الأكاديم

AL-ACADEMY

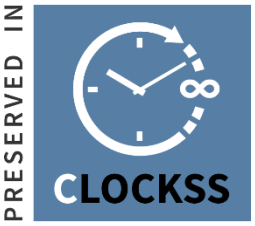
تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

مجلة فصلية علمية محكمة

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

https://doi.org/10.35560/jcofarts

109



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

Al-Academy

الأكاديمي

مجلة دولية فصلية علمية مُحَكَّمَة

تصدرعن كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

العدد 109

تاريخ النشر 15\9\2023

هيأة التحرير

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

تصميم الغلاف: أ.م.د. أكرم جرجيس نعمة

رقم الايداع في المكتبة الوطنية – بغداد، 238 لسنة 1976

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

Email: al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Website: jcofarts.uobaghdad.edu.iq

https://doi.org/10.35560/jcofarts

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

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

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

تأثير سوسيولوجيا الثقافة على تصميم الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي	أنهار يوسف هوساوي أ.د. عبير مسلم الصاعدي	397
هيبة الدولة في الخطاب الكرافيكي المعاصر	احمد فيصل رشك	425
التهميش الإيديولوجي لصورة العرب في السينما الأمريكية	حنين رياض إسماعيل علاء الدين عبد المجيد	447
دور التكنولوجيا الاحلالية في تصميم الأثاث التفاعلي	مريم كفاح كريم لبنى اسعد عبد الرزاق	459
دور العناصر الفنية في تجسيد المتغيرات القيمية في الدراما التلفزيونية	فاطمه عصام حمدون عذراء محمد حسن	471
المعالجات الفنية لظاهرة الاستشراف الوبائي في الفيلم السينمائي	حسين علاء رضا	489
الاشتغال الجمالي للتكوين الصوري في الفيلم السينمائي الموسيقي	سامر طه سالم	511

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1146

دور المؤثر الصوتي لتمثل الشخصية السايكوباتية في السينما

أحمد خير الله حسين[1]

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 الفلمي، لذلك عمد الكثيرين من المخرجين إلى اللجوء إلى هذا اللون من الافلام عبر استخدام كيفيات من تقنيات وبرامج تكنلوجية متنوعة ومتطورة جديدة في صناعته كون أن البناء التقليدي لا يحقق الابهار 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 واهميته 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 السيكوباتية في السينما)، بعد ذلك خرج الباحث بمجموعة من المؤشرات التي اعتمدها كأدوات لتحليل العينة، وختم الإطار بالدراسات السابقة.

ثم اتخذ الوصفي التحليلي منهجا له، وعينة قصدية تلبي اهداف البحث، الفلم الاميركي (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 فنيه تحمل سمات جمالية مبدعة عبر خلق عوالم جديده تتسم بغرابتها ضمن الواقع الجديد المفترض الذي يعيد تشكيلة صانع العمل الفني من خلال معطيات جديده قادرة على بلورة عوالم تحمل

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

سمات جديده 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 اكبر قدر من المصداقية في طرح افلام من هذا النوع، حيث لوحظ مدى ازدياد حجم توظيف المؤثر الصوتي ومدى تفعيلة 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 اهمية البحث هذا تاتي 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 فروعه 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 الامريكية لبراعتها في تجسيد المؤثر الصوتي في السينما.

3.الحد الزماني: 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 المحدثة 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 والعاب الفيديو والهواتف المحمولةالخ" (Shin & Hammond ,2008,p.66)

كما عرفه الباحث اجرائيا 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:(بإنها حاله قصور كبير في التوافق الاجتماعي للفرد، يلازمه طوال حياته، وهي حاله مرضية، تبدو في سلوك اندفاعي، مستمر يستهجنه المجتمع، ويعاقب عليه) (Altawil,1989,p.249), وعرفها الداهري(الشخصية السيكوباتية بأنها تشمل نوعيات الشخصية غير

المتوافقة اجتماعياً ومهنياً وتعاني اضـطرابا خطيرا في المقومات الاجتماعية والخلقية على الرغم مما يبدو عليها في الظاهر أنها سوية) (Aldaahiri,1989,p.249).

كما عرفها الباحث اجرائيا على أنها: التصـور الذهني للصـفات الجسـمية والنفسـية لانحراف الشـخص الطبيعي في سـلوك غير طبيعي في الواقع، من خلال نشـوء احوال اجتماعية ونفسـية 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 شان سيادة الكلمة التقليل من قيمة الصورة واضعاف انتباه المشاهد لمضمونها "فإن للمؤثرات تاثير محدد من هذا النوع، فليس من شان المؤثرات بصفتها ظاهرة مادية اضـعاف تأثير الصـورة وأنما على العكس تدعو المتفرج لمزيد من امعان النظر فيها والاهتمام بمضـمونها في الوقت الذى تتنامى فيه احاسـيسـة تجاه معانيها المقصـودة "(Weis&Belton,1989,p.249), والمؤثرات الصـوتية التي تصـاحب حركة الممثلين والاشـياء الموجودة حولها تضـفي الجو العام "يمثل صـوت العيارات النارية وهو شـيء لا غنى عنه في افلام الغرب والافلام الحربية وافلام الجريمة احدى المؤثرات الصـوتية المسـتخدمة في الافلام، فتحت عنوان المؤثرات الصـوتية تدخل جميع الاصـوات المسـموعة بالفلم باسـتثناء الحوار والموسـيقى والسـرد الروائي من مصـدر غير مرئي على الشـاشـة، وتعتبر الضجة مؤثرا صـوتيا هاما في الفلم ومن الممكن أن تكون اداة مشروعة "(Dick,2013,p.71) ، إن الموسـيقى التصـويرية والمؤثرات الصـوتية تعمل على تفعيل المعيطات الفكرية وتركيز اثرها على المشـاهد من(خوف واثارة وترقب واسـترخاء) ومعطيات اخرى، وبمعنى اخر أن التقنية الصـوتية تعكس الافعال الاسـاسـية والمركزية التي عولجت في افلام الرعب السـينمائية، والمؤثرات الصـوتية هي "واحدة من الوسـائل الصـوتية المسـتعملة في الاعمال الدرامية "فمثلا رؤية باب وهو يغلق يجب أن يصاحبه صوت هذا الباب"(Al-Rubaiat,2015,p.3) حيث تلعب دورا في التعبير عن الحالات النفسية، وتعميق المواقف والاحداث واتمام فهم المتفرج للصورة التي يراها على الشاشة.

يرى الباحث بأن مجموعة المؤثرات الصـوتية التي تحيط بالمشـاهدين في صـالات العرض السـينمائي هو نوع من انواع التاثير على السـينما نفسـها، فأن المشـاهدبن 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 الصـدى) تعمل بشـكل مختلف تماما من حيث الية توزيعها على مكبرات الصـوت وكذلك على الية عملها بجعلها تتجانس بصـورة واضـحة مع العالم الحقيقي تماما ويتم توزيع هذا النوع من المؤثرات الصـوتية بصـورة دقيقة على مكبرات الصـوت في صـالة العرض السـينمائي الحديثة من (الامام والخلف واليسـار واليمين والاعلى واسـفل المشـاهدين) وتكون المؤثرات الصـوتية رصـينة حتى وأن لم تكن هنالك مشـاهد صـورية مؤثرة، وفي كل الاحوال يكون المشـاهد هو الهدف الرئيسـي من هذه العملية "عند عملية الانشـاء والتجهيز للعمل الفني، يقوم مصـمموا الصـوت باختيار الاصـوات التي يتم تسـجيلها واخذها

وتصفيتها لتلائم الصورة السينمائية، ومعالجة الاصوات التي سجلت من المشاهد الفيلمية واعادة انتاج الاصوات التي سيتم تصميمها لتلائم المشاهد الصورية 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 افاقا واسعة للشريط الصوتي في انتاج اقسام مختلفة من المؤثرات الصوتية تفوق بكثير ما كان يتم تسجيلة أو تصنيعة قبل دخول برامجيات الحاسوب.

أنواع المؤثرات الصوتية: تضم المؤثرات الصورية 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 انتاجة 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 الكترونياً 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 محاكاتي 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 الصـــوتي: للمؤثرات الصـــوتية اســـتخدمات متعددة جمالياً ومجازياً وغرائبياً، وتبقى وظيفتها الرئيســـية في الفلم تتمثل في خلق الجو العام، غير أنها ممكن أن تكون لها وظائف دلالية زمانية ومكانية ودلائل إيحائية تفســـر ما بداخل الشـخصـيات من هواجس وانفعالات داخلية، هناك من الاشـخاص من يختلف عن الاخر في تقبله للمؤثرات الصوتية وهذا تناقض في الحالة النفسية للفرد "إن انسجام القيم بين الافراد لا يكون مطلقاً في كل الاحوال بل قد يحصل بينهما بعض التناقض في القيم المثالية لحضارة المجتمع وبين الســـلوك الفعلي للناس"(AlNouri,1981,p.70)، إن عملية توظيف المؤثرات الصـــوتية لا بد أن تمتلك الهيمنة المطلقة أو القدرة على نقل المعلومة أو الصـــورة الذهنية من اجل دفع الاحداث إلى الامام من جهة وتاكيد مصداقية ما يجري من تلك الاحداث سواء داخل المكان أو خارجه أو على نطاق الشخصية من جهة اخرى، من اجل ايجاد ابعاد دلالية تبقى عالقة ومؤثرة في ذهن المشاهد وقد حدد الباحث عدد من الوظائف التي ابدع المؤثر الصوتي في اشتغالها ضمن انتاج الافلام السينمائية .

1.الاحساس بالمكان والزمان: اصوات خرير الماء الصادرة من الشلالات تحيلنا كمتلقي إلى طبيعة االمجتمع الجبلي وبالتالي يتحدد لنا المكان من خلال الموؤثر 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 وتشـــكيل ثقل اكبر من خلال الاستجابة الوجدانية للمشاعر والاحاسيس والتاثير العاطفي لصورة ذهنية متعددة.

3.يكشف وصف الشخصية: مـــن خـــلال مرافقة شخصية شرير مؤثر صوت غربان ملازم لظهور شخصية محددة في الفلم كأن يكون البطل لينذر بوجوده المشؤم.

4.يعمل كخلفية للاحداث: توظيـــف المؤثر الصـــوتي لمرافقة الشـخصـيات والحوار لسـد 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 الشـخصـية: ازدحمت الســاحة الفنية في الفترة الاخيرة بالافلام الســينمائية لانها تطرح القضــايا الاجتماعية بطريقة فنية مميزة لتعالج الاشـــكاليات الفكرية والنفســـية في المجتمع، فنجد نظريات الســـرد الحديثة اهتمت اهتماما كبير في مجال السينما، من ابرز هذه المكونات (الشخصية) باعتبارها جزء لايتجزأ من العملية السردية "إن لفظ الشخصية في اللغة الانكليزية وهو (personality) يقابله في اللغات الفرنسية والالمانية ويتشابة مع نفس اللفظ في اللغة اللاتينية في العصور الوسطى، أما اللغة اللاتينية القديمة فكان يســـتخدم 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 الشخوص تعبر عما يجول في ذهنه في تجسيد افكاره وتخيلاته، ركز الباحث في بحثة على ثلاثة محاور اساسية لفهم الشخصية وهذه المحاور هي:

أولا: 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 للتامل 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، فأن تصوير الشخصية في الفيلم ذو شان كبير باختيار الممثلين للادوار 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 بالتاكيد 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 الولوج 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 فأن تلك المنظومات يجب أن تعبر عن العاطفة اينما وجدت.

ثانيا: المحور الذاتي، يعد وسيلة للحصول على مفاهيم جديدة في بناء الشخصية الدرامية، مثلما كان لها فعل خارجي لابد أن يكون لها فعل داخلي (ذاتي- نفسي) فمن الناحية الذاتية قي 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 (هيغل) من خلال تطرقه إلى انواع النشاط الانساني المختلفة ومختلف الروابط والعلاقات الانسانية وعلاقتها بعملية الابداع إذ قال أن "المرحلة الاسمى في تطور الفكرة هي الروح المطلق وليس للروح المطلق من غاية أو نشاط سوى أن يجعل من ذاته موضوعا لذاته وأن يعبر لذاته عن ماهيته"(Mo2alafin,168,p.47) نجد الكثير من الشخصيات منعزلة دائماً مع ذاتها (متقوقعة 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 وسائلة التعبيرية (حركاته وملامحة) 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 تاتي بعدها "اثناء حفظ الممثلين لادوارهم يبدءون بتلمس الطريق إلى الشخصيات التي يمثلونها وبعد ان يتم حفظ الادوار جيدا يحل المنهج الذاتي فيتعلم الممثلون أن يحسوا بمشاعر شخصياتهم شيئاً فشئياً"(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 سيسلكة للوصول إلى الشخصية بسلام.

الشخصية السايكوباتية: تتميز الشخصية السيكوباتية عادة بالذكاء وسرعة الاستجابة والتهور في تصرفاتها والجاذبية الاجتماعية التي تخادع بها الاخرين وخاصة عن اللقاء الاول، فهي شخصية تعيش لحاضرها فقط ولا تبالي للمستقبل ولاتهتم لسعادة الاخرين أو مصلحتهم، وهي غير ناضجة في انفعالاتها ولا تقدر المسؤولية التي تقع على عاتقها ولا تمتلك القدرة على الحكم على الاشياء، فهي تمنطق الاحداث حتى يبدو سلوكها مقبولا ومشروعا امام الاخرين لذلك عرفت على أنها "اضطراب في الشخصية يمنعها من التكامل، ويشوه علاقتها بالعالم الخارجي، ويصدر هذا الاضطراب عن قصور نمو الأنا والأنا الأعلى، ويلازم 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.السيكوباتية 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، واحياناً يسيطر على هؤلاء حب السلطة كما حدث مع (هتلر)"(Okasha,2003,p.678).

2.السيكوباتية 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.السيكوباتية القسرية: "الفرد هنا يستجيب لدافع ملح وكانه مفروض عليه ولا بد من تنفيذه، كسرقة ملعقة طعام من مطعم معروف أو سرقة قلم رصاص من زميل في الد ارسة، ولقد فسر هذا السلوك بأن هذا الشخص تحت ضغط نفسي شديد يحملة قسريا على التنفيذ "(Alalosy,1990,p.171).

4.السيكوباتية المتعصبة: "تشمل المصلحين واصحاب النشاط الديني غير المعقول، ويتصف اصحاب هذا السلوك بالعنف والتزمت بآرائه 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 نقيض من تلك الشخصيات السوية التي يمكن العثور عليها في اغلب القصص السينمائية المتكررة.

(المبحث الثالث: المؤثر الصوتي لتعزيز الشخصية السيكوباتية 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 وتاثيرها على المشاهد والشخصية السايكوباتية على حد سواء، حيث كان الشريط الصوتي الرقمي فاعلاً في بناء الجو النفسي للشخصية السايكوباتية والتعبير عن الرموز الغامضة وكيفيات تاثيرها على المشاهد "كان الصوت بارعاً في توظيف واظهار لغة الرموز في الاحلام وموفق في ايضاح طريقة تحليل الاحلام وفك رموزها كوسيلة من الوسائل التي يلجاء إليها المحلل النفسي في علاج بعض الامراض النفسية أو العقلية"(Fahmi,1982,p.117)، ومن شان كل المؤثرات الصوتية أن تستدعى مخيلات 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 الأن، 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 يبغي تحقيقه "المتفرج يظهر عمليا كانعكاس لافكار المخرج التي لايمكن تحقيقها في معناها الظاهر المطلق فقط وأنما يمكن الإيحاء بها بدلالات معينه"(Sorkorfa,2003,p.75) ، ففي المشهد (30:25) من زمن فلم (جزيرة شاتر) يختلط مؤثر انفاس الشخصية الحالمة 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 فني معين يرتبط من بداية إلى نهاية بالمؤثر الصوتي، حيث ينتج حسب ابداع الفنان ومما يساهم في ادراك وتفسير الناتج النهائي من العمل الفني الذي هو التمثل الصوري والتخيلات للشخصية المعتلة نفسيا، الذي حمله ذلك العمل من مضامين "مضمون اي فن هو الذي يحوي كل مضمون النفس والروح وأن كان هدفه يكمن في الكشف للنفس عن كل ماهو جوهري وعظيم وسام وجليل وحقيقي كامن فيه"(Haighal,1980,p.216)، هذا يعني أن التمثل السايكوباتي هو الصورة الذهنية للشخصية المعتلة نفسيا 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 ننتقل إلى تجارب لم نعرفها ولم تصادفنا في مفردات حياتنا اليوميه 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 يحفزنا ويحرك 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 نضري 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 سعيده بتعذيب وقتل الاخرين لاسباب وقناعات مختلفة، دعم هذا الرعب بمؤثر صوتي وصوري لكي يعطي للشخصية السايكوباتية أو المعتلة نفسيا بعدا جماليا ونفسيا لاظهار القدرة العالية على التاثير بالمشاهدين والتلاعب بافكارهم من خلال تمثلها في الافلام السينمائية.

مؤشرات الاطار النظري:

أولا: يساهم المؤثر الصوتي في بناء الشخصية السيكوباتية من وجهة النظر الذاتية والموضوعية.

ثانيا: يمتلك المؤثر الصوتي القدرة في تمثل الجانب النفسي للشخصية السايكوباتية.

ثالثا: 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 الاميركي (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 الاميركي (انفصام SPILT)

تاليف وإخراج: إم. نايت شيامالان

إنتاج: اميركا لعام 2016

مدة العرض: 117 دقيقة

الصنف: رعب نفسي، أثارة

توزيع: Universal Pictures

نجوم الفيلم :جيمس مكافوي، أنيا تايلور، بيتي باكلي

الفيلم هو تكملة مستقلة لفيلم غير قابل للكسر الذي صدر سنة2000 ، 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 اكثر 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 امراة)، 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 الطبيبة تكتشف وجود الفتيات الثلاث، الا ان الوحش يقتلها قبل أن تحاول أن تطلق سراحهن، 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:

أولا: يساهم المؤثر الصوتي في بناء الشخصية السيكوباتية من وجهة النظر الذاتية والموضوعية.

لاتهتم 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 قلقة للواقع والولوج في نمو الشخصية والكشف عن قلقها وما تعانيه 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 قرارته 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 اكبر ليبرر الافعال والدوافع الشريرة عند المتلقي.

ثانيا: يمتلك المؤثر الصوتي القدرة في تمثل الجانب النفسي للشخصية السايكوباتية.

يعد هذا الفلم من اهم افلام الرعب في قدرته على تمثل الشخصية السايكوباتية بحالاتها المركبة في شخصية واحدة ومدى فعالية المؤثر الصوتي في دفع مجرى الاحداث 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 احداث هكذا انواع من الافلام النفسية ليعمق احداث موضوع الفلم باتجاه الترقب والتشويق وهو مبتغى مخرج الفلم، ففي المشهد (1:43:35) من زمن الفلم امتزجت افعال شخصية كيفن الجسدية مع مؤثر الانفاس العميقة ومؤثر تكسر حديد القضبان الحديدية ومؤثر انفاس الفتاة كيسي، لتكون مجتمعه مع بعضها كواقع خيالي جذاب ومشوق لعنصر المفاجئه لاحداث نهاية الفتاة، في هذا المشهد اعطتنا المؤثرات الصوتية واقع التوتر والهدوء في الوقت نفسه دون أن يكون هناك افعال وردود افعال للشخصيات داخل إطار الصورة، وذلك لابراز صورة متكاملة من احداث مترابطة في بنية واحدة أي الصورة مع المؤثر الصوتي، وجائت الاحداث متضاعفة من خلال ما يقوم به الصوت من بناء صورة متكاملة ووحدة لا يمكن تجزئتها.

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

وظف المؤثر الصوتي منذ البدايات الاولى للفلم متجاور مع الاحداث والشخصيات، فاعطى تأثيرات متنوعة من بنية الصورة المرئية في تجسيد الاحداث وخلق جو نفسي معطي انطباعا دائما عن الشخصيات والمواقف المرعبة، فافلام الرعب تحمل كل انواع القسوة والموت وبشاعة الاحداث والافعال للشخصيات من جانب ومن جانب اخر 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 اتزانا بعد أن لا تجد من قوة (الذات) مساندة لها، لهذا تحس هذه الشخصية بالغربة عن اقرب الناس لها، وتلجأ إلى اتخاذ القرارات الذاتية، حيث يصل بالشخصية إلى ذروتها النفسية المرضية من خلال اقدامه على قتل أي عدد من الاشخاص دون الاكتراث للنتيجة النهائية أو أن يتاثر بها، ففي المشهد (1:29:00) من زمن الفلم، جاء المؤثر الصوتي في الافصاح عن طبيعة البنية التركيبية لشخصية كيفن السايكوباتية الدوية البشعه، فكانت طريقة قتل الدكتورة فيلتشر، من ابشع 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 التوصـــل إلى العديد من النتائج، وهي تمثل اجابة واضـحة عن اهداف البحث التي وضعت سابقا من هذا البحث وكما يلي:

1.يمتلك المؤثر الصوتي القدرة على تمثل الجانب السيكولوجي للشخصية السايكوباتية.

2.للمؤثر الصوتي القابلية على دعم الاحداث الصورية من خلال دعم الجانب السيكولوجي.

3.لا يمكن للافعال 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 فضاءالصورة السينمائية وهذ لايظهر 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 تاثيرات فعالة تصاحب شخصية السايكو.

الاستنتاجات:

1.ترتبط مصداقية الشخصية السايكو بالمؤثر الصوتي الذي يمنحها القدرة على التاثير.

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 لقاعات العرض السينمائي الحديثة وما لها من تاثير 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.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1189

الجمالية الصورية في رسوم محمد ذنون

أزهار رمزي عزيز [1]

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 الصورية في رسوم محمد ذنون) أربعة فصول، عُني الفصل الأول ببيان مشكلة البحث، أهمية البحث والحاجة إليه، هدف البحث في التعرف على الجمالية الصورية 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 الاسلوب الجامد. ثم الاستنتاجات ومنها: 1. يستحضر الماضي في نتاجاته الفنية في تراكيب جمالية صورية ليستذكر بها طفولته بواقعيتها الاجتماعية، ثم التوصيات والمقترحات، ثم قائمة المراجع والمصادر.

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

الفصل الأول: الإطار المنهجي

أولا:- 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 مواضيعه 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 الـواقعي الى تجربتـه المتفـردة بصـياغته لأشـكاله التي أدخلهـا أعمالـه الفنيـة متـأثرا بالواقعيـة الاشـتراكية الروسـية بإضـافته خامـات ومـواد بيئتـه لتضـفي جماليـة متجـددة من نوعهـا وباعثـة على التحـديث لأشـكاله 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 الاولية حتى امتلك هويته الأُسلوبية 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 ؟

ثانيا:- أهمية البحث والحاجة اليه: تكمن أهمية البحث في:-

1. كونه يسلط 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.

ثالثا:- هدف البحث: التعرف على الجمالية الصورية في رسوم محمد ذنون.

رابعا:- حدود البحث:

الحدود الموضوعية:- الجمالية الصورية في رسوم محمد ذنون.

الحدود المكانية: العراق_ مدينة الموصل.

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

خامسا:- 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 جمُل, وجمّله أي زيّنه, والتجمّل: تكلف الجميل, والجمال يقع على الصور والمعاني, ومنه الحديث النبوي الشريف (إنّ الله جميل يحب الجمال) أي حسن الأفعال كامل الأوصاف)) (Ibn Manzoor, without date ,133-134).

و(الجمال) عند الرازي ((الحُسن وقد (جمُل) الرجل بالضم (جمالاً) فهو (جميل) والمرأة (جميلة) و (جَمْلاء) أيضا بالفتح والمد و(جمله تجميلاً) زينه..)) (Al-Razi, 1989, 111) .

الجمالية (اصطلاحا):

يرى جورج سانتيانا 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 (كليف 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 كليف بل كتعريف إجرائي وذلك لتماشيه مع هذه الدراسة.

الصورة لغة Image (photo)

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 مايرسمه المصور بالقلم أو آلة التصوير أو على ارتسام خيال الشئ في المرآة أو الذهن, والصورة عند الفلاسفة تقابل المادة وهي ايضا مايتميز 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 ادم 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 انتاج ذهني للأشياء من قِبَل الفنان مُنَسِّقاً 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 الافصاح عن الأفكار التي تتولد لدى الفنان والتي يرغب بنقلها الى مجال تجربته الجمالية، واختلفت وجهات نظر وطروحات المذاهب الفلسفية والنقدية في توظيف ورؤية ودلالة موضوعة الجمال, فذهب كل مذهب بطروحاته الفلسفية وفقا لغائياته 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 بنبغي 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 الميتافيزقية 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 ذاك 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) الى استخدام الحواس لأن المعرفة الحسية تعد انتقالا من القوة الى العقل فيقول أن "الحسن يدرك من خلال المجتمع مجتمعا, ومن حال الموجود المتفرق متفرقا, ومن خلال الموجود جميل جميلا, وكذلك سائرها. ويشير (التوحيدي) الى 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 والأسمى 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 أي تصور", فحكم على الجمال بالمتعة النزيهة لا التصورية, وبذلك أحال الحكم الجمالي للذات دون الموضوع، ويقول أيضا "ان الجمال الطبيعي جميل أما الجمال الفني فهو تمثيل جميل لشئ 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 اكثر حيوية, والإنسان أفضلها وأسماها كونه يتمتع بقدر أكبر من الحياة وهو بذلك أجمل المخلوقات (Ismail, 1986, 57).

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

لايخلو 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 شيئ قبيح في جوهره, فإذا كانت معظم الانطباعات الحسية مدعاة للألم فإنه من الصعب علينا إحالتها الى 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(شكل1) فلابد 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 المتحيزةضرورية لجميع أفكارنا ومشاعرنا المحددة, لكن الطبيعة البشرية تنجذب لكل شئ جميل لأن ذلك مايثير 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 نسبي أو قبيح, وهكذا لأن القدرة الجمالية ليست موزعة توزيعا متساويا على جميع البشر, كذلك فإن الذائقية والتذوق بين البشر تختلف باختلاف بيئاتهم وأجناسهم وأعمارهم وثقافاتهم (Santillana, 2011, 150-152).

ويعد دارس الفن من أكثر الناس تذوقا وفهما لما هو جميل، فليس مايراه 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 (شكل2), 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 التكنلوجي الحديث.

(شكل2)

إن للكيان الانساني مزية كبرى في أنه يعمل على تنمية الذكاء والتلقائية والمخيلة, فالموضوع غير المحدد لانستطيع أن نرى فيه جمالا إلّا بالقدر الذي يُدخل فيه الفنان من الأشكال التي تجعل من النُسق 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 لإنتاجأعماله الفنية التي اتسمت بطابع الجمال.. فأدخل بعض الفنانين أدوات وعجائن ومواد غريبة في إنتاجهم أعمالهم الفنية, فقد استخدم الفنانون المزاوجة والتركيب والتحليل في اعمالهم الفنية المعاصرة فالنزعة التي تجعل من المادة يتلاصق بعضها مع بعض حين تتركب أجزاؤها هي نفسها تُفتت تلك المادة وتحللها حين تترتب بصورة أُخرى.

المبحث الثاني

جمالية الصورة في الرسم

لما كانت الصورة انعكاساً للواقع فقد عدت لغة تناشد أكثر حواس الإنسان, فعادةً ماتتكون فكرة تسهم في تكوين صورة عن طريق أحد هذه الحواس فمفهوم الصورة قديم قِدم الإنسان على هذه الأرض وتاريخها يرتبط بثقافات وحضارات قديمة وهذا ما يمنحها تعدداً في المفاهيم، إن كلمة صورة Imag 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 وأشباه 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 نوعا من الهندسة والتجريد (Mahmoud, 2021, 8). وتعد الصورة (اللوحة) التشكيلية نتاجا 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 والأكريليك والكواش وألوان الزجاج و... الخ، هي التي تعينه على تجسيد فكرته وتضمينها داخل إطار لوحته. وتظهر الصور التشكيلية بمختلف المظاهر فتختلف وتتفق مع ماجاءت 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 يوجدها الفنان تحمل بين ثناياها مضامين حقيقية, فهو يطوّع الخامة ليجسد من خلالها فكرته, ويظهر خصائصها الجمالية والفكرية, وكل شكل داخل العمل الفني يمثل معنى, وبذكاء الفنان الفني يستطيع مجاورة الأشكال وربطها بأُسلوبه ,ليس في نقله للواقع بل في تعبيره عنه. واختلف العلماء والفنانون والنقاد في تحديد عناصر بناء اللوحة(الصورة التشكيلية) وقد اندرجت كالآتي:-

- 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 والترميز والتعبير وغير ذلك وحسب الاتجاهات الفنية الحديثة والتجديد المعاصر. وتعد الصورة(اللوحة) التشكيلية انتاجا للمعنى في ثقافتنا المعاصرة فيها يتم توجيه المشاهدين بواسطتها والإيهام بها والترويج لها، وتعد الصورة الفنية من أهم القضايا في النقد الحديث فنجدها عدت مثاراً 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 أفراده 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 احدى 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 مالبث أن تأثر برسوم (الواقعية الاشتراكية الروسية)التي شاهدها بالمطويات والمجلات وشاهد كيف أن فناني هذه المدرسة تناولوا المواضيع الشعبية ومشاكل الناس المُتعبة، كما تأثر بلمسات ألوانهم وكيف أن اعمالهم تضمنت شخصيات الأطفال ومعاناتهم في ظل الظروف الاجتماعية والبيئية، ومن أكثر الفنانين الذين تأثر بهم محمد ذنون هو الفنان الروسي (إيليا لبين) فقد جسد في اعماله هموم المُتعبين 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 أُخرى.

ومن الفنانين العراقيين الذين تأثر بهم محمد ذنون وبشكل كبير جدا هو الفنان حازم صالح (الصديق العزيز لمحمد ذنون) وهو من خريجي الدفعات الأولى لمعهد الفنون الجميلة في الموصل، أما فيما يخص الاتجاه الحديث في أعماله يتحدث محمد ذنون قائلاً: لقد أرادني حازم صالح أن أتخلى عن الواقعية وأنا لم أكن لأستطيع أن أتخلى عنها, أرادني أن أرسم بشكل حديث بحت، لكني أُريد أن أُبرز مهاراتي وقدراتي في الرسم، فلم أكن لأتخلى عن الشخصية الإنسانية أو المواضيع الواقعية وهذا ماشجعني لإتخاذ أُسلوبي الجديد.

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

تكوينها جميل, إن محمد ذنون يبحث في كليات وجزئيات الجمال في الصور والرسوم الفنية عن طريق الكتب أو الأنترنت وهذه العملية مُمَنهجة لديه. ومن خلال قراءاته للجماليات في الفلسفة استطاع أن يوجد جمالية التكوين في رسومه بتقنية عالية، وأحياناً يعتمد في رسومه على الصور الفوتوغرافيّة (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 الآدمية 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 وابراز 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 نبحث 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 أُولى 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 بالفسيفساء الملون .

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

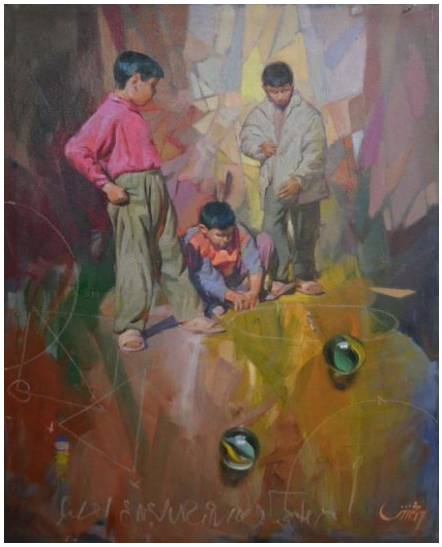
مجتمع البحث:- يتألف مجتمع البحث من أعمال الفنان محمد ذنون بواقع 27عملاً حصلت عليه الباحثة من مجموعة الفنان ومواقع الانترنت.

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:- مِن 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 لمُلائمته موضوع البحث.



تحليل العينة:-

عينة رقم (1)

اسم العمل: لعب جهال

القياس: 60*80 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 ماهو الا ارضية لمشهد اخر متمثل بكرات زجاجية ملونة كبيرة، الاولى تتوسط المشهد من اسفل اللوحة والاخرى في الجهة اليسرى في وسط اللوحة وقد رسمتا بواقعية دقيقة مثلت الكرة الزجاجية وكانها حقيقية داخل المشهد، ويسقط على الكرات ضوء ابيض من الاعلى مشكلا ظلا 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 يدلل على اهتمامه بالواقع كما هو وتضمينه افكاره بتحديثها وتجديدها وفق خامات متنوعة.

استخدم محمد ذنون الوان زيتية، الطباشير الملون والوان الباستيل على قماس الكانفاس، ووزع الوانه الخضراء والوردية والصفراء في كل ارجاء اللوحة بنقاء 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 أكريليك ,كولاج، كارتون صندوق وأوراق (ملصقات)، جرائد, وستينسل ومواد أُخرى مختلفة.

العائدية: من مجموعة الفنان.

الشكلان الرئيسيان اللذان يمثلان مركزية العمل الذي يطالعنا هما الطفلان المختبئان داخل الصندوقان الكارتونيان يرتدي الذي في الاعلى ملابس زيتونية مزرقة وفي اكمام القميص لون برتقالي يتناسب مع قميص الشخصية التي تحته للطفل والذي يرتدي بنطلون ازرق فيروزي. اللوحة مركبة تركيبا بصريا بجمالية صورية غير معهودة وقد استخدم ورق الكارتون وألصقه على سطح العمل ليضفي تناسقا مابين 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 توحي بجمالية صورية غاية في الجمال والروعة والدهشة فأعطى بها مدلولا 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 استغنائه عن الاطار الخارجي لها.

يميل هذا العمل الفني الى جمالية الشكل واللون في تصويره وتلك البقع الصغيرة الملونة تلوينا مدروسا وعفويا ليضمن بذلك تعبيرا صوريا تتشكل به فكرة وموضوع العمل الفني.

عينة رقم (3)

اسم العمل: حظ

القياس: 100*80 سم

تاريخ العمل: 2019

الخامة: ألوان زيت، أكريلك، 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 وبيدها 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 منحني 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 زاوج الفنان محمد ذنون بين اشكاله الواقعية وخطوطه التجريدية الهندسية في ارضية اللوحة فامتازت بتقطيعات متباينة الاشكال منها ماهو مقصود ومنها العفوي وفي هذا العمل الفني الذي نحا منحى الجمالية في الصورة التشكيلية نلاحظ ان مضمون العمل في حظ احدى 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 نابعة من بيئة الفنان الواقعية فوضع الازرق مجاورًا للأصفر كذلك الاخضر والاحمر متجاوران وهكذا بالنسبة للالوان المنسجمة ايضا.

عينة رقم (4)

اسم العمل: قلبي زورق

القياس: 70*90 سم

تاريخ العمل: 2019

الخامة: ألوان أكريلك ,كولاج, أرقام صلبة, طوابع بريدية, 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 معززا 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 المسلوبة 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 أكريليك ,كولاج، أوراق (ملصقات) ستينسل ومواد مختلفة.

العائدية: من مجموعة الفنان

يستهل الفنان محمد ذنون مشهده بصورة الفتاة على يمين اللوحة وهي ترتدي فستانها الاحمر المزركش وتحمل بيدها دلواً للماء, تسوق امامها سربًا 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 ببُنى 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 فزاوجها 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. زاوج 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 متاثرا 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 بتاثره 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 المزاوجة والتركيب في صور لوحاته لتمنحها صفة الجمالية كما في العينة(1،2،3).

الاستنتاجات

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

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 اكثر 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 بواقعيتها 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 الحداثة 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 Itd 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 Azez[1]

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

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1150

تقنيات الرسم العراقي المعاصر وانعكاسها على نتاجات طلبة التربية الفنية

الهام عبد الصاحب محسن[1]
اخلاص ياس خضير[2]

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 انه 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 للرقي 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 الآنية وآلياتها، 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. ظهر ت 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 / Ikhlass.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 ومرتبطان كماً وتأثيراً لعلاقات وبيئة المجتمع الحياتية" (Abdel-Gawad, 1983, p. 10). والرسم كنوع فني يحتوي على عناصر تكوين كما يخضع لمتطلبات المادة وضروراتها ويشتمل على علاقة تبادلية ما بين المؤثر البصري والذائقة التي تتحكم في أنتاج 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 انعكاسا ذهنيا 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 الاخر 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 الباحثتان السؤال التالي الذي من خلاله تتحدد مشكلة البحث: **ما تقنيات الرسم العراقي المعاصر ومدى انعكاسها في نتاجات طلبة التربية الفنية؟**

اهمية البحث:

1- تسليط الضوء على تقنيات الرسم العراقي المعاصر ونعكاسه 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: تِقْن: "اتقان الأمر واحكامه، ورجل تِقْن بكسر التاء: حاذق" (Al-Gohari, 1987, p. 208)

التقنية اصطلاحاً: وعرّفها قنديل (2006) بأنها "الاتصال بمهارة، وتعني كذلك: استخدام الانسان لكل مهاراته وامكاناته، 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 فى اللوحة باستخدام الفرش والادوات وغيرها" (Al-Quraishi, 2010).

التعريف الإجرائي: الرسم هو نتاج للأفكار التي يمتلكها الفنان وتحويلها إلى لوحه فنيه 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، لمسايرة العصر، في جل تطوراته 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 موروثة واخرى مكتسبة، أو بين قوى نزاعة إلى التغيير والتجديد وقوى نزاعة الى 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 يُعتَرف 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 بداء 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 والتحولات 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 طبيعية، 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 إثر 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 والاواني 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 وتزويقه 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 والفطنة 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 وتحولات و وتأثير هذه العمليتين في الفن التشكيلي بشكل عام وفي فن الرسم بشكل خاص ليبدأ العمل للتأسيس لمرحلة جديدة ومحطة مهمة فكانت المرحلة التي ابتعث 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 خطا 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 المنتقلة 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، وبتواجده 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 غذت 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 عطائه 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 الرسمي في مختلف مراحل صناعة الرسم ابتدأ من تشكيل الشكل الخارجي للمادة الطينية ثم معالجة السطح مرورا بالأفران والحرارة المستخدمة في عملية الحرق والشواء للعمل واخيراً الطلاء والمواد الكيمياوية 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 الرسمي بشكل فني جمالي تحتاج الى نوع خاص من المعالجات والعمليات التجريبية من اجل اعطاء النص الرسمي جمالية خاصة به كون ان النص الرسمي يتميز بامكانية احتوائه على اجناس من الفن التشكيلي كالرسم والنحت بالاضافة الى الجانب العلمي البحت في فيزياوية المواد الخام وكيمياويتها 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 الرسمي 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 الآنية 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 مواده 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 جوهرية 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 والتحولات 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 ممكنات 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 جنبا الى جنب الارث الثقافي الكبير فكانت التجربة الجديدة التي يمر بها الفنان وفن الرسم على المستويين المستوى المادي والذهني "وعلى هذا اخذ الرسام يبلور ملامح نزعته 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 تنعيمه 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 بداء يعمل 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 امساك 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 الصبير أو الجسم الإنساني، أنها في معظم الحالات تأليف من هذه العناصر المتباينة، المتضادة أحيانا، 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 ومتميز 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 وتركيبتها 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 جزيئات هذه الاشكال او محاكتها 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" اعمالي مدينة من مئات العناصر المشتركة " (Kamel, 1993, p. 5) وهذا ما وفت 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 اتجاهه واضح من خلال توظيف الحرف العربي مع الخطوط المسمارية المجردة في بعض الاحيان ومما تميز به استخدام الحفر او الاكاسد الملونة والنحت في تشكيل تكويناته البصرية في النص الرسمي فهو يعمل هنا على المزاوجة بين الاصول في توظيف الخط المسماري 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 الاخرى انه مرتبط في مرحلة الشواء وتنضيج العمل في سبيل انتهاء صناعة النص الرسمي واحتمالية الفشل واردة حتى اللحظات الاخيرة من الشواء لقطعة الرسم التي قد تتعرض للدخول للفرن 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 أخر مراحل انجازه لذا على الرسام إن يتميز بالملكة الإبداعية والفكرية في تصور الأشياء ذهنياً وحسياً، 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 الاشارية في بنية السطح الرسمي العام، وبما يتفق ومضمون العمل الفني. لتنساق 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 تنشا 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 المزاوجة والدمج والانصهار مع التشكيل العام لتكوين النص الرسمي وهذا ما برز عند الفنان العراقي "وبهذا التحويل اعطى سمة حداثوية للأشكال من خلال اشراك الحرف بالشكل العربي الاسلامي مع الشكل العام الذي اعطى حداثة 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 المستوى 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 الاشكال الهندسية بشكل واضح والتحزيز 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 الاكثر تجدداً.

تمثل هذه المعالجة جانبين، 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 بالتحولات في توظيف الاشكال المعقدة والبسيطة من خلال التأثر بالمرجعيات والبنى الضاغطة من جهة ومن جهة اخرى بالتجربة والتعلم الحديث عن طريق المدارس الاوربية فاعتمد التكرار في التحزيز 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 عل سطع القطعة الرسمية الا انها جاءت بأنساق تولد وحدة في الشكل العام من خلال توظيف الخطوط المنحنية وتقنيات الاظهار المتقاربة في الملمس الخشن وتدريجاته 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

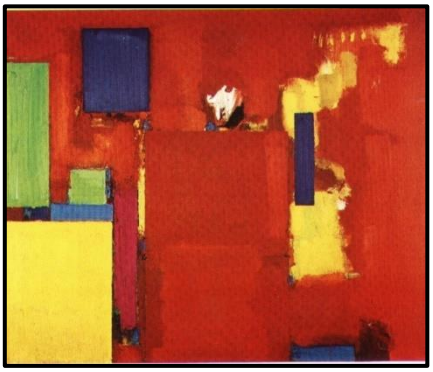
عمل رقم (2) المسح البصري للعمل تضمن:

ظهرت عناصر العمل الفني الرسمي من خلال اسخدام الاشكال الهندسية (الدائرة) وتكرراتها 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 الرسمي 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 تتبين 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 الرسمي 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 لابراز 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 التركيبة 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 متطلقتين لإبراز القوة اللونية والمنحنيات كتشكيلات اساسية في تقديم القطعة الرسمية فكانت التقنيات المستخدمة بين المتكررات في تنويع 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 كالاتي:

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 في9 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 لتدريسها 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 نتاجات طلبة التربية الفنية.

3- دراسة الاشكال التجريدية في الرسم العراقي المعاصر وانعكاسها في نتاجات 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. Kalied 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.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1141

اشتغالات المرجعيات الضاغطة وتأثيرها في تشكلات فنون ما بعد الحداثة

امال نوري عبود[1]

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 تشكلات فنون ما بعد الحداثة) 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 تحددها المرجعيات الفنية الضاغطة بأعتبارها 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، تشكلات، ما بعد الحداثة.

الفصل الاول : الاطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث:

من الطبيعة المقرورة والمتعارف عليها في الحياة هي التراكمات المعرفية التي تتولد وتتشكل 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 فأن 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 ومتانتها وما متفق عليه من عمليات الخبرة والتعلم وصاغت الباحثة مشكلة البحث في التساؤول الاتي : ماهي الاليات والكيفيات المتعلقة بأشتغال المرجعيات الفنية الضاغطة في تشكلات 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 المكتنبة 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 (رَجعَهَ) غيره من باب قَطَعَ وهَذَيْلٌ تقول (أرْجَعهَ) غَيْرُهُ بالالف. وقوله تعالى: ((**يَرْجِعُ بَعْضُهُمْ إِلَى بَعْضٍ الْقَوْلَ**)) ، سورة سبأ، الاية 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,

(p. 97 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 مابعد 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 مابعد 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 وهدم كل ما سبق ، مستخدمة ماهو هامشي وفائض ومستهلك وبلا قصدية 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 بأختلافات 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 و لسلوكيات 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 نشئا 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 فأن " الوسط المادي المحسوس الذي يواجهه الإنسان ويتعامل معه ، ويتعرف من خلاله على الظرف الآخر ويكون لنفسه أفكاراً ". (alluws, 2000, p. 34) ، حيث تشتغل هذه الافكار فتولد خصوصية التشكيل وموضوعيته للتعبير نتيجة عوامل ومرجعيات

متعددة ومتنوعة. (Khudair, 2018, p. 7) ، ومن هذه الافكار ما يصبح ملازم له يرجع اليها عند الحاجة وعلى هذا الاساس والمبدأ تشكلت أول الضواغط المرجعية عند الانسان ، حيث كانت ولا زالت هذه الأفكار بالرغم من تنوع انتماءاتها وتجنيساتها 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 امكانيتها المشتركة واسلوبها المتشابه والتي تربط بين منظور كلٍ 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 حقيقية لا مرئية" . (Pirolopenti, 1987, p. 25).

وهنا يتخذ الشكل صورته ان كانت متغيرة او ثابته بأرتباطها بمرجعياتها الشكلية اذ " ان مرجعية الصورة تكثيف للرؤى الفلسفية ". (Al-Qasab, 2003, p. 77)، وبالرغم من اختلاف نمط العلاقات وانواعها ان كانت تبادلية أو تركيبية أو بنائية وغيرها من العلاقات المتنوعة والمتعددة والمختلفة الى أنها تعد الاساس 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 ، فتعطى 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 الشيء الداخلية التي ينطبق عليها هذا التصور ،هذه الصفات نفسها هي الحصيلة المكثفة والمنتقاة نتيجة التعامل الفعلي المتكرر مع الشيء في سيرورة الحياة والعمل" . (Georgy, 1990, pp. 30-29)، نستطيع ان نحدد ان كل ما مر من التجارب الفنية عملت على بناء مرجعيات فنية في العصر الحديث والحالي " (Salem, 2017, p. 51) وماهو جدير بالذكر ان بالامكان المنتج الفني عبر ارتباطه بمرجع خارجي عند التاسيس ان يكون علاقة عكسية مع المرجع في الاشارة اليه عند التداول بشكل ضمني مباشر او غير مباشر مهما كان تصنيفه . (Abd Al-Razzaq, 2019, p. 245) ، 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 الآنية 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 " . (Ali, 1989, 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 كناتج ، والمحصلة النهائية كتراكم معرفي ترتبط فيما بينها كمعالجات للتعامل مع المرجعيات التي في اساسها ترتبط بالفعل والحدث والمنجز الفني ككم مادي ، حيث "تدرك الكمية عبر تغييراتها النوعية بوجه خاص: اجمالي/جزئي، وحيد/متوزع، شمولية/تعددية، اننا نشهد ارتسام الخطوط الأولية لأصناف تتعارض فيها الشمولية والفردية (الجماعي والفردي) 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 ضمنها يحتم على اي فرد التعامل مع الصورة بصيغتين ان يكون جزء منها يصنع العديد من تشكلاتها 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 التشكلات 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 بأعتبارها مجموعة من العلامات ،أو علامة ، وهذه

العملية تفسح المجال للتعامل معها ببعد سيميائي بمستويين، الأول: خاص بالمرجعية نفسها ، والثاني: خاص بالصورة الفنية كمنجز مرئي علاماتي. اذ" يتحدد البعد السيميائي في النظر الى المرئي- التشكيلي على انه جملة علامات مسمطقة ،تحت وطأة العلاقات النصية التي تربط بين هذه العلامات، وتجعل المرئي نصاً صورياً قابل للقراءة والتأويل بغض النظر عن لغته ، فالسيمياء 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 ، ومرجعيته بالدال ، والمتلقي وارتباط مرجعيته بالمدلول . (Karumi, 2004, pp. 68-66) ، حيث يتم تضمينه بشكل كامل للعمل بإعتباره علامة متكامل 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 موجهة 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 مُسَنّن 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) وكنتيجة 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 بأعتبارها ارسالية يمكن ان تفك شفراتها بربطها بمرجع او مرجعيات متعددة او متنوعة او مختلفة ، و التي عبرها يستطيع الشخص ان يقراء النص ومن ثم تتشكل عملية التعرف والادراك ، ولعملية التعرف على تشكل الشكل الفني واهمية اشتغال الشفرة كجزء اساس في بناء منظومة المرجعيات نتبع خواصها الثلاثة الاتية :

أولا: خاصيتها التشكيلية التصويرية ، حيث تتمثل بالقوة في بناء الشكل واعطائه هويته الخاصة المعبرة والمنبه والجاذبة بإعتباره ذات خاصة لها الامكانية في الحضور والتمثيل كإحالة الى فكرة ، أو معنى .

ثانيا: 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 .

ثالثا: قدرتها الذاتية ،وطاقتها الخاصة مما يعني ان لها جذور اجتماعية عميقة تميزها عن غيرها وتعطيها 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 الحدثية: أي هي مايمكن 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 وكمها التراكمي لديه .
4- الضواغط المرجعية الضمنية: ان كل قاريء 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 لتحقق 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 ، وعملية 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 والإشتغال 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 معانٍ عدة وأوجه عبر الارتباطات بمرجعيات متعددة تمكنها من الوصول الى التعددية في المعنى " ليس من صورة تدرك إلا حيث يرسم توافق أو علاقة، خط ، قوة شكل ملازم ، نسيج حضورات أو اصداء، شبكة من التوافدات، فتسمى بنى تلك الثوابت الصورية تلك الارتباطات التي تنم عن عالم ذهني والتي يعود كل فنان فيبتدعها وفقا لحاجته". (Osiris, 1972, p. 360) و الارتباط بالمرجعيات كنسيج حضورات مرتبط بالدماغ ، أو ثوابت صورية مرتبطه بالواقع تشتغل بمرحلتين:

الأولى : متعلقة بشكل كامل بالصانع الفنان ، وضواغطه المرجعية التي يمتلكها كرصيد خاص به .

والثانية : ارتباطها بالمتلقي ، ورصيد ضواغطه المرجعية التي تمكنه من فك شفرات نص العمل الفني ، عبر ما يرتبط به المرجع بالشفرة و الوصول الى المعاني المتضمنه فيه وبين التقارب والتباعد تتشابه القراءات أو تتعدد وتختلف .

وتتضح المرحلتين بما قدمه (سيزان) بإعتباره من أهم المشتغلين على التغيير في بنى الضواط المرجعية لتقديم صيغ وطرق جديدة ي البناء الفني للشكل ، اعتمدت على التغير، والاستحداث في كل من المشاهدة ، واعادة 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 يتدربا بأستمرار على المشاهدة والتفكير في كيفية المشاهدة ونتاجاتها وامكانية اعادة النتاج 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 بأمكانها 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 تدأولها الاخرون من بعده وأصبحت حافز لهم في تشكيل الضواغط المرجعية الخاصة بهم و تداولها حيث يقول كل من (ماتيس وبيكاسو) أن (سيزان) "هو اب الجميع ". (Olivier-René Veillon, 1995, p. 24)

والاشارة 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 علاماتية 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 متشكل 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 اللاواقع، 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 ابدي وما يمكن ان يكون علاقة بما هو ابدي كقيمة جمالية عليا لا يمكن ان توجد الا بوجود حواسنا ان هذه الحواس لاتعرف الحياة والحرارة الا بوجود الشيء فجذور الاحساس مغروسة ابداً في العالم، والعملية تتم عبر الإختلاف في المرجعيات وتنوعها بين كل من المتلقي 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 مرمّزة "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 منزاح بأتجاه 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 التكعيبية هي احدى اهم التحولات والمتغييرات في الضواغط المرجعية التي كانت نتيجة لافرازات طرحتها الشكلانية عبر الانزياح بأتجاه اعطاء الاهمية للشكل والمستويات المتعددة والأوجه الممكن اني 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 جائت في ما بعد ، الا انها اشتغلت بشكل واضح جداً في التكعيبية ، وهذا ما يؤكده (هربرت 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 تركيبة 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 والمشتركات 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 الزماني 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 المتكرره و الجديدة المستحدثة . (George, B.T, p. 76) .

والجديد والاستحداث يشتغل بصورة مغايرة الى ان يتحول الى تقليدي وثابت فيزيحه أو تجاوره ضواغط مرجعية جديدة كلياً وتتجسد هذه العملية في نشوء وتكوين السوريالية ، و يشير (هربرت ريد) بما يخص عملية الاشتغال السوريالي بأنها:"فن بلا اي انوع 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 فني بأمتياز 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 السوريالي 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 تشكل 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 اعمق من ذلك يمكن ان يصبح ضاغط مرجعي في الذاكرة والخزين المعرفي بعد دمجها الافتراضي على شكل رموز واشكال وصور وإشارات ومعاني . " اننا كثيراً ما ناخذ 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 فني 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 صيغة ومعنى الى اخر فـ" التحول من الخصائص الجزئية إلى الصفات الكلية ، ومن الفردية إلى التعميم المطلق ، لذا كانت عدمية الذات التجريدية تتطلب تعرية الطبيعة من حُلّتها العضوية ، ومن أرديتها الحيوية ، كي تكشف عن أسرارها الكامنة ومعانيها 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 الرجعيات 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 كيفيات 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 افرزه الاطار النظري من مؤشرات وتم الاستناد عليها في تشكيل اداة البحث للتحليل و القياس والمعيار للاشتغالات وتحديداتها .

منهج البحث : اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي والمنهج التحليلي في وصف الانموذج ومن ثم تحليله والوصول الى الماهيات لاساسية في عمليات وكيفيات الاشتغال للمرجعيات الفنية الضافطة 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 امراة 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 الضاعطة:

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 .

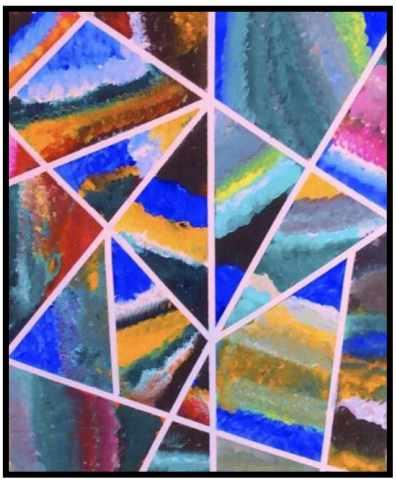
حيث عملت المرجعيات الضاغطة على التحول من الرسم للبورتريه الخاص برسم الوجه بشكلها الطبيعي والواقعي الى تغير الارتسامات بالنسبة للخطوط والالوان والتشكلات والكتل رغم ان هناك ايحاءات تربط بين الوجه في الواقع والوجه في اللوحة عبر تكرار عناصر ومفردات العين والانف والفم .

الا ان التشكل للهيئة الخاصة بالوجه تعطي مضامين مختلفة ومغايرة والعملية بكليتها 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 التكعيبي الذي استخدمة الفنان (بابلو بيكاسو) في عمله الفن الوجوه والمتمثلة في تواصل الكتل اللونية والفضاءات والتي تظهر من خلال ضربات الفرشاة النشيطة المليئة بالإنفعالات التي اسقطها منفذ العمل على صورة الوجوه للأشكال فاظهرت الجانب التعبيري للعمل والمعتمدة على المعنى المتشكل 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 الأسلوبي 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 – السمائي – الاسود – الرصاصي) واللون الابيض ذات الخطوط الفاصلة بين هذه التضاريس بشكل افقي وشاقولي ومائل على سطح اللوحة رتبت بطريقة اظهر العمل على انه مرآة باسلوب 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 ازياحاً 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 التاثيرات الجمالية لفنون ما بعد الحداثة على منفذ العمل وجعلتها تركز على فكرة العمل من حيث الجانب الجمالي التقليدي، متاثراً 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 اكريلك على كانفاس

نوع العمل: الفن لغة

العائدية: قسم التربية الفنية

الوصف البصري:

يتشكل السطح البصري للعمل من خلال لوحة مليئة بالاشعاعات عن طريق الالوان الحارة والباردة والمحايدة وشكل رمزاً لشكل قرص الشمس فترة ظهور صباحاً اصطبغ 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 بالسمات 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 تعبيري للشكل..تميز إسلوبها التقني الإظهاري بوحدة الموضوع والتعبير النفسي.

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

بعد ان صاغت إسلوبها الخاص المرتبط بتناسقها الفكري والجمالي، وتحقيق عجينة لونية ذات ملمس خشن لكي تعطي لنا احساساً بصرياً لوجود للشكل من خلال اشراقة الشمس.

النتائج والاستنتاجات:

النتائج:

1) تعمل المرجعيات الفنية الضاغطة على ان تؤسس فرضية وسيط بين كل من الفنان والمتلقي في كيفية ايصال العمل الفني.
2) المرجعيات الفنية الضاغطة يمكن ان تتغير وتتحول وتستحدث فتؤسس لمناطق مغايرة كلياً على مستوى الانجاز والتلقي.
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 فني مغاير على المستوى الجمالي والفكري والاشتغالات الوظيفية والفكرية كقيمة جمالية تعبيرية للعمل الفني.

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 تحددها المرجعيات الفنية الضاغطة بأعتبارها الوسيط المسؤول عن ترجمة الافكار من اللامرئي في مخيلة الفنان الى المرئي في الوسيط المادي ومن ثم الى اللامرئي في ذهنية المتلقي.

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

التوصيات:

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

المقترحات:

تقترح الباحثة العمل على عنوان

انثربولوجيا المرجعيات الفنية الضاغطة وتشكلات 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, Maisonneuve 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.

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

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.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1119

إشتغالات الغروتسك في نصوص مسرح الطفل

أنمار عباس فاضل [1]
أ.د. صالح أحمد الفهداوي [2]

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 بانه شكل من اشكال 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 بوصفة 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 تعبيري 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 مجساً 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 وسلبي بطريقة موضوعية ضمن درامية النص المسرحي.
2. وجود الشخصيات الحيوانية والنباتية الذي يجعل النص من نوع المسرحيات المؤنسنة .

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 منبعا أساسيا 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 المألوف بطريقة مألوفة كما يسهم بخلق الدهشة واثارة التساؤلات والانبهار 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 التزيّنات 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 (بنيرون) المدفون تحت حمامات(Trajan) رسوماً جدارية وديكورات القديمة. " واطلقت تسمية (الغروتسك) على تلك الديكورات التي تجسدت على شكل لوحات نباتية وبأشكال 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 لمصطلح 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 ملبسهم 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) ليدل على مظاهر منافية للعقل، إذ ارتبط بحكم دلالته الأصلية بالتجسيد لكل أنواع التشويه الجسماني من مثل الكائنات الحيوانية، والأشكال التي تتمفصل بين حدود ما هو عضوي، ولا عضوي، وشذوذات التشويه الجسماني من مثل (الأقزام، العمالقة، الحدبات...). أصبح الغروتسك يستعمل صفة عامة للغريب، والخيالي، والقبيح، غير المتناسق، 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)*، منتقلا 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 محرزاً 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 تحظي 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 اكثر من خلال قصيدة (الفردوس المفقود) التي كتبها في عام (1667)، ويعد من ابرز 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 الظريفة ودفاعه عن الحريات المدنية خاصه حرية العقيدة والمساواة وكرامة الإنسان، كما قام بكتابة أعمال في كل الأشكال الأدبية تقريباً، فقد كتب المسرحيات والشعر والروايات والمقالات والأعمال التاريخية والعلمية واكثر من عشرين ألفا من الخطابات، وكذلك اكثر من ألفين من الكتب والمنشورات من اشهر أثاره (رسائل فلسفية 1734)، (وزاديغ 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 أيضا 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 الحبكة في النص الخيالي، (تضمين بعض الصور الغروتسكية، ومواقف الحبكة).

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 تفريغ 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 فكرياً 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 حُسباننا أو تدخلت مفهوماتنا الخاصة ككبار في إبعاده عنا، فإ ن النتيجة ستكون مسرحا بعيدا تماما عما نراه، إنه لن يكون مسرح الأطفال قدر ما سيكون محاولة منا – نحن الذين ابتعدنا عن طفولتنا –لاستعادتها وسيصبح مجرد واجهه لعرض دمى ميتة لا حياة فيها، أنه شيء عما نعرفه الآن، لن يكون قوامه الخشبة أو المبنى، أنه مسرح مرن يتغير كما نشاء، ليس تقليدا يختلف تماما لمسرح الكبار و أنما

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

وتأتي اهمية 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 تربوية ايضا" . (Lusi, 2016, p. 246). إن الهدف من الضحك والتسلية فى مسرح الطفل هو الترفيه و الترويح الذى يوصف بأنه "الوسيلة التي تحقق جميع أهداف مسرح الطفل ،إذ إنه عن طريق الفكاهة و المفارقات الكوميدية ، ينتقل الطفل من حالة التلقي الغير حيوية إلى حالة تلقى مفعمة بالحياة ، نستطيع من خلالها ان نقدم له المعرفة والصورة المنتقدة للسلوك السلبى 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". (Zarzis, 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 وتأصيل قيم و مفاهيم أخلاقية جديدة , أما الشيء الذى 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 أسلوباً . (Rahim, 1988, p. 205) . فالغر وتسك 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 ، فلابد 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 ، الذى يعمل على فضح السلوك السيء ، خلال تشويهه 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 والرائعة لتقدم فكراً قائماً على الفرحة ، يمتع و يقنع و يكثف ، و هي في الوقت نفسه "تعد تقنية كاشفة للعبة المسرحية تهدف مشاركة الطفل في اللعبة المسرحية ، عبر تصوراته الخيالية ، إذ تقوم على الشكل التجميعي خلال الجمع بين أجزاءه المختلفة والمتناثرة , 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 وذلك من خلال عدد من التقنيات الفنية المختلفة ، فإن الغرو تسك يعد من افضل تلك التقنيات ، التي يتحقق من خلالها التوازن بين الفكر و الفرجة ، للوصول الى المتعة و التعليم في مسرح الطفل ". (Belkhair, 2011, p. 46) وعليه فإن الغرو تسك يعد أهم الآليات المسرحية ، التي يمكن الاستعانة بها في مسرح الطفل، إذ انها تثير وجدان الأطفال ، وتثير ضحكاتهم الشعورية و اللاشعورية ، و تخاطب افكارهم ، و تدفعهم إلى النقد الذاتي ، وبهذا يمكن لنا استثمار الغرو تسك مسرح الطفل تأليفاً واخراجاً و تشخيصا و تأثيثا . ويرى(حمداوي) "أنه لابد لمسرح الطفل أن ينفتح على الغرو تسك على غرار مسرح الكبار، فيختار المخرج مسرحية كوميدية صادمة ، زاخرة بالتناقضات الضدية المثيرة، وبممثلين صغار على وجوههم أقنعة شاذة و غريبة ، أو بوجوه متسخة بماكياجات خشنة تتسم بالقبح و التشويه، كأننا أمام لوحة تشكيلية تذكرنا بالوحشية و الدادية " (Youssef, 2001, p. 154) . و يأتى اشتغال الغرو تسك في مسرح الطفل ، لاحتوائه كل هذه الأشكال السابقة شكلاً ، أما مضموناً فأنه يختلف بحسب التوظيف ، الذى يبتعد عن العنف و الوحشية والهمجية الفكرية، فالغر وتسك في مسرح الطفل ، يسعى من خلال خلق التنافر و التشويه لضبط العبثية و السلبية و الوصول للجمال في الفكر و الفرجة 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 بـ(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 القصدية، 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 قصدية 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 وسلبي 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 المؤنسنة والتي ينطلق فيها المؤلف من جعل الحيوانات ناطقه مثل الشخصيات البشرية .

3- لا تخلوا من احداث كوميدية يقدمها المؤلف بصوره تهكميه في بعض الحوارات .

4- تظهر ملامح السخرية كمتخيل سردي في النص المسرحي الموجه للطفل .

5- استدعاء شخصيات من اماكن وازمنة متنوعة كأسلوب غر وتسكي 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 يتساوق مع اهداف البحث .

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

عينه البحث : اختارت الباحثة نص مسرحية (اولاد جحا) للكاتب المصري (السيد حافظ) كعينه قصدية 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 لعده 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 وعاقل) 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 شريحه 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 الجاثمة 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 مبنى 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 مشحونة 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 جبانا

ولا يخلو النص من لمحات تربوية وتعليمية ومواعظ اخلاقية ضمن الحوارات المسرحية ليطرح بذلك مجموعه سلوكيات ايجابيه وسلبيه موزعه على الحوارات بطريقه لا يشعر معها الطفل بانه امام مواعظ محشوه عنوه في الخطاب المسرحي ثم يصل الحال بالأشخاص الذين يقابلون تيمور لنك باختلاق الاعذار لتجمعهم ابنه جحا في المخزن لئلا يقول عنهم الناس انهم جبنوا وتنصلوا عن موعد المقابلة و في هذا الامر حيله لكشف نواياهم وخوفهم من تيمور لنك لينتهي الفصل الاول بقدوم تيمور لنك الى بيت جحا واعجابه بابنته وامرها بالزواج منه ويفتتح الفصل الثاني على وقع قصيده تحث على الشجاعة وتوضح الخراب الذي سببه المغول وتؤكد على شجاعة اولاد جحا وتكون الجمل ذات ايقاعيه شعريه عالية على شكل حوارات على لسان البنت 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 ايجابيه 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 يحبب الاطفال بشخصيه الفلاح لانه سبب استمراريه وديمومه الحياه. ويستمر الصراع بين اولاد جحا وتيمور لنك حتى النهاية .

وتنجح خطتهم في اغراق الافيال 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 الافيال..
احذروا يا اولاد..
لو خفنا من الافيال..
سوف تكثر الافيال..
والانسان اعطاه ربه الحكمة والحلم ....
ليقاوم الظلم..

ويحقق الكاتب رؤيته التي تقوم على زرع القيم الاخلاقية والوطنية لدي 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 الغرو تسك ، إذ تكشف التناقضات ظاهرة تبعث
على الدهشة، و تظهر في الأقوال أو الأفعال أو الصور، مما يؤدى إلى الإضحاك والمفارقة الكوميدية.

2- فيه نقض موضوعي، لكشف التشوه،ومتعة لاذعة تكشف السلبية و تحض على التغيير، فثنائية الصورة الإيجابية و السلبية فى الغرو تسك، 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، والصراخ و الضحك و الوحشية و اللامعقول، إلا أنه لا ينطوى بدرجة كبيرة على قيمة تربوية ،فإن الغرو تسك 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 الغرو تسك مصد را رئيسا من مصادر الضحك ، التي تحث المتلقي على الفصل بين السلبى و الإيجابي، و أخذ موقف نقدى يحض على التغيير و كان هدف مسرح الطفل هو القيام بأداء وظيفي تعليمي، خلال تقديم المعرفة بطريقة مشوقة فإن الغرو تسك يعد أفضل التقنيات ، التى تحقق توازناً بين الفكر و الفرجة ، خلال التنافر و التشوه ، لضبط العبث و السلبية، و الوصول للروعة محققة المتعة و التعليم.

5_ الغرو تسك يحقق فرجة مغايرة، توقظ 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 فى 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. Belkhair, 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 Carnivalesque – 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 performancesIraqi Child Theatre. *Academic Journal, Issue97, 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 Fadel[1]
Saleh Ahmed Al-Fahdawi[2]

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

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1066

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

م. م. إيمان فارس سلمان [1]

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 21/8/2022 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 تشكيليا في بناء الأحداث اللاحقة للفيلم.

احتوى الفصل الأول على الإطار المنهجي للبحث حيث حددت مشكلة البحث بكيفية تعامل زيفرللي 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 زيفرللي 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 ألوصفي 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

أولا: 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 زيفريللي عندما(The movie

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

(Hamlet, directed by Zeffirelli1989 همش شخصية هوراشيو وحذف جميع مشاهد فرنزيراس لأنها لا تخدم تفسيره الخاص للفيلم .

ومن هذا المنطلق نجد أن لدى شكسبير مشاهد مهمة لايمكن التخلي عنها وأخرى لاتشكل 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 روميو وجولييت واغنائه باللغة السينمائية تشكيليا ؟

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 روميو وجولييت فإنها لم تنل حظا كافيا في الدراسة والتحليل بالرغم من إنها تحدد تقريبا نشأة الدراما الرومانتيكية في الأدب الغربي فهي معجزة بشبابها وبما تثير من التأثر والمرح بمهارة صاحبها في بناء المسرحية ((Shakespeare, Romeo and Juliet1968 p.10 . ومع ذلك لم تدرس المسرحية بشكل كاف كما يرى الباحث والأهمية في هذا البحث تكمن في كونه يتعرض بالتحليل لمشهد واحد تشكيليا 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 روميو وجولييت واغنائه باللغة السينمائية تشكيليا

رابعا : حدود البحث

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

المبحث الأول

شكسبيروالمسرح 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 الأوربية 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 وتحد للسلطة بكافة أشكالها ومحاولة الفنان السعي إلى إيجاد ذاته من خلال وصوله إلى قواعد خاصة به ومنفلتة ولا تنتمي ظاهريا لأية مدرسة معينة ولكن بنفس الوقت لها تاطيرات تنظرية مهمة لايمكن إغفالها بأي حال من الأحوال .

وقد يرى البعض أن في ذلك تنكر للأصول الكلاسيكية الأخلاقية التي نشا 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 الوظائفي 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 احدب 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 ثائر 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 وملاهيه 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 بتنويع الزمان والمكان والموضوع

2-حرية الكاتب الرومانسي في اختيار مواضيعه وعرضها بصورة لم يدركها 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 منطق العلاقات الإنسانية فان معالجة جديدة للمنطق لابد أن يكون لها تأثير على الدراما فالحدث يدفع إلى الأمام بواسطة التناقص 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 استيقت مفاهيمه الأولى من شكسبير لم يكن مقطوع الجذور عن الشعب في تلك الفترة حيث كان " أبناء الشعب يشتقون 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 مميزا تبعا لنوعية الثقافة التي كان يحظى بها جمهور تربى 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 فرادة 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 وأعذار 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 لفيف من دعاتها 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

روميو وجولييت وبناء المسرحية الرومانسية

كما أسلفنا القول بان مسرحية روميو وجوليت هي التي حددت تقريبا نشأة الدراما الرومانتيكية في الأدب الغربي "وفيها تقترح المأساة والملهاة وتبدو قدرة شكسبير على حسن استعماله للمتناقضات وانتفاعه بها(Farid,1981 , p42). ومن الطبيعيان ابسط تعريف أن المأساة تنتهي نهاية حزينة بينما تنتهي المسرحية الكوميدية 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 مابين 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 فالحياة 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 روميو وجولييت 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 الشكسبيري سوى وحدة الموضوع وثم إلغاء الالتزام بوحدتي الزمان والمكان .

2- حرية اختيار الموضوع من قبل شكسبير حيث إذا ما عدنا إلى اصل هذه المسرحية نجد إن "اقرب المصادر التي اقتبس منها شكسبير رواية روميو وجولييت قصة شعرية للأديب الإنكليزي آرثر بروك المتوفى سنة 1563 مستمدة من القصص الإيطالية التي ظهرت بين القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر ومنها قصة لماسشو وقصة للويجي ذي بورتو وقصة لباندلو وقصة لبوبسيتو وهو المرجع الذي اعتمد عليه بروك في أكثر فصول قصيدته ولقد كان للقصة مرجع إنكليزي آخر في عهد شكسبير هو كتاب وليام بينتر المسمى قصر المسرات وفيه جمع الكاتب طرائف من الأقاصيص والأخبار الإيطالية الحديثة والرومانية القديمة (Al-Akkad,1958, p160)

3- تم في مسرحية روميو وجولييت استغلال اكبر 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 بعيدين كل البعد عن حياة شكسبير اليومية وواقعة الاجتماعي وبيئته التي نشا 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 مسالة اختلاط الكوميديا بالمأساة لان شكسبير في هذه المسرحية مزج بمهارة بين النهاية المأساوية التي انتهت بموت روميو وجولييت ولكنها في نفس الوقت أحيت الصلح بين أسرة كابيلوت وأسرة مانتجيو وذلك لا يعني أن يموت الحب لتموت العداوة وإنما عاش الحب بين كل أفراد الأسرتين وتوزع عليهم بالتساوي وهم يدفنون الجسديين 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 تقديما في السينما حيث قدمت لأكثر من أربعة عشر مرة من عام 1933 إلى عام 1998 0

وتأتي مسرحية روميو وجوليت 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 كيوكرعام1936وتمثيل 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 1954 هو الفيلم الإيطالي البريطاني المشترك "روميو وجولييت"إخراج الإيطالي ريناتو كاسنيلاني وتمثيل سوزان سينتال ولورانس هارفي.

5-الفيلم الخامس عام 1958 هو الفيلم السوفيتي "روميو وجولييت" إخراج ليف ارنتشام عن باليه 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 زيفرللي وتمثيل ليوناردو واينيج 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 الأقلام 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 تشكيليا 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.

ثانيا:-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 .

ثالثا :- الملابس والإكسسوارات

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

رابعا : - لقطات وزوايا الكاميرا وحركاتها

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

ا – أللقطات

1- أللقطة التأسيسية :-وفيها تقدمه للموقع والشخصيات لأول مرة والفعل الرئيسي والمزاج النفسي .

2- لقطة إظهار الفعل :- والغرض منها إظهار الموضوع وذلك أثناء قيامه بالفعل .

3- أللقطة 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 آو تسمعه خارج إطار أللقطة

5- أللقطة الاعتراضية :- وهي أللقطة التي تعترض التدفق الطبيعي للقطات الأخرى فيدخلها صانع العمل لبعض الأسباب الفنية والموضوعية ومنها الإيجاز والتشويق والإيحاء والتفسير .

ب- أحجام أللقطات

1- أللقطة الكبيرة: وهو بالنسبة للإنسان يتحدد بالوجه الكامل مع الكتفين ويتفرع من هذه أللقطة لقطة كبيرة أخرى تقطع نهايات الموضوع المصور وتركز على جزء منه .

2-أللقطة المتوسطة : وفي هذه أللقطة تتحدد بوجود مسافة اكبر قليلا من الكبيرة بين قمة الشعر والحافة العليا للإطار بينما تمر حافته السفلى بمنتصف الجسد على وجه التقريب .

3-أللقطة العامة : عند ظهور الموضوع المصور بكاملة نطلق على حجم أللقطة "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 الإعياء 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 تعبيري 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- زو ايا الكاميرا

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

2- الزاوية المرتفعة عن مستوى النظر : إذا كان الارتفاع عاليا تسمى الزاوية بعين الطائر أما إذا كان الارتفاع مناسبا بسيطا أو أعلى بقليل فان 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 تعبيري 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 روميو وجولييت على العكس من المسرحيات الأخرى كهاملت ومكبث وعطيل . ورغم أن المصادر تؤكد أن روميو وجولييت 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 الاطار 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 تضفي 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 ألوصفي 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 أللقطات 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.

رابعا: عينة البحث:

أختار الباحث عينة البحث بالطريقة القصدية غير الاحتمالية لمشهد الشرفة من فيلم روميو وجولييت 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 وفقا للمؤشرات التي توصل إليها الباحث من استخلاصات الإطار النظري والدراسات السابقة.

أسم الفيلم: روميو وجولييت

المخـرج: فرانكو زيفريللي.

كان ((للأسلوب الواقعي الذي اتبعه زيفريللي في إخراج روميو وجولييت دورا كبيرا 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 يقدرون 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 لروميو وجولييت 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 تأثيرا في العمل.

ويرى الباحث أن في هذا المشهد تفجر الحب الذي كان المعادل الموضوعي للكره بين هاتين الأسرتين 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 روميو المراهق الذي لا يعبأ بالمخاطر هي التي قادته إلى حديقة جولييت... وجولييت كانت تظن نفسها وحيدة تبوح بحبها دون أن يعلم بها أحد ولكن المصادفة والقدر شاءت أن يسمع روميو ذلك ولو شاء شكسبير لجعل الأمر مختلف تماما 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 تلته حين بنيت وفقا 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 وخصوصا (هاملت).

أولا: المكان

أختار المخرج المكان وفقا لرؤيته التي تتماهى مع مرجعيات المكان في النص الاصلي ، حديقة آل كابيلوت حيث الأشجار الكثيفة والعالية التي تسمح باختفاء وتسلق روميو إلى شرفة جولييت 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 روميو وجولييت.

ثانيا: الإضاءة

لم يكن للإضاءة دور واضح في المشهد سوى إنها كانت إضاءة ناجحة إلى حد ما كون أن المشهد ليلي، ويرى الباحث أن الإضاءة كانت أعلى من مستوى المطلوب لمشهد ليلي 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.

ثالثا: 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 واضحان لديه كما أن المكانة والطبقة الاجتماعية محشمة بدقة.

رابعا: لقطات وزوايا الكاميرا وحركتها

أ- أنواع أللقطات:

1. أللقطة 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 أللقطة بكثرة في المشهد وذلك لان لكلا الشخصيتين رغبة في إظهار العقل الذي يودان القيام به مما جعل الأمر مبررا من الناحية الإخراجية.
3. أللقطة الذاتية: استخدمت أللقطة الذاتية في بداية المشهد عندما كان روميو يراقب جولييت وبعد اللقاء انتفت الحاجة لمثل هذه أللقطات لان اللقاء أصبح مباشرا.
4. لقطة رد الفعل: أحتوى المشهد على ثلاث لقطات لرد الفعل... الأولى: رد فعل جولييت وهي تسمع صوت روميو دون ان تراه، ولقطة صراخ الخادمة على جولييت ولمرتين.
5. أللقطة الاعتراضية: استخدمت هذه أللقطة لمرة واحدة وذلك من خلال قطع للأشجار والسماء للإيحاء على انقضاء فترة زمنية على لقاء روميو وجولييت.

ب- أحجام أللقطات:

1. أللقطة الكبيرة: أكثر المخرج من أللقطة 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. أللقطة المتوسطة: ولقد استخدمت لإظهار جزء من جسد جولييت وهي خلف حائط الشرفة المنخفض وجزء من جسد روميو المختفي خلف حائط الشرفة، والباحث يرى أن أللقطة المتوسطة هنا جاءت كتنويع على أللقطة الكبيرة وخصوصا في الحوارات الطويلة.
3. أللقطة العامة: استخدمت في المشهد عند أول ظهور وذلك لبيان الموقع الذي سيجري فيه الحدث كما استخدمت عند ذهاب جولييت بعد مناداة الخادمة ووجود روميو في الحديقة وما يولده ذلك التوزيع المتكافيء للكتل من حفظ على الشخصيات. (أنظر الملاحق لجدول تكرار أللقطات 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 جولييت إلى الشرفة ، كما استخدم هذه الحركة في ختام المشهد الذي فصلت بين روميو وجولييت بعد نهاية لقاء حميم، ويرى الباحث أن هذه الحركة لم تخرج عن كونها استعراض للمكان وباستخدام واقعي ولإيجاد علاقة مكانية بين روميو وجولييت.

3- الكرين: لم تكن لهذه الحركة أثر واضح في هذا المشهد باستثناء صعود روميو الى الشرفة ولم تكن حركة الكرين واضحة، ويرى الباحث أنه بالأمكان متابعة الصعود بحركة راس الكاميرا لان المكان غير مرتفع جدا.

د- زو ايا الكاميرا:

1. زاوية مستوى النظر: كثر استخدام هذه الزاوية عند صعود روميو إلى الشرفة وبدءه بالحوار مع جولييت ، 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 جولييت 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 يختلس النظر إلى جولييت وهي جالسة في الشرفة وكان يرى أن جولييت روحيا أسمى منه ولذلك شبهها في حواره بأنها أشبه بالقمر او 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 لتشكل 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 لان حوارات شكسبير الشاعرية كانت أقوى من التعبير الموسيقي إلا انه استطاع أن يدعم بعض فقرات الحوار بالموسيقى وان يستغل فترات الصمت كذلك في استمرارية تدفق الحوار ألشاعري الذي يشبه الموسيقى والتي لم تخرج عن الإيقاع السحري للحوار مطلقا.

سادسا: الحوار

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

أما إذا كان الأمر مع شكسبير فان الأمر قطعا سيختلف لان شكسبير أعظم من كتب الحوار وكل حواراته كانت عبارة عن قصائد هائلة، ولكن زيفريللي له ذائقة خاصة في انتقاء حوارات شكسبير وخصوصا في هاملت التي كانت تحتمل الكثير من الاقتطاع، إلا انه في هذا المشهد حافظ وبشكل دقيق على جميع الجمل الحوارية دون حذف لأنها تشكل الأساس ألبنائي لباقي أحداث المسرحية وان جاءت صدفة، فالحوار هنا جاء بشكل يوحي بالعفوية وكأنه غير محضر له من قبل روميو وجولييت ولذلك اكتسب قوة عاطفية خاصة... ويرى الباحث أن المخرج زيفريللي التزم حرفيا بالتعليمات الموجودة في النص الشكسبيري والمشهد الفيلمي... وإنما جاء المشهد هنا نقل أمين لما أراد أن يقوله أو يقدمه شكسبير للمشاهد الا ان زفيريللي أضاء المشهد بفكر سينمائي فذ وبصيرة نافذة وعقل متشبع بالأجواء الشكسبيرية.

الفصل الخامس

النتائج والتوصيات والاستنتاجات

النتائج:

1. اختير مكان المشهد وفقا للرؤية الزمانية في ذلك العصر وما يتناغم مع روح النص الاصلي .
2. الإضاءة ليلية اعتيادية ولم تخرج عن كونها أداة لإظهار الشخصيات إلا انها استعارت جانبا رمزيا للنور الروحي لدى روميو وجولييت.
3. الملابس والإكسسوارات جاءت متناسبة مع زمانية الحدث ومكانه وروح الطبقة الاجتماعية التي كانت تنتمي لها الشخصيتان.
4. استخدمت جميع أنواع أللقطات 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 وصولا الى التوازن بين الشخصيتين.
7. الموسيقى توافقت بشكل يتناسب مع الحدث وكمرافق للحوارات الشاعرية.

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

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 تحرج من الشباك	اظهار لما تكشفه الاضاءة القادمة من النافذة مع وجود اغصان للشجر	كشف للمكان
.3	متوسطة	مستوى النظر	تبقى الاضاءة توحي 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 الاخريات.
.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				تكملة لفعل التقرب
.6	عودة إلى لقطة 4 مع ظهور جولييت				كشف وجود شخصية
.7	قريبة	مستوى النظر	تأتي الاضاءة من مصدر غير معروف (جانبي)	راس روميو يحتل 70% من الكادر	
.8	كاملة	وجهة نظر روميو (منخفظة)	الشرفة مضاءة بمصدر بعيد من جانب واحد. وقريب من الجانب الاخر.	تبدو جولييت صغيرة الحجم وتائهة ضمن التكوين الذي يحوي عناصر أخرى اكبر منها حجماً كالعمود والحزوزات وحائط الشرفة	بداية الفعل لجولييت
.9	كبيرة	وجهة نظر	استمرارية اللقطة 7	يخفي رأس كل ما في خلفية الصورة.	استمرارية الفعل
.10	عودة إلى اللقطة 8		Insert	جولييت تتحرك ضمن نفس المساحة الضيقة	استمرارية
.11	عودة إلى اللقطة9				استمرارية
.12	متوسطة	وجهة نظر روميو	استمرارية	تحتل جولييت اغلب الشاشة	اظهار الفعل
.13	عودة إلى القطة 11				
.14	عودة إلى اللقطة 10				بداية الحوار مع جولييت
.15	كاملة	مستوى النظر	استمرارية	روميو اصغر حجماً	إظهار رد فعل حول كلامها
.16	عودة إلى اللقطة 14				تركيز على الفعل الذي تقوم به جولييت
.17	عودة إلى اللقطة 15				
.18	كبيرة	وجهة نظر روميو	استمرارية	جولييت تحتل الشاشة بالكامل وهي تجلس القرفصاء ثم تغير جلستها	تكملة للتركيز على حوار جولييت
.19	كبيرة	مستوى النظر	استمرارية	وجه روميو في الكادر	تركيز على حوار روميو وإظهار فعله

.20	عامة	وجهة نظر روميو	استمرارية	تبدأ جولييت 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 لقطة 22			جولييت تثبت في اوطأ 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	جولييت 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 جولييت	إعلان عن وجود
.29	كبيرة جداً	مستوى النظر		وجه جولييت وحده في الكادر	إظهار رد فعل
.30	عودة إلى اللقطة 28				استمرارية لحوار روميو
.31	متوسطة	وجهة نظر روميو		جولييت تترك إلى اليسار وتتابعها الكاميرا	محاولة للابتعاد
.32	متوسطة	وجهة نظر جولييت		روميو	يحاول إقناعها
.33	عودة إلى اللقطة 31		تستمر الحركة إلى اليسار		جولييت لا تعرف روميو
.34	عودة إلى اللقطة 33		الحركة إلى اليسار		محاولة للإقناع
.35	عودة إلى اللقطة 33		الحركة لجولييت والكاميرا تعود إلى اليمين		الحوار يؤكد معرفة جولييت 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)	جولييت تترك بسرعة إلى اليمين		حركة رمزية تظهر اتفاقهما
.40	متوسطة	وجهة نظر جولييت	روميو يجاريها في الحركة برأسه وكأنه يناجيها		
.41	عامة للمكان		جولييت محصورة خلف السياج وهي تتحرك إلى اليمين		
.42	متوسطة	وجهة نظر جولييت	روميو يتحرك		

.43	متوسطة	وجهة نظر جولييت	جولييت تحتل الكادر وتقترب 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	عامة للمكان	زاوية مختلفة		جولييت تتحرك الى اليسار بينما روميو يصعد احدى الاشجار الى الشرفة
.50	متوسطة	وجهة نظر جولييت		روميو يحتضن الشجرة
.51	لقطة ثانية	زاوية نظر اخرى		جولييت 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			جولييت 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 جولييت لتكون اللقطة مشابهة للقطة 51
.58	o. Sh	قريبة للعيان		وجهة نظر جولييت من فوق كتف روميو
.59	عودة الى 57			رد فعل
.60	o. Sh	وجهة نظر روميو في جانب كتف جولييت		حوار
.61	o. Sh	وجه جولييت في جانب كتف روميو		حوار
.62	عودة الى 60			
.63	متوسطة	جولييت		رد فعل
.64	كبيرة جداً	وجه روميو		
.65	عودة الى 63			جولييت في اقصى يسار الشاشة

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

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

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.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1275

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

اياد عاصم فارس [1]
ا.م.د وسام حسن هاشم[2]

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:

تعد الازاحة الفكرية والمادية احدى الاستراتيجيات التصميمية عبر آليات ووسائل عديدة، وتعتمد على فكرة التغيير في الشكل ضمن الفضاءات الداخلية تارة وله مفاهيم ترتبط بالتحول تارة، فيمكن ان تكون الازاحة تعبر عن تحول ضمن فترات متلاحقة ,يشتمل ومن اجل الوقوف على ماهية الازاحة في الفضاءات الداخلية التأريخية ومتمثلة بالخانات الخاصة بالمسافرين برزت المشكلة البحثية من خلال التساؤل الآتي: (ما هي فاعلية الازاحة في البُنى الشكلية في التصميم الداخلي للمواقع التاريخية), وهدف الدراسة المتمثل بالكشف عن واقع حال استخدام الفضاءات الداخلية التاريخية وتحديد الازاحة الشكلية الحاصلة بفعل التغيير والتحول واشتمل على مبحثين المبحث الاول:التحول وفاعلية الازاحة 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 اعدها الباحثان, وتوصل البحث الى نتائج اهمها: 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.واستنتاجات البحث واهمها:يعد الاختلاف من المفاهيم التي تحقق للمتلقي في الفضاء الداخلي رؤيا واضحة في تحقيق الازاحة فضلاً على ان التبادل يحقق ذات الازاحة بصيغة مختلفة.

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

مشكلة البحث

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

[1] طالب دراسات عليا/كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد
[2] تدريسي/كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد wisamalmuhamade@gmail.com

في العمل الفني (التصميم الداخلي) ومن اجل الوقوف على ماهية الازاحة في الفضاءات الداخلية التأريخية ومتمثلة بالخانات الخاصة بالمسافرين برزت المشكلة البحثية من خلال التساؤل الآتي: (ما هي فاعلية الازاحة في البُنى 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 التغييير 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 التطورالادائي والتقني.

الشكل: لغةً: الشَكْل "الجمع أَشْكالٌ 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 استيطيقيا (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 وفكروينقله الى حيزادائي وفق الحاجات والمتطلبات وبفعل التقنيات المستخدمة.

المتغير:

لغوياً: غير عليه الامر: حوله، والتحول من ذات او حال الى ذات او حال أخرى وهو تغيير، قال تعالى: ((إنَ الله لا يُغَير ما بِقَومٍ حَتى يُغَيروا ما بِأنفُسِهِم))، والاصل في المتغير الاختلاف: فقولنا: هذا الشيء غير ذاك، أي هو خلافه.

اصطلاحاً: وهو كل تكوين او تركيب كلي او جزئي في تفاصيل الشكل سواء بالموقع او الإضافة او الحذف.. ينشد 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 زمكانية وتقنية. يعد التحول في تصميم الفضاءات الداخلية سمة من سمات العصر اذ يختلف ويتداخل في البناء الحضاري بشكل مباشر او غير مباشر، فقد يكون التحول آنياً ومتوقعاً واحيانا يكون هذا التحول جذرياً ومفاجئاً مما ينتج طفرة وانقلاب شامل، وقد يكون التحول مرتبط باكتشاف 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 بآلية التحول بفعل الأداء التصميمي، عن طريق حلولاً تدريجية ومنظمة على شكل مراحل متسلسلة ولا تسبب ردة فعل سلبي على التصميم الجديد.

ان التحول يرتبط بالهدف الأساس وهو الحاجة او الرغبة في التغيير الذي لا يمثل هدفاً لذاته بل له ارتباط بأهداف أخرى تكون مكمة 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 او الرغبة الى التغييرعلى ان يلبي الصلة مع المعنى التصميمي السائد و إيجاد 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 ومشترك 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 التنويع (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 التغيرات 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 اولاً 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 و اثرها في تحول الفضاء الداخلي للمباني و انعكاسها في التغيير اشكلي وبمستويات متفاوتة قد تكون كبيرة وصغيرة وهيكلية او جزئية.

ويعد التصميم انعكاس وتفاعل وظيفي للتكوين باستخدام العناصر والتحولات في تصميم الفضاءات الداخلية للمباني العامة مما يفعل من براعة تصميم وخصوصية المصمم وادواته الفاعلة.

وبناءاً على الدراسات النظرية والخبرة في تصميم وانشاء المباني العامة تم تحديد الاتجاهات والاساليب الرئيسية للتحول وهي: (Glenn and Andrew[i], 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 لتشكل 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 بناءاً 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 الاحدث من اجل انجاز التصميم المستدام المتعلق بالتكنولوجيات البيئية.

من ذلك يتبين ان للتحول اتجاهات وأساليب تتمحور حول التعديل في المحتوى والتحول الوظيفي للفضاءات التاريخية والتحويل الديناميكي بفعل الأنظمة القابلة للتحول لتوفير تعدد وظيفي في كل الفضاء او في بعض عناصره، فضلاً عن التحول الناتج بفعل الأنظمة العاملة للتقنيات الحديثة التي تضفي على الفضاء كفاءة عالية، ويمكن تعديل المباني وفضاءاتها الداخلية شكلياً اعتماداً على شروط محددة للتغيير بفعل الازاحة 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 المبحوثه وتحليل المعلومات ابتغاء تحقيق أهداف البحث.

مجتمع البحث:

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

عينه البحث:

تم اختيار عينة البحث الحالي قصديا 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 الريازة 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 الاولية جاهزة لعرضها على الخبراء المختصين.

الأداة البحثية:

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

1. ا د علاء الدين كاظم الامام/ قسم التصميم الداخلي/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.
2. ا د رجاء 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 م^2, كما موضح في الصور التي صورها الباحثان للخان.

تحليل خان المحمودية

الازاحة في تصميم الفضاءات الداخلية للخانات المحلية

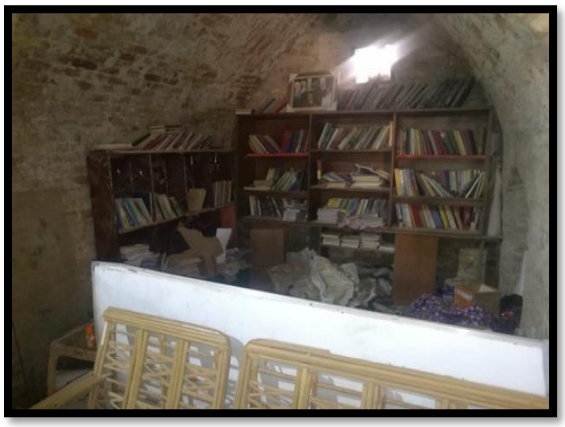
يعتبر خان المحمودية من الخانات التي لها دور في نشوء مدينة المحمودية اذ كانت العشائر تفد الى الخان الذي اصبح مركزاً تجارياً ومن ثم بدأ كثيراً من الناس التفكير بالاستقرار وبناء المساكن حول وبالقرب من الخان، وكان لكثير من العوائل القديمة اسهاماً في بناء الأسواق والمحلات التي تحيط بالخان وكان لشق نهر المحمودية بالقرب من الخان اثراً 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 استترت معاني مرتبطة بالبعد الحضاري والتاريخي للمدينة والطراز الإسلامي في العمارة والتصميم الداخلي هذا الى جانب النشاطات التجارية للخان، وارتبط الحضور الشكلي والمعاني الاعتبارية كازاحة 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 جانت اخر، 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 بالارضية التي رصفت بالطابوق الآجر في اغلب الفضاءات الداخلية للخان، اما السقف فعقد على شكل اقواس نصف دائرية في جميع فضاءات الخان الداخلية، وتمثل هذه المحددات العامودية والافقية ريازة 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 الايوانات المحيطة بالخان من الجهات الأربعة فضلاً عن الفتحات الأخرى وتربط 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 توضحت 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 تفريغ الهواء وعلى الرغم من ان الأداء الوظيفي التقليدي للخان هو لإستقبال وايواء المسافرين والتجار وخزن بضائعهم ووسائط النقل المتمثلة بالحيوانات فأنه يوفر كافة الاحتياجات للمسافرين من فضاءات استراحة واطعام ومنام وخزن 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 منها 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 الازاحة 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 توظيفهما الى بطيئة او تدريجية او كبيرة وقد تكون جزئية او هيكلية.
4. تتعلق الازاحة بينما هو سائد في الفضاءات التاريخية شكلياً وتقنياً ويسعى المصمم الى تحقيقه عن طريق التنويع والتجريب والاختراع وفقاً لمتطلبات الفضاء الكلي او اجزائه.
5. تعد البنى الهيكلية للفضاء الكلي وفق تصميماتها المرتبطة بالطرز السائدة هي الصيغ الثانية وترتبط الازاحة بمقدار هذه التغيرات والتحولات 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 والمظلات فضلاً عن التيارات الهوائية الداخلة عن طريق الاروقة والعناصر الانتقالية والمعالجات التقنية الحديثة.

استنتاجات البحث

1. يعد الاختلاف من المفاهيم التي تحقق للمتلقي في الفضاء الداخلي رؤيا واضحة في تحقيق الازاحة فضلاً على ان التبادل يحقق ذات الازاحة 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 لتحقق 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 بنوعيها البديلة والاصيلة في ترميم وتأهيل الفضاء التاريخي على استدامته ولا يؤثر فيه شكلياً.

توصيات البحث: يوصي الباحثان

1. بتخصيص دراسة لتاهيل 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 اسفرعنه من استنتاجات خاصة بالدراسة الحالية التي كانت بمثابة مرتكزات تصميمة قام الباحثات بمقترحات تصميمة للخان

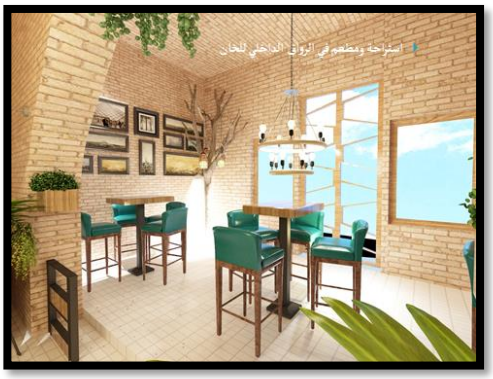
الواجهة الامامية للمقترح التصميمي لمكتبة الملتقى الثقافي

التصميم المقترح لمقهى تراثي في الرواق الداخلي مقابل المدخل الرئيس

المقترح التصميم للمكتبة من الداخل

الفضاء المقهى التراثي من الداخل

المقترح التصميمي لمحال الصناعات النسيجية التراثية


استراحة ومطعم في الرواق الداخلي للخان

Referencrs:

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 Youssef .(.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

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1174

استلهام الاشكال الطبيعية العضوية في المنحوتات المجسمة (دراسة استقصائية على وفق علم الايفوديفو)

الدكتور بدر محمد المعمري[1]
الدكتور محمد هارون[2]

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 تكّون وتشكل الكائن العضوي الحي. فانة وبالرغم من قِدم فكرة تأثر الفنان بموجودات الطبيعة المادية في تشكيلاته الفنية المجسمة، الا أن علم الأيفوديفو (علم النمو التطوري) الجديد قدم نماذجاً تستحق الوقوف عليها عند مقارنة تشابه تشكل الكائنات الحية من جهة، وتشكل الأعمال الفنية ذات الهيئات العضوية المجسمة من جهة أخرى. ألا ان الأثارة تكمن في ان تشكل الكائنات الطبيعية الحية تكون غالباً مدفوعة بآليات ذكية خفية تختلف عن الآليات 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 كتابة 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 تصوراته 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)، الا 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 ألفة 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 1929على يد والتر فوجت (Walter Vogt) عندما بدأ في وضع خرائط صبغية لأجنة البرمائيات (فوجت،1929). تعرف (خرائط المصير) بكونها أسلوبا علمياً ينتمي الى تخصص التطور الأحيائي (Developmental Biology) والذي من خلاله يتم تصور تطور شكل المخلوقات العضوية الحية من الخلايا صعوداً الى الأجنة وانتهاء بالشكل العضوي النهائي (رودل وسومر، 2003).

لا شك ان 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 ان 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 اليها الفنان التشكيلي في بناء الأعمال الفنية ذات التجسيم العضوي الملموس. وعلية فانة من الأهمية بمكان ان نضع تصورين نؤسس 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 الى المجالات التي تنتمي إليها هذه التصورات، وعليه لا بد أن يتم الاصغاء الى علم الأيفوديفو عند الحديث عن التصور الأول، والاصغاء الى حقل الفن التشكيلي عند بناء التصور الثاني. وعليه، ربما سيجد قارئ الفنون تحدٍ 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 المنتمية الى علم الأيفوديفو. الا 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 بتصور الامتدادات العضوية المادية في تكوين الكائن الحي حسب وجهة نظر علم الأيفوديفو أن يصل الى 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 الى البشر والأفيال متشابه 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 ان 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 الى البيض واليرقات 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 إحداثيات للجنين نستطيع من خلالها التعرف الى المواقع المستقبلية للأنسجة والأعضاء والزوائد" (كارول، 2016، صـ129). 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 سطح الكرة الأرضية (كارول، 2016). ما يشير إليه شون كارول من خلال ما تحدث عنه أعلاه هو أن كل شيء منظم تنظيماً لا يقبل الخطأ، وأنه لا يمكننا الارتكان الى الأخطاء الصغيرة التي تحصل أحيانا 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 صـ 64 الى صـ 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، صـ 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 لاحقا أشرطة 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)، وتتبعها مرحلة (تفصيص الجنين الفقاري)، و تتلوها مرحلة (صناعة الأطراف) (كارول، 2016، صـ 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 الحي 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 مبالٍ 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 كتابة، فنجد أن مسؤولية التشكيل العضوي وتحديد مساراته تقع ضمن منظومة تشمل ما سماه (جين عدة الأدوات) الذي يقوم بتحديد مسارات التشكّل العضوي، والذي بدورة 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، صـ160). أنك وبكل بساطة ترى شكلاً نحتياً عضوياً لكائن حي تعرفه، ولكن خلف ذلك التشكل يكمن عمل معقد تتعاون من خلاله المضمرات الجينية لتسيير عمل الجينات المسؤولة عن خرائط التشكل وامتداداتها المادية. ولكن بالنسبة لنا (العاملين في حقول الفن التشكيلي) فأن كلمة المضمرات 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 تخبر القارئ عن ضعف حيلة العلم ونماذجه الإرشادية في فهم آليات التشكل والتشغيل ما بين جينات عدة الأدوات ومضمراتها ومفاتيحها. ولكن حسبنا الاعتماد عليه كمتخصص في هذا الشأن، وهو قد امتلك الجرأة لجعل جل عمليات التشكل للأجنة عائدة الى تلك المفاتيح الجينية. فنراه يصفها بقوله: "والمفاتيح هي المحرك النشط للتطور، وصانعات البقع والأشرطة والحدبات 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، صـ 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 لذبابة الفاكهة الى امتدادات الفيل العضوية الملموسة، كلها أشكال نحتية مبرمجة عبر هذه المنظومة المعقدة في عالم الجينات المظلم.

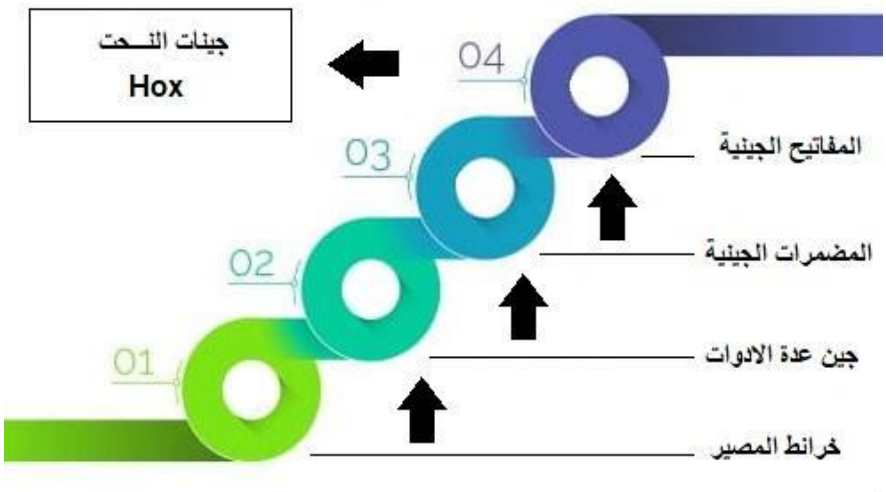
بالرغم مما استعرضة كارول من تفصيل إلا أن احجية تفسير تكّون الأشكال النحتية للمخلوقات العضوية احتاج الى تفاصيل أكثر عمقاً واقناعاً. وهو ما دعى كارول الى التركيز اكثر على ما سماها جينات النحت (Hox)، وهي حسب منشورة مسؤولة عن اختلاف أشكال المنحوتات العضوية من كائن الى آخر. ولذلك أصبح الحديث عن هذا الجين 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، صـ220).

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 الخرتيت 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 الإزاحات والتغيرات التي إصابات جينات النحت (Hox). أن المستحاثات الاحفورية تصادق على الجزء الأول من العبارة أعلاه، فكما أخبرتنا

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

اللقى الأحفورية فإن التنوع الكبير في الحيوانات قد تكّون خلال ما سمي بالعصر الكامبري، وما كان قبله من أحافير لم تكن بذلك التعقيد أو التجسيم. وقياساً على ذلك فأن فكرة التغيير أو الإزاحات في جينات معينة (مثل جينات النحت المذكورة) قد يكون مقبولا الى أن يثبت عكسة، وعلية يمكننا الاعتماد على تلك الرؤية ولو مؤقتاً كمسبب لتشكل الاشكال الابداعية 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 يعنينا الشكل العضوي النهائي الذي كان نتيجة لتلك الاستراتيجيات الأحيائية المعقدة، فإن الأساس الذي لعبته عدة الأدوات الجينية وما رافقها خلال مختصر الكتاب المعروض أعلاه قاد في نهاية المطاف الى صناعة أشكال نحتية فنية تنبض بها الحياة وتتنفس، ولكن لها سمات الشكل النحتي الفني الذي نعرفه في حقول الفن والتصميم بشكل واضح وجلي. انها كائنات متشابهه في منظومة التشكل و ابجدياتها الاولى، فنحن لا نكاد نفرق بسهولة بين الذئاب والثعالب، 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 رحلة شون كارول في شرحه لبنية تشكل 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 تصورة لتكون الشكل العضوي الجمالي للمخلوقات الحية حسب تصور علم الايفوديفو

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 تشكل الأشكال العضوية الحية من قبل الفنانين للاهتداء الى اشكالهم الفنية الإبداعية المبتكرة. في عمله البحثي الاستثنائي وقريب الصلة بموضوع الدراسة، قدم إدوارد جولر (2015) دراسة تمحيصية لعلاقة الاعمال الفنية النحتية وتأثرها 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 جولر قوله :"أن الصور الميكروسكوبية الجديدة لعالم الاحياء كان لها بالغ الأثر على ممارسات مور الفنية، والتي قادته في الثلاثينيات الى تبني تلك الأشكال البيولوجية العضوية الحية في منحوتاته" (جولر،2015).

ربما كان هنري مور قد استجاب لدعوة الناقد الإنجليزي هربرت 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 بهربرت 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 جيولوجيًا لدراسة تكوين الصخور ؛ و عالم نبات لدراسة أشكال الغطاء النباتي ؛ وعالم تشريح دراسة تشريح العضلات وهياكل العظام" (ريد،1933،صـ61).

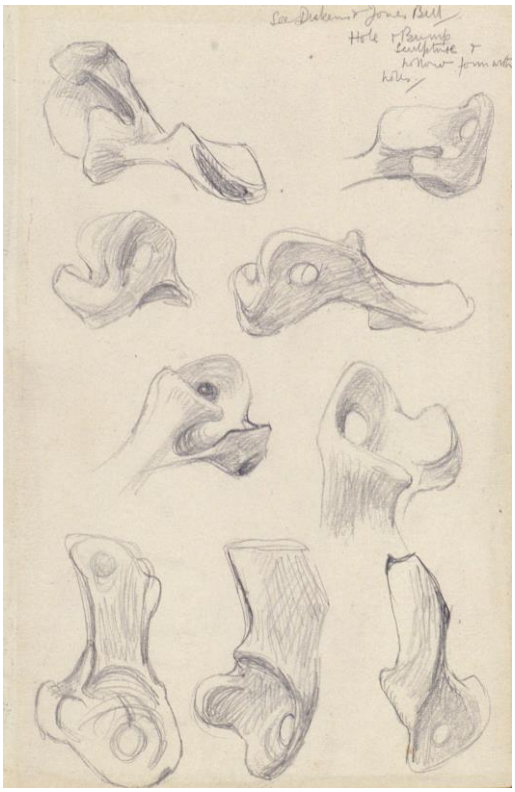
شكل 2: عمل فني بعنوان شكلين (Two Forms) للنحات الإنجليزي هنري مور ، 1934 (المصدر: مؤسسة هنري مور).

وفي عام 1934 كتب هربرت 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 الباوهاوس 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 (المعمري،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، فامتلأت تلك الرسومات بمنحنيات العظام وتشكيلاتها، و وتضاريس 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 وينتوورث 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 بدات مبكرا عبر النقاد الفنيين، ولم يكن ذلك حصريا 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 مستخدما 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).

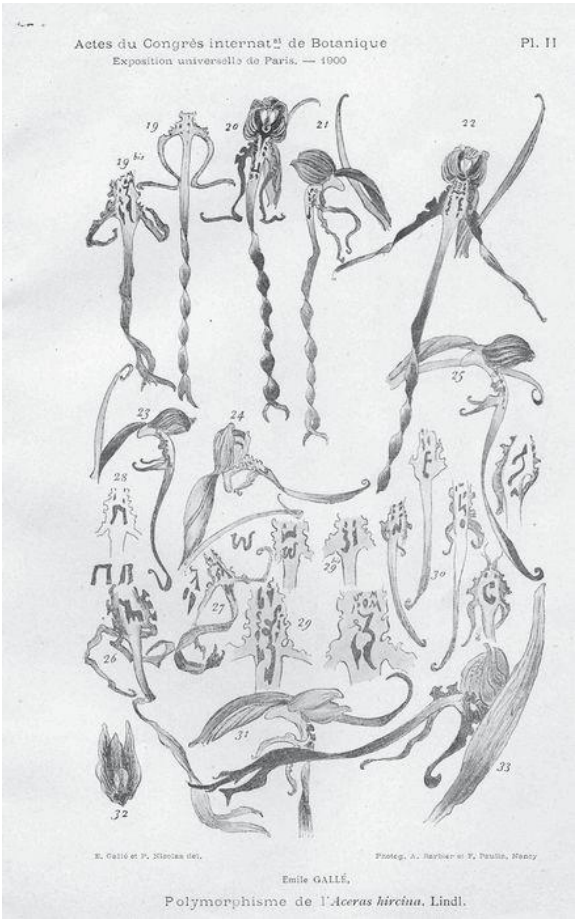


شكل 3: واحدة من مجموعة رسومات النحات الانجليزي هنري مور المسماه بـ(رسومات التحول)، والتي كانت اساساً لمنحوتاته ذات التوجه العضوي المرتبط بتشكيلات الطبيعة العضوية (المصدر: مؤسسة هنري مور)

مع الارتباط الشديد بين رؤية هنري مور الفنية في تشكيلاته النحتية وبين الأشكال الطبيعية العضوية المتاحة، إلا أن تجربة التقارب مع الهيئات 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 انتاجاً فنياً تتبع من خلاله تشكيلات الطبيعة العضوية النباتية أمر بالغ الاهمية 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 متتبعة بشكل ممعن للطفرات والتغيرات من خلال مراقبة لنباتات بعينها، وتحويلها الى فن جميل وغرضي في أغلب الاحيان (داندونا،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 لانتاج 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 الهيئات

العضوية للنبتة. 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 الآرت 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 تصوره 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 غالبا 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 الاساسية في المنتج الفني العضوي النحتي مأخوذة اصلاً 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)، الا أن تصورات عقل النحات او اي فنان مُجسِم آخر لا يزال متأثرا بآلية 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 المجسم قادراً على تصور وجود مسببات خفية غير ظاهرية ينتج عنها الانحناءات والانتفاخات وخطوط الكنتور الاساسية في الشكل الخارجي للعمل النحتي. وعليه، 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 والاتقان 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 وآلية الفنان الحقيقة في بناء الشكل الفني المجسم تصبح متقاربة، وتحمل سمات بنائية تشكيلية متشابهه.

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. وعليه اقترح نموذج أخطبوط ديمبو (**Dumbo octopuses**) ومنحوتة لارك لانجبول (**Almost Human**).

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

أن المشاهد قد يلمح كما لوكان العملين مرتبطين، فأتت رؤية الفنانة لانجبول 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 نلحظ وجود حدود بصرية ومشتركات شكلية مورفولوجية بين هيئتي النموذجين. فإنه يمكننا أن نتخيل من خلال العمل الفني التشكيلي للفنانة لارك لانجبول أن حدود تخيلاتها العضوية كانت محدودة بحدود الطبيعة، وأنه مهما حاولت الابتكار فثم 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 لانجبول 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 الجلاتين دون الحاجة الى لمسه، وذات الأمر يظهر على الهيئة الخارجية كذلك لمنحوتة لانجبول ، فالهيئة الجيلاتينية المتحركة تمثل جانباً واضحا من خلال خداع الانثناءات على سطوح المنحوتة. ومن جانب آخر سيطر الخط الكنتوري الذي يشبه حرف (U) في اللغة الانجليزية على هيئتي الشكلين، فظهر الاخطبوط كما لو أن قد أسس هيكلياً على مخطط وعمود فقري منحن تسبب في إخراجه بشكله الظاهر في شكل (6). وفي المقابل فإن العمل الخزفي ظهر وكأنه قد أسس على ما يشبه انحناءات حرف (U) ايضاً، حتى وان ذهبت بعض التفاصيل الاضافية بالعمل الى اتجاهات ورؤى فنية مورفولوجية تشبة 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، الا 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 مراحله الأولى قد تسببت في تشكل فصوصة وانحناءات 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.

دائما ما تسيطر فكرة (التحول المتراكم بين المراحل) صعودا الى بناء الشكل النهائي للكائن الحي. وهنا يجب أن نبدأ من الصور الاولى المتاحة لتشكل 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 نظرا 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 أخطبوط تخيلي من شكل يرقة الاخطبوط الظاهر في الشكل (7) لكانت النتائج مشابهة تقريبا 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 لانجبول ، 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 نموا 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 وانتفاخات في

أعمالهم الفنية العضوية. فقد اشترك كلا من تشكيل الطبيعة لكائناتها وتشكيل الفنانين لاشكالهم الفنية العضوية في مشتركات 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 واساسة الأول تؤثر حتماً في استكمال الهيئة المورفولوجية للشكل النهائي حسب قانون تراكم المراحل.
2- أن الطبيعة برغم ما قدمتة 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 الخصبة، وربما كانت تلك هي المرحلة الأسمى 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 لانجبول الخزفية).
6- قد يكون موضوع استفادة الفنان من الطبيعة أمر قديم وقد تمت دراسته، الا ان ة 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 تأثر الفنان بالطبيعة في إنتاجه الفني، إلا أن الكشوف العلمية الجديدة ساهمت في اعادة 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 انتاج الاعمال الفنية العضوية المجسمة من جهة أخرى. وقد خلصت هذه الدراسة الى تبني فكرة (تراكم المراحل) في كلا الحقلين، علم الأحياء العضوية والفنون التشكيلية، فكلا 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 الأسمى 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 الى 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
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 وأفول 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.

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

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

Dr. Badar Almamari
Sultan Qaboos University

Dr. Mohammed Haroun
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.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1100

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

د. بلحوالة سهيلة[1]

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 تزكيها 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 توحي إذن بلا جدوى إلغاء الخيوط الواصلة بين المسرح والمتلقي.

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 بالآنية 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 السيكو سوسيولوجي ، العلنية ، الأنية ، المباشرة .

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

مقدمة :

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 .

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 تزكيها 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 توحي 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 تشترط 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 يضمنها الوجدان و الذاكرة الجماعية أولا ، و تزكيها 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 وضعا 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 السيكو سوسيولوجي للمسرح الجزائري الذي يرتبط بطبيعة الممارسة المسرحية التي تقوم على العلنية و الآنية 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 التمظهرات الخارجية والوسائل التعبيرية لتبلغ مدى أعمق أي الخلفية النظرية أو التصور الذي يكونانه عن العالم و الانسان و ينطلقان منه لبناء عوالمهما .

و يمكن 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 حداثية 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 تجدده 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 بالآنية 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 ليواجه 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 هيأ 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 و يحضر في كل الفضاءات التي يتواجد بها الإنسان ، كما يتجسد في الاحتفالات والطقوس الجماعية المرتبطة بالعادات و التقاليد. لأن المسرح في الحقيقة لا يمكن أن ينفصل عن الحياة السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية بكل أبعادها و آثارها. لهذا نجد كل المجتمعات الإنسانية خلقت لنفسها مسرحا جسدت من خلاله مجموعة من القضايا اجتماعية 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؟ وثانيهما.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 ملاهيه 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 و الاجتماعية 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 تعبيري 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 قضاياه 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 و الاجتماعية 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 و علاقته بالمتلقي .

مسرحية" قف" بين الو اقعي و الافتراضي :

قد يتساءل البعض لماذا هذه المسرحية بالذات.

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

ثانيا :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" ، فمثلا 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 بين1976-1986 ،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 الخشبة ،لكن الكثير يدعي غير ذلك.لأن المسرحية تحمل قضايا كثيرة قد تزعج أولئك الذين يقفون وراء الظروف القائمة في تلك الفترة.

ثانيا: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 الامراض 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 بالضياع 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 زواية 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 آني و مباشر ، فكانت الفرجة حاضرة آنيا و في مواجهة متلقي شاهدها مباشرة.

و هذا ما يطمح إليه المسرح دائما ،و هو كسب متلقي يشارك المبدع في خلق الفرجة المسرحية يقرؤها ،يملأ 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 الآنية 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 مكننا 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 وهمي 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 الملتقي 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 والآنية 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 ، و هذا 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 .

- لابد لنا من الاهتمام أكثر بجانب المتلقي و متطلباته، ليتمكن المسرحي الجزائري من صياغة عمل يجد له مشاهدا وفيا 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 أزالت الحدود بين الأجناس الأدبية ، إلا أن المسرح ينتصر في النهاية للإبداع الإنساني ممثلا في الحكاية و آداء الممثلين" (Marwa Al Sanhouri) ،لأن المسرح الرقمي لا يمكنه أن يمسح 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 المشهد ، 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 Ubersfeld1981*lire le theatre(T1)*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. l. (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 Sanhouri. (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 recepient's beauty in the algerian theatre and the recepient's hypothetical bet , reading in stop theater by m'hammed ben gataf

Dr. Belhouala souhila

Abstract :

Meditationsuggetsthat the theatrical world and the receiptindicatethattherie a thread connection or relationshipbetweenthembecausetheateris an art thatfailsinto the abyss of the humanfield ,receivingis a practice thatisreffered to by corners of society and islocated in the context of thisfield. Thus, the relationshipbetweenalgeriantheater and the recepientissanctified by the nature of theaterwhichisbased on a social basis thatbuildsitsexistance and continuityfrom the recepient.Its impossible to imagine a real theaterthatwillbeestablishedunlessit'sassociatedwith an audience so one hand never claps to makesound. This connectionis the first phenomenonthatcanbecome accessible to all people and itremains the second phenomenonthatrequires the presence of motives and fundationswhenpracticingitthat id represented or shown in the cultural and cognitive balance thatallows the most important to interfere in the moment in which all forms of phenomenathat express the multiplicityof meanings for the recepient .

Fromhere, wedecided to present the problematic of this intervention in a sequencethat combines the beauty of reception in the algeriantheaterthenweconcentrateoursyudy on the play' s recepientsuch as « **STOP » written by Moammed Ben Guattaf in the** seventies **and** welinkedit to the discussion of a hypotheticalrecepient and provinghislegitemacy .So, to whatextent**Mohammed Ben Guattaf**was able to create a theatricalworkthat the recepientcompletesitsmeaning and proveshisexistance **?or**how can the Algerian theatertodayprove the legitemacy of the hypotheticalrecepient in the shadow of the so-called**direct ?**or in otherwordscanweconsider the hypotheticalrecepient a new recepientimposed by new theatrical'swork and dictated by the necessitythroughwhich the theatricalcreatorsearch for new one instead of the lost one .

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

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1178

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

م.م. جلال عبد لفته حسن[1]

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 الاساسية 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 ، وللتحقق 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 اعدها 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 اهمية 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 الدراسي2022-2023.
- 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 الهاشمي والدليمي (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 الإمكانات المتاحة . (Attiya, 2009)

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

2- الاثر:-

-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:-

- الدليمي، 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 ٧-١٢ .
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 ثانويا 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 ، فقديما كان الفن جزءاً الإنسان حيث صنع ألآنية والسلاح ، وبنى 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 تشكيلاً جمالياً 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 ، والعمائر والأدوات والمركبات وخلاف(Shawqi, 2002) وعليه فالتربية الفنية هي تعديل سلوك الفرد عن طريق استخدام خامات البيئةالفنية .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 نتاجاتنا التربوية ونتاجات 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 مت وازن، 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، فبقدر إغناء البيئة بالمثيرات المختلفة التي تتطلب المشاركة في أكثر من حاسة من الحواس بقدر ما تزيد فرص التعلم واكتساب خبرات جديدة لدى الطفل(Lowenfeld, 1975).

دو افع التعبيرالفني 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 ، او 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 مثمرا ، إلا إذا كان يرضي دوافع المتعلم ، وكثيرا 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 تقريبًا ، 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 مشغولا " باكتشاف العلاقة بين أحاسيسه وسلوكه الحركي ، أي إدراك الطفل العلاقة بين حركات يديه وبين آثارها 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 ، فضلا عن انعكاسات الفقر والحرمان والتجارب المؤلمة ، مما ينجم عنه شعور بالتوتر والقلق ، ند يصل أحيانا " 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 لمعلميهم 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 وقيمته بين الآخرين ، بمعنى : أنه يسعى للقيام بأعمال تجعله يشعر بتفرده وهويته فضلاً عن الحصول على استحسان وتقدير المحيطين به ، والأنشطة الفنية تساعد التلميذ ، ربما أكثر من أي نشاط آخر ، على تنمية مفهوم الذات لدية 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 فعاله تجتذب الآخرين ، وقد تؤدي إلى تكوين جماعات فنية يربطها ويوحدها الاهتمام المشترك ، وهذه الجماعات توجد وتستمر بفعل التفاعل الاتصالي الذي يتوافر بين أعضائها ، وقد يمنحها تميزا 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 استغلالا لوقت ضائع هم بحاجة لاستثماره بتعلم أشياء جديدة ، ويجنبهم بعض من الأزمات النفسية ، ذلك أنه عملية ترويحية 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 انه أداة للتربية وهي:

ا . مرحلة النقل من رسوم الكبار الامشق 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 أفضـــــــــــــــــل.

.2مرحلة 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 يمنعهم من تحقيق نموهم الشامل . (Ayesh, 2008, p. 39)

. 3مرحلة التعبير الحر : في هذه المرحلة يعبر التلاميذ بالرسم عن حادثة أو قصة سردها المعلم على مسامعهم أو عرض عليهم صورا ذهنية لمظاهر الطبيعة والبيئة المحيطة ، ثم تركهم دون توجيه يساعدهم على تحليل وفهم أسلوب تعبيرهم دعما لخيالهم . ان المتفحص للمراحل السابقة يدرك تماما ان المرحلة الأخيرة جاءت نتاجا للتطور التربوي المدعوم بالنظريات الحديثة التي تجعل من خصائص الطفل منطلقا سليما 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 سيراوح المتعلم 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 هندسيا بوضع مجرد من الطول والعرض كمركز دائرة مثلا أما زخرفيا 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 كالبسلة والفاصوليا والكريز والتوت وبعض الأزهار .

2- ٢- الخط : ويعرف هندسيا بالأثر الناتج من تحرك نقطة ، وهو ما يهمنا في دراستنا للزخرفة العربية الإسلامية حيث إنه العنصر الأولى الأساسي في تكوينها وهو نوعان :

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

- هـ في وضع أفقي هكذا . ————

هـ أو رأسي هكذا . هـ |

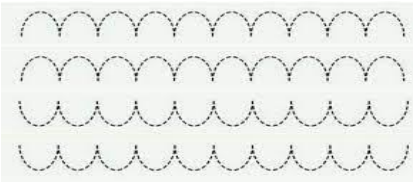
أو مائل منكسر هكذا .

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

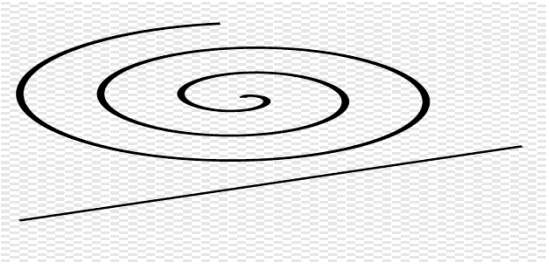
ب-الخط المنحنى : عبارة عن قوس أو جزء من محيط دائرة ويكون على ثلاثة أشكال :

متعرج : ينشأ من تلاقي عدة أقواس متجاورة في اتجاه واحد .

مموج : ينشأ من تكرار تلاقي قوسين اتجاه عكسي مضاد .



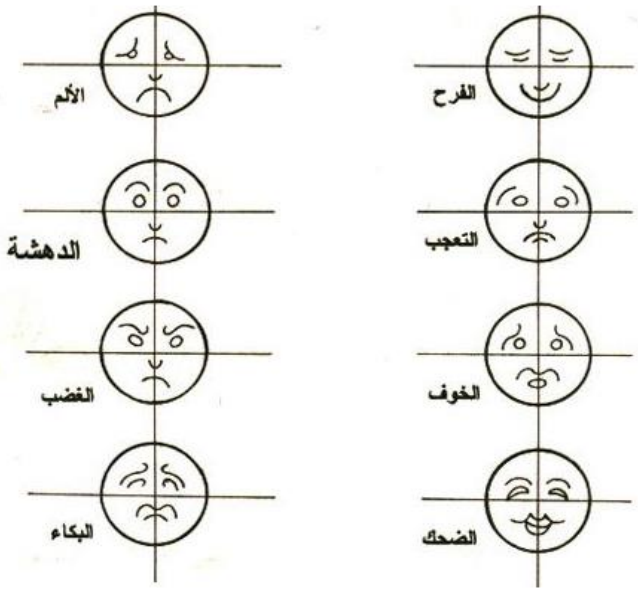
حلزوني : ينشأ من استمرار دوران خط منحني في اتجاه دائري متدرج إلى الداخل او الى الخارج.



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 سلامية هو الخط المنحنى ولكنه وحده لا يكفي لتكوين قطعة زخرفية وإنما تنشأ بعلاقة ط المنحنى بأشكاله المختلفة ببعضها البعض وأحجامها وأوضاعها المختلفة ولتوضيح ك علينا أن نلاحظ الخط المنحنى بأشكاله وأحجامه وأوضاعه المختلفة في الأشكال اليه ومدى اختلاف تأثيرها وإيحائها على الرائي .



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

لوحدات 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 والاشكال الهندسية والمضلعات المنتظمة والاشكال النجمية والدوائر وغيرها . وهذا النوع من الزخرفة يستخدم في تزيين الاشرطة 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 الآدمية : وتضم مختلف الاوضاع التعبيرية لجسم الانسان كالرقص والتمثيل الحركي والرياضة .

٤ . العناصر الرمزية : وتضم العوامل الطبيعية كالسحب ، والعواصف ، والرياح ، والامواج ، وغيرها.

5- العناصر الصنعية : وتضم الأواني والمزهريات ، والتحف ، والمشغولات وغيرها .

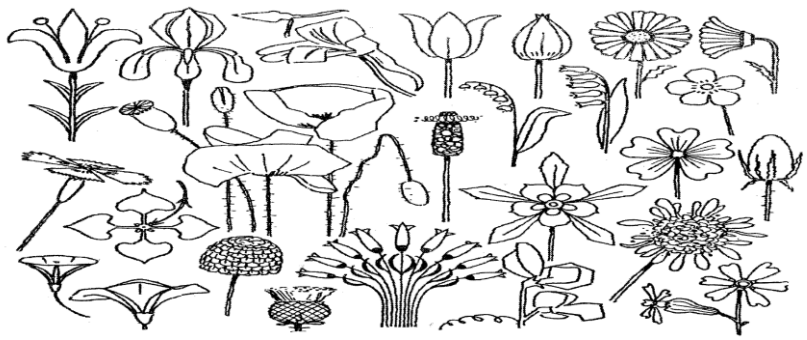
انواع الوحدات الزخرفية :

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:

.



مصادر الوحدات الزخرفية

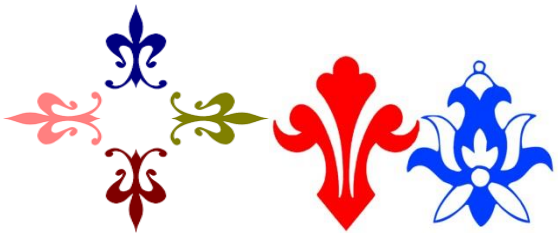
ان كثرة الزخارف وتعدد مجالاتها ، واختلاف أنواعها ، يجعل من الصعب تصنيف مصادرها ، ولكن يمكن حصر هذه المصادر بوجه عام بما يلي

1 - مصادر مستمدة من الطبيعة :

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

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

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



٢ - مصادر أساسها الطيور والحيوانات :

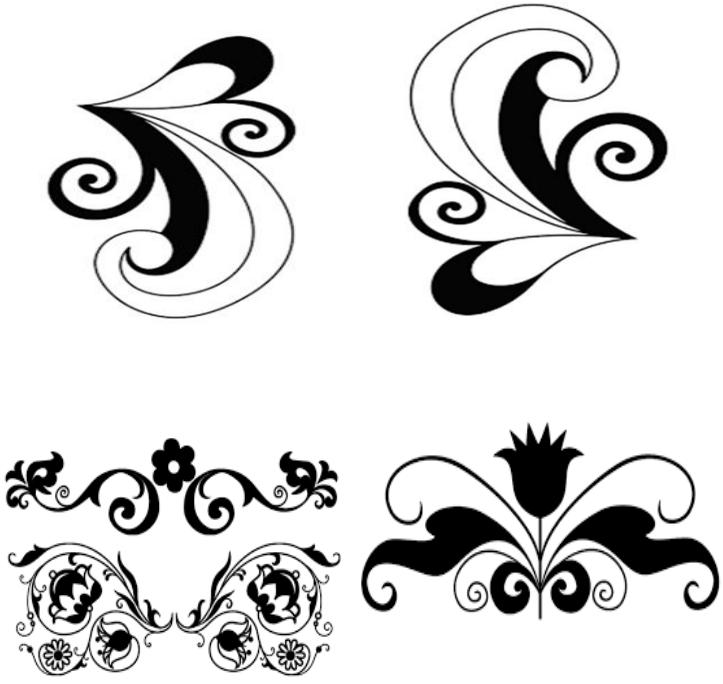
الطيور : مثل الحمام ، والعصافير ، والنسور ، والأوز ، والدجاج ، والبعل ... الخ الحشرات : مثل الفراشات وغيرها . الحيوانات : مثل الخيل ، والجمال ، والغزلان ، والارانب ... الخ وهناك الاسماك المختلفة ، والاصداف ، والقواقع . كل هذه الكائنات الحية بأشكالها الجميلة ، تملك تعبيرات زخرفية جذابة . أعداد النموذج 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 اللي 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 علية الانتباه لها هو أسلوب اختيار العينة من مجتمع الدراسة, بحيث تكون ممثلة له.(التل وأخرون,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 مرسة 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 الصفين 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		
المجموع		70			10	60

متغيرات البحث:-

اشار الباحث بمتغيرات البحث والمتمثلة بالاتي:-

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 بالاتي:-

السلامة الداخلية للتصميم التجريبي:

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

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 اسلامة 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 استراتيجية 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 أراء الخبراء.

إجراءات تطبيق التجربة :

قام الباحث بتطبيق التجربة على تلاميذ المرحله الابتدائية – مدرسة الابداع الابتدائية خلال الفصل الدراسي الثاني العام الدراسي 2021-2022 وبواقع (3) ساعات أسبوعيا وفق خطط دراسية اعدها 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 حصلو 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		الدلاله
				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 (0,0 5) 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 واثرها 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. Ayesh, 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.

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

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

Jalal Abdul Lafta Hassan[1]

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

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1301

ظاهرة العنوسة في خطاب المسرح العراقي المعاصر

أ.م.د. فاتن حسين ناجي[1]

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 وتسليط 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 المراة ومنها ظاهرة العنوسة وكيفية علاجها والحد منها وتسليط 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 الزيدي واخرجها كاظم نصار عينة متكاملة لجميع معاناة المرأة العراقية جراء التحولات السياسية والفكرية والحروب والاغترابات 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 يؤكده 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 سلبي بصورة مباشرة على المجتمع ،ولما كانت هذه الظاهرة ذات نمطٍ انعكاسي فإنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بكل ما يقدمه المجتمع للأفراد , وأنَّ هذه الظاهرة لا تتحول إلى وجود بالفعل إلا إذا تفاعلت مع المكونات البيئية محاولة لحلها او الحل دون انتشارها وتسليط الضوء على مدى تجذرها السلبي من الجانب الاسري او الجانب النفسي للنساء ومن بين جملة تلك المكونات البيئة 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 تمثلات ظاهرة العنوسة في خطاب العرض المسرحي العراقي؟

أهمية البحث والحاجة أليه:

تتجلى أهمية البحث والحاجة اليه 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:

لغويا:_ :يقال عنست بالتخفيف ولايقال 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 مايستعمل 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 تتزوج فهي عانس، "(al-Afriqiyya.)

اصطلاحا:_

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 المراة تعنس عنوسا اذا طال مكثها في بيت ابيها 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 اوعامة . 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)

تتظافر عدة اسباب ومسببات في انتشار ظاهرة العنوسة منها ماهو مرتبط بالفتاة نفسها ومنها ما هو مرتبط بالأسرة القائمة عليها ومنها هو خطا 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 المراة العانس له عدة محاور منها ماينعكس من المجتمع اليها وهذا من شانه ان يخلق منها شخصية غير تلك الشخصية الاصيلة 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 يمتهن مهناً معينة؛ مثل التمريض أو الطب ..إلى آخر ذلك من الأمور المرتبطة بالعادات والأعراف.-كما يتجه الذكور للزواج من الأجنبيات بسبب ظروف العمل ، وكل ذلك يتلقاه من الإعلام ومن ثقافة الفضائيات التي تقدم نماذج يعتقد الشبان أنها الكمال بعينه بأنه! -كماقد تكون العنوسة ناتجة عن زيادة عدد النساء مقارنة مع الرجال، وهذا راجع لزيادة نسبة الزيادات الإناث بمعدل 4بنات مقابل ذكر واحد، إضافة إلى أسباب أخرى كالحروب مثلا و التي يذهب ضحيتها الآلافُ 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 اسرته 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 المراة من الزواج بمن هو كفء 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 ماذكره المراشدة في دراسته العامة في خصوصة 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 المراة : (Doaa Majid Azzam, 2006, p. 61)

1 -انفتاح العالَم وتلاشي الحدود مما أثَّر في كثيرٍ 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 مبدا 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 الأبويّ ، تصبح المرأة هي كل ما لا يميز الرجل ، أو كل ما لا يرضاه لنفسه ، فالرجل يمتاز بالقوَّة ، 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 تتاطر الافكار المستقلة للمراة 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 (أحقيَّة حقوق المرأة) عام 1792 حيث طالبت بضرورة إيجاد دور نشط للمرأة في القضايا الإجتماعية ، ورفضت بشدَّة فكرة أن المرأة كائن ضعيف لا حول له ولا قوّة ، حتى أنها شكَّكت 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 الهوَّة ما بين الجنسين من خلال تعلمهما في مكان واحد وتحت ظروف متساوية . (Alice, 2005, p. 24)

وهذه القضية لم تقف على امراة غربية دون المراة الشرقية بل ان الاتساع الفكري للجندرية والنسوية قد اتسعت معها افاق انفتاح الوعي والثقافة لدى المراة 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 بلاحباط 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 المراة تاخذ حيزا كبيرا في الفن الادب بصورة عامة وفي المسرح بصورته الخاصة كون المراة جزءا من الجمالية العامة التي يقدمها الفن وجزء من قضايا المجتمع المهمة والتي تنبثق من عمق الحبكة 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 الحسّ والمعنى بين الخفي والجلي، ومن خلال هذه الثنائيات يكتسب المسرح كل قوته وفاعليته فيصبح حضوره هو القضايا التي يعالجها وفق عمق الرّؤيا الكلية للفرد...

وإن علاقة الفن او المسرح بالفرد أساسية لفهم وإنتاج أي عمل فني، وتلك العلاقة تتخذ شكلاً إجرائياً وعملياً مهمّاً سواء اكان شكل العمل الفني وبنيته أو إلى دلالته 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 المراة بكل ماتحمله من جوانب متعددة هي قضية اساس في جميع الجوانب الاجتماعية كانت ام النفسية ومن اولى قضايا المراة التي يجب ان يوضع لها عدة حلول ودراسات هي ظاهرة العنوسة اذ لابد 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 عدَّة 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 andothers, 2000, p. 125)

وشخصة المراة 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 يلفها الإحباط واليأس، من عدم الموائمة 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 التاكيد على هذه الشخصية

في الأرث الاجتماعي اليوناني كانت مكانة المرأة الاجتماعية تقع في درك متدن. " تعد المرأة مخلوقاً حقيراً، بل انها لم تكن عندهم انساناً وانما مجرد شيء لوليها 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 اتهمها 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 المراة "لقد كان إبسن من المناصرين والمدافعين عن الحقوق الفردية، في القرن التاسع عشر، يدافع عن حرية الفرد إزاء موضوعات المجتمع وتقاليده ، وأخلاقياته الجائرة وقوالبه المعدة ، بحث في أصول المجتمع وأعمدته، وتأمل ما يعنيه الناس بكلمة الواجب وما يشكل في نظرهم كل التزام على الفرد قِبَلَ 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 ابسن قضية العنوسة من خلال شخصية مارتا العانس البائسة، الفقيرة الوحيدة،

مارتا : نعم لقد احببته و انتظرته لعدة سنوات وترقبت عودته كل صيف ثم عاد ولم ير اني

(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(بهلوانات كاتشيبورا) ، 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 المراة من مسالة العنوسة والترمل عدم الانجاب وقضايا الفقر التي تخص المراة .

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 الآنسة روزيتا العانس، والتي كانت قد اتفقت مع ابن عمها على الزواج، فهي ظلت وفية 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 تبنى المفارقة الدرامية التي يقوم على أساسها الصراع الدرامي للأحداث التي تحركها جملة من الشخصيات الرئيسية والثانوية. لقد جاءت الحبكة في هذه المسرحية متسلسلة، لا تخلو من عنصر التشويق والدهشة، أين قدم لنا لوركا مشهدا افتتاحيا يكشف عن المكان والزمان وعلاقتهما بالشخصيات الرئيسية (العم، العمة، 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 ،بعكس 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 وكانه 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 فوالدتها 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 تودي 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 المراة
وما اشبه ذلك. وكانت تمقت فكرة الزواج، فلما خطبها
ابي رفضت ان تتزوجه، ولكنها تزوجته في النهاية. . . ". (August Strindberg, 1958, p. 164_163)

"جوليا:. . . وكان ذلك هو انتقام امي لأن أبي جعل من نفسه سيداً في بيته. " (August Strindberg, 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 تاثير الحروب والموت على الزواج ونتيجة لهذا التاريخ الموغل 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 وّلد في نفس المراة شعوراً مزدوجاً بين الاضطهاد والحرمان والبحث عن الحب والدفء فهاهي المراة العانس في مسرحية ناصر جمهورية العوانس تصف انعدام الحب هو الموت الفعلي :

العانس 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 لمرأة في هذا الجسد !

أنت لا تعرف ما معنى أن تعبر أن تعبر المرأة سن الثلاثين .

ثلاثون ، ثلاثون سنة و أنا أنتظر ، أنتظر سريراً ، أنتظرك لأنشغل معك في اعداد بيتي .

بيتي ، بيتي ، بيتي .

بيتي الذي فقدت كل امل في الأمساك به وقد عبرت الثلاثين.

(Al-Saleh, 1993, p. 14)

مؤشرات الاطار النظري:

1_ ان للفن دور في كشف قيمة البعد التأويلي لقضية المراة 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 التاثير 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 وإلتباس 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 إضافةإلى 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 مبدا الاتجاه الفكري.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولاً:مجتمع البحث:_

يشتمل مجتمع البحث على العروض المسرحية التالية :_

اسم المسرحية	التأليف والأعداد	الاخراج	سنة العرض
نساء في الحرب	جواد الاسدي	جواد الاسدي	2006
نساء لوركا	عواطف نعيم	عواطف نعيم	2006
جريمة في جزيرة المفر	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 وفقا 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 لملائمته أهداف البحث.

سادسا :_تحليل العينة:_

الشخصيات

- عروس1 : 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:_

إعتمد الزيدي في صياغة مسرحيته (وعاشو عيشة سعيدة) على حكاية متداولة من البيوت العربية والعراقية وهي انتظار الفرح وحلم بناء اسرة جديدة ، اذ حاول من خلال الصياغة الدرامية لهذه الحكاية أن يبث 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 تهيأ 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 عمده 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 تكرار 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 ببدلات 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 المراة وكان المراة 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 لابد من ان يكون للأمل محطة اخرى وهنا تتشكل صورة المفارقة التي تظهر على ضفتين ضفة الياس لدى العاملة وضفة الامل لدى العروستين فضة 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 :_

عاملة الصالون : (تقاطعها ، تكنس ، تثرثر مع نفسها) العمرُ .. كومة من السنين ! أو هو مثل كومةِ ملابس عتيقة ، أو ربما مثل كومةِ من أزبال عفنة ، أو كومة بارودِ ودخان ، أو قد يكون مثل كومةِ رسائل مستعارة !...

عروس1 : (تشير للعاملة) من هذه ؟

عروس2 : لا أدري .

عروس1 : (لعروس2) لا عليك .. السنواتُ لا معنى لها ، إنها تركضُ ولكن الأهم أن نقفَ هنا بانتظارِ 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 اكثر ايغالا بالتشكيل الصوري للمراة بوجه خاص ففرضت الحروب والمتغيرات السياسة والاقتصادية واقعا جديدا على المراة انعكس بصورة سلبية تمحور حول التمزق بين ما فرضتة طبيعة الحرب ومع من ضرورة التعايش بصورة متكاملة طبيعية الامر الذي انعكس على شخصيتها وسبب حالة من الاغتراب النفسي وحالة من السلبية التي ترتكز الى الانعكاس الكلي لفعل الحرب :_

عروس2 : توقفي ، ما أبشعك . أعترف لك بأنني امرأة مصنوعة من كل تلك الحروب التي ذكرتها ، ولكنني خرجت الآن منها وسأتزوج الليلة عنادا على كل بارودها وخيباتها .

عروس1 : 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 الابقى 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 الفرح 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 والتهكم 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 .

عروس2: سنقضي هذه الليلة نلعب ونلعب ونلعب حتى مطلع الفجر .

عروس1 : كنت ألعبها وأنا صغيرة .

عروس2 : 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 لاياتي من ورائها الا محطات انتظار جديدة وهذا هو واقع العراق وتحولاته السياسية والاجتماعية التي لاثمار لها سوى الالم . والاعمار التي تخطفها السنوات دون ادراك من الفرد

وهاهي المراة 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)

وتضمين العرض اغاني عراقية من التراثية يكون بمثابة التصوير والرمزية وكأن الفرح اصبح امنية لاوجود لها وكانه فرح الوطن الذي لم يفرح منذ طول الحروب وطول التحولات السياسية والاجتماعية فنجد العروستان تخضعان للامر الواقع وتبدا احهن بالغناء راجية من الدنيا ان تمنحها فرصة خلع السواد وارتداء البياض وكان السواد هو العالم المفروض عليهن والبياض هو الفرح .

عروس2 : لا .. انتظري .. هو قال لي ... **(تتوقف ، تغني بجنون)** " هذا مو إنصاف منك ... غيبتك هلكد تطول ... "

عروس1 : **(تغني بجنون)** " روحي .. حلاوة ليل محروكه حرك روحي ... "

عروس2 : **(تصرخ)** أريد أن اخلع ثياب الحزن وارتدي الفرح ... يا سامعين الصوت : أريد أن اخلع ثياب الحزن وارتدي الفرح ... (Al-Zaidi, 2016, p. 38)

من خلال النص نجد التشبيه بين المراة وكانها بغداد المحملة بالحزن والظلم والتي لم تجد الفرح يطرق بابها يوما وتشبيه السيارات التي تقف على باب الصالون هم السياسات التي تحكم العراق ويترجى منهم الشعب التغيير الفعلي المنصف لكن ترحل السيارة وتأتي شبيهتها محملة بنفس الخيبة ووهم انتظار الفرح والبياض . اذ يتجلى النسق المُضمر للنص في الثنائيات المتضادة بين البياض والسواد بين الفرح 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 المرأة 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 المراة 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 الاصيلة 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.* Beiru: 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 andothers. (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.

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

The phenomenon of spinsterhood in contemporary Iraqi theater discourse

Dr. Faten Hussein Naji[1]

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**

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1131

البناء الدرامي لمشاهد التنمر في افلام الرسوم المتحركة

شيماء سعدي محمود[1]

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 المبنى 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. وبناءا 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 الأنترنيت وما تنتجه من دلالات تعبيرية عبر التكنولوجيا الرقمية وغيرها حيث اصبحت متسيدة الواقع ومركز اهتمام المتلقي مؤثرة على الانماط السلوكية سواء اكانت بالسلب او الا يجاب 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 والمرتكزات 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 المبثوثة 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 ايحاءا بالحركة عندما يتم تشغيل هذه الرسوم بسرعة كبيرة" (Al-Bishlawy, 2005, p. 18).

ويتبنى الباحثة تعريف البشلاوي كمفهوم للرسوم المتحركة كونه يتو افق 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 وبنى 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 وأفقها بضمان تكافل العيش بين افرادها ضمن تلك المنظومات القيمية لتكون اساسا لسير نهج الحياة وديمومة العلاقة بين افراده وسلامته، ومن القواعد الاساسية لبناء المجتمعات ودرعها الواقي هي الاخلاق فهي مرآة عاكسة لثقافات الافراد والمجتمعات ولا يحدث أي تطور او حداثة 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 بيئات 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 مقاربة 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 المضمرة 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 بالجاب 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 افراده، 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 للأنماط السلوكية

للأفراد لأنشاء وجود فوارق داخلية للفرد وانما تكون ناتجه بسبب المنبهات 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 المتذوق 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 حكائيا في تقديم اعمال فنية لملامسات المجتمع من توعية وتثقيف 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 القناعات 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 "الملامسة غير اللائقة والتهديد او المضايقة الجنسية بالكلام" (Nadia, 2014, p. 37)، وقد يحدث بناءا 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 الملامسة 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 ايذاء الضحية والايغال بالتنمر واللفظي منها بأطلاق تسميات وكلمات بذيئة وصفات وسلوكيات خطرة ترتبط بالمتنمر لوجود حالة نفسية بحاجة الى علاج حيث يتملكه الشعور بالقوة على الاخر وتوليد الاثارة امام الجميع وبسلوكيات تثير المخاطر من التنمر الجنسي فهو "استخدام اساءة جنسية ومناداة الاخرين بها او كلمات سيئة او الملامسة الجنسية او التهديد بالممارسة" (Ahmed, 2020, p. 173)، فيما يمثل التنمر العنصري وهي اثارة او اساءة تجاه الاخرين بهدف مضايقة وايذاء 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 يتسيد فيها الكراهية والحقد ولتصرفات التميزية 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

الرعب وايذاء الاخرين والعنف في رؤى يبناها 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 والاقران او التأثر بالمشاهدات من حوادث او وسائط اعلامية وسينما وتلفزيون والعاب 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 متنمر 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 محكومة 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 الاقران، 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 يهيء 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 ايحاءات لرسوم متحركة لاحقا عبر تطور محاور هذا الفن وتسلسل نموه وتناميه، وصولا بعده فنا مستقلا، الى القرن السادس عشر بانبثاق 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. حاكى هذا الفن

منح فرصة لمتحدث يقوم بقص الحكايات التاريخية والاجتماعية وللقصص الموروثة والشعبية والتراثية، فيما توضع خلفه قطع من القماش الابيض يسلط 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 تحركها 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 وآرائهم الاعتقادية والروحية والدينية والاجتماعية من اعراف وتقاليد وموروث شعبي بطابع تراجيدي او كوميدي او فنتازي او تهكمي او ساخر، في "عملية تنظيم العناصر المرئية للهيئة الفنية والتصميم يرتبط بعناصر لازمة كالخط والشكل واللون والمسافة والضوء بحيث تتلاءم كلها لخدمة الشكل العام ولابد 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 بالأيادي 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 ابتديء 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 الايهام 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 الة الكروماتروب حيث تظهر عبره اشكالا هندسية كالدوائر والمربعات والمثلثات وغيرها عبر تحريك قرصين زجاجين باتجاهات متعاكسة لتكون ايحاءا بحركة الصور بالتعاكس مثل خروج الطير من القفص وغيرها من الامثلة على تجسيد وهم الحركة، وصولا الى اختراع الفيناكيتو 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 تعد انواع واساليب الرسوم المتحركة بنية جمالية في الشكل والمضمون لمشاهد التنمر ضمنها

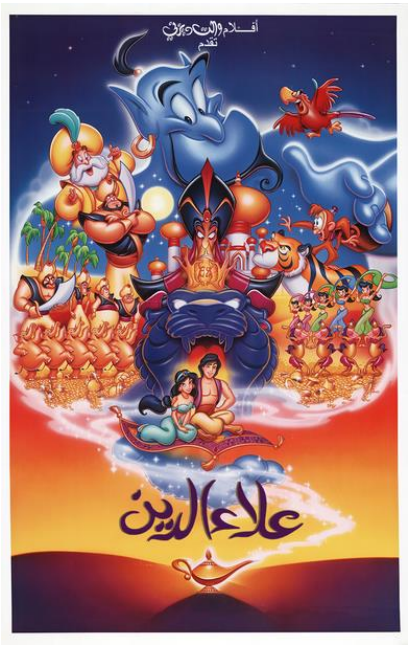
إجراءات البحث

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)

نهار/ خارجي المكان: الصحراء الرملية زمن العرض 3.20 د

يمثل المشهد الوزير جعفر وببغاؤه 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 بطرقة 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 الببغاء 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 بضربه وركله ووسمه بتنمر لفظي بألفاظ سيئة، فيما يقوم الببغاء بالتنمر عليه اسوة بسيده 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 كمعطى تنمري لفظي درامي، والاذلال والتحقير وابراز العيوب بالتزامن مع اضفاء مسحة درامية تتسم بطابع العنف على اداء الشخصيات والتي تزامن مع جماليات الاضاءة في اضفاء الشد والانتباه عبر المعالجة الاخراجية الجمالية لمكونات المشهد، والمجسدة عبر مجموعة من العلاقات المترابطة في الزمان والمكان والشخصيات التي اسست لانبثاق الاحداث ومرتكزها الدرامي وانطلاق تنظيم الحبكة لتحقيق جمالية المنتج الفيلمي.

المشهد رقم (8)

نهار/ داخلي المكان: بو ابة 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 الببغاء بشدة نتيجة تغطيها 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 التمادي في التقليل والاضعاف من الشخصية الاخرى وان تكون ضحية وتقليل احساسها بذاتها في تجاهلها ومحاولة عزلها و ابعادها عن محيط الحدث واسكاتها 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 المبنى الحكائي للفيلم، حيث تمثلت المعالجة الفنية عبر تقنيات الصورة الفيلمية في صناعة المشهد ومنحه المصداقية 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 والقرد آبو 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 والفقر المدقع الذي يؤدي بعلاء الدين الى سرقة لرغيف ليسد رمقه وجوعه. حيث يحتل هذا الحال جزءا واقعيا هاما 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 صوري 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 الفيلمي 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 الاستهلالي 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 سمائها الالعاب 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 وبناؤه 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 جمله 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 السردي من الزمن الماضي الى السرد في الزمن الحاضر، فتكون نهاية الحكي بداية و تأسيسا للقادم منه، أذ تنامي الاحداث فيها صعودا في معطيات الاحداث لتصل الى ذروتها وازماتها وصولا الى نهاية السرد.اذ تعمل بالتعاضد 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 آبو 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 السردي 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 والق 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 للمشهد 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 حواره 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 للمشهد والتي نفذت عبر برمجيات الحاسوب. والمتمثلة في اذكاء الحبكة 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 ومجهوليته، فيما عملت المؤثرات الصوتية والموسيقى الترقبية على اضفاء 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.

مشهد رقم 16

نهار/ خارجي المكان: سوق المدينة زمن العرض: 10,50 د

من باحة مطلة على السوق يترقب الجميع دخول موكب مهيب لاحد الامراء وهو شخصية ثانوية دخلت على المتن السردي للفيلم كأداة ومرتكز درامي في سياق الحدث، كونه قادم لخطبة الاميرة ياسمين واذ يمثل هذا الحدث معطى لوجود ازمة طارئة تؤدي الى صراع بين المتنافسين للظفر بالأميرة، وعكست الاكسسوارت والملابس والازياء عن تمكنه وثروته فكانت انعكاس سردي ووسيلة تعبيرية درامية ضمن المشهد، فيما مثلت الحوارات الجانبية لمن في السوق بالإشارة الى انه خطيب جديد للأميرة في دلالة جمالية تعبيرية لتنامي الحبكة، اذ عكس التكوين وموجوداته عن طبيعة الزمان والمكان الحاوي للأحداث فكان التنوع في حجوم اللقطات قد اسهم كمرتكز درامي في النهوض بالسرد واستمرارية تدفق المعلومات والتي تزامنت مع تدفق صوري لاشتغلاتها والتي ركزت على الشخصيات ومن بينها شخصية علاء الدين الرئيسة وشخصية الامير الثانوية ضمن النسق الدرامي وبالتالي مكنت السرد من اضفاء معطيات سردية وحبكات فرعية تدور ضمن فلك الحبكة الاساس وتنشطر عنها، كوسيلة تعبيرية في هذا المشهد.

المؤشر الرابع: تحقق انواع واساليب الرسوم المتحركة بنية جمالية في الشكل والمضمون لمشاهد التنمر ضمنها

اعتمد تنفيذ مشاهد الفيلم بصورة مجملة على مجموعة من السمات الجمالية في تنفيذ افلام الرسوم المتحركة ومشاهد التنمر بمحتواها في برمجيات الحاسوب عبر الشكل والمضمون من خلال اساليب انتاجية وظفت التقنية الرقمية حصرا باشتغالات بلاغة اللغة السينمائية عبر المعالجة الفنية للمضمون الحكائي لمشاهد الفيلم، المتباينة بمجموعة من معطيات عناصر اللغة السينمائية في هذا الاسلوب المتبنى في انتاج مشاهد الفيلم، فقد كانت وسائل التعبير ضمن المبنى، قد اتخذت انواع وسمات متعددة في ان تكون وسائل تعبير لفظية من خلال الحوار والاشتغالات الدلالية الكتابية والتي جسدت في اكثر من مشهد ضمن النسق السردي العالم، فيما تمثل الأسلوب الثاني بوسائل تعبير غير لفظية عبر الحركات والاشارات والافعال والتي تتسق في سمات كل منها تكون دالة او ايحاءا بشيء يقع ضمن مرتكزات البناء الدرامي، حيث عدت جميعها من اساليب التعبير وامتلاكها القدرة على ايصال المغزى الى المتلقى والمحاكاة عبر الفكرة المتبناة من المعطى الحكائي في سرد حكاية من الموروث التراثي الشعبي لعلاء الدين ومصباحه السحري وما تحمله من قيم واثار ومعاني وافكار متعددة لتقع ضمن حبكة تسهم في تدفق الاحداث وتسعى الى عرض الثيمة الاساسية وتلهم المشاعر والاحاسيس والعواطف للمشاهدين وهذا ما وجد على طوال تنامي الاحداث وتصاعدها السردي للشخصيات الاساسية في الفيلم وابراز مكنوناته وتفاصيله بصورة شاملة وموسعة عبر تداخل الافعال التي تؤديها مرتكزات الشخصيات واغناء الحركة الدرامية عبر الفعل ضمن السياق ومواجهة المواقف والصعوبات ضمن سلسلة الاحداث المتواصلة في صنع حبكة تكون بمثابة المخطط العام للفيلم والتأسيس لها في الاستهلال عند انطلاق الحكي، عبر وحدة بنائية درامية مترابطة تسهم في شد المشاهد وجذب الانتباه عبر عناصر التشويق ولمفاجأة والمفارقة في محاكاة المشاهد المتسلسلة ضمن سياق الاحداث لخط السير والتصاعد الدرامي عبر شخصية علاء الدين والشخصيات الاخرى المجسدة لمعطيات البناء الفلمي، 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 بتجاوز المألوف 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 الفيلمي وتلقائية طبيعتها مع الاجواء المحيطة بها، فضلا عن اسلوب تكامل سببي لعلاقاتها مع الشخصيات الاخرى والمجسدة للأفعال في الحبكة وطبيعة تجسيدها للافعال 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 كنات 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 آبو وما يحمله من حب المساعدة والتعاون والظرافة والفكاهة للآخرين والببغاء 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 اسلوبي ضمن معطيات فالفلم والمنفذة عبر برمجيات الحاسوب والتي اسهمت في تطوير المشاهد وبيان انماط التنمر عبرها وعدها سلوك ملازم لشخصيات الحدث، والتي كانت مؤسسة لصرع درامي عبر التنافر بين قوتين او اكثر في مطاولة صدامية تسمى الصراع بين الاضداد 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 مسببات 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 الفيلمي. ولتحقيق الاقناع والامتاع 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 تتآزر 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 وزوايا بقيمة تعبيرية تسهم في شد وجذب انتباه المشاهد وتفاعله والتي تتكامل مع معطيات الاضاءة واللون، والتي تمنح قوة تعبيرية لبناء المشهد في افلام الرسوم

المتحركة والمتحققة 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 التعددي 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 الحبكات 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 بالتآزر مع عناصر اللغة السينمائية في جماليات مشاهد التنمر في افلام الرسوم المتحركة.

التوصيات: توصي الباحثة بأدراج مفردات في بنائية النتاج الدرامي تتضمن السلوكيات الاجتماعية تتضمن تطبيقات في مشاريع تخرج طلبة السينما والتلفزيون.

المقترحات: تقترح الباحثة اجراء بحث علمي حول حول 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.

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

Dramatic construction of bullying scenes in animated films

Shaima Saadi Mahmoud[1]

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1166

Modern trends in the architecture of mosques in Jordan

Sakher M. M. Al-Tamimi[1]
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 **ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229**
Date of receipt: 15/5/2023 **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. Insome 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.

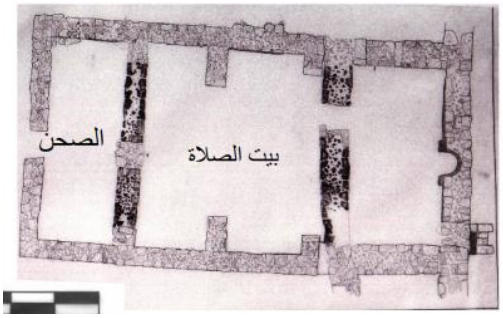


Figure 3. Plan of the Al-Fudain Mosque,[photograph]. (n.d). Area 30 sq.m. Image source: Al Mafraq Antiquities Authority.

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, andbecome 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 compositionand measure their success as architectural projects, not only as a place for prayer. NaserThabet, 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).

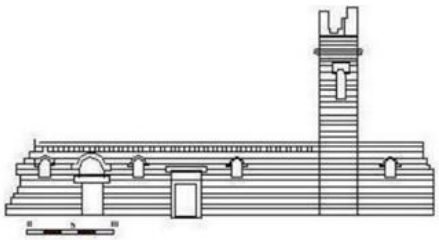


Figure 4. The northern facade of the Lower Amman Mosque, [photograph].(1913), Image source: Al Mafraq Antiquities Authority.

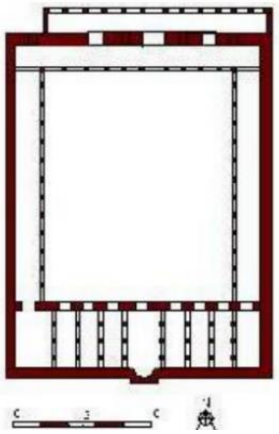


Figure 5. Plan of the Lower Amman Mosque according to Northedge ,[photograph].(1987) Image source: Al Mafraq Antiquities Authority.

The features of archaeological mosques - the fundamental planning decisions, the structure and decor of the facades - 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 hexadecimal 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 domemasjid has a primary praying area which can accommodate 3,000worshippers and characterized by vaulted ceilings andUmayyad-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 2,500worshippers. 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 theclassic white and brown stone that makes the mosque blend very well with the city. The Mihrab made of rare types ofwood. 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 Uraiqat 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 Uraiqat 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).

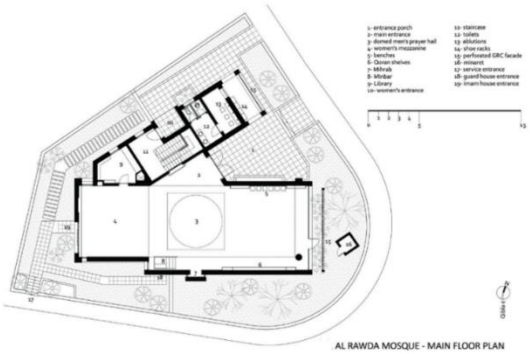


Figure 11. Al-Rawda Mosque in Amman [photograph]. (2011) .1st-floor plan
Retrieved from: https://mosqpedia.org/en/mosque/118#&gid=1&pid=1

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

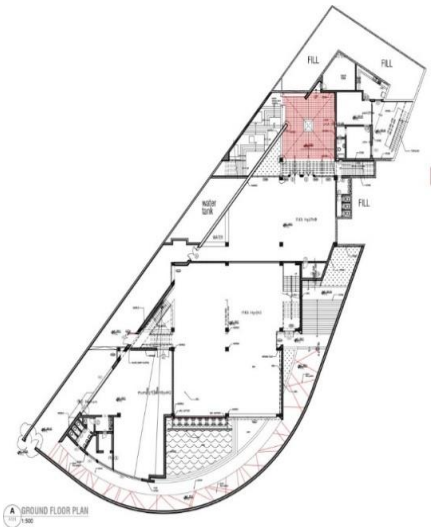


Figure 14. Al-Hamshari Mosque in Amman [photograph]. (2011).1st-floor plan. Designed in http://www.atelier-white.com/ar/services/2-مسجد-الهمشري/

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*). Mafraq 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.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1123

جمالية العلاقات البنائية في التكوينات الخطية

صادق علي عبد الحسين[1]
م.د. علي عبد الحسين محسن الشديدي[2]

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 لتحقق 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- 1998م),(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 إنشاءاتها الى قوانين تحكمها وفق قواعد واصول ونسب ثابتة ترتكز الى ميزان ثابت بكل حرف وفقا لبنيته الشكلية وما يتعلق بها من اوضاع واساليب ومدارس ركز فنانوها في بلوغ اعلى مراتب الجمال في ابتكار اشكال وتكوينات حملت في طياتها ثمرة الجد 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.com
[2] 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 ترتكز 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 الزماني : من عام (1419 هـ– 1998م) الى (1430 هـ - 2008م) كونها تعد الفترة بين الاعمال.

3- الحد المكاني : (العراق، المغرب، سوريا).

تحديد المصطلحات

الجمال (لغة) : " الحسن جَمُلَ ، جمالاً حَسُن خَلقاً وخُلقاً فهو جميل ". (Al Munajid:1982,p102).

الجمال اصطلاحا " 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 اجرائيا: 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 والاواصر 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 فِعليّة الكعبة ويقال "لا ورب البنية" ما كان كذا وكذا"(AlRazi:1972,p,98).

كما ويعرفها (كيروزيل): "بانها نسق من العلاقات الباطنية المدركة وفقا لمبدا الاولية المطلقة للكل 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 لتحقق الاهداف الجمالية والوظيفية وتجعلها قوية مترابطة بالاعتماد على القواعد والاسس الفنية .

التكوين الخطي

التعريف اللغوي: "عرفه الازهري بقوله (كون فتكون) اي احدثه 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 احدثه ,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 مكنوناتها وعلاقاتها 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 القران 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 القران الكريم , فقد اهتم الخطاط المسلم بتحسين وتجويد الحروف بغية الوصول إلى الكمال والتمام وباعتبار "ان العمل الفني بوصفه موضوعاً جمالياً يتميز بانه وحدة جمالية تجعل منه موضوعاً حسياً يتصف بالتماسك والانسجام" (jarmat:2010,p58). فجمالها 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 وتقرا تأويلا وتداولا " ,(alshededi: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,p,7).

ومن خلال القدسية في تدوين القران 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 مبدا 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 وتفاصيلها الحسن , والتي تمثل الأسس الجمالية للخط العربي ," فالكاتب يحتاج إلى سبعة معان : الخط المجرد بالتحقيق والمحلي بالتحديق, والمجمل بالتحويق, والمزين بالتخريق, والمحسن بالتشقيق, والمجاد بالتدقيق , 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 تضفي 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 , وبعد 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 مربعا أو مستديرا , 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 وامكانيتهم 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 جسد 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 ينشد 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 لمساحة او التكوين مناصفة 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 توحي تقسيم الكلمات والحروف على المحور المرئي أو الافتراضي، مستثمرا معناها الإدراكي والايحائي وبمعزل عن الحسي ," فالوزن الظاهر في تكوينٍ 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 او التأكيد لعنصر معين على باقي مجموعة العناصر المحيطة به في التصميم ، "تغلب جزء من التكوين الخطي على باقي اجزاءه 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 تبنى 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 ايضاً 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 الشي خلافه.. ومن شرط الضدين ان يكونا من جنس واحد، كالبياض والسواد فانهما يجتمعان في اللون" , (Saliba:1971,p284)، فيتمثل الاختلاف بين الشيئين في اللون او

الشكل او القيمة أو الملمس أو الاتجاه او الموقع الفضائي او كلها معاً بشرط وحدة الانتماء للعناصر، بهدف القضاء على الرتابة وانتاج وحدة وتفعيل وتنشيط العلاقة والحركة بين العناصر ، علما ," 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 واظهار 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 نسيجا متصلا او متناغما , بين المكونات مما يسهم في ابراز جماليتها الفنية التي تستطيع العناصر المنفردة اظهارها وابرازها " (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, وهنالك 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 عدها مبدئا اساسيا يجمع كل عناصر ومبادي التصميم وفق انسجام جميع المكونات باستمرارية في جميع التكوين او المنجز فمفهومها خلاف التشتت والتجزئة والانعزال وانما هدفها انشاء التكاتف 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 الابعد 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 ومؤشراته.

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%

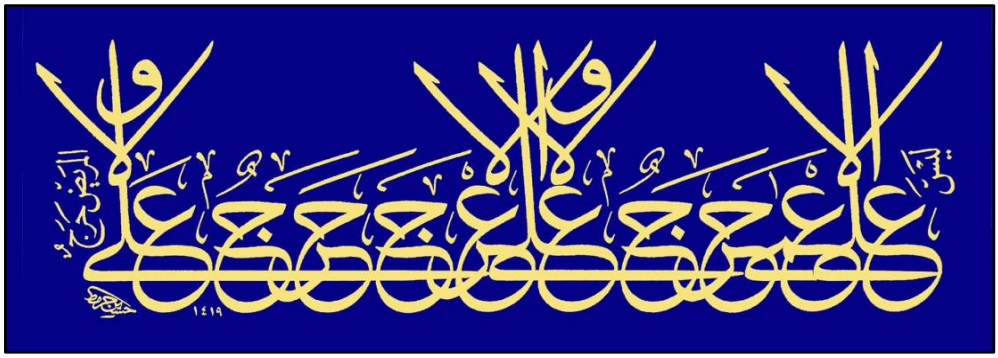
المحلل الثاني: 85%

(*) المحللين هما:

ا. 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: "لَّيْسَ عَلَى الْأَعْمَى حَرَجٌ وَلَا عَلَى الْأَعْرَجِ حَرَجٌ وَلَا عَلَى الْمَرِيضِ حَرَجٌ".(**)

اسم الخطاط :حسين علي جرمط

البلد: العراق

سنة الانجاز: 1419 هـ - 1998م

الوصف العام:

لوحة خطية كتبت بنوعين من الخط وهما خط النسخ وخط الثلث ,تمثل الخط بتكوين يمكن ان نعده 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 وتزيينيه 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 لجا 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 القرائي والوضوح وتحقيق اصول وقواعد الخط العربي واظهر 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 النسج 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 واظهرت 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 والتراص 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 تتابعي 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 تدرجات 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 تتابعي 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 القرائي 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 للأقلام التي كتب فيها النص مح 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) ويلامس 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 دائي هندسي كتبت باتجاه عقارب الساعة , حقق النص الوضوح والتسلسل القرائي وحافظت على قواعد الخط واصول الخط العربي , وشغل النص بحركات تزيينيه 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 :

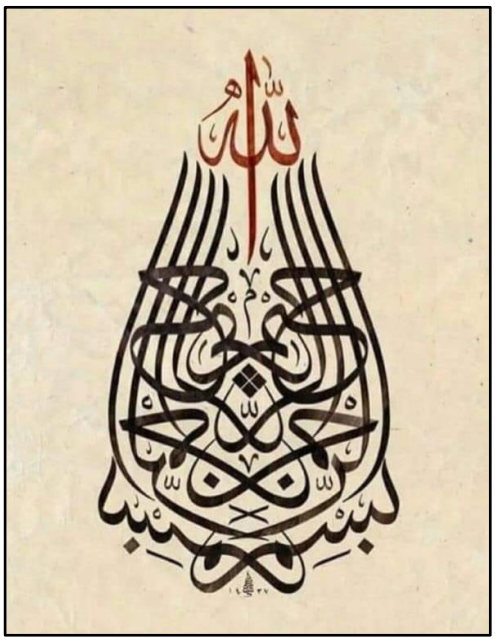
ارتكز التكوين الخطي من خلال امكانية الخطاط باستثمار الحروف عبر التكوين , اذ اوجد الحركة والاتجاهية الدورانية في كتابة حرف (ر) باتجاه عقارب الساعة محدثا بنية حروفية اعتمدت على التكرار ومحدثة ايقاع منتظم ورتيب حقق الابعاد الجمالية واثبت وحافظ على القيمة التعبيرية والدلالية للتكوين , كذلك اثمرت الحركات الاعرابية والتزيينة 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 منتظم ورتيب , وكان التباين القياسي في حجم الخط والعلامات الاعرابية والتزيينيه 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 بالحداثة وكتب بتركيب حر معتمدا على التكوين المتعاكس المراتي ، إذ لم يحدد شكلاً معيناً في اخراجه ، حيث استلهم الخطاط معنى النص ووظف عناصره جمالياًوتعبيرياً.

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 لجا 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 المهاريه في معالجة النص فنيا ومهنيا, حقق التسلسل القرائي 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 استطالتها وجعلها تحيط بالتكوين , ومن خلال خصائص الحروف وامكانيتها المرنة حققت التشابك والتداخل والتقاطع وانتجت كتلة خطية متعاكسة 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 والنوعية لكلمة (الله) في التكوين الاثر البارز في تحقيق الدلالة التعبيرية, وكان للحركات الاعرابية والتزينية المجال الواسع في تحقيق القيمة الجمالية والموازنة الشكلية في معالجة المساحات بين الحروف واظهار 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 جعلة في تضاد تام مع ارضية اللوحة , كذلك كان سعي الخطاط في تحقيق الانسجام والتنويع القياسي للحروف (ا,ل)المحيطة بالتكوين مما حقق الاهداف التعبيرية والجمالية .

الفصل الرابع

النتائج

1- احداث نوع من الحركة والتنوع من خلال التكرار ليبرز 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 لتحقق 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 وحرة في سبيل تحقيق الاهداف الجمالية.
3- كانت لعوامل المد والاستطالة الاثر البارز من تحقيق تنوع التكوينات والتراكيب الحرة 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 الرئيسة	الفقرة الفرعية	التفاصيل	نماذج العينة															
2	المعالجات الفنية	تحوير شكلي																	
		حذف واضافة																	
		تكبير وتصغير																	
3	انواع التكوين الخطي ونظامه البنائي	سطري خفيف																	
		مزدوج																	
		ثلاثي فأكثر																	
		هندسي																	
		ايقوني																	
		دلالي																	
		حر																	
4	مرتكزات التكوين الخطي	النص																	
		اختيار نوع الخط																	
		خصائص الحروف																	
		التراكب والتقاطع																	
		الاتجاه والحركة																	
		المد والاستطالة																	
		التشكيلات																	
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 formationsof the third,calligraphy compoition,* college of fine arts ,Baghdad university,published research ,middle east research journal, ,lssue 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 alkutub,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 lssue 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 Alshededi

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.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1149

التحليل البصري للزي النسائي الكردي وتأثره بالحداثة

م.د. علي نجم عبد الله الزبيدي[1]

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 24/3/2023 Date of acceptance: 19/4/2023 Date of publication: 15/9/2023

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

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 والتغييرات الواضحة وبحث إمكانية الأستفادة منها في خياطة الأزياء المعاصرة للشابات وضمان عدم هجرهم لزيهم التقليدي.

الكلمات المفتاحية: سيلويت، رسوم هندسية، القياسات البارومترية.

الفصل الأول:

1. المقدمة:

في الاونة الاخيرة زاد الأهتمام بالملابس الوطنية والتقليدية وأعتبارها مصدر مهم للموضة المعاصرة والتي من خلالها يمكن أن نقدم لمهتمي 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. اهمية البحث:

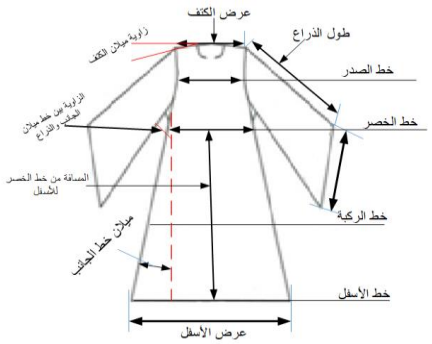
تكمن أهمية البحث في مراقبة تطور الزي النسائي الكردي وتأثير الموضة المعاصرة عليه ودراسة إمكانية الإستفادة منه في خلق زي حديث يواكب التطور في صناعة الموضة ومواد الغزل والنسيج ورفد السوق العراقية بزي عصري يحفظ الخطوط الرئيسية للزي الكردي النسائي المحافظ على العادات والتقاليد والحشمة وجعله يخرج عن نطاق المشاركة في الاحتفالات والمناسبات فقط وأنما 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 مؤشراتها بواسطة معلمات هندسية مكونة من 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 رقم1) (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 وحبه لعكس الطبيعة على ازيائهم المصطبغة بالألوان الزاهية وأستخدام الزخرفة المفرطة (Jader, 1989).

اولا: الملابس الخارجية

عبارة عن ثوب طويل يسمى (الفقيانة) يغطي اخمص القدمين بكمين طويلين ينتهيان بذيلين مخروطيين طويلين يسميان (فقيانة) 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

ثانيا: أغطية الرأس

غطاء الرأس عبارة عن قطعة قماش تسمى بال(هه وري) وتمتاز 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).

ثالثا: الأكسسوارات:

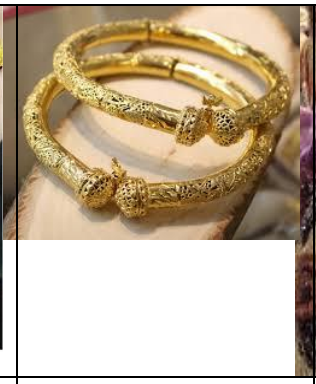
تعد الأحزمة والقلائد والخواتم من اضافات الزي الكوردي والذي يعطي شكلا مميزا والأكسسوارات وحقائب اليد تسمى الكمر والكردان والحجل والعاشق بند وهو(درع يغطي منطقة الصدر وينزل على البطن) والبتوت (جدول رقم 6.2) (Springstil, 2017).

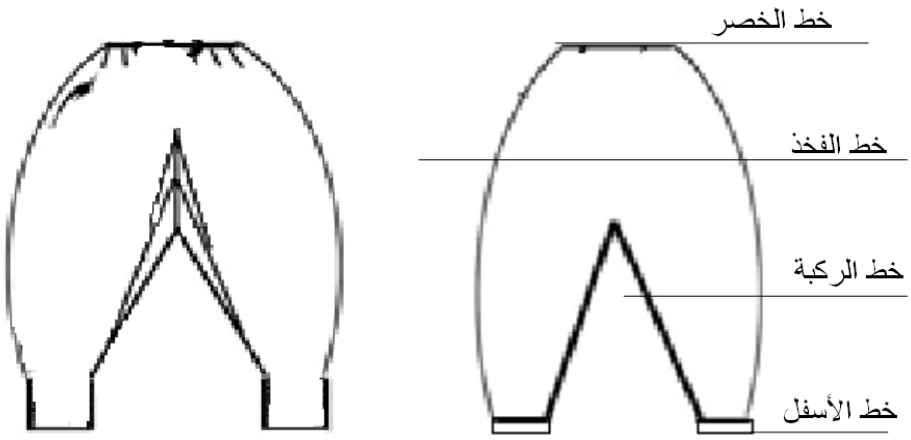
رابعاً:السراويل

"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 بجدائل 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

			
قلادة	البتوت	الحجل	الكمر



سروال نسائي تقليدي يحوي قطعتين عند السرج

a

موديل حديث للسروال

b

شكل 6.2 سروال "شروال" 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 الشابات عنه مؤخرا ولكنه يعد جزء اساسي من الملابس الأحتفالية في المناسبات والأعياد وخصوصا 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 وغالبا تخيط 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 بالمنمنات والحراشف المعدنية البراقة بغية إضافة المزيد من اللمعان إلى الزي بأكمله (جدول رقم 6.3.1).

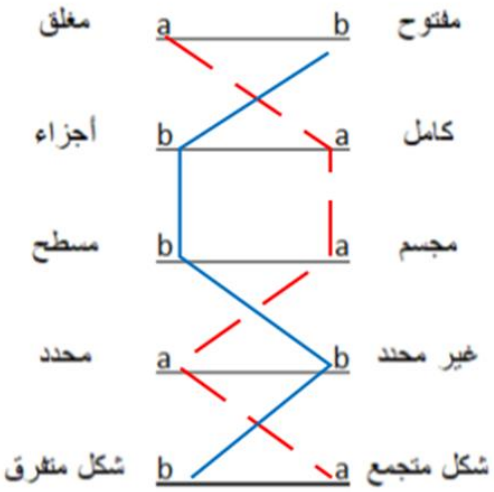
جدول رقم 6.3.1 مجموعة من الأزياء الكردية النسائية توضح قطع الزي وألوانه الزاهية

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 لايكرر شكل الجسم وهو ما يعطي دلالة بان قياس الاضافات الى باترون الزي كبيرة وان الزي غير محدد اي انه لايمكن التنبوء بشكل سيلويت 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 طوله 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 ضيقا 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 دلكش مراد، (جدول 6.4.2) .

شكل رقم 6.4.2 لملابس نسائية كردية معاصرة من تصميم دلكش مراد

جدول رقم 6.4.2 أزياء كردية معاصرة

a	b	c
ثوب قصير	قميص على شكل ثوب	أكمام قصيرة

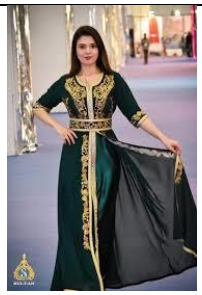
ملحق جدول رقم 6.4.2

d	e	f
سترة بأكمام طويلة	قبعة بأسلوب حديث	ثوب معاصر مع صاية

6.4.1 تأثر 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 الغجرية صورة رقم 1 (جدول رقم6.4.3) والصورة رقم 2 توضح زي كردي نسائي بتأثير القفطان المغربي، والصورة رقم 3 تظهر زي كردي نسائي بتأثير الهاشمي 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

		
1	2	3
تنورة بتأثيرات غجرية	زي بتأثير القفطان المغربي	زي بتأثير الهاشمي العراقي
4	5	6
الأسلوب التاريخي	الأسلوب الهندي	تصميم الاكمام باسلوب الزبون العربي

6.5. السيلويت الأساسي للملابس النسائية الكردية (Zubaidi & Kuzmigov, 2018):

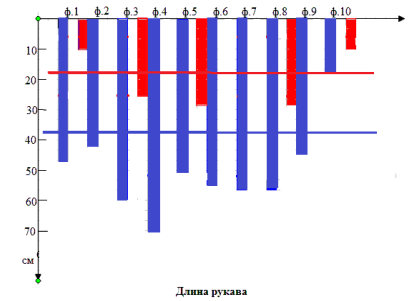
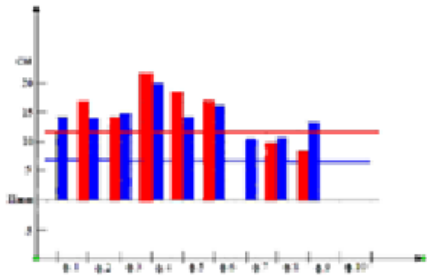
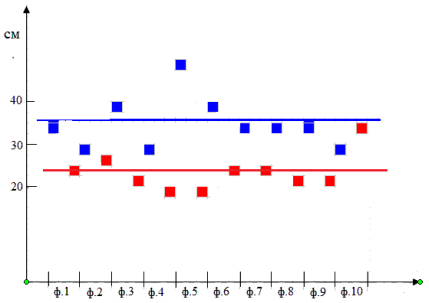
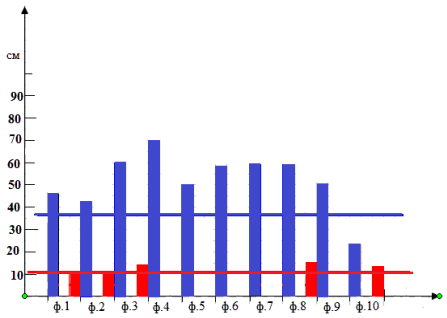
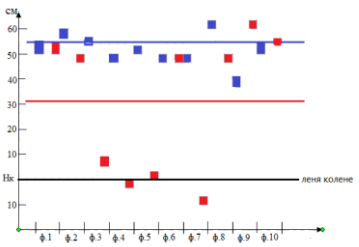
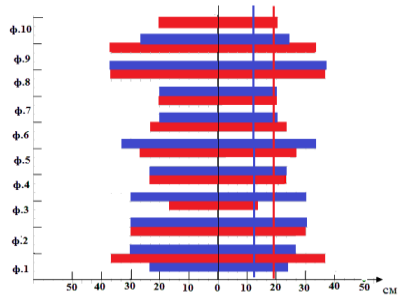
جدول رقم 6.5 أنواع السيلويت الأشهر للملابس النسائية الكردية

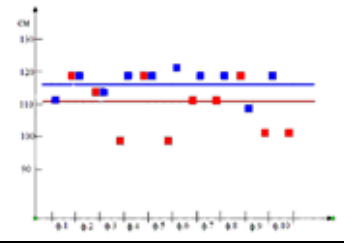
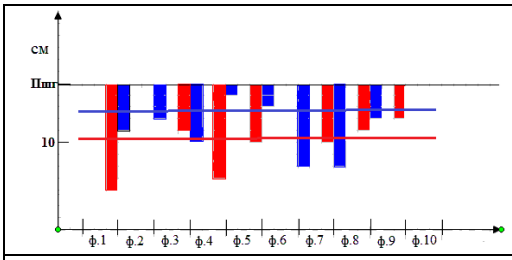
№	موديلات ومصادر المعلوات	سيلويت	الباراميترات
1	2	3	4
1		X – ساعة رملية	المتعلقة بسيلويت 1) الشكل : Ww / Ws = 1:1,1...1:1,3 Wb / Ww = 1:0,35...1:0,4 Wb / Ws = 1:0,37...1:0,4 المتعلقة بالنسب داخل 2) الشكل: L/ Wb = 1:0,46...1:0,5,

			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

	
طول الأكمام	عرض فتحة الرقبة
	
عمق فتحة الرقبة	عرض الأكمام
	
طول الفستان اعلى واسفل الركبة	عرض الفستان بالأسفل

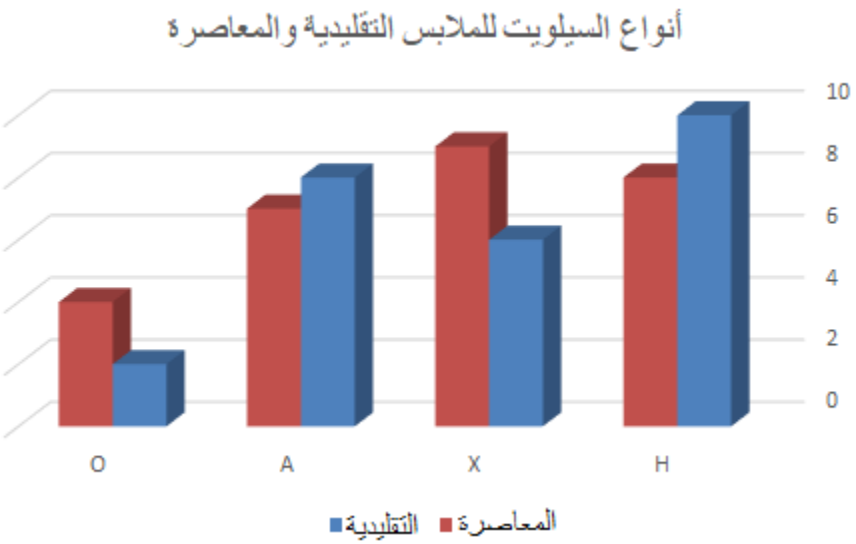
	
عرض الخصر	طول الفستان

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

№	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



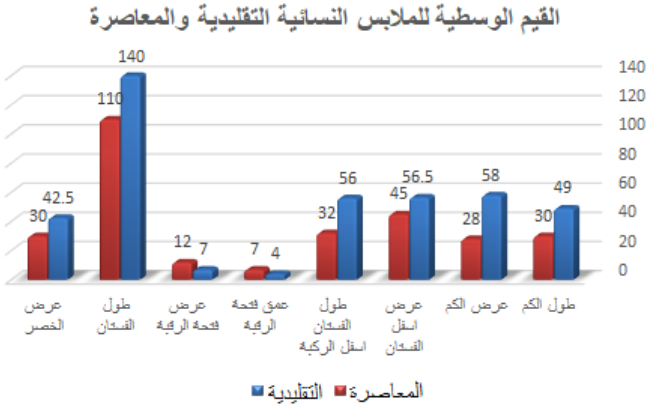
شكل رقم 6.5.1 يبين عدد تكرار كل سيلويت في الملابس التقليدية والمعاصرة

6.5.2 القيم الوسطية للملابس النسائية التقليدية والمعاصرة:

حسبت القيم الوسطية لمجموعة من البارومترات لكل موديل لتسهيل عملية المقارنة بين الملابس التقليدية والمعاصرة (جدول رقم 6.5.3)، وشكل رقم.

جدول رقم 6.5.3

№	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 بالسنتمتر حسب المعادلة (رقم 1) وحساب الوسط الحسابي والانحراف المعياري حسب المعادلتين (رقم 2,3) (الزبيدي وكوزميجوف 2018).

معادلة رقم 1 $M=(6.4...6.6)/a$

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.

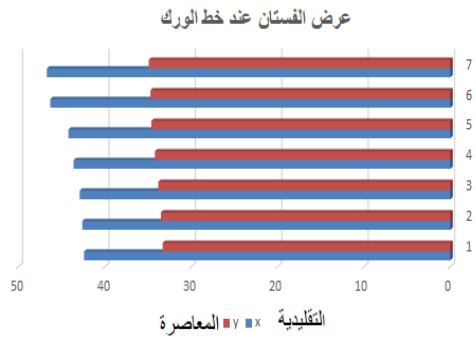
معادلة رقم 2 X max-Xmin

معادلة رقم 3 $$S^2 = \frac{1}{n-1}\sum_{i=1}^{n}(x_i - \bar{x})^2$$

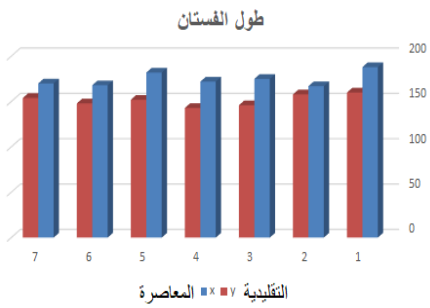
جدول رقم 6.5.4

نوع السيلويت	القياسات البارومترية سم	الوسط $\bar{x}$	S^2
	عرض الزي عند خط الورك		

X	فضفاض	42.4	42.6	42.9	43.6	44.2	46.3	46.7	44	1.6
Y	قليل الالتصاق	33.3	33.5	33.8	34.2	34.6	34.7	34.9	34	0.5
طول الزي										
X	فضفاض	188	167	175	172	182	168	170	174	7.2
Y	قليل الالتصاق	160	158	146	143	152	148	154	151	5.5



شكل رقم 6.5.3

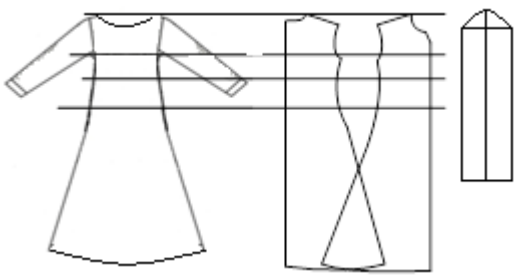


شكل رقم 6.5.4

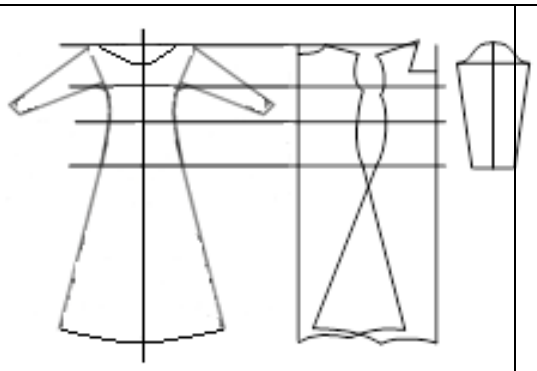
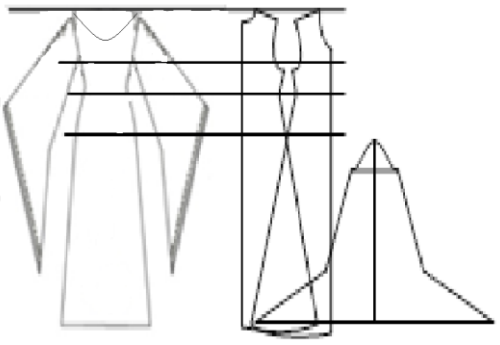
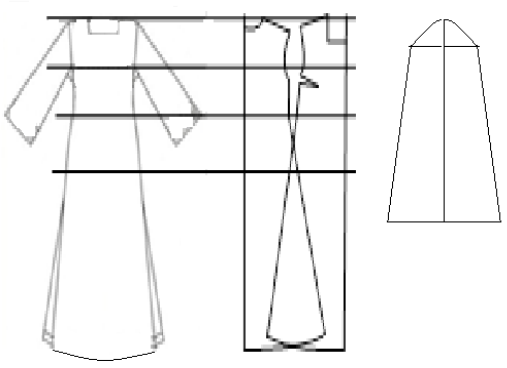
6.6. الرسوم الهندسية للملابس النسائية الكردية

(Alzubeidi & Kuzmichev, 2013):

جدول رقم 6.1 الرسوم الهندسية للزي النسائي الكردي

№	الرسوم التقنية والرسوم الهندسية "الباترون"	السيلويت	النسب في الفساتين	
			العلاقات	المحسوبة
1	2	3	4	5
1		A	*Lsl / Ls* *Wsl / Wb* *Ws / Wb* *Ww / Wb*	1:2,7 1:10 1:2 1:2,4

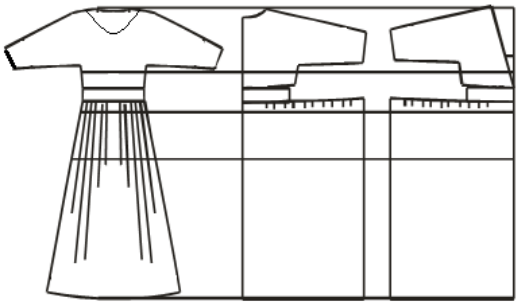
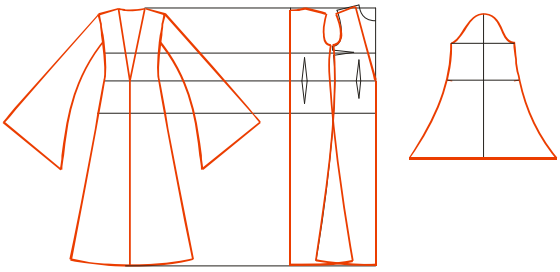
ملحق جدول رقم 6.1

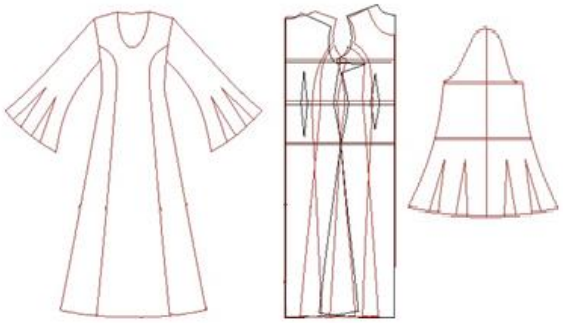
2		X	*Lsl / Ls* *Wsl / Wb* *Ws / Wb* *Ww / Wb*	1:2,2 1:3,6 1:1,7 1:2
3		O	*Lsl / Ls* *Wsl / Wb* *Ws / Wb* *Ww / Wb*	1:3 1:12 1:8 1:2,4
4		H	*Lsl / Ls* *Wsl / Wb* *Ws / Wb* *Ww / Wb*	1:2,5 1:3 1:2 1:1.8

ملاحظة الرموز: Lsl - طول الكم، Ls - طول خط الكتف، Wsl -عرض الكم، Wb - عرض الأسفل، Ws - عرض الكتف، Ww - عرض الخصر

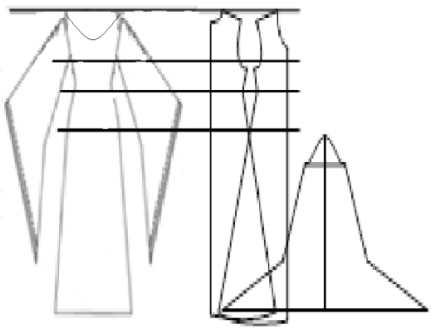
الرسوم الهندسية لتفصيل ملابس نسائية كردية معاصرة (Alzubeidi, A.N., & Kuzmichev,V.E. 2013,10) 28):

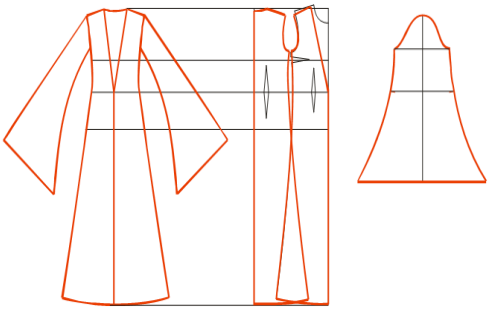
جدول رقم 6.2

الرسوم التقنية والباترون	شكل الزي
2	1
 مثال نمذجة فستان	فستان
 مثال نمذجة فستان نسائي كردي باسلوب القفطان	قفطان فستان نسائي كردي باسلوب القفطان

 مثال نمذجة فستان	فستان

جدول 6.3 الشكل الهندسي لنماذج مختارة لفساتين نسائية كردية والقياسات والنسب الهندسية

№	الصورة والسيلويت	نتيجة القياس، سم. خارطة القياس مبينة في الشكل 6.1	الرسوم الهندسية والنسب
1	O	عرض حزام الكتف 40،3 عرض الصدر 34 عرض الخصر 29 عرض الورك 36،5 عرض الرقبة 20،8 عرض الكتف 11،6	 1:8 - سبة الراس للطول 1:2- نسبة عرض الأسفل للطول 1:1,8 - نسبة طول الكم لطول الفستان 1:3,2 - نسبة عرض حزام الكتف لعرض الأسفل 1:1 - نسبة عرض الكم لعرض الأسفل

		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	
	 A	36 عرض حزام الكتف عرض الصدر 31 عرض الخصر 25،5 عرض الورك 34 عرض الرقبة 9,5 عرض الكتف	 1:8- نسبة الراس 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 الفستان 146 ارتفاع الصدر 130 ارتفاع الخصر 117 ارتفاع الورك 93		

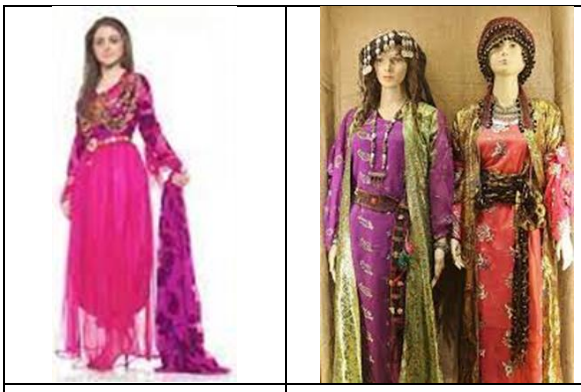
6.7 دراسة تحليلية لنماذج من تصاميم مصممي أزياء أكراد معاصرين:

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 الحداثة والتطوير بالزي النسائي الكردي ان هذه التغييرات قد شوهت تصميمه الاصلي. فالدشداشة 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



b	a

النتائج:

أكدت الدراسة على أن:

1- الزي التقليدي النسائي الكردي تأثر بالموضة المعاصرة.
2- تغير الشكل العام لقطع الملابس التقليدية النسائية الكردية.
3- تغير سيلويت 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 الأحتفالية.
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 وتدريسه 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
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.

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. Salem 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,

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

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

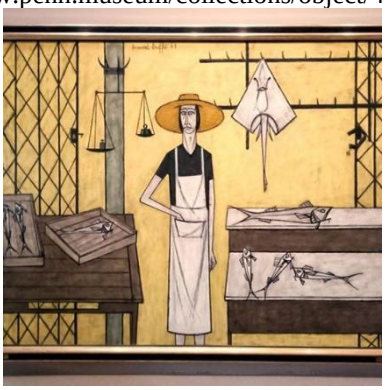


Figure 3. In a Fish Shop, 1951, by Buffet, B. 170x240 cm, oil on Canvas, State Hermitage, St. Petersburg.

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).
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). *Contemprary 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 fromhttps://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 i n a Time o f War. Edited by Nadje 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

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1107

إشهار الصورة الاستقصائية في حماية المستهلك المحلي برنامج المهمة انموذجا

غسان محسن حمد[1]

Al-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 وتدفق 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 توالت التجارب الفيلمية من اول تجربة من خلال تصوير خروج العمال من المصنع في للومير وظهر عده مدارس بعدها الى الافلام الوثائقية واشهار الصورة التحقيقية خاصة باستخدام عناصر الوسيط السينماتغرافي ولكل مخرج اسلوبه في تسخير هذه العناصر للإيصال حقيقيه 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 وانجازاته 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

اما عن الفيلم الاستقصائي في العراق فهو لا يقل شأنا عن الافلام الاستقصائية العربية فالمشكلة قد تكون متشابه او قد تكون اكثر تعقيدا لما مر به هذا البلد من مشاكل الانقلابات والحروب والحصار والاحتلال والفوضى والارهاب ومع ظهر قنوات كثيرة بعد 2003 محلية فقد تناولت العديد من الافلام الاستقصائية التحقيقية التي تناولت المنتج المحلي ومقارنته بالمنتج المستورد لتوعية المتلقي عبر توظيف عناصر التعبير الفني مستفيدة منها في اظهار ما يعنيه المنتج المحلي من مشاكل عديدة ومنها تظهر مشكلة البحث من خلال التساؤل الاتي: إشهارية الصورة الاستقصائية في حماية المستهلك المحلي.

اهمية البحث: تتمثل اهمية البحث كونه يتصدى لموضوعة مهمة تختص بطريقة تسويق المنتج المحلي عبر توظيف عناصر التعبير فني المتنوعة والمختلفة، اضافة الى اهميته في رصد الاليات المتعلقة في كيفية مخاطبة المتلقي ومن ثم حثه على الاختيار، أضافة الى اهميته في كونه: يفيد العاملين بمجال انتاج الافلام الوثائقية التحقيقية. ويعتبر مصدر لطلبة كلية الاعلام وكلية الفنون الجميلة من خلال توظيف عناصر البناء الفيلمي.

هدف البحث: يهدف البحث للكشف عن: إشهارية الصورة الاستقصائية في حماية المستهلك المحلي.

المبحث الاول: مفهوم الاشهار ووظائفه

من مفهوم عبدا لرحمن قوبي ((هو عملية تواصل جماهيرية يشير الى استراتيجية إبلاغيه قائمة على الاقناع يوظف في ذلك كل وسائل الاتصال الانساني في كلمة ورمز وصورة قصد التأثير على المتلقي المستهلك)) (Qubi, 1999, p. 127)، من هذ المفهوم او التعريف ينطلق الباحث ليبحث بمفهوم الاشهار وكيفية استخدام كل وسائل الاتصال الانسانية المرئية والمسموعة من خلال الكلام والصورة وتوظيفها بشكل فني بلاغي.

اذ كانت بدايات الاشهار هي صورية من خلال الرسم اذ كانت لحرفية الرسم والالوان وسيلة فعالة لجذب انتباه الناس ومن ثم الصوت من خلال اصوات البشر او اصوات مصطنعة من خلال الطرق على الات معينة بطرقات متناغمة وبمقطوعات مثل العزف على الناي المصنوع من القصب او الطبول المصنوعة من جلد الماعز الخ ... ومع تعدد هذه الآلات وتنوع اساليب الطرق والاصوات المستخدمة في الاشهار يبقى الهدف منها واحد وهو اقناع المستهلك سواء كانت سلعة او فكرة ومع تطور الوعي البشري ونمو التفكير الانساني المبتعد عن الميتافيزيقا والمقترب اكثر فاكثر الى العلم والمعرفة والحقيقة ولدت حضارات وتكونت ثقافات مختلفة ومجتمعات ذات طبقية متفاوتة لها افكارها وايدولوجيتها وحاولت ان تعلنها او تشهرها الى مجتمعها الداخلي او تصديرها الى المجتمعات والثقافات الأخرى.

وفي كتاب شذى العاملي اعلان التجاري في العراق حيث ابتكر الملوك البابليون طريقة حديثة بالإشهار عن اعمالهم ((فكإنو يدونون الحروب والاعمال التي قام بها كل ملك على الالواح الطينية ويحتفظوا بها في اماكن 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 او تبليغ سياسي او اجتماعي الخ.... ((وكان الاعلان الشفهي اسلوب مستخدما في السوق من البائعين الجوالين يستخدمونه في الكثير 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 شيآ ما يشكل موضعي وتميل الإرسالية داخلة الى ان تكون معقلة ووظيفية)) (Catola, 2012, p. 76).

تطور الاشهار:

ظهر الاشهار وتطور عن طريق الصحافة (ففي القرن التاسع عشر في بريطانيا سنة 1804 من خلال بعض صحفها وعرفته فرنسا للأول مره في جريدة الدستور وجريدة المناقشات وكانت للنهضة الصناعية الاولوية 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 عليها من قبل المشاهدين وسرعة انتشارهما ووصولهما الى اماكن بعيده عابرة حدود الدول وكسرت حواجز تفتيشها وكما ركبا فبدلا من قراه الكتابة وصور جامده بدا المتلقي من مشاهدة صور متحركة امامه بكل حيثياتها وهو جالس في منزلة في منزله ووسط عائلته فاصبح الاشهار جزاء 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 وكاله ((ari للإعلان المتواجدة في بريطانيا وتعتمد في تصميم اشهارتها على انتقاء كل ما يثير النفس حيث تنوع في استعمال الا لوان وتنتقي 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 التوعية 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 2003حيث 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 انتاج 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 بأمور 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 والمتهمون 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 بـ((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 الوثاقي بشكل خاص اذ تعتبر هذه الحركات العنصر الابداعي والخلاق في هذه الافلام ويعبر المخرج بها عن الافكار ((ووجهه النظر للحدث بتحديد اختيارات اللقطات واوضاع الكاميرا 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 وممكن 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 تضفي 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 seadcam 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 مراة الشخصية ووعاء افكارها وله دلالات عديدة يستخدمها المخرج لغرض المعالجة الاخراجية 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 خطاء 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 المعنين)) (Ali, 2016, p. 291)، فللمؤثرات الصوتية وقعها الحاسم في

الافلام التحقيقية الاستقصائية من حيث استخدام صوت اطلاق النار من خارج الكادر اثناء مداهمة 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 اضفاء 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 تنتمي 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 ومصلحة المواطن ومحاولة توعيته وكذلك تسليط الضوء على الظواهر السلبية وكشفها للراي العام من خلال استخدام الوسيط التي يمكن لها ان تعمل في الفيلم التحقيقي الاستقصائي.

المؤشر الاول: للكاميرا المحمولة باليد تؤدي دور مهم على اضفاء 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 الاهتزازت 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 سوآءا كان الحوار بين المراسل والضحية او المراسل والمتهم او المحقق والمتهم والضحية اومن 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.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1116

المخيال الاجتماعي وتمثلاته في لوحات طلبة قسم التربية الفنية

ربى ابراهيم نعمه[1]

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 الوهمي.
3. بالرغم من ان مضامين الاعمال الفنية عينة البحث تناولت مشاكل فردية الا انها مرتبطة ارتباطا وثيق بهموم 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 الالواح 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 ويقتنع بهذه الافكار بالرغم من انها ولدة 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 لاستلهام 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 وتمثالاته 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 الزماني: 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 محركة ومخيلة ومخالة وخيلولة، وقيل: يقال ذلك عند تحقيق الظن، وتخول في مستقبله خال بكسر الهمزة " (al-Husayni, 1965, p. 43).

ويقال احياناً ان فلان يمشي على مخيلة اي على ما خُيل لهُ 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" (Gilberr, 1964, p. 192)، ويبدو ان المخيال يجمع بين التصور والخيال ويتجاوزهما كما في المخيال الاجتماعي الذي يبرز احياناً

على شكل ايدولوجيات، واحياناً 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 الايدلوجيات، واليوتوبيا، الاسطورة،الحكاية، ويجري التركيز على الحكاية او الفكرة لدراسة المخيال ذلك لما له اهمية في فهم المجتمعات.

ثانياً: التمثل:

يرى جميل صلبيا "ان التمثل والتمثيل متقاربان وهما معاً يشتركان في امرين: أحدهما الشيء في الذهن، والاخر الشيء مقام الشيء" (Salbia, 1982, p. 255).

يعرفه (Bormans) " ان التمثل مصطلح مرادف للتثقيف ويستخدم بوصف العملية التي يقوم من خلالها تمثل 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 وبتعبير اخر هو تنظيم فردي لحقيقة جماعية ولكن هذا التنظيم الذاتي او عادة البناء ذهنياً لحقيقة اجتماعية لا يتم احياطياً 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 صيرورة ادراكية وذهينة يتم بواسطتها اعادة بناء للواقع من خلال المعلومات والمعارف التي تلقاها الفرد طيلة تاريخ حياته والساكنة في ذاكرته حيث يستحضرها من خلال علاقته مع الافراد والجماعات ويمكن تجسيدها في رسوماتهُ ونتاجاتهُ 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 تركب 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 نلبث 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 ألاشارات، 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 شيئ لا وجود له، او الى تخطيطات ذهنية سرابيه 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 فأن رؤيته 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) مسطلح (الخيال السوسيولوجي) 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 السوسيولوجي وهي الحساسية التأريخية، والانتروبولوجية

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 السوسيولوجي رؤية اجتماعية للنظر الى العالم ان يدرك الارتباطات بين المشكلات الفردية التي يبدو شخصية في الظاهر والقضاية 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 قطبيها الافراد وادواتهم الرئيسية من افكار ومعاني ومفاهيم، تكون نتائجه عادتاً 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 تزادا خبراته التي يكتسبها من ممارسة هذه الادروار وتفاعله مع الاخرين وعلاقاته الاجتماعية "فالتعامل بين الافراد يتحدد وفقاً لما يقومون به من ادوار مختلفة تتكامل وتتلاسق 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 والبنايات والاسواق وندركها دون ان نتئمل 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 وضيفة 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 الا وعي ومفهوم المخيال الاجتماعي اهمية محتويات الا وعي 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، فالفلاح 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 ابتدئاً من ابويه واسرته وانتهائاً بوسائل الاعلام التي تنحت المعلومات في عقله، مروراً بمعلميه واصدقائه وبقية افراد المجتمع، وما يفرزه المجتمع من ثقافة وادب وسلوك يحيلها الى اشكال ذات ابعاد وزوايا يشكل تراكمها ابدع الشخص وانتاجه معبراً عن بيئته" (al-Tikriti, 2003, p. 218).

وتجدر الاشارة الى ان التأثير قد ينصب على سلوك الفرد بشكل عام لكن يمكن أدراكه ولاحساس 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 بنى اجتماعية" (Schilling, 2009, p. 104).

وفي نفس السياق يرى (براين ترنر) "بأن الحكومى لا تتعامل مع القضايا الاقتصادية والسياسية بطريقة مجردة، بل تتعامل مع مشكال 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 يسيرون من اجله ومع هذا فهو يؤيد لهم في توجهاتهم.

المبحث الثاني: تمثلات المخيال الاجتماعي:

اهتم علماء الاجتماع بظاهرة التمثلات من وجهة نظر سوسيولوجية، وقد تم التركيز على تمثلات الجماعة باعتبارها الوحدة الاساسية في التحليل السوسيولوجي لانها ترتبط بالضمير الجمعي من خلال المعتقدات والافكار ولها اشكال اجتماعية تؤطر 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 التاثير 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 للتغير الاجتماعي، فالتغير الذي يتحكم فيه وعي الجماعي يعني الديمقراطية، والديمقراطية تعني التغيير نفسه" (Ghuloom, 1986, p. 14).

وقد بدأت ملامح التغيير تظهر في القرون الوسطي 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 ابتداع فن ساهم بالخروج من الصدام مع التغير" (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 اللاشعوري في السلوك الانساني وعن ضرورة باطنية تتعلق بالحياة النفسية للأبداعات 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، وتنزع 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 ابدا ان 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 فأن الاعمال الفنية لا تتشابه وذلك بسبب الصلة القوية بين الفنان ومجتمعه وان ثقافه 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 لابد من الاشارة الى ان رغبة الفنانين في التعبير عن انفسهم تضمن 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 فأن 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 باشارات لها قدرات متفاوتة لإعطاء معنى معين للصور، واخر المخيال الوهمي وهو يستمد عناصره من خلال نسيج الرؤى والاحلام نسيجا خياليا لا صله له بالوجود الحقيقي.
3. ان الخيال السوسيولوجي 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 العليلة 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 ومابعد 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 تنتمي 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 وبنسبة100% 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 عباءة 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 مشابهتها 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 يمين الصورة رجل كبير ستند على عكاز واخر في وسط الصورة جالس وامامه صندوق فيه حلي وخواتم وعلى يسار الصورة رجل كبير ينظر الى الصائغ 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 امراة ترتدي عباءة سوداء تحمل في يدها صحون الحلوى ويجلس الى جانبها ولدها الصغير يحمل كتابه ويقراه وفي خلفهم طفل صغير يبدوا 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 المراة العراقية من اجل تربية ابنائها بشكل صحيح وهذا مايظهر 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 امراة 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

اللوحة 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 اللوحة 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 الوهمي.

لو تأملنا جميع اللوحات عينة البحث لوجدنا ان الفنان اعتمد علي 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 يقرا 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 اللوحة.

المؤشر الثالث: المخيال الاجتماعي رؤية واسلوب يدرك الاتباطات بين المشكلات الفردية والاجتماعية.

كل لوحة من اللوحات عينة البحث تناولت مشكلة فردية وسلطت الضوء عليها مثل لوحة (رحلة في البادية) جسدت حياة بعض الافراد يسيرون مع ابلهم وسط الصحراء القاحلة، ولوحة (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 توحي بالأمان والصدق في التعامل، ولوحة (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 يقرا في الكتاب، وفي لوحة (ليالي رمضان) نلاحظ الصبيان الذين يلعبون الالعاب البريئة ويتبادلون الطعام (الزاد والملح) وهذه قيم عربية اصيلة وترتبط ايضا بالجانب الديني لشهر رمضان المبارك، وفي لوحة (قارئة الحظ) نجد المرأة على شفاه الفتيات، ان جميع هذه الاعمال عالجت 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

وحبهم 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 الالفة 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 ونبذ 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 الوهمي.
3. بالرغم من ان مضامين الاعمال الفنية عينة البحث تناولت مشاكل فردية الا انها مرتبطة ارتباطا وثيق بهموم ومشاكل المجتمع.
4. استطاعت التمثلات للمخيال الاجتماعي من التركيز على القيم الاجتماعية الاصلية ونبذ 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 ونبذ 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	لاتصلح	التعديل
1	المخيال الاجتماعي يرسم في النفس اشباه الاشياء المدركة حسيا.			
2	يتجسد المخيال الاجتماعي في ثلاثة انواع وهي المخيال التمثيلي والمخيال الابداعي والمخيال الوهمي.			
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 باسماء الخبراء

ت	اسم الخبير	الاختصاص	مكان العمل
1	أ.د عماد تويج	فلسفة التربية الفنية	كلية التربية المختلطة – الكوفة
2	أ.م.د فؤاد يعقوب	فلسفة التربية الفنية	كلية التربية المختلطة – الكوفة
3	أ.م.د نصير حميد	فلسفة التربية الفنية	كلية التربية المختلطة – الكوفة
4	أ.م.م عماد خضير عباس	فلسفة التربية الفنية	كلية الفنون الجميلة - ديالى
5	أ.م.م رجاء حميد رشيد	ط.ت التربية الفنية	كلية الفنون الجميلة - ديالى

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 strutures 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 Folktale.* 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.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1168

الملائمة الفضائية وتداعياتها الوظيفية في التصميم الداخلي

منتهى عبد النبي حسن[1]
أ.د. فاتن عباس لفتة[2]

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 وتأكيد الجانب الوظيفي في التصميم الداخلي. أما هدف البحث يهدف ايضاح دور ملائمة الفضاء الداخلي لطبيعة التغييرات الحاصلة على أنظمته وتأكيد 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 كفؤة 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 الاتي :(**ما دور الملاءمة 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 الملاءمة الفضائية. كذلك ساهم البحث في افادة الباحثين والدارسين فيما توصل اليه البحث الحالي من نتائج في مجال الملاءمة الفضائية وتأكيد الجانب الوظيفي في التصميم الداخلي.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى ايضاح دور ملائمة الفضاء الداخلي لطبيعة التغييرات الحاصلة على أنظمته وتأكيد الجانب الوظيفي التي صمم الفضاء من أجله.

حدود البحث:

الحد الموضوعي: دراسة الملاءمة الفضائية وتداعياتها الوظيفية في التصميم الداخلي.

الحد المكاني: يتحدد البحث الحالي في دراسة الفضاءات الداخلية لغرف الحجر الصحي في المستشفيات

الحد الزماني: 2021 – 2022م.

تحديد المصطلحات:

الملاءمة لغوياً: جاءت كلمة الملاءمة باللغة العربية من الفعل لاءمَ يلائم ، ملاءمة، فهو مُلائِم ، لاءم بين شيئين / لاءم بين فريقين وافق بينهما أصلح بينهما " لاءم بين الأصدقاء - الألوان - خُطتين ." لاءم الشَّيءَ : لأَمه ؛ أصلحه وجمعه .لاءمه العمل :وافقه ، ناسبه " اختار مسكناً يلائم صحته. لاءَمه المناخُ " أي تكيف معه . بيئة ملائمة : بيئة تتوافر فيها العوامل الضرورية لوجود كائن حي)(Omar, 2008) .

الملاءمة اصطلاحياً :تأتي كلمة الملاءمة 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 احداث 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 فيزيائيا، لها شكل ومعنى محددان، تُعرف بأنظمة معبرة عن أهداف ادائية وجمالية وتعبيرية (Ali, 2002, p. 4) .

الفصل الثاني / المبحث الاول: مفهوم الملاءمة و انواعها

الملاءمة 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 الآسس 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 والمشاكلة 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 بأنتفائها وأن الابداع في تعبيرية الكلام يتحقق عند ترابط بعضه ببعض وتلاؤم أجزائه واتفاق مبانيه 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 بناءاً لمستجدات العصر . ليمكن 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 **(فيتروفيوس)** 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 , أوتعبيرية)، إذ لا يرتبط هذا الغرض من جهة وجود الفضاء فقط بل يتضمن ارتباطه المباشر بالأفراد، وقد وصف فتروفيوس 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 النتاج التصميمي وصولاً للكل- الجزء ومن ثم تتناسب تلك العناصر مع بعضها البعض في صورة متناسقة.
2. **الترتيب** :ويعنى وضع العناصر المختلفة للفضاء الداخلي لغرف الحجر الصحي في مكانها المناسب.
3. **الإيقاع** :ويعنى 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 الاشكال الصريحة المجردة.
6. **الصلاحية والإتقان** :وتعنى أن يكون اسلوب تصميم الفضاء منفذاً طبقا لأسس صالحة وذات معيارية عالية (https://ar.wikipedia.org, n.d.) ، لاسيما في فضاءات الحجر الصحي في مبنى المستشفى.

وأشار (Rush) الملاءمة في اطروحته 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 لايؤدي الفضاء وظيفته يكون هدراً 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 البناية).

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 أولا: وظيفة نفعية التي تضم (وظيفة الفضاء الداخلي، وظيفة بيئية، وظيفة اجتماعية) ثانيا: وظيفة تعبيرية وهي تعني الاداء الجمالي للعنصر التصميمي.

أن الوظيفة بكيفية قياس مدى تحقيق الفضاء للوظيفة التي تتم عن طريق قياس أولا : كفاءة أحياز الحجر الصحي في تأدية النشاط الوظيفي والذي يضم (مسطح الحيز ، حجم الحيز ، التأثيث ، الاضاءة ، اللون، التهوية ، هيئة الحيز) حيث يقاس مدى ملائمة كل عنصر من هذه العناصر مع الوظيفة التي يؤديها ، ثانيا : كفاءة العلاقات الوظيفية بين الاحياز والتي تضم (التوزيع الخاص بالعناصر ، نوع العلاقات بين الاحياز ، درجة العلاقة بين الاحياز ، عناصر الحركة الافقية 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 أولا: 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) ثانيا : 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 أخر 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 المقاييس 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 أولا: الانسجام مع الموقع (موقع المبنى ضمن بيئة تتمتع بظروف مناخية مناسبة كالرياح واشعة الشمس ... الخ)، ثانيا :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 للتغييرات بناءاً لمستجدات العصر. ليمكن 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 مبدا تحقيق المنفعة والخبرة الانسانية المتراكمة عن طريق التجربة ، والامر هنا يتطلب ضرورة تحقيق موازنة بين ما هو منفعي وماهو 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 ملائماًمع مفاهيم العصر ، الا ان فكرة الوظيفة هنا تتخذ مستويات محددة

في مجال التصميم الداخلي، حسب المنهج البراغماتي لها ، تبدا 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 ملائما 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، قيماإساسية لا يمكن للمصمم تجاوزها في أي حالة من الحالات .لذا تبنت حركة الحداثة 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 الحداثة النظرية الوظيفية على أنها النظرية العلمية والفكرية الموضوعية التي تصنف النتاجات التصميمية وفقاً للأداء والكفاءة المثالية.

ومن هنا ندرك مدى أهمية أعادة التصميم كاجراء تغيير في العملية التصميمية وأرتباطه بالوظائف المعاصرة بوصفه يستند على منظومات ذات أستمرارية وديمومة ومعالجات تصميمية تتناسب مع معطيات الواقع الراهن. فالوظيفة هنا جاءت أنعكاساً لحاجات الانسان ولتلبية 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 والمتناسب 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 الاشكال الصريحة المجردة (IrfanSami, 2001, p. 483) .

ويُعد المعماري (لوكوربوزيه) من أهم رواد العمارة الوظيفية، وقد استخدم اسلوب التصاميم التكعيبية في تصاميمه، أتخذ فكرة ان البيت الة للعيش بقوله ":ان الالة تُعد ناجحة إذا أدت وظيفتها بإتقان وكذلك الفضاء الداخلي يُعد ناجحاً اذا ادى وظيفته بإتقان، وهو هنا اراد تأكيد الدور المهم للوظيفة في انتاج تصاميم مرتبطة بالحياة (Al-Shayeb, 2012, p. 25) .

لذا كان من أهم المبررات الرئيسة 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 إعتماداً على الوظائف التي تفي بمتطلباتها ، ومن بين المبادئ التي دعا اليها الوظائفيون هو ما اطلقه المعماري (لويس سوليفان) " الشكل يتبع الوظيفة "، فقد راى ان التفكير المنطقي

السليم لابد ان يقود الى ذلك ، فلابد 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 الاثر الاكبر في العمارة الحديثة كونها نظرية فكرية كبيرة الفائدة، إذ أوجدت الدقة في التحليل واوضحت الكثير من المشاكل النظرية والعلمية، فضلاً كونها الأساس لتحديد الاجزاء 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 الاولى، وفي ظروف الازمة الاقتصادية والحاجة الماسة الى توفير المساكن .فقد كانت تمثل العمود الفقري للتصاميم الداخلية والمعمارية، لتوجيه المصمم ما يجب ان يعمله، وانما لترشده على مايجب ان يتجنبه، ولتكون المختبر والمقياس في أختيار اساليب التغيير الملاءمة والصحيحة (Nouri, 2014, p. 15) .

فبدأ عصر الفكر و العقل الذي اعتمد فيه المصممون الدقه والحساب في نتاجاتهم 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 التصاميم، إذ تأخذ تلك النظرية مأخذاً واسعاً من تفكير المصمم قبل شروعه في وضع استراتيجته للتغيير لأي فضاء يستدعي إظهاره بالمظهر النهائي الدقيق، فضلاً عن مرحلة التنفيذ الفعلي من قبل المصمم، وذلك لغرض تكوين تصاميم مقبولة وصحيحة، وتهيئة بيئة تصميمية مناسبة للافراد، بما تحمله من طبيعة نفعية 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 الاثاث، 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 اثناء الحربين العالميتين الاولى والثانية، ومن هنا وقف المصممين مثل جميع شرائح المجتمع مذهولين من نتائج الدمار الحاصل بمنشأتهم المدنية، فسارعوا الى تأسيس وأعتماد مجموعة معايير تصميمية تستند تأكيد مبدأ الوظيفة في أنشاء وتصميم جميع الابنية وفضاءاتها الداخلية (Abdel-Rahman & Al-Imam, 2009, pp. 152-153) .

تُعنى الوظيفة بالاستغلال الامثل للفضاء الداخلي، والمدى الذي يكون فيه الفضاء ملائم للنشاطات التي تحدث داخله، فلا ينشأ أي تصميم الا ليؤدي وظائف أنتفاعية وليخدم أغراضاً عملية محددة تتوافق مع طبيعة الاداء داخل الفضاء .ومن هنا تُعد الوظيفة النفعية 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 أجتماعية 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 أستقبال الأجهزة الجديدة مع تناسبها مع مستخدمها 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 فأن عملية التنظيم الفضائي تتضمن ثلاثة مستويات هي (Karim, 2002, p. 66) :

1_ مستوى التنظيم السلوكي : يمكن فهم طبيعة الأرتباط بين سلوك الأنسان والتنظيم العام للفضاء الداخلي ككل ، لان سلوك الأنسان في الفضاء يتبادلان التأثير إذ يؤثر الفضاء الداخلي على سلوك الأنسان 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 وادراك طبيعة سلوك الأفراد ومتطلباتهم الوظيفية في ذلك الفضاء ، من خلال فهم أشكال ومجالات سلوك الأنسان كالحركة والأبعاد لجسم الأنسان 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 الأدراك تتمثل من خلال وعي المستخدم لمحيط بيئته الداخلية أعتماداً على المعلومات الواصلة له عن طريق الحواس ، وهناك أختلاف بين المعلومات الخام المجردة الواصلة للدماغ عن طريق أجهزة الحواس وبين الوعي والأدراك للعالم المستلم الذي يستند على تلك المعلومات ، وأن الأحساس لا يعني شيئا الإ إذا تم تنظيمه بشكل تنسيق مدرك ، والأحساس هو وجه واحد للأدراك لان هناك عوامل أخرى مثل الخبرة والقابلية على جمع الأحساسات ،

لتكوين شيء ذات معنى ، ومما يؤثر على الأدراك الذكاء والتدريب والنوازع 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 بوساطة 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 الأنسان مع بيئته من خلال شبكة من الاتصالات تساعد على تنظيم بيئة المستشفى، فكل المؤثرات والأشكال المكونة للبيئة ما هي الأ معطيات تتطور لتصبح وسيلة للاتصال بين الأنسان 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 وأختيار الفعاليات التي لها تأثير ملموس على أختيار االتسلسل المناسب في طبيعة الفضاءات مع الأخذ بنظر الأعتبار مقوماتها المكانية وطاقاتها التعبيرية تجسيداً 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 الأستخدام 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، أذ 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 فضاءاً 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 التصميي لفضاء المستشفى

منذ الالف الرابع قبل الميلاد استخدمت معابد الالهة قديماً كملاجئ للمرضى ، واستخدمت في الهند قرابة القرن الثالث قبل الميلاد معابدهم لايواء المرضى وباشراف الكهنة البوذيين ، وكذلك استخدمت معابد الالهة الاغريقية (اسكليبوس) 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 الوظيفى 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 مبانى المستشفيات فى 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 فى غنى عنها والعلاج فيها.

بعد الحرب العالمية الثانية والثورة العلمية الطبية الهائلة والمستمرة خاصة بعد الستينات أصبح المستشفى الحديث يضم وحدات تمريض إلى جانب أقسام مختلفة، مما إستلزم وجود دراسات أعمق فى

محاولة للفصل بين الوظائف المختلفة، ومن ثم ظهرت الإتجاهات المعمارية الحديثة لتصميم مبانى المستشفيات مثل الإتجاه لتجميع المستشفى والإتجاه العضوي الجزئي فى التصميم إلى أقسامه المختلفة فى 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 أنظمته وتعدد فعالياته ، لذا أولى فيها الجانب الوظيفي أهمية كبيرة ، ومنحه أستقلالية فضائية ووظيفية مراعياً الاعتبارات التصميمية في ذلك ، فضلاً عن أحداث طفرات إيجابية لتطوره نتيجة للإكتشافات العلمية والتطور الطبي والتكنولوجي.

لذا تُعد المستشفيات من أكثر المباني تعقيدا، 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 اخرى مثل الخدمات الغذائية ورعاية المرضى الداخليين والوظائف السريرية المتعلقة بهم. ويؤثر هذا التنوع على الانظمة و القوانين 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 ايضا واعيا 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 (الطرقات ، الهاتف ، الماء ، الصرف الصحي) و تلبي 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 الاسرة 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 ترتكز 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 والنقاهة، وايجاد 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 الاقامة 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 م^2

. العلاقة بين فعاليات الجناح. اي علاقة فضاء الاقامة بوحدة التمريض ، وحدة الصيدلة ، مستودع التجهيزات ، غرف الكادر الطبي والخدمي ، بالاضافة الى الفعاليات الخدمية الاخرى.

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 مربعا.

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 سمى بوحدة تمريض ريجز نسبة إلى مستشفى ريجز في كوبنهاكن الذى 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 المعماريين بفكرة تصميم نظام (ريجز) ومن بينهم المعماري) ستيفنز (E. F. Stevens ، الذى 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 لكى تتمكن من القيام بعملها بجوار المرضى . وفى 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 اقامة 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 منطبقة . على أن يشترك كل سريرين في دورة مياه.

وعموماً نجد ان التطور في تصميم غرف أقامة 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 بالتدريج تختفي هذه الوظائف من داخل اجنحة اقامة المرضى ،لتكون فضاءات مستقلة تحت اشراف ومتابعة كوادر طبية

فهم العلاقات الملاءمة بين مختلف مكوناتها، وكذلك فهم محددات الموقع وفقاً لمختلف الانظمة والقوانين والمبادئ المعتمدة التي يجب إجراء تقييم شامل بموجبها 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 .

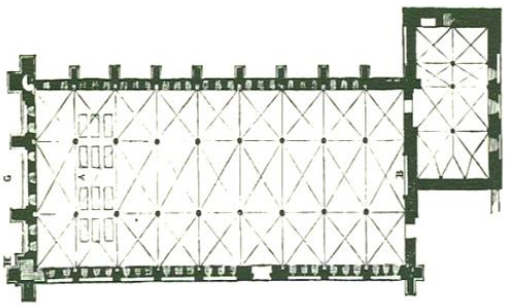
فيما يطرح الكود البريطاني (Health Building Note) عن اجنحة المرضى من خلال مبادئ متغيرة مثل الخصوصية، المراقبة، سهولة الوصول، ومن خلال نموذجين هما:

.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 والخدمية على جوانب الردهات هذا النموذج يكون ملائماً لاجنحة المرضى ذات الامتدادات القصيرة ، مما يسهم في متابعة اكثر من جناح.

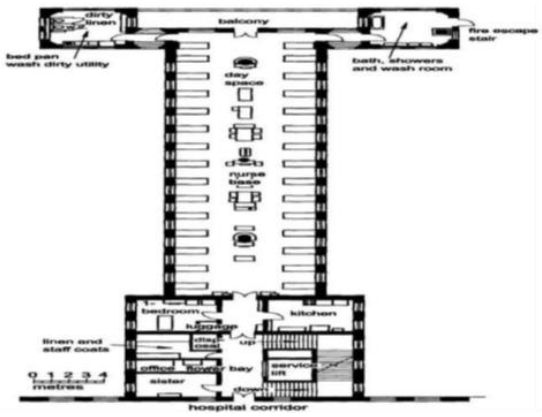
عرفت اجنحة إقامة المرضى أنظمة متعددة تطورت تاريخياً حسب تطور حاجات المريض ودراسة القدرة الصحية والمدة الزمنية لمكوث المريض، بلاضافة الى تطور الاجهزة والمعدات الطبية او تغير نوع المستشفى من حيث التخصص ونوع الخدمات المقدمة سواء كانت مستشفى حكومي عام او مستشفى خاص .ويمكن طرح اهم هذه الانظمة من خلال مايلي :

1_ النظام المفتوح احد اهم واقدم انواع اجنحة المرضى ويحتوي على قاعة كبيرة دون تقسيمات فرعيه، تحتوي مابين 32-22 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 مساؤى 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 ولاصحاب الدخل المحدود (Helen M Pattison, April 1996, pp. 820-826) ،كما موضح بالشكل.(1-1)



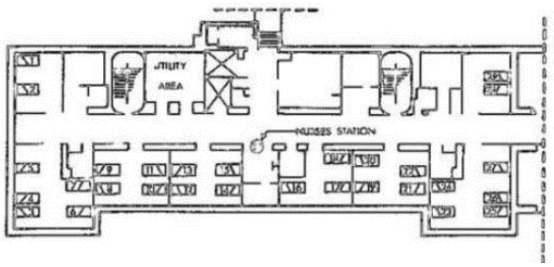
شكل (1-1) يمثل النظام المفتوح في توزيع الأسرة(Hammoud, 2017, p. 117)

2_ نظام الممر :نظام متطور عن النظام السابق من ناحية توزيع الاسرة حيث يكون التوزيع على جانبي القاعة ولكل جانب سيكون و حدة تمريض خاصة بالاضافة الى خدمات معينة لكل جانب. وغالبا ما يستخدم نمط التجميع هذا في ردهات الطوارئ(Radwan Al-Tahlawi, 2007) ،كما في الشكل. (2-1)



شكل (2-1) يمثل نظام الممر في توزيع الأسرة (Hammoud, 2017, p. 117)

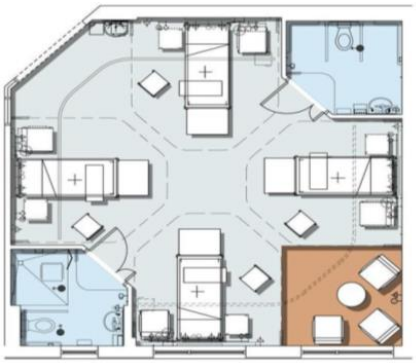
3_ النظام المزدوج :نظام يسمح بخدمة اكثر من مريض في نفس الوقت من خلال ممرضة واحدة وبهذا يقلل عدد الاسرة في الردهة لتكون كحد اعلى 20 سرير مع فراغات مشتركة بين ملحقات التمريض وأخرى (http://martintolley.com/environment/, n.d.) ، كما مبين بالشكل(3-1)



شكل (3-1) يمثل النظام المزدوج في توزيع الأسرة للمصابين (Hammoud, 2017, p. 118)

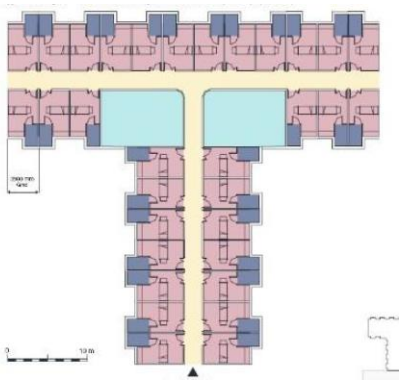
4_ النظام الصليبي : نظام نتج عن عملية التلاعب بشكل المسقط الافقي لتقريب العدد لاقصى حد ممكن من المرضى حول مركز التمريض لذلك تكون عدد الاسرة في هذه النوع هو(4) اسرة موزعة على شكل صليب متقاطع ، يؤشر هذا النظام الى كفاءة عالية في تحقيق الخدمه الصحية المقدمة للمريض فهو يعتمد

على عدد اقل من الاسرة ، لذلك يمكن متابعة المرضى بشكل أفضل ، بالاضافة الى تحقيق خصوصية اكبر للمريض(Paradise, 2008) ، كما مبين بالشكل .(4-1)



شكل (4-1) 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، بالاضافة 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 ،بالاضافة الى سهولة الوصول والالتزام بمتطلبات الصحة والسلامة والخصوصية (Estates, 2008, p. 63) ، كما مبين بالشكل.(5-1)



شكل (5-1) 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 كالأتي :

1- الملاءمة الفضائية هي إحدى المبادئ التي يعتمدها التصميم الداخلي في تكوين الفضاء الداخلي ضمن أساليب وآليات التغيير والترتيب والتنظيم والإنسجام بين عناصره. من خلال وضع مجموعة من الآسس 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 نظاما أصغر ضمن نظام أكبر هو المجتمع أو البيئة، كما أن ناتج 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 االتصميمي 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 أنظمته وتعدد فعالياته، لذا أولى فيها الجانب الوظيفي أهمية كبيرة ، ومنحه أستقلالية فضائية ووظيفية مراعياً الاعتبارات التصميمية في ذلك ، فضلاً عن أحداث طفرات إيجابية لتطوره نتيجة للاكتشافات العلمية والتطور الطبي والتكنولوجي.

6- للتطور والتنوع في تصميم غرف أقامة المرضى قد أخذ أسلوب التدريج من داخل اجنحة اقامة 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 المبنى ككل وعدّه فضاءاً 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: أعتمد 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 أستجابتاً 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 أعتمادها 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 ، وبقى 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 بجانحة كورونا بواقع (200) سرير ليتلقوا العناية والعلاج المناسبين ، واجهة البناية غلفت بالواح الكوبوند باللون الاحمر والابيض لاخفاء 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 كمامات وكفوف ، الباب الرئيسي للقسم من النوع المنزلق 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 للخزن ، 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 جائحة كورونا دون الاخلال بالنظام العام للمستشفى واحداث 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 ، كاأستحداث 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 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 وصلابتها ، محققاً اطلالة واسعة تمكن المريض من التأمل للفضاء الخارجي ، كما في الشكل (3) فضلاً عن تسلسل الفضاءات حسب الطبيعة الوظيفة فنجدها متوفرة وقد صممت بعناية ودراية تصميمية مسبقة ،كما في الشكل (2).

تعاشقت وتنوعت أنظمة غرف العزل الصحي لتحقق 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 ملبية 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 (1)

شكل (2)

شكل (3)

شكل (4)

شكل (5)

شكل (6)

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 مستشفياً 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 االعزل الصحي ، للوصول لقسم الحجر يتم الصعود اليه من خلال منحدر شديد طوله (25م) وعرضه (3م) لمدخل 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 .

غلفت ارضية قسم الحجر بالكاشي الموزائيك من لونين الابيض المحبب والون الاحمر يوجد عند المدخل استعلامات ، السقف عبارة عن سقف ثانوي بلاستيك والجدران مغلفة بمادة الجبس في داخل الغرف ومطلي باللون الابيض والسمائي 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 تماماً 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 لتحقق 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 ، كاأستحداث 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

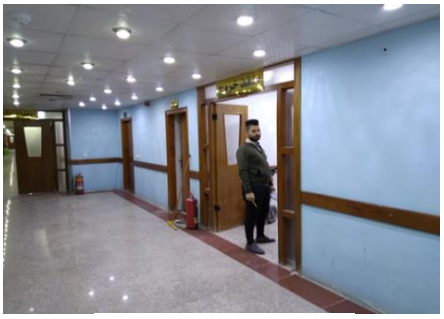
الصحي تمتع الاخير بعزل تام قابع ضمن الهيكل العام للمركز ، مما آل الى عدم امكانية التوسع المستقبلية ، كما في الشكل (8).

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 الاطلالة و التأمل للفضاء الخارجي ، كما في الشكل (9)، فضلاً عن انعدام وفقدان الفضاء لتسلسل الفضائي نتيجة عشوائية التوزيع الوظيفي للفضاءات ،كما في الشكل (10).

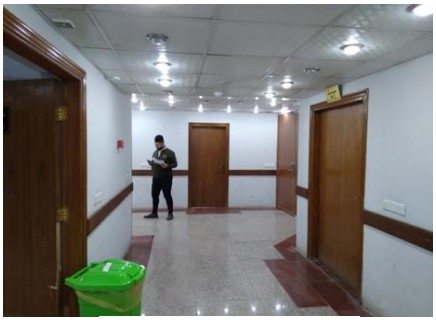
اتصفت أنظمة غرف العزل الصحي بالتفرد بنوع واحد من النظام لتوزيع الاسرة الا وهو النظام المزدوج التي لم تحقق الوظيفة المرجوة منها بسبب تقارب الاسرة من بعضها ولم تترك المسافة الموصي بها من قبل دائرة الصحة الا وهي 3.5م بين سرير والاخر ، وبهذا جمعت جميع الفئات ومستويات الاصابة وشدتها في مكان واحد دون اللجوء 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 (7)

شكل (8)

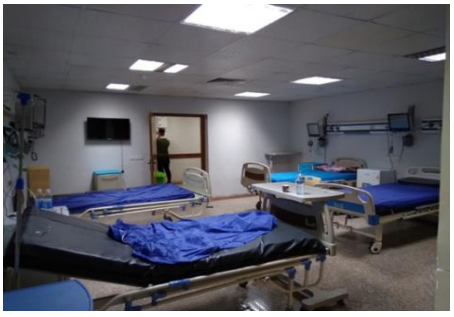


شكل (9)



شكل (10)

شكل (11)



شكل (12)

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث

بعد تحليل نماذج البحث اعتماداً على ماتوصلت اليه الدراسة من مفردات ضمن الاطار النظري، توصل 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 تغيرات في الطابع التنظيمي لفضاءات العزل الصحي، وهنا يعتمد التغيير حسب الجانب الوظيفي النفعي للفضاءات الداخلية للمستشفى ونظامه الانشائي العام.

3اعتماد 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 المصابين 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 الملاءمة الفضائية من المتطلبات الرئيسية الواجب توفرها في اي فضاء قبل عملية التغيير في أنظمته الفضائية وذلك للحفاظ على جانبه الوظيفي من جانب، وامكانية اعادته الى النظام السابق دون الاخلال بهيكله الانشائي.

2_ تسهم العلاقة بين الخاص والعام بمحاورها الثلاث محور التسلسل الفضائي ومحور علاقة الداخل بالخارج في إمكانية دراسة الخصائص التصميمة 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 أنما على صعيد الفضاء الكلي للمستشفى.

5_ يسهم التسلسل الفضائي في تحديد الاولويات الوظيفية في كل مبنى ولاسيما الفضاءات العامة ، وبالتالي يساعد ذلك على تنظيم الحركة وعدم الارباك والتشتت لدى الافراد .

6_ تسهم العلاقات الفضائية في أيجاد الأستمرارية الفيزياوية 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 Foundamentals 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 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.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1202

رؤية جديدة مستوحاة من المدرسة التجريدية الهندسية لإثراء مجال التصوير التشكيلي السعودي

د. مها محمد ناصر السديري[1]

Al-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

الملخص:

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، والذى قاده الى الأسلوب التجريدي الذي يحاول الفنان فيه أن يوظف عناصر العمل الفني في بناء تشكيلي يحقق من خلاله علاقات الشكل المجرد عن طريق ايقاعات 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 اجراء تجربة البحث. وتوصلت الباحثة الى النتائج التالية: 1- استحداث رؤى 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 التكراروالتعامدات 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 الي اتجاهات ما بعد الحداثة، ومع التطور التكنولوجي السريع تبعه تغير في ثقافة المجتمع والحركة الفنية، لتنطلق الي تكوين مفردات تشكيلية جديدة خاصة بالفكر الحديث. ونتيجة لذلك التطور والتحول في الأسلوب فقد حاول الفنان النظر الي 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 المندفع 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 ، و التي 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 برؤيه من زاوية هندسية،حيث تتحول المناظر إلي 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 والذى 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 ايقاعات الخطوط والألوان والمساحات والأشكال والملامس دون أن تكون لهذه المفردات التشكيلية أي صلة بالواقع المرئي. لهذا احتلت التجريدية مكانه واسعة لدى أعمال الفنانين التشكيلين، 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 جديده لابتكار أعمالا 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 الي صياغات فنية جديدة مستوحاة من المدرسة التجريدية الهندسية لإنتاج لوحات مبتكرة لإثراء مجال التصوير التشكيلي فنياً وجماليا.

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 الي صياغات فنية جديدة مستوحاة من المدرسة التجريدية الهندسية لإنتاج لوحات مبتكرة لإثراء مجال التصوير التشكيلي فنيا وجماليا.

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 فناني التصوير التشكيلي الذين تناولوا أسلوب المدرسة التجريدية الهندسية في لوحاتهم التشكيلية في المملكة العربية السعودية.

مصطلحات البحث

رؤية:Vision

اصطلاحا: "التصور المستقبلي الذي يرسم غدا واعدا، 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 ."(modoee.com)

وتعرف أيضا 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 مستقبلا، 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 أيضا بمفهومها على كثير من المعاني، كالتصورات والتوجهات، والطموحات، والآمال والافتراضات العقلية، وتعتبر أساس أي تطور يسعى الفنان لتحقيقها.

التجريدية الهندسية Geometric Abstraction:

اصطلاحا: 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 وبعبارة 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 (Martin, Ferron, & valls, 2012, p. 7)

ويعرف أيضا 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)

يعتمدهذا" المذهب على الهندسة أي يشمل الخطوط الرأسية والأفقية، والأشكال المستطيلة والمربعة والدائرية، وقد كان هذا الأتجاه حال المدرسة التكعيبة كأمتداد لمناداة بول سيزان بأن الأشكال الطبيعة يمكن ترسيمها لمعدلها الهندسي (المربعات، المستطيلات، الدوائر، والمكعبات) لكن التكعيبة لم تصل بالأتجاه إلي نهايته لتلغي كل الروابط بالأصول الطبيعية، فمازال في ممارستها إمكان التعرف علي مصادر الطبيعة الصامتة، والأشخاص، أما في التجريدية الهندسية فأن نتاج العمل الفني منذ بدايته يعتمد علي أستخدام الأدوات الهندسية (المسطرة، المثلث، الفرجار) وقد شايع هذه الحركة كلا من بيت موندريان (١٩٧٢- ١٩٤٤) وتيوفان ديو سبرج (١٨٨٣- 1931) وقادت الباوهوس 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 الاشكال 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

اصطلاحا: يعرف التصوير التشكيلي بأنه " فن توزيع الألوان على سطح اللوحة (القماش، الخشب، الجدار) وذلك من أجل الإحساس بالمسافة والحركة وبالملمس وبالشكل وتخيله، والتعبير الصادق عن القيم الذهنية والعاطفية والرمزية من خلال التكوينات الناتجة من توزيع العناصر المختلفة" (Al-Kofhi, 2009, p. 138)

ويعرف أيضا: هو "طريقة توزيع الألوان على سطح اللوحة التشكيلية سواء كانت ألوان مائية، ألوان جواش، ألوان اكريلك، ألوان زيتية أو بإضافة خامات أخرى بملامس مختلفة، مستخدما فيها أدوات معينة يحددها الفنان وفق ما يناسب عمله الفني مثل الفرش وسكاكين الرسم وغيرها، وذلك لطرح موضوع معين او فكره تكون في مخيله الفنان التشكيلي بإحدى أساليب الفن التشكيلي" (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 مسبقا للرسم عليها بأسلوب مميز وبفكرة جديدة لإبداع وابتكار عمل فني ليس موجود مسبقا، 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 إلي ذلك، فالشكل الواحد يوحي بمعاني متعددة فيبدو المشاهد أكثر ثراء" (Mourad, 2002, p. 240)

ويذكرأن "كل ظاهرة في الكون يمكن كشف قاعدتها الهندسية، فالكل شئ يستقرعلى الأرض يحمل خاصية التعامد، سواء أنبثق من الأرض مثل الشجر، أو بني فوق الأرض كأنواع العمائر، أو كان كالكائنات الحية مثل الأنسان والحيوان التي تستند جميعها إلى الأرض فكان التعامد أحد خواص الوجود علىعلي الأرض تدعمه الخاصية الجاذبية، أما إمتداد الأرض فيشكل الخاصية الثانية والتي نسميها الأفقية اتجاه مسطح الأرض الى إبعاد لانهائية نحوالأفق" (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 الكانفس 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 تنسيقا 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 بانه الفن الذي يسعى الى تخليص الاشكال من خصائصها العضوية واظهارها في نظام هندسي وثيق الصلة بالمفاهيم الرياضية، للوصول لجوهر الشكل .(Khalil & Abdel-Rahim, 2021) والتجريد الهندسي يعد أحد أشكال الفن التجريدي الذي يرتكز بشكل كلي على استخدام الاشكال الهندسية، توضع في تركيبات غير موضوعية، وهو بذلك يمثل ذروة الممارسة الفنية الغير الموضوعية. اذ يعد الفنان بيت موندريان زعيم هذا الاتجاه، وقد انقلب على الحركة التكعيبية حين شعر بضرورة استخلاص نتائج منطقية من التكعيبية لن يتسنى لهما استخلاصها أبد(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 سبيلا لأي شيء يفرض مكانه على قماشة 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)

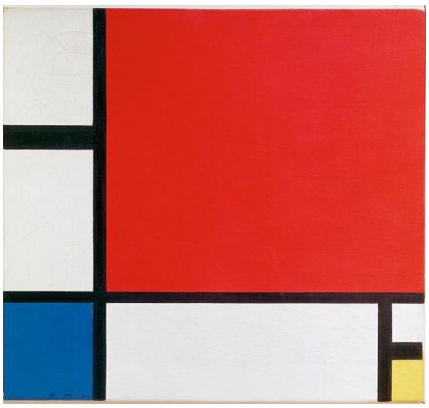
قام الفنان كازيمير ماليفيتش عام 1915 م وهو أحد رواد الفن التجريدي الهندسي " بتقديم أكثر قطعة فنية شهرة في هذا النوع من الفن والتي تسمى المربع الأسود بجانب سلسلة من اللوحات الفنية التجريدية الهندسية والتي قدمها كازيمير بالألوان المحايدة من الأبيض والأسود، حيث قام بالترويج للقيم الرياضية بعد أن رفض الفن 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 فنانين المدرسة التجريدية الهندسية العالميين التجريدية الهندسية

بيت موندريان Piet Mondrian - كازمير ماليفتش Kazimierz Malewicz - ثيو فان دوشبرغ Theo van Doesburg .



شكل (2) بيت موندريان Piet Mondrian – الوان زيت على كانفس.- ٤٥ سم× ٤٥ سم -١٩٣٠م.
https://en.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian

شكل (3) كازمير ماليفتش Kazimierz Malewicz – ألوان زيت على قماش -79.50×79.50سم - 1913م.
Bureau_and_Room,_by_Kazimir_Malevich.jpg (2288×2296) (wikimedia.org)

شكل(4) ثيو فان دوشبرغ Theo van Doesburg - الوان زيت على قماش ، ٨٥ سم× ٨٥ سم- ١٩١٧م.
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 خالية من الواقعية (Hassan, 2022) .

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 بالنزعة الشكلية وهي ان ترى العمل الفني قوامه الشكل وليس المضمون.

5-السمة العقلية التي اكدها موندريان 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 وتنويعاته.

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 والشعوروالأحاسيس،

فالأشكال قائمة بذاتها، مبتكرة من ذوات الأفكاروالأحاسيس،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 هيئتها الأصلية في الطبيعة.

3-التسطيح وإلغاء البعد الثالث.

4-التحررمن الرسم التقليدي والتصويري.

5-طريقة للتلاعب بالإدراك البصري بحيث تحول الاشكال في الطبيعة الى اشكال 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 عملا فوضويا بل يتطلب فهما عميقا 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 احد 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- اثراء النسجيات الناتجة من خلال التوليف بين الشريط النسجي والاسلاك المعدنية بالقيم الفنية والجمالية. توصلت الباحثة الى النتائج والتوصيات التالية :1-التعرف على مفهوم التجريد عبر العصور واستخلاص سمات هذا الفن وخصائصه واستنباط جمالياته ومفهومة. 2- التعرف على فكر وفلسفة موندريان والمدرسة التجريدية، وأسس وجماليات هذه المدرسة واهم فنانيها.

دراسة(Ahmed, 2012) تناولت الدراسة مقرر النسيج اليدوي لطلاب كلية التربية النوعية بالفيوم من خلال لوحات نسجية التي تعتمد تصميماتها على محاكاة الاشكال من التراث وقلة الاهتمام بالفكر الحديث والمعاصر الذي يعتمد على الجانب العقلي في الفكر الابداعي، وتناول البحث إيجاد حلول متعددة عن طريق استخدام الفن التجريدي الهندسي كمنطلق فكرى لاستحداث صياغات تشكيلية جديدة للوحات النسجية باستخدام الاشكال 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 وايجاد علاقة بنائية تجمع بين اهم خصائص المدرسة التجريدية والسمات العامة للطيور بما تحمله من مرونة وحركة وانسيابية.

دراسة (Fawzy, 2010)تناولت الدراسة تطور التجريد الهندسي في الفن الاسلامي بداية من الفنون الجاهلية في شبة الجزيرة العربية ثم عهد الرسول والخلفاء الراشدين مرورا بالعصر الايوبي والعباسي والفاطمي، ثم قسمت الدراسة الى عصر قبل الخلافات التي شملت الايوبي والمملوكي والمغولي، وتناولت الخامات المختلفة في العصر الاسلامي في فن العمارة (المسجد – المشغولات الخشبية الاسلامية – والمشغولات المعدنية)، ثم العوامل المؤثرة في التجريد الهندسي للفن الاسلامي من خلال التأمل الروحي والعقيدة.

دراسة(Othman, 2004) هدفت الدراسة الى 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 والاسلامي، وقامت الدراسة على الفكر الفلسفي للتجريدية الهندسية من خلال مفهوم التجريد ومداخله التشكيلية وأسسه 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 سابقا 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 الاشكال 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 الى 2023م والتي تناولت المدرسة التجريدية الهندسية كموضوع أساسي.

عينة البحث:

تم اختيار عينة قصدية من بعض أعمال الفنانين التشكيلين 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 فنانين سعوديين استلهموا من المدرسة التجريدية الهندسية في أعمالهم الفنية.

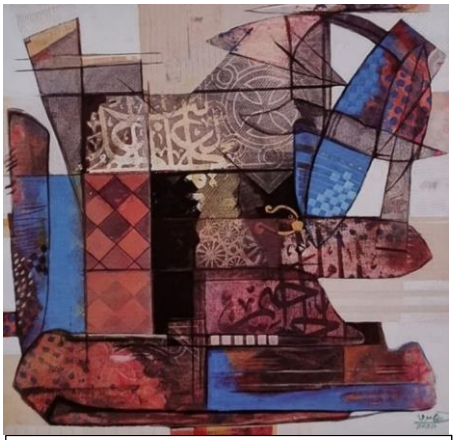
يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي لتحليل بعض من أعمال الفنانين التشكيليين السعوديين الذين تناولوا المدرسة التجريدية الهندسية في أعمالهم التشكيلية، وذلك وفقاً للخطوات التالية: تم التواصل مع الفنانين مباشرة للحصول على صور الأعمال الفنية ومعلومات اللوحات (اسم الفنان-الخامة – مقاس العمل – سنة الإنتاج)، وتم ارسالها للباحثة عبر وسائل التواصل (الايميل – الإنستغرام).

ثانيا -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 علميا.

تحليل نماذج من المدرسة التجريدية الهندسية في التصوير التشكيلي السعودي

شكل (5) عبد الله حماس- ألوان أكريلك-2019م.
(https://www.instagram.com/hammas_art)



شكل(6) حسن علي الغامدي - اكريلك على كانفس - 50×50 سم -2020م.
المصدر (من الفنان عبر الايميل)

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 البني بداخله عدد من الرموز بالأشكال الهندسية كما يقسم اللوحة من الأعلى مستطيلين على اليمين واليسار ويطغى اللون الأسود على خلفية اللوحة.

تتضح الوحدة في عناصر العمل الفني المتمثلة بترابط 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 بهيئة 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 وتحديداً 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 تصميمة متداخلة ومتكررة بتسطيح مبتعداً عن ابراز 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 التأثر واضح على اعماله في الاستقاء من عناصرها بشكل مباشر، حيث نلاحظ المنظور الجبلي والتنوعات التضاريسية للمنطقة في العناصر المتفاوتة وكذلك اختياره للألوان التي يظهر فيها تأثره بالقط العسيري وألوانه، ويستمر التأثر في الملامس التي اظهرها الفنان في الخلفية وتداخلاتها كذلك في أجزاء اللوحة ،وقد تميز الفنان بطابع فكري وفلسفي متفرد.

صور الفنان اللوحة بأسلوب تجريدي هندسي، قسمت إلى مساحات لونيه متعددة ومتنوعة، تعددت الألوان حيث درجات البني والأحمر الأكثر ظهورا، كما نجد اللون الازرق يمين ويسار وأسفل اللوحة، تضمنت المساحات اللونية تنوعا ملمسيا وتقنيا، اذ ظهر الخط العربي والزخارف النباتية والهندسية، كما تنوعت المساحات المقسمة للوحة بين هندسية منتظمة إلى أشكال ذو انحناءات من المعين والمثلث أعلى يمين اللوحة. اما خلفية اللوحة فلونت بدرجات البيج والرمادي الفاتح. وفي أسفل اللوحة نجد التنوع في الملامس بينما يسار اللوحة نرى اسلوب التنقيط متناثر ومتناغم. يعلوها مجموعة من المربعات المنتظمة المتجاورة صغيرة الحجم باللون البيج الفاتح، والذي أعطي إحساس بالترابط بين مقدمة اللوحة وخلفيتها.

كما نجد المساحات اللونية ذات التناغم اللوني والايقاعي من حيث تكرار المجموعة اللونية والتركيز على الألوان ذات العمق أسفل اللوحة مما أعطي الإحساس بالاتزان والايقاع للتصميم، تنوع الخطوط ما بين الأفقية والعمودية والمائلة تمثلت في الخطوط السميكة والرفيعة فيها اكسبت اللوحة الإيقاع المتناغم حيث تدهش عين المتلقي إذا تأخذ المشاهد لها في رحلة بصرية ممتعة عبر الخطوط والأشكال والملامس وتنوعها. ظهور اللون الازرق 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 الاشكال العضوية أعطى إحساس بكسر جمود الزوايا الهندسية.

سعى الفنان لتحقيق التناغم البصري عبر الخط واللون والملمس حيث نجد الاهتمام بالملامس واضحا خلال العمل الفني من حيث طباعة الحروف والزخارف الإسلامية، وأيضا تكرار عناصر الزخرفية بشكل دائري في المنتصف .نجد التناغم بين المربعات الغامقة والفاتحة على يمين اللوحة وأيضا بين المعينات في 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.

شكل (7)عبدالله حماس ،الوان اكريلك على كانفس ،120 ×200سم،2021م.
https://www.instagram.com/p/CTpEjmyqMvo/?igshid=OTRmMjhlYjM%3D

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 بالبني 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 وبجانبها 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 وفوقة 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 بعدا جمالي للعمل الفني.

قصد الفان 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

تعبيريا بأسلوب تجريدي هندسي في تلوينه وخطوطه عبر تقنياته وبصمته الخاصة وكأن حوارا بين العناصر الفنية والبناء الفني بكل أركانه، ليصل للمتلقي الرسالة التي أرادها بكل بساطة وعفوية التعبير عنها.

شكل (8) عبدالله بن صقر، الوان اكريلك على كانفس – 50×50سم-2023م.
https://www.instagram.com/p/CrYjg8dqinh/?igshid=MTc4MmM1YmI2Ng==

يصور الفنان لوحته بأسلوب تجريدي هندسي ، يقسم خلفية اللوحة الى أربعة اقسام بشكل مستطيل وقد لونها بالبني الغامق والأخضر والازرق الفاتح والاصفر ،يصور في مقدمة اللوحة ثلاثة رجال يأدون عرضة نجدية يلبسون المرودن الأبيض والغترة البيضاء وعقال ويمسكون في أيديهم طبولا لونت باللون البرتقالي والاصفر، استخدم الفنان الاشكال 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 ايقاعا متزنا 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 واصيل.

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 وشخوصه. جاءت لوحته لتدل على الدقة البنائية والتركيب المنظم والقدرة الحداثية 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 متجددة 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 وايجاد قيم فنية متنوعة ومتناغمة ،ويكون ذلك وفقا لمخيلة الفنان وقدراته التشكيلية فهو الذي يطوع الخطوط والاشكال 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 مسطح اللوحة التشكيلية.

أدوات وتقنيات التصوير الخاص بالتجربة الفنية

لأجراء التجربة نحتاج الى الأدوات التالية:

قماش اللوحة بحجم مربع بمقاسين أحدهما 80x 80سم، والأخر 100x100سم.

وسائط الأكريليك: الجسو-المعجون - الوسيط الرملي- المحددات.

تقنية الأدوات الفنية: الفرش بأنواعها ومقاستها - المشط بكافة المقاسات والانواع – السكين واشكالها.

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 وأصيلة 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.

رابعا: 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 تثري سطح اللوحة التشكيلية و تظهر الابداع التقني وطرق التحكم بالأدوات والخامات وتطويعها، وذلك للاستفادة من شكل الخطوط الزخرفية وتأثيراتها الجمالية في تحديد وتكوين الاشكال ؛ 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 – الوان اكريلك على قماش – 60×80سم - 2022م.

الموضوع مستوحى من التراث الشعبي للزخارف الشعبية حيث تم تجسيد اللوحة بأسلوب تجريدي هندسي وذلك من خلال مساحات لونية من اللون الأحمر والأصفر والاخضر بدرجاتهم واللون الزهري والأبيض؛ واستخدم اللون الأسود لتحديد الاشكال والزخارف وعلى طريقة أسلوب موندريان 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 وايقاع 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 والاشكال المحركة لموضوع اللوحة فهي محور العمل الفني لتضفي اليه شكل قابل للتأويل.

تم تأسيس أرضية العمل بالجسو وبقماش الخيش لعمل تأثير الشبكة مع تنفيذ تقنيات بارزة على مسطح اللوحة التشكيلية بأداة السكين والكشط وعمل ملامس متنوعة، في الجزء السفلي تم إضافة خامة ليف النخيل لعمل ملمس بارز لإثراء سطح اللوحة بملامس متنوعة من الخامات.

الموضوع مستوحى من التراث الشعبي للبيوت الشعبية بمساحات لونية من اللون الأحمر والبرتقالي والاخضر بدرجاتهم واللون الأبيض، استخدم اللون الأسود لتحديد بعض الاشكال، نفذت اللوحة بأسلوب تجريدي هندسي مستوحاة من أسلوب موندريان في تقسيم الاشكال الهندسية من مربعات ومستطيلات متنوعة في الاحجام.

شكل (10)عمل الباحثة – الوان اكريلك على قماش – 100×100سم -2022م.

وزعت الألوان بتقنيات الفرشاة الجافة لإبراز ملامس 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 وايقاع أثرى مسطح اللوحة التشكيلية. تميز نظام التكوين باستخدام تكوينات مختلفة من التقنيات حيث تبدو العناصر في ايقاعها 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 الاشكال 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 وايقاع 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 موندريان في تقسيم الاشكال 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 الاشكال 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 الاشكال التي يحكمها التجاور والتقارب، فقد استطاعت الفنانة من خلال ذلك التعبير عن الفكرة المراد ايصالها 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 خامة بالإضافة الى ألوان الأكريليك حيث استخدمت المحددات الملونة في أشكال المثلثات والمربعات مضيفا لها ألوان شمعية والتي بشأنها 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 فضلا 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 بسلاسله 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 واشكال هندسية من المثلث والمربع بشكل متداخل مع البيوت وجمّلت 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 ايقاعا متناغم بين عناصر العمل الفني، تم تحديد شكل النقوش بألوان صريحة دون أي تدريج مستخدما 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 رؤى 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 التكراروالتعامدات الرأسية والأفقية والمحاور المائلة في علاقة تركيبية بنائية.

3-أثرت الاتجاهات الفنية الحديثة ومنها التجريدية الهندسية الفكر الإبداعي وتميزت بالقيم الفنية والجمالية.

4-اوضحت 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 ليأسس الفنان لرؤيته أسلوبا خاصا يتميز به عن الاخرين 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 جمالية 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 الاشكال الهندسية استيعاب الباحثة للقيم الفنية والجمالية لخصائص المدرسة التجريدية الهندسية وصياغتها تشكيليا برؤى مستحدثة وجديدة.

9- أن صياغة لوحات تشكيلية مستحدثة بفكر وفلسفة المدرسة التجريدية الهندسية فتح افاق جديدة للتجريب أفادت الباحثة في انتاج 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 مداخلة 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 تثري مجال التصوير التشكيلي.

5-التركيز على فلسفة التجريد والتبسيط في الاعمال الفنية لما تتميز به من جمال تعبيري يثري 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.

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

A new vision inspired by the school of geometric abstraction to enrich the field of Saudi plastic painting

Dr. Maha Mohammed Nasser Al-Sudairy[1]

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

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1213

المُدرَك وَالمُتَخَيَل في نُصوصِ يُوسُف الصائغ ((مَسْرَحيَّة دزدمونة إنْموذَجاً))

م.د. نمير رشيد بيري محمد[1]

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 26/6/2023 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

المُلَخَّصُ:

يَتَناوَلُ هذا البَحثُ المُدرك والمتخيَّل في نصوص (يوسف الصائغ)، باعتبار اللُّغة هي المَنبع الأهم في الأدبِ والنقد المسرحيّ، وبالنظر لأهميَّة الموضوع فقد رَصَدَ الباحث العديد من الآراء والتَنظيرات الفلسفيّة والنفسيّة ذات العلاقة في (المُدرَك والمُتَخيَّل) وتم مناقشتها لبيان مَدى توافقها مع النَّصّ المسرحيّ العِراقيّ. وَقد تَألَّفَ البَحث مِن الآتي:

في الفصل الأوَّل حيث (الإطار المَنهَجيّ) المُتَضَمَّنَ مُشكِلَة البَحث والتَعَرُّفِ على أهمِ مُعوقات (المُدرك والمتخيَّل) وضرورتهما في النَّصّ المَسْرَحيّ العراقيّ، كَما تَضَمَّنَ هذا الفصل حُدودَ البَحث الزَمانيّة وَالمكانيّة وَالمَوضوعيّة لِلبَحث، ثم خُتِمَ الفَصل بأَهَّم المَصْطَلَحات الواردَة في البَحث.

أمّا في الفصل الثاني حيث (الإطارُ النَّظريّ)، فقد اشْتَمَلَ على مَبحَثين وَقد كانَ المَبحَث الأَوّل منها هوَ عن مَفهوم (المُدرَك والمُتخيَّل)، والمَبحَث الثاني عن (يوسُف الصائغ) وبنية النَّصّ المَسرَحيّ.

وفي الفصل الثالث حيث (إجراءات البَحث) فقد حَلَّلَ الباحث نَصّ مَسْرَحيَّة (دزدمونة) لِمُؤَلّفها (يوسُف الصائغ) وَقَد اختارَ الباحث عَيّنَتِه قَصْديّاً باعتِمادِهِ المَنْهَج الوَصْفي التَحليليّ.

كما قامَ الباحث في الفصل الرابع بـ (مُناقَشَة نَتائج التَحليل) على وفق أهداف البَحث إذ وجد أن بإمكانِ الكاتِب المَسرَحيّ العراقيّ الإستِعاضَة بعَدَدٍ من الكَلِمات وَالجُمَل ليُنتِجَ منها ذات المعاني التي تَستَهدفها فِكرَة نَصّهِ عن نَصّ مُغاير، وكذلك إمكانية ضخ الرموز القابلة للتأويل (المُدرَكَة والمُتَخَيَّلة) في أيّ مسرحيَّة كانت، تُمَكّن المُتلقي من استقبالها وإزالة الغُموض والضَبابيَّة إن وجدت، وَمِن ثَمَّ تَوَصَّلَ الباحث إلى الاستنتاجات وتَبين له أنَّ إنتاج المعنى يكون يسيراً عند المُتلقي إن أفلحَ المؤلّف من استخدام عناصر النَّصّ استخداماً سليماً، كما أنَّ المتلقي العِراقيّ (القارئ)، يُحاكي الأَشكال (المُدرَكَة والمُتخيَّلة) بالتقابل عَبْرَ رموزها ومَدلولاتها وهي مِن المَهام المُلقاة على عاتِقِ كاتِبِ النَّصّ المسرَحيّ، ومن ثَمّ ثَبّت الباحث التَوصيات وَالمُقترحات والمصادر.

الكلمات المفتاحيَّة: المُدْرَك، المُتَخَيَّل.

[1] وزارة التربية / معهد الفنون الجميلة/ namir.rashid.berry64@gmail.com

الإطارُ المَنهَجيّ

مشكلة البحث والحاجة إليه:

يُعَد كُلٌّ من (المُدْرَك وَالمُتَخَيَّل) عمليتان نفسيتان فيزيولوجيتان، ترتبطان بجملة من الحواس التي تنقل إلينا بادئ ذي بدء صُوَراً 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 بوساطَة الأعصاب، إذ ذاك تبدأ عملية التأويل لِكُلّ تلك الصور والأصوات التي تمَّ استقبالها، ويتم بعد ذلك تحليلها وفهمها بواسِطَةِ العقل، ويبدو أنَّ هناك مرحلتان تسبقان التحليل والتفسير والتأويل، المرحلة الأولى تُسَمى الإحساس (المُدْرَك) الواقعي، والتي يتم عَبْرَها الحُكم على الأشياء لبناء ردّ الفعل المناسب، أما المرحلة الثانية فهي الإحساس (المُتَخيُّل)، والتي تَعْتَمِدُ المُخَيَّلَة لترجمة الاتصال ذهنيَّاً وبناء رد الفعل المناسب على ما يدور في العالم الخارجي المُحيط به، وأن طبيعة (المدرك والمتخيل) أثيرت حولهما تساؤلات منها: هل إدراكنا أو تخيلنا لما يدور حولنا يتوقف على الحواس أم على العقل؟ وللرد على هذا السؤال، يرى المذهب الحسي أن إدراك الإنسان وتخيله يتوقفان على التجربة والإحساس وليس على العقل، وقد ذهب الرواقيون إلى أنّ مقياس المعرفة لا يُبنى على تلك الأفكار التي أدركها المرء وأَحَسَّها واقعياً بنفسه أو تَخَيَّلها حِسيَّاً بذهنه، بل لا بد من عودته إلى المصدر الذي استقى منه أفكاره الكلية، كما ذهب الفيلسوف (لوك) إلى أنّ الإنسان لا يصل إلى الحِسّ المُجَرَّد (المُتَخَيَّل) إلا بالاعتماد على المحسوس (المُدْرَك)، 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 الحِسّ أولا" (John, 2001, p. 291)، وهو هنا يريد القول بأن من فَقَدَ حاسَّة من حَواسّه فَقَدَ المَعاني المُتعلقة بتلك الحاسَّة التي بفقدانها سَيَعْجَزُ العقل عن الوصول إلى المبتغى.

وعلى ضوء ما ورد في أعلاه فالباحث صاغ مَشْكِلَة بَحْثِهِ بعِدَّةِ تَساؤلاتٍ وَكَالآتي: **كيف يتم تفسير المفاهيم ذات الصلة بالعقل خالصاً ومُجرداً من صفاته الثانوية المُتَغيّرة؟ 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 دائما بحاجة إلى صَقْلٍ عَقْليّ حتى تكون بياناتها مُعرَّفة؟.**

أهمية البحث: تكمن أهمية هذا البحث في: أن (المدرك والمتخيَّل) هما عمليتان نفسيتان داخليتان تُسهمان في فهم واستيعاب دلالاتٍ ينتجها المعنى النصّيّ من خلال العقل تارة، وتارة أخرى اعتماداً على المخيلة.

هدف البحث: يسعى هذا البحث إلى: كيفية تحقيق المُؤلّف المَسْرَحيّ العِراقيّ لِمَفهومَيّ (المُدرك والمُتخيَّل) دراماياً عند المتلقي.

حدود البحث: الحد الزماني: ممثلة في العام (1989)، **الحد المكاني:** ممثَّلة بالمسرح العراقيّ، **الحد الموضوعي:** مُمثَّلة في المدرك والمتخيل في نصوص يوسف الصائغ.

تحديد المصطلحات:

المُدرَك لغة:

مُدرَك : اسم مفعول مِنْ **أَدْرَكَ**. وأَدرَك الشيء: بَلَغَ وَقتَه وانتهى (bn Manzoor, B.T, p. 421).

قال تعالى: {وهو يُدرك الأبصار وهو اللَّطيف الخَبير} القرآن الكريم: الأنعام: 103.

المُدرَك إصطلاحاً:

"الإدراك هو العِلم بالمُدَرك، أي: الإدراك نَوعٌ مِن أنواع العِلم، وهوَ عِلمٌ خاصٌّ يَشْمل العِلم بالمَوجودات الجُزئيّة العَينيَّة" (Al-Ash'ari, 1993, p. 43).

الإدراك هُوَ لُحوق العَقل أو الحِسّ للمَعقول أو المَحسوس، وهو بهذا الاعتبار صادق على المَعدومات (l-Sharif Al-Murtada, 2000, p. 92).

التعريف الإجرائي للمُدرَك: المُدْرَكُ هو إدراك المَوجودات المُحيطَة بنا واقِعاً، وهوَ كُلّ ما يُفهم مَعناه وَيبلورَه العَقل بما يُميّزَه عَن غَيرِه.

المُتَخَيَل لغة: جاءَ في لِسانِ العَرب: "خالَ الشَّيءَ يُخالُ خَيْلاً وَخَيْلَة وَخَيَلَة وَخالاً وَخِيلاً..: ظَنَّه، وفي المَثَل من يَسمَعْ يَخَلْ، أي يَظُنّ.. وَخَيّلَ عليه: شَبَّهَ. وأَخَالَ الشَّيءُ اشتَبَه.. والسُحابَة المُخَيَّلُ والمُخَيَّلَةُ والمُخِيلَةُ: التي إذا رأيتها حَسِبْتَها ماطِرَة" (bn Manzoor, B.T, p. 1304).

المُتَخَيَل إصطلاحاً: المُتخيَّل "هي القُوّة التي تَتَصرّف في الصُورِ المَحْسوسَة وَالمَعاني الجُزئيّة المُنتَزَعَة مِنها وَتَصرّفها فيها بالتَركيب تارَة وَالتَفصيل أُخرى" (Al-Jurjani, 2004, p. 167).

"المُتَخَيّل هو شيء مُتميز عن الإحساس والتفكير، ولو أنَّه لا يُمكن أن يوجد بدون الإحساس، وأنَّه بدون تَخيّل لا يَحصَل الاعتقاد.... وأنّ التَخيُّل ليسَ إلا قُوَّة أو حالَة نحكم بها، ونستطيع أن نكون على صَوابٍ أو خَطأ" (Wahba, 1984, p. 91).

التعريف الإجرائي المُتَخَيَل: المُتَخَيَّل هو مَوضوعُ التَخييل وَالخَيال عَبْرَ الحَواس، والإحساس هو الذي يُسَبّب الخَيال، وَبدونِهِ لا يوجد أيّ تَصَوّر، وقد يَكون المُتَخيَّل فَرديًّا أو جَماعيًّا، وقد يَكون مُتَعَلّقًا بحالةٍ سَويّةٍ أو مَرضيّة.

الإطار النظري

المَبْحَثُ الأَوَّل: مَفهومُ المُدْرَكُ وَالمُتَخَيَل:

يُشيرُ نقاد الأدب إلى أَنّ النَظريَّة الحِسيَّة قد تَجاوَزَت ثُنائيّة الإحساس بـ (المُدرَك والمُتَخيّل) وَعَمَدَت إلى الجَمْعِ بينهما في عَمَليَّة ذِهنيَّة واحدة، مَعَ أنَّ طَبيعَة تِلكَ العَمليّة استهدفها بعض الفلاسِفَة وَعُلماء النفس في نَقدِهِم لها، ورفضوا تجزئَة الظواهر النفسيَّة إلى عناصِرها الأوليَّة، وبهدف الخَوض في مَفهوم (المُدرك والمُتخيَّل)، وجدَ الباحث أهمية الفَصْل بَينهما والإحاطَة بمَفهومِهما كُلٌّ على حِدَة وكالآتي:

أَوّلاً/ المُدْرَكُ:

تَرْتَبطُ المُدركات ارتباطاً مُباشراً بحَواسِ الإنسان الخَمسَة، والإدراك يُعدُّ العَمَليَّة التي يَختبر بها المَرءُ مُحيطه المُباشِر، وَنَتيجَةُ هذِهَ العَمليَّة تَمْييز الإنسان لِلألوان مَثَلاً أو الرَوائح أو الأصوات أو الأشكال الثابتة والمُتَحَرّكَة في المكان، و(المُدرَك) يُشير إلى العَمَليَّة التي تُتَرْجَمُ بها الإثارة الحِسيَّة وَتَتَعرَّض لها الحَواس إلى خِبْرَةٍ

مُنَظَّمَة، أو كَما يَرِدُ في تَعابير عِلم النَفس التَجريبيّ، أنَّ (المُدرك) هو استِجابَة الفَرد لإثارَةٍ خارجيّةٍ، وَيَتفق (هيوم) مع (لوك) في رَدّ الإدراك إلى الإحساس، إذ حَصَرَ مَفهومَه في نِطاقِ الانطباعات الحِسيّة الناتِجة عن تأثير الأعضاء الحِسيّة بخصائِص الأشياء، ولكِنَّه رفَضَ فِكرة التمييز بينَ الصِفات الأوَّليّة والصِفات الثانويَّة لأنَّ هذه تَرجَع لوجود الأشياء، حيث يَقول أنَّ الأخيرة (الصِفات الثانويَّة) في نَظَرِهِ هي صِفات جوهريَّة لأن الألوان والأصوات والأشياء الأخرى كما تَبدو لحَواسِنا، لا تَختَلف في طبيعةِ وجودها، كما تكون عليه حَرَكَة الأجسام وصَلابتها (Hume, 2007, p. 11).

يرى الباحث، أن ما ذهب إليه (هيوم) لم يبحث في جوهر الإدراك، لأن الاعتماد على الحَواس لوحدها لا يُمَكّنه من معرفة كل العناصر المُدركة بدقة، وأن تلك الحَواس قد تَخدعه في أغلب الأحيان، وهذا ما أكَّده (ديكارت) إذ قال: "كل ما تلقيته حتى الآن على أنه أصدق الأشياء وأوثقها قد تعلمته من الحَواس، أو عن طريق الحَواس، غير أنني اختبرت أحياناً هذه الحَواس فوجدتها خَدّاعة" (Descartes, 2016, p. 22). وَعليه عُدَّت الاستجابة الإدراكيَّة مُقَدَّمة ضَروريّة لِتلكَ الأفعال اللاحِقَة، أي لِلأَنماطِ السُلوكيَّة التي تُكيِّف بها العُضويَّة ذاتها أو مُحيطها، بحيث تُزيد مِن فُرَصِها في البَقاءِ على قَيد الحَياة، وهكذا يكون (المُدرك) تَكيُّفاً في جَوْهَرِه، أي إنَّه الخُطوة الأولى في السُلوكِ الضابِط الذي يُوفّق بينَ الفَرد وَالعالم المُحيط به، وَمُحَصَّلَة الإدراك أنَّه يَدخُل فيه جِسم الفرد (المُدْرَك)، وَحاجات الإنسان البيولوجيَّة وَالاجْتماعيَّة.

يرى فلاسفة اليونان أمثال (سقراط) و (أفلاطون)، أن الإحساس وحده لا يحقق معرفة مجردة، بل يثير العقل ليحقق تلك المعرفة المجردة، وكثيرا ما تكون معرفة الحَواس خاطِئة، أو ربما غير كافية لأن محدوديَّة الحَواس تؤدي إلى نتائج غير صحيحة، وأن قيمة الإحساس تكمن في أنه يقوم على تنبيه وإثارة النشاطات العقليَّة لكي يصل المرء بطريقة غير مباشرة إلى المعرفة المُجرَّدة، وتلك هي المعرفة الحقيقية، وكذلك ذهب الفيلسوف (ديكارت) إلى عدم إنكار الإدراك الحسيّ تماماً، ولكنه قد قلَّل من إسهاماته في المعرفة مُقارنة بالإدراك المُجَرَّد القائِم على العَقل، وأن العَقل هو أعدل الأشياء تَوزعاً بين الناس، لأن كُلّ فرد يعتقد أنه أوتي منه الكفاية، حتى الذين يصعب إرضاؤهم بأي شيء آخر ليس من عادتهم أن يَرغبوا في أكثر مما أصابوا منه وهو القائل أنا أفكر إذن أنا موجود (Descartes,, 1991, p. 44).

ومن أجل الإحاطة العلمية والمعرفية بأنواع المُدركات الحِسيَّة يُدرج الباحث بعضاً منها وكالآتي:

(البَصَر) هو الحاسَّة البشريَّة الأساسيَّة لإدراك مَجموع الصُور، و **(السَمع)** هو القُدرة على إدراك الصَوت عن طريق تحديد الاهتزازات، و **(اللَّمس)** هي عَمليَّة التَعرُّف على الأشياء من خِلالِ اللَّمس بالإدراك اللَّمسي، و **(التذوق)** هو القُدرة على إدراك نكهة المَواد بما فيها الطعام، و **(الشَّم)** هي عَمليَّة امتِصاص الجُزيئات عن طريق أعضاء حاسَّة الشَّم، التي يَمتَصَّها بوساطِة الأَنف.

وفي ضوء ما تقدَّم يَرى الباحث، إذا كان الإحساس هو الجِسر الذي يَستعين به العَقل لَحظَة الإدراك، فإنّ ذلك بالضرورة يعني أن للحَواسِ وظيفة تؤديها في عمليّة الإدراك، وبدون تلك الحَواس يصبَح الإدراك فِعلاً ذهنيَّاً مُسْتَحيلاً، لأنَّ كُلّ مُدرك يَحمل بين طيّاته حِسَّاً مُتَنَوّعا، إلا أنَّ هذا الواقع يُؤكّد عَكس ما يقول به المذهب العَقليّ الذي يَحْسِبُ إليه كُلّ المُدركات.

ثانياً / المُتَخَيَّل:

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 تَجْعَل (المُتَخَيَل) يَفقد العَديد من خَصائِصِهِ وَمُقوّماتِه الاصْطلاحيَّة، وَيَتَضاءَل إلى حُدودِ الدلالَة عَن المَوضوعَة أو (الثيمة)، ذلك أنَّنا نجدُ بعض الدِراسات الأَدبيّة تَحْمِل عَناوين مُجَسَّدَة لذلك الفهم، مثل: مُتَخيَّل الجبهة والقتال المُحْتَدم في مَسرحيَّة (العَودَة) للكاتِب (يوسف الصائغ) أو مُتَخَيَّل المَوت وما يَليه في مَسرَحيَّة (الباب) لِنَفْسِ الكاتِب.. وهكذا يَكون حال مُتَخَيّل الريف أو المدينة أو أي شيء آخر مُتَنوَّع بشكْلٍ عام، وإنَّ هذا التَنوّع المُفتَرَض خُضوعَه للبُعد الإيديولوجيّ والجَماليّ وللحَساسيَّة العامَّة لزَمن التَلقي، لا يُؤثّر في المَعنى الاصطِلاحيّ العام لـ (المُتخيَّل)، لأن المواد البنائيَّة للنَّصّ المَسرحيّ، وإن كانت بعضها من صُنعِ الخَيال، إلا أنَّها تُعد عماداً لتَوليد دلالة إيديولوجيَّة، وهي لا تُشكل انزياحاً داخل مَفهوم (المُتخيَّل) الذي يُعدُ تَوصيفاً للعالم المَبني نَصّيّاً، ذلك لأن الوَصْف (مُتَخيَّل) ولا يأتي إلا من الخارج، وهو الشيء الذي يجعل البناء الخياليّ للمادَة بناءاً واعياً يَهدُف إلى تَمرير الفِكرَة بشكل قَصديّ، ومَعنى هذا أنّ الانتباه إلى التَنوّع الغَنيّ للمَواد الدلاليَّة للنُّصوص المسرحيَّة، وإنْ كانَ يُغري بافتراضِ وجودِ مُستوياتٍ للمُتخيَّل الداخليّ، فإنَّ ذلك غير مُمكن، مِن جهَة لأنَّ (المُتَخيَّل) لا يُمكنُ تَجزأتَه، ومن جهة ثانية أن (المتخيّل) وَصْفٌ يقوم على ربط العالم الفعليّ الذي ننطلقُ من معاييره للحُكم والتصنيف، بالعالم (المُفتَرَض) المبني نَصّيّاً، وأن هذه الحقيقة جعلت تلك الدراسات غير مرتبطة بـ (المتَخيَّل) بل بالخيال، وهذا سيذهب بالمعنى العام فقط لمفهوم (المتخيَّل) عامة و (المتخيَل) الأدبيّ خاصَّة، ويَتَميَّز هذا العالم بكون شَكله ثابت لا يتغير إلا بفعلٍ جَماعيّ، أمّا العالَم الداخليّ (المُفتَرَض) فهو عبارَة عن مَجموعَة أحاسيس ومَشاعر وَتَصورات خاصّة بكُلّ ذات حول العالم المُحيط، وتكمن ميزته من جهة أولى في ممارسَته لضَغطٍ خفيف على بَني البَشر، ومن جهة ثانية في استطاعةِ البشريّة تغييره بفضل إمكانيّة تَقويض أوْ خَلق مَوضوعاته (Peirce, 1978, p. 129).

يتأكَّدُ من خلالِ ما تقدَّم أن المَعنى العام لـ (المتخيَّل) ينحو بقوَّة نحو التناظر مع مَعنى الواقعيَّة سَواء تَعَلَّق الأمر بالشيء أو بالظاهرة، وَيَترتَب عن هذه النتائج ضرورة إعادة التفكير في تحديد مفهوم (المُتخيَّل) سواء تعلق الأمر بالاستعمالات التي يوظف وفقها في الكِتابات الأخرى ذات العلاقة في سيرورات التَواصُل العاديّة، والتي انطلاقاً منها أصبَحَ دالاً على الاعتقاد الخاصّ بفئة اجتماعيّة ما ومن ذلك (**المُتخيّل الشعبيّ، المتخيّل الشيوعيّ، المتخيّل الدينيّ، المتخيّل الروائيّ.. ألخ**).

إن الالتباس الذي تُولده هذه الاستعمالات تَفرض علينا إعادة النظر في معاني مفهوم (المتخيل) عامّة، وفي معناه في مجال النقد الأدبيّ (المسرحيّ) خاصّة، وذلك لكي لا يلتبس بمفهوم الخيال ولكي لا يكون ضِدَّاً لِمَفهومِ الواقع، فمن اللازم أن يَنطلَق تحديد المفهوم لـ (المتخيل) الأدبيّ من تمييز مَعناه، عن بقية مَعاني (المتخيّل) الناتِجَة عن استعماله لتوصيف أشكالٍ خطابيةٍ أخرى، ولا يمكن أن يتَحَقَّق ذلك التمييز إلا انطلاقاً من إدراك أن (المتخيّل) الأدبيّ، وهو نتاج واقعيّة مَخصوصَة بالوعي تُؤشر على واقعيّةٍ عامّةٍ ليست بالضَرورة واعية، بينما تَتَماثَل أغلب الاستعمالات الأخرى مع المَعنى للواقعيّة، أولاً لأنها تَوصيفٌ مُباشِر

وَمُتَشارِك بَينَ المَجموعَة الاجتماعيَّة، وثانياً لأنها ذات صبغَة عامّة وَجماعيّة، وغير واعية في عددٍ من عناصِرِها التَكوينيَّة.

المبحث الثاني: يوسُف الصائِغُ وَبنيَةُ النَّصُّ المَسْرَحيّ:

يُظْهِرُ (الصائغ) وَلَعاً بالكتابة للمسرح شِعراً، بهدَف تلاحم الأجزاء في النَّصّ، وهذا ما ساهم في الانتظام المُتَكامل لعناصر البنيَة النَّصيّة وعلى وفق إستراتيجيَّة مَنظومَته الفِكريَّة، ليُحقق بذلك سهولة في الانعطاف واللَّفظ وسَلاسَة في الطَرح وإنتاج المعنى، وهو بهذا يَبحث عن البلاغةِ أو يُشير إليها في بعض خصائص بنية النَّصّ الشِعريّ، كما هو حال (إبن قتيبة الدينوري) الذي تَتَمثَّل نصوصه الشعريّة في كونِهِ كانَ مَحْكوماً "بالوزن والقوافي وحُسن اللفظ" (Al-Dainouri, 1950, p. 14)، لكنَّ الأساس الثنائي المَحكوم بالمَعنى واللفظ يَظَلُ دَيْدَن (الصائِغ) في مُقارَبَة النَّصّ بلاغِياً.

وفي ضوء هذه المُقدِّمة فـ (الصائغ) لا يَكاد يُولي البِنية العامَّة للنَّصّ المَسرحيّ اهتماماً، بقدر انتظام أجزاءها، وهو بهذا يُؤَكّد أنّ البنية تَحْتَلُ عندَهُ مَرتبةً أدنى، وهي ربما لا تَرتَقي إلى اهتمامِهِ المُستَمر بالمَعنى، وتبنيهِ مَنظوراً قِيَمِيّاً جَماليّاً يُؤَسّس عَليه رأيّاً يَدفعُ بالخِطاب العام ليَشفع لهُ في مباشرة الشِعر وتَضمينِهِ الحوار المَسْرَحيّ كما يَرى، ولَعلَّه يَقصد بالقِيمة الجَماليّة هُنا، هُو إكمال النَقص في نَظريَّة التَلقي التي أَوْلَت الصُورة الذهنيّة للمَعنى (المتخيّل) الاهتِمام الأَول، واعتبرت عَمَليَّة البَحث في (المُدرك) مَيداناً حقيقيَّاً بعيداً عن الحُكم القياسيّ للشِعر أو بَلاغَة النَّصّ الدراميّ عُمَوماً، إذ أنّ جَوهر (المُدرك) هُوَ الصِياغة الجَميلة للمَعنى وَليس المَعنى (المُتَخيّل) في ذاتِهِ.

يَرى الباحث أنّ الصياغة النَّصّية (تُفْرَز) باعتبارها مُحَصّلَة تَشكيلٍ لُغَويّ يَتَجَسَدُ لَفظاً عند نَثر الفِكرَة شِعْراً، وأنّ الفِكرَة المَنثورَة في النَّصّ عِندَ (الصائِغ)، تقع في مُستويين: مُسْتَوى قِيَميّ أَخْلاقيّ يُشَكِّلُ مُحَصِّلَةُ تَصَوُرُهُ الذِهنيّ وَظيفَةُ الشِعر (المُتَخَيَّل)، ومُسْتَوى صُوَريّ واقعيّ (مُدرَكٌ) مُضَمَّناً في اللّفظ والصِياغَة، وَأَنَّ كَمالَ الخِطاب المَسْرَحيّ لَدى (الصائِغ) هُوَ في تَعاضُدِ قِيْمَةِ المَعنى وأَخلاقيَّتَهَ، (مُدْرَكاً وَمُتَخَيَّلاً) وأنّ التركيز المُبالَغ فيه في اللّفظ بِهَدَفِ إظهار المَعنى لأي نّصّ شِعريّ تَنْتَفي مِنه جَودة المَعنى واللّفظ مَعَاً، وهذا يُسْعِفُ قَصْد (الصائغ) من هذين الرُكنين الأساسيين، كما يَسْتَنتِجُ (طه أحمد إبراهيم) أنّ المَقصود باللّفظ هُوَ التأليف والنَظْم، وَهوَ هُنا يَعني الصِياغَة كُلَّها بما تَضُمُهُ مِنْ لَفْظٍ وَمَعْنى في السِياقِ الشِعْريّ (Ibrahim, 1937, p. 118). وبرغمِ أدراك (الصائغ) لِلُحْمَةِ اللَّفظ والمَعنى في إطار الصياغة الواحدة، إلا أَنَّهُ بقي مَشْدُوداً إلى ثُنائيَّة (المُدْرَك والمُتَخَيّل) وربما كان ارتكازهُ في بَحثِ المَعنى عَلى قِيمَتِهما الأخلاقيّة، سَبَبَاً في تَرسيخ هذا المَبدأ (تَلاحُم أَجزاء النَّصّ) وَتَعْطيل إمْكانات مُواجَهَة بنيَة النَّصّ في ذاتِهِ، أي الإبقاء على السياق وَحدَه وما يُنتِجَهُ مِن مَعنى، وَهذا بالذات ما ذَهَبَ إليه (إبن طباطبا) فَعلى الرغم من رُسُوخ هذه الثنائيَّة في فِكرِهِ النَقديّ، وتأسيسه رأيَه في بنيَة النَّصّ الأَدبيّ ومَراحِل وَضْعِهِ وَتَعليلِهِ للأزمة المُعاصِرَة له، إلا أنَّه أيضاً بقي مَشدوداً إلى هذه الثنائية (المُدْرَك والمُتَخَيّل)، فإنَّه استطاع أن يُؤَلّف من عناصر (المَعنى واللَّفظ) مُضافَاً إليهما التأليف أو النَسْج كما يقول، (ثلاثيَّة) راسِخَة الحُضور في أغلب مُقارَباتِهِ النَقديَّة، مُرَكّزاً في الآن نَفسِهِ على (المُشاكَلَة والمُطابَقَة) بَينَ (المَعْنى واللَّفظ) (Ibn al-Mudabbir, 1931, p. 230).

يَرى الباحث، أنّ ما ذَهَبَ إليهِ (إبن طباطبا) في دَعْوَتِه إلى (المُشاكَلَة وَالمُطابَقَة) بين العنصرين (المَعنى واللّفظ)، فأن مُجَرَّد حدوث التَفاوت بينهما سيُهَدّد النَّصّ بالوَهْنِ والرَداءَة، إلا أنّ الدَعوة إلى إيفاء المُشاكلة حَقَّها ستُخَفّف من حِدَّة هذا التَفاوت، فللمَعاني ألفاظ تُشاكلها فَتُحْسِن فيها وتُقبِح في غيرها، وكَمْ مِن مَعنى حَسَنٍ قَد شانَ بمَعْرِضِهِ الذي أُبْرِزَ فيه، وَكَم مَعْرِضٍ حَسَنٍ قد ابْتُذِلَ على مَعنى قَبيحٍ أَلْبَسَه... وَكَم مِن حِكْمَةٍ غَريبَةٍ قَد ازْدُريَت لِرَثاثَةِ كِسْوَتِها، ولو جُلِبَت في غَيرِ لِباسِها ذلِكَ لَكَثُرَ المُشيرونَ إليها (Al-Alawi, 1946, p. 8).

يُفكر(الصائغ) في تَوْشيحِ أجزاء نَصّه قبل التفكير في بنيَة النَّصّ ذاتها، وأَنَّ عُنصر البنيَة يُهيِئُ له إمكان الامتداد بمفهومِهِ للنَّصّ إلى مُسْتَوى كُلي يَمتَدُ إلى عَلائِق الدَوال في المُسْتَوى التَوزيعيّ، وَيَشْمِلُ أيضاً البنيَة الكُليَّة لِلنَّصّ، فإذا كان (الصائغ) الشاعر والمؤلّف المسرحيّ يُعَتّم على الوجدانِ في النَّصّ، فإنَّهُ يَخفِقُ في هذا المفهوم لصناعة النَّصّ المَسْرحيّ، وَنَصُّ مَسرحيَّة (الباب) خير مِثال على ذلِك، إذ تَرَكَ الحوار الوجداني والانفعالات والعَواطف، وركَّزَ في البنيَة النَّصيَّة على تَعاضُدِ الأجزاء في كُليَّةِ نَصّهِ (الباب)، وَعليهِ فَمِنَ "الواضِح أنَّ المَعنى الذي مَخَضَ في الفِكرِ نَثْراً، لَن يَتَغيّر جَوْهَرَه، كلما يُطرأ عليه هو تَقَبُّله لِلصِياغة الجَديدَة، وظهوره من خلال شكلٍ مُتميّز، لكِنَّ المَعنى في ذاتِهِ يَظَلُ مُتَّصِفاً بالجِياد" (Asfour, 2003, p. 45).

يَرى الباحث، أنَّ المُلفت في مُعظم مَسرحيّات (الصائغ)، أنَّهُ كانَ شاعِراً يَنتَقي العَناصر اللَّفظية والصَوتيَّة المُوافِقَة للمَعنى المُراد إيصالَه لِلمُتَلقي، فإذا افتَرَضْنا أَنَّ (المَعنى) هو الهَدَف الذي يُشَكّل مُنطَلَقاً إبداعيَّاً عَبْرَ تَشَكُّل العَناصر اللفظيّة والصوتيّة، وأنّ (المُدرك والمُتخيَّل) مَحْكومان بقِيَمٍ ثقافيَّة راسِخَة في المُحيط المُجتمعي والمُحيط الذي بُنيَ عليهِ الفِعل المَسْرَحيّ نَصَّاً وَأداءَاً، وهذا باتَ جليَّاً في نَصّ مَسْرَحيَّة (العَودَة)، وحصراً شخصيَّة (محمود) المُتَمَرّدَة على السُلْطَة، ورَفضه النزول إلى القاع، وعدم دفاعه عن الوطن، وهذا يَعني أنَّه بموجب تلك القِيَم تَتَحدَّد المَعاني لدى المُتَلَقي، وبحَسَبِ المُقتضيات الاجتماعيَّة والأخلاقيَّة واللُّغويَّة عامَّة، وبهذا يُمكِنُ الإقْرار باستِحالَة بقاء المَعنى في وضعٍ مُحايد، إذ كيف إذن يبقى التلاقي الموضوعاتي بدون أثر على تراكيب اللُّغَة.

وبناءاً على ما تقدَّم يَرى الباحث، أنَّهُ باتَ واجباً مُراعاة التَطابُق بيّنَ المَعنى وَاللَّفظ، وأنَّ هذا التَطابُق عِندَ (الصائغ) مُتَماهيَّاً مَعَ الوَعي (المُدرَك وَالمُتَخيَّل) بتَفاعُل الوحدات في السِياق، إلا أنَّ هُناك تأكيداً على ضَرورَةِ إيفاء العُنصرين الرئيسيين في النَّصّ حقَّهُما في التَشاكُل والتآلُف، والغاية الأَهم هي ضَرورَة الإحساس العَميق بكيانات العَناصر التي تُشَكّلُ النَّصّ المَسْرَحيّ، وتَصوغَهُ وفق مَبدأ التآلف والانسجام والتَنسيق، تَماماً كطرائق وأساليب ومَناهِج الإخراج المَسْرَحيّ، وهذا المَبْدَأ قد يَطولُ قليلاً ولا يُباعِدُ كَلِمَة عن أختها ولا يَحجز بينها وبين تَمامها بِحَشْوٍ يُشينها، ويُفْقِدُ كُلّ صِراع يُشاكِلُ ما قَبْلَه (Al-Alawi, 1946, p. 124).

يُراعي (الصائغ) في نصوصّه التآلف العَقلي الواعي، لأنَّ امتداد بحثه في أجزاءِ النَّصّ المَسْرَحيّ، يُغطي البنيَة الكُليَّة وَيُراعيها تَخفيفاً مِن غَلواءِ هذِهِ النَظرَة المَنطقيَّة، خاصَّة وَأنَّ رأيه كَمُؤلّف يَنمّ عن إحساسٍ بضَرورةِ تَحقيق صِلَةٍ عَميقَة بَينَ مُسْتَويات النَّصّ الواحد، وربما لم تُسعفه النَماذِج المُتَوَفرَة لإيفاءِ تَصَوّرِهِ النَظَريّ للواقع (المُدرَك) بالتَطبيق والمُلائِم لِلصُورَةِ الذِهنيّة (المُتَخَيَّلَة) حِسْيَّاً، هذا التَصَور (المُدْرَك أو المُتَخيَّل) يُساعِدُ في أَنْ "تَخرج القصيدة كأنها مُفرَغَة إفراغاً... لا تناقض في مَعانيها، ولا في مَبانيها، ولا تُكَلّفُ

في نَسْجِها، وَتَقتَضي كُلّ كَلِمَة ما بَعدها، ويكون ما بَعدها مُتَعَلّقاً بها مُفتقراً إليها" (Al-Alawi, 1946, p. 126)، خاصَّة وأَنَّ (الصائغ) يَكتُبُ بِنَفَسِ الشاعِرِ المُحْتَرِف المُمْسِك بتلابيب بنيَةِ حواراتِهِ وَشَخوصِ نَصّهِ المَسْرَحيّ الشِعريّ.

يَرى الباحث، أنّ لائتلاف عَناصِر النَّصّ أهميَّة كُبرى في أسلوب الكتابَة للمسرَح وخاصَّة كتابة النَّصّ المَسْرَحيّ الشِعريّ، فهذا النَوع من الكِتابة يُعينُ الكاتِب وَيرْشِدَه لِمَدخلٍ يَضبطُ مِن خِلالِهِ ائتلافِ العَناصر استناداً إلى الفِكْرَةِ التي سَتُمَثَّل المُنْطَلَق في تَحديدِ الائتِلاف، وحتى هُنا فَالمَعنى يتَنَزَّل لَدى كُتّاب النَّصّ المَسْرَحيّ أيضاً في مُسْتَويَين: مُسْتَوى العُنْصُر (المُتَخَيَّل) الذي يَشمله وَغَيرهُ مِن عَناصِرِ النَّصّ الحِسيَّة وَالتَركيب الائتِلافيّ الشامِل، وَهُوَ بذلك يَغْدو مادَة مُحْتَواها غَير مُفارِق لِشَكْلِها المُتَصَوّر، وَمُسْتَوى المَعنى (المُدْرَك) في ذاتِهِ الواعيَة حَيث يبْحَث مِن مَنظورِ قِيمَته الجَماليَّة وغايَتَه، وأنَّ تَنَزّلَ المَعنى ضِمنَ خانَة الغَرَض يَحْكُمُهُ قانون جِماع الوَصْف فيهِ أنْ يَكون المَعنى مُوافِقاً للغَرضِ المَقصود، وغير عادِل عَن الأَمر المَطلوب (Ibn Jaafar, 2016, p. 184)، وهذا الرأيّ الذي يُخوّل الكاتِب لِتَقَصّي المَعاني حَسَب أوْضاعَها وَمَنظورها الوَظيفيّ وَأَخْلاقيَّة الوَظيفَة وَالتي لا يُعَكّر أهدافَها المُبْتَغاة، بَلْ يَدخُل ضِمنَ تَصَوُّرٍ مِثاليّ غايتَه الوصول إلى الفَضيلَة.

أنَّ شعريَّة (الصائغ) يُحَقّقها الإخراج الصُوريّ لِلمَعنى، ذاك لأن تركيز القارئ لن يكون إلا على الصياغة وبناء الجُمَل، وَهذا يَكشف تَماماً عن حُضورِ الوَعي ببنيَةِ المُفردَات وَمواصَفاتِها الذاتيَّة، لأنَّ المَعاني كُلَّها حَبيسَة تِلكَ المُفردات، وللكاتب حقّ التَداول فيها في ما أحَبَّ وآثَر، مِن غير أن يُصرّح أو يُشير للمَعنى أو يَروم الكِتابَة فيه بالمُباشر، فَكُلّ المَعاني لِلمَنثور الشِعريّ بمَنزِلَةِ المادَة الدراميّة، وَالشِعر فيها صُورة، يُشاهِدها المُتَلقي عَبْرَ شريط ذِهنِهِ الذي يَرسِم حَرَكَةَ تِلكَ المُفردات والجُمَل ويُحَولها إلى صُوَرٍ مُتَتاليَة مِن صُنْعِ الخَيال حَتى بُلوغ الغايَة المَطْلوبَة (Ibn Jaafar, 2016, p. 65).

وبحَسَبِ ما أوْرَدَهُ الباحث في أعلاه، فإنّ إنتاج المَعنى هو الغاية، وأنّ هذا لا يَعني تَجاهُلاً للمَعنى في الصُورة، بَل هو إقرارٌ لِمُحْتَواها الذي لا يُمكِنُ ضَبْطَه إلا ضِمْنَ خَواصِّهِ الصُوَريَّة (المُدرَكَة والمُتَخَيَّلَة)، وأنَّ تَطبيقَهُ المَبدَأ الفَلْسَفيّ في بنيَةِ الصورَة النَصّيَّة قَدْ رَدَّ ماهيَّة الشِعر إلى شَكْلِهِ المَسْرَحيّ، وهذا ما يُؤَكّدُ حُضور المَعنى في النَّصّ حُضَوراً لا يُفارق الصورَة شَكْلاً وَمَضْموناً، لأنَّ الوعي بصورة المَعنى والإحساس بتَلاحُمِ المادَة وَصورتها هُوَ الذي هَيَّأ لبَحْثِ ائتلاف عَناصِر النَّصّ آنفة الذِكْر.

مؤشرات الإطار النَظَريّ:

في ضوءِ ما تَقدَّم يَعرضُ الباحِث لأَهمّ المؤشّرات التي يُمكن اعتمادها في جَوانب التَحليل بُغية مُقارَبَة الأهداف الموضوعَة وهي كالآتي:

1. الخِبرَة والمُمارسَة تُؤكّدان على وجود علاقة إدراكيَّة بين الأشياء المُدرَكَة من جهة، وقِصة الخِبرَة الإدراكيَّة في الحياة المُتخيَّلة من جهَةٍ أخرى.
2. مُحَصَّلَة الإدراك أنَّه يَدخُل فيه جِسم الفرد (المُدْرَك)، وَحاجات الإنسان البيولوجيَّة وَالاجْتماعيَّة.
3. المُدرك هو الخُطوة الأولى في السُلوكِ الضابِط الذي يُوفّق بينَ الفَرد وَالعالم المُحيط به.
4. الإدراك والخيال يَجْعَلان جميع بني البشر يَملكون القُدرة على معرفة الأشياء وفهمها، لأن المعرفة هو الباب الذي يؤتى منه المرء ليصل من خلاله إلى (المُدرَك والمُتَخَيَّل) بمساعدة الحَواس أو غيرها مَسْبوقة في الذِهن أو العَقل.
5. المُدرَك والمُتَخَيَّل انعكاس خارجي للعالم المحيط ببني البشر.
6. ارتبط مفهوما المُدرك (الصورة الواقعية) والمُتخيَّل (الصورة الذهنية) بالحالةِ الاجتماعيَّة والعلاقات السائِدَة بينَ الجنس البشريّ.
7. يُوسف الصائغ يُفكّر في تَوْشيحِ أجزاء نَصّه قبل التفكير في بنيَة النَّصّ ذاتها.
8. في دراما المسرح يمكن الحصول على شحنة (المُدرَك والمُتَخيَّل) من خلال الصياغة وبناء الجُمل ذات العَلاقة بالمُحيط والعالم الخارجيّ بهدفِ إنتاج المعنى.

إجراءات البَحث

سَيَقومُ الباحث بتَحديدِ الإجراءات التي تَشْتَمِلُ على تَحديد مُجتمع البَحث ومنهج البحث واختيار العَيّنَة القَصْديَّة مِنْ المسرَح العِراقيّ وَعلى وفق الاتي:

مُجتَمَعُ البَحث: وتحدد مجتمع البحث في نَصّ مسرحيّة (دزدمونة) لمؤلّفها (يوسف الصائغ)

منهج البحث: اعتَمَدَ الباحِث المنْهَج (الوَصْفيّ _ التَحليليّ) في اجراءات بحثه بهدفِ تحليل عَيّنة بحثه والتَوصُل الى النتائج.

مُبَرّرات اختيار العّيّنَة: تم اختيار عَيّنَة واحِدَة تُمَثّل مُجتَمع البَحث بصورة قَصديّة وَسَيَتُم تَحليلها على وفق الكشف عن المُدرَك والمُتَخَيّل في نّصّ مَسرَحيّة دزدمونة.

أداة التحليل: تَم بناء أداة البَحث على ضَوء ما تَمَخَّضَ عنه الإطار النَظريّ مِن مُؤشِراتٍ فَضْلاً عَلى قِراءَةِ الباحث لعَيّنَةِ البَحث وما كُتبَ عَنها مِن دِراساتٍ وَنَقد.

تَحليلُ عَيّنَة البَحث: نَصّ مسرحيّة (دزدمونة)، تأليف: يوسف الضائغ

تَعويلُ الكاتِب (يُوسُف الصائغ) على مَسْرَحيَّة (عُطيل) لـ (شكسبير) في مسرَحيَّته (دزدمونة) وَعَصرَنَة أحداثها وفق مَبدأ المُطلق وليس النسبي، وَتَغليف الجو العام بالخيانة ولكُلّ شخوص المسرَحيَّة، بما في ذلك شخصيَّة المُحَقّق التي استَحدثها (الصائغ) في نَصّ (دزدمونة).

المُلفِت أنَّ مَشهد (عُطيل) في مخدع (دزدمونة) عند (شكسبير) يَبدأ أوَّل ما تَبدءُ المَسرحيَّة بجُملة "أَزِفَت الساعة فليكن ما يكون" والتي استَعاضَ بها عَن جُملَةِ "تلك هي العِلَّة يا نَفسي"، وأنَّ هذه الجُملة

المَعروفة لـ (عُطيل) تأتي على لِسانِ (ياكو) في مسرَحيَّة (دزدمونة) بعد مُرور أكثر من أربع صَفحاتٍ على بدءِ النَّصّ.

إنَّ جَديد هذه المَسرحيَّة هو الانقلاب على أحداث وشَخصيّات مسرحيّة (عُطيل) لـ (شكسبير) مع الاحتفاظ على الصراع القائم بين الشرق والغرب من حيث التَخلُّف والتَطوُّر، وذلك من خلال لُجوء (الصائغ) الى ترتيب شخصيّاته واصطفافها على أساسها الطَبقية، وَرَسم أحداث النَّصّ على ضوء ممارستها للخيانة، فالأحداث تجري وفق (المُدرَك والمُتخيَّل) عند القارئ، فليس هُناك أمراً شائِكاً فالشَخصيّات مُقَسَمَة إلى فئتين، ومُوَزَعَة وفق علاقتها مع بعضها وخيانتها للآخر، وعلى هذا الأساس تَضُمُ الفِئة الأولى كُلاً من (عُطيل) و (إميليا)، والفئة الثانية كُلاً مِن (دزدمونة) و (كاسيو) و (ياكو) وبذلك تكون الخِيانَة قَد توَشَّجَت عَقْلاً (مُدرَكاً) واقعياً، فـ (دزدمونة) خانَت (عُطيل) مع (كاسيو)، و (إميليا) خانت (ياكو) مع (عُطيل).

تأتي الجُمل على لسان (عطيل) لتُعبر عن انحداره من أصول شرقيَّة، وتبنيه لعاداتها وتقاليدها البالِيين والمُتَخَلفين، عَقلاً وفِعلاً.

عطيل: لماذا يَتَوَجَّب على الرَجُل أن يَكونَ رَجَلاً وعلى المرأة أن تكون امرأة؟

عطيل: ما الذي يدفع رَجُلاً مِثلي إلى قَتلِ زَوجَتَه؟

قد يكون بسبب الحُب.. أو الغَضب.. أو الضَجَر.. من يَدري؟

صَدّقني لو كنتُ أعرف جَوابَاً على سُؤالك لما قتلتها...

في حِبكَةِ المَسرحيّة اقتَرَنَ (المِنديل) كعُنصر أساس بانجذاب (إميليا) لـ (عُطيل) من جهة، و (دزدمونة) لـ (كاسيو) من جهة أخرى، وباتَ تَوظيف هذا العُنصر باتجاه السَير في خَطين مُتوازيين إلى نهاية المسرَحيَّة، وَلَمْ تُرَجَّح كَفَّة ميزان فِئَتَي شَخصيّات (الصائغ) الأربع التي اتَّخَذَت من وضعيّة التَقابُل شَكلاً لِمعماريّة بنائها النَّصّي المَسرَحيّ (المُتخيَّل)، فـ (إميليا) تَسعى لسرقةِ مَنديل (دزدمونة)، و (عطيل) يَكتَشِفُ هذهِ السَرِقَة وإعطائه لها لِتَغدو هذه الحادِثَة ذريعَة لـ (إميليا):

عطيل: وهل تَحسبين المنديل قادِراً على أن يَجعلَك تُحبينَه، أحَريصَة أنتِ على ذلك؟

إميليا: أوٍ يا سيدي.. إنّه لَعَذاب أن نَعيشَ مَعَ مَن لا نُحب.

عطيل: (يرمق كاسيو) ما بالك تَرتَعش أيها الفارس.. أيكون ما تَكْتمه فَظيعاً إلى هذا الحَدّ؟ صَدَقَ حَدسي.. قُل.. إذن.. دزدمونة أليس كذلك؟

كاسيو: (لا يجيب)

عطيل: مَع مَن يا صديقي؟

كاسيو: إشْهَر سَيفَك واقتُلني.. فَذاكَ أَهْوَن..

وكَذلك نَأي (دزدمونة) بنفسها عَن مَخدَعِ (عُطيل)، تَحتَ ذريعة إصابته بالعَجزِ الجِنسيّ، وَنَفي (إميليا) لهذا الأمر له دَلالَتان يُمكن إدراكهما، فالدَلالَة الأولى واقعيَّة (مُدرَكَة) تُشير الى عجز الشرق عن التَقَدُّم والتَطَوّر والانفتاح على العالم الخارجيّ بسببِ إغلاق الغَرب لِلمَنافِذ التي تُؤدي إلى ذلك، والدلالة الثانية كانت ذهنيَّة (مُتخيَّلة)، فهي كانت تُومئ إلى نفس المَعنى عَبْرَ كشف (إميليا) علاقتها الجنسيَّة بـ

(عطيل)، إلا أنّها في الوقت نفسه تَمنَح مَعْنىً مُغايراً للمَعنى الأوّل، وهو عدم عجز الشرق اللّحاق بالغرب واختراقه فيما لو تَوَفَّرَت الظروف المُتاحة والفُرص السانِحَة له.

وهكذا يندفع (الصائغ) بضخ الرموز القابلة للتأويل في مَسرَحيَّته بهدف تكوين تَشكيلات جَماليَّة من جهة ومن جهة أخرى إزالة بعض الغُموض والضَبابية القائمين في مسرحيَّة (عطيل) لـ (شكسبير)، ومن أَجْلِ ذلك استعان بشخصيَّة (المُحَقّق) الذي يُشير من خلالِهِ إلى العَصْرِ الراهن وتكنولوجيَّتَه المُتَطوّرة، وهو يَتَحرى عن جريمة قتل (دزدمونة)، أمّا عن طريق زرقها بالحُقن كـ (عطيل)، أو تخديرها بالكحول كـ (ياكو)، لتَرجَع إلى واقعها وتَصبَح أكثر جُرأة في قَولِ الحَقيقَة، كَما حَصَلَ لـ (ياكو) في أوّلِ لِقاء لَه معَ (المُحقق)، حيث أعتَرَفَ فوراً بتَحريضِ (عُطيل) على قَتلِ (دزدمونة)، أمّا في اللقاءِ الثاني فَقَد حاوَلَ (ياكو) التراجع عن اعترافه الأول بدعوى النُعاس، إلا أن (المُحقق) كانَ أكثَر ذكاء مِنه عِندما استَعان بصَوتِ (إميليا) لتنهارَ مَعْنَويّاتِه ويَرضَخ للأَمرِ الواقع، أمّا (عُطيل) فَبَعدَ مُحاوَلَتِهِ خَنق (دزدمونة) الفاشِلة يَفقِدُ عَقلَه حيث يقول بذهول: هُش.. لا أَسْئِلَة.. كُلّ سؤال هو جريمَة جديدَة، داعياً (إميليا) الى السَرير وطالِبَاً مِنها أن تُعطيه يَدِها وأَلا تَخافَ منه، وما تَلبث أَن تَشعُر بالدِّفء بَينَ كَفيهِ وَهوَ يُجلِسها على السرير إلى جانبه، وهذا ما كادَ يَنطَبِق على تَرَدُد (إميليا) و (كاسيو) بعلاقةِ الأولى بـ (عطيل)، والثاني بـ (دزدمونة)، إلا أَنَّهُما تَحتَ ضَغط (المُحقّق) وذكائه يَسْتَدرجهما إلى الكَشفِ عَن هذِهِ العَلاقَة.

المُحقق: لا تغالي يا صاحبي إنني لأتحَسَّس تحتَ لِسانك قلبَاً يَنبضُ لأَسئِلَتي؟

كاسيو: فأكْتَفِ إذَن.. وصدقني.. خائِنَة.. ها أنا أقولها لِلمَرَّة الأخيرة.

المحقق: وَسَرَقته؟

إميليا: أجل في أحد الأيام جَمعتُ شجاعتي وأخذت المِنديل، وفي اللَّحظَة التي أوْشَكْتُ فيها أن أُخفيه بَينَ مَلابسي دَخَلَ سَيدي المَخدَع.. ورآني..

تَهدُف إعادة كِتابَة (الصائغ) لـ (عطيل) برؤية جَديدَة إلى أَمرين أثنين يمكن إدراكهما، أولهما أَنَّهُ كَتَبَ مسرحيته (دزدمونة) كَرَدّ اعتبار لـ (عطيل) من حيث سرعة تَصديقه بدسيسة (ياكو) في إيجاد منديل (دزدمونة) عند (كاسيو)، ونَعْتُ (عطيل) على أساس هذا التصديق السريع بـ (المُغفل)، فَلَجَأ المُؤلّف إلى قلب هذه المَعادلة عَبْرَ تظاهر (عطيل) بالتغافل وتصديق (ياكو)، مُسْتَفيدَاً من هذه الكذبة لقتل زوجته، مُدْرِكَاً أن الكِذبَة لَن تَلبَث أن تَفضَحَه، وبذلك تقلب الأدوار فيصبح (ياكو) هو المُغَفَّل الأكبر، والأمر الثاني هو إنّ (الصائغ) عَنونَ مَسرَحيَّته باسم شخصيَّة أُخرى وهي (دزدمونة)، وهذا الأمر يَنُمُ على أَنَّه كَتَبَها كَرَدّ اعتبار لـ (دزدمونة) التي هَمَّشَها (شكسبير)، ولم يُعنون المسرحيَّة باسمها، ظَنّاً منه أنّ شَخصيَّتها لا تَقُلُ شَأنَاً عن شخصيّة (عُطيل)، إنْ لَم تَكُن تُضاهيها، مُبَرّراً ذلك على أَنَّها هي الشخصيَّة الرئيسة وليس (عُطيل)، وهذه إشارة ذكيَّة لتعزيز (المُدرَك) الواقعي عند المُتلقي.

وإن دَلّ هذا، فإنما يَدلُّ على أن شخصية (عطيل) مُرَكَّبَة وهي أيضاً (مُتَخَيَّلة) في ذِهن المتلقي و (مُدرَكَة) في الواقع المُحيط، لتَحَليّها بأكثر من صِفَة، والشَخصيّة المُركَّبة غالباً ما تكون قَويَّة لأَنَّها تَشْتَمِلُ على (المُدرَك وَالمُتَخيَّل) في آنٍ مَعَاً، إلا أن خيانَة (دزدمونة) لَهُ أضْعَفَتْه لِيَبدو أقلّ شأناً منها وتَتَفَوّق عليه، وهي تَموت وَتَعود إلى الحياة وَتَنتَحِر، ويَصْرُخ باسمها بَعدَ انتحارها بوحشيَّة مُعْتَرِفَاً بهزيمَتِهِ أمامها بعَدَمِ قُدرتهِ

على إماتَتِها وَهوَ يقول إلى (كاسيو): صَمْتاً يا غراب النَميمَة.. وأَعِد سَيْفَك إلى غُمدِه.. وَسَأكسر أنا سَيفي.. أَجَل.. أنا ما استَطَعتُ وَلَن أستطيع. (أي لا يَستَطيع قَتلها).

كما أنَّ شَخصيَّة (دزدمونة) بتركيبتها الجامِعَة بَينَ صِفَتَين، وَهُما (المُدرَك) بانجذابها (لعطيل) في الواقع، أو هذا ما تبدو عليه، و (المُتَخَيَّل) الذهنيّ، وهذا ما يبدو في خيانتها، وهي تَميل أن تكونَ مُركَّبَة، ولكن تَحَلِها بالصِّفَةِ الأولى تجاه (عُطيل) مَرحَليّة، وَسُرعان ما تَنتَهي.

أما شخصية (ياكو) فهي واضحة وواقعيَّة (مُدرَكَة)، وما يُقلقه هو انتهاك القَوانين، ولا يُرجعُ قَلَقَهُ هذا الى حالتِهِ الطبيعيَّة إلا باستِعادةِ الكَون انسجامَه، وتلكَ هي عِلَّتَه، وذلك هو إحساسَه بالظُلم، عِلَّتَهُ هي الجَمع بَينَ القِرد والحَمامة، أي بَينَ (عُطيل) و (دزدمونة)، بَينَ البَشَرَة السَوداء والبَشرَة البيضاء بَينَ الشَرق وَالغَرب.

ياكو: برهان أنه من الممكن أن ينبت للقرد قرنان.. وضعت المَنديل تَحتَ أَنفه وقُلت لَه.. شُم أيها المَغربيّ هذا مِنديل تعرفه جيداً.. وجَدتَه عِندَ مُلازِمَك كاسيو.

بينما أتسمت شخصية (كاسيو) بالجَمْعِ بين حُبِه واحتِرامِه لـ (عُطيل) بشَكل غير مَألوف من ناحية، وترقيته من قبل (عُطيل) مُساعداً له من ناحية ثانية، وبين خيانته له مع (دزدمونة) من الناحية الأخرى، هذا التَناقُض المَبني على الحُب والاحترام والمَنفعَة، مُقابل الخِيانَة إلى مُسَوّغات الاقناع، وَأَغلَب الظَن أنَّ عَلاقَة (كاسيو) بـ (دزدمونة) قد جاءَت مِن مُنطَلَق انسلاخ (دزدمونة) من طَبَقَةِ (عُطيل)، وتَبنيها لطَبَقَتِها من جديد عَبْرَ (كاسيو)، وبعبارة أخرى أنّ (دزدمونة) هي التي أغْوَت (كاسيو) وشَجَّعَته على الخِيانة، خيانة الاثنين لـ (عُطيل)، هي كزَوجَة وهو كَصَديقٍ أمين ومُساعِداً له، لذلك بدت شخصيَّته فضْفاضَة وغير مُستَقرة، تَلْهَثُ وراء الشخصيّات الأُخرى للمَسرَحيَّة، عَلَّها تَلحَقُ بها، ولكِن دونَ جَدوى.

عَمَدَ المُؤلّف إلى إدخال عُنصرٍ ثالثٍ عَبْرَ (المُتَخَيَّل) في الحوارات الدائرة بين الشخصيات وهي أصواتها، مُستَخدما إيّاها في ثلاثِ حالاتٍ، وهي حالة نوم الشخصيَّة أو تَخديرِها، كَما في حالة (عطيل) فمُعظَم الأصوات التي جاءت على لِسانِهِ عَبَّرَت عن شخصيّتِه الشرقيّة، وارتيابه بالمرأة، وسُبل إماتتها نتيجة غَدرها وَخِيانتها، ولكن هل استَطاعَ (الصائغ) إيصال فِكرَة الخِيانة لِلمُتَلقي؟ وهل أفلَحَ بالاقتصاصِ مِن (شكسبير) في قَلب الطاولَة عليهِ في تَبادُلِ الأدوار بَينَ (عُطيل) و (ياكو)، وكذلك الصراع القائم بين الغَرب والشَرق وأيُّهُما الأفضَل؟

لَعَلَّ هذه الأسئِلَة وَغيرها تَظلّ عالِقَة في ذِهنِ المُتَلقي وساكِنَةً في مُخَيَّلَتِه، وَهُوَ يأتي على تِلاوَةِ أخِرِ سَطرٍ مِن سُطور مَسْرَحيَّتِهِ (دزدمونة) كواقعٍ (مُدرَك).

النتائج: بَعدَ تحليل أنموذج العَيّنَة، وفي ظلِّ مُقاربَة الأهداف المتَوخاة مِن البَحث خَلُصَ الباحث إلى جُملةٍ من النتائج وهي كالآتي:

1. بإمكانِ الكاتِب المَسرَحيّ العراقيّ الإستِعاضَة بعَدَدٍ من الكَلِمات وَالجُمَل ليُنتِجَ منها ذات المعاني التي تَستَهدفها فِكرَة نَصّهِ عن نَصّ مغاير.
2. تَوظيف العَناصر المَسرحيّة المُتَخيَّلَة، وجعلها تَتَخِذُ مِن وَضعيَّةِ التَقابُلِ شَكلاً مُدْرَكاً في مِعماريَّة بنائها في النَّصّ المَسرَحيّ.

3. ضخ الرموز القابلة للتأويل (المُدرَكة والمُتَخَيَّلة) في أيّ مسرحيَّة كانت، تُمَكّن المُتلقي من استقبالها وإزالة الغُموض والضَبابيَّة إن وجدت.

الاستنتاجات: في ظِلّ ما تَقَدَّم مِنَ النَتائج التي أَفْضى إليها التَحليل يَستَنتِج الباحث ما يأتي:

1. إنَّ إنتاج المعنى يكون يسيراً عِندَ المُتلقي إن أَفْلَحَ المُؤلّف مِن استخدام عناصِر النَّصّ استِخداماً سَليمَاً.
2. المُتَلقي العِراقيّ (القارئ)، يُحاكي الأَشكال (المُدرَكة والمُتخيَّلة) بالتَقابُل عَبْرَ رموزها وَمَدلولاتها وَهي مِن المَهام المُلقاة على عاتِقِ كاتِبِ النَّصّ المسرَحيّ.
3. حاجَةُ المُتَلقي العِراقيّ الماسة إلى اكتساب زادٍ ثقافيّ وَكَمٍّ مِنَ القِراءات، لأنَّ ذلِكَ يُشَكِّلُ رَصيداً تَراكُميَّاً مَعَ كُلّ تَلقي جَديد.

التوصيات: وفقاً لما آلَت إليهِ أدوات الباحث مِنْ نتائج واستنتاجات تَمَخَّضَت عن التَحليلِ واستشعار المؤشِّرات التي وَقَفَ عَليها الإطار النَّظَريّ يُوصي الباحث بالآتي:

ضَرورة التفات المُؤسسَّات الأكاديمية العَراقيَّة إلى تَقديمِ دِراساتٍ نَقديَّة حَديثَة تَخْدُم الحَرَكَة المَسرَحيَّة وَبما يُواكِب التَطَوّر العالَميّ.

المقترحات: (المُدْرَكُ والمُتَخَيَّلُ في المَسرَحِ العراقيّ).

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. l-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

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1163

جماليات توظيف برنامج Cap Cut في مونتاج ومؤثرات المحتوى الرقمي على الانترنيت

م.م. نوفل جنان بهنام فتوحي [1]

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 6/5/2023 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:

لم تعد البرامج التقليدية وما تتطلبه من عمليات مضنية ومكلفة ماديا الخيار الامثل لصناع المحتوى ، فقد ادى الاستحداث والتطوير المستمر الى ظهور برامجيات منافسة تقدم امكانيات اكثر ملائمة للحاجات الجمالية كونها تتخطى الاطر النمطية من المألوف الى اللامألوف 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 رفد الصورة بتوظيفات جمالية ذات معطيات تلبي الطموح وتبتعد عن الرتابة لارتباطها الوثيق بالمجتمع واسلوب الحياة، ويعد برنامج Cap Cut من اهم البرامجيات المطورة التي تفيد صناع المحتوى الرقمي الفيدوي وصانعي الافلام القصيرة على الانترنيت 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 الانترنيت 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 الانترنيت

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد/ قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية nawfal.j@cofarts.uobaghdad.edu.iq

ثانيا: اهمية البحث: يحث البحث التوجه الجديد نحو توظيف المونتاج والمؤثرات الرقمية للتطبيقات الحديثة ومنها برنامج Cap Cut لإنتاج الاعمال القصيرة مثل المحتوى الرقمي الفيدوي والافلام الطلابية للدراسات العليا والاولية والباحثين والمهتمين والاستفادة من المميزات المجانية التي لاتتوفر في البرامجيات التقليدية التي تتطلب عمليات شراء باهضه 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 الانترنيت

رابعا: حدود البحث

1- **حد زماني:** نظرا للتسارع التقني والتحديث المستمر للبرنامج اعتمد الباحث على الفترة الزمنية مابين 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 بأنشاء مشاريع ومقاطع فيديو ابداعية يمكنك نشرها على العديد من منصات التواصل ويحتوي على العديد من الادوات الابداعية المبتكرة مثل المؤثرات الرقمية والانتقالات واضافة النصوص" (Suryana, 2023, p. 28) .

المبحث الاول: انتاج المحتوى الرقمي

اولا:مفهوم المحتوى الرقمي (الفيديو)

اسهمت تقنيات الفيديو الرقمي في تبديد الفوارق الجوهرية مابين 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 Makkawi, 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 الانترنيت، 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 للفيدوهات المصورة حتى اصبحت الشركات المهتمة بعرض المحتوى الفيديوي مثل يوتيوب و تيكتوك وغيرها... تتجه نحو تفعيل ميزة صناعة وتحرير الفيديوهات لتسهل على المستخدمين امكانية اطلاق العنان

للافكار الابداعية على منصاتها والاستفادة من الكم الهائل من الفيدوهات المصورة بمختلف الاجهزة ومشاركة وتخزين المواد على التقنيات السحابية (Cloud) التي سهلت الربط مابين 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 تبعا 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 شكلا للتعبير الذاتي اكثر من كونه توثيقا" (Muhammad, p. 162) ، ان فيدوهات المحتوى الرقمي لابد 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 الفيدوية والمقابلات التلفزيونية، واللقطات الوثائقية ، كما نستطيع تدويرها من جديد وفقا للبرامجيات الحديثة التي تساعد على احداث تغيير في الجمهور للتجديد وللاسلوب المغاير للسائد الذي تتيحه هذه البرمجيات 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 والفيدوهات الطويلة لاتحقق التفاعل الكبير الذي تحققه الفيدوهات التي تختزل ساعات من الافكار في دقائق او ثواني وفقا لرؤية معينة ونهج مونتاجي معروف كونها تلبي 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 قاصرا على البرامجيات معينة دون غيرها ولا على الحواسيب المكتبية لاسيما مع تضمين ميزة الذكاء الصناعي في عمليات التعديل على الفيديو الرقمي، نحن اليوم نشهد تحولا 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 لايستهان بها تبعا لما تنتجه من صورة رقمية تتمتع بأمكانيات جمالية عالية تساهم في رفع المد البصري للتعبير" فان الثورة الرقمية تفتح للفنان افاقا جديدة ويجعلنا على تخوم تاريخ جيد في العمل السينمائي والتلفزيوني يمكن ان يحرر الفنان وبشكل تدريجي من السلطات المالية القديمة... وازدياد اعداد الكاميرات الرقمية ومختلف الوسائل الرقمية المكملة لعملية الانتاج فأن عمل الفنان سيكون افضل وستوحي للفنانين ثورة خلاقة 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 مابين الفن والتقنية لتحقيق اعلى مديات الانتشار كونها مادة معدة للتداول والترويج عن فكرة معينة، وهذا الانتشار

والترويج لايتم 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 بامكانيات 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 البرامجيات 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 كبيرا لاسباب عديدة من اهمها التطوير المستمر لتضمين التحسينات التكنلوجية 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 يضفي 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 التركيبة مابين 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 استراتيجية 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 شيئ يحدث على الشاشة في الافلام التي تصور احداثا حية، قد حدثت امام الكاميرا الى مقولة تنتمي الى التاريخ لان الصورة الكمبيوترية تتطلب منا ايضا قدرا هائلا من اعادة التفكير (Frampton, 2009, p. 18) " ومرونة برامج فيديو المحتوى الرقمي تعتمد بالدرجة الاولى على تجريب المستخدم ومهاراته في تركيب المزايا والخيارات لانتاج نسق مونتاجي يستحوذ على اعلى نسب المشاهدة لما يحتويه من امكانيات جمالية، على خلاف عمليات الرفع للفيدوهات التي لاتمتلك المقومات الجمالية والاحترافية للمحتوى النوعي على المنصات وهنا يجب التركيز على الفرق الشاسع مابين "تحميل محتوى على وسائل التواصل الاجتماعي وسرد قصة. هناك أشكالًا 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؟" (Aljazeera، 2023) 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 لاحداث الجذب الجمالي ، كون الصورة الخالية من الاضافات تعد اعادة تمثيل للتفاصيل المأخوذة من صلب الواقع المألوف، 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 المألوف، وخداع المشاهد وخلق تفسير مخادع للواقع وتشويش خبرته البصرية استنادا لفرضية ان الصورة لاتكذب" (Hassan, 2021, p. 1473) وهنا ينصب عمل منظومة المؤثرات الرقمية في بنية العمل الفني لانها تستهدف مظهر الواقع الحياتي المألوف نحو واقع اكثر جمالا بمقبولية عالية وتقدمه بصيغ اكثر فاعلية من الفيديو الحقيقي، عبر تغييير الخارطة الجينية للفيديو الرقمي و التلاعب بمقدراتها اللونية والشكلية وغيرها حتى " اصبحت هذه المعلومات الرقمية بمثابة الخريطة الجينية للصورة حيث تتجلى قدرة التكنلوجيا 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 بتكنلوجيا التلاعب الرقمي Digital Manipatulatom 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 ماهو 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 بمصداقية عالية تبعا لدقة الاقناع حيث "يؤدي الاثراء الجمالي للصورة الى اثراء في المصداقية 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 لاتلتزم 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 المألوف لصالح اللامألوف 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 مرئيا 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 وبعدة خيارات ينتقيها صانع المحتوى ويختبرها اثناء عملية المونتاج كما توجد تصنيفات للمؤثرات الرقمية بحسب طبيعة اشتغالها وفقا لتوقيت استخدامها .

المبحث الثاني/ جماليات توظيف برنامج CapCut

اولا: 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 لاتؤثر سلبا 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 بفرض علامة مائية وله مميزات حصرية" (Junaidi, 2022, p. 18) واتيحت امكانية توظيف البرنامج من اجل صياغة محتوى رقمي يمتاز بالقدرة على الابهارمن خلال نوعية المونتاج، والامكانيات العالية في التعامل مع الصورة والصوت و وتعددية خيارات الانتقال مابين اللقطات والمشاهد بما يضمن حيوية العمل المونتاجي، كما يهدف التوظيف الى تحسين جودة الفيدوهات لتكون اكثر ابهارا 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 انتشارا و أكثر الأسماء تداولا في عالم انتاج الصورة الرقمية سواء في المشاريع الطلابية والافلام القصيرة سواء التي تبث على مواقع الانترنيت او التي يعدها المخرجين هو سهل الاستخدام بحيث يمكن للمستخدم الاستفادة من مميزاته المتاحة و العمل به بشكل احترافي في وقت أقصر من أي برنامج اخر لأنه يحتوي على واجهة مستخم سهلة الى حد ما و بسيطة 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 الصورية , والمزج مابينها، 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 (480p -720p-1080p-2k-4k)وعدد فريمات (Frame) rate تتراوح مابين 24 الى 60 في الثانية وامكانية التصدير بتقنية (Smart HDR) لانه "يتفوق بمحتوى فيديو يصل إلى 4Kيمكنك أيضًا تصدير الفيديو بتنسيقه الأصلي .هذا يضمن أنك لن تفقد بكسل واحدًا 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 سعات خزنها وجودة خط الانترنيت 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 لاتتطلب 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. part28) 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 اتجهو 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 الماده 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 التاثيرات 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 الصورية 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 firstالمخطط 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 بإجراء 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 الاولية و تسلسل انجاز المشروع ويمكن شرحها من خلال مايلي:

أ- **الوسائط - Media : يتفرع من هذا الخيارقسمين 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 الصورية (One line) والتي يتم تحديثها بصورة مستمرة من قبل مطوري البرنامج، كما تقسم هذه المصادر الصورية بحسب التاثيرات المرئية التي تضمها ومنها: Animation-Cut Text-NYE Celebration

ب- **الصوت –Audio :** ويقسم الى ثلاثة اقسام رئيسة 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. **المؤثرات النصية : 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، والاهم من كل هذا ان المؤثرات الخاصة يمكن استخدام كل خياراتها بصورة مجانية، ولايوجد دفع مالي مقابل الترقية او لالغاء القفل ويمكن القول انه اداة المونتاج الاكثر شمولا في الوقت الحالي (Free video editing tool, p. 22)، لانتاج قصص تتسم بالقدرة على تحقيق مديات عالية من الاقناع تبعا 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 وتقسم المؤثرات الى الانواع التالية:

اولا: مؤثرات الفيديو Video effect وتقسم الى عدة مجموعات:

المجموعة الاولى: Trending المؤثرات الشائعة : هي مجموعة من المؤثرات الصورية التي تعد من حيث وجهة نظر المطورين الاكثر استخداما في عمليات المونتاج على الرغم من اختلافها عن بعضها البعض، لذلك تم وضعها في مقدمة المجموعات لسهولة البحث عنها ولاهميتها 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 flashالفلاش 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 لتشبه الى حد كبير اطلالة المشاهير اثناء التصوير.
4. **Negative strobeمؤثر 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 النصوع 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 تحدب 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 الاعتام 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 الصورية 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 لاظهار السمة الوثائقية الى اللقطات والمشاهد من خلال المحاكاة الشكلية لها.
3. **مؤثرات التهيت:** 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 الاضاءة :للاضاءة اهمية كبيرة في العمل الفني تبعا لطبيعة لتأثيراتها الجمالية والتعبيرية التي تصب في الاغناء الشكلي للصورة وما يتبع ذلك من عمليات انتاج المعنى، ويحتوي البرنامج على مجموعة كبيرة من مؤثرات الاضاءة التي تحاكي اشتغالات الافلام السينمائية وتتفوق عن الاضاءة الحقيقية في كونها تستخدم الذكاء الصناعي في التعرف على الوجوه والشخصيات الحصول على التفاعل الامثل مابين 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 المألوف
3. **النو افذ والستائر و ظلال الاشجار:** هي مجموعة من المؤثرات تظهر تأثيرات لونية مابين الظل والضوء للنوافذ والستائر التي توظف جماليا في العمل الفني من اجل اضفاء مجموعة من القيم الدرامية للصورة وترفع من امكانياتها نحو ماهو 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 اخرى تحاكي اسلوب المشاهدة من خلال شاشات عرض الكاميرات ومناضير 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 يغاير 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 التاثيرات الخاصة بعزل جسم الشخصيات **Body** وفقا لمستويين اساسيين، الاول: على مستوى التكوين الشكلي للهيئة الخارجية للشخصية لانشاء عزل شكلي عن المخلفية، بينما يتحدد المستوى الثاني للتأثير على الخلفية لتنعزل عن الشخصية المتواجدة ضمن حدود اللقطة، وكل ذلك ساهم في اثراء اللقطة عبر تفكيك مكونات التكوين وفقا لاستشعار وجود الشخصيات تلقائيا وبدون ضبط مسبق من قبل المونتير او الحاجة الى التصوير بالكروما وينبني 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 هالات بقعية مضيئة، 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 التاثير 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 زخرفية ذهبية او زرقاء لترتسم على شكل مسارات حركية تحددها حركة ايدي

الشخصيات، يعد من اهم المؤثرات توظيفا ورواجا في صناعة المحتوى الخاص بالبرامج التلفزيونية والتايتل الخاص باللقاءات التلفزيونية.

ثالثا:المؤثرات الانتقالية Transition effects

1- **المزج – Mix : يعتمد هذا المؤثرعلى مزج نهاية اللقطة مع بداية اللقطة التي تليها ويتيح البرنامج عبر نافذة** Adjustment first التحكم الدقيق بمديات التداخل مابين اللقطات لانتاج المزج الصوري

2- **مؤثرالتحول الشكلي - Then and Now :** وهو مؤثر يربط بين لقطتين عبر التغير الشكلي السلس للتكوينات، اذ يقوم بأستشعار الوجوه فيها ليقوم بعمل علاقة بينهما لينشئ حالة من الاقتران مابين العناصر الشكلية للقطات وفقا للعلاقة التركيبية مابينها من ثم يفسح المجال الى المقارنة الشكلية مابين اللقطات عبر التحول وفقا لعلاقة (قبل وبعد)

3- **مجموعة مؤثرات1-Dissolve2:**يعتمد هذا المؤثر على التداخل التدريجي مابين اللقطة الاولى واللقطة الثانية التي تحل محلها، الا ان هذه المؤثرات تختلف من حيث آلية العمل عن الديزولف التقليدي فقد جائت متطورة اكثر بمايعرف بالتذويب الصوري الذي جاء في البرنامج لتكون اكثر مرونة وسلاسة وبثلاثة مؤثرات انتقالية رئيسة اعتمد الاول على التفريغ 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 تبعا لتكوين الصورة

4- **مجموعة مؤثرات lighting effects** مجموعة من المؤثرات الانتقالية التي تعتمد على الاضاءة في احداث عملية الانتقال ومن اهم هذه الانواع :

5- **مؤثرالفيلم القديم Old film:** يتم محاكاة اطارت كادر شريط الفيلم السينمائي متعدد الثقوب لتبدو عملية الانتقال نسخة طبق الاصل من الانتقالات المعدة بالطرق التقليدية للافلام 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 وهاجة 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 الاخرلصالح ظهور اللقطة الجديدة.

11- **Glarc2** : هي مجموعة من المؤثرات التي تعتمد على مبدأ اضافة هالة لونية متحركة تشبه الى حد كبير تأثير انعكاس الضوء على عدسات الكاميرا وتوظف هذه المؤثرات من اجل الربط مابين اللقطات السريعة من دون احداث عملية توقف لاستمرارية الحدث

رابعا: الاسراع والابطاء: تعد هذه العملية من اهم التقنيات المونتاجية التي يتم من خلالها تكوين الايقاع المرئي للقطات عبر ضغط المناطق المترهلة والطويلة في اللقطة وجعلها اكثر حيوية، بينما يتم التأكيد على التفاصيل الدقيقة عبر عملية الابطاء لفسح المجال امام المتلقي لمشاهدة ادق التفاصيل للحركة والتكوين، اذ يمكن تغيير ايقاع اللقطة بالتزامن مع الصوت من خلال التحديد الزمني الدقيق للمناطق المشمولة بعملية الاسراع او الابطاء والتي يحددها صانع المحتوى بصورة واضحة ضمن المسار الزمني للقطات بشكل دقيق ومرن اذ يمكن البرنامج من " القدرة على تغيير ايقاع الفيديو المراد تحريره وارجاعه وتغيير سرعته (Junaidi, 2022, p. 4)" وكل ذلك يصب في كسر الرتابه وجعل اللقطات اكثر حيوية عبر اختيار طريقة الاسراع والابطاء عبر خيار Curve كما في الصورة رقم (2-A) التي تظهر فيها عدة خيارات من متغيرات السرعة التي نستطيع من خلالها ضبط ايقاع اللقطة وفقا لمنحى وتر السرعة الذي يظهر على شكل منحنى متدرج عند الضغط على "Curve تتغيير السرعة عبر الأجزاء المختلفة لمقطعك. اضغط على أي من القوالب المعدة مسبقًا التي يوفرها Cap Cut ، أو قم بإنشاء منحنى 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 ووضعه 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 (2-B).

وفي ضوء كل ماورد في الاطار النظري يمكن للباحث ان يستخرج مؤشرين رئيسيين يتمثلان بما يلي:

1- توظيف المؤثرات الفيدوية يؤدي الى تغير في معطيات الصورة لتحقق ابعاد جمالية تتفوق عن الاصل

2- مرونة الانتقالات المونتاجية مابين اللقطات بواسطة المؤثرات الانتقالية الغير التقليدية

الصورة رقم (2)

الفصل الثالث: اجراءات البحث :

اولا: منهج البحث: هناك صلة وثيقة مابين اختيار منهج البحث وطبيعة الهدف الذي يسعى 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 الاكثر ملائمة لطبيعة واهداف الدراسة الحالية

ثانيا: مجتمع البحث: يعنى مجتمع البحث في المحتوى الرقمي لوسائل التواصل الاجتماعي للفترة مابين 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 الانترنيت

الفصل الرابع: تحليل العينية ومناقشتها: تحليل العينة 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 الفيدوية 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 بنيوية 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) التهيت** : لاجل جعل الصورة تميل تدريجيا الى اللون الاسود والابيض عبر التحكم بالمقدرات اللونية لاعطاء الطابع السينمائي للقطة وجعلها تنتمي الى فترة ماقبل 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 وثائقية كما في الصورة رقم (3)

الصورة رقم (3)

اما في اللقطة التي تليها نرى توظيف اخر لايقل اهمية عن سابقه اذ يظهرفيها 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 مابين الاسراع والابطاء لحركة اللقطات المتسلسلة ذات السرع المتغيرة والتي تعطي نوع التغير في وقع الايقاع الصوري للمرئيات مابين عامل السرعة الذي يؤدي الى وظيفة الاختزال والعرض المجمل لحركة الشخصيات التي تقوم بنقل البوستر من مكان الى اخر، ومابين العرض التفصيلي بالحركة البطئية للحظة رفع البوستر والتي وضفت جماليا لتجسيم الفعل واعطاءة ابعاد معنوية ودرامية وابهار 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 و المختارة 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 وحثة 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 وثائقية في عمق البوستر لواجهة استوديو بغداد لانتاج الافلام السينمائية ليتم توظيف مؤثر التهيت للحصول على لمسة وثائقية 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 للقطة 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 مابين اللقطات بواسطة المؤثرات الانتقالية الغير تقليدية: يتم توظيف مؤثرات light sweep مابين اللقطات التي تظهر فيها مجموعة من الطلبة والتدريسيين حيث يظهر المؤثر على شكل خطوط ضوئية حركية مضيئة بالوان ذهبية خاطفة تتحرك محوريا لاحداث عملية الانتقال الصوري مابين 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 الانتضام المونتاجي للقطات هذا من جانب وظيفي، اما من الجوانب الجمالية فقد اعطى المؤثر انسيابية التنقل مابين اللقطات السريعة ذات الطبيعة الخاطفة، مع اعطاء الاحساس بالاتصال الزمني مابين 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 نجده 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 التغيري القائم بواسطة ظهور نمط شكلي تتبدل من خلاله الصورة لصالح ظهور اللقطة الجديدة، التي حققت نوع من المواءمة مابين اللقطات المنفصلة والتي تجمعت لتكون سياق مونتاجي منسجم تكون فيه الانتقالة نقطة للتلاحم الصوري مابين 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 منوعة 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 الفيدوية 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 تحددها حركة ايدي الشخصية، كما في الصورة (5) بالاضافة الى الطلبة الاخرين الذين يظهرون حتى انتهاء اللقطة لنجد ان تتوظيف هذا النوع من المؤثرات يساهم في جعل اللقطة تخرج عن المألوف لتعطي ايحاءات 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 الذكي اطلاق العنان نحو مغايرة الصورة النمطية نحو صورة خيالية تشد المشاهد وتجذبه اتجاه الفكرة الترويجة 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 مابين 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 مابين لقطتين مصورتين في مكانين مختلفين، بالاضافة الى عامل الحركة وزاوية التصوير التي تجعل من المؤثرات الانتقالية الاخرى غير فاعلة في تفادي وجود عدم ملائمة الربط مابين اللقطتين تكوينيا فهو الحل الامثل بما يمتلكه من ميزة التلاشي والاضمحلال اللوني التدريجي للقطة الاولى مع الاحلال الصوري التدريجي للقطة الثانية والتي اسست لنوع من الاندماج التكويني مابين اللقطتيين 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 مابين 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 حول 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 اضفاء الاحساس بالحدث الاهم 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 الابيضWhiteوالتي يتعتمد المؤثر الخاص بها على الاختفاء والظهور التدريجي للمصادر الصورية عند الانتقال لصالح اللون الابيض، بالاضافة الى ذلك فان هذا المؤثر ساهم وظيفيا في جعل الانتقال مابين اللقطة العامة و اللقطة القريبة ممكنا من دون اللجوء الى انسيرت او لقطة متوسطة لضمان سلاسة الانتقال وهنا نجد ان المؤثر الانتقالي اصبح يمثل الحل المونتاجي الامثل الذي يتم فيه التعامل مع القواعد المونتاجية باسلوب سلسل يضمن تحقيق اعلى مديات الاغناء الجمالي من خلال التأثير الذي تحدثه بهدف ايجاد نوع من التلاحم مابين 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 مابين اللقطات لانتاج المزج الصوري للقطة المطلوبة بدقة عالية، وهذا التوظيف يضمن استمراية 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 مابين اللقطتين، وهنا تم توظيف هذا المؤثر لاظهار التحول من مشهد الى اخر مع وللدلالة على انقضاء الوقت مع المحافظة على استمرارية الحدث.

الفصل الخامس: النتائج والاستنتاجات:

اولا: 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 تبتعد عن الواقع المألوف نحو اللمسات الخيالية التي تحسن من القدرة على شد انتباه المتلقي وإدهاشه تبعا 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 .

ثانيا: 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 وتقديمة باساليب تغاير المألوف

ثالثا: 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&current_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.

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

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.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1135

توظيف التسويق الرقمي عبر وسائل الاتصال في ترويج المنتج التجاري

هناء حسون حاشوش علي [1]
ا.م.د فؤاد احمد شلال[2]

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 سائل الاتصال خلال السنوات الأخيرة بعمومية كبيرة جعلتها تحتل في وقت مقتضب المراتب الاولى 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، أذ 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.

اولاً: 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 الاخرى. ويعد مفهوم التسويق الرقمي شكلا من اشكال الأعمال المرتبطة بالمنتج والشركة والمستهلك , وبذلك يكون هذا الارتباط شرطا مهما يرتبط بين السلعة ووسائل التواصل الاجتماعي التي تهدف إلي التأثير على مستخدمي ومتصفحي 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 تبعا 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 أراء المستهلك وتوقعاتهم المستقبلية بخصوص المنتجات والأسعار، كل ذلك أتاح لشبكة الإنترنت بمختلف تطبيقاتها عموما 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 عبروسائل الاتصال في ترويج المنتج التجاري**

ثانياء أهمية البحث:

مع ازدياد اهتمام الدول والمؤسسات والمنظمات والافراد بالتسويق خصوصا 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 المؤسساتي، وبات 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 عبروسائل الاتصال في ترويج المنتج التجاري.

ب-الحد المكاني: إعلانات تطبيق الفيس بوك بالعراق

ت-الحد الزماني: 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 او المؤسسة والغرض من تأسيسها ويجب أن يكون جميع العاملين على إطلاع عليها. لنقل المنتج او الخدمة إلى العالمية .

وسائل الاتصال: لغوياً: تواصل الشيء أي ينتهي اليه او 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 :لغويا: هو عملية اتصال مبرمجة وهادفة بين جهود المرسل في اقامة منافذ المعلومات وفي تسهيل بيع السلعة أو الخدمة من خلال الوسائط الرقمية عبر الانترنيت أو لقبول فكرة معينة الى المستخدم (المتلقي). (Al-Alim, 2013, p. 108)

تعريف اجرائي: عملية تداول المنتج وتحقيق هدف المبيعات للشركة او المؤسسة بصورة مدروسة ومتجددة واستخدام كافة التقنيات بصورة مقنعة لدى مختلف الأطراف التي يجري التعامل معها عبر مختلف مراحل العملية الاتصالية.

الإعلان الرقمي:لغويا: إعلان: (اسم) مصدر أعلن بـــ/ أعلن عن إعْلانُ حَقِيقَةِ: الجَهْرُ بِهَا الإِعْلان: 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 والعناصروالانواع.:

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 الكرافيكي ونظم المعلومات التسويقية اللازمة لتحويل في ملكيته او القيام بتوزيعه". (Al-Hamid, 2018, page 83) ويختص التسويق بتوفير المنتجات والخدمات لمقابلة حجات 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 تميزاً، 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 تبنى 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 تحديا حقيقا 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 نظرا لمحدودية الموارد، ذلك أن السوق غالبا ما تكون كبيرة لدرجة يصعب على المنظمة أن تمدها 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 متغيّرة ومتطورة بديناميكية زمانية، والعلامات التجارية الجيّدة تستفيد دوماً من التطورات التكنولوجية كما أنّها لا تعتمد فقط على أفضل ممارساتها التسويقية المُجربَّة والصحيحة، بل تسعى دائماً لإتّباع أساليب تسويقيّة فعالّة ملائمة لتغيُّرات قيم المستهلكين وتفضيلاتهم.

أساسيات التسويق

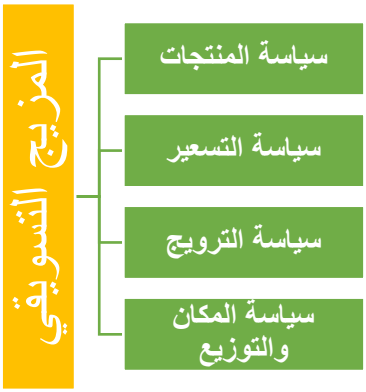
تعد الداعم الأساسية لضمان سوق تصريف ثابت، حيث تكون نقطة الانطلاق التي لا بد أن تنطلق منها كل حملة تسويقية، أيًا كان المنتج أو الخدمة المستهدفة منها. وتساعد على وضع المنتج في الزمكانية مناسبة ومتوفقة مع قيمة الدخل، سواءً كنت رائد أعمالٍ خبيرٍ أو رجل أعمالٍ حديث العهد. تتضمّن عملية التسويق أربع عناصر رئيسيّة، قد تختلف الاستراتيجيات والأساليب المتبعة في كلٍّ منها، إلا أن الأركان الأساسيّة تبقى نفسها وهي: المنتج والخدمة السعر

قوة المنتج كعلامة تجارية	حجم العبوة: السعة او عدد العناصر التي تحويها
فئة المنتج واداوته	الخبرة بجودة المنتج والعلامة التجارية
التنوع الذي يحتويه المنتج والسعر	التأثير بالإعلانات المصاحبة او ما يسمى الاعجاب بمكونات التسويق

والترويج أرضية التسويق.

التصميم الإعلاني والتسويق: -

يتأثر بمتغيرات السياسية مختلفة التي تصدرها الشركة والمؤسسة في سياسة ترويج وفي انتاج السلع والخدمات وسياسة التسعير والتوزيع في المنتجات الخاصة بها.ان الادبيات الإعلان تفرق بين الزبون والعميل فالزبون هو شخص قد يبحث عن سلعة ويقتنيها 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 ننتقل الى المتلقي فأن امام المتغيرات الدافع للشراء لدى المتلقي (المستهلك الزبون) وهي كالاتي:

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 وترفيهاً عندما يكون ذلك الإعلان بهدف البيع فالإقناع هو كيفية تحقيق ذلك في الاقناع الإعلاني 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).

ثانيا: فاعلية الوسائل الاتصالية وتحولاتها في إدارة التسويق والترويج الرقمي.

شهد النصف الثاني من القرن العشرين تطورا 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 ضخم للمعرفة المتعددة الأشكال والتخصصات واللغات، وثورة الاتصال وتتجسد في تطور تكنولوجيا الاتصال والإعلام الحديثة بدء بالاتصالات السلكية وانتهاء بالأقمار الصناعية والألياف الضوئية، وثالثا 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 (Iteractive)، ومرحلة الوسائط المهجنة (Hypermédia) ومرتكزاتها 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 إطارات 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 وجها لوجه إلا أن التكنولوجيا أخرى قد الغت الحاجة الى تلك التفاعلات الحضورية 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 والتحولات في جميع المجالات، ينظر علماء الاتصال إلى مفهوم الاتصال او الظاهرة السلبية ، إلى ان مركب أو وسيلة ترحل من خلالها وبواسطتها عمليات التفاعل في المجتمع ، وهذه الظاهرة لا تعد كونها تمثلاً لآية عملية اجتماعية ، فالاتصال (Communication) ، يمثل ظاهرة من ظواهر الممارسة الاجتماعية في إرساء القواعد الاساسية للأدوار والرسائل والأغراض المنشودة من اجلها، لقد تم توظيف الاتصال لتحقيق أهداف سياسية واقتصادية واجتماعية ، وكان استثماره من أبرز الأنشطة الدولية، بوصفه العصب الاساس للاتصال، ويسيطر عليها نحو التحديث وقد أدى هذا إلى الإفادة القصوى مما تقدمه التطورات الهائلة والتركيز المتعاظم لوسائل الاتصال. والعولمة الإعلامية تعد النتيجة الحتمية للثورة الاتصالية والتطور المذهل في وسائل الاتصال. إن الأهمية المتزايدة للاتصال، والعوامل المرتبطة به التي تؤثر فيه، دفعت باتجاه تركز 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، ويقرؤون 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، نظرا لتداخل الآراء والاتجاهات في دراسته. عكس هذا المفهوم، التطور التقني الذي طرأ على استخدام التكنولوجيا، وأُطلق 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 الاخرين، وتصل الى تغير في سلوك الانسان في بعض الأحيان عبر المواقع التي تتخصص بذلك، وقد تحمل الأثر الإيجابي أو السلبي، وتعمل بالتأثير على ثقافة الانسان؛ لأنها تحمل الاتصال المتبادل بشكليه السمعي 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 الاشكال والتكنولوجيا والخصائص التي حملتها الوسائل المعاصرة، لاسيما فيما يتعلق بتوسيع حالات الفردية Individualityوالتخصيص 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. فضلا 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، كلّ مجتمع ينتج تمثّله للزمن عن طريق الأنشطة التي يقوم بها، في المقابل كل مجتمع تقوده منظومة القيم الرقمية، تتميز وسائل 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 كلٌ منهم الآخر بالضرورة قبل الالتقاء إليكترونياً.

2- لم تعد تلعب حدود الجغرافيا دوراً في تشكيل المجتمعات الافتراضيّة، فهي مجتمعات لا تنام، يستطيع المرء أن يجد من يتواصل معه في المجتمعات الافتراضيّة على مدار الساعة.

4- لا تقوم المجتمعات الافتراضيّة على الجبر أو الإلزام بل تقوم في مجملها على الاختيار.

5- في المجتمعات الافتراضيّة وسائل تنظيم وتحكّم وقواعد لضمان الخصوصيّة والسريّة، قد يكون مفروضا من قبل القائمين.

6- أنّها مجالات واسعة مفتوحة للتمرّد والثورة – بداية من التمرّد على الخجل والانطواء وانتهاء بالثورة على الأنظمة السياسيّة.

وتطبيقاً على مدخل الاستخدامات والإشباعات 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 والصحبة.

أدوات التفاعل التسويق الرقمي : يتم تنفيذ العمليات التسويقية في المؤسسات المعاصرة من خلال أدوات التسويق الرقمي التي أتاحتها 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 المسوّق بإرسال رسالته التجارية إلى مجموعة من الأشخاص عبر الرسائل الرقمية"تبادل الرسائل الالكترونية عن طريق الحاسبات الالية وذلك من حاسب الي الى 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 اكثر تطورات الانترنت شيوعا والنظام الاكثر 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 "الترابط 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 الملاءمة لاستخدام منتجك من حيث العمر والهوايات و البلد والراتب لمعرفة الطبقة الاكثر فاعلية .

مو اقع التواصل الاجتماعي :أدت التطورات التكنولوجية الحديثة في منتصف عقد التسعينيات من القرن الماضي الى تحولات متفردة في عالم الاتصال، حيث ذعت 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 الآونة الأخيرة أدوات جديدة للإعلام أهمها مواقع التواصل الاجتماعي على الانترنت منها الفيس بوك Facebook ، تويتر Twitter ، ماي سبيس space My ، 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 لحملته 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 مستخدمين الانترنيت 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، "فثمت استفاد منه للتواصل بالصور والملفات والمحادثة (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 أشترت 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 وانشاء 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، ص196),)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 الانترنيت هو من اليوتيوب وقد بلغت 1.2 مليار مشاهدة يوميا)(JAMIL ITMAZI,2010,p147والى الكثير من الامور التي تكون في الواقع سهل الحصول عليها على عكس تعقيداته، فضلاً عن خاصية تخطي الاعلان التي تمكن المشاهد من تجاوز الاعلان بعد عدة ثواني من عرضه.

ج تـوتير(Twitter) وهو احد وسائل التواصل الاجتماعي الموجودة على شبكة الانترنيت, والذي سجل حضور لدى المستخدمين من جميع انحاء العالم من خلال استخدام اجهزه الحاسوب الالي والهواتف النقالة وباستخدام خدمات متنوعة لذلك يعد توتير شبكة اجتماعية"ظهر عام 2006 على يد جاك دورسي كمشروع تطوير بحثي أجرته شركة أمريكية وهو خدمه 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 توتير او عن طريق ارسال رساله نصية SMS وبعد ذلك بدء بالانتشار كخدمة جديدة" البداية في أيلول عام2009 قامت شركة بمراجعة شروط استخدامها أذ أصبحت الإعلانات ممكنة للعرض " Hilal, 2019,) (76 .pبفصل الخدمة وبسبب الاقبال المتزايد تطور موقع تويتر حتى وصل (في عام 2010 الى سبع لغات الإنكليزية , الفرنسية, الالمانية , الإيطالية , اليابانية , الإسبانية , الكورية اما في سنه 2014 اطلق توتير بالنسخة العربية ثم تبعها العديد من اللغات الاخرى (Sabha and Ahmed, 2017,) 81 .pمن 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 اصبحت كتابة التغريدات اسهل وسيلة اتصال عبر المسافات الشاسعة والاقل 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 أثارة عرض الفكرة الاعلانية من خلال صفحات الويب.

التسويق عبر الاتصال 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 والمحيطة به لغرض الإقناع الذي يعد الوظيفة الأولى في الاتصال في " تعزيز المواقف أو المعتقدات أو السلوك، فالهدف من التحدث ليس بإخبار الحقائق فقط و أنما 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 وصولا الى نافذات الحوار والتعليق وابداء الرأي لكل الموضوعات والمقالات والاخبار وكذلك التصميم" (الزعبي، 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 الشهباوي"أن مراحل التفاعلية التي يمكن أن يرتكز عليها مصممي الإعلان الإلكتروني تشمل جوانب تفاعلية وهي : أولية، متقدمة، قابلية المحتوى" كالأتي : (Shahbawi, 2017, p. 88)

1. **أولية:** وهي التي تركز على آلية التصفح أو الإبحار فضلاً عن الجانب الوظيفي ليتيح للمتلقين البحث الداخلي والإرسال المباشر وأيضا 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 أعتماده 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 ايصال 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 و انطباعه 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 الانترنيت ووسائله المختلفة من خلال مواقع الويب وغيرها في مقابل مبلغ نقدي فالترويج عبر الأنترنيت "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 الاقناع والاقتناع ويختلف انتشار الاعلان الرقمي من خلال واختلاف وسائله فهو يشمل" الوسائل السمعية والمرئية كالتي تتم من خلال الفيديو الرقمي او البث المباشر (اون لاين)" (الديربي، 2012، صفحة 254) فالترويج الرقمي اساسي لجذب انتباه الزائر الى الموقع الخاص بالشركة المعلنة، فهناك طرق مختلفة للترويج 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 تقدم 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 "تغير الآراء والاتجاهات السلبية للمستهلكين في الاسواق المستهدفة الى اراء واتجاهات إيجابية" (More, 2012, page 20)
- توضيح الخطط للمستخدم بالمنتوج 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.

ثانيا: مجتمع البحث.

يتكون مجتمع البحث الحالي من مجموعة من الإعلانات التفاعلية في التطبيقات المنشـــورة على شـــبكة الانترنيت العالمية وتحديداً تطبيق الفيس بوك 2019 والتي تعني بالترويج عن المنتجات وبلغ حصـــيلة عينات مجتمع البحث (20) اعلان أستطاع الباحثين احصاءها من خلال شبكة الانترنيت.

ثالثاً: نماذج البحث. اعتمد الباحثين الطريقة القصـــدية (غير احتمالية) وبما يتلاءم مع طبيعة موضـــوع البحث، وبلغه عدد النماذج المختارة (3) نماذج، وبنســـبة 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 شـمولياتها، عرض الباحثين الأداة على مجموعة من الخبراءوالمختصـين قبل تطبيقها، وبعد مناقشـتها تم أجراء التعديلات المناسـبة عليها للوصـول إلى شـكلها النهائي وقد تم الاجماع على صلاحية مفرداتها واكتسبت بذلك صدقها الظاهري من الناحية البحثية

سادساً: صدق الأداة وثباتها.

عرضـت اسـتمارة محاور التحليل على السـادة الخبراء ذوي العلاقة للتأكد من سـلامتها من الناحية العلمية والمنهجية. من الناحية العلمية والمنهجية، إذ اشرت ملاحظاتهم التي أخذ بها الباحثين لاحقا.

سادساً: تحليل نماذج العينة

انموذج:(1)

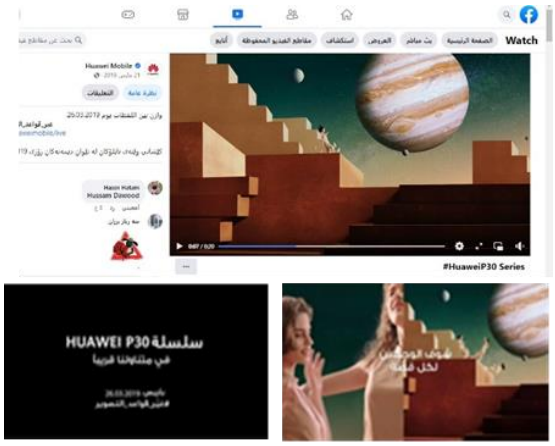
اسم الاعلان: (وازن بين لقطات اليوم)

الانتاجLEICA CO- ENCNEERED WITH :

مدة الاعلان:20 ثانية

تاريخ العرض: 2019

فكرة الإعلان المستعملة:

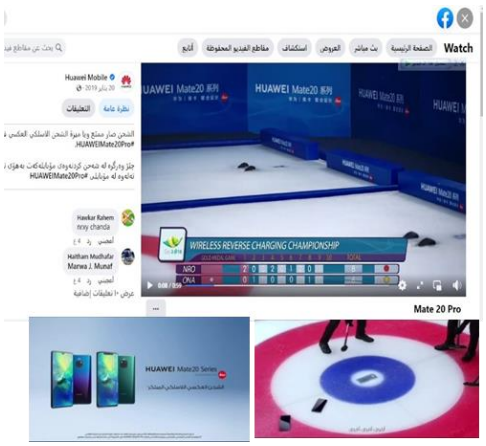


أســـتعمل المصـــمم فكرة خيالية وجســـدها بـداخل الفضـــاء التصـــميمي في إظهـار دقـة الكاميرا المسـتخدمة في هذا الجيل من الهاتف الذكي نوع هواوي الذي يؤدي الغرض الرئيسي للمستخدم لهذا المنتج من العملاء كذلك تم في فكرة الاعلان عرض الميزة الاخرى و هي سـرعة تغير مواقع الاجسـام المراد تصـويرها و كذلك بعدها و قربها و التي تم تأديتها بصـورة احترافية بحركات مختلفة تتيح للمسـتخدم التمتع بالإعلان إذ عمد المصـمم في اختيار ووفرت النصـوص المتحركة المنبثقة مع أضـافة المؤثرات الصـوتية المتمثلة بالموسـيقى والتنقلات الصـورية 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 البرتقالية 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 توحي 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 لقطة متوسطة ولقطة 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 وشد انتباه المستخدم، من خلال الانتقالية الحركية لصورة المنتج في مدة زمنية محددة أسهم في انشاء تتابع بصري يعزز التكافؤ في احداث 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)

الانتاجLEICA CO- ENCNEERED WITH :

مدة الاعلان:60 ثانية

تاريخ العرض: 2019

فكرة الإعلان المستعملة:

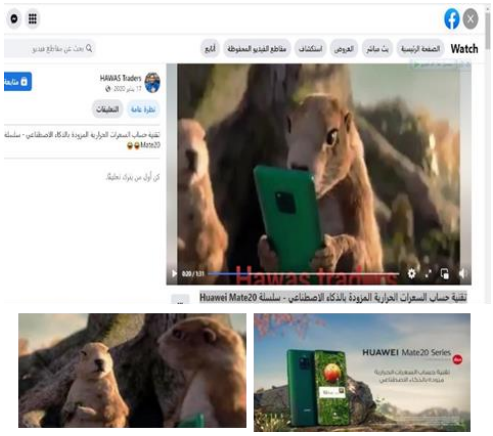
أستعمل المصمم فكرة إعلانية واقعية عن طريق عرض الشحن الواير ليس المبتكر بطريقة الشحن

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 الذكي 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 وضوحيه 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 التكثيف الشكلي الذي يعد تزاحم 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 الاخراج الاعلان الرقمي عن طريق الوسائط المتعددة ابتداءً من بداية الاعلان المتمثل اخذ التعليق على بداية اللعبة او الاستهلال باللعبة 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 اظهارهُ اعطى المصمم المرونة في طريقة عرض الاعلان عن المنتج ومخاطبة جميع الفئات من خلال طرق اقناع المستخدم بسهولة اقتنائه 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 والحداثيات الخاصة بالمنتج الشاحن اللاسلكي الواقع الافتراضي التي يرتديها المستخدم في الإعلان عملت على دعم الفكرة التصميمية لتحقق 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 مزاوجة 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 تساعده في بناء افكاره الخيالية وبأسلوب ساحر مستوحى من أسطورة الاعلان بفكرته الجميلة.

عناصر التكوين الفني للتسويق الإعلان الرقمي :أعتمد المصمم الاستعارة غير المألوفة في توظيف عناصره التصميمية إذ اكتنزت 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 واقعيه وقد أدت العلاقة الجدلية بين بزوغ الفكرة التصميمية عبر الصفات المظهرية الاستعارية .

آليات إخراج الإعلان التجاري الرقمي: يمزج اكثر 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 الكرا فيكي الى ابداع عن طريق أدوات التعامل وهي العناصر تلائمه مع فكرة المصمم وبداعيته أذا 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 تتابعية للانتقالات البصرية والسمعية بين الاشكال المتمثلة بمفردات من الخيال من اجل تأسيس مسار بصري لا يشوبه الاضطراب ولتحقيق أهداف المصمم الإعلانية والتي منحت الإعلان الرقمي الإثارة وهذا يظهر في عينة (1،3) من نماذج العينة.

4 .قدم التأثير التكنلوجي 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 تواصلا معرفيا من خلال ابتكار معطيات متنوعة تعكس للمتلقي 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 وجودة العرض تأثيرا مباشر 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 المتناسبة 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 التسـويق الرقمي ضـمن العملية التعليمية تخضـع لمعير التسـويق الرقمي عبر منصات الويب متخصص للتسويق والترويج الإعلان الرقمي.
2. اقامة ورش عمل تهتم بالتسـوق المحتوى الرقمي واهميته الترويجية والتسـويقية 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.l 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.

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

Employing digital marketing through communication in promoting the commercial product

Hana Hassoun Hashoush Ali
Fouad Ahmed Shalal Al-Sammaraee

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.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1402

تأثير سوسيولوجيا الثقافة على تصميم الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي

أنهار يوسف هوساوي [1]
أ.د. عبير مسلم الصاعدي [2]

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 سوسيولوجيا 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) إعلانا ثابتا 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 استخداما 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- البُعد 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 السوسيولوجية 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: سوسيولوجيا 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

أولا: 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 كلغة 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 السوسيولوجي الثقافي، بالرغم من أهمية المحتوى التصميمي للإعلانات البصرية بما تعكسه من معطيات ثقافية واجتماعية واقتصادية وتربوية وجمالية؛ تؤثر في القيم والاتجاهات السلوكية وتفرض واقعًا من الممارسات الأدائية للمتلقي نحوها، لذا فالدراسة تحاول الإجابة عن السؤال الرئيس التالي: **"هل تؤثر سوسيولوجيا الثقافة على تصميم الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي؟"**

أسئلة البحث:

1. ما الموضوعات التي تتناولها الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي؟
2. ما الغايات التي ترمي إليها الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي؟
3. ما المكونات الثقافية التي تتضمنها الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي؟

أهدف البحث:

1. وصف وتحليل محتوى الإعلانات البصرية في ضوء سوسيولوجيا 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 بسوسيولوجيا 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 الماديَّة: الإعلانات البصرية الثابتة.

الحدود الزمنيَّة: الإعلانات البصرية الثابتة من عام 2016- 2022م.

مصطلحات البحث:

سوسيولوجيا الثقافة: (Culture of the society)

عرَّفها (رأفت، 2016) بأنها: "ثقافة المجتمع، وتتكون من المفاهيم والمدركات والعادات والتقاليد وأسلوب الحياة اليومية، ويقع الذوق أو التذوق والإبداع ضمن هذه المنظومة أو هذه المكونات، ويتفاعل معها أخذًا وعطاًء وتأثرًا وتأثيرا" (Raafat, 2016, p. 176)

أما تعريف سوسيولوجيا 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 ضوئها.

تصميم (Design):

والتصميم اصطلاحا هو: "نشاط ذهني يعمل على تحليلٍ لكل عوامل نجاح العمل الفني، واختبار أفضل العناصر وأفضل الأساليب التي تحقق هذا العمل" (Suhail, 2016, p. 68) .

الإعلانات البصرية (Visual Ads)

تُعرَّف بأنها: "تعد من الرموز الاتصالية الأساسية التي يعتمد عليها المصممون في تصميم الرسالة الإعلانية، 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 بصيرة الإنسان، وأسرع وأكثر كفاءة في إيصال رسالة أو فكرة ما" (Issa, 2009, p. 8)

أما تصميم الإعلانات البصرية إجرائيا 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 جملا 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 إيجابًا أو سلبًا.

المجتمع السعودي إجرائيًا: (الْمَمْلَكَةُ العرَبِيَّةُ السُّعُودِيَّةُ) 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 القيمية محل اهتمامٍ في إنتاجه الفني.

الفصل الثاني: الأدب النظري والدراسات المرتبطة:

سوسيولوجيا 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، تتماسك 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 والقرابية والسكنية، والمدرسة والمهن، والهيئات 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 تعتريها التفرقة (Estitiyah, 2010, p. 237) .

الوظيفة الإنسانية

أ- تكوين أو إنتاج الشخصية الثقافية للفرد، التي تمثل ثقافة مجتمعها وفهمها واستيعابها؛ ما يساعده على التكيف مع مجتمعه، وإقامة علاقات اجتماعية طيبة مع أفراده داخل الثقافة الواحدة.

ب- حماية الإنسان من المخاطر والكوارث الطبيعية والبيئية، والثقافة هي أداة الإنسان في حل مشكلاته التي يواجها 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" (Estitiyah, 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 (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 تُشكّل 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 تساير 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

الفردي، والمستوى الجمعي، وفريق آخر يقسم الثقافة إلى أربعة أقسام، أولها: الثقافة المحلية، وتوجد في الجماعات الصغيرة، وثانيها: 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 النجيحي (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، واشتراك أفراد الجماعة في عموميات الثقافة يؤدي إلى ظهور الاهتمامات المشتركة التي تجمع بين الأفراد، وتولد بينهم شعوراً بالتضامن وبالمصير المشترك (Al-Najihi, 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 مثلا 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 المهني 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-Najihi, 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 (Estitiyah, 2010, p. 242) .

خصائص الثقافة:

1. الثقافة إنسانيه أي إنها خاصة بالإنسان، وتزدهر بالاكتشافات والاختراع والابتكار.
2. الثقافة مكتسبة، حيث يزود الجيل الناشئ بِمُثُلِها، 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 وتقاليده (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 (Estitiyah, 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 نسيجا متنوعا، 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 إشباعيه، فالكائنات الإنسانية لديها حاجات أساسية بيولوجية، وحاجات ثانوية متطورة، وتؤكد الثقافة هنا أنها وسائل تم تجريبها 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، وتدفقها 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 قديما، وهي محاكاة للأولين وموروثٌ عنهم فهي تنتقل وتورث من جيل إلى جيل " (Dhiab, 1980, p. 122) .
- الطقوس: وضح 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 التلي (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 مرسي (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 آلةٌ 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، وتتشكل 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 دستوراً والتمسك بأهداب الدين الشريف أسلوبا في الحكم والحياة (Baqadir, 2005, p. 177). كما ذكر خليفة والجرواني وفهمي (2010) أن السياسة الاجتماعية للمملكة العربية السعودية تتمحور في أهدافها حول تنويع 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 1344هـ 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 سلوكًا اجتماعيًا قهريًّا وملزمًا، ويدخل في تكوينها قيمٌ 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 تمردًا 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، مُمثّلةً 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 الفصيحة هي لغة المجتمع السعودي، وهي لغة الإسلام التي نزل بها القرآن الكريم، لكن لعوامل اجتماعية وثقافية متعددة لا يتسع المجال لذكرها؛ دَرَجَتْ الأسر السعودية على استخدام العامية عند المحادثة أو المخاطبة، وابتعدت عن اللغة الفصيحة؛ فَربّت أولادها بلهجاتها المحلية، حتى أصبح لكل إقليم في المجتمع السعودي ما يميزه من لهجة (Al-Saif, 2018, pp. 193-194) .

سوسيولوجيا الثقافة وتصميم الإعلانات البصرية

يعد الإعلان كما ذكر كلٌّ من عبده وعاطف والقاضي (2017) نمطًا من أنماط الاتصال التنموي، وأداة لتحقيق التغير المطلوب بما يتفق مع طبيعة المرحلة التي تمر بها المجتمعات، فالإعلان لا يسعى إلى تحقيق مخرجات مادية أو تجارية بقدر ما يسعى إلى تحقيق التغير 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 تتناسب وهذه التركيبة الاجتماعية المنشودة، كما أن المعلنين يوجهون إعلاناتٍ معينة لاستهداف شرائح معينة تحمل أفكارا وقيما 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 أيضا - 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 دورا رئيسيا في تشكيل عقلية مستهلكيها وتمارس تأثيرا ملحوظا ومتزايدا 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) و هوركهيمر (Horkheimer Max) عندما تحدثا عن عملية التصنيع الثقافي إلى أنها عملية ترتكز 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 كمًّا ونوعًا وقيمة.
- **يسهم الإعلان في إحداث التقارب بين الأمم:** ويتمّ 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 طالبا 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 لبده،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 عاما، 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 الموجهة للمجتمع السعودي، وتستفيد الدراسة من دور الإعلانات في تشكيل الهوية الاجتماعية، والتي تعتبر إحدى محددات الثقافة وخصائصها المرتبطة بسوسيولوجيا 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 المسئولين 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، و دراسة دور الإعلان في تعزيز العلاقات الاجتماعية الأسرية في المجتمع المصري، واتبع 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 تماشيها مع عادات وثقافة وتقاليد 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 (الدريدي، 2019): سوسيولوجيا الثقافة عبر إعلان مو اقع التواصل الاجتماعي.

هدفت الدراسة لمعرفة تأثير إعلان مواقع التواصل الاجتماعي في تعزيز القيم الإيجابية لدى المتلقي، والاستفادة من العلاقة التبادلية النفعية بين سوسيولوجيا 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 كلٍّ من سوسيولوجيا 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 سوسيولوجية ثقافية، إلا أن دراسة الدريدي 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 الى الاختلاف في البيئة والمجتمع بين الدراستين.(Al-Daridi, 2019)

دراسة (شحاته وعوض وجبه، 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 تَلَقّي التفكير المجازي للرسالة الإعلانية التي يحملها تصميم الإعلان ذو البعد المجازي، وقد قامت الباحثة بإتباع المنهج الوصفي التحليلي لتفسر 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 لابد 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 الموجهة 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:

أولا: منهجية البحث: المنهج الوصفي التحليلي، وفق أسلوب "تحليل المحتوى".

ثانيا: مجتمع البحث وعينته:

يتكون مجتمع الدراسة من جميع الإعلانات البصرية الثابتة الموجهة 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) اعلان من الإعلانات البصرية الثابتة الموجهة للمجتمع السعودي في الفترة الزمنية 2016م - 2022م.

وقد اختارت الباحثة العينة المقصودة في هذه الدارسة 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 سوسيولوجيا 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 و أبعاد أداة الدراسة قبل وبعد التحكيم

المحور	الأبعاد	عدد العبارات قبل التحكيم	عدد العبارات بعد التحكيم
المحور الأول: الغايات التي تسعى الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي تحقيقها	التوجه الإعلاني	4	4
	الفئة المستهدفة	6	5
	الهدف العام للإعلان	10	9
	المحور الأول (الكلي)	20	18
المحور الثاني: مضمون الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي	العنوان	8	8
	عناصر الإعلانات البصرية	13	12
	المحور الثاني (الكلي)	21	20
مجموع عبارات بطاقة التحليل		41	38

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:

$$R = \frac{(C_1, C_2, C_3, C_4)}{C_1 + C_2 + C3 + C_4}$$

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 و أبعادها المختلفة

المحور	الأبعاد	قيمة معامل الثبات
المحور الأول: الغايات التي تسعى الإعلانات البصرية الموجهة 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 الموجهة 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: وتتمثل 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. تفريغ البيانات الناتجة عن عملية التحليل في جدول خاص صُمّم لهذا الغرض وفقاً لفئات التحليل، وجمع التكرارات لعبارات كل محور وبُعد في المحاور الثلاثة من بطاقة التحليل، بهدف استخراج نتائج تحليل المحتوى. وقد تم تفريغ 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 تتناولها الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي، وجاءت النتائج كما في الجدول (3).

الجدول (3) التكرارات والنسب المئوية الموضوعات التي تتناولها الإعلانات البصرية الموجهة لمجتمع السعودي (ن=50)

م	الموضوعات التي تتناولها 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 الموجهة 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 موجهة 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 الموجهة للمجتمع السعودي؟"

للإجابة عن هذا السؤال، تم تحليل الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي، وعددها (50) إعلاناً بصرياً، في ضوء المحور الأول من بطاقة تحليل المحتوى الذي يقيس الغايات التي تسعى الإعلانات البصرية الموجهة 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 وبواقع (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:

يُبيّن 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	مهني	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 والمهني 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 بُعديّ 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	
		التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
1	العنوان الرئيس مصاغ بصيغة مباشرة	31	%62	19	%38
2	العنوان الفرعي مصاغ بصيغة مباشرة	27	%54	23	%46
3	يتوافق عنوان الإعلان مع محتواه البصري	32	%64	18	%36
4	يخلو من العبارات التي تتعارض مع قيم المجتمع وأخلاقياته	43	%86	7	%14
5	يخلو من التوجهات العقائدية	46	%92	4	%8
6	يخلو من المبالغة والتضخيم	29	%58	21	%42
7	يخلو من الخداع والتضليل	40	%80	10	%20
8	يخلو من إثارة العاطفة والانفعال	25	%50	25	%50

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 تبيّن أن هناك (31) إعلاناً كان عنوانه الرئيس مصاغًا 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	
		التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
1	تتوافق مع التعاليم الدينية	36	%72	14	%28
2	تتناسب مع عادات وتقاليد وأعراف المجتمع السعودي	30	%60	20	%40
3	تتناسب مع القيم السياسية للمجتمع السعودي	44	%88	6	%12
4	تراعي القيم الأسرية للمجتمع السعودي	31	%62	19	%38
5	تخلو من العبارات والصور الخادشة للمشاعر	39	%78	11	%22
6	تتجنب الخداع والتضليل	45	%90	5	%10
7	تخلو من المبالغة والتكلف غير الهادف	23	%46	27	%54
8	تبتعد عن نقل وترجمة إعلانات مجتمعات أخرى	24	%48	26	%52
9	تعزز الهوية الثقافية للمجتمع	11	%22	39	%78
10	تستخدم اللغة العربية	48	%96	2	%4
11	توظف لهجات المجتمع السعودي حسب المنطقة	10	%20	40	%80
12	تلبي رغبات وحاجات المجتمع الثقافية	19	%38	31	%62

تُبيّن 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 الهادفة 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 تتناولها 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 الموجهة 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 الموجهة 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 الموجهة للمجتمع السعودي، من حيث الصياغة المباشرة للعنوان الرئيس والفرعي، وتوافق العنوان مع محتوى الإعلان، وخلوه من العبارات التي تتعارض مع قيم المجتمع وأخلاقياته، والخلو من التوجهات العقائدية، أو المبالغة والتضخيم، والخداع والتضليل، وإثارة العاطفة والانفعال، وتتفق هذه النتيجة مع دراسة الدريدري (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 الموجهة 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: (توظف 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 وعوض وجبه (2021) إن مفردات السرد التشكيلي لتصميم الملصق الإعلاني لابد أن تتوائم 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 وأخلاقياتها مما يؤثر في الالتزام بالمسئولية الاجتماعية.

الفصل الخامس

ملخص النتائج والتوصيات والمقترحات

أولا: ملخص نتائج البحث:

1. تعدد الموضوعات التي تناولتها الإعلانات البصرية الموجهة 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 غالبا فكرةً واحدةً من الإعلانات الموجهة للمجتمع السعودي.
3. وجود تباين في الفئات المستهدفة من الإعلانات البصرية الموجهة للمجتمع السعودي، حيث كانت فئة الإناث هي الأكثر استهدافاً، يليها فئة الذكور، ثم فئة الشباب من مجموع الإعلانات.
4. تضاؤل النسب من حيث (مراعاة القيم الأسرية للمجتمع السعودي- تناسب الإعلانات مع عادات وتقاليد وأعراف المجتمع السعودي- البُعد 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).

ثانيا: التوصيات:

1- إعداد دراسات حول تصميم الإعلانات البصرية باستخدام أداة المسح ومعرفة آراء المجتمع من الناحية السوسيولوجية 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 الموجهة للمجتمع السعودي.

ثالثا: مقترحات الدراسة:

1- إجراء فحص لمناهج الفنون البصرية؛ لدراسة إمكانية إضافة دروس متعلقة بتصميم الإعلانات البصرية.

2- اقتراحُ 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-Najihi, 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 Hawsawi[1]
Prof. Abeer Muslim Alsaadi[2]

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

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1248

هيبة الدولة في الخطاب الكرافيكي المعاصر

احمد فيصل رشك[1]

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 هيبة الدولة والحكومة، بمعناه المادي والمعنوي امر لا يقل أهمية عن قوتها وسطوتها، فالهيبة خطاب يرسم حضورها وحظوتها وقيمتها الخارجية بين الأمم من جهة، وامام مجتمعاتها المحلية من جهة أخرى، ولما لهيبة 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 الهيبة المرئية في الخطاب الكرافيكي المعاصر. والذي تحدد مكانيا، زمانيا، موضوعيا بدراسة هيبة الخطاب الكرافيكي المعاصر في العراق ما بعد العام (٢٠٠٣)، وعلى مستوى الرئاسات الثلاث: الدولة، الحكومة ومجلس النواب. وتناول الإطار النظري، الهيبة عند الانسان ما قبل الحضارة، بينما تناول في مبحثه الثاني، الهيبة عند انسان حضارة وادي الرافدين، وتناول المبحث الثالث مفهوم الهيبة 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 الهيبة عبر الاصالة في الفكرة غير متحققة في النماذج: (١،٢،٣،٤،٥).. وكانت الاستنتاجات: ان هيبة الدولة، تتحقق عبر وحدات مادية مرئية في التصميم الكرافيكي، مثل الحجم، الملمس واللون.

الكلمات المفتاحية: الهيبة، الدولة، الخطاب، المعاصر.

الفصل الأول- الإطار المنهجي

مشكلة البحث: تتلخص مشكلة البحث في التساؤل الاتي: ما الهيبة المرئية في الخطاب الكرافيكي المعاصرة.

أهمية البحث: للبحث أهمية وعلى جانبين: ١- دراسة معنى الهيبة والاطلاع على واقعها المعاصر، وتوفير قاعدة بيانات ومعلومات معرفية تدعم المتخصصين في رسم ملامحها، لتتحول الى جزء من مفردات وبروتكول الدولة والحكومة. ٢- الجانب التطبيقي، والذي يدعم المصممين الكرفيكيين عموما والمصممين للجهات الخاصة والمعنية على وجه الخصوص.

هدف البحث: يهدف البحث الى التعرف عن واقع حال الهيبة المرئية في الخطاب الكرافيكي المعاصر.

حدود البحث: ١- الحد المكاني، يهتم البحث بدراسة الهيبة المرئية لدولة العراق. ٢- الحد الزماني: سيهتم البحث بدراسة واقع حال الخطاب الكرافيكي المرئي المعاصر لما بعد (٢٠٠٣)، بسب 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 هيبة الدولة المرئية في الخطاب الكرافيكي المعاصر لمستوى الرئاسات الثلاث، الدولة، الحكومة، مجلس النواب.

تحديد المصطلحات:

١- **الهيبة: لغة:** (الْهَيْبَةُ، الْمَهَابَةُ وَهِيَ الْإِجْلَالُ وَالْمَخَافَةُ وَرَجُلٌ (مَهُوبٌ) وَ (مَهِيبٌ) يَهَابُهُ النَّاسُ، وَقَدْ (هَابَهُ) يَهَابُهُ، وَالْأَمْرُ مِنْهُ (هَبْ) بِفَتْحِ الْهَاءِ، وَ (تَهَيَّبْتُهُ) خِفْتُهُ وَتَهَيَّبَنِي خَوَّفَنِي). (AlRazi, 1986, p. 330). **اصطلاحا:** (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 رعايهة ضد الاخطار الخارجية والداخلية). (Jamalaldin, 2016, p. 31).

٣- **الخِطابُ:** ((الخِطابُ: الكلام، وفي التنزيل العزيز: فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ، والخِطابُ الرِّسالَة وفَصْلُ الخطاب: ما ينفَصلُ به الأمرُ من الخِطاب وفي التنزيل العزيز: وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الخِطَابِ وفصلُ الخِطاب أيضًا: الحُكْمُ بالبَيِّنَةِ، أَو اليمين، أَو الفقه في القضاء، أو النُّطْقُ بأمَّا بعْدُ، أو أن يفصل بين الحقّ والباطل، أَو هو خطابٌ لا يكون فيه اختصار مُخِلٌّ، ولا إسهاب مُمِلّ)). (Abadi, 2005, p. 104).

٤- **التعريف الاجرائي:** أ- هيبة الدولة المرئية: هو الشعور المنعكس ماديا ومعنويا على المتلقي، بالتوقير والاحترام والمنزلة الرفيعة، عبر وسائل مرئية، متمثلة بوحدات التصاميم الكرافيكية، والتي تصنف ضمن اطر الخطابات المعاصرة.

ب- الخطاب الكرافيكي: وهو الاتصال والتواصل الذي يتم عبر وسائط مرئية، وفق عناصر واسس وعلاقات التصميم، متمثلا بالتصميم الكرافيكي، عبر وسائل عديدة كاللوغو، الشعار، الصورة، الملصق، العملة الورقية، واجهات المحال التجارية، وما الى ذلك من التصاميم 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: هيبة الانسان تجاه الاخر، (الإنسان، حيوان، مخلوقات)، او هيبة 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، الملبس، 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، (اذ كان يتسلح ببعض الأسلحة كالعصي او الأحجار، او اثارة الأصوات، وهو امر معمول به لحد الان في القبائل البدائية التي تعيش ضمن جماعات متماسكة)، (Montagu, 1990, p. 14). ولكي نقترب من سلوك انسان ما قبل الحضارة، يرى الباحث، بانه يمكننا الاطلاع على سلوك القبائل البدائية في الوقت المعاصر والتي تندرج وسائل اظهار هيبتها بأساليب عده، فعلى سبيل المثال يعمد 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 الر افدين)

للحديث عن حضارة بلاد ما بين النهرين تحديدا او (Mesopotamia) بالمصطلح الأوربي، (وهو مصطلح استمر وشاع استعماله عند الكتاب الاوربيين، الذي لايزال استعماله شائعا الى الان). (Bquer, 2009, p. 24). وتعد العمارة من أبرز الخطابات المرئية التي ولدتها حضارة وادي الرافدين، ولقد تركت تلك الحضارة بعض الشواهد المرئية، التي مازالت قائمة الى يومنا هذا، بينما البعض الاخر قد اندثر، بسبب تكوينها الطيني. ولنأخذ (بوابة عشتار) مثالا، 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 يحدق فيها الناس في ذهول وعجب)) . (Rogri, 2015, p. BBC). تبعث 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 العلن. 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 (بانكيدو) المقاتل الشرس كتابع 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 ملحمته على مخلوقات اسطورية عتيدة ومهيبة وعديدة، (Bquer, Gilgamesh Epic, 2008, p. 51). حتى ان هناك توصيف دقيق لشكلها واصواتها، ليضيف الى سجل هيبته، ابعاد أخرى، تتناقلها 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 مستوي البشرية. (AlAmin, 2007, p. 9). والتي تتمثل الهيبة فيها بالآتي: ١- المادة المستخدمة في هذا الخطاب المرئي، وهو الحجر بلون معروف بمهابته 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 هيبة 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 هيبته 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 هيبة الدولة والحكومة، مثال ذلك، الأزياء، الإكسسوار، السلاح، العربات. (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 ومهيب، ٧- العربات 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 معنويه في خطابه البصري، ويعد اللوغو ابرز تلك الأنواع من الخطابات في التصميم الكرافيكي، حيث تعمد 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 مهيبة 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 الامريكية، ٢- روسيا، ٣- المملكة المتحدة ، ٤- المانيا، ٥- فرنسا. وسيتم تناول ابرز الخطابات المرئية لتلك الدول، وستكون كالاتي:

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- الاختام، ٩- التصميم الكرافيكي للفضائيات 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 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.

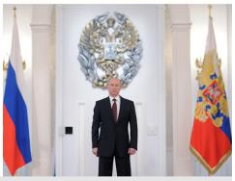
اولا- الولايات المتحدة الامريكية: بحسب الموقع الرسمي (https://www.usa.gov).

الولايات المتحدة تعد أحد أكثر الدول استخداما للخطاب الكرافيكي بمفهومه المعاصر ونلاحظ هيبة ذلك الخطاب البصري من خلال: ١- العلم الأمريكي وهو من أكثر الرموز المرئية استعمالا، في اظهار هيبة الولايات المتحدة الامريكية. الأحمر رمز الصلابة والشجاعة، الأبيض رمز النقاء والبراءة. نجمات تمثل اتحاد الولايات. والازرق رمز الوعي، العزيمة والعدالة، والعلم متناسق ومتوازن يحمل في طياته هيبة الدولة المرئية، ويوحي اليها، في أسلوب عرضه واستخدامه في الخلفيات الرسمية، والازياء وتداولاته داخل وخارج الدولة، من اجل خلق حالة اعتزاز وولاء، لأبناء البلد اولا، وحتى ممن يدينون بالولاء من خارج البلد بفعل تأثير الخطاب المرئي العالمي المتواصل، الذي يؤكد دوما على هيبة ذلك العلم والحفاظ عليه، وكرامة من يلوذ تحت لواءه. ٢- نصب (ابراهام 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 هيبة 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 الهيبة 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، والهيبة متحققة في هيئة هذا الطائر المهيمن على السماء، وفي أسلوب إخراجه الفني الذي يدعوا الى الاعتزاز في استخدامه او اضافته الى أزياء الخاصة والعامة، وهو طائر يستوطن الولايات المتحدة الامريكية بشكل خاص، مما يعد رمزا متفردا وموفقا ليعكس تلك الهيبة. ٤- البيت الأبيض، يعد أحد اهم رموز هيبة الولايات المتحدة الامريكية، فتجده يستخدم في اغلب الخطابات الكرافيكية، وكخلفية لمنصة التصريحات الرسمية. والهيبة متحققة في هيئة هذا الصرح المعماري من الجانب التاريخي، ومن الجانب المعماري الضخم والكبير. ولقد أصبح رمزا لهيبة الدولة في عدة خطابات كرافيكية، وحتى السينمائية. ٥- استخدام الخلفيات (باللون الأزرق الداكن كرمز للحكومة، الوعي، العزيمة، العدالة والثقة). هذا اللون الذي يوحي بهيبة 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 الهيبة المرئية للمتلقي. 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 الي

استخدام رمز مرئي لطائر من بيئة الدولة نفسها، والذي يرمز للقوة والهيمنة، وبأسلوب تصميمي متفرد، الامر الذي يعكس هيبة 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 النبل، الحرية، العظمة. ثم الأزرق والذي يرمز الى، الشرف، ام الرب حامية ارض روسيا. ثم الأحمر رمز، الشجاعة، الشهامة، الشعب الروسي. العلم متناسق في الوانه واحجامه، 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 بالدب، أحد رموز القوة عند الروس. حيث نلاحظ استخدام صورة بوتين، بشكل كبير كوسيلة توحي بالصلابة والصرامة، والتحدي واستعراض القوة العسكرية والسياسية، وقوته البدنية أيضا، وتنوع قدراته الشخصية في مجالات الحياة المتنوعة كالقتال، الاخلاق، القيادة، الموسيقى، الرياضة وما الي 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 راسين تعبيرا عن القوة والسيادة، يمسك بصولجان الحكم، وبجرم سماوي، وعلى رأس النسر ثلاث تيجان تاريخية، على خلفية حمراء. ان النسر يعد من أبرز الرموز استخداما لإظهار هيبة 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 وهيبته 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، يضفي طابعا من الهيبة للمكان، ويوحي 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 اروقتها 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 بالآتي:

١- العلم، ويعتبر من أكثر الرموز تداولا على المستوى العالمي. وهو يمثل التقاء الصلبان 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 متماثل، 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 الالقاء 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 واثاثه وتقاليديه المتوارثة. ٤- رمز الدولة، الختم العظيم للمملكة وهو رمز النبل 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 هيبة 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 هيبة هذه الامة. كما وللعبارات المستخدمة الداخلة في تصميمه، انفة الذكر، فيها رسائل وخطابات للمتلقي، لإظهار هيبة الدولة وقوتها وتعدها لمن يضمر بها شرا، وإعطاء قيمة للملكة بعد الله في امتلاك السلطة والموارد. ٥- مجلس حكومة بريطانيا التاريخي العريق، والذي يتم التشاور به، وإصدار القرارات. والمحافظة على اثاثه القديم وأسلوب النقاش واتخاذ القرارات، ما هو الا خطاب مرئي لتثبيت هيبة الدولة والمملكة. ٦- اللون الأحمر يعتبر رمز الملكية البريطانية، وهيبتها 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 توكد بريطانيا على استخدام هذا الخطاب في أديباتها بشكل كبير. ٨- الأزياء الملكية الخاصة والمميزة، والاستعراضات العسكرية والعربات الملكية، واتيكيت السير والسلوك، كلها مؤشرات للهيبة 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 هيبة الدولة، حتى من خلال التسمية، فنلاحظ ان بريطانيا تسمى مملكة بريطانيا العظمى، كنوع من الافتخار والهيمنة والاهمية، من اجل إضفاء الهيبة 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 هيبة ذلك العلم شكلا ولونا، إضافة الى مضامينه المعنوية والتأويلات في تصميم ذلك الخطاب المتفرد. كما ولاستخدام الخامات والملمس، والمواد والتقنيات المميزة ذات الابعاد 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 المهيبة تاريخيا من حيث القوة والاصالة، عند المتلقي، إضافة للأبعاد التاريخية لتلك الرموز للدولة. والاتساق الشكلي واللوني، والتوازن البصري للتصميم بشكل عام.

رابعا- 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، جمالا وتوازنا مرئيا، 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 والمهيبة. 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 وازياءه، 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 والفخامة 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 حداثة 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 وللرمز من حيث الشكل والمضمون، والعلاقات البنائية الداخلة في تكوينه، وتفرده الشكلي، إضافة الى صلابة اللون الأسود الداخل 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).

السياسة في فرنسا في إطار نظام شبه رئاسي يحدده 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 معناي الخطوط العمودية في الفنون المرئية، كما ان التوازن بين الأحمر والازرق 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)، اصبحت 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، وهيبته من حيث الحجم والارتفاع، والتماثيل التي تتوزع

فيه، للتعبير عن ثقافة فرنسا وفنونها وعمقها التاريخي، كما للفضاء الداخلي أيضا حصة في اضفاء تلك الهيبة لهذا الصرح لدولة فرنسا. ٥- التركيز على شخصية رئيس الوزراء في الخطاب المرئي، واعتماد جانب الثقافة كجزء من اظهار هيبة الدولة الفرنسية. تعتمد فرنسا أيضا اظهار شخصية رئيس الوزراء بشكل مهيب في الصور والتعامل مع اقرانه وفي البروتوكولات، لأنه يمثل هيبة فرنسا بطبيعة الحال. وغالبا ما تؤكد فرنسا عبر خطاباتها المرئية على هيبتها الثقافية وارثها الحضاري والتاريخي. ٦- رموز اخرى مثل برج ايفيل، كرمز من رموز هيبة الدولة الفرنسية. ان لبرج ايفيل دلالات عظمة فرنسا الحديثة وهيبتها أكثر مما هو معلم سياحي كما يعتقد البعض، لذلك أصبح رمزا من رموزها لحضارية المهيبة.٧- متحف اللوفر، تستخدم فرنسا متحف اللوفر كرمز من رموز هيبة فرنسا الثقافية، في العديد من الخطابات المرئية بشكل غير مباشر. ان استخدام الخطوط العمودية في تصميم العلم والتي ترمز للصلابة والشموخ، والتوازن المرئي بين الأحمر والازرق، 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 البحاث ان رمز الدولة لم يكن بالصلابة 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.

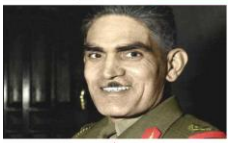
المبحث الرابع: الهيبة للدولة العراقية الحديثة (١٩٢٠-٢٠٠٣)

اولا- الحكم الملكي في العراق (١٩٢١-١٩٥٨):

وهو الحكم الذي، وضعه الاحتلال البريطاني تحت مسمى الانتداب. ويتلخص الخطاب الكرافيكي للهيبة المرئية بالآتي: العلم: كان أول علم للعراق الحديث في العراق الانتدابي، وتم تبنيه عام (١٩٢١). كان علمًا أفقيًا 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 حديثًا 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 عموما). (Taqoush, 2015, p. 133) ٣- رمز الدولة: يحتوي رمز الدولة على العديد من العناصر، التي تعود للأسلوب البريطاني، ان أسلوب وطابع الاحتلال البريطاني، واضحا جدا في ترسيخ هيبتها المرئية من خلاله. لذلك فهو فاقد لهويته العراقية أولا، وهيبته المرئية بطبيعة الحال في تمثيل العراق ثانيا. والرمز ذو مهابة من حيث العناصر، لكنها هيبة موجهة لتخدم المحتل، وليس العراق بالمفهوم العام. ٤- العمارة المتمثلة بالقصر الملكي، كانت ذو طابع بريطاني، منفصل عن البيئة العراقية شكلا ومضمونا، فهو لا يمثل الخطاب الكرافيكي 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 هيبتها ونفوذها من خلاله، ليصبح هذا الخطاب مقبولا تدريجيا من قبلهم، وعليه فان هناك هيبة شكلية، لكنها غير مقبولة معنويا 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 كرافيكي، لأقناع المجتمع العراقي، كي يحذو حذوه، في سلوكياته، كان غير مقبولا لديهم، بل زاد من هوة الحاكم بالمحكوم. ٧- استخدام الرموز الملكية المستوردة والتذهيب، والاثاث والسيارات، في الخطاب الكرافيكي المرئي، في الطوابع والملصقات، وما الى ذلك، كان يحقق الهيبة، لكن هيبة بريطانيا وليست هيبة العراق بطبيعة الحال. يرى الباحث ان الهيبة الشكلية لا تتحقق، في غياب الهيبة المعنوية، فالخطاب المستورد، والمقحم على مجتمع ما، يكون هجينا 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 هيبة الدولة شكلا مرتبط بهيبتها 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 ومتماسك ذو هيبة 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 الهيبة المضافة الى الخطاب المرئي، وكان استخدام تلك الصورة شائع في العديد من المناسبات، لتعزيز تلك الهيبة شكلا ومضمونا. فالهيبة 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. الهيبة المرئية متحققة فيه من حيث الشكل واللون، في وقته، وهو رمز كثير الاستعمال في تلك الحقبة لتثبيت هيبة 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، والهيبة 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 هيبة الحاكم العسكري، وتعزيز هيبة 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 مهابته 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 تأخذه حقها 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 الامريكية، نوع الحكم جمهوري. ذو طابع عسكري)، (Taqoush, 2015, p. 303). والذي حكم من قبل عبد السلام عارف، وتتمثل 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 متناسبة 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 هيبته مرتبطة بهيبة دول أخرى من الناحية المرئية. لكنه عموما حقق العسكرية، لما لها من تأثير على المتلقي، كما ويري الباحث ان لهذا الخطاب هيبة واضحة في وقتها، على الجماهير، متمثلا في صورة الرئيس وتحركاته، كممثل 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 هيبته 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 نري الرمز شامخا صلبا مهيمنا يحمل كل معاني الهيبة في طياته. هيبته 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 بزيهم 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 المهيب 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. ويري الباحث ان من سلبياته هو تشابهه مع اعلام أخرى، وعدم تفرده الشكلي واللوني، والذي يؤثر في قيمته المعنوية لدى المتلقي، وعلى هيبته كتحصيل حاصل أيضا. ورغم صلابة 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 هيبته المعنوي، والذي ينعكس سلبا على هيبته 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 الكرفيكي .

٢- للهيبة ابعاد تاريخيه وحضارية توظف مفرداتها المرئية في تصميم هيبة 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 هيبة 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 لملائمته موضوع 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 القصدية غير الاحتمالية في اختيار نماذج عيناته، أي (٥) نماذج من اصل (٢٠) انموذج كما ورد أعلاه، أي بنسبة (٢٥٪)، لتتماشى مع الاطار النظري أولا، ولانها من وجهة نظر الباحث الأكثر أهمية وتأثيرا في الخطاب الكرافيكي المرئي الرسمي على الصعيد المحلي والدولي ثانيا. وهي كالاتي: 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- الاصالة في فكرة التصميم، ٢- البعد التاريخي للتصميم، ٣- التناسق والتناسب في التصميم، ٤- العلاقات التصميم الشكلية، ٥- الجانب التقني، ٦- الملمس والخامات، ٧- الحجوم والابعاد، ٨- قيم الألوان، ٩- الجانب الجمالي، ١٠- الجانب المعنوي، ١١- البساطة والتعقيد.

تحليل النماذج:

النموذج (١)، علم الدولة:

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- الاصالة: العلم الحالي يمثل تكرارا للعلم السابق مع رفع النجوم الثلاث واستبدالها بكلمة (الله أكبر). وعليه فان مبدأ الاصالة هنا غير متحقق في هذا الانموذج. ٢- البعد التاريخي: ليس لتصميم العلم بعدا تاريخيا. 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 التايبوغرافية، على وجه الدقة والخصوص. ٥- الجانب التقني: هنالك عدم اتساق في الجانب التقني بين وحدات التصميم فالخطوط تتسم بالبساطة والتجريد والحداثة، بينما التيابوغرافيا تتسم بالتعقيد والأسلوب التقليدي تقنينا. ٦- الملمس والخامات: يتم التحليل هنا من حيث الملمس البصري، والاحساس به من حيث الشكل واللون، اما من حيث اللون فالملامس متناسقة، اما من حيث الشكل فهناك عدم توافق في الملمس المرئي للتصميم. ٧- الحجوم والابعاد: الحجوم والابعاد غير متناسقة في التصميم الكلي وتحديدا 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 التيابوغرافي 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 معقدا، وتحديدا في مركزه، متمثلا 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- الاصالة: الرمز الحالي يمثل تكرارا رموز لدول عربية أخرى. وعليه فان مبدأ الاصالة 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 فالملامس متناسقة، اما من حيث الشكل فهناك عدم توافق في الملمس المرئي للتصميم. ٧- الحجوم والابعاد: الحجوم 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 معقدا، 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 بالأصفر رمزا للشمس، وفي أسفل يسار الخارطة شكل نخلات ثلاث باللون الأخضر والي جوارها مثلثين باللون البني الفاتح.

التحليل: ١- الاصالة: الرمز الحالي لا يحمل في طياته معاني الاصالة والتفرد. وعليه فان مبدأ الاصالة 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 فالملامس غير متناسقة، اما من حيث الشكل فهناك عدم توافق في الملمس المرئي للتصميم. ٧- الحجوم والابعاد: الحجوم 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، مغلفة بالمرمر اللامع، بالأسود والأبيض، على جانبيها لوحات جبسيه متواضعة باللون الرمادي، يتقدمها المنصة وهي خشبيه متواضعة مذهبه، يتوسطها رمز الدولة، محاط بمستطيل ذهبي، وفي الخلف أربعة اعلام عراقية، تعلوها اضاءه غير موجهه ذات انعكاسات متعددة ومشوشه.

التحليل: ١- الاصالة: ان مبدأ الاصالة 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 فالملامس كثيرة جدا ومربكة الي حد كبير، اما من حيث الشكل فهناك عدم توافق في الملمس المرئي للتصميم بشكل واضح. ٧- الحجوم والابعاد: الحجوم 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 كأي 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 قرانيه: (وأمرهم شورى بينهم)، وعلى جنبيها رموز مسمارية باللون الذهبي محفورة على خشب باللون البني. **التحليل:** ١- الاصالة: التصميم الحالي. لا يحمل في طياته معاني الاصالة وعليه فان مفهوم الاصالة 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 فالملامس غير متناسقة، اما من حيث الشكل فهناك عدم توافق في الملمس المرئي للتصميم. ٧- الحجوم والابعاد: الحجوم والابعاد غير متناسقة في التصميم الكلي، وهناك عدم توافق بين تلك الحجوم. 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 الاصالة في الفكرة غير متحققة في النماذج: (١،٢،٣،٤،٥). ٢- البعد التاريخي والحضاري غير متحقق في النماذج: (١،٢،٣،٤،٥). ٣- لم تتصف النماذج بالبساطة في التصميم بل بالتعقيد والتشويش في النماذج: (١،٢،٣،٤،٥).

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 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- الهيبة 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 flaq, 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

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1183

التهميش الإيديولوجي لصورة العرب في السينما الأمريكية

حنين رياض إسماعيل[1]
أ.د. علاء الدين عبد المجيد[1]

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، فأن السينمائيين والمنشغلين بهذا المجال يُدركون أهمية الفن السينمائي والقدرة الكبيرة التي تستطيع إبهام المتلقي والتأثير فيهم, لأن التهميش يشمل هدفا إيديولوجيا للسينما الامريكية ومن يقف خلفها, بات من الضروري التصدي لهذا المفهوم ومعاينة ابعادها وتمثلاته, من هنا أنطلق البحث الموسوم, (التهميش الإيديولوجي لصورة العرب في السينما الامريكية؟). وقد تضمن البحث مشكلة البحث والحاجة اليه وأهمية البحث واهدافه.

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. إما الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات) فقد تم فيه استعراض نتائج البحث ومنها (أعتمد صانع العمل في موضوعة 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، فأن السينمائيين والمنشغلين بهذا المجال يُدركون أهمية الفن السينمائي والقدرة الكبيرة التي تستطيع إبهام المتلقي والتأثير فيهم, لأن التهميش يشمل هدفا إيديولوجيا للسينما الامريكية ومن يقف خلفها, بات من الضروري التصدي لهذا المفهوم ومعاينة ابعادها 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 التهميش والوقوف على اشتغال الإيديولوجيا ودوره في تهميش 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 لتهميش 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 سنجده 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 tracay)، 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 نتاج عملية التميز عن طريق الإدراك والذاكرة والقدرة على الحكم والتميز والإرادة والتي يستطيع من خلالها تكوين فكرة عن موضوعة ما وبالتالي تبني نتاج الحكم واتباعه بشكل ثابت نسبياً.

وعلى الرغم من أن نابيلون 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 آمن الدولة، حيث صرح بأنهم يبنون أفكار على أساس الوهم وليس الواقع المادي.

وحينما أخذ هذا المصطلح بالانتشار أخذ مؤسسو الماركسية (ماركس وانجليز) 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

للأيديولوجيا ومظهر لها، ومن خلالها يبدي الروائي ما يريد ويخفي ما يريد، والأديب المبدع لا يكتب نصه وهو خال من أي توجه إيديولوجي، فهو ليس بريئا تمام البراءة لأن توجهه يشكل جزء من شخصيته وثقافته وفكره وأدواته اللغوية" (Abbas, 2005, p. 57)، وعليه أن مرجعيات الروائي بمختلف وسائلهِ التعبيرية لا تخلوا من تلك المرجعيات التي تشكل مادته التعبيرية سواء اكان بوعي منه إم عن طريق اللاشعور الذي يوجهه صوب مفاهيم ورموز ايقونية يحاول سبكها بشكل ظاهري أو مضمر عن طريق وعناصره التعبيرية.

لذا أن جميع السرود مهما اختلفت أنواعها وحياديتها ستبقى تهدف بالضرورة إلى تضمين محمل إيديولوجي يحمل بين طياتهِ 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 بطبيعتهِ، لأن الفرد غير قادرٍ على التصرف من دون إيديولوجيا، كما لا يمكن أن توجد إيديولوجيا من دون بشر، يمكن إعادة تعليق التوسير بطريقةٍ أقل اقتصاراً على النوع، وربما يمكن القول إنه كون المرء ايديولوجيا 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 تَشعره 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 رأيً أخر يقول أن "الإيديولوجيا عملية ذهنية يقوم بها المفكر وهو واع، إلا أن وعيه زائف لأنه يجهل القوى الحقيقة التي تحركه، ولو عرفها لما كان فكره إيديولوجيا" (Alearwi, 1995, p. 19)، وهنا نجد أن الإيديولوجيا تستطيع تسيير الإنسان دون وعيه في بعض الأحيان عن طريق طرق ملتوية تجعلهُ يَسلك 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 الأخرين والذي قد يكون بأتلاف أو تضاد ضد الإيديولوجيا التي يعتقدون بها، والتي تستطيع أن تظهر من خلال الإنسان نفسه أو من خلال وسائلهِ تعبيره مثل الآدب والموسيقى وسواها من وسائل التعبير الأخرى.

أن لجميع الإيديولوجيات التي قامت كانت لها تلك الوظيفتين 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 الإنساق فرض هيمنتهُ لخلق خطاب ذو مرجعيات إيديولوجيا يحاول التجلي بشكل واضح لإبراز هويتهِ 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 مفادهُ 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 ايديولوجيتها.

ولهذا أن المرجعيات التي تتكون لدى الإنسان وتكون لديه بالتالي إيديولوجيا يسير وفقها بقناعة تامة على الرغم من أنها قد تكون مغلوطة كلياً أو جزئياً وهو يوهم ذاته بأنها حقيقية أو يدعى بأنها حقيقة ويجب السير على خطاها، (Jabbar Khalaf & Jabbar khalf, 2023, pp. 65–76) والتي ستؤدي بالتالي إلى تجليات فعليه 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 مضمره أو ظاهر، ولهذا حينما يقول (سعيد بنكَراد) 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 سردهِ والذي يحاول التعبير عن مرجعيات جمالية وفكريه يحاول صهرها في سردية تناسب طبيعة العمل الفيلمي المطروح وآلية تقديمه

وعلى الرغم من أن لكل وسيط تعبيري شكلهُ الخاص من حيث المادة والموضوع نجد أن سردية السينما أخذت تزداد تنوعا وثراءا سواء اكان على مستوى البناء الشكلي وبُنية الحكاية في نسق سردي محدد يتناسب مع التحولات النسقية الفكرية سواء على مستوى المحلي أو العالمي على حداً 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، ولإن السرد السينمائي يتشكل على الصورة كوسيط أساسي فهو بالتالي يستطيع تجسيد الصراع بشتى أشكاله وأنواعه من خلال شكل فني 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 التمثلات المرجعيات الإيديولوجيا من خلال تمثلات النص السينمائي سنجد أن تلك التمثلات هي إنساق لها منطقها الخاص الثابت نسبياً المستند على مرجعيات تأريخية وثقافية وسياسية ودينية و...إلخ من المرجعيات التي تكون تلك الإيديولوجيا والتي قد يعبر عنها بالنسق الحقيقي الذي يعتقدهُ المؤلف وتكون وعاء لسردياته الفنية ومابين أن تكون كما صرح عنه (هيغل) بـ(مكر 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 بطبيعتهِ السردية مهما حاول المؤلف جعلها حيادية، حيث ستبقى تلك الرؤية غير (صفرية) 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 كنايات أو سواها من الادوات التي يوظفها صانع العمل في سردهِ السينمائي من خلال لغتهِ التعبيري سواء على مستوى العناصر أو التقنيات التي تشتغل بِدورها 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 تُجسد المعنى الإيديولوجي لأسباب عديدة وبأشكال عديدة وبأفلام وأنماط عديدة ولهذا تجد أن "المتفرج 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 هوليود 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 اوراق 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 رغبتهِ سواء على مستوى أفلام الكابوي أو الأفلام الرومانسية.

ولهذا تجد " أن المنتجين في هوليود يعنون عناية خاصة بناحيتين، الاولى : الناحية الشكلية للفيلم من تصوير خلاب وعرض مناظر جذابه، ومما اليها... والثانية استجداء اعصابه عن طريق خلق حوادث مفتعله تثير المتفرج 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 إمكانيات كبير بل هائلة على مستوى البناء والتجسيد والتوزيع، لذا " شهدت فترة العشرينيات إرساء الأسس الاقتصادية لصناعة السينما الأميركية عن طريق

هيمنة استوديوهات هوليود الكبرى على عمليتي توزيع الأفلام وعرضها إلى جانب التحكم في إنتاجها." (al-Zawawi, 2006, p. 15)، وإذا رجعنا إلى السبب الرئيسي الذي ساعد النتاج الاميركي سنجد أن اللغة التي تتحدث بها هي اللغة الأكثر أنتشاراً وفهماً بعد مجيئ الصوت كما في فيلم (مغني الجاز)، وفضلاً عن ذلك نجد أن سياسة هوليود في عملية الإنتاج من حيث الكم والنوع ترتبط ارتباط وثيقة بالناحية السياسية والاقتصادية والاجتماعية وسواها من المفاصل التي توجه هوليود وجهً ما، فكما أن إدارة الدولة كانت تطمح في ترسيخ جذورها في اميركا وتحاول تحسين صورتها ونوايها ودحض صورة الاستعمار التي ثُبتت عليها آنذاك عمد على توظيف الفن السينمائي والتلفزيوني في إزالة تلك الصورة عنها من خلال الفن السينمائي والتلفزيوني " وهوليود بارعة حقاً في اساليبها والاعيبها في الدس والتوجيه المظلل، وفي تشويه واقع كل شعب على وجه الكرة الارضية، 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 صائدي الجلود في غابة، حيث يتعرضون إلى سطو مجموعة من الهنود، وهنا تبدأ رحلة (هيو غلاس) و (أبنه) للنجاة بحياتهما، وهنا حينما ننظر إلى حبكة الفيلم نجد أن الموضوعة تتناول بطولة ورحمة الفرد الأميركي وهمجية الهنود الحمر، وهذا النمط من الأفلام الذي ينتمي إلى أفلام الويسترن نجدهُ مكرر ولكن بشكل يختلف في كل معالجة تحاول إعادة نفس الموضوع الذي تحاول تلك المؤسسات ترسيخه وتثبيته في ذهن المتلقي عن شعوب الهنود الحمر، والمضمون ذاته نراه مع فيلم (المؤتمن) الذي يحاول تجسيد الصورة ذاتها على الهنود الحمر حينما يظهرهم بربريتهم ووحشيتهم حينما يحاولون آكل حصان مقابل ترك رجل مسن ومجموعة من الفتيات وسط صحراء نبريسكا.

وهذا بدوره يجعلنا نُدرك مدى هيمنة السياسة التي تتبناها هوليود والتي يقودها بدوره الإدارة السياسية للبيت البيض والرأسمالية التي تحاول تجميد البطولة والاقدام التي تَبذلهُ اميركا إزاء الدولة الباقية ومن ثم العالم بشكل عام فعلى سبيل المثال نرى في فيلم (شكرا لخدمتك)، حيث نرى التضحيات التي يقدمها الجيش الاميركي إزاء الدولة العراقية والاثار التي تُسببها تلك الحروب على المواطنين الاميركيين.

وهذا النمط من الأفلام نجدهُ يتكرر منذ البدايات الأولى وإلى الآن ففي فيلم (بغداد)، تُجسد لنا سينما هوليود (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 صورتهُ سينما هوليود 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 جانبيه النظري والتطبيقي في الأفلام التي جسدت التهميش الإيديولوجي لصورة العرب في السينما الأمريكية، بحيث تم أختيار عينة الفيلم كونها تمثل موضوعة التهميش الإيديولوجي بإمتياز.

عينة البحث: كانت أداة البحث مؤشرات الإطار النظري ولغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فأن البحث يتطلب استخدام أداة يستند اليها 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 التهميش 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 تهميش جانب على حساب الجانب الأخر.
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 مهمتهِ يواجه أحد القناصين العرب المحترفيين الذي أصبح يحصد أروح زملائه واحد تلو الأخر...

1. ترتبط الموضوعة الإيديولوجية في الفيلم الروائي بمحتوى سياسي أو ديني أو ثقافي أو أكثر من محتوى واحد.

يعد فيلم القناص الأمريكي فيلم إيديولوجي بإمتياز 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 الأخر 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 احتلتهُ إدارة دولتهِ المتمثلة في الولايات المتحدة الأمريكية، ولهذا حينما نرى فعل السرد سنجد محاولة صانع العمل في اظهار الامكانات الفكرية والجسدية للقناص الأمريكي ومحاولة إقصاء وتهميش 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 يُلقيها 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 – الذئاب – كلاب الراعي) كان هذا التشبيه يحاول فيه صانع العمل وصف اصناف البشر، وإذا رجعنا إلى الوصف الذي استخدمهُ الشخصية فـ(الغنام) كانت تمثل عامة الناس التي تمتلك خيرات ولا تستطيع الدفاع عن أنفسها وهي عرضة للخطر من قبل الوصف الثاني وهم (الذئاب) وهو المعادل إلى الدول المتطرفة والسياسات المتطرفة والتي تُشكل الخطر على الامن 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) القناص الأمريكي و زوجتهُ (تيا) فضلاً عن المرجعيات الفكرية لهم، والزمان والمكان وسواها من المفاصل التي نتعرف من خلالها على طبيعة الفعل الدرامي الذي نشاهدهُ.

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) نستمع 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 تهميش 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 (27:3) نشاهد (كريس) وهو يتمركز على أسطح أحد البيوت، وبينما تتقدم قوة من المارينز وخلفهم المدرعة، تخرج امرأة من أحد البيوت وبجانبها طفلها، وهنا يخبر (كريس) باقي المجموعة بذلك الحدث، وبينما ننتقل بلقطة ذاتية من خلال ناظور قناص (كريس) لنشاهد المرأة وهي تنظر بحقد وضغينة صوب الجنود الأمريكيون، تعطي قنبلة يدوية إلى طفلها، ليقوم برميها صوب القوات الأمريكية، وهنا نرى التهميش الذي يتعرض له الشعب ووصفه بعدم الرحمة والغباء عبر ذلك التصرف الذي نرى فيه بالوقت ذاته تردد (كريس) وحيرته 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 وتهمش 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) ومساعده وأثناء استمرار فعل السرد نستمع إلى تهميش إلى الفرد العراقي من خلال وصفهِ بأن القوات العراقية لا تستطيع تخريج قناص واحد، وأن العدو الخطير الذي يواجه (كريس) والمدعو (مصطفى) يحمل الجنسية السورية، وفي مشهد أخر 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 وايهامه ومحاولة تزيف 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 تقابلهُ 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 تعبيرهُ المميز، فمن خلال تلك العناصر والتقنيات نشاهد التجسيد الفعلي لموضوعة التهميش 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 آن) وهي قائلة (إذا كنت تضن ان هذه الحرب لم تغيرك فأنت مخطئ)، فمن خلال هذا الحوار البسيط نستمع إلى الدلالة التي يريد صانع العمل إيصالها إلى المتلقي، وأظهار عملية التأثير السلبي على الجنود فيما يخص حالتهم 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 إيضاً على المستوى النفسي والاجتماعي وباقي النواحي الأخرى التي تتأثر بسبب تضحيتهم لصالح الأمن العام للعالم.

وفي مشهد أخر في الدقيقة (1:19:35) نشاهد مصطفى وهو يخرج بعد مجيئ 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 جانبيه لقطة توضح الفائز الثالث يرتدي العلم الايراني والفائز الثاني يرتدي العلم العراقي، وهنا نرى دلالة تلك اللقطة 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 اللقطة تستطيع إيصال المعنى الإيديولوجي التي تستطيع اختصار سياسة أي يدول إتجاه الطرف الأخر كما رأينا في اللقطة المشار إليها.

وهذا ما تم تاكيدهُ 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 تكبدتها 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 توابيت الجنود الذين قتلوا في العراق، وبهذا نشاهد كيف أن صانع العمل عول على توظيف عناصر اللغة السينمائية في ابراز 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 الأكسسوارت لإضفاء الهيمنة على الشخصية وجعل الشخصية كروبوت من خلال صفات الشخصية الداخلية، وهذا ما نشاهدهُ 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 الضروف من خلال جعل عمق الكادر يأج بالعاصفة القادمة نحو الشخصية.

ولهذا أن عناصر اللغة السينمائية حينما تعمل ببنائية جمالية وتعبيرية تعمل على اظهار المحتوى الإيديولجي الذي يبرز أحد الجوانب على الجانب الأخر مهما كان الطرف الأخر معادل لهُ بالجانب العملي، كما حدث مع شخصية مصطفى حينما تواجها في 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 وتزيف وعيه من خلال تسيد أحد الجوانب على الجانب الأخر 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 السردي.
5. يعتمد هكذا نوع من الأفلام على أثارة العاطفة لدى المتلقي اتجاه جانب معين على حساب الجانب الأخر.

الاستنتاجات:

1. يعتمد الإبهار الصوري وتهميش أحد الجوانب على الصفات الظاهرية والداخلية للشخصيات الروائية في الفيلم السينمائي.
2. تعتمد تزيف الحقائق والتلاعب بوعي المتلقي من خلال إيهام المتلقي بمتخيل سردي يعتمد على إيجاد معادل سينمائي يسيد أحد الجوانب ويهمش الأخر.
3. تعتبر القدرات الجسدية والذهنية هي الركيزة الأساسية التي تقود فعل السردي 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 الأخر.
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 توظيف محاضرات علمية لكيفية كتابة الموضوعات التأريخية التي تتناول التأريخ 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 Ismail [1]
Prof. Dr. Aladdin Abdel Majeed[1]

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

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1156

دور التكنولوجيا الاحلالية في تصميم الأثاث التفاعلي

مريم كفاح كريم [1]
د. لبنى اسعد عبد الرزاق [1]

Al-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 للعملية 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 وأهميةالتعرف على ماهية التكنولوجيا الاحلالية والتغيرات التي تحدثها في الأثاث التفاعلي من الناحية الشكلية و الجمالية والوظيفية أيضا، 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 كبيرا 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 مجاراة 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 أتخاذ ردود الأفعال تبعا 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 وفقا للأنظمة الذكية والتقنيات الحديثة.

وهنا تكمن مشكلة البحث في التساؤل التالي: **هل كان للتكنولوجيا الاحلالية تأثيرا 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 وأيضا ولذلك فان هذه الدراسة تفيد ذوي الاختصاص والمهتمين في مجال التصنيع والمصممين الصناعيين وطلبة الاختصاص.

هدف البحث:

يهدف البحث الى 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 (الانترنيت). 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 تبعا لنظام البرمجة الرقمية الذي يكون ملحقاً بوحدة الأثاث و المكونة من (حساسات ومجسات) ويختلف نوع الاستجابة التي يظهرهافي 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 تلبي 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

ستساعدها 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 عام1939 م قام العالم جوزيف شومبيتر(Joseph Schumpeter)باعتبار ان الأبتكار قد يكون وسيلة للبناء أو الإحلال للمنتج الصناعي، وقد كان جوزيف هو أقرب العلماء إلى ملاحظة الطبيعة الاحلالية وللتغيير تكنولوجيا مضيفاً بأن ذلك قد يؤدى إلى موجات من التدمير يطلق عليه مصطلح الابتكار الأحلالي 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 1972م والتي كانت أول دراسة واسعة حول المقارنة بين الابتكارات الناجحة وغير الناجحة(James, 2003, p. 20).

وفى عام 1976م 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 5 .14 سنة.

وفي عام1982م 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 مسبقا 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 عام1992م قام كل من كريستيانو أنتونيللي(Cristiano Antonelli)، وباسكال بيتيت(Pascal Petit)، و غابريل الطاهر (Gabriel Tahar)بإلقاء الضوء على إصرار شومبيتر في إعماله حول أهمية دور المصممين في اغتنام فرص الابتكار والاستحواذ عليها والتي تأتى 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 مابين مصطلح الابتكار وبعض المصطلحات الآخرى كالإبداع والاختراع.

أ- خصائص التكنولوجيا الاَحلالية:

غالبا ما يكون من الصعب على الباحثيين و المصممين الصناعيين أكتشاف 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 ماكينزي 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 ٢٠٢٥م، 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. الجدة.
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، وتتمثل خصائص المنتجات من خلال قدراتها

1. الاختزال ألحجمي و ألوزني
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 ونقدها بشكل إلكتروني سواء أكانت بشكل نص، صوت، صورة أم فيديو وذلك باستخدام الحاسوب(Al-Khanaq, 2006).

وتعرف أيضا بأنها الأدوات والوسائل التي تستخدم لجمع المعلومات وتصنيفها وتحليلها وخزنها 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 والانترنيت، 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 الأحر فالأولى والمتمثلة **LASER**ومن أين جاءت كلمة الليزر ؟ جاءت تسمية كلمة ليزر كمختصر للجملة التالية: (Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation) وتعني تضخيم الضوء بانبعاث 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 يشعا لمصدر الضوئي العادي موجات ضوئية مبعثرة غير منتظمة فلا يكون لها قوة الليزر.

وباستخدام بلورات لمواد مناسبة عالية النقاوة مثلا 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، فتنتظم الموجات وتتداخل وتخرج من الجهاز بالطاقة الكبيرة المرغوب فيها.

3. الطاقات المتجددة:تعد بديل للطاقة التقليدية وهي طاقة غير قابلة للنفاذ وبدأ العالم مؤخرا 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 ستسهم الروبوتات في تشكيل مستقبل البشرية، فهي ستدخل في مجالات الحياة والنشاطات البشرية كافة.

5. الآثاث التفاعلي:يعتمد هذا النوع من الأثاث على دمج مجسات ومعالج صغير جدا microprocessors أو أجهزة إلكترونية داخل قطعة الآثاث 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 الآثاث التفاعلي مفهومه...تاريخ نشأته:

أن مفهوما لآثاث التفاعلي هو الأثاث الذي يتفاعل مع المتطلبات الإنسانية و التصميمية المعاصرة من خلال أستخدام التقنيات الرقمية و الأنظمة الذكية و تكنولوجيا المعلومات، وهو يحقق قدراً من الرفاهية و الراحة، كما من يمكنه القيام بأكثر من وظيفة.

ظهر الآثاث التفاعلي كنتاج للتطوير الحاصل والملحوظ في مجال التكنولوجيا الاحلالية و علاقتها الوطيدة مابين المستخدم و الكمبيوتر والتي تتطور بشكل مستمر يوما بعد يوم، و تعتمد الفكرة الأساسية للتفاعل ما بين المستخدم و الأثاث التفاعلي على وضع حوارات خاصة بكل ما يحتاجه المستخدم أثناء أستخدامه للآثاث وتوفيره، ومن ثم التحكم في درجة التفاعل ما بين الأثاث و المستخدم والعمل على تلبيه طلباته (Abdel Rahman, 2012, p. 15).

الأثاث التفاعلي هو قمة التقدم فيالأثاث :

مما لاشكفيه أن الآثاث 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 التكنولوجيا 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).

فالاتجاه نحو تعدد الاستخدامات والرفاهية شجع على ظهور أنواع جديدة مركبة من الآثاث 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 و الأمان عند استخدام المكتب او الكمبيوتر شكل (1).

شكل (1)

كرسي تفاعلي يتفاعل مع الشخص ويوفر الأمان و الخصوصية لحاسوب

https://arabhardware.net/articles

وبالرغم من ارتفاع تكاليف تشغيل مثل هذه الأنظمة التقنية المتطورة وصيانتها، فإن هذا لم يوقف ذلك التطور الالكتروني الحادث في قطاع الآثاث التفاعلي الآن.

المقارنة ما بين الآثاث التفاعلي والآثاث التقليدي

أن أهم اوجه 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، اما 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 الى نظام للتحكم بالفراش من خلال رفعه أو إنزاله، وقد يتحول بسهولة الى قاعة صغيرة للسينما، بفضل شاشة Apple TV عالية الدقة المزود بها الى جانب مكبرات الصوت عالية النقاء، كما أنه بإمكان مستخدمه التمتع بالألعاب الالكترونية حيث يمكن تجهيزه بجهاز Play staition 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 تعطى زيادة في العائد المتوقع منها نظراً لارتفاع قيمتها، أما الأثاث التقليدي فتكون كلفته ليست مرتفعة مقارنة بالأثاث التفاعلي.
5. بالنسبةللأنتاج الكمي لا يعتمد الأثاث التفاعلي على الإنتاج الكمي بصورة كبيرة إلا في حالات معينة، اما الأثاث التقليدي فأنه 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 المضيئة يبدو ان حساسية اللمس لم تعد حكرا 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 كهربيا، بالاشتراك مع المواد الحساسة لتحديد أماكن تواجد المستخدمين على سطحها كما في الشكل (4).

شكل (4)أريكة تفاعلية تظهرعليها 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 أتاحته 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 5Dيعمل هذا النوع من الكراسي على نظام الواقع الافتراضي

شكل (5)كرسي سينما يعتمد على الو اقع – الافتراضي المصدر:-https://sa.made-in-china.com/tag_search_product/Chairs-Theater_ysyiinyn_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 فأنهلا 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 الاسبانية 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 للاطفال ذوي الأحتياجات 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 الآثاث التفاعلي نسبة % 90من العينات.

3. وظفت التكنولوجيا الاحلالية الاجهزة الذكية في تصميم الآثاث التفاعلي في جميع العينات بنسبة 100%.

4. وظفت التكنولوجيا الاحلالية في تصميم الآثاث التفاعلي المواد الذكية بنسبة 40%.

5. تم توظيف المرونة التكنولوجية في تصميم الآثاث التفاعلي بنسبة 100%.

الاستنتاجات:

1. ساعد التنوع ألابتكاري للتكنولوجيا الاحلالية في تصميم الأثاث التفاعلي الى إيجاد علاقة تفاعل مابين الآثاث التفاعلي و المستخدم.
2. أتاحت التكنولوجيا الاحلالية فرصا كثيرة للابتكار وظهور تخصصات جديدة في مجال الآثاث وأهمها (الآثاث التفاعلي).
3. الآثاث 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 فاعليها من اجل تحقيق آثاث تفاعلي ذو مواصفات متميزة الوظائف.
5. المرونة التي منحتها التكنولوجيا الاحلالية في تصميم الأثاث التفاعلي لها القدرة على التعديل و الإضافة إثناء العملية التصميمية.

التوصيات:

على ذوي الاختصاص التعرف على آخر الإجراءات الوظيفية والشكلية و الاستخدامية للتعامل مع طبيعة الآثاث 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 Suef 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

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1538

دور العناصر الفنية في تجسيد المتغيرات القيمية في الدراما التلفزيونية

فاطمه عصام حمدون[1]
عذراء محمد حسن[1]

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 القيمية التي طرأت على المجتمع،والتي بدورها تتأثر بالتطور المستمر للحياة،وان ذلك التغير 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 ألاكبر للدراما التلفزيوني التي كانت ومازالت تحاكي الفعل الاجتماعي،وتجسدة على شكل مسلسل تلفزيوني يتأثر بالمشاكل الاجتماعية،فيعرضها محاولاً ايجاد الحلول واستبانة الاثار والاسباب لتلك المشكلات،او لتغيير مفاهيم المتلقي والتأثير على افكارة ومعتقداتة.

الكلمات المفتاحية: العناصر الفنية ، المتغيرات القيمية ، 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 تمتلكة 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 للتحولات 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 قيمية جديدة

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

تتناسب 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 :

ترى 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 الزماني : 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 قَدَرُهُ، وقيمة المتاع ثمنه، ويُقال ما لفلان قيمةٌ: ماله ثباتٌ ودوامٌ على الأمر... والأمة القَيِّمَة: المستقيمة المعتدلة. وفي التنزيل العزيز: (وذلك دين القَيِّمَة)" (madkour, 2004, p. 768)

القيّم اصطلاحاً: إن التفكير في القيمة رافق معظم الأبحاث والدراسات الاجتماعية التي تُعنى بالسلوك الإنساني وانعكاساتهِ داخل المجتمع، وبناءً على ذلك يمكن القول: "إن مفهوم القيمة هو أصلاً نابع من الذات ومتأثر بها. فهو بالتالي مختلف بتنوع الأشخاص والمواقف، ومُرتبِط 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 المُسيطرة على من يُصدِر الحكم وبانتمائهِ 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 مايحدث 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 طفولتة، وهي مايميزه عن سائر الحيوانات الاخرى، بل ان الانسان يعد اشد المخلوقات الحية محاكاة، فمنذ

اللحظات الاولى التي وطأت فيها قدم الانسان الارض، و بدأت نوايات المجتمع الانساني تنشأ فوق سطحها ؛ بدأ مسلسل الصراع الإنساني في نسج خطوطة الاولى؛ صراع الانسان مع الطبيعة من حولة، 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 بطبيعتة يستمتع برؤية الاشياء المحكية،ويعود سبب ذلك الاستمتاع في انه يكتسب معلومات جديدة تعمل على تغيير افكارة ومفاهيمه القديمة،ويستبدلها برؤية جديدة تتوافق وتجددات الحياة المستمرة،وبهذا 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 مهما 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 اكثر 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 لأنتاج معنى يخاطب من خلالها المتلقي فيترجمها هو بدورة حسب مرجعيته الثقافية والاجتماعية والاخلاقية وان استخدام العناصر جنباً الى جنب ما هو الا بناء 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 واضاءة وحركة كاميرا تقدم سيلاً من المعلومات التي من شأنها جذب المتلقي "لذلك يعد التلفزيون أحد اهم وسائل الاتصال كونة قد اجتذب الناس اليه وأصبح جزءاً من حياتهم، بل أصبح الملايين من الناس لايستطيعون 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 ولايمكن 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 للترفية 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 تمثيليات تشترك في الشخصيات المؤدية للأدوار في تمثيليات مختلفة،أو مسلسل يتكون من حلقتين أو أكثر تتضمن فكرة واحدة،وقد

تتضمن إلى جوار القصة الرئيسية قصص فرعية،تهدف الى تقديم ملامح الواقع المحيط بالجمهور؛من خلال شخصيات تقوم بأدوار وتقدم بشكل مثير،وتهدف الى التسلية والامتاع" (Al-Absi, 2013, p. 13).

لم تكن الدراما التلفزيونية على شاكلة واحدة بل تضمنت انواع مختلفة كل نوع يحمل شكل عرض مختلف عن النوع الاخر وتتمثل الانواع الدرامية فيما يأتي:

التمثيلية التلفزيونية: هي لاتختلف من حيث طريقة العرض عن المسرح او الفيلم،الا انها قصة يتم معالجتها تلفزيونياً حيث تتصاعد فيها الاحداث لحين الوصول للذروه "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 طبقا 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 الى الساعة والنصف.

المسلسل التلفزيوني: وهي عبارة عن مجموعة تمثيليات تعرض بتتابع وتؤدي كل حلقة الى الحلقة الاخرى التي بعدها والتي تنتهي بأزمة صغيرة تدفع الحدث الى الامام،وتعمل على تشويق المشاهد وجذبه ليترقب احداث الحلقة التالية فيتابع احداثها "وهي مجموعة حلقات تمثيلية متتابعة يستغرق عرضها متكاملة خمس او سبع او ثمان او ثلاث عشرة او ست عشرة حلقة او اقل او اكثر،وكل حلقة من هذة الحلقات تؤدي الى الاخرى التالية لها في تسلسل ومنطقية،حيث تنتهي كل حلقة بقمة او ازمة مثيرة لتعليق وتشويق المشاهد كي يحرص على متابعة الحلقة التالية لها وليظل معلقاً بذهنه ووجدانه مع احداث تلك الحلقة التي شاهدها كي تقودة ليتعرف على ما سيحدث في الحلقة التالية"(Al-Muhaya, 1993, p. 113) ويكون ابطال المسلسل ثابتين في كل حلقة وكأنها تتحدث عن قصة حياة مجموعة اشخاص،ويرتبط المشاهد بها وفقاً لوقت عرضها،واختلفت عن السينما والتلفزيون من حيث انها تدور احداثها على مدار ساعات طويلة مقسمة على ايام،وهي الاكثر انتشاراً وتتمثل جلياً في مسلسل (ضل راجل) التي عالجت على مدار 30 حلقة قصة رجل يحاول تسجيل زواج ابنته قانونياً بعد ان تزوجت من شخص بالسر،وتصبح حامل ليتخلى زوجها بدورة عنها ولا يعترف بالزواج،وحاولت الدراما ان تنقل لنا صورة من السلوك المتجدد مع قضايا من ذلك النوع مغاير للسلوك الذي يتيح القتل بداعي غسل العار.

السلسلة التلفزيونية: ان مايميز السلسلة هو ان كل حلقة قائمة بذاتها تختلف عن ما سبقها وما جاء من بعدها،فهي مجموعة احداث غير مرتبطة ببعضها البعض بل كل حدث قائم بذاتة وان 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 ان يرى حلقة واحدة دون الاخرى فلن تنقطع سلسلة الاحداث،ويمكن ان تكون كل حلقة من حلقات السلسلة تمثيلية مستقلة بذاتها لها بداية ووسط ونهاية،وهي تمتد من النصف ساعة الى الساعة والنصف،واصح تجسيد في سلسلة (عناقيد)،وهي دراما اجتماعية انتاج سعودي،وصفت على المنصات الالكترونية بأنها سلسلة الافلام

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 يبنى 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 مثيرًا لاهتمام أكبر عدد من الناس، وذلك بأن يكون مستمدا الأحداث أو العوامل التي تؤثر فى البشر جميعًا" (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 تلبي الفكره حاجة المتلقي من المتعة ومتفقة مع القيم الاجتماعية،فكانت فكرة مسلسل (تحت الوصاية) تطرح قضية إمرأة ارملة ومعاناتها مع الوصاية على اولادها والتي تدور حولها جميع الحكاية الدرامية،حيث ناقشت القانون الذي يتيح للجد الوصية على احفادة 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 كالحزن والغضب والفرح ويبين دوافع الشخصية وقراراتها ورغباتها،فالمتلقي يتعاطف ويميل وينجذب للشخصية التي يشعر بأنها تحاكي صفاتة او ظروفة فيتأثر بها ويندمج معها ويتابع تطور احداثها فيشعر بالامها وافراحها وينتظر ان تحل العقدة،فكانت (سيدة العتمة) تنقل تعاطف مختلف مع الشخصيتان الرئيسيتان لتوأمين والتي تؤديها ذات الممثلة لكنها تشعرنا مرة بالتعاطف والحب والالفة مع بثينة والامتعاض والاستنكار من جميع التصرفات مع نائلة وبذلك تحقق الدور الاساسي للشخصية في تحقيق التأثير في المتلقي والتلاعب في عواطفة.

3- الحبكة:

ان الفعل الدرامي لايمكن ان يحدث من دون رابط يربط الاحداث،فالحبكة هي بمثابة الهيكل للعمل الدرامي والتي تربط الاحداث بما سبقها وبما سيأتي من بعدها وحشد حبكة 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 الحبكة عنصراً رئيسياً في البنية

الدرامية التي تعتمد على العلاقة السببية في ربط الاحداث مع بعضها بعضاً" (Sabah, Persuasion in Visual Discourse, 2017, p. 90) وتعد الحبكة العنصر الاهم في اضفاء 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 لايؤذي احد الى تاجر مخدرات ومن ثم الى قاتل فعملت على صياغة احداث مترابطة متعلقه ببعضها وصياغتها على شكل درامي قابل للتصديق وشد الانتباه واثارة العواطف.

4- الحوار:

وهو من العناصر المهمة في بناء العمل الدرامي ومن اعمدتة 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،واضهروا عدم مبالاتهم بما تمر به، فتجيبهم المدرسة بأن مشكلة تلك التلميذة هي مشكلتهم جمعياً بسؤالها عن ما اذا كان هنالك تلميذ امة لم تكمل تعليمها بسبب اولادها،فيرفع عدد كبير من التلاميذ ايديهم مصرحين عن ان امهاتهم لم يكملن تعليمهم،فترفع المدرسة يدها هي الاخرى لتخبرهم ان والدتها ايضاً لم تكمل تعليمها،مما يعبر عن ازمة اجتماعية كبيرةوهي تركهم للدراسة في حال كانت الام طالبة،ولذلك يعد الحوار الدرامي من اهم العناصر ومن الركائز الاساسيه للبناء الدرامي حيث يعطي للنص قيمته.

5- الصراع:

للصراع وجوداً حتميا 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 وتلاقيها على اختلافها،ويعد من اهم العناصر التي يحاك على اساسة 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 تحملة وقوتة،جيث ان اقطاب الصراع في العمل الدرامي،تشكل دوراً اساسياً لبناء تلك الدراما،لذلك كان للصراع دوراً اساسياً 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 بالروحية والموعضة 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 ادى الى عمل ثلاث اجزاء منه.

المبحث الثاني/توظيف العناصر الفنية كعلامة مرئية:

اولاً:الة التصوير

يعتبر التصوير من اهم العناصر الفنية لما له القدرة على تسجيل الاحداث بواسطة الة 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 واكسابها وظيفة عين المتلقي التي تتبع وتركز 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 لاظهارها لما رآها

المشاهد ولما توضحت الفكرة وان مجموعة حركات الكاميرا هي التي تمد الصوره بالمعنى والكشف عن المكان"وتعطي حركة الكاميرا الاستمرارية للزمان والحدث فقد يحدث ان يترجم لاحداث في فترة زمنية واحدة او فترات مختلفة ويمكن لحركة الة 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 لاتكمن 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 أولا،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

يتمكن الاكسسوار من تتمه عمل العناصر المرئية في تحقيق المصداقية وتعميق المعنى،والذي يشمل الاكسسوار الثابت كالصور والتحفيات والمفروشات،او ان يكون اكسسوار متحرك كالسيارة والطائرة و"يعمل الاكسسوار على تحقيق مصداقية الإحداث،فهو يتمم عمل باقي العناصر(ديكور-ازياء)،داخل الصورة المرئية،والاكسسوار علامة ذات مدلول مباشر تعمل ضمن سياق مرئي،وتحمل هويتها زمنياً وملامح الحضارة المنتجة لها" (Ibrahim, 2018, p. 79)فالاثاث الفخم واللوحات الكبيرة داخل الديكور اضافة الى ارتداء الشخصية الى حلي باهضة الثمن او ركوبها سيارة حديثة فارهه جميعها تعد مكملا 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 لايمت بصله بمكان وقوع الحدث الاصلي 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 كأي شخصية اعتبارية.فأبعاده المادية تتمثل في شكل المكان المعماري وموقعه الجغرافي وصفاته المعمارية والتي يتأثر بها وتميزه دون سائر الاماكن الاخرى" (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 فيتقمص طريقة لبسها واسلوب كلامها ونبرة الصوت والمشاعر وحتى ارائها وافكارها،وان السلوك التمثيلي الاقرب الى السلوك المجتمعي هو الانجح لانه يمثل المتلقي فيرى نفسة في الشخصية "في سبيل خلق صورة الشخصية يستخدم الممثل ادوات صوته،جسده إشاراته 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 تقمص 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 اضفاء التأثير الجمالي والدلالي في حين انها ايضاً توحي 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 الاخرى" (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 توضيف 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 اشاره للمتلقي بأن الطفل فتاة مع انه لايوجد ارتباط حقيي للون وجنس الجنين،وقد اظهرت مسلسل الطائر الرفراف تجسيد حي لتأثير الاضاءة واللون عندما تتحول الاضاءة من الطبيعية داخل الغرفة الى اللون الاحمرعند تقارب الحبيبين والتي استخدمت لمرة واحدة مما يدل على الحب والدفء بين الحبيبين.

ثامناً:الازياء

للأزياء خاصية الاشارة الى الفترة الزمنية والمكان الذي تنتمي اليها الاحداث والى الحالة المادية او المستوى الاجتماعي الذي تنحدر منه الشخوص،ولها القدرة على نقل القيم التابعة لبيئة معينة ، فمثلاً ارتداء الساري يشير الى ان الدراما هندية لانها تمثلت بأزياء تنتمي الى الهند،او ان نرى النساء يرتدين الخمار والعباءة السوداء في الاماكن العامة،بالتالي سنعلم ان الدراما تنتمي 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 تراة على الشاشة من ملابس وتحاول تقليدة، وخاصة الدراما القادمة من ثقافة اخرى كالتركية والاسبانية،اثر ذلك على القيم المجتمعية واستيراد قيم في الازياء جديدة،وقد تشير الملابس ايضاً لرجل الدين او فتاة ليل او ممرضة،وبالتالي هي تعبر عن هوية الشخصية وممكن ان تعبر ايضاً عن فئة كاملة فمثلاً في مسلسل (الهروب)كانت المجموعة التي تنتمي الى داعش ترتدي العمائم والملابس ذات اللون الاسود والنساء يرتدين الملابس الفضفاضه 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،وملامسة عواطفهم،وكذلك بسبب مقدرتها على الترفية والإمتاع،الى جانب ماتقدم من الوان الاعلام والتثقيف" (Al-Masry, 2010, p. 69)فتعد الدرما المرآة التي تعكس حياة المجتمع وكل مايطرأ علية

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 روحة 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: أخراج-علي العلي تأليف-هاني سرحان
انتاج-جمال سنان سنة الأنتاج-2021 بلد الانتاج- لبنان
عدد الحلقات-12 مدير التصوير-فيكان جليكيان المونتاج-علي نجم
التأليف الموسيقي-ليال وطفة
مهندس الصوت-افيديس كلزي، بسام العليمي

(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 بأعتبارها 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 تشبهة في الانفعالات والمشاعر والافكار،وقد تشابة الشخصية و المتلقي حتى في الملابس وطريقة الكلام واللهجة ايضا واهم الشخصيات في **(عنبر6)**:

<u>شخصية رهف:</u> تعد شخصية (رهف) نقطة البداية التي تنطلق وتتفرع منها الاحداث،فهي تعتبر واقع حال المتلقي الذي يبدأ هو مع بداية رهف في التعرف على بقية الشخصيات حين دخولها اول يوم الى السجن،(رهف) شخصية ثرية من عائلة معروفة في المجتمع اللبناني،تدخل السجن على اثر اعترافها على نفسها بأنها هي من قتلت والدها،وكانت (رهف) مثال الامرأة العاملة الطموحة لتحقيق احلامها، ومثال الأبنة التي يحبها ويفخر بها والدها،والاخت التي تقف الى جانب اخاها وتحبة وتعمل على اصلاح علاقتة بوالدهما 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 ليلى: 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 ليلى تربت مع (عاليه) المرأة التي سرقتها من اهلها منذ ان ولدت وكانت المثال الجيد للأم 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 خطيبها تركها لان المجتمع لايتقبل مثيلاتها او ان يرتبط بها احد،واخرجت من منزلها فوجدت نفسها مسلوبه الاهل والمنزل والهوية،وكأنها هي من اختارت ان تكون على هذه الشاكلة من الوضع الاجتماعي لذلك كانت شخصية ليلى 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،لايعلم المجتمع ماهي المعاناة التي يتعرض لها المختطفون ولا بحجم الضرر الذي تسببه لهم احكام المجتمع،في الحلقة الاولى يبدأ المشهد من (٠٠:١٣:٣٧) وينتهي في (٠٠:١٦:٢٠) (ليلى) تخاطب خطيبها عن مدى قلقها من المجتمع عندما تظهر نتيجة ال DNA وتكون النتيجة انها ليست ابنة (عاليه) والذي يظهرة من خلال حوار (ليلى) مع (مصطفى) خطيبها عندما اخبرها ان النتيجة غير مهمه لتقول له (لا المهم هي النتيجة لان الناس مش راح تسكت لحتى يشوفوا النتايج لحتى يشوفوا الدليل انا بعرف انو الخبرية 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 (عنبر٦) 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 تجبرها على حفظ القران ابتداءاً 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 انسانٍ متوحش قاس القلب حتى على اقرب الناس،ويجد حجه دائماً في كلام الله ليبرر اطلاق احكامة على الناس،وتتجسد قسوة (امال) عندما انتحرت السجينة (عاليه) وارادوا السجينات ان يصلوا عليها صلاة الغائب،فترفض (امال) لانها تعتبرها كافره لانها انتحرت،ففي الحلقة الثانية المشهد يبدأ (٠٠:١٤:٣٥)

وينتهي (٠٠:١٦:٣١) (امال) (شو هالحكي ورب العالمين ليه بدو يرحما ليش شو عملت بدنيتا لحتى تنرحم 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) طباخة مشهوره على مواقع التواصل الاجتماعي،وكانت تقوم بفتح بث مباشر لتعليم فن الطبخ الذي ظلت تمارسه حتى عند دخولها السجن،واظهرت المسلسل كم ان هذا العالم الرقمي مزيف ووقتي لانها 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 عملولي 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 مايعتبرة 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 (فاطمه) السجانه التي كانت تميز (رهف) المرزوقي عن بقية السجينات لما تملكة من اموال ونفوذ،وتعدها انسانة مترفة ولا يجب ان تعامل مثل معاملة بقية السجينات،وهذا ما اثار قضية التطرف الطبقي والذي يستخدمة 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 (فاطمه) التي اباحت لنفسها ان تقبل الرشوه من زوج (رهف) المرزوقي للاعتناء بها،وبالرغم من عدم تعامل (فاطمه) العادل الا ان هناك سبب لذلك الفعل،فقد اظهر مسلسل (عنبر٦) الجانب الاخر من حياة (فاطمه) في البيت،حيث تعد هي سجينة 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 وظيفتة في اعمال الخير ومساعدة الناس وكشف الحقائق وخصوصاً السجينات،لانه متأثر بقضية اختة التي اتهمت بقضية اختلاس باطلاً وتم تداول الخبر في الصحافة،وتأثر اختة من الناحية النفسية واصابتها بالاكتئاب الحاد،وبالرغم من ظهور برائتها الا ان الصحافة لم تتناول خبر تبرئتها لانها صحافة فاسدة تلهث وراء مايثير الجدل لجلب المال،وعلى اثرها سافروا من السعودية الى لبنان لمحاولة معالجة اختة من الاكتأب،فكان ادم على النقيض كان يشعر بأن ماتشعر به اختة يمكن ان تشعر به امرأة اخرى،لذلك كان يحاول دائما في مساعدة السجينات واظهار الحقائق،ففي الحلقة الثانية يبدأ المشهد من (٠٠:٣٩:٤٥) الى (٠٠:٤١:٥٣) يقول ادم لصديقة وهما يتحدثان عن اهمية الصحافة (انا اكتب عشان الناس تعيش مو عشان الناس تموت).

2- يتأثر المبنى 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 افكارة او ان تكون بمثابة تهذيب للروح والتمسك بالقيم الصحيحة ونبذ كل ما من شأنه ان يقود الى السجن،فكانت الملابس عباره عن زي موحد باللون الازرق والذي يرمز لمحكومين بالسجن بقضايا مختلفة،والتي من شأنها ان تصيب بالاكتئاب من ارتداء ذات الملابس وذات اللون يومياً،اضافة الى القضبان والاسوار التي تحيطهم حتى وهم في الباحه والتي لاتنسيهم 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 عالجت المسلسل العديد من القضايا للعديد من الشخصيات التي تنتمي لمجتمعات مختلفة بمستويات مادية وثقافية مختلفة،لتعتبر رسالة لجميع فئات المجتمع،في الحلقة الثالثه 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 تظافرت 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) ينتهي (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 مؤثثة بأثاث عصري وهي ترتدي ثياب نوم انيقة وتضع مساحيق تجميل ليدل على ان المكانه الاجتماعية (لمنى) قد تحولت.

في الحلقة رقم ٧ المشهد يبدأ (٠٠:١٢:٠٧) وينتهي (٠٠:١٧:٠١) يبدأ بلقطة عامة بزاوية 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 بزاويه فوق مستوى النظر والذي يرمي الى بقاء رهف بذات الضغط والضياع.

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 للشاب 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 الانترنيت وبعدة،فقد كان المجتمع سبقاً لايريد ان يعرف احد عنه شيء والان الكل يعرف كل شيء،دلالة على تغير مفهوم ما هو ذو قيمة فكانوا سبقاً 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 طباخة 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 الاخرين 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 قتلتها 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

الأضاءة:

عملت الاضاءة 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 تغيير 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 باضاءه فيضية 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 الأزياء هي من صرحت بذلك حيث ان ملابس(رهف)وهي خارج السجن التي كانت متمثلة بالأزياء 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 مبهرجة تجذب النظر،كاللون الوردي والبرتقالي والتي كانت تعد كمدلول ذهني على سبب دخول (صافي) للسجن الا وهي تهمة الدعارة.

اما الاكسسوارات فقد وظفت (عنبر6) اكسسوارات تتنساب وطبيعة السجن،من حيث الاسره ذو الطابقين،والقضبان الحديدية،والقيود،والاسلحة،والسيارات الكبيره 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.).

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

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.

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1170

المعالجات الفنية لظاهرة الاستشراف الوبائي في الفيلم السينمائي

حسين علاء رضا*

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 16/5/2023 Date of acceptance: 8/6/2023 Date of publication: 15/9/2023

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

الملخص:

تعد المعالجات الفنية لظاهرة الاستشراف الوبائي من المواضيع المهمة التي تتناولها الأفلام السينمائية بشكل كبير حيث أدت الى نقاش واسع حول قدرة السينما على اختراق عقول المتلقين وفهم ما بداخلها وغرس الأفكار والمفاهيم الجديدة فيها, وقد تفوقت هذه الأفلام على نظيراتها وزاد الإقبال عليها كلما كسبت التنبؤ بالمستقبل وليس الهدف من الاستشراف هو التكهن بل انه مهارة علمية تهدف لمعرفة التوجهات المستقبلية للحياة البشرية، وفي الأفلام السينمائية فإن هذه التوجهات ستؤثر على كل الشخصيات والأحداث داخل الفيلم, ويهدف البحث الى تسليط الضوء على ظاهرة الاستشراف الوبائي في الافلام السينمائية عن طريق فيلم (عدوى) فضلاً عن التعريف بمفهوم الاستشراف واساليبه ومناهجه, فتمثلت مشكلة البحث بالتساؤل التالي: (ما هي المعالجات الفنية لظاهرة الاستشراف الوبائي في الفيلم السينمائي), اما الاطار النظري فقد شمل مبحثين: الأول: مدخل عام لمفهوم استشراف المستقبل, والثاني: تمثلات الاستشراف الوبائي في الفيلم السينمائي, بينما إجراءات البحث فقد اتخذت من الوصفي التحليلي منهجاً للبحث, و انتهى البحث بوضع النتائج و الاستنتاجات و التوصيات.

الكلمات المفتاحية: المعالجات الفنية، الاستشراف الوبائي، الفيلم السينمائي.

الإطار المنهجي :

مشكلة البحث : تعد ظاهرة الاستشراف الوبائي من ابرز المواضيع التي تناولتها الأفلام السينمائية نظراً لكون الاستشراف يلبي حاجة الانسان النابعة من غريزته الطبيعية في معرفة ما يخبئه له المستقبل من مفاجآت ومساعدته للإنسان بطرق مباشرة وغير مباشرة على مواجهة المستقبل سواء بالتحذير من الازمات القادمة و وضع طرق و فرضيات لحلها او بتهيئة الناس للتعايش مع التطور القادم في المستقبل وكيف سيسهم في رفع مستوى الرفاهية لحياة الإنسان في ظل الازمات الصحية المحيطة بعالمنا و التطور الخطير للفيروسات و الانتشار السريع و الواسع للأوبئة لذلك ارتأى الباحث ان يصوغ مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي : (ما هي المعالجات الفنية لظاهرة الاستشراف الوبائي في الفيلم السينمائي ؟) .

أهمية البحث والحاجة اليه : تتمحور هذه الاهمية حول البحث عن الاليات التي تم بها معالجة موضوع الاستشراف الوبائي في الافلام السينمائية لان الحاجة للبحث في مثل هذه المواضيع لاتزال قائمة نظراً لحاجة الانسان المتجددة في معرفة خبايا المستقبل و الغوص في اعماقه و اكتشاف المجهول سواء كان ايجابياً او سلبياً و بالنظر لعدم قدرة الناس جميعاً على القيام بهذا النشاط فقد مثلت السينما وسيطاً

* كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

مثالياً لهم ينقلهم من الحاضر الذي يعيشون فيه و يسافر بهم الى المستقبل ليطلق العنان لمخيلاتهم و يهيئهم للتعايش مع المستقبل الذي ينتظرهم في ظل الانتشار الواسع للأوبئة و تطورها المستمر و صعوبة ايجاد العلاجات اللازمة للتخلص منها من خلال تقديم صورة تخيلية لما يمكن ان تكون عليه حياتهم في المستقبل .

أهداف البحث : الكشف عن المعالجات الفنية لظاهرة الاستشراف الوبائي في الفيلم السينمائي .

حدود البحث : الحد الموضوعي : ظاهرة الاستشراف الوبائي في الفيلم السينمائي .

الحد الزماني : عام 2011 .

الحد المكاني : الولايات المتحدة الأمريكية .

تحديد المصطلحات : المعالجة لغة : يعود أصلها الى كلمة عالج و مصدرها علاجاً و تعني ممارسة أو مزاولة نشاط معين (maalouf, 1984, p. 458) , كما وردت بمعنى المعاملة (al-baalbaki, 2000, p. 535) .

المعالجة اصطلاحاً : هي مجموعة من العناصر و الوسائل التي تقوم بالمحافظة و العناية (al-khayat, 1950, p. 459) .

التعريف الإجرائي : هي مجموعة من الخطوات التي يقوم بها الشخص للتعامل مع العناصر المتاحة لديه من أجل الوصول الى غايته و حل مشكلة معينة .

الاستشراف لغةً : أصلها يعود الى كلمة استشرف و تعني يعلو او ينتصب (mukhtar, 2008, p. 1190) .

الاستشراف اصطلاحاً : يعني تركيز النظر على شيء محدد بحيث يصبح الناظر أكثر قدرة على ملاحظته , و هو التطلع الى المستقبل لغرض تصور واقع الحياة فيه حيث انه يمثل نشاط علمي يهدف الى وضع مجموعة من التنبؤات التي تخص الشكل العام لمستقبل الافراد او المؤسسات او المجتمعات خلال فترة زمنية معينة (bokara, 2004, p. 187) .

التعريف الاجرائي : الاستشراف هو عملية التنبؤ بالمستقبل و التي تخضع لمجموعة من الاشتراطات العلمية و وفق ما يتوفر من معطيات في الزمن الحاضر بغرض استقراء صورة لواقع الحياة في المستقبل و التحقق من مدى قابلية حدوث تلك التنبؤات و تهيئة الطرق اللازمة للتعامل معها .

الوباء لغة : بفتح الواو مصدره وبؤ و جمعه أوبئة و يعني المرض الذي تفشى وعم الكثير من الناس (al-zamakhshari) .

الوباء اصطلاحاً : يعرف على انه كل مرض شديد العدوى و سريع الانتشار من مكان الى اخر و يصيب الانسان و النباتات و الحيوانات و الذي يكون في اغلب الاحيان قاتلاً (al-zamakhshari) .

التعريف الاجرائي : هو كل مرض او علة تصيب عدداً كبيراً من الناس و يكون انتشارها ضمن حيز جغرافي واسع و في مدى زمني قصير فتخلف اعداد كبيرة من الضحايا و يصعب ايجاد علاج لها .

الإطار النظري و الدراسات السابقة

المبحث الأول : مفهوم استشراف المستقبل : ان استشراف المستقبل هو عملية علمية تسعى الى معرفة التوجهات العامة في حياة الانسان والتي من شأنها ان تؤثر على حياة الافراد او المجتمعات ويوفر الاستشراف مساحة واسعة من الحرية للمبدعين والمهتمين بالتفكير في المستقبل والكشف عن التغيرات

التي يواجهها العالم من خلال تحليل المشكلات والمعطيات المتوفرة في الزمن الحاضر ورسم خطط لمواجهة تلك العقبات بما يعود بالمنفعة على البشرية جمعاء و في مختلف المجالات (Al-Hindawi, 2017, p. 24) و يعد الاستشراف من مقومات النجاح الرئيسة لأي نشاط انساني سواء فردي او مجتمعي حيث ان النجاح في اي عمل لا يمكن ان يستمر دون وجود رؤية واضحة للمستقبل من شأنها ان تحافظ على ديمومة العمل ونجاحه و من أهم ما يمكن الاشارة اليه في نظرة الناس للمستقبل هما متغيرين هامين قد يخفيان على الكثير من المهتمين بهذا المجال و هما ان المستقبل لم يعد بذات الغموض الذي كان عليه في السابق فقد أصبح قابلاً للدراسة فقبل وجود علم الاستشراف كانت اي صورة مستقبلية منتجة منبعها هو الاجتهاد القائم على الحدس الشخصي دون وجود أي أساس علمي, اما المتغير الثاني فهو يرتبط بكون المستقبل أصبح قابلاً للتشكيل و ليس كما كان في السابق أمراً محتوم تم إعداده مسبقاً (Mansour, 2013, p. 35), فقد صار بإمكان الافراد الاختيار بين كثير من الاختيارات المطروحة امامهم لحل المشاكل التي ممكن ان تحصل في المستقبل من خلال التخطيط الواعي و الصور المستقبلية التي يمكن الحصول عليها من تحليل البيانات سواء كانت هذه الصورة لمستقبل مرغوب فيه او المستقبل الغير مرغوب فيه و التحضير له, و يساعد الاستشراف في خلق مستقبل أفضل للبشرية من خلال مواكبة التغيرات الحاصلة في مختلف المجالات و من خلال تهيئة أشخاص قادرين على القيادة و رسم الخطط المستقبلية و اتخاذ القرارات المناسبة (Abdel-Fattah, 2003, p. 34).

مناهج الاستشراف : قبل التطرق لمناهج علم الاستشراف لابد من ذكر 3 خطوات تعتبر خطوات رئيسة و منطقية في عملية الاستشراف و لا يخلو منها اي منهج استشرافي و هي كالاتي (Amin, 2018, p. 10) :

1- فهم الحاضر : ان اول خطوة في حل أي مشكلة هي ادراك ان هناك مشكلة اصلاً , فقبل الخوض في اي نشاط استشرافي يجب فهم المشكلة الموجودة و يتضمن هذا الفهم الجذور التاريخية للمشكلة و اصلها و كيف تطورت حتى وصلت للزمن الحاضر ثم كيف ستؤثر على المستقبل.

2- الاستباق : المقصود به هو تثبيت بعض التوقعات التي تخص التغيير الذي سيحصل في المستقبل و يتم من خلال تحليل المعطيات المتوفرة بخصوص المتغير المستقبلي بدون اهمال لما يمكن الحصول عليه من بيانات تاريخية بخصوص المشكلة و في هذه الخطوة يمكن توجيه المستقبل نحو الاتجاه المرغوب فيه ان وجد.

3- القرار : في هذه المرحلة يتم اتخاذ القرار بخصوص المشكلة و الذي سيؤدي الى تغيير كلي او جزئي و سيكون له اثره على المستقبل و سيساهم في تحقيق الهدف المنشود منه.

و بعد التعرف على خطوات استشراف المستقبل يمكن التطرق الى مجموعة من اهم المناهج المتبعة في عملية الاستشراف (Jabr, 2009, p. 356) :

المنهج الحدسي : يعكس هذا المنهج الآراء الشخصية للمستشرف و توجهاته الخاصة و يعتمد هذا المنهج المرجعية المعرفية و الخبرة الذاتية و القدرة على التخيل و الرؤية المستقبلية .

المنهج الاستكشافي : يعتبر من ابسط المناهج الاستشرافية و اكثرها انتشاراً و يقوم على استطلاع وجهات النظر بخصوص موضوع معين و علاقته بالماضي و الحاضر و المستقبل .

المنهج الاستهدافي : كما تم ذكره سابقاً فالمستقبل أمر قابل للتشكيل وفق رغبة الفرد او المجموعة من خلال اتخاذ القرارات التي من شأنها قيادة المستقبل نحو الاتجاه المرغوب فيه , و هذا المنهج يعبر عن التدخل المباشر للبشر في عملية بناء المستقبل لغرض تغيير مساره و تحقيق نتائج و أهداف محددة .

المنهج الشمولي : في هذا المنهج يتم الاخذ بنظر الاعتبار و بدقة شديدة الظواهر التاريخية المتعلقة بمشكلة ما و التي تطورت على مر الازمان لتصل بالبشر في المستقبل الى نتيجة مفروضة و حتمية و هنا يقصد الظواهر غير القابلة للتغير و التي لا يمكن للبشر ايقافها و هي بالطبع لها علاقة بالمستقبل و تأثير عليه, بالتالي سوف تكون نتائجها أمر مفروغ منه .

المنهج التصوري : و هو منهج يستعمل على نطاق واسع في الدراسات الاستشرافية و يهتم هذا المنهج بدراسة البيانات في الزمن الحاضر بشكل اكثر عمقاً من باقي المناهج بغرض رسم صورة مستقبلية لها علاقة أكثر واقعية بالمستقبل فلا يحاول الذهاب بعيداً في توقعاته من خلال تقييم عقلاني لما عليه الوضع الراهن من معطيات متجاهلاً فرضية ان التغير في كل جوانب الحياة يمكن ان يحصل بسرعة بل انه يفترض ان التغيير يأخذ وقتاً طويلاً حتى ما نحن عليه الان من تطور فقد تطلب منا سنين طويلة للوصول الى ما نحن عليه اليوم .

و لكل نشاط علمي اسلوبه الخاص او عدة اساليب متنوعة تتيح للعاملين فيه البحث بطرق مختلفة للوصول الى غاياتهم و علم الاستشراف ليس استثناء فهو ايضاً يملك منذ بدايته مجموعة واسعة و متنوعة من الاساليب و التي مرت بمراحل كثيرة من التطور وصولاً الى وقتنا الحاضر و سيتطرق الباحث الى ذكر أهم الاساليب المتبعة في عملية استشراف المستقبل منذ بداية هذا الحقل العلمي الى وقتنا الراهن ففي منتصف القرن الـ20 ظهرت عدة اساليب سميت فيما بعد بالأساليب التقليدية للاستشراف و هي كما يأتي :(Al-Juhani, 2009, pp. 18-20)

1- التنبؤ : في هذا الاسلوب يعتمد الانسان على حدسه الشخصي في تحليله لبعض المشاكل و تقديره لمدى تأثيرها على حياته او حياة المجتمع او درجة تغييرها لمسار الاحداث في المستقبل, ولكن هذا الاسلوب كثيراً ما يواجه الفشل لان الحدس الشخصي ليس كافياً لاتخاذ قرارات صائبة لحل المشاكل سواء في الوقت الحاضر او المستقبل لان المشكلات لها عدة متغيرات و لا يمكن التعامل معها بدون منهج علمي .

2- الاستقراء : يعتمد على وضع مجموعة من الآراء لحل مشكلة ما في المستقبل القريب ولكن عيب هذا الاسلوب يكمن في مدى صلاحية الحلول الموضوعة و مدى ديمومتها على مر الزمن فالمشكلات تتفاقم و تكبر بمرور الزمن و من غير المنطقي الاعتماد على حلول قديمة في حل المشاكل الحديثة لذلك يعتبر الباحثون ان هذا الاسلوب لا يقدم سوى حلول مؤقتة للمشكلة و على مدى المستقبل القريب .

3- الاسقاطات : يعتمد هذا الاسلوب على قراءة بيانات تاريخية لإحداث ماضية و صنع نموذج قياسي يتم اسقاطه على وقائع و احداث تحصل في زماننا الحاضر او ممكن حدوثها في المستقبل و يبقى هذا الاسلوب مثل سابقه يعاني من ضعف التأثير فالمشاكل في عصرنا هذا لها متغيرات عديدة و متسارعة بشكل كبير فضلاً عن اختلاف كبير بين الزمن الماضي و الحاضر من الناحية العلمية و التكنولوجية و حتى على مستوى سلوكيات الافراد و علاقتهم ببعضهم .

4- الانتشار : على النقيض تماماً من الاسلوب السابق فهذا الاسلوب يعتبره الكثيرون الاكثر سهولة فهو يفترض ان حل اي مشكلة يكمن في التكنولوجيا و ان التكنولوجيا الحديثة بطبيعة الحالة غير متوفرة لكل الناس و لكنها و بمرور الوقت ستنتشر و تصل الى جميع من يحتاجها لذلك فكل ما يتطلبه هذا الاسلوب هو الانتظار لمدة من الوقت حتى يتمكن من يعاني من مشكلة ما الاستعانة بالتكنولوجيا لحل مشكلته .

ان أغلب أساليب الإستشراف التقليدية لا تقدم سوى حلول مؤقتة و غير كافية للتعامل مع المشاكل و الازمات على المدى الطويل حيث يمكن الاعتماد على أحد الاساليب الحديثة التي من شأنها ايجاد حلول أكثر ديمومة للمشاكل و تؤمن مدة طويلة من الاستقرار قبل ان تظهر مشكلة جديدة و يبدأ التفكير في حل جديد لهذه المشكلة , و في ما يلي ذكر لأهم تلك الأساليب (Ismail, 2011):

1- السلاسل : تعتبر من أكثر الاساليب تعقيداً في عملية الاستشراف لأنها تعتمد على توفر كمية كبيرة من المعلومات لغرض تحليلها قبل الشروع في عملية الاستشراف .

2- السببية : يعزو استخدام هذا الاسلوب الى فرضية تقول بأن اساس اي مشكلة هي الانسان و اي مشكلة تكون لها صلة مباشرة او غير مباشرة بالإنسان و سلوكياته فيبحث هذا الاسلوب في مجموعة من المتغيرات التي لها تأثير على سلوك الانسان .

4- الالعاب : يقوم هذا الاسلوب على اساس فكرة المحاكاة الواقعية من خلال اشراك الناس في عملية الاستشراف فيسمح لهم بالمشاركة في تحليل المشاكل و ابداء الآراء و وضع الخطط و اتخاذ القرارات و الاستماع لرأي الاخرين و تحليل ردود الفعل من ثم استخراج صور مستقبلية لردود فعل الناس على قرار معين او خطة او مشكلة ما او ازمة معينة .

5- المقطعية : و يعني هذا الاسلوب التحليل العميق لفهم المتغيرات الخاصة بمشكلة ما و ما هي القوى التي تحركها و من فوائد هذا الاسلوب قدرته على فرز عدد قليل من التنبؤات من ضمن تنبؤات كثيرة و تكون تلك المجموعة الصغيرة المستخرجة من التنبؤات هي الاكثر قابلية للحدوث في المستقبل .

6- التناظر : يعتبر اسلوب بسيط لكنه غير ناجح بشكل كبير حيث يعتمد على استحصال الصور المستقبلية من خلال النظر في أحداث الماضي و تحليل ردود الافعال على مشكلة ما لكن ضعف هذا الاسلوب يكمن في التغير المستمر الحاصل في سيكولوجية الانسان حيث ان ردة الفعل تجاه امر اما قبل خمسين عام تختلف عن ردة الفعل الان تجاه ذات الامر كما و يعتمد هذا الاسلوب في نشاطه الاستشرافي على فرضية ان هناك حيز زمني لوقوع كل مشكلة اي ان اي مشكلة يمكن ان تتكر كل فترة من الزمن ما لم يحدث اي خلل يؤدي الى تغير هذا الحيز الزمني سواء باتساعه او قصره .

7- السيناريو : يعتبر هذا الاسلوب هو الاقرب لدراستنا في تخصص الفنون السينمائية و التلفزيونية , و في علم استشراف المستقبل يمثل اسلوب السيناريو وصف لإحداث ممكنة الحدوث في المستقبل او احداث مرغوب فيها مع الاخذ بعين الاعتبار وجود تفسير لكيفية وصول الاحداث الى ما هي عليه من خلال شرح الماضي و الحاضر , اما في تخصص السينما فالسيناريو هو نص مكتوب من قبل السيناريست يصف فيه العمل الفني و يجمع ما بين الصورة و الصوت ثم يقدم للمخرج ليقوم بتحويله الى واقع بصري ملموس , و يقول (ستيوود) في كتابه (الفيلم و اصوله) ان السيناريو ما هو الا "تسجيل لمعاني الصورة من خلال

الكلمات و التي يمكن ان تتحول بدورها الى صور من خلال الكاميرا التي يتحكم بها خيال المخرج" (Khoja, 2011, p. 165) ,و يتميز هذا الاسلوب عن غيره بأنه يتطلب من العاملين به قدراً كبيراً من الإبداع و الخيال على الرغم من كونه يستند على أساس علمي مثبت و أحداث حقيقية للوصول الى الهدف او الاهداف المطلوبة منه و التي تكون في الغالب أهداف سياسية او عسكرية او اقتصادية او اجتماعية او وطنية , كما يمتاز أسلوب السيناريو انه يمكن ان يتكون من أكثر من خطة حيث يمكن ان يصل عدد الخطط المستقبلية الموضوعة في أي استراتيجية مستقبلية الى 4 خطط تتم صياغتها بسرية تامة (Sadeq, 2016, p. 297) ,و قد حدد العالم الفرنسي (جوديه) ان السيناريوهات المستقبلية لها 3 أنواع (Sadeq, 2016, p. 298):

أ- المرجعية : و تعبر عن الوضع الذي يكون حدوثه في المستقبل أكثر احتمالاً من غيره في ما يخص التطور الحاصل في مشكلة ما .

ب- الايجابية : يعبر هذا النوع عن التفاؤل في توقع التطور الحاصل في الظاهرة التي يتم دراستها مثل توقع ايجابي و متفائل للتطور الحاصل في مجالات مثل الصناعة و الصحة و البيئة و غيرها .

ت- السلبية : و يمثل هذا النوع الصورة العكسية تماماً للنوع الايجابي من السيناريوهات المستقبلية فهو يتوقع دائماً ان تؤول الظروف نحو وضع كارثي و معاناة للجنس البشري .

و تكمن أهمية هذه السيناريوهات المستقبلية في تعزيزها للجناب المعرفي عند الانسان من خلال تحليل دقيق لتطور الظواهر المختلفة و دور الانسان في تشكيل صورة المستقبل من خلال الانشطة المختلفة التي يقوم بها للوصول الى غاياته فتكون هذه السيناريوهات في بعض الاحيان مصدراً بحد ذاتها لاستلهام الأفكار الجديدة كما توفر وسيلة لترتيب التصورات حول ما يخفيه لنا المستقبل و مدى فاعلية القرارات التي نتخذها لتحقيق النجاح في الميادين العملية و العلمية المختلفة و إعطاء فرصة لإعادة النظر في هذه القرارات و إعادة صياغتها فضلاً على تضمين عدد أكبر من الاحتمالات اذا لزم الأمر (Sadeq, 2016, p. 298).

8- دلفي : سمي بهذا الاسم نسبة الى معبد اغريقي قديم كان يجتمع فيه مجموعة من الكهنة للتنبؤ بمستقبل الظواهر الاجتماعية اعتماداً على ما يملكونه من معلومات تؤهلهم لتصور المستقبل و يعتمد هذا الاسلوب على عرض كل الاحتمالات القابلة للحدوث و المتعلقة بمشكلة معينة و تعتبر هذا الطريقة هي الاكثر استخدماً من قبل المؤسسة الأمريكية للدراسات المستقبلية (Tariq, 2008, p. 139), و بعد ذكر أهم أساليب الاستشراف الحديثة يتفق الباحث مع اسلوب السيناريو المستقبلي لما يوفره من ميزات تتيح لصناعة العمل او العامل بمجال استشراف المستقبل بناء صورة المستقبل بالطريقة التي يفضلها و توجيه الاحداث نحو المسار الافضل حسب رؤيته لتحقيق الاهداف المطلوب ضمن الحيز الزمني المتفق عليه في خطة العمل.

ظاهرة الاستشراف في الفيلم السينمائي : ان بداية الاستشراف في السينما ليست حديثة فهي تعود الى بدايات السينما نفسها من خلال عدد من الافلام مثل فيلم (رحلة الى القمر) للمخرج (جورج ميليه) الذي صدر عام 1902 و الذي يتحدث عن رحلة لمجموعة من العلماء الى القمر و كذلك فيلم (الزمن الحديث)

للفنان (تشارلي شابلين) الذي صدر عام 1933 حيث طرح قضية سيطرة الالة على البشر و انتشار البطالة (Smith, 2010, p. 76), منذ بدايتها فالسينما تنتشر بسرعة كبيرة و في كافة المجالات حتى على مستوى الطرح فقد اصبحت السينما تتناول موضوعات على تماس مباشر مع حياة الانسان و احتياجاته مثل السياسة و الاقتصاد و الصحة و العلوم و غيرها , و ان السينما بما لها من ميزات تفاعلية في التلقي و التفاعل من قبل المشاهدين قد قدمت موضوعات متنوعة و جذابة و على كلى المستويين سواء الموضوعات التاريخية او الموضوعات المستقبلية المتعلقة بالاستشراف و الصور المستقبلية و هذه الموضوعات المستقبلية تنقسم بدورها الى قسمين فهناك نوعين من الاستشراف هما الاستشراف التفاؤلي الذي يقدم صوراً مستقبلية لعالم يزهو بالرفاهية و التطور و استشراف سلبي يقدم صوراً مستقبلية لعالم تسوده الكوارث و تسيطر عليه الاحقاد و الاطماع و المشاعر و الافكار السوداوية التي ستؤدي به الى الهاوية (researchers, 2004, p. 18), و هنا يأتي دور السينما كوسيط ممتاز يتجسد من خلالها الخيال الانساني تجاه المستقبل بشكل مادي في غاية الدقة من خلال الافلام السينمائية فقد ظهرت في العقدين الاخيرين ما يعرف بـ (سينما الفيروسات) او افلام الرعب من الامراض التي جسدت الخيال الابوكاليبسي من خلال افلام مثل (عدوى) و (بعد 28 يوماً) و (تفشي) و افلام اخرى تناولت موضوعات الاستشراف السلبي من جانب اخر هو الكوارث الطبيعية مثل افلام (اليوم بعد الغد) و (سان اندرياس) و (2012) و التي تندرج ايضاً ضمن صنف الخيال العلمي (Yakhlef, 2012, p. 71)و على النقيض تماماً هناك افلام تناولت موضوعات مستقبلية بصورة ايجابية تبعث على التفاؤل مثل (بين النجوم) و (لوسي) و (المتمرد) و التي ساهمت جميعها في اظهار مدى التطور التكنولوجي التي وصلت اليه البشرية (Abdel-Karim, 2020)و بعد التطور الهائل الذي طرأ على صناعة السينما فقد زادت من صناعة أفلام الخيال العلمي بفضل ما اكتسبته هذه الصناعة من مميزات فنية و تقنية و التي مكنتها من تكوين عوالم جديدة لا يمكن لأي فن اخر ان يوجدها , فقد أسهمت في نقل المشاهد من كونه مجرد متفرج الى شخص مشارك في الاحداث و متفاعل معها , و مع استمرار الانتاج في افلام الخيال العلمي و زيادة قبولها لدى الناس فقد أصبحت هذه الافلام بمثابة المرجع الاستشرافي الذي يهدف الى توقع مصير الانسانية في المستقبل و تقديمه أمامهم بالصوت و الصورة فالفيلم باختصار أصبح كالوثيقة المستقبلية التي تسعى لمحاكاة ما يمكن ان يكون في قادم الايام , و بعد الانفتاح الكبير الحاصل بين دول العالم و زوال الحدود الجغرافية لم تعد السينما مجرد اداة لاستشراف المستقبل البسيط بل انها توجهت لاستكشاف احوال المجتمعات و مخاوفها و السينما هنا لها دور كبير في تهيئة الاجواء لنمو ما يعرف بالقلق الجمعي من المستقبل بفضل ما تناولته الافلام من موضوعات تتضمن طرح تلك المخاطر و من جانب اخر فقد ساعدت تلك الافلام الناس بطرق غير مباشرة في مواجهة المشاكل المختلفة و التغلب عليها وفق استراتيجيات علمية و منطقية (Dhaidan, 2022), فأفلام الخيال العلمي تشكل أيديولوجيات غير متناهية لمضامين علمية و خيالية و تعتبر الانجازات التكنولوجية و التطور العلمي هي المادة الاساس التي تستلهم هذه الافلام مادتها منها بالإضافة الى تنوع المرجعيات الثقافية و المعرفية لدى صانعي الافلام و هذا ما يسبب التنوع الهائل في الموضوعات التي تطرحها افلام الاستشراف فمنها ما يخضع للتجربة و التحليل و الدراسة و منها ما يعتمد على المخيلة بشكل كلي او جزئي (Al-Jubouri, 2001, p. 77),

فأفلام الخيال العلمي تعبر عن العلوم بمختلف تخصصاتها و مميزاتها و التي من ضمنها ايجاد ما لم يكن موجوداً من قبل (Nichols, 2005, p. 12), بالإضافة لقدرة هذه الافلام على توسعة مدركات المتلقين و حثهم على تطوير الجانب الفكري من خلال المواضيع التي تحمل مضامين فكرية تزخر بكمية لا متناهية من المعلومات و افلام الخيال العلمي لا تقدم هذه المعلومات بصيغة مجردة بل انها تقدمها من خلال معالجة إخراجية فنية ضمن حيز الاستشرافات المستقبلية (Nichols, 2005, p. 33), و من الجدير بالذكر أن افلام الخيال العلمي لا تعتمد فقط على الجانب القصصي و الخيالي في جذب انتباه المشاهدين بل هناك الجانب التقني المتمثل في المونتاج و الخدع و المؤثرات الخاصة التي تعمل على تحفيز جانب الابهار لدى المشاهدين و التي بالطبع تحتاج الى ميزانيات ضخمة لتنفيذها فضلاً عن الجانب الروائي اذ تعتمد افلام الخيال العلمي على اساليب سردية جديدة و تستخدم التعبير السينمائي بشكل غير اعتيادي من أجل خلق نوع فلمي جديد مغاير للواقع الفلمي المتعارف عليه لتقود به المشاهدين الى عوالم مستقبلية مجهولة , فالفيلم السينمائي صار أشبه بمرآة تعكس الخيال و الفكر الانساني "فالصورة السينمائية كم من الأفكار بحاجة الى وسيط يمتلك القدرة على اثارة هذه الافكار و ايصالها للمتلقي" (Al-Baydhani, 2016, p. 91), و يعتمد مؤلفي أفلام الخيال العلمي على مبدأ التلميح في سرد الاحداث و رواية القصة مما يسمح للمتلقين بالمشاركة بشكل غير مباشر في عملية تكوين الصورة المستقبلية من خلال التفكير و بناء الاستنتاجات عن الاحداث و الشخصيات و الانسجام مع ايقاع الفيلم و فهم المعنى و تماسكه (Obada, The Semiotics of Tension and its Relationship to the Interactions of Passions in Maghreb Cinema (An Analytical Study of a Sample of Maghreb Films), 2019, p. 169), كما ان هناك مجموعة مصطلحات مثل الخوف من المستقبل و تشظي الزمن و الخلاص و الانهزام و التي تعتبر مصطلحات فلسفية تعبر عن قضايا انسانية و تمثل شفرات يستعملها المتلقي لفك رموز الفيلم السينمائي من خلالها و فهم مضامينه و هي تطلب في نفس الوقت ان يملك المشاهد قدرة ذهنية عالية تمكنه من معالجة هذا الكم من المعلومات و التعامل معها و ان يتحلى بخيال واسع يمكنه من تخيل صور المستقبل و توقع النتائج السلبية قبل الايجابية و حتى النتائج غير المتوقعة و وضع سيناريوهات قابلة او غير قابلة للحدوث و كل ذلك على اساس علمي و منطقي (Masoud, 2017, p. 127), و يشكل الاستشراف في الفيلم السينمائي استباق زمني يهدف الى التنبؤ بما يمكن ان يحدث و يعمل على وضع تصور مستقبلي لحدث في زمن لاحق عن طريق مجموعة من التلميحات و الاحداث الصغيرة التي تعمل على توجيه المشاهد لاستشراف المستقبل و توقع ما يمكن حدوثه وهذا ما يسمى بالاستباق التمهيدي الذي يمثل نشاط عقلي يضع المشاهد في حالة ترقب وانتظار ولا ينتهي الى بنهاية الفيلم (Bahrawy, 1990, pp. 133-137), ويعتقد بعض صناع أفلام الخيال العلمي وخصوصاً أفلام استشراف المستقبل ان الاستشراف يضيف مزيداً من التشويق والذي تستند عليه حبكة الفيلم السينمائي وكذلك يعتمد عليه صانعوا الافلام في اخفاء الاسرار و وضع المشاهدين في حالة من الترقب والتساؤل بدلاً من تقديم التلميحات التي من الممكن ان تكشف عن اهم الاحداث في الفيلم وتجرده من الجوهر الذي وجد لأجله وهو المتعة (Kassem, 1984, p. 44), ورغم التنوع الكبير لموضوعات استشراف المستقبل الا ان هذا النوع من الافلام يعتبر اقل انتاجاً مقارنة بغيره من الانواع الفيلمية مثل افلام الحركة والمغامرات والافلام

الرومانسية ويعود السبب في ذلك لان اغلب القصص التي يتم تحويلها الى افلام وبغض النظر عن افلام الاستشراف والخيال العلمي فهي تتحدث عن اشياء في الزمن الماضي حيث يقوم كاتب السيناريو باسترجاع هذه الاحداث واعادة صياغتها وترتيبها بتسلسل جديد ومن ثم يأتي دور مخرج العمل فيقوم بتحويل تلك الاحداث من شكلها الاول كنص مكتوب الى شكلها النهائية كمادة مروية بشكل سمعي وبصري حيث تمثل واقع جديد في بنية الفيلم السينمائي (Bahrawy, 1990, p. 138), وكما كان لتقنية الاستشراف تأثيرها على سير الاحداث في الفيلم فان لها تأثيراً مماثلاً او قد يكون أكثر حدة على عنصر اخر من عناصر اللغة السينمائية وهو الشخصيات فالتغير الحاصل في الشخصية السينمائية في الفيلم و خصوصاً فيلم الخيال العلمي يكون مرتبط ارتباط وثيق بالحدث الرئيس والذي بدوره تكونت ملامحه داخل عقول المشاهدين بفضل مجموعة من الفرضيات حول المستقبل المجهول وان تعامل الشخصيات مع هذه الاحداث يوجد حلقة متكررة تجمع ما بين كل الشخصيات الفيلمية وتولد ردود افعال مختلفة كالخوف او الترقب حيث يمكن القول ان"الفلم يحمل مضامين معينة يتم اعلانها من خلال الشخصيات بالدرجة الاولى" (Nichols, 2005, p. 49) و التغيرات الحاصلة للشخصية الفيلمية من السهل ملاحظتها فالسينما تمثل الفن الاقوى من اي فن اخر في صياغة اراء الناس و اذواقهم و حتى سلوكياتهم و مظاهرهم باعتبار الشخصية هي "الجزء الذي يبلور قيمة العمل الفني بشكل او باخر عبر مظهرها و سلوكها و مضمونها الفكري الذي ترمي الوصول اليه (Clark, 1986, p. 33), و غير دور السينما المهم في تزويد المتلقين بالمعرفة في كافة مجالات الحياة فلها دور مهم اخر يتمثل في بلورة القيم الانسانية و الاخلاقية التي نعيش من خلالها مهما كان الفرق بين الزمن و المكان اللذان يكونان الحيز الذي يدور فيه واقع الفلم و بين الواقع الذي نعيش فيه "فالعالم الفيلمي يعيد تكوين العلاقات الزمانية و المكانية للعالم الواقعي" (Martin, 2009, p. 221) و ذلك بمساعدة الشخصيات الفيلمية و قدرتها على توجيه المشاهد و مرونتها في التحول في سبيل دعمها لمضمون الفيلم الفكري (Abdel Aziz, 2010, p. 463), و من هنا نعرف ان تكاد لا توجد اي قصة تخلو من تقنية استشراف المستقبل سواء من الناحية الروائية المتمثلة بالتقنيات السردية في الفيلم او من ناحية اشراك المتلقي في عملية الاستشراف و السماح له بتوقع الاحداث المستقبلية ايجابية كانت ام سلبية او في الواقع الفيلمي او الحقيقي مدفوعاً بغريزة الفضول الانساني, و ذلك بخطوات علمية يبدأها باستقراء الحاضر و ظروفه من ثم البحث في الماضي الذي هو مرآة يرى من خلالها صورة نسبية للمستقبل (Amin, 2018, pp. 10-11), ثم يبدأ المتلقي بوضع بعض الفرضيات و الاستنتاج من خلال تحليل ما توفر لديه من معطيات و معلومات يوفرها له صانع الفيلم في فترة الاستهلال التي يتراوح بين خمس عشرة الى عشرين دقيقة و هي الفترة التي يعمل فيها صانع العمل على جذب المتلقي و اقناعه بأهمية و جودة العمل فضلاً عن التعريف بالشخصيات و وصف البيئة و الحيز الزماني و المكاني الذي تدور فيه أحداث الفيلم (Haro, 2012, p. 137).

المبحث الثاني : تمثلات الاستشراف الوبائي في الفيلم السينمائي :

منذ بداية السينما و هي تنتشر بسرعة مذهلة في كافة نواحي الحياة و على مستوى العرض و مستوى الطرح لموضوعات تمس حاجة الانسان في كافة الميادين مثل الاقتصاد و السياسة والفكر و الاجتماع و غيرها، و ان الفيلم السينمائي يمتاز بفاعليته في التلقي و من ثم التفاعل من قبل المشاهدين من خلال تناوله

لموضوعات متنوعة و جذابة سواء كانت هذه الموضوعات مرتبطة بحوادث ماضية متمثلةً بالأفلام التاريخية او موضوعات مستقبلية ترتبط بموضوع الاستشراف و الذي بدوره ينقسم الى استشراف تفاؤلي يتصور عالماً جديداً يزهو بالرفاهية و التطور التكنولوجي و الاجتماعي و الاقتصادي، و استشراف سلبي يمتاز برؤية سوداوية تقول بأن العالم مشرف على ايام صعبة و متوجه نحو كوارث ستؤدي به الى التراجع و الانحدار (Dhaidan, 2022), و هنا تظهر السينما كوسط ممتاز يتجسد من خلاله الخيال الابوكاليبسي تجسيداً مادياً دقيقاً من خلال ما يعرف بأفلام (الرعب من المرض) او (سينما الفيروسات) عن طريق أفلام مثل (contagion) و (outbreak) و (28 days later) او افلام الكوارث الطبيعية مثل (san Andreas) و (2012) و (the day after tomorrow) و هي التي كانت تندرج في السابق ضمن فئة أفلام الخيال العلمي (Abdel-Karim, 2020), و على الجانب الاخر هناك الافلام التي تنتهج طرح الموضوعات المستقبلية وفق رؤى ايجابية مثل (interstellar) و (insurgent) و (Lucy) و التي ركزت اغلبها على ابراز مدى التطور الذي وصل اليه الجنس البشري في الجانب التكنولوجي و امكانياته في التحكم بمصادر الطاقة (Abdel-Karim, 2020), وان الوضع العام الذي يعيشه العالم من تغيرات على كافة المستويات و النواحي يقود الانسان للبحث عن مستقبله و ما سيؤول اليه مصير العالم، ولعله لم يجد بوابة ترشده الى تلك العوالم المستقبلية أفضل من السينما لما تملكه من تقنيات قادرة على التأثير في المشاهد و ادوات تعبيرية قادرة على تجسيد المستقبل, ولم تكن بداية الاستشراف في السينما حديثة بل انها تعود الى بدايات السينما الاولى من خلال فيلم (رحلة الى القمر) لجورج ميليه و الذي انتجه عام 1902 و الذي تحدث في ذلك الوقت عن ذهاب بعض من علماء الارض الى القمر ، وفيلم (الازمنة الحديثة) لتشارلي شابلين عام 1933 و الذي تنبأ بسيطرة الالة على الانسان و انتشار البطالة , و لقد زادت جاذبية هذا النوع من الافلام بعد ان اكتسبت السينما تقنيات حديثة و فائقة مكنتها من خلق عوالم جديدة و التي ليس بمقدور اي نوع اخر من الفنون تحقيقها حيث نقلت المشاهد من كونه مجرد متفرج الى متفاعل و مشارك في تفاصيل الاحداث، لذا فأن الفيلم السينمائي اصبح كالمرجع التنبؤي الذي يتناول الحوادث المستقبلية و يقدمها بالصوت و الصورة حيث يعتبر وثيقة مستقبلية تحاول محاكاة ما هو قادم من الايام، و الملفت ان السينما تعدت مجرد استشراف الموضوعات البسيطة بل توجهت لاستشراف حال المجتمعات و المخاوف الجماعية لها بعد ان كانت في السابق مجرد مخاوف بسيطة على الصعيد الفردي و ذلك بسبب الانفتاح الكبير بين الدول و زوال الحدود الجغرافية و لقد تحدث (بول فيريلو) عن الانتقال من زمن الحرب الباردة الى عهد جديد اسماه بالهلع البارد حيث قال انه هلع جمعي يدفع الانسان نحو توقع ما هو غير متوقع و استشراف الكوارث التي غالباً ما تأتي بدون سابق انذار مثل الكوارث البيولوجية و التكنولوجية و البيئية و السياسية ، و من جانب أيديولوجي فقد هيأت السينما الاجواء الملائمة لهذا القلق حيث كانت اغلب الاعمال السينمائية التي تتناول موضوعات مستقبلية تتضمن في صميمها التنبؤ بتلك الاخطار العالمية حيث لاقت تلك الافلام قبولاً ورواجاً من قبل الجماهير وان القراءة الجيدة لهذه الافلام و التفكر فيها تساعد بطرق مباشرة واخرى غير مباشرة في مواجهة و حل المشاكل التي تنبأ بها صناع الافلام وفق استراتيجيات علمية (Dhaidan, 2022), كما ان التحليل السيميولوجي لهذه الافلام يمكن ان يكشف لنا عن جوانب مهمة مثل مكان حدوث الواقعة و هو

ما حدث في فيلم (عدوى) الذي يحكي قصة انتشار وباء عالمي يعود اصله الى الصين و الذي ربطه الكثيرون بما يحدث في زمننا في ظل تفشي وباء فايروس كورونا فقد تمكن الفيلم من تحديد الاحداثيات الجغرافية لهذه الكارثة البيولوجية بدقة متناهية فضلاً عن تنبؤه بمدة حضانة الفايروس البالغة 14 يوماً و هي تقريباً نفس مدة حضانة فايروس كورونا (Obada, Epidemiological Foresight Films and the Indications of the Functioning of Cinematic Intertextuality in Light of the Corona Pandemic, A Semiological Analytical Study of the Contagion Film, 2021, pp. 90-92), و يقوم اسلوب السرد في افلام الاستشراف على مبدأ التلميح حتى يتنسى للمشاهد بناء استنتاج عن الفيلم و يتمكن من بناء المعنى و جعله متماسكاً (Obada, 2019, p. 169)، و هناك عدة مصطلحات مثل الخلاص و الانهزام وتشظي الزمن و الخوف من المستقبل و الرغبة و التي تعتبر مصطلحات فلسفية تهتم بقضايا حياتية و تمثل شفرات معرفية لفك رموز الفيلم و فهم مضامينه، حيث لا يمكن للمتلقي مشاهدة الفيلم بدون هذه التلميحات و هذا الامر يتطلب في ذات الوقت ان يتحلى المشاهد بالقدرة الذهنية اللازمة للتعامل مع هذه المعلومات و معالجتها و الخيال الواسع القادر على تخيل صور المستقبل و توقع النتائج الايجابية و السلبية و حتى النتائج الغير متوقعة و وضع سيناريوهات قد تكون قابلة او غير قابلة للحدوث و كل ذلك وفق منهجية استشرافية معينة و على اساس علمي (Masoud, 2017, p. 127), اذ يكون الاستشراف في الفيلم السينمائي استباق زمني الهدف منه هو توقع ما يمكن ان يحدث و التي هي بشكل عام مهمة الاستشراف بكل انواعه (Bahrawy, 1990, p. 137)، و الاستباق يعمل على وضع تصوير مستقبلي لحدث لاحق عن طريق احداث اولية توجه المشاهد نحو استشراف ما يمكن حدوثه و هو ما يسمى بالاستباق التمهيدي الذي يضع المشاهد في حالة انتظار و ترقب لا يمكن ان تنتهي الا بناهية المشاهدة (Bahrawy, 1990, p. 133), و يرى البعض ان تقنية الاستشراف في الفيلم السينمائي تتعارض مع مفهوم التشويق الذي تقوم عليه حبكة الفيلم و التي يعتمد صانعوا الافلام في صناعتها على اخفاء الاسرار و ابقاء المتلقي في حالة من التساؤل بدلاً من اعطاء التلميحات التي قد تكشف عن اهم احداث الفيلم و تفقد المشاهد جوهر عملية الفرجة و هو المتعة (Kassem, 1984, p. 44), و يعتبر الاستشراف اقل حضوراً في الفيلم السينمائي مقارنة بتقنيات سردية اخرى مثل الاسترجاع و ذلك لان معظم القصص التي تحول الى افلام سينمائية تتحدث عن اشياء مضت و انتهت حيث يقوم بعد ذلك السيناريست باسترجاع هذه الاحداث و اعادة ترتيبها ثم يأتي دور مخرج العمل في تحويل تلك الاحداث من نصوص مكتوبة الى صورة مرئية تمثل واقع حقيقي في بنية الفيلم السينمائي (Bahrawy, 1990, p. 137), و من ذلك نستخلص انه لا يمكن ان تخلو اي قصة من عملية الاستشراف سواء على مستوى التقنيات السردية في بنية الفيلم او على مستوى اشراك المشاهد في هذه العملية و جعله يستشرف احداث قد تحدث في المستقبل الفيلمي و هذا يعود الى غريزة الانسان في التطلع الى المستقبل من خلال استقراء الظروف المحيطة به في الحاضر و العودة الى الماضي باعتباره مرأة للمستقبل, و لقد واضبت السينما على طرحها لقضايا الاوبئة و الفايروسات منذ ستينات القرن الماضي ولم تكتفي السينما بالتعبير الواقعي المجرد عن تلك الأمراض بل انها عبرت عنها بشكل متطور يرتقي لمستوى التطور الذي حققته السينما في مختلف مجالاتها منذ ذلك الوقت و الى الان , حيث كانت هناك بعض

الأفلام التي طرحت موضوع الاوبئة مستندة في ذلك الى قصص حقيقية عمل كتاب السيناريو على اعادة صياغتها بشكل درامي و فني , و في جانب اخر كان هناك البعض من صناع الافلام اللذين طرحوا موضوع الاوبئة لكنهم قدموه الى المتلقين حسب ما صورته لهم مخيلاتهم بل ان بعضهم حاول تقديم الحلول لمعالجة تلك الاوبئة و التخلص منها (albayan, 2009), و تعد الاوبئة من المواضيع المهمة التي الهمت العديد من صناع الافلام لصناعة افلام عنها مثل أنفلونزا الخنازير و فيروس سارس و فايروس كورونا و بعض الفايروسات الاخرى التي يبتدعها صناع الافلام من وحي خيالهم مثل فايروس الموتى الاحياء (الزومبي) حيث شاهدنا العديد من الامثلة على تلك الاوبئة سواء بشكل مباشر او غير مباشر و لهذه الاعمال دور كبير في زيادة التوعية و التحصين ضد الفيروسات التي تهدد حياة الجنس البشري (albayan, 2009), و في ظل هذا الانتشار الواسع للأفلام التي تناولت موضوع الاوبئة ظهر نوع فيلمي جديد عرف فيما بعد بسينما الفيروسات و التي اشتملت على نوعين الاول هو الفيروسات الخيالية حيث تتناول الافلام مواضيع لظهور فيروسات خيالية تهدد حياة الانسان و قد تكون هذه الفيروسات ذات مصادر طبيعية او قد تم تصنيعها مختبرياً من قبل البشر مثل فيلم عدوى الذي تنبأ بظهور فيروس قاتل يصيب الجهاز التنفسي للإنسان و هو الامر الذي تحقق على ارض الواقع بعد عدة سنوات من العرض الاول للفيلم و المتمثل بفيروس كورونا الذي ظهر في عالمنا عام 2020 اي بعد 9 سنوات من اصدار الفيلم (2011) و هو الامر الذي اكسب الفيلم رواجاً كبيراً في كافة انحاء العالم و حوله من كونه مجرد فيلم خيال علمي الى حقيقة ملموسة مما يعني ان الفيلم قد كسب رهان الاستشراف الذي شكل الدعامة الاساسية التي استندت عليها بنية الفيلم , حيث يقوم صناع الافلام التي تتناول مواضيع الاوبئة باستغلال موضوع الاستشراف في بنية الفيلم السينمائي لخلق تتابع صوري و العمل في ذات الوقت على صناعة الايهام بالوقع من خلال التنبؤ بظهور عدو جديد يهدد مستقبل الحياة على الارض و المتمثل بفيروس خطير يتحول الى وباء ينذر بانقراض الجنس البشري و هو الامر الذي ظهر في العديد من الافلام مثل سلسلة أفلام (كوكب القردة) و فيلم (رحلة الى بوسان) و التي طرحت جميعها قصة فيروسات خيالية تظهر بطرق مختلفة ما بين الطبيعي و الصناعي و تبدأ بعدها رحلة الصراع للبشر مع هذا العدو الخطير في محاولة انقاذ الجنس البشري (Al-Ammari, 2019, p. 16), و النوع الثاني في سينما الفيروسات هو الفيروسات الطبيعية اي الفيروسات القابلة للتطور و الوصول الى مرحلة الوباء و هو أمر مرتبط بقدرة السينما على صناعة الخوف من ظاهرة معينة و خصوصاً مع صعوبة ايجاد العلاجات اللازمة للتخلص من تلك الفيروسات التي تظهر في هذه الأفلام التي لا تطرح لنا فكرة الخوف بطريقة مباشرة بل تترك الامر لعقول المتلقين و طريقة تقبلها لمشاهد الموت و انتشار الوباء و صراع الانسان في رحلة البحث عن العقار الذي يخلص العالم من هذه الكارثة مستعينة في ذلك بعدد من عناصر اللغة السينمائية التي تساهم في تحقيق عملية الاستشراف و خلق حالة الخوف و الترقب لدى المشاهدين مثل المؤثرات الخاصة و الموسيقى التصويرية, و تزداد هذه الحالة كلما تأكدت صحة التنبؤات التي تقدمها لنا تلك الافلام حيث ان بعض الافلام مثل فيلم عدوى قدمت معطيات حقيقة في ما يخص انتشار الوباء وقد تحققت على ارض الواقع مثل الحيز الجغرافي لانتشار الوباء و اعداد الضحايا و مصدر الوباء و البلد الذي ظهر فيه الوباء لأول مرة, و من ناحية اخرى فان النجاح الكبير لهذه الافلام التي بدت لأول مرة كأنها

افلام خيالية جعل المشاهدين يوقنون ان أكثر الافلام نجاحاً هي تلك التي تستند في كتابة سيناريوهاتها على مرجعيات علمية رصينة و لكنها تكتسي بغطاء فني و درامي يعطيها صبغة فنتازية (Abdullah, 2018, p. 75).

مؤشرات الإطار النظري :

1- يمثل الاستشراف نشاط علمي يهدف الى التنبؤ بمستقبل ظاهرة معينة او بمستقبل شخص او مجموعة من الاشخاص او حتى على مستوى المجتمعات .

2- يعتبر الاستشراف بالنسبة للفيلم السينمائي تقنية سردية يوظفها صانع العمل ليبني اعتماداً على نتائجها أحداث الفيلم و يخلق حالة من الترقب و الانجذاب للمشهد المستقبلي .

3- تعتبر أفلام الاستشراف أفلام مؤدلجة لغرض ترسيخ فكرة مستقبلية عن واقع الحياة في مكان و زمان محددين .

الدراسات السابقة : بعد ان قام الباحث بالتحري و البحث في المكتبات الجامعية و خاصة مكتبة كلية الفنون الجميلة في جامعة بغداد و المكتبات الخارجية و مواقع الانترنت لم يجد بحثاً رصيناً يتناول موضوع الاستشراف في الفيلم السينمائي لاعتباره كنقطة انطلاق لبحثه ، فلم يجد الباحث سوى مجموعة من المقالات المنشورة في المجلات و التي تتحدث عن موضوع الاستشراف بشكل عرضي بالإضافة لمجموعة من البحوث التي تناولت موضوع الاستشراف ولكن من جانب سياسي او اقتصادي ولا علاقة لها بالسينما مما يعني انها غير صالحة لاعتمادها كمرجع للدراسات السابقة .

الفصل الثالث : منهج البحث : اعتمد الباحث في انجاز بحثه على المنهج التحليلي الوصفي يعني وصف لكل ما هو موجود وكائن متضمناً وصف الظاهرة الراهنة و عملياتها و تركيبها و الظروف السائدة و تسجيل كل هذه التفاصيل ثم تحليلها و تفسيرها ، و من خلال هذا الاجراء ستكون هناك امكانية لمعرفة المعالجات الفنية لموضوع استشراف المستقبل في الفيلم السينمائي عن طريق تحليل العينة المختارة للوصول الى اهداف البحث (Saeed, 1990, p. 94) .

أداة البحث : اعتمد الباحث في تحليل العينة المختارة على استخدام مؤشرات الاطار النظري كمعيار لتحليل عينة البحث .

صدق الأداة : اعتمد الباحث على الصدق الظاهري للتأكد من صدق اداة بحثه ، ويدل هذا النوع على اتفاق الخبراء على صحة اداة البحث المعتمدة في تحليل العينة و مدى صلاحيتها لتحقيق اهداف البحث، و قدم عرض استمارة لاستبيان اراء الخبراء* من أصحاب الاختصاص و الخبرة و أظهروا نسبة اتفاق عالية مع صلاحية اداة البحث.

مجتمع البحث : يشمل مجتمع البحث الافلام التي تتناول موضوعات مستقبلية و تعالج موضوع الاستشراف الوبائي في الولايات المتحدة الامريكية في عام 2011.

* تألفت لجنة الخبراء من الأساتذة :

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

أ.م.د. منير طه سلمان / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

أ.م.د. براق أنس المدرس / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

عينة البحث : اختار الباحث عينة بحثه بصورة قصدية وهي فيلم (contagion) الذي انتج عام 2011 و اخرجه (ستيفن سوديربيرغ) و قام بكتابة السيناريو (سكوت بورنس) ، و ان السبب وراء اختيار هذه العينة هو قرب الفيلم من موضوع البحث فضلاً عن تحقيق الفيلم لإيرادات ضخمة على شباك التذكار مقارنة بميزانيته كما و ان جائحة كورونا قد اعادت للفيلم شهرته بعد سنوات على عرضه و قد حصل على الكثير من الجوائز والنقد الايجابي كما ويعتبر المخرج (ستيفن سوديربيرغ) مخرجاً لامعاً و كثير الانتاج .

وحدة التحليل : اعتمد الباحث في تحليل العينة المختارة على وحدة المشهد كوحدة ثابتة للتحليل مع مراعاة كون المشاهد واضحة المعاني، لذا سيعتمد الباحث على المشاهد التي تحتوي على معالجات لموضوع استشراف المستقبل بشكل واضح كوحدة تحليل رئيسة.

تحليل العينة : بطاقة الفيلم :

المخرج : ستيفن سوديربيرغ .

السيناريست : سكوت بورنس .

البطولة : مات ديمون , كيت وينسلت

غوينيث بالترو, لورنس فيشبورن

جود لو , ماريون كوتيارد

تدور أحداث الفيلم حول فايروس قاتل حيث تبدأ الاحداث بمكالمة هاتفية تتضمن خيانة زوجية و تعود على اثرها الزوجة بيث ايمهوف (غوينيث بالترو) الى وطنها قادمة من الصين حاملة معها مرض يشبه الانفلونزا ، تزداد حالة (بيث) سوءا وبعد يومين تتدهور بشدة، فيهرع بها زوجها ميتش (مات دامون) إلى المستشفى، لكنها تموت لسبب غير معروف فيعود (ميتش) إلى المنزل ويجد أن ابنه كلارك مات أيضًا من إصابة مماثلة يتم وضع ميتش في عزل ويتبين أنه محصن ضد المرض فيطلق سراحه ويعود إلى منزله لابنته المراهقة جوري (آنا جاكوبي هيرون) رغم أنهم غير متأكدين مما إذا كانت قد ورثت مناعته فتقرر البقاء مع والدها، يصارع ميتش لمعرفة عما إذا كانت زوجته غير مخلصة له ويكافح لكي يحمي ابنته من العدوى في الوقت نفسه يبدأ كل من كان على اتصال بإيمهوف في نشر المرض في جميع أنحاء العالم و في أتلانتا، يجتمع ممثلو وزارة الأمن الداخلي مع الدكتور (إليس شيفر) (لورنس فيشبورن) من مركز السيطرة على الأمراض ويتخوفوا من أن يكون هذا المرض هو هجوم إرهابي بالأسلحة البيولوجية خلال عطلة نهاية الأسبوع وعيد الشكر أرسل الدكتور (شيفر إرين ميرز) (كيت وينسلت)، ضابط مخابرات الوباء، إلى مينيابوليس لبدء التحقيق فتتتبع ميرز تفشي المرض لتصل إلى (إيمهوف)، ولكن بعد إقامة معسكرات الفرز في أماكن كبيرة، تصاب الطبيبة ميرز ولكن يؤجل إخلاؤها بسبب إغلاق المطارات وتموت فيما بعد وتدفن في مقبرة جماعية

مع إصابة المزيد والمزيد من الأشخاص دون أي علاج في الأفق، ينفرط عقد النظام الاجتماعي، تنتشر حالات النهب للمتاجر والمنازل انتشارا واسع النطاق ينقل الرئيس الأمريكي تحت الأرض بينما تعاني خدمات الطوارئ من نقص في الموظفين ولم تعد تستجيب و يحاول (ميتش) وجوري الهرب إلى ويسكنسن، لكن الحدود مغلقة ، وفي مركز السيطرة على الأمراض، يحدد الدكتور (ألي هيكتال) (جينيفر إيهلي) أن الفيروس عبارة عن مزيج من المواد الوراثية من فيروسات الخنازير والخفافيش و يتوقف العمل على علاج لأن العلماء لا يستطيعون عمل زراعة خلايا يمكن أن ينمو فيها فيروس التهاب السحايا والدماغ المصاب حديثًا (MEV-1) لكن ينتهك الدكتور (إيان سوسمان) (إليوت غولد) أوامر من مركز السيطرة على الأمراض لتدمير عيناته، وفي اليوم 12، مع أكثر من 8 ملايين مصاب بالفعل، يتمكن من زرع خلايا ينمو فيه MEV-1 باستخدام خلايا الخفافيش و يستخدم الدكتور الاختراق لبدء العمل على اللقاح قرر علماء آخرون أن الفيروس ينتشر عن طريق اللمس وتوقع أن 1 من كل 12 من العالم سوف يصاب، مع معدل وفيات 25-30 ٪ ، و ينشر عالم نظرية المؤامرة آلان كروموید (جود لو) مقاطع فيديو عن الفيروس في مدونته حيث يقوم بإعداد خدعة مزيفة فيظهر نفسه أولاً مريضًا و لاحقًا يشفى نتيجة لاستخدام مكمل عشبي مشتق من نبات (الفورسيثيا) و في حالة من الذعر، يطغى الأشخاص الذين يبحثون عن (فورسيثيا) على الصيدليات لكن مزاعم (كروموید) تجذب الانتباه الوطني خلال مقابلة تلفزيونية كشف أن الدكتورة (شيفر) أخبرته سرا بمغادرة شيكاغو قبل الحجر الصحي للمدينة و تم إبلاغ (شيفر) بأن الحكومة قد تتهمها بتسريب المعلومات و في وقت لاحق، يكشف الفيلم أن (كروموید زيّف) إصابته في محاولة لزيادة أرباح مستثمري (فورسيثيا) وقد حقق أرباحًا شخصية بمبلغ 4 ملايين دولار فيلقى القبض عليه بتهمة التآمر والغش في الأوراق المالية والقتل الخطأ، ولكن يطلق سراحه بعد ان يدفع مؤيدوه كفالة ، ثم و باستخدام فيروس مخفف تتمكن الدكتورة (هيكستال) من صنع لقاح محتمل وحتى تختصر عملية الاختبارات الطويلة تحقن نفسها وتزور والدها المصاب، بدون ان يظهر عليها اعراض مرض MEV-1، ويتم إعلان نجاح اللقاح لكن لا يمكن أن يلبي الإمداد باللقاح الطلب، لذا يمنح مركز السيطرة على الأمراض التطعيمات من خلال يانصيب تاريخ الميلاد لسنة واحدة و في هذه الأثناء، يتصالح (ميتش وجوري) على أمل عودة الحياة إلى طبيعتها في نفس الوقت، سافرت الدكتورة (ليونورا أورانتيس) (ماريون كوتيارد)، عالمة الأوبئة في منظمة الصحة العالمية، إلى الصين لمتابعة خطى (بيث إيمهوف) و تتعاون مع (سن فانغ) المسؤولة الصينية، وغيرها من أخصائيي الأوبئة المحليين لتحديد (إمهوف) على أنها مريض صفري، مع لقطات أمنية تظهر لها على اتصال مع الضحايا الثلاثة التالية في كازينو ماكاو قبل أن يتمكن (أورانتس) من المغادرة، يختطفها فانغ، مستخدماً لها كوسيلة ضغط للحصول على لقاحات MEV-1 لقريته و تقضي (أورانتيس) أشهرًا من العيش مع القرويين حتى يصل اللقاح ثم يتم إطلاقها عندما أخبرها زميلها أن عمليات الخطف المماثلة كانت واسعة الانتشار وأن الجرعات كانت دواءً مستعارًا، فإن (أورانتيس) تهرع لتحذير القرويين الذين أقامت معهم علاقة رعاية و بحلول اليوم 26، وصل عدد القتلى إلى 2.5 مليون على الأقل في الولايات المتحدة و26 مليون في جميع أنحاء العالم. يستغرق اكتشاف اللقاح وإنتاجه وتوصيله الأولي حتى يوم 133، وتستمر اللقاحات حتى يوم 500 تقريبًا ولا يُرى عدد القتلى النهائي في الفلاش باك، حيث تم الكشف عن مصدر الفيروس:

تقوم جرافة AIMM بإزالة بعض الغاب وتزعج الخفافيش التي تأخذ الطعام من شجرة موز يطير الخفاش فوق خنزير ويسقط جزءًا كبيرًا من الموز، ثم يتم أكله بواسطة خنزير صغير. يشتري الطاهي من كازينو ماكاو الخنزير الصغير بينما يتعامل مع الذبيحة في المطبخ، لا يغسل يديه عند الاتصال به لمقابلة أحد العملاء و يصافح الطاهي بيث، ويعطيها مزيجًا من فيروسات الخفافيش والخنازير، مما يجعل مريضها صفرًا.

أولاً- يمثل الاستشراف نشاط علمي يهدف الى التنبؤ بمستقبل ظاهرة معينة او بمستقبل شخص او مجموعة من الاشخاص او حتى على مستوى المجتمعات : في الدقيقة 7 و 27 ثانية تبدأ أحداث اليوم الرابع بعد اصابة (بيث ايمهوف) بالفايروس بعد عودتها من الصين و بشكل مفاجئ في منزلها تبدأ حالتها بالتدهور فيهرع اليها زوجها (ميتش) و يأخذها مسرعاً الى المستشفى و يبدأ الاطباء بالتعامل معها لكن تدهور الحالة الذي سارع بتسارع رهيب كان اسرع منهم و ادى الى وفاتها و عند عودة (ميتش) الى المنزل يتلقى اتصال يقول له بان ابنه قد تدهورت حالته و عند وصوله الى المنزل كان ابنه ايضاً قد فارق الحياة ، ثم في اليوم الخامس تبدأ حالات الاصابة بالفايروس وعدد الوفيات بالارتفاع حول العالم في بلدان مثل اميريكا و الصين وسويسرا و انجلترا و اليابان و تبدأ منظمة الصحة العالمية بالتحرك ووضع بروتوكولات لاحتواء الفايروس لكن بدون جدوى و في هذه الاثناء تعود الابنة جوري للقاء والدها (ميتش) الذي بقي في منطقة الحجر بعد وفاة زوجته (بيث ايمهوف) و ابنه فيخبر (ميتش) ابنته بانه بخير ولا وجود لاي من اعراض الفايروس و يطلب منها الذهاب الى بيت جدها لكنها ترفض و تقرر البقاء معه خاصةً بعد احساسها بالذنب لانها لم تكن موجودة عندما توفت والدتها و شقيقها و عدم تقديمها للمساعدة ، و عند الدقيقة 22 و 25 ثانية تبدأ أحداث اليوم السابع و يبدأ الوضع بالتطور أكثر فأكثر ويتم استدعاء الدكتور (فيشر) من قبل وزارة الامن الداخلي من اجل التحري فيما اذا كان الفايروس قد تم تصنيعه من قبل الصين من اجل مهاجمة اعدائها حول العالم عن طريق سلاح بيولوجي في مناسبة عيد الشكر وبعدها يتم اغلاق بعض المدارس و المرافق المختلفة و من ضمنها مدرسة (كلارك ابن ميتش) المتوفي و في هذه الاثناء يجري التحقيق مع (ميتش) بخصوص زوجته المتوفية و يتم سؤاله عن طريقة حياتها و هل تسافر كثيراً و ما هي علاقتها بالحيوانات و من ضمن الاسئلة المطروحة اذا كانت (بيث) قد التقت بشخص ما في مدينة شيكاغو فيرد (ميتش) بان زوجته (بيث) كانت على علاقة برجل يدعى (جون نيل) قبل زواجهما و يعرف بعدها ان (جون نيل) اصيب هو الاخر بالفايروس و بما ان (بيث) هي المصابة الاولى فهذا يعني ان نيل قد حصل على الفايروس من (بيث) و هذا يعني انها كانت على علاقة بها و هي تخون زوجها (ميتش) و في ذات الوقت يكون الدكتور (فيشر) يبحث في أمر الفايروس و يكتشف بمساعدة الدكتورة (الي هيكتال) (جينيفر ايهل) ان الفايروس يحتوي على جينات لحيوانات الخفاش و الخنازير و يأمر ان يتوقف العمل على العلاج لعد قدرة الاطباء على عمل زراعة خلايا يمكن ان ينمو فيها فايروس التهاب السحايا و الدماغ (mev - 1) , الى هنا يمكن القول بأن مرحلة الاستهلال في الفيلم قد انتهت فقد قدم لنا كل ما نحتاج معرفته عن الفايروس مثل قوة الفايروس و ماذا يهاجم و من اين اتى (الصين) و ما هو اصله (الخفافيش و الخنازير) وكم هي سرعة انتشاره ولو نظرنا الى حال العالم اليوم سنجده لا يخلو من وجه شبه بالنسبة لما يحدث حول العالم في ظل انتشار فايروس كورونا و من هنا نعرف ان صناع الفيلم قد استطاعوا استشراف المستقبل و بدقة متناهية تشمل كل

تفاصيل الفايروس مثل اصله و مكان نشؤه و مدة الحضانة و اعراض الفايروس ولكن الاهم هو ما سببه هذا الفايروس من اثار على حياة الشخصيات في الفيلم فقد استطاع التنبؤ انه و بمثل هذه الحالات سيسود العالم فشل من ناحية النظام الاداري و الصحي الذي يتمثل بعجز الحكومات و المنظمات عن احتواء الفايروس و عدم القدرة على انتاج اللقاح مما اودى بحياة الملايين من الناس و فشل في النظام الاجتماعي تمثل بابتعاد الناس عن بعضهم بسبب الحجر الصحي و ظروف الوقاية و التباعد الاجتماعي التي عاشها العالم و التي رأيناها تحدث بين (ميتش) و ابنته عند وصولها للمشفى للاطمئنان على والدها ولكنها لم تستطيع ان تكلمه الا عبر الهاتف و من خلف شباك حجرة العزل و بعد ذلك اجهشت بالبكاء لإحساسها بالذنب على تركها والدتها و شقيقها يموتون دون ان تكون بجانبهما و تقدم المساعدة فضلاً عن اغلاق المدراس و المرافق الترفيهية وانتشار حالة من الرعب و الفوضى حول العالم و هذا ان دل على شيء فانه يدل على ان الفيلم استشرف بمصير الناس في حال انتشار الاوبئة و على انها قادرة على تفكيك بنية المجتمع حتى اصغر وحداته و هي الاسرة وليس فقط المجتمع بل وضع العالم كله على حافة الهاوية.

ثانياً- تعتبر أفلام الاستشراف أفلام مؤدلجة لغرض ترسيخ فكرة مستقبلية عن و اقع الحياة في مكان و زمان محددين : يحتوي الفيلم على تفسير شامل لمفهوم الوباء انطلاقاً من حيز المكان (الصين) ففي الدقيقة 24 تصل الدكتورة (ميرز) (كيت وينسلت) الى مينيابولس و تذهب الى شركة (aimm) لتبدأ التحقيق في تتبع تفشي المرض الى ان تصل الى المصابة الاولى المتوفية (بيث ايمهوف) و تحقق مع زملائها في العمل و تعرف من خلالهم انها كانت في رحلة في الصين و ظهرت عليها الاعراض بعد عودتها حيث تم التوجيه بأخذ الاحتياطات لكل من كان على تماس معها و مع ذلك يبدأ كل من كان على اختلاط معها بنشر الفايروس حول العالم و على هذا الاساس و في بداية اليوم الثامن و بعد ان اكتشف الدكتور (فيشر) بمساعدة الدكتورة (الي هيكتال) ان الفايروس يحمل جينات حيواني (الخفاش و الخنزير) و بعد حصولهم على المعلومات من الدكتورة (ميرز) ان (بيث ايمهوف) اصيبت بالفايروس اثناء تواجدها في الصين قررت منظمة الصحة العالمية ارسال متخصصة في الوبائيات الى الصين للتأكد من اصل الفايروس و منشأه, و هنا يفرض علينا الفيلم ان نطرح سؤالاً مهماً مفاده لماذا الصين تحديداً ؟ و لماذا تم اختيار الصين لتكون منشأ للفايروس من ضمن اكثر من 200 دولة حول العالم و هل هي مجرد مصادفة ؟ ، لكن بالنظر الى القوة الهائلة التي تتمتع بها الصين على كافة النواحي و خصوصاً العسكرية و الاقتصادية فضلاً على تعدادها السكاني الذي يزيد على مليار و نصف المليار نسمة يجعلها و بلا منازع المنافس الاول و الاكثر شراسة للولايات المتحدة و الذي يقف امام مساعيها لبسط سيطرتها على العالم مما يجعلها ترغب في تشويه صورة الصين امام العالم بكافة الطرق و باعتبار السينما لغة يفهمها جميع سكان العالم فكانت وسيلة مثالية لضرب الصين من خلال تضمين اجندات مخفية في عدد من الافلام لعل فيلم (contagion) من ابرز هذه الافلام بالقول ان الصين منشأ لكثير من الفايروسات و الامراض الخطيرة و ما زاد الطين بلة هو ان الفيلم نجح في استشراف المستقبل فبعد 9 سنوات ظهر فايروس كورونا في مدينة ووهان الصينية و انتشر الى العالم كله و قتل حتى الان اكثر من 200 مليون نسمة حول العالم مما اكد توقعات فيلم (contagion) و هذا ما سبب ضرراً كبيراً للصين على كافة المستويات الاقتصادية و الصناعية و اثر على علاقاتها بالدول و

تعامل هذه الدول معها و قلل من عمليات الاستيراد و اثر على السياحة هناك باعتبار ان الناس اصبحت تخشى الذهاب الى الصين خوفاً من الاصابة بمرض خطير مما يؤكد قوة السينما على الوصول الى عقول المتلقين و ترسيخ الافكار فيها خصوصا الافلام التي تتحدث عن المستقبل او التي تحاول ان تتوقع ما يمكن ان يحدث في المستقبل فغالباً ما تكون هذه الافلام مؤدلجة و تحتوي على أفكار و مضامين مخفية بين لقطات و مشاهد الفيلم الغرض منها تثبيت فكرة محددة في عقول الناس عن حدث عن حدث ما سيحصل في المستقبل في زمان و مكان محددين .

ثالثاً- يعتبر الاستشراف بالنسبة للفيلم السينمائي تقنية سردية يوظفها صانع العمل ليبني اعتماداً على نتائجها أحداث الفيلم و يخلق حالة من الترقب و الانجذاب للمشهد المستقبلي : في الدقيقة 30 و35 ثانية تبدأ احداث اليوم الثامن بعد اصابة اول مريض بالفايروس (بيث ايمهوف) فيخرج الدكتور (فيشر) في مؤتمر صحفي خاص بمركز مكافحة الامراض و من ضمن تصريحاته ان منظمة الصحة العالمية قد ارسلت اخصائية الاوبئة (ليونورا اورانتيس) الى الصين للبحث في اصل الفايروس قبل ان تتفاقم المشكلة اكثر لكن ما لم يكونوا يعلموه ان الوضع في الصين و اغلب الدول المصابة قد خرج عن السيطرة مسبقاً لكنهم قرروا الاستمرار بالمهمة لان فهم طبيعة الفايروس و معرفة اصله ستساعد الاطباء في مهمة صناعة اللقاح , هنا يجب التوقف و التذكير بأمر مهم، كيف و بعد 30 دقيقة فقط تجاوزنا 8 ايام في سياق الزمن الفيلمي بدون ان نشعر بها حتى ، هنا يجب الاشارة الى ان فيلم (contagion) الذي قد اضطر مخرجه الى ان يظهر احداث الفيلم و هي تسير بسرعة متناهية و ايقاع فيلمي مشدود للغاية و هذا ما فرضه عليه تناوله لموضوع في استشراف للمستقبل حيث ان موضوع الاستشراف فرض على صانع العمل ان يسرد احداث الفيلم بهذا التسارع ليحاكي الواقع الحقيقي الذي نعيشه لان انتشار الاوبئة و الامراض الخطيرة لا يستغرق حيز زمنياً كبيرا بل انه يستغرق بضعة ايام لينتشر في كافة ارجاء العالم و هذا ما لاحظناه في ازمة فايروس كورونا و بهذا اعطى المخرج من خلال اختزاله لمدة 8 ايام في 30 دقيقة احساساً بأن موضوع انتشار الاوبئة و ما يسببه من رعب و هلع بين الناس و من انفلات امني و فوضى عارمة على صعيد المجتمعات يسير بسرعة اكثر مما نتخيل و اسرع مما يمكننا احتوائه او التعامل معه بصورة انية فهنا صار الاستشراف يمثل تقنية سردية فرضت على صانع العمل سرد احداث الفيلم بسرعة كبيرة جعلته مختلفاً من حيث بنائه الدرامي عن الافلام الواقعية التي تسير بها الاحداث بصورة ابطأ نسبياً لكن و لكون الفايروس كيان لا يمكن للإنسان تطويعه و التحكم به فسارت الاحداث بهذه السرعة , فمثلاً لو سارت الاحداث بسرعة ابطأ مما سارت عليه في الفيلم لكان المشاهدين تساءلوا لماذا لم تتمكن الحكومات من ايجاد لقاح او حل لاحتواء الازمة مع ان الزمن المار هو ذاته (8 ايام) لكن تسارع الاحداث اعطاهم الاحساس الحقيقي بانفلات الاوضاع و خروج ازمة الفايروس عن السيطرة بشكل تعجز امكانات الدول و المنظمات عن احتوائه و التعامل معه و هذا ما جعل مخرج الفيلم يطوع قدرة الاستشراف على تغيير طريقة السرد الفيلمي لصالحه بأن جعل فيلمه يحاكي الواقع بأدق تفاصيل و الى اقصى حد.

النتائج : 1- الاستشراف هو نشاط مختلف عن التكهن و التنجيم اللذان يقومان على الحدس و الصدفة فهو يقوم على اساس علمي .

2- ان الدافع الاول للقيام بالاستشراف هو فضول الانسان و غريزته و رغبته الملحة في معرفة ما يخبئه المستقبل سواء من رفاهية او من مصاعب و مشقات .

3- يمثل الفيلم السينمائي وسيطاً مثالياً لتجسيد الخيال الابوكاليبسي المستقبلي بفضل قدرته التعبيرية العالية و امكانيته على اختراق عقول المشاهدين و ترسيخ الافكار فيها.

4- الاستشراف في الافلام السينمائية قد يكون استشراف سلبي ينذرنا من مستقبل سوداوي او استشراف ايجابي يبشرنا بمستقبل ننعم فيه بالرفاهية و الراحة .

5- استطاع فيلم عدوى (contagion) ان يقدم دلالات استشرافية غاية في الدقة فيما يخص ظاهرة انتشار الوباء حيث تمكن من الكشف عن اصل الوباء الذي يحمل جينات حيوانية لحيوانات (الخفافيش و الخنازير) كم تمكن من توقع مكان نشوء الفايروس (الصين) .

الاستنتاجات : 1- يمثل موضوع الفيروسات و الاوبئة مادة أساس يستلهم منها صناع الأفلام السينمائية مواضيع أفلامهم كون تلك الموضوعات تتسم بالتجدد و التطور مع مرور الزمن .

2- بعد النجاح الكبير الذي حققته أفلام الاستشراف و بالذات تلك التي تتناول موضوعة الوباء صارت تعتبر بمثابة وثيقة مستقبلية ترسم لنا صورة عن ما يمكن ان يكون عليه واقع الحياة في المستقبل .

3- ان اقصى ما يستطيع صانع العمل فعله في أفلام الاستشراف هو محاكاة الواقع بأدق التفاصيل لأنه مهما اجتهد في استقراء المعطيات و توقع المستقبل لن يقدم صورة طبق الاصل للمستقبل فعلم الغيب لا يعلمه الا الله عز وجل .

4- يساعد الاستشراف الناس بطرق مختلفة على مواجهة الازمات المستقبلية من خلال الفرضيات التي تحاول حل المشاكل و احتوائها .

5- يمكن للسينما ان تجسد المستقبل بحرية تامة و بخيال لا متناهي و بدون اي تحفظات و بشكل افضل حتى من العلماء و المفكرين .

Conclusions:

1. The topic of viruses and epidemics provides a foundation from which filmmakers draw inspiration for their film themes, as these themes are characterized by renewal and development over time.
2. Following the great success achieved by foresight films, particularly those that address the topic of epidemics, they have become considered a futuristic document that paints a picture of what life could be like in the future.
3. The most a filmmaker can do in foresight films is to simulate reality in the most minute detail. No matter how hard they extrapolate data and predict the future, they will never present an exact image of the future, as only God Almighty knows the unseen.
4. Foresight helps people in various ways to confront future crises through hypotheses that attempt to solve and contain problems.
5. Cinema can embody the future with complete freedom, with unlimited imagination, and without any reservations, even better than scientists and thinkers.

References

1. Abdel Aziz, A. (2010). *Postmodernism in Cinema.* Damascus: Publications of the Ministry of Culture.
2. Abdel-Fattah, Z. A. (2003). *Future Studies.* oman: Dar Al-Masirah for Publishing and Distribution.
3. Abdel-Karim, E. (2020). Virus Cinema (a political conspiracy or a foresight for the future). *Radio and Television Magazine*.
4. Abdullah, B. (2018). Cinema and philosophy between the synthesis of reality and the approach to the chaos of truth. *Cinematic Horizons Magazine*.
5. Al-Ammari, A.-S. (2019). Sociology of film, image and society. *Cinephilia Magazine*.
6. Al-Ashmawy, M. Z. (1980). *The Philosophy of Beauty in Contemporary Thought.* beirut: Dar Al-Nahda for Printing and Publishing.
7. al-baalbaki, m. (2000). *al-mawarid (english and arabic dictionary).* beirut: dar al-millayn.
8. albayan. (2009, august 15th). *Epidemics and diseases between cinema campaigns and fears.* Retrieved from albayan: https://www.albayan.ae/five-senses/2009-08-15-1.465492
9. Al-Baydhani, H. (2016). The Aesthetic Employment of Sound in Alfred Hitchcock Films. *Academy Magazine*.
10. Al-Hindawi, A. T. (2017). *Anticipating the future and making it.* dubai: Qandil for printing, publishing and distribution.
11. Al-Jubouri, T. (2001). *Science Fiction Cinema (Anthropological Vision).* Damascus: Publications of the Ministry of Culture-The General Institution for Cinema.
12. Al-Juhani, M. A.-F. (2009). Future Studies (Identity Crisis and Systematic Problems). *Al-Maarifa Journal*.
13. al-khayat, y. (1950). *the dictionary of scientific and artistic terms.* beirut: dar lesan al-arab.
14. Al-Makri, M. (1992). *Figure and Discourse.* Casablanca: Dar Toubkal for Printing, Publishing and Distribution.
15. al-zamakhshari, a. (n.d.). *The comprehensive dictionary of meanings.*
16. Amin, O. (2018). *Fundamentals of Foresight Methods.* Algeria: Farhat Abbas Setif University.
17. Bahrawy, H. (1990). *he Structure of the Narrative Form* (Vol. 1st). beirut: Arab Cultural Center.
18. bin Muhammad, A. M. (1975). *The Paradigms of Jerusalem in Praises of Self-Knowledge.* Beirut: dar al-ofouq al-jadid for Printing, Publishing and Distribution.
19. bokara, h. (2004, june 7th). Foresight in international relations. *Journal of Human Sciences*, p. 187.
20. Brett, R. L. (1979). *Perception and Imagination.* baghdad: Dar Al-Rasheed for Publishing.
21. Clark, C. j. (1986). *Cinematography for Professionals.* (S. Abdul Rahman, Trans.) UAE: Ministry of Information and Culture.
22. Dhaidan, M. A.-H. (2022, june 30th). *https://tourism.uokerbala.edu.iq/wp/blog/2022/06/30/د-محمد-عبد-الحميد-ضيدان-القيم-التنبؤ-3/.* Retrieved 2023, from University of Karbala, College of Tourism Sciences.
23. Ghonimi, M. (1962). *An Introduction to Modern Literary Criticism.* cairo: Nahdat Misr for Printing and Publishing.
24. Haner, G. (1997). *Tajli al-Jamil.* (S. Tawfiq, Trans.) cairo: The Supreme Council of Culture.
25. Haro, F. (2012). *The Art of Screenwriting.* (R. Qirdahi, Trans.) Damascus: Publications of the Ministry of Culture - The General Foundation for Cinema.

26. Ibrahim, Z. (1968). *The Philosophy of Art in Contemporary Thought (Aesthetic Studies).* cairo: Misr Library.
27. Ismail, W. M. (2011). Visions of the Scientific Planning Theory for Making the Future. *Journal of International Studies*.
28. Jabr, D. M. (2009). Activating the future perception approach in the study of international relations from luxury to strategic relations. *Journal of Political Science*, p. 356.
29. Kassem, S. (1984). *The Building of the Novel.* cairo: the Egyptian General Book Organization.
30. Khoja, A. F. (2011). *Technical Foundations for Screenwriting and Television Direction.* cairo: Dar Al-Ma'rifah Al-Jami`ah for Publishing, Printing and Distribution.
31. Langer, S. (1986). notes on the art of film. *Foreign Culture Magazine*.
32. louis maalouf .(1984) *.al-munajid in language and media* .beirut: dar al-mashriq.
33. Madanat, M. (1975). *In Search of Cinema.* beirut: Dar Al-Quds for Printing, Publishing and Distribution.
34. Mansour, M. I. (2013). *Future studies.* beirut: Center for Arab Unity Studies.
35. Martin, M. (2009). *The Cinematic Language.* Damascus: the General Institution for Cinema.
36. Masoud, S. A. (2017). The Functional Significance and Philosophical Mechanism of Narration in the Cinematic Film. *Journal of the Academy for Human and Social Sciences*.
37. Mitry, J. (2000). *Psychology and Aesthetics of Cinema.* (A. Aweishek, Trans.) Damascus: Publications of the Ministry of Culture.
38. mukhtar, a. (2008). *Contemporary Arabic Dictionary.* cairo: dar alam al-kotob.
39. Nichols, B. (2005). *Films and Methods (Selected Critical and Theoretical Texts).* (H. Bayoumi, Trans.) cairo: The Supreme Council of Culture.
40. Obada, H. (2019). *The Semiotics of Tension and its Relationship to the Interactions of Passions in Maghreb Cinema (An Analytical Study of a Sample of Maghreb Films).* algeria: University of Algiers 3, Faculty of Information and Communication Sciences, Department of Communication.
41. Obada, H. (2021). Epidemiological Foresight Films and the Indications of the Functioning of Cinematic Intertextuality in Light of the Corona Pandemic, A Semiological Analytical Study of the Contagion Film. *Afaq Film Magazine*.
42. researchers, A. g. (2004). *Rethinking the Future.* abu dhabi: Emirates Center for Strategic Studies and Research.
43. Richard, I. (1963). *Principles of Literary Criticism.* (M. Badawi, Trans.) cairo: Ministry of Culture.
44. Sadeq, M. M. (2016). Scenario and Interactive Futuristic Design. *Specific Education Research Journal*.
45. Saeed, A. M. (1990). *Artistic Psychology.* baghdad: Publications of the Ministry of Higher Education.
46. Santayana, G. (2001). *The Feeling of Beauty.* (m. badawi, Trans.) cairo: Family Library.
47. Smith, G. N. (2010). *Encyclopedia of the History of Cinema in the World* (Vol. 1). (H. Al-Nahhas, Trans.) cairo: National Center for Translation.
48. Tariq, A. (2008). *Methods of Future Studies.* amman: Dar Al-Yazuri.
49. Vezele, E. (1982). Cinema and Literary Genres. *Literary Culture Magazine*.
50. Yakhlef, F. (2012). *The Semiotics of Discourse and Image.* beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

Artistic processing for the phenomenon of epidemiological foresight in the cinematic film

Hussein Alaa Reda*

Abstract :

The artistic processing of the phenomenon of epidemiological foresight are among the important topics that cinematic films deal with greatly, as they led to a wide discussion about the ability of cinema to penetrate the minds of the recipients, understand what is inside them, and instill new ideas and concepts in them. The aim of foresight isn't to predict, but it is a scientific skill that aims to know the future trends of human life, and in cinematic films, these trends will affect all characters and events within the film, the research aims to shed light on the phenomenon of epidemiological foresight in cinematic films through the movie (Contagion), as well as introducing the concept of foresight, its methods and approaches, the research problem was represented by the following question: (What are the artistic processing for the phenomenon of epidemiological foresight in the cinematic film), while the theoretical framework included two sections: the first: a general introduction to the concept of foreseeing the future, and the second: the representations of epidemiological foresight in the cinematic film, while The research procedures have been taken from the descriptive analytical approach to the research, and the research ended with the results, conclusions and recommendations.

Keywords :

Artistic processing , epidemiological foresight , cinematic film

* College of fine arts - university of Baghdad

OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1190

الاشتغال الجمالي للتكوين الصوري في الفيلم السينمائي الموسيقي

سامر طه سالم[1]

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 20/6/2023 Date of acceptance: 17/7/2023 Date of publication: 15/9/2023

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

الملخص:

يعد الفيلم السينمائي بنية صورية تعتمد على التكوين أساسا لها من خلال الدور الوظيفي الذي يلعبه في عملية بناء الصورة السينمائية إبتداءا بالنواحي التشكيلية مرورا بعناصر اللغة الصورية لذا يقوم الباحث بدراسة المباديء الأساسية لمفردة الجمالية و اشتغالاتها في فنون الصورة المتحركة، و ذلك عن طريق التعرف على اشتغالات التكوين في مجمل الجوانب الجمالية للفيلم السينمائي الموسيقي بواسطة الرؤية و الأسلوب الفني لصانع العمل، و كيفيات بناء الصورة السينمائية للتعبير عن جمالية الرسالة التي تمثلها الفكرة الفنية الدرامية، و من ثم دراسة الصورة الحسية الجمالية التي يتم من خلالها صناعة جماليات الصورة السينمائية على صعيدي الشكل و المضمون الفني.

وذلك عبر دراسة مفهوم (الاشتغال) عبرالعلاقة البنائية التي تعمل بين التكوين كمفهوم صوري وبين العملية الإخراجية للصورة السينمائية، وتناول البناء التشكيلي البصري للصورة السينمائية من أجل بناء المعنى (المضمون)، ليتم معالجة موضوعة الأشتغال البنائي للصورة في الفيلم السينمائي عبر عناصر اللغة الصورية، التي تجتمع في النهاية لتخليق جمالية تكوينية للبناء الصوري في الفيلم السينمائي الموسيقي.

الكلمات المفتاحية: الاشتغال، الجمالية، التكوين، الفيلم السينمائي الموسيقي

المقدمة

أولا - مشكلة البحث: -

يعتبر النوع السينمائي الموسيقي ذو بناء درامي فني يعتمد على الشكل الصوري المتجانس مع البناء الصوتي في هيئة فنية تعتمد على عناصر اللغة الصورية في إبراز و إيصال مضامين الفكرة التي تقوم في العادة على مساقات إستعراضية صورية، تجمع ما بين التكوينات البصرية المتنوعة و الأنماط اللحنية الموسيقية التي تصنع متواليات مرئية في نواحي وظيفية و جمالية تمثل مجمل المنجز الفني الدرامي، ان من اهم عناصر تشكل الفيلم السينمائي هو الصورة كمعنى وكمفهوم فلسفي وجمالي وفني وتقني، فالصورة السينمائية تمثل بحد ذاتها خطاباً حكائياً يكشف الوحدات الثلاثة (الزمان والمكان والموضوع) ، فضلاً عن انها تمثل ايضاً الشكل والعناصر التي تتكون منها الصورة السينمائية .

لذا لاحظ الباحث وجود ارتباط فني إبداعي يجمع عملية البناء الصوري من خلال عناصر التشكيل البصري والتي تكون بدورها الشكل الصوري للفيلم السينمائي الموسيقي وبين القيمة الجمالية التي يحملها هذا النوع

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد/ Samer.Taha2103p@cofarts.uobaghdad.edu.iq

السينمائي متمثلة بالمعالجات الصورية والصوتية الموسيقية التي تخلق للمتلقي منجزاً فنياً آصيلا من حيث الشكل والمضمون، اذ تمتلك الصورة السينمائية الكثير من المقومات التي تساعدها على تقديم نفسها كصناعة وفن على اتم وجه، اذ يمكن لتلك العناصر ان تساهم في عملية تشُكلها وبنائها في سرد الفيلم السينمائي، فأن للصورة المتحركة قدرة على استنطاق المخيلة وتقديم المعنى بأشكال ومحتويات مختلفة في كل مرة، وأن عملية البناء السينمائي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالقدرة على تشكل الصورة السينمائية فهي التي تفرض وجودها داخل الحدث بقصدية منضبطة وواعية وعليه تتجلى لنا قدرة البناء الصوري بكافة تقنياته و معالجاته الصورية التي تتم في مراحل عملية الإنتاج السينمائي والتي تعمل في أساسها التكويني على تحقيق الرؤية الفنية للفكرة التي يستعرضها الفيلم الموسيقي لكونه ظاهرة سينمائية كلاسيكية تطورت في الآلفية الجديدة لتصل بنا إلى مستوى جديد من القدرة العالية لخلق شكل صوري سمته الجمالية ظاهرة في ما متمثل مرئياً للمتلقي، ويرى الباحث إن الإنبثاق لشكل الفيلم السينمائي الموسيقي من خلال الإشتغال الفني للعملية البنائية الصورية التي تحقق الرؤية التعبيرية للصورة من خلال وضع تلك القيمة الجمالية الخاصة بها، و تأسيسا على ما تقدم حدد الباحث مشكلة بحثه معتمداً على التساؤل الآتي :-

ما هي الاشتغالات الجمالية لعملية التكوين الصوري في الفيلم السينمائي الموسيقي؟

ثانيا - أهمية البحث: -

تكمن أهمية هذا البحث في دراسته لكيفيات تحقيق الاشتغال البنائي الجمالي في عملية التكوين الصوري في الفيلم السينمائي الموسيقي بإعتباره أحد أهم الأنواع الأساسية في الإنتاج السينمائي فضلا عن أهميته في البحث عن مكامن التكوين الصوري في العملية الإنتاجية للمنجز الدرامي السينمائي بشكل تخصصي، إضافة إلى أهميته الأكاديمية العلمية لكونه بحثا يرفد المكتبة السينمائية والتلفزيونية العلمية المتخصصة بشكل عام والباحثين في مجال الفنون السينمائية بشكل خاص.

ثالثا - أهداف البحث: -

يهدف البحث إلى: -

أ- الكشف عن آليات الأشتغال الفني الصوري للتكوين الصوري في بنية الفيلم السينمائي.

ب- التعرف على كيفيات تحقق الحالة الجمالية للتكوين الصوري في الصورة السينمائية للفيلم الموسيقي.

رابعا - تحديد المصطلحات: -

أ- الإشتغال Function:

1- لغويا: - هو مشتق من الفعل (شغَلَ) و هو " العمل الحاذق في الأمور أو مزاولة العمل في موضعه الصحيح و المراد منه إيصال الأفكار و تحقيق المراد " .(others., , 2005, p. 197)فهو تكريس الفكر و الجهد لتحقيق تمثلات الأفكار على وفق مضامينها المراد انتاجها، و الاشتغال عند العلامة ابن منظور هو " أن ينشغل المرء بأمر مهم عن غيره لأهميته التي يراد منه أفهام المقصد و تحقيق ما ضمنه بهذا الأمر بشغله له " (Ibn Mandour, 1290, p. 2196).

2- إصطلاحا: - إن المرادف الإصطلاحي لمفردة الاشتغال هو (Function) و المشتق أصلاً من اللغة اللاتينية بمعنى " العمل أو المهمة المناطة بفرد أو آداة تؤدي الغر ض المطلوب منها على مستوى يتجاوز طبيعتها، أي أن تنفذ بمستوى متقدم عن طبيعة العمل فهي ترقى لأن تكون واجبا " .(Arnhim, 1978, p. 12)، و يفسر الاشتغال إصطلاحا على أنه " الفلسفة الوظيفية المتمثلة في العمل الفكري و الحرفة اليدوية التي يراد منها إنجاز مهمة معينة أو إنتاج منجز فكري معين عبر إشغال ذهن صانع العمل ليشتغل بدوره بأدوات التعبير الفاعلة لتحقيق ما يبتغيه " .(Saeed, 2000, p. 97)، فمعنى الاشتغال بحد ذاته هو يتعدى جانب المفردة ليتطور إلى مستوى المفهوم الفني عبر ما يمثله من إمكانيات و مقدرات تسامت إلى ما هو أعلى من معنى الفعل في العملية الفنية، و يعرف (جوردن مارشال) الاشتغال على أنه " عملية الانتاج عبر عناصر متعددة هي التخطيط و التنظيم و إستخدام الآدوات و الوسائط الملائمة لتحقيق الفاعلية التي تنطلق بالأساس من المهارات الابداعية و القدرة على الإقناع من أجل تحقيق المقاصد المبتغاة من هذه العملية " ,.Marshall) .2007, p. 434)

3- التعريف الاجرائي: - من مجمل التعاريف السابقة يخرج الباحث بتعريف لمصطلح الاشتغال، هو: **مجمل الافعال المخطط لها بإستخدام للتقانات أو الأدوات المطلوبة لغرض تحقيق الرؤية الفنية و البناء الضمني للفكرة المبتغاة عبر تكريس قدرات هذه الأدوات و التقانات بعنصري الإقناع و الفاعلية.**

ب- الجمالية Aestheticism:

1- لغويا: - وأصلها بالأساس من كلمة الجمال وهي لغويا " صفة تلحظ في الأشياء و تبعث في الناس سرورا و رضا " .(others., , 2005, p. 136)

2- إصطلاحا: - و علم الجمال هو باب من أبواب الفلسفة يبحث في الجمال و مقاييسه و نظرياته و للجمال إصطلاحا عدة تعاريف تباينت بين فلاسفة علم الجمال الذين نظروا له و حاولوا وضع القواعد و النظريات له، فأن (باومجارتن Baumgartner) يعرف علم الجمال و الذي أطلق عليه لفظ أستطيقا (Aesthetic) بأنه " العلم الذي يدرس الظاهرات الجمالية و لفظ الأستطيقا هو مأخوذ من كلمة يونانية و تعني الإدراك الحسي (Abbas, 1987, p. 122) ". ، أما (فريدريك هيجل Friedrich Hegel) في محاضراته (علم الجمال) التي صدرت في العام 1835 فقد عرف الجمال في الفن على أنه التجلي المحسوس للفكرة،و في تعريف أخر للجمالية كمصطلح تعني " صفة الجمال التي تبرز الحالة الإبداعية و الفنية الخاصة بالشكل و المضمون للمادة الفنية بكل أنواعها " .(Eid, Kamal, 1980, p. 23)

و تعرف الجمالية و أيضا على انها " علم بيني تقوم من خلاله فروع معرفية عدة بدراسة تلك المنطقة المشتركة المتعلقة بالخبرة او بالاستجابة الجمالية، بكل ما تشتمل عليه هذه الخبرة او الاستجابة من جوانب حسية و ادراكية و انفعالية و معرفية و اجتماعية"

(Shaker Abdel Hamid, 2001, p. 19).

3- التعريف الاجرائي: - يتفق الباحث مع هذه التعاريف و يضع تعريفا إجرائيا لمصطلح الجمالية و هو: - **السمة الجمالية للعناصر الفنية التي تبرز من خلال الأدراك الحسي للشكل الفني و مضمونه و تولد بذلك حالة من اللذة و الإستمتاع الجمالي للمتلقي.**

الإطار النظري

المبحث الأول (الجمالية في الصورة السينمائية)

إن الجمالية هي في طبيعة الحال علم قائم بذاته يهتم أساسا بالفنون بشكل رئيسي دون غيرها، نجد هنا بأن النظرة الأساسية التي يفرضها هذا العلم هي أن الجمالية " هي البحث العقلي في قضايا الفن على إختلافها لأن الفن هو صناعة أي أنها خلق جمالي لها اصولها المتنوعة وحرفياتها أي تقنياتها الخاصة " Michel Ass,) 1981, p. 19)، إذ أن هذا العلم يعنى بدراسة الفن من نواح عدة مثل (المفاهيم، التداخل ما بين الفنون، الرؤيا الفنية) و هناك الكثير من المفاهيم الآخرى التي وضع اسسها في دراسة الجمالية للفنون الصورية مثل (بنيديتو كروتشه، أرنست كاسبرر و شارل لالو) و الذين أكدوا على الفن الصوري هو نشاط جمالي غايته التحرر لكي تكشف فيه الحواس عن حقيقتها أي أنها (الجمالية) قيمة عليا يسعى المبدع (صانع العمل) إلى تحقيقها من خلال أدواته الفنية و حرفته الإبداعية التي ينتج من خلالها فنا خالصا يتمكن من خلالها من تحقيق رؤيته الفينية و فكرته التي يريد أن يوصلها إلى الجمهور من خلال فعل التلقي، إذ أن الجمالية في الفن هي عبارة علاقة تداخلية طردية تربط ما بين الفن بالشيء الجميل الذي يتمظهر على هيئة شكلية ذات توجه واضح من خلال عملية الخلق و الإبداع التي تحققها بالأساس الرؤية الفنية لصانع العمل و التي يتخصص بها الوسيط السينمائي من خلال القدرة العالية للصورة الفنية التي تتجلى بشكل رئيسي في السمع و البصر لأنها حواس جمالية تتلقى ما يتلى عليها من نتاج إبداعي، و هذا من شأنه أن يجعل الصورة السينمائية مصنعة برؤيا جمالية خالصة و ذلك من خلال الطرح الأساسي للجمالية في المنجز السينمائي الذي هو كناية عن وحدة لا تتجزأ من الصورة و الصوت ذات المعاني الفنية التي تمتلك رسالة تصل عبر إستخدام هذين العنصرين إلى المتلقي، إذ الصورة السينمائية هي التجلي الواضح للفكرة الفنية و عليه فان الصورة السينمائية هي طرح جمالي و بالمحصلة الأساسية أن الفن هو صناعة الجمال.

وبالإمكان أن نوصف الصورة السينمائية بالمحسوس الجمالي لأن سمة الصورة السينمائية لصانع العمل والمتلقي هي إبداع جمالي يصنع ويتلقى بالحواس، لكن مفهوم الجمالي في الصورة السينمائية هو أشمل من كونه ظاهرة فنية لأن الجمالية ارتبطت منذ بدء دراسات الفنون الصورية بقضية الإدراك الحسو الذي يعرف على أنه أدراك الجميل في الفن من أجل البحث عن الجمال ومحاولة الوصول إليه.

و بإعتبار أن الوسيط السينمائي هو سيد الفنون البصرية الذي يعمل على توصيل الرسالة من خلال مخاطبة الشكل الفني أي النشاط الإبداعي الذي يكون ممثلا بصنعته الإبداعية التي تكون أداته الأساسية الجمال في أسلوب صناعة الموضوع (الفكرة الدرامية) و هي مكمن جمالية العمل الفني، ان أدوات صانع العمل التي تعمل أساس من خلال الحواس بعملية إدراكية إستعرافية تقوم اساسا بتخليق جمالية الصورة الفنية و هذا ما أكد عليه عالم الفلسفة الجمالية (هيربيرت ريد) عند تعريفه الجمالي في الفن الصوري بأنه " وحدة خاصة بالعلاقات ما بين العناصر الشكلية التي نصنعها و نتلقاها من خلال إدراكاتنا الحسية " (Read,H, 1963, p. 16)، إذ أن القدرة العالية التي تمتلكها الصورة السينمائية في بناء وحدة الفكرة و الموضوع و تجسيدهم من خلال أدوات صانع العمل من خلال الصيغة البصرية ذات الصفة التنظيمية العالية التي تعمل على تحقيق الجمالية في البناء الصوري و التي تتولد بالأصل من طبيعة عمل الفن السينمائي التي ترتبط

بشكل جوهري بعملية التواصل الفني التي تعتمد على تحقيق الحس الجمالي (Aesthetic Sense)للمنجز السينمائي الصوري، من خلال أعتبار الصورة وحدة شكلية ذات مضمون درامي يضم العناصر البنائية للمشهد و اللقطة، فالمكمن الجمالي للصورة السينمائية الرئيسي يتجلى في قدرة صانع العمل العالية على إظهار الإطار و التكوينات بمجل عملية صناعة الصورة السينمائية من وجهة النظر الخاصة به، أي تحقيق الرؤية الفنية المتوخاة من طريقة الإنتاج أو الأسلوب المرئي للصانع، فالوظيفية التي تتيح للفنان تنفيذ فكرته الدرامية هي المصدر الرئيس لتخليق الجمالية الفنية في الصورة السينمائية لأنها ليست مجرد فعل الإشتغال، بل هي تجسيد و تمثيل جوهر الفكرة الدرامية و هي الروح الجوهرية الجمالية في الصورة.

البعد الحسي للصورة السينمائية: -

إن العمل الفني هو نتاج للنشاط الأنساني الذي يجسد الدراما الفنية و يبنيها في بودقة من العناصر الشكلية و البنائية التي تتمظهر عيانيا بالعرض الصوري، و تتمثل فكريا بفعل التلقي و حالة الإدراك التي عبر بشكل إساسي عن الفن كحالة إبداعية صانعها هو الأنسان، و بإعتبار ان قمة التطور في الفنون الأنسانية هو الفن السينمائي لذا يتبين بأن المكمن الجمالي لهذا الفن متولد من خلال عدد من الجوانب الأساسية و هي :-

1- إن المنجز الفني الصوري هو نتاج للنشاط الأنساني (صانع العمل).

و هذا يتم من خلال طريقة العمل و منهجية الإنتاج للشكل الفني و التي تترجم هنا إلى مفردة (الأسلوب الفني) لصانع العمل او المنجز الفني الصوري و التي تحدد في حقل الفنون الصورية على أنها "إختيار طرق التعبير لإيصال القيمة الجمالية للرسالة الفنية من خلال دراسة الفكرة" Pierre Giraud, Stylistics, tr, 1994, p.) (57 .، إذ ترتبط قضية القيمة الجمالية كصفة عليا في صناعة المنجز الفني متمثلا هنا بالصورة السينمائية من خلال طرقة و أسلوب الصانع في بناء المعطيات الشكلية للصورة و طريقة إيصال المضمون الفني المتمثل بالفكرة الدرامية التي يتم معالجتها في المنجز السينمائي، وأن كل ما يتجسد بصرياً و سمعياً في الصورة السينمائية ما هو إلا تصميم فني لصانع العمل في ابراز المكامن الجمالية للفكرة المتجسدة من خلال الموجودات المرئية في حيز الصورة السينمائية التي تقوم بالنتيجة بتخليق صفة الجمالية للصورة عبر تمثلات الأسلوب المرئي الذي هو " نتاج فعل التخيل لدى الصانع (المخرج) الذي يعطي إمكانية تحقيق الجمال الملحوظ للفكرة الفنية التي تظهرها الصورة " (Burke, 1988, p. 72).

و هذا ينبئنا بأن البناء المفاهيمي للإسلوب و المنهج بل و حتى الطريقة التي يعمل بها صانع العمل السينمائي فهي تمثل ذاتي لطريقة معالجة الموضوع الدرامي التي تمكنه من بناء شكل المنجز السينمائي و مضمونه بطريقته الخاصة، و آليات يطلق عيها (ستولينتز) أسم المعرفة التصورية و هي البناء الفكري للإدراك العقلي للفكرة الفنية من خلال نشاط الصانع الإبداعي الذي يكون في الحقيقية (سمة أستطيقية) جمالية يبرز من خلالها إدراك الصانع الفني (المخرج) للموضوعة المراد تجسيدها سينمائيا و من ثم تتحول إلى نشاط حسي إبداعي يساهم في تحقيق بناء الصورة السينمائية التي يتم عبر كل ما سبق من عملية تخليق القيمة الجمالية لهذا المنجز الفني الذي يقوم بدوره بالتعبير عن مكنونات الثيمة (الموضوعة) الدرامية التي يطرحها المنجز السينمائي،فأن تجسد الأسلوب و الطريقة التي يقدمها صانع العمل عن منجزه الفني لا يهدف فقط من خلالها أن يقوم بتجسيد ما هي نصي الى ما هو مرئي و مسموع أي الأهتمام فقط بمحاولة تمثيل المزايا الشكلية

للصورة السينمائية نفسها بل يهدف الأسلوب الذاتي له إلى تخليق و ابراز القيمة الجمالية عبر وظيفية الأسلوب نفسها التي تقوم بإظهار الصفات الشكلية لهذه الصورة من خلال الخيال الذي يرتبط بالوظيفية التي يتمكن من خلالها من القيام بالتنظيم الشكلي الذي يؤدي بدوره إلى تحقيق القيمة الجمالية للصورة و التي تحققها ادوات الصانع من عناصر التشكيل البصري ، قواعد اللغة المتبعة وصولا إلى التعاون ما بين التنظيم الشكلي و الوظيفي الذي يفضي إلى بناء القيمة الجمالية للصورة السينمائية لأنها " إبراز إحساس معين أحس به الصانع و يريد أن يبرزه كخصائص ذاتية يمكن أن نطلق عليها جوهر الموضوع أو الروح الجوهرية الجمالية في الشيء ", (Radouane Belkhir, 2017, p. 7) .

2- إن الصورة الفنية (الصورة السينمائية) هي نشاط مستمد من المجال الحسي.

أن يستمد صانع العمل (المخرج) على سبيل المثال الإلهام و الإبداع من العقل أو الشعور لكي يقوم ببناء صورته السينمائية كعمل فني إبداعي ما هي إلا إستحضار لحقيقة أن " العمل الفني ما هو إلا بناء الأستيعاب الحسي من الفنان إلى المتلقي أي انه يبنى بالحواس و يصدر إلى الحواس لذا فهو يبنى بفعل الإدراك و يتم تلقيه بفعل الإستيعاب " .(Prall, MA March 1938, p. 137)، فالفن السينمائي ممثلا بوحدته البنائية الأساسية وهي الصورة السينمائية والتي تنطلق من حجر الزاوية المركزي لها الا و هو (الحس)، فمفهوم الحواس و المحسوس في جمالية الصورة السينمائية ما هو إلا سياق يجري في نسق وبإتجاهين متقابلين شأنه كشأن العملية الإتصالية للصورة و الصوت و هذا من خلال عدد من المستويات الإبداعية التي تتمثل في الإتجاه الأول و هو بدءا بصانع العمل الذي يكرس مهارته الحسية في بناء الشكل بعناصره التي تجتمع داخل إطار الصورة السينمائية من أجل تحقيق مقتضيات الفكرة الدرامية و التي تتجلى فيها قدرات الصانع على تنظيم العلم و إبراز مكامن الجمال فيه من خلال بناء المحسوس من صورة وصوت بشكل أساسي بفعل التنظيم الشكلي ووضعه في قالب فني وهو الصورة السينمائية فهو نتاج تلك الصفة الوظيفية التي يتقنها لكي يخلق ذاك الجمال الفني الذي يعبر عن الحالة الحسية التي يوظفها الصانع (المخرج) من استثارة انفعالية شعورية تتجلى بصورة حسية في التنظيم الشكلي لإطار الصورة السينمائية لأن لها تلك القدرة على أن " تستخدم أنواع مختلفة من التقنية والمكانات السينمائية لخلق هذه العوالم ومقاربتها للخيال مع إضفاء أجواء الغرابة السحر والجمال " .(Haider Wasm Salih, 2021, p. 103)

ونتبين من هذا بأن جمالية الصورة السينمائية تتولد من خلال تجسيد الحالة الشعورية في الصورة وبالتالي خلق أحساس جمالي وتجربة جمالية نابعة من تلاحم وتناغم الشكل و المضمون في عملية دمج أبداعية فنية ممثلة في ما هو متجسد من افكار و مواضيع في الصورة السينمائية التي يدركها المتلقي حسيا ومثيرة بداخله حالة من العواطف و الإنفعالات التي تؤدي بدورها إلى تكوين تجربة جمالية ناتجها حالة من الإستمتاع و اللذة الجمالية لدى المتلقي.

أن تحقق الجمالية في الصورة السينمائي بشكل عام يتولد بالإساس من خلال عملية الإستيعاب الحسي الذي يتولد أساسا من عملية التلقي و الإستقبال للتنظيم الشكلي الذي يصنعه (المخرج) و الذي يولد بدوره لدى المتلقي حالة من الإنفعالات و الأحاسيس و التي تولد بدورها مجموعة من المشاعر و العواطف والتي تخلق لدى المتلقي حالة من الإستمتاع و اللذة الجمالية عبر المجال الحسي، أن صفة الجمالية التي تتمتع بها الصورة

السينمائية ما هي إلا نتاج متقابل ما بين (صانع العمل) من جهة و بين (المتلقي) من جهة إخرى لأن عملية البحث و الإيجاد للمكامن الجمالية للصورة تنشأ بالأساس في هيئة حالة حسية جمالية من خلال التقابل بين المتجسد الصوري السينمائي و فعل الإدراك الحسي للصانع و الإستيعاب الذهني لحالة، و فعل التلقي لدى الأنسان و التي ترتبط مباشرة بمخيلته الأنسانية التي يتحقق الأحساس الجمالي فيها من خلال التوافق بين المتجسد الصوري السينمائي و المحسوس و ما ينتج عنها من مشاعر و عواطف، بدايتها إنفعالية إبداعية لدى الصانع، و منتهاها إختلاج شعوري يتولد بموجب فعل الإستمتاع.

المبحث الثاني (الاشتغال التكويني في الفيلم السينمائي الموسيقي)

تأسيسا على ما تقدم فأن جمالية المنجز الفني الدرامي ممثلا هنا بالصورة السينمائية التي تبتدع و تصنع من خلال القدرة العالية للصانع (المخرج) على أسلوبيته أو المنهجية التي يتبعها في إخراج التنظيم الشكلي للعناصر المرئية في حيز الإطار الصوري الذي يقوم من خلاله بتخليق سمة الجمالية لهذه الموجودات المرئية عبر إدراكه الحسي الإبداعي والذي ليقوم بذلك بخلق المعنى الذي يفضي إلى تحقيق مضمون الفكرة الدرامية، إذ وجد أغلب المنظرون في القضية الجمالية للفنون الصورية بأن هنالك ثلاث مناحي أساسية ترتبط جوهريا بصانع العمل حتى تحقق السمة الجمالية لما هو متجسد صوريا أي لما نطلق عليه فنا صوريا و هي " المادة ، الموضوع و التعبير و هي قوام البناء المكاني فهي : المواد و الأشياء و الأجسام الموجودة في المكان بألوانها و إضاءتها "(Taher Abd Muslim, 2002, p. 27) .، أن صانع العمل يقوم من خلال عملية التنظيم الشكلي للعناصر المرئية في الصورة السينمائية بعملية خلق النمط التعبيري الخاص الذي يمثل لإعطاء هذه العناصر و الموجودات البصرية سماتها الدلالية التي تعطي المعنى و تحقق صفة الجمالية في الصورة السينمائية.

أن عملية بناء الجمال في الصورة السينمائية أو إسباغ هذه الصفة عليها ما هي إلا بناء تصميمي مسبق يستخدم فعل الإقناع فيما هو متجسد مرئيا من بناء صوري و هو " بإستخدام صانع الخطاب الدرامي السينمائي إو التلفزيوني للصور و الإلفاظ و الإشارات التي يمكن أن تؤثر في خلق تغيير أو تعزيز الاتجاهات والميول والسلوكيات، و التي من شأنها إحداث عمليات فكرية و شكلية يحاول فيها صانع الخطاب التأثير على الأخر و إخضاعه لفكرة أو رأي " .(Ali Sabah Salman, 2006, p. 13)، و بما أن الصورة السينمائية هي الخطاب الصوري يستهدف جمهور التلقي الذي يعيش حالة الإستمتاع الجمالي بما هو مستعرض صوريا و صوتيا للمتلقي، إن تمثل الجمالية كصفة محسوسة أو مدركة في بنية الصورة السينمائية ما هي إلا تجسد واضح لفعل التنظيم الشكلي الذي يبوء بمهام صانع العمل (المخرج) من خلال فعل التصميم البصري للموجودات المرئية والتي تقوم بدورها باظهار المعنى عبر الإحساس البصري لهذه المكونات التي توزع و تبنى على وفق نمط تعبيري خاص بالمقاصد الفنية التي تحملها طيات الموضوعة الدرامية التي تجسدها الصورة السينمائية في صياغة بصرية قصدية تتوخى في تحقيق الفكرة و خلق قيمة جمالية خاصة بها.

و للصفة الجمالية في حيز إطار الصورة السينمائية كما ذكرنا مسبقا أرتباط جوهري و ضمني ما بين صانع العمل (المخرج) و ما بين المتلقي و هو ما أكد عليه الغزالي في تحديده لنوعين أساسيين من الجمالية و هما " جمال الصورة الظاهرة المدركة بالعين و جمالية الصور الباطنية المدركة بين القلب ونور البصيرة" Ali)

.(Shalak, 1982, p. 42و عليه فأن مفهوم الجمالية في الفنون الصورية ما هو إلا قضية متنامية على مر العصور و الحقب التي مرت بها و تطورت فالجمال في البدء هو محسوس و بالتالي هو مدرك من ملكات العقل، فالصورة السينمائية ما هي إلا " بناء حسي يصنع بقدرات فنية خالصة في المجال لأجل أن تستعرض حدثا يعتمد أساسا على التمثيل البصري في هيكل صوري منسق له كيانه و موجوداته التي ينسقها المخرج بوحداته المعروفة و هي المشهد و اللقطة" .(Rudolf Arnhim, 1978, p. 35)فالصورة السينمائية بحد ذاتها تتجاوز معنى الصورة المتحركة المجردة بالتأطير و العرض، فهي ذات أبعاد جمالية و مناحي دلالية تعبر عن موضوعها الدرامي من خلال وحدة الشكل و المضمون التي تصنع وفقا للمعطيات الفنية الإبداعية لصانع العمل الذي يوظف الجوانب الشكلية لبناؤه الصوري السينمائي، و من هذا نستدل على أن للجمالية في الصورة السينمائية عناصر بصرية تشترك في صفة الإبداع الفني الذي يتم تخليقه بنائياً و تصميمياً من قبل الفنان الصانع (المخرج) و هي عناصر التصميم الشكلي و يطلق عليها أحيانا عناصر التشكيل المرئي في بناء الصورة و هي :-

1- الخط: -

و هو العنصر الأهم في عملية البناء التصميمي للصورة السينمائية فهو " الأثر الناتج عن تحرك نقطة في مسار، له مكان و إتجاه و هو يحدد حافة السطح كما يحدد مكان لتلاقي مستويين او سطحين أو مكان تقاطعهما" (Shawky Ismail, 1993 , p. 164)، أي انه أداة تحديد شكلية للإتجاهات و المستويات و تحديد المساحات المراد بناؤها في بنية الصورة السينمائية و ذلك لقابليته على رسم الأشكال المعينة أو إحاطة الهيئة الشكلية أو المساحات في الصورة فهو يحدد إتجاهات الحركة، وهو الذي يقوم أيضا ببناء الإنفعالات في الصورة السينمائية من خلال طبيعة الخط نفسه، إذ يعبر صانع العمل (المخرج) عن رؤيته الفنية من خلال أنماط الخطوط الشكلية التي تتنوع بين (المنحني -الزوايا المستقيمة -الخطوط المائلة -الخطوط المقوسة)، حيث تمكن هذه الإنماط الشكلية للخط كعنصر بنائي المخرج عن التعبير عن الحالة الحسية التي تنظم عمله الفني الجمالي، لأن الخط نفسه يرتبط بعملية التعبير الفني في الصورة السينمائية و فعل التعبير الفني يرتبط بالصفة الجمالية التي تنشأ عند بناء الصورة أي أنه حالة جمالية، و عليه فإن الحالة ترتبط بالرؤية الكلية للعمل خلال الإبداع الفني الذي يصل بالمنجز الفني إلى الى المتلقي والذي يدرك هذه الجمالية الفنية و هو ما أكد عليه (ارنهايم) بالخصائص التعبيرية الجمالية للخطوط و الأشكال بهيئاتها المختلفة في الصورة السينمائية.

2- الشكل: -

إن هذا العنصر يرتبط اساسا بمبدأ الهيئة الفنية إذ أنه يشير في معناه العام إلى " التخطيط العام بأي شيء، فهو مظهر الإحاطة الخارجية للأجسام وهو الهيئة مع إضافة المضمون والمعنى إليها " ,Arnhiem.R, 1974) (p. 65، فان تلاقي الأنماط الشكلية المختلفة للخطوط يؤدي إلى تكوين تلك الأشكال التي تتحدد على وفق إتجاه و نظم الحركة التي ترتسم به، و التي تتحول إلى كيانات لها وظيفة إكتساب الشكل صفته أي سمته التعبيرية والتي تبنى جمالياً على وفق رؤية المخرج التي تحول هذا الشكل إلى كيان متكامل له مقاصد درامية

تخدم الفكرة، و تنبع جمالية الشكل من خلال هيئتها أو مظهرها الخارجي مثل (الحجم، القيمة الدرامية، اللون) إذ أن مجموع الأشكال و طريقة توزيعها في أسلوب إخراج الصورة السينمائية تقوم بتخليق الجمالية الصورية عبر الأنماط التي تشكلها فهي تقوم بخلق العلاقات الضمنية أو التكوينية التي ترمز إلى حالات معينة ،حيث تقوم باظهار دلالات درامية و بنى جمالية تعبر عن مضمون الصورة السينمائية عبر الأنماط الهندسية المختلفة للبنى الشكلية التي توظف وفقا للرؤية الفنية للمخرج والتي تصنف على النحوا الآتي :-

أ- أشكال هندسية.

ب- أشكال عضوية.

ج- أشكال طبيعية.

د- اشكال مجردة.

3- الفضاء: -

و يعرف على أنه " الحيز الذي تتجمع فيه (الخطوط - المساحات - الكتل) كلها أو بعضها لتخلف فضاءاً والذي ينشأ عن فعل التجميع، و هو عنصر هام في الفنون الصورية " (Shawky Ismail, 1993 , p. 202)، و يفسر ايضا على أنه الظاهرة الازلية التي خلقت مع الانسان لتغطية مجالاً واسعاً في التأمل ولنسج افكاره فيه ليؤلف ما نقص منه او فيما يرى او فيما يبدع او فيما يسمع او يشاهد، وهو يمثل ذلك الحيز الي تدور فيه الأحداث ممثلا بمكان وقوع الحديث الدرامي الذي يقع تحت ضوء التكوين الفني للإغراض الدرامية وتتبين القيمة الجمالية للفضاء (المكان) في عدد من الحالات البنائية التي تمتاز بها عملية التكوين في الصورة السينمائية مثل (التقابل - التعارض) التي تقوم بعملية بناء العلاقات المكانية بين الأشكال والخطوط والهيئات الجسدية التي تتنوع وجودا في الصورة السينمائية لتخلق بذلك القيمة الفنية الدرامي للفيلم محققة بذلك تلك الصفة الجمالية الإبداعية التي تعمل على خلق تلك الحالة الشعورية الحسية إما بجمالية المكان او جمالية العلاقات المكانية في الفضاء الصوري الذي يدور فيه الحدث الدرامي عبر فعل التنظيم الشكلي للفضاء المكاني في الصورة السينمائية لذلك يعد الفضاء هو احد الوسائل الرئيسة للتعبير في الفلم. ومن الطريقة التي يتم ترتيب الناس فيها ضمن الفضاء، يمكن أن نعرف شيئاً عن علاقاتهم الاجتماعية والنفسية ان كمية الفضاء الذي تشغله الشخصية في الفلم لا ترتبط بالضرورة مع سيطرته الاجتماعية الفعلية ولكن مع اهميته الدرامية. إن للقدرة العالية للفضاء على إمكانية جميع الموجودات البصرية المكانية في الصورة السينمائية إمكانية تحقيق الصفة الجمالية من خلال الأسلوب المنهج للمخرج في بنائه للعلاقات المكانية في هذا الحيز الصوري المحسوس والذي بدوره يقوم ببناء التعبير عن المعنى عن الفكرة الدرامية للفيلم بالشكل الذي يتحقق حسياً و يدرك جمالياً لدى المتلقي.

4- المنظور: -

يعتبر المنظور احد الوسائل المهمة في تكوين الصورة السينمائية وذلك من خلال بناء العمق لخلق البعد الثالث آلا و هو العمق الذي يوحي بواقعية الصورة و تجسيمها وجعلها ثلاثية الأبعاد، فالمنظور يكون هو العنصر الشكلي الأساسي في التعبير عن عمق الصـــورةوحركة الموجودات والعناصر البصرية في فضاءها

المكاني، وبذلك يتجسد من خلال الرؤية الابداعية لصانع العمل وهو خلق الاحساس بالعمق المتناهي الذي تمتلكه الصورة السينمائية لخلق الحدث الدرامي و بناؤه حسياً من خلال الإحساس بالمنظور نفسه و للمنظور عدداً من الأنواع الفرعية التي يتم عبر التنظيم الشكلي إشتغالها في الصورة السينمائية لتحقيق المقاصد الدرامية وعلى وفق الحدث الدرامي، وهذه الأنواع (Scott Vallance & Paul Calder, April 2002, p. 11) :-

أ- المنظور الخطي.

ب- المنظور الهوائي.

ج- المنظور المعكوس.

5- اللون: -

يعرف اللون في المعاجم اللغوية " هو صفة الجسم من السواد والبياض والحمرة وغيرها، ولَوْنُ كلِّ شيء: ما فَصَلَ بينه وبين غيره " (The Collective Electronic Dictionary of Meanings,, 2022, p. 11) .فاللون عنصر جمالي يخضع لقواعد اللغة السينمائية و من أهم خصائص استخدام اللون هو فهمه كرمز، إذ تتركز رمزية اللون في كونه حاملا للفكرة الدرامية وقصدية التعبير من خلال التنظيم الشكلي الذي يفترضه الصانع لكي يحقق أثراً درامياً و سايكولوجيا على المتلقي والذي يرقى إلى تخليق القيمة الجمالية، فتوظيف اللون في الصورة السينمائية يخضع لعناصر عديدة منها " بناء التعدد اللوني، وبناء وتنظيم اللون والحركة وليس في كمية وكثافة اللون نفسه فقط ".

(Berns, Roy S, 2000, p. 71.)، ويعتبر اللون هو مكون بنائي أساسي في تصميم الصورة البصرية و ذلك لكونه هوية مرئية للتكوينات والأجسام والأشكال التي تصطبغ باللون للتعبر عن السمات المظهرية لكل ما سبق ولكي تضيف أيضاً فعل الإنتقاء اللوني الذي يوظفه المخرج للتعبير عن الحالات العاطفية أو السايكولوجية في العلاقات المتبادلة داخل الصورة السينمائية، فيصبح حينئذ اللون عاملاً تنظيمياً للعناصر الشكلية في البناء الصوري، و تتباين الدرجات الجمالية للألوان في قوتها الرمزية والتي تعبر عنها من خلال النوع الذي يتمثل بـ(الألوان الدافئة - الألوان الباردة - التباينات اللونية) التي تشكل من خلالها قدرة المخرج على توظيفها حسيا لكي تتسامى بعد ذلك إلى قيمة جمالية بارزة في البنية الصورية السينمائية ويعتمد اللون في تحقيق قيمته الجمالية في الصورة السينمائية على عدد من الخواص و هي :"

1- الصبغة.

2- النغم اللوني.

3- القيمة الإضائية للون .

4- التشبع اللوني" (Wim Roeldnts, Xilinix, .2017, p. 38).

إذ تساهم هذه الخصائص الفيزيائية للون في تحديد الهوية الدرامية والرمزية للصورة السينمائية والتي تساهم في دورها بتعزيز الحالة التعبيرية للصورة السينمائية.

و بناء على ما تقدم فأن الجمالية في الصورة السينمائي ما هي إلا نتاج لعملية هي بالأساس تبنى من خلال تكامل الحس مع الفكر في عملية إبداعية تكون من خلال صياغة كافة العناصر البصرية (الشكلية) التي

تنظم بنائيا ضمن رؤية جمالية تتسم بالقيمة الجمالية في تشكيل منجز فني هو الصورة السينمائية وعند ادراك الشكل الذي يكون مبنياً على الحس لدى صانع العمل (المخرج) والذي يقوم بتخليق القيمة الجمالية للصورة السينمائية عبر التنظيم الشكلي للعناصر المرئية والتي ترتبط بشكل جوهري و وثيق بعملية التكوين السينمائي التي يتم عبرها صناعة بناء صوري سينمائي يصل إلى المتلقي الذي يتذوقه جماليا عبر حالة الإستيعاب الفكري التي يعيشها بالتماهي مع تجربة الإستمتاع الجمالي خالقة بذلك صفة الجمالية في الصورة السينمائية، التي تكون بدايتها حسية إدراكية لدى الصانع و من ثم تنتقل حسياً (إبداعيا و فنيا) بالصورة السينمائية للمتلقي الذي يتذوقها جماليا.

مؤشرات الإطار النظري: -

1- يعتمد تحقق جمالية الصورة السينمائية على وظيفة التنظيم الشكلي لعناصر التصميم الشكلي البصري والتي يقوم بها المخرج لتحقيق الفكرة الدرامية للفيلم السينمائي الموسيقي.

2- تتجسد مضامين المعنى والفكرة في بناء الصورة السينمائية عبر عملية التركيب البنائي التي يمثلها التكوين الصوري في حيز الإطار المرئي، بإستخدام عناصر التشكيل المرئي.

3- تتحقق السمة الجمالية في المنجز السينمائي عبر عملية التوظيف الاشتغالي المتقن للعناصر التشكيلية البصرية تصميميا وبنائيا من خلال الرؤية الإبداعية لصانع العمل.

اجراءات البحث

اولا - منهج البحث:

بغية تحقيق هدف البحث وتقديم الحلول الناجعة لمشكلة البحث، اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحليل العينة، ايمانا منه بأن هذا المنهج هو من ادق المناهج المتوافقة مع طبيعة البحث، لأنه يوفر لمستعمله امكانية وصف ما هو كائن عبر التحليل والتفسير للإشتغال الجمالي للتقانلت الهجينة، فضلا عن ذلك أن هذا المنهج يتمتع بخاصية الوصف التحليلي الذي ينهض على قاعدتين رئيستين: التجريد، أي عزل وانتقاء مظاهر معينة من كل المنجز الفلمي او المسلسل، والقاعدة الثانية هي التعميم: أي تصنيف الاشياء والوقائع على اساس عامل مميز عبر استخلاص حكم ما يصدق على فئة معينة (Muhammad Saeed Abu Talib, 1990, pp. 94-96).

ثانيا - اداة البحث:

لغرض تحقيق الموضوعية العلمية لهذا البحث فقد ارتأى الباحث وضع أداة وأستخدامها لتحليل العينة، ولذا فأن الباحث سيعتمد على ما توصل إليه من مؤشرات في الإطار النظري لأستخدامها كأدوات لتحليل العينة المختارة.

ثالثا - عينة البحث:

وقد إختار الباحث قصديا عينة بحثه (الفيلم السينمائي الموسيقي LA LA Land) و للأسباب الأتية: -

1- تميزت هذه العينة بالقدرة على تقديم قيمة جمالية للفكرة الموسيقية الصورية التي يعالجها الفيلم من خلال البناء والتكوينات الصورية المبتكرة.

2- تميزت هذه العينة بمعالجة موضوعة الفيلم السينمائي الموسيقي الأميركي من خلال تناولها لكلاسكيات هذا الجنس السينمائي العريق بالبناء الصوري والصوتي على وفق منظور جمالي مبتكر.

3- تلائم هذه العينة ومتطلبات البحث.

رابعا - تحليل العينة:

تم إختيار عينة البحث وهي الفيلم السينمائي الموسيقي LA LA Land.

بيانات الإنتاج:

قصة: داميان شازيل.

إخراج: داميان شازيل.

بطولة: ريان جوسلينج، إيما ستون، أمي كون، ج. كي سيمونز.

تصوير: لينوس ساندجرين.

مونتاج: توم كروس.

الموسيقى التصويرية: جاستن هورويتز.

العمليات الفنية: أوستن جورج.

الشركة المنتجة: Summit Entertainment & TIK Films.

زمن العرض: 128 دقيقة.

نظام العرض: ملون بنظام صوت دولبي رقمي بتركيبة Atmos.

تأريخ العرض: 2016/9/2.

البلد: الولايات المتحدة الأميركية.

اللغة الأصلية: الأنكليزية.

الميزانية: ثلاثون مليون دولار أميركي.

الأرباح: 449.8 مليون دولار أميركي.

الجوائز و التقديرات: أربع جوائز أوسكار من الأكاديمية الأميركية لعلوم و فنون الصورة المتحركة، فضلا عن أكثر من 30 جائزة أخرى من مختلف الهيئات الفنية و المؤسسات السينمائية المتعددة.

ملخص الفيلم: -

تدور الأحداث في مدينة (لوس انجلوس) الأمريكية مركز ولاية كاليفورنيا في زمننا المعاصر، في عالم بطلة الفيلم (ميا) و تلعب دورها الممثلة (إيما ستون) و هي فتاة في منتصف العشرينيات أتت من ولاية كولورادو الأميركية بحلم أن تصبح نجمة سينمائية في التمثيل و تشق طريقها نحو الشهرة في هوليوود، مع أنها تصطدم بصعوبة تحقيق هذا الحلم الذي يبدده عملها في أحد مقاهي أستوديوهات الإنتاج السينمائي في هوليوود، ثم نتعرف بشخصية بطل الفيلم (سيباستيان) و الذي يلعب دوره الممثل (ريان جوسلينج) عازف بيانو الجاز الشاب في نهاية العشرينيات من عمره و الذي يحلم في أن يمتلك يوما ما نادي موسيقى الجاز الخاص به، و

هو يعيش حالة من الصراع الوجودي ما بين العثور على فرصة عمل ملائمة و بين هدفه الفني في الحياة آلا و هو إعادة إحياء تراث موسيقى الجاز الكلاسيكية الأميركية الذي بدأت حركة الألفية الجديدة بالقضاء عليها و تحويلها إلى أثر بعد عين، إذ يلتقي عالمهما في بداية الفيلم على شكل صدفة اشبه بحادث السير عندما تعترض طريق مروره بالخطأ، حتى يفترقان كل إلى طريقه المنفصل، ثم تبدأ الحبكة الكلاسيكية للفيلم الموسيقي الأميركي بالتحول في مسارها الدرامي و التي تتطور لتصل الى أماكن جديدة يتم التعبير عنها من خلال التكوينات الصورية السينمائية.

المؤشر الأول: يعتمد تحقق جمالية الصورة السينمائية على وظيفة التنظيم الشكلي لعناصر التصميم الشكلي البصري والتي يقوم بها المخرج لتحقيق الفكرة الدرامية للفيلم السينمائي الموسيقي.

رقم المشهد	عنوان المشهد	زمن المشهد	وقت و مكان المشهد
18	ليلة جميلة Beautiful Night	4:29 دق	ليل - خارجي

في هذا المشهد نرى البطل والبطلة (سيباستيان وميا) وهم يتمشون ليبحثون عن سيارتها في شارع مليء بالأشجار وتحت سماء ليلية صافية، ليقفوا عند منظر لتلة تطل على مدينة لوس أنجلوس ليبدأ بعدها سيباستيان بالغناء اغنية الفيلم الشهيرة (يا لها من ليلة جميلة what a lovely Night)، ليبدأ بعدها التناسق الايقاعي الراقص ما بين البطل والبطلة ليعبرعن حالة الأعجاب والتوتر العاطفي بينهما، ممثلا لكلمات الأغنية من جهة وحركاتهم الراقصة الإيقاعية من جهة أخرى بطريقة (الرقص النقري) والتي على اساسها تم توقيت حركة الكاميرا وفي بنية هذا المشهد المصور بطريقة اللقطة الواحدة، ونرى هنا تظافر البناء التكويني للمشهد من خلال اطلالة التل على مدينة لوس انجلوس ومن ثم يلوح في الأفق ذاك التدرج اللوني للغروب الذي ينتهي بدرجة عالية من الزرقة والتي تمثل مكنونات المشهد العاطفية ضمنيا من خلال البناء الصوري الجمالي لهذا المشهد، إذ تم في هذا المشهد عملية التنظيم الشكلي لعناصر التصميم الشكلي البصري عبر الإستعانة بعنصر الخطوط المائلة في مستويات الصورة الخلفية للدلالة على الحالة الرومانسية التي تعيشها الشخصيات لبداية قصة حب رائعة وإستعراضها بصورة صفتها الجمالية منسقة مع عنصر اللون عبرتوظيف الخصائص الفيزيائية للون والتي تتمتع بمدلولات حسية عالية مثل ألوان الغروب وإمتزاجها مع المنظور الأفقي المستعرض للون السماء الأزرق الهاديء والذي يدل عاطفياً على تلك العلاقات الأرتباطية ما بين ابطال الفيلم، والتي تتنامى تدريجيا مع تصاعد حالة الرقص و الموسيقى الغنائية التصويرية التي جمعت كلها في بناء صوري جمالي عبر توظيف المنظور المرئي والذي جمع وفقاً لأشتغال المخرج في هذا المشهد وكما مبين في الشكل رقم (1)،حيث حقق المخرج التناغم الجمعي ما بين العناصر التصميمية البصرية التي أراد من خلالها إطلاق الشرارة الأولى لعلاقة الحب المتصاعدة ما بين (سيباستيان وميا) من خلال الرمز إلى القيمة العالية الدرامية لهذه العلاقة بتوسيط لقطة أفق الغروب لوادي (لوس أنجلوس) وسط هذا المشهد الطويل ليعطي صفة جمالية لهذه العلاقة، مع السعة العالية لهذا المنظور البصري الذي يتميز بسمة الشمولية والأنفتاح المكاني على ما نشاهده في مستوى خلفية الصورة الذي أعطت القيمة الجمالية لهذا المشهد، والنابعة من التوظيف الحسي للمخرج والذي بين لنا بأن الحالة التي ظهرت في هذا المشهد من روح مدينة

(لوس انجلوس) والتي تم إستقاء اسم الفيلم منها، إذ تجسد صورياً حجم هذه العلاقة الرومانسية من خلال عملية التنظيم الشكلي للعناصر البصرية والتي تم جمعها وإشتغالها بطريقة تم من خلالها التمثيل المرئي الدرامي، وهي حالة الحب من النظرة الأولى بين بطلي القصة، ولكن على وفق الافلام الكلاسيكية السينمائية الامريكية، آلا وهي الطريقة الاستعراضية، والتي تتجلى جمالياً في الصورة السينمائية من خلال تنظيم هذه العناصر البصرية في حيز الصورة المرئي لتحقيق الهدف الأول منها، وهو التجسيد المرئي للحالة الدرامية والجوالعام في الصورة ما بين الشخصيات الأساسية في المشهد، والهدف الثاني هو خلق القيمة الجمالية الناتجة من العلاقات الأرتباطية بين الأشتغال الدرامي للمخرج وبين عناصرالتنظيم الشكلي الموظفة في هذا المشهد والتي قامت بتحقيق المكامن الجمالية للمكان، ومن ثم إظهار جمالية الحالة العاطفية للمشهد عبر تجليات ماهو محسوس سينمائياً من صورة وصوت، وما هو مدرك جمالياً من المتجسد الجمالي للصورة السينمائية كما كان واضحاً في هذا المشهد من الفيلم.

مشهدرقم {18} الدقيقة (00:32:25 منزمن الفيلم)
الشكل رقم (1)

المؤشر الثاني: تتجسد مضامين المعنى والفكرة في بناء الصورة السينمائية عبر عملية التركيب البنائي التي يمثلها التكوين الصوري في حيز الإطار المرئي، بإستخدام عناصر التشكيل المرئي.

رقم المشهد	عنوان المشهد	زمن المشهد	وقت و مكان المشهد
65	الحلم The Dream	دق	ليل - داخلي

في هذا المشهد نرى سيباستيان وميا يعيشان في حالة من الحلم الأفتراضي ولكن على هيئة كلاسيكية سينمائية تعيد لنا ذكريات السينما الموسيقية الإستعراضية، والتي لطالما أشتهرت بها هوليوود في القرن الماضي، إذ نراهما يدخلان إلى مسرح سحري ثم تتغير المناظر وتدخل المجاميع الراقصة وتصدح الموسيقى بإيقاع تفاؤلي متصاعد، وتم تصوير المشهد بشكل مستمر وبطريقة اللقطة الواحدة، لتجري الأحداث في المشهد ترتفع الكاميرا إلى الأعلى بحركة انسيابية متناسقة مع الحدث، لنرى موقع التصوير السينمائي بشكل متكامل، ثم يتغير نمط الموسيقى مرة أخرى لنرى تطوراً في حياة ابطال الفيلم الذين سافروا إلى باريس وعملوا معاً في تحقيق أحلامهم الواعدة وهي النجومية والشهرة وإحتراف الفن، وقد تميز هذا المشهد ايضاً بكونه مصمم بنائياً لكي يحاكي الفترة الذهبية في افلام هوليوود والتي أمتازت بتناغم الإيقاع الصوري مع التدفق الصوتي الموسيقي الغني بتنوع النغمات والالات الموسيقية، ليظهر لنا في استمرارية عرض المشهد بطلا الفيلم، وهما

يتراقصان على انغام الموسيقى فوق ارصفة باريس المضيئة، لتتغير بعدها الصورة(ظلام)، ونرى عرضاً سينمائي يوثق مسيرة حياتهم وقد تزوجا وقد رزقا بطفل، ليذهبوا في النهاية لأحد نوادي الجاز الليلية. لكن ينتهي هذا الحلم بعزف سيباستيان لأخر مفاتيح مقطوعته الفردية على البيانو، وفي ختام رائع للمشهد تظهر فيه الجمالية الصورية من خلال لقطة عمق الميدان عندما تنظر ميا إلى سيباستيان وهو في نهاية الصالة جالساً على البيانو ويبادلها النظرات ويبتسم الإثنين لبعضهما البعض، مصحوباً بموسيقى تصاعدية ذات مدلول إيجابي يشير إلى نجاحهما في تحقيق أحلامهم. إن التحقق الجمالي هنا قد تم من خلال عملية التنسيق المدروس بتوظيف عناصر اللغة الصورية في الفيلم، وفي هذا المشهد الذي إبتدأ بواقعية صورية تمت معايشتها دراماياً في الزمن الفيلمي، حيث ينتقل بنا المخرج إلى خلق حالة الواقع البديل (الأفتراضي) المتجسد بـ(ماذا لو؟)، فقد برهن المخرج على حرفته العالية في عملية التنظيم لعناصر التصميم البصري في خلق واقع بديل لماذا لو لم تكن حياة أبطال الفيلم قد غيرت مسارها؟ ، ماذا لو لم يذهب سيباستيان مع ليجيند؟ ليعمل كعازف موسيقي بالأجرة في فرقة الجاز المعاصرة، وماذا لو لم تتخلى ميا عن حلمها في الكتابة والتمثيل في المسرح الحر (الجاد) ؟، وكل هذه التساؤلات، إذ عمل المخرج على ببناء هذه الاسئلة الدرامية الأفتراضية والتي غيرت من مسار الفيلم من خلال إستخدامه للألوان البديلة في هذا المشهد المركب عبر إعطاؤها صبغات لونية زاهية تعبر عن الأمل والسعادة، ومن ثم التحول إلى نغمات لونية مرئية لها درجة عالية من اللمعان البصري للدلالة على أن أبطال الفيلم يعيشون في عصرهم الذهبي بتحقيق أحلامهم، وكما هو مبين في الشكل رقم (29) ومن بعدها تعامل المخرج مع الأشكال المجرد (كما في الشكل رقم 2) مثل شاشة العرض السينمائي التي يشاهد عليها (سيباستيان و ميا) قصتهما بمثابة نافذتهما على العالم والذي كان من المفترض أن يرسم هذه الحياة لهما. وتبينت السمة الجمالية لهذا المشهد من خلال توظيف الفضاء المفتوح للقطات هذا المشهد والتي جمعت عناصر التصميم الشكلي الجمالي بالتعبير عن عظمة الأحلام التي تحققت في هذا الواقع الصوري الدرامي البديل والذي وظف فيه المشهد امكاناته التصميمية الشكلية لتحقيق سمة الجمال المحسوس من خلال التوظيف اللوني الغير مسبوق في الفيلم. ففي هذا المشهد نرى دفء اللون ممتزجاً مع الهيئات الشكلية والتي جسدت لنا حلم النجاح الذي كان مشتركاً بين البطلين لكنه لم يتحقق في واقع القصة، بل تحقق في جمالية البناء الصوري لهذا المشهد الختامي الحالم.

مشهد رقم {65} الدقيقة (01:51:26) من زمن الفيلم الشكل رقم (2)

المؤشر الثالث: تتحقق السمة الجمالية في المنجز السينمائي عبر عملية التوظيف الاشتغالي المتقن للعناصر التشكيلية البصرية تصميميا وبنائيا من خلال الرؤية الإبداعية لصانع العمل.

رقم المشهد	عنوان المشهد	زمن المشهد	وقت و مكان المشهد
6	الإحباط Frustration	3:47 دق	نهار- داخلي

في هذا المشهد نرى البطلة ميا وهي محبطة بسبب رفضها من قبل لجنة تجارب الآداء و صديقاتها الثلاث يحاولون إقناعها بالخروج معهم إلى سهرة في أحد المناسبات الخيرية في منزل أحد أثرياء هوليوود، لذا يتم بناء المشهد من خلال الأغنية (أحد ما في الجمهور)، إذ تم توظيف الكلاسيكية الصورية في البناء التكويني الجمالي في الفيلم من خلال اللوحة المرسومة في خلفية الصورة لجدار غرفة البطلة وهي صورة عملاقة للنجمة أنجريد بيرجمان، ومن ثم التأكيد على درجات الألوان في فساتين الفتيات والتي تدلل على تنوع الحالة المزاجية والنفسية للجو العام في المشهد، والذي تم بناؤه كتتابع صوري من خلال طريقة اللقطة الواحدة (One Shot)، إذ تتناغم حركة الكاميرا مع اللحن الموسيقي والكلمات المنسابة بتدفق بصري جمالي، فهنا تم بناء السمة الإستعراضية الشكلية للفيلم السينمائي الموسيقي من خلال توظيف موسيقى الجاز الكلاسيكية والتي أصبغت الشكل السينمائي للحركة الموسيقية الأميركية في فترة الخمسينات والستينات من القرن الماضي. ففي هذا المشهد يتجلى تحقيق السمة الجمالية في المنجز السينمائي عبر عملية التوظيف الاشتغالي المتقن للعناصر التشكيلية البصرية تصميميا وبنائيا من خلال الرؤية الإبداعية لصانع العمل و بشكل إبداعي من قبل المخرج عبر العمل على إشتغال المشهد بطريقة اللقطة الواحدة المستمرة من خلال الإعتماد على طبيعة العلاقة التي تجمع ميا مع رفيقاتها في السكن والتي أظهرها بشكل فعال دراميا لتحفيز شخصية ميا على تحدي جميع الصعاب وأن تحلم بمستقبل أفضل و ذلك من خلال الخروج معهم ونسيان كل ما يشغل بالها من هموم، فنرى حركة الممثلين الراقصة والتي تمتاز بأدائية عالية من خلال الإستعانة براقصات إستعراضيات وعلى طريقة برودواي، و عبر حركتهن في أرجاء المنزل بطريقة تبادل الأدوار مع الحفاظ على شخصية البطلة في منتصف الصورة للدلالة على مركزيتها في الحدث بالشكل الذي يقدم قيمة جمالية لعامل الأداء التمثيلي البشري الذي يعبر عن التآلف الحركي ما بين الشخصيات وعناصر البناء الصوري في المشهد الواحد و تميزت حركة آلة التصوير بطبيعتها الإستمرارية في متابعة الشخصيات دون إنقطاع (داخل المنزل تحديدا)، وذلك بفعل الإستمرارية الصورية لما هو متجسد صورياً من حالة عاطفية و نفسية، إذ نرى تغيرا ملحوظاً في حالة ميا النفسية بعد دخول صديقاتها عليها وتحول الدور السردي لآلة التصوير من زواية أعلى من مستوى النظر الى(أسفل آلة التصوير) والتي كانت توحي بحالة اليأس التي أنتابت البطلة، وبعدما دخلت صديقاتها الى الغرفة نرى تحول زاوية آلة التصوير إلى لقطات (مستوى النظر الطبيعي)، وتتحول حركة الكاميرا إلى المتابعة السريعة للشخصيات والتي كانت تتراقص بسعادة في المشهد، وان التميز ايضاً في المشهد الصوري السينمائي هو حجوم اللقطات المستخدمة بطريقة (one Shotوالتي يمتاز مدير التصوير على القدرة الإبداعية العالية على التعامل في البناء الجمالي الحسي مع اللقطات عبر حركة الكاميرا والمعدات

الصورية الخاصة المتقدمة تقنيا، والمختصة في هكذا افلام والتي دلت على ضخامة العالم الموسيقي في (لا لا لاند) و تميزت الديكورات الداخلية لهذا المشهد بمزيج من كلاسيكيات هوليوود للفترة الذهبية في الفيلم السينمائي الموسيقى الأميركي والتي مثلها البوستر الكبير للمثلة الراحلة (أنجريد بيرجمان)، فالتوظيف الإبداعي لعناصر اللغة الصورية السينمائية هنا يهدف إلى خلق قيمة جمالية شعورية عبر تجسيد مقتضيات الفكرة الدرامية واظهار الحالة النفسية والعاطفية في هذا المشهد، إن طبيعة الإضاءة في هذا المشهد إمتازت بدرجة النصوع في اللون لخلق الدلالة الدرامية على وجود الأمل في الحياة وأن الحياة وان صعبت فأن هنالك إشراقة لابد ان تأتي في الغد، لكن الملاحظ في نمط الإضاءة المستخدمة هو طريقة استخدام وتوظيف إلاضاءة في الافلام الملونة في فترة الخمسينات والستينات، و مما ساهم في تعزيز ذلك هو توظيف الألوان الإحادية الناصعة والتي تمثلت في ملابس الصديقات (أحمر - اخضر - أزرق) والتي أعطت الإنطباع بوجود الحياة والأمل في مستقبل أفضل، وتنويع المنظور اللوني الذي قدم لنا سمة شخصية عن كل فتاة ارتدت لونا معينا، فشخصية (ميا) بطلة الفيلم ارتدت اللون الأزرق والذي قدم دلالة رمزية عن طبيعة تلك الشخصية (الهادئة - الحالمة - العطوفة - القوية)، إن الدور الذي لعبه المونتاج في هذا المشهد كان لإنجاح طريقة اللقطة المستمرة من خلال تكنيك الإخفاء في الإنتقال الذي أعتمد على سرعة التتابع الحركي للقطات (إيقاعيا) لينقلنا بين اللقطات الداخلية في المنزل حتى ينقلنا فجأة وبدون توقف إلى خارج المنزل مع الشخصيات المرافقة ل(ميا) حيث يجتمعن الصديقات معاً بعد أن أنضمت (ميا) لهن، مما قدم جمالية حسية تكمن في إنسيابية تسلسل اللقطات التي تحركت مع إيقاع الأغنية الراقصة والواتي كانا يستمعن لها.

إذ تتجلى القيمة الجمالية لهذا المشهد من خلال التوظيف الإبداعي للمخرج لعناصر اللغة الصورية في حيز الإطار المرئي للمشهد السينمائي من خلال القدرة العالية لهذه العناصر على تحقيق الفكرة الدرامية والحالة العاطفية والنفسية للشخصيات داخل المشهد بشكل خاص وللفكرة الدرامية التي يستعرضها الفيلم بشكل عام كما مبين في الشكل رقم (3).

مشهد رقم {6} الدقيقة (00:10:41) من زمن الفيلم
الشكل رقم (3)

خامسا - النتائج:

1- تتحقق جمالية البناء الصوري في الصورة السينمائية من خلال التوظيف البنائي الفني لعناصر التصميم الشكلي البصري، والتي تنهض بمهمة التجسيد المرئي للمكنونات العاطفية والدلالات الرمزية التي تتطور على الحالة الشعورية، والتي تظهر في العلاقات الارتباطية داخل البنية الصورية السينمائية في الفيلم السينمائي الموسيقي كما ظهر في عينة البحث.

2- تقدم عملية التنظيم الشكلي لعناصر التصميم البصري القدرة الفنية والإبداعية من خلال عناصرها البنائية (الخط بأنماطه المتعددة، الشكل بأنواعه، الفضاء، المنظور بأنواعه واللون) الإمكانية الإبداعية والفنية على إنتاج صور حسية جمالية عالية الأداء والتأثير كما ظهر في عينة البحث.

3- تظهر لنا العلاقة الطردية ما بين عناصر التشكيل البصري وعملية التكوين الصوري على حالة من الانسجام التناغمي والذي يمُكن التكوين الصوري من توزيع واشتغال العناصر الشكلية البصرية بالهيئة الصورية التي تجسد بناءً شكلياً حسياً ذو قدرة على إيصال المضمون الدرامي للصورة السينمائية والموسيقية عند إشتغالها بشكل صحيح ومدروس في الفضاء المنظور للصورة السينمائية في الفيلم الموسيقي كما ظهر في عينة البحث.

سادسا - التوصيات:

يوصي الباحث بإعداد دراسات بحثية أو تعنى في إنشاء مقياس جمالي معتمد لقياس و تحديد مناحي و الظواهر الجمالية في الفنون الصورية عامة و الفنون السينمائية وعلم الصوت والموسيقى بشكل خاص.

سابعا - المقترحات:

يقترح الباحث تطوير مناهج متخصصة في مفهوم الجمالية للصورة السينمائية وارتباطها مع الموسيقى والصوت على وفق عناصر اللغة الصورية منها على وجه الخصوص، لما لها من أهمية علمية في مجال الإخراج السينمائي.

References

1. Ali Sabah Salman. (2006). *Methods of Verifying Persuasion in Visual Discourse, unpublished PhD thesis, supervised by: Dr. Abdul Karim Hussein Al-Sudani, College of Fine Arts,, Department of Audio and Visual Arts.* Baghdad: University of Baghdad.
2. Ali Shalak. (1982). *Art and Beauty.* Beirut: University Encyclopedia of Studies, Publishing and Distribution.
3. Arnhiem.R. (1974). *Art and the Visual Precption a psychology of the creative eye, Berkley.* , University of Claifornia press.
4. Berns, Roy S. (2000). *Billmeyer and Saltzman's Principles of Digital Color Technology.* New York: 3rd edition. Wiley Publish House.
5. Haider Wasm Salih. (2021). *The Semantic Work of Place in the Legendary Film.* Al-Akademy Magazine, Issue-99.
6. Michel Ass. (1981). *Concepts of Aestheticism and Criticism,,, second editio.* Beirut: Nofal Foundation.
7. Muhammad Saeed Abu Talib. (1990). *Research Methodology Science.* Mosul,: , Dar Al-Hikma for Printing and Publishing.

8. Pierre Giraud, Stylistics, tr. (1994). *Munther Ayachi, second edition.* , Paris: more revised.
9. Radouane Belkhir. (2017). *Visual Discourse and the Aesthetics of Place.* University of Tebessa, Department of Human Sciences (a study in the value dimensions of the cinematic image).
10. Read,H. (1963). *The Meaning of Art.* London: Penguinn Books.
11. Rudolf Arnhim. (1978). *, Film As Art, 3rd Edition, Revised*. London: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS.
12. Scott Vallance & Paul Calder. (April 2002). *Multi-Perspective Images for Visualisation, research gate.*
13. Shaker Abdel Hamid. (2001). *Aesthetic Preference, .* Kuwait: World of Knowledge Series.
14. Shawky Ismail. (1993). *, Art and Design.* , Cairo: , Helwan University, Faculty of Education, Al-Omrania Press.
15. Taher Abd Muslim. (2002). *The Genius of Image and Place: Expression, Interpretation, Criticism, first edition, Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution.* Jordan.
16. Wim Roeldnts, Xilinix. (.2017). *The Digital Cinema, the Emeriging Standrds & Protocols.* the Congrees Library Index, WDC.
17. Abbas, R. A. (1987). *Aesthetic Values, First Edition.* Alexandria: Dar Al-Maarefa.
18. Arnhim, R. (1978). *Film As Art, 3rd Edition, Revised.* London: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS.
19. Burke, F. (1988). *Athestics & Post Modren Cenima.* Canadian: Canadian Journal of Political and Social Theory, Volume VII, Number Two.
20. Eid, Kamal. (1980). *Aesthetics of Arts, The Little Encyclopedia, First Edition.* Baghdad: Dar Al-Jihad.
21. https://dictionary.cambridge.org/. (n.d.).
22. Ibn Mandour. (1290).
23. Marshall., G. (2007). *Encyclopedia of Sociology, Volume One, Second Edition,*. Cairo: Mohamed El-Gohary and Ahmed Zayed,.
24. others., I. M. (, 2005). *1. Ibrahim Mustafa and others, The Intermediate Dictionary, Third Edition, Dar Al-Da`wa Publishing,*. Istanbul.
25. Prall, D. (MA March 1938). *Knowledge as Aptness of the Bod The Philosophical Review.*
26. Saeed, J. a.-D. (2000). *, Glossary of Terms and Philosophical Evidence.* Tunis: Dar Al-Janoub Publishing.
27. *The Collective Electronic Dictionary of Meanings,*. (2022).

The Aesthetic Functionality of the Pictorial Composition for the Musical Film

Samer Taha Salem Hassan

Abstract:

The cinematic film is a pictorial structure that depends on composition as its basis through the functional role that it plays in the process of building the cinematic image, starting with the plastic aspects, passing through the elements of the pictorial language. Therefore, the researcher studies the basic principles of the term aesthetic and its preoccupations in the motion picture arts, by identifying the preoccupations of composition. In all the aesthetic aspects of the musical cinematic film by means of the vision and artistic style of the creator of the work, and the modalities of constructing the cinematic image to express the aesthetic message represented by the dramatic artistic idea, and then studying the aesthetic sensory image through which the aesthetics of the cinematic image are created at the levels of form and content. artistic.

This is done by studying the concept of the concept of (work) through the constructive relationship that operates between composition as a visual concept and the directorial process of the cinematic image, and dealing with the visual plastic construction of the cinematic image in order to construct the meaning (content), to address the topic of the structural work of the image in the cinematic film through elements The formal language, which finally combines to create a formative aesthetic for the formal structure in the musical cinematic film.

Key words: Function, Aesthetic , Composition , Musical Film

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-Sammaraee	**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**
Artistic processing for the phenomenon of epidemiological foresight in the cinematic film	Hussein Alaa Reda	**489**
The Aesthetic Functionality of the Pictorial Composition for the Musical Film	Samer Taha Salem Hassan	**511**

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 recepient’s beauty in the algerian theatre and the recepient’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-Tamimi1 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.

Al-Academy

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

Issue 109
Date of publication 15/9/2023

Editor-in-chief:

Prof. Dr. Nsiyf Jassem Mohammed	Iraq	Dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Managing editor:

Prof. Dr. Riyadh musa sakran	Iraq	Riad.Mousa@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Editors:

Prof. Dr. Jawad Al Zaidi	Iraq	Alzaydiart66@yahoo.com
Prof. Dr. Maysam Hirmiz Toma	Iraq	Maysamtoma@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Prof. Dr. Aladdin Abdul Majeed	Iraq	Ala_ala5559@yahoo.com
Prof. Dr. hella abdulshaheed	Iraq	hella.abdulshaheed@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Assist. Prof. Akram jirjees neama	Iraq	Dr.akram@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Assist. Prof. Ahmed Jumaa Zboon	Iraq	Dr.ah.ju@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Prof. Dr. Kobra Roshanfekr	Iran	kroshan@modares.ac.ir
Prof. Dr. Ali Sharaf Al Musawi	Oman	Asmusawi@squ.edu.om
Prof. Dr. Mohammed H. Al-Amri	Oman	Mhalamri@squ.edu.om

Linguist:

Assist. Prof. Adil Hussein Jouda	Iraq	Adel.h@coart.uobaghdad.edu.iq

Website Manager:

Yousif Mushtak Lateef	Iraq	Yousif@cofarts.uobaghdad.edu.iq

NATIONAL LIBRARY, BAGHDAD, 238, 1976
ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)
Email: al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Website: jcofarts.uobaghdad.edu.iq
https://doi.org/10.35560/jcofarts

AL-ACADEMY

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