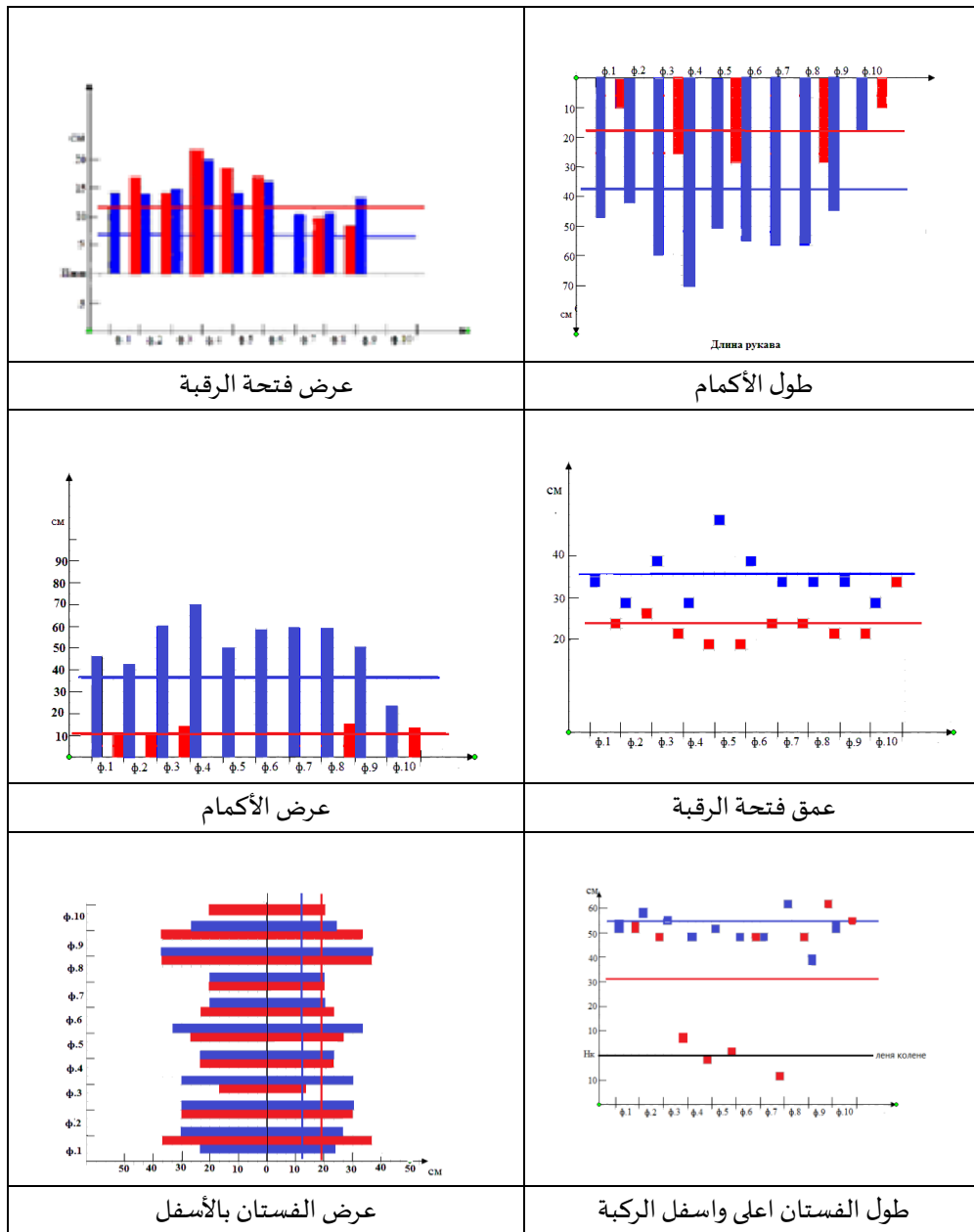
جدول رقم 6.5 أنواع السيلويت الأشهر للملابس النسائية الكردية

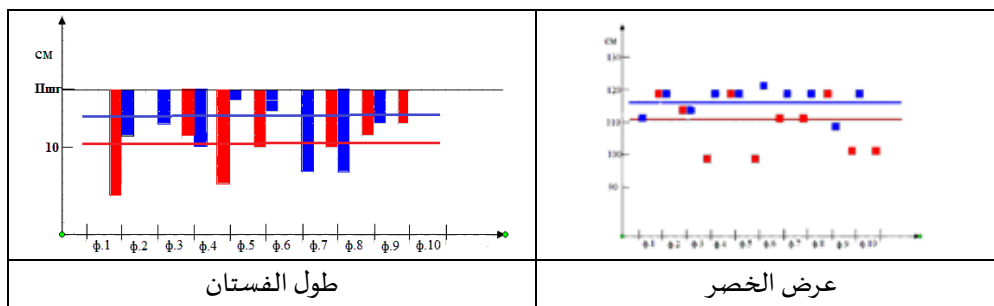
No	موديلات ومصادر المعلوات	سيلويت	الباراميترات
1	2	3	4
1		X – ساعة رملية	1) المتعلقة بسيلويت الشكل: $Ww / Ws = 1:1,1...1:1,3$ $Wb / Ww = 1:0,35...1:0,4$ $Wb / Ws = 1:0,37...1:0,4$ 2) المتعلقة بالنسب داخل الشكل: $L / Wb = 1:0,46...1:0,5,$

			$Ls / Lsl = 1:2...1:2,2$
2		H- مستطيل	(1) المتعلقة بسيلويت الشكل : $Ww / Ws = 1:1,2..1:1,3$ $Wb / Ww = 1:1,1...1:1,2$ $Wb / Ws = 1:1...1:1,1$ (2) المتعلقة بالنسب داخل الشكل: $L / Wb = 1:0,34...1:0,4$ $Ls / Lsl = 1:6..1:6,3$
3		A- مثلث	(1) المتعلقة بسيلويت الشكل : $Ww / Ws = 1:1,32...1:1,6$ $Wb / Ww = 1:0,3...1:0,4$ $Wb / Ws = 1:0,35...1:0,4$ (2) المتعلقة بالنسب داخل الشكل: $L / Wb = 1:0,57...1:0,6$ $Ls / Lsl = 1:2...1:2,2$
4		o- بيضوي	(1) المتعلقة بسيلويت الشكل : $Ww / Ws = 1:1,32...1:1,6$ $Wb / Ww = 1:0,3...1:0,4$ $Wb / Ws = 1:0,35...1:0,4$ (2) المتعلقة بالنسب داخل الشكل: $L / Wb = 1:0,57...1:0,62$ $Ls / Lsl = 1:2...1:2,3$

ملاحظة الرموز: Ww - عرض الخصر، Ws - عرض الكتف، Wb - عرض الأسفل، L - الطول، Lsl - طول الكم، Ls - طول خط الكتف.

جدول رقم 6.5.1 مقارنة القياسات البارومترية نبين الفساتين التقليدية والمعاصرة للملابس النسائية الكردية





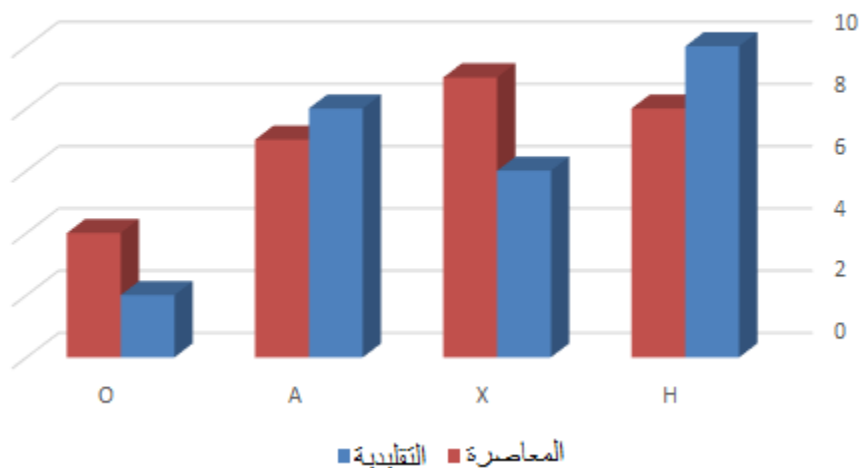
6.5.1 القياسات البارومترية للملابس النسائية الكردية التقليدية والمعاصرة:

جمعت مجموعة من الملابس النسائية الكردية تقليدية ومعاصرة وكان عدد كل مجموعة مكون من 26 موديل للملابس التقليدية ومجموعة ثانية من 28 موديل للملابس المعاصرة (جدول رقم 6.5.2).

جدول رقم 6.5.2

No	سيلويت	عدد الموديلات	القيم الوسطية للبارامترات الهندسية				
			عرض حزام الكتف	عرض الخصر	عرض اسفل الفستان	طول الكم	عرض الكم
1	2	3	4	5	6	7	8
الملابس النسائية الكردية التقليدية							
1	H	10	48±4	35±6	48,5±8	60±10	25±12
2	X	6	40±4	29,5±2	43±6	52±10	28±6
3	A	8	39±5	33±4	58±6	53±6	22±6
4	O	2	45±3	30±2	42±3	55±3	31±3
الملابس النسائية الكردية المعاصرة							
5	H	8	37±4	29±4	34±4	30±4	14,5±6
6	X	9	43±2	28,5±1	44±4	20,5±6	18±4
7	A	7	40±3	29,5±2	54±3	11±4	18±4
8	O	4	42±2	29±2	42±2	15±2	25±2

أنواع السيلوبت للملابس التقليدية والمعاصرة



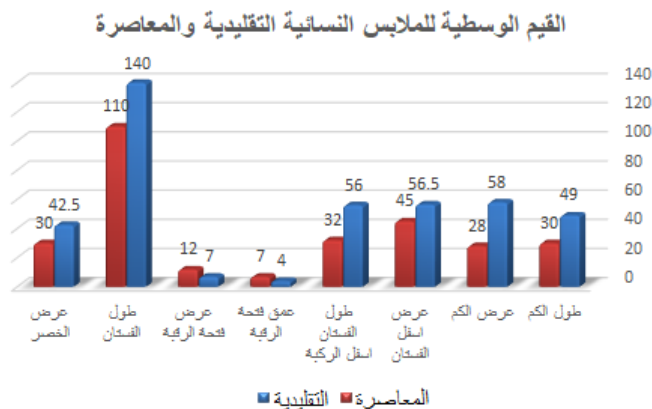
شكل رقم 6.5.1 يبين عدد تكرار كل سيلوبت في الملابس التقليدية والمعاصرة

6.5.2 القيم الوسطية للملابس النسائية التقليدية والمعاصرة:

حسبت القيم الوسطية لمجموعة من البارامترات لكل موديل لتسهيل عملية المقارنة بين الملابس التقليدية والمعاصرة (جدول رقم 6.5.3)، وشكل رقم.

جدول رقم 6.5.3

No	بارامترات الفساتين	البارامترات المحسوبة، سم	
		الفساتين التقليدية	الفساتين المعاصرة
1	طول الكم	49±6	30±4
2	عرض الكم	58,5±12	28±5
3	عرض اسفل الفستان	56,5±10	45±4
4	طول الفستان اسفل الركبة	56±0	32±5
5	عمق فتحة الرقبة	4±1	7±3
6	عرض فتحة الرقبة	7±1	12±4
7	طول الفستان	140±4	110±2
8	عرض الخصر	42,5±5	30±2



شكل رقم 6.5.2 يمثل القيم الوسطية للملابس التقليدية والمعاصرة

6.5.3 مقارنة المساقط البارومترية لسيلويت الزي النسائي الكردي التقليدي والمعاصر:

اعتمد خط الورك في المقارنة لانه الخط الذي بمساعدته مع طول الزي يمكن تحديد نوع السيلويت وقد حسبت القياسات البارومترية على صور مختارة لملابس تقليدية ومعاصرة لنساء يرتدين الزي الكردي وقد اعتمدت المسافة بين العينين لتحديد القياس بالسنتيمتر حسب المعادلة (رقم 1) وحساب الوسط الحسابي والانحراف المعياري حسب المعادلتين (رقم 2,3) (الزبيدي وكوزميجوف 2018).

$$M=(6.4...6.6)/a \quad \text{معادلة رقم 1}$$

حيث M - مودل "وحدة" الصور الفوتوغرافية (مرحلة توسيع او تقليل القياسات الحقيقية) ؛ a - المسافة بين العينين للجسم في الصورة الفوتوغرافية/سم ، (6,4...6,6) متوسط المسافة بين العينين للانسان، سم.

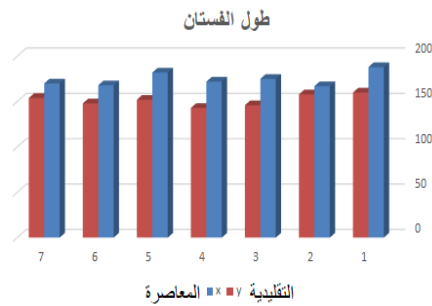
$$X \max - X \min \quad \text{معادلة رقم 2}$$

$$S^2 = \frac{1}{n-1} \sum_{i=1}^n (x_i - \bar{x})^2 \quad \text{معادلة رقم 3}$$

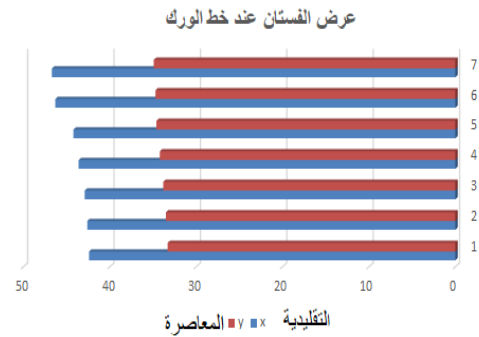
جدول رقم 6.5.4

S ²	الوسط	القياسات البارومترية سم	نوع السيلويت
			عرض الزي عند خط الورك

1.6	44	46.7	46.3	44.2	43.6	42.9	42.6	42.4	فضفاض	X
0.5	34	34.9	34.7	34.6	34.2	33.8	33.5	33.3	قليل الاتصاق	Y
طول الزي										
7.2	174	170	168	182	172	175	167	188	فضفاض	X
5.5	151	154	148	152	143	146	158	160	قليل الاتصاق	Y



شكل رقم 6.5.4



شكل رقم 6.5.3

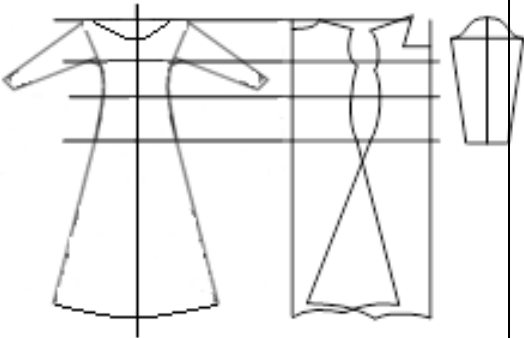
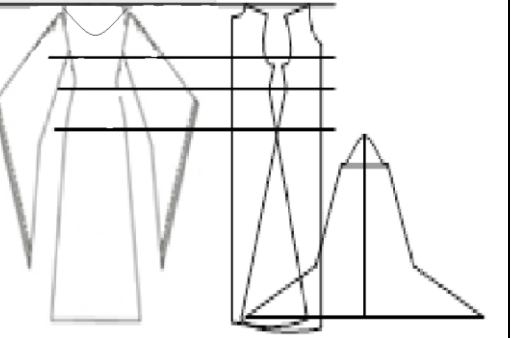
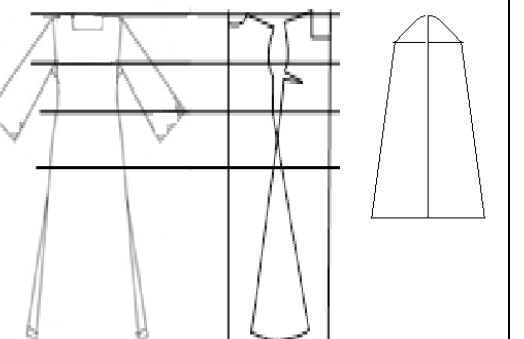
6.6. الرسوم الهندسية للملابس النسائية الكردية

:(Alzubeidi & Kuzmichev, 2013)

جدول رقم 6.1 الرسوم الهندسية للزي النسائي الكردي

No	الرسوم التقنية والرسوم الهندسية "الباترون"	السيلو يت	النسب في القسطين	
			العلاقات	المحسوبة
1	2	3	4	5
1		A	Ls / Ls Ws / Wb Ws / Wb Ww / Wb	1:2,7 1:10 1:2 1:2,4

ملحق جدول رقم 6.1

2		X	Lsl/Ls Wsl/Wb Ws/Wb Ww/Wb	1:2,2 1:3,6 1:1,7 1:2
3		O	Lsl/Ls Wsl/Wb Ws/Wb Ww/Wb	1:3 1:12 1:8 1:2,4
4		H	Lsl/Ls Wsl/Wb Ws/Wb Ww/Wb	1:2,5 1:3 1:2 1:1.8

ملاحظة الرموز: Lsl - طول الكم، Ls - طول خط الكتف، Wsl - عرض الكم، Wb - عرض الأسفل،

Ws - عرض الكتف، Ww - عرض الخصر

الرسوم الهندسية لتفصيل ملابس نسائية كردية معاصرة (Alzubeidi, A.N., & Kuzmichev, V.E) : (28 2013,10)

جدول رقم 6.2

شكل الزي	الرسوم التقنية والباثرون
1	2
 <p>فستان</p>	 <p>مثال نمذجة فستان</p>
 <p>قفطان فستان نسائي كردي باسلوب القفطان</p>	 <p>مثال نمذجة فستان نسائي كردي باسلوب القفطان</p>

 <p data-bbox="308 614 377 643">فستان</p>	 <p data-bbox="747 633 939 662">مثال نمذجة فستان</p>
--	--

جدول 6.3 الشكل الهندسي لنماذج مختارة لفساتين نسائية كردية والقياسات والنسب الهندسية

No	الصورة والسيلويت	نتيجة القياس، سم. خارطة القياس مبينة في الشكل 6.1	الرسوم الهندسية والنسب
1	 <p data-bbox="370 1561 391 1590">O</p>	<p data-bbox="528 1049 651 1078">عرض حزام</p> <p data-bbox="555 1087 624 1116">الكتف</p> <p data-bbox="569 1136 610 1164">40.3</p> <p data-bbox="528 1184 651 1213">عرض الصدر</p> <p data-bbox="569 1232 596 1261">34</p> <p data-bbox="555 1280 624 1309">عرض</p> <p data-bbox="555 1329 624 1358">الخصر</p> <p data-bbox="569 1377 596 1406">29</p> <p data-bbox="528 1425 651 1454">عرض الورك</p> <p data-bbox="569 1474 624 1503">36.5</p> <p data-bbox="528 1522 651 1551">عرض الرقبة</p> <p data-bbox="569 1570 624 1599">20.8</p> <p data-bbox="528 1619 651 1647">عرض الكتف</p> <p data-bbox="569 1667 624 1696">11.6</p>	 <p data-bbox="802 1416 1035 1445">1:8 - نسبة الراس للطول</p> <p data-bbox="775 1464 1077 1493">1:2 - نسبة عرض الأسفل للطول</p> <p data-bbox="734 1512 1118 1541">1:1,8 - نسبة طول الكم لطول الفستان</p> <p data-bbox="692 1561 1159 1590">1:3,2 - نسبة عرض حزام الكتف لعرض الأسفل</p> <p data-bbox="734 1609 1118 1638">1:1 - نسبة عرض الكم لعرض الأسفل</p>

		عرض الكم 55,5 عرض الأسفل 57 عمق الرقبة 8 طول الكم 120 طول الفستان 176 ارتفاع الصدر 135 ارتفاع الخصر 124 ارتفاع الورك 96	
		36 عرض حزام الكتف عرض الصدر 31 عرض الخصر 25,5 عرض الورك 34 عرض الرقبة 9,5 عرض الكتف	 1:8- نسبة الرأس للطول 1:2,2- نسبة عرض الأسفل للطول 1:3- نسبة طول الكم لطول الفستان نسبة حزام الكتف لعرض الأسفل - 1:1,4 1:3- نسبة عرض الكم لعرض الأسفل

	11,5	
	عرض الكم	
	36	
	عرض	
	الأسفل 51	
	عمق الرقبة	
	3	
	طول الكم	
	49	
	طول	
	الفتان	
	146	
	ارتفاع	
	الصدر 130	
	ارتفاع	
	الخصر	
	117	
	ارتفاع الورك	
	93	

6.7 دراسة تحليلية لنماذج من تصاميم مصممي أزياء أكراد معاصرين:

التصاميم الجديدة للزي النسائي الكردي تبتعد عن الشكل التقليدي للزي الفلكلوري الشعبي، والذي يرمز الى المرأة الكردية، ورموزه المميزة لموروثه المتوارث عبر الاجيال ويرى بعض المهتمين بالزي النسائي الكردي التقليدي ان الحدائثة والتطوير بالزي النسائي الكردي ان هذه التغييرات قد شوهت تصميمه الاصلي. فالشداشة لم تعد طويلة، وتلاشت الاكمام الطويلة «الفقيانة» والتي تربط نهاياتها مع بعضها من الخلف، كما أصبحت السراويل ضيقة جدا وقصيرة، كذلك القميص الداخلي والسترة العلوية وغابت الاحزمة والقبعات كما يتضح من (الجدول رقم 6.4) والذي يحوي على ازياء نسائية كردية معاصرة.

جدول رقم 6.4 مجموعة من تصاميم أزياء كردية معاصرة



الجدول رقم 6.5 الشكل a يمثل شكل تقليدي لزي نسائي من أحد المتاحف والشكل b يمثل زي نسائي معاصر.

جدول رقم 6.5



النتائج:

أكدت الدراسة على أن:

- 1- الزي التقليدي النسائي الكردي تأثر بالموضة المعاصرة.
- 2- تغير الشكل العام لقطع الملابس التقليدية النسائية الكردية.
- 3- تغير سيلوبت الملابس النسائية الكردية.
- 4- أصبحت الملابس أكثر ملاصقة للجسم وهذا يعني أن الأضافت لباترون الأساس لخياطة الزي أصبحت قليلة بعد أن كانت كبيرة والملابس فضفاضة.
- 5- الزي النسائي القديم أصبح لكبار السن والمناسبات الاحتفالية.
- 6- الرغبة عند الفتيات الشابات بمواكبة الموضة المعاصرة.

المستفيدون من البحث:

- 1- المهتمين بالأزياء والموضة.
- 2- مصممي الأزياء العراقيين والعالميين.
- 3- كليات الفنون الجميلة وعاهد التصميم والخياطة.
- 4- معامل انتاج الأزياء التقليدية.
- 5- متخصصي خياطة الأزياء الكردية.

التوصيات:

يوصي الباحث بزيادة الاهتمام بالزي الكردي النسائي وانشاء معامل انتاج المواد الاولية لانتاجه وخياطته وزيادة اهتمام الاعلام به وعمل مجلات دورية عن الزي الكردي النسائي لتعريف غير الاكراد به ونقله الى الموضة المحلية العراقية والعالمية من خلال مصممي الازياء العراقيين الاكراد والاهتمام بمتاحف الازياء وتدريبه ضمن مقررات الدراسة في معاهد الخياطة.

REFERENCES

1. Alzubeidi, A. N., & Kuzmichev, V. E. (2013). analysis and comparison two arab method for making arabian dreses. *Progress 2013* (pp. 65-66). Ivanovo: proceeding of the international technical conference .
2. Alzubeidi, A. N., & Kuzmichev, V. E. (2013, 10 28). shaping Iraqi womens dresses under the influence of the desing parameters of drawing. *modern problems of science and education 2013 no.4*. Retrieved 10 28, 2013, from [http:// www.science-education.ru/113-10513](http://www.science-education.ru/113-10513)
3. Delong, M. R. (1998). *The way we look*. New York: Fairchild Publications.
4. Hozaya, J. (2004). *Our traditional Babylonian and Assyrian costumes*. Erbil.
5. Jader, W. (1989). *Popular clothes in Iraq*. Baghdad: House of Cultural Affairs.
6. Kurdish, h. r. (2023, 3 23). *Iraqi News Agency*. Retrieved from <https://www.ina.iq/147578--.html>
7. Springstil, L. J. (2017). *Journey into the world of fashion*. London: Hindawi Foundation.
8. Zubaidi, & Kuzmigov, V. Y. (2018). *Designing women's clothing based on traditional Arabic clothing*. Babylon: Middle Euphrates Digital Press.

Visual analysis of the Kurdish women's dress and its impact on modernity

Ali Najim AbdulAllah AlZubeidi (PhD)
Ministry of Education- Al-Musayyib Director

Abstract:

A collection of pictures of traditional Kurdish women's national clothing and contemporary clothing was collected. A visit was also made to the city of Sulaymaniyah and the city of Halabja to find out the foundations of traditional clothing for the Kurdish regions and the impact of contemporary fashion on traditional dress. Which represents the culture and regionalism and reflects the picturesque nature of northern Iraq, and in order to complete the study, the parametric measurements of the clothes were analyzed and the graphs of the dress and its accessories were re-drawn to understand and make a comparison between them to study the clear influences and changes and examine the possibility of benefiting from them in sewing contemporary fashion young women and ensure that they do not abandon their traditional dress.

Keyword: Silhouette, Engineering Drawing, parametric measurement.



Crossref DOI: <https://doi.org/10.35560/jcofarts1159>

Four Women: The E. Cassirer's Theory and Its Analytical Potential for Understanding Iraqi Symbolic Painting by J. Saleem

Al-chalabi Omar Fawwaz

University of Mosul, Faculty of Fine Arts

e-mail: mmarkonos@uomosul.edu.iq

ORCID: 0000-0003-3700-9220

Bystrova T. Yu.

Ural Federal University named after the first President of Russia

B.N. Yeltsin, Yekaterinburg

ORCID 0000-0001-6713-6867

e-mail: taby27@yandex.ru

Al-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 1/5/2023

Date of acceptance: 22/5/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

Abstract:

Based on the theoretical ideas of E. Cassirer, a methodology is developed and an analysis of the painting work by J. Saleem, a representative of modern Iraqi painting, is carried out. While comparing the artistic programme of J. Saleem and the views of E. Cassirer, the methodological potential of the theory of the symbol for the art criticism analysis of the regional painting is clarified. Comparative analysis with the inclusion of the works of B. Buffet, B. Turetsky, J. Miro helps to see the multiple meanings of the same cultural symbol in thematically similar works of different years, created in different socio-cultural circumstances. The article shows that for regions with a shorter history (France, Russia, Spain, etc.), which have lost direct connection with the original myths in the process of civilization development, E. Cassirer's methodology can be applied only with significant amendments.

Keywords: Symbolism, modern Iraqi painting, J. Saleem, E. Cassirer.

Introduction

The relevance of the study is due to the limited degree of knowledge about the Current state of modern Iraqi painting and the inadequate development of the methodological basis for its study. Emerging from the ancient layers of civilization, the Iraqi painting at all development stages reproduces a high level of symbolism, which cannot be merely recorded or described. Since symbolism has a direct and strong influence on the culture and art of the Middle East, it is necessary to find such a research position that will make symbolism the key to interpreting the works of Iraqi artists in the 20th century who actively employed this approach. In order to do this, one needs to choose the most adequate theory of the symbol to the task from a variety of those of and test its application in art history discourse. For our research, the Iraqi artist J. Saleem and German theorist E. Cassirer served as he basis for for investigating this direction.

Certain difficulties arose along the way. "The fact is that in different periods, M. M. K. Abdelsalam, M. Salih and N. M. Kalashnikova, A. A. Khalaf, N. Shabout" (Bystrova & Al-Chalabi,2022). etc., studied the Iraqi art. But the works are mainly related to other art forms, while painting remains in the background. N. Shabout even speaks of the art historical invisibility of Arab Modern Art, referring to the incomplete separation of Arabic painting as a separate subject of study and linking this state with the non-delimitation of Arab and Islamic art of the region (Shabout, 2005/2006). In our opinion, it makes one pay special attention not so much to the classification or periodization of Iraqi painting as to its fundamental features,

one of which is precisely **symbolism**. And twenty years later she confirms this fact when she writes for the 2022 Dubai Contemporary Arabic Art Exhibition, noting that 'most of the works exhibited here defy a simple stylistic classification and instead flow between the allocated different spaces.' (Shabout, 2022).

The specificity of Iraqi artistic symbolism is conditioned by historical duration and semantic saturation of the 'symbolic universe' in which an art creator is located. Since the 1930s Iraqi artists have got to know European schools and concepts, and their artistic traditions without dissolving into them. This played a decisive role in the transition of Iraqi painting to a new stage, the main quality of which experts call 'the search for a civilized personality', accompanied by a meditative immersion in the experience of the current moment and the spontaneous use of artistic means. In the difficult political circumstances of the mid-20th century, including the formation of the Arab nations after the region's struggle for independence, artists sought to develop a specific visual language capable of expressing their new identity. With the dominance of 'unconscious vision', the artist still strives to complete the work, reflecting on the intermediate stages of its creation and supplementing it until they achieve the desired effect (Bystrova & Al-Chalabi). This process, even in a way imperceptible for the artist, actualizes many symbols of the traditional culture of the region and, at the same time, fills them with new shades of meaning.

By 'contemporary Iraqi painting' we mean the body of artwork and ideas that emerged between 1950 and 2020. The choice of time limits is explained by the fact that this is the time of the creation of various artistic groups by Iraqi artists-pioneers in contemporary art. The European academic school had a great influence on the formation of modern painting in Iraq. Thus, the founder of modern Iraqi painting, Abdul Qadir Al Rassam (1882–1952), was influenced by it. One of the leaders of the 1960–1970s, Hafidh Al Droubi (1914–1991), mainly relied on the achievements of European impressionism while creating the national landscape. The transfer of European symbolist experience to the Iraqi world receives only a partial response among Iraqi artists, acquiring features of Middle Eastern wisdom and restraint ("Iraq," 2022).

The features of modern painting in Iraq were clearly manifested in the work of the painter Mahoud Ahmed, who graduated from the Art Institute named after V. I. Surikov in Moscow in 1967. The paintings of Mahoud Ahmed (1940–2021) are characterized by realism and expressionism. In his works, he depicts the 'state' in which the woman is and the symbolic role that she is assigned in Iraqi society. For a more accurate identification of the woman's place in the environment and culture, the artist places her surrounded by household items, shows the social status of the woman, depicting her next to her husband, 'looking' women, animals.

A significant part of the artistic movement in Iraq in the middle of the 20th century is connected with the past, which is represented in the art of the pre-literate era in the art of Sumer, Akkad and Assyria. In Iraqi painting, a unique culture of using the symbol is traced, which consists in a special reverent attitude to nature, traditions, and the sensuality of the female body. The attraction of Iraqi artists works arose due to the influence of ancient civilizations, which left their mark on regional art, creating an atmosphere of some mysteriousness. Using stylization and a variety of expressive means, drawing inspiration from the rich heritage of Arabic art, the artists sought to form a new national identity, which included an appeal to the past in search of cultural authenticity.

In the 1950s there were several artistic groups, which was headed by an outstanding Iraqi artist and, to one degree or another, solved the question of attitude to the historical artistic heritage, and hence, the question of the meaning of symbols.

Thus, Shakir Hasan Al Said (1925–2004), considered to be a key figure in the Iraqi modern art movement, interpreted art as a path to the work of the spirit. He developed the artistic philosophy of *Istilham al-Turath* ('Searching for inspiration in tradition'), which was seen as the main starting point for achieving a vision of culture through modern styles. These artists were inspired by the 13th century Baghdad school, the works of calligraphers such as Yahya al-Wasiti (Baghdad, 1230s). (Al-Dulaimi, 2019). They believed that the Mongol invasion of 1258 represented 'a break in the chain of Iraqi fine arts' and wanted to restore lost traditions. Al Said was actively looking for a relationship between time and space, and for a visual language that would link the deep artistic traditions of Iraq with the contemporary art methods and materials. An important aspect was the incorporation of calligraphic letters into painting. The writing became part of Al Said's transition from figurative to abstract art, and strengthened the symbolic component of his works.

Crucial to their vision of contemporary art was experimentation with artistic traditions and techniques. The visual continuity of the present in relation to the past, thanks to them, became part of an innovative vision that was inspired by traditions. Works created within the framework of such complex artistic aspirations lack analytics that reduce them to any single aspect: the infinity of the artistic image, the role of the perceiver in changing the content of the picture, the influence of external circumstances on interpretation, etc.

Iraqi pictorial symbolism of the second half of the 20th – early 21st centuries since its inception has sought to unite the historical, household, and traditional beginnings of regional culture and at the same time go beyond art alone, become an artistic and philosophical concept of a person's relationship to history, and rethink the foundations of artistic creativity. Its study is even more relevant because 'a new generation of untrained amateur Iraqi artists, who exist outside the context of Iraqi art history, is developing a new Iraqi visual culture reflective of this art historical void' (Shabot, 2012).

Methodology

The analysis of symbolism in the diverse and new for the region works of Iraqi artists is possible only through an already established concept. In our study, the methodology for studying the symbol of E. Cassirer was chosen. He considers symbols to be 'organs of reality', language, or the highest values of human culture. The symbol conveys the meaning of sensual manifestations in an abstract form.

In full accordance with the subject of our study – contemporary painting by Iraqi artists who sought to continue the original, traditional art of the region – E. Cassirer speaks of the mythological space as a world of binary oppositions, occupying 'the middle position between the sensual space of perception and the space of pure cognition' (Cassirer, 2002). It is diverse, qualitatively heterogeneous, material, and has a pronounced centre and periphery. According to Cassirer, mythological consciousness, does not know time, and the empirically experienced present is separated from the origins, setting the boundaries of this chronotope. This time structure leads to the sacralization of the past, what is able to repeat itself in the present, for example, through a ritual or some kind of action.

Via simple fixation of formal characteristics in one particular symbol a complete understanding of the semantic content is impossible. Taken from the side of its figurative component, it acquires concrete historical and individual features and endless semantic variability, which can be comprehended only by 'getting used' to it (Averintsev, 1971). Then, it becomes justified and even necessary to turn to related branches – the philosophy of culture or aesthetics – for its scientific analysis. In our research this theory was the concept of E. Cassirer, who speaks of the origin of the main forms of spiritual culture, including art, from the mythological and symbolic consciousness. The artistic language of any period, according to this approach, is inseparable from the myth and, at the same time, every time it manifests

itself in a specific historical period, interacting with other cultural structures of this period. The myth not only has its own symbolic reality, but also sets various manifestations of a person, including their 'fate'.

According to E. Cassirer, who develops G. Cohen's idea of 'initial origin', the artist's thought originates in their experience, which is rooted in culture. It acquires its final form due to colour, chiaroscuro, and material. The elucidation of the semantic depth of a symbol in a piece of art, including painting, is not speculative, but based on its specific details. The image-meaning unity leads away from the priority of both formal and hermeneutic approaches to their synthesis. This removes another long-standing methodological question about the autonomy or closeness of art, that is, finding the main determinants inside the work or outside it (at one time, the Russian scientist A. G. Gabrichevsky called these approaches 'formalistic' and 'expressionist' (Gabrichevsky, 2002).

Concreteness of the image details, transmitting specific historical and personal meaning shades, becomes even more perceptible when compared with the works of other artists. Their primary selection is necessary, since not all artistic programs of the masters of the 20th century led to the formation of a symbolic reality that meets Cassirer's parameters. As an example of 'unstructured' reality, the article cites the work of the Spanish artist J. Miro (1893–1983), who gravitated towards surrealism.

Using the theory of E. Cassirer as the basis for the interpretation of the symbol in painting, it is advisable to outline the following stages of art history analysis:

1. Perception of a picture in terms of composition and figurativeness: colour, shapes, sizes, textures, details, materials used, the connection between individual elements.
2. Identification of the structural elements of the mythological space of the picture and the symbolic artistic reality in their relationship with the original pra-symbol, if any.
3. Observing the links between the socio-cultural context and the semantic content of the work. Identification of figurative and semantic transformations of the symbol under the influence of socio-cultural circumstances.
4. Comparison with works of a similar orientation and structure, made by other artists, to clarify the specifics of regional symbolism in J. Saleem.

Of course, this way of analysis has its limitations, and below it is shown how the destruction of the structure of myth reduces or transforms the symbolic content of painting. However, at the level of a hypothesis, we say that the historical and cultural prerequisites of modern Iraqi art are such that in it the mechanisms derived by E. Cassirer make themselves felt in full. The proof of this is just beginning with the material of this article.

The main part

'Woman Selling Material'

According to the concept of E. Cassirer, it is important not only 'what' we see, but what cultural circumstances lead the artist to use certain symbols in their specific form.

The painting by J. Saleem (1919–1961) 'Woman Selling Material' (Saleem, Figure/picture 1). has a planar composition, tending towards abstract geometricism, but remaining figurative. This technique testifies to the openness of J. Saleem to various influences and the dynamic interaction of different visual traditions. At the same time, abstraction meets one of the trends of Arabic art of the period, allowing the artist to focus on the form. And it is not 'complete', as if combining various possibilities, different languages of art.

In 1938–39 J. Saleem received a scholarship to study sculpture in Paris, where his studies were interrupted by the war. He moved to Rome (1939-1940), where he too was overtaken by the war, forcing him to return to Baghdad. Returning to Europe at the end of World War II, he entered the Slade School, London (1946–1948). He was influenced by Western artists such as Pablo Picasso and Henry Moore. (Lassikova, 2009).

Saleem is said to have been the first Iraqi artist to use cultural heritage motifs in his work and to guide local artists towards a distinctly Iraqi artistic language ("Jawad Saleem," 2021).

In 'Woman Selling Material', brown is used predominantly. This colour, one of the main colours of the landscape of the region, symbolizes earthliness, soil, closeness to nature and traditions, embodies simplicity and belonging to the village life. Facial identification is due to two black dots and a hijab in a black circle, implying the head of a girl who makes a wave of a crescent-shaped canvas. Semi-circular shapes give the impression of airiness and convey the movement of the fabric. The crescent shape repeats the forms of the arches and windows of Baghdad, its narrow-curved lanes; the artist gives a sense of the city through the appearance of a woman. It also connects the heroine with Islamic culture and female symbols.

While maintaining a number of quite traditional elements at the border between figurativeness and abstraction (triangle, circles, semicircles), the image of a woman is filled with a different, other than the original, semantic content associated with activity and dynamics. It is not closed on the topic of gender, but is brought into a generalized social space, where a woman acts as a point for connection and movement. Muted, deliberately 'grounded' tones show her new purpose and changing status. At the same time, the style of the lines and the structural 'framework' of the painting confirm the invariance of the original meanings of the woman as the guardian and generative principle.

Helping interpretation Cassirer's idea is that the myth and the symbol define the structural ordering in cultural reality, which, realizing or not realizing it, is created by a person (in our case, an artist) at each new stage in history. The Iraqi regional female symbols, like many other early civilizations, are based on the theme of preservation (circle) and bringing out (triangle). Historically, they often have hypertrophied primary sexual characteristics, indicating the main purpose of a woman.

J. Saleem, of course, is aware that he relies on a long tradition of depicting a woman. His wife, Lorna Saleem, noted that he was fascinated by ancient Egyptian and Mesopotamian sculptures. 'His goal was to create an artistic language unique to Iraq, based on the great art of its past civilizations, Sumer, Babylon, Assyria and of course Islam, but in the language of the 20th century,' she wrote ("Jawad Saleem," 2021).

Just as it was in ancient times, the world in the east again consists of female elements. In such a picture (and view of the world), the depicted woman is the centre, and therefore opposes the implied chaos that is outside the canvas. This figurative structure is reproduced by the artist with a number of 'deviations' dictated, according to E. Cassirer, by new circumstances. Thus, the head of the woman depicted by him is small and 'faceless', but emphasized by several concentric circles, riveting the attention of the perceiver to the eyes. The triangle of the body is rhythmically repeated here, placing an additional compositional emphasis on the upper part of the figure. The breast is drawn flat and rather conventionally, while the spiral lines around the face and the expanding V-shaped body configuration give dynamics to the image. Light triangle ornaments in different parts can be considered to be archaic, but they are made without the slightest hint of stylization. They set a small scale, which in the products of traditional culture is performed by a protective ornament. Nothing indicates the sacred function of the amulet, but due to the presence of elements of different scales, the composition looks more harmonious.

Despite the expressive restraint, it is due the symbolism that J. Saleem manages to tell a lot about his vision of a contemporary woman. The presence of a hijab does not reduce her external resemblance to the progenitor of gods, whose image dates from the Khalaf period, V millennium BC (Goff, 1963) (Iraq, Figure/ picture 2). Her dynamically raised hands testify to an openness that has not been seen before, but also to a timeless connection with heaven. The rhythm of her clothes echoes the city, and this is doubly symbolic precisely in Iraq, where the earliest cities arose: this woman is inseparable from her cultural topos.

Mythological time is non-linear, so there is no exact time indication in J. Saleem's work. Details by which we could identify it are almost non-existent. In cyclic time, the goddess and the woman selling material are simultaneous.

Accurately built by J. Saleem symbolic structures do not contain references to Hellenism, whose influence is quite strong in the region at the turn of the 1st millennium BC – 1st millennium AD, or Western European art of the 20th century, the influence of which was felt by Iraqi artists who left to study in Europe. This thesis can be given additional evidence by comparing the work of J. Saleem in its structural and symbolic aspect and thematically similar works of a number of authors from other countries that do not have an internal connection with those layers of history and culture that the Iraqi artist reaches. The selection was made on the basis of the generality of the topic and the relative temporal proximity of the date of work creation.

Comparative analysis of female images in their connection with artistic mythology

Unlike the saleswoman depicted by the French artist Bernard Buffet (1928–1999) in the same years and, at first glance, in similar geometry (Buffet, Figure/ picture 3). Saleem's 'Woman Selling Material' does not look flat and one-dimensional. J. Saleem does not use perspective, but colour contrasts give rise to a sense of depth.

Without discussing the artistic style of B. Buffet, who was incredibly famous and lost his fame during his lifetime under the influence of non-objective painting, we note that he too 'builds' his heroine from rounded and triangular forms. But the dense yellow-brown background leaves no place for air and movement, and the echo of the triangular folds of the apron with the dead slope and crosshairs of the cold metal fence gives rise to a gloomy and ironic metaphor of 'as cold as fish', incorporeal and barren woman, reduced to function only.

B. Buffet's statements about the world that surrounds him are full of misanthropy, and the gloom looks not only really experienced, but also mythologically constructed. The most recognized French artist of the 1960s along with Pablo Picasso, 'celebrity', the hero of newspaper chronicles, he consistently exaggerates colours and emotions. But his personal myth has no reference to the 'big' story, leading the perceiver to a fairly simple metaphor. The mechanical uniformity of the angles, which echoes the patterns of the steel lattice, does not enliven the space, but, on the contrary, makes it flat and empty.



Figure 1. Woman Selling Material, 1953, by J. Saleem. 53.5 x 43.5 cm. oil on canvas, Barjeel Art Foundation at the Sharjah Museum of Art.



Figure 2. Female Figurine from the Halaf Period, Tepe Gawra, Iraq [Photograph]. (n.d.). Penn Museum. Retrieved May 7, 2023, from <https://www.penn.museum/collections/object/405798>



Figure 3. In a Fish Shop, 1951, by Buffet, B. 170x240 cm, oil on Canvas, State Hermitage, St. Petersburg.



Figure 4. Saleswoman in Variegated Stockings, 1966, by Turetskiy B. 201x123 cm. Paper, gouache, Private collection.

Depicted by the nonconformist artist of the period of Soviet 'stagnation' B. Turetsky (1928–1997), the saleswoman looks akin to a robot (Turetsky, Figure/ picture 4). This large-scale figurative work in gouache, like a number of others, was painted at the moment of the artist's short departure from abstractionist searches, which he wrote about in his 'Autobiography from a third person' in the late 1980s: 'It seems to me that Boris Turetsky feels especially the negative side in a person's life. Sadness is exalted in his things, heaviness, oppression, one might say, is exalted. This is a monumental expression of narrowness, limitation, oppression' (turetskiy, 2013).

Recognizing that he is immersed in himself and mentally is cutting off from the existing reality, the artist does not live in the Soviet mythological space, created, among other things, by works in the style of socialist realism. However, the one-dimensionality of Soviet reality makes itself felt even contrary to the artist's attitudes: the saleswoman face is devoid of purely feminine features (the 'Soviet man' construct did not imply them); in space there are no visual or semantic dominants that point to the top and bottom, giving at least some kind of guidance. It is different, but at the same time homogeneous in its fragmentation. There is no historical sense here, except perhaps for the formal parallel between pattern of bright stockings and clowns and harlequins costumes from different countries. The figure of a woman is locked in a space without geographical and cultural certainty. B. Turetsky, like B. Buffet, comes to the image of the interior of the store (in this case, art supplies), where the action takes place, in an ornamental way. Many lines and planes form an abstract space resembling a closet. But this allusion does not lead to the strengthening of any symbolic meanings, especially as far as the woman herself is concerned.

The paradox of the work lies in the fact that the grotesque figure, composed of separate, roughly moulded parts, repels the viewer, while finely crafted colour modulations attract the eye. At some point, we no longer see the woman herself, carried away by the consideration of picturesque details, that is, the image does not 'grow' to the symbolic, since its details turn out to be more interesting than the whole. It dissolves in the purely artistic components of the painting. It is no accident, that in 1958 the artist writes: 'For me, everything is plastic. I don't see plastic anywhere and therefore I see it everywhere' (Turetskiy, 2013). If we return to the formulations of A. Gabrichevsky and E. Cassirer, we can say that a subjective immersion 'inside' art does not allow the 'external' symbolic reality to fully affect.

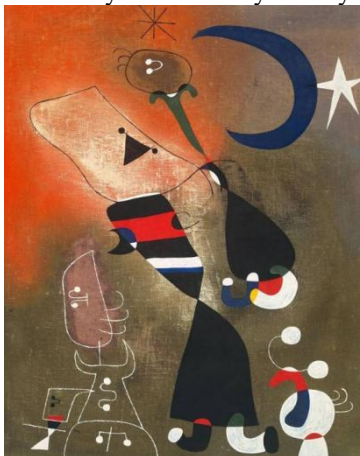


Figure 5. The woman, the bird and the moonlight, 1949, by Miro, J. 81.3x66 cm. Canvas, oil, Tate Modern, London.

Joan Miro began a series of works with stars in 1937, at the time of the Spanish Civil War. In an interview in 1948, he said about this time that he 'felt a passionate desire to escape' and 'deliberately went into his shell': 'Night, music and stars began to play a major role, serving as a source of inspiration' (Mink, 2003). Let us note that the artist connects not only the theme, but also his mood with the elements of nature, as if taking himself beyond the limits of culture. (Miro, Figure/ picture 5). The surrealism practices some extent allow this to be done.

As a result, we see a fluid and loosely structured reality. Moving away from the linear patterns and connections of points (stars, planets) of earlier works of the 1940s, Miro, as the stories of people who knew him at that time testify, assigns a decisive role to the imagination of the viewer, endowing his images with meanings. Thus, in 1947, the American artist K. Holty, standing in front of Miro's unfinished work, says that he sees a fish, 'and Miro answered somewhat irritably, «It seemed to me that it was a woman»' (Mink, 2003). The same artist is surprised at Miro's lack of interest in any artistic or visual effects, which are described above in connection with the B. Turetsky's work. He emphasizes with surprise that Miro finished the working day at the same time, remaining indifferent to the changes in shades on his canvases (Turetsky, 2013).

It seems that in this case there is no need to involve the Cassirer method of analysis, since the creative process is extremely subjective on the part of both the author and the perceiver. Even if the viewer discovers the symbolic connection between the woman and the moon, it turns out to be not so important for the experience of the work.

Conclusion

The conclusion is made about the productivity of using the methodology of E. Cassirer for the analysis of works of art, the authors of which consciously strive for a dialogue with traditional culture and art.

The method of art history analysis based on the interpretation of a work of art as part of the symbolic universe of a certain culture has been derived from E. Cassirer's symbol theory and tested.

A comparative analysis of the painting by J. Selim 'Woman Selling Material' with the works of the same period by B. Buffet (France), B. Turetsky (Soviet Union), J. Miro (Spain) showed the limits of the application of the Cassirer method in the interpretation of the works of art of the authors, not setting the task of finding a connection with the cultural past of their region.

Since the religion in the Arab world does not allow the use of the human image, the coding can be seen as a means of avoiding the expression of the religiously forbidden, while at the same time satisfying the artist's need for artistic practice. Instead of depictions of living creatures, which were forbidden to depict, decorative and geometric units were used (Siham). Often art as a whole is a certain fundamental idea, depicted in symbolic forms, so the image can be a spiritual modification embodied through the intention of the artist (Haidari, 1984).

The symbol is the key to human nature, writes E. Cassirer. Art is a language that expresses inner revelation. A work of art is a symbolic language that is transmitted directly to the perceiver (Amara, 2010). The richness of the content of art is expressed through a set of symbols that are representative symbols of a particular culture.

To study symbolism in the art of a particular region, it is important to consider the plasticity and variability of the myth and its symbolic elements (Stavitsky, 2019), which, in turn, leads to an understanding of the possibility of supplementing the universal art criticism method of their analysis with a more specific one. In this regard, the approach we use is adequate to the creative attitudes of the Iraqi artists of the mid-20th century, who consciously strove for their roots and used certain cultural symbols for this, moreover, in their regional

version. But it does not help to comprehend the works of authors who went into subjective depths or into the study of purely artistic effects.

One of the answers to N. Shabout's question 'What makes a work of art Iraqi?' – even though the borders of the state were marked relatively recently, – may be an indication of the specific symbolism of the works of Iraqi artists shown in this text. In the future, we plan to continue identifying the symbolism that proves the ethno-cultural originality of painting in the works of other contemporary artists of Iraq. The same symbolism, as if anticipating the tragedies of the next decades and the loss of many works of the past, conveys to us the structural and semantic 'monads' of the artistic culture of the region.

References

1. al-Dulaimi, A. I. (2019, May 22). *Journey of the destruction of the Iraqi National Museum of Modern Art*. Retrieved from <https://www.globalresearch.ca/journey-destruction-iraqi-national-museum-modern-art/5678222>
2. Al-Haidari Ibrahim (1984) *Anthology of Traditional Arts*. Syria: House of dialogue for publishing and distribution. 154 .
3. Amara, S. A. S. (2010). The concept of symbol in the philosophy of art, by Susan Langer,(Published Master Thesis). Faculty of Arts , *Ain Shams University*. 3-5. Retrieved from [Ain Shams Scholar \(asu.edu.eg\)](http://AinShamsScholar.asu.edu.eg).
4. Averintsev, S. S. (1971) Symbol. Brief Literary Encyclopedia: Soviet Encyclopedia, 1962-1978. *Soviet Russia*, 6, 826-831.Retrieved from <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke6/ke6-8262.htm>
5. Buffet, B.(1951) *In a Fish Shop* [picture]. State Hermitage, St. Petersburg.
6. Bystrova, T. Y. & Al-Chalabi, O.(2022). *The city as an interlocutor: the work of the Iraqi artist Khalifa Mahmoud. Place and voice: the practices of the Other in art. Monograph*. St. Petersburg. Limbus Press, K. Lublin Publishing House, (304) . 137-155.
7. Cassirer, E.(1988). *Experience about Man: An Introduction to the Philosophy of Human Culture (A.N. Muravyov Trans)*.The Problem of Man in Western Philosophy .(Comp Trans). and afterword by P. S. Gurevich; General ed. by Yu. N. Popov.(pp. 3-33) Moscow: Progress Publishing House.
8. Cassirer, E.(2002). *Philosophy of symbolic forms: In 3 vol* (E. Cassirer, trans). from German (S. A. Romashko trans)– M.: University Book, Vol. 1. Language. – . Vol. 2. Mythological thinking.
9. Gabrichevsky A. G. (2002). *Morphology of art*. — M.: Agraf,. — 864 p.
10. Goff, B. L. (1963). *Symbols of prehistoric Mesopotamia. with plates and a map*. Yale University Press. Retrieved from <https://archive.org/details/symbolsofprehist0000goff>
11. Gombrich, E .H.(2021). *History of Art* (Kryuchkova V. A.&Mayskaya M. I Trans.). Moscow. 98-100.
12. Ilyich, L. F. Fedoseev, P. N. Kovalev, S. M. Panov, V. G.(1983). *Philosophical Encyclopedic Dictionary* . Moscow: Soviet Encyclopedia, 607.
13. Iraq. (2022, April.10). In Art Encyclopedia. Retrieved April 10, April from https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/1206/Ирак
14. Iraq. (n.d). *Female Figurine*. [picture]. Retrieved from <https://www.penn.museum/collections/object/75855>
15. Januszczak W. Bernard Buffet: The Invention of the Modern Mega-Artist by Nicholas Foulkes. (February 8, 2016). Retrieved from <https://waldemar.tv/2016/02/bernard-buffet-the-invention-of-the-modern-mega-artist-by-nicholas-foulkes/>
16. Jung, C. G .(2022). Man and his symbols. Retrieved from <https://gtmarket.ru/library/basis/4121/4126>
17. Lassikova,G.V. (2009). *Contemporary painting and graphic works of arab countries in the collection of moscow state museum of orinetal art*.p.36.
18. Mink, J. (2003.) *Joan Miro*. Cologne, Germany: Taschen GmbH. 96 c.

19. Miro, J. (1949). *The woman, the bird and the moonlight* [picture]. Retrieved from <https://arthive.com/joanmiro/works/376752~The woman the bird and the moon light>
20. Jawad Saleem. (2021, May 19). In wikibrief. Retrieved May 19, 2021 from https://ru.wikibrief.org/wiki/Jawad_Saleem
21. Saleem, J. (2023, March 7) Modern Art Iraq Archive. Retrieved from <http://artiraq.org/maia/items/browse?collection=139>
22. Saleem, J. (1953). *Woman Selling Material* [picture]. Retrieved from <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/woman-selling-material-jewad-selim/>
23. Shabout N. (2022, February 10) *When Images Speak, What do they Say?, The Dubai Collection*. Retrieved from https://dubaicollection.ae/en/story/when-images-speak-what-do-they-say#_ftnref3
24. Shabout N. *Historiographic Invisibilities // The International Journal of the Humanities*. 2005–2006. Vol. 3. # 9. pp. 53–68.
25. Shabout, N. (2012). *Bifurcations of Iraq's Visual Culture // We Are Iraqis. Aesthetics and Politics in a Time of War*. Edited by Nadjie Al-Ali & Deborah Al-Najjar, *Syracuse University Press*. ISBN: 978-0-8156-3301-3.
26. Siham, Taman.(n.d) *the concept of symbol in Egyptian folk art and its impact on Contemporary Photography unpublished master's thesis, Helwan University*.
27. Stavitsky A.V. *The myth and the initial parameters of its structuring // Questions of psycholinguistics*. 2019. No. 3(41). pp. 174-185.
28. Stepanova N. V.(2016) *History of Iraq. XX century / Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences*. Moscow: IV RAS, 663 p.
29. Turetskiy, B. (2013). (2 ноября — 24 февраля).Personal website. <http://turetskiy.com/>
30. Turetskiy, B. (1966). *Saleswoman in Variegated Stockings* [picture]. Retrieved from <https://vladey.net/ru/lot/5724>

إشهار الصورة الاستقصائية في حماية المستهلك المحلي برنامج المهمة انموذجا

غسان محسن حمد¹

AI-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 29/11/2022

Date of acceptance: 27/2/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

ان الفيلم الاستقصائي التحقيقي هو جزء من الافلام الوثائقية ويعد من الافلام المهمة التي لها نسبة مشاهدة عالية من قبل المتلقي مما له اهمية بالغة في نقل المعلومة والمساهمة بخلق التوعية للمجتمع من خلال الوظيفة الاشهارية التي تؤديها الصورة السينمائية اذ تتطرق الباحث الى مفهوم الاشهار وتطوره عبر المراحل الزمنية ووظائف الاشهار ثم تناول الباحث ببحثه العناصر الفنية السينمائية التي تساهم بإنجاح العمل الاشهاري الاستقصائي من حركات الكاميرا والموسيقى والمؤثرات الصوتية والحوار ... الخ التي تغني الصورة الاستقصائية بالواقعية وتدفع المعلومة بشكل سلس ومنطقي وخلق اجواء الترقب والتوتر والفضول لدى المتلقي.

الكلمات المفتاحية: الإشهار، الصورة، الاستقصائية، المستهلك.

مشكلة البحث:

ظهور الفيلم الواقعي (الوثائقي) خصوصا على يد الأخوة لومير ومعه بدأت كيفية نقل المعلومة او الحقيقة للمتلقي والاشهار عنها بواسطة هذا الفن اي فن حركة الصورة السينمائية حيث توالى التجارب الفيلمية من اول تجربة من خلال تصوير خروج العمال من المصنع في اللومير وظهر عده مدارس بعدها الى الافلام الوثائقية واشهار الصورة التحقيقية خاصة باستخدام عناصر الوسيط السينماتغرافي ولكل مخرج اسلوبه في تسخير هذه العناصر للإيصال حقيقه معينة او خلق وعي لدى المتلقي منها على سبيل المثال السينما المباشرة ببريطانيا والواقعية الجديدة بإيطاليا والواقعية الشاعرية لفريتوف روسيا الخ.

وفي الوطن العربي كان للفيلم الوثائقي الاستقصائي خاصة مساحة كبيرة في اعمال المخرجين الوثائقيين لما تمر به هذه البلدان من مشاكل سياسية واجتماعية واقتصادية فظهرت العديد من الافلام الاستقصائية التحقيقية لتوعية أكثر للمجتمعات العربية منها على سبيل المثال افلام الوثائقية عن النكبة اي خسارة الحروب مع اسرائيل والافلام التي تتحدث عن الفقر او دعاية سياسية لنظام عربي وإنجازاته مثال حافظ الاسد وإنجازاته او القذافي في ليبيا او حياة قبائل الطوارق البدو بالمغرب العربي او حملات التطعيم ضد مرض معين الخ.

¹ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد/ Whmd100@gmail.com

أما عن الفيلم الاستقصائي في العراق فهو لا يقل شأنًا عن الأفلام الاستقصائية العربية فالمشكلة قد تكون متشابهة أو قد تكون أكثر تعقيدًا لما مر به هذا البلد من مشاكل الانقلابات والحروب والحصار والاحتلال والفضي والارهاب ومع ظهر قنوات كثيرة بعد 2003 محلية فقد تناولت العديد من الأفلام الاستقصائية التحقيقية التي تناولت المنتج المحلي ومقارنته بالمنتج المستورد لتوعية المتلقي عبر توظيف عناصر التعبير الفني مستفيدة منها في إظهار ما يعنيه المنتج المحلي من مشاكل عديدة ومنها تظهر مشكلة البحث من خلال التساؤل الآتي: إشهارية الصورة الاستقصائية في حماية المستهلك المحلي.

اهمية البحث: تتمثل أهمية البحث كونه يتصدى لموضوعة مهمة تختص بطريقة تسويق المنتج المحلي عبر توظيف عناصر التعبير في المتنوعة والمختلفة، إضافة إلى أهميته في رصد الآليات المتعلقة في كيفية مخاطبة المتلقي ومن ثم حثه على الاختيار، إضافة إلى أهميته في كونه: يفيد العاملين بمجال إنتاج الأفلام الوثائقية التحقيقية. ويعتبر مصدر لطلبة كلية الإعلام وكلية الفنون الجميلة من خلال توظيف عناصر البناء الفيدي.

هدف البحث: يهدف البحث للكشف عن: إشهارية الصورة الاستقصائية في حماية المستهلك المحلي.

المبحث الأول: مفهوم الإشهار ووظائفه

من مفهوم عبدا لرحمن قوبي ((هو عملية تواصل جماهيرية يشير إلى استراتيجية إبلاغه قائمة على الاقناع يوظف في ذلك كل وسائل الاتصال الانساني في كلمة ورمز وصورة قصد التأثير على المتلقي المستهلك)) (Qubi, 1999, p. 127)، من هذا المفهوم أو التعريف ينطلق الباحث لبحث بمفهوم الإشهار وكيفية استخدام كل وسائل الاتصال الانسانية المرئية والمسموعة من خلال الكلام والصورة وتوظيفها بشكل فني بلاغي.

اذ كانت بدايات الإشهار هي صورية من خلال الرسم اذ كانت لحرفية الرسم والالوان وسيلة فعالة لجذب انتباه الناس ومن ثم الصوت من خلال اصوات البشر أو اصوات مصطنعة من خلال الطرق على الآلات معينة بطرق متناغمة وبمقطوعات مثل العزف على الناي المصنوع من القصب أو الطبول المصنوعة من جلد الماعز الخ... ومع تعدد هذه الآلات وتنوع اساليب الطرق والاصوات المستخدمة في الإشهار يبقى الهدف منها واحد وهو اقناع المستهلك سواء كانت سلعة أو فكرة ومع تطور الوعي البشري ونمو التفكير الانساني المتعدد عن الميتافيزيقا والمقرب أكثر فاكتر إلى العلم والمعرفة والحقيقة ولدت حضارات وتكونت ثقافات مختلفة ومجتمعات ذات طبقة متفاوتة لها افكارها وايدولوجيتها وحاولت ان تعلنها أو تشهرها إلى مجتمعها الداخلي أو تصديرها إلى المجتمعات والثقافات الأخرى.

وفي كتاب شذى العاملي اعلان التجاري في العراق حيث ابتكر الملوك البابليون طريقة حديثة بالإشهار عن اعمالهم ((فكانو يدنون الحروب والاعمال التي قام بها كل ملك على الألواح الطينية ويحتفظوا بها في أماكن عبادتهم)) (Al-Amili, 2013, p. 10).

وفي العصور الوسطى دخلت تقنية (المنادي) حيث كان صاحب هذه التقنية يتمتع بصوت جهوري ويستعمل الحان ونبرات صوتية خاصة للإشهار عن علاج ظهر لمرض معين أو تبليغ سياسي أو اجتماعي الخ.... ((وكان الاعلان الشفهي اسلوب مستخدما في السوق من البائعين الجوالين يستخدمونه في الكثیر عن سلعهم وهي وسيله كانت شائعة في اسواق بغداد القديمة)) (Al-Amili, 2013, p. 13).

بعدها تنوعت وتطورت الاساليب الاشهارية مع تطور المجتمعات والعلوم ويصف الاشهار الكاتب الفرنسي بيرنارد كاتولا ((يتميز الاشهار في مستواه الاول عن الاخبار من حيث ان الاخبار يركز عللا واقعة كان ذلك موضعا او شخصا ويحاول ان يقول عنه شيأ ما يشكل موضعي وتميل الإرسالية داخله الى ان تكون معقلة ووظيفية)) (Catola, 2012, p. 76).

تطور الاشهار:

ظهر الاشهار وتطور عن طريق الصحافة (في القرن التاسع عشر في بريطانيا سنة 1804 من خلال بعض صحفها وعرفته فرنسا للأول مره في جريدة الدستور وجريدة المناقشات وكانت للنهضة الصناعية الاولى في تصريف المنتجات المتزايدة وعلى الاشهار القيام بالمهمة المنوطة اليه) (mudaqan, 2017, p. 147). وتوالت الصحافة المقروءة على استخدام الاشهار كوسيله للدعاية ونقل الاخبار ولم تكتفي الصحف بالإشهار الاعلاني فقط فكان لها اهداف اخرى ومنه انواع عده الاشهار السياسي والاشهار الفني الخ.. وارتبط تطور الاشهار بالصناعة تطورا طرديا ومن خلال التحولات والطفرات الهائلة التي شهدتها الصناعة وبعد ولادة السينما والتلفزيون لتكونا أدوات في غاية الاهمية للإشهار بسبب الاقبال المتزايد علما من قبل المشاهدين وسرعة انتشارهما ووصولهما الى اماكن بعيده عابرة حدود الدول وكسرت حواجز تفتيشها وكما ركها فبدلا من قراه الكتابة وصور جامده بدا المتلقي من مشاهدة صور متحركة امامه بكل حيثياتها وهو جالس في منزله في منزله ووسط عائلته فاصبح الاشهار جزءا مهما من ايدلوجية التلفزيون والسينما اضافة الى وظيفته الترفيهية (وعرف الاهتمام بالإشهار لدى الغرب اهمية كبرى حيث استفادوا من علم النفس في انتقاء الكلمة والصورة من اشهر المؤسسات الاشهارية ف وكالة (ari) للإعلان المتواجدة في بريطانيا وتعتمد في تصميم اشهارتها على انتقاء كل ما يثير النفس حيث تنوع في استعمال الالوان وتتنقي اجمل نجوم السينما المشهورين واحسن الاصوات الرجالية والنسائية وافضل المصورين) (Qahf, 2005, p. 22). وتوالت التطورات الاشهارية في مجال التلفزيون فاخذ الاشهار ابعاد اخرى منها التوعبية السياسية والصحية والسياحية والتاريخية الخ وانتقلت هذه التجارب الى الوطن العربي بعدة وسائل منها الاستعمار والتجارة الخ وتطور الاشهار التلفزيوني وكان للعراق حصة من ذلك التطور وخصوصا بعد سقوط النظام البعثي البائد 2003 حيث ظهرت فسحة كبيرة لحرية الاعلام وانشاء العديد من القنوات الفضائية وظهور الصحافة الاستقصائية وبرامج التحقيقات. وظائف الاشهار:

بما اننا بصدد حماية المستهلك بواسطة الاشهار فأننا سنوجز بشيء من الايجاز وظائف الاشهار وهي:

1. تسهيل مهمة اختيار السلع.
 2. زمان وكان توافر السلعة.
 3. تزويد المستهلك بمهارات مفيدة. (Al-Nadi, 2006, p. 58).
- إذا فالإشهار يعتبر دليلا مهما للترويج عن السلع والاهم من ذلك مهمته في توجيه المستهلك في اختيار السلعة المناسبة وذات الجودة العالية ومواصفات تلك السلعة واسعارها وكذلك ارشاد المستهلك عن مكان ومنشأ إنتاج السلعة الجيدة والمناسبة له مثال على ذلك السجاد الايراني وسيارات المرسيدس الخ اما بالنسبة

للمستهلك العراقي فان رقي سامراء مثلا يعني الحمرة التي يحتويها اضافة الى طمعه حلو المذاق وكبر حجم الثمرة وسمنت الكوفة والبان أبو غريب الخ.

وبالحديث اكثر عن وظائف الاشهار فهي متعددة بتعدد انواعه ولغته الخاصة وفي جميع اشكاله البصرية والسمعية التي لها تأثير خاص على المتلقي من خلال توعيته بأمر كان يجهلها او لم تكن الصورة واضحة لديه فمن خلال تدفق هذه المعلومات وبالخصوص الوسائل البصرية والمسموعة اي من خلال الوسيط السينماتغرافي لما يتمتع به من مقومات جمالية وتوثيقية تصور الواقع بحقيقه ادق ومن خلال ذلك يخلق وعي متكامل لدى المتلقي عن ما يدور حوله مثال الافلام الوثائقية التي تتناول اسرار وكشف تزييف العملة والمتمون وخبراء التزييف ونصائحهم للمتلقي من خلال المقارنة بين العملة المزيفة والحقيقة او العملية معكوسة اذ يتم التركيز على سلع ومنتجات محلية ذات جودة عالية وخلق وعي للمستهلك المحلي بانها افضل من المستورد وبذلك تخلق تنمية للبلد وفائدة للمستهلك مثال على ذلك افلام وثائقية عده تناولت انتاج الصناعات الكهربائية والتمور وغيرها من نتاجات محلية وبذلك هي تروج للمنتج المحلي وتخلق فرص عمل وسلعة جيدة، وكذلك الاشهار يقوم ب((خلق الطلب اذ يجعل المنتج سلعة او خدمات يبدو مرغوبا به وقابلا للوصول اليه والمساعدة على تقديم اوجه التميز فالجمهور لا يستجيب للمنتجات المتماثلة في خصائصها)) (Sabbat, 1997, p. 45).

المبحث الثاني: العناصر الفنية في الاشهار السينماتغرافي:

لا شك ان لعناصر الوسيط السينماتغرافي دور مهم واساسي في الصورة الاشهارية للفيلم الوثائقي مما تمتلكه تلك العناصر من مقومات جمالية وتقنية تحاكي حواس المتلقي وتجعله يتماهى مع الصورة والصوت المتكون من حركات الكاميرا واحجام اللقطات وزوايا التصوير والحوار والمونتاج والموسيقى والحوار والمؤثرات البصرية والصوتية الخ وسيناريو معد ينظم سير الاحداث وتتابعها ولنبدأ بحركات الكاميرا.

حركات الكاميرا:

تمثل حركات الكاميرا العامل المهم والرئيسي في بنية الفيلم السينمائي بشكل عام والفيلم الوثائقي بشكل خاص اذ تعتبر هذه الحركات العنصر الابداعي والخلاق في هذه الافلام ويعبر المخرج بها عن الافكار ((ووجهه النظر للحدث بتحديد اختيارات اللقطات واطرافها وحركاتها)) (eaql, 2009, p. 94).

وهناك انواع متعددة لحركة الكاميرا والحامل داخل الوسيط الفني والتي يمكن تلخيصها بما يأتي:

1. حركة البان: وتتضمن حركة الكاميرا حول محورها من اليسار الى اليمين او بالعكس او من الاعلى الى الاسفل وبالعكس وتسمى الحركة الاستعراضية (Aladdin, 2015, p. 7)، ولها استخدامات عديدة منها استكشاف المكان تستخدم في مشاهد رياضة مثلا لعبة التنس.
2. حركة الترافلنج: ((الترافلنج عبارة عن تحرك الكاميرا بينما تظل الزاوية بين خط محور العدسة واتجاه سير الكاميرا ثابتة)) (Martin, B.T, p. 34)، وتمثل حركة الكاميرا بكامل جسمها واقترابها او ابتعادها من الشخصية او الحدث المصور ويمكن حملها على الكتف او السكة او عربة الدوولي او بسيارة او طائرة، وتستخدم لتمهيد المتلقي الى استقبال الحدث الذي سيدور ودراميا اثناء مصاحبة شخص يتقدم او الانسحاب سريعا الى الخلف كما يحدث في ختام او نهاية الفيلم.

3. حركة الكرين: وهي امتزاج لحركات الكاميرا البانوراما والترافلنج وتكون على شكل رافعة وتؤدي عدة حركات مرتفعة او منخفضة دائرية او محورية وتقترب من الحدث والشخصية وتبتعد ولها تأثير درامي رائع مثال المشاهد الاستعراضية في الأفلام.

4. حركة الكاميرا المحمولة: ولها خصوصية عن باقي حركات الكاميرا اذ توضع على حامل متحرك باختلاف نوع الحامل المثبتة عليه ومن انواع حركات الكاميرا لمحمولة:

أ- حركة الكاميرا المحمولة باليد: اذ تحمل من قبل المصور على يده ويكون هو المحرك لها خصوصا إذا ما كان يتمتع باحترافية عالية لا يشعر المتلقي لهذه الحركة او بالعكس يمكن ان يبدع في عمل اهتزازات مقصودة مثل الدخول الى وكر عصابة مخدرات او كبس بضاعة مغشوشة وهذا النوع من الحركات يستخدم استخدام كبير في الافلام التحقيقية الاستقصائية لكونها تضيي الواقعية في نقل المعلومة للمتلقي.

ب- حركة الكاميرا المحمولة باليد على حامل: ((وهي تشبه الكاميرا المحمول باليد حيث ان هناك شخصا يحمل الكاميرا ولكن مع الفارق ان الكاميرا مرفوعة على جهاز ماص للصدمات seacam تستخدم هذه الحركة لمتابعة الممثل فيها اثناء صعوده السلالم والمرور في الفتحات الضيقة)) (Habib bin, B.T, p. 12).

اما العنصر الثني المهم جدا والذي له تأثير حاسم بالأفلام الوثائقية بشكل عام والافلام التحقيقي الاستقصائية بشكل خاص هو عنصر الصوت ومن اهم عناصر الصوت هي: الحوار: هو مرآة الشخصية ووعاء افكارها وله دلالات عديدة يستخدمها المخرج لغرض المعالجة الاخبارية اذ يستخدم الحوار خصوصا في الافلام التحقيقية الوثائقية للحديث عن حادثة وقعت مع الشخصيات المعاصرة لتلك الحادثة او مع المسؤولين عنها والتحقيق معهم مثال تصوير مشهد لكبسة رجال الامن على مطبعة لطبع عمله مزيفة او مع مختصين لهم علاقة بظاهرة معينة مثل تلوث او خطأ علمي الخ مثلا يلتقي الصحفي مع مجموعة من سكان المنطقة حول حالات وفاة بعض الاطفال اثناء سقوطهم في منهولات مجاري غير محمية بشكل جيد بسبب اهمال الحكومة لها وهنا للحوار دور مهم في نقل المعلومة الى المتلقي.

1. الموسيقى: للموسيقى اهمية بالغة في الافلام التحقيقية الاستقصائية اذ يكون لها دور دراميا كبيرا من حيث زيادة مستوى الترقب والتشويق والتوتر لدى المتلقي ((فهي تخلق جوا صوتيا يلعب دور التالف التشكيلي مع الطابع المعنوي للفيلم القلق، تسلط الوسواس، التبطل الملل الخ)) (Martin, B.T, p. 134). فمثلا عند قيام شرطة مكافحة المخدرات لمراقبة تاجر المخدرات وهو يقترب من وكر العصابة التي معه تبدأ الموسيقى بالتصاعد مع تأهب رجال الشرطة الى اقتحام الوكر والقبض على التاجر والعصابة.

2. المؤثرات الصوتية: عبارة عن اصوات غير موسيقية والاصوات البشرية تدخل في بنية الشريط الصوتي للفيلم السينمائي لأنها تمثل اصوات للأحداث والاشياء والشخصيات المنظورة والغير منظورة التي تتحرك في الزمان والمكان المعينين)) (Ali, 2016, p. 291)، فللمؤثرات الصوتية وقعها الحاسم في

الافلام التحقيقية الاستقصائية من حيث استخدام صوت اطلاق النار من خارج الكادر اثناء مدهمة الشرطة لوكر عصابة تتاجر بالأسلحة او صوت وصول سيارات النجدة اثناء تصوير رهينة مخطوفه وهي مشبوكة الايدي اذا فالمؤثرات الصوتية تعطي الواقعية لهذا النوع من الافلام سيما وانها تشهد تطورا تقنيا ملحوظا يوما بعد يوم.

مؤشرات الإطار النظري:

1. للكاميرا المحمولة باليد تؤدي دور مهم على اضافة الواقعية في الافلام التحقيقية الاستقصائية.
2. للموسيقى في الافلام الاستقصائية التحقيقية توظف لزيادة مستوى التشويق والترقب والتوتر لدى المتلقي.
3. الحوار في الافلام الاستقصائية التحقيقية يقدم أكبر قدر من المعلومات للمتلقي.

اجراءات البحث: اعتمد الباحث في بحثه على المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل الوصفي مجتمع البحث: في مجتمع البحث تم انتاج الثلاثين فيلم وثائقي استقصائي من عام 2017 وبفضاء اشتغال يشمل نتاجات الافلام الوثائقية الاستقصائية فضلا عما يرتبط بموضعه البحث اي اشهار الصورة الاستقصائية في حماية المنتج المحلي وبسبب سعة مجتمع البحث وامتداده زمانيا ومكانيا. فقد تم اختيار عينه قصدية للبحث لأسباب تم ذكرها سابقا

عينة البحث: لقد حدد الباحث عينة قصدية من فيلم استقصائي التي تنتهي الى الحدود الزمانية والمكانية وبما يرتبط بموضوع البحث فثلا عن توافر مادة فنية توازي المادة العلمية واشتملت عينة البحث.

تحليل العينة:

برنامج المهمة:

انتاج: قناة العهد الفضائية

السنة: 2018

البلد: العراق

اخراج وتقديم: حيدر الحمداني

ملخص البرنامج: برنامج استقصائي تحقيقي يتناول القضايا المهمة التي تمس حياة ومصحة المواطن ومحاولة توعيته وكذلك تسليط الضوء على الظواهر السلبية وكشفها للرأي العام من خلال استخدام الوسيط التي يمكن لها ان تعمل في الفيلم التحقيقي الاستقصائي.

المؤشر الاول: للكاميرا المحمولة باليد تؤدي دور مهم على اضافة الواقعية في الافلام التحقيقية الاستقصائية.

في الدقيقة 1,29 وعند تقدم المراسل الاستقصائي نحو عيادة الطبيب ومن ثم الدخول اليها لغرض معرفة اسعار كشفية الفحص نلاحظ اهتزازات واضحة للكاميرا المحمولة باليد وهي تصور الحدث وهو ما يمثل واقعيه في نقل الحقيقة للمتلقي وجعلة أكثر تماهي مع هذه الاحداث

المؤشر الثاني: للموسيقى في الافلام الاستقصائية التحقيقية توظف لزيادة مستوى التشويق والترقب والتوتر لدى المتلقي.

في الدقيقة 5,17 وعند توجه المراسل الاستقصائي الى الصيدلية لمعرفة الفارق في اسعار صرف وصفة الدواء بين صيدلية واخرى اذ تبدأ الموسيقى بدورها التصاعدي والغرض في توظيفها هنا لزيادة التصعيد الدرامي ورفع مستوى التشويق والترقب لدى المتلقي.

المؤشر الثالث: الحوار في الافلام الاستقصائية التحقيقية يقدم أكبر قدر من المعلومات للمتلقي.

في الدقيقة 6,20 يتحدث المراسل الاستقصائي مع صاحب الصيدلية عن الفرق في اسعاره واسعار صيدلية اخرى مع العلم ان الأدوية هي من نفس المنشأ والشركة ويقوم صاحب الصيدلية بالتبرير وفي ظل هذه الحوارات تتدفق المعلومات الى المتلقي.

النتائج:

1. تمثل الاهتزازات في حركة الكاميرا المحمولة من قبل المصور اثناء تصوير حدث مهم وخطير في الافلام الاستقصائية قمة الواقعية.
2. تلعب المؤثرات الصوتية دورا مهما في الافلام الاستقصائية في زيادة تماهي المتلقي مع الحدث.
3. ان للموسيقى استخدامات درامية وجمالية كبيرة في الافلام الاستقصائية اذ تعمل على تصاعد الاحداث دراميا وخلق عنصر الترقب والتوتر والتشويق لدى المتلقي.
4. ان للحوار والتعليق دور بالغ الاهمية في تدفق المعلومة الى المتلقي سواء كان الحوار بين المراسل والضحية او المراسل والمتهم او المحقق والمتهم والضحية او من خارج الكادر بصورة تعليق.

الاستنتاجات:

1. تعد الافلام الاستقصائية من الافلام الوثائقية المهمة.
2. تمتلك الافلام الاستقصائية شكلا فنيا خاص بها.
3. تعد المؤثرات الصوتية من العناصر الفنية المهمة في الاشتغال بهذه الأفلام.
4. تعتمد الافلام الاستقصائية على حركة الكاميرا المحمولة لما تمنحه هذه الحركة من واقعية.

التوصيات:

يوصي الباحث بإقامة مهرجان خاص للأفلام الاستقصائية لما تمتع به من شكل فني مميز.

المقترحات:

يقترح الباحث ان تقوم كل قناة فضائية عراقية بتخصيص ميزانية انتاجية للإنتاج كهذا نوع من الافلام نظرا الى اهميته وحاجة المجتمع اليه.

References:

1. Aladdin, D. (2015). *Dramatic employment of the compound movement of the camera in the movie*. Baghdad: Al-Mustansiriya Journal of Arts, Vol. 38, No. 68.
2. Al-Amili, S. (2013). *TV commercial advertising in Iraq and ways to develop it*. Baghdad: Adnan Library for printing and publishing.
3. Ali, A. (2016). *Aesthetics of the juicy film*. Baghdad: Al-Shati for publication and distribution.
4. Al-Nadi, N. (2006). *Care and advertising in cinema and television*. Jordan: Arab Society Library for publication and distribution.
5. Catola, B. (2012). *Publicity and society*. (Saeed Benkrad, The Translators). Beirut: Dar Al-Hiwar for publication and distribution.
6. eaql, s. (2009). *Radio and television production*. Cairo: Dar Al Arabiya for publishing.
7. Habib bin, Q. (B.T). *Elements of television production*. Riyadh: King Saud University, College of Arts, Department of Mass Communication.
8. Martin, M. (B.T). *Cinematic language*. (S. Makkawi, Trans.) Egypt: The Egyptian General Organization for Authoring and Publishing.
9. mudaqan, K. (2017). *Publicity and its development through the press*. Algeria: Kasdi Merbah University, Al-Ishraq Scientific Journal.
10. Qahf, A. (2005). *Advertising engineering*. Alexandria: The New University House.
11. Qubi, A.-R. (1999). *Poetic publicity speech, publicity panels from ancient Arabic poetry*. Morocco: B.N.
12. Sabbat, K. (1997). *Advertising is its history, foundations and rules, arts and ethics*. Cairo: The Anglo-Egyptian Library.

Publicizing the survey image in local consumer protection the mission program is a model

Ghassan mohsen hamd

University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Film and Television Arts

Abstract:

The investigative film is part of the documentary films and is considered one of the important films that have a high viewership by the recipient, which is of great importance in transmitting information and contributing to creating awareness of the community through the advertising function performed by the cinematic image, as the researcher addresses the concept of advertising and its development through the time stages. And advertising functions. Then the researcher dealt in his research with the cinematic technical elements that contribute to the success of the investigative advertising work, such as camera movements, music, sound effects, dialogue ... etc., which enrich the investigative picture with realism and the flow of information in a smooth and logical manner, creating an atmosphere of anticipation, tension and curiosity for the recipient.

Keywords: advertising, image, investigative, consumer.

المخيال الاجتماعي وتمثلاته في لوحات طلبة قسم التربية الفنية

ربي ابراهيم نعمه¹

Al-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 11/1/2023

Date of acceptance: 21/2/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

هدف هذا البحث التعرف على كيفية توظيف المخيال الاجتماعي وتمثلاته في لوحات طلبة قسم التربية الفنية، ولتحقيق هذا الهدف اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي، وتم اعداد استمارة ملاحظة مكونة من أربع فقرات استخدمتها الباحثة كأداة للبحث بعد المصادقة عليها من قبل الخبراء، وتم تحليل (6) ست لوحات فنية من اعمال طلبة قسم التربية الفنية في ضوء هذه الاداة وتوصلت الباحثة الى عدد من النتائج اهمها:

1. يساهم المخيال الاجتماعي في استثارة خيال الفنان والمتلقي، لان التمثلات تتجسد في اشكال داخل اللوحة وقريبة من الواقع.
 2. اعتمدت الاعمال الفنية عينة البحث على المخيال التمثيلي والمخيال الابداعي أكثر من المخيال الوهبي.
 3. بالرغم من ان مضامين الاعمال الفنية عينة البحث تناولت مشاكل فردية الا انها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بهوموم ومشاكل المجتمع.
 4. استطاعت التمثلات للمخيال الاجتماعي من التركيز على القيم الاجتماعية الاصلية ونبذ القيم السلبية بهدف التخلص من الطاقة السلبية للفنان والمتلقي.
- وختم البحث بالاستنتاجات والتوصيات وقائمة المراجع.
- الكلمات المفتاحية: المخيال الاجتماعي، التمثلات.

مشكلة البحث:

اهتم الانسان منذ بداية حياته في توثيق طبيعة حياته وعلاقته مع البيئة من خلال الرسوم او الكتابة على اللوح الطينية والورقية، ومع تراكم الخبرات والثقافات اصبح الخيال دوراً مهماً في صياغة الحياة بشكل جديد من خلال المحاكات، كما في الاعمال الدرامية او من خلال الرسم والادب والامثال والحكايات الشعبية، وتداخل الخيال بالواقع خاصة في الادب والفنون اصبح للمخيال الاجتماعي اثر مهم في التشكيل الفكري للفنان، ولو دققنا في الاعمال الفنية للرسامين العراقيين او العالمين نجد في ثنايا اللوحة بعض الرموز والدلالات تشير الى بعض الملامح الاجتماعية من خلال الاشكال والكتل والالوان وربما نجد افكار غير واقعية لكنها مستمدة من الخيال العام للمجتمع الذي اصبح يؤمن ويقنع بهذه الافكار بالرغم من انها ولدت ونمت في مخيلة احد افراد المجتمع، ثم اصبح لها صدى بين الناس ومع مرور الزمن اصبحت هذه الاشياء المتخيلة وكأنها جزء من الواقع وجزء من ثقافة المجتمع. واستفاد منها الفنان لان الفن يفسر ما وراء تلك

¹ طالبة دكتوراه/الجامعة المستنصرية/كلية التربية الأساسية / Ozez966@gmail.com

الظواهر والافكار ويستشفها كأن يستلهم الفنان حكاية او صورة حياته يستعيدها من خلال اللوحة لأنه يجد فيها حداثة ممكن ان تتفاعل مع ثقافة عصره او بيئته أن هذه الموروث المتخيل قد يكون مرحلة اولى يتحسسها الفنان ويحصل لديه عصف ذهني يترك صداه على المراحل اللاحقة التي تلي مرحلة العصف الذهني ينتج عنها أرداه واعية باختيار الوسيلة المناسبة لاستلهم صورة حديثة مستمدة او مسترجعة من الصورة الاصلية المتخيلة ويتم انتاج عمل فني جديد تشكل فيه ملامح المخيال الاجتماعي لكن الاسلوب مختلف ويحاكي الثقافة الحالية وفي نفس الوقت نشعر بالارتباط الحقيقي مع جذور المجتمع، من كل ما تقدم ترى الباحثة ان اشكالية هذا البحث تتعلق بكيفية توظيف المخيال الاجتماعي في اللوحة الفنية وما هي تمثلاته. ويمكن تلخيص اشكالية البحث بالتساؤل الاتي كيفية توظيف الميخالف الاتي وتمثلاته في لوحات طلبة قسم التربية الفنية؟

اهمية البحث: تكمن اهمية البحث الحالي بما يلي:

1. اكتشاف كيفية تعامل مع الموروث الاجتماعي الذي يحمل الكثير من الخصائص التعبيرية والجمالية في العمال الفني.
2. يفيد طلبة قسم التربية الفنية في كيفية الاستفادة من المخيال الاجتماعي في رسم اللوحات الفنية.
3. يفيد معلمي ومدرسي الرسم في توضيح العادات والموروث الاجتماعي وكيفية توظيفها في الرسم.
4. يمكن الاستفادة من نتائج هذا البحث في تحليل اللوحات الفنية بشكل عام والتركيز على المفاهيم النظرية بشكل خاص.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي (التعرف على المخيال الاجتماعي وتمثلاته في لوحات طلبة قسم التربية الفنية)

حدود البحث:

1. الحد الموضوعي: التعرف على المخيال الاجتماعي وكيفية توظيفه داخل اللوحة الفنية
2. الحد الزمني: العام الدراسي 2021-2022 م.
3. الحد المكاني: كلية التربية المختلطة – قسم التربية الفنية – جامعة الكوفة.

تحديد المصطلحات:

أولاً: المخيال الاجتماعي:

يعرف لغوياً في قاموس (تاج العروس) "خال الشيء يخالو خيالاً وخيلة ويكسران، وخال وخليلاً محرّكة ومخيلة ومخاللة وخليولة، وقيل: يقال ذلك عند تحقيق الظن، وتخول في مستقبله خال بكسر الهمزة " (al-Husayni, 1965, p. 43).

ويقال احياناً أن فلان يمشي على مخيلة اي على ما خُيل له دون يقين، والمخيال اصطلاحاً هو أحد مصطلحات الانثروبولوجيا التي تعبر عن مجموعة من التمثلات الاسطورية للمجتمع.

يعرفه (Gilbert) المخيال هو "مجموعة من التصورات المشتركة لدى جماعة معينة اتجاه جماعة اخرى، ذلك ان كل مجتمع منظم بلغة خاصة، ومحيطه الخاص ينتج مكانة خاصة به" (Gilbert, 1964, p. 192)، ويبدو ان المخيال يجمع بين التصور والخيال ويتجاوزهما كما في المخيال الاجتماعي الذي يبرز احياناً

على شكل ايولوجيات، و احياناً في شكل يوتوبيا، وهما يشكلان من الوعي الانساني كما يشكلان البنية الصراعية الداخلية للمخيال "اذ هو يظهر تارة في شكل يوتوبيا منقلب عن الواقع هارباً منه وذلك لتحقيق نوع من الفردوس المفقود الذي يستبعد فيه البشر انسانيتهم" (Salbia, 1982, p. 341).

التعريف الاجرائي: (المخيال الاجتماعي) هو الجانب الخفي الا مرئي في حياة الناس، وتكون من عدة عناصر كالرموز والصور وله عدة اجزاء ترتبط مفاهيمها مع مجموعة من المصطلحات مثل الايدولوجيات، واليوتوبيا، الاسطورة، الحكاية، ويجري التركيز على الحكاية او الفكرة لدراسة المخيال ذلك لما له اهمية في فهم المجتمعات.

ثانياً: التمثل:

يرى جميل صليبيا " ان التمثل والتمثيل متقاربان وهما معاً يشتركان في امرين: أحدهما الشيء في الذهن، والآخر الشيء مقام الشيء" (Salbia, 1982, p. 255).

يعرفه (Bormans) " ان التمثل مصطلح مرادف للثقيف ويستخدم بوصف العملية التي يقوم من خلالها تمثيل شخص من خارج الجماعة او مهاجر او جماعة خاضعة، بحيث يتكامل مع المجتمع المهيمن المظيف بها لا يمكن معه تميزه عن سائر أعضائه" (Bormans, 1940, p. 167).

يعرفه (Beteret) " التمثل هو الكيفية التي ينظم بها الفرد فهمه للواقع والحقيقة التي يعكسها وتعبير اخر هو تنظيم فردي لحقيقة جماعية ولكن هذا التنظيم الذاتي او عادة البناء ذهنياً لحقيقة اجتماعية لا يتم احباطياً وانما يستند الى أطر مرجعية تستمد قوتها من حضوره ضمن مجالات عديدة في المجتمع" (Beroer, 1996, p. 102).

التعريف الاجرائي: تعرف الباحثة التمثلات الاجتماعية بأنها صبرورة ادراكية وذهينة يتم بواسطتها اعادة بناء للواقع من خلال المعلومات والمعارف التي تلقاها الفرد طيلة تاريخ حياته والسكنة في ذاكرته حيث يستحضرها من خلال علاقته مع الافراد والجماعات ويمكن تجسيدها في رسوماته ونتاجاته الفنية.

الإطار النظري

المبحث الاول: المخيال الاجتماعي:

اهتم المختصين في العلوم النفسية لمفهوم المخيال الاجتماعي ومنهم الفرنسي جاك لاكان الذي استخدمها في منتصف القرن الماضي، لكن اصول هذا المصطلح تعود للفلسفة اليونانية اذ يعرف افلاطون التخيل بأنه "مصور او رسام يرسم في النفس اشباه الاشياء المدركة بالحس، ويأخذ من الحواس التي تصبح مادة للتفكير" (Makkawi, 1993, p. 64). وفي هذا التعريف يشير افلاطون الى وظيفتين هامتين للتخيل احدهما هي استعادة صور المحسوسات، وهذا ما يعنيه افلاطون بتصوير الاشياء المحسوسة في النفس والثاني هي استخدام الصور المحسوسة في التفكير ويرى افلاطون انه لا توجد هناك صورة بدون واقع حقيقي، اما ارسطو فيرى "اننا نستطيع ان نميز بين الجانبين في كل ما هو موجود فردي مادته وهو باليونانية (Hule) ومن هنا جائت كلمة هيولي وصورته (Edos) الموجود الفردي هو المادة. وقد تشكلت وانتظمت حسب مبدأ تكويني محدد هو (Form)" (Taylor, 1982, p. 58).

ويعرف الفارابي التخيل في كتاب (أراء اهل المدينة الفاضلة) "يحدث فيه الانسان، بعد ذلك الاحساس قوة اخرى بها يحفظ ما ارتسم في نفسه من المحسوسات بعد غيبتها عن مشاهدة الحواس لها وهذه هي القوة المتخيلة، فهذه تركيب المحسوسات بعضها الى بعض وتفصل بعضها عن بعض تركيبات وتفصيلات مختلفة، بعضها كاتب وبعضها صادق" (Al-Juwaili, 1992, p. 26).

ويقسم الباحثون المخيال الى ثلاث اقسام هي:

"المخيال التمثيلي: وهو الذي يمكننا من الاحتفاظ بالصور لزمن طويل، وكذلك يمكننا من استرجاعها اذ ما شاهدناه او تعرضنا لـ (مثير) يثير فينا الذهول ثم ما نبث ان نقرر بأننا شاهدنا تلك الصور من قبل. المخيال المبدع: هو المخيال الذي تنتقل فيه الصور من الذاكرة الحافظة الى الذاكرة المبدعة بواسطة قوة تركيب او قوة فعل الرابط بينها من خلال الاشارات، اذ ان "كل اشارة لها قدرات متفاوتة لخلق رابط وفي نفس الوقت اعطاء معنى معين له" (Shoshan, 2013, p. 197).

المخيال الوهمي: هو يستمد عناصره من خلال نسيج الرؤى والاحلام نسجاً خيالياً لا صلة له بالوجود الحقيقي، فالوهم عند (فرويد Freud) "انشاء نفسي يرتبط بالرغبة، ولا يشير الى شيء لا وجود له، او الى تخطيطات ذهنية سرايبه لا صلة لها بالواقع، ولا الى الخطأ او الكذب بل يشير الى المتخيل الحي الذي يشد الفرد والجماعة" (Assaraf, 1999, p. 80).

ان دراسة تأريخ الحضارات والمجتمعات البشرية تعتبر أحد العناصر الفعالة في الظواهر الاجتماعية ولكل فترة زمنية نلاحظ وجود ثقافة سائدة تستند على افكار مستمدة من الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي تشكل قواعد للتعامل فيما بين البشر وتعزز هذه الثقافة بأفكار مستمدة من الخيال الممتزج بالواقع، ويمكن لهذه الافكار ان تتمثل في العلاقات الثقافية والاجتماعية للفرد مما مهد لظهور نظريات اجتماعية ترتبط بالجانب الاخلاقي في الفعل الانساني والفعل الاجتماعي والاهمية الرمزية للفعل الانساني وتمثلاته في النتاجات الفنية والادبية. " ان اصحاب النظريات الاجتماعية ينظرون الى النتاج الانساني عموماً على انه نتيجة حتمية لأفرازات البيئة الاجتماعية، فالانسان بوصفه كائن اجتماعي فأمرؤيته متأثرة بالقضايا والمشكلات الاجتماعية والثقافية السائدة، فالانسان يتأثر ويؤثر في البيئة والمجتمع الذي يحيط به، وهذه سمة انسانية لأن الانسان يعيش بطريقة مستمرة ومتطورة" (Anzio, 1990, p. 75).

وعند ما ننظر الى العلاقة القديمة بين الفن التشكيلي والمجتمع بوصفهما المكانين الذين تتفاعل فيهما المشاعر والسلوك الانساني طبقاً لارسطو الذي "يعظم قيمة الارتباط بين الخيال والاحساس من خلال ظاهرة (التطهير)" (Taylor, 1982, p. 65).

ان افعال وردور افعال الفرد ونمط حياته الخاص يرمز لحالات عاشها او صادفها في الحياة وقد تكون متأثرة بسلوكيات وحياة الاخرين من افراد المجتمع، فهي تترك اثرها في ذاكرته الاجتماعية، وتشكل خزين من الذكريات والافكار التي يمكن ان يستفاد منها او اسقاطها على نتاجه الفني، وقد تناول (رايت ميلز) مصطلح (الخيال السوسولوجي) فهو يرى "ان عملية الحساسية والتواصل والفهم للعالم الاجتماعي الذي اشعلت شرارته المجتمعات الصناعية المعاصرة وهم يرون ان هذا التواصل لا يتحقق الا من خلال ممارسة الخيال على ثلاثة اصعدة تتضمن اشكال الخيال السوسولوجي وهي الحساسية التاريخية، والانترولوجية

والنقدية، فيفضل هذا الجهد المنطلق من الخيال، والذي يقوم بطبيعة الحال على وعي بالتاريخ، نستطيع ان نفهم كيف تختلف معيشة ابناء المجتمعات الصناعية عن الاسلوب الذي كان يحيى به الناس في الماضي القريب، كذلك نتمكن بواسطته من كشف الكثير من الحقائق المجردة" (Mills, 1987, p. 170)، ويرى (ميلز) "ان الخيال السوسولوجي رؤية اجتماعية للنظر الى العالم ان يدرك الارتباطات بين المشكلات الفردية التي يبدو شخصية في الظاهر والقضايا الاجتماعية الهامة" (Mills, 1987, p. 398).

ويمكن من خلال الانشطة والفعاليات ان نربط بين الابعاد الاجتماعية والشخصية الانسانية. ان التفاعل الاجتماعي داخل البنى الاجتماعية هو نشاط قائم في مكان وزمان محددين وهو "عملية مستمرة قطبها الافراد وادواتهم الرئيسية من افكار ومعاني ومفاهيم، تكون نتائجه عادةً تعديل او تغير في السلوك، من خلال عدة منبهات اجتماعية متفاعلة تقدمه البيئة الاجتماعية" (Abdel-Hadi, 2009, p. 169).

ويركز التفاعل الاجتماعي على فكرة ادراك الدور وتمثله، لان الادوار الاجتماعية هي التي تشكل السلوك الذي يكون محور تفاعلات الافراد في ما بينهم، ولكل انسان دور او اكثر من دور في الحياة فقد يكون الاب وفي نفس الوقت عامل في مصنع او غيرها من الادوار ومن خلال سلوكه في كل حالة يقوم بالادوار الاجتماعية تزداد خبراته التي يكتسبها من ممارسة هذه الادوار وتفاعله مع الآخرين وعلاقاته الاجتماعية "فالتعامل بين الافراد يتحدد وفقاً لما يقومون به من ادوار مختلفة تتكامل وتتلاقى من خلال عملية التفاعل الاجتماعي" (Al-Shennawi, 2001, p. 70).

ان بنية الواقع الاجتماعي متنوعة ومعقدة ولا نستطيع ان ندخل في كل تفاصيلها، فالانسان يعيش في بيئته يتحدد بثقافة معينة يتخذ فيه الواقع الاجتماعي امراً مسلماً به، فعلى سبيل المثل نحن نتعامل مع التكنولوجيا والاجهزة والمعدات والبنائات والاسواق وندركها دون ان نتأمل السمات الانطولوجية الخاصة بها، فوجودها يبدو طبيعياً كوجود الاكل والشرب كوجود الاشجار ذلك لاننا نشيد الواقع الاجتماعي ليخدم اعمالنا "فيبدو على الفور واضحاً لنا ولكن حين تلتقي وضيقة الاشياء نجد انفسنا امام مهمة فكرية صعبة، اذ ان تراكيب ابنية الواقع الاجتماعي تتركب من مجموعة القواعد التقديرية وليس اتساق الواقع الاجتماعي داخل انطولوجيا الوجود الاكبر" (John, 2012, p. 37). وقد تناول (كارل يونغ) في نظرية الوعي ومفهوم المخيال الاجتماعي اهمية محتويات الوعي الخفية وأنها "ظرفياً تسترجع الى محتوى الوعي، وساق في هذا الإطار مثلاً لشخص يتنزه في الحديقة، ثم يشم رائحة الورد بوصفها (مثير) فيتذكر طفولته" (Jung, 1962, p. 90).

ان البيئة التي يعيش فيها الفرد لها دور مهم في التأثير على مخزونه الفكري وطريقة كلامه وسلوكه العام وعلاقاته مع باقي افراد المجتمع، والفلاح الذي يعمل في الزراعة يعرف الكثير من التسميات للنباتات والاشجار، والسيبيري الذي يعيش في الجليد يعرف العديد من الاسماء للثلج وهو ايضاً قادر على العيش في تلك البيئة ومواجهة مخاطرها. ولكل ذلك معاني ودلالات تؤثر في تفكيره وسلوكه " اما البيئة الاجتماعية فهي اشد تأثيراً في صياغة العقل الباطن ابتداءً من ابويه واسرته وانتهائاً بوسائل الاعلام التي تنحت المعلومات في عقله، مروراً بمعلميه واصدقائه وبقية افراد المجتمع، وما يفرضه المجتمع من ثقافة وادب وسلوك يحيلها الى اشكال ذات ابعاد وزوايا يشكل تراكمها ابداع الشخص وانتاجه معبراً عن بيئته" (al-Tikriti, 2003, p. 218).

وتجدر الإشارة الى ان التأثير قد ينصب على سلوك الفرد بشكل عام لكن يمكن أدراكه ولأحاساس به من خلال احاسيس الرسام وابداعه الفني في تمثل تلك الوقائع المتخيلة في العمل الفني، فقد عرضة دراسات لكل من ماري دوجلاص وجوفمان وفوكو وآخرون مجموعة من التأثيرات والرؤى البنائية الاجتماعية "وكيف ان الفرد محكوم باللغة المستخدمة او الخطاب السائد او انه أحد مكونات الفعل، وان اهميته محددة في النهاية من قبل بني اجتماعية" (Schilling, 2009, p. 104).

وفي نفس السياق يرى (براين ترنز) "بأن الحكومي لا تتعامل مع القضايا الاقتصادية والسياسية بطريقة مجردة، بل تتعامل مع مشاكل الفرد التي يثيرها المجتمع" (Schilling, 2009, p. 106). وهذا يعني ان بعض الافراد قد يكونون أكثر تأثيراً بالعوامل الاجتماعية عن غيرهم فالشعور الجمعي هو الذي يحرك الفرد حتى في بعض الامور غير المتحمسين لها، لكن عندما يسير أغلب افراد المجتمع في اتجاه معين نلاحظ ان البعض ربما لا يدرك الهدف الذي يسرون من اجله ومع هذا فهو يؤيد لهم في توجهاتهم.

المبحث الثاني: تمثلات المخيال الاجتماعي:

اهتم علماء الاجتماع بظاهرة التمثلات من وجهة نظر سوسولوجية، وقد تم التركيز على تمثلات الجماعة باعتبارها الوحدة الاساسية في التحليل السوسولوجي لانها ترتبط بالضمير الجمعي من خلال المعتقدات والافكار ولها اشكال اجتماعية توظف وتجمع الكثير من الافراد كما انها مع الممارسات والتصرفات اليومية للافراد والجماعات.

ويرى (جوركايم) "ان التمثلات الاجتماعية التي تعتبر كقاعدة اساسية للضمير الجمعي، تختلف عن التمثلات الفردية، فهذه الاخيرة موجودة لكنها محدودة مقارنة بالتمثلات الاجتماعية التي تؤسس القواعد والقوانين الاجتماعية المختلفة" (Ghuloom, 1986, p. 10).

وتعتبر الفنون التشكيلية وخاصة الرسم من الفنون التي رافقت الانسان من زمن الكهوف الى يومنا الحالي واصبح الرسم ظاهرة اجتماعية يمارسها الافراد واستطاع بعض الرسامين من التأثير على الوعي الجمعي الذي يدعو للتحرر والتغيير "ذلك التغيير المرتبط بالوعي الارادي المتحقق من اجل البحث عن اهداف ديمقراطية، من شأنها ان تضع المجموعة من الافراد في اطار تاريخي يحقق الوجود لذاتها، كما ان قيام التجربة الفنية بديلا للحرية او الديمقراطية ماهو الا التشكيل المأمول للتغيير الاجتماعي، فالتغير الذي يتحكم فيه وعي الجماعي يعني الديمقراطية، والديمقراطية تعني التغيير نفسه" (Ghuloom, 1986, p. 14).

وقد بدأت ملامح التغيير تظهر في القرون الوسطى وعصر النهضة واستطاع الفنانين من انتاج لوحات فنية ساهمت بالتأثير على العادات والقوانين والنظم واستطاعت تغير من بعض الافكار والمعتقدات وجاءت بافكار جديدة وخاصة بعد الثورة الفرنسية وتجسد هذه اللوحات "مضامين لتفريغ الهموم الذاتية النابعة من صدامها مع التغيير من خلال صياغة مواقف حائرة وقلقة في اعمال ذات طابع سيكولوجي، ومن ثم ابتداء فن ساهم بالخروج من الصدام مع التغيير" (Barthelemy, 1970, p. 101).

ان الاعمال التشكيلية التي سادت في تلك المجتمعات "تمثل لدى المبدع ولدى المتأمل تخليصا من الطاقة العليلة التي كادت قد تراكمت لاقصى الحدود" (Freud, 1983, p. 15)، وخاصة في الاتجاهات الثقافية والفكرية، وان التمثلات الاجتماعية في الرسم ناتجة عن الانطباعات الحسية والتمثلات الخيالية المتراكمة

في ذهن الرسام فهي تعبر عن الصورة الذهنية التي تعد سندا ماديا للادراكات الحسية والانطباعات المرتسمة في الخلايا العصبية التي تعمل فيما بعد لانضاج التجربة الفنية لاسيما التجارب التي تتعامل مع الفكر بوصفه وعاء ملئ بالصور والذكريات.

اما فرويد فقد تعامل مع خيال الانسان بوصفه مستودع الخبرات النفسية والاجتماعية وبالتالي فهو مصدر الالهام ومخزن الابداع ويكشف عن تأثير الميل للاشعوري في السلوك الانساني وعن ضرورة باطنية تتعلق بالحياة النفسية للابداعات الفنية فقد ذهب فرويد ان للاشعور هو واحد من ثلاثة اقسام للنفس البشرية وان هذا الجزء يحوي " الدوافع الغريزية البدائية الجنسية والعدوانية التي غالبا ما تكبت في مجتمعاتنا المتحضرة تحت تأثير المعايير الخلقية والدينية والاجتماعية التي ينشأ فيها الفرد، وتترع الدوافع والرغبات المكبوتة في الاشعور الى الاشباع والى الظهور في الشعور " (ايان:1984، ص78)

ان الجانب الرمزي المخيالي للافعال الاجتماعية التي يتبناها الفنان بكل ما تحمله من معاني تسهل له التفاعل مع بيئته والتي تضم الفنان ومحيطه اي بيئته المادية اي الوسط الفيزيائي والرموز والقواعد والمعايير، اذ ان وجود تلك المعايير والقيم لها دور مهم في فهم الطبيعة المخيالية للمجتمع وموضوع اللوحة، فالقيم تزود الفاعل (الاجتماعي) الذي يقابله في اللوحة (الرسام) بالاهداف والوسائل التي توجهه وتعطي معنى لاختياراته " اذ ان لكل فرع من فروع النسق الاجتماعي رموزه المكافئة له والتي تخصه، فعلى سبيل المثال النسق السياسي تقابله القوة، والاقتصادي يقابله المال، اذ يحافظ كل نسق على توازنه عن طريق التبادل الرمزي مع النسق الاخر وفي ذات الوقت يحتفظ ذلك النسق بهويته الخاصة اي بحدوده" (Cribb, 1984, p. 82).

هذا بالاضافة الى ان المخيال هو الوحي المباشر للواقع وحضور الشيء الى العقل مثل التمثل والاحساس اذ ان "المخيال هو واقع ينتج على منوال واقع معني ولا يمكن ابدان تكون هناك قطيعة تفصل الواحد عن الاخر" (Clive, 2001, p. 163).

ويتضح ان الخيال يرتبط بالواقع ومستمد منه دون انفصال عن عالمه المادي، ويتجسد المخيال من خلال وعي الفرد ومشاهداته وما يتحسسه ويدركه بعد ان تصبح ذات الفرد موضوعا لهذا التمثل، وهذا يعني ان قوة المخيال الفني تعتمد على قوة الخيال والصور الذهنية التي ينتجها، وان الفن هو وليد البيئة التي ينشأ فيها من هنا نرى ان اغلب الاعمال الفنية ترتبط بثقافة ووعي المجتمع وفلسفته، وبما ان الفنانين ينتمون الى بيئات مختلفة ولكل مجتمع مفاهيمه وثقافته وانماطه تفكيره لذا فان الاعمال الفنية لا تتشابه وذلك بسبب الصلة القوية بين الفنان ومجتمعه وان ثقافته الفنان وعاداته وطريقة تفكيره مستمدة من هذا المجتمع " فغريزة الانسان قوية ومهيمنة الى الحد الذي يجعل من الانسان كائنا متكيفا اجتماعيا ومتناغما مع وسطه الاجتماعي، فبدون ذلك التكيف سيسود التقليد ويتوقف الابتكار والابداع، اذ ان الطاقة الفرد ستكون عاجزة عن اكتشاف مشكلات جديدة، كما ان لا بد من الاشارة الى ان رغبة الفنانين في التعبير عن انفسهم تضمنن للاشكال الفنية تغيرا مستمرا وتفاعلا مطردا " (Clive, 2001, p. 15).

ان الفنان هو وليد ثقافة المجتمع الذي يعيش فيه وانه يفهم ويفسر الواقع المحيط به كونه معني بهذه الثقافة " ان روح هذه الثقافة تنبض في عروقه، ولذا فأنا طريقة انتقائه لمادته الفنية وطريقة تشكيلها تعبران دائما عن هذه الروح الثقافية" (Hilton, 1995, p. 39).

وترى الباحثة ان الصورة التي تتشكل في خيال الفنان هي نتاج عمليات عقلية ووجدانية كثيرة، تتحقق من خلال معرفة الفنان لذاته ولفلسفة المجتمع الذي يعيش فيه.

مؤشرات الإطار النظري:

1. ان مفهوم المخيال تعود جذوره الى الفلسفات القديمة كونه يرسم في النفس اشباه الاشياء المدركة حسيا.
2. ان مفهوم الخيال ينقسم الى ثلاث انواع وهي المخيال التمثيلي الذي يمكننا من الاحتفاظ بالصور واسترجاعها من خلال (مثير) يمكننا من استذكار تلك الصور القديمة، والمخيال المبدع الذي تنتقل فيه الصور من الذاكرة الحافظة الى الذاكرة المبدعة بواسطة قوة تركيب او قوة فعل الرابط المتحقق بإشارات لها قدرات متفاوتة لإعطاء معنى معين للصور، و آخر المخيال الوهمي وهو يستمد عناصره من خلال نسيج الرؤى والاحلام نسيجا خياليا لا صل له بالوجود الحقيقي.
3. ان الخيال السوسولوجي رؤية اجتماعية واسلوب للنظر الى العالم بشكل يمكن الفرد من ان يدرك الاتباطات بين المشكلات الفردية التي تبدو شخصية في الظاهر والقضايا الاجتماعية الهامة.
4. ان التمثلات الاجتماعية في الانتاج الفني، لوحة تشكيلية او رسم كاريكتيري او عرض مسرحي، انما هي تمثل لدى المبدع ولدى المتأمل تخليصا من الطاقة العلية التي كانت قد تراكمت لاقصى الحدود.

اجراءاته البحث

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي الذي يعتمد على تحليل الكمي والنوعي.
مجتمع البحث: اطلعت الباحثة على اللوحات الفنية (مشاريع التخرج) لطلبة قسم التربية الفنية في كلية التربية المختلطة - جامعة الكوفة. والبالغ عددها (40) اربعين لوحة تباينت في اساليبها بين الواقعية والانطباعية والسريالية وما بعد الحداثة مما اضطر الباحثة الى اختيار اعمال واقعية تتضمن رموز ودلالات مستمدة من المخيال الشعبي ويمكن ان تنطبق عليها اداة البحث.

عينة البحث: تم اختيار خمسة اعمال فنية من مجتمع البحث بشكل قصدي كونها تنتهي للاتجاه الواقعي وفيها رموز ودلالات مستمدة من المخيال الاجتماعي ويمكن دراستها وتحليلها.

اداة البحث: استفادة الباحثة من المصادر والادبيات النظرية بالإضافة الى مؤشرات الاطار النظري وبعد تقديم استمارة الملاحظة الى الخبراء تم تعديلها بالشكل الاتي وحصلت على موافقة الخبراء وكما مبين في الملحق رقم (1).

صدق الاداة: بعد ان صاغت الباحثة اداة البحث وفق النقاط السابقة قامت بعرضها على مجموعة من الاساتذة المختصين وتم الموافقة عليها بالإجماع وبنسبة 100% كما مبين ملحق رقم (2).

التحليل: قامت الباحثة بتحليل اللوحات عينة البحث وفق اداة البحث من ناحية الموضوع وعناصر اللوحة.

صدق التحليل: قامت الباحثة بعد مرور شهر باعادة التحليل وفق نفس الاداة وتوصلت الى نفس النتائج.

تحليل النتائج:

قامت الباحثة بتحليل رسومات طلبة قسم التربية الفنية في كلية التربية المختلطة – جامعة الكوفة. وفق اداة البحث وكما مبين:

المؤشر الاول: المخيال الاجتماعي يرسم في النفس، اشباه الاشياء المدركة حسيا. ستقوم الباحثة بتحليل جميع اللوحات عينة البحث وفق كل مؤشر.



اللوحة الاولى (رحلة في البادية) يظهر في مقدمة اللوحة (اسفل الصورة) خمسة كتل على اليمين جمل ابيض يحمل هودج فيه امرأة جالسة لكن ملامحها غير واضحة وقد شكل الكتلة الاكبر في اللوحة بالإضافة الى انه اصبح مركز الاهتمام بسبب كبر حجم واختيار اللون الابيض والذي يختلف عن باقي الالوان في اللوحة والى جانب هذا الجمل في وسط اسفل الصورة رجلان يرتديان الملابس العربية ذات اللون البرتقالي الرجل الاول غير واضح تماما اما الثاني رجل كبير لحيته بيضاء

وعلى يسار اسفل الصورة جمل عليه احمال الى جانبه في اقصى اليسار رجل يرتدي عبائة وثوب اسود، اما في اعلى وسط الصورة يظهر امتداد الصحراء الخالية من ملامح الحياة وفي اعلى الصورة السماء الزرقاء، ان هذه الاشكال داخل اللوحة هي من خيال الفنان بالرغم من مشابقتها للواقع لكن الذاكرة الجمعية دائما



تربط البادية بالصحراء والجمال وصعوبة العيش والمتلقي عندما يشاهد هكذا اعمال فنية يقتنع بأنها تمثل حياة البادية وتكون احكامه ايضا مستمدة من ثقافة المجتمع التي رسخت هذه الصورة في اذهان الناس.

وفي اللوحة الثانية (بائع المحابس) نلاحظ على اليمين الصورة رجل كبير ستند على عكاز واخر في وسط الصورة جالس وامامه صندوق فيه حلي وخواتم وعلى يسار الصورة رجل كبير ينظر الى الصانع في اعلى الصورة جدار عليه زخرفة عربية، في هذه اللوحة تظهر البساطة في العيش والامان السائد في تلك الفترة، وتظهر دلالات ذلك من خلال عرض المجوهرات على الارض دون حماية وخوف، كما ان الزخرفة الاسلامية اعطت معاني السلام والامان

والمحبة بين الناس... وهذه الافكار مستمدة من ثقافة المجتمع والتي تذكرنا بالسلام والتعاون بين الناس كما انها تذكرنا ببعض القيم المفقودة حاليا انها من خيال المجتمع والفنان الذي اعاد تمثلاتها من خلال هذه اللوحة.



وفي لوحة (بائعة الحلوى) نلاحظ امرأة ترتدي عبائة سوداء تحمل في يدها صحون الحلوى ويجلس الى جانبها ولدها الصغير يحمل كتابه ويقراه وفي خلفهم طفل صغير يبدو نظراته بعيدة الى شيء خارج اللوحة ويتضح من طبيعة المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات انه يعود الى احد الازقة في الحارات العراقية القديمة، ان هذه اللوحة تحاكي الخيال

الجمعي الذي استمد منه الفنان هذه اللوحة التي تعبر عن كفاح المرأة العراقية من اجل تربية ابنائها بشكل صحيح وهذا ما يظهر من خلال حمل صغيرها للكتاب وكذلك نظرات الطفل الاخر للمستقبل، انها تحاكي حياة العراقيين قبل فترة الستينات من القرن الماضي وتحرك لدى المتلقي الخيال الذي يعود به الى ذكريات تلك الفترة لانها تشابه ذلك الواقع.



وفي لوحة (ليالي رمضان) نجد في هذه اللوحة نكهة رمضان وخاصة لدى الاطفال اللذين يلعبون الالعاب الشعبية في هذا الشهر الفضيل ومن خلال هذه الالعاب يحصلون على الطعام والحلوى كما في انشودة (ماجينة) يظهر في وسط الصورة اربعة اطفال يرتدون الزي الشعبي العراقي في فترة الخمسينات من القرن الماضي احدهم يحمل الة الايقاع والثاني يحمل صحن

فيه حلوى وفي العمق اثنان يحملان اشياء غير واضحة يقابلهم صبي في نفس اعمارهم يخرج من البيت ويقدم لهم الحلوى، ان هذا العمل مستمد من ثقافة المجتمع العراقي وانطباعاته عن تلك الفترة والطيبة والمحبة بين الناس، انا تحاكي الواقع لكن الفنان بمخيلته استطاع ان يمثل قيم الخير والتعاون والمحبة في هذا العمل الفني.



وفي (قارئة الحظ) نلاحظ امرأة ترتدي ملابس خضراء في يمين الصورة تقابلها فتاتين جالسات وهن يستمتعن بأهتمام الى تلك المرأة في الخلق اشبه بالسجادة المعلقة على الجدار وفوق راس الفتاة مصباح يتدلى من الاعلى وخلفها ستارة زرقاء. هذه

اللوحه استمد افكارها الفنان من الموروث الشعبي لان بعض النساء كانت تقرا الفنجان والمستقبل وخاصة الشابات اللواتي يطمحن بالزواج، وهنا عبر عن قارئة الحظ بالملابس الخضراء التي تدل على الخشوع والتدين اما الفتيات فكانت ملابسهن والاشياء المحيطة بهن تميل الى اللون الازرق وهو اللوحه تحاكي الواقع واستطاع الفنان عبر مخياله من اعادة وتنظيم بناء الاحداث والفكرة لتقديم صورة مشابهة للواقع في تلك الفترة.

المؤشر الثاني: يتجسد المخيال الاجتماعي في ثلاثة انواع وهي المخيال التمثيلي والمخيال الابداعي والمخيال الوهبي.

لو تأملنا جميع اللوحات عينة البحث لوجدنا ان الفنان اعتمد على المخيال التمثيلي فقد تضمنت تلك اللوحات صور للصحراء والبغداديات والشخصيات التي ترمز لليدوي وبائع المجوهرات وبائعة الحلوى وقارئة الحظ والاطفال في رمضان، وجميع هذه الصور والشخصيات ترتبط في الذاكرة الجمعية العراقية وعند ظهور اي مثير بالإمكان استرجاعها وتذكر تفاصيلها، انها ليست صور حقيقية (فتوغرافية) لكنها تشبه الواقع وهنا استطاع الفنان ان يقرأ ويحلل ثقافة المجتمع وينتج هذه الصور وبمجرد مشاهدتنا لهذه اللوحات وهي بمثابة (المثير) فإننا نسترجع ذكريات تلك المراحل ونتمتع بها. ولم يعتمد الفنان الذين رسموا هذه اللوحات على الخيال التمثيلي فقط بل اعتمدوا ايضا على الخيال الابداعي لان كل واحد منهم استطاع ان يستخدم الألوان والاشكال والخطوط بشكل مبدع استطاع ان يعطي حياة وروح للشخصيات والاشياء الموجودة في اللوحه.

المؤشر الثالث: المخيال الاجتماعي رؤية واسلوب يدرك الاتباطات بين المشكلات الفردية والاجتماعية.

كل لوحه من اللوحات عينة البحث تناولت مشكلة فردية وسلطت الضوء عليها مثل لوحه (رحلة في البادية) جسدت حياة بعض الافراد يسبرون مع ابلهم وسط الصحراء القاحلة، ولوحه (بائع المحابس) الجالس على الارض ويقف الى جانبه رجال كبار في السن يحاورون معه ويظهر من خلال المكان انه في احد ازقة المدن العراقية التي توجي بالأمان والصدق في التعامل، ولوحه (بائع الحلوى) ويظهر من خلال المكان انها في احد ازقة المدن العراقية وتظهر فيها المرأة البسيطة التي تسعى للعيش بكرامة والى جانبها ولدها الصغير الذي يقرأ في الكتاب، وفي لوحه (ليالي رمضان) نلاحظ الصبيان الذين يلعبون الالعاب البريئة ويتبادلون الطعام (الزاد والملح) وهذه قيم عربية اصيلة وترتبط ايضا بالجانب الديني لشهر رمضان المبارك، وفي لوحه (قارئة الحظ) نجد المرأة على شفاه الفتيات، ان جميع هذه الاعمال عاجت بعض الحالات الفردية، لكن لو دققنا كثيرا لوجدنا ان جميع هذه الحالات ترتبط مباشرة بهموم ومشاكل المجتمع ولا تنفصل عنه، واصبح جزء من ذاكرة المجتمع لتلك الفترة وللأجيال اللاحقة من هذا نستنتج الباحثة ان المخيال الاجتماعي يحاكي المشاكل الفردية والجمعية ويسلط الضوء على القيم الاجتماعية الجيدة والمقبولة لدى الجميع.

المؤشر الرابع: تساهم التمثلات في المخيال الاجتماعي تخليصا من الطاقة السلبية للفنان والمتلقي:

ان الاعمال الفنية عينة البحث تحمل افكار وقيم انسانية جميلة، وبالرغم من بعض المضامين الاجتماعية في تلك اللوحات تعبر عن قسوة الحياة سواء في الصحراء او المدينة لكنها تعبر عن طبيعة الناس

وحيهم للخير وهذه القيم تزيد من الطاقة الايجابية للفنان الذي تعايش مع الفكرة وحولها الى عمل ابداعي وكذلك للمتلقي الذي يرجع بذكرياته الى الايام الجميلة التي تعبر عن اللفة الاجتماعية وتماسك ووحده المجتمع في ايام الخير وايام المحن، ان هذه التمثلات التي تجسدت من خلال عوالم مختلفة سواء في الصحراء او الازقة او داخل البيوت، لكنها مثلت الموروث الاجتماعي والديني والاقتصادي وزرعت بذرة امل في العودة للقيم الاصلية للمجتمع ونبت القيم السلبية التي ينتج عنها الطاقة السلبية.

النتائج: من خلال تطبيق اداة البحث على العينة توصلت الباحثة الى عدد من النتائج اهمها:

1. يساهم المخيال الاجتماعي في استثارة خيال الفنان والمتلقي لان التمثلات تتجسد في اشكال داخل اللوحة قريبة من الواقع.
2. اعتمدت الاعمال الفنية عينة البحث على المخيال التمثيلي والمخيال الابداعي أكثر من المخيال الوهبي.
3. بالرغم من ان مضامين الاعمال الفنية عينة البحث تناولت مشاكل فردية الا انها مرتبطة ارتباطا وثيق بهوموم ومشاكل المجتمع.
4. استطاعت التمثلات للمخيال الاجتماعي من التركيز على القيم الاجتماعية الاصلية ونبت القيم السلبية بهدف التخلص من الطاقة السلبية للفنان والمتلقي.

الاستنتاجات: في ضوء النتائج التي خرج بها البحث توصلت الباحثة الى الاستنتاجات الاتية:

1. يمكن ان يتمثل المخيال الاجتماعي في اعمال الرسم ليعكس صورة مشابهة للواقع.
 2. يمكن توظيف المخيال التمثيلي والمخيال الابداعي في اعمال الرسم في نشر القيم الاجتماعية الايجابية ونبت القيم الاجتماعية السلبية
- التوصيات: توصي الباحثة بما يلي:

1. اضافة مفردة (تمثلات المخيال) في الاعمال الفنية في مادة الانشاء التصويري.
2. اعداد دراسة (عن تمثلات المخيال الاجتماعي) في الاناشيد المدرسية.

الملاحق

ملحق رقم (1) استمارة الملاحظة

ت	الفقرة	تصلح	لا تصلح	التعديل
1	المخيال الاجتماعي يرسم في النفس اشباه الاشياء المدركة حسيا.			
2	يتجسد المخيال الاجتماعي في ثلاثة انواع وهي المخيال التمثيلي والمخيال الابداعي والمخيال الوهبي.			
3	المخيال الاجتماعي رؤية واسلوب يدرك الارتباطات بين المشكلات الفردية والاجتماعية.			
4	تساهم التمثلات في المخيال الاجتماعي تخليصا من الطاقة السلبية للفنان والمتلقي.			

ملحق رقم (2)

قائمة بأسماء الخبراء

مكان العمل	الاختصاص	اسم الخبير	ت
كلية التربية المختلطة – الكوفة	فلسفة التربية الفنية	أ.د عماد تويج	1
كلية التربية المختلطة – الكوفة	فلسفة التربية الفنية	أ.م.د فؤاد يعقوب	2
كلية التربية المختلطة – الكوفة	فلسفة التربية الفنية	أ.م.د نصير حميد	3
كلية الفنون الجميلة - ديالى	فلسفة التربية الفنية	أ.م.م عماد خضير عباس	4
كلية الفنون الجميلة - ديالى	ط.ت التربية الفنية	أ.م.م رجاء حميد رشيد	5

References:

1. Abdel-Hadi, N. (2009). *An Introduction to Educational Sociology*. Amman: Dar Al-Yazuri for Publishing and Distribution.
2. al-Husayni, M.-R. (1965). *The Crown of the Bride is one of the jewels of the dictionary*. Kuwait: Ministry of Guidance and News.
3. Al-Juwaili, M. (1992). *The political leader in the Islamic imagination between the sacred and the profane*. Tunisia: National Institute for Scientific Research.
4. Al-Shennawi, A. (2001). *the socialization of the child*. Amman: Dar Al-Safaa for Publishing and Advertising.
5. al-Tikriti, M. (2003). *Horizons without Borders - Research in the Engineering of the Human Psyche*. Damascus: Al-Multiqali for Publishing and Distribution.
6. Anzio, D. (1990). *The Community and the Unconscious*. (S. Harb, Trans.) Beirut: The Arab Cultural Center.
7. Assaraf, A. (1999). *Du lien aux origins des structures anthropologique*, " IN ; ,,N 63,P 08. Societe: B.N.
8. Barthelemy, J. (1970). *Research in Aesthetics*. (A. A. Aziz, Trans.) Cairo: Nahdat Misr Press.
9. Beroer, P. (1996). *La construction sociale*. B.B: Armand Collin.
10. Bormans, M. (1940). *Statut personnel au Maghreb de*. paris: a nos jours ,MOUTON.
11. Clive, B. (2001). *Art*. (A. Mustafa, Trans.) Beirut: Arab Renaissance House.
12. Cribb, I. (1984). *Social Theory - From Parsons to Habermas*. Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature.
13. Freud, S. (1983). *The Ego and the Id*. (M. O. Najati, Trans.) Beirut: Dar Al-Shorouk.
14. Ghuloom, I. (1986). *Theater and Social Change in the Arab Gulf*. Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature.
15. Gilberr, D. (1964). *La dynamique des imaginaires*. Paris: p.u.f.
16. Hilton, J. (1995). *New Directions in Contemporary Theatre*. (S. F. Amin Al-Rabat, Trans.) Cairo: Supreme Council of Antiquities Press.
17. John, R. (2012). *Building Social Reality from Nature to Culture*. (H. A. Samie, Trans.) Cairo: The Egyptian General Book Organization.

18. Jung, C. (1962). *homme a la couverte de son ame structure et fonctionnement de inconscient*. Paris: Mont – blanc.
19. Makkawi, A. (1993). *The Critical Theory of the Frankfurt School*. Cairo: Annals of the College of Arts, No.153.
20. Mills, W. (1987). *Social Science Fiction*. (A. a.-B.-M. colleague, Trans.) Alexandria: University Knowledge House.
21. Salbia, J. (1982). *The Philosophical Lexicon*. Beirut: The Lebanese Book.
22. Schilling, C. (2009). *The Body and Social Theory*. (M. A.-B. Al-Hasadi, Trans.) Abu Dhabi: Al-Ain Publishing House.
23. Shoshan, Z. (2013). *The Impact of Social Imagination on the Social Functions of the Folktales*. Algeria: University Publications.
24. Taylor, A. (1982). *Aristotle*. (I. Qarni, Trans.) Beirut: Dar Al-Talee'ah.

The social imagination and its representations in the paintings of students of the Department of Art Education

Ruba Ibrahim Nehme

Abstract

The aim of this research is to identify how to employ the social imagination and its representations in the paintings of the students of the Department of Art Education. Students of the Department of Art Education in the light of this tool, and the researcher reached a number of results, the most important of which are:

1. The indicator of the social imagination in the excitement of the artist and the recipient, because the representations are embodied in forms within the painting and close to reality.
2. An artistic sample of the representational imagination and the creative imagination was found to be more than the imaginary imagination.
3. Individual symptoms related to the term.
4. The representations of the social imagination were able to focus on social values and reject archaeological values, eliminating the positive energy of the artist and the audience.

The research concluded with a review, recommendations and a list of references.

Keywords: social imagination, representations.

الملاءمة الفضائية وتداعياتها الوظيفية في التصميم الداخلي

منتهى عبد النبي حسن¹أ.د. فاتن عباس لفتة²

Al-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 13/5/2023

Date of acceptance: 4/6/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص :

تناول البحث الحالي دراسة الملاءمة الفضائية ودورها في تعزيز الجانب الوظيفي لتصميم الفضاءات الداخلية لمستشفيات العزل الصحي من خلال ايجاد نظام أو نسق يتلاءم مع طبيعة التغييرات الحاصلة على بنية نظام الفضاء ووظيفته ، فضلاً عن الاسهام في تعزيز التوافق بين الجانب الوظيفي والفضاء الداخلي ، لذا وجب على المصمم الداخلي دراسة الجوانب الوظيفية والفضائية بوصفها الجوانب الأساسية لتحقيق الملاءمة ومن خلال التفاعل بين الانسان والمكان تتولد الخصائص الادائية النفعية التي يهتم بها المصمم الداخلي ويحاول تطويرها ومنحها التلاؤم التصميمي المناسب . يتكون البحث من أربعة فصول:

*الفصل الأول: تناول مشكلة البحث التي تبلورت بالتساؤل الآتي: "ما دور الملاءمة الفضائية في عملية التغيير لتجسيد الجانب الوظيفي في التصميم الداخلي؟". تتجلى أهمية البحث بتقديمه دراسة استدعتها ضرورة الارتقاء بمستوى الفضاءات الداخلية، لا سيما فيما يتعلق بموضوع الملاءمة الفضائية. كذلك ساهم البحث في افادة الباحثين والدارسين فيما توصل اليه البحث الحالي من نتائج في مجال الملاءمة الفضائية وتأکید الجانب الوظيفي في التصميم الداخلي. أما هدف البحث يهدف ايضاح دور ملائمة الفضاء الداخلي لطبيعة التغييرات الحاصلة على أنظمتها وتأکید الجانب الوظيفي التي صمم الفضاء من أجله. وكذلك تضمن الفصل الاول حدود البحث (الحد الموضوعي، الحد المكاني، الحد الزماني) وتحديد المصطلحات، اما الفصل الثاني تضمن الإطار النظري والذي انشطر الى مبحثين اولهما: الملاءمة مفهومها، انواعها، اما المبحث الثاني: التنظيم الفضائي لأجنحة إقامة المرضى في المستشفيات

الكلمات المفتاحية: الملاءمة، الأنظمة، الوظيفة، الفضاء الداخلي.

مشكلة البحث: تعزز الملاءمة الفضائية القدرة على تغيير في أنظمة الفضاء الداخلي دون الاضرار بوظيفة الفضاء، وبما يتناسب مع احتياجات الفضاء اعتمادا على رؤية المصمم الداخلي لمستجدات التغيير المجسدة للمضمون الفكري، لذا نجد المصمم يسعى الى أكساب الفضاءات الداخلية الانسجام والتوافق بين أنظمتها الفيزيائية، وفي الوقت نفسه تصميم بيئة كفوّة من الناحية الوظيفية، وبما يساهم في إغناء

¹ - معهد الفنون التطبيقية / الجامعة التقنية الوسطى muntahaaabdelnaby@gmail.com

² - كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد faten.lafta@cofarts.uobaghdad.edu.iq

التجربة الفكرية وينعكس إيجاباً في تحقيق أهداف التصميم الداخلي لتلك الفضاءات. لذا تبلورت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: (ما دور الملائمة الفضائية في عملية التغيير لتجسيد الجانب الوظيفي في التصميم الداخلي؟).

أهمية البحث: تتجلى أهمية البحث بتقديمه دراسة استدعتها ضرورة الارتقاء بمستوى الفضاءات الداخلية، لا سيما فيما يتعلق بموضوع الملائمة الفضائية. كذلك ساهم البحث في افادة الباحثين والدارسين فيما توصل اليه البحث الحالي من نتائج في مجال الملائمة الفضائية وتأكيد الجانب الوظيفي في التصميم الداخلي.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى ايضاح دور ملائمة الفضاء الداخلي لطبيعة التغييرات الحاصلة على أنظمتها وتأكيد الجانب الوظيفي التي صمم الفضاء من أجله.

حدود البحث:

الحد الموضوعي: دراسة الملائمة الفضائية وتداعياتها الوظيفية في التصميم الداخلي.

الحد المكاني: يتحدد البحث الحالي في دراسة الفضاءات الداخلية لغرف الحجر الصحي في المستشفيات

الحد الزمني: 2021 – 2022 م.

تحديد المصطلحات:

الملائمة لغويًا: جاءت كلمة الملائمة باللغة العربية من الفعل لاءمَ لائماً ، ملائمة، فهو مُلائم ، لاءم بين شيئين / لاءم بين فريقين وافق بينهما أصلح بينهما " لاءم بين الأصدقاء - الألوان - خُطتين . " لاءم الشَّيء : لأمه ؛ أصلحه وجمعه . لاءمه العمل : وافقه ، ناسبه " اختار مسكناً لائماً صحته. لاءمه المناخُ " أي تكييف معه . بيئة ملائمة : بيئة تتوافر فيها العوامل الضرورية لوجود كائن حي(Omar, 2008) .

الملائمة اصطلاحياً: تأتي كلمة الملائمة بمعنى التناسب و هو التقارب والتناسق والترابط والتعلق والانسجام ويراد بالتناسب هو دراسة أوجه الترابط والانسجام في التصميم ، وأن التناسب يزيد من الارتباط بين عناصر الفضاء ويصبح كأنه بناء محكم متلائم الأجزاء (http://vb.tafsir.net, n.d).

التعريف الاجرائي للملائمة الفضائية

على أنها درجة التوافق والانسجام والتناسب بين فعل المصمم الداخلي لغرض غاية معينة يقوم بها لتوصيل فكرة أو أحداث تغيير في انظمة وانساق الفضاء الداخلي وتحويله واقع ملموس نفعي يخدم غايات أساسية للمجتمع.

الفضائية: هي الوحدة الاساسية في عملية التصميم الداخلي التي تعكس جملة من العلاقات المُدركة والمجسدة تجسيداً فيزيائياً، لها شكل ومعنى محددان، تُعرف بأنظمة معبرة عن أهداف ادائية وجمالية وتعبيرية (Ali, 2002, p. 4)

الفصل الثاني / المبحث الاول: مفهوم الملائمة وانواعها

الملائمة الفضائية هي إحدى المبادئ التي يعتمدها التصميم الداخلي في تكوين الفضاء الداخلي ضمن أساليب وآليات التغيير والترتيب والتنظيم والانسجام بين عناصره. من خلال وضع مجموعة من الأسس لغرض الوصول لفضاءات داخلية تتسم بالتوافق بين القيم الوظيفية والجمالية والتعبيرية لان الفكرة في

عملية التغيير تدخل ضمن صراع العالم الخارجي الذي يعيشه المصمم الداخلي وتدخل ضمن العملية فرصة يقوم بها المصمم خلال تجربته، وتعمل على متطلبات وميل الفرد من حيث الاحتياجات الجمالية والوظيفية بتكوين فضاء جديد يتسم من حيث المنفعة والمرونة والملاءمة.

يرد مفهوم الملاءمة في البلاغة بمعنى التناسب أو علم المناسبة ويعرف التناسب هو التقارب والتناسق والمشكلة والترابط والتعلق والانسجام ويراد بالتناسب هو دراسة أوجه الترابط والانسجام في الكلام ، وأن التناسب يزيد من الارتباط بالكلام ويصبح حاله حال البناء المحكم المتلائم الأجزاء ، ويعد التناسب والانسجام من أهم سمات تحقيق الجمال وينتفي بأنثائها وأن الابداع في تعبيرية الكلام يتحقق عند ترابط بعضه ببعض وتلاؤم أجزائه واتفاق مبادئه وتناسب أطرافه وانسجام مكوناته ويكون سلس النظام خفيفا على اللسان وكأنه بأجمعه كلمة واحدة (Abboud & Abbas Lafta, 2023, p. 97) .

يعتبر التصميم الداخلي فن دراسة الفراغ والحيز ووضع الحلول للتغييرات بناءً لمستجدات العصر . ليتمكن المصمم الداخلي من استغلال الفضاء الداخلي أنسب استغلال من أجل أداء وظيفته بصورة كاملة وموضوعية ، ويكون حسب ضوابط تراعي طبيعة الفضاء ووظيفته والظروف البيئية المؤثرة على بنيته ، وهذه تعتبر من أهم الضوابط الواجب على المصمم الداخلي مدرك ومتفهم لكافة المكونات التي تلائم تصميم الفضاءات لغرف الحجر الصحي في المستشفيات بكل تفاصيلها، لاسيما ان هذا الفضاءات تخضع لمعيارية عالية بسبب طبيعتها الادائية. لذا تعتبر الملاءمة حاجة نفعية من ضمن الحاجات الثلاثة (النفعية ، الرمزية ، الجمالية)، التي تؤمن المتطلبات الاساسية للبقاء في الحياة(Chadirji, 1988) . فالملاءمة ماهي الا تصميم الفضاء لتوفير منفعة وحاجة ملحة معينة ، لذا يجب أن يكون الفضاء مصمماً لأداء وظيفته المرجوة في البيئة التي ينشأ فيها وبطريقة اقتصادية (Shirzad) .

أن أول من طرح مفهوم الملاءمة في العمارة هو المعماري الروماني (فيتروفوس) من خلال نظريته الثلاثية المعروفة (المتانة، المنفعة، البهجة) وقد عرف الملاءمة في النظرية بمصطلح (المنفعة) وهي حالة تحقيق الغرض المقصود من الفضاء الداخلي سواء (وظيفية ، بيئية ، اجتماعية ، أو تعبيرية)، إذ لا يرتبط هذا الغرض من جهة وجود الفضاء فقط بل يتضمن ارتباطه المباشر بالأفراد، وقد وصف فيتروفوس الملاءمة بأنها أحد الأسس التي يعتمدها المصمم في تكوين الفضاء من ضمن الترتيب والتنظيم والانسجام والملاءمة والاقتصاد. ووضع مجموعة من المبادئ لغرض الوصول لفضاء متوافق بين قيم الوظيفة و الإنشاء والجمال (Al-Jaf, 2015, p. 4) وهي:

1. النظام :ويتمثل في استخدام وحدات قياسية مستنبطة من عناصر الناتج التصميمي وصولاً لكل - الجزء ومن ثم تتناسب تلك العناصر مع بعضها البعض في صورة متناسقة.
2. الترتيب :يعني وضع العناصر المختلفة للفضاء الداخلي لغرف الحجر الصحي في مكانها المناسب.
3. الإيقاع :يعني به تنسيق عناصر الفضاء الداخلي ، وهو ما يتضح بين التناسب بين أبعاد الفضاء نفسه (الطول، العرض والارتفاع).
4. التماثل :وهو الإتزان والتوافق والتكامل بين جزئي الفضاء، ويظهر التوافق بين عناصر الفضاء الداخلي وعلاقتها ببعضها البعض.

5. النسب: هي مرجعية الشكل لشيء أو أصله، بمعنى اعتماد الأشكال الصريحة المجردة.
6. الصلاحية والإتقان: وتعني أن يكون أسلوب تصميم الفضاء منفذاً طبقاً لأسس صالحة وذات معيارية عالية (https://ar.wikipedia.org, n.d.) ، لاسيما في فضاءات الحجر الصحي في مبنى المستشفى.

وأشار (Rush) الملاءمة في أطروحاته عن ادائية الفضاء الداخلي وذلك باعتبار الملاءمة هي المعيار الادائي الذي يلبي متطلبات الفرد في الحاضر والمستقبل. وأن تقييم درجة الملاءمة يكون مبنياً على الاحكام الشخصية للأفراد، ويعتبر ان الملاءمة هي التي تضع الحدود لتقبل اداء المعيار وضمن المستوى المطلوب في اي تغيير لأدائية الفضاء الداخلي، وهذا يعني أن يكون تصميم الفضاء متصفاً بالملاءمة والمتانة والجمال وان يجري التصميم وفق منهج واسلوب ملائمين (Rush, 1986, p. 278). لذا حددت عدة ارتباطات للملائمة يجب تحقيقها وهي:

1. الحاجة: وهي أن يكون الفضاء الداخلي ملائماً للحاجة التي انشئ لأجلها وتأمين الانتفاع الكامل من الفضاء.

2. الوظيفة: وهي تمكين الفضاء الداخلي من سد الحاجة والمنفعة المطلوبة وعندما لا يؤدي الفضاء وظيفته يكون هدرراً أو قد يتحول الفضاء الى اغراض أخرى يلائمه .

3. البيئة: وهي أن يكون الفضاء الداخلي ملائماً للظروف البيئية وحسب اختلاف المكان وتقسم الظروف البيئية على (المناخ، الموقع، توجيه البناء).

تطرق (نوبي محمد) إلى موضوع الملاءمة في كتابه (نظريات العمارة)، والتي أشار فيه الى ملائمة تشكيل الفضاء للوظيفة، وحدد ستة انواع للملائمة هي:

1_ الملاءمة الوظيفية: أن الوظائف تنقسم على أولاً: وظيفة نفعية التي تضم (وظيفة الفضاء الداخلي، وظيفة بيئية، وظيفة اجتماعية) ثانياً: وظيفة تعبيرية وهي تعني الاداء الجمالي للعنصر التصميمي.

أن الوظيفة بكيفية قياس مدى تحقيق الفضاء للوظيفة التي تتم عن طريق قياس أولاً: كفاءة أحياز الحجر الصحي في تأدية النشاط الوظيفي والذي يضم (مسطح الحيز، حجم الحيز، التأثير، الاضاءة، اللون، التهوية، هيئة الحيز) حيث يقاس مدى ملائمة كل عنصر من هذه العناصر مع الوظيفة التي يؤديها، ثانياً: كفاءة العلاقات الوظيفية بين الاحياز والتي تضم (التوزيع الخاص بالعناصر، نوع العلاقات بين الاحياز، درجة العلاقة بين الاحياز، عناصر الحركة الأفقية والراسية أي التوزيع) وبقياس هذه العناصر تقاس الملاءمة الوظيفية في فضاءات الحجر الصحي (Adly, 2009, pp. 61, 62, 91).

2_ الملاءمة الانشائية: وهو قياس مدى تحقيق الفضاء للملائمة الانشائية والتي تتلخص بقياس أولاً: كفاءة المواد المستخدمة والتي تعني كفاءة المواد مع كل من (الموقع، الظروف المناخية من حرارة ورطوبة ورياح أمطار، التصميم الفضائي للاحيزة المختلفة، التعبير الفضائي المطلوب التوصل اليه) ثانياً: كفاءة أساليب الإنشاء ويعني مدى توافق اساليب الانشاء مع (وظيفة الفضاء، تصميم الفضاء الاحيزة الداخلية، ثبات مبنى المستشفى واستمراره) (Adly, 2009, p. 131).

3_ الملاءمة التعبيرية (الجمالية): ويعرف الملاءمة بأنها ملائمة الفضاء بمكوناته المختلفة من حيز، مواد، انهاء، تجهيزات للظروف البيئية والاجتماعية والاقتصادية هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن الملاءمة تعني ملائمة تصميم الفضاء للوظيفة. اما عن القيم الجمالية تعتمد في إدراكها على ردود فعل الافراد اتجاه الفضاء الداخلي، إلا أن فلاسفة الجمال قديماً وضعوا بعض المبادئ التي يُعد تحقيقها في العمل التصميمي مقياساً لمدى نجاحه في تحقيق الناحية الجمالية ومن هؤلاء الفلاسفة هاملن يرى أن المقياس هي (الوحدة، الاتزان، التناسب، المقياس، الايقاع، التتابع، الشخصية) ويرى فتروفيوس أنها (مبدأ تناسق الجزء مع الكل ومبدأ الترتيب المتناسب لكل جزء من الأجزاء ومبدأ سيادة النسبة المستعملة وسيادتها في العمل التصميمي ككل ومبدأ ملائمة آليات التغيير مع الظروف المختلفة ردود فعل الافراد ومدى استجابتهم لهذه القيم (Al-Jaf, Expressive Appropriateness in Contemporary Architectural Production, 2015, p. 29).

4_ الملاءمة البيئية: أن لقياس الملاءمة البيئية في العمل التصميمي يعني التوافق مع الظروف البيئية من خلال تحقيق شرطين أولاً: الانسجام مع الموقع (موقع المبنى ضمن بيئة تتمتع بظروف مناخية مناسبة كالرياح واشعة الشمس... الخ)، ثانياً: تحقيق الراحة الحرارية للأفراد (الاضاءة، الصوت، الحرارة، التهوية للأفراد سواء في الفضاءات الداخلية أو الخارجية).

5_ الملاءمة الاجتماعية: أن قياس الملاءمة الاجتماعية تكون من خلال جانبين: المقياس الظاهري (ويعتمد على تحقيق الجوانب الاجتماعية الملموسة والتي منها الخصوصية السمعية والبصرية والفكرية والسلامة الشخصية للأفراد) أما الجانب الثاني: هو المقياس الحسي (ويعتمد على تحقيق الجوانب الاجتماعية من ناحية السلامة الحسية للأفراد والرضا النفسي للفضاء الداخلي).

6_ الملاءمة الاقتصادية: ويقصد بها حساب التكاليف لبعض العناصر المستخدمة للفضاء ومنها: تكلفة العناصر الفضائية ويقصد بها مدى نجاح الفضاء في تحقيق العناصر بأقل كلفة ممكنة مثل (تقسيم الفضاءات وتجهيزها ومدى ملائمتها للنشاط الوظيفي) (Al-Jaf, 2015, p. 30).

لذا يعتبر التصميم الداخلي فن دراسة الفراغ والحيز ووضع الحلول للتغيرات بناءاً لمستجدات العصر. ليتمكن المصمم الداخلي من استغلال الفضاء الداخلي أنسب استغلال من أجل أداء وظيفته بصورة كاملة وموضوعية، ويكون حسب ضوابط تراعي طبيعة الفضاء ووظيفته والظروف البيئية المؤثرة على بنيته، وهذه تعتبر من أهم الضوابط الواجب على المصمم الداخلي مدرك ومتفهم لكافة المكونات التي تلائم تصميم الفضاءات لغرف الحجر الصحي في المستشفيات بكل تفاصيلها، لاسيما ان هذا الفضاءات تخضع لمعيارية عالية بسبب طبيعتها الادائية

الوظيفة وأرتباطاتها الفكرية في تصميم الفضاءات الداخلية

تتجه فكرة الوظيفة على وفق الفلسفة البراغماتية في التصميم الداخلي الى مباد تحقيق المنفعة والخبرة الانسانية المتراكمة عن طريق التجربة، والامر هنا يتطلب ضرورة تحقيق موازنة بين ما هو منفعي وما هو جمالي من حيث تلائم الغايات النفسية والادائية، وبالتالي يكشف عن نظرة جديدة في فلسفة التصميم لتقدير موضع الوظيفة في مجال التصميم الداخلي، وعلى نظام عملها على نحو يقبل التوافق والمرونة في الافكار والنظريات، وان يكون ملائماً مع مفاهيم العصر، الا ان فكرة الوظيفة هنا تتخذ مستويات محددة

في مجال التصميم الداخلي، حسب المنهج البراغماتي لها، تبدأ بالجانب المنفعي المتولد من الغايات الادائية ذات طبيعة مادية. فالجانب النفعي هنا هو في تحويل الشكل الى الحالة المناسبة للفضاء والمجال المناسب له، بحيث ان يكون ملائماً قدر الحاجة (https://mawdoo3.com/, n.d).

لذا تُعد الوظيفة في التصميم الداخلي والعمارة الركيزة الاساس التي يستند عليها المصمم طيلة المدة المعتمدة في عملية التغيير، إذ يتعامل المصمم مع شريحة خاصة من أفراد المجتمع تمتلك حاجات محددة و متطلبات ينبغي توافرها في عملية التصميم من خلال مبادئ تصميمية لا تكون ثابتة في معظم التصاميم (تنظيم الحركة- السلامة والامان – المتانة)، ومن هنا تكتسب الوظيفة بمتغيراتها كافة، قيماً أساسية لا يمكن للمصمم تجاوزها في أي حالة من الحالات. لذا تبنت حركة الحدائة مفاهيم واستراتيجيات ذات سمة متباينة بصورة كلية، عما سبقها من الحركات المعمارية، واعتمدت في مبادئها استيفاء احتياجات مادية، فاصبح الهدف إمكانية تحقيق المضمون الادائي داخل الفضاء الداخلي، ومن خلال ذلك ظهرت النظرية الوظيفية (Raafat, 2007, p. 107)، ومن هنا عرفت الحدائة النظرية الوظيفية على أنها النظرية العلمية والفكرية الموضوعية التي تصنف النتاجات التصميمية وفقاً للأداء والكفاءة المثالية.

ومن هنا ندرك مدى أهمية إعادة التصميم كإجراء تغيير في العملية التصميمية وأرتباطه بالوظائف المعاصرة بوصفه يستند على منظومات ذات أستمارية وديمومة ومعالجات تصميمية تتناسب مع معطيات الواقع الراهن. فالوظيفة هنا جاءت أنعكاساً لحاجات الانسان وتلبية متطلبات العصر، ضمن نظرة شمولية تختزن المعاني الحقيقية للمعطى الوظيفي وتطوراته الايديولوجية بما يؤمن صياغات شكلية تقترن بالمنظومة الفكرية والتقنية، فضلاً عن حضور الاسباب، وما يستدعي التعديل والتغيير التوافقي والمناسب مع طبيعة الحدث لايجاد وظائف ترتقي بالمتطلبات الانسانية.

إن الوظيفة هي سبب ومبرر وجود العمل التصميمي وهي اول واهم المؤثرات في التصميم الداخلي، وقد دون بعض المؤرخين انطلاق النظرية الوظيفية عند مطلع القرن العشرين لكن جذورها كنظرية تعود الى منتصف القرن التاسع عشر، إذ عدت من أهم الإتجاهات المعمارية للمدرسة الفكرية الفرنسية، إذ تُعد هذه النظرية امتداداً لهذه المدرسة التي استمرت وواكبت تطور العمارة والتصميم الداخلي في ذلك الوقت. وكان من ضمن مبادئ النظرية الوظيفية الابتعاد عن العناصر الزخرفية، واعتماد الأشكال الصريحة المجردة (IrfanSami, 2001, p. 483).

ويُعد المعماري (لوكوربوزيه) من أهم رواد العمارة الوظيفية، وقد استخدم اسلوب التصاميم التكميلية في تصاميمه، أتخذ فكرة ان البيت الة للعيش بقوله "ان الالة تُعد ناجحة إذا أدت وظيفتها بإتقان وكذلك الفضاء الداخلي يُعد ناجحاً اذا أدى وظيفته بإتقان، وهو هنا اراد تأكيد الدور المهم للوظيفة في انتاج تصاميم مرتبطة بالحياة (Al-Shayeb, 2012, p. 25).

لذا كان من أهم المبررات الرئيسية لاتخاذ تصاميم جديدة هو ظهور وظائف جديدة وأن بعضاً من الوظائف القديمة قد خضعت لعمليات تغيير، فمنذ ما يقارب من قرنين كانت التصاميم الحديثة تفسر غالباً وكأن اشكالها كانت تقرر بشكل مطلق إعتماً على الوظائف التي تفي بمتطلباتها، ومن بين المبادئ التي دعا اليها الوظائفيون هو ما اطلقه المعماري (لويس سوليفان) " الشكل يتبع الوظيفة"، فقد رأى ان التفكير المنطقي

السليم لابد ان يقود الى ذلك ، فلا بد ان يكون الشكل نتيجة طبيعية لتحقيق الوظائف المؤادة في المبنى (Al-Bayati, 2005, p. 56) ويذكر المعماري (كريستيان شولز) بهذا الصدد " بأن إيجاد شكل ملائم للوظيفة هو ما يمثل الغاية التصميمية للفضاء (Imam, 2002) .

أن أساس النظرية الوظيفية الفكر التصميمي بوصفها تُعد المبدأ الذي يسود على العمل التصميمي، وقد كان لتلك النظرية الأثر الأكبر في العمارة الحديثة كونها نظرية فكرية كبيرة الفائدة، إذ أوجدت الدقة في التحليل ووضحت الكثير من المشاكل النظرية والعلمية، فضلاً كونها الأساس لتحديد الأجزاء وعلاقتها ببعضها البعض، وما ينتج عنها من أشكال نشعر أنها جاءت نتيجةً لتطبيق العلم والمنطق، وأنها ملائمة لأغراضها. واعتبرت من أفضل الحلول بعد الحرب العالمية الأولى، وفي ظروف الأزمة الاقتصادية والحاجة الماسة إلى توفير المساكن. فقد كانت تمثل العمود الفقري للتصاميم الداخلية والمعمارية، لتوجيه المصمم ما يجب ان يعمل به، وانما لترشده على ما يجب ان يتجنبه، ولتكون المختبر والمقياس في اختيار اساليب التغيير الملائمة والصحيحة (Nouri, 2014, p. 15) .

فبدأ عصر الفكر والعقل الذي اعتمد فيه المصممون الدقه والحساب في نتائجهم التصميمية، الذي يكون فيه كل شئ بمقدار ووجوده لسبب يؤديه، وأصبح النظر الى الامور بنظرة واقعية وجادة بعيداً عن ميولهم الشخصية والعاطفية (Sami, 1966, p. 71) .

من هنا يتضح أن النظرية الوظيفية لها دور كبير فهي بمثابة المقياس لمعرفة مدى ملائمة التصميم، إذ تأخذ تلك النظرية مأخذاً واسعاً من تفكير المصمم قبل شروعه في وضع استراتيجته للتغيير لأي فضاء يستدي إظهاره بالمظهر النهائي الدقيق، فضلاً عن مرحلة التنفيذ الفعلي من قبل المصمم، وذلك لغرض تكوين تصاميم مقبولة وصحيحة، وتهيئة بيئة تصميمية مناسبة للأفراد، بما تحمله من طبيعة نفسية تحقق الكفاءة والاداء.

يسعى التصميم الداخلي لإشباع الحاجات الانسانية المتعددة، من خلال أسناد المبنى للوصول الى فعاليات الاستعمال المختلفة، ويقصد بذلك أن سد الحاجات هو المنفعة والفائدة التي توظف من أجل الفرد وتلبية متطلباته المختلفة ولا يتحقق ذلك الا بالمعرفة الدقيقة لمقاسات الجسم الانساني في أوضاعه المختلفة ، وتنظيم الأثاث، وتحقيق انسيابية الحركة لتصمم تلك الفضاءات بما يتناسب مع هذه المقاسات ضمن المساحات الداخلية المختلفة وبما يكفي للعدد الذي تتسع له هذه المساحات المحددة، إذ تتحدد تبعاً لذلك مقاسات عناصر الفضاء الأخرى (Nouri, 2014, pp. 17-18) .

إذ تُعد الوظيفية من أهم المبادئ التي أفرزتها عمارة الحداثة التي جاءت لتلبية الاحتياجات والوظائف المستجدة نتيجة الدمار الذي حل بالعالم في أثناء الحربين العالميتين الأولى والثانية، ومن هنا وقف المصممون مثل جميع شرائح المجتمع مذهبين من نتائج الدمار الحاصل بمنشأتهم المدنية، فسارعوا الى تأسيس وأعمال مجموعة معايير تصميمية تستند تأكيد مبدأ الوظيفة في إنشاء وتصميم جميع الابنية وفضاءاتها الداخلية (Abdel-Rahman & Al-Imam, 2009, pp. 152-153) .

تُعنى الوظيفة بالاستغلال الأمثل للفضاء الداخلي، والمدى الذي يكون فيه الفضاء ملائم للنشاطات التي تحدث داخله، فلا ينشأ أي تصميم إلا ليؤدي وظائف أُنفعالية وليخدم أغراضاً عملية محددة تتوافق مع طبيعة الاداء داخل الفضاء. ومن هنا تُعد الوظيفة النفعالية استجابة ذا قيمة فكرية تستحضر مبدأ الايفاء بالمتطلبات الاساسية التي يجري تغيير تصميم الفضاءات لاجلها، فهي تحدد المرتكز الوظيفي وطبيعة الفعاليات التي يمارسها الفرد في تلك الفضاءات، بوصفها تستند الى منظومات التفاعل الايجابي بين الفرد والفضاء الداخلي (العزل الصحي) ضمن علاقات توافقية شاملة تتضمن أبعاد نفعية .

المبحث الثاني: التنظيم الفضائي لاجنحة إقامة المرضى في المستشفيات

أن الغاية أو الهدف، أساس في عملية تقييم النظام، فعملية التصميم وفق النظام الموضوعي لعملية التغيير من أبرز القوى المؤثرة في تنظيم الفضاء الداخلي، بالإضافة الى المؤثرات الثانوية كالثقافة والدين والعادات... الخ، والتغيير ضرورة حتمية لفضاءات المستشفى كونها مرتبطة بثقافة اجتماعية مدركة لمستجدات الظروف والأحداث القائمة. وان المؤثرات الشرطية لتصميم فضاء العزل الصحي، هي محصلة انعكاس المتغيرات الخارجية للبيئة بمجملها . وعليه يجب إن تتمتع فضاءات المستشفى بتنظيم فضائي يتميز بالمرونة وإمكانية التوسع، نظراً للاحتمالات المستقبلية في التغيير نتيجة للتغيرات المفاجئة والتطور التقني وزيادة إعداد مستخدمي الفضاء والقدرة على استقبال الأجهزة الجديدة مع تناسبها مع مستخدميها في فضاء العزل الصحي .

ويسعى المصمم من خلال تنظيم الفضاء الى تحقيق حالة توافقية تسهم في تعزيز التجربة الكلية للمستخدمين، من خلال تنظيم الفضاء وعناصره بصورة تمكن التصميم الناتج من ان يستوعب التغييرات المستجدة في أنظمة الفضاء الداخلي (Ahmed, 2022, p. 60) ، وبالتالي فإن عملية التنظيم الفضائي تتضمن ثلاثة مستويات هي (Karim, 2002, p. 66) :

1_ مستوى التنظيم السلوكي : يمكن فهم طبيعة الارتباط بين سلوك الأُسان والتنظيم العام للفضاء الداخلي ككل ، لان سلوك الأُسان في الفضاء يتبادلان التأثير إذ يؤثر الفضاء الداخلي على سلوك الأُسان من جهة ويؤثر بنمط هذا السلوك على طريقة تنظيم الفضاء الداخلي من جهة أخرى (Maher, 1986, p. 9)، ولهذا لا يمكن فهم طبيعة سلوك الأفراد بشكل مستقل عن الفضاء الداخلي، وبالتالي لا يمكن وضع تصميم لتنظيم الفضاء دون فهم وإدراك طبيعة سلوك الأفراد ومتطلباتهم الوظيفية في ذلك الفضاء ، من خلال فهم أشكال ومجالات سلوك الأُسان كالحركة والأبعاد لجسم الأُسان والفعاليات المختلفة التي تربط الفرد مع الفضاء ، فالفعاليات تنشأ نتيجة غرض أو غاية معينة (Lang, 1987, p. 15) .

2_ مستوى التنظيم الإدراكي : أن عملية تنظيم الفضاء على مستوى الأُدراك تتمثل من خلال وعي المستخدم لمحيط بيئته الداخلية اعتماداً على المعلومات الواصلة له عن طريق الحواس ، وهناك أختلاف بين المعلومات الخام المجردة الواصلة للدماغ عن طريق أجهزة الحواس وبين الوعي والأُدراك للعالم المستلم الذي يستند على تلك المعلومات ، وأن الأُحساس لا يعني شيئاً إلا إذا تم تنظيمه بشكل تنسيق مدرك ، والأُحساس هو وجه واحد للأُدراك لان هناك عوامل أخرى مثل الخبرة والقابلية على جمع الأُحساسات ،

لتكوين شيء ذات معنى ، ومما يؤثر على الإدراك الذكاء والتدريب والنوازح العاطفية ودرجة التركيز ... وغيرها (Al-Hinnawi, pp. 168-174) .

3_ مستوى تنظيم الاتصال: أن عملية الاتصال عملية تفاعل بين طرفين وتسير باتجاهات مختلفة، ويعرف (هوكنز وبرستون) عملية الاتصال بأنها " العملية التي يتم من خلالها تعديل السلوك الذي يقوم به الافراد داخل الفضاءات بواسطة تبادل المعلومات لتحقيق الاهداف التصميمية (Al-Qaryouti, 1989, p. 141) . يقود هذا التنظيم على جعل الفضاء الداخلي وحدة مترابطة تحقق التفاعل والانسجام بين عناصره وبين مستخدم الفضاء، إذ تقوم بعملية ربط الإنسان مع بيئته من خلال شبكة من الاتصالات تساعد على تنظيم بيئة المستشفى، فكل المؤثرات والأشكال المكونة للبيئة ما هي إلا معطيات تتطور لتصبح وسيلة للاتصال بين الإنسان والبيئة (F., 1979, pp. 11-12) .

التسلسل الفضائي لفعاليات الفضاءات الداخلية

يُبنى التسلسل في تنظيم البيئة الفضائية على التفاعل القائم بين الانسان والفضاء من جهة وطبيعة التكوين وعلاقة الانسان بالانسان من جهة اخرى، وقد يتمثل ذلك أيضاً لبعض الفضاءات الداخلية ذات التسلسل المدروس ، كما يعتمد في تحديد نوع الوظيفة واختيار الفعاليات التي لها تأثير ملموس على اختيار التسلسل المناسب في طبيعة الفضاءات مع الأخذ بنظر الاعتبار مقوماتها المكانية وطاقاتها التعبيرية تجسيدا لمبدأ الانتقال المتدرج من الفضاء العام الى الفضاء الخاص، فالفضاء العام يتكون من تفاعل وتداخل الفضاءات الخاصة للافراد. ومن هنا يمكن ادراك اهمية التسلسل الفضائي ومفهومه في التكوين الفضائي من خلال مستويات مختلفة من الخصوصية والعمومية (Hall.dward, 1966, pp. 113,63) يمثل في أنتظام الفضاءات في تدرج هرمي يبدأ من الفضاء العام وشبه العام مثل الفضاءات الرابطة الداخلية ومن ثم وصولاً الى الخاصة غرف الحجر الصحي، ويشمل هذا التسلسل مستويات التكوين الفضائي لمبنى المستشفى وحسب العلاقات الفضائية التفاعلية والمطلوبة بين خصوصية الترابط- (Al-Bazzaz, 1999, p. 81).

لذا نجد ان طبيعة الفضاء تتضمن دراسة الفعاليات المكونة له ، التي يمكن تجميعها بحسب طبيعتها للوصول الى معرفة فضاءات المستشفى ، إذ يمكن تجزئة تلك الفعاليات الى أجزاء أصغر حسب التصميم لتجميع تلك الفعاليات وتقاربها وتصنيفها بحسب نوع المستخدمين ، أو يمكن أن يشترك أكثر من نوع من المستخدمين بفعالية واحدة ، وهذا يساعد على التسلسل الفضائي للمستشفى ، فضلاً عن تحديد خصوصية الفعاليات بالاعتماد على خصوصية من يقوم بها ، التي قد تعتمد لتحديد خصوصية الفضاءات المرتبطة بتلك الفعاليات(فضاءات العزل) ، مما يكون مجاميع من الفضاءات ذات الفعاليات المختلفة لمجموعة محددة من المستخدمين (Scoot, 1973, p. 142) .

أن الربط السهل والأنسيابي للفضاءات الداخلية يقود الى سهولة الاستخدام وتحديد الفعاليات المشتركة، التي يمكن أن تكون على علاقة مباشرة أو غير مباشرة مع بعضها البعض، وتؤدي هذه العلاقات الى فصل الفعاليات، وبالتالي الى راحة المستخدمين وسهولة تنقلهم وحركتهم بين مختلف الفضاءات، إذ أن

علاقات الربط بين الفعاليات أو علاقة الفصل والتقسيم تعطي أهمية لبعض الفضاءات العامة (المستشفى) (Thuwaini, 2010, pp. 155-156).

فالتسلسل الفضائي يعتمد على عدة مفردات ترتبط لتحديد خصوصية الفضاء الخاص بالعلاقة مع الفضاء العام حركياً (بصرياً ومكانياً). أما علاقة الداخل بالخارج، فقد تضمن ثلاث مفردات ترتبط بتحديد خصوصية المبنى ككل وعدّه فضاءً خاصاً مع الخارج. وتضمن محور مسارات الحركة المفردات التي تخص أشكال المسارات الخاصة والعامة والعلاقة فيما بينها، التي يعتمدها المصمم لتعزيز عمق وأبعاد الفضاءات الداخلية لمبنى المستشفى بحسب ضوابط تصميمية تحددها طبيعة الفعاليات المؤداة في تلك الفضاءات.

الاتجاه التصميمي لفضاء المستشفى

منذ الألف الرابع قبل الميلاد استخدمت معابد الالهة قديماً كملاجئ للمرضى، واستخدمت في الهند قرابة القرن الثالث قبل الميلاد معابدهم لايواء المرضى وبإشراف الكهنة البوذيين، وكذلك استخدمت معابد الالهة الاغريقية (اسكليبيوس) الهة الطب عند الاغريق، ولقد كان للنظام الرهباني الذي ظهر لاحقاً دوراً كبيراً في خلق المستشفيات والتي شكلت مع التكايا والمدارس الدور المكمل للاديرة، وخلال الفترة الممتدة من القرن السادس عشر وحتى القرن الثامن عشر، كان المتعارف عليه ان معظم المرضى يعالجون في بيوتهم وتحت اشراف نساء العائلة، كما وفرت تعليمات رجال الدين العناية بالمرضى الذين لم يكونوا يتحملون تكاليف العلاج، ومع انطلاق العصر الاسلامي، وخلال السنوات الاولى للدعوة، امر الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) ببناء خيمة في المسجد ليمرض بها المرضى، ولاحقاً ظهرت البيمارستانات التي تميزت بنظامها الاداري والتشغيلي، وكانت تعتمد على الهبات الخيرية وعلى الأوقاف (Kikhia, 2006, pp. 362, 339).

منذ القرن الثامن عشر أصبح مبنى المستشفى مستقل وظيفياً، وبدأ التفكير بصورة أعمق للناحية الوظيفية من حيث كيفية الفصل بين عناصرها الرئيسية المختلفة مع دراسة العوامل الطبيعية ومدى تأثيرها على التصميم.

ومع بداية القرن التاسع عشر ظهر الاتجاه الأكاديمي لتصميم مباني المستشفيات حيث ظهرت النظريات التي حددت المواصفات والمحددات التصميمية لمباني المستشفيات من حيث كميات الإضاءة والتهوية الطبيعية اللازمة وتصميم شبكة المسارات الحركية داخل المستشفى (Hassan, 2001, p. 9).

أما نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين تبلور الإتجاه الوظيفي للتصميم وبدأ يأخذ مكانه ويؤثر على منهج التصميم حيث تميز هذا العصر بوضوح شبكة مسارات الحركة وتحديد لعدد الأسرة داخل الردهات المختلفة وظهور نظريات الفصل بين مرضى الأقسام المختلفة، ثم انعكس ذلك على مناهج تصميم مباني المستشفيات في الغرب حيث ظهرت طفرات إيجابية نتيجة للإكتشافات العلمية والتطور الطبى والتكنولوجي وصارت المستشفى لها صيغة إمتدادية بدلاً من الإنطوائية، وأصبح لها أفرع تمتد إلى قلب المجتمع وتقدم خدمة صحية، ولم يُعد المجتمع في غنى عنها والعلاج فيها.

بعد الحرب العالمية الثانية والثورة العلمية الطبية الهائلة والمستمرة خاصة بعد الستينات أصبح المستشفى الحديث يضم وحدات تمرضى إلى جانب أقسام مختلفة، مما إستلزم وجود دراسات أعمق في

محاولة للفصل بين الوظائف المختلفة، ومن ثم ظهرت الإتجاهات المعمارية الحديثة لتصميم مباني المستشفيات مثل الإتجاه لتجميع المستشفى والإتجاه العضوي الجزئي في التصميم إلى أقسامه المختلفة في مبنى واحد (Hassan, 2001, p. 10)

مما تقدم نجد أن تطور فضاء المستشفى مر بمراحل عديدة وخلال أزمنة متلاحقة، نتيجة أحداث متتالية، أستوجبت تغيير في أنظمتها وتعدد فعاليتها، لذا أولى فيها الجانب الوظيفي أهمية كبيرة، ومنحه أستقلالية فضائية ووظيفية مراعيًا الاعتبارات التصميمية في ذلك، فضلاً عن أحداث طفرات إيجابية تطوره نتيجة للإكتشافات العلمية والتطور الطبي والتكنولوجي.

لذا تُعد المستشفيات من أكثر المباني تعقيداً، وذلك بسبب أنه يستلزم ان يكون لكل مستشفى مجموعة واسعة من الخدمات والوحدات الوظيفية التي تشمل الخدمات التشخيصية العلاجية مثل المختبرات الطبية والتصوير الطبي وغرف الطوارئ والعمليات ووظائف أخرى مثل الخدمات الغذائية ورعاية المرضى الداخليين والوظائف السريرية المتعلقة بهم. ويؤثر هذا التنوع على الانظمة والقوانين التي تحكم بناء المستشفيات و تتطور هذه الاقسام بتطور وظائف المستشفى، وبشكل مثالي فإن عملية التصميم تتضمن مساهمات مباشرة من المؤسسة والموظفين في مرحلة مبكرة، وعلى ضوء ذلك يجب ان يكون المصمم ايضاً واعياً لاحتياجات المرضى والزوار وموظفي الاسناد والمتطوعين الذين ليست لهم مساهمة مباشرة في التصميم (Carr, 2011, p. 1)

إن اختيار موقع المستشفى ذو أهمية كبرى، حيث يتطلب بناؤها في مكان هادئ وبعيداً عن الضوضاء و حركة السير و متصلة بالبنية التحتية للمنطقة (الطرق، الهاتف، الماء، الصرف الصحي) و تلي الاحتياجات المطلوبة بشكل مثالي، و حسب الإمكانيات المتاحة لذلك. تصنف المستشفيات إما حسب حجمها أو اختصاصها، فمن حيث الحجم تقسم إلى الأنواع التالية:

- 1_ حجم صغيرة جداً: وتتسع لحوالي 50 سرير فقط.
- 2_ حجم صغيرة: و تتسع حتى حدود 150 سرير (عادة 120 سرير).
- 3_ حجم متوسط: وتتسع حتى حدود 600 سرير (عادة 400).
- 4_ حجم كبير: وتكون سعتها أكثر من 1000 سرير (وتكون عبارة عن أكاديميات طبية تابعة للجامعات والبحث العلمي).

أما من حيث التسمية فتقسم إلى:

- 1_ مستشفيات عامة: وهي الأكثر شيوعاً، وتشمل جميع الاختصاصات.
 - 2_ مستشفيات اختصاصية: مثل مستشفى الأطفال، التوليد، العصبية، القلبية، أو أمراض أخرى.
 - 3_ مستشفيات جامعية: وتكون ملحقة بالأكاديميات الطبية وكليات الطب البشري في الجامعات.
- لقد تعددت الانظمة المستخدمة في تجميع الأسرة داخل الردهات، وذلك تبعاً لملائمة مساحة الردهة المستخدمة وطبيعة الوظيفة والخدمات المقدمة للمرضى اثناء فترة اقامتهم، بالإضافة الى علاقاتها الفضائية بالفضاءات والفعاليات الخدمية المتصلة بها فهي تركز بشكل اساس الى مجموعة عوامل وهي (M. Tolley, 2015):

_ احتياجات المراقبة : وهذا يعتمد بشكل كبير على الفضاء المخصص للتمريض وتوقعيه وعلاقته الحجمية بالاسرة لغرض المراقبة والملاحظة المراقبة الشاملة.

_ احتياجات الخصوصية وزيادة الرفاهية:- ان تطور مفهوم المراقبة وتحول مدة البقاء بالمستشفى لتشمل عملية الاستشفاء والنقاهاة، وإيجاد فضاء متابعة خاص وهو وحدة التمريض.

_ احتياجات العناية والعلاقات الداخلية في جناح اقامة المريض :- تغير طبيعة العناية وماهيه حاجة المريض والعلاقة بين فضاء التمريض وموقعه ضمن جناح الإقامة يعتبر اهم العوامل في ايجاد عملية التنظيم الفضائي للتجمعات داخل الردهات حيث انها تتحقق من خلال الجوانب التالية - :

. المسافة بين جناح المريض وفضاء وحدة التمريض حيث انها تكون بمعدل 13.5 م²
 . العلاقة بين فعاليات الجناح. اي علاقة فضاء الإقامة بوحدة التمريض ، وحدة الصيدلة ، مستودع التجهيزات ، غرف الكادر الطبي والخدمي ، بالاضافة الى الفعاليات الخدمية الأخرى.

وبصفة عامة يمكن تتبع المراحل المختلفة لتطور أنظمة أقامة المرضى من خلال النقاط الرئيسة التالية:

1_ نظام فلورانس نايت انجيل (Florence Nightingale)

جاءت تسميته نسبة إلى مستشفى فلورانس نايت انجيل الذي كان يتكون من عدة مباني. يتضمن عزل الاجنحة عن بعضها وفصل المرضى في وحدات من السهل إدارتها والاشراف عليها... وكان نظام نايت انجيل عبارة عن نظام مفتوح يحتوى على حوالى (30) سرير يتم ترتيبها في اتجاه عمودي على جانبي الجدران، وتقع خدمات التمريض عند مدخل الردهة والحمامات في الطرف الآخر منه ، أما غرفة المتابعة فتقع في قلب الردهة مما يحقق إشرافاً وعناية جيدة بالمرضى ، ويبلغ نصيب السرير من المساحة في هذا التصميم حوالى 13 متراً مربعاً.

2_ نظام ريجز (N . U RIGS)

جاء هذا النظام لتلافي المساوئ والعيوب التي ظهرت نتيجة استخدام نظام نايت انجيل ، فقد تم إدخال بعض التعديلات على تصميم وحدة التمريض في بدايات القرن العشرين وهو ما سمي بوحدة تمريض ريجز نسبة إلى مستشفى ريجز في كوبنهاكن الذي أفتتح عام (1910)، والتي تعتبر من أوائل المستشفيات التي تم فيها إدخال التعديلات على نظام نايت انجيل ، حيث تم زيادة عرض الردهة مع عمل تقسيم جزئي عن طريق وضع فواصل داخلية تعلو عن الأرض بمقدار (30) سم وبارتفاع (180) سم ، تم وضع الأسرة عمودية عليها وموازية للجدران فأصبحت في صورة الردهة صغيرة أو شبه أحيزة ، مما يعطى المريض شعور بالخصوصية كما تم وضع غرفة التمريض في وسط الردهة ويقابلها غرفة عزل مستقلة ، وتكون الأسرة موزعة بواقع كل (13) سريراً مقسمة لكل من ثلاثة إلى أربعة أسرة . بالإضافة إلى تحقيق مرونة أكبر في إشغال الأسرة حسب التخصص الطبي أو درجة الحالة المرضية ، وامتاز هذا النظام بتقسيم الردهة إلى وحدات أصغر مع المحافظة على فكرة النظام المفتوح لنايت انجيل.

3_ نظام ستيفنز (E. F. Stevens)

تأثر كثير من المماريين بفكرة تصميم نظام (ريجز) ومن بينهم المعماري ستيفنز (E. F. Stevens) ، الذي قام بتصميم جناح للمرضى يضم (12) غرفة مفردة و(4) ردهات صغيرة تضم كل منها (3) أسرة ووضعت

الأسرة عمودية على الجدار وموجهة ناحية الباب حتى يمكن لكادر التمريض القيام بالخدمة والإشراف على المرضى بسهولة وكفاءة. وقام بتزويد الغرف المفردة بدورات مياه خاصة. على أن تشترك كل غرفتين في حمام واحد. أما الردهات الصغيرة التي تضم من (3-4) أسرة فتزود كل منها بدورة مياه على أن تشترك جميعها في حمام واحد مشترك. وبهذا أمكن تحقيق قدر أكبر من الخصوصية من نظام (ريجز) حيث أصبحت الغرف والردهات مستقلة ومحددة بجدران تفصلها عن بعضها وعن الممر الرئيسي، كما أمكن تقليل طول الممر الداخلي عن طريق وضع الأسرة عمودية على الجدران والممر بما يقلل مسافة سير كادر التمريض، هذا إلى جانب زيادة التجهيزات الصحية الملحقة بالغرف.

4 - نظام روزين فيلد (Rosen Field)

قام المعماري الأمريكي روزين فيلد استشاري مباني المستشفيات باقتراح تصميم جناح للمرضى يضم (8) أسرة مجمعة كل اثنين، يمكن الفصل بينهما بستارة داخلية مما يحقق مزيداً من الخصوصية لكل مريض. ولكن جاء ترتيب الأسرة موازياً للجدران. وتفتح الوحدات الصغيرة التي تضم الأسرة على صالة أو ممر يضم تجهيزات خاصة بهيئة التمريض لكي تتمكن من القيام بعملها بجوار المرضى. وفي هذا النظام بلغ نصيب السرير (30 م²) بدلاً من (13 م²) في نظام ريجز. بحيث تحتوى الردهة في الغالب على (40) سرير تقسم إلى أجنحة أو وحدات من أربعة أسرة وستة أسرة وثمانية أسرة، بالإضافة إلى غرف مفردة مع تزويد الجناح بغرفة علاج وغرفة إعاشة.

والملاحظ أن اتجاه الحديث هو العدول عن فكرة الانظمة المفتوحة واتباع نظام الغرف ذات الأربعة أسرة أو ذات الستة أو الثمانية أسرة، بالإضافة إلى الغرف الفردية التي توسعت فيها المستشفيات الخاصة.

5_ نظام كارل أريكسون (Carl. A. Erikson)

صمم المعماري كارل أريكسون مستشفى إقامة المرضى فيها تضم غرفاً مفردة فقط، وحتى يمكن الوصول لحل وسط بين توفير الخصوصية للمرضى من جانب، وتحسين معدلات الإشغال من جانب آخر، فقد قام بتصميم غرفة مفردة وغرفة مزدوجة في نفس الوقت بحيث تفتح على ممر داخلي، ويتم الفصل بين الأسرة بواسطة قواطع منطوقة. على أن يشترك كل سريرين في دورة مياه.

وعموماً نجد ان التطور في تصميم غرف إقامة المرضى أخذ بالتنوع ولوحظ وجود اختلاف قد طرأ في أسلوب التصميم المتبع، فبينما كانت أجنحة المرضى في بادئ الامر عبارة عن فضاء واحد رئيسي تمثل بردهات اتخذت شكل الممرات تضم انواع المرضى بمختلف امراضهم وتمارس فيه كل الانشطة مع انعدام الخصوصية والمتابعة الدقيقة، بدأت بالتدرج تختفي هذه الوظائف من داخل اجنحة اقامة المرضى لتكون فضاءات مستقلة تحت اشراف ومتابعة كوادر طبية

فهم العلاقات الملائمة بين مختلف مكوناتها، وكذلك فهم محددات الموقع وفقاً لمختلف الانظمة والقوانين والمبادئ المعتمدة التي يجب إجراء تقييم شامل بموجها لمتطلبات التخطيط و خدمات المشروع المقترح قبل اعداد التصاميم الاولية قبل البدء بعملية التغيير و يفرض التخطيط الجيد مراعاة تحقيق أقصى قدر من السلامة والامن من انتشار العدوى، والتخطيط على اساس السعة والحاجة اللازمة وتقليل مسافات

التنقل والحركة وضرورة مراعاة الجوانب التي تحترم خصوصية المريض وراحته ، وتوفير المستلزمات الضرورية اعتماداً على امثلة مصممة لتسهيل الصيانة والتشغيل حيث يسمح بالتغيير مع مرور الوقت .

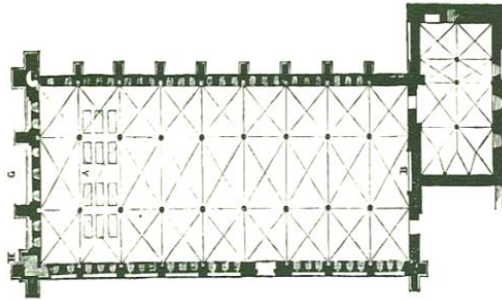
فيما يطرح الكود البريطاني (Health Building Note) عن اجنحة المرضى من خلال مبادئ متغيرة مثل الخصوصية، المراقبة، سهولة الوصول، ومن خلال نموذجين هما:

النموذج الاول: هو ان تكون وحدة التمريض والمراقبة في وسط الردهة وتشرف بشكل مباشر على جميع الاسرة في الردهة وتضمن جميع الخدمات الملحقة بها، وهذا النموذج يكون ملائماً في الردهات ذات الاتجاه الطولي ، مما يساعد الى الوصول السريع من قبل الكادر الطبي.

النموذج الثاني: هو ان توزع الوحدات الطبية والمراقبة الصحية والخدمات على جوانب الردهات هذا النموذج يكون ملائماً لاجنحة المرضى ذات الامتدادات القصيرة ، مما يسهم في متابعة أكثر من جناح.

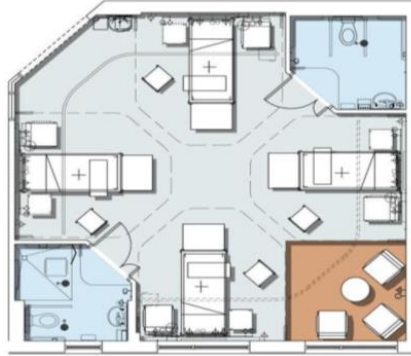
عرفت اجنحة إقامة المرضى أنظمة متعددة تطورت تاريخياً حسب تطور حاجات المريض ودراسة القدرة الصحية والمدة الزمنية لمكوث المريض، بالإضافة الى تطور الاجهزة والمعدات الطبية او تغيير نوع المستشفى من حيث التخصص ونوع الخدمات المقدمة سواء كانت مستشفى حكومي عام او مستشفى خاص. ويمكن طرح اهم هذه الانظمة من خلال مايلي :

1_ النظام المفتوح احد اهم واقدم انواع اجنحة المرضى ويحتوي على قاعة كبيرة دون تقسيمات فرعيه، تحتوي ما بين 22-32 سرير تقسم على شكل تجمعات تجمع ما بين 2-6 أسرة ترتب على طول جانبي الجناح كل تجمع يخضع لمراقبة وحدة تمريض خاصة وقد تحتوي ايضا على غرف خاصة منفصلة ملحقة بالقاعة الكبيرة تكون لعزل ومعالجة المرضى حسب الحالات الخاصة (Helen M Pattison, April 1996, pp. 820-826) أبرز مساوى هذا النظام هو أنعدام الخصوصية ، الضوضاء ، تشتيت جهد الكادر الطبي ، عدم القدرة على العناية الخاصة لكل حالة ، يكون هذا النظام عادة في المستشفيات الحكومية ذات الكلفة المحدودة ولأصحاب الدخل المحدود (Helen M Pattison, April 1996, pp. 820-826) ، كما موضح بالشكل.(1-1)



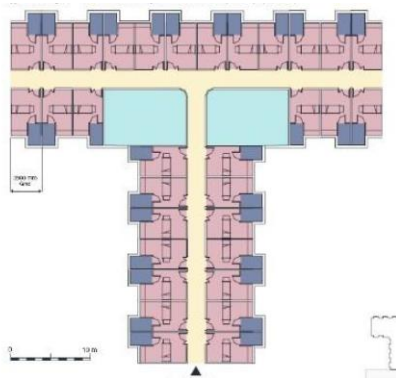
شكل (1-1) يمثل النظام المفتوح في توزيع الأسرة (Hammoud, 2017, p. 117)

على عدد اقل من الاسرة ، لذلك يمكن متابعة المرضى بشكل أفضل ، بالإضافة الى تحقيق خصوصية اكبر للمريض(Paradise, 2008) ، كما مبين بالشكل (1-4).



شكل (1-4) يمثل نظام الصليب في توزيع الأسرة للمصابين (Hammoud, 2017, p. 118)

5_ نظام الغرفة المفردة: يعتبر احد اهم وانجح الانظمة لوحدة العناية بالمريض ، لاسيما للحالات الحرجة،لانه يسمح بالخصوصية التامة وتوفير المرونة العلاجية للكادر الطبي، بالإضافة الى مكافحة مخاطر العدوى والحد من الاخطاء الطبية . يشكل هذا النظام نسبة ما يقارب 20 % من عدد الردهات في المستشفيات العامة وهي بحاجة الى زيادة حقيقة لاهميتها ومميزاتها . من مميزات هذا النظام هو زيادة المرونة وقصر اقامة المرضى ،بالإضافة الى سهولة الوصول والالتزام بمتطلبات الصحة والسلامة والخصوصية (Estates, 2008, p. 63) ، كما مبين بالشكل.(1-5)



شكل (1-5) يمثل توزيع الغرف المفردة للمصابين (Hammoud, 2017, p. 117)

مؤشرات الأطار النظري

إستناداً الى ما أسفر عنه الإطار النظري، توصلت الباحثة الى مجموعة من المؤشرات، التي تتماشى مع هدف البحث، وهي كالآتي :

- 1- الملاءمة الفضائية هي إحدى المبادئ التي يعتمدها التصميم الداخلي في تكوين الفضاء الداخلي ضمن أساليب وأليات التغيير والترتيب والتنظيم والإنسجام بين عناصره. من خلال وضع مجموعة من الأسس لغرض الوصول لفضاءات داخلية تتسم بالتوافق بين القيم الوظيفية والجمالية والتعبيرية لان الفكرة في عملية التغيير تدخل ضمن صراع العالم الخارجي الذي يعيشه المصمم الداخلي وتدخل ضمن العملية فرصة يقوم بها المصمم خلال تجربته، وتعمل على متطلبات وميل الفرد من حيث الاحتياجات (الجمالية، الوظيفية) بتكوين ذا تغيير فضاء جديد يتسم من حيث المنفعة والملاءمة .
- 2- الفضاء يمثل نظاماً أصغر ضمن نظام أكبر هو المجتمع أو البيئة، كما أن نتائج عمليات التغيير لا بد وأن يتجه بالضرورة إلى مؤسسات وتنظيمات أخرى ، بالإعتماد على معلومات وحقائق علمية وتطبيقية من شأنها أنجاح عملية التغيير للوصول الى أعلى درجات الإدائية للفضاء الداخلي.
- 3- تبرز جدلية ضمن المعيار الذاتي على الفضاء الداخلي المراد تصميمه، وما تفرضه الموضوعية في إحتواء الناتج التصميمي وصياغته بما يتوافق مع أسس وعناصر الفضاء الداخلي.
- 4- أن الغاية أو الهدف، أساس في عملية تقييم النظام التصميمي وفق النظام الموضوعي لعملية التغيير من أبرز القوى المؤثرة في تنظيم الفضاء الداخلي، والتغيير ضرورة حتمية لفضاءات المستشفى كونها مرتبطة بثقافة اجتماعية مدركة لمستجدات الظروف والأحداث القائمة من جهة. ومن جهة اخرى اعتماد اشتراطات ومعايير دقيقة تتوافق مع طبيعة الاداء ونوعه نتيجة للاكتشافات العلمية والتطور الطبي والتكنولوجي.
- 5- أن تطور فضاء المستشفى مر بمراحل عديدة وخلال أزمنة متلاحقة، نتيجة أحداث متتالية، أستوجبت تغيير في أنظمتها وتعدد فعاليتها، لذا أولى فيها الجانب الوظيفي أهمية كبيرة ، ومنحه أستقلالية فضائية ووظيفية مراعيًا الاعتبارات التصميمية في ذلك ، فضلاً عن أحداث طفرات إيجابية لتطوره نتيجة للاكتشافات العلمية والتطور الطبي والتكنولوجي.
- 6- للتطور والتنوع في تصميم غرف إقامة المرضى قد أخذ أسلوب التدرج من داخل اجنحة إقامة المرضى ذات الأهمية العالية التي لا تعمل الا من خلال اشتراطات ومعايير دقيقة، لتكون فضاءات مستقلة تحت اشراف ومتابعة كوادر طبية.
- 7- ان التسلسل الفضائي يعتمد على عدة مفردات ترتبط لتحديد خصوصية الفضاء الخاص بالعلاقة مع الفضاء العام حركياً (بصرياً ومكانياً). أما علاقة الداخل بالخارج، فقد تضمن مفردات ترتبط بتحديد خصوصية المبني ككل وعدّه فضاءً خاصاً مع الخارج. وتضمن محور مسارات الحركة المفردات التي تخص أشكال المسارات الخاصة والعامة والعلاقة فيما بينها، التي يعتمدها المصمم لتعزيز عمق وأبعاد الفضاءات الداخلية لمبنى المستشفى بحسب ضوابط تصميمية تحددها طبيعة الفعاليات المؤداة في تلك الفضاءات.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

1_ منهج البحث: أعتد المنهج الوصفي في تحليل نماذج البحث.
2_ مجتمع البحث: أقتصر مجتمع البحث على دراسة الفضاءات الداخلية الخاصة بالعزل الصحي، التي تضمنت (2) نموذجين ، التي تم أستحداثها منذ عام (2020-2021م) ، إذ شهدت هذه المدة أستحداث فضاءات العزل الصحي أستجاباً لحدث وبائي (فايروس كوفيد 19) ، وبذلك شكلت أنظمتها تأثيرات واضحة في مستوى التصميم الداخلي لهذه الفضاءات ، كونها إحدى البنى المهمة عن بداية التصعيد الوقائي والعلاجي لهذه المؤسسات الطبية .
تم أختيار عينات قصدية من الفضاءات الداخلية العزل الصحي على وفق مبررات موضوعية ومنطقية تخدم هدف البحث الحالي ، فضلاً عن أتمادها من قبل وزارة الصحة للتعامل مع مرضى كوفيد – 19 .

وعلى ضوء ذلك تم أختيار (2) عينات للبحث الحالي ، وتمثلت نماذج العينات بما يأتي :

1- فضاءات العزل الصحي في مستشفى دائرة مستشفى الطب/مركز الشفاء

2- فضاءات العزل الصحي في مستشفى الشهيد ضاري الفياض

الوصف والتحليل

وصف وتحليل فضاءات العزل الصحي في دائرة مستشفى الطب / مركز الشفاء
الوصف

يقع في جانب الرصافة من بغداد ، كان فندقاً في بداية تأسيسه سمي بأسم فندق القناة كونه يقع على شارع القناة (قناة الجيش) ، تحول الفندق في تسعينات القرن الماضي الى مكان لتدريب طلاب معهد السياحة والفندقة ، الى ان اصبح مقراً للامم المتحدة حيث تعرض لانفجارين كبيرين في عام 2003م ، وبقي لعدة سنوات لم يرمم ويعاد تأهيله لغاية عام 2013 تم اعادة ترميمه من جديد ، وفي عام 2014م وبأمر من السيد حيدر العبادي تم تخصصه لاستقبال المصابين بامراض سرطانية ، وفي عام 2020م ونتيجة انتشار فايروس كوفيد 19 وزيادة عدد المصابين تم تحوله لاستقبال المصابين بجائحة كورونا بواقع (200) سرير ليتلقوا العناية والعلاج المناسبين ، واجهة البناية غلفت بالواح الكوبوند باللون الاحمر والابيض لاختفاء اثار الانفجار ، خصص في بادئ الامر طابقين للحجر الصحي احدهما مخصص للنساء والطابق الاخر مخصص للرجال ، ونتيجة قلة المصابين خصص طابق واحد وهو الطابق الثاني لكلا الجنسين احتوى جناح الحجر الصحي على عدد من الغرف المنفردة وذات الاسرة المتعددة ، خصص مدخل منفصل لفضاء الحجر الصحي بعيداً عن المدخل الرئيسي ، فضلاً عن مخرج يكون خارج البناية وهو عبارة عن سلم حديد ، تحتوي فضاء الحجر على عدد من الفضاءات من ضمنها استعلامات تحتوي على ستر واقية ومواد للتعقيم وكذلك كامات وكفوف ، الباب الرئيسي للقسم من النوع المتزلق مصنوع من الحديد ، والجدران مطلية بطلاء لون ابيض وزعت غرف الحجر بشكل ممرات اتخذت مجموعها شكل حرف (+) في نهاية كل ممر تحتوي على غرفة متابعة ، بالاضافة لدورات مياه صحية رجالية ونسائية ، فضلاً عن غرف لتعفير المواد والادوات ، بعض الغرف تحتوي على حمام ومساحة لرقود المرافق ، غلفت الارضية بقطع من الفينيل المربع ، اما الاسقف فغلفت بالواح مربعة تحتوي بالاضافة الى الاضاءة لاجهزة التحسس الحراري ، زودت الغرف

بالكامرات واجهزة الاوكسجين المركزية بالاضافة لقناني الغاز ، نوافذ الغرف ذات حجم كبير تحتوي على ستائر شريطية فضلاً عن اجهزة للتهوية ، زودت الغرف باجهزة تبريد وتدفئة مركزية ، مع جهاز ثلاجة وتلفزيون ، ووحدات للخن ، تحتوي الغرف على اسرة منفردة وبعض الغرف تحتوي على سريرين واخرى على اربع اسرة.

التحليل

اتسم نظام المستشفى بالملاءمة على احداث التغييرات المطلوبة للتكيف مع الوضع الراهن كونه يتميز بهيكل انشائي قابل للقطع والفصل مما اتاح له للتكيف مع التغيير وتحقيق عزل فضائي قد خصص لمصابي جانحة كورونا دون الاخلال بالنظام العام للمستشفى واهداث ارباك في التنظيم الفضائي والوظيفي ، وذلك من خلال تخصيص طابقين منعزلين عن المبنى للمصابين ، صممت كبنى تصميمية متكاملة لتوفير العناية الطبية المناسبة ، رغم وجود ترابط فضائي مع باقي فضاءات المركز الا ان القطع الذي صمم لعزل جناح المصابين كان كافياً لعزله وتحقيق الخصوصية الوظيفية والعزل التام عن باقي مرافق المركز ، وذلك من خلال قطع الجهة اليمنى من المبنى عن طريق اغلاق كافة الابواب والممرات والمداخل عن الجانب الايسر دون احداث تغيير في البنى التحتية وبهذا تحققت الغاية والهدف من التغيير للمبنى وامكانية ارجاعه لنظامه السابق بكل بساطة ، كما موضح بالشكل (1).

اما عن طبيعة المبنى الخاص بالعزل الصحي امتاز بامكانية التوسع المستقبلية التي تعتبر من المتطلبات الضرورية لكل مبنى ، بحسب المستجدات المستقبلية التي تطرأ على بعض الأبنية ، كأستحداث بعض الفضاءات الجديدة ، لاسيما فضاءات المستشفى بسبب التغيرات التي تعترض تنظيمها سواء نتيجة حدث طارئ او التطور التقني أو زيادة أعداد مستخدمي الفضاء ، بالرغم من احتواء المركز لجناح العزل الصحي تمتع الأخير بعزل تام قابع ضمن الهيكل العام للمركز ، مما آل الى تحقيق الخصوصية لتلك الفضاءات ، كما في الشكل (2).

اما علاقة فضاء العزل الصحي مع الفضاء الخارجي فقد تحققت بصورة مباشرة عن طريق الفتحات الموجودة في الفضاء ، آل الى تحقق مستوى من الشفافية بين الفضائين متجاوز بذلك الحدود المادية التي تفصل بينهما ، كاسراً بذلك صمت الجدران وصلابتهما ، محققاً اطلالة واسعة تمكن المريض من التأمل للفضاء الخارجي ، كما في الشكل (3) فضلاً عن تسلسل الفضاءات حسب الطبيعة الوظيفية فنجدها متوفرة وقد صممت بعناية ودراية تصميمية مسبقة ، كما في الشكل (2).

تعاشقت وتنوعت أنظمة غرف العزل الصحي لتحقيق الوظيفة المنفعية لفضاءات العزل الصحي فكل غرفة لا تشبه بتنظيمها للغرف الاخرى فمنها من أخذ نظام الغرفة المفردة ومنها اعتمد نظام الصليب واتسم البعض بالنظام المزدوج في توزيع الاسرة دون اعتماد نظام معين لملبية الحاجات الاساسية والوظيفية النفعية لهذه الغرف من مراقبة وخصوصية وذلك لقرب فضاء وحدة التمريض ، فضلاً عن توفر في كل غرفة حمام مما يتيح للمريض التصرف بحرية تامة داخل الفضاء ، كما في الشكل (4) و (5) و (6).



شكل (2)



شكل (1)



شكل (4)



شكل (3)



شكل (6)



شكل (5)

وصف وتحليل فضاءات العزل الصحي في مستشفى الشهيد ضاري الفياض الوصف

يقع المستشفى في جانب الرصافة من بغداد منطقة الحسينية في منطقة منعزلة، سمي سابقاً باسم حماد شهاب وكان مستشفى عسكرياً ، افتتح في عام 1991 ، وبدء العمل فيه فعلياً عام 1992م ، وقد انجزته احدى الشركات اليوغسلافية ، بمواصفات عالية ، يحتوي المستشفى على ملجأ يسع الى 200 سرير مع محطة ماء وكهرباء ، مع معمل لتوليد الاوكسجين الطبي ومنظومة غازات طبية مركزية ، مع توفر اجهزة التكيف المركزية ، تم تغير اسمه ليصبح مركز الشهيد ضاري الفياض ، وبعد توسيعه اطلق عليه مستشفى

الشيخ ضاري الفياض وهو مستشفى عام يستقبل كل الحالات المرضية ، فتح قسم العزل الصحي في المستشفى عام 2020م ، وتم عزله تماما عن باقي فضاءات المستشفى وليس فقط غرف العزل الصحي وحتى الشؤون الادارية الخاصة بمرضى والكادر الطبي لقسم العزل الصحي ، للوصول لقسم الحجر يتم الصعود اليه من خلال منحدر شديد طوله (25م) وعرضه (3م) مدخل عبارة باب عريض ذو الطلاقتين مصنوع من الالمنيوم والزجاج يبلغ عرضه (2م) وارضية معمولة من السمنت ، يتكون القسم من (3) جناح مخصصة للعزل الصحي ، خصص قاطع كامل للشؤون الادارية ، وقاطع خصص للامور الطبية كمختبر وتشخيص وسحب دم ومسحة وغيرها ، يفصل كل جناح عن الاخر بقاطع مصنوع من الخشب والزجاج ، يوجد في نهاية كل ممر حمامات متكاملة شرقية وغربية ، فضلا عن وجود حمامات في كل غرفة المخصصة لرقود المرضى ، يوجد مصعدين احدهما لنقل الافراد والاخر لنقل الاجهزة وعربات المرضى ، بالاضافة الى وجود السلالم .

غلقت ارضية قسم الحجر بالكاشي الموزائيك من لونين الابيض المحبب والون الاحمر يوجد عند المدخل استعلامات ، السقف عبارة عن سقف ثانوي بلاستيك والجدران مغلقة بمادة الجبس في داخل الغرف ومطلي باللون الابيض والسماوي يتوسطه شريط بعرض 12 سم من الخشب ، اعتمدت اضاءة نقطية سقفية ، اما الممرات فتم تغليفها بالسيراميك ، الابواب مصنوعة من الخشب ، وكل غرفة تحتوي على كافة المستلزمات ، اعتمد على اجهزة الاوكسجين المركزية ، والغيت اسطوانات الاوكسجين تماما من القسم ، بعض الغرف تحتوي على سريرين وبعضها على اربعة اسرة او سرير واحد فقط التحليل

ملائمة نظام مستشفى الشهيد ضاري الفياض للتغيير كبيرة كونه يتميز بهيكل انشائي خرساني يتميز بكتله الكبيرة ، التي تكون بطبيعتها كتلتين تحوي كل كتلة مجموعة من الفضاءات مما ساعد على تخصيص احد الاجزاء لانشاء وتصميم فضاءات للعزل الصحي وبذلك تميز بقابلية القطع والفصل مما اتاح له التكيف مع التغيير وتحقيق عزل فضائي قد خصص لمصابي جانحة كورونا دون الاخلال بالنظام العام للمستشفى واحداث ارباك في التنظيم الفضائي والوظيفي ، صممت الفضاءات لتحقيق وظيفة العزل الصحي دون المساس بوظيفة المستشفى العام ، لعدم وجود ترابط فضائي مع باقي فضاءات المركز الا ان القطع الذي صمم لعزل جناح المصابين كان كافياً لعزله وتحقيق الخصوصية الوظيفية والعزل التام عن باقي مرافق المركز ، وذلك من خلال الفصل عن طريق اغلاق كافة الابواب والممرات والمداخل دون احداث تغيير في البنى التحتية وبهذا تحققت الغاية والهدف من التغيير للمبنى وامكانية ارجاعه لنظامه السابق بكل بساطة ، كما موضح بالشكل (7).

اما عن نظام مبنى المستشفى الخاص بالعزل الصحي امتاز بعدم امكانية التوسع المستقبلية التي تعتبر من المتطلبات الضرورية لكل مبنى ، بحسب المستجدات المستقبلية التي تطرأ على بعض الأبنية ، كأستحداث بعض الفضاءات الجديدة ، لاسيما فضاءات المستشفى بسبب التغيرات التي تعترض تنظيمها سواء نتيجة حدث طارئ او التطور التقني أو زيادة أعداد مستخدمي الفضاء، بالرغم من احتواء المركز لجناح العزل

الصحي تمتع الاخير بعزل تام قابع ضمن الهيكل العام للمركز ، مما آل الى عدم امكانية التوسع المستقبلية ، كما في الشكل (8).

اما علاقة فضاء العزل الصحي مع الفضاء الخارجي انعدمت بشكل كامل لضيق الفتحات الموجودة في الفضاء ، آل الى عدم تحقق مستوى من الشفافية بين الفضائين لوجود ذلك الستار الصلد الذي لا يمكن كسره الا من خلال فتحة الباب، افقد الفضاء ابسط مقومات الحياة بصمت الجدران وصلابتها ، افقد المريض متعة الاطلاع و التأمل للفضاء الخارجي ، كما في الشكل (9). فضلاً عن انعدام وفقدان الفضاء لتسلسل الفضائي نتيجة عشوائية التوزيع الوظيفي للفضاءات ، كما في الشكل (10).

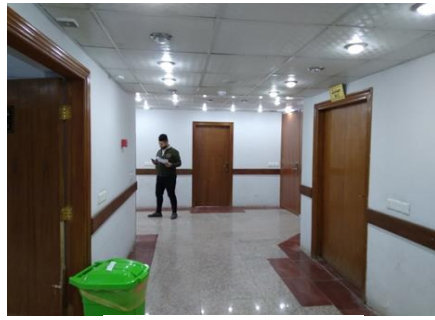
اتصفت أنظمة غرف العزل الصحي بالتفرد بنوع واحد من النظام لتوزيع الاسرة الا وهو النظام المزدوج التي لم تحقق الوظيفة المرجوة منها بسبب تقارب الاسرة من بعضها ولم تترك المسافة الموصي بها من قبل دائرة الصحة الا وهي 3.5م بين سرير والاخر ، وبهذا جمعت جميع الفئات ومستويات الاصابة وشدها في مكان واحد دون اللجوء الى توزيع المصابين حسب حالاتهم الصحية الى فضاءات العزل التي يجب ان تتوافر فيها كافة المتطلبات الوظيفية من مراقبة وخصوصية واتسم بعشوائية توزيع الاسرة دون اعتماد نظام معين ، فضلاً عن عدم توفير حمام في كل غرفة ، كما في الشكل (10) و (11) و (12).



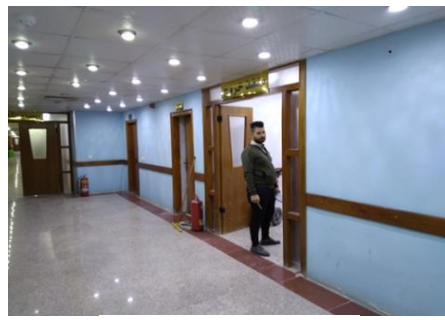
شكل (8)



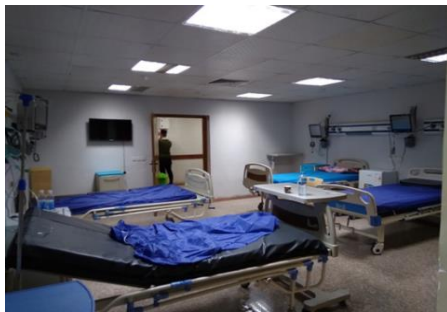
شكل (7)



شكل (10)



شكل (9)



شكل (12)



شكل (11)

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث

- بعد تحليل نماذج البحث اعتماداً على ماتوصلت اليه الدراسة من مفردات ضمن الاطار النظري، توصلت الي نتائج البحث الى النتائج الآتية، فيما يخص فضاءات العزل الصحي:
- 1_ ملائمة فضاءات المستشفى لاعادة تنظيم العناصر بالشكل الذي يتناسب مع الحدود الفضائية لفضاءات العزل الصحي بشكل عام.
 - 2_ احداث تغييرات في الطابع التنظيمي لفضاءات العزل الصحي، وهنا يعتمد التغيير حسب الجانب الوظيفي النفعي للفضاءات الداخلية للمستشفى ونظامه الانشائي العام.
 - 3_ اعتماد العزل التام لفضاء الحجر الصحي مما يحقق الخصوصية الفضائية والوظيفية لفضاء الحجر الصحي من خلال تحديد مداخل منفصلة عن المدخل الرئيسي للمستشفى .
 - 4_ ساهم العزل المادي لفضاءات العزل الصحي عن باقي فضاءات المبنى العام للمستشفى في تحقيق الخصوصية الفضائية والوظيفية بسبب عدم ارتباطه مع المبنى العام بعلاقات فضائية .
 - 5_ علاقة فضاء الحجر الصحي مع الفضاء الخارجي بصورة مباشرة عن طريق الفتحات الموجودة في الفضاء ، ينشأ تواصل بصري مع الفضاء الخارجي.
 - 6_ توظيف التنظيم الفضائي المناسب لفضاءات الحجر الصحي من خلال التنوع التنظيمي حسب عدد المصايين بالفضاء، فضلاً عن التسلسل الفضائي ودوره في تنظيم الفضاءات حسب تسلسلها وتدرجها الوظيفي.
 - 7_ ساهم التنظيم الفضائي لفضاء العزل الصحي في توفير الاحتياجات الضرورية والخصوصية المطلوبة لقرب فضاء المتابعة الصحية من الفضاء.

الاستنتاجات:

- على وفق ما جاء في مؤشرات الإطار النظري وعملية التحليل لنماذج مجتمع البحث ، فضلاً عن النتائج التي أسفرت عنها عملية التحليل ، توصلت الدراسة الى مجموعة استنتاجات ارتبطت مع هدف البحث ، وكما يأتي:
- 1_ أن الملائمة الفضائية من المتطلبات الرئيسية الواجب توفرها في اي فضاء قبل عملية التغيير في أنظمتها الفضائية وذلك للحفاظ على جانبه الوظيفي من جانب، وامكانية اعادته الى النظام السابق دون الاخلال بهيكلة الانشائي.
 - 2_ تسهم العلاقة بين الخاص والعام بمحاورها الثلاث محور التسلسل الفضائي ومحور علاقة الداخل بالخارج في إمكانية دراسة الخصائص التصميمية التركيبية للفضاءات الداخلية.
 - 3_ أن التنظيم الفضائي في فضاءات المستشفى يقود الى عدة مفردات ترتبط بتحديد خصوصية الفضاء الخاص بالعلاقة مع الفضاء العام لفضاء المستشفى حركياً وبصرياً ومكانياً ، ومن ثم تميز الحدود الفاصلة بين العام والخاص لدى مستخدم الفضاء .

4_ أن علاقة الفصل لفضاء العزل الصحي عن باقي فضاءات المستشفى يوفر بيئة داخلية مريحة لتحقيق المتطلبات والأحتياجات الوظيفية كالخصوصية والعناية والمتابعة المطلوبة ليس على صعيد فضاء العزل الصحي فقط إنما على صعيد الفضاء الكلي للمستشفى.

5_ يسهم التسلسل الفضائي في تحديد الأولويات الوظيفية في كل مبنى ولاسيما الفضاءات العامة ، وبالتالي يساعد ذلك على تنظيم الحركة وعدم الازدحام والتشتت لدى الافراد .

6_ تسهم العلاقات الفضائية في إيجاد الأستمرارية الفيزيائية والبصرية لفضاء العزل الصحي مع الفضاءات المجاورة أو بين الفضاء الخارجي، تؤدي بالنتيجة تحقيق الأنسجام والتوافق.

يكتسب الفضاء الداخلي طبيعته الوظيفية من خلال التنظيم المدروس للأثاث بحسب طبيعة الفعالية المؤدية فيه.

1. References

2. Abboud, A.-A. A., & Abbas Lafta, F. (2023). Design requirements according to the formal integration in the design of interior spaces. *Al-Academy*(107), 93–112. doi:<https://doi.org/10.35560/jcofarts107/93-112>
3. Abdel-Rahman, A. A.-S., & Al-Imam, A. E.-D. (2009). Interior Design between Subjectivity and Objectivity. *Al-Academy Journal*(52).
4. Adly, M. a. (2009). *Theories of Architecture*. Riyadh: King Saud University.
5. Ahmed, S. S. (2022). The Visual Exciter in the Design of Interior Spaces. *Al-Academy Journal*(104).
6. Al-Bayati, N. Q. (2005). *Alpha B Interior Design*. Baghdad: Dar Al-Kutub and Documents.
7. Al-Bazzaz, A. (1999). *Designing the Space of Relationships and Space Relations*. Baghdad: Ministry of Culture and Information.
8. Al-Hinnawi, M. (n.d.). *Organizational Behavior*. Alexandria, Egypt: The Modern Arab Bureau.
9. Ali, R. H. (2002). *The Elements of Designing Public Interior Spaces for Orphanages*. Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Design Department.
10. Al-Jaf, B. A.-H. (2015). Baghdad: Department of Architectural Engineering, University of Technology.
11. Al-Jaf, B. A.-H. (2015). *Expressive Appropriateness in Contemporary Architectural Production*. Baghdad: Department of Architectural Engineering, University of Technology.
12. Al-Qaryouti, M. Q. (1989). *Organizational Behavior* (1 ed.). Amman: University of Jordan.
13. Al-Shayeb, J. A. (2012). *History of Modern Interior Architecture*. Cairo: The World of Books.
14. Carr, R. F. (2011). *Hospital*. Australia: WBDG Health Care Subcommittee NIKA Technologies ,Inc , Vitrains Affairs Office of Construction & Facility Management (CFM).
15. Chadirji, R. (1988). *The Problematic of Architecture and Structural Theorizing* (1st ed., Vol. 27). Kuwait: World of Thought,National Council for Culture, Arts and Literature.
16. Estates, N. (2008). *Ward Layouts with Single Rooms and Space for Flexibility*. TSO (The Stationery Office). Retrieved from www.tso.co.uk/bookshop
17. F., S. T. (1979). *Environmental Planning*. Boston,U.S.A: Perception and Behavior Haughton Mifflin Company.
18. Hall.dward, T. (1966). *The Hidden Dimension*. New York: Doubleday.
19. Hammoud, S. M. (2017). The Impact of Interior Space Elements on Performance Efficiency in Patient Residency. *Iraqi Journal of Architectural Engineering*(1).
20. Hassan, N. M. (2001). *Theories of Architecture* (2 ed.). Egypt: the author publisher.
21. Helen M Pattison, C. E. (April 1996). The Effect of Ward Design on the Well-Being of Post-Operative Patients. *Journal of Advanced Nursing*.
22. <http://martintolley.com/environment/>. (n.d.).
23. <http://vb.tafsir.net>. (n.d.).
24. <https://ar.wikipedia.org>. (n.d.).
25. <https://mawdoo3.com/>. (n.d.).
26. Imam, A. K. (2002). *The formal structure of the doors and their symbolic dimensions in the interior design of the deanships of Baghdad colleges*. Baghdad : Baghdad University. College of Fine Arts. Interior Design Department.

27. IrfanSami. (2001). *The Architecture of the Twentieth Century* (3 ed.). Cairo: Dar Al-Maarif.
28. Karim, A. B. (2002). *The Relationship of the Recipient's Movement Systems to the Perception of Interior Design*. Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.
29. Kikhia, M. a. (2006). Sustainability and its specificity in hospital buildings. *Damascus University Journal of Engineering Sciences*, 22(1).
30. Lang, J. (1987). *Creating Architectural Theory the Role of the Behavioral Sciences in the Environmental Design*. New york: Van Nestrand Reinhold Company.
31. M. Tolley. (2015). *Institutional Buildings*.
32. Maher, A. (1986). *Organizational Behavior - Introduction to Building Skills*. Alexandria, Egypt: Modern Arab Bureau.
33. Nouri, O. G. (2014). *Functional Requirements in Designing Interior Spaces for University Discussion Halls*. Baghdad: Department of Design, Internal Branch, College of Fine Arts, University of Baghdad.
34. Omar, A. M. (2008). *"Dictionary of Contemporary Arabic Language"* (1st ed., Vol. 1). Cairo, Egypt: The World of Books.
35. Paradise, C. (2008). Innovative Patient Accommodation. *7th World Congress & Exhibition Boston*. USA: International Academy for Design and Health.
36. Raafat, A. (2007). *The Trilogy of Architectural Creativity* (Vol. 4). Cairo: Interconsultant Research Center.
37. Radwan Al-Tahlawi, P. S. (2007). The Relationship between Patients' Wards and Architectural Forms. *Journal for Studies.And Scientific Research*, 72(7).
38. Rush, R. (1986). *The Buildings Systems Integration-Hand Book,the American Institute of Architecture*. Newyork: John Willy&Sons.
39. Sami, I. (1966). *Theory of Functionality in Architecture*. Egypt: Dar Al-Maarif.
40. Scoot, R. (1973). *Design Fundamentals Me Grow-Hill Book*. New York,U.s.a: Drawing Seeing and Observing " , pub : van N.Reinhold co.
41. Shirzad, S. I. (n.d.). *Principles in Art and Architecture*. Baghdad: The Arab House for Printing.
42. Thuwaini, A. (2010). *The Principles of Architectural Design* (1 ed.). Beirut, Lebanon: Dar Qabes for Printing, Publishing and Distribution.

Space suitability and its functional implications in interior design

Muntaha Abdul Nabi Hassan
Faten Abbas Lafta

Abstract:

The current research dealt with the study of space compatibility and its role in enhancing the functional aspect of the design of the interior spaces of isolation hospitals by finding a system or format that is compatible with the nature of the changes occurring in the structure and function of the space system, as well as contributing to enhancing compatibility between the functional aspect and the interior space. Therefore, the designer must study the interior is the study of the functional and spatial aspects as they are the basic aspects for achieving suitability, and through the interaction between the person and the place, the utilitarian performance characteristics are generated that the interior designer is interested in and tries to develop and give them the appropriate design fit. The research consists of four chapters:

* The first chapter: dealt with the research problem that was crystallized by the following question: "What is the role of spatial suitability in the process of change to embody the functional aspect of interior design?" The importance of the research is demonstrated by presenting a study necessitated by the necessity of raising the level of interior spaces, especially with regard to the issue of space suitability. The research also contributed to benefiting researchers and students regarding the results reached by the current research in the field of space suitability and confirming the functional aspect of interior design. The aim of the research is to clarify the role of adapting the interior space to the nature of the changes occurring in its systems and to confirm the functional aspect for which the space was designed. The first chapter also included the limits of the research (the objective limit, the spatial limit, the temporal limit) and the definition of terminology. The second chapter included the theoretical framework, which was divided into two sections, the first of which was: suitability, its concept, and its types. The second section was: the spatial organization of patient residence wards in hospitals.

Keywords: suitability, systems, function, interior space.

رؤية جديدة مستوحاة من المدرسة التجريدية الهندسية لإثراء مجال التصوير التشكيلي السعودي

د. مها محمد ناصر السديري¹

AI-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 13/7/2023

Date of acceptance: 22/7/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

المخلص:

الفن لغة يعبر بها الفنان عن نفسه ومجتمعه وما يعيشه من أحداث، فظهرت اتجاهات فنية جديدة فلم يعد الفنان يمارس فنه بما تقتضيه أي قواعد فنية سابقة، بل أصبح ما يميز أعماله الفنية هو التعامل مع الخامات واعدادها ودارسة خصائصها، كذلك إعادة رؤية الفنان والتعبير عن ذاته وما يجول بداخله من أفكار، والذي قاده الى الأسلوب التجريدي الذي يحاول الفنان فيه أن يوظف عناصر العمل الفني في بناء تشكيلي يحقق من خلاله علاقات الشكل المجرد عن طريق إيقاعات الخطوط والألوان والمساحات والأشكال والملامس دون أن تكون لهذه العناصر التشكيلية أي صلة بالواقع المرئي. يهدف البحث الى إيجاد رؤية جديدة مستوحاة من المدرسة التجريدية الهندسية لإثراء مجال التصوير التشكيلي السعودي؛ والى الاستفادة من خصائص المدرسة التجريدية الهندسية لإنتاج لوحات فنية مبتكرة في مجال التصوير التشكيلي. وتناول البحث المدرسة التجريدية الهندسية من حيث المفهوم ونشأتها وأهم فنانيها وأعمالهم. وتكون مجتمع البحث من مجموع النتاجات الفنية التي نفذها الفنان، إذ تم اختيار عينة قصدية من الفنانين الذين تناولوا أسلوب المدرسة التجريدية الهندسية في نتاجهم الفني. اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تتبع الأدبيات المتعلقة بالمدرسة التجريدية الهندسية، والمنهج التجريبي في إجراء تجربة البحث. وتوصلت الباحثة الى النتائج التالية: 1- استحداث رؤى جديدة من المدرسة التجريدية الهندسية بتقنيات متنوعة ذات نظم إيقاعية مميزة أنتجها فكر ومخيلة الفنان من خلال أسلوب المدرسة التجريدية الهندسية والتي أثرت مسطح اللوحة التشكيلية. 2- تتسم التجريدية الهندسية بأدوات وعناصر قوية مثل: التجزئة، والتبسيط، والتراكيب، وتداخل الخطوط والألوان، بالإضافة الى أساليب التكرار والتعامدات الرأسية والأفقية والمحاور المائلة في علاقة تركيبية بنائية. 3- استطاع الفنان أن يعكس انفعالاته على الخطوط والألوان والأدوات التي استخدمها لإنتاج العمل الفني وفق ما يراه مناسب في أسلوب المدرسة التجريدية الهندسية.

الكلمات المفتاحية: رؤية، المدرسة التجريدية الهندسية، التصوير التشكيلي.

¹ استاذ مشارك، تخصص الرسم والتصوير التشكيلي، كلية الفنون، قسم الفنون البصرية جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية.

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مقدمة البحث: شهد العالم تحولات وتغيرات ثقافية واجتماعية وسياسية هامة والتي انعكست على الفن وتطور الحركة الفنية من الكلاسيكية الى اتجاهات ما بعد الحداثة، ومع التطور التكنولوجي السريع تبعه تغير في ثقافة المجتمع والحركة الفنية، لتنتقل الى تكوين مفردات تشكيلية جديدة خاصة بالفكر الحديث. ونتيجة لذلك التطور والتحول في الأسلوب فقد حاول الفنان النظر الى الموضوع الفني بمنظور علمي لذلك بدل الفنان رؤيته للمظاهر الخارجية والأسلوب الفني والأداء التقني له؛ لذا يعد الأسلوب التقني المستخدم من أهم العوامل المساعدة والمؤثرة في القيم الجمالية والوظيفية للتصميم في التصوير التشكيلي، وان " ما يحدث في بنية الشكل هو ذلك الهاجس المندفَع نحو التحول إلى الأشكال الأكثر اختزال، ويحاول الفنان أن يحافظ على الناتج الفني والذي غالبا ما نجده يصاغ وفق علاقات تنظيمية لأسس وعناصر شكلية تحاكي واقعا جديدا يحمل في طياته رموزا ودلالات تعد حلقة الوصل بين تعالق القديم (الأصيل) الموروث مع الحديث المعاصر وصولا إلى تنظيم شكلي جديد (Al-Nasiri, 2005, p. 88)

ومن هذه الحركات الفنية المدرسة التجريدية والتي ظهرت في القرن العشرين في عام 1910م ، والتي استطاع الفنان فيها ومن خلالها أن يستقل بأسلوب وتقنية تميزت بها على مر العصور ، والتجريدية فن يعتمد في الأساس على رسم الأشكال أو النماذج المجردة ، والتي تبتعد عن مشابهة الشخصيات أو المرئيات بأنواعها المختلفة عن أشكالها الطبيعية أو الواقعية حيث تقوم فكرة الفن التجريدي الأساسية على القيام باختزال الأفكار، وتشكيلها بالألوان وذلك دون توضيح للخطوط بها ، وهو أيضا فن يتميز بقدرة الفنان فيه على القيام برسم الأشكال التي يتخيلها سواء كانت بالفعل هي الأشكال الموجودة في الواقع للأشياء أو من الخيال ، و ذلك يكون في شكل جديد لا يتشابه مع شكلها الأصلي في الرسم النهائي. ومن المدرسة التجريدية انبثقت منها التجريدية الهندسية. وهي مدرسة فنية اهتمت بالأصل الطبيعي، وأخذت في التعبير عنها برؤية من زاوية هندسية، حيث تتحول المناظر إلى مجرد مثلثات ومربعات ودوائر وتظهر اللوحة التجريدية أشبه ماتكون بقصاصات الورق المتراكمة فوق بعضها البعض أو بقطاعات من الصخور أو أشكال السحب، أي مجرد قطع إيقاعية مترابطة ليس لها دلائل بصرية مباشرة في الحقيقة أو الواقع وإن كانت تحمل في طياتها شئ من خلاصة التجربة التشكيلية التي مر بها الفنان .

مشكلة البحث

الفن لغة يعبر بها الفنان عن نفسه ومجتمعه وما يعيشه من أحداث، فظهرت اتجاهات فنية جديدة فلم يعد الفنان يمارس فنه بما تقتضيه أي قواعد فنية سابقة، بل أصبح ما يميز أعماله الفنية هو التعامل مع الخامات واعدادها ودارسة خصائصها ، كذلك إعادة رؤية الفنان والتعبير عن ذاته وما يجول بداخله من أفكار، وأصبح الحس الإبداعي يميز الفنان الحديث والذي قاده الى الأسلوب التجريدي الذي يحاول الفنان فيه أن يوظف أشكاله والتي ابتعدت عن مظاهر الطبيعة، ليشكل بها بناء تشكيلي يحقق من خلاله علاقات الشكل المجرد ليظهر القيم الجمالية عن طريق إيقاعات الخطوط والألوان والمساحات والأشكال والملامس دون أن تكون لهذه المفردات التشكيلية أي صلة بالواقع المرئي. لهذا احتلت التجريدية مكانه واسعة لدى أعمال الفنانين التشكيليين، وشكلت المنطلق الأساسي نحو التحولات الأسلوبية فبدأت نتاجاته الفنية تفرز

سمات إبداعيه ذات قيمة جمالية فنية وظهرت مفاهيم واتجاهات مختلفة في الأساليب والتقنيات تحمل دلالات ومعالجات ذات طابع مبتكر، ونظرا لذلك فقد اهتم الفنان التشكيلي بالبحث والتجريب واستخدام التقنيات المتنوعة لاستحداث أعمال فنية مبتكرة تحمل مضامين جمالية، حيث توجه كثير من الفنانين إلى الابتكار والتجريب في استخدام الخامات والتقنيات.

ان التجريدية الهندسية تستبعد الصور الظاهرية لأشكال الطبيعة وتعتمد على مفردات تشكيلية هندسية تتمثل في الخطوط والمساحات والألوان، وتقوم على الأشكال الهندسية الأولية التي استطاع الفنان أن يوظفها كمفردات تشكيلية تقوم على صياغاتها على العلاقات الرياضية لإنتاج أعمال فنية. من خلال دراسة الباحثة لفلسفة التجريدية الهندسية رأت أنه يمكن الاستعانة بفكر هذه المدرسة في مجال التصوير التشكيلي وذلك من خلال تنفيذ لوحات مستوحاة من التجريدية الهندسية. وعلى ذلك فقد رأت الباحثة ضرورة الاهتمام بدراسة خصائص المدرسة التجريدية الهندسية لما فيها من قيم جمالية خاصة، بحيث يمكن أن يستفيد كل مهتم في مجال الفن التشكيلي والتربية الفنية من هذه الدراسة وذلك لإثراء مجال التصوير التشكيلي السعودي. ومن هنا وجدت الباحثة أن المدرسة التجريدية الهندسية تعد رؤية جديدة لابتكار أعمالاً فنية وجمالية ويمكن من خلالها التوصل الى حلول فنية مختلفة لعمل لوحات تشكيلية مبتكرة ومعاصرة في مجال التصوير التشكيلي.

مما سبق تتضح مشكلة البحث في التساؤل التالي:

كيف يمكن إيجاد رؤية جديدة مستوحاة من المدرسة التجريدية الهندسية لإثراء مجال التصوير التشكيلي السعودي؟

أسئلة البحث

- 1- هل يمكن توظيف خصائص المدرسة التجريدية الهندسية بتقنيات مبتكرة على مسطح اللوحة التشكيلية؟
- 2- كيف يمكن الوصول الى صياغات فنية جديدة مستوحاة من المدرسة التجريدية الهندسية لإنتاج لوحات مبتكرة لإثراء مجال التصوير التشكيلي فنياً وجمالياً.

أهداف البحث

يهدف البحث إلى:

- 1- إيجاد رؤية جديدة مستوحاة من المدرسة التجريدية الهندسية لإثراء مجال التصوير التشكيلي السعودي.
- 2- توظيف خصائص المدرسة التجريدية الهندسية بتقنيات مبتكرة على مسطح اللوحة لإثراء مجال التصوير التشكيلي.
- 3- الوصول الى صياغات فنية جديدة مستوحاة من المدرسة التجريدية الهندسية لإنتاج لوحات مبتكرة لإثراء مجال التصوير التشكيلي فنياً وجمالياً.
- 4- وصف وتحليل بعض الأعمال الفنية المعاصرة لبعض من فناني التصوير التشكيلي السعودي الذين تناولوا أسلوب المدرسة التجريدية الهندسية في انتاجهم التشكيلي.

أهمية البحث

وتكمن أهمية البحث في:

الأهمية النظرية:

- 1- إيجاد مدخل جديد يثري مجال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر.
- 2- الكشف عن جمالية المدرسة التجريدية الهندسية وكيفية توظيفها لعمل لوحات تشكيلية معاصرة.
- 3- قراءة تحليلية لبعض أعمال الفنانين السعوديين الذين تناولوا أسلوب المدرسة التجريدية الهندسية في لوحاتهم التشكيلية.
- 4- يساعد هذا البحث في تنمية الفكر الإبداعي للمهتمين من فنانين ومتخصصين في الفن والتربية الفنية لمعرفة جمالية المدرسة التجريدية الهندسية على المسطحات المختلفة للوحة التشكيلية وذلك بناء على استنتاجات قراءة وتحليل الأعمال الفنية، والاستفادة من بعض الدراسات السابقة لتدعيم الجانب النظري في البحث.

الأهمية التطبيقية:

- 1- المساهمة في توثيق أعمال الفنانين التشكيليين السعوديين المعاصرين.
- 2- أن يساعد هذا البحث الكثير من المهتمين في خوض التجارب الذي يقدمه هذا البحث ويساعدهم في تطبيق بعض من أسلوب المدرسة التجريدية الهندسية والتقنيات بشكل مهني ومحترف.
- 3- تنفيذ تجربة البحث باستخدام الطرق الأدائية والتجريبية والتي تختلف باختلاف المعالجة التشكيلية والتي تتميز بها المدرسة التجريدية الهندسية.
- 4- -الإفادة من فكر التجريدية الهندسية في الحصول على لوحات مستحدثة في التصوير التشكيلي.

فرض البحث

يمكن إيجاد رؤية جديدة مستوحاة من المدرسة التجريدية الهندسية لإثراء مجال التصوير التشكيلي السعودي.

حدود البحث

الحدود الموضوعية:

- 1- تتناول الباحثة في تحليلها دراسة المدرسة التجريدية الهندسية بمفهومها وفلسفتها كمدخل لتنفيذ لوحات تشكيلية والتي من خلالها يمكن إيجاد حلول لمعالجات تشكيلية وجمالية بالإضافة إلى أنها تساعد في تحقيق رؤى فنية جديدة.
- 2- تقتصر إجراءات البحث على ما يؤديه الباحث من تطبيقات لتجربة ذاتية لعمل لوحات تشكيلية معاصرة مستوحاة من جمالية المدرسة التجريدية الهندسية.

الحدود الزمانية:

سوف تقتصر الدراسة على تحليل نماذج مختارة من بعض أعمال الفنانين التشكيليين السعوديين الذين استخدموا أسلوب المدرسة التجريدية الهندسية في أعمالهم الفنية في الفترة من عام (2019م -2023م).

الحدود المكانية:

تتناول الدراسة تحليل بعض من أعمال فنانى التصوير التشكيلي الذين تناولوا أسلوب المدرسة التجريدية الهندسية في لوحاتهم التشكيلية في المملكة العربية السعودية.

مصطلحات البحث

رؤية: Vision

اصطلاحاً: "التصور المستقبلي الذي يرسم غدا واعداء، بحال أفضل من الحال الراهنة في وقتنا الحاضر؛ حال لا يمكن رؤيتها على أرض الواقع ولا يمكن أن تتجسد حقيقة إلا إذا تحققت أهداف محددة، يشكل مجملها حالما تتحقق واحدة تلو الأخرى". (alqabas.com) وهي عبارة عن "الإدراك بالبصر للأشياء الظاهرة والمحسوسة، أو بالبصيرة في الأمور المعنوية، وقد يكون في كل منهما رؤية مجردة للأشياء أو مع التأمل والفحص". (modoe.com)

وتعرف أيضاً بأنها: صورة ذهنية للغايات المنشودة التي لا يمكن تحقيقها في الوقت الحاضر وضمن الظروف المتاحة، بينما يمكن استثمار الفرص المستقبلية وتطوير العمل والوصول إليها بعد فترة من الزمن؛ حيث تشير المنظمة إلى ما تطمح لتحقيقه والوصول إليه من حيث المنافسة والمال والأداء الوظيفي، ويقوم المخططون بمحاولة تحديد هذه الصورة بوضوح وذلك من خلال طرح مجموعة من الخيارات المختلفة لتحديدها بصورة دقيقة. أي إن الرؤية هي صورة تخيلية ذهنية، أو حلم تصبو إليه المنظمة مستقبلاً، وبالتالي تمتاز الرؤية الاستراتيجية بأنها طموح عالي يرتقي بوضع المنظمات ويزدهر بها إلى ما هو أفضل.

(mawdoo3.com)

التعريف الاجرائي: هو عملية إدراك بالبصر والبصيرة لما حولنا من حقائق أو صور أو أشياء ظاهرة أو محسوسة ورؤيتها بما يقع على الأجسام والمعاني، فما كان بالأبصار فهو للأجسام، وما كان بالبصائر كان للمعاني.. وتشتمل الرؤية أيضاً بمفهومها على كثير من المعاني، كالتصورات والتوجهات، والطموحات، والأمال والافتراضات العقلية، وتعتبر أساس أي تطور يسعى الفنان لتحقيقها.

التجريدية الهندسية: Geometric Abstraction

اصطلاحاً: التجريدية هي تجريد كل ما هو محيط بنا عن واقعه، وإعادة صياغته برؤية فنية جديدة فيها تتجلى حس الفنان باللون والحركة والخيال. لا يظهر التجريد من العدم، بل يعود أصله إلى تأليف أو تجزئة العالم الحقيقي وعبارة أخرى؛ يعني التجريد تنقية وتلخيص نموذج حقيقي في وحدات أساسية تمحو الدليل والمرجع الأصلي. ويمكن أن تكون اللوحة مجردة بمعنى أنها مستخرجة من الواقع، ورفعت إلى المستوى غير الموضوعي للعملية الفنية والفكرية (7, p. 2012, Ferron, & Martin)

ويعرف أيضاً بأنه "القدرة على خلق تجربة حسية وبصرية جديدة في العمل الفني من خلال استخدام شكل أو عدة أشكال هندسية في العمل الفني، حيث نشأت هذه الحركة الفنية في بداية القرن العشرين من قبل بعض الفنانين الذين فتنوا بالأشكال الهندسية وذلك بعد بداية فترة البنائية في روسيا وقاموا بتطبيقها داخل أعمالهم الفنية". (mawdoo3.com)

يعتمد هذا المذهب على الهندسة أي يشمل الخطوط الرأسية والأفقية، والأشكال المستطيلة والمربعة والدائرية، وقد كان هذا الاتجاه حال المدرسة التكعيبية كأمتداد لمناداة بول سيزان بأن الأشكال الطبيعية يمكن ترسيخها لمعدلها الهندسي (المربعات، المستطيلات، الدوائر، والمكعبات) لكن التكعيبية لم تصل بالاتجاه إلى نهايته لتلغي كل الروابط بالأصول الطبيعية، فمازال في ممارستها إمكان التعرف على مصادر الطبيعة الصامتة، والأشخاص، أما في التجريدية الهندسية فأن نتاج العمل الفني منذ بدايته يعتمد على استخدام الأدوات الهندسية (المسطرة، المثلث، الفرجار) وقد شاع هذه الحركة كلا من بيت موندريان (١٩٧٢-١٩٤٤) وتيوفان ديو سبرج (١٨٨٣-1931) وقادت الباهوس وغيرها (Al-Bassiouni, 1983, pp. 149-150)

التعريف الاجرائي: اتجاه ومذهب من المذاهب الفنية التي ظهرت في أوروبا في بداية القرن العشرين في عام 1910م، وهو شكل جديد من أشكال التعبير الفني، تجاهل التقاليد التصويرية إلى التركيز على القوة التعبيرية للشكل واللون في العمل الفني. تركت اللوحة الجديدة الأشكال الطبيعية خلفها واستبدلت العناصر التصويرية بلغة بصرية مستقلة لها معناها الخاص، حاول الفنان الجمع بين الألوان والأشكال والقوام للتعبير عن المشاعر والحالة الروحية والقلق الداخلي وذلك من قبل بعض الفنانين الذين اهتموا بالأشكال الهندسية في العمل الفني، والتي تقوم على رسم وتجسيد الأشكال الهندسية بما تشمل من الخطوط الرأسية والأفقية والأشكال المستطيلة والمربعة والدائرية، فالتجريدية الهندسية هي نتاج العمل الفني منذ بدايته ويعتمد على استخدام الأدوات الهندسية بأنواعها من المثلث والمسطرة والفرجار لإنشاء أشكال هندسية معينة يختارها الفنان لتصميم لوحته التشكيلية.

التصوير التشكيلي: The Painting

اصطلاحاً: 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" (Al-Kofhi, 2009, p. 138) ويعرف أيضاً: هو "طريقة توزيع الألوان على سطح اللوحة التشكيلية سواء كانت ألوان مائية، ألوان جواش، ألوان اكريلك، ألوان زيتية أو بإضافة خامات أخرى بملامس مختلفة، مستخدماً فيها أدوات معينة يحددها الفنان وفق ما يناسب عمله الفني مثل الفرش وسكاكين الرسم وغيرها، وذلك لطرح موضوع معين أو فكره تكون في مخيلة الفنان التشكيلي بإحدى أساليب الفن التشكيلي" (Al-Sudairy, 2023, p. 321)

التعريف الاجرائي: توظيف اللون وتوزيع الأصباغ (سواء كانت ألوان جواش، أو ألوان مائية أو ألوان الأكريليك أو ألوان زيتية وغيرها) على مسطحات ذات بعدين معدة مسبقاً للرسم عليها بأسلوب مميز وبفكرة جديدة لإبداع وابتكار عمل فني ليس موجود مسبقاً، بحيث يتم إيجاد عناصر التصميم في تكوينات مستحدثة نتيجة حركة اليد في توزيع الوسائط اللونية وباستخدام أدوات معينة ومتنوعة كالفرش وسكين الرسم والاسفنج وأدوات أخرى؛ يختارها الفنان لإحداث علاقات حركية وملمسيه على سطح اللوحة.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث

المبحث الأول: التجريدية الهندسية Geometric Abstraction

كلمة تجريد تعني "التخلص من كل أثار الواقع والارتباط به، فالجسم الكروي تجريد لعدد كبير من الأشكال التي تحمل هذا الطابع كالتفاحة والشمس وكرة اللعب وما إلى ذلك، فالشكل الواحد يوحي بمعاني متعددة فيبدو المشاهد أكثر ثراء" (Mourad, 2002, p. 240)

ويذكر أن "كل ظاهرة في الكون يمكن كشف قاعدتها الهندسية، فالكلمة شئ يستقر على الأرض يحمل خاصية التعامد، سواء أثبتت من الأرض مثل الشجر، أو بني فوق الأرض كأنواع العمائر، أو كان كالكائنات الحية مثل الإنسان والحيوان التي تستند جميعها إلى الأرض فكان التعامد أحد خواص الوجود على الأرض تدعمه الخاصية الجاذبية، أما إمتداد الأرض فيشكل الخاصية الثانية والتي نسميها الأفقية اتجاه مسطح الأرض إلى إبعاد لانهائية نحو الأفق" (Al-Bassiouni, 1983, p. 150)

تعد التجريدية الهندسية بأنها ذات النزعة الهندسية الرياضية العقلية وتزعمها الرسام الهولندي بيت موندريان Piet Mondrian في هولندا (Neuer & Al-Saeedi, 2022, p. 207) وتزعمها مالفيتش Kazimierz Malewicz في روسيا وهو "مذهب يعتمد على الهندسة أي يشمل الخطوط الرأسية والأفقية، والأشكال المستطيلة والمربعة والدائرية، وفي المذهب التجريدي الهندسي قد يتحول المنزل إلى مستطيل وورقة الشجر إلى بيضاوي والكرة إلى بيضاوي (Al-Aasar & Hassan, 2014, p. 310)

بدأت هذه الحركة في هولندا على يد عدد من الفنانين ومنهم بيت موندريان، وتتميز هذه المدرسة بالتجريد الجامد الذي يعتمد على ابتكار أشكال نقية ثنائية الأبعاد، وتسمح قواعده باستخدام الكانفكس المقسم إلى مستطيلات بخطوط أفقية ورأسية، واستخدام ألوان محدودة للغاية (ArtCyclopedia.com). ومفهوم الفن التجريدي الهندسي "يقوم على البحث العقلي لإيجاد أنماط وتراكيب تخضع لنظام رياضي في تنسيق العلاقات بين الأشكال تنسيقاً تمت فيه مراعاة توازن الأجسام وتشابك الخطوط والإيقاع في حسن توزيع الألوان، بما يزيد شعورنا بالبناء القوي" (Salman, Ahmed, Al-Dahan, & Al-Atabani, 2016, p. 227)

ويعرف بأنه الفن الذي يسعى إلى تخليص الأشكال من خصائصها العضوية وإظهارها في نظام هندسي وثيق الصلة بالمفاهيم الرياضية، للوصول لجوهر الشكل. (Khalil & Abdel-Rahim, 2021) والتجريد الهندسي يعد أحد أشكال الفن التجريدي الذي يركز بشكل كلي على استخدام الأشكال الهندسية، توضع في تركيبات غير موضوعية، وهو بذلك يمثل ذروة الممارسة الفنية الغير الموضوعية. إذ يعد الفنان بيت موندريان زعيم هذا الاتجاه، وقد انقلب على الحركة التكعيبية حين شعر بضرورة استخلاص نتائج منطقية من التكعيبية لن يتسنى لهما استخلاصها أبداً (Hassan, 2022)

فقد بدأ "باختزال الشيء وجعله مجرد إشارات من الخطوط والإيقاعات كما في اللوحة بهدف خلق تكوين مستقل بذاته؛ تلك كانت بدايته، وبعد سنوات من عودته إلى هولندا في عام 1914م تخلى عن أية إشارة إلى الطبيعة وانصرف إلى نزع الطبيعة من فنه كلياً، لحين ظهور حركة تشكيلية جديدة لموندريان لم تدع سبباً لأي شيء يفرض مكانه على قماش اللوحة ماعدا التقسيمات المحددة بالخطوط الأفقية والعمودية (Al- Alusi, 2016, p. 129)

يمثل موندريان النمط التجريدي الهندسي بأشكاله الهندسية المحضة، والتي تؤكد البعد عن السردية والتشخيصية المحملة بالمعاني والدلالات الواقعية من خلال رسوماته ممثلة بالأشكال الهندسية في المربعات والمستطيلات والدوائر التي تمتاز بتجريداتها وصفاءها وحدتها فهو لا يتورع من رسم مربع اسود أو دوائر سوداء فوق سطح أبيض في لوحاته الفنية (Al Wadi, 2014)

قام الفنان كازيمير ماليفيتش عام 1915 م وهو أحد رواد الفن التجريدي الهندسي " بتقديم أكثر قطعة فنية شهرة في هذا النوع من الفن والتي تسمى المربع الأسود بجانب سلسلة من اللوحات الفنية التجريدية الهندسية والتي قدمها كازيمير بالألوان المحايدة من الأبيض والأسود، حيث قام بالترويج للقيم الرياضية بعد أن رفض الفن السائد في ذلك الوقت فاتحا بذلك الأبواب أمام تجارب جديدة وتيار جديد من الفن والذي استمر في تطوير أعماله في الفترة بين 1912 و 1923م. "(mawdoo3.com) .



شكل (1) كازيمير ماليفيتش، ألوان زيت على قماش

1915م.

<https://ar.wikipedia.org/wiki>

نماذج من المدرسة التجريدية الهندسية

أشهر فناني المدرسة التجريدية الهندسية العالميين التجريدية الهندسية

بيت موندريان Piet Mondrian - كازمير ماليفتش Kazimierz Malewicz - ثيو فان دوشبرغ Theo van

Doesburg



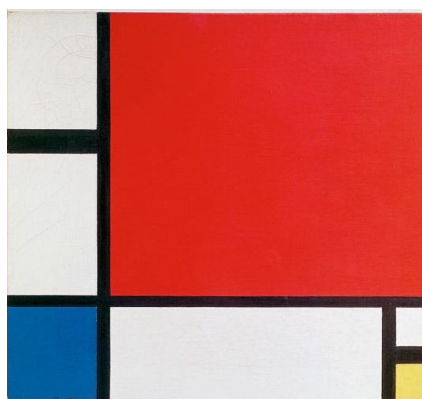
شكل (3) كازمير ماليفتش Kazimierz Malewicz

- ألوان زيت على قماش -79.50×79.50سم -

1913م.

[Bureau_and_Room_by_Kazimir_Malevich.j](https://www.wikimedia.org/wiki/File:Bureau_and_Room_by_Kazimir_Malevich.jpg)

[pg \(2288×2296\) \(wikimedia.org\)](https://www.wikimedia.org/wiki/File:Bureau_and_Room_by_Kazimir_Malevich.jpg)



شكل (2) بيت موندريان Piet Mondrian – ألوان زيت

على كanvas. - ٤٥ سم × ٤٥ سم - ١٩٣٠م.

https://en.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian



شكل (4) ثيو فان دوشبرغ Theo van Doesburg

ألوان زيت على قماش ، ٨٥ سم × ٨٥ سم - ١٩١٧م.

[https://www.kemperartmuseum.wustl.edu/c](https://www.kemperartmuseum.wustl.edu/collection/explore/artwork/484)

[ollection/explore/artwork/484](https://www.kemperartmuseum.wustl.edu/collection/explore/artwork/484)

المبحث الثاني : خصائص وسمات المدرسة التجريدية

تعددت الخصائص والسمات للاتجاه التجريدي وكانت أبرزها:

- 1-الاستغناء عن الموضوع، والسعي للبعد عن الواقعية من خلال مخالفة قواعد الرسم الواقعي.
- 2-الاعتماد الكلي على العلاقات الفنية بين الخط واللون والمساحة، وتحويل الصورة إلى مساحات، وخطوط (Hassan, 2022) . خالية من الواقعية
- 3-يهدف الاتجاه التجريدي للتعبير من خلال الرمز والتكثيف الذهني للشكل المدرك للوصول للمطلق، والوصول للغة البصرية يسقط بها الفنان عناصره داخل العمل الفني.
- 4-اتسم التجريد بالزعة الشكلية وهي ان ترى العمل الفني قوامه الشكل وليس المضمون.
- 5-السمة العقلية التي اكدها مونديان تحت تأثير التكعيبية واختزال البنى التأليفية، تعبر عن إمكانية الفنان التأملية في فهمه الخاص لما حوله. (Neuer & Al-Saeedi, 2022).
- 6-صفاء العالم الخاص للفن بعناصره البحتة من الألوان والخطوط والأشكال، وعناصر التركيب التبسيطية وخطط التصميم الواضحة.
- 7-البراعة الخاصة بالفنان في صياغة الخامات المختلفة.
- 8-الألوان والأشكال والخطوط في الفن التجريدي تكشف عن ذاتها في كامل نقائها.
- 9-الابتكار في التقنية عامل إقناع للمتذوق ويتمثل في تعبير الفنان عن خياله وأفكاره واحاسيسه.
- 10-إضفاء وجهة نظر المشاهد في عملية إدراك مضمون الصور مما يزيد من قوة وثراء المعنى وتنوعاته.
- 11-كان التجريديين يفهمون الفن على انه نوع من السمو على الطبيعة فيكاد يبدو كاتجاه بالفن نحو الفلسفة. (Abu Al-Khair, 2016, p. 173)

خصائص وسمات المدرسة التجريدية الهندسية

- 1-البنائية والطابع المعماري.
 - 2-استخدام الألوان الأساسية، والمحاور الهندسية، والاعتماد على المدرسة التكعيبية بشكل كبير من أجل إحداث نوع من التعاقب الحركي عند المشاهد (Abu Al-Khair, 2016, pp. 165-173) .
 - 3-تحويل العناصر إلى أشكال، تشبه الأشكال الهندسية مثلثات، دوائر، مربعات، ومستطيلات وغيرها من الاشكال الهندسية بحيث يوحي الشكل الواحد بمعاني متعدد. (Hassan, 2022) .
- وترى الباحثة أن من خصائص المدرسة التجريدية الهندسية هي كالتالي:
- 1-إن التجريدية الهندسية أنتقال الفن من مجال محاكاة الطبيعة وتصوير العالم المرئي إلي التعامل مع الأفكار والشعور والأحاسيس، فالأشكال قائمة بذاتها، مبتكرة من ذوات الأفكار والأحاسيس، لا تدل غالبا على موضوع فالوسيلة التعبيرية هي الخط واللون والأشكال الهندسية بكل أنواعها.
 - 2-يعتمد الفن التجريدي الهندسي على خيال الفنان، ورؤيته للأشياء، والقيام برسمها كما هي في خياله، والتعبير عنها بأشكال هندسية لها مدلول، وغير مرتبطة بشكلها أو هيتها الأصلية في الطبيعة.
 - 3-التسطيح وإلغاء البعد الثالث.

4- التحرر من الرسم التقليدي والتصويري.

5- طريقة للتلاعب بالإدراك البصري بحيث تحول الأشكال في الطبيعة إلى أشكال هندسية.

6- أن إحدى الخصائص الرئيسية للرسم التجريدي هي الحرية، أي استخدام لغة بدون شكل لا تخضع للقواعد التقليدية للرسم، وهذا لا يعني أنه يمكن أن يكون عملاً فوضوياً بل يتطلب فهماً عميقاً لنظرية اللون، والتحكم الكامل عند تطبيق الطلاء، ومهارة مع الوسائط التي يمكن أن تغير اتساق الطلاء.

7- يتطلب التجريد الناجح معرفة عملية التركيب والتي يمكن أن تبرز العناصر الشكلية والهيكلية، مما يؤكد الجرأة والقوة التعبيرية للعمل الفني.

الدراسات السابقة والمرتبطة

دراسة (AlMohammadi, 2020) للفن التجريدي عدة أنماط من أصول مشتركة كالإشعاعية، السوبرماتية، اللاموضوعية والبنائية، ويعتمد هذا المذهب على علوم الهندسة أي يشمل الخطوط الرأسية والأفقية والأشكال المستطيلة والمربعة والدائرية. يطلق لفظ التجريد في الفن على طراز ابتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة بأشكالها، ولفظ تجريد في الفن التشكيلي المعاصر هي صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد. أصبح التراث والحضارات القديمة هي أحد المصادر التي يعتمد عليها الفنان في استلهام مفرداته، كما أن الثورة العلمية والتكنولوجية الحديثة كان لها الأثر الأكبر في الكشف عن الصياغات التشكيلية المتعددة، واستلهم الفنان مفرداته من الطبيعة والخيال والتراث والأشكال الهندسية.

دراسة (Abdel-Gawad, Matti, & Al-Far, 2015) من خلال دراسة الباحثة لفلسفة التجريدية الهندسية رأت أنه يمكن الاستعانة بفكر هذه المدرسة في مجال النسيج اليدوي وذلك من خلال تحقيق صياغات نسجية جديدة ناتجة من التوليف بين الشريط النسجي والأسلاك المعدنية. وعليه تحددت مشكلة البحث في السؤالين التاليين: 1- كيف يمكن الاستفادة من التجريدية الهندسية كمدخل لتحقيق صياغات نسجية جديدة من خلال التوليف بين الشريط النسجي والأسلاك المعدنية؟ 2- إلى أي مدى تحقق الصياغات النسجية الجديدة من خلال التوليف بين الشريط النسجي والأسلاك المعدنية القيم الفنية والجمالية.

ولذلك يهدف البحث إلى 1- توظيف التجريدية الهندسية في تحقيق نسجيات جديدة. 2- إثراء النسجيات الناتجة من خلال التوليف بين الشريط النسجي والأسلاك المعدنية بالقيم الفنية والجمالية. توصلت الباحثة إلى النتائج والتوصيات التالية: 1- التعرف على مفهوم التجريد عبر العصور واستخلاص سمات هذا الفن وخصائصه واستنباط جمالياته ومفهومه. 2- التعرف على فكر وفلسفة موندريان والمدرسة التجريدية، وأسس وجماليات هذه المدرسة وأهم فنانيها.

دراسة (Ahmed, 2012) تناولت الدراسة مقرر النسيج اليدوي لطلاب كلية التربية النوعية بالفيوم من خلال لوحات نسجية التي تعتمد تصميماتها على محاكاة الأشكال من التراث وقلّة الاهتمام بالفكر الحديث والمعاصر الذي يعتمد على الجانب العقلي في الفكر الابداعي، وتناول البحث إيجاد حلول متعددة عن طريق استخدام الفن التجريدي الهندسي كمنطلق فكري لاستحداث صياغات تشكيلية جديدة للوحات النسجية باستخدام الأشكال الهندسية.

دراسة (Al-Shazly, 2011) تتركز الدراسة حول إيجاد علاقات هندسية تتفق مع أشكال لعناصر من الطيور، وتهدف إلى إثراء مشغولة الحلي المعدنية بقيم تشكيلية تعتمد على أفكار تصميمية مبتكرة وإيجاد علاقة بنائية تجمع بين أهم خصائص المدرسة التجريدية والسمات العامة للطيور بما تحمله من مرونة وحركة وانسيابية.

دراسة (Fawzy, 2010) تناولت الدراسة تطور التجريد الهندسي في الفن الإسلامي بداية من الفنون الجاهلية في شبه الجزيرة العربية ثم عهد الرسول والخلفاء الراشدين مروراً بالعصر الأيوبي والعباسي والفاطمي، ثم قسمت الدراسة إلى عصر قبل الخلافت التي شملت الأيوبي والمملوكي والمغولي، وتناولت الخامات المختلفة في العصر الإسلامي في فن العمارة (المسجد – المشغولات الخشبية الإسلامية – والمشغولات المعدنية). ثم العوامل المؤثرة في التجريد الهندسي للفن الإسلامي من خلال التأمل الروحي والعقيدة.

دراسة (Othman, 2004) هدفت الدراسة إلى تصميم جداريات خشبية معاصرة تستند إلى المداخل الجمالية للتجريدية الهندسية، يتناول البحث التعريف بفن الجداريات من خلال المدرسة التجريدية الهندسية من خلال ماهية الفن الجداري وأنواعه، وتناول الجداريات الهندسية في فنون الحضارات القديمة والتي شملت الفن المصري القديم والقبطي والإسلامي، وقامت الدراسة على الفكر الفلسفي للتجريدية الهندسية من خلال مفهوم التجريد ومداخله التشكيلية وأسسها الجمالية، ثم قام الباحث بعرض تاريخي لخامة الخشب في ظل الاتجاهات الفنية الحديثة .

استفاد البحث من الدراسات السابقة من خلال الإطار النظري الذي تناول الفكر الفلسفي للتجريدية الهندسية وبالاطلاع على خصائص المدرسة التجريدية من تبسيط وتجريد، حيث إن هذه الجزئية أمدت البحث الحالي بالتعرف على الفكر الفلسفي والأسس الجمالية للتجريدية الهندسية، كما استفاد البحث من مفهوم التجريد ومداخلة التشكيلية، ويقوم البحث الحالي على الفكر الفلسفي للتجريدية الهندسية لاستلهام صياغات مستحدثة للمفردة التشكيلية في مجال التصوير التشكيلي. واختلفت هذه الدراسة عن الدراسات المذكورة سابقاً من خلال ما تقوم به الباحثة من تصميمات مستوحاة من الفكر الفلسفي لأعمال فناني المدرسة التجريدية الهندسية، وليس محاكاة لأعمالهم وذلك للوصول لقيم تشكيلية مستحدثة في التصوير التشكيلي مستخدمة فيها العلاقات بين الأشكال والألوان لإنتاج لوحات تشكيلية مبتكرة.

الفصل الثالث: الإطار الاجرائي للبحث

مجتمع البحث:

بعض أعمال التصوير التشكيلي المعاصرة لبعض من فناني المملكة العربية السعودية، المنتجة من عام 2019م إلى 2023م والتي تناولت المدرسة التجريدية الهندسية كموضوع أساسي.

عينة البحث:

تم اختيار عينة قصيدة من بعض أعمال الفنانين التشكيليين السعوديين الذين تناولوا أسلوب المدرسة التجريدية الهندسية في أعمالهم الفنية، حيث بلغ عددها أربع لوحات فنية معاصرة.

منهج البحث

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي والمنهج التجريبي. 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, Nawfal, Al-Absi, & Abu Awwad, 2014, p. 74). والأسلوب التحليلي يعرف بأنه "أسلوب البحث الذي يهدف إلى تحليل المحتوى الظاهري أو المضمون الصريح للظاهرة المدروسة ووصفها وصفاً موضوعياً ومنهجياً وكمياً بالأرقام (Mahmoudi, 2019, 60)"

وذلك من خلال إطارين هما:

أولاً: الإطار النظري ويتضمن: دراسة وصفية وتحليلية للمدرسة التجريدية الهندسية من حيث :

- 1- مفهوم المدرسة التجريدية الهندسية.
- 2- المنهج الفكري والفلسفي للمدرسة التجريدية الهندسية.
- 3- خصائص المدرسة التجريدية الهندسية..
- 4- التحليل الفني لنماذج بعض من أعمال فنانيين سعوديين استلهموا من المدرسة التجريدية الهندسية في أعمالهم الفنية.

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي لتحليل بعض من أعمال الفنانين التشكيليين السعوديين الذين تناولوا المدرسة التجريدية الهندسية في أعمالهم التشكيلية، وذلك وفقاً للخطوات التالية: تم التواصل مع الفنانين مباشرة للحصول على صور الأعمال الفنية ومعلومات اللوحات (اسم الفنان-الخامة – مقياس العمل – سنة الإنتاج)، وتم ارسالها للباحثة عبر وسائل التواصل (الاي ميل – الإنستغرام).

ثانياً-الإطار التطبيقي:

يتضمن هذا الإطار تجربة ذاتية تقوم بها الباحثة من خلال التجريب لإنتاج عدد من اللوحات الفنية برؤية جديدة مستوحاة من المدرسة التجريدية الهندسية التي ترتبط بموضوع وأهداف البحث ويتم تحليلها تحليلاً علمياً.



شكل (5) عبد الله حماس- ألوان أكرليك-2019م.
(https://www.instagram.com/hammas_art)



شكل(6) حسن علي الغامدي - اكرليك على كانفيس -
50×50 سم -2020م.
المصدر (من الفنان عبر الايميل)

تحليل نماذج من المدرسة التجريدية الهندسية في التصوير التشكيلي السعودي

تظهر في لوحة الفنان حماس اتجاه الأسلوب التجريدي الهندسي حيث استخدم الفنان عدد من رموز الموروث الشعبي بأشكال هندسية من المثلث والمعين والمربع والدائرة والمستطيل ، استخدمها الفنان ليشكل بها عناصر اللوحة ، حيث يظهر في مركز العمل شخص يرتدي قبعة من الخوص باللون الأصفر ويحيط به مجموعة من العناصر الهندسية على يمين الشخص ثلاث معينات رتبت بشكل عمودي يعلوها نخلة وعلى جهة اليسار مجموعة من المباني رسمت على هيئة أشكال هندسية بأشكال وأحجام وألوان مختلفة، خلفية اللوحة يوجد مربع باللون البيج بداخله عدد من الرموز بالأشكال الهندسية كما يقسم اللوحة من الأعلى مستطيلين على اليمين واليسار ويغطي اللون الأسود على خلفية اللوحة.

تتضح الوحدة في عناصر العمل الفني المتمثلة بترباط الأجزاء ككل مع بعضها البعض، كما يظهر الاتزان المحوري المتمثل في عنصر الشخص والذي أخذ عنصر السيادة في منتصف اللوحة، كما يتضح الانسجام اللوني المتمثل في المجموعة اللونية

المختارة في تلوين عناصر العمل الفني. يحمل الشكل واللون تاريخ ثقافي وحضاري حيث تناول الفنان مفرداته المتنوعة والمتكررة هيئة هندسية. في اللوحة يظهر تراكيب لأشكال هندسية موزعة على مساحة العمل الفني، يظهر عدد من المدلولات والرموز في اللوحة حيث أن الفنان يعتمد على ألوان الطبيعة الترابية التي يأخذها من عناصر الطبيعة فالفنان عاشق للأرض والحنين للعمارة القديمة، حيث استخدم رموز تعبر عن منطقة الجنوب برسمه للشخص المرتدي قبعة الخوص وهي من الموروثات الشعبية التي تتميز بها منطقة الجنوب ، كما توجد بعض الرموز والزخارف الشعبية التي تميزت بها أيضا منطقة الجنوب وهي زخارف القط العسيري متمثلة في رسم الفنان للمعين وهي أشكال مثلثة ذات ضلعين متساويين تم تنظيمهم بشكل تكراري في صورة شريط تسمى بالركون.

كما تظهر الدائرة في لوحة الفنان بأشكال ووضعيات مختلفة وهي من العناصر الزخرفية المتداولة بكثرة في الزخارف الشعبية بشكل عام وتحديدًا زخارف القط العسيري تظهر استخداماتها في زخرفة الأبواب الشعبية، الألوان المستخدمة تمثل حنين الفنان وحبه لبيئته والأرض والتراب، أجاد الفنان في التعبير عن البيئة الجنوبية بأسلوب يتسم بالبساطة والاختزال. اتقن الفنان الرموز التي أدلى بها للتعبير عن منطقة الجنوب وما تتميز به من الزخارف الشعبية في المباني، كما أبدع في لوحته حيث جعل عناصره مجردة من التفاصيل ليعكس في أعماله التنوع والتجديد. اتبع الفنان الأسلوب التجريدي الهندسي في هذه اللوحة، فقد جرد عدد من العناصر التراثية الجنوبية متمثلة في البيوت في عسير والجبال والمزارع وكذلك القط العسيري، عمل على تجريدها وتبسيطها من التفاصيل وقدمها بأسلوبه الخاص، حيث يعمل على اختيار الرموز وتجريدها من المعالم والدلالات ويقدمها بطابع تراكبي بعناصر تصميمية متداخلة ومتكررة بتسطيح مبتعداً عن إبراز الظل والنور. يقدم الفنان ألوان صريحة مستوحاة من الهوية الجنوبية للمملكة العربية السعودية، وتعد الدلالات الرمزية التي قدمها الفنان من الطابع الجنوبي حيث ينتمي الفنان لهذه المنطقة مما جعل التأثير واضح على أعماله في الاستقاء من عناصرها بشكل مباشر، حيث نلاحظ المنظور الجبلي والتنوعات التضاريسية للمنطقة في العناصر المتفاوتة وكذلك اختياره للألوان التي يظهر فيها تأثيره بالقط العسيري وألوانه، ويستمر التأثير في الملامس التي أظهرها الفنان في الخلفية وتداخلاتها كذلك في أجزاء اللوحة، وقد تميز الفنان بطابع فكري وفلسفي متفرد.

صور الفنان اللوحة بأسلوب تجريدي هندسي، قسمت إلى مساحات لونية متعددة ومتنوعة، تعددت الألوان حيث درجات البني والأحمر الأكثر ظهوراً، كما نجد اللون الأزرق يمين ويسار وأسفل اللوحة، تضمنت المساحات اللونية تنوعاً ملمسياً وتقنياً، إذ ظهر الخط العربي والزخارف النباتية والهندسية، كما تنوعت المساحات المقسمة للوحة بين هندسية منتظمة إلى أشكال ذو انحناءات من المعين والمثلث أعلى يمين اللوحة. أما خلفية اللوحة فلونت بدرجات البيج والرمادي الفاتح. وفي أسفل اللوحة نجد التنوع في الملامس بينما يسار اللوحة نرى أسلوب التنقيط متناثر ومتناغم. يعلوها مجموعة من المربعات المنتظمة المتجاورة صغيرة الحجم باللون البيج الفاتح، والذي أعطي إحساساً بالترابط بين مقدمة اللوحة وخلفيتها.

كما نجد المساحات اللونية ذات التناغم اللوني والإيقاعي من حيث تكرار المجموعة اللونية والتركيز على الألوان ذات العمق أسفل اللوحة مما أعطي الإحساس بالاتزان والإيقاع للتصميم، تنوع الخطوط ما بين الأفقية والعمودية والمائلة تمثلت في الخطوط السمبكية والرفيعة فيها اكتسبت اللوحة الإيقاع المتناغم حيث تدهش عين المتلقي إذا تأخذ المشاهد لها في رحلة بصرية ممتعة عبر الخطوط والأشكال واللامس وتنوعها. ظهور اللون الأزرق في ثلاثة مراكز بصرية في اللوحة أضاف اتزان للعمل وتحقق الإيقاع اللوني، نجد الخط العربي في منتصف الجزء العلوي وفي يمين اللوحة، يتوسطها مساحة لونية سوداء، إضافة بعض الأشكال العضوية أعطى إحساساً بكسر جمود الزوايا الهندسية.

سعى الفنان لتحقيق التناغم البصري عبر الخط واللون والملمس حيث نجد الاهتمام بالملامس واضحاً خلال العمل الفني من حيث طباعة الحروف والزخارف الإسلامية، وأيضاً تكرار عناصر الزخرفية بشكل دائري في المنتصف. نجد التناغم بين المربعات الغامقة والفاتحة على يمين اللوحة وأيضاً بين المعينات في



شكل (7) عبدالله حماس، الوان اكريلك على كانفس، 120×200سم، 2021م.
<https://www.instagram.com/p/CTpEjmyqMvo/?igshid=OTRmMjhlYjJM%3D>

الوسط، استخدام الفنان تقنيات متنوعة من كشط وخدش وتنقيط وضربات الفرشاة ودمج بين المساحات اللونية جميعها تدل على إبداع الفنان وقدرته على استخدام التقنيات المعاصرة. اجاد الفنان في التعبير الحسي واللوني وبرع في الدمج بين المجموعات اللونية و الملمسية لينتج قطعة فنية متميزة.

صور الفنان لوحته بأسلوب تجريدي هندسي، لون الخلفية بمساحة لونية من اللون الاوكر ودرجاته، وشكل عناصر التكوين في وسط اللوحة، يحدد مستطيل يحيط بالعناصر مقسم الى ثلاث أجزاء ملونة بالبيني ودرجاته، وبداخله مستطيلين

بوضع طولي، المستطيل في اليمين ينتهي بخط مقوس قاعدته مستقيمة أسفله دائرتان ثم عدد من المثلثات المتراصة بألوان مختلفة، وفوقها رسم العينان وفيها خطوط عن اليمين وعن اليسار منحنية مقوسة تمثل سعف النخلة، وفوقها طبق رسم به عدد من الدوائر الملونة تجاوره نخلة طويلة وبجانها نجد اشكال من المثلثات فوق بعضها البعض تمثل زخرفة القط العسيري. وفي الأسفل يصور مستطيلان احدهما يمثل خطوط مستقيمة بمساحة من اللون الأبيض والاحمر. أما المستطيل الأخر يمثل بيت شعبي قديم باللون الأوكر تم تنفيذ تقنية البصمة عليه بشكل الشبكة. في يمين اللوحة مربع وفوقه شكل بيضاوي وفوقه شكل طائر، أما على يسار العمل نجد شكل مجرد للمسجد يتضح فيه الهلال ومربعات تمثل النوافذ ومثلث يمثل الباب.

يحقق العمل الفني قيم تشكيلية وجمالية يتضح ذلك في البساطة في اختزال العناصر وبناء التكوين، تمثل الإيقاع والاتزان وذلك بتكرار المثلثات وتنوع الخطوط وتوزيعها في العمل الفني، أظهرت الالوان قدرة الفنان باستغلال العلاقات اللونية المتدرجة وطريقة توزيعها في اللوحة بإيقاع متناغم حقق من خلالها التناغم والاتزان متمثلة في توزيع الألوان واستخدام الخطوط بأنواعها واحجامها بأسلوب مبتكر، كما أن تقنية البصمة والفرشاة الجافة أكسبت اللوحة ملمس ثري أضاف بعداً جمالي للعمل الفني.

قصد الفنان بهذا العمل اظهار أهمية الموروث الشعبي والهوية الخاصة والمنطقة التي نشأ فيها بمنطقة الجنوب، واعتمد على الدلالات الرمزية للألوان والاشكال، فتناول المرأة الجنوبية وزخارف القط العسيري، والمسجد الذي يعبر عن الهوية الدينية للتعبير عن مفردات هويته الوطنية. اجاد الفنان في التعبير عن التراث الشعبي السعودي الجنوبي المشبع بالأصالة من خلال العناصر التي استخدمها في لوحته والتي اعطت جمالا

تعبيرياً بأسلوب تجريدي هندسي في تلوينه وخطوطه عبر تقنياته وبصمته الخاصة وكأن حواراً بين العناصر الفنية والبناء الفني بكل أركانه، ليصل للمتلقي الرسالة التي أرادها بكل بساطة وعفوية التعبير عنها.



شكل (8) عبدالله بن صقر، ألوان اكرليك على كانفس -
50×50سم-سم-2023م.

<https://www.instagram.com/p/CRYjg8dqnh/?igsh>

[id=MTc4MmM1Yml2Ng==](https://www.instagram.com/p/CRYjg8dqnh/?igsh=id=MTc4MmM1Yml2Ng==)

يصور الفنان لوحته بأسلوب تجريدي هندسي ، يقسم خلفية اللوحة الى أربعة اقسام بشكل مستطيل وقد لونها بالبيج الغامق والأخضر والأزرق الفاتح والأصفر ، يصور في مقدمة اللوحة ثلاثة رجال يأدون عرضة نجدية يلبسون المروذن الأبيض والغتره البيضاء وعقال ويمسكون في أيديهم طبولاً لونت باللون البرتقالي والأصفر، استخدم الفنان الأشكال الهندسية المربعات والمستطيلات والدوائر لتمثيل اشكال عناصره، اعتمد الفنان على استخدام أداة الكشط في ملء مساحاته اللونية والتي اثرت سطح اللوحة بملامس اكسبت العمل الفني جمالا تعبيريا ، كما استخدم السكين لكشط اللون في اعلى اللوحة تاركا اثرا لحركة الأدوات التي استخدمها والتي أضافت ثراء ملمسيا ، كما ان تنوع

الألوان ما بين فاتح وغامق أضاف إيقاعاً متزناً بين أجزاء عناصر العمل الفني . اجاد الفنان في اختيار ألوان عناصره وفي قدرته المتميزة في استخدام ادواته التي استطاع من خلالها ان يقدم فكرة لموضوع من التراث السعودي بأسلوب متفرد واصل.

يظهر الفنان البعد الثقافي والتقني من خلال تجسيد عمله الفني لتقنية تحمل محاولات مستحدثه ليعيد تركيبها وفق نسق خاص به وكان الأسلوب والاتجاه الذي عبر به في لوحته ساعد على اظهار التصميم الهندسي والتجريد والاختزال الذي يطرحه الفنان بأسلوب مميز ، كما أن استخدام الفنان لتقنيات متنوعة عبر الرسم والتلوين ساعده ذلك على التنوع التقني والفلسفي في أعماله التي شهدت أساليب متفردة وذاتية ليفعل قيمة الشكل ويؤكد تنوع مشهده البصري في توظيف أسلوب المدرسة التجريدية الهندسية في لوحته التشكيلية ليشد المتلقي للعمل ، فهذه البنية الادائية له تبين قدرته في تحقيق مضمونه التعبيري الذي ينشده الفنان . برع الفنان في تجريد الكتلة وقام بتوزيع عناصره بطريقة مدروسة، ويتضح الإبداع لديه في ابرازه لبعض الايقونات داخل العمل الفني المتمثلة في عناصر الموروث الثقافي السعودي، وإضفاء إحساس حركي على عناصره وشخصه. جاءت لوحته لتدل على الدقة البنائية والتركيب المنظم والقدرة الحدائية على ترجمة الملامح التكوينية للعمل والمجموعات اللونية المتميزة، وترجمة قدراً كبيراً من المشاعر والأحاسيس، مثل السعادة والفرح وغيرها.

التجربة الذاتية للباحثة

تناول البحث تجربة ذاتية للباحثة تنفذ من خلالها لوحات من القماش، باستخدام أدوات وخامات التصوير التشكيلي المعاصر من وسائط أكريليك وتقنيات وملامس للخامات والألوان للحصول على لوحات تشكيلية مبتكرة و معاصرة ؛ وذلك من خلال استخدام مفردات من الموروث الشعبي ؛ وهذا يتم من خلال استخدام تقنيات التصوير التشكيلي، لبناء تصميمات متعددة ومبتكرة، حيث أن العمل الفني المبتكر يعتمد على ابعاد وشكل الخط المرسوم والمنفذ بالألوان، وللخطوط بأشكالها والألوان بدرجاتها لها أهمية فنية أساسية في تكوين الصورة لإظهار التفاصيل في اللوحة الفنية، حيث أن تلك الخطوط لها تأثيرات على سطح اللوحة تهدف الى تحديد مساحات وإيجاد قيم فنية متنوعة ومتناغمة، ويكون ذلك وفقا لمخيلة الفنان وقدراته التشكيلية فهو الذي يطوع الخطوط والأشكال والألوان لتنتج مسارات متنوعة سواء كانت متوازية أو متداخلة أو متقاطعة أو منحنية أو مجرد مساحات لونية، جاعلا من مسار كل خط أو شكل أو لون قيمة ووظيفة خاصة بتشكيل التصميم الذي يحتاجه التكوين الفني وذلك للوصول الى النتائج التي يريدها الفنان أن تظهر على سطح اللوحة التشكيلية.

أدوات وتقنيات التصوير الخاص بالتجربة الفنية

لأجراء التجربة نحتاج الى الأدوات التالية:

قماش اللوحة بحجم مربع بمقاسين أحدهما 80 x80 سم، والأخر 100x100 سم.

وسائط الأكريليك: الجسو- المعجون - الوسيط الرملي- المحددات.

تقنية الأدوات الفنية: الفرش بأنواعها ومقاساتها - المشط بكافة المقاسات والانواع - السكين وأشكالها.

تقنية الخامات المتنوعة من ألوان الباستيل الزيتي واقلام الفحم والشمع وألوان الأكريليك.

خطوات التجربة الذاتية

أولا: تحضير الفكرة

يتم وضع فكرة مبتكرة للمفردات الشعبية من خلال العناصر الفنية والاسس المنظمة لها واختيار طريقة التكوين لتوزيع العناصر الفنية وفقا لأسس تكوين الصورة الجيدة والتي سوف يتم استخدامها في اللوحة التشكيلية.

ثانيا: تنفيذ التصميم

يعد التصميم أحد الأركان الرئيسية في نجاح أي عمل فني جماليا، ويمكن أن نتذوق جمال اللوحة الفنية من خلال الانسجام والتوافق بين الاعداد والتنفيذ؛ وأيضا مدى فاعلية تلك التقنيات والخامات المستخدمة في إحداث تأثيرات ملمسية وتقنية متفردة وأصلية في عناصر مفردات الزخارف الشعبية.

ثالثا: إعداد سطح اللوحة

يتم اعداد سطح قماش اللوحة بتجهيزه بوسائط الأكريليك من الجسو والمعجون والوسيط الرملي، وعمل الملامس البارزة والغائرة اثناء اعداده مباشرة على سطح اللوحة، حيث أن تنوع الملامس المختلفة يثري اللوحة التشكيلية.

رابعاً: مرحلة التنفيذ

بعد جفاف سطح اللوحة يتم عمل الخطوط الرئيسية للتصميم، باستخدام أقلام الفحم؛ ثم يتم التلوين مباشرة بألوان الأكريليك، مع مزجها بألوان الشمع والباستيل الزيتي واستخدام بعض من الخامات وذلك للحصول على تقنيات متنوعة تثرى سطح اللوحة التشكيلية وتظهر الابداع التقني وطرق التحكم بالأدوات والخامات وتطويعها، وذلك للاستفادة من شكل الخطوط الزخرفية وتأثيراتها الجمالية في تحديد وتكوين الأشكال؛ وتحقيق الإيقاع والانسجام اللوني بين خامات الألوان المتنوعة في الفراغ؛ فالخط والشكل وخامات الألوان المتنوعة لهم أهمية في تفصيل الهيئات وإظهار تفاصيل جماليات أشكال وألوان اللوحة الفنية.

تطبيق تجربة الباحثة في المدرسة التجريدية الهندسية



شكل (9) عمل الباحثة - ألوان اكريلك على قماش - 80×60سم -
2022م.

الموضوع مستوحى من التراث الشعبي للزخارف الشعبية حيث تم تجسيد اللوحة بأسلوب تجريدي هندسي وذلك من خلال مساحات لونية من اللون الأحمر والأصفر والأخضر بدرجاتهم واللون الزهري والأبيض؛ واستخدام اللون الأسود لتحديد الأشكال والزخارف وعلى طريقة أسلوب موندرينان في تقسيم أجزاء اللوحة بخطوط أفقية ورأسية متعامدة. وزعت الألوان بتقنيات الفرشاة الجافة لإبراز ملامس خلفية العمل ولدمج الألوان مع بعضها البعض والتي أكسبت اللوحة ثراء ملمسي بارز، كما أن تنوع

الخطوط ما بين أفقية ورأسية ومائلة ومنكسرة ومتعرجة أكسبت العمل الفني تناغم وإيقاع أثرى مسطح اللوحة التشكيلية.

تم تأسيس أرضية العمل بالجسو وبقماش الخيش لعمل تأثير الشبكة مع تنفيذ تقنيات بارزة على مسطح اللوحة التشكيلية بأداة السكين والكشط وعمل ملامس متنوعة لإثراء سطح العمل الفني، عمدت الباحثة على استخدام مواد مختلفة من جسو وخامة الخيش والألوان لإضفاء نوع من التأثير على المتلقي من خلال تصميم الشكل عبر التلاعب بالألوان والتقنيات ليعبر بها عن الموضوع التراثي الذي اختارته لتجسيده على مسطح اللوحة التشكيلية.

يمثل التكوين أجزاء هندسية متجاورة تتقاطع بشكل عامودي وافقي ومائل ومنكسر والتي تشكل المستطيلات والمربعات عبر تنوع التقنيات المستخدمة في هذا العمل والتي تشكل من خلالها الأسلوب التجريدي الهندسي في استخدام الألوان للمساحات والأشكال المحركة لموضوع اللوحة فهي محور العمل الفني لتضفي إليه شكل قابل للتأويل.



شكل (10) عمل الباحثة - ألوان اكريلك على قماش -
100×100سم -2022م.

تم تأسيس أرضية العمل بالجسو وبقماش الخيش لعمل تأثير الشبكة مع تنفيذ تقنيات بارزة على سطح اللوحة التشكيلية بأداة السكين والكشط وعمل ملابس متنوعة، في الجزء السفلي تم إضافة خامة ليف النخيل لعمل ملمس بارز لإثراء سطح اللوحة بملابس متنوعة من الخامات. الموضوع مستوحى من التراث الشعبي للبيوت الشعبية بمساحات لونية من اللون الأحمر والبرتقالي والأخضر بدرجاتهم واللون الأبيض، استخدم اللون الأسود لتحديد بعض الأشكال، نفذت اللوحة بأسلوب تجريدي هندسي مستوحاة من أسلوب موندريان في تقسيم الأشكال الهندسية من مربعات ومستطيلات متنوعة في الأحجام.

وزعت الألوان بتقنيات الفرشاة الجافة لإبراز ملمس خلفية العمل ولدمج الألوان مع بعضها البعض والتي أكسبت العمل الفني ثراء ملمسي بارز، كما أن تنوع الخطوط ما بين أفقية ورأسية ومنحنية أكسبت العمل تناغم وإيقاع أثرى مسطح اللوحة التشكيلية. تميز نظام التكوين باستخدام تكوينات مختلفة من التقنيات حيث تبدو العناصر في إيقاعها اللوني حيث تظهر المساحات بطبقات تركيبية مع الاهتمام بالعناصر البنائية عبر المادة والفضاء مكونه نوعا من التوافق التي شكلت على مسطح اللوحة التشكيلية لدعم الفكرة وتنظيم علاقات الأشكال بشكل متوازن حجما ولونا وتقنيا.



شكل (11) عمل الباحثة – ألوان اكريلك على قماش –
80×80سم -2023م.

العمل يصور مجموعة من البيوت القديمة موزعة على سطح اللوحة ومجردة من التفاصيل وقد وزعت الألوان بالسكين وتقنيات الفرشاة البارزة مع استخدام أداة الخدش والسكين لعمل الخطوط البارزة وأداة الكشط لسحب ودمج الألوان مع بعضها البعض والتي أكسبت العمل الفني تناغم وإيقاع أثرى مسطح اللوحة.

تم تأسيس أرضية العمل بالجسو مع تنفيذ تقنيات بارزة بأسلوب الكشط والخدش على مسطح اللوحة التشكيلية، الموضوع مستوحى من التراث الشعبي السعودي للبيوت الشعبية بمساحات لونية من اللون الأحمر والأخضر والأصفر بدرجاتهم والأبيض بأسلوب تجريدي هندسي مستوحاة من

أسلوب مونديريان في تقسيم الأشكال الهندسية من مربعات ومستطيلات متنوعة في الاحجام.

اعتمدت الباحثة على اللون بشكل أساسي لإبراز تفاصيل وملامح العمل من خلال التأكيد على اللون التي تتغير درجاته ومستوياته بتغيير كثافة اللون والمادة مما أدى ذلك الى تنوع في القيم الملمسية للعمل الفني، بالإضافة الى الأشكال الأخرى من المربعات والمستطيلات والدوائر نجدها مرة غائرة وأخرى بارزة تتجانس فيها الألوان والتقنيات لإضفاء حركه ملمسيه على سطح العمل الفني ذو تأثير على المتلقي. تظهر قدرة الفنانة وابتكارها في تركيب التكوين وتنوع عناصرها وتقنياتها المستخدمة في هذا العمل وفي كيفية التعامل مع السطح والمساحة والفراغ.



شكل (12) عمل الباحثة – ألوان اكريلك على كانفس –
100×100سم – 2023م.

تشكل العمل الفني في نظام هندسي حيث يصبح اللون والخط في تفعيل وتعزيز تلك الأشكال التي يحكمها التجاور والتقارب، فقد استطاعت الفنانة من خلال ذلك التعبير عن الفكرة المراد إيصالها الى المتلقي وفق مخرج جمالي وتقني.

تم اعداد سطح اللوحة من الجسو والوسيط الرملي لإظهار ملامس بارزة لعناصرها ، شكلت اللوحة من زخارف الأبواب النجدية ،رسمت جدران البيوت التراثية المصطفة بأبعاد مختلفة والمزينة بزخارف من الموروث الشعبي من المربع والمثلث في وسط العمل الفني ،تم رسم خطوط

مستقيمة ومتعرجة ومحنية وجزئت الى تقسيمات كل منها يحتوي على زخرفة ونقش من زخارف التراث النجدي بألوانه الزاهية والصريحة المتمثلة في اللون الأخضر والأصفر والأزرق والأحمر بدرجاتهما، كما رسمت المثلثات المتتالية بأحجامها المختلفة بالإضافة الى المربعات والنقاط المستوحاة من الزخارف التراثية الشعبية المميزة في شكلها وفنها ورسمها. لونت الخلفية باللون الأخضر الزاهي تعبيراً عن الرمز الوطني، وزينت النقوش بالمحددات الدقيقة التي أعطت ملامس في اللوحة.

وظفت الزخارف الهندسية والخطوط المتتابعة بأسلوب انسيابي مريح لعين المشاهد، استخدم في اللوحة أكثر من خامسة بالإضافة الى ألوان الأكريليك حيث استخدمت المحددات الملونة في أشكال المثلثات والمربعات مضيفاً لها ألوان شمعية والتي بشأها أعطت للنقوش ملامس مميزة ومحددة. تم توظيف زخارف الرموز التراثية النجدية باعتباره لوناً تراثياً وهوية عربية أصيلة في اللوحة الفنية بأسلوب معاصر ومبتكر ليساهم بإيصال هذا الفن الى آفاق واسعة واستلهامه في مختلف المجالات والمناسبات.

يتكون هذا العمل من أجزاء هندسية تظهر بمستويات متعددة في تركيبها عبر الخطوط والألوان يربطها مجموعة من العلاقات الشكلية المتجانسة بتفاصيل مختزلة في بنائها الشكلي فضلاً عن التصميم الهندسي الذي منح العمل الفني كتلة تكوينية. أكدت الفنانة على تكرار المثلث حيث يعد من رموز الموروث السعودي، ويعد الأسلوب المتبع في تنفيذ هذه اللوحة تابع للمدرسة التجريدية الهندسية برزت فيه التفاصيل الرمزية للعناصر التراثية التي قدمت بطابع تجريدي هندسي. وتم تحقيق الإيقاع الحركي من خلال التكرار اللوني، وتكرار العناصر الهندسية الزخرفية المتمثلة في المثلث والمربع والمستطيل، وكذلك برز الإيقاع، وتحقق التوازن في العمل من خلال الخطوط الأفقية والرأسية، ويعد التكوين العام للوحة ساعد على انتقال العين بين الأجزاء والتفاصيل بسلاسه وانسيابية.



شكل (13) عمل الباحثة - ألوان اكريلك على كانفس -
100100xسم - 2023م.

نفذت اللوحة بأسلوب تجريدي هندسي، حيث تم تأسيس السطح بالجسو وعمل تأثيرات بملامس بارزة لأشكال الزخارف الشعبية، جسدت اللوحة من مباني شعبية تمثل التراث النجدي، تحقق فيها ثلاث مستويات في الوسط توجد عناصر أساسية تمثل التراث الشعبي الأصيل وتقسيمات لزخارف الأبواب النجدية حيث رسمت البيوت الشعبية بألوانها وشبابيكها الشعبية وتم رسم أعلى وأسفل اللوحة خطوط وأشكال هندسية من المثلث والمربع بشكل متداخل مع البيوت وجملت بالألوان

الصريحة والنقوش الهندسية. تم تجميع العناصر المختلفة ليعطيها نفس الطابع الشعبي المستمد من نقوش وزخارف الأبواب النجدية.

رسمت الزخارف بشكل ابداعي مستمداً التصميم من الموروث الشعبي النجدي، ولون بألوان مبهجة متمثلة باللون الأحمر في أسفل اللوحة وأعلاها، وفي الوسط باللون الأصفر يتخللها اللون البنفسجي والازرق. تم توزيع بعض المساحات اللونية بتدرج لوني بين الغامق والفاتح والتي أكسبت اللوحة ايقاعاً متناغماً بين عناصر العمل الفني، تم تحديد شكل النقوش بألوان صريحة دون أي تدرج مستخدماً الألوان الزيتية الشمعية والمحددات البارزة لأطراف الزخارف. تعبر اللوحة عن رموز لعناصر تراثية تمثلت في الزخارف الشعبية بألوانها الصريحة والتي تعتبر هوية بصرية للمملكة العربية السعودية.

وترى الباحثة من خلال تجربة البحث أن لتجريد العناصر والاشكال من المعاني والفلسفة العميقة ذات ارتباط مباشر بالبنية التركيبية للوحات المعاصرة. ولجماليات خصائص المدرسة التجريدية الهندسية تأثير فعال في الإبداع التصميمي في التصوير التشكيلي حيث اعتمد الفنان على ترجمة الإشارات الى دلالات بصرية يستخدم فيها عناصر تشكيلية ليدركها المتلقي، موظفاً في سبيل ذلك العديد من التقنيات المختلفة بأسلوب تجريدي هندسي، ومما لا شك فيه ان التصميم يقوم على قواعد ومعايير محددة، تعتمد على مدى قدرة الفنان على تنفيذها في اعماله وابرازها، وهذه القواعد تبنى وتعتمد بشكل اساسي على قيم جمالية ذات ارتباط وثيق بالفنون البصرية وتقوم عليها.

الفصل الرابع : النتائج

نتائج البحث Results

- 1- استحداث رؤية جديدة من المدرسة التجريدية الهندسية بتقنيات متنوعة ذات نظم ايقاعية مميزة أنتجها فكر ومخيلة الفنان من خلال أسلوب المدرسة التجريدية الهندسية والتي أثرت مسطح اللوحة التشكيلية.
- 2-تتسم التجريدية الهندسية بأدوات وعناصر قوية مثل: التجزئة، والتبسيط، والتراكيب، وتداخل الخطوط والألوان. بالإضافة الى أساليب التكرار والتعامدات الرأسية والأفقية والمحاور المائلة في علاقة تركيبية بنائية.
- 3-أثرت الاتجاهات الفنية الحديثة ومنها التجريدية الهندسية الفكر الإبداعي وتميزت بالقيم الفنية والجمالية.
- 4-أوضحت الدراسة التحليلية والفنية المدى الواسع للاستفادة من المدرسة التجريدية الهندسية واساليبها التشكيلية في اثراء القيم الجمالية في التصوير التشكيلي.
- 5-اعاده صياغة الموروث بأسلوب جديد ومتميز في معالجة الطرح الثقافي والاجتماعي والنفسي بشكل فعال ومؤثر لياسس الفنان لرؤيته أسلوباً خاصاً يتميز به عن الآخرين حيث استطاع الفنان أن يعكس انفعالاته على الخطوط والألوان والأدوات التي استخدمها لإنتاج العمل الفني وفق ما يراه مناسب في أسلوب المدرسة التجريدية الهندسية.
- 6-انتهجت عينة البحث جميعها أسلوب التجريدية الهندسية التي تعمل على تحطيم النظام التكويني للعمل الفن من خلال تفكيك الاشكال والعناصر واختزالها الى أشكال هندسية بسيطة.

7-تحقيق تقنيات مبتكرة وملامس متنوعة ومعاصرة حيث اعتمد الفنان على تقنيه الكشط والخدش والدمج والفرشاة الجافة لإعطاء لمسه الجمالية ووصف المشهد الحقيقي لمضمون العمل الفني وذلك من خلال استخدام الأدوات والخامات المنفذة على سطح اللوحة التشكيلية بأسلوب المدرسة التجريدية الهندسية.

8- أظهرت نتيجة تطبيق تجربة الباحثة المستوحاة من مفردات الأشكال الهندسية استيعاب الباحثة للقيم الفنية والجمالية لخصائص المدرسة التجريدية الهندسية وصياغتها تشكليا برؤى مستحدثة وجديدة.

9- أن صياغة لوحات تشكيلية مستحدثة بفكر وفلسفة المدرسة التجريدية الهندسية فتح افاق جديدة للتجريب أفادت الباحثة في إنتاج لوحات برؤية جديدة ومعاصرة.

10- تفتح الدراسة المجال أمام الباحثين في مجال التصوير التشكيلي للدراسة المتعمقة في الاتجاهات الفنية الحديثة، التي تساعد على فتح مجال جديد للتفكير والاستلهام واثراء مجال التصوير التشكيلي.

التوصيات Recommendations

1-تناول التصوير التشكيلي للاتجاهات الفنية الحديثة وخاصة الفكر القائم على التجريدية الهندسية لمواكبة التطور السريع للحركات الفنية وذلك لتحديث الشكل العام لمجال التصوير التشكيلي.

2- الاستفادة من الاتجاهات الفنية الحديثة وفنون ما بعد الحداثة من مداخله المختلفة وفلسفاته الجديدة لإثراء مجال التصوير التشكيلي.

3- توجيه الاهتمام بالفكر التجريبي على عناصر واسس التصوير التشكيلي والاهتمام بأساليب وتقنيات التصوير التشكيلي وخاماته.

4- الاستفادة مما توصل اليه البحث الحالي من الكشف عن أهمية التجريدية الهندسية وما تحمله من قيم فنية وجمالية وتعبيرية تثرى مجال التصوير التشكيلي.

5- التركيز على فلسفة التجريد والتبسيط في الاعمال الفنية لما تتميز به من جمال تعبيرى يثرى مجال التصوير التشكيلي خاصة والفنون البصرية عامة.

References:

1. Abbas, M., Nawfal, M., Al-Absi, M., & Abu Awwad, F. (2014). *Introduction to research methods in education and psychology*. Amman: Dar Al Masirah for publication and distribution.
2. Abdel-Gawad, J. H., Matti, M. I., & Al-Far, O. M. (2015). Mondrian abstraction as an introduction to achieving new textile formulations through the synthesis of textile tape and metal wires. *Scientific Journal of the Faculty of Specific Education, 4*.
3. Abu Al-Khair, J. F. (2016). Perceptual Variation in Appreciating Artworks in Realistic and Abstract Trends. *Journal of Research in Specific Arts and Sciences, 6*, 180-152.
4. Ahmed, A. N. (2012). *Weaving on cardboard surfaces to create multi-level texture paintings based on geometric abstraction*. Master's thesis, unpublished,. Faculty of Education, Ain Shams University.
5. Al Wadi, o. S. (2014). *Aesthetic discourse meaning and formation*. Amman: Dar Al-Radwan for publication and distribution.

6. Al-Aasar, A. M., & Hassan, I. M. (2014). *The Aesthetic Values of the Abstract School as an Introduction to Making Wooden Sculptures of Contemporary Art*. Ain Shams University: Egyptian Journal of Specialized Studies.
7. Al-Alusi, S. L. (2016). *Aesthetic and historical reading in the development of the arts* (3 ed.). Amman: Methodical House for Publishing and Distribution.
8. Al-Bassiouni, M. (1983). *Art in the Twentieth Century*. Cairo: Egyptian General Book Organization.
9. Al-Kofhi, K. (2009). *Fine arts skills*. Jordan: A wall for the world book, the modern world of books.
10. AlMohammadi, D. M. (2020). Technical trends of geometric abstraction as an introduction to the formulation of contemporary artistic works among students of the Faculty of Specific Education. *Journal of the Faculty of Specific Education*, 11, 1-27.
11. Al-Nasiri, T. Y. (2005). *Unity and Diversity in Contemporary Ceramic Sculpture in Iraq*, Master Thesis. Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.
12. Al-Shazly, M. A. (2011). *Geometric abstraction in the elements of birds and their use in the design of ornaments*, master's thesis, unpublished. Faculty of Specific Education, Mansoura University.
13. Al-Sudairy, M. M. (2023). *The aesthetic use of traditional symbols derived from the Najd doors in Saudi plastic photography*. The Academic Journal for Scientific Research and Publication.
14. Fawzy, R. A.-S. (2010). *Geometric Abstraction in Islamic Art as an Introduction to Enriching Painting*, Master's Thesis, Unpublished. Faculty of Specific Education, Mansoura University.
15. Hassan, M. M. (2022). Simulation of the abstract school in plastic art by photographic techniques: an applied study. *Journal of Architecture, Arts and Humanities, Special Issue*, 647-666.
16. Khalil, H. A.-B., & Abdel-Rahim, A. (2021). The Intellectual and Aesthetic Variables of the Abstract Expressionist School and Its Impact on Textile Treatments and Technical Methods in Contemporary Sculptural Ceramics. *Scientific Journal of the IMSIA Association for Education Through Art*, VII(27), 2455-2476.
17. Martin, G., Ferron, M., & valls, G. (2012). *How to paint Abstracts*. Badalona, Spain: Published by Parramon Paidotribo ,S.l.
18. Mourad, T. (2002). *Schools of Painting Arts in the World*. Beirut - Lebanon: Dar Al-Rateb University.
19. Neuer, K., & Al-Saeedi, A. A. (2022). *Manifestations of art from Greek thought to modern painting*. Amman: Methodical House for Publishing and Distribution.
20. Othman, W. M. (2004). *Designing Contemporary Wooden Murals Based on Aesthetic Approaches to Geometric Abstraction*, Ph.D. Thesis, Unpublished. Faculty of Art Education, Helwan University.
21. Salman, A. A., Ahmed, W. S., Al-Dahan, M. H., & Al-Atabani, A. A. (2016). The abstract school and the development of creativity in hand weaving for the artistically gifted teenager. *Egyptian Journal of Specialized Studies*(13), 210-241.

A new vision inspired by the school of geometric abstraction to enrich the field of Saudi plastic painting

Dr. Maha Mohammed Nasser Al-Sudairy¹

Abstract

Art is a language in which the artist expresses himself, his society, and the events he lives in, so new artistic trends emerged, so the artist no longer practices his art as required by any previous artistic rules. And the thoughts wandering inside him, which led him to the abstract method in which the artist tries to employ the elements of the artwork in a plastic construction through which he achieves the relationships of the abstract form through the rhythms of lines, colors, spaces, shapes and textures without these plastic elements having any connection with the visual reality.

The research aims to find a new vision inspired by the school of geometric abstraction to enrich the field of Saudi plastic painting. And to take advantage of the characteristics of the school of geometric abstraction to produce innovative paintings in the field of plastic painting. The research dealt with the geometric abstract school in terms of the concept, its origin, and its most important artists and works. The research community consisted of the total artistic productions carried out by the artist, as an intentional sample of artists who dealt with the geometric abstract school style was chosen in their artistic production. The researcher followed the analytical descriptive approach in tracking the literature related to the geometric abstract school, and the experimental approach in conducting the research experiment. The researcher reached the following results: 1- Introducing new visions from the geometric abstraction school with various techniques with distinctive rhythmic systems produced by the artist's thought and imagination through the geometric abstraction school method, which affected the flat plastic painting. 2- Geometric abstraction is characterized by strong tools and elements such as: fragmentation, simplification, compositions, overlapping lines and colors, in addition to methods of repetition, vertical and horizontal perpendiculars, and oblique axes in a structural relationship. 3- The artist was able to reflect his emotions on the lines, colors and tools he used to produce the artwork according to what he deems appropriate in the style of the geometric abstract school.

key words: Vision, Geometric Abstraction, The Painting.

¹ Associate Professor- Specialization: drawing and plastic painting- Collage of Arts- Department of Visual Arts
King Saud University - Riyadh - Kingdom of Saudi Arabia

المُدْرِك وَالمُتَخَيِّل فِي نِصُوصِ يُوْسُفِ الصَّائِغِ ((مَسْرُحِيَّةُ دِزْمُونَةَ إِنْمُوذَجًا))

م.د. نَمِير رَشِيد بِيرِي مُحَمَّد¹

Al-Academy Journal-Issue 109

Date of receipt: 26/6/2023

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

Date of acceptance: 27/7/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

المُلَخَّص:

يَتَنَاوَلُ هَذَا البَحْثُ المُدْرِكَ وَالمُتَخَيِّلَ فِي نِصُوصِ (يُوسُفِ الصَّائِغِ)، بِاعتبار اللُّغَةِ هِيَ المُنْبَعُ الأهم فِي الأَدبِ وَالنقدِ المَسْرُحِيِّ، وَبالنظر لأهميَّةِ المَوْضُوعِ فَقَدَ رَصَدَ البَاحِثُ العَدِيدَ مِنَ الآراءِ وَالتَّنْظِيرَاتِ الفِلسَفيَّةِ وَالنفسِيَّةِ ذَاتِ العِلاقَةِ فِي (المُدْرِكِ وَالمُتَخَيِّلِ) وَتَمَّ مَنَاقِشَتُهَا لِبَيانِ مَدَى وَتَوَافُقِهَا مَعَ النِّصِّ المَسْرُحِيِّ العِراقِيِّ. وَقد تَأَلَّفَ البَحْثُ مِنَ الآتِي:

فِي الفِصَلِ الأَوَّلِ حَيْثُ (الإِطارُ المُنْهَجِيُّ) المِتَضَمَّنُ مُشْكِلةَ البَحْثِ وَالتَّعَرُّفِ عَلَى أَهمِ مَعُوقَاتِ (المُدْرِكِ وَالمُتَخَيِّلِ) وَضُرُورَتِهَا فِي النِّصِّ المَسْرُحِيِّ العِراقِيِّ، كَمَا تَضَمَّنَ هَذَا الفِصَلُ حُدُودَ البَحْثِ الزَّمَانِيَّةِ وَالمَكَانِيَّةِ وَالمَوْضُوعِيَّةِ لِلبَحْثِ، ثَمَّ خُتِمَ الفِصَلُ بِأهمِ المِصْطَلَحَاتِ الوَارِدَةِ فِي البَحْثِ.

أَمَّا فِي الفِصَلِ الثَّانِي حَيْثُ (الإِطارُ النِّظَرِيُّ)، فَقَدَ اشْتَمَلَ عَلَى مَبْحَثَيْنِ وَقد كَانَ المِباحِثَ الأَوَّلَ مِنْهَا هُوَ عَنِ مَفْهُومِ (المُدْرِكِ وَالمُتَخَيِّلِ)، وَالمِباحِثَ الثَّانِي عَنِ (يُوسُفِ الصَّائِغِ) وَبِنِيَّةِ النِّصِّ المَسْرُحِيِّ. وَفِي الفِصَلِ الثَّالِثِ حَيْثُ (إِجْرَاءَاتِ البَحْثِ) فَقَدَ حَلَّلَ البَاحِثُ نِصَّ مَسْرُحِيَّةِ (دِزْمُونَةَ) لِؤَلْفِهَا (يُوسُفِ الصَّائِغِ) وَقد اخْتَارَ البَاحِثُ عَيَّنَتَهُ قِصْدِيًّا بِاعتِمَادِهِ المُنْهَجَ الوِصْفيَّ التَّحْلِيلِيَّ.

كَمَا قامَ البَاحِثُ فِي الفِصَلِ الرَّابِعِ بِ (مُناقِشَةِ نَتائِجِ التَّحْلِيلِ) عَلَى وَفقِ أَهْدَافِ البَحْثِ إِذْ وَجَدَ أَنَّ بِإمْكانِ الكاتِبِ المَسْرُحِيِّ العِراقِيِّ الإِسْتِعاضَةَ بِعَدَدٍ مِنَ الكَلِمَاتِ وَالجُمَلِ لِيُنتِجَ مِنْهَا ذَاتَ المَعانِي الَّتِي تَسْتَهْدِفُهَا فِكرةُ نِصِّهِ عَنِ نِصِّ مُغايرِ، وَكذلكَ إِمكانِيَّةَ ضِخِّ الرَّمُوزِ القابِلَةِ لِلتَّأويلِ (المُدْرِكَةَ وَالمُتَخَيِّلَةَ) فِي أَيِّ مَسْرُحِيَّةٍ كَانَتْ، تُمَكِّنُ المُتَلْقِيَّ مِنَ اسْتِقبالِها وَإِزَالَةِ العُمُوضِ وَالضَّبابِيَّةِ إِنْ وَجَدَتْ، وَمنَ ثَمَّ تَوَصَّلَ البَاحِثُ إِلَى الاسْتِنتِجَاتِ وَتَبَيَّنَ لَهُ أَنَّ إِنتِاجَ المَعْنَى يَكُونُ يَسِيرًا عِنْدَ المُتَلْقِيِّ إِنْ أَفْلَحَ المُوَلِّفُ مِنَ اسْتِخدامِ عِناصِرِ النِّصِّ اسْتِخدامًا سَلِيمًا، كَمَا أَنَّ المُتَلْقِيَّ العِراقِيِّ (القارئِ)، يُحاكِي الأشْكالَ (المُدْرِكَةَ وَالمُتَخَيِّلَةَ) بِالتَّقابُلِ عِبْرَ رَمُوزِها وَمَدلولاتِها وَهي مِنَ المِهَامِ المُلقاةِ عَلَى عاتِقِ كاتِبِ النِّصِّ المَسْرُحِيِّ، وَمنَ ثَمَّ تَبَّتْ البَاحِثُ التَّوصِيَّاتِ وَالمُقْتَرَحَاتِ وَالمِصادرِ.

الكَلِمَاتُ المُفْتاحِيَّةُ: المُدْرِكُ، المُتَخَيِّلُ.

¹ وزارة التربية / معهد الفنون الجميلة / namir.rashid.berry64@gmail.com

الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه:

يُعدُّ كُلُّ من (المُدْرِكُ وَالْمُتَخَيَّلُ) عمليتان نفسيّتان فيزيولوجيتان، ترتبطان بجملة من الحواس التي تنقل إلينا بادئ ذي بدء صُوراً وأصواتاً من العالم المحيط بنا ليس فيها أي معنى أو دلالة، ولكن بعد تفكيك رموزها في عملية معقدة تُعرف بعلم (الفونولوجيا)، ووصول تلك الصور والأصوات للدماغ بواسطة الأعصاب، إذ ذلك تبدأ عملية التأويل لكُلِّ تلك الصور والأصوات التي تمَّ استقبالها، ويتم بعد ذلك تحليلها وفهمها بواسطة العقل، ويبدو أنَّ هناك مرحلتان تسبقان التحليل والتفسير والتأويل، المرحلة الأولى تُسمى الإحساس (المُدْرِكُ) الواقعي، والتي يتم عزَّزها الحُكْم على الأشياء لبناء ردِّ الفعل المناسب، أما المرحلة الثانية فهي الإحساس (المُتَخَيَّلُ)، والتي تُعتمدُ المُخَيَّلَة لترجمة الاتصال ذهنيّاً وبناء ردِّ الفعل المناسب على ما يدور في العالم الخارجي المحيط به، وأن طبيعة (المدرِك والمُتخيل) أثَّرت حولهما تساؤلات منها: هل إدراكنا أو تخيلنا لما يدور حولنا يتوقف على الحواس أم على العقل؟ وللدرد على هذا السؤال، يرى المذهب الحسي أن إدراك الإنسان وتخيله يتوقفان على التجربة والإحساس وليس على العقل، وقد ذهب الرواقيون إلى أن مقياس المعرفة لا يُبنى على تلك الأفكار التي أدركها المرء وأحسَّها واقعياً بنفسه أو تخَيَّلها جسدياً بذهنه، بل لا بد من عودته إلى المصدر الذي استقى منه أفكاره الكلية، كما ذهب الفيلسوف (لوك) إلى أن الإنسان لا يصل إلى الجسِّ المُجَرَّد (المُتَخَيَّل) إلا بالاعتماد على المحسوس (المُدْرِك)، إذ قال: أن الحواس والمدارك هما النافذتان اللتان ينفذ منهما الضوء إلى الغرفة المظلمة (أي العقل) (John, 2001, p. 291)، كما قال أيضاً: "ليس في العقل شيء جديد إلا وقد سبق وجوده في الجسِّ أولاً" (John, 2001, p. 291)، وهو هنا يريد القول بأن من فَقَدَ حاسَّةً من حواسِّه فَقَدَ المعاني المُتعلِّقة بتلك الحاسَّة التي بفقدانها سَبَعَجَزُ العقل عن الوصول إلى المبتغى.

وعلى ضوء ما ورد في أعلاه فالباحث صاغ مَشْكِلةً بَحْثِيَّةً بعددٍ تَسْأُلاتٍ وَكالاتي: كيف يتم تفسير المفاهيم ذات الصلة بالعقل خالصاً ومُجرداً من صفاته الثانوية المُتَغَيِّرة؟ وكيف يتم التعرف على الصوت والشكل واللون والحجم والطعم والرائحة والملمس، وما إلى ذلك من الأشياء؟ وما السبب في ألا يكون العقل هو المرجع الأهم للمعرفة، خاصة وأن تلك الصور والمفاهيم يلامسها العقل ويتعامل معها من خلال المخيلة قبل أن تُدركها الحواس؟ ولماذا الحواس لا تمد الإنسان إلا بمعارف أولية وهي دائماً بحاجة إلى صَقْلٍ عَقْلِيٍّ حتى تكون بياناتها مُعَرَّفَةً؟

أهمية البحث: تكمن أهمية هذا البحث في: أن (المدرِك والمُتخيل) هما عمليتان نفسيّتان داخليتان تُسهمان في فهم واستيعاب دلالاتٍ ينتجها المعنى النَّصِّي من خلال العقل تارة، وتارة أخرى اعتماداً على المخيلة.

هدف البحث: يسعى هذا البحث إلى: كيفية تحقيق المؤلف المُسْرُوحِي العِراقِي لمُفْهومي (المُدْرِك والمُتَخَيَّل) درامياً عند المتلقي.

حدود البحث: الحد الزمني: ممثلة في العام (1989)، الحد المكاني: ممثلة بالمشرح العراقي، الحد الموضوعي: ممثلة في المدرِك والمُتخيل في نصوص يوسف الصانع.

تحديد المصطلحات:

المُدْرِكُ لغة:

مُدْرِكٌ : اسم مفعول مِنْ أَدْرَكَ. وَأَدْرَكَ الشَّيْءَ: بَلَغَ وَقْتَهُ وانتهى (bn Manzoor, B.T, p. 421).

قال تعالى: { وهو يُدْرِكُ الأبصار وهو اللطيف الخبير } القرآن الكريم: الأنعام: 103.

المُدْرِكُ اصطلاحاً:

"الإدراك هو العلم بالمُدْرِكِ، أي: الإدراك نوعٌ من أنواع العلم، وهو علمٌ خاصٌّ يشمل العلم بالموجودات الجُزئية العينية" (Al-Ash'ari, 1993, p. 43).

الإدراك هُوَ لِحُوقِ العَقْلِ أو الجِسَنِ للمَعْقُولِ أو المَحْسُوسِ، وهو بهذا الاعتبار صادق على المعدومات (I-Sharif Al-Murtada, 2000, p. 92).

التعريف الإجرائي للمُدْرِكِ: المُدْرِكُ هو إدراك الموجودات المُحِيطة بنا واقِعاً، وهو كُلُّ ما يُفهم معناه ويبلوره العقل بما يُميزه عن غيره.

المُتَخَيَّلُ لغة: جاء في لسان العرب: "خال الشيء يُخال خَيْلاً وَخَيْلَةً وَخَيْلَةً وَخَيْلاً... ظَنَّهُ، وفي المثل من يَسْمَعُ يَخُلُّ، أي يظنُّ.. وَخَيْلٌ عليه: شَيْبَةٌ. وَأَخَالَ الشَّيْءُ اشْتَبَهَ.. والسُّحَابَةُ المُخَيَّلُ والمُخَيَّلَةُ والمُخَيَّلَةُ: التي إذا رأيتها حسبتها ماطرة" (bn Manzoor, B.T, p. 1304).

المُتَخَيَّلُ اصطلاحاً: المُتَخَيَّلُ "هي القُوَّة التي تتصَّرف في الصُّورِ المَحْسُوسَةِ والمعاني الجُزئية المُتَنَزِّعَةِ منها وَتَصَرَّفَها فيها بالتركيب تازة والتفصيل أُخرى" (Al-Jurjani, 2004, p. 167).

"المُتَخَيَّلُ هو شيء مُتميز عن الإحساس والتفكير، ولو أنه لا يُمكن أن يوجد بدون الإحساس، وأنه بدون تَخَيُّلٍ لا يَحْصُلُ الاعتقاد..... وَأَنَّ التَخَيُّلَ ليسَ إلا قُوَّةٌ أو حالة نحكم بها، ونستطيع أن نكون على صوابٍ أو خطأً" (Wahba, 1984, p. 91).

التعريف الإجرائي المُتَخَيَّلِ: المُتَخَيَّلُ هو مَوْضُوعُ التَخَيُّلِ وَالمُخَيَّلِ وَالمُخَيَّلِ عِبْرَ الحَواسِ، والإحساس هو الذي يُسبب الخيال، وبدونه لا يوجد أيُّ تصوُّر، وقد يكون المُتَخَيَّلُ فردياً أو جماعياً، وقد يكون مُتَعَلِّقاً بحالة سوية أو مرضية.

الإطار النظري

المُبْحَثُ الأوَّلُ: مفهوم المُدْرِكِ وَالمُتَخَيَّلِ:

يُشيرُ نقاد الأدب إلى أَنَّ النُظْرِيَّةَ الجِسِّيَّةَ قد تَجَاوَزَت ثُنائِيَّةَ الإحساس بـ (المُدْرِكِ وَالمُتَخَيَّلِ) وَعَمَدَت إلى الجَمْعِ بينهما في عَمَلِيَّةٍ ذَهْنِيَّةٍ واحدة، مَعَ أَنَّ طَبِيعَةَ تلكِ العَمَلِيَّةِ استهدفتها بعض الفلاسفة وَعُلَماء النفس في تَقْدِيمِها لها، ورفضوا تجزئة الظواهر النفسية إلى عناصرها الأولية، وبهدف الخوض في مفهوم (المُدْرِكِ وَالمُتَخَيَّلِ)، وجدَّ الباحث أهمية القِصَلِ بينهما والإحاطة بمفهومهما كُلُّ على جِدَّةٍ وكالاتي:

أولاً/ المُدْرِكُ:

ترتبط المُدْرِكات ارتباطاً مباشراً بحواس الإنسان الخمسة، والإدراك يُعدُّ العَمَلِيَّةَ التي يَخْتبر بها المرءُ مُحيطه المباشر، وَنتيجةُ هذه العَمَلِيَّةِ تُمَيِّز الإنسان للألوان مثلاً أو الزوايح أو الأصوات أو الأشكال الثابتة وَالمُتَحَرِّكة في المكان، وَ(المُدْرِكِ) يُشير إلى العَمَلِيَّةِ التي تُنْزِجُها الإثارة الجِسِّيَّةِ وَتَتَعَرَّضُ لها الحواس إلى خِبْرَةٍ

مُظَمَّمة، أو كما يَرِدُ في تَعابِيرِ عِلْمِ النَّفْسِ التَّجْرِيبيِّ، أَنَّ (المُدْرَك) هو اسْتِجَابَةُ الفَرْدِ لِإِثَارَةِ خَارِجِيَّةٍ، وَتَتَّفِقُ (هيوم) مع (لوك) في رَدِّ الإِدْرَاكِ إِلَى الإِحْسَاسِ، إِذْ حَصَرَ مَفْهُومَهُ فِي نِطاقِ الانطِبَاعَاتِ الحِسيَّةِ النَّاتِجَةِ عَنِ تَأثيرِ الأَعْضَاءِ الحِسيَّةِ بِخِصَاصِ الأَشْيَاءِ، وَلِكِنِّهَ رَفَضَ فِكْرَةَ التَّمييزِ بَيْنَ الصِّفَاتِ الأَوَّلِيَّةِ وَالصِّفَاتِ الثَّانَوِيَّةِ لِأَنَّ هَذِهِ تَرَجَّعُ لَوْجُودِ الأَشْيَاءِ، حَيْثُ يَقُولُ أَنَّ الأَخِيرَةَ (الصِّفَاتِ الثَّانَوِيَّةِ) فِي نَظَرِهِ هِيَ صِفَاتٌ جَوْهَرِيَّةٌ لِأَنَّ الأَلْوَانَ والأَصْوَاتِ والأَشْيَاءَ الأُخْرَى كَمَا تَبْدُو لِخَوَاسِنَا، لَا تَخْتَلِفُ فِي طَبِيعَةِ وُجُودِهَا، كَمَا تَكُونُ عَلَيْهِ حَرَكَةُ الأَجْسَامِ وَصَلَابَتِهَا (Hume, 2007, p. 11).

يرى الباحث، أن ما ذهب إليه (هيوم) لم يبحث في جوهر الإدراك، لأن الاعتماد على الحواس لوحدها لا يُمكنه من معرفة كل العناصر المدركة بدقة، وأن تلك الحواس قد تُخدعه في أغلب الأحيان، وهذا ما أكَّده (ديكارت) إذ قال: "كل ما تلقينه حتى الآن على أنه أصدق الأشياء وأوثقها قد تعلمته من الحواس، أو عن طريق الحواس، غير أنني اختبرت أحياناً هذه الحواس فوجدتها خداعة" (Descartes, 2016, p. 22). وعليه عدت الاستجابة الإدراكية مُقدَّمة ضرورية لتلك الأفعال اللاحقة، أي للأنماط السلوكية التي تُكَيَّفُ بِهَا العُضُويَّةُ ذاتها أو مُحيطها، بحيث تُزيد من فُرْصِهَا فِي البَقَاءِ عَلَى قَبْدِ الحَيَاةِ، وَهَكَذَا يَكُونُ (المُدْرَك) تَكْيُفًا فِي جَوْهَرِهِ، أَي إِنَّهُ الخُطُوةُ الأُولَى فِي السُّلُوكِ الضَّابِطِ الَّذِي يُوفِّقُ بَيْنَ الفَرْدِ وَالعَالَمِ المُحِيطِ بِهِ، وَمُحَصَّلَةَ الإِدْرَاكِ أَنَّهُ يَدْخُلُ فِيهِ جِسْمُ الفَرْدِ (المُدْرَك)، وَحَاجَاتِ الإِنْسَانِ البِيُولُوجِيَّةِ وَالإِجْتِمَاعِيَّةِ.

يرى فلاسفة اليونان أمثال (سقراط) و (أفلاطون)، أن الإحساس وحده لا يحقق معرفة مجردة، بل يثير العقل ليحقق تلك المعرفة المجردة، وكثيراً ما تكون معرفة الحواس خاطئة، أو ربما غير كافية لأن محدودية الحواس تؤدي إلى نتائج غير صحيحة، وأن قيمة الإحساس تكمن في أنه يقوم على تنبيه وإثارة النشاطات العقلية لكي يصل المرء بطريقة غير مباشرة إلى المعرفة المُجَرَّدَةَ، وتلك هي المعرفة الحقيقية، وكذلك ذهب الفيلسوف (ديكارت) إلى عدم إنكار الإدراك الحسي تماماً، ولكنه قد قلل من إسهاماته في المعرفة مُقارَنةً بالإدراك المُجَرَّدِ القَائِمِ عَلَى العَقْلِ، وَأَنَّ العَقْلَ هُوَ أَعْدَلُ الأَشْيَاءِ تَوَازُعاً بَيْنَ النَاسِ، لِأَنَّ كُلَّ فَرْدٍ يَعتَقِدُ أَنَّهُ أَوْتِي مِنَ الكَفَايَةِ، حَتَّى الَّذِينَ يَصْعَبُ إِرْضَاؤُهُمْ بِأَيِّ شَيْءٍ آخَرَ لَيْسَ مِنْ عَادَتِهِمْ أَنْ يَرْغَبُوا فِي أَكْثَرِ مِمَّا أَصَابُوا مِنْهُ وَهُوَ القَائِلُ أَنَا أَفْكَرُ إِذْنِ أَنَا مَوْجُودٌ (Descartes, 1991, p. 44).

ومن أجل الإحاطة العلمية والمعرفية بأنواع المدركات الحسية يُدرج الباحث بعضاً منها وكالاتي:

(البَصَر) هُوَ الحَاسَّةُ البِشَرِيَّةُ الأَسَاسِيَّةُ لِإِدْرَاكِ مَجْمُوعِ الصُّورِ، وَ (السَّمْع) هُوَ القُدْرَةُ عَلَى إِدْرَاكِ الصَّوْتِ عَنِ طَرِيقِ تَحْدِيدِ الاِهْتِزَازَاتِ، وَ (اللَّمْس) هِيَ عَمَلِيَّةُ التَّعَرُّفِ عَلَى الأَشْيَاءِ مِنْ خِلالِ اللَّمْسِ بِالِإِدْرَاكِ اللَّمْسِيِّ، وَ (التذوق) هُوَ القُدْرَةُ عَلَى إِدْرَاكِ نَكْبَةِ المَوَادِّ بِمَا فِيهَا الطَّعَامِ، وَ (السَّم) هِيَ عَمَلِيَّةُ امْتِصَاصِ الجُزْئِيَّاتِ عَنِ طَرِيقِ أَعْضَاءِ حَاسَّةِ السَّمِّ، الَّتِي يَمْتَصِّهَا بِوَسَاطَةِ الأَنْفِ.

وفي ضوء ما تقدّم يرى الباحث، إذا كان الإحساس هو الجسر الذي يستعين به العقل لحظّة الإدراك، فإن ذلك بالضرورة يعني أن للحواس وظيفة تؤديها في عملية الإدراك، وبدون تلك الحواس يصبح الإدراك فعلاً ذهنياً مُسْتَحْيَلاً، لِأَنَّ كُلَّ مُدْرِكٍ يَحْمِلُ بَيْنَ طَبِيعَاتِهِ حَسّاً مُتَنَوِّعاً، إِلاَّ أَنَّ هَذَا الوَاقِعَ يُؤَكِّدُ عَكْسَ مَا يَقُولُ بِهِ المَذْهَبُ العَقْلِيّ الَّذِي يَحْسِبُ إِلَيْهِ كُلَّ المُدْرَكَاتِ.

ثانياً / المُتَخَيَّلُ:

يعود الانتشار الواسع لمُصطلح (المُتَخَيَّل) إلى (باشلار)، الذي اقترحه في كتابه (الهواء والأحلام) (1943)، وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك بعض الاستخدامات الناتجة عن عدم ضبط المفهوم، والتي تُجَعَل (المُتَخَيَّل) يَفقد العديد من خصائصه ومُفوماته الاصطلاحية، وَيَتَضَاعَل إلى حُدود الدلالة عن الموضوع أو (الثيمة). ذلك أننا نجدُ بعض الدراسات الأدبية تُحْمِلُ عَنَاوِينَ مُجَسَّدَةً لذلك الفهم، مثل: مُتَخَيَّل الجبهة والقتال المُحْتَدَم في مَسْرُوحِيَّة (العوذة) للكاتب (يوسف الصائغ) أو مُتَخَيَّل الموت وما يليه في مَسْرُوحِيَّة (الباب) لِنَفْسِ الكَاتِبِ.. وهكذا يكون حال مُتَخَيَّل الريف أو المدينة أو أي شيء آخر مُتَنَوِّع بِشكْلِ عام، وإنَّ هذا التَنَوُّع المُفْتَرَض خُضُوعَهُ لِلْبُعد الإيديولوجي والجمالي وللحساسية العامة لزمان التلقي، لا يُؤَثِّر في المعنى الاصطلاحِي العام لـ (المُتَخَيَّل)، لأن المواد البنائية لِلنَّصِّ المَسْرُوحِي، وإن كانت بعضها من صُنع الخيال، إلا أنَّها تُعد عماداً لتوليد دلالة إيديولوجية، وهي لا تُشكِل انزياحاً داخل مفهوم (المُتَخَيَّل) الذي يُعدُّ توصيفاً للعالم المَبْنِي نَصِيّاً، ذلك لأن الوَصْف (مُتَخَيَّل) ولا يأتي إلا من الخارج، وهو الشيء الذي يجعل البناء الخيالي للمادة بناءً واعياً يَهْدَف إلى تَمْرير الفكرة بِشكْلِ قَصْدِي، ومعنى هذا أن الانتباه إلى التَنَوُّع الغني للمواد الدلالية لِلنَّصُوصِ المَسْرُوحِيَّة، وإن كان يُغري بافتراض وجود مُستوياتٍ لِلْمُتَخَيَّل الداخلي، فإنَّ ذلك غير مُمكن، من جِهَةٍ لأنَّ (المُتَخَيَّل) لا يُمكنُ تَجْزَأَتَهُ، ومن جِهَةٍ ثانية أن (المُتَخَيَّل) وَصَفٌ يقوم على ربط العالم الفعلي الذي ننطلقُ من معاييرهِ لِلْحُكم والتصنيف، بالعالم (المُفْتَرَض) المَبْنِي نَصِيّاً، وأن هذه الحقيقة جعلت تلك الدراسات غير مرتبطة بـ (المُتَخَيَّل) بل بالخيال، وهذا سيذهب بالمعنى العام فقط لمفهوم (المُتَخَيَّل) عامة و (المُتَخَيَّل) الأدبي خاصة، وَيَتَمَيَّزُ هذا العالم بكون شكله ثابت لا يتغير إلا بفعلٍ جماعي، أما العالم الداخلي (المُفْتَرَض) فهو عبارة عن مجموعة أحاسيس ومَشاعِر وَتَصُورَات خاصة بِكُلِّ ذات حول العالم المُحِيْط، وتكمن ميزته من جِهَةٍ أولى في ممارسته لِضَغْطٍ خفيف على بَنِي البَشَر، ومن جِهَةٍ ثانية في استطاعة البشريَّة تغييره بفضل إمكانية تقويض أو خَلْق مَوْضُوعَاتِهِ (Peirce, 1978, p. 129).

يتأكَّدُ من خلال ما تقدَّم أن المعنى العام لـ (المُتَخَيَّل) ينحو بقوة نحو التناظر مع معنى الواقعية سواء تَعَلَّقَ الأمر بالشيء أو بالظاهرة، وَيَتَرْتَّبُ عن هذه النتائج ضرورة إعادة التفكير في تحديد مفهوم (المُتَخَيَّل) سواء تعلق الأمر بالاستعمالات التي يوظف وفقها في الكتابات الأخرى ذات العلاقة في سيرورات التواصل العادية، والتي انطلاقاً منها أصبحَ دالاً على الاعتقاد الخاص بفئة اجتماعية ما ومن ذلك (المُتَخَيَّل الشعبي، المُتَخَيَّل الشيوعي، المُتَخَيَّل الديني، المُتَخَيَّل الروائي.. إلخ).

إن الالتباس الذي تُولده هذه الاستعمالات تُفرض علينا إعادة النظر في معاني مفهوم (المُتَخَيَّل) عامة، وفي معناه في مجال النقد الأدبي (المسرحي) خاصة، وذلك لكي لا يلتبس بمفهوم الخيال ولكي لا يكون ضدّاً لمفهوم الواقع، فمن اللازم أن يُنطَلَق تحديد المفهوم لـ (المُتَخَيَّل) الأدبي من تمييز معناه، عن بقية معاني (المُتَخَيَّل) الناتجة عن استعماله لتوصيف أشكالٍ خطابيةٍ أخرى، ولا يمكن أن يتحقَّق ذلك التمييز إلا انطلاقاً من إدراك أن (المُتَخَيَّل) الأدبي، وهو نتاج واقعيةٍ مَخْصُوصَةٍ بالوعي تُؤشِّر على واقعيةٍ عامةٍ ليست بالضرورية واعية، بينما تتماثل أغلب الاستعمالات الأخرى مع المعنى للواقعية، أولاً لأنها تُوصيْفُ مُباشِر

وَمُتَشَارِكِ بَيْنَ المَجْمُوعَةِ الاجْتِمَاعِيَّةِ، وَثَانِيًا لِأَمْهَآ ذَاتِ صِبْغَةٍ عَامَّةٍ وَجَمَاعِيَّةٍ، وَغَيْرِ وَاعِيَةٍ فِي عِدَدٍ مِنْ عِنَاصِرِهَا التَّكْوِينِيَّةِ.

المبحث الثاني: يوسُف الصائغُ وَبِنْيَةُ النَّصِّ المَسْرُحِيِّ:

يُظَهِّرُ (الصائغ) وَلَعَّا بِالكَتَابَةِ لِلْمَسْرُحِ شِعْرًا، يَهْدَفُ تَلَاْحَمَ الأَجْزَاءِ فِي النَّصِّ، وَهَذَا مَا سَاهَمَ فِي الْاِنْتِظَامِ المُتَكَامِلِ لِعِنَاصِرِ البِنْيَةِ النَّصِّيَّةِ وَعَلَى وَفْقِ إِسْتِرَاتِيْجِيَّةٍ مَنْظُوْمَتِهِ الفِكْرِيَّةِ، لِئَحْقُقَ بِذَلِكَ سَهُولَةً فِي الْاِنْعِطَافِ وَاللَّفْظِ وَسَلَاَسَةِ فِي الطَّرْحِ وَإِنْتَاْجِ المَعْنَى، وَهُوَ هَذَا يَبْحَثُ عَنِ الْبَلَاْغَةِ أَوْ يُشِيرُ إِلَيْهَا فِي بَعْضِ خِصَائِصِ بِنْيَةِ النَّصِّ الشِّعْرِيِّ، كَمَا هُوَ حَالُ (ابْنِ قَتِيْبَةَ الدِّيْنُوْرِيِّ) الَّذِي تَتَمَثَّلُ نِصُوصُهُ الشِّعْرِيَّةُ فِي كَوْنِهِ كَأَنَّ مَحْكُومًا "بِالْوِزْنِ وَالْقَوَافِي وَحُسْنِ اللَّفْظِ" (Al-Dainouri, 1950, p. 14)، لَكِنَّ الأَسَاسَ الثَّنَائِيَّ المَحْكُومَ بِالمَعْنَى وَاللَّفْظِ يَظَلُّ دَائِدِنَ (الصائغ) فِي مُقَارَبَةِ النَّصِّ بِلَاْغِيًا.

وَفِي ضَوْءِ هَذِهِ المُقَدِّمَةِ فَ (الصائغ) لَا يَكَادُ يُؤَلِّيُ البِنْيَةَ العَامَّةَ لِلنَّصِّ المَسْرُحِيِّ اِهْتِمَامًا، بِقَدْرِ اِنْتِظَامِ أَجْزَائِهَا، وَهُوَ هَذَا يُؤَكِّدُ أَنَّ البِنْيَةَ تُحْتَلُّ عِنْدَهُ مَرْتَبَةً أَدْنَى، وَهِيَ رِيْمَا لَا تَرْتَقِي إِلَى اِهْتِمَامِهِ المُسْتَمَرِّ بِالمَعْنَى، وَتَبْنِيهِ مَنْظُورًا قِيْمِيًّا جَمَالِيًّا يُؤَسِّسُ عَلَيْهِ رَأْيًا يَدْفَعُ بِالخِطَابِ العَامِ لِيَشْفَعُ لَهُ فِي مَبَاشَرَةِ الشِّعْرِ وَتَضْمِينِهِ الحِوَارِ المَسْرُحِيِّ كَمَا يَرَى، وَلَعَلَّهُ يَقْصِدُ بِالقِيْمَةِ الجَمَالِيَّةِ هُنَا، هُوَ إِكْمَالُ النَّقْصِ فِي نَظْرِيَّةِ التَّلْفِيِ الَّذِي أُؤَلِّتِ الصُّوْرَةَ الذَهْنِيَّةَ لِلْمَعْنَى (الْمُتَخَيَّلِ) الْاِهْتِمَامِ الأَوَّلِ، وَاعْتَبِرْتَ عَمَلِيَّةَ البَحْثِ فِي (المُدْرِكِ) مِيدَانًا حَقِيْقِيًّا بَعِيدًا عَنِ الحُكْمِ القِيَاسِيِّ لِلشِّعْرِ أَوْ بِلَاْغَةِ النَّصِّ الدِّرَامِيِّ عُمُومًا، إِذْ أَنَّ جَوْهَرَ (المُدْرِكِ) هُوَ الصِّيَاغَةُ الجَمِيْلَةُ لِلْمَعْنَى وَليْسِ المَعْنَى (المُتَخَيَّلِ) فِي ذَاتِهِ.

يَرَى البَاحِثُ أَنَّ الصِّيَاغَةَ النَّصِّيَّةَ (تُفَرِّزُ) بِاعْتِبَارِهَا مُخَصَّلَةً تَشْكِيلِيًّا لِعُقُوْبِ يَتَجَسَّدُ لَفْظًا عِنْدَ نَثْرِ الفِكْرَةِ شِعْرًا، وَأَنَّ الفِكْرَةَ المُنْتَوْرَةَ فِي النَّصِّ عِنْدَ (الصائغ)، تَقَعُ فِي مُسْتَوِيْنِ: مُسْتَوَى قِيَمِيٍّ أُخْلَاقِيٍّ يُشْكَلُ مُخَصَّلَةً تَصَوُّرُهُ الذِهْنِيَّ وَظَيْفَةُ الشِّعْرِ (المُتَخَيَّلِ)، وَمُسْتَوَى صُوْرِيٍّ وَاقِعِيٍّ (مُدْرِكٍ) مُضْمَنًا فِي اللَّفْظِ وَالصِّيَاغَةِ، وَأَنَّ كِمَالَ الخِطَابِ المَسْرُحِيِّ لَدَى (الصائغ) هُوَ فِي تَعَاْضُدٍ قِيْمِيَّةٍ المَعْنَى وَأَخْلَاقِيَّةٍ، (مُدْرِكًا وَمُتَخَيَّلًا) وَأَنَّ التَّرْكِيزَ المُبَالِغَ فِيهِ فِي اللَّفْظِ يَهْدَفُ إِظْهَارَ المَعْنَى لِأَيِّ نَصِّ شِعْرِيٍّ تَنْتَفِي مِنْهُ جُودَةُ المَعْنَى وَاللَّفْظِ مَعًا، وَهَذَا يُسْعَفُ قِصْدَ (الصائغ) مِنْ هَذَيْنِ الرُّكْنَيْنِ الأَسَاسِيَيْنِ، كَمَا يَسْتَنْتِجُ (طه أحمد إبراهيم) أَنَّ المَقْصُودَ بِاللَّفْظِ هُوَ التَّأْلِيفُ وَالنَّظْمُ، وَهُوَ هُنَا يَعْني الصِّيَاغَةَ كُلَّهَا بِمَا تَضُمُّهُ مِنْ لَفْظٍ وَمَعْنَى فِي السِّيَاقِ الشِّعْرِيِّ (Ibrahim, 1937, p. 118). وَبِرَغْمِ أَدْرَاكِ (الصائغ) لِخِمَّةِ اللَّفْظِ وَالمَعْنَى فِي اِطَارِ الصِّيَاغَةِ الوَاحِدَةِ، إِلاَّ أَنَّهُ بَقِيَ مَشْدُودًا إِلَى ثَنَائِيَّةِ (المُدْرِكِ وَالمُتَخَيَّلِ) وَرِيْمَا كَانَ اِرْتِكَازُهُ فِي بَحْثِ المَعْنَى عَلَى قِيَمَتَيْهِمَا الأَخْلَاقِيَّةِ، سَبَبًا فِي تَرْسِيخِ هَذَا المَبْدَأِ (تَلَاْحَمِ أَجْزَاءِ النَّصِّ) وَتَعْطِيلِ اِمْكَانَاتِ مُوَاجَهَةِ بِنْيَةِ النَّصِّ فِي ذَاتِهِ، أَيِ الإِبْقَاءِ عَلَى السِّيَاقِ وَحْدَهُ وَمَا يُنْتِجُهُ مِنْ مَعْنَى، وَهَذَا بِالذَّاتِ مَا ذَهَبَ إِلَيْهِ (ابْنُ طِبَاطِبَا) فَعَلَى الرِّغْمِ مِنْ رُسُوخِ هَذِهِ الثَّنَائِيَّةِ فِي فِكْرِهِ النَّقْدِيِّ، وَتَأْسِيْسِهِ رَأْيَهُ فِي بِنْيَةِ النَّصِّ الأَدْبِيِّ وَمَرَاْجِلِ وَضْعِهِ وَتَعْلِيلِهِ لِلأَزْمَةِ المُعَاَصِرَةِ لَهُ، إِلاَّ أَنَّهُ أَيْضًا بَقِيَ مَشْدُودًا إِلَى هَذِهِ الثَّنَائِيَّةِ (المُدْرِكِ وَالمُتَخَيَّلِ)، فَإِنَّهُ اسْتِطَاعَ أَنْ يُؤَلِّفَ مِنْ عِنَاصِرِ (المَعْنَى وَاللَّفْظِ) مُضَافًا إِلَيْهِمَا التَّأْلِيفَ أَوْ النَّسْجَ كَمَا يَقُولُ، (ثَلَاثِيَّةً) رَاسِخَةً الحُضُورَ فِي أَغْلَبِ مُقَارَبَاتِهِ النَّقْدِيَّةِ، مُرَكِّزًا فِي الْاِنِّ نَفْسِهِ عَلَى (المُشَاكَلَةِ وَالمُطَابَقَةِ) بَيْنَ (المَعْنَى وَاللَّفْظِ) (Ibn al-Mudabbir, 1931, p. 230).

يرى الباحث، أن ما ذهب إليه (ابن طباطبا) في دَعْوَتِهِ إلى (المُشَاكَلَةِ وَالْمُطَابَقَةِ) بين العنصرين (المعنى واللفظ). فإن مُجَرَّدَ حدوثِ التَّفَاوُتِ بينهما سَهَّدَ النَّصَّ بِالْوَهْنِ وَالرَّدَاءَةِ، إلا أنَّ الدَّعْوَةَ إلى إيفاء المُشَاكَلَةِ حَقَّهَا سَخَّخَفَ من جَدَّةِ هذا التَّفَاوُتِ، فللمعاني ألفاظٌ تُشَاكِلُهَا فَتُحَسِّنُ فِيهَا وَتُقْبِحُ فِي غَيْرِهَا، وَكَمْ مِنْ مَعْنَى حَسَنٍ قَدْ شِينَ بِمَعْرُضِهِ الَّذِي أُبْرَزَ فِيهِ، وَكَمْ مَعْرُضٍ حَسَنٍ قَدْ ابْتَدِلَ عَلَى مَعْنَى قَبِيحٍ أَلْبَسَهُ... وَكَمْ مِنْ حِكْمَةٍ غَرِيبَةٍ قَدْ اِزْدُرِيَتْ لِرِثَائَةِ كِسْوَتِهَا، وَلَوْ جُلِبَتْ فِي غَيْرِ لِبَاسِهَا ذَلِكَ لَكَثُرَ الْمُشِيرُونَ إِلَيْهَا (Al-Alawi, 1946, p. 8).

يُفَكِّرُ (الصَّانِعُ) فِي تَوْشِيحِ أَجْزَاءِ نَصِّهِ قَبْلَ التَّفَكِيرِ فِي بِنْيَةِ النَّصِّ ذَاتِهَا، وَأَنَّ عُنْصَرَ الْبِنْيَةِ يَبْهِي لَهُ إِمْكَانُ الْاِمْتِدَادِ بِمَفْهُومِهِ لِلنَّصِّ إِلَى مُسْتَوَى كُلِّيٍّ يَمْتَدُّ إِلَى عِلَاقِ الدَّوَالِ فِي الْمُسْتَوَى التَّوْزِيْعِيِّ، وَيَشْمَلُ أَيْضاً الْبِنْيَةَ الْكُلِّيَّةَ لِلنَّصِّ، فَإِذَا كَانَ (الصَّانِعُ) الشَّاعِرَ وَالْمَوْئَلِّفَ الْمَسْرُوحِيَّ يُعْتَمِدُ عَلَى الْوُجُودِ فِي النَّصِّ، فَإِنَّهُ يَخْفِقُ فِي هَذَا الْمَفْهُومِ لِصِنَاعَةِ النَّصِّ الْمَسْرُوحِيِّ، وَنَصُّ مَسْرُوحِيَّةِ (الباب) خَيْرٌ مِمَّا عَلَى ذَلِكَ، إِذْ تَرَكَ الْحَوَارِ الْوُجُودَانِيَّ وَالْاِنْفِعَالَاتِ وَالْعَوَاطِفَ، وَرَكَّزَ فِي الْبِنْيَةِ النَّصِّيَّةِ عَلَى تَعَاوُذِ الْأَجْزَاءِ فِي كُلِّيَّةِ نَصِّهِ (الباب)، وَعَلَيْهِ فَمَنْ "الواضح أن المعنى الذي مخض في الفكر نثراً، لن يتغير جوهراً، كلما يطراً عليه هو ثقيله للصياغة الجديدة، وظهوره من خلال شكل متميز، لكن المعنى في ذاته يظل متصفاً بالحياد" (Asfour, 2003, p. 45).

يرى الباحث، أن المؤلف في معظم مسرحيات (الصانع)، أنه كان شاعراً ينتقي العناصر اللفظية والصوتية الموافقة للمعنى المراد إيصاله للمتلقي، فإذا افترضنا أن (المعنى) هو الهدف الذي يُشكّل مُنْطَلِقاً إبداعياً عُبْرَ تَشَكُّلِ الْعُنْصُرِ الْلفظية والصوتية، وأن (المُدْرِكُ وَالْمُتَخَيَّلُ) مَحْكُومَانِ بِقِيَمِ ثَقَافِيَّةِ رَاسِخَةٍ فِي الْمُحِيطِ الْمُجْتَمَعِيِّ وَالْمُحِيطِ الَّذِي بُنِيَ عَلَيْهِ الْفِعْلُ الْمَسْرُوحِيُّ نَصّاً وَأَدَاءً، وَهَذَا بَاتَ جَلِيّاً فِي نَصِّ مَسْرُوحِيَّةِ (العودة)، وَحَصراً شَخْصِيَّةً (محمود) الْمُتَمَرِّدَةَ عَلَى السُّلْطَةِ، وَرَفْضَهُ الزُّوْلَ إِلَى الْقَاعِ، وَعَدَمَ دِفَاعِهِ عَنِ الْوَطَنِ، وَهَذَا يَعْنِي أَنَّهُ بِمُوجِبِ تِلْكَ الْقِيَمِ تَتَّحَدَّدُ الْمَعَانِي لَدَى الْمُتَلْقِي، وَبِحَسَبِ الْمُقْتَضِيَّاتِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ وَالْأَخْلَاقِيَّةِ وَاللُّغَوِيَّةِ عَامَّةً، وَهَذَا يُمَكِّنُ الْإِقْرَارَ بِاسْتِحَالَةِ بَقَاءِ الْمَعْنَى فِي وَضْعٍ مُحَادٍ، إِذْ كَيْفَ إِذَنْ يَبْقَى التَّلَاقِي الْمَوْضُوعَاتِي بَدُونَ أَثَرٍ عَلَى تَرَكَيبِ اللُّغَةِ.

وبناءً على ما تقدم يرى الباحث، أنه بات واجباً مراعاة التطابق بين المعنى واللفظ، وأن هذا التطابق عند (الصانع) مُتَمَاهِيّاً مَعَ الْوَعْيِ (المُدْرِكُ وَالْمُتَخَيَّلُ) بِتَفَاعُلِ الْوَحْدَاتِ فِي السِّيَاقِ، إِلا أَنَّ هُنَاكَ تَأْكِيداً عَلَى ضَرُورَةِ إِيفَاءِ الْعُنْصُرَيْنِ الرَّئِيسِيَيْنِ فِي النَّصِّ حَقَّهَا فِي النَّشَاكُلِ وَالتَّأَلُفِ، وَالْغَايَةُ الْأَهْمُ هِيَ ضَرُورَةُ الْإِحْسَاسِ الْعَمِيقِ بِكِيَانَاتِ الْعُنْصُرِ الَّتِي تُشَكِّلُ النَّصَّ الْمَسْرُوحِيَّ، وَتَصَوُّغُهُ وَفَقْ مَبْدَأِ التَّأَلُفِ وَالْاِنْسِجَامِ وَالتَّنْسِيقِ، تَمَاماً كَطَرَاقِ وَأَسَالِيبِ وَمَنَاهِجِ الْإِخْرَاجِ الْمَسْرُوحِيِّ، وَهَذَا الْمَبْدَأُ قَدْ يَطُولُ قَلِيلاً وَلَا يُبَاعَدُ كَلِمَةً عَنِ اخْتِهَا وَلَا يَحْجِزُ بَيْنَهَا وَبَيْنَ تَمَامِهَا بِحَشْوٍ يُشِينَهَا، وَيُقَدِّدُ كُلَّ صِرَاعٍ يُشَاكِلُ مَا قَبْلَهُ (Al-Alawi, 1946, p. 124).

يراعي (الصانع) في نصوصه التألف العقلي الواعي، لأن امتداد بحثه في أجزاء النص المسرحي، يُعْطِي الْبِنْيَةَ الْكُلِّيَّةَ وَرُوعَهَا تَخْفِيفاً مِنْ غُلُوءِ هَذِهِ النَّظْرَةِ الْمُنْطَقِيَّةِ، خَاصَّةً وَأَنَّ رَأْيَهُ كَمَوْئَلِّفٍ يَمُنُّ عَنِ إِحْسَاسِيٍّ بِضَرُورَةِ تَحْقِيقِ صِلَةٍ عَمِيقَةٍ بَيْنَ مُسْتَوِيَّاتِ النَّصِّ الْوَاحِدِ، وَرَبْمَا لَمْ تُسْعَفِ النَّمَاذِجُ الْمُتَوَفَّرَةُ لِإِيفَاءِ تَصَوُّرِهِ النَّظْرِيِّ لِلْوَاقِعِ (المُدْرِكُ) بِالتَّطْبِيقِ وَالْمَلَايِمِ لِلصُّورَةِ الْذِهْنِيَّةِ (المُتَخَيَّلَةُ) حِسِّيّاً، هَذَا التَّصَوُّرُ (المُدْرِكُ أَوْ الْمُتَخَيَّلُ) يُسَاعِدُ فِي أَنْ "تخرج القصيدة كأنها مُفْرَغَةٌ إِفْرَاغاً... لا تَنَاقُضُ فِي مَعَانِيهَا، وَلَا فِي مَبَانِيهَا، وَلَا تُكَلِّفُ

في نَسْجِهَا، وَتَقْتَضِي كُلَّ كَلِمَةٍ مَا بَعْدَهَا، وَيَكُونُ مَا بَعْدَهَا مُتَعَلِّقًا بِهَا مُفْتَقِرًا إِلَيْهَا" (Al-Alawi, 1946, p. 126)، خَاصَّةً وَأَنَّ (الصانِع) يَكْتُبُ بِنَفْسِ الشاعِرِ المُخْتَرِفِ المُسَيِّكِ بِتَلَايِبِ بِنِيَّةِ حِوَارَاتِهِ وَشَخْصِ نَصِّهِ المُسْرَحِيِّ الشِعْرِيِّ.

يَرى الباحث، أَنَّ لائْتِلافَ عَنَاصِرِ النَّصِّ أَهْمِيَّةً كُبْرَى فِي أَسْلُوبِ الكِتَابَةِ لِلْمَسْرَحِ وَخَاصَّةً كِتَابَةَ النَّصِّ المُسْرَحِيِّ الشِعْرِيِّ، فَهَذَا النُّوعُ مِنَ الكِتَابَةِ يُعِينُ الكَاتِبَ وَيُرَشِّدُهُ لِمُدْخَلِ يَضْبُطُ مِنْ خِلالِهِ ائْتِلافَ العَنَاصِرِ اسْتِناداً إِلَى الفِكْرَةِ الَّتِي سَتُمَثِّلُ المُنْطَلَقَ فِي تَحْدِيدِ الائْتِلافِ، وَحَتَّى هُنَا فَالمَعْنَى يَتَنَزَّلُ لَدَى كُتَّابِ النَّصِّ المُسْرَحِيِّ أَيْضاً فِي مُسْتَوِيَيْنِ: مُسْتَوَى العُنْصُرِ (المُتَخَيَّلِ) الَّذِي يَشْمَلُهُ وَغَيْرُهُ مِنْ عَنَاصِرِ النَّصِّ الجِسِيَّةِ وَالتَّرْكِيبِ الائْتِلافِيِّ الشَامِلِ، وَهُوَ بِذَلِكَ يَغْدُو مَادَّةً مُحْتَوَاهَا غَيْرُ مُفَارِقٍ لِشَكْلِهَا المُنْتَصَرِ، وَمُسْتَوَى المَعْنَى (المُدْرَكِ) فِي ذَاتِهِ الوَاعِيَّةِ حَيْثُ يَبْحَثُ مِنْ مَنظُورِ قِيَمَتِهِ الجَمَالِيَّةِ وَغَايَتِهِ، وَأَنَّ تَنَزَّلَ المَعْنَى ضِمْنَ خَاتَةِ الغَرَضِ يَحْكُمُهُ قَانُونُ جَماعِ الوَصْفِ فِيهِ أَنْ يَكُونَ المَعْنَى مُوافِقاً للغَرَضِ المَقْصُودِ، وَغَيْرِ عَادِلٍ عَنِ الأَمْرِ المَطْلُوبِ (Ibn Jaafar, 2016, p. 184). وَهَذَا الرَّأْيُ الَّذِي يُخَوِّلُ الكَاتِبَ لِتَقْصِي المَعْنَى حَسَبِ أَوْضَاعِهَا وَمَنظُورِهَا الوَظِيفِيَّ وَأَخْلاقِيَّةِ الوَظِيفَةِ وَالَّتِي لَا يُعَكِّرُ أَهْدَاقَهَا المُبْتِغَاةَ، بَلْ يَدْخُلُ ضِمْنَ تَصَوُّرٍ مِثَالِي غَايَتِهِ الوَصُولِ إِلَى القَضِيَّةِ.

أَنَّ شِعْرِيَّةَ (الصانِع) يُحَقِّقُهَا الإخْرَاجَ الصُّورِيَّ لِلْمَعْنَى، ذَاكَ لِأَنَّ تَرْكِيزَ القَارِئِ لَنْ يَكُونَ إِلا عَلَى الصِّيَاغَةِ وَبِنَاءِ الجُمْلِ، وَهَذَا يَكْشِفُ تَمَاماً عَنِ حُضُورِ الوَعْيِ بِنِيَّةِ المُفْرَدَاتِ وَمواصِفاتِها الذَاتِيَّةِ، لِأَنَّ المَعْنَى كَلِّهَا حَبِيَسَةٌ تَلِكُ المُفْرَدَاتِ، وَلِلْكَاتِبِ حَقَّ التَّدَاوُلِ فِيهَا فِي مَا أَحَبَّ وَأَثَرُ، مِنْ غَيْرِ أَنْ يُصْرَحَ أَوْ يُشِيرَ لِلْمَعْنَى أَوْ يَرُومَ الكِتَابَةَ فِيهِ بِالمُبَاشَرِ، فَكُلُّ المَعْنَى لِلْمَنْثُورِ الشِعْرِيِّ بِمَنْزِلَةِ المَادَّةِ الدْرَامِيَّةِ، وَالشِعْرُ فِيهَا صُورَةٌ، يُشَاهِدُهَا المُتَلَقِّي عَنَبَ شَرِيْطِ ذَهَبِهِ الَّذِي يَرِيْسِمُ حَرَكَةَ تَلِكِ المُفْرَدَاتِ وَالجُمْلِ وَيُحَوِّلُهَا إِلَى صُورٍ مُتَتَالِيَّةٍ مِنْ صُنْعِ الخَيَالِ حَتَّى يُلَوِّغَ الغَايَةَ المَطْلُوبَةَ (Ibn Jaafar, 2016, p. 65).

وَبِحَسَبِ مَا أُوْرَدَهُ البَاحِثُ فِي أَعْلَاهُ، فَإِنَّ إِنْتِاجَ المَعْنَى هُوَ الغَايَةُ، وَأَنَّ هَذَا لَا يَعْني تَجَاهُلاً لِلْمَعْنَى فِي الصُّورَةِ، بَلْ هُوَ إِقْرَارٌ لِمُحْتَوَاهَا الَّذِي لَا يُمَكِّنُ ضَبْطَهُ إِلا ضِمْنَ خَوَاصِهِ الصُّورِيَّةِ (المُدْرَكَةُ وَالمُتَخَيَّلَةُ)، وَأَنَّ تَطْبِيقَهُ المَبْدَأَ القَلْسَفِيَّ فِي بِنِيَّةِ الصُّورَةِ النَّصِّيَّةِ قَدْ رَدَّ مَاهِيَّةَ الشِعْرِ إِلَى شَكْلِهِ المُسْرَحِيِّ، وَهَذَا مَا يُؤَكِّدُ حُضُورَ المَعْنَى فِي النَّصِّ حُضُوراً لَا يُفَارِقُ الصُّورَةَ شَكْلاً وَمَضْمُوناً، لِأَنَّ الوَعْيَ بِصُورَةِ المَعْنَى وَالإحْساسَ بِتَلَاخُمِ المَادَّةِ وَصُورَتِهَا هُوَ الَّذِي هَيَّأَ لِبَحْثِ ائْتِلافِ عَنَاصِرِ النَّصِّ أَنْفَةَ الذِّكْرِ.

مؤشرات الإطار النظري:

في ضوء ما تقدّم يعرضُ الباحثُ لأهمّ المؤشّرات التي يُمكن اعتمادها في جوانب التحليل بُغية مُقارَبة الأهداف الموضوعية وهي كالآتي:

1. الخبرة والممارسة تُؤكّدان على وجود علاقة إدراكية بين الأشياء المُدرّكة من جهة، وقصة الخبرة الإدراكية في الحياة المُتخيّلة من جهةٍ أُخرى.
2. مُحصّلة الإدراك أنّه يَدْخُلُ فيه جسم الفرد (المُدْرِكُ)، وحاجات الإنسان البيولوجية والاجتماعية.
3. المُدرِكُ هو الخُطوة الأولى في السُّلوكِ الضابط الذي يُوفِّقُ بَيْنَ الفَرْدِ وَالْعَالَمِ المُحِيطِ بِهِ.
4. الإدراك والخيال يَجْعَلان جميع بني البشر يَمْلِكُونُ القُدرة على معرفة الأشياء وفهماها، لأن المعرفة هو الباب الذي يُوْتِي منه المرء ليصل من خلاله إلى (المُدْرِكُ وَالمُتَخَيَّلُ) بمساعدة الحواس أو غيرها مَسْبُوقَةٌ في الذهن أو العقل.
5. المُدرِكُ وَالمُتَخَيَّلُ انعكاس خارجي للعالم المحيط ببني البشر.
6. ارتبط مفهوم المُدرِكِ (الصورة الواقعية) وَالمُتَخَيَّلِ (الصورة الذهنية) بالحالة الاجتماعية والعلاقات السائدة بَيْنَ الجنس البشري.
7. يُوسُفُ الصَّانِعِ يُفَكِّرُ في تَوْشِيحِ أجزاء نَصِّهِ قبل التفكير في بنية النّصّ ذاتها.
8. في دراما المسرح يمكن الحصول على شحنة (المُدْرِكُ وَالمُتَخَيَّلُ) من خلال الصياغة وبناء الجُمْل ذات العلاقة بالمُحِيطِ وَالْعَالَمِ الخارِجِيِّ بهدف إنتاج المعنى.

إجراءات البحث

سَيَقُومُ الباحثُ بتحديد الإجراءات التي تُشتمِلُ على تحديد مُجتمع البحث ومنهج البحث واختيار العَيِّنَةِ القَصْدِيَّةِ مِنَ المَسْرُحِ العِرَاقِيِّ وَعَلَى وفق الآتي:

مُجْتَمَعُ البَحْثِ: وتحدد مجتمع البحث في نَصِّ مَسْرُحِيَّةِ (دزدومونة) لمؤلّفها (يوسف الصانع)
منهج البحث: اعتمدَ الباحثُ المُنْهَجَ (الوَصْفِيَّ - التَّحْلِيلِيَّ) في اجراءات بحثه بهدف تحليل عَيِّنَةِ بحثه والتوصُّل الى النتائج.

مُبَرَّرَاتُ اخْتِيَارِ العَيِّنَةِ: تم اختيار عَيِّنَةٍ واجدة تُمَثِّلُ مُجْتَمَعِ البَحْثِ بصورة قَصْدِيَّةٍ وَسَيَتَمُّ تحليلها على وفق الكشف عن المُدرِكِ وَالمُتَخَيَّلِ في نَصِّ مَسْرُحِيَّةِ دزدومونة.

أداة التحليل: تم بناء أداة البَحْثِ على ضوء ما تمخَّضَ عنه الإطار النظري من مؤشّراتٍ فضلاً على قِراءَةِ الباحثِ لعَيِّنَةِ البَحْثِ وما كُتِبَ عنها من دراساتٍ وَنَقَد.

تحليل عَيِّنَةِ البَحْثِ: نَصِّ مَسْرُحِيَّةِ (دزدومونة)، تأليف: يوسف الصانع

تَعْوِيلُ الكَاتِبِ (يُوسُفُ الصَّانِعِ) على مَسْرُحِيَّةِ (عُطِيل) لـ (شكسبير) في مَسْرُحِيَّتِهِ (دزدومونة) وَعَصْرَتَهُ أَحْدَانِهَا وفق مَبْدَأِ المُطْلَقِ وليس النسبي، وَتَغْلِيْفِ الجو العام بالخيانة ولكلّ شخص المَسْرُحِيَّةِ، بما في ذلك شَخْصِيَّةِ المُحَقِّقِ التي استحدثها (الصانع) في نَصِّ (دزدومونة).

المُلْفِتُ أَنَّ مَشْهَدَ (عُطِيل) في مخدع (دزدومونة) عند (شكسبير) يَبْدَأُ أَوَّلَ ما تَبْدَأُ المَسْرُحِيَّةُ بِجُمْلَةٍ "أَرَفَتِ الساعَةَ فليكن ما يكون" والتي استعاضَ بها عن جُمْلَةٍ "تلك هي العلة يا نفسي"، وَأَنَّ هذه الجُمْلَةُ

المعروفة لـ (عُطيل) تأتي على لسان (ياكو) في مسرحية (دزدمونة) بعد مرور أكثر من أربع صفحاتٍ على بدء النصّ.

إنّ جديد هذه المسرحية هو الانقلاب على أحداث وشخصيات مسرحية (عُطيل) لـ (شكسبير) مع الاحتفاظ على الصراع القائم بين الشرق والغرب من حيث التخلّف والتطوُّر، وذلك من خلال لُجوء (الصانع) الى ترتيب شخصياته واصطفاها على أساسها الطبقية، ورسم أحداث النصّ على ضوء ممارستها للخيانة، فالأحداث تجري وفق (المُدْرِكُ وَالمُتَخَيِّلُ) عند القارئ، فليس هناك أمراً شائكاً فالشخصيات مُقسّمة إلى فئتين، وموزعة وفق علاقتها مع بعضها وخيانتها للآخر، وعلى هذا الأساس تُصنّف الفئة الأولى كلاً من (عُطيل) و (إميليا)، والفئة الثانية كلاً من (دزدمونة) و (كاسيو) و (ياكو) وبذلك تكون الخيانة قد توشّحت عقلاً (مُدْرِكاً) واقعياً، ف (دزدمونة) خانت (عُطيل) مع (كاسيو)، و (إميليا) خانت (ياكو) مع (عُطيل).

تأتي الجُمْل على لسان (عطيل) لتُعبّر عن انحداره من أصول شرقية، وتبنيه لعاداتها وتقاليدها الباليين والمتخلفين، عقلاً وفعلاً.

عطيل: لماذا يتوجّب على الرّجل أن يكون رجلاً وعلى المرأة أن تكون امرأة؟

عطيل: ما الذي يدفع رجلاً مثلي إلى قتل زوجته؟

قد يكون بسبب الحب.. أو الغضب.. أو الضجر.. من يدري؟

صدّقني لو كنتُ أعرف جواباً على سؤالك لما قتلتها...

في حبكة المسرحية اقتزن (المنديل) كعنصر أساس بانجذاب (إميليا) لـ (عُطيل) من جهة، و (دزدمونة) لـ (كاسيو) من جهة أخرى، وباتت توظيف هذا العنصر باتجاه السير في خطين متوازيين إلى نهاية المسرحية، ولم تُرَجَّح كفة ميزان فئتي شخصيات (الصانع) الأربع التي اتّخذت من وضعية التقابل شكلاً لمعمارية بنائها النصّي المسرحي (المتخيّل)، ف (إميليا) تسعى لسرقة منديل (دزدمونة)، و (عطيل) يكتشف هذه السرقة وإعطائه لها ليتغذو هذه الحادثة ذريعة لـ (إميليا):

عطيل: وهل تحسبن المنديل قادراً على أن يجعلك تُحبيته، أحرصه أنتِ على ذلك؟

إميليا: أو يا سيدي.. إنّه لعذاب مع من لا نُحب.

عطيل: (يرمق كاسيو) ما بالك ترتعش أيها الفارس.. أياكون ما تكتمه فظيماً إلى هذا الحدّ؟ صدّق

حدسي.. قل.. إذن.. دزدمونة أليس كذلك؟

كاسيو: (لا يجيب)

عطيل: مع من يا صديقي؟

كاسيو: إشرّ سيفك واقْتلني.. فذاك أهون..

وكذلك تأتي (دزدمونة) بنفسها عن مَخَدَع (عُطيل)، تحت ذريعة إصابته بالعجز الجنسي، ونفي (إميليا) لهذا الأمر له دلائل يمكن إدراكهما، فالدلالة الأولى واقعية (مُدْرِكَة) تُشير الى عجز الشرق عن التقدّم والتطوُّر والانفتاح على العالم الخارجي بسبب إغلاق الغرب للمنافذ التي تُؤدي إلى ذلك، والدلالة الثانية كانت ذهنية (مُتَخَيِّلة)، فهي كانت تُومئ إلى نفس المعنى عبّر كُشف (إميليا) علاقتها الجنسية بـ

(عطيل)، إلا أنّها في الوقت نفسه تَمَنَحُ مَعْنَى مُغَايِرًا لِلْمَعْنَى الْأَوَّلِ، وهو عدم عجز الشرق اللّحاق بالغرب واختراقه فيما لو تَوَقَّرت الظروف المُتاحة والمُصرّ السانِخة له.

وهكذا يندفع (الصانع) بضخ الرموز القابلة للتأويل في مَسْرُحِيَّتِهِ بهدف تكوين تشكيلات جَماليَّة من جهة ومن جهة أخرى إزالة بعض الغُموض والضبابية القائمين في مَسْرُحِيَّة (عطيل) لـ (شكسبير)، ومن أجل ذلك استعان بشخصيَّة (المُحَقِّق) الذي يُشير من خلاله إلى العَصْرِ الراهن وتكنولوجيايَّتِهِ المُتطَوِّرة، وهو يَتَحَرى عن جريمة قتل (دزدُمونَةَ)، أمّا عن طريق زرقها بالخُنْ كـ (عطيل)، أو تخديرها بالكحول كـ (ياكو)، لَتَرَجِعَ إلى واقعها وتَصَبِّحَ أكثر جُرأة في قَوْلِ الحَقِيقَةِ، كما حَصَلَ لـ (ياكو) في أوَّل لِقَاءٍ لَهُ مَعَ (المُحَقِّق)، حيث أَعْتَرَفَ فوراً بِتَحْرِيسِ (عطيل) على قَتْلِ (دزدُمونَةَ)، أمّا في اللقَاءِ الثَّانِي فَقَدَ حَاوَلَ (ياكو) التراجع عن اعترافه الأوَّل بدعوى النُعاس، إلا أن (المُحَقِّق) كانَ أكثر ذكاءً منه عندما استعان بِصَوْتِ (إميليا) لِنَهَارَ مَعْنَوِيَّاتِهِ وَيَرِضِخَ لِلأَمْرِ الواقع، أمّا (عطيل) فَبَعْدَ مُحَاوَلَتِهِ خَنَقِ (دزدُمونَةَ) الفاشلة يَفْقِدُ عَقْلَهُ حيث يقول بذهول: هُش.. لا أَسئَلُ.. كَلَّ سؤال هو جريمة جديدة، داعياً (إميليا) الى السَّيرِ وطالِباً منها أن تُعطيهِ يَدِهَا وألا تَخافَ منه، وما تَلَبَثَ أن تَشعُرَ بِالذِّفَاءِ بَيْنَ كَفِيهِ وَهُوَ يُجَلِّسُها على السَّيرِ إلى جانبه، وهذا ما كادَ يَنْطَبِقُ على تَرَدُّدِ (إميليا) و (كاسيو) بعلاقة الأُوَّلَى بـ (عطيل)، والثاني بـ (دزدُمونَةَ)، إلا أنَّهُمَا تَحَتَّ ضَغْطِ (المُحَقِّق) وذكائه يَسْتَدْرِجُها إلى الكَشْفِ عَن هذِهِ العَلاقَةِ.

المُحَقِّق: لا تغالي يا صاحبي انني لأتخسّس تحت لسانك قلباً ينبض لأسئلتني؟

كاسيو: فأكتفب إذن.. وصدقني.. خائنة.. ها أنا أقولها لِمَرَّةٍ الأَخيرة.

المحقق: وسرقتة؟

إميليا: أجل في أحد الأيام جمعتُ شجاعتي وأخذت المنديل، وفي اللَحْظَةِ التي أَوْشَكْتُ فيها أن أخفيه بَيْنَ مَلابِسي دَخَلَ سَيدي المَخْدَعُ.. ورأني..

تَهْدُفُ إعادة كتابَةِ (الصانع) لـ (عطيل) برؤية جديدة إلى أمرين اثنين يمكن إدراكهما، أولهما أنّه كَتَبَ مَسْرُحِيَّتِهِ (دزدُمونَةَ) كَرَدَ اعتبار لـ (عطيل) من حيث سرعة تصديقه بدسياسة (ياكو) في إيجاد مندبل (دزدُمونَةَ) عند (كاسيو)، ونَعُتُ (عطيل) على أساس هذا التصديق السريع بـ (المُغفل)، فَالْجَأُ المُؤَلَّفِ إلى قلب هذه المُعادلة عَبَّرَ تَظَاهِرَ (عطيل) بالتغافل وتصديق (ياكو)، مُسْتَفِيداً من هذه الكذبة لقتل زوجته، مُدْرِكاً أن الكذبة لَن تَلَبَثَ أن تَفْضَحَها، وبذلك تَقَلبُ الأدوار فيصبح (ياكو) هو المُعْغَلُ الأكبر، والأمر الثاني هو إن (الصانع) عَنَوَنَ مَسْرُحِيَّتَهُ باسم شخصيَّةٍ أُخرى وهي (دزدُمونَةَ)، وهذا الأمر يُنمُّ على أنّه كَتَبَها كَرَدَ اعتبار لـ (دزدُمونَةَ) التي هَمَّشَها (شكسبير)، ولم يُعنون المَسْرُحِيَّةَ باسمها، ظَنناً منه أن شخصيَّتَها لا تُقَلِّ شَأناً عن شخصيَّة (عطيل)، إنَّ لَم تَكُنْ تُضاهيها، مُبَرِّراً ذلك على أنّها هي الشخصيّة الرئيسيَّة وليس (عطيل)، وهذه إشارة ذكيَّة لتعزيز (المُدْرِك) الواقعي عند المُتلقي.

وإن دَلَّ هذا، فإنما يدُلُّ على أن شخصيَّة (عطيل) مُرَكَّبَةٌ وهي أيضاً (مُتَخَيِّلَةٌ) في ذهن المُتلقي و (مُدْرِكَةٌ) في الواقع المُحيط، لِتَحَلِّيها بأكثر من صِفَةٍ، والشخصيَّة المُركَّبَةُ غالباً ما تكون قَوِيَّةً لِأَنَّها تَشْتَمِلُ على (المُدْرِكِ وَالمُتَخَيِّلِ) في آنٍ مَعاً، إلا أن خيائَةَ (دزدُمونَةَ) لَهُ أضعفُته لِيبدو أقلَّ شَأناً منها وتَتَفَوَّقُ عليه، وهي تَمُوتُ وتَعُودُ إلى الحياة وتَلْتَجِرُ، وَيَصْنُحُ باسمها بعد انتحارها بوحشيَّة مُغْتَرَفاً هزيمَتِهِ أمامها بعدَمِ قُدْرَتِهِ

على إِمَاتِيهَا وَهَوَ يَقُولُ إِلَى (كَاسِيو): صَمْتًا يَا غِرَابَ النَّمِيْمَةِ.. وَأَعِدْ سَيِّفَكَ إِلَى عُمْدِهِ.. وَسَأَكْسِرُ أَنَا سَيِّفِي.. أَجَلٌ.. أَنَا مَا اسْتَطَعْتُ وَلَنْ أُسْتَطَاعَ. (أَيُّ لَا يَسْتَطَاعُ قَتْلَهَا).

كَمَا أَنَّ شَخْصِيَّةَ (دِزْدَمُونَةَ) بِتَرْكِيْبِيَّتِهَا الْجَامِعَةَ بَيْنَ صِفَتَيْنِ، وَهُمَا (الْمُدْرَكُ) بِانْجِدَابِهَا (لِعَطِيلِ) فِي الْوَاقِعِ، أَوْ هَذَا مَا تَبْدُو عَلَيْهِ، وَ (الْمُتَخَيَّلِ) الذَّهْنِيَّ، وَهَذَا مَا يَبْدُو فِي خِيَانَتِهَا، وَهِيَ تَمِيلُ أَنْ تَكُونَ مُرَكَّبَةً، وَلَكِنْ تَحْلُمُهَا بِالصَّفَةِ الْأُولَى تَجَاهَ (عُطِيلِ) مَرَحَلِيَّةً، وَسُرْعَانِ مَا تَنْتَبِي.

أَمَّا شَخْصِيَّةُ (يَاكُو) فَهِيَ وَاضِحَةٌ وَوَاقِعِيَّةٌ (مُدْرَكَةٌ)، وَمَا يُقْلِقُهُ هُوَ انْتِهَاكُ الْقَوَانِينِ، وَلَا يُرْجِعُ فَلَقَهُ هَذَا إِلَى حَالَتِهِ الطَّبِيعِيَّةِ إِلَّا بِاسْتِعَادَةِ الْكُونِ انْسِجَامَهُ، وَتَلْكَ هِيَ عَلَّتُهُ، وَذَلِكَ هُوَ إِحْسَاسُهُ بِالظُّلْمِ، عَلَّتُهُ هِيَ الْجَمْعُ بَيْنَ الْقِرْدِ وَالْحَمَامَةِ، أَيْ بَيْنَ (عُطِيلِ) وَ (دِزْدَمُونَةَ)، بَيْنَ الْبَشَرَةِ السُّودَاءِ وَالْبَشَرَةِ الْبِيضَاءِ بَيْنَ الشَّرْقِ وَالْغَرْبِ.

يَاكُو: بَرَهَانَ أَنَّهُ مِنَ الْمُمْكِنِ أَنْ يَنْبَتَ لِلْقِرْدِ قِرْنَانِ.. وَضَعْتَ الْمَنْدِيلَ تَحْتَ أَنْفِهِ وَقُلْتَ لَهُ.. شَمُّ أَيُّهَا الْمَغْرِبِيُّ هَذَا مَنْدِيلٌ تَعْرِفُهُ جَيِّدًا.. وَجَدْتَهُ عِنْدَ مُلَازِمِكَ كَاسِيو.

بَيْنَمَا أُتَسَمَّتْ شَخْصِيَّةُ (كَاسِيو) بِالْجَمْعِ بَيْنَ حُبِّهِ وَاحْتِرَامِهِ لَ (عُطِيلِ) بِشَكْلِ غَيْرِ مَأْلُوفٍ مِنْ نَاحِيَةِ، وَتَرْقِيَّتِهِ مِنْ قَبْلِ (عُطِيلِ) مُسَاعِدًا لَهُ مِنْ نَاحِيَةِ ثَانِيَةِ، وَبَيْنَ خِيَانَتِهِ لَهُ مَعَ (دِزْدَمُونَةَ) مِنْ النَاحِيَةِ الْأُخْرَى، هَذَا التَّنَاقُضُ الْمَبْنِي عَلَى الْحُبِّ وَالْاحْتِرَامِ وَالْمَنْفَعَةِ، مُقَابِلَ الْخِيَانَةِ إِلَى مُسَوِّغَاتِ الْاِقْنَاعِ، وَأَغْلَبَ الظَّنُّ أَنَّ عِلَاقَةَ (كَاسِيو) بِ (دِزْدَمُونَةَ) قَدْ جَاءَتْ مِنْ مُنْطَلَقِ انْسِلَاخِ (دِزْدَمُونَةَ) مِنْ طَبَقَةِ (عُطِيلِ)، وَتَبْنِيهَا لَطَبَقَتِهَا مِنْ جَدِيدٍ عَبَّرَ (كَاسِيو)، وَبِعِبَارَةٍ أُخْرَى أَنَّ (دِزْدَمُونَةَ) هِيَ الَّتِي أَغْوَتْ (كَاسِيو) وَشَجَّعَتْهُ عَلَى الْخِيَانَةِ، خِيَانَةَ الْاِثْنَيْنِ لَ (عُطِيلِ)، هِيَ كَرْوَجَةٌ وَهِيَ كَصَدِيقٍ أَمِينٍ وَمُسَاعِدًا لَهُ، لِذَلِكَ بَدَتْ شَخْصِيَّتُهُ فَضْفَاضَةً وَغَيْرَ مُسْتَقْرَّةً، تَلَهْتُ وَرَاءَ الشَّخْصِيَّاتِ الْأُخْرَى لِلْمَسْرُحِيَّةِ، عَلَّمَا تَلَحُّقُ بِهَا، وَلَكِنْ دُونَ جَدْوَى.

عَمَدَ الْمُؤَلَّفِ إِلَى إِدْخَالِ عُنْصُرٍ ثَالِثٍ عَبَّرَ (الْمُتَخَيَّلِ) فِي الْحَوَارَاتِ الدَائِرَةِ بَيْنَ الشَّخْصِيَّاتِ وَهِيَ أَصْوَاتُهَا، مُسْتَعْدَمًا إِتْيَاهَا فِي ثَلَاثِ حَالَاتٍ، وَهِيَ حَالَةُ نَوْمِ الشَّخْصِيَّةِ أَوْ تَخْدِيرِهَا، كَمَا فِي حَالَةِ (عَطِيلِ) فَمُعْظَمُ الْأَصْوَاتِ الَّتِي جَاءَتْ عَلَى لِسَانِهِ عَبَّرَتْ عَنْ شَخْصِيَّتِهِ الشَّرْقِيَّةِ، وَارْتِيَابِهِ بِالْمَرْأَةِ، وَسُبُلِ إِمَاتِيَّتِهَا نَتِيجَةُ غَدْرِهَا وَخِيَانَتِهَا، وَلَكِنْ هَلْ اسْتَطَاعَ (الصَّانِعُ) إِيْصَالَ فِكْرَةَ الْخِيَانَةِ لِلْمُتَلَقِّي؟ وَهَلْ أَفْلَحَ بِالِاِقْتِصَاصِ مِنْ (شَكْسَبِيرِ) فِي قَلْبِ الطَّالِوَةِ عَلَيْهِ فِي تَبَادُلِ الْأَدْوَارِ بَيْنَ (عُطِيلِ) وَ (يَاكُو)، وَكَذَلِكَ الصَّرَاحُ الْقَائِمُ بَيْنَ الْغَرْبِ وَالشَّرْقِ وَأُكْرَمَا الْأَفْضَلِ؟

لَعَلَّ هَذِهِ الْأَسْئَلَةَ وَغَيْرَهَا تَظَلُّ عَالِقَةً فِي ذَهْنِ الْمُتَلَقِّي وَسَاكِنَةً فِي مُخَيَّلَتِهِ، وَهُوَ يَأْتِي عَلَى تِلَاوَةِ آخِرِ سَطْرِ مِنْ سَطُورِ مَسْرُحِيَّتِهِ (دِزْدَمُونَةَ) كَوَاقِعِ (مُدْرَكِ).

النتائج: بَعْدَ تَحْلِيلِ أَنْمُوذَجِ الْعَيْنَةِ، وَفِي ظِلِّ مُقَارَبَةِ الْأَهْدَافِ الْمَتَوَخَّاةِ مِنَ الْبَحْثِ خُلِّصَ الْبَاحِثُ إِلَى جُمْلَةٍ مِنَ النَّتَائِجِ وَهِيَ كَالآتِي:

1. بِإِمْكَانِ الْكَاتِبِ الْمَسْرُحِيِّ الْعِرَاقِيِّ الْإِسْتِعَاذَةَ بَعْدَ مِنْ الْكَلِمَاتِ وَالْجُمَلِ لِيُنْتِجَ مِنْهَا ذَاتَ الْمَعَانِي الَّتِي تَسْتَهْدِفُهَا فِكْرَةٌ نَصِّهِ عَنْ نَصِّ مَغَايِرِ.
2. تَوْظِيفِ الْعَنَاصِرِ الْمَسْرُحِيَّةِ الْمُتَخَيَّلَةِ، وَجَعْلَهَا تَتَّخِذُ مِنْ وَضْعِيَّةِ التَّقَابُلِ شَكْلًا مُدْرَكًا فِي مِعْمَارِيَّةِ بِنَائِهَا فِي النَّصِّ الْمَسْرُحِيِّ.

3. ضخ الرموز القابلة للتأويل (المُدْرِكَة وَالْمُتَخَيَّلَة) في أيّ مسرحيّة كانت، تُمكن المُتلقي من استقبالها وإزالة الغموض والضبابيّة إن وجدت.
- الاستنتاجات: في ظلّ ما تقدّم من النتائج التي أفضى إليها التحليل يستنتج الباحث ما يأتي:
1. إنّ إنتاج المعنى يكون سيراً عند المُتلقي إن أفلح المُؤلّف من استخدام عناصر النّصّ استخداماً سليماً.
 2. المُتلقي العراقيّ (القارئ)، يُحاكي الأشكال (المُدْرِكَة وَالْمُتَخَيَّلَة) بالتقابل عبّر رموزها ومدلولاتها وهي من المهام المُلقاة على عاتق كاتب النّصّ المسرحيّ.
 3. حاجة المُتلقي العراقيّ الماسّة إلى اكتساب زاد ثقافيّ وكَمٍّ من القراءات، لأنّ ذلك يُشكّل رصيماً تراكمياً مع كلّ تلقي جديد.
- التوصيات: وفقاً لما آلت إليه أدوات الباحث من نتائج واستنتاجات تمخّضت عن التحليل واستشعار المؤشّرات التي وقّف عليها الإطار النَّظريّ يُوصي الباحث بالآتي:
- ضرورة التفات المؤسسات الأكاديمية العراقيّة إلى تقديم دراساتٍ نقديةٍ حديثةٍ تُخدّم الحركة المسرحيّة وبما يُواكب التطوّر العالميّ.
- المقترحات: (المُدْرِكُ وَالْمُتَخَيَّلُ فِي الْمَسْرَحِ الْعِرَاقِيِّ).

References:

1. Al-Alawi, I. (1946). *The Caliber of Poetry*. Cairo: Dar Al-Kutub Al-Alami.
2. Al-Ash'ari, A.-H. (1993). *Al-Ibanah on the Fundamentals of Religion*. Beirut: Dar Al-Nafais for Printing, Publishing and Distribution.
3. Al-Dainouri, A. (1950). *Interprétation du problème du Coran*. Beyrouth: Dar Al-Kutub Al-Ilmiya.
4. Al-Jurjani, A. (2004). *The Dictionary of Definitions*. (M. S. Al-Minshawi, Ed.) Cairo: Dar Al-Fadila.
5. Asfour, J. (2003). *The Concept of Poetry*. Cairo: The Egyptian Book House.
6. bn Manzoor, M. b.-F. (B.T). *Lisan Al-Arab*. Cairo: Dar Al-Ma'arif.
7. Descartes, R. (2016). *Les méditations métaphysiques*. Québec: Éaoût Chicoutimi.
8. Descartes,, R. (1991). *Essay on the Method*. (J. Saliba, Trans.) Algeria: Movem for Publishing.
9. Hume, D. (2007). *A Treatise of Human Nature*. England: Oxford University Press.
10. Ibn al-Mudabbir, I. (1931). *The Virgin Message*. Cairo: Edition of the Egyptian Book House.
11. Ibn Jaafar, Q. (2016). *Criticism of Poetry*. Abu Dhabi: National Book House.
12. Ibrahim, T. (1937). *The History of Literary Criticism among the Arabs*. Cairo: The Press of the Authoring, Translation and Publication Committee.
13. John, L. (2001). *An Essay concerning Human*. London: Orion Publishing Group.
14. I-Sharif Al-Murtada, A.-Q.-H. (2000). *Summary of the Fundamentals of Religion*. Tehran: Islamic Consultative Council.
15. Peirce. (1978). *Ecrits sur le signe*. (G.Deledalle, Trans.) Paris: Seuil.
16. Wahba, M. (1984). *A Dictionary of Literary Terms in Language and Literature*. Liban Library: Beirut.

Perceiver And the imaginer in the texts of Yusuf Al _ sayegh (Desdemona play models)

Dr. Namir Rashid Beary Mohammad ¹

Abstract

This research deals with the perceived and the imagined in the texts of Yusef Al-Sayegh, considering language as the most important source in literature and theatrical criticism, and given the importance of the subject, the researcher monitored many philosophical and psychological opinions and theories related to (the perceived and the imagined), and they were discussed and their compatibility with the Iraqi theatrical t As for the second chapter, where (the theoretical framework), it included two topics, and the first topic was about the concept of the perceived and the imagined, and the second topic was about Youssef Al-Sayegh and the structure of the theatrical text.

In the third chapter, where (research procedures), the researcher analyzed the text of the play (Desdemona) by its author (Youssef Al-Sayegh), and the researcher intentionally chose his sample by adopting the descriptive analytical approach.

ext. The research consisted of the following:

In the first chapter where (the methodological framework) that includes the problem of research and identifying the most important obstacles (the perceived and the imaginary) and their necessity in the Iraqi theatrical text, this chapter also included the temporal, spatial and objective limits of the research, and then concluded The most important terms used in the research have been separated.

In the fourth chapter, the researcher (discussed the results of the analysis) according to the objectives of the research, as he found that the Iraqi playwright can replace a number of words and sentences to produce the same meanings that the idea of his text aims for from a different text, as well as the possibility of injecting interpretable symbols (perceived and imagined) In any play, it enables the recipient to receive it and remove ambiguity and ambiguity, if any, and then the researcher reached the conclusions and found that the production of meaning is easy for the recipient if the author succeeds in using the elements of the text in a proper use, just as the Iraqi recipient (the reader) simulates the forms (perceived and imagined). Allah) in correspondence through its symbols and meanings, and it is one of the tasks entrusted to the author of the theatrical text, and then the researcher confirmed the recommendations and proposals.

key words: Perceiver, imaginer

¹ Ministry of Education/Institute of Fine Arts, namir.rashid.berry64@gmail.com

جماليات توظيف برنامج Cap Cut في مونتاج ومؤثرات المحتوى الرقمي على الانترنت

م.م. نوفل جنان بهنام فتوحى¹

Al-Academy Journal-Issue 109

Date of receipt: 6/5/2023

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

Date of acceptance: 4/6/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

لم تعد البرامج التقليدية وما تتطلبه من عمليات مضمّنة ومكلفة ماديا الخيار الأمثل لصناع المحتوى ، فقد ادى الاستحداث والتطوير المستمر الى ظهور برامجيات منافسة تقدم امكانيات اكثر ملائمة للحاجات الجمالية كونها تتخطى الاطر النمطية من المؤلف الى اللامؤلف لتكون اكثر ملائمة للمواضيع المصورة من حيث التعامل مع متطلبات صناعة المحتوى الرقمي الفيديوي لمنصات التواصل كونها تمتلك مميزات اكثر من التي تعطيها البرامجيات التقليدية وما تقدمه من مرونة وجودة عالية في على مستوى المنتج النهائي ، وكل ذلك ساهم في رقد الصورة بتوظيفات جمالية ذات معطيات تلي الطموح وتبتعد عن الرتابة لارتباطها الوثيق بالمجتمع واسلوب الحياة، ويعد برنامج Cap Cut من اهم البرامجيات المطورة التي تفيد صناع المحتوى الرقمي الفيديوي وصانعي الافلام القصيرة على الانترنت لإمكانياته البصرية التي تعزز من الجوانب التعبيرية الخاصة بعمليات انتاج المعنى وايجاد صياغات غير تقليدية على مستوى المؤثرات الرقمية التي يتم تطويرها وتحديثها باستمرار لاغناء الصورة وجعلها تتفوق جماليا عبر التوظيف الابداعي لصانع العمل.

الكلمات المفتاحية: جماليات، مؤثرات رقمية، تحرير، مونتاج، فيديو.

الفصل الاول

اولا: مشكلة البحث

انتجت تقنيات المونتاج والمؤثرات الرقمية ثورة في عمليات انتاج الصورة وتحريرها الاشكال التقليدية التي فرضتها الاجهزة والمعدات الباهضة التكاليف والاتجاه نحو تطبيقات الحاسوب One line والاجهزة اللوحية للهواتف وما تقدمه من مرونة وجودة عالية ساهمت في زيادة المد الجمالي للصورة و انفلاتها من هيمنة شركات البرامج التقليدية التي تفرض قيود مادية من خلال التوجه نحو المزايا التي يتيحها برنامج Cap Cut والذي اصبح حديثا احد اهم الادوات التي يستخدمها صناع المحتوى الرقمي الفيديوي وصانعي الافلام القصيرة على الانترنت لوجود العديد من الامكانيات البصرية التي تعزز من الجوانب التعبيرية الخاصة بعمليات انتاج المعنى والانطلاق نحو فضاءات لامحدودة ميزته عن بقية البرمجيات الاخرى، وفي ضوء ماتقدم حدد الباحث سؤاله الافتراضي التالي: ماهي جماليات توظيف برنامج Cap Cut في مونتاج ومؤثرات المحتوى الرقمي على الانترنت

¹ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد/ قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية nawfal.j@cofarts.uobaghdad.edu.iq

ثانيا: أهمية البحث: يحث البحث التوجه الجديد نحو توظيف المونتاج والمؤثرات الرقمية للتطبيقات الحديثة ومنها برنامج Cap Cut لإنتاج الأعمال القصيرة مثل المحتوى الرقمي الفيديوي والافلام الطلابية للدراسات العليا والاولية والباحثين والمهتمين والاستفادة من المميزات المجانية التي لا تتوفر في البرامجيات التقليدية التي تتطلب عمليات شراء باهضة الثمن للحصول على مزايا المؤثرات ودقة المونتاج بدون علامة مائية.

ثالثا: هدف البحث: يهدف البحث الى التعرف على جماليات توظيف البرنامج في مونتاج ومؤثرات المحتوى الرقمي جماليا على الانترنت

رابعا: حدود البحث

1- حد زمني: نظرا للتسارع التقني والتحديث المستمر للبرنامج اعتمد الباحث على الفترة الزمنية ما بين 2022 الى 2023

2- حد مكاني: حدد الباحث منصة موقع كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد على موقع اليوتيوب – الفيسبوك

3- حد موضوعي: حدد الباحث موضوع جماليات المونتاج والمؤثرات الرقمية اساسا في هذا البحث برنامج Cap Cut اصدار نسخة الحاسوب 2.0.0 – نسخة الاجهزة اللوحية الاصدار 8.1.1

خامسا: تحديد المصطلحات

Cap Cut هو تطبيق للمونتاج يوظف "لتحرير الفيديو يسمح لك بإنشاء مشاريع ومقاطع فيديو ابداعية يمكنك نشرها على العديد من منصات التواصل ويحتوي على العديد من الادوات الابداعية المبتكرة مثل المؤثرات الرقمية والانتقالات واطافة النصوص" (Suryana, 2023, p. 28).

المبحث الاول: انتاج المحتوى الرقمي

اولا: مفهوم المحتوى الرقمي (الفيديو)

اسهمت تقنيات الفيديو الرقمي في تبديد الفوارق الجوهرية ما بين التلفزيون والكمبيوتر وذلك عبر دمج مزايا النظم الرقمية حتى اصبحت اجهزة التلفزيون تقوم بالعديد من الخيارات التفاعلية لوظائف الكمبيوتر كما ادخلت انظمة التشغيل الخاصة بالحواسيب والاجهزة المحمولة واللوحية مثل Apple TV - ios لتتيح امكانية المشاهدة والتصفح وتنزيل التطبيقات الخاصة بالمشاهدة والتعديل " ان عملية الاقتران بين التلفزيون والكمبيوتر وفر فرصة للمشاركة يمكن المستقبل فيها الاختيار فضلا عن وضع المواد الفيديوية_ في متناول المستخدم على موقع القناة ويقدم كذلك مكتبة رقمية تسهل اختيار المادة المطلوبة" (Emad Hassan, 2009, pp. 158-160). وهذا التغيير الجوهري ساهم في احداث ثورة جمالية في مجال الفيديو وامكانية وصوله الى المتلقي كجزء مهم من المحتوى الرقمي على شبكة الانترنت، ويعد المحتوى الرقمي مفهوم عام يدل على حزمة من الافكار والمعارف ذات الوسائط المختلفة مثل النصوص والرموز، والاصوات والصور كما يمثل الفيديو الرقمي من اهم تلك الانواع واكثرها قدرة على التأثير بفعل التراكم الكمي والنوعي للفيديوهات المصورة حتى اصبحت الشركات المهتمة بعرض المحتوى الفيديوي مثل يوتيوب و تيك توك وغيرها... تتجه نحو تفعيل ميزة صناعة وتحرير الفيديوهات لتسهل على المستخدمين امكانية اطلاق العنان

للافكار الابداعية على منصاتها والاستفادة من الكم الهائل من الفيديوهات المصورة بمختلف الاجهزة ومشاركة وتخزين المواد على التقنيات السحابية (Cloud) التي سهلت الربط ما بين الاجهزة وتجاوزت الحدود للوصول الى اكبر عدد من المتفاعلين لان المحتوى الرقمي الفيديوي بالدرجة الاساس نتاج " المواد الاعلامية المنجزة بالنظم الرقمية بغرض النشر من خلال مواقع عدة للهيئات والمؤسسات" (Maher, 2015, p. 78) الفنية والاعلامية، التي تعتمد على فيديو المحتوى الرقمي كعنصر اساسي في التفاعل مع الجمهور تبعاً لما يقدمه من رسائل ومضامين بأسلوب سردي جذاب يستخدم لغة التكوين العالية لمخاطبة العقول وايصال الافكار التي يصعب شرحها بالاساليب التقليدية و الشروحات النصية المطولة وغيرها من الوسائل التقليدية، وعلى ذلك " وجد الكثير من الفنانين في فن الفيديو وسيلة او اداة للتعبير عن مضامين جيدة، اذ عد الفيديو اداة او شكلاً للتعبير الذاتي اكثر من كونه توثيقاً" (Muhammad, p. 162)، ان فيديوهات المحتوى الرقمي لا بد وان تحمل رسالة معينة ترتبط بصورة او بأخرى بنمط الحياة التي يعيشها الانسان كونها نتاج انساني يهدف لتقديم مجموعة من المعلومات ومن الجدير بالذكر اننا نستطيع القول ان جميع المواد الفيديوية التي تصدر الى حيز منصات التواصل الاجتماعي يمكن ان نطلق عليها فيديوهات المحتوى الرقمي، من الافلام والمقاطع الفيديوية والمقابلات التلفزيونية، واللقطات الوثائقية، كما نستطيع تدويرها من جديد وفقاً للبرامجيات الحديثة التي تساعد على احداث تغيير في الجمهور للتجديد وللأسلوب المغاير للسائد الذي تتيحه هذه البرامجيات في " تقديم المحتوى بشكل مباشر وموجز" (Junaidi, 2022, p. 4) بخلاف برامجيات الحاسوب التقليدية، كون الاولى صممت لجذب الجمهور من خلال منصات التواصل الاجتماعي، فمن المعروف ان الافكار والفيديوهات الطويلة لا تحقق التفاعل الكبير الذي تحققه الفيديوهات التي تختزل ساعات من الافكار في دقائق او ثواني وفقاً لرؤية معينة ونهج مونتاجي معروف كونها تلي الطموح من حيث الدقة والوضوح الذي وصل حتى لحظة كتابة البحث الى 4k للنسخ المجانية وعلى ذلك لم يعد مفهوم المونتاج في ظل الثورة الرقمية قاصراً على البرامجيات معينة دون غيرها ولا على الحواسيب المكتبية لاسيما مع تضمين ميزة الذكاء الصناعي في عمليات التعديل على الفيديو الرقمي، نحن اليوم نشهد تحولاً نحو برامجيات المحتوى الرقمي التي تختزل الكثير من العمليات والمعالجات التقنية في البرامج التقليدية التي تحتاج الى معالجات وحواسيب من طرز خاصة، اذ تتيح البرامجيات الحديثة one line و تطبيقات الهواتف النقالة الخاصة بالمونتاج والمؤثرات امكانيات لا يستهان بها تبعاً لما تنتجه من صورة رقمية تتمتع بأمكنات جمالية عالية تساهم في رفع المد البصري للتعبير" فان الثورة الرقمية تفتح للفنان افاقاً جديدة ويجعلنا على تخوم تاريخ جيد في العمل السينمائي والتلفزيوني يمكن ان يحرق الفنان وبشكل تدريجي من السلطات المالية القديمة... وازدياد اعداد الكاميرات الرقمية ومختلف الوسائل الرقمية المكملة لعملية الانتاج فأن عمل الفنان سيكون افضل وستوحى للفنانين ثورة خلاقية للخيال والابداع والتحرر من سلطة الانتاج الباهظ التكاليف" (Al-Qaisi, 2010, p. 141)، توفر الامكانيات اللوجستية بمختلف انواعها والعقلية الابداعية التي تدير هذه المواد لصالح المادة الخام المصورة وكيفية ادخالها في علاقة تركيبية يتم فيها توظيف الاداة التقنية لتحصيل نواتج ابداعية تتسم بالقدرة على تحقيق المتعة الجمالية على اعتبار ان يعد المحتوى الرقمي الفيديوي نتاج يجمع ما بين الفن والتقنية لتحقيق اعلى مديات الانتشار كونها مادة معدة للتداول والترويج عن فكرة معينة، وهذا الانتشار

والترويج لا يتم من دون اعداد الفكرة بأسلوب معين يضمن اكبر قدر ممكن من التفاعل واثارة المتعة لتعزيز الانتشار والظهور الامثل للمادة لدى الجمهور وهذا يتبع قدرة صانع المحتوى على الترويج واختيار المنصة الافضل للانطلاق ليتميز بأمكانية الوصول الاكبر نحو انتاج الافلام والبروموشنات بإمكانيات احترافية تجعله " استعراض بصري - حركي - سمعي في زمكانية جديدة قائمة على وحدة الفكرة ومعالجاتها البنائية والتقنية القائمة على اثارة الدهشة والغرابة لدى المتلقي عن طريق مجموعة من العناصر والوسائل التعبيرية الفنية ذات دلالات نفسية جمالية، اطلق عليها (فن الفيديو) فكانت صفاته وخصائصه تتميز عن غيره في ارتباطها بالابعاد المفاهيمية التعبيرية والرمزية في محتواها البصري" (hamaadi, 2023, p. 1). وهذا التطور الهائل في صناعة ومعالجة المحتوى البصري عبر تضمين الذكاء الصناعي للمونتاج والمؤثرات في البرمجيات الحديثة التي تعتمد على الابهار التقني على مستوى الوسائل التعبيرية للمونتاج والمؤثرات التي جعلت من صناع المحتوى امام خيارات واسعة وصياغات تكوينية غير مطروقة يمكن اتخاذها وسيلة لانتاج المعنى وتحقيق الابهار الشكلي المرتبط بعمق المعنى، كما لاقى ذلك نجاحاً كبيراً لاسباب عديدة من اهمها التطوير المستمر لتضمين التحسينات التكنولوجية المتاحة للجميع والاستعانة بالتغذية الراجعة من الجمهور كأساس للتحسينات التي تنعكس على الاثراء الجمالي للمنجز النهائي "ولكن يظل في النهاية ماهو اهم من الوسائل والتقنيات الرقمية والانجازات الفيميلة التقنية والتقنية البصرية هناك ما يضيف المعنى والجمال على تلك الانجازات ونقصد الفنان صاحب الرؤية والقدرة على تحويل مزيج التجربة والخيال الى معرفة ممتعة للبشر (Al-Qaisi, 2010, p. 150) ويبقى صانع العمل ضابط الايقاع الذي يعمل على تكوين نسيج معقد من العلاقات التركيبية ما بين اللقطات والمشاهد والنصوص والمؤثرات لتحقيق بنية سمع بصرية قادرة على احداث الاثر النفسي والجمالي لدى جمهور منصات المحتوى الرقمي كما ان تحقيق ذلك اصبح يعتمد على امكانية التجديد عبر استراتيجيات التجريب الواعي كشرط اساسي في عملية الخروج عن الاطر الثابتة والتقليدية، "فالصورة الحديثة التي يتم تخليقها بالكمبيوتر تحول مقولة بيركنز في عام 1972 بأن كل شيء يحدث على الشاشة في الافلام التي تصور احداثاً حية، قد حدثت امام الكاميرا الى مقولة تنتهي الى التاريخ لان الصورة الكمبيوترية تتطلب منا ايضاً قدرًا هائلاً من اعادة التفكير (Frampton, 2009, p. 18) "ومرونة برامج فيديو المحتوى الرقمي تعتمد بالدرجة الاولى على تجريب المستخدم ومهاراته في تركيب المزاي والخيارات لانتاج نسق مونتاجي يستحوذ على اعلى نسب المشاهدة لما يحتويه من امكانيات جمالية، على خلاف عمليات الرفع للفيديوهات التي لا تمتلك المقومات الجمالية والاحترافية للمحتوى النوعي على المنصات وهنا يجب التركيز على الفرق الشاسع ما بين "تحميل محتوى على وسائل التواصل الاجتماعي وسرد قصة. هناك أشكالاً جديدة من رواية القصص المرئية على المنصات الرقمية، ، كيف نروي القصص ونسرد الأخبار من خلال الفيديو باستخدام منصات التواصل الاجتماعي؟ كيف ننشئ مقاطع مقنعة أو أعمال فعالة تنجح في الوصول إلى جماهيرنا؟" (2023, Aljazeera) حيث تركز مؤسسات الانتاج الفني على نوعية المحتوى والكيفية التي يتم فيها سرد القصص باحترافية عالية، اذ يضمن برنامج Cap Cut السرعة والدقة والمستوى العالي من (الابهار) لما يمتلكه من امكانيات سيتم شرحها بالتفصيل في هذا البحث.

ثانيا: المؤثرات الرقمية في عصر المحتوى الرقمي

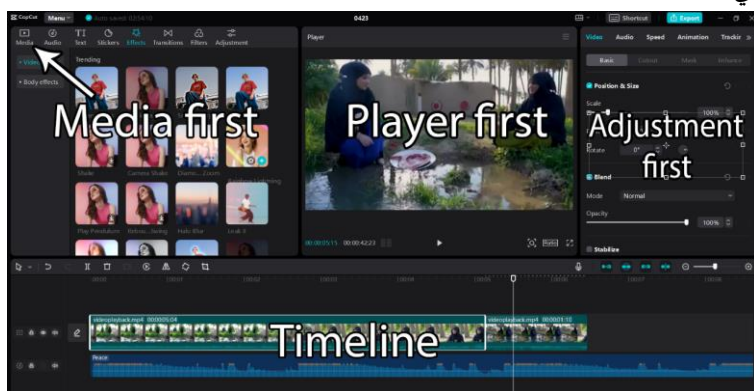
لم تعد اللقطات المصورة من الواقع كافية لحدث الجذب الجمالي ، كون الصورة الخالية من الاضافات تعد اعادة تمثيل للتفاصيل المأخوذة من صلب الواقع المؤلف، وهنا تأتي اهمية المؤثرات الرقمية المعدة لانتاج المحتوى الرقمي الفيديوي كونها بالدرجة الاساس تعنى بـ"التعديل على الواقع بغرض تعزيز الصفات الجمالية ونقل المعلومات بطريقة اكثر فاعلية من المستوى الاعتيادي المؤلف، وخذاع المشاهد وخلق تفسير مخادع للواقع وتشويش خبرته البصرية استنادا لفرضية ان الصورة لا تكذب" (Hassan, 2021, p. 1473) وهنا ينصب عمل منظومة المؤثرات الرقمية في بنية العمل الفني لانها تستهدف مظهر الواقع الحياتي المؤلف نحو واقع اكثر جمالا بمقبولية عالية وتقدمه بصيغ اكثر فاعلية من الفيديو الحقيقي، عبر تغيير الخارطة الجينية للفيديو الرقمي و التلاعب بمقدراتها اللونية والشكلية وغيرها حتى " اصبحت هذه المعلومات الرقمية بمثابة الخريطة الجينية للصورة حيث تتجلى قدرة التكنولوجيا الرقمية في امكانية تعديل تلك الصفات الجينية البصرية المكونة لعناصر الصورة من الوان وتباين ونصوع وكافة العناصر التشكيلية وذلك بالتحكم بالارقام الدالة هن هذه العناصر فيما يعرف اليوم بتكنولوجيا التلاعب الرقمي Digital Manipulatatom للصورة" (Gamal, 2006, pp. 45-46) لنجد اليوم ان المؤثر الرقمي من اهم العناصر الجمالية التي يتم توظيفها لانها تغير من واقع التكوين الصوري الى ما هو افضل من خلال اعطاء المسحة الشكلية الاكثر ملائمة للصورة وذلك لخلق الجو العام للمشهد، وبمقدور صناع المحتوى تحويل المكان الواقعي الى مكان خيالي واثراء الصورة جماليا بالاعتماد على المؤثرات الرقمية ذات الطابع الفنتازي بمصدقية عالية تبعا لدقة الاقناع حيث " يؤدي الاثراء الجمالي للصورة الى اثراء في المصدقية والبناء والتحقق والتشكل وهو ما يعني تحقيق اكبر قدر من الدلالات التعبيرية ولاسيما عملية الجمع بين مزايا العالم الواقعي والرؤية الخيالية في الوقت نفسه" (Behnam, 2013, p. 210)، والتي لا تلتزم حرفيا بالواقع بل تحاول تزيينه واعادة تقديمه بصيغة جديدة معدلة وفقا لرؤية صانع العمل الذي يخضع مادته الخام لاعادة البناء والترميم الجمالي لانتاج طرز شكلية منمقة تختلف عن الحقيقة فالمؤثرات الرقمية صممت لتحريف المؤلف لصالح اللامؤلف واثارة الدهشة والابهار بالامكانيات التقنية التي لاتمس البنية الشكلية فقط بل تنعكس بصورة واضحة على عناصر الزمان والمكان والحدث " فهي لاتحاكي الواقع فقط ولكنها تفرض واقعا مرثيا جديدا بوسائل تقنية مطلوبة للزمن والحدث والمكان" (Shimi, 2002, p. 18) تبعا لامكانية البرنامج في تغيير معالم اللقطات والمشاهد التي تظهر لنا الاشجار والمباني والاماكن بصورة اكثر جاذبية وبريق لوني حيوي يتفوق عن الحقيقة ويتغلب عليها جماليا،" ان الغرض من المونتاج تحسين المظهر العام للعنصر المرئي، او خلق وهم بأن العناصر المرئية من مصادر متعددة موجودة في نفس المشهد" (Mohamed Sherif Sabry, 2019, p. 384) وبذلك لم تعد مقبولية مكان التصوير مشكلة اذ يمكن التغلب على هذه المشكلة من خلال الفلاتر اللونية والتأثيرات السينمائية التي تحول الاماكن العادية الى اماكن تصوير نموذجية بمحاكاة عالية الدقة وبعده خيارات ينتقها صانع المحتوى ويختبرها اثناء عملية المونتاج كما توجد تصنيفات للمؤثرات الرقمية بحسب طبيعتها اشتغالها وفقا لتوقيت استخدامها .

المبحث الثاني/ جماليات توظيف برنامج CapCut

اولاً: مميزات برنامج Cap Cut: يكمن النجاح الذي حققه البرنامج في السنوات الاخيرة في كونه لايفرض على المستخدم وجود علامة مائية خاصة بالشركة ضمن حيز الصورة الرقمية، بل على العكس من ذلك فقد اعتمدت الشركة وضع شعارها في نهاية الفيديو بشكل اختياري كي لا تؤثر سلباً على جمالية العمل الفني اذ " يساعد برنامج Cap Cut على انشاء محتوى رقمي جذاب ومتطور يزداد مع الازدياد الكبير للاقبال على هذا التطبيق ليس فقط لانه سهل الاستخدام ولكن ايضا لانه يفرض علامة مائية وله مميزات حصريّة" (Junaidi, 2022, p. 18) واتيحت امكانية توظيف البرنامج من اجل صياغة محتوى رقمي يمتاز بالقدرة على الابهار من خلال نوعية المونتاج، والامكانيات العالية في التعامل مع الصورة والصوت و تعددية خيارات الانتقال ما بين اللقطات والمشاهد بما يضمن حيوية العمل المونتاجي، كما يهدف التوظيف الى تحسين جودة الفيديوهات لتكون اكثر ابهارة من خلال تصحيح اللون او اختيار مرشح لوني ذو امكانية اكبر في التعبير عن الرسالة ليكون الناتج اكثر جودة من الاصل، حتى اصبح من أكثر البرامج انتشاراً وأكثر الأسماء تداولاً في عالم انتاج الصورة الرقمية سواء في المشاريع الطلابية والافلام القصيرة سواء التي تبث على مواقع الانترنت او التي يعدها المخرجين هو سهل الاستخدام بحيث يمكن للمستخدم الاستفادة من مميزاته المتاحة والعمل به بشكل احترافي في وقت أقصر من أي برنامج اخر لأنه يحتوي على واجهة مستخدم سهلة الى حد ما وبسيطة و أدوات شيقة تتيح امكانيات واسعة للتعامل مع الصوت والصورة بطريقة ممتعة تجذب المستخدم لها لنستطيع تلخيص مميزات الواجهة الرئيسية للبرنامج في النقاط التالية:

1. يتيح البرنامج امكانية الحصول على عدد كبير من المسارات الصوتية، والمزج ما بينها، عبر القيام " بتجميع مسارات متعددة للفيديو والصوت والصور والنصوص والتأثيرات دون أي ضياع بالقوت. بمعنى أنه يمكنك تحرير الملفات على مسارات متعددة في نفس الوقت. وسرعة عالية في حين أن البرامج الاخرى تعاني تحت وطأة الملفات عالية الدقة " (CapCutstaff, 2023) كما يمكن ايضا الحصول على عدد كبير من المسارات الخاصة بالعناصر الصوتية المختلفة الصوتية من مختلف المصادر وبحسب رغبة المونتير ومتطلبات العمل الفني
2. يمكن لهذا البرنامج تصدير العمل النهائي بجودة صورة وصوت يحددها المستخدم للاختيارات التالية (4k-2k-1080p-720p-480p) وعدد فريمات (Frame) rate تتراوح ما بين 24 الى 60 في الثانية وامكانية التصدير بنقنية (Smart HDR) لانه "يتفوق بمحتوى فيديو يصل إلى 4K يمكنك أيضاً تصدير الفيديو بتنسيقه الأصلي. هذا يضمن أنك لن تفقد بكسل واحداً من الجودة. وأفضل ما في الأمر أنه يمكنك تحرير هذه الملفات الضخمة بدقة عالية" (CapCutstaff, 2023) وتأتي عوامل اختيار الجودة الامثل بحسب طبيعة الامكانيات الخاصة بسرعة الاجهزة و ساعات خزنها وجودة خط الانترنت المعد لعملية رفع المنجز النهائي الى منصات التواصل
3. امكانية فصل الشخصية عن الخلفية بتقنية Chroma وقد دأب المطورون على تضمين الذكاء الصناعي لالتقاط الوجوه والممثلين وعزلهم بطريقة لا تتطلب جهد في الاعداد

4. امكانية اختيار مقاييس الشاشة الانسب لمشروع العمل وللمدخلات الفيديوية
ثانيا: خطوات العمل على البرنامج: عند الضغط على اختيار new project وعلامة (+) سيقوم البرنامج بفتح معرض الصور (studio) بعد ذلك نقوم بأختيار الملفات المطلوب استيرادها لتظهر لنا تلقائيا ثم تظهر لنا الواجهة الرئيسية للبرنامج كما في الصورة (1) والتي تحتوي على عدة نوافذ مبسطة يتم فيها ادارة عملية المونتاج الفعلي على الحاسوب والتي تعتبر "واجهة نموذجية تتوفر فيها الوظائف الاكثر اهمية لتحرير الفيديو: التشذيب والتراكب، الصوت والعناوين والملصقات وانشاء الانتقالات" (Yanbekov, 2022, p. 28) وقد صممت الواجهة الرئيسية لتكون مرنة وواضحة الى ابعد حد ممكن من التبسيط في الاعدادات والخيارات التقنية على خلاف البرمجيات التقليدية للمونتاج و المعدة للافلام والمسلسلات والاعمال الطويلة ذات الكلف الانتاجية الباهضة و التي تتشعب بتفاصيلها و تحتاج الى خطوات تقنية معقدة قبل الشروع بعملية المونتاج قد تستغرق وقتا وجهد طويل بينما يسهل البرنامج هذه المرحلة "بعد تسجيل لقطاتك الأولية ، قم باستيراد هذه الملفات إلى Cap Cut. سيتم تخزينها تلقائيًا في محرك الأقراص السحابي ، وهو مكان رائع لحفظ ملفاتك. يمكنك استخدام هذه الميزة لتوفير مساحة على جهاز الكمبيوتر" (CapCutstaff, 2023) لذلك نجد صانع المحتوى الرقمي ميال الى البرامجيات المصممة بالاساس للتعامل مع النوع الفيديوي الذي يستخدمه، وحتى صناع الافلام القصيرة اتجهوا الى هكذا برامجيات تسهل عملية الانتاج بمرونة وطواعية عالية تنعكس على اهتمام المستخدم بالجوانب الفنية والحرفية التي ترفع من الامكانيات الجمالية والتعبيرية، وهنا يتبادر السؤال من يقوم بضبط اعدادات البرنامج؟، المستخدم يختار نوع الموضوع والاعدادات الرئيسية في بداية المشروع، لتقع على البرنامج مهمة الضبط الذاتي للخواص التقنية بما يتلائم مع طبيعة الموضوع بالاضافة الى الابتعاد عن التشعب في النوافذ الرئيسية للبرنامج والتي يمكن استعراضها على النحو الاتي:



الصورة رقم (1)

اولا: **Player first**: تتميز هذه النافذة عن قريناتها في برامج المونتاج الاخرى ذات الشاشات الثنائية كونها شاشة مدمجة واحدة تسمى Player ، تقوم بمهام مزدوجة، اذ نشاهد من خلالها المادة الخام فور الضغط عليها في المكتبة، بينما نستطيع مشاهدة المادة الفعلية فور الضغط عليها من التايم لاين وهي بذلك تميل الى التبسيط الى ابعد حد ممكن، ومن المزايا التي تتمتع بها هذه النافذة تمكين المونتير من مشاهدة التأثيرات و

الخطوط على الفيديو فور تمرير الماوس على المؤثر او الخط لتسمح بانتقاء افضل الخيارات من الناحية الجمالية والوظيفية ولاداعي الى عمليات الاضافة والمسح والتجريب فالبرنامج يسمح بمشاهدة افتراضية للوصول الى احسن النتائج

ثانيا: **Adjustment first** : تأتي اهمية هذه النافذة بحسب الوظائف المتعددة التي تقوم بها، فهي تقدم امكانية الحصول على المعلومات (Details) الخاصة بالمصادر الصوتية والصوتية مثل مسار الخزن، الالوان، امتداد المادة هذا من جانب، من جانب اخر تمكن هذه النافذة من اظهار الخيارات والخواص الجزئية للمؤثرات المختلفة مع امكانية ضبطها يدويا و بالاضافة الى التحكم بخواص الكروما وغيرها من التفاصيل

ثالثا: **Timeline first** المخطط الزمني : تمثل هذه النافذة الحيز الفعلي لعملية المونتاج فهي نقطة التجمع الفعلي لشذرات العمل من العناصر من خلال مسارات الصورة والصوت المتعددة "وهو المكان الذي ستقوم فيه باجراء جميع عمليات التحرير الخاصة بكو يحتوي شريط الأدوات الموجود في أسفل الشاشة على جميع أدوات التحرير الخاصة بك مثل التقسيم والصوت والنص والملصقات والتأثيرات" (Staff, Co-authored by wikiHow، 2022) وقد حرص المطورون على جعل هذه المسارات سلسلة اكثر من حيث تموضع المواد وظهور الخيارات التفصيلية فيها لتكون اداة مطواعة وغير محددة بقوالب جامدة، كما تتميز نافذة البرنامج الحالي عن مثيلاتها في برامج المونتاج التقليدية، بالتبسيط العالي للخيارات المعقدة بالاعتماد على خاصية الذكاء الصناعي، بالاضافة الى ابداء مرونة اكبر لامكانية التحكم بالمؤثرات الرقمية وتزمينها الدقيق ضمن المكان المحدد لها للتأثير في الصورة والصوت و سلاسة اكبر في التحكم بالاعدادات الخاصة بالقطع والنقل وقفل المسارات

رابعا: نافذة الوسائط الرئيسية- **Media first** : هي من اهم النوافذ لكونها تضم عدد من الخيارات الفرعية ذات المهام المحورية في عملية المونتاج والمرتبة بالتفصيل حسب الاولوية و تسلسل انجاز المشروع ويمكن شرحها من خلال مايلي:

أ- الوسائط - **Media** : يتفرع من هذا الخيار قسمين اساسيين هما:

1. **(Local)**: ويرتبط بزر الاستيراد (**Import**) ويتم من خلال هذا الخيار استيراد المصادر المرئية المتنوعة مثل تنسيقات الفيديو المختلفة والصور، ومن الممكن ان تكون هذه النافذة مكتبة للمصادر المرئية التي يتم استيرادها لمشروع العمل والرجوع اليها في اي وقت ضمن رقعة العمل الفعلية للبرنامج

2. **(Library)**: يظهر هذا الخيار مكتبة جاهزة من المصادر الصوتية (One line) والتي يتم تحديثها بصورة مستمرة من قبل مطوري البرنامج، كما تقسم هذه المصادر الصوتية بحسب التأثيرات المرئية التي تضمها ومنها: Animation-Cut Text-NYE Celebration

ب- الصوت - **Audio** : ويقسم الى ثلاثة اقسام رئيسية هي :

1. **الموسيقى Music**: يقدم هذا الخيار مجموعة كبيرة ومتنوعة من المصادر الموسيقية عالية الوضوح والتي تم فرزها بحسب النوع الموسيقي ومنها (SlipStream- Vlog-Pop-Beats-R&B)

2. المؤثرات الصوتية **Sound effects**: ويضم مجموعة من الاختيارات الفرعية ومنها performance-

fight-transition-magic-horror

3. **Extracted Audios**: ويتم من خلال هذا الخيار استيراد المصادر الصوتية المختلفة من

(Import)، ومن الممكن ان تكون هذه النافذة مكتبة للمصادر الصوتية التي يتم استيرادها لمشروع

العمل

ج- النصوص **Text**: في هذا القسم من البرنامج يتم ادارة عملية اضافة النصوص الى مشروع العمل عبر:

1. الاضافة النصية **Add text**: الخطوة الاولى لاضافة العبارات النصية الى التايم لاين

2. **Text Effects** مجموعة من المؤثرات النصية بالاضافة الى التأثيرات الحركية

الى النصوص

د- **المؤثرات - Effect**: تحتوي النافذة على عدد كبير من وظائف المؤثرات الخاصة مثل "التداخل، الضوء

والظل، الملمس، الرسوم الهزلية، الفلاتر، الترجمات، وحتى التجميل و تغير الصوت، والا هم من كل هذا ان

المؤثرات الخاصة يمكن استخدام كل خياراتها بصورة مجانية، ولا يوجد دفع مالي مقابل الترقية او لالغاء

القفل ويمكن القول انه اداة المونتاج الاكثر شمولاً في الوقت الحالي (Free video editing tool, p. 22)، لانتاج

قصص تتسم بالقدرة على تحقيق مديات عالية من الاقناع تبعاً للتطور الحاصل في مجال الصورة الرقمية

والتنافس الكبير من قبل الصانعين من اجل جذب انتباه المشاهد الى المحتوى الرقمي الجذاب والترويج وذلك

يتطلب ادوات ابداعية محدثة باستمرار تستجيب للمتغيرات الفكرية والجمالية لتمكن صانع العمل الفني

من الانطلاق نحو صياغة الافكار الابداعية عبر "تأثيرات الفيديو السحرية لإنشاء قصة جذابة عبر إضفاء

الإثارة على مقاطع الفيديو الخاصة بصانع العمل وإنشاء قصص مقنعة، يتميز البرنامج بتأثيرات وانتقالات

ورسوم متحركة هائلة يتم تصنيفها حسب السمات والأغراض" (capcut، 2023) وعلى ذلك يمكن وتقسّم

المؤثرات الى الانواع التالية:

اولاً: مؤثرات الفيديو **Video effect** وتقسّم الى عدة مجموعات:

المجموعة الاولى: **Trending** المؤثرات الشائعة: هي مجموعة من المؤثرات الصورية التي تعد من حيث وجهة

نظر المطورين الاكثر استخداماً في عمليات المونتاج على الرغم من اختلافها عن بعضها البعض، لذلك تم

وضعها في مقدمة المجموعات لسهولة البحث عنها ولاهيمتها القصوى في انجاز المشروع وتتفرع منها المؤثرات

التالية:

1. مؤثر الكاميرا المهتزة - **camera shake**: يقوم هذا المؤثر باحداث اهتزازات خفيفة يمكن

التحكم بشدتها حول محور الكادر، يتم توظيف هذا المؤثر للحصول على تأثيرات التصوير

بكاميرات الهواة وكاميرات الهواتف المحمولة باليد، والايحاء بالحركة والجريان اثناء التصوير،

وكل ذلك يكسر جمود الصورة ويجعلها اكثر قدرة على جذب انتباه المشاهد.

2. **Vibration flash**: يرفع هذا المؤثر من امكانية الصورة على التعبير من خلال ومضة اهتزازية

سريعة تصيب التكوينات الصورية داخل الصورة يرافق هذا التأثير مؤثر صوتي شبيه بصوت

البرق، ويتم توظيف هذا المؤثر عند افصاح الشخصيات عن معلومة مهمة من الممكن ان تصدم المشاهد بحسب اهميتها.

3. **Black flash** الفلاش الاسود: يقوم هذا المؤثر بجعل اللقطة عبارة عن ومضات تختفي فيها الصورة وتعود بسرعة عالية يتم فيها محاكاة الاسلوب الفوتوغرافي في تصوير الصور المتلاحقة، ويتم توظيف هذه الميزة في التاكيد على الحدث و جعل الشخصية تبدو اكثر اهمية اثناء الحركة لتشبهه الى حد كبير اطلالة المشاهير اثناء التصوير.

4. **Negative strobe** مؤثر الصورة السلبية: يقوم هذا المؤثر بعكس المقدرات اللونية للصورة الى الالوان المعاكسة لتصبح شبيهة بالصورة الفوتوغرافية السلبية على شكل ومضات لونية متكررة تساهم في تعميق الشعور بالخوف و الترقب وتجعل الشخصيات اكثر غموضا.

المجموعة الثانية: مؤثرات العدسات:

1- **Edge glow** توهج الحواف: يضيف هذا المؤثر توهجا ضوئيا لمختلف التكوينات داخل الكادر من الاشكال والاشخاص لتبدو اكثر اشراق من خلال الهالة الضوئية التي تعزل الشخصية عن المكان من خلال الهالة الضوئية، ويتم توظيف هذا المؤثر جماليا لتبدو الشخصيات والاماكن اكثر رونقا من الحقيقة فتجذب انتباه المتلقي وتشده اكثر نحو التوهجات الشكلية التي ترافق التكوينات المتحركة.

2- **Soft – النعومة**: يقلل هذا المؤثر من حدة الالوان ويجعلها اكثر نعومة وميول الى النصوص الابيض الغامر، ويمكن توظيف هذا المؤثر للتعبير عن المواضيع والافكار ذات الابعاد النفسية والعاطفية التي تتصل بالشخصيات التي تظهر في العمل الفني

3- **eye Fish**: يحاكي هذا المؤثر التشوه الحاصل في التكوينات عبر تحذب الخطوط والاشكال بصورة شبه دائرية، ويمكن توظيفه في ضغط التكوينات المعقدة للقطات العامة او في محاكاة اللقطات المصورة بكاميرات المراقبة

المجموعة الثالثة: Opening & closing – مؤثرات بداية ونهاية اللقطة:

1. **the color** - المؤثر اللوني: ينشئ هذا المؤثر ظهورا تدريجيا باللون الاسود والابيض الباهت في بداية اللقطة، ليتم التغيير التدريجي نحو ظهور الالوان في وسط ونهاية اللقطة، ويتم توظيف هذا التأثير من اجل الحصول على مجموعة من القيم الجمالية والتعبيرية عند التمهيد اللوني من خلال تغير اللون في اللقطات الافتتاحية للدلالة على الدخول الى العالم الحكائي للقصة

2. **Fade out** الاختفاء التدريجي: من حيث الوظيفية يؤدي هذا المؤثر عملية الاختفاء التدريجي حاله حال المؤثرات في البرامج التقليدية الاخرى، لكن الجديد في هذا المؤثر طريقة الاختفاء التدريجي التي يتم فيها تحول مناطق الصورة الى بقع اوت out of focus بالتزامن مع الاضمحلال التدريجي للصورة نحو الاعتماد التام

3. **Camera focus**: يعمل هذا المؤثر على اعطاء تأثير الصورة خارج الوضوح في بداية اللقطة

والانتقال الى الوضوح

المجموعة الرابعة: retro: وتقسم هذه المؤثرات الى :

1. **Rolling film** يعمل هذا المؤثر على تحويل الكادر الى مجموعة من الصور المنقسمة على شكل

شريط سينمائي متحرك تتواجد فيه المصادر التصويرية بطريقة الكادر المتسلسل ليحاكي الى حد كبير حركة الشريط السيولويدي للفيلم السينمائي

2. **Black Noise** – مؤثر تشويش الافلام القديمة: يحاكي هذا المؤثر طريقة عرض الافلام

السينمائية القديمة عبر اضافة التشويش Noise ومحاكاة الخدوش على الكادر السينمائي ، ويتم توظيف هذا المؤثر جماليا لظهار السمة الوثائقية الى اللقطات والمشاهد من خلال المحاكاة الشكلية لها.

3. **مؤثرات التهميت:** وهي مجموعة من المؤثرات التي تعمل على تحييد الالوان وجعلها تميل الى اللون

الرصاصي، ليتم توظيفه جماليا في اعطاء الطابع الوثائقي الى اللقطة وجعلها تحاكي الافلام القديمة

المجموعة الخامسة: lighting effects- مؤثرات الازياء: للاضاءة اهمية كبيرة في العمل الفني تبعاً لطبيعة لتأثيراتها الجمالية والتعبيرية التي تصب في الازياء الشكلي للصورة وما يتبع ذلك من عمليات انتاج المعنى، ويحتوي البرنامج على مجموعة كبيرة من مؤثرات الازياء التي تحاكي اشتغالات الافلام السينمائية وتتفوق عن الازياء الحقيقية في كونها تستخدم الذكاء الصناعي في التعرف على الوجوه والشخصيات الحصول على التفاعل الامثل ما بين المؤثر اللوني وطبيعة الشخصية وحركتها ومحيطها المكاني ضمن ابعاد الصورة، ومن اهم هذه المؤثرات :

1. **Sun set** مؤثر غروب الشمس: يظهر هذا المؤثر اشعة ضوئية ذات خطوط ذهبية متحركة من

احد الجوانب لتحاكي الى حد كبير تأثير غروب الشمس، ويتم توظيف هذا المؤثر جماليا في المشاهد الخارجية التي واللقطات العامة لتضيف الى الصورة امكانيات تعبيرية تؤدي الهدف الوظيفي المطلوب.

2. **angel** الملاك: يجعل هذا المؤثر من الشخصية المصورة تبدو وكأنها كائن خرافي مضيء بالخطوط

والتوهجات اللونية التي تنتشر في جميع انحاء الكادر، ويمكن توظيف هذا المؤثر جماليا في اللقطات والمشاهد التي تتطلب اظهار الجوانب الخارقة للشخصيات والخروج عن اطر الواقع نحو الاشتغالات الخيالية التي تغاير المؤلف

3. **النوافذ والستائر وظلال الاشجار:** هي مجموعة من المؤثرات تظهر تأثيرات لونية ما بين الظل

والضوء للنوافذ والستائر التي توظف جماليا في العمل الفني من اجل اضاء مجموعة من القيم الدرامية للصورة وترفع من امكانياتها نحو ما هو افضل .

المجموعة السادسة: مؤثرات frame تتيح هذه المؤثرات امكانية الحصول على تأطيرات متنوعة للفيديو وذلك لمحاكاة تأطير الصورة الفوتوغرافية، الفيلم السينمائي الاسود والابيض – الملون، او محاكاة الصورة الممزقة broken photo. وتوظف هذه المؤثرات جماليا في اعطاء مسحة وثائقية للعمل الفني عبر محاكاة

الصور الوثائقية، وهناك مؤثرات أخرى تحاكي أسلوب المشاهدة من خلال شاشات عرض الكاميرات ومناظير الرؤية Viewfinder

المجموعة الثامنة : star - مؤثرات النجوم :مجموعة من المؤثرات الرقمية التي تضيف الى التكوينات الصورية مثل العيون والفم و الخطوط والاشكال بريق على شكل نقاط نجمية يختلف لونها وحجمها وحركتها من مؤثر الى اخر وبحسب ضبط المستخدم لها، وتوظف هذه المؤثرات لتعزيز الجوانب الجمالية للصورة وجعل الشخصيات والتكوينات تتمتع بمظهر سحري يغير الواقع ويخرج عن الاطر الشكلية للمألوف.

ثانيا مؤثرات **Body effects** :انتج التطور التقني للمؤثرات الرقمية في مجال الذكاء الصناعي مزايا وامكانيات جديدة لم تكن في السابق موجودة في برامج المونتاج التقليدية امكانية ومنها هذا النوع من المؤثرات التي كانت امكانية تنفيذها في السابق تتطلب من المونتير عمليات معقدة التنفيذ في البرامج الاخرى، الا ان ذلك لم يعد صعبا الان اذ يتيح الذكاء الصناعي في البرنامج امكانية العزل التلقائي التام للشخصية عن الخلفية في اللقطة وتنفيذ مجموعة كبيرة من التأثيرات الخاصة بعزل جسم الشخصيات **Body** وفقا لمستويين اساسيين، الاول: على مستوى التكوين الشكلي للهيئة الخارجية للشخصية لانشاء عزل شكلي عن الخلفية، بينما يتحدد المستوى الثاني للتأثير على الخلفية لتنعزل عن الشخصية المتواجدة ضمن حدود اللقطة، وكل ذلك ساهم في اثناء اللقطة عبر تفكيك مكونات التكوين وفقا لاستشعار وجود الشخصيات تلقائيا وبدون ضبط مسبق من قبل المونتير او الحاجة الى التصوير بالكروما وبنيني عليها من عمليات متعبة تعتمد على Layers او انشاء طبقات متعددة، ولكن هذا لايعني الاستغناء عن الكروما اذ يمكن تصوير لقطات خاصة بالكروما واستخدام هذا النوع من المؤثرات للحصول على افضل النتائج ومن هذه المؤثرات:

- 1- مؤثر المسح الكهروضوئي - **Electro-optical Scanning**: يقوم هذا المؤثر بأضافة تأثير لوني لامع يشبه تألق الطاقة الكهربائية يتحرك بصورة دينامية على جسم الانسان ويوظف هذا التأثير جماليا للتعبير عن قوة الشخصية المصورة واعطائها ملامح جسمانية خارقة وترفع من اهميتها البصرية ضمن فضاء الصورة وتميزها عن العناصر التكوينية الاخرى.
- 2- مؤثر انعكاس العين- **Eye Reflection**: يستشعر هذا المؤثر تلقائيا عيون الشخصيات ويحولها الى حالات بقعية مضبئة، تتحرك مع حركة العين، ويتم توظيف هذا المؤثر جماليا في صناعة مشاهد الرعب والترقب التي تجعل من الشخصيات تمتلك مقومات شكلية خارقة لتشد انتباه المشاهد وتجعله يتفاعل اكثر مع المحتوى.
- 3- مؤثر تيندال - **Tyndall Effect**: يحاكي هذا المؤثر تأثير تيندال حول تشتت الضوء وانعكاساته، وهو بذلك يعطي للشخصيات من خلال الضياء المنبعث منها بفعل التأثير الى شخصيات ذات طابع سحري عجائبي تبعا لمسارات الخطوط الضوئية التي تنبعث من وجه الشخصية لتكون اشكالا هندسية
- 4- مسارات الشكل - **Shape Trails**: يستشعر هذا المؤثر حركة اليد والذراع ويقوم باحاطتها بخطوط لونية زخرافية ذهبية او زرقاء لترسم على شكل مسارات حركية تحدد حركة ايدي

الشخصيات، يعد من اهم المؤثرات توظيفاً ورواجاً في صناعة المحتوى الخاص بالبرامج التلفزيونية والتايتل الخاص باللقاءات التلفزيونية.

ثالثاً: المؤثرات الانتقالية Transition effects

- 1- المزج – Mix : يعتمد هذا المؤثر على مزج نهاية اللقطة مع بداية اللقطة التي تليها ويتيح البرنامج عبر نافذة Adjustment first التحكم الدقيق بمدى التداخل ما بين اللقطات لانتاج المزج الصوري
- 2- مؤثر التحول الشكلي - Then and Now : وهو مؤثر يربط بين لقطتين عبر التغير الشكلي السلس للتكوينات، إذ يقوم بأستشعار الوجوه فيها ليقوم بعمل علاقة بينهما لينشئ حالة من الاقتران ما بين العناصر الشكلية للقطات وفقاً للعلاقة التركيبية ما بينها من ثم يفسح المجال الى المقارنة الشكلية ما بين اللقطات عبر التحول وفقاً لعلاقة (قبل وبعد)
- 3- مجموعة مؤثرات Dissolve 2-1: يعتمد هذا المؤثر على التداخل التدريجي ما بين اللقطة الاولى واللقطة الثانية التي تحل محلها، الا ان هذه المؤثرات تختلف من حيث آلية العمل عن الديزولف التقليدي فقد جاءت متطورة أكثر بما يعرف بالتدوير الصوري الذي جاء في البرنامج لتكون أكثر مرونة وسلاسة وبثلاثة مؤثرات انتقالية رئيسة اعتمد الاول على التفرغ اللوني التدريجي، بينما اعتمد المؤثر الثاني والثالث على الانصهار التدريجي للقطة وحلول اللقطة التي تليها مع فوارق تكوينية من حيث طبيعة التغير التشكيلي للخطوط والاشكال تبعاً لتكوين الصورة
- 4- مجموعة مؤثرات lighting effects مجموعة من المؤثرات الانتقالية التي تعتمد على الاضاءة في احداث عملية الانتقال ومن اهم هذه الانواع :
- 5- مؤثر الفيلم القديم Old film: يتم محاكاة اطارت كادر شريط الفيلم السينمائي متعدد الثقوب لتبدو عملية الانتقال نسخة طبق الاصل من الانتقالات المعدة بالطرق التقليدية للأفلام القديمة مع مؤثرات ضوئية تحاكي تقنية آلة العرض الميكانيكية.
- 6- Black fade الاختفاء التدريجي: يعتمد هذا المؤثر على الاختفاء والظهور التدريجي للمصادر الصورية عند الانتقال لصالح اللون الاسود
- 7- White flashes: يعتمد هذا المؤثر على الاختفاء والظهور التدريجي للمصادر الصورية عند الانتقال لصالح اللون الابيض
- 8- مؤثرات light sweep هي مجموعة من المؤثرات التي تعتمد على خطوط ضوئية وهاجرة تتحرك في الكادر محدثة عملية الانتقال الصوري في اللقطة
- 9- مؤثرات flash: مجموعة من المؤثرات الانتقالية التي تعتمد على مبدأ الومضة الصورية السريعة كنقطة فاصلة في عملية الانتقال.
- 10- Slide مؤثر السلايد: وهي مجموعة من المؤثرات الانتقالية التي تعتمد في تغيير اللقطة على ظهور نمط شكلي كأن يكون عمود او مثلث من احد اطراف الكادر ليتحرك بشكل انزلاقي نحو الاتجاه الاخر لصالح ظهور اللقطة الجديدة.

11- Glarc2: هي مجموعة من المؤثرات التي تعتمد على مبدأ إضافة هالة لونية متحركة تشبه إلى حد

كبير تأثير انعكاس الضوء على عدسات الكاميرا وتوظف هذه المؤثرات من أجل الربط ما بين

اللقطات السريعة من دون أحداث عملية توقف لاستمرارية الحدث

رابعاً: الإسراع والابطاء: تعد هذه العملية من أهم التقنيات المونتاجية التي يتم من خلالها تكوين الإيقاع

المرتلي للقطات عبر ضغط المناطق المترهلة والطويلة في اللقطة وجعلها أكثر حيوية، بينما يتم التأكيد على

التفاصيل الدقيقة عبر عملية الإبطاء لفسح المجال أمام المتلقي لمشاهدة أدق التفاصيل للحركة والتكوين،

اذ يمكن تغيير إيقاع اللقطة بالتزامن مع الصوت من خلال التحديد الزمني الدقيق للمناطق المشمولة بعملية

الإسراع أو الإبطاء والتي يحددها صانع المحتوى بصورة واضحة ضمن المسار الزمني للقطات بشكل دقيق

ومرن اذ يمكن البرنامج من " القدرة على تغيير إيقاع الفيديو المراد تحريره وارجاعه وتغيير سرعته (Junaidi,

2022, p. 4) وكل ذلك يصب في كسر الرتابة وجعل اللقطات أكثر حيوية عبر اختيار طريقة الإسراع والابطاء

عبر خيار Curve كما في الصورة رقم (A-2) التي تظهر فيها عدة خيارات من متغيرات السرعة التي نستطيع

من خلالها ضبط إيقاع اللقطة وفقاً لمنحى وتر السرعة الذي يظهر على شكل منحى متدرج عند الضغط على

"Curve" لتغيير السرعة عبر الأجزاء المختلفة لمقطعك. اضغط على أي من القوالب المعدة مسبقاً التي يوفرها

Cap Cut ، أو قم بإنشاء منحى مخصص ، انقر على "مخصص" وتعالج الخط الأصفر عن طريق سحب كل

نقطة من النقاط الأربع لأعلى أو لأسفل. سيؤدي وضع نقطة أعلى (مما يؤدي إلى ارتفاع المنحنى) إلى تسريع هذا

الجزء من المقطع ووضعها في مستوى منخفض (توجيه المنحنى لأسفل) سيؤدي إلى إبطائه. اضغط على علامة

الاختيار السفلية اليمنى عند الانتهاء" (Staff, Co-authored by wikiHow، 2022) ومن الجدير بالذكر ان

اي تغيير في سرعة اللقطة سيظهر بصورة توضيحية على شكل نبضات ملاصقة لمسارها الزمني كما في الصورة

رقم (B-2).

وفي ضوء كل ماورد في الأطار النظري يمكن للباحث ان يستخرج مؤشرين رئيسيين يتمثلان بما يلي:

1- توظيف المؤثرات الفيديوية يؤدي الى تغير في معطيات الصورة لتحقيق ابعاد جمالية تتفوق عن

الأصل

2- مرونة الانتقالات المونتاجية ما بين اللقطات بواسطة المؤثرات الانتقالية الغير التقليدية



الصورة رقم (2)

الفصل الثالث: اجراءات البحث :

اولا: منهج البحث: هناك صلة وثيقة ما بين اختيار منهج البحث وطبيعة الهدف الذي يسعى اليه البحث الى تحقيقه وفقا لمنهج البحث الوصفي الذي يعنى بوصف الظاهرة بكل ابعادها الجزئية وتجميع بياناتها بطريقة منظمة تسعى الى تحقيق أفضل النتائج وعلى ذلك اختار هذا المنهج كونه الأكثر ملائمة لطبيعة واهداف الدراسة الحالية

ثانيا: مجتمع البحث: يعنى مجتمع البحث في المحتوى الرقمي لوسائل التواصل الاجتماعي للفترة ما بين 2022-2023 والتي تم فيها توظيف البرنامج لانتاج الاعمال الفنية اتسمت بأبعاد شكلية جمالية .

ثالثا: عينة البحث: بعد اطلاع الباحث على منصات التواصل الاجتماعي ذات الصلة بموضوع البحث وقع الاختيار على عينة قصدية اتصلت بمجال عمل الباحث على المستوى العلمي والفني تمثلت بالاعمال المرفوعة على موقع كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد وهي (بروموشن مهرجان قسم السينما والتلفزيون) و (بروموشن مهرجان قسم الفنون الموسيقية) ، كسبب اساسي في الاختيار، ومن اجل اضافة هذا البرنامج الى خيارات الطلبة السينما والتلفزيون بصورة عامة في انتاج الاعمال الفنية المختلفة والتجارب المونتاجية لمادة الخدع والمؤثرات ومادة تقنيات المونتاج هذا من جانب، من جانب اخر فقد تنوعت التوظيفات الجمالية للمونتاج والمؤثرات التي وصلت الى رقم كبير في عدد المشاهدات والتعليقات من الجمهور.

رابعا: اداة البحث: اعتمد الباحث على ماوصل اليه من مستخلصات الاطار النظري من مؤشرات كأداة للبحث.

خامسا: خطوات البحث: قام الباحث بمشاهدة عينه البحث من اجل رصد كل ما يتعلق بجماليات توظيف برنامج في مونتاج ومؤثرات المحتوى الرقمي على الانترنت

الفصل الرابع: تحليل العينية ومناقشتها: تحليل العينه الاولى: بروموشن مهرجان قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية 2023/ انتاج وحدة الاعلام - كلية الفنون الجميلة.

الملخص: يعرض الفاصل الترويجي المرفوع على كافة المواقع الرسمية للكلية لقطات متنوعة مصورة داخل اروقة الكلية تظهر لنا كواليس مهرجان قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية و التحضيرات التي جرت، من اول ظهور البوستر الرسمي الى مرحلة عرض الافلام المشاركة في المهرجان على الشاشة وقد تم توظيف مجموعة من المؤثرات الرقمية المتنوعة الخاصة ببرنامج Cap Cut.

المؤشر الاول: توظيف المؤثرات الفيديوية يؤدي الى تغير في معطيات الصورة لتحقق ابعاد جمالية تتفوق عن الاصل: تبدأ اللقطة الافتتاحية التي تظهر لنا طلبة قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية وهم يقومون تعليق البوستر الرسمي للمهرجان الذي يظهر فيه مؤسس القسم المذكور والمخرج السينمائي الكبير (جعفر علي)، وباشتغال مميز يحاول من خلاله صانع العمل التعبير عن فكرة المهرجان بأسلوب جمالي يستخدم المؤثر الرقمي لانتاج محصلات فكرية تخدم فكرة الفيلم يلجأ الى توليفة مونتاجية مركبة متعددة الاشتغالات الوظيفية للمؤثرات التي تعمل معا بصورة بنوية ولعل اهمها: توظيف مؤثر (Black Noise – مؤثر تشويش الافلام القديمة): وقد كان لهذا المؤثر دور كبير في إضفاء نوع من المحاكاة الخاصة بعرض نمط شريط الافلام السينمائية القديمة وما يرافقها من لتشويش الذي ظهر على شكل نبضات سريعة على الصورة Noise مع

توهجات ضوئية متفرقة بالاضافة الى، توظيف فلتر (filter) التهيئة: لاجل جعل الصورة تميل تدريجيا الى اللون الاسود والابيض عبر التحكم بالمقدرات اللونية لاعطاء الطابع السينمائي للقطعة وجعلها تنتهي الى فترة ما قبل ظهور اللون في الاعمال الفنية، اما توظيف مؤثر (frame) اتاح امكانية الحصول على تأطير كادر الفيلم السينمائي القديم، ان هذه التأثيرات المركبة اندمجت مع مضمون اللقطة التي تظهر بوستر مؤسس القسم المعروف بافلامه السينمائية لتعطي نواتج جمالية غاية بالتعبير الفني والجمالي الذي يحيي هذا الارث الفني من خلال اعادة نمذجة الواقع بصيغ وثنائية كما في الصورة رقم (3)



الصورة رقم (3)

اما في اللقطة التي تلمها نرى توظيف اخر لا يقل اهمية عن سابقه اذ يظهر فيها مجموعة من الطلبة والعمال وهم يرفعون البوستر الرسمي لمهرجان قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية تمهيدا لتثبيته على الجدار الخارجي للقسم، يقوم صانع العمل بتوظيف الكيرف (Curve) لايجاد نوع من التغير الوتري ما بين الاسراع والابطاء لحركة اللقطات المتسلسلة ذات السرعة المتغيرة والتي تعطي نوع التغير في وقع الايقاع الصوري للمرئيات ما بين عامل السرعة الذي يؤدي الى وظيفة الاختزال والعرض المجمل لحركة الشخصيات التي تقوم بنقل البوستر من مكان الى اخر، وما بين العرض التفصيلي بالحركة البطئية للحظة رفع البوستر والتي وضفت جماليا لتجسيم الفعل واعطاء ابعاد معنوية ودرامية واهوار المشاهد من خلال شد الانتباه، وكل ذلك من تغير في نمط اللقطات لم يكن ليعطي هذه النتيجة من دون الاختيار الموفق لعناصر المجرى الصوتي المضافة الى اللقطة، فقد تم اختيار مناطق تغير السرعة وفقا للتزامنية التركيبية للمتغير الصوتي التزامني مع الضربات الموسيقية الايقاعية الجاهزة والمختارة من مكتبة البرنامج one line ليؤدي ذلك الى خلق نوع من الايقاع المونتاجي الحركي الذي يعتمد على تغير سرعة اللقطة لتجسيم الحدث عبر التغير من الاسراع الى الابطاء، ليساهم كسر الرتابة عبر تغيير نمط حركة المرئيات بواسطة الضبط الدقيق لتدفق الفريمات لنجد التوظيف الجمالي ينبع من التحكم في منظومة السرد البصري لانتاج محصلات فكرية وجمالية تعيد تقديم الواقع بقالب مونتاجي اكثر نضارة تهدف الى اثارة المشاهد وحثه للتفاعل مع المنجز الفيديوي لتحقيق نسبة عالية من المشاهدات، اما في الثانية 40 من العمل تظهر في اللقطة حركة بانورامية من اليسار الى اليمين تكشف لنا الظهور الاول للبوستر الرسمي للمهرجان بعد تعليقه من قبل الطلبة وسط الكلية، نشاهد صورة جعفر علي ولقطة وثنائية في عمق البوستر لواجهة استوديو بغداد لانتاج الافلام السينمائية ليتم توظيف مؤثر التهيئة للحصول على لمسة وثنائية تعيدنا الى الفترة الذهبية لانتاج الافلام السينمائية من خلال تحييد

الالوان وجعلها تميل الى اللون الرصاصي لنجد ان المؤثر يتعدى المحاكاة الحرفية الى المحاكاة الجمالية باندماج المضمون التشكيلي للقطعة بكل ماتحملها من امتدادات فكرية وتأريخية في انتاج نسق مرئي مركب تنصهر فيه هذه العناصر لانتاج عمل يمتلك فاعلية التعبير بأقل وقت وببلاغة صورية تخاطب ذوي الاختصاص والمهتمين بلغة بصرية عالية كما في الصورة رقم (4)



الصورة رقم (4)

المؤشر الثاني: مرونة الانتقالات المونتاجية ما بين اللقطات بواسطة المؤثرات الانتقالية الغير تقليدية: يتم توظيف مؤثرات light sweep ما بين اللقطات التي تظهر فيها مجموعة من الطلبة والتدرسيين حيث يظهر المؤثر على شكل خطوط ضوئية حركية مضيئة بالوان ذهبية خاطفة تتحرك محوريا لاحداث عملية الانتقال الصوري ما بين اللقطات ، ويأتي هذا التوظيف لاجل الانتقال السريع من فكرة الى فكرة اخرى من مكان اخر على مقربة لتفادي احداث خطأ من حيث الخط الوهمي في التصوير او عدم الانتظام المونتاجي للقطات هذا من جانب وظيفي، اما من الجوانب الجمالية فقد اعطى المؤثر انسيابية التنقل ما بين اللقطات السريعة ذات الطبيعة الخاطفة، مع اعطاء الاحساس بالاتصال الزمني ما بين اللقطات وتواصلية جريان الحدث المرئي على الشاشة وتكوين ومضات حيوية تتناسب مع طبيعة المونتاج السريع وهذا المعنى قد لاتعطيه مؤثرات الديزولف او غيرها لان هذه المؤثرات تتلائم مع طبيعة الموضوع المصور والذي يتحمل وجود الحركات المونتاجية وهذا ما نجاهه واضحا في جانب اخر من العمل الفني وتحديدا في في الدقيقة 19 التي نشاهد فيها مجموعة من الانتقالات السريعة التي يظهر فيها مجموعة من الطلبة وهم يعملون بجد وتتحرك الكاميرا لتكشف عن لقطات الافعال المختلفة للحاضرين المتفاعلين فيما بينهم حيث نجد توظيف مؤثر السلايد Slide الانتقالي الذي يعتمد بالدرجة الاساس الربط التغييري القائم بواسطة ظهور نمط شكلي يتبدل من خلاله الصورة لصالح ظهور اللقطة الجديدة، التي حققت نوع من المواءمة ما بين اللقطات المنفصلة والتي تجمعت لتكون سياق مونتاجي منسجم تكون فيه الانتقالة نقطة للتلاحم الصوري ما بين شذرات الصورة بتكويناتها التي تنصر في نسق صوري واحد لانتاج اقصى درجات التفوق الشكلي القائم على الابهار الجمالي .

العينة الثانية: بروموشن مهرجان قسم الفنون الموسيقية 2022/ انتاج وحدة الاعلام - كلية الفنون الجميلة. الملخص: انتج هذا العمل الترويجي من اجل التعريف بمهرجان قسم الفنون الموسيقية الذي اقيم على قاعة حقي الشبلي في كلية الفنون الجميلة وقد تم مشاركة العمل على كافة المواقع الرسمية للكلية، يضم العمل الفني مجموعة متنوعة من اللقطات المصورة داخل اروقة الكلية تظهر لنا كواليس مهرجان واستعدادات طلبة قسم الموسيقى من خلال التحضيرات والتدريبات للكورال والعازفين على الآلات الموسيقية اكثر التفاصيل

التي جرت من حيث الاهمية وقد تم توظيف مجموعة من المؤثرات الرقمية المتنوعة الخاصة ببرنامج Cap.

Cut

المؤشر الاول:توظيف المؤثرات الفيديوية يؤدي الى تغير في معطيات الصورة لتحقق ابعاد جمالية تتفوق عن الاصل:في الدقيقة 1:24 تظهر مجموعة من الطلبة الذين يرتدون الزي الرسمي للمهرجان وهم يتجمعون في ساحة الكلية ليقومون بالعزف والغناء اثناء كواليس المهرجان الموسيقي حتى تصل الكاميرا بلقطة متوسطة الى طالب يقوم بعزف الكمان، وهنا يتم توظيف مؤثرات Body effects التي اتاحت امكانية التحسس التلقائي لاجسام الشخصيات واعطاءها المؤثر الخاص من دون المساس بالطبيعة التكوينية للمكان وذلك عبر استشعار حركة الشخصية الظاهرة باللقطة وهي تعزف وعلى اساسها ارتسم اشتغال المؤثر ضمن بنية اللقطة، لتتألق شخصية العازف بتألقات لونية ذات شكل سحري يعزل الشخصية بخطوط لونية زخرفية ذات طبيعة مضيئة ترتسم على شكل مسارات حركية تحدد حركتها ايدي الشخصية، كما في الصورة (5) بالاضافة الى الطلبة الاخرين الذين يظهرون حتى انتهاء اللقطة لنجد ان توظيف هذا النوع من المؤثرات يساهم في جعل اللقطة تخرج عن المألوف لتعطي احياءات شكلية وجمالية تنطلق من الواقع المألوف نحو الخيال اللامألوف وتعطي للشخصيات الحقيقية سمات شكلية تكون اقرب الى الشكل الخيالي للنجوم، لنجد ان بمقدور المؤثر الرقمي الذي اطلاق العنان نحو مغايرة الصورة النمطية نحو صورة خيالية تشد المشاهد وتجذبه اتجاه الفكرة الترويجية لتستحوذ على الانتباه بما فيها من امكانيات بصرية عالية المستوى وكل ذلك يصب في تفوق المنجز النهائي عن الاصل.



الصورة رقم (5)

المؤشر الثاني: مرونة الانتقالات المونتاجية ما بين اللقطات بواسطة المؤثرات الانتقالية الغير تقليدية: بلقطة عامة تتحرك الكاميرا نحو الامام داخل لتكشف لنا عن البوستر الرسمي لمهرجان قسم الفنون الموسيقية بعدها يتم الانتقال بواسطة المؤثر الانتقالي Dissolve1 الى لقطة عامة اخرى تتحرك فيها الكاميرا في داخل اروقة الكلية في الساحة الرئيسية لمبنى نحو قاعة حقي الشبلي التي يتم فيها انطلاق الحدث الرئيسي للمهرجان ، وهنا نجد ان توظيف هذا المؤثر عن غيره من المؤثرات لم يكن بصورة عشوائية بقدر الانتقائية العالية التي اعتمد عليها صانع العمل الفني من خلال الاستفادة القصوى من الميزة التي يتمتع بها

مؤثرالديزولف المطور والوظيفية التي يقوم بها من الناحية التكوينية كما هو واضح فقد قام المؤثر بالربط ما بين لقطتين مصورتين في مكانين مختلفين، بالإضافة الى عامل الحركة وزاوية التصوير التي تجعل من المؤثرات الانتقالية الأخرى غير فاعلة في تفادي وجود عدم ملائمة الربط ما بين اللقطتين تكوينيا فهو الحل الأمثل بما يمتلكه من ميزة التلاشي والأضمحلال اللوني التدريجي للقطعة الأولى مع الاحلال الصوري التدريجي للقطعة الثانية والتي أسست لنوع من الاندماج التكويني ما بين اللقطتين مع المحافظة على استمرارية الشعور بالزمن الفيلمي و ملائمة استمرارية الحركة داخل اللقطات من دون حدوث خطأ والتي اضافت للعمل الفني ابعاد جمالية على مستوى المونتاج والمؤثرات الرقمية التي اضفت مرونة عالية في التنقل ما بين اللقطات من خلال تحويل الانتقالة الى فسحة جمالية لتغير النمط الايقاعي في سياق العمل الفني وبالتالي شد انتباه المشاهد وجعله يتفاعل مع هذا الحدث المهم على الصعيد الفني والموسيقي في كلية الفنون الجميلة، اما في الدقيقة الثانية 15 من العمل تتحرك الكاميرا بلقطة محمولة يتم فيها الانتقال الى داخل قاعة المهرجان لنشاهد التحضيرات ليتم الانتقال من خلال مؤثر flashes الى لقطة قريبة تتحرك فيها الكاميرا مايكرفون ذهبي يتواجد في منتصف المسرح، ويأتي المؤثر يضيف ومضات لونية تحاكي تأثير ومضة الكاميرا الفوتوغرافية عند التقاط الصورة، وهذا الاشتغال ساهم في اغناء العمل الفني من خلال اضاء الاحساس بالحدث الأهم من خلال محاكاة ومضة الصور الفوتوغرافية على طريقة البرامج العالمية في المونتاج والمؤثرات التي تجعل المشاهد يتذكر ويقارن هذا الحدث مع برامج المسابقات اختيار الاصوات الغنائية مثل برنامج (The Voice) وغيره من البرامج التي تستخدم هذا الاسلوب لجذب المتلقي وشد الانتباه لايجاد تفاعل اكبر من خلال الومضات باللون الابيضWhite والتي يعتمد المؤثر الخاص بها على الاختفاء والظهور التدريجي للمصادر الصورية عند الانتقال لصالح اللون الابيض، بالإضافة الى ذلك فان هذا المؤثر ساهم وظيفيا في جعل الانتقال ما بين اللقطة العامة و اللقطة القريبة ممكنا من دون اللجوء الى انسيبوت او لقطة متوسطة لضمان سلاسة الانتقال وهنا نجد ان المؤثر الانتقالي اصبح يمثل الحل المونتاجي الأمثل الذي يتم فيه التعامل مع القواعد المونتاجية باسلوب سلسل يضمن تحقيق اعلى مديات الاغناء الجمالي من خلال التأثير الذي تحدته بهدف ايجاد نوع من التلاحم ما بين اللقطات المتفرقة، و في الثانية 30 يتم توظيف المزج – Mix لضمان الانتقال السريع نحو اللقطة التي تكشف فيها عن اسماء المدعويين الى المهرجان من الفنانين والعازفين المعروفين وقد تم اعطاء درجة عالية للمزج نحو اللقطة الاخيرة من خلال نافذة نافذة Adjustment first التحم الدقيق بمديات التداخل ما بين اللقطات لانتاج المزج الصوري للقطعة المطلوبة بدقة عالية، وهذا التوظيف يضمن استمرارية تدفق الحدث واعطاء الشعور باستمراريته من دون وجود تأثير شكلي يعيق ذلك، وفي الثانية 31 يتم الانتقال من لقطة المشهد الداخلي الى لقطات المشهد الخارجي الذي يليه من خلال توظيف مؤثر Glarc2 الذي احدث هالة ضوئية ذات لون تحركت نحو يمين الكادر مع احداث في لحضة الانتقال السريع ما بين اللقطتين، وهنا تم توظيف هذا المؤثر لظهار التحول من مشهد الى اخر مع للدلالة على انقضاء الوقت مع المحافظة على استمرارية الحدث.

الفصل الخامس: النتائج والاستنتاجات:

اولاً: نتائج البحث: بعد اكتمال التحليل الخاص بالعينية خرج الباحث بمجموعة من النتائج كما مبين في النقاط التالية:

- 1- ادى توظيف المؤثرات الانتقالية المحدثة زيادة المد الجمالي للفيديو للصورة وجعلها تمتلك مديات عالية من التعبير عبر التحكم بالمفاتيح اللونية لإنتاج المعنى المطلوب ايصاله وبالتالي ضمان اكبر قدر ممكن من التفاعل مع الجمهور من خلال الايحاء بالزمان والمكان والحدث بأسلوب جمالي يستخدم عناصر الشكل لتوجيه المشاهد نحو المعنى المطلوب
- 2- اسهم توظيف مؤثرات Body effects بالخروج عن الاطر التقليدية عبر قدرتها على تحسس الاشكال الانسانية المتحركة بتقنية الذكاء الصناعي داخل اللقطة واحاطتها بأنماط شكلية ذات طبيعة خيالية تبعد عن الواقع المؤلف نحو اللمسات الخيالية التي تحسن من القدرة على شد انتباه المتلقي وإدهاشه تبعاً للمغايرة الجمالية التي يتم فيها عرض الموضوع بطريقة تتفوق فيها الصورة عن الاصل.
- 3- تطور الامكانية التقنية للاسراع والابطاء عن طريق توظيف تقنية Curve لمسارات الفيديو وامكانية الاسراع والابطاء في الاماكن المحددة بدقة وسلاسة، ساهمت في تدعيم بنية الايقاع المرئي عبر استراتيجية الاسراع والابطاء في المناطق المحددة في العمل الفني .

ثانياً: الاستنتاجات: ترتبط جماليات توظيف برنامج Cap Cut ارتباط وثيق بتطور امكانية التحكم الدقيق باشتغالات مؤثراته بالإضافة الى ادخال الذكاء الصناعي فيها لاستشعار الاشكال واعطاء جودة عالية تنعكس على نوعية المنجز النهائي من حيث جمالية الشكل وقدرته على تمثيل الموضوع وتقديمه بأساليب تغاير المؤلف

ثالثاً: التوصيات:

- 1-يوصي الباحث بأدخال مبادئ العمل على برنامج Cap Cut الى مفردات مادة تقنيات المونتاج في قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية.
- 2-حث الطلبة على اعتماد البرنامج في انتاج الافلام القصيرة والتجارب المونتاجية والاستفادة من امكانياته في مجال المونتاج والمؤثرات.

References:

- 1- Aljazeera. (2023, 1 3). *Video production for digital platforms*. Retrieved from Al Jazeera Media Institute: <https://institute.aljazeera.net/ar/course/7298>
- 2- Al-Qaisi, F. M. (2010). Digital technology in film and technology production. *Academic Journal / College of Fine Arts / University of Baghdad*.
- 3- Behnam, N. J. (2013). *Aesthetic enrichment of digital effects in the television picture*. Baghdad: Master's thesis, College of Fine Arts - University of Baghdad.
- 4- capcut. (2023, 4 4). Retrieved from Add Free Video Filters and Effects: https://www.capcut.com/my-edit?enter_from=login¤t_page=landing_page
- 5- CapCutstaff. (2023, 4 4). *Film Maker-CapCut*. Retrieved from Use the multi-track to edit texts, audios, and videos: https://www.capcut.com/create/film-maker?enter_from=page_header&from_page=work_space&from_article_url_path=
- 6- DIGITEK. (2023, 1 10). *How to edit videos with the Capcut app*. Retrieved from https://digitek.id/cara-edit-video-menggunakan-aplikasi-capcut/#1_Trim
- 7- Emad Hassan Makkawi, M. A. (2009). *Information and Communication Technology*. Cairo: arab Publishing House.
- 8- Frampton, D. (2009). *Filmosophy*. Cairo: National Center for Translation.
- 9- Free video editing tool. (n.d.). *Android Magazine*, 22.
- 10- Gamal, H. (2006). *Digital Technology in Modern Cinematography*. Cairo: Academy of Arts.
- 11- hamaadi, m. (2023). Visual content for video art. *Damascus university Journal for engineering sciences*, 1.
- 12- Hassan, M. M. (2021). The role of photographic special effects in producing an artistic image. *Journal of Architecture, Arts and Humanities*, 1473.
- 13- Junaidi, M. H. (2022). The Effect Of Implementing Digital Storytelling On Students' Speaking Skills Through Capcut At The First Grade Of SMAN 9 Pekanbaru. *Universitas Islam Riau*, 18.
- 14- M. O.-S. (2015). *New Digital Media*. Amman: Dar Al-Aasar.
- 15- Mohamed Sherif Sabry, N. M.-E. (2019). The Importance Employing of the Digital Compositing Art for Visual. *Journal of Architecture and Digital Arts*, DOI: 10.21608/mjaf.2019.16735.1317.
- 16- Muhammad, B. (n.d.). *Graphics - The Aesthetic of Digital Naturalization*,.
- 17- Shimi, S. (2002). *Special Effects in the Egyptian Film*. Cairo: General Authority for Cultural Palaces, Part 1.
- 18- Staff, Co-authored by wikiHow. (2022, 11 23). *CapCut Video Editing Tutorial: Beginner to Advanced CapCut Skills*. Retrieved from wikiHow: <https://www.wikihow.com/Edit-Videos-with-CapCut>
- 19- Suryana, D. (2023). *How to use CapCut*. Indonesia.
- 20- Yanbekov, R. (2022). *Video editing in CapCut*. moscow: alpina publisher.

The aesthetics of employment Cap Cut software in editing and effects of digital content on the Internet

Nawfal Janan Bahnam AL-Bahnam

Abstract

Traditional programs and the tedious and financially costly processes they require are no longer the best choice for content makers. The continuous development and development have led to the emergence of competitive software that offers capabilities that are more suitable for aesthetic needs, as it breaks down stereotypical frameworks from the familiar to the unfamiliar to be more suitable for graphic subjects in terms of dealing with the requirements of the digital content industry. Video for communication platforms, as it has more advantages than traditional software and the flexibility and high quality it offers at the level of the final product, All of this contributed to supplementing the image with aesthetic employments with data that meets ambition and moves away from monotony due to its close connection to society and lifestyle. Cap Cut is one of the most important developed programs that benefit digital video content makers and short film makers on the Internet due to its visual capabilities that enhance the expressive aspects of production processes. Meaning and finding unconventional formulations at the level of digital effects that are constantly developed and updated to enrich the image and make it aesthetically superior through the creative employment of the work maker.

Keywords: aesthetic, digital effects, editing, Cap Cut, video.

توظيف التسويق الرقمي عبر وسائل الاتصال في ترويج المنتج التجاري

هناك حسون حاشوش علي¹ا.م.د فؤاد احمد شلال²

Al-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 21/2/2023

Date of acceptance: 28/2/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

حققت و وسائل الاتصال خلال السنوات الأخيرة بعمومية كبيرة جعلتها تحتل في وقت مقتضب المراتب الأولى ضمن شبكات التواصل الاجتماعي الأكثر استخداما في العالم، نظرا للخدمات والمزايا العديدة التي تقدمها هذه الشبكة لمستخدميها، فقد أدت قفزة في مجال الاتصال البصري خاصة وأنها تعتمد بشكل أساسي على الصورة بكل أبعادها وتجعل منها وسيلة للتواصل ونقل الأفكار والمعاني بين شعوب العالم، كما تسمح بتضمين المحتوى الرقمي الإعلاني باستخدام الوسائط المتعددة على درجة من الاحترافية في شبكات التواصل الاجتماعي الأخرى، وهو ما أتاح لمختلف شرائح المجتمع فرصة استثمار هذه الشبكة في أعمالهم على اختلاف توجهاتها وأهدافها. خاصة فيما يتعلق بدرجة النضج الرقمي والوعي بأهمية هذه الوسائط الاتصالية لدى القائمين على المجال الاقتصادي في العراق. الكلمات المفتاحية (التسويق الرقمي، وسائل الاتصال، الترويج)

وتضمن البحث أربعة فصول حددت الإطار النظري منه بثلاث مباحث وتناول المواضيع الآتية: (الأسس التسويقية بين المفهوم والاهداف، فاعلية الوسائل الاتصالية وتحولاتها في إدارة التسويق والترويج الرقمي، الترويج الرقمي وانطباعه على المستخدم)، ثم تناول البحث مؤشرات خرج بها الإطار النظري. أما الفصل الثالث فقد تناول الباحثين فيه الإجراءات التي قام بها التي تضمنت منهجية البحث باختيار المنهج الوصفي لأغراض التحليل، معتمداً طريقة العينة القصدية في اختيار نماذج العينة، إذ تم اختيار (3) انموذجا من مجتمع البحث وبنسبة (60%) من المجتمع الأصلي، ثم أفرد الفصل الرابع لعرض النتائج ومناقشتها والاستنتاجات، إذ جاء منها:

1. اعطت الوسائل الاتصالية للتسويق الرقمي عبر الأفكار الاعلانية تأثير وإقناع بالمنتج من خلال ما تقدمه الشركات من عروض وتسهيلات لتعزيز اهدافها التسويقية بما يناسب المستخدم، وهذا يظهر في جميع عينات البحث.

¹ طالبة دراسات عليا/كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد/ uuuj555t8ii@gmail.com

² تدريسي/كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد/ foad.ahmed@cofarts.uobaghdad.edu.iq

2. حقق تأثير صفحات التواصل الاجتماعي ومن ضمنها الفيس بوك للشركات الترويج إعلاناتها بأسلوب فاعلية البساطة للوصول الى المستخدم في الاستخدام للنشر والترويج. كما تضمن البحث مجموعة من التوصيات والمقترحات وقائمة المصادر والملاحق ومخلص باللغة الإنكليزية.

الكلمات المفتاحية: التسويق الرقمي، وسائل الاتصال، المنتج التجاري.

أولاً: مشكلة البحث :

غيرت ثورة تكنولوجيا المعلومات والاتصالات الطرق التي تدار بها الأعمال التجارية والاعلان عنها وتسويقها، وأغلب الأعمال التجارية ترتبط بالتقنيات المعاصرة والمرتبطة بشبكة الإنترنت ووسائل الاتصال الأخرى. ويعد مفهوم التسويق الرقمي شكلا من اشكال الأعمال المرتبطة بالمنتج والشركة والمستهلك ، وبذلك يكون هذا الارتباط شرطاً مهما يرتبط بين السلعة ووسائل التواصل الاجتماعي التي تهدف إلي التأثير على مستخدمي ومتصفح المواقع لشراء المنتجات و استخدام خدمات المروجين، وتتميز الوسائل الجديدة للإعلان بالتكلفة المنخفضة وفاعليتها الايجابية للمؤسسات التجارية، والتسويق الرقمي كظاهرة و فلسفة جديدة تتطور بسرعة وبتقنيات متعددة ، وتغيرت تبعاً للتطور الذي يحدث في وسائل الاتصال والتواصل بين الافراد في المجتمع ، هذا التغيير يظهر أيضاً في الأعمال التجارية ، حيث ازداد عدد الأعمال التي تستخدم الوسائل التواصل الاجتماعي و الوسائط المتعددة المختلفة في التسويق، وأعطى التسويق الرقمي فرصة للتطور و التغلغل في الأعمال، فضلاً عن الترويج عن المنتج واستطلاع آراء المستهلك وتوقعاتهم المستقبلية بخصوص المنتجات والأسعار، كل ذلك أتاح لشبكة الإنترنت بمختلف تطبيقاتها عموماً ومنصات التواصل الاجتماعي بشكل خاص بما توفره من فاعلية في الاتصال بين المنتج والمستخدم، ومن أجل ذلك جاء بحثنا لتحليل وقراءة أهم الاستراتيجيات التسويقية التي استعانت بها المؤسسات والشركات المروجة، ومما تقدم وجد الباحثان مسوغاً منطقياً لطرح مشكلة البحث من خلال التساؤل التالي: ما هو دور توظيف التسويق

الرقمي عبر وسائل الاتصال في ترويج المنتج التجاري

ثانياً: أهمية البحث:

مع ازدياد اهتمام الدول والمؤسسات والمنظمات والافراد بالتسويق خصوصاً في المجال صناعة الإعلانات الرقمية بعد التطور الذي طرأ على اساليبه مع ظهور الاعلام الرقمي وما رافقه من تطبيقات يسرت ممارسة التسويق الرقمي على المستوى الشخصي او المؤسسي، وبت من الضروري الوقوف على تجليات هذه التطبيقات على تسويق والترويج المنتوجات في ظل اهمية اكاديمية وميدانية تجسدت في التالي:

• تقديم معلومات نظرية اكاديمية ترتبط بين الاعلام الرقمي والتسويق وترويج المنتج في ظل الميادين واساليب التسويق المعاصرة.

• تشكل نتائجه مؤشرات للعاملين في ميدان التسويق الرقمي لتطوير ممارساتهم التقنية التصميمية التسويقية الرقمية والترويج عن المنتجات.

ثالثاً: هدف البحث:

التعرف على دور التوظيف التسويق الرقمي عبر وسائل الاتصال في ترويج المنتج التجاري.

رابعاً: حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بالحدود الآتية:

أ-الحد الموضوعي: دراسة توظيف التسويق الرقمي عبر وسائل الاتصال في ترويج المنتج التجاري.

ب-الحد المكاني: إعلانات تطبيق الفيس بوك بالعراق

ت-الحد الزمني: 2019

خامساً: تحديد المصطلحات:

التسويق الرقمي: لغوياً: استخدام التكنولوجيا الرقمية والمعلومات والاتصالات لتنشيط أدوات التسويق ونظرياته في تنظيم الوظائف، والأنشطة التسويقية من أجل تحديد احتياجات السوق، وتقديم الخدمات إلى جمهور مستهدف. (Religion, 2022, p 120)

التعريف الاجرائي: هي الأساليب والأنشطة التي تتيح عرض المنتج أو الخدمات للمستخدم، دون حاجز ضمن استراتيجيات وأسس تسويقية من خلال وضع مفهوم شامل وواضح لهدف الشركة أو المؤسسة والغرض من تأسيسها ويجب أن يكون جميع العاملين على إطلاع عليها. لنقل المنتج أو الخدمة إلى العالمية . وسائل الاتصال: لغوياً: تواصل الشيء أي ينتهي اليه أو توصل اليه بشكل دينامية، يتفاعل خلالها فرد أو أكثر أو مجموعة أو أكثر أو نظم اجتماعية مع بعضها البعض بغرض تبادل المعلومات والأفكار والآراء المختلفة. من خلال الأجهزة والبرامج والشبكات والوسائط التي تقوم بجمع وتخزين ومعالجة ونقل وعرض المعلومات بأشكالها المختلفة (صوت، بيانات، نص، صورة)" (Al-Alim, 2013, p. 108)

تعريف اجرائي: وهو عملية اجتماعية يقتضي تحقيقها وجود طرفين (مرسل ومستقبل) ونشوء تفاعل بينهما، ينتج عنه نقل لأفكار أو مهارات أو معلومات وغيرها، لها أثر في المستقبل الذي تقصده الرسالة، وتظهر نتائج هذه العملية من خلال فهمه للرسالة وتنفيذه لمضمونها وتحقيق المقاصد المنشودة.

الترويج: لغوياً: هو عملية اتصال مبرمجة وهادفة بين جهود المرسل في اقامة منافذ المعلومات وفي تسهيل بيع السلعة أو الخدمة من خلال الوسائط الرقمية عبر الانترنت أو لقبول فكرة معينة الى المستخدم (المتلقي). (Al-Alim, 2013, p. 108)

تعريف اجرائي: عملية تداول المنتج وتحقيق هدف المبيعات للشركة أو المؤسسة بصورة مدروسة ومتجددة واستخدام كافة التقنيات بصورة مقنعة لدى مختلف الأطراف التي يجري التعامل معها عبر مختلف مراحل العملية الاتصالية.

الإعلان الرقمي: لغوياً: إعلان: (اسم) مصدر أعلن بـ/ أعلن عن إعلان حَقِيقَةً: الجَهْرُ بها الإعلان: إظهار الشيء بالنشر. في الصحف ونحوها حتى تحول بشكله الرقمي (<https://www.arabdict.com/>).

تعريف اجرائي: الإعلان الرقمي هو مزاولة تقديم مضمون ترويجي للمستخدمين عبر مختلف الوسائل التواصل الرقمية وغيرها مثل الوسائط الاجتماعية والبريد الإلكتروني ومحركات البحث ومنصات الويب وتطبيقات الأجهزة المحمولة والبرامج التابعة ومواقع الويب لعرض الإعلانات الرقمية والتفاعلية والرسائل للمستخدم.

الفصل الثاني الإطار النظري/ أولاً: التسويق، المفهوم والعناصر والانواع.:

نشأة وتطور التسويقي تنبسط وتتسع إلى أبعد من الثورة الصناعية بأنها تمتد إلى فترة عصر الحضارات القديمة، إذ أن عمليات التبادل السلعي في المجتمعات القديمة تمثل البذور الأولى لنشأة الفكر التسويقي، وبفضل التطور الحضاري والاجتماعي للمجتمعات والعمليات التجارية وظهور النقود كوسيلة للتبادل أخذت تظهر الأنشطة التسويقية بشكلها البسيطة ثم تطورت هذه الأنشطة بشكل مواكب التطور نظم الإنتاج ومراحله المختلفة، ، لكن الأمر ليس بهذه الصورة، لأن كل مجموعة من التعاريف تعكس المرحلة الفكرية التي مر بها التسويق كفلسفة وكنشاط تمارسه المنظمات عبر سلسلة زمنية تتضمن توجهات فكرية وفلسفية خاصة تشكل حاضنة لمضامين التسويق وأهدافه. ومع رفع الإنتاجية بمعدلات كبيرة بفضل إدخال أساليب الإدارة العلمية برزت الحاجة لنظام توزيع قادر على تصريف هذا الإنتاج " وأرتفع الاهتمام بوظيفة البيع، ولكن فلسفة البيع لم تتغير، فازداد استخدام الإعلان، وظهرت بحوث التسويق لتزويد إدارة المؤسسة المتخصصة بالمجال الكرافيكوي ونظم المعلومات التسويقية اللازمة لتحويل في ملكيته او القيام بتوزيعه". (83 page, 2018, Al-Hamid) ويختص التسويق بتوفير المنتجات والخدمات لمقابلة حاجات ورغبات المستهلك .

يعد المفهوم الاساسي للتسويق في الوقت الحاضر هو احد اهم الخطوات التي تسوق للمنتجات (الذي يشمل تحويل الاتجاهات الإنتاجية المستحكم على المنشأة سابقاً الى اتجاهات تسويقية بجميع أبعادها المعتمدة على الخطط والاهداف وجميع الأنظمة التسويقية التي تعمل بتنظيم متناسق ومتكامل) (Abdo, 2012, p. 23) كما يعد صورة تعريفية التي تميز الشركة عن الشركات المنافسة في السوق، حيث الأنشطة والعمليات التسويقية التي تؤديها الشركة، والتي تسعى عن طريقها تلبية الحاجات للزبائن وكسب رضاهم تتطلب تمييزاً، حيث يعبر عن مدى مصداقية الشركة في توجيه أنشطتها نحو الزبون، مما يحقق أهداف الشركة، وأهداف الزبون من المنتج والخدمة المقدمة، حيث تهدف الشركات المتمثلة في البقاء والاستمرارية من خلال تقديم الجديد والمتميز مع تحقيق عوائد مالية، نأخذ على سبيل المثال شركة تريد تعمل تسويق للمنتجات ان تأخذ في نظر الاعتبار بداية اول خطوه مثلا كلمة (Marketing) وهي كلمة مشتقة من السوق وهو العنصر الاساسي الذي تبني عليه الخطة التسويقية كلها ومن هنا يمكن معرفة اهمية الحاجة الى اسم الماركت (Marketing Research) والذي يعد هو ببساطة شديدة هو جمع معلومات وتحليلها عن السوق المستهدف. إن منظمات الأعمال تواجه من وقت لآخر ظروفاً بيئية مختلفة، تمثل تحدياً حقيقياً لإدارة تسويق السلع والخدمات، مما يتطلب من الإدارة التسويقية مراعاة النقاط التالية في دراسة السوق واحتياجاته

1. تقييد حاجات ورغبات المستهلكين، ومحاولة إشباعها بالسعر المناسب، والجودة المناسبة والمكان والزمان الصحيحين.

2. تحديد من هو المستهلك الذي تشبع حاجاته ورغباته، حيث يتطلب الأمر تحديد جوانب شخصيته، وعمره ومستوى دخله، إضافة إلى مهنته، ومستواه التعليمي .
3. تحديد الأسواق المستهدفة وذلك للحفاظ على كفاءة العمل نظراً لمحدودية الموارد، ذلك أن السوق غالباً ما تكون كبيرة لدرجة يصعب على المنظمة أن تملأها بكافة الاحتياجات من السلع أو الخدمات.
4. دراسة حالة المنظمات المنافسة وذلك لتحسين وضع المؤسسة من خلال إضافة القطاعات غير الموجودة في قاعدة العملاء لدى المؤسسة، والتعرف على متطلباتها.
5. تقديم الأولوية لشرائح معينة (الأكثر ربحاً) عن طريق رسم خرائط المبيعات، وبيانات الربح من العملاء الحاليين.
6. تحديد المجالات التي من المرجح أن تحتاج نهجاً فريداً من التعامل. درجات تجانس الأسواق النظرة التسويقية متغيرة ومتطورة بدنامية زمانية، والعلامات التجارية الجيدة تستفيد دوماً من التطورات التكنولوجية كما أنها لا تعتمد فقط على أفضل ممارساتها التسويقية المجربة والصحيحة، بل تسعى دائماً لاتباع أساليب تسويقية فعالة ملائمة لتغيرات قيم المستهلكين وتفضيلاتهم.

أساسيات التسويق

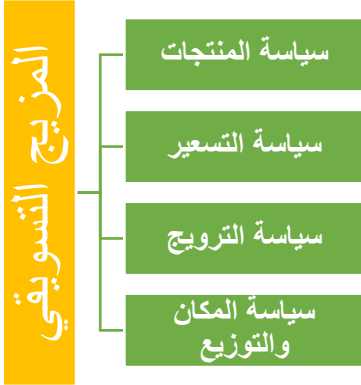
تعد الداعم الأساسية لضمان سوق تصريف ثابت، حيث تكون نقطة الانطلاق التي لا بد أن تنطلق منها كل حملة تسويقية، أيًا كان المنتج أو الخدمة المستهدفة منها. وتساعد على وضع المنتج في الزمكانية المناسبة ومتوفرة مع قيمة الدخل، سواء كنت رائد أعمال خبير أو رجل أعمال حديث العهد. تتضمن عملية التسويق أربع عناصر رئيسية، قد تختلف الاستراتيجيات والأساليب المتبعة في كلٍ منها، إلا أن الأركان الأساسية تبقى نفسها وهي: المنتج والخدمة السعر

قوة المنتج كعلامة تجارية	حجم العبوة: السعة أو عدد العناصر التي تحويها
فئة المنتج وادواته	الخبرة بجودة المنتج والعلامة التجارية
التنوع الذي يحتويه المنتج والسعر	التأثير بالإعلانات المصاحبة أو ما يسمى الاعجاب بمكونات التسويق

والترويج أرضية التسويق.

التصميم الإعلاني والتسويق:-

يتأثر بمتغيرات السياسية مختلفة التي تصدرها الشركة والمؤسسة في سياسة ترويج وفي إنتاج السلع والخدمات وسياسة التسعير والتوزيع في المنتجات الخاصة بها. ان الادبيات الإعلان تفرق بين الزبون والعميل فالزبون هو شخص قد يبحث عن سلعة ويقتنئها اول مرة، اما العميل فهو زبون دائم مقتنع بالمنتج مخلص له ، وهذا يدعي حصة السوق. أن الوصول هذه المرحلة هي بشكل اكيد هدف أي معلن. ونرى ان مهمة الاقناع في تغيير المزاج النفسي لدى المتلقي وجعله



يتحول الى المنتج المعلن عنه يتطلب تقديم الحجج وبناء الثقة. وعندما نتقل الى المتلقي فإن امام المتغيرات الدافع للشراء لدى المتلقي (المستهلك الزبون) وهي كالآتي:

ونجد ان النقاط الأولى تشير الى المنطق وتحكيم العقل من قبل المتلقي (المستهلك)، فهو يبحث عن فائدته ويتخذ قرار مدروس عندما يقلب ذهنه ضمن هذه المحددات، اما النقطتين الأخيرتين فهما تشيران الى الطبيعة العاطفية

عند المتلقي رغم الأسباب الاقبال على المنتجات فان البشر الى الطبيعة العاطفية عند المتلقي، وأيا كانت الأسباب الاقبال على المنتجات فان البشر يتشاركون من خلال طبيعتهم واهتماماتهم على تكوين سلوك وامزجة مشتركة تجاه الأشياء اذ ان مهمة الاقناع العمل على دراسة الامزجة وتغييرها او الإضافة عليها. ان الإعلان هو وسيلة بصدد البيع وبطبيعته فان الإعلان ليس محايداً او موضوعياً وانما يطرح الحالة التي يعلن عنها بأقوى واكثر المعاني اقناعاً واعلاماً وترفهاً عندما يكون ذلك الإعلان يهدف للبيع فالإقناع هو كيفية تحقيق ذلك في الاقناع الاعلاني فان الافتراض يكون بان المتلقي يدرك الطبيعة الأساسية للمنتج ولكنه بحاجة "الى ان يقتنع بجاذبية وفوائد ذلك الشيء الذي يجعله منافسا ، لتكوين رسالة الاعلانية باتجاه إيجابي لشراء الشيء المعلن عنه فيجب ان تكون الرسالة مركزة على انفعالات المتلقي من خلال الاستراتيجية العاطفية او العقلانية او أخلاقية" (Distribution., 2017, p. 78).

ثانياً: فاعلية الوسائل الاتصالية وتحولاتها في إدارة التسويق والترويج الرقمي.

شهد النصف الثاني من القرن العشرين تطوراً في تكنولوجيا الاتصال والمعلومات ما يتضاءل أمامه كل ما تم تحقيقه في القرون السابقة، ولعل أبرز مظاهره ظهور ما عرف بالثورات الثلاث التي امتزجت مع بعضها البعض وشكلت ما يسمى بالثورة التكنولوجية أو الرقمية، وهي ثورة المعلومات المتمثلة في انفجار ضخّم للمعرفة المتعددة الأشكال والتخصصات واللغات، وثورة الاتصال وتنجسد في تطور تكنولوجيا الاتصال والإعلام الحديثة بدء بالاتصالات السلكية وانتهاء بالأقمار الصناعية والألياف الضوئية، وثالثاً ثورة الحاسبات الالكترونية التي امتدت إلى كافة جوانب الحياة وامتزجت بكافة وسائل الاتصال وقد أطلق على هذه المرحلة عدة تسميات أبرزها مرحلة الاتصال المتعدد الوسائط (Multimedia)، ومرحلة التكنولوجيا الاتصالية التفاعلية (Interactive)، ومرحلة الوسائط المهيمنة (Hypermedia) ومركزتها الأساسية هي الحاسبات الالكترونية، الأمر الذي جعل وسائل الاتصالات من أهم عناصر البنى التحتية لإقامة مجتمع المعلومات، كما أن كفاءتها من أهم مؤشرات قياس مدى جاهزية المجتمع لدخول عصر اقتصاد المعرفة، وبظهور الانترنت التي أصبحت . بلا منازع وسيط الاتصال الأول، أحدثت هذه الشبكة

الفريدة شبه انقلاب في مفهوم التواصل الإنساني سواء من حيث تنوع وسائله أو اتساع نطاقه وسرعة إيقاعه. وسائل الاتصال في علم التسويق والترويج تعد وسائل ربحية بغض النظر عما تقدمه ومدى تأثيره في قيم المجتمع حيث في بعض الأحيان تقوم هذه الوسائل بتقديم الكثير من المواد الإنتاجية للفئات فهي وسائل ربحية بالدرجة الأولى خدمة الجمهور بقدر ما يرتبط بتحقيق الأرباح، وضمن إطار متعددة على أساس الفائدة « لتحقيق أهداف ووظائف جديدة في الاتصال في البيئة الرقمية بما يسمح للمجموعات الأصغر من الناس بإمكانية الالتقاء والتجمع على الإنترنت وتبادل المنافع والمعلومات، وهي بيئة تسمح للإفراد والمجموعات بالالتقاء فيما بينهم ضمن فضاءات معينة دون أن يروا بعضهم البعض". بمعلومات أكثر وفاعلية من ذي قبل على الرغم من ان بعض التكنولوجيات قد احسنت التفاعلات المباشرة وجهالموجه إلا أن التكنولوجيا أخرى قد الغت الحاجة الى تلك التفاعلات الحضرورية ومن ثم، ازدادت شعبية الحركة الاقتصادية عبر التسويق المدعوم بالمجال الرقمي سواء من خلال مواقعها وأدواتها كالمواقع والخدمات الجماعية لهذه الوسائل الاتصالية أو من خلال ما ينشأ منها يومياً معلومات تساعد في تلبية احتياجات الأفراد المختلفة للاتصال بالآخرين.

وتعد وسائل التواصل الاجتماعي عبر الانترنت، من أحدث منتجات تكنولوجيا الاتصالات وأكثرها شعبية، ورغم أن هذه المواقع أنشئت في الأساس للتواصل الاجتماعي بين الأفراد، فإن استخدامها امتد ليشمل النشاط الاقتصادي والاجتماعي والسياسي من خلال تداول المعلومات الخاصة بالأحداث والتحويلات في جميع المجالات، ينظر علماء الاتصال إلى مفهوم الاتصال أو الظاهرة السلبية، إلى ان مركب أو وسيلة ترحل من خلالها وبواسطتها عمليات التفاعل في المجتمع، وهذه الظاهرة لا تعد كونها تمثلاً لأية عملية اجتماعية، فالاتصال (Communication)، يمثل ظاهرة من ظواهر الممارسة الاجتماعية في إرساء القواعد الأساسية لأدوار والرسائل والأغراض المنشودة من أجلها، لقد تم توظيف الاتصال لتحقيق أهداف سياسية واقتصادية واجتماعية، وكان استثماره من أبرز الأنشطة الدولية، بوصفه العصب الأساس للاتصال، ويسيطر عليها نحو التحديث وقد أدى هذا إلى الإفادة القصوى مما تقدمه التطورات الهائلة والتركيز المتعاظم لوسائل الاتصال. والعولمة الإعلامية تعد النتيجة الحتمية للشورة الاتصالية والتطور المذهل في وسائل الاتصال. إن الأهمية المتزايدة للاتصال، والعوامل المرتبطة به التي تؤثر فيه، دفعت باتجاه تركيز الانتفاع من خصائصه، خاصة وان وسائل الاتصال بدأت تدريجياً لتصبح ذات ارتباط أقوى بانتشار وتحسين الأوضاع التي تعيشها البلدان اليوم سواء الاستخدام "الشخصي لوسائل الاتصال أو بصورة جماعية ودخول عوامل تؤثر في فعاليات الاتصال كالتعرض الانتقائي أو الإدراك الانتقائي" (Brussels, 2017, p. 55). إن الناس يستخدمون وسائل الاتصال لأنها تنجز لهم أعمالاً معينة، ويستمعون إلى الإذاعة ويشاهدون التلفاز، ويقروون الصحف ليس لأن مصدراً خارجياً يريد إيصال شيء لهم، بل لأنهم بالذات يشعرون إن وسائل الاتصال تشبع بعض من حاجاتهم، ويعد مفهوم "مواقع التواصل الاجتماعي"

مثير للجدل، نظراً لتداخل الآراء والاتجاهات في دراسته. عكس هذا المفهوم، التطور التقني الذي طرأ على استخدام التكنولوجيا، وأطلق على كل ما يمكن استخدامه من قبل الأفراد والجماعات على الشبكة العنكبوتية العملاقة.

وترى الباحثة مما تقدم ان الوسائل التواصل الاجتماعي هي منظومة الكترونية تعطي قوة من الاحتياج الفرد للتواصل مع الآخرين، وتصل الى تغيير في سلوك الانسان في بعض الأحيان عبر المواقع التي تخصص بذلك، وقد تحمل الأثر الإيجابي أو السلبي، وتعمل بالتأثير على ثقافة الانسان؛ لأنها تحمل الاتصال المتبادل بشكليه السمي والمرئي كليهما بين أفراد لهم نفس الميول والاهتمامات، مع إمكانية التشارك في المواد والمحتوى وتبادل الآراء والأفكار والمقترحات.

أن الوسائل التواصل الاجتماعي تشير إلى حالة من التنوع في الأشكال والتكنولوجيا والخصائص التي حملتها الوسائل المعاصرة، لاسيما فيما يتعلق بتوسيع حالات الفردية والIndividuality والتخصيص Customization، وتأتيان نتيجة لميزة رئيسة هي التفاعلية. وقد أدى ذلك الى تحول في النموذج الاتصالي الموروث بما يسمح للفرد العادي ايصال رسالته إلى من يريد في الوقت الذي يريد، وبطريقة واسعة الاتجاهات وليس من أعلى الى أسفل وفق النموذج الاتصالي التقليدي. فضلاً عن أنها وسيلة عابرة للحدود للتواصل بين الأشخاص، فتتيح للفرد تكوين صداقات من دول أخرى كما أنها وسيلة لممارسة الأنشطة الثقافية، والاجتماعية التي تهدف إلى التقارب بين الأفراد، وتسهل عملية التواصل مع الآخرين، من خلال إرسال دعوات للنزول إلى الميادين العامة والتظاهر بها وصناعة المحتوى الرقمي، كل مجتمع ينتج تمثله للزمن عن طريق الأنشطة التي يقوم بها، في المقابل كل مجتمع تقوده منظومة القيم الرقمية، تتميز بوسائل الاجتماعي بخصائص من السمات الآتية (More, 2012, p. 12)

1- البساطة بالمفهوم اختزال الأشياء بمعناها البنائي، والمجتمع الافتراضي لا يتحدّد بالجغرافيا بل الاهتمامات المشتركة التي تجمع معاً اشخاصاً لم يعرف كلٌّ منهم الآخر بالضرورة قبل الالتقاء إلكترونيّاً.

2- لم تعد تلعب حدود الجغرافيا دوراً في تشكيل المجتمعات الافتراضية، فهي مجتمعات لا تنام، يستطيع المرء أن يجد من يتواصل معه في المجتمعات الافتراضية على مدار الساعة.

4- لا تقوم المجتمعات الافتراضية على الجبر أو الإلزام بل تقوم في مجملها على الاختيار.

5- في المجتمعات الافتراضية وسائل تنظيم وتحكّم وقواعد لضمان الخصوصية والسرية، قد يكون مفروضاً من قبل القائمين.

6- أتمها مجالات واسعة مفتوحة للتمرد والثورة – بداية من التمرد على الخجل والانطواء وانتهاء بالثورة على الأنظمة السياسية.

وتطبيقاً على مدخل الاستخدامات والإشباع تتضح الدوافع التالية لاستخدام الانترنت:

1- كبديل عن الاتصال الشخصي. والمساندة المتبادلة مع الآخرين

2- الإدراك الذاتي عن الجماعات المختلفة من الناس. وتعلم السلوكيات المناسبة.

4- كبديل أقل تكلفة عن الوسائل الأخرى والتعلم الذاتي. مع التسلية والأمان والصحة.

أدوات التفاعل التسويق الرقمي : يتم تنفيذ العمليات التسويقية في المؤسسات المعاصرة من خلال أدوات التسويق الرقمي التي أتاحها أنظمة المعلومات والاتصالات الحديثة إلى تبسيط وتسهيل عملية تبادل الخدمات والمنتجات التي تقدمها المنظمة إلى الجمهور، وذلك من خلال مجموعة من الأدوات التسويقية التكنولوجية، ومن أبرز أدوات التسويق الرقمي التي تستخدمها المنظمات ما يأتي:

● البريد الإلكتروني (E-mail): يعد البريد الإلكتروني من الوسائط الرقمية التي يمكن من خلالها تبادل الرسائل الرقمية، ويسمى التسويق من خلال البريد الإلكتروني بالتسويق المباشر، حيث المسوق بإرسال رسالته التجارية إلى مجموعة من الأشخاص عبر الرسائل الرقمية "تبادل الرسائل الالكترونية عن طريق الحاسبات الالية وذلك من حاسب الي الي حاسب الي اخر بمجرد ان يقوم المرسل اليه بكتابة اسم المستلم" (Mahmoud, 2020, p. 17)، وتكون يقوم هذه الرسائل رسائل إخبارية تُرسلها المنظمة إلى عملائها لبناء علاقة تشاركية معهم، كذلك يمكن إرسال رسائل ترويجية للجمهور تتضمن إعلانات معينة وعروض للخدمات أو المنتجات، يعد من أكثر تطورات الانترنت شيوعا والنظام الأكثر استخداما كونه يساعد في توفير الوقت في انجاز الاتصالات وارسال الرسائل الصوتية وتخزينها وامكانية استرجاعها كما ينبه عن وجود رسائل صوتية في انتظاره تم تخزينها و يمثل البريد الالكتروني واحد من أهم أدوات التسويق الاعلاني بالإضافة الى انه يعتبر من افضل الطرق التي تستخدمها الشركات الاعلانية لتحقيق اهدافها التسويقية والوصول الى المستهلك المستهدف بصورة مباشرة ويقوم التسويق عبر البريد الالكتروني على خاصية "الترباط الفردي بين جهة المرسل والمستخدم مما يتيح فرصة التفاعل بين الطرفين كما ان التسويق باستخدام الاعلانات الرقمية كوسيلة ترويجية لمختلف السلع والخدمات التي تعرضها الشركة" (Khalifa, 2017, p. 45) ويمكن باستخدام البريد الالكتروني تحديد الفئات العمرية الملائمة لاستخدام منتجك من حيث العمر والهوايات و البلد والراتب لمعرفة الطبقة الاكثر فاعلية .

مواقع التواصل الاجتماعي: أدت التطورات التكنولوجية الحديثة في منتصف عقد التسعينيات من القرن الماضي الى تحولات متفردة في عالم الاتصال، حيث دعت شبكة الإنترنت في أرجاء المعمورة كافة، "وربطت أجزاء هذا العالم المترامية بفضائها الواسع، ومهدت الطريق للمجتمعات كافة للتقارب والتعارف وتبادل الآراء والأفكار والرغبات، واستفاد كل متصفح لهذه الشبكة من الوسائط المتعددة المتاحة فيها، وقد أكدت الدراسات الحديثة هذا المعنى" (Aldulaimi, 2020, p. 30) حيث مثلت في الأونة الأخيرة أدوات جديدة للإعلام أهمها مواقع التواصل الاجتماعي على الانترنت منها الفيس بوك Facebook ، تويتر Twitter ، ماي سبيس My space ، واليوتيوب YouTube، انستكرام ، تليكرام ، وغيرها من مواقع التواصل الاجتماعي، والتي استطاعت أن

تخلق إعلاما مختلفا عن الإعلام التقليدي سواء في الطرح أو التفاعل أو سرعة الوصول إلى الجمهور المستهدف. كما أتاحت مواقع التواصل الاجتماعي الفرصة لأي فرد لتصميم حملة تسويقية معتمدا على استخدام بعض الوسائط المتعددة ورفعها على بعض مواقع التواصل الاجتماعي أو تخصيص حساب خاص له على الفيس بوك أو تويتر والوصول به لأكبر عدد ممكن من الجمهور المستهدف، فضلا عن تحقيق التفاعلية لحملة من خلال تفاعل الأفراد الآخرين مع موضوع الحملة وتحقيق عملية الاتصال في اتجاهين والقيام بعملية الشراء. يعد نشر الإعلان التجاري الرقمي من خلال شبكات التواصل الاجتماعي هو المساحة الأكبر بين مستخدمي الانترنت في مختلف انحاء العالم، بعدما نجح المطورون للشبكات بشكل عامة أظهر مجموعة من التسهيلات، منها السهولة في عمليات التواصل والتقارب بين المستخدمين، والتفاعل بشكل فوري مع المستخدم وتلبية حاجاته أما بالنسبة للشركات والمؤسسات المعلنة عن سلعة ما أو تقديم خدمة فهو يعود عليهم بمردودات اقتصادية عالية وتختلف المواقع من اجل الوصول لأهداف تجارية التي يكون فيها الإعلان التجاري الرقمي ومنها:

أ. الفيس بوك (Facebook)

أن لفظ فيسبوك كلمة أجنبية تنطق بالعربية كما تسمع باللغة الأجنبية (الانجليزية) فإنه كان من المستحسن التطرق للتعريف اللغوي لهذا المصطلح من مشارب أخرى غير القواميس العربية متمثلة في قواميس أجنبية انجليزية باعتبار أن أصل الكلمة من اللغة الانجليزية - تنقسم لشطرين (FACEBOOK) فالشق الأول (FACE) يعني "وجه" أما الشق الثاني (BOOK) فيعني كتاب " وبالتالي فهو عبارة عن كتاب "وجوه" أو بعبارة أصح يعود أصل كلمة facebook لما بين سنتي 1980-1985، وكان يقصد بها ذلك الدليل الذي تعتمده الجامعات الأمريكية والذي يصدر نهاية كل سنة دراسية ويتضمن صور الطلاب وأنشطتهم وانجازاتهم خلال السنة الجامعية. كما نجد تعريفات أخرى للفيس بوك بحسب السياق الذي وضعت فيه الكلمة نذكر منها الآتي: الفيسبوك أو Facebook كما تكتب الكلمة باللغة الإنجليزية (كعلامة تجارية يعرف على أنه " اسم لخدمة وموقع لشبكة تواصل اجتماعي انطلقت، وظهرت للوجود في 2004، وتنطق الكلمة في الأصل (fersbuk) و كفعل يقال " Facebookig ومعناه أنه قضى وقته يتصفح شبكة التواصل الاجتماعي فيس بوك يعد موقع الفيس بوك اليوم أشهر مواقع التواصل الاجتماعي في العالم إذ يحتل المرتبة الأولى عالميا على المواقع والمرتبة الثالثة بين أكثر المواقع زيارة حسب ترتيب اليكسا، "فتمت استفاد منه للتواصل بالصور والملفات والمحادثات (الدردشة) مع أصدقائه وله العديد من الاستخدامات والمميزات التي جعلته يحتل المرتبة الأولى من بين مواقع التواصل الاجتماعي وهذا من خلال سهولة الاستخدام وتنوع أغراض استخدامه" (قمحية، 2017، صفحة 65) فبات محط للنشر الإعلانات التجارية، وقد حقق موقع الفيس بوك ارباحا كبيرة " فقد أشرت شركة مايكرو سوفت في 2007 حصة في الفيس بوك نسبتها 1,06 % بقيمة 240 مليون دولار، حيث قدرت قيمة الموقع آنذاك بنحو 15 مليون دولار" (Reda, 2015, p. 115).

ب اليوتيوب (Youtube) وهو من مواقع التواصل الاجتماعي المهمة المعروفة عالميا والتي تتيح للمستخدم مشاهدة وتحميل مقاطع الفيديو والتعليق عليها ونشرها عن طريق التسجيل في هذا الموقع وإنشاء قناة خاصة بالمستخدم واستخدام خدماتها مثل رفع الفيديوهات والاشتراك بالقنوات الأخرى "يعتبر أقوى المواقع الخاصة بعرض الفيديوهات ونشرا لإعلانات التجارية الرقمية ويتم استغلاله من قبل المؤسسات والشركات الاعلانية بشكل كبير لعرض الإعلانات والحصول على الكثير من المستخدمين" (حسن، 2019، ص 196). ولليوتيوب أهمية كبيرة في الاعلان عن المنتجات والخدمات المقدمة من قبل الشركات والمؤسسات المعلنة، ففي بعض الاحيان يحتاج المعلن عند اعلانه على اليوتيوب الى كاميرا ذات جودة عالية والى برامج عالية الدقة لإنتاج الفيديوهات وقد أثبتت الدراسات (أن نسبة مشاركة الفيديو و المشاهدة في كل دقيقه يضاف اليه مقاطع بطول 24 ساعة بل ان حوالي 58% من الفيديو الذي يتم مشاهدته على الانترنت هو من اليوتيوب وقد بلغت 1.2 مليار مشاهدة يوميا) (JAMIL TMAZI, 2010, p147) والى الكثير من الامور التي تكون في الواقع سهل الحصول عليها على عكس تعقيده، فضلاً عن خاصية تخطي الاعلان التي تمكن المشاهد من تجاوز الاعلان بعد عدة ثواني من عرضه.

ج تويتر (Twitter) وهو احد وسائل التواصل الاجتماعي الموجودة على شبكة الانترنت، والذي سجل حضور لدى المستخدمين من جميع انحاء العالم من خلال استخدام اجهزه الحاسوب الالي والهواتف النقالة وباستخدام خدمات متنوعة لذلك يعد تويتر شبكة اجتماعية "ظهر عام 2006 على يد جاك دورسي كمشروع تطوير بحثي أجرته شركة أمريكية وهو خدمة تدوين مصغرة حيث اخذ اسم تويت وتعني التغريد واتخذ رمز العصفور له ولا تتعدى حروف الرسالة 140 حرفا للرسالة الواحد" (Barber, 2012, p 30) وذلك مباشرة من خلال موقع تويتر او عن طريق ارسال رساله نصية SMS وبعد ذلك بدء بالانتشار كخدمة جديدة "البداية في أيلول عام 2009 قامت شركة بمراجعة شروط استخدامها أذ أصبحت الإعلانات ممكنة للعرض " (Hilal, 2019, p. 76). بفصل الخدمة وبسبب الاقبال المتزايد تطور موقع تويتر حتى وصل (في عام 2010 الى سبع لغات الإنكليزية , الفرنسية, الألمانية , الإيطالية , اليابانية , الإسبانية , الكورية اما في سنة 2014 اطلق تويتر بالنسخة العربية ثم تبعها العديد من اللغات الأخرى (Sabha and Ahmed, 2017, p. 81). من اهم السمات السرعة حيث انه جعل من ارسال واستقبال رسائله القصيرة اقرب ما يكون لحظية فهو اسرع من التدوين لان تغريداته اقصر من التدوينات، لهذا اصيحت كتابة التغريدات اسهل وسيلة اتصال عبر المسافات الشاسعة والاقبل مجهودا مثل الكلام دائما بين الاشخاص المقربين، كما انه اداة فعالة للتواصل مع الاشخاص في مختلف انحاء العالم فهو يجسد موقع تواصل اجتماعي ويستطاع المستخدم من خلاله انشاء حساب يوثقه بالأخرين من خلال سمة التتبع

وتبين مما سبق في ظل الحداثة وظهور الوسائل الإعلانية أصبحت عملية انتشار الإعلانات التجارية الرقمية متاحة للشركات الاعلانية والمستخدمين سواء كان عن طريق المواقع الالكترونية أو من خلال البريد الالكتروني أو مواقع التواصل الاجتماعي ويتم إثارة عرض الفكرة الاعلانية من خلال صفحات الويب.

التسويق عبرالاتصال التفاعلي في الإعلانات الرقمية الاتصال التفاعلي يتم عن طريق استخدام طرق تكون قابلة للفهم والإدراك من اجل الوصول الى حالة الاقناع وتحقيق الهدف، وان يعرف المصمم ما يقدم من خبرات واتجاهات إلى المتلقي عن طريق الإدراك لأنه الطريق الأمثل للتعرف على الرسالة الاتصالية عن طريق توافر الحواس السليمة والبيئة المثيرة والمحيطه به لغرض الإقناع الذي يعد الوظيفة الأولى في الاتصال في " تعزيز المواقف أو المعتقدات أو السلوك، فالهدف من التحدث ليس بإخبار الحقائق فقط و إنما بالإقناع" (Mahmoud, 2020, p. 16) أذ يمتاز بأنه يبقى الزمن الحقيقي نفسه الزمن الذي تحدثه الاستجابة بين المرسل والمستقبل. وتعد الخاصية الوحيدة ذات الأهمية البالغة عبر شبكة الإنترنت لأن التفاعلية توفر فرصة التخاطب الفوري مع المعلنين أو المرسل عبر البريد الإلكتروني، بما يحقق "الانتفاع المتزايد للحصول على المعلومة وصولاً الى نافذات الحوار والتعليق وإبداء الرأي لكل الموضوعات والمقالات والأخبار وكذلك التصميم" (الزغمي، 2020، صفحة 360)، وهذا النوع من الاتصال التفاعلي يسمى الاتصال التزامني، فالتفاعلية هي السمة التي تمكن المتلقي من حرية التنقل ليسمح بأرسال وأستقبال المعلومات وتبرز من خلال الحركة الناتجة في الصورة والأنواع المتعددة التي تظهر ترابطاً للأفكار مع المعلومات المعروضة ويتم أنتقائها لأحداث التأثير ليحدث التفاعل معتمداً على القوة التأثيرية الناتجة في اخراج الصورة المتحركة في الاعلان التجاري الرقمي.ويرى الشهبأوي "أن مراحل التفاعلية التي يمكن أن يركز عليها مصممي الإعلان الإلكتروني تشمل جوانب تفاعلية وهي: أولية، متقدمة، قابلة المحتوى" كالآتي: (Shahbawi, 2017, p. 88)

1. أولية: وهي التي تركز على آلية التصفح أو الإبحار فضلاً عن الجانب الوظيفي ليتيح للمتلقين البحث الداخلي والإرسال المباشر وأيضاً الطباعة المباشرة في الصفحة فوراً للحصول على الصفحة التي يريدها وبالتالي تحقق التفاعلية نتيجة لتصفح أو التنقل.
2. متقدمة: وهي التي تركز على آلية تفاعل المحتوى وذلك عن طريق أعماده على سمة تفاعلية مثل الوسائط المتعددة والبريد الإلكتروني، فضلاً عن الوصلات المتاحة على التعليقات المباشرة في الإعلانات وذلك لغرض التأثير في الشراء والأقتناء وإبداء الرأي تجاه الإعلان المعروض.
3. قابلية المحتوى وتعني إيصال المعلومات للمتلقي في حصوله على المعلومات المعروضة لأنها تحتوي على سمة تفاعلية في خدمة المعلومات المتاحة فضلاً عن السمة الخاصة التي تهتم بشكل المحتوى والموقع نفسه مثل التخطيط للصفحة. الترويج الرقمي وانطباعه على المستخدم. الترويج احد النشاطات الرئيسية للمنظمة والشركة وهو اساس للإنتاج والتمويل

"يعد وسيلة مكملة للإعلان والبيع الشخصي" (Abu Samra, 2015, p. 11) والترويج يمثل عنصرا مهما في العناصر التسويقية فهو يقوم بالتنسيق بين جهود البائع او المنتج من اجل اقامة منافذ للمعلومات عن المنتج وايضا تسهيل بيع السلعة

الترويج الرقمي: يقوم على اساس عرض الشركة او المنظمة منتجاتها عبر الانترنت ووسائله المختلفة من خلال مواقع الويب وغيرها في مقابل مبلغ نقدي فالتررويج عبر الأنترنت "يزود للمعلنين خصائص جديدة لا توفرها قنوات الاعلان الاخرى حيث يتمكن المستهلكين من التعرف على المنتجات بصورة دقيقة دون ان يكون هناك محددات زمينه لتوقيت عرض الاعلان" (Juwaili, 2015, p. 127) فهو يعتمد على ادراك احتياجات ورغبات المستهلك لذا يتحتم دراسة العميل باهتمام قبل البيع واختيار السلعة المطلوبة وكيفية السداد والقدرة على الاقتناع والاختراع ويختلف انتشار الاعلان الرقمي من خلال واختلاف وسائله فهو يشمل "الوسائل السمعية والمرئية كالتي تتم من خلال الفيديو الرقمي او البث المباشر (اون لاين)" (الديري، 2012، صفحة 254) فالتررويج الرقمي اساسي لجذب انتباه الزائر الى الموقع الخاص بالشركة المعلنه، فهناك طرق مختلفة للتررويج كعمل نسب تخفيضات في السعر او تقديم عينات للزوار لتجربتها من اجل نيل رضا الزبون حيث يعد الترويج قوة دافعة للتسويق والعنصر الحاسم للمنتجات .

اهداف الترويج:

- يزود المستخدم بمعلومات عن السلعة "ويعتبر مهمة خاصة عند تقديم السلع والخدمات الجديدة، لأنه يشمل انشاء المعرفة لدى المستهلك عن هذه السلعة او الخدمة ويشجعه على تجربتها" (Al-Alaq, 2009, p. 18)
- تنبيه المستخدم بالسلعة او الخدمة بالإضافة الى " اثارة الاهتمام بالسلعة خاصة عندما تكون سلع منافسة في السوق بحيث يتم بيان المزايا التي تتمتع بها السلعة" (Shahbawi, 2017, p 80)
- تأثير المستخدم باقتناء السلعة فهو يعمل على "تغيير الآراء والاتجاهات السلبية للمستهلكين في الاسواق المستهدفة الى اراء واتجاهات إيجابية" (More, 2012, page 20)
- توضيح الخطط للمستخدم بالمنتج الجديد بالإضافة الى "زيادة ارقام المبيعات والحصة السوقية للشركة"

اجراءات البحث:

أولاً: منهجية البحث: من أجل الوصول إلى الهدف المحدد، اتبع الباحثين المنهج الوصفي طريقة تحليل المحتوى لملاءمته لموضوع الدراسة الحالية، اذ يعد هذا المنهج من المناهج المهمة في مجال التحليل للوصول الى تحقيق هدف البحث.

ثانياً: مجتمع البحث.

يتكون مجتمع البحث الحالي من مجموعة من الإعلانات التفاعلية في التطبيقات المنشورة على شبكة الانترنت العالمية وتحديداً تطبيق الفيس بوك 2019 والتي تعني بالترويج عن المنتجات وبلغ حصيلة عينات مجتمع البحث (20) اعلان أستطاع الباحثين احصاءها من خلال شبكة الانترنت.

ثالثاً: نماذج البحث. اعتمد الباحثين الطريقة القصصية (غير احتمالية) وبما يتلاءم مع طبيعة موضوع البحث، وبلغه عدد النماذج المختارة (3) نماذج، وبنسبة 15% من مجتمع البحث، وجاء اختيارها تبعاً لما يخدم هدف البحث ووفق المبررات الآتية: وقد صنف الباحثين نماذج البحث من خلال الجدول التالي:

رابعاً: اداة البحث.

تحقيقاً للوصول إلى هدف البحث فقد تم استخدام استمارة تحديد (محاور التحليل) التي تضمنت ما يأتي: ادبيات متعلقة بموضوع البحث الحالي.

الإطار النظري وما أسفر عنه من مؤشرات.

بغية التأكد من صحة الأداة وبيان شموليتها، عرض الباحثين الأداة على مجموعة من الخبراء والمختصين قبل تطبيقها، وبعد مناقشتها تم إجراء التعديلات المناسبة عليها للوصول إلى شكلها النهائي وقد تم الاجماع على صلاحية مفرداتها واكتسبت بذلك صدقها الظاهري من الناحية البحثية سادساً: صدق الأداة وثباتها.

عرضت استمارة محاور التحليل على السادة الخبراء ذوي العلاقة للتأكد من سلامتها من الناحية العلمية والمنهجية. من الناحية العلمية والمنهجية، إذ اشرت ملاحظاتهم التي أخذ بها الباحثين لاحقاً.

سادساً: تحليل نماذج العينة

انموذج: (1)

اسم الاعلان: (وازن بين لقطات اليوم)

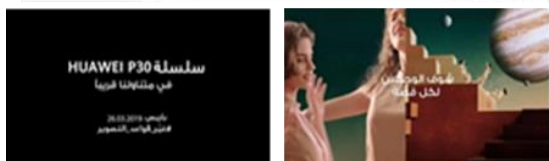
الانتاج: LEICA CO- ENCNEERED WITH

مدة الاعلان: 20 ثانية

تاريخ العرض: 2019

فكرة الإعلان المستعملة:

أستعمل المصمم فكرة خيالية وجسدها بداخل الفضاء التصميمي في إظهار دقة الكاميرا المستخدمة في هذا الجيل من الهاتف



الذكي نوع هواوي الذي يؤدي الغرض الرئيسي للمستخدم لهذا المنتج من العملاء كذلك تم في فكرة الاعلان عرض الميزة الأخرى وهي سرعة تغير مواقع الاجسام المراد تصويرها وكذلك بعدها وقربها والتي تم تأديتها بصورة احترافية بحركات مختلفة تتيح للمستخدم التمتع بالإعلان إذ عمد المصمم في اختيار ووفرت النصوص المتحركة المنبثقة مع إضافة المؤثرات الصوتية المتمثلة بالموسيقى والتنقلات الصورية أعطت للمنتج الأهمية والأثارة للمستخدم.

عناصر التكوين الفني للتسويق الإعلان الرقمي: جاءت البنية الشكلية الفنية بتوظيف والمؤثرات، الشخصيات، الصور والرسوم، الحركة، اللون. في تناسب الاحجام مع شكل المنتج عن طريق الاختزال والبساطة، وظهرت النصوص بشكل واضح ذات مقروئية بشكل ديناميكية بشكل عمودية اضفت على الإعلان الأثارة وجذب الانتباه، فضلاً عن استعمال القيمة اللونية اليرتقالية في المحور الوسطي للفضاء التصميمي شداً لانتباه، وإضفاء التكوينات الشكلية للإعلان التجاري للحركة من خلال الصوت والنصوص الرقمية وأحداث العمق في فضاء العرض لتزامنه مع الحركة من الخارج والداخل وأيضاً الأثارة والتشويق. توظيف التباين ما بين الشكل والأرضية لتجسيد المحاكاة مع المستخدم من خلال التوليف بين الاشكال والصور والقيم اللونية والحركة المتزامنة مع الصوت بظهور مجموعة من الموديل التي توي من دول مختلفة إشارة للشمولية في تسويق المنتج يعطي دلالة على ان المنتج المروج له إعلانيا متوفر او يستخدم من كل العالم أشاره اليد على لوحة التحكم.

آليات إخراج الإعلان التجاري الرقمي:أستخدم المصمم نوعاً من الحركة التفاعلية تمثلت في حركة الموديل بالتناوب والدخول الى الكادر الثابت وكذلك نلاحظ قطع الشاشة الى قسمين ليعطي دلالة على امكانية الكاميرا الموبايل على امكانية التصوير ب قسم الشاشة الى نصفين لقطعة متوسطة ولقطعة عامة وتوزعت فيه العناصر بحرية كاملة في الإعلان وأيضاً الحركة إذ اكسبة الديناميكية بشكل متناسب ليقود النظر نحو الإعلان الأساس. جاء الزمن المستغرق لعرض الصورة المتحركة (4 / ثا) اربع ثواني، أتاحت استمرارية والدقة والتتابع البصرية من جهة اليسار إلى اليمين والمتجهة نحو الداخل مما يؤدي إلى أثارة وجذب انتباه المتلقي الى القراءة البصرية. والتوافق الحركي تحقق من خلال الاتجاه في الشكل والحركة.

فاعلية الوسائط المتعددة في الإعلان الرقمي: تظهر الوسائط المتعددة في هذا الاعلان بتزامن الصورة الواقعية للمنتج المعلن والمؤثرات الموسيقية فضلاً عن ديناميكية الرسوم متحركة، أذ أعطت حيوية ومصداقية مما أدت الى جاذبية وشدا انتباه المستخدم، من خلال الانتقالية الحركية لصورة المنتج في مدة زمنية محددة أسهم في انشاء تتابع بصري يعزز التكافؤ في أحداث الحركة والتنوع شكلي والقيمة اللونية والضوئية في الإعلان عن طريق توظيف القدرات الفنية الرقمية التي تضمنت سهولة التصميم وأسلوب العرض مما يزيد عوامل الشد والجذب لدى المستخدم. وذلك بسبب توفر الجمهور على مدار 24 ساعة على مواقع التواصل الاجتماعي .

انموذج:(2)

اسم الإعلان: (الشحن العكسي اللاسلكي المبتكر)

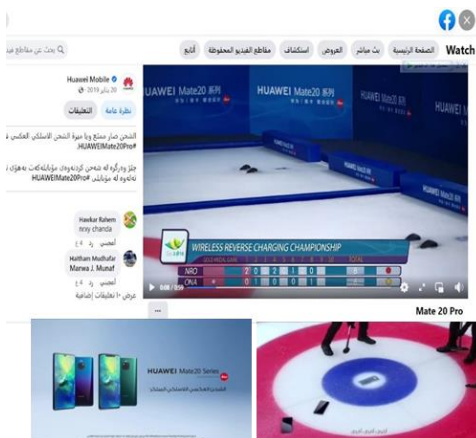
الانتاج:LEICA CO- ENCNEERED WITH

مدة الاعلان:60 ثانية

تاريخ العرض: 2019

فكرة الإعلان المستعملة:

أستعمل المصمم فكرة إعلانية واقعية عن طريق عرض الشحن الواير ليس المبتكر بطريقة الشحن

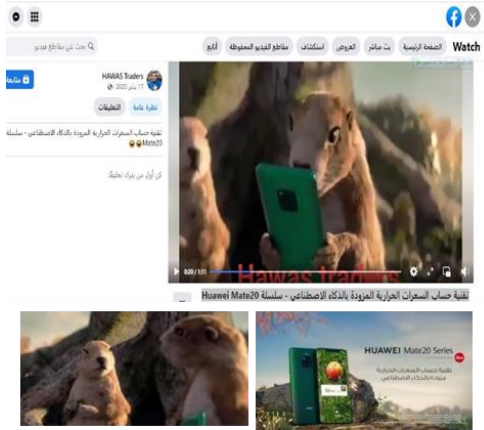


اللاسلكي المبتكرة والحديثة و اضافة الى الغطاء الخلفي لهاتف هواوي mate 20 pro في داخل الإعلان باستعمال فريق يؤدي لعبة هوكي الجليد ذات الشعبية العالية و من خلال تصويره بزوايا و بأسلوب فني مبتكر من شد و تركيز فكر الزبون و الاحداث لغرض الفوز بالمسابقة التي تصل الى مبتغاها تسهم في شد شحن الهاتف الذي للوصول الى الشحن الكامل من خلال ملامسته لأرضية الجليد المنزلقة و وصوله الى نقطة الشحن المتكامل و اداء كابت و مدرب الفريقين للوصول الى الهدف و فرحة اللاعبين و الجماهير للفوز بالمسابقة و الفوز بصفات الهاتف موضوع الإعلان. وتزامنية الحركة وفاعلية النصوص الكتابية والعنوانات ذات وضوحه ومقروئية باللغة العربية والإنكليزية متناسبة مع مساحة الفضاء وبآلية إخراجية ابتكارية متوافقة مع متطلبات المستخدم. وبالتزامن المؤثرات الصوتية مع الانتقالات الصورية لأحداث التفاعل من جهة وإيصال الرسالة الاعلانية من جهة أخرى.

عناصر التكوين الفني للتسويق الإعلان الرقمي: اعتماد العديد من الإعلان الرقمي عن طريق اختزل التكوينات الشكلية المتمثلة بالفريق يؤدي لعبة هوكي الجليد ذات الشعبية العالية و من خلال تصويره بزوايا و بأسلوب فني مبتكر المتحركة والتي أدت الى جذب انتباه المستخدم بعيدا عن التكتيف الشكلي الذي يعد تراحم في العناصر البنائية، اذ اضافه الصوت والعناصر الكتابية والصورية للإعلان الأثارة والتشويق عند المستخدم، وجاء توليف الحركة و الاشكال والخطوط بطريقة ابداعية عن طريق انسجام الحركة الواقعية مع الصوت متناسقة مع فكرة الإعلان حيث استعمل المصمم في ادخال عنصر مهم وهو صوت الجمهور التي اعطت التأكيد على اهمية الاعلان التي ساهمت بسهولة استيعاب فكرة الإعلان لدى المستخدم .

آليات إخراج الإعلان التجاري الرقمي: تمثلت الية الإخراج الاعلان الرقمي عن طريق الوسائط المتعددة ابتداءً من بداية الاعلان المتمثل اخذ التعليق على بداية اللعبة او الاستهلال باللعبه بذكر موضوع المباراة وكذلك ظهرت لدينا بعض المعلومات عن الفريقين وبعض الحركات اعتمد الاعلان بشكله الرئيسي على التعليق الصوتي تعد وسيلة إقناعيه تحدث التفاعلية عند المستخدم وطرق عرض المنتج وتكاملية اظهاره اعطى المصمم المرونة في طريقة عرض الاعلان عن المنتج ومخاطبة جميع الفئات من خلال طرق اقناع المستخدم بسهولة اقتنائها وسهولة تشغيله، ساهمت في تزويد المستخدمين بالمعلومات عن المنتج، وتقديم رسالة صوتية تفاعلية لتشمل الحركة والصوت والصورة، وتنوعاً شاملاً ومؤثراً على المستخدم كذلك اتسم الإعلان بسرعة الأداء وسهولة الاستخدام .

فاعلية الوسائط المتعددة في الإعلان الرقمي: دخلت الوسائط المتعددة بتزامنها مع الواقع الافتراضي المتمثل في الاعلان المتحرك، فبذلك نلاحظ الاعتماد على الاضاءة الداخلية المتساوية الباردة داخل قاعة الملعب في هذا الاعلان. وقد رات الباحثة ان اضاءة الاعلان راعه جيل (سمارت فون) الجيل الحالي فهو اعلان مناسب لجميع الاجهزة، الحركي بواسطة الشاشة الرقمية وأتاحه الفرصة للمستخدم بالتفاعل مع الواقع بشكل واقعي ليحقق الغرابة والتشويق لدى المستخدم وتزامنية الحركة مع الصوت والحدثيات الخاصة بالمنتج الشاحن اللاسلكي الواقع الافتراضي التي يرتديها المستخدم في الإعلان عملت على دعم الفكرة التصميمية لتحقيق أثارة لدى المستخدم ومن خلال توظيف الوسائط المتعددة بتزامنها الحركي وتنقلاتها.



انموذج (3):

اسم الإعلان: (تقنية حساب السعرات الحرارية،

مزودة بالذكاء الاصطناعي)

الانتاج LEICA CO- ENCNEERED WITH

مدة الاعلان: 1,30 ثانية

تاريخ العرض: 2019

فكرة الإعلان المستعملة:

استقت الفكرة التصميمية للإعلان مغذياتها من الأساطير الخيالية وذلك من خلال ايجاد حلقة وصل

مزوجة من خلالها المصمم بين عالمين مختلفين تمحض عنه حملة إعلانية للترويج عن وجود التطبيق المثبت في جهاز شركة هواوي الذكي ((mate20 و كيفية التعرف على عدد السعرات الحرارية للأطعمة المتناولة والتي كانت بمثابة ادوات للمصمم تساعد في بناء افكاره الخيالية وبأسلوب ساحر مستوحى من أسطورة الاعلان بفكرته الجميلة.

عناصر التكوين الفني للتسويق الإعلان الرقمي: اعتمد المصمم الاستعارة غير المألوفة في توظيف عناصره التصميمية إذ اکتزت الشخصيات الكارتونية لهذه الاستعارات البصرية صفات مظهرية عمل المصمم من خلالها على أدامة الصلة بين الحياة والبيئة الاجتماعية من جهة والمتلقي من جهة أخرى. والتي منحت الإعلان قوة من التأثير والتشويق تشعر المتلقي بأثارة واقعية وقد أدت العلاقة الجدلية بين بزوغ الفكرة التصميمية عبر الصفات المظهرية الاستعارية .

آليات إخراج الإعلان التجاري الرقمي: يمزج أكثر من آلية تم توظيفها بما تضمنته من رسوم متحركة ورسوم ثابتة والمساهمة في دعم القدرة البصرية وجذب الانتباه وأثارة الاهتمام لدى المستخدم، حيث أعطت تزامنية ما بين الصوت والحركة للعناصر البنائية للإعلان الرقمي رؤيه أخراجية متكاملة ذات وضوحية عالية فلها قوة تأثير وجذب لما توفره من المعلومات مفيدة عند عرض الإعلان عن طريق تقديم رسالة مرئية تفاعلية متنوعة بمحتوى رقمي يشمل الصوت والصورة والحركة ويمتاز بالتفاعلية والتنوع شاملاً ومؤثراً بذلك جيع الفئات والمجتمعات ولم يقتصر على فئة بعينها وجغرافية محددة وكذلك اتسم بسرعة الأداء وسهولة الاستخدام لغرض تحفيز المستخدم وأثارة انتباهه.

فاعلية الوسائط المتعددة في الإعلان الرقمي: ظهرت الوسائط المتعددة التي تجمع بين الكلمة المكتوبة والصورة المتحركة والرسوم من خلال تلك التقنية مكنت التقنية المصمم تحويل التصميم الكرافيكي الى ابداع عن طريق أدوات التعامل وهي العناصر ثلاثمه مع فكرة المصمم وبداعيته إذا اضفى المصمم عن طريق الوظيفة الادائية التي وضعها بإبداعيته بمزج الواقع والخيال من خلال بيان اجزاء المنتج في اظهار الجانب الوظيفي وكيفية استعماله بطريقة تقنية عالية عن طرق الموبايل إذ اشار المصمم الى شرح مفصل على اداء التطبيق ووظيفته بطريقة ممتزجة بالصوت والمؤثرات المرئية.

النتائج :

1. اعطت الوسائل الاتصالية للتسويق الرقمي عبر الأفكار الاعلانية تأثير وإقناع بالمنتج من خلال ما تقدمه الشركات من عروض وتسهيلات لتعزيز اهدافها التسويقية بما يناسب المستخدم، وهذا يظهر في جميع عينات البحث.
2. صاغت فاعلية الوسائط المتعددة علاقات تنابعية للانتقالات البصرية والسمعية بين الاشكال المتمثلة بمفردات من الخيال من اجل تأسيس مسار بصري لا يشوبه الاضطراب ولتحقيق أهداف المصمم الاعلانية والتي منحت الإعلان الرقمي الإثارة وهذا يظهر في عينة (1,3) من نماذج العينة.
4. قدم التأثير التكنولوجي المعاصر فتح قنوات تسويقية رقمية من المواقع التواصل الاجتماعي والتطبيقات الهواتف الذكية قدرة عالية لتوظيف قاعدة تسويقية تتعامل مع الجمهور بشكل مباشر وهذا يظهر في جميع عينات البحث.
5. حقق توظيف التسويق تواعلا معرفيا من خلال ابتكار معطيات متنوعة تعكس للمتلقى بالذكاء والاختيار الواعي لمنتج الاعلان، وتحفزه على تحول معرفي بأثارة اهتمامه وإقناعه بالمنتج بفعل ما تقدمه الشركة عبر اهدافها في الترويج الرقمية وهذا يظهر في جميع عينات البحث.
6. حقق تأثير صفحات التواصل الاجتماعي ومن ضمنها الفيس بوك للشركات الترويج إعلاناتها بأسلوب فاعلية البساطة للوصول الى المستخدم في الاستخدام للنشر والترويج.
7. تحققت قوة السمات التقنية الرقمية عن طريق آليات إخراجية لإبراز التجاوب والتفاعل الإعلان مع المستخدم كما في جميع نماذج العينة وبنسبة 100% من نماذج العينة ..

الاستنتاجات

1. تعزز التسويق الرقمي بالتكوينات الشكلية التي تعتمد على قدرة المصمم الإبداعية في عملية تنظيم الانتقالات الصورية المتزامنة مع الصوت لتحقيق ثقافة بصرية نابعه من الابداع التصميمي بشكل ديناميكي وجمالي مؤثر على المستخدم.
2. يعمل الإعلان الرقمي وجوده العرض تأثيرا مباشرا على تحفيز قدرة المستخدم ودفعه للشراء المنتج من خلال العملية التسويقية والترويجية التي تتم عبر مواقع الوسائل الاجتماعية كونها تحمل جوانب مظهرية متناسبة لحاجة المستهلك الوظيفية والجمالية.
3. استخدام الوسائط المتعددة بالعناصر البنائية للإعلانات عن طريق تأثيرات الصوتية والصورية والاشكال المتحركة اعطت توضيحاً متنوعاً في الشد والجذب الانتباه لميزات الإعلان والتأثير في العملية التسويقية.
4. من خلال الوضوح المباشر للعناصر المناسبة مع عرض الإعلان وهدفه التسويقي عزز الفهم والإدراك للفكرة الاعلانية ومن ثم زيادة قيمتها الاتصالية والجمالية.
5. م خلال التقنية الرقمية في مواقع التواصل الاجتماعي ظهرت وسيلة للكشف عن الخيال والابتكار ودعم للفكرة التصميمية في بنية الإعلان ليتشكل بها متكون بصري ذو رسالة إعلانية مميزة على وفق منظور ومفهوم التسويق الرقمي.

التوصيات

1. تأليف او مزج مفردات التسويق الرقمي ضمن العملية التعليمية تخضع لمعير التسويق الرقمي عبر منصات الويب متخصص للتسويق والترويج الإعلان الرقمي.
 2. اقامة ورش عمل تهتم بالتسويق المحتوى الرقمي واهميته الترويجية والتسويقية لطلبة كلية الفنون الجميلة قسم التصميم.
- المقترحات : الانتقائية للمحتوى الرقمي واتصاله بالتسويق عبر مواقع التواصل الاجتماعي

References:

1. Abdel Alim O. M. (2013). *Electronic Administration*. Amman, Jordan: Dar Al-Manhaj for Publishing and Distribution.
2. Al-Alaq B. (2009). *Fundamentals and applications of electronic and traditional promotion*. Amman, Jordan: Dar Al-Yazuri for Publishing and Distribution.
3. Mazyad B. M. (2012). *Virtual Communities as an Alternative to Real Societies / The Book of Faces as a Model*. Dubai, United Arab Emirates: United Arab Emirates University.
4. Qamhiyeh H. A. (2017). *Facebook in Focus*. Giza Egypt: Dar Al-Nokhba for Publishing and Distribution.
5. Al-Shahbawi S. A.I R. (2017). *Electronic journalism (status quo) and future scenarios*. Cairo, Egypt: Arab World House for Publishing and Distribution.
6. Abdel Hamid S. (2018). *New methods in advertising*. Giza Egypt: Atlas for Publishing and Distribution.
7. Al-Derby A A. (2012). *Cybercrime*. Cairo, Egypt: National Center for Legal Publications.
8. Al-Dulaimi O. M. (2020). *Social Media: A Closer Look*. Amman, Jordan: Dar Al-Aghida for Publishing and Distribution.
9. Al-Juwaili A. M. (2015). *Social Media*. Beirut, Lebanon: Dar Al-Alamia for Publishing and Distribution.
10. Zoabi A. (2020). *Digital Marketing in the Twenty-first Century*. Amman, Jordan: Dar Al-Yazuri Scientific Publishing and Distribution.
11. Abu Samra M. (2015). *Commercial Advertising Management*. Jordan Gumman: Dar Osama for Publishing and Distribution.
12. M. Ezz E. Mahmoud. (2020). *Fundamentals of Digital Marketing*. Amman, Jordan: Arab Press Agency for Publishing and Distribution.
13. bin Khalifa M. (2017). *E-Marketing and Consumer Protection Mechanisms*. Cairo, Egypt: Dar Al-Fikr wa Al-Qanun for Publishing and Distribution.
14. Hassan N. A. (2017). *Philosophical concepts in typographic design*. Baghdad, Iraq: Al-Fath Library for Printing and Publishing.
15. Brussels H. (2017). *Social media and its impact on society*. Amman Jordan : Arab Group for Publishing and Distribution.

Employing digital marketing through communication in promoting the commercial product

Hana Hassoun Hashoush Ali

Fouad Ahmed Shalal Al-Sammarae

Abstract:

In recent years, the means of communication have achieved a great generality that made them occupy, in a short time, the first ranks among the most widely used social networks in the world, due to the many services and advantages offered by this network to its users. It has led to a leap in the field of visual communication, especially since it relies mainly on the image. Its dimensions make it a means of communication and transfer of ideas and meanings between the peoples of the world, and it also allows the inclusion of digital advertising content using multimedia with a degree of professionalism in other social networks, which allowed the various segments of society the opportunity to invest this network in their businesses of different orientations and goals. Especially with regard to the degree of digital maturity and awareness of the importance of these communication media among those in charge of the economic field in Iraq. Keywords (digital marketing, communication, promotion)

The research included four chapters that defined the theoretical framework of it in three sections and dealt with the following topics: (marketing foundations between the concept and objectives, the effectiveness of communication means and their transformations in the management of marketing and digital promotion, digital promotion and its impression on the user), then the research dealt with indicators from which the theoretical framework came out. As for the third chapter, the researchers dealt with the procedures that it carried out, which included the research methodology by choosing the descriptive approach for the purposes of analysis, adopting the intentional sample method in selecting the sample models, as (3) models were chosen from the research community with a rate of (60%) from the original community, then The fourth chapter is devoted to presenting and discussing the results and conclusions, as it came from them:

1. The communication means of digital marketing through advertising ideas gave influence and persuasion of the product through the offers and facilities provided by companies to enhance their marketing goals in a way that suits the user, and this appears in all research samples.
2. Achieved the effect of social networking pages, including Facebook, for companies to promote their advertisements in an effective and simple way to reach the user in the use of publishing and promotion. The research also included a set of recommendations and proposals, a list of sources, appendices, and an abstract in English.

Keywords: digital marketing, communication methods, commercial product.

تأثير سوسولوجيا الثقافة على تصميم الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي

أنهار يوسف هوساوي¹

أ.د. عبير مسلم الصاعدي²

Al-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 31/7/2023

Date of acceptance: 17/8/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

يهدف البحث إلى وصف وتحليل محتوى الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي في ضوء سوسولوجيا الثقافة، لمعرفة موضوعاتها والوقوف على أهم الغايات التي تسعى الاعلانات البصرية لتحقيقها، ومعرفة مكوناتها الثقافية، وتكون مجتمع الدراسة من الاعلانات البصرية الثابتة الموجهة للمجتمع السعودي، وتم اختيار عينة الدراسة بطريقة قصدية عددها (50) إعلاناً ثابتاً خلال الفترة الزمنية 2016-2022م، واعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي وصممت بطاقة تحليل محتوى لعينة الدراسة، ونتجت الدراسة أن موضوع الترويج للمنتجات والخدمات التجارية؛ الموضوع الأكثر تداولاً، وأن مضامين عناصر الإعلانات البصرية الأكثر استخداماً بنسب مرتفعة هي (استخدام اللغة العربية، تجنب الخداع والتضليل، مراعاة القيم السياسية للمجتمع السعودي- خلو الإعلانات من العبارات والصور الخادشة للمشاعر- توافقها مع التعاليم الدينية)، وتضاءلت النسب من حيث (مراعاة القيم الأسرية للمجتمع السعودي- تناسب الإعلانات مع عادات وتقاليد وأعراف المجتمع السعودي- البعد عن نقل وترجمة إعلانات مجتمعات أخرى- خلو الإعلانات من المبالغة والتكلف غير الهادف- تلبية رغبات وحاجات المجتمع الثقافية- تعزيز الإعلانات للهوية الثقافية للمجتمع).

ومن أهم التوصيات إعداد دراسات حول تصميم الإعلانات البصرية باستخدام أداة المسح ومعرفة آراء المجتمع من الناحية السوسولوجية الثقافية، وإعداد دراسات حول أساليب الإعلانات البصرية في المملكة من الناحية الجمالية والتصميمية، وتطوير الأساليب الإعلانية باستخدام أدوات معاصرة تمكن المستخدم من التفاعل مع الإعلان.

الكلمات المفتاحية: سوسولوجيا الثقافة، التصميم، الإعلانات البصرية، المجتمع السعودي.

¹ ماجستير تربية فنية، جامعة أم القرى. anharhawsawi@gmail.com

² أستاذ التصميم بقسم الفنون البصرية، جامعة أم القرى. amsaadi@uqu.edu.sa

أولاً: الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

من خلال اطلاع الباحثة على عدد من الدراسات السابقة الخاصة بتصميم الإعلانات البصرية وتأثيراتها، لاحظت أن أهدافها متنوعة، فدراسة نجم (2019) هدفت لإثراء التصميمات الزخرفية في مجال الإعلان، ودراسة الدريدي (2019) هدفت لمعرفة تأثير الإعلانات في تعزيز القيم الإيجابية لدى المتلقي، ودراسة الدريدي (2018) هدفت للتحقق من فاعلية استراتيجية التفكير البصري في تصميم الملصق الإعلاني، ودراسة عناد (2017) هدفت لمعرفة أهمية التصميم الجرافيكي كلفة تعزز التواصل الثقافي والجمالي للمجتمع، ودراسة كلٍّ من أحمد وعلي (2015) هدفت تنمية مهارات تصميم الملصق الإعلاني بهدف الوعي البيئي، ولم تقع الباحثة - على حد علمها - على دراسة اهتمت بوصف وتحليل الإعلانات البصرية للوقوف على درجة موافقة محتواها مع خصوصية المجتمع السعودي من الجانب السوسيوولوجي الثقافي، بالرغم من أهمية المحتوى التصميمي للإعلانات البصرية بما تعكسه من معطيات ثقافية واجتماعية واقتصادية وتربوية وجمالية؛ تؤثر في القيم والاتجاهات السلوكية وتفرض واقعاً من الممارسات الأدائية للمتلقي نحوها، لذا فالدراسة تحاول الإجابة عن السؤال الرئيس التالي: "هل تؤثر سوسيوولوجيا الثقافة على تصميم الإعلانات البصرية الموجبة للمجتمع السعودي؟"

أسئلة البحث:

1. ما الموضوعات التي تتناولها الإعلانات البصرية الموجبة للمجتمع السعودي؟
2. ما الغايات التي ترمي إليها الإعلانات البصرية الموجبة للمجتمع السعودي؟
3. ما المكونات الثقافية التي تتضمنها الإعلانات البصرية الموجبة للمجتمع السعودي؟

أهداف البحث:

1. وصف وتحليل محتوى الإعلانات البصرية في ضوء سوسيوولوجيا الثقافة للمجتمع السعودي.
2. معرفة الموضوعات التي تتناولها الإعلانات البصرية في المجتمع السعودي.
3. الوقوف على أهم الغايات التي تسعى الإعلانات البصرية لتحقيقها.
4. معرفة المكونات الثقافية التي تتضمنها الإعلانات البصرية في المجتمع السعودي.

أهمية البحث:

1. تفيد الدراسة الحالية في إعطاء تصور واضح حول محتوى الإعلانات البصرية وارتباطها بسوسيوولوجيا الثقافة للمجتمع السعودي.
2. لفت نظر مصممي الإعلانات البصرية لأهمية ربط محتواها بقيم وثقافة المجتمع.
3. التأكيد على أهمية الفن في تشكيل الاتجاهات الاجتماعية والارتقاء بالذوق الفني العام.

حدود البحث:

- الحدود المكانية: المملكة العربية السعودية.
الحدود المادّيّة: الإعلانات البصرية الثابتة.

الحدود الزمنية: الإعلانات البصرية الثابتة من عام 2016-2022م.

مصطلحات البحث:

سوسولوجيا الثقافة: (Culture of the society)

عرّفها (رافت، 2016) بأنها: "ثقافة المجتمع، وتتكون من المفاهيم والمدرجات والعادات والتقاليد وأسلوب الحياة اليومية، ويقع الذوق أو التدوق والإبداع ضمن هذه المنظومة أو هذه المكونات، ويتفاعل معها أخذًا وعطاءً وتأثرًا وتأثيرًا" (Raafat, 2016, p. 176)

أما تعريف سوسولوجيا الثقافة إجرائيًا فهو: منظومة من المكونات والعوامل الثقافية التي تشكل ثقافة المجتمع السعودي، وتؤثر في فكره وممارساته الفنية وتطوره وتوجه سلوكه وتساهم في حل مشكلاته، وتهتم بفهم وتحليل أنماط إنتاجه الفكري والفني من جميع النواحي، والتي تقوم الباحثة بتحليل محتوى الإعلانات البصرية -عينة الدراسة- في ضوءها.

تصميم (Design):

والتصميم اصطلاحاً هو: "نشاط ذهني يعمل على تحليل لكل عوامل نجاح العمل الفني، واختيار أفضل العناصر وأفضل الأساليب التي تحقق هذا العمل" (Suhail, 2016, p. 68).

الإعلانات البصرية (Visual Ads)

تعرّف بأنها: "تعد من الرموز الاتصالية الأساسية التي يعتمد عليها المصممون في تصميم الرسالة الإعلامية، وتفيد العناصر المرئية في تقديم معانٍ وأفكار لا تستطيع الكلمات التعبير عنها، أو تدعيم المعاني التي تقدمها الكلمات، فالصورة بها حاسمة لنجاح الإعلان، ولها وقع أكبر على بصرية الإنسان، وأسرع وأكثر كفاءة في إيصال رسالة أو فكرة ما" (Issa, 2009, p. 8)

أما تصميم الإعلانات البصرية إجرائيًا فهو: مجال من مجالات الفنون البصرية، تقدم من خلال أنشطة الإعلام وبرامج التواصل الاجتماعي، وتكون ثابتة، يقوم بها مصمم مؤهل يستخدم بها عناصر مرئية مؤثرة لصور حقيقية أو رسومات، وقد يستخدم معها كلمات أو جملاً معبرة، يراعي في تصميمها الأسس والمعايير الفنية في التصميم، باستخدام برامج متنوعة في التصميم، وتتناول موضوعات متنوعة لها وظيفة محددة تخدم أهداف المجتمع وتراعي قيمه وثقافته، وتثير سلوك المتلقي نحو موضوعها إيجاباً أو سلباً.

المجتمع السعودي إجرائيًا: (المملكة العربية السعودية) من البلدان العربية بالجزيرة العربية التي يتميز مجتمعها بخصوصية اجتماعية، وثقافية، وفكرية، ودينية واقتصادية وسياسية وبيئية معينة، وقد يشاركه فيها عددٌ من المجتمعات الأخرى، وقد يختلف عنها في عدد من السمات، والتي ينبغي لأي مصمم وممارس للفن وضع هذه الاعتبارات القيمة محل اهتمامٍ في إنتاجه الفني.

الفصل الثاني: الأدب النظري والدراسات المرتبطة:

سوسولوجيا الثقافة

تمثل الثقافة طبيعة المجتمع وأساليب التفكير التي تجمع بين أبنائه، فلا يمكن فهم بنية أي تنظيم اجتماعي، لأي مجموعة من الناس، فهما حقيقيا، إلا من خلال معرفة طبيعة ثقافة هذا التنظيم، وتبيان عناصرها، وإدراك هويتها وأبعادها الاجتماعية، فالمجتمع لا يقوم ولا يبقى ويدوم إلا بقوة الثقافة وديمومتها (alshamas, 2017, p. 53)

ذكر العمراني (2014) أن طبيعة الثقافة تشتمل على العناصر التالية:

1. السمة الثقافية: هي وحدة أساسية بسيطة يمكن التعرف عليها من خلال تحليل ثقافة معينة، وتشمل السمات المادية وغير المادية مثل: الأفكار والمعتقدات والعادات.
2. النمط الثقافي: عدد من السمات الثقافية المترابطة، تتماصك مع بعضها لتؤدي دوراً وظيفياً، له قيمة معينة، وتختلف الأنماط الثقافية بدرجة الاقتباس الذي يحدث فيه وهي:
 - أ. النمط الثقافي القومي: يتكون من الأنماط الفردية لمجتمع معين، وتختلف هذه الثقافات باختلاف الأنماط المكونة لها.

ب. النمط الثقافي العام: يمثل جميع العناصر أو الأساليب الأساسية للأنماط الثقافية ضمن المجتمع (Al-Omrani, 2014, pp. 101-102) وهناك وظائف للثقافة؛ منها:

الوظيفة الاجتماعية: تتمثل الوظيفة الاجتماعية للثقافة كما ذكرت استيتية (2010) فيما يلي:

- أ- توحيد الناس في مجتمع خاص بهم، وذلك من خلال تراكيب اللغة والرموز والمعتقدات والقيم، وغيرها، مما يسهم في تحقيق التواصل والانتماء إلى كيان واحد.
- ب- تأطير الناس من خلال التراكيب المؤسسية الاجتماعية (الحقوقية والقربانية والسكنية، والمدرسة والمهن، والهياكل المختلفة)، ومن خلال هذه التراكيب تنسج العلاقات الاجتماعية.
- ج- المحافظة على المجتمع وضمان استمراريته وتطوره.
- د- توفير مجموعة من القوانين والنظم التي تتيح التعاون بين أفراد الثقافة الواحدة، والاستجابة لمواقف معينة استجابة موحدة لا تعترضها التفرقة (Estitiyah, 2010, p. 237).

الوظيفة الإنسانية

- أ- تكوين أو إنتاج الشخصية الثقافية للفرد، التي تمثل ثقافة مجتمعا وفهمها واستيعابها؛ ما يساعده على التكيف مع مجتمعه، وإقامة علاقات اجتماعية طيبة مع أفرادها داخل الثقافة الواحدة.
- ب- حماية الإنسان من المخاطر والكوارث الطبيعية والبيئية، والثقافة هي أداة الإنسان في حل مشكلاته التي يواجهها في إطار البيئة، وبالتالي فإن لكل عنصر من عناصرها وظيفة محددة.
- ج- مساعدة الفرد في التنبؤ بالأحداث المتوقعة والمواقف الاجتماعية المحتملة، والتنبؤ بسلوك الفرد والجماعة في مواقف معينة (Estitiyah, 2010, p. 238).

الوظيفة النفسية

وضحت استيتية (2010) "أن الوظيفة النفسية هي وظيفة "القولبة" لأفراد المجتمع، أي اكتساب هؤلاء أنماط السلوك وأساليب التفكير والمعرفة وقنوات التعبير عن العواطف والأحاسيس ووسائل إشباع الحاجات الفسيولوجية أو البيولوجية والروحية، وغاية هذه الوظيفة مساعدة الأفراد على التكيف مع الثقافة واكتسابهم لهويتهم الاجتماعية الثقافية" (Estitiah, 2010, p. 238)

الوظيفة البيئية: تعمل البيئة على إكساب الأفراد كيفية التعامل مع المحيط الطبيعي، ليتمكنوا من مجابهة الصعاب المحدقة بهم، خاصة فيما يتعلق بالظواهر الطبيعية (Rashwan, 2006, p. 58).

أنواع الثقافة

عدد هارلمبس وهولبورن (2010) أنواع الثقافة حسب تحديد علماء الاجتماع كالتالي:

- **الثقافة العالية:** وهي عادة تستعمل لتشير إلى المعطيات الثقافية ذات الخصوصية المتميزة بدرجة عالية من الرقي (high status)، فهي تعتبر من جانب الوسط الثقافي أعلى درجات الإبداع الإنساني، فالأعمال الفنية ذات الحضور المستمر تعد مثالا على الثقافة العالية، وتتضمن أعمالا مثل: الأوبرا والسمفونيات الكلاسيكية لبيتهوفن وموزارت، واللوحات الفنية.
- **الثقافة العامة:** وهي ثقافة الناس العاديين، وتتكون بصورة ذاتية ومتجانسة، تعكس مباشرة حياة وتجارب الأفراد، وينظر إليها باعتبارها أقل قيمة من الثقافة العالية؛ مع أنها تعتبر مهمة في بعض المجالات، وتقبل كثقافة أصيلة وليست مفتعلة -9- (Harlembus & Holborn, 2010, pp. 9-10).
- **ثقافة الجماهير:** تُعرّف الثقافة الجماهيرية بأنها مجمل العناصر الثقافية والإيديولوجية التي تتناقلها وسائل الاتصال الجماهيري الكبرى، مثل: الإذاعة والصحافة والتلفزيون، والتي تُشكل نظاما حقيقيا من الرموز والتصورات التي تتعرف فيها الجماهير على بعضها (Al-Ayyadi, 2001, p. 45).
- **الثقافة الشعبية:** هي مجموع العناصر الثقافية التي تصدر عن الشعب، وتمثل حصيلة معارفه وخبراته ومهاراته في مرحلة تاريخية معينة، وقد أكدت الدراسات الحديثة أن الثقافة الشعبية تسير في نموها نمو العقل والفكر والسلوك البشري، وتتسم بالأصالة وبالتالي فهي خزان التراث والحافظ له (Qasi, 2010, p. 39).
- **الثقافة الفئوية:** يشير إلى مجموعة من الناس تشترك مع بعضها في مسألة ما- كأن تكون مصلحة مشتركة أو مشكلة يواجهها جميع أفراد المجموعة، أو ممارسة أو أسلوب مشترك- تتميز به أفراد المجموعة بشكل واضح عن باقي أفراد المجتمع (Gelder & Thornton, 1997).

مكونات سوسيولوجيا الثقافة

توجد تقسيمات متباينة للثقافة كما ذكر الحاج (2013) فهناك من يقسمها إلى عنصرين، أحدهما مادي، والآخر فكري أو غير مادي، وهناك من يقسمها حسب مستواها إلى قسمين، هما: المستوى

الفردية، والمستوى الجمعي، وفريق آخر يقسم الثقافة إلى أربعة أقسام، أولها: الثقافة المحلية، وتوجد في الجماعات الصغيرة، وثانها: الثقافة الوطنية، وتوجد لدى سكان قُطر أو بلد معين، وثالثها: الثقافة الإقليمية، وتضم مجموعة أقطار. ورابعها: الثقافة العالمية، وتضم الخطوط المشتركة بين ثقافات عديدة (Al-Hajj, 2013, p. 216)

إلا أن التصنيف الذي قدمه "لنتون" كما في العمراني (2014) هو الذي يحظى بشيوع وقبول عام، والأهم من ذلك توافق هذا التقسيم مع مراحل التعليم ومضمون عملياته، حيث يرى أنها تنقسم - حسب انتشارها بين أعضاء المجتمع - إلى المكونات الثلاثة التالية (Al-Omrani, 2014, p. 104):

1. **عموميات الثقافة:** وضح النجيجي (1976) عموميات الثقافة بأنها الأفكار وأنماط السلوك المختلفة، وطرق التفكير التي يشترك فيها جميع أفراد المجتمع، وتختلف من ثقافة إلى أخرى، وهي التي تكون الأساس العام للثقافة وتميزها عن الثقافات الأخرى، وتشمل: اللغة، وطريقة الأكل وارتداء الملابس، وطريقة التحية، وبناء المنازل والأنماط الأساسية للعلاقات الاجتماعية، وقد تسود هذه في مرحلة زمنية معينة، وعن طريق هذه العموميات يستطيع الفرد أن يميز مجال انتمائه، واشترك أفراد الجماعة في عموميات الثقافة يؤدي إلى ظهور الاهتمامات المشتركة التي تجمع بين الأفراد، وتولد بينهم شعوراً بالتضامن وبالمصير المشترك (Al-Najih, 1976, p. 179).
2. **خصوصيات الثقافة:** ذكر الرشدان (1999) أن هناك عدة أنواع من الخصوصيات الثقافية، نذكر منها ما يلي:

- الخصوصيات العمرية: فكل جماعة عمرية لها خصوصيتها الثقافية التي تتميز بها عن غيرها، فالأطفال ثقافتهم مختلفة عن ثقافة الشباب.
- الخصوصيات المهنية: لكل جماعة مهنية خصوصيتها الثقافية التي تتميز بها عن غيرها، فالأطباء مثلاً لهم ثقافة خاصة، وللمهندسين ثقافة خاصة بهم.
- الخصوصيات حسب النوع البشري: للذكور خصوصية خاصة، وللإناث خصوصية خاصة بهن، يترتب عليها خصوصيات في السلوكيات وفي الأدوار المجتمعية.
- الخصوصيات الطبقية: لكل طبقة من طبقات المجتمع خصوصيتها الثقافية الخاصة بها، فخصوصيات الطبقة الأرستقراطية تختلف عن خصوصيات الطبقة الوسطى.
- الخصوصيات العرقية: لكل عرق من الأعراق عناصره الثقافية التي تميزه.
- الخصوصيات العقائدية: لكل عقيدة عناصرها الثقافية الخاصة بها، والتي تتميز بها فخصوصيات العقيدة الإسلامية تختلف عن العقيدة المسيحية أو اليهودية.
- الخصوصيات التعليمية: لكل مرحلة من المراحل التعليمية عناصرها الثقافية الخاصة بها والتي تميزها عن غيرها من المراحل، ولكل نوع من أنواع التعليم (الأكاديمي أو الفني أو الفني) عناصره الثقافية التي تختلف عن عناصر غيره من أنواع التعليم، وللتعليم الخاص خصوصياته الثقافية التي تميزه عن التعليم الحكومي (Al-Rashdan, 1999, p. 227)

3. متغيرات الثقافة

وهي العناصر الثقافية التي نجدها لدى أفراد معينين، ولا تكون مشتركة بين أفراد الثقافة جميعهم، وغير سائدة بين طبقات أو فئات لها تنظيم اجتماعي معين، فهي ليست من العموميات التي يشترك فيها جميع أفراد المجتمع، وليست من الخصوصيات الخاصة بأفراد طبقة أو أفراد مهنة، وتغطي مجالاً واسعاً مختلفاً من الأفكار والأنماط السلوكية. وتظل هذه المتغيرات على سطح الثقافة حتى تتحول إما إلى عموميات أو خصوصيات فتثبت وتستقر (Al-Najjhi, 1976, p. 180).

وبالإضافة للتقسيم السابق للمكونات الثقافية، هناك تقسيمات أخرى، حيث قسم الباحثون والعلماء مكونات الثقافة لقسمين أساسيين هما:

- 1-المكونات المادية: "وتتضمن كل ما ينتجه الإنسان ويمكن اختباره بواسطة الحواس"
- 2-المكونات غير المادية (المعنوية): "تتضمن قواعد السلوك والأخلاق والقيم والتقاليد واللغة والفنون، والعناصر السيكولوجية التي تنتج عن الحياة الاجتماعية" (Al-Omrani, 2014, p. 106)
- 3-المكونات الاجتماعية: وتشمل جانبين أساسيين، هما: البناء الاجتماعي الذي تمثله العلاقات الاجتماعية المنظمة الثابتة نسبياً بين أفراد المجتمع، والجانب الثقافي الممثل في أسس تلك العلاقات والقواعد التي تقوم عليها (Estitiah, 2010, p. 242).

خصائص الثقافة:

1. الثقافة إنسانية أي إنها خاصة بالإنسان، وتزدهر بالاكتشافات والاختراعات والابتكار.
2. الثقافة مكتسبة، حيث يزود الجيل الناشئ بِمُثلها، وقوانينها وتقاليدها وعاداتها وقيمها، فتستمر الجماعة بنقلها من جيل إلى جيل (Shafshaq, 1975, pp. 43-44).
3. الثقافة قابلة للانتقال والانتشار: فهي تنتقل من جيل إلى جيل على شكل عادات وتقاليد ونظم وأفكار ومعارف؛ يتوارثها الخلف عن السلف، من خلال الإرث المادي والرموز اللغوية، كما أنها تنتقل من وسط اجتماعي إلى وسط اجتماعي آخر؛ وهذا المعنى يشير إلى أنها تراكمية.
4. الثقافة متغيرة: بسبب أن الجماعات الإنسانية لا تستقر على حال، فإما أن تزدهر أو تندثر، وكل مجتمع من المجتمعات يريد تحقيق التقدم والتطور لنفسه، والتقدم والتطور في أي مجتمع يتم في إطار ثقافة ذلك المجتمع وقيمه وتقاليد (Shafshaq, 1975, pp. 43-44).
5. الثقافة ضمنية أو معلنة: فهي ضمنية لأن بعض دلالاتها لا تفهم إلا من خلال السياق الذي تأتي فيه، وعلنية الثقافة تظهر في سلوك الأفراد وتصرفاتهم، وأحاديثهم، كما تظهر في الأمور المادية كالاختراعات والمكتشفات المنتجات الصناعية وغيرها (Estitiah, 2010, p. 234).
6. الثقافة متنوعة المضمون: حيث أن العناصر المختلفة للثقافة وثيقة الصلة ببعضها البعض، وهي لا تعمل منفردة فالأسرة في المجتمع الحديث وثيقة الصلة بالنظام التعليمي، والدين في المجتمعات البدائية وثيق الصلة بالطب، والحقيقة أن عناصر الثقافة تتشابك وتتحد لتكون نسجاً متنوعاً، وفي الثقافات الحديثة نجد أن الأخلاق والدين يشكلان وحدة وثيقة الصلة؛ بينما كانت الأسرة والإنتاج يمثلان في الماضي وحدة متينة.

7. الثقافة مستمرة: الثقافة تؤدي وظيفة إشباعية، فالكائنات الإنسانية لديها حاجات أساسية بيولوجية، وحاجات ثانوية متطورة، وتؤكد الثقافة هنا أنها وسائل تم تجريئها والتأكد من جدواها في عملية إشباع هذه الحاجات والدوافع الإنسانية (Abu Al-Enein, 2015, p. 53).
8. الثقافة متعلمة: تكتسب الثقافة عن طريق التعلم، الذي يحتاج بدوره إلى التفاعل الاجتماعي الذي يوفره المجتمع الإنساني لأفراده، وتنتقل الثقافة من جيل إلى جيل، وتدفعها على مر العصور يمثل التراث الثقافي (Cultural Heritage) (Estitiyah, 2010, pp. 234-235).
9. الثقافة مشتركة بين أفراد المجتمع: تكتسب في إطار الجماعات والمؤسسات، وتنشأ وتتطور بجهد جماعي وتمثل حياة الجماعة، فالجهود الفردية في إطار الجماعة تتحول إلى مخزون جماعي مشترك، وتمكن الأعضاء من الاتصال والتفاعل (Othman, 2016, p. 160).

مصادر الثقافة:

1. العقيدة: هي استجابة فطرية لحاجة الإنسان لإدراك منظم للكون، وحتى تكون آلية فعالة لتفسير الغموض، والأحداث التي لا تتفق مع معارفه المحدودة عن الطبيعة (Al-Nafaili, 2008, p. 63). فكلما كانت مكانة العقيدة في المجتمع كبيرة؛ كان لها دور فعال في نشأة وتطور الثقافة الخاصة بالمجتمع، وهي علاقة توافقية متكاملة من خلال تطعيم الثقافة بالرموز والدلالات الاجتماعية المختلفة، التي يوفرها الدين والاعتقاد الديني (Fouad, p. 286).
2. القيم والمعايير: ذكر رشوان (٢٠٠٦) أن لكل ثقافة مجموعة من القيم، والقيم ككل وحدة واحدة من طبيعة واحدة، وهي الطبيعة الإنسانية الاجتماعية، وهي خلقية مهما كان مصدرها، وهي معايير ومقاييس يستخدمها الناس لتنظيم وترتيب رغباتهم المتنوعة (Rashwan, 2006, p. 160).
3. العادات والأعراف والتقاليد والشعائر والطقوس:
 - العادات الاجتماعية: هي مجموعة من الأفعال والأساليب والسلوكيات المكتسبة التي يتوارثها الخلف عن السلف، وترتبط بزمان ومكان معينين (Al-Gawhari, 1988, p. 68).
 - العرف: نوع من العادات الواسعة النطاق في انتشارها، وتصب في مصلحة الجماعات كلها، لذلك العرف هو بمثابة القانون (Dhiab, 1980, p. 186).
 - التقاليد: "هي كل ما يرتبط بالماضي وتداولت عليه الأيام وأصبح قديماً، وهي محاكاة للأولين وموروثة عنهم فهي تنتقل وتورث من جيل إلى جيل" (Dhiab, 1980, p. 122).
 - الطقوس: وضع ميتشل (1981) أن الطقوس تشمل العادات و التقاليد التي تنتجها ثقافة مجتمع ما، بناء على معتقدات دينية أو مرجعية ثقافية، ويعرف علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية الطقس بأنه "مجموعة حركات سلوكية متكررة يتفق عليها أبناء المجتمع (Mitchell, 1981, p. 176)

4. الأدب الشعبي: وضح التالي (1990) أن الثقافة الشعبية والفلكلور مصطلح غربي في الأصل، ينقسم إلى قسمين: فولك-folk- وتعني قوم أو شعب، ولور-lore- وتعني التراث الشعبي (ص71). كما ذكر مرسى (2001) أن الفلكلور هو الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الجمعية التي يعبر بها الشعب عن نفسه، سواء استخدمت الكلمة، أو الحركة، أو الإشارة، أو الإيقاع، أو الخط أو اللون، أو تشكيل المادة أو آلة بسيطة (Al-Tali, 1990, p. 12).

خصائص المجتمع السعودي:

شهد المجتمع السعودي كغيره من المجتمعات تحولاتٍ وحراكا اجتماعيا منذ تشكله وتأسيسه كمجتمع معاصر منذ ١٣١٩ هـ / ١٩٠٢ م؛ عندما فتح الملك عبد العزيز -رحمه الله- الرياض، وبدأ مسيرة توحيد المملكة العربية السعودية بشكلها الحالي (Al-Gharib, 2017, p. 325).

ويتميز المجتمع السعودي بتكوينه السكاني المتنوع واتجاه العديد من دول العالم وخاصة الإسلامية، نحو الأرض المقدسة خاصة والسعودية عامة، مما يسمح بتعدد وتنوع أشكال سلوك الأفراد فيه، وتشكل شخصية الفرد به من خلال الخبرات التي يستقيها من اتصاله بالأنماط الثقافية الأخرى.

أهم العوامل التي شكلت ثقافة المجتمع السعودي

1. الهوية الدينية في المجتمع السعودي: الدين في المجتمع السعودي التقليدي جزء لا يتجزأ من ثقافة هذا المجتمع، فالثقافة في المجتمع السعودي تستمد مقوماتها من مصدرين رئيسيين هما: الإسلام، والثقافة البدوية، فوجود الأماكن المقدسة الكعبة المشرفة في مكة المكرمة، ومسجد الرسول في المدينة المنورة، عزّزا أهمية الدين كجزء أساسي من ثقافة هذه المنطقة، والتأكيد على أهمية غرس القيم الإسلامية لدى أبنائها (Al-Khatib, 2018, pp. 23-24).
2. القيم السياسية الاجتماعية في المملكة العربية السعودية: أقام الملك عبد العزيز-رحمه الله- الكيان السياسي الحالي: المملكة العربية السعودية، انطلاقا من التأكيد على دعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب الإصلاحية وإقامة دولة عصرية تلتزم بالشريعة دستورا والتمسك بأهداب الدين الشريف أسلوبا في الحكم والحياة (Baqadir, 2005, p. 177). كما ذكر خليفة والجرواني وفهبي (2010) أن السياسة الاجتماعية للمملكة العربية السعودية تتمحور في أهدافها حول تنوع القاعدة الاقتصادية وتعزيز القدرات في مجالات الصحة والتعليم والخدمات الاجتماعية، للحد من الفقر وتحقيق التوازن في جميع أنحاء البلاد.
3. التعليم في المملكة العربية السعودية: ويعتبر التعليم جزءا لا يتجزأ، وعاملا مؤثرا في ثقافة المجتمع السعودي، وكان من أوائل الأعمال التي قام بها الملك عبد العزيز بعد ضمه للحجاز، هو إنشاء مديرية المعارف في غرة رمضان عام 1344 هـ التي وضعت النظام التعليمي في الحجاز (Al-Harbi, 2006, p. 44) ولم يقتصر الدور الثقافي للتعليم على إنشاء المدارس الحكومية والخاصة؛ بل فتحت البرامج للابتعاث خارج المملكة.

4. العادات الاجتماعية في المجتمع السعودي: تمثل العادات الاجتماعية سلوكا اجتماعيا قهريا وملزما، ويدخل في تكوينها قيم دينية وعرفية تجعل الأفراد يسايرون المجتمع و يوافقونه بالسلوك

- في مختلف المواقف الاجتماعية المتكررة، كعادة إكرام الضيف، وعادات الزواج، وعادات التنشئة الاجتماعية وغيرها، ويعد الخروج عن المألوف من العادات تمرّدًا على المجتمع، وتتميز بأنها تلقائية وعامة، يعملها الأفراد في مختلف طبقات ومستويات المجتمع وأنماطه (Al-Saif, 2018, p. 178)
5. **التقاليد في المجتمع السعودي:** ومن المظاهر الحضارية التي يشترك فيها المجتمع السعودي مع بقية المجتمعات الإسلامية في أرجاء المعمورة؛ الاحتفال بالأعياد الدينية التي سنتها الشريعة الإسلامية، التي تتجلى فيها روح الأخوة الإسلامية، مُمثلةً في صور التلاحم والمودة والتراحم والمحبة، (Al-Saleh, 2013)
6. **القيم في المجتمع السعودي:** تظهر في المجتمع السعودي قيم مقاومة لجملة متغيرات مرتبطة بعصر العولمة، بتدعيم الأبنية الاجتماعية ورفض القيم السلبية التي تتعارض مع محددات وخصائص الهوية الدينية والوطنية (Al-Harithi, 2013, p. 102) .
7. **اللغة واللهجات في المجتمع السعودي:** اللغة العربية الفصحى هي لغة المجتمع السعودي، وهي لغة الإسلام التي نزل بها القرآن الكريم، لكن لعوامل اجتماعية وثقافية متعددة لا يتسع المجال لذكرها؛ دَرَجَتْ الأُسُرُ السعودية على استخدام العامية عند المحادثة أو المخاطبة، وابتعدت عن اللغة الفصحى؛ فَرَبَّتْ أولادها بلهجاتها المحلية، حتى أصبح لكل إقليم في المجتمع السعودي ما يميزه من لهجة (Al-Saif, 2018, pp. 193-194) .

سوسولوجيا الثقافة وتصميم الإعلانات البصرية

يعد الإعلان كما ذكر كلٌّ من عبده وعاطف والقاضي (2017) نمطاً من أنماط الاتصال التنموي، وأداة لتحقيق التغيير المطلوب بما يتفق مع طبيعة المرحلة التي تمر بها المجتمعات، فالإعلان لا يسعى إلى تحقيق مخرجات مادية أو تجارية بقدر ما يسعى إلى تحقيق التغيير الإيجابي، ولم تعد فاعلية الإعلان تقاس بمدى ما يحققه من تغيير في معدلات الشراء أو المبيعات أو إقناع المتلقين بشراء السلع أو الخدمات المعلن عنها فقط، وإنما بقدرته على التأثير عليه وما يحققه من تغيير على مستوى الاتجاهات والسلوك؛ من خلال تعزيز الأفكار الثقافية والقيم الإنسانية، وقد انعكس ذلك على تصميم الإعلان الذي ركز على رفع الروح المعنوية وتحفيز القيم الإيجابية والدعوة إلى التفاؤل والمشاركة، مما يؤكد على دور الإعلان في تدعيم القيم الإنسانية الموجودة داخل المجتمع (Abdo, 2017, p. 1) .

وحيث أن الثقافة تمثل الآراء والقيم والمواقف، والرموز التي تحكم سلوك عضو الجماعة، فإن الثقافة تحدد العديد من الاستجابات التي يتخذها الأفراد في أوضاع وحالات معينة، فالمجتمعات التي تبحث وتعمل من أجل الرفاهية- مجتمعات الرفاهية (Affluent Societies) قد شجعت الشركات على القيام بتصنيع سلع معينة، وتقديم خدمات تناسب وهذه التركيبة الاجتماعية المنشودة، كما أن المعلنين يوجهون إعلاناتٍ معينة لاستهداف شرائح معينة تحمل أفكاراً وقيماً ومواقف معروفة، كما أن الإعلان نفسه يجب أن يتوافق مع القيم السائدة في المجتمع، وأن لا يسيء إلى دين أو معتقد أو جماعة، والإعلان يساهم أيضاً - ليس في التفاعل مع الحالة الثقافية فقط - وإنما في تغيير الثقافة؛ ويكون بذلك أحد عوامل الثقافة ذاتها (Al-Alaq, 2010, p. 384) .

ويرى طالة (2014) أن المبدأ الذي تقوم عليه أنشطة الصناعة الثقافية هو مبدأ الترويج التجاري، فإن ما تنقله من منتجات ثقافية سوف يؤثر بالضرورة، حيث أن هذه الصناعة الثقافية أضحت تلعب دوراً رئيسياً في تشكيل عقلية المستهلكها وتمارس تأثيراً ملحوظاً ومتزايداً على تنظيم الاتجاهات النفسية، يوم يتم ابتكار أشياء جديدة تجعل الحياة أكثر سهولة ورفاهية، وهذا النمط الجديد في الحياة يصنع ثقافة جديدة، وقد نوه كل من أدورنو (Theodor Adorno) وهوركهايمر (Horkheimer Max) عندما تحدثا عن عملية التصنيع الثقافي إلى أنها عملية تركز على مبادئ أهمها: الوصول بالمنتج الثقافي إلى كل أفراد المجتمع، واتباع رغباتهم وحاجاتهم للمنتجات الثقافية التي تخضع إلى آليات التصنيع التجاري (Talah, 2014, pp. 114-116).

ومن الخدمات الاجتماعية التي يقدمها الإعلان للمجتمع ما ذكرها كلٌّ من الدهمشي والصيفي (2015) فيما يلي:

- الإعلان يعتبر قوة تعليمية: فهو يؤثر على أفكار الناس ويصقل مواهبهم ويعمق ثقافتهم ويزيد مستوى وعيهم، فهو يستخدم الحجة والمنطق لإقناع الناس بشراء السلع والخدمات، ومتابعة الإعلان يعلم الناس الكثير من المسائل الجديدة، والتي تتعلق بتركيب السلع المختلفة وتكوينها واستخداماتها وفوائدها وتاريخها ومعايير الحكم على جودتها، وغيرها.
- يساعد الإعلان على تكافؤ الفرص بين أفراد المجتمع: حيث يسهم الإعلان في تسهيل مهمة الحصول على السلع والخدمات لجميع أفراد المجتمع بدون تمييز.
- الإعلان يوفر جهد ووقت الأفراد: فالإعلان يسهل للأفراد الحصول على السلع والخدمات بأسهل الطرق وبالأسعار المناسبة.
- الإعلان يسهم في زيادة الدخل القومي وبالتالي يزيد متوسط دخل الفرد: وذلك لأن الإعلان يُعرّف الناس بحقيقة حاجاتهم وكيفية إشباعها وإرشادهم إلى أنسب الطرق لإشباع تلك الحاجات بطريقة اقتصادية، ونتيجة لذلك يزيد الاستهلاك وبالتالي يزيد الإنتاج كمّاً ونوعاً وقيمة.
- يسهم الإعلان في إحداث التقارب بين الأمم: ويتم ذلك عن طريق تعريف المجتمعات بثقافة بعضها البعض والإعلان عن العديد من النشاطات والعادات التي تخص هذه المجتمعات، وهذا بدوره يسهم في إذابة الفوارق وإزالة العوائق فيما بين هذه المجتمعات.
- يسهم الإعلان في إحداث المتعة والتسلية والترفيه لمشاهديه: وذلك عن طريق تقديم أعمال فنية ممتعة، وقصص شيقة وحوار لطيف وجدل مثير يستهدف اجتياز الحاجز النفسي عند مشاهدته، وشدّ الفرد للقيام بعملية الشراء، وهذه الأعمال والقصص والحوادث غالباً ما يتابعها العديد من الناس، ويعتبرونها ضمن البرامج المفيدة والممتعة لهم (Al-Dahmi, 2015).

الدراسات السابقة ومناقشتها:

دراسة (أحمد وعلي، 2015): فعالية برنامج مقترح في التصميم لتنمية بعض مهارات الملصق الإعلاني والوعي البيئي لدى طلاب التربية الفنية.

هدفت الدراسة إلى إبراز دور الملصق الإعلاني التربوي في تعديل المظاهر السلوكية وما يرتبط بها من مفاهيم وقيم لدى الطلاب، من خلال قياس فعالية البرنامج المقترح، واستخدمت المنهج التجريبي، وعينة الدراسة كانت 30 طالباً وطالبة من طلاب الفرقة الثالثة قسم التربية الفنية بكلية التربية النوعية بقنا، ومن أهم نتائج الدراسة: فعالية البرنامج المقترح من خلال محتوى البرنامج والذي تناول مفاهيم الوعي البيئي ومظاهر سلوكيات التعامل الخاطئ مع البيئة، وقد أوصت الدراسة بأهمية التأكيد على دور معلمي التربية الفنية ومناهجها في نشر الوعي البيئي بين المنظمات؛ كروابط المعلمين والنوادي ورعاية الشباب والهيئات التي تُعنى بصورة مباشرة بالأطفال والشباب، بقصد إشراكهم في وضع وتنفيذ برامج تنمية الوعي البيئي.

وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في التأكيد على دور التصميم الإعلاني في التعبير عن قضايا المجتمع، وما يرتبط بها من مفاهيم وقيم وسلوكيات من شأنها التأثير على فكر المتلقي وتوجيه سلوكه، وتختلفان في الأهداف والمجتمع، وفي الإجراءات البحثية، حيث أن الدراسة الحالية وصفية تحليلية، بينما الدراسة السابقة اعتمدت على نتائج التجربة التطبيقية. (Ahmed & Ali, 2015)

دراسة (ابن لبيد، 2019): دور الإعلانات في تشكيل الهوية الاجتماعية لدى المجتمع السعودي.

هدفت الدراسة إلى بحث العلاقة بين الإعلانات بما تقدمه من رسائل إعلانية مختلفة وملامح وأبعاد الهوية الاجتماعية كما تتشكل لدى فئات المجتمع السعودي المختلفة، وتأثيرها على أنماط الاستهلاك والقرارات الشرائية، واستخدمت المنهج الوصفي، ومجتمع الدراسة الجمهور السعودي لمن هم فوق 18 عاماً، وتم اختيار عينة متاحة منهم، بلغ حجمها 200 مفردة، وتم تصميم استبانة لجمع البيانات، وتوصلت الدراسة إلى ارتفاع تأثير الإعلانات التلفزيونية التي تعزز الهوية الاجتماعية على تشكيل مدركات المجتمع السعودي بهويته، ومنه التأثير على قراراته الشرائية وتحديد نمط الاستهلاك واتجاهه، وقد أوصت الدراسة بالاستفادة من مؤشرات نتائج هذه الدراسة والدراسات المشابهة لها؛ في لفت انتباه المؤسسات الإعلامية إلى أهمية تطوير مجالات الهوية لدى المجتمع السعودي، ودعم البرامج الإعلامية والرسائل الإعلانية والأنشطة التي تتضمن تنمية الهوية وتطويرها.

وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في دراسة الإعلان من الناحية الاجتماعية للمجتمع السعودي؛ إلا أنها تختلف عنها في عينة الدراسة، حيث تعتمد الدراسة الحالية في تحليل مكونات الإعلان ومدى ملاءمتها لثقافة المجتمع السعودي من خلال العوامل السوسيوثقافية، وتضيف الدراسة الحالية دراسة الموضوعات والغايات للإعلانات الموجبة للمجتمع السعودي، وتستفيد الدراسة من دور الإعلانات في تشكيل الهوية الاجتماعية، والتي تعتبر إحدى محددات الثقافة وخصائصها المرتبطة بسوسولوجيا الثقافة. (F., 2019)

دراسة (مصطفى، 2019): اتجاهات صانعي الإعلانات نحو التشريعات والمواثيق الأخلاقية المنظمة للإعلان في مصر: دراسة ميدانية.

هدفت إلى الكشف عن مدى معرفة المهنيين العاملين في مجال الإعلان في مصر بتشريعات صناعة الإعلان وأخلاقياتها، ومدى قبولهم أو معارضتهم للتجاوزات والمخالفات التي تحدث في الإعلانات، واعتمدت الدراسة على منهج المسح باستخدام أداة الاستبانة لجمع المعلومات مع إجراء مقابلات متعمقة مع عدد من المسؤولين وخبراء صناعة الإعلان في مصر، وتم التطبيق على عينة مقصودة من العاملين في الوكالات الإعلانية الكبرى، عددهم 103، بالإضافة إلى مجموعة من المقابلات المتعمقة مع عينة من خبراء صناعة الإعلان، وقد أثبتت نتائج هذه الدراسة أن العاملين بوكالات الإعلان لديهم معرفة غير مستقرة، حول قوانين صناعة الإعلان وأخلاقياتها في مصر، وجاءت نتائج المسح بالاستبانة لتؤكد انخفاض عدد المبحوثين الذين لديهم معرفة مؤكدة وواثقة بشأن النصوص، سواء القانونية أو الأخلاقية، التي تجدر مراعاتها عند صياغة الإعلان أو إنتاجه.

وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في الكشف عن مدى مراعاة أخلاقيات وضوابط الإعلانات البصرية من قبل صانعي الإعلان، والالتزام بالمسؤولية الاجتماعية، وتختلفان في مجتمع وعينة الدراسة ومنهج الدراسة. (Mustafa., 2019)

دراسة (أبو دنيا وعبود وأمين، 2020): الإعلان والعلاقات الاجتماعية الأسرية في ضوء نظريات علم الاجتماع.

هدفت الدراسة توضيح العلاقة بين الإعلان والعلاقات الاجتماعية الأسرية في ضوء نظريات علم الاجتماع، ودراسة دور الإعلان في تعزيز العلاقات الاجتماعية الأسرية في المجتمع المصري، واتباع البحث المنهج الوصفي لوصف وتحليل بعض النماذج الإعلانية المصرية، وتم اختيار ثلاث عينات لإعلانات مصرية سلبية تعمل على هدم العلاقات الأسرية المختلفة، واستخدمت نموذج تحليلي لتحقيق أهداف الدراسة، ومن أهم نتائج الدراسة هناك وظائف ظاهرة ووظائف كامنة واختلال وظيفي يدركه المتلقي عند التعرض للرسالة الإعلانية التي يحتوي عليها الإعلان؛ بناء على تطبيق المنظور الوظيفي في الإعلان، ويعتبر الإعلان أداة قوية لاكتساب عادات إيجابية لدى الأفراد في المجتمع أو تغيير عادات سلبية، وبالتالي تطوير المجتمع كله بناءً على نظرية التعلم الاجتماعي في الرسائل التي يتضمنها الإعلان.

وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في الوقوف على محتوى الإعلانات البصرية، ومدى تماشها مع عادات وثقافة وتقاليده المجتمع المبحوث وتعزيز النواحي الإيجابية ومناقشة السلبيات، وتختلف عنها في المجتمع ودراسة محتوى الإعلان في ضوء نظريات علم الاجتماع، بينما تدرس الباحثة محتوى الإعلان من ناحية فنية وثقافية موجهة للمجتمع السعودي. (Abu Donia, 2020)

دراسة (الدردي، 2019): سوسولوجيا الثقافة عبر إعلان مواقع التواصل الاجتماعي.

هدفت الدراسة لمعرفة تأثير إعلان مواقع التواصل الاجتماعي في تعزيز القيم الإيجابية لدى المتلقي، والاستفادة من العلاقة التبادلية النفعية بين سوسولوجيا الثقافة وإعلان مواقع التواصل الاجتماعي بما يحمله من قيم إيجابية كقيمة مضافة، وقد اتبعت الدراسة المنهج الوصفي والتجريبي، بعمل نماذج

مقترحة لإعلانات مصرية لموقع التواصل الاجتماعي (Facebook). وتوصلت النتائج إلى أن هناك علاقة تبادلية فيما يخص التأثير بين كلٍ من سوسولوجيا ثقافة المجتمع وبين ما يحمله إعلان مواقع التواصل الاجتماعي من قيم إيجابية، وأن القيم الثقافية والإنسانية الإيجابية تتغير بتغيير وتطور المجتمع، بما يؤثر بشكل كبير في إستراتيجيات إعلان مواقع التواصل.

وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في اهتمامها بمضمون الإعلانات البصرية من ناحية سوسولوجية ثقافية، إلا أن دراسة الديردي تقتصر على معرفة تأثير إعلان مواقع التواصل الاجتماعي (Facebook) في تعزيز القيم الإيجابية لدى الجمهور المتلقي، أما الدراسة الحالية فهي تبحث في المكونات الثقافية وموضوعاتها التي تتضمنها الإعلانات البصرية، إضافة إلى الاختلاف في البيئة والمجتمع بين الدراستين. (Al-Daridi, 2019)

دراسة (شحاته وعض وجيه، 2021): فلسفة المجاز البصري في تصميم الملصق الإعلاني.

هدفت الدراسة معرفة الصيغ المجازية المختلفة، والتي يمكن من خلالها إبداع تصميمات إعلانية ذات دلالات سيميوطيقية، ودراسة أثر تلقّي التفكير المجازي للرسالة الإعلانية التي يحملها تصميم الإعلان ذو البعد المجازي، وقد قامت الباحثة باتباع المنهج الوصفي التحليلي لتفسير العلاقة بين استخدام المجاز البصري في التصميم الإعلاني والقيم البصرية والجمالية وما له من أبعاد سيميوطيقية، وتم اختيار ثلاث عينات من الملصقات الإعلانية التي استخدمت البعد المجازي في تصميمها، حيث صممت الباحثة نموذجًا لأداة التحليل لإدراك القيم الجمالية والبصرية، والتعرف على فكر كل مصمم على حدة، ونتجت: إن مفردات السرد التشكيلي لتصميم الملصق الإعلاني لا بد أن تتواءم مع مفردات النص اللغوي المستخدم، وعلى مصمم الإعلان الجيد استخدام المجاز البصري في تصميماته ليتمكن من صياغة أفكاره بشكل إبداعي.

وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في مناقشة محتوى الإعلانات البصرية من ناحية الصياغة للأفكار والقيم البصرية والجمالية، ومراعاة المفردات اللغوية، وتختلف الدراسة الحالية في دراسة الإعلانات الموجبة لمجتمع البحث ومن الناحية السوسيوثقافية، وتضيف الدراسة الحالية معرفة الموضوعات فيما يخص الإعلانات البصرية المصممة ومراعاتها لضوابط مجتمع الدراسة، وتستفيد الدراسة من الأساليب الإبداعية والتصميمية فيما يخص الإعلانات البصرية. (Jebba, 2021)

إجراءات البحث:

أولاً: منهجية البحث: المنهج الوصفي التحليلي، وفق أسلوب "تحليل المحتوى".

ثانياً: مجتمع البحث وعينته:

يتكون مجتمع الدراسة من جميع الإعلانات البصرية الثابتة الموجبة للمجتمع السعودي، والتي تم نشرها في الوسائل الخارجية (إعلانات الطرق، الإعلانات على المباني السكنية، الإعلانات على وسائل النقل والمواصلات)، وذلك خلال الفترة الزمنية 2016م - 2022م.

تكونت عينة الدراسة من عينة قصدية عددها (50) إعلان من الإعلانات البصرية الثابتة الموجبة للمجتمع السعودي في الفترة الزمنية 2016م - 2022م.

وقد اختارت الباحثة العينة المقصودة في هذه الدراسة للأسباب التالية:

- 1- التنوع في موضوعات الإعلانات البصرية.
- 2- التنوع الفكري للإعلانات البصرية الثابتة ومحتواها.
- 3- التنوع في الإطار الثقافي والمجتمعي للإعلانات البصرية.
- 4- الاختلاف في الأسس والمعايير الفنية للإعلانات البصرية الثابتة.

أداة الدراسة: بطاقة تحليل محتوى الإعلانات البصرية الثابتة الموجهة للمجتمع السعودي:

الهدف من بناء بطاقة التحليل هو الكشف عن مدى انعكاس سوسولوجيا الثقافة على تصميم الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي، من خلال تحديد الموضوعات والغايات والمضامين في الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي، وقد تم إعداد بطاقة تحليل المحتوى بالاستعانة بالأدبيات المتخصصة في تصميم الإعلانات، احتوت على جزأين، كما يلي:

❖ الجزء الأول: يحتوي على بيانات الإعلان البصري .

❖ الجزء الثاني: ويضم عبارات بطاقة التحليل المكونة من (41) عبارة، موزعة في محورين.

صدق بطاقة تحليل المحتوى:

تم التحقق من صدق بطاقة التحليل في صورتها الأولية، من خلال عرضها على (15) محكماً من المختصين في التربية الفنية والفنون البصرية، وفي ضوء ملاحظات المحكمين وتعديلاتهم، تم إجراء التعديلات المناسبة على بطاقة تحليل المحتوى.

الجدول (1) توزيع العبارات في محاور وأبعاد أداة الدراسة قبل وبعد التحكيم

عدد العبارات بعد التحكيم	عدد العبارات قبل التحكيم	الأبعاد	المحور
4	4	التوجه الإعلاني	المحور الأول: الغايات التي تسعى الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي تحقيقها
5	6	الفئة المستهدفة	
9	10	الهدف العام للإعلان	
18	20	المحور الأول (الكلي)	
8	8	العنوان	المحور الثاني: مضمون الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي
12	13	عناصر الإعلانات البصرية	
20	21	المحور الثاني (الكلي)	
38	41		مجموع عبارات بطاقة التحليل

ثبات التحليل

يُقصد بثبات التحليل، الحصول على النتائج نفسها، إذا ما أعيد تطبيق بطاقة التحليل على العينة نفسها (الحارثي، 2020) حيث تم استخراج ثبات للتحليل، من خلال تحليل (5) إعلانات بصرية، من قبل أربعة محللين من المتخصصين في التصميم من حملة درجة الماجستير. بعد الاتفاق معهم على عملية التحليل وقواعده، بهدف تحقيق شرط الموضوعية في عملية التحليل، وقد تم استخدام معادلة هولستي (Holsti) لحساب معامل الاتفاق بين المحللين الأربعة، كما يلي:

$$R = \frac{(C_1, C_2, C_3, C_4)}{C_1 + C_2 + C_3 + C_4}$$

حيث R = معامل الثبات.

C1, C2, C3, C4 = الفئات التي اتفق عليها المحللون.

C1 + C2 + C3 + C4 = مجموع عدد الفئات في عملية التحليل.

وبلغت قيم معاملات الثبات لبطاقة التحليل، بالمحاور الثلاثة وأبعادها، كما في الجدول (2).

الجدول (2) قيم معاملات الثبات لبطاقة التحليل بالمحاور الثلاثة وأبعادها المختلفة

المحور	الأبعاد	قيمة معامل الثبات
المحور الأول: الغايات التي تسعى الإعلانات البصرية الموجبة للمجتمع السعودي تحقيقها	التوجه الإعلاني	0.888
	الفئة المستهدفة	0.910
	الهدف العام للإعلان	0.894
	المحور الأول (الكلي)	0.897
المحور الثاني: مضمون الإعلانات البصرية الموجبة للمجتمع السعودي	العنوان	0.894
	عناصر الإعلانات البصرية	0.913
	المحور الثاني (الكلي)	0.905
بطاقة التحليل (الكلي)		0.905

يشير الجدول (2) إلى أن قيمة معامل الثبات لبطاقة التحليل (الكلي) قد بلغت (0.905)، وتراوحت قيم معاملات الثبات لمحاور بطاقة التحليل بأبعادها المختلفة ما بين (0.888) و (0.913)، وتُعدّ قيم ثبات عالية ومناسبة لأغراض الدراسة الحالية، حيث تشير المراجع الإحصائية إلى أن الحد الأدنى لمعامل الثبات المقبول هو "0.60" (Al Harithi, 2020).

إجراءات تحليل محتوى الإعلانات البصرية الثابتة الموجهة للمجتمع السعودي:

- لتحليل الإعلانات البصرية الثابتة الموجهة للمجتمع السعودي، اتبعت الباحثة الخطوات الآتية:
1. تحديد الهدف من عملية التحليل: وهو تحديد الموضوعات والغايات والمكونات الثقافية التي تتضمنها الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي.
 2. تحديد فئات التحليل: وتمثل بعبارات بطاقة التحليل.
 3. تحديد وحدة التحليل: اتبعت الباحثة الفكرة كوحدة لتحليل الإعلانات البصرية، حيث أن كل لوحة إعلانية تتضمن فكرة أو عدة أفكار يدور حولها الموضوع.
 4. دراسة كل إعلان من الإعلانات البصرية البالغ عددها (50) إعلان بصري، دراسة متأنية ودقيقة لمرات عدّة بهدف استخراج الموضوعات والغايات والمكونات الثقافية التي تتضمنها الإعلانات البصرية.
 5. تفرغ البيانات الناتجة عن عملية التحليل في جدول خاص صُمّم لهذا الغرض وفقاً لفئات التحليل، وجمع التكرارات لعبارات كل محور وُبعد في المحاور الثلاثة من بطاقة التحليل، بهدف استخراج نتائج تحليل المحتوى. وقد تم تفرغ البيانات وفق فئتين (تنطبق=1، لا تنطبق=0).

الفصل الرابع:

تحليل البيانات ومناقشة النتائج

نتائج السؤال الأول "ما الموضوعات التي تتناولها الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي؟" للإجابة عن هذا السؤال، تم تحليل مضمون المواضيع التي تناولتها الإعلانات البصرية في عينة الدراسة البالغ عددها (50) إعلاناً بصرياً، حيث تم حساب التكرارات والنسب المئوية، للموضوعات التي تناولتها الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي، وجاءت النتائج كما في الجدول (3).

الجدول (3) التكرارات والنسب المئوية الموضوعات التي تناولها الإعلانات البصرية الموجبة لمجتمع السعودي (ن=50)

م	الموضوعات التي تناولها الإعلانات البصرية	الإحصاءات الوصفية	
		التكرار	النسبة
1	الترويج للمنتجات والخدمات التجارية	12	24%
2	العناية بجمال المرأة	9	18%
3	تقديم العروض والخصومات على المنتجات والخدمات	7	14%
4	الاشتراك بالأندية الرياضية	6	12%
5	الترفيه والاحتفال بالمناسبات الوطنية والمهرجانات	5	10%
6	السلامة الصحية	3	6%
7	توظيف السعوديين	3	6%
8	توعوي اجتماعي	3	6%
9	خدمات النقل والشحن	2	4%
	المجموع	50	100%

تُبيّن النتائج في الجدول (3) تعدّد الموضوعات التي تناولها الإعلانات البصرية الموجبة للمجتمع السعودي في عينة الدراسة، حيث جاء موضوع (الترويج للمنتجات والخدمات التجارية) في الترتيب الأول وبواقع (12) تكراراً وبنسبة (24%)، يليه موضوع (العناية بجمال المرأة) وحصل على (9) تكرارات وبنسبة بلغت (18%)، ثم موضوع (تقديم العروض والخصومات على المنتجات والخدمات) وبواقع (7) تكرارات وبنسبة بلغت (14%)، يليه موضوع (الاشتراك بالأندية الرياضية) وحصل على (6) تكرارات وبنسبة بلغت (12%) حيث كان هناك (5) إعلانات موجبة للإناث وإعلان واحد فقط موجه للذكور والإناث معاً، يليه موضوع (الترفيه والاحتفال بالمناسبات الوطنية والمهرجانات) وحصل على (5) تكرارات وبنسبة بلغت (10%)، تلاه كل من موضوع (السلامة الصحية، توظيف السعوديين، توعوي اجتماعي) وحصل كل منها على (3) تكرارات وبنسبة (6%)، وأخيراً جاء موضوع (خدمات النقل والشحن) وبواقع تكرارين وبنسبة مئوية (4%) فقط.

- نتائج السؤال الثاني "ما هي الغايات التي ترمي إليها الإعلانات البصرية الموجبة للمجتمع السعودي؟" للإجابة عن هذا السؤال، تم تحليل الإعلانات البصرية الموجبة للمجتمع السعودي، وعددها (50) إعلاناً بصرياً، في ضوء المحور الأول من بطاقة تحليل المحتوى الذي يقيس الغايات التي تسعى الإعلانات البصرية الموجبة للمجتمع السعودي تحقيقها، حيث تم حساب التكرارات والنسب المئوية، لورود عناصر كل بُعد من الأبعاد الثلاثة للمحور الأول من بطاقة تحليل المحتوى، وجاءت النتائج على النحو الآتي:

1- نتائج البُعد الأول: التوجه الإعلاني:

يُبيّن الجدول (4) نتائج تحليل الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي، في ضوء عناصر بُعد (التوجه الإعلاني) من محور الغايات التي تسعى الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي لتحقيقها. الجدول (4) التكرارات والنسب المئوية لعناصر التوجه الإعلاني في الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي (ن=50)

م	عناصر التوجه الإعلاني	تنطبق		لا تنطبق	
		التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
1	مباشر	39	%78	11	%22
2	غير مباشر	11	%22	39	%78
3	يخاطب فكرة واحدة	41	%82	9	%18
4	يخاطب أفكارًا متعددة	9	%18	41	%82

تُبيّن النتائج في الجدول (4) وجود تباين في توفر عناصر التوجه الإعلاني على الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي، حيث توفر التوجه الإعلاني الذي يخاطب فكرة واحدة بـ (41) تكراراً وبنسبة مئوية (82%) من مجموع الإعلانات، يليه التوجه الإعلاني المباشر بـ (39) تكراراً وبنسبة (78%) من مجموع الإعلانات، في حين أظهرت النتائج أن التوجه الإعلاني غير المباشر حصل على (11) تكراراً وبنسبة مئوية (22%) من مجموع الإعلانات، وجاء التوجه الإعلاني الذي يخاطب أفكارًا متعددة أخيراً بـ (9) تكرارات وبنسبة مئوية (18%) من مجموع الإعلانات.

2- نتائج البُعد الثاني: الفئة المستهدفة:

يُبيّن الجدول (5) نتائج تحليل الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي، في ضوء عناصر بُعد (الفئة المستهدفة) من محور الغايات التي تسعى الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي تحقيقها.

الجدول (5) التكرارات والنسب المئوية للفئة المستهدفة في الإعلانات البصرية الموجهة

للمجتمع السعودي (ن=50)

م	عناصر الفئة المستهدفة	تنطبق		لا تنطبق	
		التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
1	فئة الذكور	28	%56	22	%44
2	فئة الإناث	39	%78	11	%22
3	فئة الشباب	27	%54	23	%46
4	فئة الأطفال	4	%8	46	%92
5	الأسرة	17	%34	33	%66

تُشير النتائج في الجدول (5) إلى وجود تباين في الفئات المستهدفة من الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي، حيث كانت فئة الإناث هي أكثر الفئات استهدافاً من الإعلانات البصرية وواقع (39) تكراراً وبنسبة مئوية (78%) من مجموع الإعلانات، تليها فئة الذكور بـ (28) تكراراً وبنسبة مئوية (56%) من

مجموع الإعلانات، ثم فئة الشباب بـ (27) تكراراً وبنسبة مئوية (54%) من مجموع الإعلانات، في حين أظهرت النتائج أن فئة الأسرة حصلت على (17) تكراراً وبنسبة مئوية (34%) من مجموع الإعلانات، وجاءت فئة الأطفال أخيراً بـ (4) تكرارات وبنسبة مئوية (8%) فقط من مجموع الإعلانات.

3- نتائج البُعد الثالث: الهدف العام للإعلان:

يُبين الجدول (6) نتائج تحليل الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي، في ضوء عناصر بُعد (الهدف العام للإعلان) من محور الغايات التي تسعى الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي لتحقيقها.

الجدول (6) التكرارات والنسب المئوية للهدف العام في الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي (ن=50)

م	عناصر الهدف العام للإعلان	تنطبق		لا تنطبق	
		التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
1	ثقافي	4	8%	46	92%
2	إعلامي	2	4%	48	96%
3	تجاري	37	74%	13	26%
4	ترفيهي	2	4%	48	96%
5	تعليمي	0	0%	50	100%
6	توجيهي / توعوي	12	24%	38	76%
7	تذكيري	21	42%	29	58%
8	تنافسي	1	2%	49	98%
9	مهي	4	8%	46	92%

تُشير النتائج في الجدول (6) إلى وجود تباين في الهدف العام للإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي، حيث حلّ الهدف التجاري في الترتيب الأول بواقع (37) تكراراً وبنسبة مئوية (74%) من مجموع الإعلانات، يليه الهدف التذكيري بـ (21) تكراراً وبنسبة مئوية (42%) من مجموع الإعلانات، ثم الهدف التوجيهي/التوعوي بـ (12) تكراراً وبنسبة مئوية (24%) من مجموع الإعلانات، تلاه كل من الهدف الثقافي والهدف والمهي بـ (4) تكرارات وبنسبة مئوية (8%) لكل منهما من مجموع الإعلانات، ثم جاء كل من الهدف الإعلامي والهدف الترفيهي بتكرارين وبنسبة مئوية (4%) لكل منهما من مجموع الإعلانات، ثم جاء الهدف التنافسي بتكرار واحد فقط وبنسبة مئوية (2%) فقط من مجموع الإعلانات، في حين أظهرت النتائج غياب الهدف التعليمي عن الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي، حيث لم يحصل هذا الهدف على أي تكرار.

- نتائج السؤال الثالث "ما مضمون الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي؟"

للإجابة عن هذا السؤال، تم تحليل الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي، وعددها (50) إعلاناً بصرياً، في ضوء المحور الثاني من بطاقة تحليل المحتوى الذي يقيس مضمون الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي، حيث تم حساب التكرارات والنسب المئوية، لورود عناصر كل بُعد من بُعدي المحور الثاني من بطاقة تحليل المحتوى، وجاءت النتائج على النحو الآتي:

1- نتائج البُعد الأول: العنوان:

يُبيّن الجدول (7) نتائج تحليل الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي، في ضوء عناصر بُعد (العنوان) من محور مضمون الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي.

الجدول (7) التكرارات والنسب المئوية لمضمون العنوان في الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي (ن=50)

م	مضمون عنوان الإعلان البصري	تنطبق		لا تنطبق	
		النسبة	التكرار	النسبة	التكرار
1	العنوان الرئيس مصاغ بصيغة مباشرة	62%	31	38%	19
2	العنوان الفرعي مصاغ بصيغة مباشرة	54%	27	46%	23
3	يتوافق عنوان الإعلان مع محتواه البصري	64%	32	36%	18
4	يخلو من العبارات التي تتعارض مع قيم المجتمع وأخلاقياته	86%	43	14%	7
5	يخلو من التوجهات العقائدية	92%	46	8%	4
6	يخلو من المبالغة والتضخيم	58%	29	42%	21
7	يخلو من الخداع والتضليل	80%	40	20%	10
8	يخلو من إثارة العاطفة والانفعال	50%	25	50%	25

تُبيّن النتائج في الجدول (7) أن هناك (46) إعلاناً كان عنوانه يخلو من التوجهات العقائدية وبنسبة مئوية (92%) من مجموع الإعلانات، وجاء (43) إعلاناً يخلو عنوانه من العبارات التي تتعارض مع قيم المجتمع وأخلاقياته وبنسبة مئوية (86%) من مجموع الإعلانات، كما جاء (40) إعلاناً يخلو عنوانه من الخداع والتضليل وبنسبة مئوية (80%) من مجموع الإعلانات، وجاء (32) إعلاناً يتوافق عنوانه مع محتواه البصري وبنسبة مئوية (64%) من مجموع الإعلانات، كذلك تبين أن هناك (31) إعلاناً كان عنوانه الرئيس مصاغاً بصيغة مباشرة وبنسبة مئوية (62%) من مجموع الإعلانات، و (29) إعلاناً كان عنوانه يخلو من المبالغة والتضخيم وبنسبة مئوية (58%) من مجموع الإعلانات، كما جاء (27) إعلاناً عنوانه الفرعي مصاغ بصيغة مباشرة وبنسبة مئوية (54%) من مجموع الإعلانات، وأخيراً جاء (25) إعلاناً يخلو من إثارة العاطفة والانفعال وبنسبة مئوية (50%) من مجموع الإعلانات.

2- نتائج البُعد الثاني: عناصر الإعلانات البصرية:

يُبيّن الجدول (8) نتائج تحليل الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي، في ضوء عناصر بُعد (عناصر الإعلانات البصرية) من محور مضمون الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي.

الجدول (8) التكرارات والنسب المئوية لمضمون عناصر الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي (ن=50)

م	مضمون عناصر الإعلانات البصرية	تنطبق		لا تنطبق	
		النسبة	التكرار	النسبة	التكرار
1	تتوافق مع التعاليم الدينية	72%	36	28%	14
2	تناسب مع عادات وتقاليد وأعراف المجتمع السعودي	60%	30	40%	20
3	تناسب مع القيم السياسية للمجتمع السعودي	88%	44	12%	6
4	تراعي القيم الأسرية للمجتمع السعودي	62%	31	38%	19
5	تخلو من العبارات والصور الخادشة للمشاعر	78%	39	22%	11
6	تتجنب الخداع والتضليل	90%	45	10%	5
7	تخلو من المبالغة والتكلف غير الهادف	46%	23	54%	27
8	تبتعد عن نقل وترجمة إعلانات مجتمعات أخرى	48%	24	52%	26
9	تعزز الهوية الثقافية للمجتمع	22%	11	78%	39
10	تستخدم اللغة العربية	96%	48	4%	2
11	توظف لهجات المجتمع السعودي حسب المنطقة	20%	10	80%	40
12	تلي رغبات وحاجات المجتمع الثقافية	38%	19	62%	31

تُبين النتائج في الجدول (8) وجود تباين في مضمون عناصر الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي، حيث جاء استخدام اللغة العربية في الترتيب الأول وبواقع (48) تكراراً وبنسبة مئوية (96%) من مجموع الإعلانات، يليه تجنب الخداع والتضليل بـ (45) تكراراً وبنسبة مئوية (90%) من مجموع الإعلانات، ثم التناسب مع القيم السياسية للمجتمع السعودي بـ (44) تكراراً وبنسبة مئوية (88%) من مجموع الإعلانات، يليه: الخلو من العبارات والصور الخادشة للمشاعر بـ (39) تكراراً وبنسبة مئوية (78%) من مجموع الإعلانات، ثم التوافق مع التعاليم الدينية بـ (36) تكراراً وبنسبة مئوية (72%) من مجموع الإعلانات، ثم مراعاة القيم الأسرية للمجتمع السعودي بـ (31) تكراراً وبنسبة مئوية (62%) من مجموع الإعلانات، يليه التناسب مع عادات وتقاليد وأعراف المجتمع السعودي بـ (30) تكراراً وبنسبة مئوية (60%) من مجموع الإعلانات، في حين أظهرت النتائج أن مضمون "البُعد عن نقل وترجمة إعلانات مجتمعات أخرى" قد حصل على (24) تكراراً وبنسبة مئوية (48%) من مجموع الإعلانات، يليه الخلو من المبالغة والتكلف غير الهادف بـ (23) تكراراً وبنسبة مئوية (46%) من مجموع الإعلانات، ثم تلبية رغبات وحاجات المجتمع الثقافية بـ (19) تكراراً وبنسبة مئوية (38%) من مجموع الإعلانات، يليه تعزيز الهوية الثقافية للمجتمع بـ (11) تكراراً وبنسبة مئوية (22%) من مجموع الإعلانات، ثم توظيف لهجات المجتمع السعودي حسب المنطقة بـ (10) تكرارات وبنسبة مئوية (20%) من مجموع الإعلانات.

مناقشة النتائج

أظهرت نتائج الدراسة تنوعاً في الموضوعات التي تناولها الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي، حيث كان أهم تلك الموضوعات (الترويج للمنتجات والخدمات التجارية) يليه موضوع (العناية بجمال المرأة)، وفي الترتيب الأخير موضوع (خدمات النقل والشحن) سبقه مواضيع (التوعية الاجتماعية، توظيف السعوديين، السلامة الصحية)، وتوصلت نتائج الدراسة بأن التوجه الإعلاني في الإعلانات البصرية

الموجهة للمجتمع السعودي جاء بشكل مباشر ويخاطب فكرة واحدة، واختلفت هذه النتيجة مع دراسة أحمد وعلي (2015) في إكساب السلوكيات الإيجابية من خلال الملصقات الإعلانية التي تؤثر أسرع من أي توجيه مباشر، وكشفت نتائج الدراسة أن الإعلانات البصرية الموجبة للمجتمع السعودي تركز على فئة الإناث ثم الذكور يليها فئة الشباب حيث حصلت هذه الفئات على نسبة مئوية أكثر من (50%)، في حين كانت فئة الأطفال أقل الفئات التي تركز عليها تلك الإعلانات ثم الأسرة، وكشفت النتائج أن الإعلانات البصرية الموجبة للمجتمع السعودي، ذات أهداف تجارية بصورة أساسية وبنسبة (74%) من مجموع الإعلانات، في حين حازت باقي الأهداف على نسبة أقل من (50%)، وغاب الهدف التعليمي عن الأهداف العامة لتلك الإعلانات، والذي اختلف مع دراسة أبو دينا وعبود وأمين (2020) في استخدام الإعلان كأداة قوية لاكتساب عادات إيجابية لدى الأفراد في المجتمع أو تغيير عادات سلبية بناء على نظرية التعلم الاجتماعي في الرسائل التي يتضمنها الإعلان، وتوصلت النتائج إلى تحقق جميع معايير مضمون العنوان في الإعلانات البصرية الموجبة للمجتمع السعودي، من حيث الصياغة المباشرة للعنوان الرئيس والفرعي، وتوافق العنوان مع محتوى الإعلان، وخلوه من العبارات التي تتعارض مع قيم المجتمع وأخلاقه، والخلو من التوجهات العقائدية، أو المبالغة والتضخيم، والخداع والتضليل، وإثارة العاطفة والانفعال، وتتفق هذه النتيجة مع دراسة الديردي (2019) التي أظهرت أن مضمون الرسالة الإعلانية لها بالغ الأثر في دعم القيم الثقافية والإنسانية.

وأشارت النتائج إلى تفاوت النسب المئوية من حيث مراعاة العناصر في الإعلانات البصرية الموجبة للمجتمع السعودي، وكانت أهم العناصر التي تم مراعاتها على الترتيب: استخدام اللغة العربية، تجنب الخداع والتضليل، التناسب مع القيم السياسية للمجتمع السعودي، الخلو من العبارات والصور الخادشة للمشاعر، التوافق مع التعاليم الدينية، مراعاة القيم الأسرية للمجتمع السعودي، التناسب مع عادات وتقاليد وأعراف المجتمع السعودي، في حين كان التركيز على بعض العناصر أقل من المتوقع، مثل: (توظيف لهجات المجتمع السعودي حسب المنطقة، وتعزز الهوية الثقافية للمجتمع، وتلبية رغبات وحاجات المجتمع)، وتتفق هذه النتيجة مع دراسة ابن لبده (2019) التي أظهرت ارتفاع تأثير الإعلانات التلفزيونية التي تعزز الهوية الاجتماعية على تشكيل مدركات المجتمع السعودي بهويته، ودراسة شحاته وعض وجبه (2021) إن مفردات السرد التشكيلي لتصميم الملصق الإعلاني لابد أن تتواءم مع مفردات النص اللغوي المستخدم، في حين تختلف مع دراسة مصطفى (2019) التي أظهرت أن العاملين بوكالات الإعلان لديهم معرفة غير مستقرة حول قوانين صناعة الإعلان وأخلاقها مما يؤثر في الالتزام بالمسئولية الاجتماعية.

الفصل الخامس

ملخص النتائج والتوصيات والمقترحات

أولاً: ملخص نتائج البحث:

1. تعدد الموضوعات التي تناولتها الإعلانات البصرية الموجبة للمجتمع السعودي وكان موضوع الترويج للمنتجات والخدمات التجارية؛ الموضوع الأكثر تداولاً.
2. وجود تباين في توفر عناصر التوجه الإعلاني على الإعلانات البصرية، حيث يخاطب الإعلان المباشر غابا فكرةً واحدةً من الإعلانات الموجبة للمجتمع السعودي.
3. وجود تباين في الفئات المستهدفة من الإعلانات البصرية الموجبة للمجتمع السعودي، حيث كانت فئة الإناث هي الأكثر استهدافاً، يليها فئة الذكور، ثم فئة الشباب من مجموع الإعلانات.
4. تضائل النسب من حيث (مراعاة القيم الأسرية للمجتمع السعودي- تناسب الإعلانات مع عادات وتقاليد وأعراف المجتمع السعودي- البعد عن نقل وترجمة إعلانات مجتمعات أخرى- خلو الإعلانات من المبالغة والتكلف غير الهادف- تلبية رغبات وحاجات المجتمع الثقافية- تعزيز الإعلانات للهوية الثقافية للمجتمع - توظيف لهجات المجتمع السعودي حسب المنطقة).

ثانياً: التوصيات:

- 1- إعداد دراسات حول تصميم الإعلانات البصرية باستخدام أداة المسح ومعرفة آراء المجتمع من الناحية السوسولوجية الثقافية.
- 2- إعداد دراسات حول أساليب الإعلانات البصرية في المملكة من الناحية الجمالية والتصميمية.
- 3- تطوير الأساليب الإعلانية، باستخدام أدوات معاصرة؛ تمكّن المستخدم من التفاعل مع الإعلان.
- 4- إجراء دراسات تتعلق بأخلاقيات ظهور المرأة في الإعلانات البصرية الموجبة للمجتمع السعودي.

ثالثاً: مقترحات الدراسة:

- 1- إجراء فحص لمناهج الفنون البصرية؛ لدراسة إمكانية إضافة دروس متعلقة بتصميم الإعلانات البصرية.
- 2- اقتراح برامجٍ بينية بين قسم الإعلام وقسم الفنون البصرية؛ لمعالجة المشكلات الجمالية للإعلانات البصرية، والاستفادة من الخبرات والدراسات العلمية في المجال.

References

1. Abdo, A. H.-Q. (2017). Human values in advertising and their role in positive motivation. *Journal of Architecture, Arts and Humanities*(8), 415-431. Retrieved from <https://bit.ly/3k9zgx2>
2. Abu Al-Enein, F. (2015). *Culture and personality*. Egyptian General Book Authority.
3. Abu Donia, S. H.-S.-D. (2020). Advertising and family social relations in light of sociological theories. *Journal of Architecture, Arts and Humanities*, 5, 236-253. Retrieved from <https://search.emarefa.net/detail/BIM-1014477>
4. Ahmed, F. A.-Z., & Ali, S. H. (2015). The effectiveness of a proposed program in design to develop some advertising poster skills and environmental awareness among art education students. *Journal of Research in Art Education and the Arts*, 46.
5. Al Harithi, Z. (2020). *Building questionnaires and measuring attitudes* (2 ed.). Riyadh: Al-Rushd Library.
6. Al-Alaq, B. A. (2010). *Promotion and commercial advertising, foundations of theories, applications and an integrated approach*. Al-Yazouzi Scientific House for Publishing and Distribution.
7. Al-Ayyadi, N. a.-D. (2001). *Media and Society: Shadows and Lights*. University Book House.
8. Al-Dahmi, F. A.-S. (2015). *Media and Society: University Book Series* (2 ed.). Al-Mutanabbi Library.
9. Al-Daridi, I. H. (2019). Sociology of culture through social media advertising. *Journal of Architecture, Arts and Humanities*, 5(19), 1-27.
10. Al-Gawhari, M. (1988). *Folklore Studies in Cultural Anthropology*. University Knowledge House.
11. Al-Gharib, A. A. (2017). *Social and Cultural Change* (2 ed.). Scientific algorithms for publishing and distribution.
12. Al-Hajj, A. A. (2013). *Fundamentals of Education* (1 ed.). Dar Al-Manhaj for Publishing and Distribution.
13. Al-Harbi, Y. S. (2006). *Readings in Education, Culture and Media* (1 ed.). Cataloging of the King Fahd Library.
14. Al-Harithi, T. A.-A.-G.-Q. (2013). *Youth and citizenship values in Saudi society* (1 ed.). Dar Hafez for Publishing and Distribution.
15. Al-Khatib, S. A. (2018). *Saudi society between yesterday and today* (1 ed.). Dar Tanweer for Publishing and Distribution.
16. Al-Nafaili, A. (2008). *Secrets of progress and backwardness among human diversity and cultural differences* (1 ed.). Shorouk International Library.
17. Al-Najih, M. L. (1976). *Social foundations of education*. Anglo-Egyptian Library.
18. Al-Omrani, A.-G. M. (2014). *Fundamentals of Education* (2 ed.). University Book House.
19. Al-Rashdan, A. (1999). *Sociology of Education*. Oman: Dar Al-Shorouk.
20. Al-Saif, M. I. (2018). *The introduction to the study of Saudi society, a method in sociology, a functional analysis of society, and scientific lessons in social change and national education* (4 ed.). Al-Mutanabbi Library.
21. Al-Saleh, N. (2013). *Aspects of the Cultural Geography of the Kingdom of Saudi Arabia* (1 ed.). Umm Al-Qura University.
22. alshamas, I. (2017). *Culture and Society* (Vol. 46 (560)). Arab Writers Union. Retrieved from <https://bit.ly/3wnJKOi>
23. Al-Tali, I. A.-S. (1990). *The starting points of thinking in Algerian popular literature*. National Book Foundation.
24. Baqadir, A. B. (2005). *Youth in the Kingdom of Saudi Arabia* (1 ed.). King Khaled Charitable Foundation.

25. Dhiab, F. (1980). *Social values and customs, with field research on some customs*. Arab Renaissance House.
26. Estitiyah, D. M. (2010). *Social and cultural change* (3 ed.). Dar Wael for Publishing and Distribution.
27. F., F. b. (2019). International Journal of Social Communication. *The role of advertisements in shaping social identity in Saudi society*, 7(2), 85-111.
28. Fouad, B. A. (n.d.). The place of religion in society and its relationship to culture. *Al-Tawasuliya Magazine*, 3(1), 268-288. Retrieved from <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/27100>
29. Gelder, K., & Thornton, S. (1997). *General Introduction to The Subcultures Reader*.
30. Harlembus, A., & Holborn, J. (2010). *Sociology of Culture and Identity*. (H. H. Mohsen, Trans.) Kiwan House for Printing, Publishing and Distribution.
31. Issa, T. (2009). *Notes on advertising writing and design*. Faculty of Arts, Islamic University.
32. Jebba, N. A. (2021). The philosophy of visual metaphor in advertising poster design. *Journal of Architecture, Arts and Humanities*, 6(26), 399-414. doi:doi: <https://doi.org/10.21608/mjaf.2020.25455.1537>
33. Mitchell, D. (1981). *Dictionary of Sociology* (1 ed.). Dar Al-Tali'ah for Printing and Publishing.
34. Mustafa., A. R. (2019). Advertising makers' attitudes towards legislation and ethical charters regulating advertising in Egypt: A field study. *Journal of Social Sciences*, 47(3), 191-233. Retrieved from <https://search.emarefa.net/detail/BIM-1198852>
35. Othman, I. I. (2016). *Introduction to Sociology* (2 ed.). Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution.
36. Qasi, G. V. (2010). *Popular culture in Amazigh-speaking popular cultural programs on Algerian television (Channel 4): A descriptive and analytical study of the "Toyza" program*. [Master's thesis, University of Oran]. Retrieved from <https://theses.univ-oran1.dz/document/THA2301.pdf>
37. Raafat, A. (2016). *A dictionary of concepts and terms of art and art education*. Dar Al-Tala'i for Publishing and Distribution.
38. Rashwan, H. A. (2006). *Culture is a study in cultural sociology*. University Youth Foundation.
39. Shafshaq, M. A. (1975). *Contemporary education, its nature and basic dimensions* (2 ed.). Dar Al-Qalam.
40. Suhail, Y. (2016). *Innovation and computer-aided design applications to the use of computers in the arts*. Modern Book House.
41. Talah, L. (2014). *Satellite media and cultural alienation*. Dar Osama for Publishing and Distribution.

The influence of the sociology of culture on the design of visual advertisements directed to Saudi society

Anhar Yousef Hawsawi¹

Prof. Abeer Muslim Alsaadi²

The purpose of the research is to describe and analyse the content of visual declarations directed at Saudi society in the light of the sociology of culture, to determine their subjects and to identify the main objectives of visual declarations and their cultural components, the study population consists of fixed visual advertisements, directed at Saudi society, the study sample was selected in an intentional way, numbering 50 ads, fixed during the 2016-2022 period, the research was based on the analytical descriptive approach, and the study sample content analysis card was designed, the study concluded that the promotion of commercial products and services is the most common subject, the contents of the most widely used visual advertising elements are (Arabic language, avoiding deception and misinformation, observing the political values of the Saudi society - advertisements free of phrases, and the indecent images - their compatibility with religious teachings), ratios decreased in terms of (taking into account the family values of the Saudi society - the ads fit with the customs, traditions and customs of the Saudi society - staying away from the transfer and translation of ads of other societies - not exaggerating and aimless costing - meeting the cultural desires and needs of the community - enhancing the ads for the cultural identity of the community), the most important recommendations preparing studies on the design of visual advertisements using the survey tool and knowing the opinions of society in terms of sociocultural, preparing studies on the methods of visual advertisements in the Kingdom in terms of aesthetic and design, developing advertising methods using contemporary tools that enable the user to interact with advertisement.

Keywords: Sociology of culture, design, visual advertising, Saudi society.

¹ Master of Art Education, Umm Al-Qura University, anharhawsawi@gmail.com

² Professor of Design, Department of Visual Arts, Umm Al-Qura University, amsaadi@uqu.edu.sa

هبة الدولة في الخطاب الكرافيكي المعاصر

احمد فيصل رشك¹

Al-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 5/8/2023

Date of acceptance: 27/8/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

تعد هبة الدولة والحكومة، بمعناه المادي والمعنوي امر لا يقل أهمية عن قوتها وسطوتها، فالهبة خطاب يرسم حضورها وحظوتها وقيمتها الخارجية بين الأمم من جهة، وامام مجتمعاتها المحلية من جهة أخرى، ولما لهبة الخطاب الكرافيكي لأي دولة وحكومة من علاقة بهوية وقوة السلطة المرئية، والشعور بالفخر والولاء والانتماء اليها، كان هذا البحث الذي يهدف الى التعرف عن واقع حال الهبة المرئية في الخطاب الكرافيكي المعاصر. والذي تحدد مكانيا، زمانيا، موضوعيا بدراسة هبة الخطاب الكرافيكي المعاصر في العراق ما بعد العام (٢٠٠٣)، وعلى مستوى الرئاسات الثلاث: الدولة، الحكومة ومجلس النواب. وتناول الإطار النظري، الهبة عند الانسان ما قبل الحضارة، بينما تناول في مبحثه الثاني، الهبة عند انسان حضارة وادي الرافدين، وتناول المبحث الثالث مفهوم الهبة في الخطاب الكرافيكي المعاصر. ولم يجد الباحث دراسات سابقة في مجال بحثه. وتم تحديد منهج ومجتمع وعينة البحث، وتحليل النماذج المختارة وفق استمارة عرضت على خبراء متخصصين. وخرج البحث بنتائج أهمها: تعد الهبة عبر الاصاله في الفكرة غير متحققة في النماذج: (١، ٢، ٣، ٤، ٥).. وكانت الاستنتاجات: ان هبة الدولة، تتحقق عبر وحدات مادية مرئية في التصميم الكرافيكي، مثل الحجم، الملمس واللون.

الكلمات المفتاحية: الهبة، الدولة، الخطاب، المعاصر.

الفصل الأول- الإطار المنهجي

مشكلة البحث: تتلخص مشكلة البحث في التساؤل الاتي: ما الهبة المرئية في الخطاب الكرافيكي المعاصرة. أهمية البحث: للبحث أهمية وعلى جانبين: ١- دراسة معنى الهبة والاطلاع على واقعها المعاصر، وتوفير قاعدة بيانات ومعلومات معرفية تدعم المتخصصين في رسم ملامحها، لتتحول الى جزء من مفردات وبروتوكول الدولة والحكومة. ٢- الجانب التطبيقي، والذي يدعم المصممين الكرافيكيين عموما والمصممين للجهات الخاصة والمعنية على وجه الخصوص.

هدف البحث: يهدف البحث الى التعرف عن واقع حال الهبة المرئية في الخطاب الكرافيكي المعاصر. حدود البحث: ١- الحد المكاني، يهتم البحث بدراسة الهبة المرئية لدولة العراق. ٢- الحد الزماني: سيمتد البحث بدراسة واقع حال الخطاب الكرافيكي المرئي المعاصر لما بعد (٢٠٠٣)، بسبب التغيرات الكبيرة

¹ طالب دكتوراه، قسم التصميم الطباعي، كلية الفنون الجميلة. ahmed.rishak2104p@cofarts.uobaghdad.edu.iq

والملموسة التي حصلت في كامل مفاصل الدولة والحكومة من النظام الأحادي الى النظام متعدد السلطات، والى الوقت المعاصر. ٣- الحد الموضوعي: دراسة هيبه الدولة المرئية في الخطاب الكرافيك المعاصر لمستوى الرئاسة الثلاث، الدولة، الحكومة، مجلس النواب.

تحديد المصطلحات:

١- الهيبة: لغة: (الْهَيْبَةُ، الْمَهَابَةُ وَهِيَ الْإِجْلَالُ وَالْمَخَافَةُ وَرَجُلٌ (مَهُوبٌ) وَ (مَهِيْبٌ) يَهَابُهُ النَّاسُ، وَقَدْ (هَابَهُ) يَهَابُهُ، وَالْأَمْرُ مِنْهُ (هَبٌ) يَفْتَحُ الْهَاءَ، وَ (تَهَيَّبْتُهُ) خِفْتُهُ وَتَهَيَّبْتَنِي خَوْفِي). (AlRazi, 1986, p. 330). اصطلاحاً: (المكانة، الاحترام، الحظوة، الاعتبار، والتأثر). (Wood, 2013, p. 1).

٢- الدولة: (نوع من التنظيم الاجتماعي، لها سلطة على الشعوب تتمتع بالأمر والاكراه، والتي تضمن وأمنه رعاية ضد الاخطار الخارجية والداخلية). (Jamalaldin, 2016, p. 31).

٣- الخِطَابُ: ((الْخِطَابُ: الْكَلَامُ، وَفِي التَّنْزِيلِ الْعَزِيزُ: فَقَالَ أَكْفَلْنِيهَا وَعَزَّيْنِي فِي الْخِطَابِ، وَالْخِطَابُ الرِّسَالَةُ وَقَصْلُ الْخِطَابِ: مَا يَنْفَصِلُ بِهِ الْأَمْرُ مِنَ الْخِطَابِ وَفِي التَّنْزِيلِ الْعَزِيزُ: وَأَتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَقَصَلَ الْخِطَابِ وَقَصَلَ الْخِطَابِ أَيْضًا: الْحُكْمُ بِالْبَيِّنَةِ، أَوِ الْيَمِينِ، أَوِ الْفَقْهِ فِي الْقَضَاءِ، أَوِ النَّطْقُ بِأَمَّا بَعْدُ، أَوْ أَنْ يَفْصَلَ بَيْنَ الْحَقِّ وَالْبَاطِلِ، أَوْ هُوَ خِطَابٌ لَا يَكُونُ فِيهِ اخْتِصَارٌ مُخِلٌّ، وَلَا إِسْهَابٌ مُمِلٌّ)). (Abadi, 2005, p. 104).

٤- التعريف الاجرائي: أ- هيبه الدولة المرئية: هو الشعور المنعكس ماديا ومعنويا على المتلقي، بالتوقير والاحترام والمنزلة الرفيعة، عبر وسائل مرئية، متمثلة بوحداث التصميم الكرافيكية، والتي تصنف ضمن اطر الخطابات المعاصرة.

ب- الخطاب الكرافيك: وهو الاتصال والتواصل الذي يتم عبر وسائط مرئية، وفق عناصر واسس وعلاقات التصميم، متمثلا بتصميم الكرافيك، عبر وسائل عديدة كاللوجو، الشعار، الصورة، الملصق، العملة الورقية، واجهات المحال التجارية، وما الى ذلك من التصميم المطبوعة والرقمية.

الفصل الثاني- الإطار النظري:

المبحث الأول: الهيبة عند الانسان ما قبل الحضارة

كان انسان ما قبل الحضارة يعيش في صراع مستمر من اجل البقاء ضمن جماعات صغيرة متنقلة، تتبع مصادر المياه والغذاء، وهذا التنقل لا يسمح لهم ان يشكل تراكم فكري او ثقافي متنامي، لذلك تتصف سلوكياته بالبدائية او ما تسمى بالأنثروبولوجيا.

(Beals & Harry, 1959, p. 45) هذا الواقع انعكس على سلوكه فنجد ان مفهوم الهيبة لديه هنا ذو بعدين، الأول: هيبه الانسان تجاه الاخر، (الإنسان، حيوان، مخلوقات)، او هيبه تلك المخلوقات او الظواهر في نفس ذلك الانسان مثل الرعد والحيوانات الكاسرة، على سبيل المثال. والهيبة مفهوم معنوي يمس عدة جوانب، منها السياسية، الاجتماعية، الدينية، الفنية، الثقافية، وجوانب أخرى. كان هناك مفاهيم ولو بسيطة لفرض الانسان لهيبته بشكل مرئي تجاه الاخر منها: الأسلحة، الاكسسوار، الملابس، الاصوات، الحركات والتجمعات البشرية في الهجوم او الدفاع عن النفس. (من جانب اخر كان الانسان الحجري يحاول ان يهاجم

الحيوانات الضخمة المهيبة بتكوين جماعات، لخلق هيبة مرئية لتخويف ذلك الحيوان المفترس أو الضخم كالماموث على سبيل المثال)، (Guthrie, 2005, p. 422). وهذا ما تشير اليه بعض الرسومات، (اذا كان يتسلح ببعض الأسلحة كالعصي او الأحجار، او اثاره الأصوات، وهو امر معمول به لحد الان في القبائل البدائية التي تعيش ضمن جماعات متماسكة)، (Montagu, 1990, p. 14). ولكي نقرب من سلوك انسان ما قبل الحضارة، يرى الباحث، بأنه يمكننا الاطلاع على سلوك القبائل البدائية في الوقت المعاصر والتي تندرج وسائل اظهار هيبته بأساليب عده، فعلى سبيل المثال يعتمد قبائل الهنود الحمر، على وضع ريش النسور على رؤوسهم، دلالة على السلطة والمهابة والفخر، وبطبيعة الحال كل ما صعب الحصول عليه من تلك الموارد كالذهب مثلا، يصبح محل اهتمام واعتزاز وافتخار، بداعي التميز.

المبحث الثاني: الهيبة عند انسان ما بعد الحضارة (حضارة وادي الرافدين)

للحديث عن حضارة بلاد ما بين النهرين تحديدا او (Mesopotamia) بالمصطلح الأوربي، (وهو مصطلح استمر وشاع استعماله عند الكتاب الاوربيين، الذي لا يزال استعماله شائعا الى الان). (Bquer, 2009, p. 24). وتعد العمارة من أبرز الخطابات المرئية التي ولدها حضارة وادي الرافدين، ولقد تركت تلك الحضارة بعض الشواهد المرئية، التي مازالت قائمة الى يومنا هذا، بينما البعض الآخر قد اندثر، بسبب تكوينها الطيني. ولنأخذ (بوابة عشتار) مثلا، وهو من اهم معالم الهيبة لتلك الحضارة، والتي تعود الى مملكة بابل العظيمة، والتي بناها الملك (نبوخذ نصر)، في القرن الثاني ق.م. وهي واحدة من ثمان بوابات للمدينة، والتي تتميز بحجمها ومهابتها الواضحة، وقد شيدت باستخدام الأحجار المصقولة الشبيهة بالسيراميك، بالألوان: الأزرق الكوبالت، البرتقالي المصفر والأخضر البحري، التي تمثل قيمة وهيبة بحد ذاتها في زمن لحضارة الطينية من وجهة نظر الباحث. ولقد وُجدت سطور منقوشة على الحجر الجيري، في صورة عبارات ترد على لسان (نبوخذ نصر) يقول فيها منشورة على موقع (BBC) الالكتروني الرسمي: ((لقد وضعت الثيران البرية والتنانين الشرسة على البوابات، ومن ثم قمت بزخرفتها على نحو فخم ومترف، لربما يحقد فيها الناس في ذهول وعجب)). (Rogri, 2015, p. BBC). تبعت بوابة عشتار العظيمة على مدخل مدينة بابل العراقية الشعور بالإجلال والهيبة في نفوس كل من يراها، وهذا هو هدف (نبوخذ نصر)، من خلال بناءها. امتاز تصميم تلك البوابات بمن حيث المهابة بالآتي: ١- الحجم المرتفع إذا ما قورن بمقياس حجم الانسان، ٢- التقنية المستخدمة في تزيين الجدران، ٣- الألوان المميزة والمختلفة عن المألوف ٤- الحيوانات الأسطورية ٥- الرسوم لمقاتلين مسلحين، ٦- موكب الجيش المنتظم والمتراص المار من خلالها بقيادة الملك امام العلى. والحديث عن الهيبة يقودنا الى (ملحمة جلجامش)، وهو الملك الخامس في سلالة الوركاء، وهو بطل تلك الملحمة التي ترجع أصولها الى عدة قصص سومرية، ثم بالأكادية في العصر البابلي في القرن الثامن عشر ق.م. (Bquer, 2009, p. 341). ويتلخص خطاب الهيبة فيها بالآتي: ١- ان الملك من اب إله وام من البشر، وهذه الصفات تدعمه كخطاب محدد للمحكومين، فهو ليس ببشر عادي فيقهر، وبنفس الوقت هو من ام بشرية، فهو له صفات بشرية، لكي يسد الطريق على اية اقاويل ضده، وهذا الخطاب من الذكاء ما يسترعي التوقف والتحليل، وهو مستخدم الى الوقت الحاضر، ٢- ظهور جلجامش بحجم كبير وضخم، ٣- اظهار واستعراض القوة البدنية،

٤- حمل الأسد ملك الحيوانات بيد واحدة، والسيطرة عليه، ٤- حجم الرأس الكبير كرمز للتعبير عن العظمة، ٥- الملابس والاكسسوار، ٦- وجود صورة النخلة كرمز قائم وشامخ، ٧- الاستعانة (بانكيديو) المقاتل الشرس كتاب له ٨- الشعر الطويل المنتظم، ٩- اللحية الطويلة المنتظمة والمصفوفة بعناية، لأنها رمز الوقار والعظمة عند انسان وادي الرافدين. ((حيث كانوا حينما يأسرون اعدائهم يقومون بحلق لحيتهم، كتعبير عن الاحتقار والتصغير والمهانة، فاللحية رمز من رموز الهيبة والرجولة والحكمة والشجاعة)). (AlMusawi, 2011, p. 44) إضافة الى ذلك، يشير الخطاب في تلك الملحمة الطويلة الى ١٠- انتصار جلجامش في ملحمة على مخلوقات اسطورية عتيده ومهيبة وعديدة، (Bquer, Gilgamesh Epic, 2008, p. 51). حتى ان هناك توصيف دقيق لشكلها واصواتها، ليضيف الى سجل هيئته، ابعاد أخرى، تتناقله الأجيال، من اجل تثبيت السلطة، ورسم صورة مرئية في مخيلة المتلقي، من اجل الإحساس بالمهابة وعدم التفكير بمقاومته او الانقلاب عليه. وفي الحديث عن المهابة في حضارة وادي الرافدين تستوقفنا حتما (مسلة حمورابي)، وهي منحوتة على حجر من (الديورانت الأسود)، طولها (٢٢٥) مترا، تحوي على (٣٠٠) قانون، وهي الاولى من نوعها على مستوى البشرية. (AlAmin, 2007, p. 9). والتي تتمثل الهيبة فيها بالآتي: ١- المادة المستخدمة في هذا الخطاب المرئي، وهو الحجر بلون معروف بمهابه وهو الأسود، ٢- حجم وارتفاع ذلك الإعلان المجسم، ٣- استعارة صورة الالهة المقدسة لتسديد وتعزيز ذلك الخطاب، ٤- صورة الملك التي تعلوا ذلك الخطاب، ٥- القوانين التفصيلية الصارمة وعقوبة المخالفين المدون بدقة، ٦- موقع الخطاب وسط سوق المدينة، والذي يمثل هبة الملك وسلطته الحاضرة. ولو تأملنا هذا الحجم من الحجر الأسود المستورد، الشاخص وسط السوق كمكان عام، فلا شك لذلك الخطاب الأثر الكبير على المتلقي من خلال فرض هيئته وهيبة الدولة، وحاكمها، وإرساء النظام والاستقرار وفض النزاعات. كما وان هنالك العديد من الرسائل المرئية والتي تمثل نوعا من أنواع الخطاب المرئي غير المباشر، والذي يعكس هبة الدولة والحكومة، مثال ذلك، الأزياء، الإكسسوار، السلاح، العريبات. (AlWaaely, 1986, p. 10). والتي تتلخص بالآتي: ١- شكل وهيئة الأزياء المهيبة للملك، ٢- كذلك الزينة التي يتزين بها والتي تميزه عن أي شخص اخر، ٣- حمله للسلاح كفارس قوي ومحارب شجاع، ٤- زينة الحصان الخاصة بالملك ٥- الموقع، حيث يتقدم الملك على المقاتلين، ٦- تراصف المقاتلين بشكل منتظم ومهييب، ٧- العريبات القتالية المرافقة لموكب الملك، ٨- كرسي الحكم ذو التصميم المميز والمختلف عما هو دارج، ٩- استخدام رمز النخلة، كعنصر شامخ في الحضارة العراقية، ١٠- استخدام حيوان الأسد بعدة حالات في خطاب حضارة وادي الرافدين. كل ما ورد هو بمثابة علامات ورموز ذات دلالات مرئية والتي تمكن للمصمم ان يستخدمها في خطابه مستقبلا.



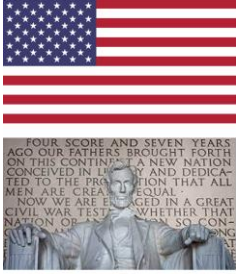
المبحث الثالث: الهيبة عند الدول المؤثرة في التصميم المعاصر. استعان المصمم المعاصر بالعديد من المنطلقات الفكرية للحضارات، في توظيف وحدات شكلية او معنوية في خطابه البصري، ويعد اللوغو ابرز تلك الأنواع من الخطابات في التصميم الكرافيكي، حيث تعتمد بعض الوكالات الى توظيف اشكال كالجبال لما لها من مهابة وهيمنة مثال ذلك شركة (Paramount)، للإنتاج السينمائي، البرق، الشمس، او اشكال حيوانيه تتصف بالقوة والصلابة والتي تتناسب مع توجهاتها واهدافها فمثلا، لوغو شركة طيران الخليج (Gulf Airways)، التي وظفت شكل الصقر الذي ينقض بقوة وهيبة واقتدار ولما له من مدلولات عديدة داعمه لنشاط الشركة، وشركة سيارات جاكوار (Jaguar)، التي وظفت حيوان الفهد الأسود، رمزا بصريا

لهيبتها، او شركة السيارات (Peugeot)، الفرنسية التي وظفت الأسد بوضعية مهيبه رمزا لصناعتها، وهكذا توظيف حيوان الماموث للمعدات الثقيلة، وشركة (Gorilla)، لشركة اللواصق المعروفة. تعد هذه الأمثلة في الجانب التجاري مصادر نافعة ومفيدة على صعيد تصميم هوية الدولة والحكومة، ذات الطابع السياسي. (الهيبة هي سمة دائمة ومتأصلة للسلوك السياسي، متوافقة مع وتلاقي محتمل للمقاربات والتفسيرات المتنوعة؛ إذا لم تتجاهلها، تميل العلاقات الدولية إلى التعامل مع المكانة باعتبارها تابعة للأهداف المادية والاستراتيجية، أو كبنية فكرية تكون جوانبها الأدائية غريبة؛ تكمن الهيبة في خلفية العديد من التحليلات، لم يتم التنصل منها أو استكشافها؛ هيبة متميزة ولكنها غير معزولة عن السلطة: مادية أو اجتماعية أو متخيلة). (Wood, Prestige in world politics: History, theory, expression, 2013, pp. 1-2)

ويرى الباحث ان من ابرز الدول المؤثرة، على مستوى العالم، ذات الخطابات الكرافيكية السياسية المميزة، في التاريخ المعاصر هي: ١- الولايات المتحدة الأمريكية، ٢- روسيا، ٣- المملكة المتحدة، ٤- ألمانيا، ٥- فرنسا. وسيتم تناول ابرز الخطابات المرئية لتلك الدول، وستكون كالآتي:

١- علم الدولة، ٢- رمز الدولة، ٣- الجانب المعماري في الخطاب الكرافيكي المرئي، ٤- الخلفية الكرافيكية للخطابات الرسمية، ٥- الرمز القيادي للدولة، ٦- تصميم رموز التكريم للشجاعة وما شابه، ٧- الرموز التاريخية للدولة، ٨- الاختتام، ٩- التصميم الكرافيكي للفضائيات الرسمية، ١٠- تصميم العملة الورقية والمعدنية، ١١- رموز الوزارات الأساسية، ١٢- الصورة الفوتوغرافية الرسمية، ١٣- الملصقات الحكومية، ١٤- تصميم الخطابات الورقية الرسمية، ١٥- الانتخابات والتصميم الكرافيكي، ١٦- شهادات التقدير الحكومية، ١٧- تصميم جواز السفر، ١٨- تصميم الهوية الشخصية، ١٩- التصميم الكرافيكي للطائرة الرئاسية، ٢٠- تصميم مواقع الدولة الالكترونية الرسمية. وعليه سيتناول البحث خمسة مفردات فقط، لانها من وجهة نظر الباحث الأكثر تأثيرا ووضوحا واستخداما في الخطاب الكرافيكي المرئي الرسمي لاي دولة، على الصعيد المحلي والدولي.

اولا- الولايات المتحدة الامريكية: بحسب الموقع الرسمي (https://www.usa.gov).



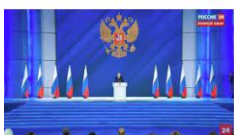
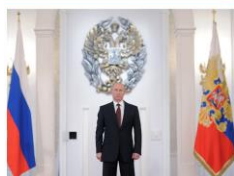
الولايات المتحدة تعد أحد أكثر الدول استخداما للخطاب الكرافيكي بمفهومه المعاصر ونلاحظ هيبه ذلك الخطاب البصري من خلال: ١- العلم الأمريكي وهو من أكثر الرموز المرئية استعمالا، في اظهار هيبه الولايات المتحدة الامريكية. الأحمر رمز الصلابه والشجاعة، الأبيض رمز النقاء والبراءة. نجما تمثل اتحاد الولايات. والازرق رمز الوعي، العزيمة والعدالة، والعلم متناسق ومتوازن يحمل في طياته هيبه الدولة المرئية، ويوحى لها، في أسلوب عرضه واستخدامه في الخلفيات الرسمية، والازياء وتداولاته داخل وخارج الدولة، من اجل خلق حالة اعتزاز وولاء، لأبناء البلد اولاً، وحتى ممن يدينون بالولاء من خارج البلد بفعل تأثير الخطاب المرئي العالمي المتواصل، الذي يؤكد دوما على هيبه ذلك العلم والحفاظ عليه، وكرامة من يلوذ تحت لواءه. ٢- نصب (ابراهيم لينكولن)، وهو الرئيس السادس عشر والذي وحد أمريكا وقضى على العبودية فيها. والذي تغلب عليه صفة الحجم والارتفاع الملفت جدا، من اجل إضفاء مهابة واضحة لهذا الصرح، تقديرا له من جهة وليعكس مفهوم هيبه وعظمة الدولة وتاريخ تأسيسها، من خلاله، من جهة أخرى، كما ولاستخدام المواد الداخلة في تكوينه شكلا ولونا، الأثر الواضح في إضفاء بعدا اخر من المهابة المرئية. كما لاستخدام عبارات تاريخية كخلفية لذلك الصرح، تدعم مفهوم الهيبه فيه شكلا ومضمونا. ٣- رمز الدولة، يستخدم في اغلب الوزارات والخطابات الداخلية، والذي يحتوي النسر الأمريكي ذو العنق البيضاء، والذي يرمز للهيمنة والقوة والسيطرة، وهو

يمسك باليمين غصن الزيتون رمز السلام، وعدة سهام باليسار رمز الاستعداد للدفاع عن الوطن، وامامه درع بلون العلم كنوع من الحماية والوقاية، خلفية زرقاء، والهيبه متحققة في هيئة هذا الطائر المهيمن على السماء، وفي أسلوب إخراجه الفني الذي يدعو الى الاعتزاز في استخدامه او اضافته الى أزياء الخاصة والعامة، وهو طائر يستوطن الولايات المتحدة الامريكية بشكل خاص، مما يعد رمزا متفردا وموقفا ليعكس تلك الهيبه. ٤- البيت الأبيض، يعد أحد اهم رموز هيبه الولايات المتحدة الامريكية، فتجده يستخدم في اغلب الخطابات الكرافيكية، وكخلفية لمنصة التصريحات الرسمية. والهيبه متحققة في هيئة هذا الصرح المعماري من الجانب التاريخي، ومن الجانب المعماري الضخم والكبير. ولقد أصبح رمزا لهيبه الدولة في عدة خطابات كرافيكية، وحتى السينمائية. ٥- استخدام الخلفيات (باللون الأزرق الداكن كرمز للحكومة، الوعي، العزيمة، العدالة والثقة). هذا اللون الذي يوحي بهيبه الدولة، لما للون من مدلولات الرزانة والثقة، خصوصا عند دخول الأسود في تركيبته، الذي أضاف عمقا وثقلا، كما والى إضافة رمز الدولة المتكرر بالأبيض، والذي يعتبر قيمة مضافة الى لون الخلفية لتعزيز تلك الهيبه المرئية للمتلقى. لقد كان لاستخدام الاحجام الكبيرة، والارتفاعات، والخامات المستخدمة، والقيمة الضوئية، التي تبرز قيمة الاشكال وهيبتها، إضافة الى استخدام الجوانب المعمارية في صياغة الخطاب الكرافيكي الجماهيري، واضحا في خطاب الولايات المتحدة الامريكية، إضافة الى

استخدام رمز مرئي لطائر من بيئة الدولة نفسها، والذي يرمز للقوة والهيمنة، وبأسلوب تصميمي متفرد، الامر الذي يعكس هيبه الدولة وهيمنتها وقوتها. بينما يرى الباحث ان العلاقات الشكلية والتناسب بين الاشكال والاحجام المتمثلة في العلم الأمريكي لم تكن بالقوة والصياغة المرئية المحكمة، بين الوحدات، إذا ما قورنت بباقي الاعلام، الا انه ذو مهابة معنوية غطت على مهابته الشكلية بشكل عام.

ثانيا- روسيا: بحسب الموقع الرسمي للدولة (<http://en.flag.kremlin.ru>).

يعد الرئيس الروسي أعلى سلطة تنفيذية في البلاد، يعين الرئيس، بموافقة مجلس الدوما، رئيس الوزراء الذي يرأس مجلس الوزراء. وتتمثل هيبتها البصرية حديثا بالآتي:



١- علم الدولة، والمكون من ثلاث ألوان: الأبيض، رمز النبيل، الحرية، العظمة. ثم الأزرق والذي يرمز الى، الشرف، ام الرب حامية ارض روسيا. ثم الأحمر رمز، الشجاعة، الشهامة، الشعب الروسي. العلم متناسق في لوانه واحجائه، وخطوطه المستقيمة، والهيبة متحققة في تلك العلاقات الشكلية المتوازنة الصلبة، والمتماثلة من حيث الشكل. ولاستخدام العلم في حيثيات الخطاب الكرافيكي المرئي الأثر الواضح، في اعتزاز المواطن الروسي بعلمه وانتماءه من خلال أساليب الخطابات المتنوعة، خصوصا ي استعراض القوة العسكرية والتي يصاحبها استخدام واضح للعلم، لكون ملاصقا لهيبة وعظمة تلك الدولة.

٢- استخدام هيئة الرئيس (بوتين) في الخطاب المرئي بشكل كبير جدا كرمز لقوة روسيا وعظمتها وصلابتها، ماديا ومعنويا، والذي يلقب بالذئب، أحد رموز القوة عند الروس. حيث نلاحظ استخدام صورة بوتين، بشكل كبير كوسيلة توجي بالصلابة والصرامة، والتحدي واستعراض القوة العسكرية والسياسية، وقوته البدنية أيضا، وتنوع قدراته الشخصية في مجالات الحياة المتنوعة كالقتال، الاخلاق، القيادة، الموسيقى، الرياضة وما الى ذلك من الخطابات الموجهة الى المتلقي بكافة شرائحه. خصوصا من جيل الشباب، كما وان روسيا حريصة جدا على ان يظهر الرئيس بصورة وشكل محدد لا يمكن ان يخرج عن إطار الهيبة، انه لا يمثل نفسه، وانما يمثل روسيا بكل ما للمعنى من كلمة. ٣- رمز الدولة، ويعد من أقدم الرموز التاريخية الروسية والذي يعبر عن، الخير ضد الشر،

الفارس سانت جورج رمز الدفاع عن الوطن، النسر وهيمنته، باللون الذهبي ذو رأسين تعبيرا عن القوة والسيادة، يمسك بصولجان الحكم، ويجرم سماوي، وعلى رأس النسر ثلاث تيجان تاريخية، على خلفية حمراء. ان النسر يعد من أبرز الرموز استخداما لإظهار هيبه الأمم، لما يحمله هذا الطائر من صفات القوة والهيمنة والسيطرة على السماء والأرض، إضافة الى صفاته الشكلية والسلوكية، كما وان إضافة رأس اخر للطائر، هو بمثابة تعزيز لقدرته وهيئته على الشرق والغرب، كما وان لأسلوب تصميم ذلك الرمز المتفرد والخاص بالدولة، بعدا اخر يضفي عليه تلك الصلابة والقوة والمهابة الواضحة للمتلقي، من حيث أسلوب التصميم والعلاقات الشكلية والوحدة بين العناصر، والخلفية الحمراء، التي اضفت بعدا وقيمة مضافة

للتكوين الكلي للتصميم، بشكل متناسق مع لون النسر الأصفر، ذو التفاصيل الداخلية التي إضافة قيمة الملمس المرئي له، كلها عوامل شاركت في هيبة ذلك الخطاب. ٤- كاتدرائية سانت صوفيا، والتي تمثل أحد الرموز المعمارية، المهمة في روسيا، وهي تمثل جزء من عراقة تاريخ وفلكلور روسيا العظيمة. ومن هذا المنطلق تستخدم روسيا هذا الصرح كأحد الرموز المرئية التي تعبر عن هيبة روسيا وعظمتها من خلال تاريخها وتراثها الشاخص، وان لأسلوب والوان وطراز التصميم المعماري المتفرد بعدا اخر، استخدم لينعكس على هيبته وهيبة روسيا كتحصيل حاصل، فهو مصدر اعتزاز الروس، ومصدر اعجاب المتلقي من خارج روسيا أيضا، لخلق نوع من الولاء المباشر وغير المباشر للدولة. ٥- البرلمان الروسي او مجلس الدوما، يتميز بارتفاع القاعة الداخلية، ويستخدم كمنصة للتصريحات الرسمية بخلفية زرقاء عليها علامة الدولة والاعلام من الجانبين. هذا الفضاء المعماري، يضي طابعا من الهيبة للمكان، ويوحى بعظمته ومهابته. ٦- الكرملين، ومعناها القلعة بالروسية، صرح معماري محاط بجدار ضخم، حتى أن هناك كلمة مأثورة تطلق عليه وهي ((لا شيء أعلى من موسكو إلا الكرملين، ولا شيء أعلى من الكرملين إلا السماء)) من باب التعظيم والهيبة. والكرملين، هو أحد رموز هيبة الدولة الروسية لما يحمل من صفات معمارية متفردة، ولما له من تاريخ عميق وعريق لتلك الدولة، فهو أحد رموز هيبة الدولة، من خلال الاستعراض العسكري، والتسليح الذي يتم امامه في الساحة الحمراء. ٧- استخدام العمارة التاريخية كالقصور المذهبة الفخمة والعملاقة في الخطاب الكرافيكي تعبيرا عن عمق حضارة وتاريخ روسيا العظيمة. كثيرا ما نلاحظ استخدام روسيا للعمارة لقديمة والقصور الضخمة والاثاث المذهب، والذي يعد أحد رموز اظهار الهيبة، ولهيئة الحرس، ومسير الرئيس في اروقها لاستعراض هيبة تلك الدولة العظمى، عبر تاريخها الماضي والحاضر، عبر هذا الخطاب المرئي ثلاثي الابعاد.

ثالثا- المملكة المتحدة، بحسب موقع الدولة الرسمي (<https://www.royal.uk>).

المملكة المتحدة دولة ذات نظام ملكي دستوري، يحكمها نظام برلماني.

وتتميز هيبة الدولة البصري بالاتي:

١- العلم، ويعتبر من أكثر الرموز تداولاً على المستوى العالمي. وهو يمثل التقاء الصليبان للدول المتحدة، ألوان العلم هي: الأبيض: السلام والصدق، الأحمر: الشجاعة والقوة والبسالة، الأزرق: اليقظة، العدالة، الولاء والمثابرة، ان لتداول ذلك العلم عالميا وليس محليا وحسب من خلال أساليب عدة في خطاب المملكة المرئي حتى على مستوى الهدايا والتذكارات، لخلق نوع من الولاء لمن في الداخل والخارج، كما ولأسلوب استخدام ذلك العلم في خطاباتها، وايصال رسائل مباشرة وغير مباشرة عن هيبة ذلك العلم واهمية الحفاظ عليه رمزا عاليا بين الأمم. كما نلاحظ ان لتصميم ذلك العلم المحكم والمتماسك والمتوازن توزنا تماثل، ولصلابة خطوطه المستقيمة الصلبة، والمتقاطعة بشكل بصري، اضفى اليه صفة لقوة والاستقرار والامتداد والعظمة والمهابة. ٢- ملكة بريطانيا والعائلة الملكية، تعد من اهم رموز هيبة الدولة. من خلال استخدامها بشكل مكثف في اغلب خطابات المملكة، لتأكيد عمق تاريخ بريطانيا، وترسيخ ذلك المعنى عبر الأجيال المتعاقبة، واستعراض الحضور الملكي المهيب، بعدة محافل، ضمن سلوك منهجي له تاريخ متراكم وعريق، وهو وسيلة وهدف، من خلال ذلك الخطاب لإيصال هيبة تلك الدولة العظيمة والعريقة والمهيمنة عبر التاريخ.



٣- ظهور رئيس الوزراء حين يدلي باي تصريح رسمي ومن خلفه بناية مجلس حكومة بريطانيا الكلاسيكي، مع تثبيت رمز الدولة على منصة الالتقاء من أحد قصور الحكم. نلاحظ في هذا الخطاب التأكيد على ان الخطاب المعاصر المتمثل برئيس وزراء الحكومة، لا ينفصل ابدا عن الخطاب الكلاسيكي التاريخي، والمتمثل بتلك الخلفية وهو مبني الحكومة البريطانية القديم، بعمارته واثائه وتقاليديه المتوارثة. ٤- رمز الدولة، الختم العظيم للمملكة وهو رمز النبيل الملكي، ويستخدم لإظهار موافقة الملك على وثائق الدولة المهمة. الأسد رمز إنجلترا، وحيد القرن الى إسكتلندا، اسفله رباط يحمل شعار " الشر لمن يفكر بالشرير" ويظهر تحته شعار الحاكم " الله وحقي". تتحقق هبة الدولة من خلال هذا الرمز من خلال الرموز المستخدمة فيه كالأسد لما يحمل من مهابة وقوة، والحصان لما يحمل من رموز للنبل والاصالة، كما وان استخدام هذا الرمز التاريخي، هو بمثابة التأكيد على عراقة وقدم هبة هذه الامة. كما وللعبارة المستخدمة الداخلة في تصميمه، انفة الذكر، فيها رسائل وخطابات للمتلقى، لإظهار هبة الدولة وقوتها وتعددها لمن يضمربها شرا، وإعطاء قيمة للملكة بعد الله في امتلاك السلطة والموارد. ٥- مجلس حكومة بريطانيا التاريخي العريق، والذي يتم التشاور به، وإصدار القرارات. والمحافضة على اثاره القديم وأسلوب النقاش واتخاذ القرارات، ما هو الا خطاب مرئي لتثبيت هبة الدولة والمملكة. ٦- اللون الأحمر يعتبر رمز الملكية البريطانية، وهيبته وخصوصيتها. ونلاحظ استخدامه بكل المناسبات. ٧- تاج الملكة والاحجار الكريمة النادرة المرصعة له، ويعتبر التاج أحد اهم رموز المملكة، يعتبر التاج رمز الحكم والسيطرة والسلطة، لذلك تؤكد بريطانيا على استخدام هذا الخطاب في أديباتها بشكل كبير. ٨- الأزياء الملكية الخاصة والمميزة والاستعراضات العسكرية والعربات الملكية، واتيكت السير والسلوك، كلها مؤشرات للهبة المرئية العالية للدولة. لذلك أصبحت بريطانيا رمزا راسخا للملكية والملوك والملكات، والامراء والاميرات، في ذهن المتلقي المحلي والعالمي، من خلال خطابها المتواصل، الذي يعزز ويثبت هبة الدولة، حتى من خلال التسمية، فنلاحظ ان بريطانيا تسمى مملكة بريطانيا العظمى، كنوع من الافتخار والهيمنة والاهمية، من اجل إضفاء الهبة في ذلك الخطاب اللفظي والذي ينعكس على خطابها المرئي بطبيعة الحال. لقد كان لعلاقات الشكلية والتوازن المرئي في تصميم العلم، وتقاطع الخطوط المستقيمة، أثر بالغ في تكوين هبة ذلك العلم شكلا ولونا، إضافة الى مضامينه المعنوية والتأويلات في تصميم ذلك الخطاب المتفرد. كما ولاستخدام الخامات والملمس، والمواد والتقنيات المميزة ذات الأبعاد التاريخية، في تصميم خطاب الدولة، الذي كان ركيزة واضحة وقوية في تعزيز ذلك الخطاب الكرافيكي المرئي لبريطانيا. وان لاستخدام رموز شكلية كالأسد والحصان في تصميم رمز الدولة، والتي تعد من الرموز الهيبية تاريخيا من حيث القوة والاصالة، عند المتلقى، إضافة للأبعاد التاريخية لتلك الرموز للدولة. والاتساق الشكلي واللوني، والتوازن البصري للتصميم بشكل عام.

رابعاً- المانيا، بحسب الموقع الرسمي للدولة (<https://www.protokoll-inland.de>).



تعتبر ألمانيا جمهورية، فيدرالية، برلمانية ديمقراطية، وتتمثل هيبة المانيا بالرموز المرئية الاتية:

١- العلم، ويتكون من ثلاث ألوان هي، الذهبي (الأصفر)، الأسود، الأحمر. وهي الألوان الرسمية للاتحاد الألماني، حيث يرمز اللون الأحمر إلى (الرابطة الهانزية) والذهبي والأسود يرمزان إلى النمسا. يعد علم المانيا من أكثر الاعلام العالمية، جمالاً وتوازناً مرئياً، كما وان لوجود اللون الأسود إضافة ذات مهابة واضحة، وصلابة لا يختلف عليها اثنان، كما ولتناسب تلك الخطوط الافقية المستقيمة، ولتدرج اللون من حيث الصلابة والوزن المرئي، أثر في اعطاءه صفة القوة والثبات والاستقرار والهيبة بطبيعة الحال، وهو من أبرز الاعلام من حيث العلاقات اللونية الجميلة والمهيبية كما ونلاحظ ان الالمان حريصين جدا على استخدامه في خطاباتهم الكرافيكية المرئية، في الصناعة والاجتماعات، والمعلبات، لدرجة ان وجود العلم الألماني الذي يعد رمزا لجودة المنتج الأوربي ودقة صناعته، ويعد هذا الرمز العالمي بمثابة قيمة مضافة لي أي منتج لما له من مهابة وتاريخ في مخيلة المتلقي في الداخل والخارج على السواء.٢- البوابة (Brandenburg-Gate) هي نصب تذكاري كلاسيكي جديد من القرن الثامن عشر في برلين، يستخدم كثيرا في الخطاب المرئي كرمز من رموز هيبة المانيا وعظمتها. تعتبر هذه البوابة أحد رموز المهابة الألمانية، فهي بوابة المواكب العسكرية، والانتصارات وقوة وعظمة المانيا، ويعتقد الباحث ان هذا الصرح مستوحى شكلا ومضمونا، من بوابة عشتار البابلية. ويستخدم في الخطاب الكرافيكي المعاصر في اعلام المانيا بشكل كبير كخلفية لذلك الخطاب، وكتعبير عن عظمة وهيبة تلك الامة.٣- رئيس الوزراء، هو الشخصية البارزة في الخطاب المرئي. يتم استخدام تلك الشخصية كرمز من رموز الدولة الحديثة، فهو يمثل الوجهة المرئية لتلك الدولة، والناطق الرسمي بلسانها، فنرى هنالك تركيز كبير على ظهوره وأسلوب ظهوره وقيافته وازيائه، لأنه يمثل هيبة الدولة بطبيعة الحال.٤- تستخدم خلفية زرقاء عليها رمز الدولة من درجات لون الخلفية، مع وجود رمز الدولة على المنصة. تستخدم المانيا ذلك اللون رمزا للحكومة والثقة والجودة، لأنها من معاني ذلك اللون في الفكر المعاصر، وعليه رمز الدولة من درجات ألوان الأزرق، لإضفاء صفة البساطة والاناقة والفضامة وهيبة الدولة.٥- رمز الدولة، وهو نسر بتصميم مميز ومختلف ومتفرد عالميا، يُظهر رمز النبالة الألماني نسرًا أسود مع منقار أحمر ولسان أحمر وأقدام حمراء على حقل ذهبي مزركش، وهو اليوم أقدم رمز نبالة وطني مستخدم في أوروبا. من الواضح ان لاستخدام النسر كرمز، هو يحمل في طياته كل معاني الهيمنة والقوة والعلو والسمو والهيبة، تضاف اليه ذلك الأسلوب المميز والمتفرد في ذلك التصميم، وما يحمل من حدائة وصلابة وقوة، كما ان لإضافة اللون الأسود الأثر الكبير في دعمه بصريا، كرمز صلب وقوي لا يقهر، ويدعو للخوف والمهابة بطبيعة الحال.ولشكل ذلك النسر الذي يرفع جناحيه بقوة وإصرار ومهابة واضحة.٦- قاعة البرلمان الألماني، ضخمة من حيث

الحجم والارتفاع، يعلوها رمز الدولة بشكل مختلف كثيف الريش بشكل ملحوظ، ان لفضاء هذه القاعة شكلا وحجما، أضاف نوعا واضحا من المهابة والعظمة لتلك الامة، والذي ينعكس بشكل مرئي كخطاب لا يحتاج الى الترجمة في ذهن المتلقي. ان لشكل العلم ولتناسق وتناسب اشكاله، ولاختيار الوانه المتفرد على مستوى الاعلام، والتدرج البصري الحاصل من الأصفر الى الأحمر واستقرارا الى اللون الأسود، والذي يعكس صلابة تصميم ذلك العلم من الناحية المرئية، واستقراره بصريا لدى المتلقي، اضافة الى توازنه الراسي والافقي، بشكل ذكي من قبل المصمم، فالعلم عموما يتصف بالصلابة والمهابة الشكلية والمعنوية، لأبعاده التاريخية أيضا. كما وللمر من حيث الشكل والمضمون، والعلاقات البنائية الداخلة في تكوينه، وتفرد الشكلية، إضافة الى صلابة اللون الأسود الداخلة في تكوينه، واستقراره وتوازنه المرئي، وأسلوب تصميمه الذي يمثل القوة والشراسة، والذي يعكس الهيبة كتحصيل حاصل بالمجمل المرئي للتصميم. ونشر ريش ذلك الطائر بشكل يمثل الهيمنة والعظمة، كان له تأثير مرئي، على المتلقي كرمز يمثل عظمة المانيا في مجمل ذلك الخطاب المهم.

خامسا- فرنسا، بحسب موقع الدولة الرسمي
[.https://www.diplomatie.gouv.fr](https://www.diplomatie.gouv.fr)



السياسة في فرنسا في إطار نظام شبه رئاسي يحده الدستور الفرنسي للجمهورية الفرنسية الخامسة.

تتمثل جوانب الهيبة المرئية فيها بالشكل التالي:

١- العلم الفرنسي، وهو رمز كثير التداول في الخطاب المرئي الفرنسي، ويتكون من ثلاث خطوط عمودية: طبقة النبلاء (الأزرق)، ورجال الدين (الأبيض)، والبرجوازي (الأحمر)، والتي كانت من ممتلكات النظام القديم عندما تم اعتماد الألوان والشموخ، وهي معاني الخطوط العمودية في الفنون المرئية، كما ان التوازن بين الأحمر والأزرق بصريا، اكسبه استقرارا بصريا، فيه قوة وصلابة وهيبة واضحة. وفرنسا حريصة على استخدام العلم في خطاباتها المرئية خصوصا في الجوانب الثقافية، والتجارية، لتعزيز هيبتها بين الأمم. ٢- الخلفية المستخدمة في الخطاب الرسمي مكونة من علم فرنسا في مركزه صورة ماريان رمز الثورة. نلاحظ استخدام العلم بلونيه، كثيرا في خطاب فرنسا السياسي وغير السياسي، من اجل تعزيز وخلق علاقة مرئية بينها وبين المتلقي، ولتعزيز نفوذها المادي والمعنوي، وتثبيت هيبتها عبر

تاريخها، وثقافتها وفنونها أيضا. ٣- رمز الدولة، باللون الذهبي على خلفية زرقاء، يتكون من أعمدة من خشب البلوط والغار، يعلوها فأس، يلتف عليها شريط مكتوب عليه الشعار من ثلاث عبارات: الحرية، المساوات، الاخاء. الثلاثة رسميًا في عام (١٧٩٤)، أصبحت ألوانها ترمز إلى قيم الثورة الفرنسية: الحرية والمساواة والأخوة والديمقراطية والعلمانية والتحديث. نلاحظ ان للخطوط العمودية المتناسقة والمتساوية من حيث الشكل، تحمل معاني الصلابة والثبات نلاحظ استخدام ذلك الرمز في خطابات الدولة الرسمية، لتعزيز سلطتها وهيبتها في الداخل قبل الخارج. ٤- البرلمان الفرنسي، وهيئته من حيث الحجم والارتفاع، والتمثيل التي تتوزع

فيه، للتعبير عن ثقافة فرنسا وفنونها وعمقها التاريخي، كما للفضاء الداخلي أيضا حصة في اضافة تلك الهيبية لهذا الصرح لدولة فرنسا. ٥- التركيز على شخصية رئيس الوزراء في الخطاب المرئي، واعتماد جانب الثقافة كجزء من اظهار هيبية الدولة الفرنسية. تعتمد فرنسا أيضا اظهار شخصية رئيس الوزراء بشكل مهيب في الصور والتعامل مع اقرانه وفي البروتوكولات، لأنه يمثل هيبية فرنسا بطبيعة الحال. وغالبا ما تؤكد فرنسا عبر خطاباتها المرئية على هيبيتها الثقافية وارثها الحضاري والتاريخي. ٦- رموز أخرى مثل برج ايفيل، كرمز من رموز هيبية الدولة الفرنسية. ان لبرج ايفيل دلالات عظيمة فرنسا الحديثة وهيبيتها أكثر مما هو معلم سياحي كما يعتقد البعض، لذلك أصبح رمزا من رموزها لحضارية المهيبية. ٧- متحف اللوفر، تستخدم فرنسا متحف اللوفر كرمز من رموز هيبية فرنسا الثقافية، في العديد من الخطابات المرئية بشكل غير مباشر. ان استخدام الخطوط العمودية في تصميم العلم والتي ترمز للصلاية والشموخ، والتوازن المرئي بين الأحمر والأزرق، والذي يفصلهما الأبيض، الذي عزز من قيمة اللونين، المتضادين، والذي عكس علاقة شكلية مميزة ومتفردة ومتوازنة، والتناسب الشكلي، إضافة الى التوازن اللوني بين الحار والبارد. ويرى الباحث ان رمز الدولة لم يكن بالصلاية الواضحة، إذا ما قورن بالرمز الروسي او البريطاني، لان الرموز الشكلية المستخدمة فيه لا تعكس ذلك الانطباع لدى المتلقي بمهابة ذلك الخطاب، رغم البعد التاريخي له. كما لضعف التناسب الشكلي وهيمنة الوحدات غير الواضح، الامر الذي أضعف، من هيبته الشكلية وقوته البنائية، عموما.

المبحث الرابع: الهيبية للدولة العراقية الحديثة (١٩٢٠-٢٠٠٣)

اولا- الحكم الملكي في العراق (١٩٢١-١٩٥٨):

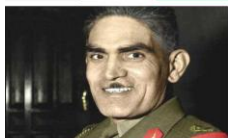
وهو الحكم الذي، وضعه الاحتلال البريطاني تحت مسمى الانتداب. ويتلخص الخطاب الكرافيك للهيبية المرئية بالآتي: العلم: كان أول علم للعراق الحديث في العراق الانتدائي، وتم تبنيه عام (١٩٢١). كان علماً أفقياً أسود - أبيض - أخضر، مع شبه منحرف أحمر ونجمتين بيضاء من سبع نقاط تدل على نهر دجلة ونهر الفرات. يعكس كلا التصميمين أيضا الأسرة الهاشمية التي تم تنصيبها حديثاً في العراق (أصلها من الحجاز في شبه الجزيرة العربية)، والتي لعبت دورا رائدا في الثورة العربية. على هذا النحو، كانت تشبه أعلام الأردن الهاشمي، ومملكة الحجاز. لذلك فان العلم هنا قد فقد اهم عناصره وهو التفرد وتمثيل الدولة. وعليه لم يكن هذا العلم مقبولا لدي العراقيين ليمثل هيبتهم بين الأمم. ٢- الملك: (أصبح استخدام صورة الملك امرا شائعا في الترويج، للملكية، من الملك فيصل الأول، الذي كان يرتدي الزي الحجازي، الى الملك غازي، الذي كان يرتدي الزي البريطاني احيانا، وصولا الى الملك فيصل الثاني، الذي كان يرتدي الزي البريطاني بشكل كامل،



وهنا يفقد ممثل الدولة هويته، وفقد العراق هيبته من خلال هذا الرمز، وهو امر كان غير مقبول لدى العراقيين. فهو في نظرهم لا يمثلهم عموماً. (Taquoush, 2015, p. 133). ٣- رمز الدولة: يحتوي رمز الدولة على العديد من العناصر، التي تعود للأسلوب البريطاني، ان أسلوب وطابع الاحتلال البريطاني، واضحاً جداً في ترسيخ هبتها المرئية من خلاله. لذلك فهو فاقد لهويته العراقية أولاً، وهيبته المرئية بطبيعة الحال في تمثيل العراق ثانياً. والرمز ذو مهابة من حيث العناصر، لكنها هبة موجهة لتخدم المحتل، وليس العراق بالمفهوم العام. ٤- العمارة المتمثلة بالقصر الملكي، كانت ذو طابع بريطاني، منفصل عن البيئة العراقية شكلاً ومضموناً، فهو لا يمثل الخطاب الكرافيك المرئي المقبول لدى العراقيين آنذاك. وعليه فهو فاقد لهيبته لأنه هجين عن المجتمع العراقي آنذاك. ٥- كانت المواكب الملكية والخيالة والعربات على الطراز البريطاني من جميع جوانبه، فهو امر مقصود، من قبل الاحتلال، لتمرير خطاب هبتها ونفوذها من خلاله، ليصبح هذا الخطاب مقبولاً تدريجياً من قبلهم، وعليه فان هناك هبة شكلية، لكنها غير مقبولة معنويًا من قبل الشعب، لان الخطاب لا يمثلهم، بل مفروض عليهم بالقوة. ٦- كما لأسلوب حياة العائلة المالكة، المنعكس في الصور الفوتوغرافية التي كانت تستخدم كخطاب كرافيك، لأقناع المجتمع العراقي، كي يحذو حذوه، في سلوكياته، كان غير مقبولاً لديهم، بل زاد من هوة الحاكم بالمحكوم. ٧-

استخدام الرموز الملكية المستوردة والتذهيب، والاثاث والسيارات، في الخطاب الكرافيك المرئي، في الطوايع والملصقات، وما الى ذلك، كان يحقق الهبة، لكن هبة بريطانيا وليست هبة العراق بطبيعة الحال. يرى الباحث ان الهبة الشكلية لا تتحقق، في غياب الهبة المعنوية، فالخطاب المستورد، والمقحم على مجتمع ما، يكون هجيناً بطبيعة الحال. وعليه فان الخطاب المرئي لتلك الفترة ما هو الا خطاب يمثل مملكة بريطانيا على وجه التحديد، رغم محاولات الاقناع في الخطاب المرئي المتمثلة في الصورة والازياء الشعبية، لكن ارتباط هبة الدولة شكلاً مرتبطاً بهبتها من حيث المضمون، وهو ارتباط مادي ومعنوي.

ثانيا- الحكم الجمهوري في العراق (١٩٥٨-١٩٦٣):



وهو الحكم الذي أصبح تحت قيادة عبد الكريم قاسم، بفعل الانقلاب العسكري ضد الملكية وانصارها، نوع الحكم جمهوري مدعوم من الشيوعية. ذو طابع عسكري. (Taqoush, 2015, p. 301). تختزل هيبته المرئية بالعناصر الأساسية بالآتي: ١- العلم: استخدم العلم الألوان العربية الأربعة، بالإضافة الى اللون الأصفر، وكان الهدف منه الابتعاد الرموز المرئية للملكية السابقة، والابتعاد عن الرمزية العربية أو الناصرية الصريحة ايضا. مثلت الشمس الصفراء الأقلية الكردية، واستخدمت النجمة الحمراء لرمز "نجمة عشتار" لتمثيل تاريخ العراق القديم، وكذلك الأقلية الاشورية من سكانها. كان التأكيد هنا واضحا على تاريخ العراق وجمع مكوناته. العلم متوازن ومتناسك ذو هيبه مرئية واضحة، يمتاز بالاستقلالية الى حد ما عن باقي الاعلام، وفيه صلابة، لكن عناصره غير متناسبة الابعاد بشكل مدروس خصوصا في منتصف تصميم العلم. ٢- رمز الدولة الحاكم، متمثل بصور عبد الكريم قاسم، كرمز لهيبة الدولة، بزيه العسكري، كنوع من الهيبه المضافة الى الخطاب المرئي، وكان استخدام تلك الصورة شائع في العديد من المناسبات، لتعزيز تلك الهيبه شكلا ومضمونا. فالهيبه متحققة هنا بمفهومها العام والخاص. ٣- رمز الدولة: يشير الرمز الى حضارة وادي الرافدين،

والى النجمة العربية ثمانية الزوايا، واللون الأحمر رمز ثورة تموز، في مركزه سيفان وفي الوسط عتلة الصناعة ورمز العمال والعمل، وسنبلة ترمز للزراعة والخير على خلفية باللون الأزرق الفاتح رمز الماء. الهيبه المرئية متحققة فيه من حيث الشكل واللون، في وقته، وهو رمز كثير الاستعمال في تلك الحقبة لتثبيت هيبه الدولة، بمفهومها الجديد. ٤- العمارة، متمثلة بمبني وزارة الدفاع، والذي أصبح رمزا للجمهورية، كنوع للخطاب المرئي للشعب العراقي، وهو ذو طابع عسكري يدعم التوجه أعلاه، والهيبه متحققة هنا شكلا ومضمونا، من حيث العمارة وما تعنيه، هذه البناية من رموز السلطة والقوة العسكرية المهيمنة على الحكم. ٥- الخطاب البصري الجماهيري متمثلا بالرئيس امام الحشود الغفيرة الداعمة للثورة، كان هو أبرز أنواع الخطابات الذي شاع في تلك الفترة، من اجل تعزيز هيبه الحاكم العسكري، وتعزيز هيبه الدولة في عيون المجتمع أولا، وهو بمثابة رسالة للخارج بقوة وقبول المجتمع وتثبيت السلطة هيبتها بشكلها المرئي، من جهة أخرى. ٦- استعراض القوة العسكرية، من حيث الأسلحة والدبابات، والجنود، والاستعانة بعلم الدولة ورمزها كخلفية داعمه لمثل هذه الخطابات المرئية، إضافة الى تضمين الخطاب بالعديد من الضباط القادة في الخلف، استخدام وترويج لفكرة تمجيد وتعظيم فكرة الحاكم الاعلى "الزعيم" كنوع من التعظيم الذي يتجاوز حدود الوطن الجغرافية. (Mardan, 1989, p. 27). ٧- استخدام العديد من المطبوعات التي تروج للخطاب أعلاه، لنشر ثقافة الحكم الجديد، وتثبيت هيبته في المجتمع، كرسالة واضحة للداخل والخارج. ان تعدد العناصر في تصميم العلم، وتعدد الألوان فيه، كان له الأثر السلبي في إيصال رسالة مهايته المرئية، إضافة الى عدم تناسب ابعاده الشكلية. رغم استخدام عناصر تاريخية فيه، لكنها لم توظف بالشكل الصحيح، فقد اقحمت في التصميم

بين المساحات اللونية ولم تأخذ حقيها من حيث الحجم والقيمة، لذلك هيبة تصميم ذلك العلم لم ترق للمستوى المطلوب، إذا ما قارناه بعلم دولة المانيا مثلا. بينما لاستخدام الزي العسكري في الصور الفوتوغرافية، والذي يعد خطابا، يعزز فكرة القوة والصلابة المعنوية. بينما كان لكثرة العناصر وتداخلها الأثر السلبي، والذي قوض من القوة التعبيرية لتصميم رمز الدولة، رغم استخدام عناصر تاريخية وحضارية فيه، لكن لتعدد العناصر والألوان والاشكال، كان بمثابة تشويش مرئي انعكس سلبا على المتلقي، وعلى هيبة ذلك الخطاب كتحصيل حاصل.

ثالثا- الحكم الجمهوري في العراق (١٩٦٣-١٩٦٨):



(وهو الحكم الذي تلا حكم عبد الكريم قاسم، بفعل الانقلاب العسكري المدعوم من قبل الولايات المتحدة الأمريكية، نوع الحكم جمهوري. ذو طابع عسكري)، (Taqoush, 2015, p. 303). والذي حكم من قبل عبد السلام عارف، وتمثل عناصر هيبة الدولة بالآتي:

١- علم الدولة، شهد علم العراق هنا تحولا ملحوظا، نحو ما يسمى بالوحدة العربية الوطنية، وأصبح شبيها بالعلم السوري والعلم المصري، ويتكون من ثلاث خطوط افقية متناسقة ومتناسقة، وهو تعبير مرئي لقصيدة (صفي الدين الحلي)، فالأخضر رمز للحقول العربية، والأبيض لنقاء الدوافع والافعال، الأحمر الاستعداد لسفك الدماء من اجل الوطن، واللون الأسود للمعارك ووقاعها. والعلم هنا متناسق ومدروس الابعاد، وهو صلب التصميم والتكوين، وذو هيبة مرئية واضحة، الا انه ومن وجهة نظر الباحث قد خسر مبدأ مهما وهو التفرد، فأصبحت هيئته مرتبطة بهيبة دول أخرى من الناحية المرئية. لكنه عموما حقق العسكرية، لما لها من تأثير على المتلقي، كما ويرى الباحث ان لهذا الخطاب هيبة واضحة في وقتها، على الجماهير، متمثلا في صورة الرئيس وتحركاته، كمثل عن الدولة.

٣- رمز الدولة، تغير هنا بشكل ملحوظ أيضا، نسبة الى الانعطاف السياسي في الوحدة العربية، فأصبح أيضا شبيها بالرمز السوري والمصري، هو عبارة عن نسر منتصب بشكل عمودي، الرمز قد حقق الهيبة المرئية بشكل واضح، لما لهذا الطائر من صفات عديدة، ذات مهابة، ولما لأسلوب التصميم من صلابة واضحة، تعكس هيئته بشكل كبير، الا ان الباحث يرى ان الرمز غير متفرد، بدولة العراق للأسباب أعلاه. وهو ليس ضمن مفردات الخطاب المرئي العراقي عبر التاريخ، لكن عموما نرى الرمز شامخا صلبا مهيما يحمل كل معاني الهيبة في طياته. هيئته المرئية بشكل واضح. ٢- لا يختلف الخطاب هنا في ابراز هيبة الدولة من خلال قائدها، العسكري، محملا بالنياشين. ٤- استخدمت الدولة العلم والرمز الجديد في خطاباتها الكرافيكية، بشكل واضح، إضافة الى الصور الجماهيرية الغفيرة، والاستعانة بحضور الضباط بزيمهم العسكري المهيب كخلفية في اغلب الخطابات المرئية. ٥- استخدام العمارة، لم يتوصل الباحث الى مصدر دقيق حول، مقر قصر الحكم ولم يتوصل الى توثيق بالصور لهذا الموضوع، ويعتقد الباحث بانه ربما يكون هو نفسه قصر وزارة الدفاع.

للحكومة السابقة. ٦- استخدام الهليكوبتر في تنقلات الرئيس كنوع من الخطاب المرئي المهيبة للرئيس في عين المتلقي، والذي نراه في الصور والمطبوعات المنشورة آنذاك. يرى الباحث ان للتناسق الشكلي للعلم والتناسب دورا في تعزيز العلاقات الترابطية بين اجزاءه والذي انعكس إيجابا على قوته وتوازنه، مما اضفى عليه صفة القوة والمهابة في بنيته العامة. ويرى الباحث ان من سلبياته هو تشابهه مع اعلام أخرى، وعدم تفرده الشكلي واللوني، والذي يؤثر في قيمته المعنوية لدى المتلقي، وعلى هيئته كتحصيل حاصل أيضا. ورغم صلابته وتناسق وتناسب رمز لدولة المتمثل بشكل النسر، الا انه يمثل شكلا تقليديا بالمفهوم العام من حيث التصميم، ومن حيث عدم تفرده، كما ويعد رمزا ليس له بعدا تاريخي او حضاري مرتبط بدولة العراق، وهو امر يعد سلبيا من جانب هيئته المعنوي، والذي ينعكس سلبا على هيئته الشكلية بطبيعة الحال.

رابعا: الحكم الجمهوري في العراق (١٩٦٨-٢٠٠٣):

بعد وفاة عبد السلام عارف، بحادث طائرة يكتنفه الغموض، أصبح هناك فراغا سياسيا واضحا في العراق، حتى تم استيلاء حزب البعث العربي الاشتراكي على السلطة، وسيتجاوز البحث هذه الحقبة بسبب حساسية المرحلة السياسية.

مؤشرات الإطار النظري

- ١- للأصالة في الفكرة دور في تعزيز الافتخار والهيبة في تصميم الخطاب الكرافيكي .
- ٢- للهيبة ابعاد تاريخيه وحضارية توظف مفرداتها المرئية في تصميم هبة الخطاب الكرافيكي المعاصر.
- ٣- تتحقق الهيبة عبر التناسب والتناسق الشكلي في بنية تصميم الخطاب الكرافيكي المعاصر.
- ٤- تتحقق الهيبة عبر علاقات شكلية بين وحدات التصميم الكرافيكي، كالوحدة والهيمنة على سبيل المثال.
- ٥- الاستخدام التقني للمواد الثمينة كالتذهيب، على سبيل المثال تجسد هبة الدولة من الجانب المادي.
- ٦- تتحقق الهيبة عبر الخامات والملامس، الحقيقية او بالإيهام البصري بفخامتها.
- ٧- تتحقق الهيبة عبر الحجم والارتفاع والتناسب في تصميم بنية الخطاب الكرافيكي المعاصر.
- ٨- تتحقق الهيبة عبر توظيف قيم الألوان وتأثيراتها عبر ابعادها المعروفة.
- ٩- للهيبة جوانب جمالية تلقي بظلالها على مجمل الخطاب البصري.
- ١٠- للهيبة جانب معنوي محسوس يدرك من مجمل تأثير الخطاب الكرافيكي.
- ١١- الهيبة مرتبطة بصريا بالبساطة وعدم التعقيد في الوحدات الموظفة في التصميم.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

طريقة البحث: يتبع الباحث أسلوب المنهج الوصفي، في تحليل نماذج العينة ملائمة لموضوع البحث. مجتمع البحث: يمثل المجتمع ادناه من ابرز الخطابات الكرافيكية المرئية للدول والحكومات على مستوى العالم:

- ١- علم الدولة، ٢- رمز الدولة، ٣- الجانب المعماري في الخطاب الكرافيكي المرئي، ٤- الخلفية الكرافيكية للخطابات الرسمية، ٥- الرمز القيادي الدولة، ٦- تصميم رموز التكريم للشجاعة وما شابه، ٧- الرموز التاريخية للدولة، ٨- اختام الدولة، ٩- التصميم الكرافيكي للفضائية الرسمية، ١٠- تصميم العملة الورقية والمعدنية، ١١- رموز الوزارات الاساسية، ١٢- الصورة الفوتوغرافية الرسمية، ١٣- الملصقات الحكومية، ١٤-

تصميم الخطابات الورقية الرسمية، ١٥- الانتخابات والتصميم الكرافيكي، ١٦- شهادات التقدير الحكومية ١٧- تصميم جواز السفر، ١٨- تصميم الهوية الشخصية، ١٩- التصميم الكرافيكي للطائرة الرئاسية، ٢٠- تصميم مواقع الدولة الالكترونية.

عينة البحث: اعتمد الباحث الطريقة القصصية غير الاحتمالية في اختيار نماذج عيناته، أي (٥) نماذج من اصل (٢٠) انموذج كما ورد أعلاه، أي بنسبة (٢٥٪)، لتتماشى مع الاطار النظري أولاً، ولانها من وجهة نظر الباحث الأكثر أهمية وتأثيراً في الخطاب الكرافيكي المرئي الرسمي على الصعيد المحلي والدولي ثانياً. وهي كالآتي: علم الدولة، رمز الدولة، الخلفيات الكرافيكية، صورة رمز قيادة الدولة، رمز البرلمان العراقي (مجلس النواب). أدوات البحث: اعتمد الباحث في اعداد ادواته على مؤشرات الاطار النظري، واستمارة تحليل معدة من قبله تم عرضها على خبراء في مجال التخصص، كانت محاورها كالتالي:

١- الاصاله في فكرة التصميم، ٢- البعد التاريخي للتصميم، ٣- التناسق والتناسب في التصميم، ٤- العلاقات التصميم الشكلية، ٥- الجانب التقني، ٦- الملمس والخامات، ٧- الحجم والابعاد، ٨- قيم الألوان، ٩- الجانب الجمالي، ١٠- الجانب المعنوي، ١١- البساطة والتعقيد.

تحليل النماذج:

النموذج (١)، علم الدولة:



الله أكبر



الوصف: يتألف التصميم من شكل مستطيل افقي، يضم ثلاث مساحات افقيه متناسبة من حيث القياس، الأحمر من الأعلى، ثم الأبيض، ثم الأسود في القاعدة، يتوسط العلم على الأرضية البيضاء نص تيبوغرافي: (الله أكبر)، باللون الأخضر بالخط الكوفي. التحليل: ١- الاصاله: العلم الحالي يمثل تكراراً للعلم السابق مع

رفع النجوم الثلاث واستبدالها بكلمة (الله أكبر). وعليه فان مبدأ الاصاله هنا غير متحقق في هذا الانموذج. ٢- البعد التاريخي: ليس لتصميم العلم بعداً تاريخياً. ٣- التناسق والتناسب: التصميم متناسق بين وحداته، عدا النص: (الله أكبر) المقحمة بشكل غير مدروس من حيث الشكل ونوع الخط. وعليه فهو غير متناسق على وجه العموم. ٤- العلاقات التصميمية: هنالك ضعف واضح في علاقات التصميم الشكلية بين الخطوط الافقية والكتابة التيبوغرافية، على وجه الدقة والخصوص. ٥- الجانب التقني: هنالك عدم اتساق في الجانب التقني بين وحدات التصميم فالخطوط تتسم بالبساطة والتجريد والحدائث، بينما التيبوغرافيا تتسم بالتعقيد والأسلوب التقليدي تقنياً. ٦- الملمس والخامات: يتم التحليل هنا من حيث الملمس البصري، والاحساس به من حيث الشكل واللون، اما من حيث اللون فالملمس متناسق، اما من حيث الشكل فهناك عدم توافق في الملمس المرئي للتصميم. ٧- الحجم والابعاد: الحجم والابعاد غير متناسق في التصميم الكلي وتحديدًا بين الخطوط الافقية والعنصر والتيبوغرافي في الوسط. ٨- قيم الألوان: الألوان متناسقة من حيث ابعادها الثلاث، إضافة الى التوازن في حرارة الألوان. ٩- الجانب الجمالي: غير متحقق بالمجمل بسبب العنصر التيبوغرافي من حيث الشكل وليس المعنى. ١٠- الجانب المعنوي: غير متحقق لان تصميم العلم متكرر، ويمثل

حقبة سابقة، مخالفة لتوجهات العراق المعاصرة. ١١- البساطة والتعقيد: بالمجمل يعتبر التصميم معقداً، وتحديدًا في مركزه، متمثلاً بالنص التيبوغرافي.

النموذج (٢). رمز الدولة:



الوصف: يمثل الانموذج رمز الدولة، وهو على شكل صقر عمودي بتصميم تجريدي هندسي، بالأسود والاصفر يتوسط الرمز، علم الدولة على شكل درع، مكتوب في منتصفه كلمة الله أكبر، وفي الاسفل تحت اقدام الصقر مكتوب اسم جمهورية العراق بالأسود على خلفية خضراء.

التحليل: ١- الاصلية: الرمز الحالي يمثل تكرارا رموز لدول عربية أخرى. وعليه فان مبدأ الاصلية هنا غير متحقق في هذا الانموذج. ٢- البعد التاريخي: ليس لتصميم الرمز بعدا تاريخيا او حضاريا للعراق. ٣- التناسق والتناسب:

التصميم متناسق بين وحداته، عدا كلمة "الله أكبر" المقحمة بشكل غير مدروس من حيث الشكل ونوع الخط. وعليه فهو غير متناسق على وجه العموم. ٤- العلاقات التصميمية: التصميم يتصف بعلاقات متينة، فهو متوازن وصلب وموحد. ٥- الجانب التقني: هنالك عدم اتساق في الجانب التقني بين وحدات التصميم حيث نجد ان هناك أساليب مختلفة تدخل في تكوينه الفني. ٦- الملمس والخامات: يتم التحليل هنا من حيث الملمس البصري، والاحساس به من حيث الشكل واللون، اما من حيث اللون فالملمس متناسقة، اما من حيث الشكل فهناك عدم توافق في الملمس المرئي للتصميم. ٧- الحجم والابعاد: الحجم والابعاد متناسقة في التصميم الكلي. ٨- قيم الألوان: الألوان متناسقة من حيث ابعادها الثلاث، إضافة الى التوازن في حرارة الألوان. ٩- الجانب الجمالي: غير متحقق بالمجمل بالمفهوم المعاصر. ١٠- الجانب المعنوي: غير متحقق لان تصميم الرمز متكرر لأكثر من دولة، ويمثل حقبة سابقة، مخالفة لتوجهات العراق المعاصرة. ١١- البساطة والتعقيد: بالمجمل يعتبر التصميم معقداً، كثير الاشكال والألوان والوحدات والتفاصيل.

النموذج (٣): رمز البرلمان العراقي (مجلس النواب):



الوصف: شكل دائري بإطار بالأسود، يقع في وسطه شكل خارطة العراق، بألوان متدرجة من الأخضر الى الأحمر، يعلوها اسم المجلس باللغة العربية، وفي اسفله اسم المجلس باللغة الكردية. وعلي يمين الخارطة العلوي شكل نصف دائري بالأسفر رمزا للشمس، وفي أسفل يسار الخارطة شكل نخلات ثلاث باللون الأخضر والي جوارها مثلثين باللون البي الفاتح.

التحليل: ١- الاصلية: الرمز الحالي لا يحمل في طياته معاني الاصلية والتفرد. وعليه فان مبدأ الاصلية هنا غير متحقق في هذا الانموذج. ٢- البعد التاريخي: ليس لتصميم الرمز بعدا تاريخيا او حضاري، وعليه فهو غير متحقق. ٣- التناسق والتناسب: التصميم غير متناسب وغير متناسق بين وحداته، وعليه فهو غير متحقق. ٤- العلاقات التصميمية: هنالك ضعف واضح في علاقات التصميم الشكلية، وهناك تقارب وتداخل وتباعد غير مدروس بشكل جيد من حيث علاقات الشد الفضائي، فعلاقات التصميمية غير متحققة فيه. ٥- الجانب التقني: هنالك عدم اتساق في الجانب التقني بين وحدات التصميم من حيث الأسلوب. ٦- الملمس والخامات:

يتم التحليل هنا من حيث الملمس البصري، والاحساس به من حيث الشكل واللون، اما من حيث اللون فالملمس غير متناسقة، اما من حيث الشكل فهناك عدم توافق في الملمس المرئي للتصميم. ٧- الحجم والابعاد: الحجم والابعاد غير متناسقة في التصميم الكلي، فهو غير متحقق بالمجمل. ٨- قيم الألوان: الألوان غير متناسقة من حيث ابعادها الثلاث، إضافة الى عدم التوازن في حرارتها. فهو غير متحقق بالمجمل. ٩- الجانب الجمالي: غير متحقق بالمجمل شكلا، لونا، أسلوبا، ومن حيث المعنى. ١٠- الجانب المعنوي: غير متحقق لان التصميم غير لائق، ليمثل يمثل دولة كالعراق. ١١- البساطة والتعقيد: بالمجمل يعتبر التصميم معقدا جدا. من جميع النواحي، شكلا، لونا، ومن حيث المعنى والتعبير، والرسالة المرئية في طياته، فهو غير متحقق بالمجمل.

النموذج (٤): منصة التصريحات:



الوصف: قاعة عميقة، مغلقة بالمرمر اللامع، بالأبيض والأسود، على جانبيها لوحات جيسيه متواضعة باللون الرمادي، يتقدمها المنصة وهي خشبية متواضعة مذهبه، يتوسطها رمز الدولة، محاط بمستطيل ذهبي، وفي الخلف أربعة اعلام عراقية، تعلوها اضاءه غير موجهه ذات انعكاسات متعددة ومشوشه.

التحليل: ١- الاصاله: ان مبدأ الاصاله هنا غير متحقق في هذا الانموذج شكلا ومضمونا. ٢- البعد التاريخي: ليس للتصميم بعدا تاريخيا او حضاريا معين. ٣- التناسق والتناسب: التصميم متناسق بين وحداته، من حيث الشكل. ٤- العلاقات التصميمية: العلاقات غير متحققة بالشكل الصحيح وفق المفاهيم المعاصرة. ٥- الجانب التقني: هنالك عدم اتساق في الجانب التقني بين وحدات التصميم حيث برز كم هائل من التقنيات المختلفة شكلا ولونا واسلوبا. ٦- الملمس والخامات: يتم التحليل هنا من حيث الملمس البصري، والاحساس به من حيث الشكل واللون، اما من حيث اللون فالملمس كثيرة جدا ومربكة الي حد كبير، اما من حيث الشكل فهناك عدم توافق في الملمس المرئي للتصميم بشكل واضح. ٧- الحجم والابعاد: الحجم والابعاد غير متناسقة في التصميم الكلي، بل ان هناك عدم توافق واضح في هذا الجانب. ٨- قيم الألوان: الألوان غير متناسقة من حيث ابعادها الثلاث، إضافة الى عدم التوازن في حرارة الألوان، وغياب هويتها المرئية. ٩- الجانب الجمالي: غير متحقق بالمجمل بسبب العناصر المتعارضة والأسلوب الفني المتواضع جدا بالمجمل. ١٠- الجانب المعنوي: غير متحقق لان التصميم لا يليق بدولة كالعراق ذات البعد الحضاري والتاريخي العميق. ١١- البساطة والتعقيد: بالمجمل يعتبر التصميم معقدا جدا، ومربك بصريا.



النموذج (٥): البرلمان العراقي (مجلس النواب):

الوصف: قاعة البرلمان العراقي، عبارة عن قاعة اجتماعات، متواضعة كأى قاعة اجتماعات بسيطة، يقع في صدارتها طاولة مستطيلة تتسع لثلاث اشخاص، وضع على كل

جانب علمين عراقيين، وفي الوسط رمز مجلس النواب، باللون الذهبي على خلفيه مقاربة من حيث اللون، يعلوها آية قرآنية: (وأمرهم شورى بينهم)، وعلى جنبها رموز مسمارية باللون الذهبي محفورة على خشب باللون البني. التحليل: ١- الاصاله: التصميم الحالي. لا يحمل في طياته معاني الاصاله وعليه فان مفهوم الاصاله غير متحقق في هذا الانموذج.

٢- البعد التاريخي: ليس للتصميم بعدا تاريخيا محدد فهو مشوش يحمل في مضامينه أكثر من بعد واحد. ٣- التناسق والتناسب: التصميم متناسق بشكل جزئي، وعليه فهو غير متناسق على وجه العموم. ٤- العلاقات التصميمية: هنالك ضعف واضح في علاقات التصميم الشكلية بين الوحدات الخلفية والامامية. ٥- الجانب التقني: هنالك عدم اتساق في الجانب التقني بين وحدات التصميم. من حيث المواد والاسلوب. ٦- الملمس والخامات: يتم التحليل هنا من حيث الملمس البصري، والاحساس به من حيث الشكل واللون، اما من حيث اللون فالملمس غير متناسقة، اما من حيث الشكل فهناك عدم توافق في الملمس المرئي للتصميم. ٧- الحجم والابعاد: الحجم والابعاد غير متناسقة في التصميم الكلي، وهناك عدم توافق بين تلك الحجم. قيم ٨- الألوان: الألوان غير متناسقة من حيث ابعادها الثلاث، إضافة الى فقدان هويتها المرئية فيه. ٩- الجانب الجمالي: غير متحقق بالمجمل، فهي لا تليق بموضوع الانموذج ومعاني الخطاب الذي يمثله. ١٠- الجانب المعنوي: غير متحقق لان التصميم ليس بمستوى برلمان دولة ذات عمق تاريخي وحضاري مثل العراق. ١١- البساطة والتعقيد: بالمجمل يعتبر التصميم معقدا جدا، ويغلب عليه التشويش البصري، بسبب كثرة وحداته المرئية.

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها

نتائج البحث: لقد خلص البحث الى عدة نتائج كان أهمها النقاط التالية:

١- تعد الهيبة عبر الاصاله في الفكرة غير متحققة في النماذج: (٥،٤،٣،٢،١). ٢- البعد التاريخي والحضاري غير متحقق في النماذج: (٥،٤،٣،٢،١). ٣- لم تتصف النماذج بالبساطة في التصميم بل بالتعقيد والتشويش في النماذج: (٥،٤،٣،٢،١).

استنتاجات البحث: ١- ان للهيبة في الخطاب الكرافيكي جانبين مهمين، الأول مادي، والأخر معنوي، لا يتحقق الاول في غياب الثاني. ٢- ان هيبة الدولة، تتحقق عبر وحدات مادية مرئية في التصميم الكرافيكي، مثل الحجم، الملمس واللون. ٣- ان الهيبة والافتخار مرتبط بالاصالة الفكرية للخطاب الكرافيكي المعاصر. توصيات البحث: يوصي الباحث، بالاستفادة من نتائج هذا البحث في تعزيز الهيبة المرئية في تصميم خطاب الدولة المعاصرة.

مقترحات البحث: من خلال ما تقدم يقترح الباحث القيام ببحث في مجال: ١- الهيئة المرئية في تصميم خطابات الدولة الخاصة.

References:

- 1- Abadi, F. (2005). *AlMuhet dictionary*. Beirut: AlResalah Foundation.
- 2- AbiDaher, A. (1993). *People's customs and traditions*. Al Shawaf Publishing House.
- 3- AlAmin, M. (2007). *Code of Hammurabi*. London: Al-Warraq Publishing House Limited.
- 4- AlMusawi, H. (2011). *Architecture and its evolution throughout ancient history*. Jordan: Dar Dijlah.
- 5- AlRazi, M. (1986). *Mukhtar AlSehah*. Beirut: Lebanon Library.
- 6- AlWaaely, F. (1986). *Babylon Fashion*. Baghdad: Directorate of Public Antiquities.
- 7- Beals, R. L., & Harry, H. (1959). *An introduction to anthropology*. New york: Macmillan.
- 8- Bquer, T. (2008). *Gilgamesh Epic*. Baghdad: Directorate of General Culture.
- 9- Bquer, T. (2009). *Introduction to the history of ancient civilizations*. Baghdad: Al-Warraq Publishing House Limited.
- 10- Guthrie, D. R. (2005). *The Nature of Paleolithic Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- 11- Jamalaldin, M. (2016). The state in the jurisprudential perspective. *Iraqi Academic Scientific*, 31. Retrieved from political-encyclopedia: <https://political-encyclopedia.org>
- 12- Lewed, S. (1993). *Antiquities of Mesopotamia from the Paleolithic Age to the Persian Invasion*. Damascus House.
- 13- Mardan, J. (1989). *Abd al-Karim Qasim, The Beginning and the Fall*. AlSharquia Library.
- 14- Montagu, A. (1990). *primitive*. Kuwait: AlMaarefa World.
- 15- Nikiforuk, A. (2012). *The energy of Slaves: Oil and the new servitude*. Greystone Books.
- 16- Rogri, A. (2015, 3 6). *art and culture*. Retrieved from BBC News Arabic: https://www.bbc.com/arabic/artandculture/2015/03/150306_vert_cul_ancient_babylons_greatest_wonder
- 17- Royal.uk. (2021). *Union Jack*. Retrieved from royal.uk: <https://www.royal.uk/union-jack>
- 18- Taqoush, M. (2015). *Modern and contemporary history of Iraq*. Beirut: Dar AlNafaes.
- 19- Weston, b. (2020, 2). *north korea flag, meaning and history*. Retrieved from koryo group: <https://koryogroup.com/blog/flags-of-the-world-north-korea-flag-north-korean-flag-meaning-and-history>
- 20- Wood, S. (2013, may). *Prestige in world politics: History, theory, expression*. Researchgate, pp. 1,2.

Official Website:

- 21- <https://www.usa.gov>
- 22- <http://en.flag.kremlin.ru>
- 23- <https://www.royal.uk>
- 24- <https://www.protokoll-inland.de>
- 25- <https://www.diplomatie.gouv.fr>

The Prestige of the State in the Contemporary Visual Graphic Discourse

Ahmed Faisal Reshak ¹

Abstract:

The prestige of the state and the government, in its material and moral sense, is a matter no less important than its strength and power. Prestige is a discourse that depicts its presence, favor, and value among nations on the one hand, and in front of their local communities on the other. The prestige of the graphic discourse of any state and government is related to the identity and power of visible authority, and a sense of pride. Loyalty and belonging to it, this research aims to identify the reality of the state of visual prestige in the contemporary graphic discourse. Which was determined spatially, temporally, and objectively by studying the prestige of contemporary graphic discourse in Iraq after the year (2003), And at the level of the three presidencies: the state, the government and the House of Representatives. The theoretical framework dealt with the prestige of man before civilization, while in its second topic it dealt with the prestige of the Mesopotamian civilization, and the third topic dealt with the concept of prestige in contemporary graphic discourse. The researcher did not find previous studies in the field of his research. The methodology, community, and research sample were identified, and the selected models were analyzed according to a form that was presented to specialized experts. The research came out with the most important results: Prestige developed through originality in thought, unrealized in associations: (1, 2, 3, 4). Specializations: The prestige of the state is achieved through visible physical units in graphic design, such as size, texture and color.

Keywords: prestige, state, discourse, contemporary.

¹ PhD student, Department of Graphic Design, College of Fine Art

التهميش الإيديولوجي لصورة العرب في السينما الأمريكية

حنين رياض إسماعيل¹

أ.د. علاء الدين عبد المجيد¹

Al-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 6/6/2023

Date of acceptance: 11/7/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

يعد الواقع منهل ومعين لا ينضب لصناع الأعمال السينمائية، وبما أن المواضيع السياسية والاقتصادية والدينية وسواها من المواضيع التي تُشكل المحرك الرئيسي للواقع المعاش، فإن السينمائيين والمنشغلين بهذا المجال يُدركون أهمية الفن السينمائي والقدرة الكبيرة التي تستطيع إيهام المتلقي والتأثير فيهم، لأن التهميش يشمل هدفاً إيديولوجياً للسينما الأمريكية ومن يقف خلفها، بات من الضروري التصدي لهذا المفهوم ومعاينة أبعادها وتمثلاته، من هنا أنطلق البحث الموسوم، (التهميش الإيديولوجي لصورة العرب في السينما الأمريكية؟). وقد تضمن البحث مشكلة البحث والحاجة إليه وأهمية البحث وأهدافه.

إما الفصل الثاني فتضمن على مبحثان، الأول المبحث (الإيديولوجيا البداية والامتداد) وقد تناولت فيه الباحثة (الإيديولوجيا المصطلح والمفهوم)، إما في المبحث الثاني فكان بعنوان (بنائية الوعي الزائف في السينما الأمريكية). وتضمن الفصل الثالث: (منهج البحث)، و(مجتمع البحث)، و(أداة البحث) ومن ثم تحليل العينة. أما الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات) فقد تم فيه استعراض نتائج البحث ومنها (أعتمد صانع العمل في موضوع التهميش على الحوار الدال على بنية الفعل)، ثم الاستنتاجات والمقترحات والتوصيات، وختم البحث بقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: التهميش، الإيديولوجية، الصورة، العرب، السينما الأمريكية.

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يعد الواقع منهل ومعين لا ينضب لصناع الأعمال السينمائية، وبما أن المواضيع السياسية والاقتصادية والدينية وسواها من المواضيع التي تُشكل المحرك الرئيسي للواقع المعاش، فإن السينمائيين والمنشغلين بهذا المجال يُدركون أهمية الفن السينمائي والقدرة الكبيرة التي تستطيع إيهام المتلقي والتأثير فيهم، لأن التهميش يشمل هدفاً إيديولوجياً للسينما الأمريكية ومن يقف خلفها، بات من الضروري التصدي لهذا المفهوم ومعاينة أبعادها وتمثلاته، وتتمثل مشكلة البحث في التساؤل التالي: (ما هي طبيعة التهميش الإيديولوجي لصورة العرب في السينما الأمريكية؟).

¹ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث بدراسة مفهوم التمهيش والوقوف على اشتغال الإيديولوجيا ودوره في تمهيش العرب في السينما الأمريكية، لذا فإن هذا البحث بالتالي يفيد شريحة كبيرة من المهتمين بالفن السينمائي سواء على مستوى الاشتغال من قبل الصناع أو بشكل تنظري أو نقدي.

هدف البحث: يهدف البحث إلى: الكشف عن الاشتغال الإيديولوجي لتمهيش صورة العرب في السينما الأمريكية.

حدود البحث: الحد الموضوعي: اشتغال السينما الأمريكية لموضوعة الحرب على العراق. الحد الزماني: 2013 / 2023. والحد المكاني: الأفلام المنتجة في الولايات المتحدة الأمريكية.

الإطار النظري

المبحث الأول: الإيديولوجيا البداية والامتداد

يعد مصطلح الإيديولوجيا من المصطلحات المطاطة والفضفاضة من بين كل العلوم الأخرى وإذا رجعنا إلى مصطلح الإيديولوجيا سنجدته يتشكل "من كلمتين لاتينيتين هما: IDEA وتعني فكر و LOGIE وتعني علم" (Danial, 2001, p. 403)، وبهذا أن المعنى الدلالي للكلمتين حسب اللغة العربية سيكون (علم الأفكار) وإذا رجعنا إلى الشخص الذي نحت ذلك المصطلح سنجد أن جميع المصادر تُشير إلى المفكر الفرنسي (دستوت دي تراسي) (Destutt de Tracy)، سنة 1817، وإذا رجعنا إلى معجم المفاهيم الحديثة للإعلام والاتصال فسنجد أم مفهوم "إيديولوجيا Ideology – Ideologie تعني علم الأفكار، وهو العلم الذي يدرس مدى صحة أو خطأ الأفكار التي يحملها الناس، ويسعى إلى بناء الأفكار التي تتكون بفضل مختلف النظريات والفرضيات، من أجل أن تتلائم مع العمليات العقلية لأعضاء المجتمع" (Al-Abdullah, 2014, p. 60)، والتي تتولد من نتائج عملية التمييز عن طريق الإدراك والذاكرة والقدرة على الحكم والتمييز والإرادة والتي يستطيع من خلالها تكوين فكرة عن موضوعة ما وبالتالي تبني نتائج الحكم واتباعه بشكل ثابت نسبياً.

وعلى الرغم من أن نابليون كان أول من عاصر مفهوم الإيديولوجيا وكان له الكثير من مؤيديه في انقلاب 18 برومير (1799) إلا أنه في ذات الوقت نبذ نابليون متبني تلك الإيديولوجيا كونه عد معتنقي تلك الأفكار خطرين ويهددون أمن الدولة، حيث صرح بأنهم يبنون أفكار على أساس الوهم وليس الواقع المادي.

وحينما أخذ هذا المصطلح بالانتشار أخذ مؤسسو الماركسية (ماركس وانجلز) يعرفون الإيديولوجيا "عبارة عن نظام للأفكار الباطلة التي يمكن اعتبارها ثانوية وغير متصلة بحقيقة ثابتة (لأنها مجرد امتداد للبناء العلوي للطبقة الحاكمة)، وأنها مجرد محاولة لتبرير السيطرة الطبقية، فأفكار الطبقة الحاكمة، هي في كل زمن الأفكار الغالبة والمسيطرة" (Al-Abdullah, 2014, p. 62)، وبهذا ترى الباحثة أن مفهوم الإيديولوجيا يأخذ طابع مزيف حسب رأي ماركس وانجلز كون تلك الإيديولوجيا تعبر عن الدولة الحاكمة وبالتالي تكون تلك الأفكار هي المهيمنة على باقي الأفكار الأخرى، مهما بلغ كذب الدولة وصح فكر الجهات الأخرى إلا أنه يبقى الفكر السائد هي إيديولوجية الدولة.

وإذا رجعنا إلى الوشائج التي يربط ذلك المصطلح بالعمل الروائي سنجد أن الفن السينمائي أخذ ينهل من جميع قضايا البشرية بما فيها مفهوم الإيديولوجيا، ولهذا أن حوامل الإيديولوجيا كما نوه إليه (ابراهيم عباس) والتي تشمل "الزمان، والحبكة، والمكان، والشخصيات، والحوار، والسرد، والرمز كلها حوامل

للإيديولوجيا ومظهر لها، ومن خلالها يبدي الروائي ما يريد ويخفي ما يريد، والأديب المبدع لا يكتب نصه وهو خال من أي توجه إيديولوجي، فهو ليس بريئاً تمام البراءة لأن توجهه يشكل جزء من شخصيته وثقافته وفكره وأدواته اللغوية" (Abbas, 2005, p. 57)، وعليه أن مرجعيات الروائي بمختلف وسائله التعبيرية لا تخلوا من تلك المرجعيات التي تشكل مادته التعبيرية سواء أكان بوعي منه أم عن طريق اللاشعور الذي يوجهه صوب مفاهيم ورموز إيقونية يحاول سبكها بشكل ظاهري أو مضمّر عن طريق وعناصره التعبيرية.

لذا أن جميع السرود مهما اختلفت أنواعها وحياديتها ستبقى تهدف بالضرورة إلى تضمين محمل إيديولوجي يحمل بين طياته إيديولوجيا تتبع الهدف المراد منه، ولهذا مهما اختلفت السرود ستبقى تنحاز إلى جهة معينة مهما جرد صاحبها بوعي أو بدون وعي مرجعياته التي يستند عليها في عملية نحت خطابهُ المرسل إلى المتلقي لذا يرى ألتوسير "أن الإنسان حيوان إيديولوجي بطبيعته، لأن الفرد غير قادرٍ على التصرف من دون إيديولوجيا، كما لا يمكن أن توجد إيديولوجيا من دون بشر، يمكن إعادة تعليق التوسير بطريقة أقل اقتصاراً على النوع، وربما يمكن القول إنه كون المرء إيديولوجيا يعد جزءاً من طبيعة الإنسان". (Al-Ghazali, 1982, p. 254)، ومفهوم الإيديولوجيا يكون متأصل في الإنسان كتأصل باقي الغرائز مثل غريزة البقاء وغريزة التكاثر وسواها من الغاز التي تُشعره بوجوده ضمن محيطه الخارجي والداخلي، ولهذا حينما ينحاز الإنسان إلى جهة أو تيار أو فكرة معينة ويعتقد بها فإنه بالتالي يكون مستندا في ذلك الاعتقاد على الإيمان الكلي بما يفعله من تجليات على الواقع.

وعلى الرغم من ذلك الرأي يوجد هنالك رأيٌ آخر يقول أن "الإيديولوجيا عملية ذهنية يقوم بها المفكر وهو واع، إلا أن وعيه زائف لأنه يجهل القوى الحقيقية التي تحركه، ولو عرفها لما كان فكره إيديولوجيا" (Aleanwi, 1995, p. 19)، وهنا نجد أن الإيديولوجيا تستطيع تسيير الإنسان دون وعيه في بعض الأحيان عن طريق طرق ملتوية تجعلهُ يسلك إتجاه معين دون الآخر، فعلى الرغم من أن لمفهوم الإيديولوجيا هي مرجعيات فكرية غير ظاهرة تتجلى من خلال فعل الإنسان إزاء موقف أو موضوعة ضمن نطاق خاص أو عام مؤقت أو ثابت على الرغم على عدم تغير تلك المرجعيات والذي يتميز به دون الأشخاص الآخرين والذي قد يكون باتّلاف أو تضاد ضد الإيديولوجيا التي يعتقدون بها، والتي تستطيع أن تظهر من خلال الإنسان نفسه أو من خلال وسائله تعبيره مثل الأدب والموسيقى وسواها من وسائل التعبير الأخرى.

أن لجميع الإيديولوجيات التي قامت كانت لها تلك الوظائف وهي محاولة دحض الأفكار القديمة ومحاولة غرز الأفكار التي تتبناها الإيديولوجيا التي تحاول ترسيخ جذورها ضمن ثقافة معينة في الدولة، من خلال جميع السرود المكتوبة والمسموعة، وإذا رجعنا إلى (هابرماس) سنرى أنه حدد للإيديولوجيا وظائف "فيميز بين وظيفتين مختلفتين، الأولى هدم وإزاحة، والثانية دعم وإحلال وتجديد" (Al-Abdullah, 2014, p. 63)، أن في خصام تلك السرديات الديالكتيكية المتضادة ينشأ من خلال تلك السرود أنساق مختلفة ويحاول كل نسق من تلك الأنساق فرض هيمنته لخلق خطاب ذو مرجعيات إيديولوجيا يحاول التجلي بشكل واضح لإبراز هويته على باقي الهويات، وبمعنى آخر أن مرجعيات الإنسان التي تتجلى من خلال تجسيد معين التي قد تكون صحيحة أو مغلوطة يُجزم معتنقها أن مطلقة في صحتها ولا توجد صحة لغيرها، وبما أنو الهوية تتجلى عبر التجسيد فهي هنا تشترك مع الإيديولوجيا بأنها، "نظام مركب يشمل إلى جانب الأفكار والمفاهيم تصورات خيالية وممارسات عملية، فعلية أو ممكنة، ترتبط بمجموعة اجتماعية طبقية

أو فئة، الأيديولوجية إذن لا تعتبر بالضرورة عن حقيقة أوضاع، بل عن علاقة خيالية مع الواقع تحكمها مصالح الطبقة أو الفئة، فيرتبط تصور العالم وعلاقته بوعي زائف أو جزئي" (Rashid, 1989, p. 9). وهنا ترى الباحثة أن (أمينة رشيد) تتفق مع (عبد الله العروي) في مفهوم الإيديولوجيا الذي يحمل حسب رأي الباحثة مفهوم يكون مفاده أن الإيديولوجيا تنشأ وتتطور حسب معتقدات ترتبط ارتباط وثيق بالمرجعيات الفكرية التي تحاول أن تُرسخ تلك المفاهيم والمعتقدات وتحاول أن تُزيح وتهدم باقي الأفكار الأخرى التي تتنافى مع إيديولوجيتها.

ولهذا أن المرجعيات التي تتكون لدى الإنسان وتكون لديه بالتالي إيديولوجيا يسير وفقها بقناعة تامة على الرغم من أنها قد تكون مغلوبة كلياً أو جزئياً وهو يوهم ذاته بأنها حقيقية أو يدعي بأنها حقيقة ويجب السير على خطاها، (Jabbar Khalaf & Jabbar khalf, 2023, pp. 65–76) والتي ستؤدي بالتالي إلى تجليات فعلية على أرض الواقع من خلال علومه المتمثلة بعلم (السياسة، أو الاقتصاد، أو الاجتماع، أو علم النفس، أو الفن، أو،....، إلخ) من المفاصل الأخرى التي يُجسدها على أرض الواقع، ونستطيع أن نقولها بمعنى آخر بأن الإنسان الذي يكون لديه قناعة بمرجعياته الفكرية على أنها مطلقة ولا تشوبها شائبه يحاول تجسيدها من خلال السرد الشفاهي أو الكتابي بجميع مفاصله. (mohammed, 2022, pp. 191–210)

وبهذا تكون المادة هي المحرك الأساسي الذي يقوم ببناء التوجهات الإيديولوجيا التي تكون مضمرة أو ظاهرة، ولهذا حينما يقول (سعيد بنكراد) أن وظيفة الوسيط التعبيري "ليست سجلا لمضامين الإدارة، المواقف، وحتى التمثيلات بل هي قواعد Crammaire لتوليد المعنى أي استثمار للمعنى في مواد دالة ولا يمكن تبعا لذلك تحديدها من خلال المضامين وان طريقة التولي هاته تفرض أصلا أو مادة تشكل منطلق بناء النص" (Benkarad, 1996, p. 8)، والذي يحيله بدوره إلى شكل سردي يكون مبني على رموز واستعارات وتوريات وسواها من العناصر التي يوظفها صانع العمل لأجل إيصال المضمون بطريقة جمالية وتعبيرية.

المبحث الثاني: بنائية الوعي الزائف في السينما الأمريكية

يتميز الفن السينمائي عما سواه من الفنون الأخرى من حيث الوسيط التعبيري فضلاً عن تمفصلاته التي يختلف ويتشابه مع الفنون الأخرى، لذا فإن الوسيط التعبيري لكل فن هو المسؤول الأول والرئيسي الذي يسرد من خلالها صانع العمل المتن الحكائي الذي قد يحتوي على مضمرات تستتر خلف ذلك المنجز التعبيري من خلال الشكل النهائي للعمل الفني، وبما أن لكل شكل جمالي بناءه وخصوصية سرده والذي يحاول التعبير عن مرجعيات جمالية وفكرية يحاول صهرها في سردية تناسب طبيعة العمل الفيلمي المطروح وآلية تقديمه

وعلى الرغم من أن لكل وسيط تعبيري شكله الخاص من حيث المادة والموضوع نجد أن سردية السينما أخذت تزداد تنوعاً وثراءً سواء كان على مستوى البناء الشكلي وبنية الحكاية في نسق سردي محدد يتناسب مع التحولات النسقية الفكرية سواء على مستوى المحلي أو العالمي على حد سواء محاولاً إظهار المرجعيات والهوية سواء على مستوى البنية الظاهرة أو المضمرة للنص السينمائي، وبما أن الصورة السينمائية منحازة بطبيعة شكلها إلى ما تستقيه من الواقع الفيزيائي وحتى الموضوعات المتخيلة، نجد أن السرد السينمائي له من القدرة الكبيرة على تجسيد الواقع الفيزيائي بطريقة ملاصقة للواقع كون حتى الخيال المفرط ذو جذور واقعية، لهذا تجد أن بدايات السينما وإلى الإن حاولت تجسيد الحياة الإنسانية

العامة، والحياة الاجتماعية على الخصوص، بما يعكس النسق الفكري والمعرفي للإنسان بشكل عام، وإن السرد السينمائي يتشكل على الصورة كوسيط أساسي فهو بالتالي يستطيع تجسيد الصراع بشتى أشكاله وأنواعه من خلال شكل في يستهدف الجمال. (Al-Moussawi, 2021, pp. 243-260)

وأذا رجعنا إلى المؤلف بمختلف مستوياته سواء كان المؤلف الحقيقي أو المؤلف الضمني الذي يسرد بلسانه المؤلف الحقيقي التمثيلات المرجعية الإيديولوجية من خلال تمثيلات النص السينمائي سنجد أن تلك التمثيلات هي إنساق لها منطقتها الخاص الثابت نسبياً المستند على مرجعيات تاريخية وثقافية وسياسية ودينية... إلخ من المرجعيات التي تكون تلك الإيديولوجيا والتي قد يعبر عنها بالنسق الحقيقي الذي يعتقده المؤلف وتكون وعاء لسردياته الفنية وما بين أن تكون كما صرح عنه (هيغل) (بمكر العقل) الذي يمرر من خلاله تلك الإيديولوجيا التي تمرر بشكل غير واعي في عملية السرد دون أن يشعر بها صانع العمل الفني ولا سيما وأن الوسيط التعبيري للسرد السينمائي يكون متحيز بطبيعته السردية مهما حاول المؤلف جعلها حيادية، حيث ستبقى تلك الرؤية غير (صفريّة) أو محددة بوجهة نظر وزمان ومكان وسراد تحاول قص الحكاية من زاوية واحدة. (Jassim, 2021, pp. 445-460)

ولهذا أن الخطاب السينمائي يحمل تحت طياته إيديولوجيا يتناولها وتكون هي المراد الرئيسي من هكذا نتاجات مهما حاول تضمين الفيلم السينمائي من رموز واستعارات أو كنايةات أو سواها من الأدوات التي يوظفها صانع العمل في سرده السينمائي من خلال لغته التعبيري سواء على مستوى العناصر أو التقنيات التي تشتغل بدورها على تجسيد الدلالات الإيديولوجية من خلال المعنى العميق والذي يعني بدوره " المعنى الذي لا يظهر في تفاصيل العمل الفني بل يظهر في مجموعة" (Fischer, 1971, p. 172)، من العناصر والتقنيات الرقمية التي تعمل على إيصال المعنى إلى المتلقي بالطريقة التي تجسد المعنى الإيديولوجي لأسباب عديدة وبأشكال عديدة وأفلام وأنماط عديدة ولهذا تجد أن "المنتج يظهر علمياً كأنعكاس لأفكار المخرج التي لا يمكن تحقيقها في معناها الظاهر المطلق فقط وإنما يمكن الإيحاء لها بدلالات معينة" (Korfa, 2003, p. 4)، على أن تستطيع الفئة العظمى تلقيها من خلال الرمز أو الدلالة والتي توظف بطريقة جمالية وتعبيرية ودلالية.

ولهذا أن عملية تركيز هوليوود في بداياتها الأولى على مثل هكذا موضوعات كانت تأتي من حاجة المجتمع إلى مثل هكذا مواضيع تجذب المتلقين إلى صالات العرض بعدما ادركوا صناع الأعمال أن المناظر البسيطة وتصوير بسيط لحركة القطار أو أوراق الشجر أو الشوارع باتت لا تجذب المتلقي إلى دور العرض، وعليه أصبحوا صناع الأعمال يحاولون شد المتلقي إلى المادة المسرودة من خلال أفلام تحاول تحريك رغبته سواء على مستوى أفلام الكابوي أو الأفلام الرومانسية.

ولهذا تجد " أن المنتجين في هوليوود يعنون عناية خاصة بناحيتين، الأولى: الناحية الشكلية للفيلم من تصوير خلاب وعرض مناظر جذابه، ومما لها... والثانية استجداء اعصابه عن طريق خلق حوادث مفتعله تثير المنتج وترهقه في آن واحد" (Al-Ani, 1975, pp. 24-25)، وإذا أخذنا تلك النقطتين بنظر الاعتبار سنجد أن السينما في بداية ووسط القرن العشرين أصبحت تمتلك قدرة كبيرة على استقطاب المخرجين من جميع البلدان إلى تلك المؤسسة التي باتت تمتلك إمكانات كبير بل هائلة على مستوى البناء والتجسيد والتوزيع، لذا " شهدت فترة العشرينيات إرساء الأسس الاقتصادية لصناعة السينما الأميركية عن طريق

هيمنة استوديوهات هوليوود الكبرى على عمليتي توزيع الأفلام وعرضها إلى جانب التحكم في إنتاجها. (al-Zawawi, 2006, p. 15)، وإذا رجعنا إلى السبب الرئيسي الذي ساعد النتاج الأميركي سنجد أن اللغة التي تتحدث بها هي اللغة الأكثر أنتشاراً وفهماً بعد مجيء الصوت كما في فيلم (مغني الجاز)، وفضلاً عن ذلك نجد أن سياسة هوليوود في عملية الإنتاج من حيث الكم والنوع ترتبط ارتباط وثيقة بالناحية السياسية والاقتصادية والاجتماعية وسواها من المفاصل التي توجه هوليوود وجهاً ما، فكما أن إدارة الدولة كانت تطمح في ترسيخ جذورها في أميركا وتحاول تحسين صورتها ونواياها ودحض صورة الاستعمار التي تُبنت عليها آنذاك عمد على توظيف الفن السينمائي والتلفزيوني في إزالة تلك الصورة عنها من خلال الفن السينمائي والتلفزيوني " وهوليوود بارعة حقاً في اساليبها والاعبيها في الدس والتوجيه المظلل، وفي تشويه واقع كل شعب على وجه الكرة الأرضية، بتقاليده وعاداته وماضيه بل وواقعه الحياتي الذي يعيشه ونظامه السياسي ايضاً" (Al-Ani, 1975, p. 49)، وهذا ما نراه منذ بدايته نتاجه الأولى وإلى الآن، فعلى سبيل المثال حينما نشاهد في فيلم (العائد)، نجد أن القصة السينمائية تتحدث حياة (هيو غلاس) مرشد لمجموعة من صاندي الجلود في غابة، حيث يتعرضون إلى سطو مجموعة من الهنود، وهنا تبدأ رحلة (هيو غلاس) و (أبنة) للنجاة بحياتهما، وهنا حينما ننظر إلى حبكة الفيلم نجد أن الموضوعتنا تتناول بطولة ورحمة الفرد الأميركي وهمجية الهنود الحمر، وهذا النمط من الأفلام الذي ينتمي إلى أفلام الويسترن نجده مكرر ولكن بشكل يختلف في كل معالجة تحاول إعادة نفس الموضوع الذي تحاول تلك المؤسسات ترسيخه وتثبيتته في ذهن المتلقي عن شعوب الهنود الحمر، والمضمون ذاته نراه مع فيلم (المؤتمن) الذي يحاول تجسيد الصورة ذاتها على الهنود الحمر حينما يظهرهم ببربريتهم ووحشيتهم حينما يحاولون أكل حصان مقابل ترك رجل مسن ومجموعة من الفتيات وسط صحراء نبريسكا.

وهذا بدوره يجعلنا ندرك مدى هيمنة السياسة التي تتبناها هوليوود والتي يقودها بدوره الإدارة السياسية للبيت البيض والرأسمالية التي تحاول تجميد البطولة والاقدام التي تبذلها أميركا إزاء الدولة الباقية ومن ثم العالم بشكل عام فعلى سبيل المثال نرى في فيلم (شكرا لخدمتك)، حيث نرى التضحيات التي يقدمها الجيش الأميركي إزاء الدولة العراقية والاثار التي تُسببها تلك الحروب على المواطنين الأميركيين.

وهذا النمط من الأفلام نجده يتكرر منذ البدايات الأولى وإلى الآن ففي فيلم (بغداد)، تُجسد لنا سينما هوليوود (بغداد) على أنها مدينة بالية يسكنها مجموعة من البرابرة والهمج يحيون على القتل والتمثل بها، وفضلاً عن ذلك نرى نفس السيناريو يتكرر مع فيلم (عمر الخيام)، الذي صورته سينما هوليوود بأنه شخصية جاءت من (نيسابور) لاقتتال مع مجموعة يدعون (الحشاشين)، وهذا النمط من الأفلام كما اسلفنا الذكر أصبح نمط من الأفلام يتخذ أشكال متعددة من المعالجات السينمائية التي تحاول تشويه صورة العرب منذ بداياتها وإلى الآن.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

منهج البحث: بغية الوصول إلى نتائج مرضية وبشكل علمي دقيق، تجد الباحثة ضرورة اعتماد المنهج الوصفي (التحليلي) الذي ينطوي على القراءة والمشاهدة والتحليل للعينة بما يضمن تحقيق النتائج المرجوة وتحديد الاستنتاجات العلمية الدقيقة وهو يأخذ بالمنهج الوصفي، دراسة الحالة، كما هو معروف.

مجتمع البحث: يتمثل مجتمع البحث في جانبه النظري والتطبيقي في الأفلام التي جسدت التمهيش الإيديولوجي لصورة العرب في السينما الأمريكية، بحيث تم اختيار عينة الفيلم كونها تمثل موضوعة التمهيش الإيديولوجي بامتياز.

عينة البحث: كانت أداة البحث مؤشرات الإطار النظري ولغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فأن البحث يتطلب استخدام أداة يستند إليها لتحليل العينات، وعليه ستعتمد الباحثة على ما ورد من مؤشرات في الإطار النظري لاستخدامها أداة للتحليل وقد اختير هذه الفيلم للأسباب الآتية:-

1. أن البحث تحدث عن مدى واسع لأشتغالات التمهيش الإيديولوجي في السينما الأمريكية
2. حصد هذه الفيلم على جوائز ومتابعات نقدية رصينة في المهرجانات السينمائية.
3. حصل الفيلم على تقييم عالٍ في المواقع السينمائية أبرزها موقع imdb.:

1. ترتبط الموضوعة الإيديولوجية في الفيلم الروائي بمحتوى سياسي أو ديني أو ثقافي أو أكثر من محتوى واحد.

2. تُشكل البنية السردية داخل الفيلم الروائي الركيزة الأساسية التي تعمل على تمهيش جانب على حساب الجانب الآخر.

3. تُسهم عناصر اللغة السينمائية بتجسيد المحتوى الإيديولوجي في الفيلم الروائي.

تحليل العينة: (القناص الأمريكي – American Sniper)

بطولة: كلينت إيستوود، جايسون هال، وارنر برذرز.

انتاج: الولايات المتحدة

سنة العرض: 2014

ملخص القصة السينمائية: (كريس) قناص أمريكي يرسل إلى العراق للمحافظة على ارواح زملائه من جنود المشاة، ولكن أثناء تأديت مهمته يواجه أحد القناصين العرب المحترفين الذي أصبح يحصد أرواح زملائه واحد تلو الآخر...

1. ترتبط الموضوعة الإيديولوجية في الفيلم الروائي بمحتوى سياسي أو ديني أو ثقافي أو أكثر من محتوى واحد.

يعد فيلم القناص الأمريكي فيلم إيديولوجي بامتياز وذلك يرجع إلى الموضوعة التي يتناولها الفيلم وهي موضوعة الحرب التي خاضتها الولايات المتحدة على العراق، وحينما نرجع إلى قصة الفيلم، سنشاهد حياة قناص أميركي يخوض كل يوم مغامرة لأجل الحفاظ على زملائه من الجنود المشاة لمحاولة تطهير الازقة والاروقة من الجانب الآخر الذي يحاول مقاومة القوة المحتلة لبلدهم.

وحينما ينظر المشاهد العادي سيخرج بنتاج مفادها أن ذلك الجندي هي شخصية تحاول الحفاظ على حياتها من الموت، فضلاً عن محاولة الدفاع عن البلد الذي احتلته إدارة دولته المتمثلة في الولايات المتحدة الأمريكية، ولهذا حينما نرى فعل السرد سنجد محاولة صانع العمل في اظهار الامكانيات الفكرية والجسدية للقناص الأمريكي ومحاولة إقصاء وتمهيش الشخصيات الأخرى من خلال المشاهد الدرامية للشخصية الأمريكية.

وهذا ما حاول صانع العمل إيضاحه منذ البداية بطريقة ضمنية في الدقيقة (3:51)، حينما كانت العائلة تجلس اثناء تناول الغداء واثناء استمرار فعل السرد نشاهد النصائح التي يُلقبها الاب على أبناءه والتي تتلخص بأن سياسة أميركا تتلخص بكونها الراعي والمحافظ لأمن العالم والحامي الأكبر لها، فضلاً عن الأخلاق والعدل التي تتحلى بها تلك الدولة، فحينما وصف الأب (الغنام - الذئب - كلاب الراعي) كان هذا التشبيه يحاول فيه صانع العمل وصف اصناف البشر، وإذا رجعنا إلى الوصف الذي استخدمه الشخصية (الغنام) كانت تمثل عامة الناس التي تمتلك خيرات ولا تستطيع الدفاع عن أنفسها وهي عرضة للخطر من قبل الوصف الثاني وهم (الذئب) وهو المعادل إلى الدول المتطرفة والسياسات المتطرفة والتي تُشكل الخطر على الأمن العام للعالم ومن ثم الدول بالتالي، وإما الوصف الثالث فتمثل في (كلاب الراعي) وهنا كان يقصد الولايات المتحدة التي تعمل على حماية ارواح البشر والموارد البشرية من السياسات الأخرى التي تحاول تدمير العالم وازهاق ارواح البشر.

وهذا ما يحدث فعلاً بعد مضي عدة مشاهد نرى فيها الوصف المفصل لشخصيات الفيلم المتمثلة في الشخصيات الرئيسية (كريس) القنص الأمريكي و زوجته (تيا) فضلاً عن المرجعيات الفكرية لهم، والزمان والمكان وسواها من المفصلات التي نتعرف من خلالها على طبيعة الفعل الدرامي الذي نشاهده. وحينما يستمر فعل السرد نرى السبب الرئيسي الذي قود فعل السرد إلا وهي (المشكلة) التي تحدث تساؤل وترسم حبكة الفيلم وتجعل الفيلم يكون إيديولوجي بامتياز، وهو حدث (11 سبتمبر)، فحينما نرى كريس يحيى حياة طبيعية مع (تيا) نستمتع إلى صرخة (تيا) وهي تعرض من خلال شاشة التلفاز سقوط مركز التجارة العالمي، ومن هنا نرى الايذان والانطلاق الذي يجعل من الولايات المتحدة أن تتحرك ونعلن الحرب على العراق.

2. تُشكل البنية السردية داخل الفيلم الروائي الركيزة الأساسية التي تعمل على تمهيش جانب على حساب الجانب الأخر.

أن البنية الحكائية لقصة الفيلم السينمائي تكاد تتلخص في موضوعة قوة الجيش الأمريكي وذكاءهم إزاء سذاجة وضعف وخيانة الطرف الأخر المتمثل في الشعب العراقي ففي الدقيقة (3:27) نشاهد (كريس) وهو يتمركز على أسطح أحد البيوت، وبينما تتقدم قوة من المارينز وخلفهم المدرعة، تخرج امرأة من أحد البيوت وبجانها طفلها، وهنا يخبر (كريس) باقي المجموعة بذلك الحدث، وبينما تنتقل بلقطة ذاتية من خلال ناظور قنص (كريس) لنشاهد المرأة وهي تنظر بحقد وضحينة صوب الجنود الأمريكيون، تعطي قنبلة يدوية إلى طفلها، ليقوم برميها صوب القوات الأمريكية، وهنا نرى التمهيش الذي يتعرض له الشعب ووصفه بعدم الرحمة والغباء عبر ذلك التصرف الذي نرى فيه بالوقت ذاته تردد (كريس) وحيثه إزاء ترك الطفل يعيش وبذلك يقتل زملاءه الجنود وإما أن يقتله وفي ذات الوقت يؤنبه ضميره لما يفعله، وهنا نجد صانع العمل عمد على تضمين البنية الحكائية افعال درامية تُدين وتمهش عقلية الفرد العراقي بمختلف انواعه واشكاله، وبالجانب الأخر نرى مدى تأنيب ضمير (كريس) عبر لقطات متوسطة نرى فيها تركيز كريس وندمه على قتل الطفل وأمه بسبب الحماية التي كان يتوجب عليه اتخاذها كما شاهدنا.

وفي الدقيقة (39:6) نشاهد حوار يدور بين (كريس) ومساعدته وأثناء استمرار فعل السرد نستمتع إلى تمهيش إلى الفرد العراقي من خلال وصفه بأن القوات العراقية لا تستطيع تخرّيج قنّاص واحد، وأن العدو الخطير الذي يواجهه (كريس) والمدعو (مصطفى) يحمل الجنسية السورية، وفي مشهد آخر نرى (كريس) وهو يقابل أخيه في مطار بغداد، وهو يصف العراق بالمكان اللعين، أن جميع تلك الاوصاف تجعل من المتلقي يُدرك ببؤس وهمجية الشعب الذي يسكنه، فضلاً عن أصبح ذلك المكان من الرقعة الجغرافية يوصف على أنه (مكان الشر) الذي يجب على تلك القوات تطهيره من الشر الذي يقبع فيه.

وإما الجانب الأخرى الذي يحاول فيه صانع العمل كسب المتلقي وإيهامه ومحاولة تزييف وعيه هي عملية جذب المتلقي والتلاعب بمشاعره عن طريق جعل المتلقي يتعاطف مع أحد الجوانب، وهذا ما رأيناه في الدقيقة (1:16:14)، حينما نشاهد أعصاب (كريس) وتحول شخصيته من أنسان هادئ إلى شخصية هستيرية إتجاه أي شخصية تقابلها في البنية الحكائية وهذا ما رأيناه في المشهد أعلى، وفضلاً عن ذلك نرى الاثار الجانبية التي جعلت عائلة كريس لا تحظى بحياة سعيدة بسبب اوقات خدمة كريس وهي تُربي أطفالها وحدها وعدم وجود (كريس) معها، وهذا هو الجانب الذي يجعل من المتلقي يُدرك التضحيات والضرائب الذي يدفعها جنود القوات الأمريكية إزاء خدمته لغير بلدانهم.

3. تسهم عناصر اللغة السينمائية بتجسيد المحتوى الإيديولوجي في الفيلم الروائي.

أن الدعامة الرئيسية التي نستطيع من خلالها رؤية البنية الحكائية لسردية الفيلم السينمائي هي عناصر وتقنيات تعبيره المميز، فمن خلال تلك العناصر والتقنيات نشاهد التجسيد الفعلي لموضوعه التمهيش في الفيلم السينمائي، وطبعاً تختلف عملية توظيف عناصر اللغة السينمائي لتجسيد البنية الحكائية من فعل لأخر.

فعلى سبيل المثال نرى توظيف صانع العمل للحوار في الدقيقة (1:17:13) حينما تخبر (تيا) (كريس) بحركة كاميرا (دولي أن) وهي قائلة (إذا كنت تضن ان هذه الحرب لم تغيرك فأنت مخطئ)، فمن خلال هذا الحوار البسيط نستمتع إلى الدلالة التي يريد صانع العمل إيصالها إلى المتلقي، وأظهار عملية التأثير السلبي على الجنود فيما يخص حالهم النفسية والاجتماعية وباقي النواحي الأخرى التي تعود بالسلب على ممن خدموا في ذلك البلد، وهذا يعني بدوره أن تلك التضحيات والخدمة التي تقدمها الولايات المتحدة لا تقتصر على النواحي الاقتصادية لهم، بل أيضاً على المستوى النفسي والاجتماعي وباقي النواحي الأخرى التي تتأثر بسبب تضحياتهم لصالح الأمن العام للعالم.

وفي مشهد آخر في الدقيقة (1:19:35) نشاهد مصطفى وهو يخرج بعد مجيء فريق (كريس) وزملاءه وهنا نرى بلقطات مختلفة بيت مصطفى وحينما يخرج من بيته بعد تلقيه مكالمة نشاهد بلقطى (بان يمين) صورة لمصطفى وهو يفوز بميدان الرماية وعلى جانبه لقطه توضح الفائز الثالث يرتدي العلم الايراني والفائز الثاني يرتدي العلم العراقي، وهنا نرى دلالة تلك اللقطه التي توضح الإيديولوجيا التي تُشير إلى علاقة تلك الدول ببعضها، وفي الجانب الأخر نرى اهداف السياسة الأمريكية إزاء تلك الدول، وعليه نستطيع القول أن عملية توظيف اللقطه تستطيع إيصال المعنى الإيديولوجي التي تستطيع اختصار سياسة أي يدول إتجاه الطرف الأخر كما رأينا في اللقطه المشار إليها.

وهذا ما تم تأكيدُهُ في الدقيقة (1:27:0) حينما تم الرجوع بجثمان مجموعة من الجنود ومن بينهم (مارك) صديق (كريس) المقرب كما هو موضح في الشكل الآتي:



حينما ننظر إلى شكل الكادر رقم (1) ورقم (2) سنرى الاشتغال الدرامي للإضاءة كتعبير عن الحزن واليأس والهزيمة التي تكبدها القوات الأمريكية في سبيل تخليص العراق من الإدارة التي كان الشعب تحت سلطتها، ولهذا نشاهد في الشكل (1) تم تصوير لقطة الغروب مع معالجة لونية حمراء كدلالة على الدماء التي سفكتها جنود القوات الأمريكية، وفي الشكل رقم (2) نشاهد توظيف الإضاءة بشكل درامي كتعبير عن الحزن واليأس من خلال تسليط الضوء على توايت الجنود الذين قتلوا في العراق، وبهذا نشاهد كيف أن صانع العمل عول على توظيف عناصر اللغة السينمائية في إبراز المحتوى الإيديولوجي في سردية البنية السينمائية.

وإذا راجعنا أغلب مشاهد الفيلم سنجد أن الشخصية هي الركيزة الأساسية التي تقود فعل السرد وهي أيضاً النقال الرئيسي للمحتوى الإيديولوجي، فضلاً عن تصويرها بشكل يجعلها قوية من خلال الأكسسوارات والمظاهر الخارجية التي تم تصويرها بلقطات تحت مستوى النظر كما نرى في الشكل الآتي:



فمن خلال عملية توظيف الأكسسوارات لإضفاء الهيمنة على الشخصية وجعل الشخصية كروبوت من خلال صفات الشخصية الداخلية، وهذا ما نشاهدُهُ في الشكل رقم (1) حينما نرى التجهيزات العسكرية التي تتمتع بها تلك القوات، فضلاً عن الشكل رقم (2) الذي يوضح الاحتراف في عملية القنص رغم جميع الظروف من خلال جعل عمق الكادر يأج بالعاصفة القادمة نحو الشخصية.

ولهذا أن عناصر اللغة السينمائية حينما تعمل ببنائية جمالية وتعبيرية تعمل على اظهار المحتوى الإيديولوجي الذي يبرز أحد الجوانب على الجانب الآخر مهما كان الطرف الآخر معادل لهُ بالجانب العملي، كما حدث مع شخصية مصطفى حينما تواجهها في المشاهد الأخيرة.

النتائج:

1. تمتلك الشخصية الأمريكية بنية تكاد أن تكون شبيهة بالبنية الخارقة لما تفعلهُ في فضاء السرد الروائي.
2. يعمل صانع العمل على إيهام المتلقي وتزييف وعيه من خلال تسيد أحد الجوانب على الجانب الآخر الذي يكون مصدر لتهديد الأمن العالمي.
3. تتميز الشخصية الأمريكية على باقي الشخصيات وخصوصاً شخصية الخصم بالذكاء الخارق والقوة البدنية والتكتيكية.
4. أعتمد صانع العمل في موضوعة التهميش على الحوار لدال في بنية الفعل السردية.
5. يعتمد هكذا نوع من الأفلام على إثارة العاطفة لدى المتلقي اتجاه جانب معين على حساب الجانب الآخر.

الاستنتاجات:

1. يعتمد الإيهام الصوري وتهميش أحد الجوانب على الصفات الظاهرية والداخلية للشخصيات الروائية في الفيلم السينمائي.
 2. تعتمد تزييف الحقائق والتلاعب بوعي المتلقي من خلال إيهام المتلقي بمتخيل سردي يعتمد على إيجاد معادل سينمائي يسيد أحد الجوانب ويهمش الآخر.
 3. تعتبر القدرات الجسدية والذهنية هي الركيزة الأساسية التي تقود فعل السردية والمقوم الأساسي في عملية جذب المتلقي إلى جانب دون سواها.
 4. يعتبر الحوار من أهم العناصر السينمائية التي يعول عليها صانع العمل في تكوين صورة سيئة على الجانب الآخر.
 5. تكتسب البنية الحكائية قوتها السردية في التأثير على مشاعر المتلقي من خلال إيجاد معالجة سردي يشد المتلقي إلى العواطف التي تشترك بها جميع البشرية.
- التوصيات: توصي الباحثة بتوظيف محاضرات علمية لكيفية كتابة الموضوعات التاريخية التي تتناول التاريخ العراقي.
- المقترحات: تقترح الباحثة تناول موضوعة الشركات المنتجة للموضوعة الإيديولوجية في السينما الأمريكية.

References:

1. Fischer, E. (1971). *The Necessity of Art*. (S. Halim, Trans.) Cairo: The Egyptian General Book Organization.
2. Abbas, I. (2005). *The Moroccan Novel Forms the Narrative Text in Light of the Ideological Dimension*. Algeria: Dar Al-Raed Book.
3. Al-Abdullah, M.-K. (2014). *Lexicon in Modern Concepts of Media and Communication*. Beirut: Dar Al-Nahda for Arabia.
4. Al-Ani, Y. (1975). *Hollywood Without Frills*. Baghdad: Publications of the Ministry of Information - Republic of Iraq.

5. Alearwi, A. (1995). *Contemporary Arab Ideology*. Morocco: Arab Cultural Center.
6. Al-Ghazali, M. b. (1982). *Reviving the Sciences of Religion*. Beirut: House of knowledge.
7. Al-Moussawi, S. M. (2021). Iraqi short films (visions and ideas). *Al-Academy*(101), 243-260. doi:<https://doi.org/10.35560/jcofarts101/243-260>
8. al-Zawawi, M.-R. (2006). *The Filmmaker - Axis of American Cinema*. Damascus: The General Institution for Cinema.
9. Benkarad, S. (1996). *The Narrative Text Toward Semiotics of Ideology*. Morocco: Dar Al-Aman.
10. Danial, B. (2001). *The End Of Ideology on the exhaustion of Political Ideas in the Fifties*. N.Y: The free press.
11. Ibrahim Khalaf Jassim .(2021) .Employing semantic coding to build meaning in action films .*Al-Academy* .460-445 ,(100)doi:<https://doi.org/10.35560/jcofarts100/445-460>
12. Jabbar Khalaf, B., & Jabbar khalf, A. (2023). Becoming and integrative film in postmodern cinema. *Al-Academy*(107), 65–76. doi:<https://doi.org/10.35560/jcofarts107/65-76>
13. Korfa, O. (2003). *Comparisons*. (Y. K. Theeb, Trans.) Damascus: The General Institution for Cinema.
14. moataz mohammed ,(2022) .Dramatic function of temporal variables in the feature film . *Al-Academy* .210-191 ,(103)doi:<https://doi.org/10.35560/jcofarts103/191-210>
15. Rashid, A. (1989). *Ideology and the Literary Form*. (Journal of Literature and Criticism Vol.43.

Ideological marginalization of the image of Arabs in American cinema

Haneen Riad Ismail¹

Prof. Dr. Aladdin Abdel Majeed¹

Abstract:

Reality is an inexhaustible resource for filmmakers, and since political, economic, religious and other topics are the main drivers of lived reality, filmmakers and those involved in this field realize the importance of cinematic art and the great ability that can inspire and influence the audience, because marginalization includes an ideological goal for cinema. Americanism and whoever stands behind it, it has become necessary to confront this concept and examine its dimensions and representations. From here, the tagged research was launched (Ideological marginalization of the image of Arabs in American cinema?). The research included the research problem, the need for it, the importance of the research and its objectives. The second chapter included two topics, the first topic (ideology, beginning and extension), in which the researcher dealt with (ideology, term and concept), but in the second topic, it was entitled (construction of false consciousness in American cinema). The third chapter included: (the research methodology), (the research community), and (the research tool) and then the sample analysis. As for the fourth chapter (results and conclusions), in which the results of the research were reviewed, including (the maker of the work relied on the topic of marginalization on the dialogue indicating the structure of the verb), then the conclusions, proposals and recommendations, and the research concluded with a list of sources and references.

Keywords: marginalization, ideology, image, Arabs, American cinema.

¹ Baghdad University/ College of Fine Arts

دور التكنولوجيا الاحلالية في تصميم الأثاث التفاعلي

مريم كفاح كريم¹د. لبنى اسعد عبد الرزاق¹

AI-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 2/4/2023

Date of acceptance: 25/6/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

لقد أحدثت التكنولوجيا الاحلالية نقلة هائلة في حياة المستخدمين، كما أحدثت تحولات عديدة في كافة الأصعدة والمستويات وتلك التي نتج عنها طفرة نوعية فيصناعة الأثاث، ولذلك ظهر الأثاث التفاعلي كنتاج للتطور التي أحدثته التكنولوجيا الاحلالية والعلاقة الوطيدة ما بين المستخدمين والأجهزة الالكترونية التي تتطور بشكل مستمر، وضرورة مواكبة التطورات الحديثة عالمياً في صناعة الأثاث.

إذ يعد الأثاث التفاعلي قمة التقدم التكنولوجي الذي وصلت إليه البشرية، إذ تم استخدام أنظمة التكنولوجيا الاحلالية في الأثاث لخدمة المستخدم، حيث أن الوصول الى راحة المستخدم يجب ان يكون هو المهمة الأكبر لعملية التصميمية إذ أن تقدم التقنيات والأنظمة التصميمية المختلفة ينعكس على تصميم الأثاث وتطوره خدمة لراحة الأفراد.

تناول البحث مفهوم التكنولوجيا الاحلالية وتطبيقاتها في تصميم الأثاث التفاعلي وأهمية التعرف على ماهية التكنولوجيا الاحلالية والتغيرات التي تحدثها في الأثاث التفاعلي من الناحية الشكلية و الجمالية والوظيفية أيضاً، ولذلك فان هذه الدراسة تفيد ذوي الاختصاص والمهتمين في مجال التصنيع والمصممين الصناعيين و طلبة الاختصاص.

الكلمات المفتاحية: التكنولوجيا، التكنولوجيا الاحلالية، التصميم.

مشكلة البحث:

مما لاشك فيه أن الإنسان قد تأثر تأثراً كبيراً بالتكنولوجيا الاحلالية، التي أصبحت أساس حياته وتعاملاته اليومية، كما انتقل هذا الفكر إلى محيطه ليخلق مفاهيم جديدة في التصميم بما يخدم احتياجات الإنسان في ظل هذا التطور التكنولوجي، لذلك بدأ الفكر لدى المصمم الصناعي في التحول من تصميم الأثاث التقليدي إلى تصميم الأثاث التفاعلي مجارة لتطور التكنولوجيا والثورة الرقمية والتي تؤكد فكرة الاتصال والتفاعل ما بين الإنسان والبيئة المحيطة.

أن تصميم الأثاث التفاعلي هو أحد تطبيقات الثورة التكنولوجية في مجال التصميم الصناعي، وهو قمة التقدم في مجال الأثاث، لأن قطع الأثاث التفاعلية يمكنها أن تتفهم احتياجات المستخدمين ومتطلباتهم من تلقاء نفسها وبالتالي يكون لها القدرة على اتخاذ ردود الأفعال تبعاً لهذا فهي بذلك تتيح الفرصة لتفاعل أكثر

¹ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

طبيعية ما بين الأثاث والمستخدمين، كما أن الأثاث التفاعلي يستطيع تحقيق وظائف مختلفة وفقاً للأنظمة الذكية والتقنيات الحديثة.

وهنا تكمن مشكلة البحث في التساؤل التالي: هل كان للتكنولوجيا الاحلالية تأثيراً في تصميم أثاث التفاعلي؟

أهمية البحث:

تنبع أهمية هذا البحث في التعرف على ماهية التكنولوجيا الاحلالية والتغيرات التي تحدث لأثاث التفاعلي من الناحية الشكلية والجمالية والوظيفية وأيضاً ولذلك فإن هذه الدراسة تفيد ذوي الاختصاص والمهتمين في مجال التصنيع والمصممين الصناعيين وطلبة الاختصاص.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على دور التكنولوجيا الاحلالية في تصميم وتصنيع الأثاث التفاعلي.

حدود البحث:

موضوعية:دراسة تأثير التكنولوجيا الاحلالية في تصميم الأثاث التفاعلي. ومكانية:تصاميم منتجات الأثاث التفاعلي الموجودة في الشبكة العنكبوتية الدولية (الانترنت). و زمانية: تصاميم منتجات الأثاث التفاعلي في الشبكة العنكبوتية المنتجة لعامي 2021_2022م.

تحديد المصطلحات:

التكنولوجيا: وهو علم الأساليب الفنية-التقنية، او دراسة الطرق الخاصة بالأعمال اليدوية أو الذهنية والتطبيق العلمي الفني العملي للعلم في الميدان العملي (Hadi, 2019, p. 58).

التكنولوجيا الاحلالية اجرائياً:هي تلك التكنولوجيا التي تؤدي الى نشوء منتجات جديدة لتصبح أكثر سهولة واستخداماً وكفاءةً، تؤثر بشكل جذري في الحالة الاقتصادية لدى المستخدمين.

الأثاث التفاعلي: وهو الأثاث الذي يتفاعل مع الانسان و يعطي رد فعل كأستجابة للمستخدم تبعاً لنظام البرمجة الرقمية الذي يكون ملحفاً بوحدة الأثاث و المكونة من (حاسات ومجسات) ويختلف نوع الاستجابة التي يظهرها في كل نوع (Mahmoud, 2015, p. 83).

المبحث الأول: مفهوم التكنولوجيا الاحلالية:

يعد مفهوم الابتكار التكنولوجي من المفاهيم الحديثة نسبياً والتي قد يساء فهمها بسبب الخلط ما بين مفهومي الابتكار والتكنولوجيا، على الرغم من أن الابتكار كمفهوم منفصل تم تحديده بشكل واضح يشير مفهوم الابتكار إلى إنشاء خطوات إضافية لتطوير خدمات ومنتجات جديدة في السوق تلي احتياجات المستخدمين أو تحل مشكلات معينة أو تقديم منتجات لم تكن موجودة من قبل، بينما يركز الابتكار التكنولوجي على الجوانب التقنية لمنتج أو خدمة ما بدلاً عن العمل على كافة الجوانب المتعلقة بالمنتج. وكما هو معلوم فإن مفهوم الابتكار لا يقتصر على التكنولوجيا فقط، فهو يشير إلى عملية التطوير الخلاق في كافة القطاعات.

أما الابتكار التكنولوجي فهو يعتمد على كيفية تنفيذ هذا التطوير الخلاق للمنتجات بالاعتماد على التكنولوجيا في سوق اليوم، إذ تعمل الشركات بلا كلل في توليد أفكار للمنتجات والخدمات الفريدة التي

ستساعدنا في التغلب على المنافسة وتكون شركة رائدة في مجالها، وتتوقف هذه المهمة بالذات على مدى تبني الابتكار داخل المصانع التي تنتج المنتجات الصناعية.

ان مصطلح التكنولوجيا الاحلالية مصطلح ليس بحديث، إذ أنه في عام 1939 م قام العالم جوزيف شومبيتر (Joseph Schumpeter) باعتبار ان الابتكار قد يكون وسيلة للبناء أو الإحلال للمنتج الصناعي، وقد كان جوزيف هو أقرب العلماء إلى ملاحظة الطبيعة الاحلالية وللتغيير تكنولوجيا مضيئاً بأن ذلك قد يؤدي إلى موجات من التدمير يطلق عليه مصطلح الابتكار الأَحْلالي أو المدمر Creative Destruction حيث يشير هذا المصطلح إلى قدرة التقنية الجديدة في المنتج لإحداث تغييرات احلالية من خلال تطوير المنتج من حيث سهولة التعامل معه و انخفاض التكاليف عن السابق مما يجعله أكثر جاذبية وشيوعاً بين المستخدمين.

وقد أتبع الباحثان مايرز و ماركيز (Myers and Marquis) أسلوب العالم جوزيف شومبيتر في استخدامهم لمجموعة من الأفكار والمفاهيم للمنتجات الجديدة وعمليات أو مفهوم الابتكار والذي اختزله شومبيتر في مفهوم الابتكار والذي هو عبارة عن الفكرة التي تصلح لتكون بداية للمنتج الصناعي، وعلى ضوء ذلك قام كل من الباحثان مايرز وماركيز (Myers and Marquis) بالاعتماد عليه في دراستهم المؤثرة عن مفهوم الابتكار عام 1969 م ثم في مشروع سافو (Project Sappho) في عام 1972 م والتي كانت أول دراسة واسعة حول المقارنة بين الابتكارات الناجحة وغير الناجحة (James, 2003, p. 20).

وفي عام 1976 م قام كل من كوبر و شنديل (Cooper and Schendel) بتحويل المسار في الاتجاه المعاكس في تحليلهم للابتكارات التكنولوجية الكبرى من وجهة نظر المنتجات الصناعية العاملة التي أنشئت ومهددة من قبل الابتكارات حيث أشارا إلى أن: هناك تسلسل للأحداث التي تنطوي على ردود أفعال المنتجات التقليدية والتي تواجه تهديد تكنولوجي يبدأ مع ظهور التكنولوجيا الجديدة خارج الصناعة حيث تتوسع من خلال أسواق فرعية متتالية مع استمرار مبيعات التكنولوجيا القديمة والتي تبدأ فيما بعد في الانخفاض وتبدأ التكنولوجيا الجديدة في الارتفاع إلى أن تصبح التكنولوجيا الجديدة قادرة على الاستحواذ و الإحلال محل التكنولوجيا القديمة خلال 14.5 سنة.

وفي عام 1982 م قام دوسي (Dosi) بإنشاء مجموعة من المفاهيم لأنموذج التكنولوجيا ومساراتها المختلفة في محاولة لتفسير التغير التكنولوجي المستمر والمتقطع حيث عرف بأنموذج التكنولوجيا بأنه (مجموعة من الإجراءات التي تؤدي إلى تعريف المشاكل ذات الصلة وتحديد اتجاه المحدد منها مسبقاً المعرفة التي تتعلق بحلها) أما مسار التكنولوجيا فيعرفه بأنه (الاتجاه المحدد مسبقاً ضمن أنموذج التكنولوجيا) حيث قام دوسي بتعزيز النظرة الشمولية للتغيير التكنولوجي والتي تتميز ببنية معقدة من التغذية المرتدة ما بين المنتج الصناعي و اتجاه التغير التكنولوجي الذي يؤثر بصورة مباشرة على تصميم المنتج الصناعي.

وفي عام 1992 م قام كل من كريستيانو أنتونيلي (Cristiano Antonelli)، وباسكال بيتيت (Pascal Petit)، و غابرييل الطاهر (Gabriel Tahar) بإلقاء الضوء على إصرار شومبيتر في إعماله حول أهمية دور المصممين في اغتنام فرص الابتكار والاستحواذ علمياً والتي تأتي على فترات متقطعة، و ان الابتكارات توسعت بمفهومها لتشمل اتجاهات عدة لتكوين مجموعات جديدة من وسائل و طرق الإنتاج والتي تشمل منتجات جديدة،

وأساليب جديدة للإنتاج، وفتح أسواق جديدة، هذا فضلاً عن استخدام مواد جديدة، أو حتى إعادة تنظيم المنتج الصناعي القديم.

حيث حاز مفهوم الابتكار على اهتمام العديد من المصممين خلال السنوات السابقة، و مما لاشك فيه أن هذا الاهتمام يعود إلى أهمية موضوع الابتكار بوصفه ظاهرة معقدة المضامين ومتعددة الأبعاد تمس جميع الميادين، إذ ان الابتكار هو عملية عقلية إبداعية تخضع الى اشتراطات فكرية ودراسات متعمقة للظواهر، وتهدف الى معالجة المنتج في التصميم الصناعي ما يكسبه جمالية في الشكل ودقة وكفاءة عاليتين في الأداء، (Al-Imam, 2020, p. 197).

فهذا التعقيد الذي يكتنف الابتكار واختلاف الآراء حوله ساهم في وجود خلط في المصطلحات يتضح ذلك الخلط بين مصطلح الابتكار وبعض المصطلحات ذات العلاقة كالإبداع، الاختراع والتجديد...، حيث نجد أن عامة الناس لا يفرقون ما بين هذه المصطلحات، بمعنى أنهم يستخدمون هذه المصطلحات للدلالة على نفس الشيء، كما أن هناك بعض الباحثين والمختصين ينضمون إلى كافة الناس في عدم التمييز ما بين مصطلح الابتكار وبعض المصطلحات الأخرى كالإبداع والاختراع.

أ- خصائص التكنولوجيا الأحلالية:

غالبا ما يكون من الصعب على الباحثين و المصممين الصناعيين اكتشاف تطبيقات وصور التكنولوجيا الاحلالية، وخاصة إذا تعلق الأمر بالمجال الاقتصادي والاجتماعي الحالي لكثرة تغيراتها وسرعة حركتها، لذلك قام الباحثين بالمؤسسات العلمية المختلفة وعلى رأسهم معهد ماكيتزي في البحث وفرز العديد من المعطيات للوصول إلى الخصائص التي تُمكن الباحثين والمصممين الصناعيين من تحديد التقنيات التي لديها أكبر إمكانية للتأثير على الاقتصاد سواء أكان بدفعه أو بتعطيله بحلول عام ٢٠٢٥ م، كذلك تحديد الآثار المحتملة لها التي يجب على أصحاب المنظمات ومصممي المنتجات الصناعية التعرف عليها، ومن خلال البحث والتحليل لمجموعة التكنولوجيات التي ظهرت أو التي بدأت تتخذ خطوات وقفزات واسعة نحو التصدر والهيمنة داخل الأسواق وجد الباحثين أن التكنولوجيا الإحلالية بجميع صورها تشترك في خصائص مميزة هي" (Muhammad Ali, 2004, p. 54).

1. التمايز.

2. تعزيز التسوق.

3. الجودة.

4. التوقع.

ب- خصائص المنتجات الصناعية وفق التكنولوجيا الاحلالية:

تستند المنتجات الصناعية على طلب المنتجات الاستهلاكية التي تساعد على إنتاجها حيث تصنف المنتجات الصناعية اما كسلع إنتاج او سلع داعمة، وتمثل خصائص المنتجات من خلال قدراتها

1. الاختزال الحجمي و الوزني

2. المرونة.

3. الكفاءة (Kamar, 2019, p. 94).

ت- تطبيقات التكنولوجيا الاحلالية:

تبتكر التكنولوجيا والعلوم كل يوم الجديد في كل شيء في حياتنا لحل مشكلة ما أو تسهيل القيام بعمل ما أو حل مشكلة يُتوقع وجودها في المستقبل أو لتطوير المنتج بشكل عام فيجعله أحد المنتجات التكنولوجية المتقدمة مما يفتح آفاق جديدة ... المهم أن التكنولوجيا الجديدة تلعب دوراً كبيراً في حياة البشر ومن أهم التطبيقات التكنولوجية التي يمكن أن تغير شكل المستقبل فيما بعد (Mustafa, 2017, p. 50):

1. تكنولوجيا المعلومات: وهي مجموعة من الأدوات التي تساعد في استقبال المعلومات ومعالجتها وتخزينها واسترجاعها وطباعتها ونقلها بشكل إلكتروني سواء أكانت بشكل نص، صوت، صورة أم فيديو وذلك باستخدام الحاسوب (Al-Khanaq, 2006).

وتعرف أيضاً بأنها الأدوات والوسائل التي تستخدم لجمع المعلومات وتصنيفها وتحليلها وتخزينها أو توزيعها، وتصنف تحت عنوان أوسع وأشمل وهو (التقنيات المستندة إلى الحاسوب) لعلاقتها المباشرة بنشاطات العمليات في المؤسسات وتعد تقنية المعلومات من أشهر وأبرز أنواع التكنولوجيا، حيث تعتمد العديد من التقنيات الحديثة على تقنية المعلومات، ممثلة بأجهزة الكمبيوتر والانترنت، التي تعالج البيانات وتنفذ العمليات الحسابية بسرعة عالية (Al-Lami, 2009, p. 16). معظم التقنيات الحديثة لها علاقة ما بتكنولوجيا المعلومات (Abdel-Latif, 2021, p. 6).

2. تكنولوجيا الليزر: دخلت أشعة الليزر في العديد من المنتجات التكنولوجية فتجدها عنصر أساس في أجهزة تشغيل الأقراص المدمجة وأنظمة الأمان والإضاءة وغيرها من المجالات.

كل تلك الأجهزة تستخدم الليزر ولكن ماهو الليزر وما الذي يجعل الليزر مميز عن غيره من المصادر الضوئية من الأحمر فالأولى والمتمثلة LASER ومن أين جاءت كلمة الليزر ؟ جاءت تسمية كلمة ليزر كمختصر للجملية التالية: (Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation) وتعني تضخيم الضوء بانبعثات الإشعاع المحفز (وهي عبارة عن حزمة ضوئية ذات فوتونات تشترك في ترددها وتتطابق موجاتها، إذ تحدث ظاهرة التداخل البناء بين موجاتها لتتحول إلى نبضة ضوئية ذات طاقة عالية، بينما يشع مصدر الضوئي العادي موجات ضوئية مبعثرة غير منتظمة فلا يكون لها قوة الليزر.

وباستخدام بلورات مواد مناسبة عالية النقاوة مثلاً لياقوت الأحمر يمكن تحفيز إنتاجها لأشعة ضوئية من لون واحد أي ذات طول موجة واحدة كذلك في طور موجي واحد، وعند تطابقها مع بعضها وانعكاسها عدة مرات بين مرآتي نداخل بلورة الليزر، فتتنظم الموجات وتتداخل وتخرج من الجهاز بالطاقة الكبيرة المرغوب فيها.

3. الطاقات المتجددة: تعد بديل للطاقة التقليدية وهي طاقة غير قابلة للنفاذ وبدأ العالم مؤخراً بإحلال الطاقة المتجددة كبديل عن الطاقة التقليدية في الاستخدام (Mustafa, 2017, p. 56).

4. تكنولوجيا الروبوت: هو علم استخدام الذكاء الصناعي وعلوم الكمبيوتر والهندسة الميكانيكية في تصميم الآلات التي يمكن برمجتها لأداء أعمال محددة. حيث تم استخدام هذا النوع من التكنولوجيا في مجالات

الحياة كافة، وبذلك ستسهّم الروبوتات في تشكيل مستقبل البشرية، فهي ستدخل في مجالات الحياة والنشاطات البشرية كافة.

5. الأثاث التفاعلي: يعتمد هذا النوع من الأثاث على دمج مجسات ومعالج صغير جدا microprocessors أو أجهزة إلكترونية داخل قطعة الأثاث وجعلها جزءاً لا يتجزأ منها ويتم ربطها داخل شبكات مركزية Network، حيث تقوم بالتفاعل مع المستخدم أو التنبؤ باحتياجاته، وهذا النوع من الأثاث يمكن له أيضا أن يقدم أكثر من وظيفة في آن واحد.

المبحث الثاني الأثاث التفاعلي مفهومه...تاريخ نشأته:

أن مفهوم الأثاث التفاعلي هو الأثاث الذي يتفاعل مع المتطلبات الإنسانية و التصميمية المعاصرة من خلال استخدام التقنيات الرقمية و الأنظمة الذكية و تكنولوجيا المعلومات، وهو يحقق قدراً من الرفاهية و الراحة، كما من يمكنه القيام بأكثر من وظيفة.

ظهر الأثاث التفاعلي كنتاج للتطوير الحاصل والملاحظ في مجال التكنولوجيا الاحلالية و علاقتها الوطيدة ما بين المستخدم و الكمبيوتر والتي تتطور بشكل مستمر يوماً بعد يوم، و تعتمد الفكرة الأساسية للتفاعل ما بين المستخدم و الأثاث التفاعلي على وضع حوارات خاصة بكل ما يحتاجه المستخدم أثناء استخدامه للأثاث وتوفره، ومن ثم التحكم في درجة التفاعل ما بين الأثاث و المستخدم والعمل على تلبية طلباته (Abdel Rahman, 2012, p. 15).

الأثاث التفاعلي هو قمة التقدم في الأثاث :

مما لا شك فيه أن الأثاث التفاعلي يعد قمة التقدم التكنولوجي الذي وصلت إليه البشرية حتى يومنا هذا في مجال الأثاث فهو البوتقة التي أنصهرت فيها الأفكار والعلوم التكنولوجية والتقنيات الحديثة المنتشرة في هذا العالم.

إذ تم استخدام الأنظمة التكنولوجية الاحلالية في الأثاث لخدمة المستخدم حيث أن الوصول الى راحة المستخدم يجب ان تكون هي المهمة الأكبر للعملية التصميمية وفي كل مرة تتقدم فيها الاجهزة والأنظمة المختلفة ينعكس ذلك على الأثاث وتطوره وراحة الأفراد المستخدمين (Al-Saadi, 2014, p. 102).

فالالاتجاه نحو تعدد الاستخدامات والرفاهية شجع على ظهور أنواع جديدة مركبة من الأثاث تدخل تحتها استعمالات كانت دائما منفصلة، وتهدم الفاصل ما بين الأثاث و التخطيط بالتكنولوجيا الاحلالية، ومثال على ذلك الكرسي التفاعلي المبرمج الذي يتعرف على الشخص الجالس عليه، كما يستطيع ان يفرق بين شخص وآخر حتى إذا جلسوا في نفس وضع الجلوس، وبذلك يمكن للكرسي ان يتحقق من شخصية صاحبه في أماكن العمل من اجل توفير عوامل الخصوصية والأمان عند استخدام المكتب او الكمبيوتر شكل (1).



شكل (1)

كرسي تفاعلي يتفاعل مع الشخص ويوفر الأمان والخصوصية لحاسوب

<https://arabhardware.net/articles>

وبالرغم من ارتفاع تكاليف تشغيل مثل هذه الأنظمة التقنية المتطورة وصيانتها، فإن هذا لم يوقف ذلك التطور الإلكتروني الحادث في قطاع الأثاث التفاعلي الآن.

المقارنة ما بين الأثاث التفاعلي والأثاث التقليدي

أن أهم أوجه المقارنة ما بين الأثاث التفاعلي والأثاث التقليدي هي: (Ezz El-Din, 2015, p. 155)

1. الأثاث التفاعلي: هو الأثاث الذي يتفاعل مع المتطلبات الإنسانية والتصميمية المعاصرة من خلال استخدام التقنيات الرقمية والأنظمة الذكية وتكنولوجيا المعلومات، أما الأثاث التقليدي: فهو الأثاث الذي يحقق المتطلبات الإنسانية والتصميمية ولكنه لا يعتمد على استخدام الأنظمة الذكية أو التقنيات الرقمية أثناء استخدامه.

كما في الشكل (2) والذي يمثل سرير Hi Can التفاعلي الذي استخدمت فيه الأنظمة الذكية حيث يتميز سرير Hi Can بقدرته على عزل الضوء بشكل كامل وتوفير جو ملائم للنوم، وهو مزود بضوء خاص للقراءة إضافة إلى نظام للتحكم بالفراش من خلال رفعه أو إنزاله، وقد يتحول بسهولة إلى قاعة صغيرة للسينما، بفضل شاشة Apple TV عالية الدقة المزود بها إلى جانب مكبرات الصوت عالية النقاء، كما أنه بإمكان مستخدمه التمتع بالألعاب الإلكترونية حيث يمكن تجهيزه بجهاز Play station and X box، فضلاً عن ذلك يأتي السرير "الخارق" مع إضاءة عالية الدقة، إضافة إلى جهاز واي فاي ليكون المستخدم دائماً على اتصال مع العالم الخارجي.



شكل (2) سرير Hi Can التفاعلي المصدر: <https://striveme.com/article>

2. بالنسبة لمستخدمي الأثاث التفاعلي يجب ان يمتلكوا كماً من الثقافة التكنولوجية تمكنهم من التعامل معه، وبالنسبة الى الأثاث التقليدي فلا يحتاج الى مثل هذه الثقافة إذ يمكن استخدامه من جميع الناس.
3. يحوي الأثاث التفاعلي مجموعة من الحساسات و المجسات مرتبطة في النظام الداخلي لقطعة الأثاث تساعد هذه القطعة على إتمام عملية التفاعل مع المستخدم بغية الحصول على الأداء الأفضل لقطعة الأثاث، أما الأثاث التقليدي فهو لا يحتاج إلى أي تجهيزات كهربية أو إلكترونية لأداء عمله، كما في الشكل (3) لطاولة شرب القهوة التفاعلية حيث تؤدي هذه الطاولة مجموعة وظائف منها وحدة تخزين وتبريد (ثلاجتين) على شكل إدراج هذا فضلاً عن شاحن لاسلكي لشحن الموبايل، وسخان كهربائي.



- شكل (3) طاولة شرب القهوة التفاعلية المصدر: <https://mzadqatar.com/products/13930411>
4. تكون كلفة الأثاث التفاعلي أعلى من كلفة الأثاث التقليدي، ولكن هذه الكلفة الزائدة تعطي زيادة في العائد المتوقع منها نظراً لارتفاع قيمتها، أما الأثاث التقليدي فتكون كلفته ليست مرتفعة مقارنة بالأثاث التفاعلي.
5. بالنسبة للإنتاج الكمي لا يعتمد الأثاث التفاعلي على الإنتاج الكمي بصورة كبيرة إلا في حالات معينة، اما الأثاث التقليدي فإنه يعتمد في الغالب على الإنتاج الكمي.
6. توظف في الأثاث التفاعلي الخامات التقليدية والحديثة ولكن الاعتماد الأكبر يكون في توظيف التقنيات الذكية، اما الأثاث التقليدي فتوظف فيه الخامات التقليدية والحديثة. مثال على ذلك الأريكة التفاعلية المضيفة يبدو ان حساسية اللمس لم تعد حكراً فقط على الاجهزة التكنولوجية مثل الآي فون، حيث قام المصمم دانيال سوبيك في المملكة المتحدة بتصميم أريكة تفاعلية ذات طبيعة خاصة، فهي أنيقة وحديثة و لونها رمادي ولكن بمجرد لمسها او الجلوس عليها تظهر نقوش، وذلك عن طريق تكنولوجيا الخامات الباعثة للضوء كهربيًا، بالاشتراك مع المواد الحساسة لتحديد أماكن تواجد المستخدمين على سطحها كما في الشكل (4).



- شكل (4) أريكة تفاعلية تظهر عليها الألوان عند الجلوس <https://www.google.com/search>

7. يعتمد الأثاث التفاعلي على البعد المكاني و الزماني (واقعي - افتراضي) ويقصد به إمكانية التعامل مع قطعة الأثاث في زمن افتراضي، وهذا ما أتاحتها الثورة الرقمية وما صاحبها من تقنيات، بينما يعتمد الأثاث التقليدي على البعد المكاني و الزماني الواقعي فقط.

كما هو موضح في الشكل (5) إذ يمثل كرسي في سينما 5D يعمل هذا النوع من الكراسي على نظام الواقع الافتراضي



شكل (5) كرسي سينما يعتمد على الواقع – الافتراضي المصدر: https://sa.made-in-china.com/tag_search_product/Chairs-Theater_ysyiynyn_1.html

8. الإستعمالية يعتمد الأثاث التفاعلي على العلوم والتقنيات الحديثة في وضع سيناريوهات التفاعل بين الأثاث والمستخدمين، وبهذا يمكنها أن تتفهم احتياجاتهم ومتطلباتهم من تلقاء نفسها كما أنها تقوم بالعديد من الوظائف والأعمال مع السهولة والراحة في الاستخدام، اما الأثاث التقليدي فأهلاً يعتمد على التقنيات الحديثة أثناء الاستعمال.

كما أنها تهتم بمقدرة المنتج على القيام بوظائفه أكثر من اهتمامها بالقدر الكافي من المواءمة لظروف المستخدم. كما في الشكل (6) نجحت شركة في مدينة برشلونة الإسبانية في ابتكار كرسي متحرك ذكي يستعين به الأطفال من ذوي الاحتياجات الخاصة في الحركة بلا قيود بعد ان ثبتت صعوبة استخدام النماذج التقليدية لدى الأطفال الذين يفتقدون المهارات الحركية الضرورية أو ذوي القدرات العقلية المحدودة.



شكل (6) كرسي تفاعلي للأطفال ذوي الاحتياجات الخاصة

المصدر: <https://www.medi1news.com/ar/article/271026.html>

النتائج:

1. تحقق الجانب الوظيفي في تقنيات الاستخدام للمنتجات الصناعية في التكنولوجيا الاحلالية في جميع العينات بنسبة 100%.
2. حققت الإشكال الهندسية في تصميم للمنتجات الصناعي في تصميم الأثاث التفاعلي نسبة 90 % من العينات.
3. وظفت التكنولوجيا الاحلالية الاجهزة الذكية في تصميم الأثاث التفاعلي في جميع العينات بنسبة 100%.
4. وظفت التكنولوجيا الاحلالية في تصميم الأثاث التفاعلي المواد الذكية بنسبة 40%.
5. تم توظيف المرونة التكنولوجية في تصميم الأثاث التفاعلي بنسبة 100%.

الاستنتاجات:

1. ساعد التنوع الأبتكاري للتكنولوجيا الاحلالية في تصميم الأثاث التفاعلي الى إيجاد علاقة تفاعل مابين الأثاث التفاعلي و المستخدم.
2. أتاحت التكنولوجيا الاحلالية فرصا كثيرة للابتكار وظهور تخصصات جديدة في مجال الأثاث وأهمها (الأثاث التفاعلي).
3. الأثاث التفاعلي يمكنه التعرف على مستخدمه، وكما يمكنه التفاعل معه او التنبؤ باحتياجاته والقدرة على اتخاذ ردود الأفعال المناسبة لاحتياجات المستخدم.
4. التكنولوجيا الاحلالية استخدمت الاجهزة الذكية من اجل السهولة الاستخدامية و توفير الجهد و فاعليتها من اجل تحقيق أثاث تفاعلي ذو مواصفات متميزة الوظائف.
5. المرونة التي منحها التكنولوجيا الاحلالية في تصميم الأثاث التفاعلي لها القدرة على التعديل و الإضافة أثناء العملية التصميمية.

التوصيات:

على ذوي الاختصاص التعرف على آخر الإجراءات الوظيفية والشكلية و الاستخدامية للتعامل مع طبيعة الأثاث التفاعلي .

مقترحات

إجراء دراسة مقارنة مابين الأثاث التفاعلي و الأثاث التقليدي في التصميم الصناعي

Conclusions:

1. The innovative diversity of substitution technology in the design of interactive furniture helped to create an interactive relationship between interactive furniture and the user.
2. Substitution technology provided many opportunities for innovation and the emergence of new specializations in the field of furniture, the most important of which is (interactive furniture).
3. Interactive furniture can recognize its user, and can interact with him or predict his needs and the ability to take appropriate responses to the user's needs.
4. Substitution technology used smart devices for ease of use and saving effort and its effectiveness in order to achieve interactive furniture with distinctive functional specifications.
5. The flexibility that substitution technology gave in the design of interactive furniture has the ability to modify and add during the design process.

References:

1. Abdel Rahman, D. (2012). *The Impact of Using the Digital Revolution and Smart Materials in Designing the Interactive Interior Space*. Cairo: Faculty of Applied Arts, Helwan University.
2. Abdel-Latif, F.-H. (2021). *General Directorate of Curricula, Department of Typographic Preparation*. Baghdad: Department of Typographic Preparation.
3. Abu Al-Nasr, M. (2002). *Developing the Innovative Capabilities of the Individual and the Organization*. Egypt: Arab Nile Group.
4. Al-Imam, A. (2020). *Innovative Thought and Its Representations in the Design of Interior Space*. Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 95.
5. Al-Khanaq, S.-K. (2006). *Employing information technology in creating knowledge*, , , , p. 5. Baghdad: Institute of Management.
6. Al-Lami, G.-B. (2009). *Information Technology in Business Organizations (Uses and Applications)*. Jordan: Al-Warraq Foundation for Publishing and Distribution.
7. Al-Saadi, A. (2014). *Furniture between Functional Multiplicity and Achieving Aesthetic Value*. Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 64.
8. Ezz El-Din, A. (2015). *Interactive Furniture between Theory and Practice*. Egypt: Faculty of Applied Arts, Damietta University.
9. Hadi, F. (2019). *Virtual Reality Technology and its Employment in Industrial Product Design*. Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 94.
10. James, M. (2003). *Disruptive Technology, Presented at the Pavitt Conference*. England: University of Sussex.
11. Kamar, A. (2019). *Quality in the design of industrial products and its reflection on achieving competitive advantage*. College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 42.
12. Mahmoud, H. (2015). *The Role of Modern Energy Sciences in Reducing the Negative Effects of Interactive Interior Design Technology*. Baghdad: University of Technology.
13. Muhammad Ali, F. (2004). *Technological Development in Industry*. Baghdad: The Iraqi International Center for Science and Industry IICSI.
14. Mustafa, K. (2017). *The Role of Substitutional Technology in the Design and Development of Industrial Design Products*. Egypt: Faculty of Applied Arts, Beni Suf University.

The Role of Disruptive Technology In Interactive Furniture Design

Maryam Kifah Kareem

Lubna Asad AbdulRazak

Abstract:

The substitutional technology has made a huge shift in the lives of users, and it has caused many transformations in all levels and levels, and those that resulted in a boom in the furniture industry, and therefore interactive furniture appeared as a result of the development brought about by the substitutional technology and the close relationship between users and electronic devices that are developing Continuously, and the need to keep pace with modern developments globally in the furniture industry.

Interactive furniture is the pinnacle of technological progress that humanity has reached, as substitutional technology systems have been used in furniture to serve the user, as access to user comfort must be the biggest task of the design process, as the advancement of different technologies and design systems is reflected in the design and development of furniture as a service to the comfort of individuals.

The use of the concept of substitutional technology and its applications in the design of interactive furniture and the importance of identifying what the substitutional and logical technology is in the surroundings that occur in interactive furniture in terms of formal, aesthetic and functional aspects

Keywords:

Technology, disruptive technology, design

دور العناصر الفنية في تجسيد المتغيرات القيمة في الدراما التلفزيونية

فاطمه عصام حمدون¹عزراء محمد حسن¹

Al-Academy Journal-Issue 109

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

Date of receipt: 26/8/2023

Date of acceptance: 29/8/2023

Date of publication: 15/9/2023



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

الملخص:

يهدف البحث في الكشف عن اهمية العناصر الفنية في معالجة المتغيرات القيمة التي طرأت على المجتمع، والتي بدورها تتأثر بالتطور المستمر للحياة، وان ذلك التغيير له تأثير على سلوك الفرد والمجتمع، وبحكم الانفتاح على العالم الذي اتاح تبادل الثقافات والتعرف على اهم القيم للمجتمعات، من خلال وسائل الاعلام ووسائل التواصل الاجتماعي من ضمنها التلفزيون، الذي يعمل على نقل حياة المجتمعات وواقعهم، وكانت الحصة الأكبر للدراما التلفزيوني التي كانت ومازالت تحاكي الفعل الاجتماعي، وتجسده على شكل مسلسل تلفزيوني يتأثر بالمشاكل الاجتماعية، فيعرضها محاولاً ايجاد الحلول واستبانة الاثار والاسباب لتلك المشكلات، او لتغيير مفاهيم المتلقي والتأثير على افكاره ومعتقداته. الكلمات المفتاحية: العناصر الفنية ، المتغيرات القيمة ، الدراما التلفزيونية.

الفصل الاول_الإطار المنهجي

مشكلة البحث :

ان وسائل الاتصال تؤدي دوراً هاماً وفعالاً في المجتمع، لانها تقدم موضوعات مستوحاة من الواقع وبالذات من خلال القوالب الدرامية والتي هي ذات اهمية كبيرة، بسبب تأثيرها الكبير على المجتمع والذي يتزامن مع تزايد القنوات الفضائية، وتخصيص قنوات للدراما فقط لانها تعتبر نشاط يومي للأسر، وايضاً لما تمتلكه من القدرة على تقديم افكار جديدة تحاكي المجتمع ولان المجتمع يتضمن العديد من المشكلات التي لا يتم تسليط الضوء عليها لذلك تعمل الدراما على معالجتها وطرح تأثيراتها ومن ثم حلها بطريقة ليست عشوائية بل معتمدة على السبب والنتيجة فقد قامت بمحاكاة قيم وافكار المجتمع والتعبير عن امال وتطلعات الجماهير في معالجة المسكوت عنه داخل المجتمع مثل: التطرف الديني، والحروب واثارها في تفكيك المجتمع، واسباب الطلاق، والتي جميعها تستجيب للتحويلات التي تشهدها الانساق الاجتماعية وفقاً لعوامل سياسية ودينية واقتصادية وثقافية فالدراما التلفزيونية تستثمر عناصرها من شخصيات وبيئات واكسسوارات للوصول الى مضامين اكثر اقناعاً للمتلقي وتسعى بشكل دائم لخلق توجهات قيمة جديدة

¹ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

تناسب والتغيرات المجتمعية التي يشهدها العالم اليوم وبالتساؤل الذي تطرحه الباحثة تتحدد مشكلة البحث:

ما هي آليات اشتغال العناصر الفنية في التجسيد المتغيرات القيمية في الدراما التلفزيونية؟

اهداف البحث :

- يهدف البحث في الكشف عن العناصر الفنية التي تعمل على تجسيد المتغيرات القيمية في الدراما التلفزيونية

اهمية البحث والحاجة الية :

تري الباحثة ان اهمية البحث تكمن في كونه يظهر دور الدراما التلفزيونية في تشكيل الوعي المجتمعي ويظهر ايضاً دور العناصر الفنية في تجسيد اهم المتغيرات القيمية للمجتمع التي تضمنتها الدراما التلفزيونية يمكن ايضاً للباحثين والدارسين في قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية الاستفادة وزيادة المعرفة حدود البحث :

حدود البحث تخضع للعينة المختارة من قبل الباحثة

1- الحد الزمني: المسلسلات المنتجة بين عامين 2020-2023

2- الحد المكاني: الدراما التلفزيونية العربية المعاصرة

3- الحد الموضوعي: يتحدد بالدراما التلفزيونية التي وظفت العناصر الفنية في معالجة المتغيرات

الاجتماعية

تحديد المصطلحات:

القيم لغوياً: مصدر يعطي معنى الاستقامة، مفرده (قيمة)، وورد ذكر القيمة في المعجم الوسيط بأن "قيمة الشيء قَدْرُهُ، وقيمة المتاع ثمنه، ويُقال ما لفلان قيمةٌ: ماله ثابتٌ ودوامٌ على الأمر... والأمة القِيَمَةُ:

المستقيمة المعتدلة. وفي التنزيل العزيز: (وذلك دين القِيَمَةِ)" (madkour, 2004, p. 768)

القيَم اصطلاحاً: إن التفكير في القيمة رافق معظم الأبحاث والدراسات الاجتماعية التي تُعنى بالسلوك الإنساني وانعكاساته داخل المجتمع، وبناءً على ذلك يمكن القول: "إن مفهوم القيمة هو أصلاً نابع من الذات ومتأثر بها. فهو بالتالي مختلف بتنوع الأشخاص والمواقف، ومُرتبط بتحقق الحاجات أو إرضائها. فالشيء لا قيمة له إلا في تعلق الرغبة به... إن المفهوم الشخصي للقيمة، على أنواعها، ومنها الفنية، متأثر بالبيئة الاجتماعية والثقافية، والحالة النفسية المسيطرة على من يُصدر الحكم وبنتمائه إلى مذهب أو مدرسة أدبية، أو فكرية، أو فنية. والأثر الواحد قد يبلغ أرفع المراتب الجمالية في نظر ناقد، وقد يفقد كل مقومات الإبداع في رأي ناقد آخر تبعاً لاعتبارات لا حد لها" (Abdel Nour, 1984, p. 217)

الفصل الثاني_الإطار النظري

المبحث الاول/محاكاة الدراما للفعل الاجتماعي:

ان الانسان منذ القدم يحاكي ما يحدث من ظواهر طبيعية كالرياح والمطر والاشجار،فكان يقلد صوتها والقيام بالرقص مثلها،وتلك كانت هي البداية الاولى للدراما فأن "غريزة المحاكاة مغروسة في الانسان منذ طفولته، وهي مايميزه عن سائر الحيوانات الاخرى، بل ان الانسان يعد اشد المخلوقات الحية محاكاة، فمنذ

للحظات الاولى التي وطأت فيها قدم الانسان الارض، و بدأت نوايات المجتمع الانساني تنشأ فوق سطحها ؛ بدأ مسلسل الصراع الإنساني في نسج خطوطه الاولى؛ صراع الانسان مع الطبيعة من حوله، وصراع الانسان مع اخية الانسان" (Al-Masry, 2010, p. 38) وبذلك كانت تتمثل الدراما بالصراع الذي يفترض وجود قوتين متعارضتين، كأن تكون شخص ضد شخص او شخص ضد مجموعة، ان الانسان بطبيعته يستمتع برؤية الاشياء المحكية، ويعود سبب ذلك الاستمتاع في انه يكتسب معلومات جديدة تعمل على تغيير افكاره ومفاهيمه القديمة، ويستبدلها برؤية جديدة تتوافق وتجددات الحياة المستمرة، وهذا تعد الدراما عبارة عن محاولة لنقل صورة عن الاحداث والحياة التي تستمد منها مادتها، فمنذ نشأة الدراما وهي تسلط الضوء على الجمهور ومن ثم استمدت تلك الخاصية في المحاكاة الدراما التلفزيونية، لما تتمتع به من امتلاك عناصر فنية، وحرية استخدام عنصري الزمان والمكان وتقديم صورة عن العلاقات الاجتماعية وما يواجهه من مشاكل، وهذا ما القى على عاتق الدراما التلفزيونية دوراً مهماً في نقل الرسائل المهمة، التي تؤدي دوراً كبيراً في حياة الفرد والمجتمع "فإن التلفزيون الذي يسعى لأن يكون أداة لتسجيل الأحداث. يصبح أداة لخلق الواقع. إننا نذهب أكثر فأكثر نحو عوالم حيث الحياة الاجتماعية توصف وتفسر بواسطة التلفزيون يصبح التلفزيون هو الحكم للانخراط والدخول في الحياة وفي الوجود الاجتماعي والسياسي" (Bourdieu, 2004, p. 54) فالدراما التلفزيونية لها القدرة على نقل الافكار والقضايا المجتمعية من خلال التجسيد المقارب للواقع، من حيث المشاعر وبيان جوانب المشكلة، وان الصورة المرئية بما تحتوية من عناصر فنية ما هي الا اداة لانتاج معنى يخاطب من خلالها المتلقي فيترجمها هو بدوره حسب مرجعيته الثقافية والاجتماعية والاخلاقية وان استخدام العناصر جنباً الى جنب ما هو الابداء تتصل فيه العناصر لتصدير عمل فني متكامل فلا يمكن لعنصر منفرد ان يشكل معنى الا اذا وضعت ضمن سياق، فكل ما هو موجود ضمن اطار الصورة من اشخاص ومكان واكسسوارات وازياء وضاءة وحركة كاميرا تقدم سلباً من المعلومات التي من شأنها جذب المتلقي "لذلك يعد التلفزيون أحد اهم وسائل الاتصال كونه قد اجتذب الناس اليه وأصبح جزءاً من حياتهم، بل أصبح الملايين من الناس لا يستطيعون العيش دونه" (Al-Hadithi, 2009, p. 14).

تعد الدراما التلفزيونية من اهم البرامج لكونها تحتل مساحة كبيرة من خارطة برامج القنوات الفضائية ولانها تعد تعبير وتجسيد عن القضايا المجتمعية الايجابية والسلبية منها فهي مرتبطة بالحياة الانسانية ومشاكلها فتحاول الدراما ايجاد التفسير لتلك المشاكل ولا يمكن لتلك المشاكل ان تحل ان لم يكن هنالك تغيير وان ذلك التغيير يتضمن تغيير الاسلوب والوسيلة التي كان يعيشها بها المجتمع لتحويل الانماط السلوكية الخاطئة الى سلوك ايجابي فتحدث بذلك تغييراً على سلوكيات الافراد وافكارهم اذ تتعامل الدراما التلفزيونية مع القيم الاجتماعية المتجددة لانها ليست وسيلة للترفيه فقط بل هي وسيلة للتأثير والتغيير وان الانتشار الواسع ادى الى سهولة نقل القيم والافكار المستوردة من بلدان اخرى و"يمكننا تعريف الدراما التلفزيونية بأنها عمل درامي تلفزيوني قد يكون تمثيلية واحدة، أو سلسلة تمثيلية تشترك في الشخصيات المؤدية للأدوار في تمثيلية مختلفة، أو مسلسل يتكون من حلقتين أو أكثر تتضمن فكرة واحدة، وقد

تتضمن إلى جوار القصة الرئيسية قصص فرعية، تهدف إلى تقديم ملامح الواقع المحيط بالجمهور؛ من خلال شخصيات تقوم بأدوار وتقدم بشكل مثير، وتهدف إلى التسلية والامتعاف" (Al-Absi, 2013, p. 13).
لم تكن الدراما التلفزيونية على شاكلة واحدة بل تضمنت أنواع مختلفة كل نوع يحمل شكل عرض مختلف عن النوع الآخر وتمثل الأنواع الدرامية فيما يأتي:

التمثيلية التلفزيونية: هي لا تختلف من حيث طريقة العرض عن المسرح أو الفيلم، إلا أنها قصة يتم معالجتها تلفزيونياً حيث تتصاعد فيها الأحداث لحين الوصول للذروة "وهي ضرب من فنون الأعمال التمثيلية الدرامية واسعة الانتشار، وهي عمل فني متكامل القصة والحدث لها بداية ووسط ونهاية وتعرض في جزء أو جزئين، بحيث تكون كالحلقة الواحدة، وتدور قصتها المحكمة حول فكرة واضحة، وتعد التمثيلية آخر ما انتهت إليه فروع الأعمال الممثلة، ويمكن تصنيفها طبقاً لموضوع قصصها، سواء كانت اجتماعية أم تاريخية أم دينية أم الأسطورية أم هزلية" (Al-Muhaya, 1993, p. 111) وتكون مدة عرض التمثيلية من نصف ساعة إلى الساعة والنصف.

المسلسل التلفزيوني: وهي عبارة عن مجموعة تمثيلات تعرض بتتابع وتؤدي كل حلقة إلى الحلقة الأخرى التي بعدها والتي تنتهي بأزمة صغيرة تدفع الحدث إلى الأمام، وتعمل على تشويق المشاهد وجذبه ليرتقب أحداث الحلقة التالية فيتابع أحداثها "وهي مجموعة حلقات تمثيلية متتابعة يستغرق عرضها متكاملة خمس أو سبع أو ثمان أو ثلاث عشرة أو ست عشرة حلقة أو أقل أو أكثر، وكل حلقة من هذه الحلقات تؤدي إلى الأخرى التالية لها في تسلسل ومنطقية، حيث تنتهي كل حلقة بقمة أو أزمة مثيرة لتعليق وتشويق المشاهد كي يحرص على متابعة الحلقة التالية لها وليظل معلقاً بذهنه ووجدانه مع أحداث تلك الحلقة التي شاهدها كي تقوده ليتعرف على ما سيحدث في الحلقة التالية" (Al-Muhaya, 1993, p. 113) ويكون أبطال المسلسل ثابتين في كل حلقة وكأنها تتحدث عن قصة حياة مجموعة أشخاص، ويرتبط المشاهد بها وفقاً لوقت عرضها، واختلفت عن السينما والتلفزيون من حيث أنها تدور أحداثها على مدار ساعات طويلة مقسمة على أيام، وهي الأكثر انتشاراً وتمثل جلياً في مسلسل (ضل راجل) التي عالجت على مدار 30 حلقة قصة رجل يحاول تسجيل زواج ابنته قانونياً بعد أن تزوجت من شخص بالسر، وتصبح حامل ليتخلى زوجها بدورة عنها ولا يعترف بالزواج، وحاولت الدراما أن تنقل لنا صورة من السلوك المتجدد مع قضايا من ذلك النوع مغاير للسلوك الذي يتيح القتل بداعي غسل العار.

السلسلة التلفزيونية: أن ما يميز السلسلة هو أن كل حلقة قائمة بذاتها تختلف عن ما سبقها وما جاء من بعدها، ففي مجموعة أحداث غير مرتبطة ببعضها البعض بل كل حدث قائم بذاته وإن كانت تدور حول فكرة واحدة "ففي كل حلقة من حلقات السلسلة تبدو الأحداث بحيث تصلح كل حلقة منها أن تكون تمثيلية قائمة بذاتها، لها بداية وعقدة ونهاية، أي تمثيلية كاملة، بعكس الحلقة الواحدة من المسلسل، فإنه لا يمكن أن نطلق عليها عمل درامي متكامل" (Al-Nadi, 1987, p. 227) ويمكن للمشاهد أن يرى حلقة واحدة دون الأخرى فلن تنقطع سلسلة الأحداث، ويمكن أن تكون كل حلقة من حلقات السلسلة تمثيلية مستقلة بذاتها لها بداية ووسط ونهاية، وهي تمتد من النصف ساعة إلى الساعة والنصف، وأصبح تجسيد في سلسلة (عناقيد)، وهي دراما اجتماعية إنتاج سعودي، ووصفت على المنصات الإلكترونية بأنها سلسلة الأفلام

القصيرة لانها اعتمدت على عرض حكاية مختلفة في كل حلقة، وعرضت على شاشة ال MBC، استغل ذلك النوع من الدراما تكثيف المواضيع المطروحة لأيصال رسالة جديدة في كل حلقة.

عناصر بناء الدراما التلفزيونية:

1- الفكرة:

لابد ان يحتوي كل عمل درامي على فكرة يبني على اساسها العمل، فهي تعد حجر الاساس لتكوين وتنظيم بقية اجزاء العمل التي تقدم في اطار درامي والتي تتجسد من خلال تنامي الاحداث " ويجب أن يكون الموضوع مثيراً لاهتمام أكبر عدد من الناس، وذلك بأن يكون مستمداً للأحداث أو العوامل التي تؤثر في البشر جميعاً" (Al-Nadi, 1987, p. 133). ويجب ايضاً ان تكون على قدر كبير من الوضوح و قادره على التأثير في المتلقي واثارة عواطفه، ويحدث ذلك عندما تلي الفكره حاجة المتلقي من المتعة و متفقه مع القيم الاجتماعية، فكانت فكرة مسلسل (تحت الوصاية) تطرح قضية امرأة ارملة ومعاناتها مع الوصاية على اولادها والتي تدور حولها جميع الحكاية الدرامية. حيث ناقشت القانون الذي يتيح للجد الوصية على احفاده بعد وفاة ابنة، وموقف الام الضعيف تجاه الحفاظ على اموال اولادها وتوفير العيشة الكريمة لهم ومعاناتها في مواجهة الظروف الصعبة.

2- الشخصيات:

وهي تعد النموذج البشري الذي تتجسد الاحداث بواسطتها فهي المحرك لها ويدور الحوار على لسانها، ويتم خلق الشخصية من خلال منح خواص واقعية من حيث التفاعل والتأثر بالمواقف، وهي مركز الفعل الدرامي و"تعد الشخصية الدرامية واحدة من القيم المهمة بل والمهيمنة في صناعة العمل الفني. اذ يحتاج بناؤها الى مجمل عمليات تقع تحت اصطلاح المعالجة الفنية سواء اكانت من المؤلف او المخرج او الممثل الذي سيؤدي الشخصية" (Salman F. J., 2007, p. 9) وتتجسد الشخصية من خلال التركيب الخارجي الذي يتمثل بالهيئة الجسدية والملابس، والتركيب الداخلي من خلال رسم السلوك الإنساني ورد الفعل كالجزن والغضب والفرح ويبين دوافع الشخصية وقراراتها ورغباتها، فالمتلقي يتعاطف ويميل وينجذب للشخصية التي يشعر بأنها تحاكي صفاته او ظروفه فيتأثر بها ويندمج معها ويتابع تطور احداثها فيشعر بالامها وافراحها وينتظر ان تحل العقدة، فكانت (سيدة العتمة) تنقل تعاطف مختلف مع الشخصيتان الرئيسيتان لتوأمن والتي تؤديها ذات الممثلة لكنها تشعرنا مرة بالتعاطف والحب والالفة مع بثينة والامتعاظ والاستنكار من جميع التصرفات مع نائلة وبذلك تحقق الدور الاساسي للشخصية في تحقيق التأثير في المتلقي والتلاعب في عواطفه.

3- الحكمة:

ان الفعل الدرامي لايمكن ان يحدث من دون رابط يربط الاحداث، فالحكمة هي بمثابة الهيكل للعمل الدرامي والتي تربط الاحداث بما سبقها وبما سيأتي من بعدها وحشد حكمة رئيسية وحبكات فرعية، ويتم بواسطتها عرض الصراع والذي هو بمثابة مجموعة من العقبات فهي تعتبر "هندسة اجزاء العمل الفني وربطها ضمن تسلسل بنائي مثير ومؤثرومثلما نجح المسرح في ايصال رسالته وفكرته ضمن هذا البناء فقد استعانت كل من السينما والتلفزيون بذلك البناء الدرامي الذي يعتمد الحكمة عنصراً رئيسياً في البنية

الدرامية التي تعتمد على العلاقة السببية في ربط الأحداث مع بعضها بعضاً" (Sabah, Persuasion in Visual Discourse, 2017, p. 90) وتعد الحبكة العنصر الأهم في اضعاء التشويق، والتي تعطي للقصة قيمتها وإنها تعكس الحياة من حيث أنها تتكون من سلسلة من الإجراءات التي تؤدي إلى النتائج، فحبكة مسلسل (ولد الغلابة) عملت على تغيير حياة مدرس صعيدي بسيط مستقيم لا يؤدي أحد إلى تاجر مخدرات ومن ثم إلى قاتل فعملت على صياغة أحداث مترابطة متعلقه ببعضها وصياغتها على شكل درامي قابل للتصديق وشد الانتباه واثارة العواطف.

4- الحوار:

وهو من العناصر المهمة في بناء العمل الدرامي ومن اعمدته ايضاً، فهو يعمل على تعزيز وتقوية الفعل والتعبير عن ما يتولد داخل الشخصية من افكار وعواطف واعطاء المعلومات التي بدورها تدفع الحدث الى الامام و"على الحوار أن يوصل معلومات قصتك ووقائعها إلى المشاهدين . عليه ان يدفع القصة الى امام : عليه أن يكشف عن الشخصية . عليه ان يكشف عن الصراعات بين الشخصيات وعما بداخلها وعن الحالات الانفعالية وخصوصيات الشخصية الحوار يصدر عن الشخصية" (Field, 1989, p. 43) في مسلسل (حب الام) في الحلقة 18 اوضح الحوار بين مدرسة وتلاميذها المشكلة التي يعاني منها اغلب نساء البرازيل، عندما سألتهم مدرستهم عن غياب صديقتهم المتكرر، فأجابوها بأنها حامل مما جعلها لاتستطيع المجيء الى المدرسة، واهضوا عدم مبالاتهم بما تمر به، فتجيبهم المدرسة بأن مشكلة تلك التلميذة هي مشكلتهم جمعياً بسؤالها عن ما اذا كان هنالك تلميذة لم تكمل تعليمها بسبب اولادها، فيرفع عدد كبير من التلاميذ ايديهم مصرحين عن ان امهاتهم لم يكملن تعليمهم، فترفع المدرسة يدها هي الأخرى لتخبرهم ان والدتها ايضاً لم تكمل تعليمها، مما يعبر عن ازمة اجتماعية كبيرة وهي تركهم للدراسة في حال كانت الام طالبة، ولذلك يعد الحوار الدرامي من اهم العناصر ومن الركائز الاساسية للبناء الدرامي حيث يعطي للنص قيمته.

5- الصراع:

للصراع وجوداً حتمياً في الكون والمجتمع والحياة وهو سبب للتطور، فهو لا يقتصر على الصراع بين الاشخاص فقط بل هو تصادم بين قوتين متضادتين و متناقضتين، فينمو ذلك الصراع لمقتضيات درامية ومن ثم يؤدي الى اشتباك الاضداد وتلاقحها على اختلافها، وبعد من اهم العناصر التي يحاك على اساسه الحدث الدرامي ينتج من تصادم قوتين متعارضتين احدهما تمثل الخير والاخرى تمثل الشر، التي تؤدي الى تواتر الاحداث وتصاعدها لأثارة الترقب والتشويق الى حين وصولها الذروة "قيمة الاعمال الدرامية، تكمن وراء الصراع الذي تحمله وقوته، حيث ان اقطاب الصراع في العمل الدرامي، تشكل دوراً أساسياً لبناء تلك الدراما، لذلك كان للصراع دوراً أساسياً في عملية تأسيس الدراما" (Salman A. , 2013, p. 205) فمسلسل (المداح) عالجت قصة رجل دين، لكن لم تكن قصة حياة رجل دين معروف او انها عالجت مواقف يمر بها رجل الدين، او ان تتسم بالروحانية والموعظة وطرحها على اساس ان تكون تعليمية، بل انها عالجت صراع من نوع جديد صراع بين الانسان والجن، وان ذلك الصراع عمل على تدفق وتجدد بالاحداث مما أدى الى عمل ثلاث اجزاء منه.

المبحث الثاني/توظيف العناصر الفنية كعلامة مرئية:

أولاً:آلة التصوير

يعتبر التصوير من أهم العناصر الفنية لما له القدرة على تسجيل الأحداث بواسطة آلة التصوير، ولن يكون هنالك دراما ان لم يوجد تصوير، حيث انه يعتبر من ادوات بيان العلامات لما يتمتع به من اهمية في تظهير المضامين، وذلك يعود الى امكانية حركة الكاميرا واسبابها ووظيفة عين المتلقي التي تتبع وترتكز على كل ما يثير الاهتمام والانتباه حيث تفصح عن معلومات وافكار وانفعالات من دون توظيف الحوار ولها ميزة الكشف عن المعلومات التي لو لم يوظف التصوير لآظهارها لما رآها المشاهد ولما توضحت الفكرة وان مجموعة حركات الكاميرا هي التي تمد الصورة بالمعنى والكشف عن المكان "وتعطي حركة الكاميرا الاستمرارية للزمان والحدث فقد يحدث ان يترجم لاحداث في فترة زمنية واحدة او فترات مختلفة ويمكن لآلة التصوير ان تعطينا احساساً اخر بالمكان من خلال ماتعرضه من تفاصيل الحياة ويمكن للحركة ان تدل على معاني ودلالات تعطي احساساً يمكن من خلاله الوصول الى محتوى الحدث المتجسد في اللقطة من خلال حركة الكاميرا" (Ahmed, 2005, p. 24) وتعتبر الكاميرا الوسيلة الاولى لبناء العلاقات بين المجتمع والشخصيات وتكشف عن وجهات النظر ومتابعة افعال الشخصيات.

ثانياً:الديكور

يعد الديكور مهماً في الدراما لانه يعد اشارة الى زمان ومكان الحدث، وما اذا كان بيت او مصنع او مكان فخم او بسيط، كل ذلك يعد دعامة لبقية اركان العمل الدرامي وبذلك "ان اهمية هذا العنصر الشكلي لا تكمن في عملية تمثله مادياً داخل الإطار، فقط، ولكن بسبب الكم الهائل من المدلولات التي يوحي بها او يرشد إليها، فالديكور نقطة الشروع للولوج إلى اعماق الشخصية أولاً، وأعماق الأحداث ثانياً، وهذا يعني توافر قدرة تأويلية تربط البنى العميقة بالبنى الظاهرة لإنتاج معان جديدة، لذا فإن ارتباط الديكور بزمن الاحداث وجه من أوجه التعبير التي يمتلكها هذا العنصر" (Ibrahim, 2018, p. 76) فمن الممكن معرفة عمل الشخصية التي تعمل في مجال التعليم من دون ان تصرح هي بذلك من خلال الديكور الذي يماثل ديكور المدرسة والصفوف والساحة.

ثالثاً:الاكسسوارات

يمكن الاكسسوار من تنمته عمل العناصر المرئية في تحقيق المصادقية وتعميق المعنى، والذي يشمل الاكسسوار الثابت كالصور والتحفيات والمفروشات، او ان يكون اكسسوار متحرك كالسيارة والطائرة و"يعمل الاكسسوار على تحقيق مصادقية الأحداث، فهو يتمم عمل باقي العناصر(ديكور-ازياء)، داخل الصورة المرئية، والاكسسوار علامة ذات مدلول مباشر تعمل ضمن سياق مرئي، وتحمل هويتها زمنياً وملاح الحضارة المنتجة لها" (Ibrahim, 2018, p. 79) فاللاثاث الفخم واللوحات الكبيرة داخل الديكور اضافة الى ارتداء الشخصية الى حلي باهضة الثمن او ركوبها سيارة حديثة فارمه جميعها تعد مكمل للديكور والازياء لإعطاء صورة عن الشخصية الغنية، او ان يعمل الاكسسوار على الاشارة للمكان كأن يظهر معلم اثري يشير الى الدولة التي يعود لها المعلم الاثري.

رابعاً: المكان

يظيف المكان للعمل التلفزيوني تأثيراً درامياً وخلق جواً له دلالة على الحدث، وأن اختيار المكان يعد سجلاً ذو بعد يشير الى الموقع الجغرافي والى زمن حدوث الفعل، وعند اختيار التصوير في مكان لا يمت بصله بمكان وقوع الحدث الاصيل سيشعر المتلقي بعدم مصداقية محاكاة الحدث كما في مسلسل (حيرة) الذي يحاكي المجتمع العراقي بحكاية وشخوص عراقيين الا ان تصويرها في تركيا افقد المسلسل المصداقية والواقعية "ويعتبر المكان ذا شخصية متميزة، لها أبعادها المادية والاجتماعية والنفسية كأى شخصية اعتبارية. فأبعاده المادية تتمثل في شكل المكان المعماري وموقعه الجغرافي وصفاته المعمارية والتي يتأثر بها وتميزه دون سائر الاماكن الأخرى" (Ali, 2010, p. 100) فيمكن للمكان ان يكون ذا تأثير اجتماعي وتمثيل عن المستوى الاجتماعي الذي تنحدر منه الشخصية، والذي يمكن ان يكون هو سبب الصراع الحاصل كأن يكون بين طبقتين اجتماعيتين مختلفتين ويتمثل بواسطة المكان لكل طبقة اجتماعية.

خامساً: التمثيل

التمثيل وهو ان يرتدي الممثل شخصية مختلفة عنه فيتمصص طريقة لبسها واسلوب كلامها ونبرة الصوت والمشاعر وحتى ارائها وافكارها، وان السلوك التمثيلي الاقرب الى السلوك المجتمعي هو الانجح لانه يمثل المتلقي فيرى نفسه في الشخصية "في سبيل خلق صورة الشخصية يستخدم الممثل ادوات صوته، جسده إشارات واستجاباته الجسمانية والعاطفية. هذا ما نسميه استخداماً للسمات الذاتية والاستجابات التي تجسد الشخصية. إن هدف الممثل، طبعاً، هو نقل صورة لشخص يمكن أن يوجد في الواقع، دون اللجوء إلى تفسيرات تقليدية نمطية" (O'Brien, 2001, p. 109) فالممثل هو انسان له شخصيته التي يتفرد بها لكنه يبتدع الشخصية التي يمثلها ليعطي انطباع عن تلك الشخصية من خلال تمصص ردات الفعل او الصوت او الملابس بما يتناسب مع الشخصية التي يؤديها، فهو يمتلك مجموعة من العلامات التعبيرية مثل الصوت والوجه والايماءات بالجسد والمكياج والملابس وهو ايضاً يحاكي انفعالات الشخصية كالعصبية والخجل والحزن.

سابعاً: الاضاءة واللون

تمتلك الاضاءة دوراً في اضاءة التأثير الجمالي والدلالي في حين انها ايضاً توجي الى الليل والنهار، ويمكن ان توظف بطريقة غير واقعية تتوافق والموضوع "إذ تعمل الإضاءة على إضفاء دلالات على الصورة، أما كعنصر مستقل او بمساعدة العناصر الصورية الأخرى" (Salman A. S., 2000, p. 41) ويمكن ان تشير الإضاءة لروح الدراما التلفزيونية ان كانت اجتماعية او سياسية او دينية، وسواء كانت تراجيدية والتي تتضمن تباينات في الاضاءة بين الظل والضوء، او كوميدية والتي تشتمل على الاضاءة الساطعة، ويمكن ان تدل الاضاءة ايضاً على الحالة الاجتماعية، ففي الاحياء الفقيرة تكون الإضاءة خافتة اقرب للظلمة لتبعث التأثير الدرامي في نفس المتلقي على الضغط النفسي والضعف الذي تمر به الشخوص، وتكون الاضاءة ساطعة عندما تشير الصورة الى الشخوص الغنية.

اما اللون فيمكن من خلاله توظيف جميع العناصر المرئية التي من شأنها ان تكون بألوان تخدم الحدث وتعززه لما تمتلكه الالوان من دلالات على اختلافها، فقد تكون ذات دلالة لها علاقة بالمرجعية المجتمعية، كأن

تظهر امرأة حامل في مشهد وهي تشتري ملابس للطفل باللون الزهري والذي يمكن ان يعطي اشارته للمتلقى بأن الطفل فتاة مع انه لا يوجد ارتباط حقيقي للون وجنس الجنين، وقد اظهرت مسلسل الطائر الرفراف تجسيد حي لتأثير الاضاءة واللون عندما تتحول الاضاءة من الطبيعية داخل الغرفة الى اللون الاحمر عند تقارب الحبيبين والتي استخدمت لمرة واحدة مما يدل على الحب والدفيء بين الحبيبين.

ثامناً: الأزياء

للأزياء خاصية الاشارة الى الفترة الزمنية والمكان الذي تنتهي اليها الاحداث والى الحالة المادية او المستوى الاجتماعي الذي تنحدر منه الشخص، ولها القدرة على نقل القيم التابعة لبيئة معينة ، فمثلاً ارتداء الساري يشير الى ان الدراما هندية لانها تمثلت بأزياء تنتهي الى الهند، او ان نرى النساء يرتدين الخمار والعباءة السوداء في الاماكن العامة، بالتالي سنعلم ان الدراما تنتهي للمجتمع السعودي كما في مسلسل (بنات الملاكمة) التي بثت افكار جديدة عن رغبة مجموعة بنات في ممارسة رياضة الملاكمة، فبالرغم من ان الدراما بثت قيماً جديدة في اعطاء مساحة من الحرية للبنات في ممارسة هواياتهم بالرغم من وجود بعض العراقيل من المجتمع، الا انها ظلت تشير الى اهمية الحفاظ على الزي الاسلامي المحتشم، ويمكن ان ترتدي الشخصية ملابس عامل او ملابس غير نظيفة لتدل على ان الشخصية فقير او متسول، وكان للأزياء اثر وتأثير كبير في المتلقي وعلى ما يرتديه من خلال بث صورة ذات قيم جديدة عن الفئة المقصودة " حيث ان الكثير من الأزياء التي تظهر في الأعمال التلفزيونية أثرت بالمجتمعات وخلقت في نفس الوقت ظاهرة في شرائح الناس، فالزي لما يمتلك من جمالية جعل من المتلقين فريسة للتعلق به" (Salman A. , 2013, p. 199) فأصبحت النساء تتأثر بما تراه على الشاشة من ملابس وتحاول تقليده، وخاصة الدراما القادمة من ثقافة اخرى كالتركية والاسبانية، اثر ذلك على القيم المجتمعية واستيراد قيم في الأزياء جديدة، وقد تشير الملابس ايضاً لرجل الدين او فتاة ليل او ممرضة، وبالتالي هي تعبر عن هوية الشخصية ويمكن ان تعبر ايضاً عن فئة كاملة فمثلاً في مسلسل (الهروب) كانت المجموعة التي تنتهي الى داعش ترتدي العمائم والملابس ذات اللون الاسود والنساء يرتدين الملابس الفضفاضة والخمار باللون الاسود.

الدراما والمجتمع:

الدراما في الاصل هي ضرب من فنون المحاكاة، والتي عمدت على محاكاة الواقع المبني على الصراع "لقد ولد الانسان مقلداً كما يقول ارسطو، وهو يقلد، من وجهة نظر ارسطو ايضاً، لانه يجد لذة في المحاكاة" (Hammouda, 1998, p. 15) وذلك يعني ان الدراما هي عبارة عن محاولة لنقل صورة للأحداث والحياة التي تأخذ منها مادتها، ومن ثم استمدت تلك الخاصية في المحاكاة الدراما التلفزيونية، لما تتمتع به من سهولة استخدام العناصر الفنية، وهي تؤدي دوراً كبيراً في حياة الفرد والمجتمع لانها تتضمن مجموعة من الرسائل التي تقع ضمن دورها في التأثير على المتلقي، ولانها تقوم على تصوير حكاية تعتمد على جذب المشاهد من خلال التسلية والتثقيف ونقل الافكار" وبالفعل استطاعت الدراما التلفزيونية ان تحظى بأهتمام كبير من مشاهدي التلفزيون، خاصة لأنها بدأت بالاهتمام ومعالجة مشاكل الناس وحياتهم، بجميع مستوياتهم، وملازمة عواطفهم، وكذلك بسبب مقدرتها على الترفية والإمتاع، الى جانب ماتقدم من الوان الاعلام والتثقيف" (Al-Masry, 2010, p. 69) فتعد الدراما المرأة التي تعكس حياة المجتمع وكل ما يطرأ عليه

من تغير سواء ايجابي ام سلبي، ان كان سياسياً أم اقتصادياً أم ثقافياً أم اجتماعياً، فهي وسيلة لنقل التجارب البشرية عبر تجسيد الاحداث والوقائع ومن خلال العناصر الفنية التي تعمل على التأثير بالمتلقي من خلال جذبة، ومن ثم تعمل على تغيير الوعي النفسي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي والديني، والذي له ارتباط في بناء المجتمع فكان " يرى دوركايم ان المجتمع لايمكن ان تقوم له قائمة، دون القيم والمثل العليا، حيث انها الاسس التي يستند اليها المجتمع لتحقيق وجودة وتحقيق تطورة، اذ ان الكائن العضوي، ليس جسماً بلاروح، حيث يستمد روحه من روح المجتمع الخالقة للقيم والمثل العليا، والتي هي في حد ذاتها توليفات اجتماعية من الافكار والمبادئ الجمعية" (Radwan, 1997, p. 193) لذلك عبرت الدراما التلفزيونية عن اراء المجتمع وترسيخ القواعد السلوكية والتي لاتفرض بحكم القانون إنما تفرض عن طريق العادات القيمية للمجتمع.

العلاقة الطردية للفن والمجتمع:

تحليل عينة البحث: مسلسل (عنبر6)

طاقم المسلسل: أخرج-علي العلي تأليف-هاني سرحان

انتاج-جمال سنان سنة الإنتاج-2021 بلد الإنتاج-لبنان

عدد الحلقات-12 مدير التصوير-فيكان جليكيان المونتاج-علي نجم

التأليف الموسيقي-ليال وطفة

مهندس الصوت-افيديس كلزي، بسام العليبي

(عنبر6) مسلسل درامي اجتماعي يتحدث عن مجموعة من نساء مختلفات

من حيث الدول والطبقات الاجتماعية الثقافية منها والمادية، ولكن (عنبر6)

هو ماكان يجمعهن وتقوم (عنبر6)عرض مجموعة من المشكلات الاجتماعية والمتغيرات القيمية من خلال معالجة قصص السجينات قبل السجن وداخل السجن.

1- تتجسد متغيرات القيم المجتمعية من خلال الشخصيات باعتبارها المحرك الاساس للأفعال

الدرامية داخل المسلسل التلفزيوني

تعد الشخصية من اهم عناصر البناء الدرامي، فهي تجسيد للفرد الذي هو ضمن مجتمع والتي من خلالها تنعكس متغيرات السلوك والفعل وتأثيرات الفعل، والشخصية لها القدرة على التأثير بالمتلقي كونها تشبه في الانفعالات والمشاعر والافكار، وقد تشابه الشخصية و المتلقي حتى في الملابس وطريقة الكلام واللهجة ايضا واهم الشخصيات في (عنبر6):

شخصية رهدف: تعد شخصية (رهدف) نقطة البداية التي تنطلق وتتفرع منها الاحداث، فهي تعتبر واقع حال المتلقي الذي يبدأ هو مع بداية رهدف في التعرف على بقية الشخصيات حين دخولها اول يوم الى السجن، (رهدف) شخصية ثرية من عائلة معروفة في المجتمع اللبناني، تدخل السجن على اثر اعترافها على نفسها بأنها هي من قتلت والدها، وكانت (رهدف) مثال الامراة العاملة الطموحة لتحقيق احلامها، ومثال الأبنة التي يحبها ويفخر بها والدها، والاخت التي تقف الى جانب اخاها وتحبه وتعمل على اصلاح علاقتة بالدهما التي كانت في توتر دائم، وعلى اثر الخلافات التي بين اخيها ووالدها اعتقدت ان اخاها هو من قتل والدها



فتسارعت في الاعتراف على نفسها لأنقاذ اخاها من السجن وتحملت هي العقوبة ودخول السجن، الحلقة الاولى المشهد رقم يبدأ(00:08:21) ينتهي (00:10:31) لقطة متوسطة مع مستوى النظر للسجينات وهم ينزلون من سيارة السجن، ومن بينهم رهف فتتبعها لقطة قريبة مع مستوى النظر لحذاء رهف ذو الكعب العالي والذي يظهر ثرائها ومستواها الاجتماعي مقارنة ببقية السجينات اللواتي نزلن قبلها او بعدها، حيث كانوا يرتدين احذية عادية وكانت بمثابة رسالة ان المخطئ يعاقب سواء كان غني او فقير كبير ام صغير ومهما كان الخطأ فلا احد ينجو من العقاب.

شخصية ليلي: هي شخصيه تجسد واقعاً لمعاناة من يتم سرقتهم من اهلهم وهم صغار، وماهي الصعوبات النفسية والاجتماعية التي يواجهونها عند علمهم ان من تربوا عندهم ليسوا اهلهم الحقيقيين، ومع ان ليلي تربت مع (عاليه) المرأة التي سرقتها من اهلها منذ ان ولدت وكانت المثال الجيد للأُم التي راعت ابنتها وخافت عليها، لكن فور معرفة (ليلى) بأن (عاليه) ليست امها مرت بجزء من الصعاب التي قد يمر بها من يماثلها في الواقع، اول الازمات هي ان خطيبتها تركها لان المجتمع لا يتقبل مثيلاتها او ان يرتبط بها احد، واخرجت من منزلها فوجدت نفسها مسلوبه الامل والمنزل والهوية، وكأنها هي من اختارت ان تكون على هذه الشاكلة من الوضع الاجتماعي لذلك كانت شخصية ليلي بمثابة تسليط الضوء على فئة من المجتمع مجهولي النسب وبيان حقيقة المعاناه، حيث ان مع ما نجد من حالات اختطاف للأطفال في مختلف انحاء العالم والتي هي في تزايد كل يوم، لا يعلم المجتمع ماهي المعاناة التي يتعرض لها المختطفون ولا بحجم الضرر الذي تسببه لهم احكام المجتمع، في الحلقة الاولى يبدأ المشهد من (00:13:37) وينتهي في (00:16:20) (ليلى) تخاطب خطيبتها عن مدى قلقها من المجتمع عندما تظهر نتيجة ال DNA وتكون النتيجة انها ليست ابنة (عاليه) والذي يظهره من خلال حوار (ليلى) مع (مصطفى) خطيبتها عندما اخبرها ان النتيجة غير مهمه لتقول له (لا المهم هي النتيجة لان الناس مش راح تسكت لحتى يشوفوا النتائج لحتى يشوفوا الدليل انا بعرف انو الخيرية كذب بس كيف بدي فوتون ع راسي كيف بدي فوتون ع راسي لحتى يشوفوا ذكرياتي وسنين الي مرئت لحتى اثبتلن انو امي هي امي).

شخصية امال: وهي تعد ذو بصمة قوية في (عنبر6) لما تبثه من موضوعة مهمة انتشرت في المجتمع مؤخراً بصورة سريعة وهو موضوعة التطرف الديني الذي اتاح للمتطرفين ارتكاب الجرائم بذريعة الدين، وفي المسلسل لم تظهر نتائج التطرف فقط بل ايضاً اسبابه، اذ لا يمكن ان تكون النتيجة من دون سبب، فكانت تنحدر (امال) من اسرة متدينه منغمسة في الدين، فمنذ طفولتها كانت محجبة وكانت امها تجربها على حفظ القران ابتداءً بأصعب السور وهي البقرة، ولم تعلمها والدتها على دين التسامح والمحبه بل كان بطريقة الاجبار والترهيب الذي خلق من (امال) انسانه متعصبه لاتعرف عن الدين سوا التكفير والتنكيل، وقد اوضحت المسلسل مدى ضرر التعصب الديني واستعمال اسلوب الترهيب في تعلم مبادئ الدين والذي يخلق انسان متوحش قاس القلب حتى على اقرب الناس، ويجد حجه دائماً في كلام الله ليبرر اطلاق احكامه على الناس، وتتجسد قسوة (امال) عندما انتحرت السجينة (عاليه) وارادوا السجينات ان يصلوا عليها صلاة الغائب، فتفرض (امال) لانها تعتبرها كافره لانها انتحرت، ففي الحلقة الثانية المشهد يبدأ (00:14:35)

وينتهي (٠٠:١٦:٣١) (امال) (شو هالحكي ورب العالمين ليه بدو يرحما ليش شو عملت بدنيتنا لحتى ترحم عليه).

شخصية منى: وهي الشخصية التي عولجت من خلالها ابرز ظواهر العصر الحديث الا وهي مواقع التواصل الاجتماعي، والتي اصبح الجميع مهووس بها ويتمنى ان يحصل على عدد كبير من المتابعين، فكانت (منى) طبخة مشهوره على مواقع التواصل الاجتماعي، وكانت تقوم بفتح بث مباشر لتعليم فن الطبخ الذي ظلت تمارسه حتى عند دخولها السجن، وظهرت المسلسل كم ان هذا العالم الرقمي مزيف ووقتي لانا وبدخولها السجن لم يسأل احد من المتابعين عنها وانهم قد نسوها اصلا، وفي الحلقة الاولى يبدأ المشهد (٠٠:٢٩:٤٩) وينتهي (٠٠:٣٣:٥٥) حوار (منى) (فولورز كان عملي ايه الفلورز ماهم عندي بالملايين كان حد فيهم افتكرني ولا حتى سأل عليه ولا جيه يزورني هنا وجابلي ورداية قال فولورز قال ليوضح ان هذا عالم مزيف ليس حقيقي، وان مايعتبره البعض ان كثرة المتابعين له قيمة فقد اوضحت شخصية منى ان ماله قيمة هو في الحقيقة ليس له قيمة.

شخصية السجانه فاطمة: اطلعتنا المسلسل على فكرة انه ليس فقط من هم داخل جدران السجن هم المخطئون فقط، بل من يمثل القانون ايضاً قد يكون يستحق العقاب، فسلطت الضوء على (فاطمة) السجانه التي كانت تميز (رهف) المرزوقي عن بقية السجينات لما تملكه من اموال ونفوذ، وتعددها انسانة مترفة ولا يجب ان تعامل مثل معاملة بقية السجينات، وهذا ما اثار قضية التطرف الطبقي والذي يستخدمه افراد من المجتمع الذين يميزون فئه عن فئه اخرى بسبب امتلاكهم المال والنفوذ، وخصوصاً من يمثل القانون والذي يجب ان يكون هو اساس العدل، والذي لم تتعامل به (فاطمة) التي اباحت لنفسها ان تقبل الرشوه من زوج (رهف) المرزوقي للاعتناء بها، وبالرغم من عدم تعامل (فاطمة) العادل الا ان هناك سبب لذلك الفعل، فقد اظهر مسلسل (عنبر٦) الجانب الاخر من حياة (فاطمة) في البيت، حيث تعد هي سجينه في بيتها لانها تقع تحت حكم زوجها الذي لايعمل، وابنها الذي يلعب القمار ويطلب منها ان تعطية المال دوماً، ولذلك هي تسعى لجلب المال حتى وان كانت بطرق غير مشروعة .

شخصية ادم: هو يمثل شخصية الصحفي السعودي الذي يسكن ويعمل في بيروت، الذي يقوم بأستغلال وظيفته في اعمال الخير ومساعدة الناس وكشف الحقائق وخصوصاً السجينات، لانه متأثر بقضية اخته التي اهتمت بقضية اختلاس باطلاً وتم تداول الخبر في الصحافة، وتأثر اخته من الناحية النفسية واصابها بالاكتئاب الحاد، وبالرغم من ظهور برائتها الا ان الصحافة لم تتناول خبر تبرئتها لانها صحافة فاسدة تلهث وراء ما يثير الجدل لجلب المال، وعلى اثرها سافروا من السعودية الى لبنان لمحاولة معالجة اخته من الاكتئاب، فكان ادم على النقيض كان يشعر بأن ماتشعر به اخته يمكن ان تشعر به امرأة اخرى، لذلك كان يحاول دائما في مساعدة السجينات واظهار الحقائق، وفي الحلقة الثانية يبدأ المشهد من (٠٠:٣٩:٤٥) الى (٠٠:٤١:٥٣) يقول ادم لصديقه وهما يتحدثان عن اهمية الصحافة (انا اكتب عشان الناس تعيش مو عشان الناس تموت).

2- يتأثر المبني الحكائي للدراما التلفزيونية بالبيئة المكانية كونها تمثل الوعاء الذي يستوعب

الاحداث كافة داخل بنية الصورة المرئية

كانت مسلسل (عنبر6) تجسيد واقعي لأجواء السجن من خلال توظيف عناصر مرئية، ووظفت داخل البنية الدرامية بنية مكانية متعددة تتناسب و امتداد الشخصيات الاجتماعية داخل المسلسل، وكانت للبيئة المكانية داخل السجن تأثير على المتلقي لما نقلته من قصص ومشاكل ومأساة من داخل العنبر، والتي من شأنها ان تغير من افكاره او ان تكون بمثابة تهذيب للروح والتمسك بالقيم الصحيحة ونبذ كل ما من شأنه ان يقود الى السجن، فكانت الملابس عبارة عن زي موحد باللون الازرق والذي يرمز لمحكومين بالسجن بقضايا مختلفة، والتي من شأنها ان تصيب بالاكنتاب من ارتداء ذات الملابس وذات اللون يوماً، اضافة الى القضبان والاسوار التي تحيطهم حتى وهم في الباحة والتي لاتنسبهم بأنهم سجناء.

وقد وظف المخرج اضاءة خافته وظلال تعكس تأثير القضبان داخل الزنزانة، وكأنما تمتد الى روح السجينات فيشعرن انهم مسجونات من الخارج والداخل، مسجونات بقضبان الذكريات والمجتمع وانفسهم التي غلبتهم وقامت بجرم اودى بهم الى السجن ذو الجدران الرمادية المعتمة البائسة، وهو محاكاة لما يمثله السجن للمكان المظلم المنبعث من داخل الاشخاص الذين يرتكبون جرائم، وان استعراض العديد من الجرائم لمختلف الشخصيات عمل كمن اصاب عشرة عصافير بحجر واحد، حيث عاجت المسلسل العديد من القضايا للعديد من الشخصيات التي تنتمي لمجتمعات مختلفة بمستويات مادية وثقافية مختلفة، لتعتبر رسالة لجميع فئات المجتمع، في الحلقة الثالثة المشهد يبدأ ب (١٢:٠٠:٠٠) وينتهي ب (٥٣:٠٠:٠٠) تظهر (منى) وهي تخرج من منزلها مرتدية فستان الزفاف الابيض، من خلال توظيف البيئة المكانية الصحيحة سيعلم المتلقي ان (منى) من حاره مصرية من خلال ظهور التكتك، اضافة الى الشوارع الضيقة والبيوت الصغيره المتلاصقه، ووجود الملابس المنشورة على الشرفات، وسير الناس والعاملين وسط الشارع الضيق، كلها كانت كأنها تقود (منى) للسجن، وجميعها كانت عوامل تضافرت لإصرار امها على تزويجها من ثري عربي كبير في السن، ففندت الدراما كل ما له قيمة واستبداله بقيمة جديدة من خلال تبيان النتيجة من وراء ماكان سبب لتلك النتيجة والتي وظفها المخرج في مشهد من الحلقة الثالثة يبدأ من (٠٠:٢٠:٢٣) وينتهي (٠٠:٢١:٣٠) لقطة عامة من خارج البيت تصور داخل البيت من خلال النافذة التي تشبه القضبان، وتظهر (منى) والتي كانت تمثيل درامي للسجن الذي كانت تعيش فيه وهي خارج السجن الحقيقي، وفي مشهد اخر يبدأ (٠٠:٤٥:٠٨) وينتهي (٠٠:٤٥:٥٨) في الحلقة الثالثة يظهر تغير البيئة المكانية التي كانت تعيش فيها (منى) ، فبعد الزواج تظهر بغرفة مؤنثة بأثاث عصري وهي ترتدي ثياب نوم انيقة وتضع مساحيق تجميل ليبدل على ان المكانه الاجتماعية (منى) قد تحولت.

في الحلقة رقم ٧ المشهد يبدأ (٠٠:١٢:٠٧) وينتهي (٠٠:١٧:٠١) يبدأ بلقطة عامة بزواية فوق مستوى النظر، تظهر فيها (رهف) والطبيبة النفسية في باحة السجن مشيره اللقطة الى حجم الضغط الذي تمر به (رهف) والذي يتبين من خلال حوارها مع الطبيبة النفسية انه يمتد منذ صغرها، فهي كانت تريد ان تثبت نفسها امام والدها، واستمر هذا الضغط عندما علمت وهي داخل السجن انها حامل وينتهي المشهد بذات اللقطة العامة بزوايه فوق مستوى النظر والذي يرمي الى بقاء رهف بذات الضغط والضيق.

3- تتمثل سمات اختلاف المنظومة القيمية عبر تظافر مجموعة الاحداث الدرامية الرئيسية

والثانوية داخل المسلسل التلفزيوني

ابرز سمات الاختلاف كانت في اظهار صورة عن الواقع الحالي، الذي يتضمن حب الفتاة للشباب والوثوق به وارسال صور شخصية لها فيقوم الشاب بابتزازها بصورها فيهددها بنشرها، الا ان قامت هي بإعطاء المال له وكان تصرف (ادم) الذي هو خالها عندما علم ان هنالك من يهدد ابنة اخته او يبتزها في نشر صورها هو انه لم يقم بضربها او قتلها بذريعة غسل العار، فقد بثت فكرة مغايرة عن ما كان سابقا، فكرة تخبر المتلقي بأن الفتاة ليست هي المذنب الوحيد وليس القتل هو الحل وان هنالك مبرر لقيامها بهكذا فعل، فكان مبرر البنت انها فقدت والدتها وشعرت انها وحيدة، وكانت تبحث عن عمل من خلال ذلك الشاب لتعتمد على نفسها مما اطاحها في شراكة.

حديث السجينة (احسان) يترجم الاختلاف القيمي قبل ظهور الانترنت وبعده، فقد كان المجتمع سيقاً لا يريد ان يعرف احد عنه شيء والان الكل يعرف كل شيء، دلالة على تغير مفهوم ما هو ذو قيمة فكانوا سيقاً لا يندفعون لشهر نفسهم بل العكس، ولكن مع تطور وسائل التواصل وسهولة استخدامة اصبحت الشهرة ذو قيمة ويبحث عنها الكثير ويسعى اليها، كما كانت تفعل (منى) عندما كانت طباحة مشهورة على مواقع التواصل الاجتماعي والتي كانت اكبر طموحاتها ان تخرج من السجن لتعود الى نشر المحتوى من جديد وللشهرة وزيادة عدد المتابعين.

في الاونه الاخيرة ظهرت موجة من التطرف الديني وظهور اشخاص يسمحون لأنفسهم بأن يطلقوا الاحكام على الآخرين وتكفيرهم وترهيبهم بكلام الله فعندما انتحرت (عاليه) طلبت السجينة (احسان) من بقية السجينات ان يصلون عليها صلاة الغائب فرفضت (امال) بذريعة انها كافرة لانها قتلت نفسها وان الله سيعاقبها ولن يرحمها مع انها قتلت والدتها، والتي بررت قتلها لأنها خالفت شرع الله في انها تضع اموالها في المصرف وتأخذ عليها ارباح وعندما طلبت من والدتها ان تسحب اموالها من المصرف ورفضت امها لانها تعتاش على ارباح المصرف قتلها فجسدت (امال) تلك الشريحة المجرمة التي تشير الى تنظيم داعش الذي يقتل بذريعة الدين والتحجج بتنفيذ شرائع الله.

4- تظافر عناصر الصورة المرئية على اظهار المتغيرات المجتمعية داخل البنية الصورية في الدراما

التلفزيونية

الأضواء:

عملت الاضواء الخافتة في المسلسل داخل السجن على تضمين علامة ايديولوجية تصور طبيعة المكان، و ماتعيشه الشخصيات في الداخل من ضغط نفسي، والظلمة التي انغمسوا فيها، وبالتالي تتولد حالة من الصراع النفسي الذي يعيشون فيه، بين قوتين متضادتين تقبعان داخل السجينات، بين شعورهم انهن مخطئات، وبين شعورهم انهم كانوا تحت ظلم المجتمع والظروف، مما تبعث مفهوم تغير القيم الفردية او الجماعية، فشخصية (احلام) التي قتلت زوجها الذي تزوجته بأصرار من والدتها، تقع بين احساسها بالذنب نتيجة فعلها الذي ادى بها الى السجن، وايضاً حرمت من ابنها

الوحيد، وبين ان زوجها كان يستحق، لانه كان مدمن مخدرات ويلعب القمار، وعلى النقيض كانت جميع المشاهد التي خارج السجن هي باضاه فيضيه تمثل الحياة الواقعية.

الازياء والاكسسوارات:

كانت الازياء بمثابة الدليل على هوية الشخصية، ولان (عنبر6) يتضمن العديد من الشخصيات، كلٌ منها يمثل شخصية واقعية، بالتالي تضمنت ايضاً العديد من العلامات المرئية المتمثلة بالازياء فلم تصرح شخصية عن عملها او موقعها من الدراما، الا ان الازياء هي من صرحت بذلك حيث ان ملابس (رهف) وهي خارج السجن التي كانت متمثلة بالازياء الانيقة، والتي تبدوا انها باهضة الثمن، والحلي التي ترتديها والمكياج الذي تضعه، كلها كانت دليل واضح على حالتها الاجتماعية والمادية، اي انها تنحدر من اسرة غنية، وايضاً صنفت الملابس داخل (عنبر6) النساء، فنرى ازياء متعدده منها، الزي الذي هو خاص بالسجينات والذي هو باللون الازرق، والزي الخاص بالسجانات والذي هو عبارة عن زي عسكري باللون الاخضر، وايضاً الصدرية البيضاء الخاصة بدكتورات السجن، ووظفت الازياء تبعاً لخلفية المتلقي المعرفية بكل ما يمثله زي من الازياء، وايضاً قام المخرج بتوظيف الالوان في الازياء من خلال شخصية (صافي) فتاة الليل، والتي كانت ترتدي تحت الزي الرسمي للسجينات تيشيرتات بألوان زاهية مبهجة تجذب النظر، كاللون الوردى والبرتقالي والتي كانت تعد كمدلول ذهني على سبب دخول (صافي) للسجن الا وهي تهمة الدعارة.

اما الاكسسوارات فقد وظفت (عنبر6) اكسسوارات تتناسب وطبيعة السجن، من حيث الاسره ذو الطابقين، والقضبان الحديدية، والقيود، والاسلحة، والسيارات الكيبره التابعة للسجن، وتعد الاكسسوارات من المكملات الضرورية للصورة المرئية.

النتائج:

- 1- تأتي الدراما التلفزيونية في مقدمة البرامج والوسائل الاعلامية لانها تحاكي السلوك الانساني.
- 2- للدراما التلفزيونية اثر فعال في التغيير الاجتماعي لما لها القدره على توظيف العناصر المرئية.
- 3- تعددت مضامين المتغيرات القيمية التي تناولتها الدراما التلفزيونية والتي ادت الى تغيير المفاهيم لدى المتلقي الذي ينعكس على السلوك الاجتماعي.

الاستنتاجات:

- تمكنت الدراما التلفزيونية من ان تعبر عن ادق القضايا الاجتماعية التي تمس المجتمع في الكثير من القضايا.

المقترحات:

- 1- مراعاة مسألة التوازن في عرض الدراما التي تستورد قيم مختلفة عن قيم البلد الحاضن.
- 2- عرض دراما دينية تحاكي حياة اشخاص معاصرين يقتدون بالسيرة النبوية لتغيير الفكرة التي ولدتها محاكاة تنظيم داعش عن الدين الاسلامي.

References:

1. Abdel Nour, J. (1984). *Literary Dictionary* (Vol. Second Edition). Beirut: Dar Al-Ilm Li Malayin.
2. Ahmed, T. J. (2005). *The Problematic of the TV Cameraman in Transmitting and Embodying Direct Events*(Unpublished Master Thesis). Baghdad: University of Baghdad College of Fine Arts.
3. Al-Absi, I. A. (2013). *Cultural Communication Strategy in the Drama of Arab TV Series*(a published master's thesis). Algiers: University of Algiers, Faculty of Political Science and Media.
4. Bourdieu, P. (2004). *Television and the Mechanisms of Manipulating Minds* (Vol. first edition). (t. b. Al-Halouji, Trans.) Damascus: Dar Kanaan.
5. Field, S. (1989). *The Screenplay*. (T. b. Muhammad, Trans.) Baghdad: Dar Al Mamoon.
6. Sabah, A. (2017). *Persuasion in Visual Discourse* (Vol. first edition). Baghdad: House of General Cultural Affairs.
7. Salman, A. (2013). *scenario and text* (Vol. second edition). Baghdad: University House for Printing and Publishing.
8. Salman, F. J. (2007). *Foundations of Building the Problematic Character in TV Drama*(unpublished doctoral thesis). Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
9. Al-Hadithi, M. A. (2009). *Artistic Treatment of Educational Contents in Television Drama for Children*(Unpublished Master's Thesis). Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
10. Ali, A. M. (2010). *The Art of Television and Radio Directing* (Vol. First Edition). Beirut: Dar Al-Mahjah Al-Bayda.
11. Al-Masry, E.-D. A. (2010). *TV Drama Its Components and Controls*.
12. Al-Muhaya, M. b. (1993). *Curator of TV Series, first edition* (Vol. first edition). Riyadh: Dar Al-Asimah.
13. Al-Nadi, A. (1987). *Dramatic Arts*. Cairo: Dar Al-Maarif.
14. Al-Rikab, H. A. (2010). *Addressing the Idea of Terrorism in the TV Series*(Unpublished Master's Thesis). Baghdad: University of Baghdad College of Fine Arts.
15. Dansager, K. (2009). *The Idea of Film Direction* (Vol. first edition). (t. b. Youssef, Trans.) Cairo: The National Center.
16. de Janett, L. (1981). *Understanding Cinema*. (t. b. Ali, Trans.) Baghdad: Dar Al-Rasheed.
17. Hammouda, A. (1998). *Dramatic Construction*. The Egyptian General Book Authority.
18. Ibrahim, M. M. (2018). *Al-Zaman Al-Manshoot*. Baghdad: Al-Fath.
19. madkour, i. (2004). *The Intermediate Dictionary* (Vol. 4th Edition). Cairo: Al-Shorouk International Library.
20. Martin, M. (n.d.). *The Cinematic Language*. (t. b. Makkawi, Trans.) The Egyptian Foundation.
21. O'Brien, M. E. (2001). *The Art of Cinema, Acting and Film Direction* (Vol. second edition). (t. b. Esmat, Trans.) Damascus: the General Institution for Cinema.
22. Radwan, N. (1997). *The Role of Television Drama in Shaping Women's Awareness*. The Egyptian General Book Authority.
23. Sabah, A. (2000). *The Directive Treatment of Biography in TV Drama*(Unpublished Master's Thesis). Baghdad : University of Baghdad College of Fine Arts.
24. Salman, A. S. (2000). *The Directive Treatment of Biography in TV Drama*(Unpublished Master's Thesis). Baghdad: University of Baghdad College of Fine Arts.
25. جاسم, ا. (n.d.).

The role of artistic elements in embodying value variables in television drama

Fatima Essam Hamdoun
Athraa mohammed hassan

Abstract :

The research aims to reveal the importance of artistic elements in addressing the value changes that occurred in society, which in turn are affected by the continuous development of life, and that this change has an impact on the behavior of the individual and society, and by virtue of openness to the world that allowed the exchange of cultures and identification of the most important values for societies, through The media and social media, including television, which works to convey the life of societies and their reality, and the largest share of the television drama was and still simulates social action, and is embodied in the form of a television series affected by social problems, so it presents them trying to find solutions and identify the effects and causes of those problems, or to change Concepts of the recipient and influence on his ideas and beliefs.

Keywords: artistic elements, value variables, television drama.

27The social imagination and its representations in the paintings of students of the Department of Art Education	Ruba Ibrahim Nehme	273
Space suitability and its functional implications in interior design	Muntaha Abdul Nabi Hassan Faten Abbas Lafta	287
A new vision inspired by the school of geometric abstraction to enrich the field of Saudi plastic painting	Maha Mohammed Nasser Al-Sudairy	315
Perceiver And the imaginer in the texts of Yusuf Al_ sayegh (Desdemona play models))	Namir Rashid Beary Mohammad	341
The aesthetics of employing the Cap Cut program in the montage and effects of digital content on the Internet	Nawfal Janan Bahnam AL-Bahnam	355
Employing digital marketing through communication in promoting the commercial product	Hana Hassoun Hashoush Ali Fouad Ahmed Shalal Al-Sammarae	377
The influence of the sociology of culture on the design of visual advertisements directed to Saudi society	Anhar Yousef Hawsawi Prof. Abeer Muslim Alsaadi	397
The Prestige of the State in the Contemporary Visual Graphic Discourse	Ahmed Faisal Reshak	425
Ideological marginalization of the image of Arabs in American cinema	Haneen Riad Ismail Aladdin Abdel Majeed	
The Role of Disruptive Technology In Interactive Furniture Design	Maryam Kifah Kareem Lubna Asad AbdulRazak	459
The role of artistic elements in embodying value variables in television drama	Fatima Essam Hamdoun Athraa mohammed hassan	471

Contents

The role of the sound effect to represent the psychopathic character in cinema	Ahmed Keirallah Hussein	5
The aesthetic images in Mohammed Thanoun graphic	Azhar Ramzy Azez	21
Contemporary Iraqi arts techniques and their reflection on the products of the students of Art Education	Alham Abd Al Saheb Akhlas yas khudhair	41
The preoccupations of the compressive references and their impact on the formations of postmodern art	Amal Nouri Abboud	55
Grotesque works in children's theater texts	Anmar Abbas Fadel Saleh Ahmed Al-Fahdawi	75
The plastic dimension of the balcony scene in the movie (Romeo and Juliet) And its relationship to the film and the original theatrical text	Iman Faris Salman	87
The effectiveness of change and transformation of formal displacement in the internal space (historical passenger stations as a model)	Iyad Assem Fares Wisam Hassan Hashim	109
Drawing inspiration from organic natural forms in stereoscopic sculptures (A survey according to Evo-devo science)	Badar Almamari Mohammed Haroun	123
The recepiet's beauty in the algerian theatre and the recepiet's hypothetical bet , reading in stop theater by m'hammed ben gataf	Belhouala souhila	139
Focus groups strategy and its impact on the achievement of primary school students in art education	Jalal Abdul Lafta Hassan	149
The phenomenon of spinsterhood in contemporary Iraqi theater discourse	Faten Hussein Naji	167
Dramatic construction of bullying scenes in animated films	Shaima Saadi Mahmoud	183
Modern trends in the architecture of mosques in Jordan	Sakher M. M. Al-Tamimi Pankina M. V.	199
The aesthetic of constructivist relationships in Calligraphic formations	Sadiq ali Abdul Hussein Ali Abdul Hussein Mohsen	211
Visual analysis of the Kurdish women's dress and its impact on modernity	Ali Najim AbdulAllah AlZubeidi	229
Four Women: The E. Cassirer's Theory and Its Analytical Potential for Understanding Iraqi Symbolic Painting by J. Saleem	Al-chalabi Omar Fawwaz Bystrova T. Yu.	253
Publicizing the survey image in local consumer protection the mission program is a model	Ghassan mohsen hamd	265

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.

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 Roshanfekar 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

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>