الأكاديم

AL-ACADEMY

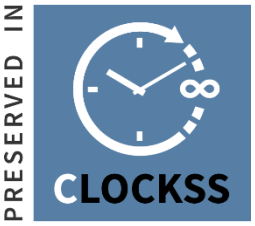
تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

مجلة فصلية علمية محكمة

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

https://doi.org/10.35560/jcofarts

111



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

Al-Academy

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

Issue 111
Date of publication 15/3/2024

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	jawad.Abd@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Prof. Dr. Maysam Hirmiz Toma	Iraq	Maysamtoma@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Prof. Dr. Aladdin Abdul Majeed	Iraq	ala.alamjed@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Prof. Dr. hella abdulshaheed	Iraq	hella.abdulshaheed@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Assist. Prof. Akram jirjees neama	Iraq	Dr.akram@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Assist. Prof. Ahmed Jumaa Zboon	Iraq	Dr.ah.ju@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Prof. Dr. Kobra Roshanfekr	Iran	kroshan@modares.ac.ir
Prof. Dr. Ali Sharaf Al Musawi	Oman	Asmusawi@squ.edu.om
Prof. Dr. Mohammed H. Al-Amri	Oman	Mhalamri@squ.edu.om

Linguist:

Assist. Prof. Adil Hussein Jouda	Iraq	Adel.h@coart.uobaghdad.edu.iq

Website Manager:

Yousif Mushtak Lateef	Iraq	Yousif@cofarts.uobaghdad.edu.iq

NATIONAL LIBRARY, BAGHDAD, 238, 1976
ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)
Email: al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Website: jcofarts.uobaghdad.edu.iq
https://doi.org/10.35560/jcofarts

Al-Academy Journal Publication Terms

1- The journal is concerned with academic research related to the aesthetic subject, which includes the fields of plastic arts, music, theatrical and cinematic arts, design arts, calligraphy and decoration, as well as theoretical and applied research in the field of art education.
2- Research papers submitted are subject to the scientific evaluation by field specialists.
3- The research paper has to be novel and not previously published or accepted for publication in another journal.
4- The research paper should not exceed (16) pages size B5.
5- Font size (13) font type (Sakkal Majalla), Lines of the paper should be single spaced and file type Word2010 or newer.
6- References must be in APA format And in English only.
7- Figures, pictures, charts and tables are placed as they appear in the research, provided they with a high degree of clarity and their scientific source is indicated.
8- The research should contain an abstract, keywords and conclusions in both Arabic and English languages.
9- Write the title of the research, the name of the researcher, the researcher's affiliation, and the e-mail on the first page of the research in both Arabic and English, note that the names of researchers submitted at the beginning of the registration process are approved only, any changes to the names of researchers are not approved during or after the arbitration period.
10- Research papers arrangement is subject to technical considerations.
11- The authors retain the copyright of their papers without restriction
12- Publication fees are 125,000 Iraqi dinars.
13- $200 is the publication fees for each research submitted by non-Iraqis.

Important note:

The average time period from the date of submitting the research to the journal to the date of informing the researcher for acceptance for publication or rejection is not specified, and according to the procedures of the journal, and the accepted research will take its place for publication according to the approved regulations.

Contents

Stylistic features in the works of Noman Hadi	Ahmed Aziz Awaid Jawad Al-Zaidi	5
The Informative and Communicative Distance in Designing Logos of Iraqi Ministries	Bara Mahdi Mohsen	21
Problem Solving Methods for Design Ideation: Building Creativity in Interior Design Projects.	Abdulsamad Alkhalidi Amnah Khaled Adas	35
The Elements of Tale in Contemporary Iraqi Painting "Khlaif Mahmoud As a Model"	Noor Khlaif Mahmood	53
Artistic treatment of animation scenes in feature films	Anwar Abd Shati	71
The workings of black comedy in film and television drama	Iman Hassan Alwan Athraa Mohammed Hassan	91
The effectiveness of the space allocated for advertising within cities	Ban Jwad Kadhim Marwan Tawfik abd b	113
Mechanisms of environmental adaptation in the design of the interior spaces of gymnasiums	Ihab.H. kareem Faten Abbas lafta	133
Sensory perception and reception of the Iraqi theatrical view	Barada Attia Thabet	153
Creative thinking and its representations in the techniques of displaying the industrial product	Hanan Abdulkreem Hussein Salah Nori Mahmmod	165
Aesthetic features of the art of decoupage and their representations in the productions of art education students	Haneen ali salam Malik hameed muhsin	181
The effect of Generative Artificial Intelligence (GAI) on the digital design skills of multimedia students at the College of Art and Design	Ra'ed Jamal Saaideh Suhair Abdu Allah Jaradat	195
Environmental awareness and its representations in the productions of students of the Department of Art Education	Zahraa Saeb Ahmed	221
Investing Random Juxtaposition Method to Generate Creative Ideas in Poster Design: An Empirical Study	Shuruq G Nahhas	237
Ceramic Artistic Employment in the Palace of the Sultans(Topkapi)	Shaima Ali Falih Mazban Al-Shammari	257
The consolidation between reality and imagination in the assortment of Designer Alexander McQueen's costume designs	Faten Ali Hussein	275
The reality of interest in Arab children's literature: a descriptive analytical study	Fakhriya Al Yahyai Mohammed Al Amri Yasser Fawzy Adharei Al Shidhanei Safa Al Fahdi	297

Aesthetic Value and its Elements in Renaissance Art	Farah Hussein Kazem Ahmed	321
The concept of visual patterns in children's theater performances	murawij jabaar kazim mudad eajil hasan	335
Aesthetic employment of pop art in television advertising	Maryam mouthana abd Al-ameer	353
The aesthetics of Omani portraiture using stencil and silkscreen styles among students of the Art Education Department at Sultan Qaboos University	Najlaa Al Saadi Yasser Mongy Eslam Heiba Badar Almamri Salman Al Hajri	369
Mental flexibility and Its Relationship to Academic Achievement Among Students of Art Education Department	Naglaa Khudair Hassan	391
The Formal Approach Between Ancient Sculptural Monuments in The Arabian Peninsula and Modern Arts (an analytical study)	Noha Mohammed Alsharif	407
The possibility of utilizing the glowing clay technique to enrich contemporary ceramic surfaces	Huda Abdullah Hussain Hawsawi	423
Bridging Artistic Traditions - Enriching Metalwork and Jewelry through Islamic Art Patterns and Etching Acid Technique	Moneerah Alayar Najlah alrashidi Eiman Alrashidi	447
Technology and identity formation in the performance of the Iraqi theatrical actor	Russil kadim Oda Humam Abduljabbar turki	461

Al-Academy

الأكاديمي

مجلة دولية فصلية علمية مُحَكَّمَة

تصدرعن كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

العدد 111

تاريخ النشر 15\3\2024

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	jawad.Abd@cofarts.uobaghdad.edu.iq
	أ.د. ميسم هرمز توما	Iraq	Maysamtoma@cofarts.uobaghdad.edu.iq
	أ.د. علاء الدين عبد المجيد جاسم	Iraq	ala.alamjed@cofarts.uobaghdad.edu.iq
	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) مئتان 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

السمات الاسلوبية في اعمال (نعمان هادي)	احمد عزيز عويد أ.د. جواد عبد الكاظم فرحان الزيدي	5
البعد العلامي الإتصالي في تصميم شعارات الوزارات العراقية	براء مهدي محسن	21
طرائق لحلول مشكلات التصور التصميمي: بناء الإبداع في مشاريع طلبة التصميم الداخلي	د. عبد الصمد الخالدي آمنة خالد	35
عناصر الحكاية في الرسم العراقي المعاصر"خليف محمود انموذجا"	نور خليف محمود	53
المعالجة الفنية لمشاهد الرسوم المتحركة في الفيلم الروائي	م.د. انور عبد شاطي	71
إشتغالات الكوميديا السوداء في الدراما السينمائية والتلفزيونية	إيمان حسن علوان أ.م.د. عذراء محمد حسن	91
فاعلية المساحة المخصصة للإعلان داخل المدن	بان جواد كاظم م.د. مروان توفيق عبد	113
اليات التكيف البيئي في تصميم الفضاءات الداخلية للصالات الرياضية	ايهاب كريم حميد فاتن عباس لفته	133
الإدراكُ الحِسيّ وتَلقي العَرض المَسرَحيّ العِراقيّ (عَرضُ مَسرَحيَّة أُمُ الخُوش أُنموذَجاً)	م.د. بردى عطية ثابت	153
التفكير الابداعي وتمثلاته في تقنيات الإظهار للمنتج الصناعي	حنان عبد الكريم حسين ا.د. صلاح نوري محمود	165
السمات الجمالية لفن الديكوباج وتمثلاتها في نتاجات طلبة التربية الفنية	حنين علي سلام مالك حميد محسن	181
أثر الذكاء الاصطناعي التوليدي (GAI)في مهارات التصميم الرقمي لدى طلبة الوسائط المتعددة في كلية الفنون والتصميم	رائد السعايدة د. سهير عبد الله جرادات	195
الوعي البيئي وتمثلاته في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية	أ.م. د. زهراء صائب احمد	221
استثمار أسلوب التجاور غير المنتظم لتوليد أفكار إبداعية في تصميم الملصق الإعلاني" دراسة تجريبية"	د. شروق غازي نحاس	237
التوظيف الفني الخزفي في قصر السلاطين (توب كابى)	م. شيماء علي فليح مزبان ألشمري	257
الإندماج بين الواقع والمتخيل في تشكيلة تصاميم ازياء المصمم الاكسندر ماكوين	أ.د. فاتن علي حسين	275
واقع الإهتمام بأدب الطفل العربي: دراسة تحليلية وصفية	أ.د فخرية خلفان اليحيائية أ.د. محمد حمود العامري د ياسر محمود فوزي أ. عذاري علي الشيذاني أ. صفاء الفهدي	295
القيمة الجمالية وعناصرها في فن عصر النهضة	فـرح حسين كاظـم احمـد	321
مفهوم الانساق البصرية في عروض مسرح الطفل	مروج جبار كاظم أ.م.د. مضاد عجيل حسن	335
جمالية توظيف فن البوب آرت في الإعلان التلفزيوني	مريم مثنى عبد الأمير	353

جماليات فن البورتريه العماني بتقنيتي الاستنسل والشاشة الحريرية لدى طلاب قسم التربية الفنية بجامعة السلطان قابوس	د. نجلاء السعدي د. ياسر منجي د.اسلام هيبه د.بدر المعمري د.سلمان الحجري	**369**
المرونة العقلية وعلاقتها بالتحصيل الدراسي لدى طلبة قسم التربية الفنية	أ.م.د. نجلاء خضير حسان	**391**
المقاربة الشكليَّة بين الآثار النَّحتيّة القديمة بالجزيرة العربية وفنون الحداثة (دراسة تحليليّة)	نهى محمد الشريف	**407**
إمكانية الاستفادة من تقنية الطين المتوهج في إثراء الأسطح الخزفية المعاصرة	هدى بنت عبد الله بن حسين هوساوي	**423**
وصل التقاليد الفنية - إثراء الأعمال المعدنية والمجوهرات من خلال أنماط الفن الإسلامي وتقنية النقش الحمضي	د. منيره العيار د. نجله الرشيدي د. ايمان الرشيدي	**447**
التقانة وتشكل الهوية في أداء الممثل المسرحي العراقي	أ.د. راسل كاظم عودة همام عبد الجبار تركي	**461**

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
CrossrefDOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1184

Stylistic features in the works of Noman Hadi

Ahmed Aziz Awaid [a1], *Jawad Al-Zaidi* [b]

[a] *Postgraduate student/College of Fine Arts/University of Baghdad*
[b] *College of Fine Arts/University of Baghdad*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 6 June 2023
Received in revised form 21 June 2023
Accepted 25 June 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
stylistic features
Noman Hadi

ABSTRACT

The Iraqi plastic movement began since the first half of the twentieth century, that is, nearly a hundred years ago. It passed through different stages and harbingers that changed its paths and the visions of the artists working from the generations of the last century. Therefore, the problem of tabulating and documenting these experiences and artistic uses that witnessed various political, unanimous and economic fluctuations during The recent decades, which constituted pressing and influencing factors on the human level and on the artistic achievement that expresses the concerns, alienation and suffering of the Iraqi plastic artist, and the loss of an important part of the formal aspect of the artistic image expressing the history and civilization of Iraq and the culture of its people, as well as the loss of much of the documentary aspect of that stage and a painful example of that It is the violation of the Museum of Arts during the American occupation in 2003 AD, and not long ago these pressures formed on the structure of the social and cultural stability of the country, which prompted many artists to migrate outside Iraq, causing the loss of an important part of the link between the generation of pioneers and the generations that follow, including some names The task from this stage is Salah Jiyad, Faisal Laibi, Noman Hadi, Ghassan Faydi, Karim Al-Asadi, Kazem Khalifa, Muhammad Faradi, Ali Fanjan, and others; Although the artistic style of these artists at this stage was clearly influenced by the methods of the pioneers, the impact of alienation and the influence of social culture and the Western environment was evident in those works later, and this does not mean that they left their Iraqi environment at all, but rather you find that their adherence to the civilization of Iraq In their different Sumerian, Babylonian, and Assyrian forms, it is clear with clarity, and evidence can be found for their adherence to their original Iraqi roots, noting the influence of the Western environment on the expressive and formal image of their works, which calls for this paradox for study and analysis. Our research deals with one of the expatriate artists, Noman Hadi, who grew up in a stage in the middle of the history of the plastic movement, a member of the group of academics from the generation of the seventies, and through him we review the following question.
What are the stylistic features in Noman Hadi's work?

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: Ahmed.Aziz1202a@cofarts.uobaghdad.edu.iq
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1184
Ahmed Aziz Awaid , Jawad Al-Zaidi: Stylistic features in the works of Noman Hadi.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

السمات الاسلوبية في اعمال (نعمان هادي)

احمد عزيز عويد[1]
أ.د. جواد عبد الكاظم فرحان الزيدي[2]

الملخص:

ابتدأت الحركة التشكيلية العراقية منذ النصف الأول من القرن العشرين أي ما يقارب المئة عام، مرت عبر مراحل مختلفة وارهاصات غيرت من مساراتها ورؤى الفنانين المشتغلين من أجيال القرن الماضي، وعليه تبرز لنا مشكلة تبويب وتوثيق هذه التجارب والاستعمالات الفنية التي شهدت تقلبات سياسية وإجماعيه واقتصادية متباينة خلال العقود الاخيرة، والتي شكلت عوامل ضاغطة ومؤثرة على الصعيد الإنساني وعلى المنجز الفني المعبر عن هموم وغربة ومعاناة الفنان التشكيلي العراقي وضياع جزء مهم من جانب الشكلي للصورة الفنية المعبرة عن تاريخ وحضارة العراق وثقافة شعبه و كذلك ضياع الكثير من الجانب التوثيقي لتلك المرحلة ومثال مؤلم على ذلك هو انتهاك متحف الفنون ابان الاحتلال الأمريكي 2003م، ومنذ زمن ليس بالقليل تشكل تلك الضواغط على بنية الاستقرار الاجتماعي والثقافي للبلاد، مما دفع العديد من الفنانين الى الهجرة خارج العراق، تسبب بفقد جزء مهم من حلقة الوصل بين جيل الرواد والاجيال التي تليه، ومنهم بعض الأسماء المهمة من هذه المرحلة صلاح جياد ، فيصل لعيبي، نعمان هادي، غسان فيضي، كريم الاسدي، كاظم خليفة، محمد فرادي، علي فنجان، واخرين؛ ورغم ان الأسلوب الفني لدى هؤلاء الفنانين في هذه المرحلة التي كانت متأثرة بشكل واضح بأساليب الرواد، الا ان أثر الغربة وتأثير الثقافة الاجتماعية والبيئة الغربية كان واضحا في تلك الاعمال فيما بعد، وهذا لا يعني انهم غادرو بيئتهم العراقية على الاطلاق بل تجد ان تمسكهم بحضارة العراق بصورها المختلفة السومرية والبابلية والاشورية واضح باسمرار ويمكن إيجاد الدلائل على تمسكهم بجذورهم العراقية الأصيلة، مع ملاحظة تأثير البيئة الغربية على الصورة التعبيرية والشكلية لأعمالهم مما تدعوا هذه المفارقة للدراسة والتحليل؛ ويُعتبر الفنان (نعمان هادي) معاصر لمرحلة ما بعد الرواد ومن المؤسسين لجماعة الاكاديميين في مقتبل السبعينيات، والتي تُعد من الجماعات الفاعلة والمؤثرة في الحركة التشكيلية، والفنان نعمان هادي من الفنانين العراقيين الفاعلين طوال العقود المنصرمة، حيث تظهر لدى المتابع تنوع موضوعات اعماله، وتنوع آليات الاظهار والخصائص الشكلية التي تتسم بها تلك الاعمال، لذا يتطرق بحثنا هذا عن أحد الفنانين المغتربين وهو نعمان هادي، لدراسة نشأته في مرحلة تتوسط تأريخ الحركة التشكيلية وأحد أعضاء جماعة الأكاديميين من جيل السبعينيات، ومن خلاله نستعرض السؤال التالي.

ما هي السمات الأسلوبية في أعمال نعمان هادي؟

الكلمات المفتاحية: السمات الاسلوبية، نعمان هادي.

[1] طالب دراسات عليا، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

[2] تدريسي-كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

الفصل الأول: الإطار المنهجي:

أهمية البحث

دراسة الاعمال الفنية لنعمان هادي تشكل رافدا للأجيال اللاحقة لمعرفة النظم الاسلوبية لاحد الفنانين العراقيين المغتربين.

اهداف البحث

يهدف البحث الحالي إلى: التعرف على السمات الاسلوبية لدى الفنان نعمان هادي.

حدود البحث

الحد الموضوعي: اعمال نعمان هادي

الحد المكاني: العراق، بغداد \ المهجر، باريس

الحد الزماني: (من 1968م حتى 2008م)

تحديد المصطلحات

السمة:

لغة: وسم "العلامة (Gibran Masoud ،1992 ،p449)"

اصطلاح: السيمائية، علم الإشارات او علم الدلالات وذلك انطلاقا من الخلفية الابستمولوجية حسب تعبير غريماس على ان كل شيء حولنا في حالة بث غير منقطع للإشارات. فالمعاني (والمعاني محصلة للإشارات المجتمعة) لصيقة بكل شيء... وهي عالقة بكل الموجودات حيها وجامدها، عاقلها وغير عاقلها، وما علينا نحن المتلقين سوى ابداء النية في التلقي لكي يشرع العقل في عملية معقدة مفادها تفكيك الشبكات الاشارية للمعاني المحيطة بنا. (Faisal Al-Ahmar ،2010 ،p8)

الأسلوب:

لغة: جمع أساليب.

1- نهج خاص في الكتابة والتعبير عن الأفكار.

2- نهج خاص في الفن والعمارة، والحياة. (Gibran Masoud ،1992 ،p74)

الأسلوب اصطلاحا:

في الفن، صور جمالية ذوقية، تميز عصرا (لاسيما في الفنون الجميلة): ((أسلوب النهضة))، الطريقة الشخصية الخاصة بموسيقي، برسام، بنحات الخ. ((كائنا ما كان المعنى الذي نريد اناطته بالأسلوب، فانه يتحقق في (في المنظر)، اذ ان كل فنان جيد، تكون له كتابته الشخصية، تداعياته المفضلة من الخطوط والألوان، وتكون له طريقته الشخصية في التعبير عن الواقع وفي ترجمته او ابداعه، كما تكون له تقنيته الخاصة به، وبذلك، اذن، يكون له أسلوب)). (Lalande ،2001 ،p1341).

العمل، اعمال في اللغة

عمل ج: اعمال

كل فعل ما يكون بقصد او فكر. (Gibran Masoud ،1992 ،p565).

العمل اصطلاحا

1- عملية يجريها كائن، وتعتبر من نتاجه بالذات، لا من نتاج عله خارجية.

2- يمكن كمون العمل في صنع مادة خارجة عن الفاعل، وتجسيد فكرة، اجراء تفعيل.

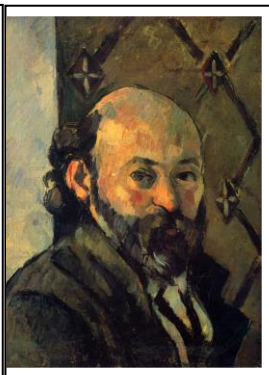
3- في المعنى الطبيعي، كما هو الحال عندما نتكلم عن الحوامض، عمل النار، عمل الكتلة، الخ. تعني كلمة عمل (عملية، فعل)، في المقابل شيئا ناجما عن طبيعة الفاعل ذاته – على هذا النحو، كان يجري في الماضي التفريق بين الاعمال التي ينجزها الانسان وهو يعلم ذلك ويريده، أو الاعمال التي ان لم يكن دون علم بها، فعلى الأقل دون مشيئته وارادته. (Lalande، 2001، p23-25)

الفصل الثاني: الإطار النظري:

المبحث الأول: التشكلات الأولى والملامح الاسلوبية:

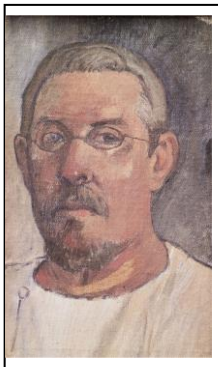
مقدمة في مفهوم الأسلوب:

تنشأ الأساليب على حالتين أما ان تكون جماعية في طراز لعصر ما أو فردية لذا (فوفقا لما يقول الناقد السويسري (فولفين) فأن الفنون البصرية في كل عصر تكشف عن طبيعة طرازيه واحدة بالنسبة لصورها كافة، ففنون المعمار والنحت والتصوير تشترك في ((القاسم البصري ذاته)) كما تخضع ((للمخطط البصري)) نفسه.) (Hauser، 2008، p131)، ويمكن ملاحظة نشأة الأساليب الفردية في عصر الحداثة والذي بدأ مع الثلاثي الشهير (بول سيزان) (فان كوخ) (بول كوكان) (الاشكال المرقمة 1، 2، 3)، ولهذه المتغيرات الهامة التي طرئت على فن الرسم في عصر الحداثة والتي أسست منهجا جماليا ثوريا تطلب مواكبة هذه الحركة ودراستها بعمق لكي يؤسس فهم موضوعي للتجارب الفنية في هذا العصر وتحديد التوصيف المناسب للأشكال الإبداعية حتى القديم منها ولذلك تنتج هذه الثقافة لغة العصر الجديد في توصيف الأعمال الإبداعية وما (أدوات العمل او الاغان او رسوم) التي وصلتنا من الحضارات القديمة انما ننظر اليها اليوم كإبداعات فنية تعبر عن قيم جمالية، هذا التحول في الفكر التحليلي للأعمال الإبداعية فجر الأساليب الفنية المعاصرة، فتحليل أسلوب اعمال معاصرة ليس كسابقه من الاعمال التأريخية ذات الأسلوب المتمايز، وانما لها من العقد المتشابكة مع طبيعة الزمان والمكان في هذا العصر، عصر تكنولوجيا المعلومات، وعليه (فان النزعة الرئيسية في تطور النشاط الجمالي خلال هذه الحقبة تكمن في انتقاله من التشكل الحسي – التطبيقي الى معرفة الوجود والتعبير عنه.



(الشكل1) بول سيزان، بورتريه ذاتي، 81-1880.

(الشكل 2) فان كوخ، بورتريه ذاتي، سبتمبر 1887.



(الشكل3) بول كوكان، بورتريه ذاتي، 1903.

فالنشاط الجمالي يتحول من كونه شكلا للعمل الاجتماعي ليصبح شكلا للوعي الاجتماعي، أي ليصبح تفكيرا فنيا) (Georgi Gachev ،1990، p50). يمكن ان نحدد بذلك الفهم المعاصر للأساليب الفنية، الذي شهد تحول فكريا كذلك فغدا تحليلها أكثر عمقا ودراية لمتطلبات العمل الإبداعي المتميز. وهذا الدراسة التي نمت على وفق الفكر المعاصر كضهور المناهج النقدية الحديثة والتي شملت تفاصيل ودقائق المادة الفنية المدروسة وتفكيكها للوصول التي نتائج علمية ملموسة.

ولدراسة مفهوم الأسلوب مع تعدد الأساليب في العصر الحديث تنبثق في هذا المجال عدة رؤى ونظريات لتعزز فهمه ودراسته من خلال السمات الخارجية للأشكال الفنية، لذا يمكن القول إن الأسلوب (هو نمط مركب من الفن إذا قورن بنمط بسيط مثل "الصورة الصغيرة" أو "الصورة المستديرة"، ولكي يُحدد الانسان أسلوباً من الأساليب تحديداً وافياً، يجب عليه أن يذكر عدداً من السمات، ويُشير عادة الى مُختلف مكونات العمل الفني المقصود، وأجزائه، وجوانبه) (Thomas Monroe ،1972، p99)؛ ومع تعدد الاشكال الفنية تعددت تسميات المدارس الفنية وفق سماتها العامة، كما في تقديم الناقد (هربرت ريد) توصيفا لأربع مجاميع تشمل بعض المدارس الحديثة والتي عبر عنها بقوله: (يمكن معادلة هذه المجموعات الأربع بطرز يونج الوظيفية الأربع على الوجه التالي حيث: الواقعية = التفكيري، السريالية = الوجداني، والتعبيرية = الاحساسي، والتشييدية = الحدسي) (Herbert Read ،1996، p136)، وتشكل التوصيفات المتعددة للأشكال الفنية توضيحاً معززاً وفهماً أعمق للظاهرة الاسلوبية للفنانين عامة في الأساليب الجامعية أو مع فنان معين ذي أسلوب متفرد.

تشكل الأسلوب عند الفنان نعمان هادي:

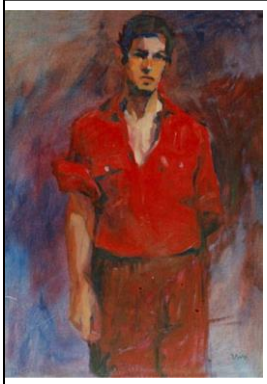
(الشكل رقم4) نعمان هادي، جماعة الأكاديميين، 1971م.

واتسمت أساليب الحداثوية عموماً إلى كسر القاعدة المألوفة للأساليب التي سبقتها كما شهد ذلك (المدرسة التعبيرية في الرسم ظهور التشويه الإرادي للطبيعة وعلى مزج القلق بالرمزية واستخدام الألوان العنيفة وتركيب الأشكال، وتسعى التعبيرية جاهدة إلى توضيح القيمة التعبيرية في العمل الفني، واتسمت بميزات منها المبالغات والتحويرات الكثيرة في الخطوط والألوان)، (Mohamed Fahmy ،2019، p138)، وهذه القاعدة الفنية العالمية المتنوعة الأساليب والتي تأثر فيها العراق عبر الفنانين الرواد ومن أستقى منهم وهم جيل السبعينيات كل من ((فيصل لعيبي) و(نعمان هادي) و(صلاح جياد)، حيث تلقوا دراستهم في بغداد ومعارفهم وبناهم التكوينية الفنية، وكان ثمة تأثيرات نسجت طبيعة الخبراء الذاتية لديهم، والتحاقهم بكلية الفنون الجميلة له دور في تأثير استاذهم الكبير (فائق حسن) والذي طور اهتمامهم بالخط واللون وتأكيدهم على الحس الانشائي في اللوحة) (Haider ،2021، p539) وفي هذه المرحلة تمثلت بوادر الخصائص الاسلوبية لدى الفنان (نعمان هادي) المحطة الأبرز في بغداد هي اشترك نعمان هادي مع جماعة الأكاديميين والتي (ضمت كل

من كاظم حيدر ونعمان هادي وصلاح جياد وفيصل لعيبي ووليد شيت) (Mohamed Ali, 2021)، ولصورة الانسان في رسوم هذه الجماعة تعبيرا وشكلا ومفهوما ما تعبر عنه المنطلقات الفنية التي عبر عنها بيان الأكاديميين والذي القاه الفنان (كاظم حيدر) مؤسس الجماعة بأن (الاكاديمية شكل يحوي كل الأساليب ولا يحمل فلسفة معينة في جوهره بل هي اناء لكل الفلسفات وميزة الشكل الأكاديمي، ان ينفذ بدراسة مسبقة مقننة بعيدة عن الارتجال والعفوية، ذو خطة علمية مدروسة. والأكاديمية صفة مشتركة لكل الفنون التشكيلية) (Kazem Haider,1971)، وهنا فان ما تراه العين الاكاديمية للأشكال كما في صورة الانسان، فهو يرسمها بواقعية وبتصرف الفنان ما يعبر عن اللحظة المدرسية، ورسم نعمان هادي نفسه مع رفاقه الفنانين كل من (كاظم حيدر) (صلاح جياد) و(فيصل لعيبي) و(وليد شيت) (الشكل رقم4)، وتم وضع صورة العمل على غلاف معرضهم الأول.

وهذه المرحلة تميزت اعمال نعمان هادي ذات الطابع الأكاديمي كما في (الاشكال المرقمة 5،6،7)، واتسمت بنقل الاحداث الاجتماعية والواقعية على السطح البصري، والجدير بالذكر أن نعمان هادي من الدورات الأولى التي تخرجت من أكاديمية الفنون الجميلة على يد أستاذ الفن التشكيلي العراقي الفنان الراحل فائق حسن والذي أسس الواقعية الاجتماعية في العراق، وكما لاحظنا فقد اتسمت هذه (**الفترة الزمنية بين التخرج من اكاديمية الفنون في بغداد عام 1967م، وبين المغادرة الى فرنسا عام 1971م هي فترة قصيرة. تميزت الاعمال فيها بالطابع "الأكاديمي" كما يسمى**) (Naman Hadi, 2021). وهنا البداية الفنية الأساسية لنعمان هادي؛ ومن المواضيع التي اتسمت بها اعمال نعمان هادي في بغداد هي الموضوعات الاجتماعية كالزيارة

(الشكل رقم5) موديل، 1969.



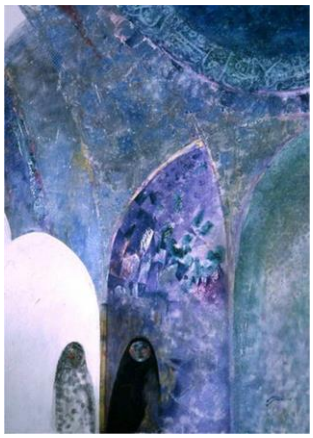
(الشكل رقم6) موديل، 1968.

(الشكل رقم7) 1971م.

والسوق والموديلات، والتي اشترك ببعضها في معارض بغداد كمعرض جماعة الأكاديميين.

(الشكل8) امرأة مع ايزار منثور، عام 1973م.

من خلال توظيف موضوعات محددة تبحث في قضايا الانسان العراقي أوائل حضوره داخل المشهد التشكيلي العراقي في سبعينيات القرن الماضي (الشكل رقم8)، انتقل نعمان هادي الى تحول هام في عملية الاختزال وهو منطلق يدعوه بالعفوية والتلقائية وهنا هو لا يهتم بالتزيين أو تجميل الاشكال أو بأي مظهر تكون بقدر ما تتحرك الفرشاة على السطح كما يجده مناسباً وهو يؤكد هذا الجانب بقوله (**لا يشكل الجانب الجمالي بمعناه ألتزييني (أو التجميلي أو الزخرفي) عندي هدفاً، ولا يشغل حيزا من اهتماماتي في العمل الفني. لكنه قد ينتج أحيانا من خلال صيرورة العمل، فلا أرفضه إذا لم يسيء اليه، أما اهتمامي فإنه ينصب على محاولة خلق علاقات متوازنة بين مكوناته، وليس التزيين والتجميل من ضمن هذه المكونات. وهو نشاط أشبه ما يكون بحالة التصوف التي يكون هدفها روحي بمحاولة التقرب من المطلق**) (Naman Hadi، 2000) وهذا الجانب تظهره لنا الاعمال التي تناولت الجانب المختزل في الشكل الواقعي محرفا إياه نحو التعبير الفني كما في (الشكل رقم9)، والتي قدمت التحول الأساس في أسلوب جديد في مسيرة نعمان هادي الفنية؛ ولكون هذه المرحلة مؤثرة في مسيرة نعمان الفنية ولذا أسست نوعا من الاختزال للمراحل المتأخرة.



(الشكل رقم9) 1977م.

وفي نظرته للموضوع فهو يقدم التكون والشكل على المواضيع المتضمنة للأشكال وهي من مناطق المعاصرة التي اكتشفها نعمان وتفاعل معها مخرجا فنا ذاتيا واسلوبا خاصا ووصف الموضوع بقوله (**أما الموضوع فتفترضه مؤثرات خارجية أو داخلية. وفي بعض الأحيان يكون الموضوع مجرد ذريعة لخلق تكون ما**) (Naman Hadi,2000)، وبهذا التوجه يتحرر نعمان من جلبة الموضوع ومن قيود التقنية فهو يمارس الأداء الفني على سطوحه متى رغب في مادة يرها مناسبة كما في (الشكل رقم10)، والذي يقدم فيه نعمان هادي الأسلوب عوضاً على وضوح الفكرة الموضوعية.

(الشكل رقم10) 1977م.

وفي المسح البصري لمسيرة نعمان هادي الفنية يمكن اكتشاف الطابع الموحد لتلك التحولات الشكلية والتقنية كونها لفنان واحد ومسيرة فنية واحدة وهنا ما يؤكده نعمان بقوله (**لقد مررت بمراحل متعددة ولا زلت كذلك، وهذه المراحل تشكل (على الرغم من الاختلافات الجزئية بينها) خرزات لعقد واحد، يربطها**

خيط واحد يمثل مسيرة واحدة. والاختلافات الجزئية هذه تأتي نتيجة البحث في المشكلات الفنية وتجدد النظرة الى الو اقع، ولست من اللذين يستمرون حياة كاملة بأسلوب واحد بحجة المحافظة على هذا الأسلوب. ولست أيضاً مع الرتابة والتكرار) (Naman Hadi ,2021) وفي هذه المنطقة تحديدا يمكن أن نلاحظ أن (نعمان هادي) لا يلتزم تسمية مسيرته الفنية ويضعها في قالب معين، وهو بالفعل ما يجده عمل النقاد والمهتمين في المجال الجمالي والمتخصصين في تحليل ودراسة الاعمال الفنية، ومن أبرز الأمثلة على ذلك هي أن الانطباعيين او التعبيريين لم يسموا أنفسهم كذلك، أنما المتلقين لنتاجاتهم الفنية، ومع تطور آليات التحليل يمكن للباحث والناقد المتخصص أن يتقدم في عرض الوصف المناسب للأشكال الفنية، كما (ان المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهوله، وقد تنتقل من شخص لآخر، ويكتسبها من هم اعلى مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الانسان، أما الأسلوب فهو الانسان نفسه، فالأسلوب إذن لا يمكن ان يزول ولا ينتقل ولا يتغير) (p96، 1998، Salah Fadel)، لذا فأن لدراسة الأساليب الفنية لابد من التوصيف والتحليل والمتابعة العلمية الدقيقة لمعرفة النتائج الحقيقية التي تولد الفهم.

وهنا وفي مرحلة مطلع الالفية والتي تتسم اعمال نعمان هادي فيها بطاقة عفوية مفرطة يلاحظ الباحث بلوغ التعبير الذاتي الدرجة العالية من الأهمية في الاشكال المرسومة ونلاحظ أن الانسان هو محور العمل ويحمل المركزية ولكن هذه المرة بأشكال تشوهت وثنيت عن النسب الطبيعية والتي عبر عنها بقوله: (**لست كمن يحترق بيته وهو ينظر الى جهة أخرى**) (Naman,Hadi) لتقديم التعبير الفني على الأداء الأكاديمي الذي ميز الاعمال الأولى لديه؛ وكما استخدم الفنان (نعمان هادي) عبر مسيرته الفنية التقنيات المتنوعة ومن أبرزها الاحبار على الورق والألوان المائية وغيرها مقدما نماذج فني متنوعة الكثير منها يتسم بالطابع الذاتي الذي يؤكد على نموج يشبه التوقيع او البصمة الفنية وفي (الاشكال المرقمة ،11،12،13) نماذج مثلت الطابع العام التي اتسمت فيها.

(الشكل رقم11) 1991م.

(الشكل رقم12) 2006م.

(الشكل رقم13) 2007م.

المبحث الثاني: نعمان هادي من السيرة الذاتية إلى جوهر الفن

(الشكل رقم14) نعمان هادي، بورتريه ذاتي.

ولد نعمان هادي (الشكل رقم14) في بغداد عام (1943م) (Naman Hadi, 2012)، (تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة عام (1967م)، عضو جمعية الفنانين العراقيين، عمل مدرساً للرسم حتى عام (1970م)، عمل مشرفا فنيا على مدارس بغداد وضواحيها، واقام معرضين شخصيين في آن واحد على قاعتي جمعة الفنانين التشكيليين العراقيين والمتحف الوطني للفن الحديث، معرض "اليوم الواحد"، معرض "الملصقات التجارية"، شارك في المعارض السنوية لجمعية الفنانين التشكيليين العراقيين حتى عام (1971م)، قام بتنظيم أول معرض لرسوم أطفال الجمهورية على قاعة كولبنكيان في بغداد عام (1970م)، عام (1971م) عرض الصور الشخصية "بورتريه" في المتحف الوطني للفن الحديث – معرض "جماعة الأكاديميين"، في عام (1973م) شارك في معرض تخطيط على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث، يعيش ويعمل في باريس منذ عام (1971م)) (Naman Hadi، الموقع الرسمي).

الخصائص الشكلية وآليات الاظهار في تجربة نعمان هادي:

وفي باريس بدأ نعمان هادي في الاطلاع على المتاحف والمعارض التي ولدت لديه ولادة اسلوبية جديدة اتسمت بتغييرات طرئت الشكل الواقعي الأكاديمي الذي اتسمت فيه اعماله في بغداد، و((**توفرت فرصة الاطلاع على معروضات المتاحف المختلفة، وعلى المعارض الدورية إضافة الى قاعات العرض المحلية، هذا الجو الثقافي كان حاضنة إيجابية لتفتح الذهنية، وتوسع الأفق، ما أدى في فترة النصف الثاني من السبعينيات الى ظهور بعض التغييرات. منها في تكوين اللوحة (COMPOSITION) حيث اتسعت مساحة الخلفية على حساب مساحة وموقع الموضوع الرئيسي، الذي عادةً ما يحتل المركز، فقد اختلف التوازن التقليدي بين الموضوع المركزي من جهة وبين الخلفية المحيطة من جهة ثانية. وفي بعض الأحيان نراه عن مركز المساحة الكلية. وفي الوقت ذاته انحسرت الألوان الغامقة التي ميزت تلك الفترة وظهرت ألوان أكثر زهواً**) (Naman Hadi ,2021). التحول الاسلوبي التدريجي الذي بدأ يطرأ على اعماله الاكاديمية وأن كان نسبياً فالعمل الأكاديمي الذي يتسم (بالوحدة او التكامل في العمل الفني أي التكوين هو تآلف وتعاون كل الخصائص الضرورية كالخط والمساحة واللون والضوء.. الخ، في احداث تلخيص كلي تكون كل العناصر التكوينية فيه متفاعلة في نمط واحد منسق. ان غرض التكوين هو الوصول الى النمط المتناسق) (p20 ، 2009، Muhammad Al-Kinani)، كما تظهر لنا الاشكال المرقمة (15،16،17)، وتظهر (الصورة رقم1) عمل نعمان هادي في الدؤوب في الاعمال الاكاديمية والتي شكلت القاعدة الاساس للاختزال على حساب الشكل الواقعي التقليدي في الاعمال اللاحقة.

وفي مرحلة الثمانينيات لدى نعمان هادي كان ميل الى الواقعية، او الواقعية السحرية في تشكيل اعماله فنجد هذا واضحا في (الشكل رقم18) حيث في هذا العمل نلاحظ ان الشكل وقعيا بالفعل ولكنه غير واضح المعالم كما الشخص الذي يقف خجولا عند الباب. واكد نعمان هادي ذلك بأنها (**فترة الثمانينيات عادت الرغبة الى الرسم الو اقعي والذهاب أبعد في اتقان التفاصيل**) (Naman Hadi, 2021)، واستمر نعمان

(الشكل رقم15) 1971م.

(الشكل, قم16) 1977م.

(الشكل رقم17) 1978م.

هادي في التجريب المستمر والتنقل في تنوع الموضوعات.

وخلال هذه الفترة من التحول الفني والتقني لدى نعمان هادي مارس العمل بتقنيات متنوعة على السطح البصري مشكلا تكوينات خاصة خارجا عن التكوين التقليدي لدى المدارس الواقعية والأكاديمية فجعل من عمله كيان قابل لكل الاحتمالات المخرجة من وحي اللحظة التي يؤدي فيها عمله الإبداعي، وفي الجانب التقني يرى نعمان بقوله (**اعتمدت تجربتي الفنية بشكل أساسي على تنمية الجانب التقني منها، لاعتقادي بان التقنية هي أساس العمل الفني، إن امتلاكها يعني امتلاك "الوسيلة" التي تؤدي الى العملية الإبداعية المكوِّنة أدواتها من عناصر الفن التشكيلي المتعددة. ذلك أنه في كل عمل فني يوجد جانبان متكاملان، هما**

(الصورة رقم1)

(الشكل رقم18) 1981.

(الشكل رقم19) 2005م.

التقنية والابداع) (Naman Hadi , 2000). ونلاحظ التنوع التقني في اعماله في مطلع القرن الحادي والعشرين في (الشكل رقم19) إذ يظهر للمتلقي وجها شرقياً من اللوحة المثقلة بالخطوط العشوائية.

(الشكل رقم20) 2006.

ويضيف (نعمان هادي) في معرض حديثه حول عناصر لوحته الفنية بتقديم اللون على أو الخط نتيجة التمرن وتنامي باطني فطري في استخدام تقنيات التنفيذ بحيث أكد (**من بين عناصر الفن التشكيلي المتعددة يحتل "اللون" الموقع الأول في معظم اعمالي، وهذا التفضيل لم يأتِ بقرار مسبق وإنما مَيل فطري كنتيجة للممارسة العملية. في حين يتغلب عنصر آخر عند شخص آخر، يبرز الخط على حساب بقية العناصر**) (Naman Hadi,2000). كما يُشير (الشكل رقم20) من أعماله المتأخرة، والذي يعبر عن السمات التعبيرية للخط لدى (نعمان هادي) والذي يعبر عن جوهر الانسان كما (أكد أفلاطون بقوله (أن للأشياء جوهرا ثابتا)، وبين الكلمة ومعناها هناك أدوات للتوصيل، أي بين الدال والمدلول، الذي يعبر عن حقيقة الأشياء، عما أشار إليه من مميزات بين اللغة وخواصها التعبيرية) (Akram Gerges،2022 ،p22)

مؤشرات الإطار النظري

1- تنوعت الأساليب الى جماعية وفردية وأكدت الحداثة في نهايات القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين على الأسلوب الذاتي الا في حالات نادرة توحدت فيها بعض الخصائص العامة لمجموعة من الفنانين كما في المدرسة التكعيبية أو المدرسة السريالية وغيرها.

2- تأثر الفنان نعمان هادي بضواغط القرن العشرين وتفاعل معها، ومنها معاناة شعبه وصراعه مع الدكتاتورية والاحتلال الأمريكي.

3- تأشر في أعمال نعمان هادي التشابه والتباين في كل عقد من المرحلة المنصرمة كما في وصفه (**التشابه أمر طبيعي بين الاعمال التي تنتمي الى مرحلة معينة. والتباين هو الاخر هو امر طبيعي فيما إذا قورنت أعمال مرحلة معينة مع أعمال مرحلة أخرى لها ميزاتها الناتجة عن بحث معين**) (Naman Hadi2021).

4- يتضح عبر المسح البصري لأعمال الفنان نعمان هادي اهتمامه بعرض صورة الانسان في تحولات اسلوبية متعددة، في تلقائية حركة وأداء الفنان في أنشاء وتكوين عمله الفني، حيث عبر نعمان هادي من خلال الرسم عن عواطف خاصة ورسائل جمعية نتيجة اضطهاد ومعاناة مر بها المجتمع العراقي في الفترة التي جاورت مسيرته الفنية. كما عبر عن ذلك بقوله: (**الانسان هو محور اعمالي في جميع مراحل حياتي الفنية. فحضوره مركزي في معظم الاعمال، ومعاناته تشغل حيزا كبيرا في ذهني، وقد تميزت بالأخص في العقود الأربعة الأخيرة في بلدنا بالمحن والمعاناة ما لم نشهده من قبل**) (Naman Hadi ,2021)

5- شكلت المدرسة الاساسية الأولى لدى نعمان هادي هي الاكاديمية وكونه من طلبة الفنان الراحل فائق حسن الأوائل في كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد، مما أشرت كونها منطلقاً لتطور الذاتية الفنية في الرسم لديه، وقدم من خلال خبرته المتراكمة اعمال من وحي "اللحظة" تؤكد ذاتية الفنان.

6- اشتغل نعمان هادي في الأداء الفني معتمدا على تقنيات متنوعة، واستخدم نعمان هادي هذه التقنيات بسرعة تحضير بدرجة عالية من بساطة التنفيذ.

7- يؤشر تعاظم مبدأ الاختزال لدى نعمان هادي بشكل تصاعدي ومتذبذب في أحيان نادرة، مع ما حملت فرشاة نعمان هادي اللون وتحركت بخطوط اشعاعية منتشرة في كل مكان في مساحة اللوحة، ومما تميزت به أعماله من انشاء ديناميكي حركي.

الفصل الثالث: إجراءات البحث:

مجتمع البحث

تكون مجتمع البحث من اعمال نعمان هادي حصل عليها الباحث من الموقع الرسمي ويتكون مجتمع البحث على وجه التحديد من (240) عمل فني مثلت مسيرة نعمان هادي طوال الفترة المحصورة من عام (1968م) حتى عام (2008م) ودخلت هذه الاعمال قيد الدراسة استخلص منها الباحث الاعمال التي تمثل مجتمع البحث بأكمله ونوقش جزء منها في المبحث الخاص في الفنان وجزء دخل في حيز تحليل العينة.

عينة البحث

استخدم الباحث الطريقة القصدية في اختيار عينة البحث والتي تكونت من 4 نماذج والتزم الباحث اختيار العينة القواعد التالية.

1- التأكد من وجود المعلومات الكافية لعينة البحث التي تمكن الباحث دقة النتائج نتيجة التحليل الموضوعي.

2- يجب على العينة ان تمثل مجموع اعمال مرحلة فنية في مسيرة نعمان هادي لكي تشمل نتائجها مجموع تلك الفترة، والا تكون منفردة.

3- على ان تكون العينة مكونة من نماذج نفذت بتقنيات واليات تنفيذ تمثل مجموع مجتمع البحث.

أداة البحث

أعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظري كمرتكزات بنائية لتحليل نماذج العينة على وفق تشكلات الأسلوب ومضمونه، والصيغ الجمالية التي أجترحتها ذات الفنان نعمان هادي.

منهج البحث

اشتغل الباحث في هذه الدراسة على وفق المنهج التحليلي في استنتاج ودراسة موضوع البحث.

تحليل العينة

النموذج رقم 1: موديل

معلومات أساسية: رُسم هذا العمل بتاريخ (1979م)، بتقنية الزيت على القماش، بقياس، 100×73 سم.

تحليل الموضوع: موديل لفتاة تشغل مركز العمل الفني ذات ملامح اوربية، بزرقة العيون وصفار الشعر وبياض البشرة، ترتدي فستان احمر ممزوج ومخفف بعناية من قبل الفنان نعمان هادي.

تحليل التكوين والانشاء: يظهر للرائي التكوين الهرمي حيث تشغل الفتاة الموديل في المركز وهي تجلس على كرسي يوحي بشعور الرسوخ والاستقرار، وتخلص من رتابة الفراغ بقاطع عمودي مدروس.

تحليل الأداء: يعتبر هذا العمل قاعدة تقنية لنعمان يعتمد عليها في اعماله الاحقه وفي هذا العمل تبيان أن الضوء ودرجاته من العتمة يكون مفتاح للتذوق الفني عند المشاهد المتلقي، وايقاع اللمسات المتناثرة في العمل يعطي ديناميكية عالية في أغلب المساحة ويجعل العمل بروح لونية تبعث الحياة، أما اتقان العمل نجده في المركز حيث رأس الموديل ووجه الفتاة وما يحيطه، أما الأجزاء الأخرى أقل اهتمام وتعامل معها بلون الأرض، ومن الاختزال الواضح هو الإشارة رمزا الى الايدي بلون مخفف لمنح المركزية في الوجه وهذه من سمات العمل الاكاديمي.

تحليل الأسلوب: الموديل دراسي يحمل الأسلوب الأكاديمي ناقلا الواقع بروح دراسية يتقن فيها الفنان النسب الواقعية.

النموذج رقم 2: مُقتلع الجذور

معلومات أساسية: رسم نعمان هادي هذا العمل خلال فترة الثمانينيات ما بين (1984م) حتى (1989م)، بتقنية الزيت على القماش، والقياس، 130×190 سم.**تحليل الموضوع:** الغربة، هذا هو الاسم الثاني الذي أطلقه نعمان هادي على عمله هذا، وهو ما يمكن ان نلاحظه من إشارات واضحة فيما تبثه الاشكال الموزعة بدراية وعناية.

مسجى على السرير رجل عاري ويضع احدى يديه على وجهه والأخرى مسبله، غطاء السرير ابيض ناصع لم يتلوث بشيء، بينما تحت القماش المسدل تظهر لنا جزء من حقيبة تدل أن هذا الشخص مسافر قادم من بعيد، ومن الأكثر الأشياء بروزا للرائي هي الاقدام التي هي عبارة عن جذور مُقتلعة، بهذه الحالة يصور لنا نعمان هادي الغربة وما يمكن أن تصنعه بالإنسان مصورا إياه شجرة مقطوعة عليه علامات الحزن والضياع.

تحليل التكوين والانشاء: أنشئ نعمان هذا العمل بتكوين أفقي راكز ومستقر من ثلاث خطوط رئيسية هي الأرض والوسط حيث السرير مع الشخص المستلقي، والفضاء الذي هو عبارة عن الجدار، نلاحظ هدوء

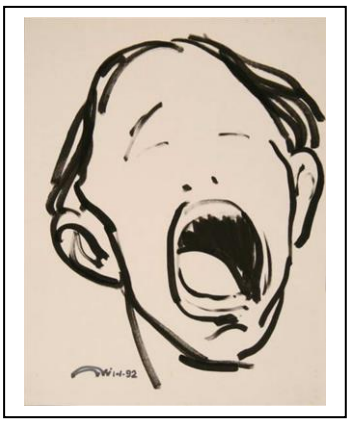
واستقرار في جميع تفاصيل العمل بينما تتركز الاثارة فيما هو غريب وغير متوقع في مشاهدة الجذور المقتلعة وهذه المركزية تؤكد معاناة الانسان في الغربة والتي يؤكد عليها نعمان في منظومة التكوين التي اختارها لعمله.

تحليل الأداء: رُسمَ العمل بعانية وبألوان مدروسة منسجمة وبدقة متناهية ومؤكدا على التشريح والنسب الواقعية، ودراسة الضوء والظل.

تحليل الأسلوب: نرى الشكل الواقعي في وضع غير موضوعي، هنا يطرق باب المدرسة السريالية المتجذرة في العراق والتي كان للبابليين والاشوريين دورا في نشأة مفتاح السريالية بالتنين البابلي أو الثور المجنح الاشوري، يقدم نعمان عملا سرياليا بصبغة معاصرة عن حالة عاشها الكثير من العراقيين وشاركهم نعمان هادي هذه الغربة معبرا عنها بهذه العمل محقق الاثارة.

النموذج رقم 3: الصرخة

معلومات أساسية: نُفذ هذا العمل بتاريخ (1992م)، بتقنية الحبر على الورق، القياس، 36×28 سم.

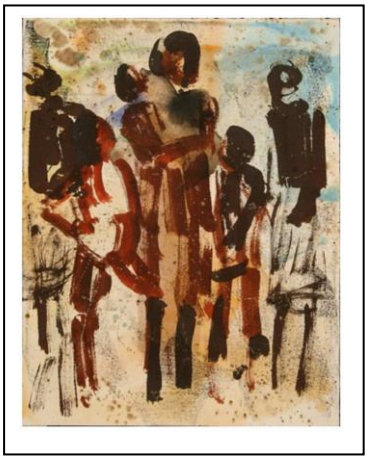


تحليل الموضوع: الصرخة في هذا العمل هي ما يثير العاطفة والاحاسيس بدرجة عالية من التأثر، وهي مفتاح للتغيير وكما هي في الطفولة عند الولادة التحول من مكان الدفيء والأمان الى عالم آخر، وفيها طرح فلسفي فيه الفزع والغضب والثورة بوجه الظلام والدخول الى النور وموضوع جديد فيه الحركة والحرية بوجه ما هو نقيض للإنسانية ومثلها السامية، وهذا الوجه الظاهر بشكل مثير معبر عن عذابات الإنسانية المعاصرة والظلم السائد والاضطهاد، ويصدق بالحظة ووحيها لنقل الأفكار والمشاعر الى الذوات المتلقية. ومن المؤكد ان الانسان مصدر التكوين الفني عند اغلب الفنانين وهنا يشغل مساحة اللوحة برأس انسان وبصرخة مدوية وتعبيرا ذاتيا وروحيا وهادفة لتكون جسرا ثقافيا ورسالة لموضوع هادف.

تحليل التكوين والانشاء: يتضح لنا ان التكوين شامل ومحوري يشغل المساحة الكلية للعمل.

تحليل الأداء: بسرعة بالغة مرر نعمان الفرشاة المغطاة بالحبر الأسود على الورق، بدون درجات لونية أو تزويق وتزيين يبعد عن الفكرة والاشارة التي يبثها العمل، ولهذا يكون الاهتمام بالمضامين الفكرية أكثر أهمية من الشكل والمظهر.

تحليل الأسلوب: أختزل العمل وتحركت الخطوط بعفوية وتلقائية، وشوه الواقع تشويها طيفيا أي ان العمل لم يكن واقعا صرفا بل نموذج محرف لغاية التعبير، وهذه من الصفات والسمات الأساسية للمدرسة التعبيرية.



النموذج رقم 4: عائلة على الطريق

معلومات أساسية: رسم نعمان هادي هذا العمل بتاريخ (2007م)، بتقنية الاحبار والألوان المائية على الورق، القياس، 33×25 سم.

تحليل الموضوع: على الطريق تقف عائلة بالكاد نراها، ولكن يمكننا أن نلحظ ملامحها، هذا المشهد المبهم يمكن أن نرى تفصيلا يعبر بأن العائلة مؤسسة انسانية لغتها المحبة والانسجام ويبين ان الام هي تشغل المركز حاملة طفلها بينما نلاحظ موضع رأسه على كتفها، وأشاره بأن الام نبع الحياة وهي بدور البطولة، ونرى الشخوص الأخرى بأطوال مختلفة الا انها لا تعلو على الام المتوسطة في اللوحة، وهو ما يلمح بأنهم اطفالها الاخرين.

تحليل التكوين والانشاء: تقف الشخوص افقيا على الأرض بتكوين أفقي متوازن يشكل بلان العائلة الأساس فيه ويملأ كل الفراغات.

تحليل الأداء: بخطوط عشوائية سريعة الحركة متوثبة يؤدي نعمان هادي عمله هذا تظهر في الفضاء الألوان المائية متناثرة تظهر جوا متناغما بشفافية بالغة اتسمت بها الألوان المائية، بينما الاحبار شكلت خطوطا متحركة دون تقييد تظهر اشكالا ايحائية لموضوع ما.

تحليل الأسلوب: هذا مجرد من الأشجار او افق أو بنايات ومجردة من الوجوه والدراسة الواقعية للأشكال، وهذا العمل ايحائي تلميحي يومئ الى فكرة ما، فهو يتجه نحو التجريد. فهو عمل اختزالي يتسم بالتعبير المجرد.

الفصل الرابع: النتائج:

1- تأكد تنوع الأساليب وآليات التنفيذ لدى نعمان هادي خلال مسيرته الفنية وهذا ما تؤكده (النماذج المرقمة 1،2،3،4)، حيث تنوعت اشكالها ومضامينها. واتسمت الألوان لدى الفنان نعمان هادي الألوان الواقعية التي يستخدمها الأكاديميون، وحركة الفرشاة التي تتحرك مع تفاصيل الشكل الواقعي والتي ابقاها الفنان مختزلة عن قصد لوظيفة التعبير العاطفي كما في أعماله المتأخرة.

2- في الفترة التي استمرت خلال الستينيات والسبعينيات في القرن الماضي أسمت هذه الفترة في الغالب بالأسلوب الأكاديمي وبأشكال واقعية كما في (النموذج رقم 1)، وغلب عليها موضوع الموديل كما اتصفت بها أجواء الدرس الأكاديمي.

3- بينما في الفترة التي ناهزت الثمانينيات اتسمت بالاهتمام بالأشكال الواقعية ذات الطابع السريالي، كما في (النموذج رقم 2)، وهي تحمل الصفة الغرائبية عن الواقع المعاش. وهذه المرحلة تبيان للمهارة والخبرة في التصوير الواقعي وعلى أسس دراسية أنتجت الدراسة الكلاسيكية في عمله (مقتلع الجذور النموذج رقم 2).

4- وظهرت السمة التعبيرية في التسعينيات كما في (النموذج رقم 3) تبين من خلال الدراسة والتحليل تأكيد الصفات التعبيرية في النماذج المرسومة في تلك المرحلة، والتي اتسمت بتعبير ذاتي للفنان ورفضه للظلم والاضطهاد الذي تعرض له شعبه العراقي.

5- سمات الاعمال الفنية التي أنتجت في مطلع الالفية الثانية كانت بأنها ذاتية منغلقة ومبهمة فهي أقرب للتجريد أو التعبير المجرد من صفات موضوعية كما في (النموذج رقم 4) مع ذلك تُشير هذه الاعمال مع تجريدها بعض الملامح الاجتماعية والصورة المختزلة للإنسان.

6- من خلال المسح البصري تصاعدت الاشكال المجردة تدريجيا في اعمال نعمان من خلال عرض مسيرته الفنية كما توضح (النماذج المرقمة 1،2،3،4). كما انعكست ذاتية أسلوبية خاصة في التعبير الفني بما يشبه (البصمة) الخاصة للأسلوب الذاتي للفنان نعمان هادي.

References:

1. Al-Kinani, Muhammad, *composition systems in the drawings of the artist*, Jawad Selim. Baghdad, Academic Journal. College of Fine Arts, (2009)
2. Akram Gerges Nehme, *The Semiotic Approach in Contemporary Graphic Text Analysis*, Academic Journal. College of Fine Arts, Issue105 (9/15, 2022)
3. Gibran Masoud, *Al-Raed (a linguistic dictionary)*, 7th edition, Beirut, Lebanon, Dar Al-Ilm for Millions. (1992)
4. Haidar Khatban Obeid, *The Political Discourse in Faisal Laibi's Drawings*, Baghdad: Academic Journal. College of Fine Arts, Issue 100 (15 6, 2021)
5. Salah Fadel, *The Science of Stylistics, Its Principles and Procedures*, 1st edition, Cairo, Egypt, Dar Al-Shorouk. (1998)
6. Georgi Gachev, *Awareness and Art*, T: Nofal Nayouf, Kuwait, National Council for Culture, Arts and Literature. (1990)
7. Kazem Haider, *statement of the Academics Gro*up, Baghdad, Iraq. (1971)
8. Lalande, Andre, *Lalande's Philosophical Encyclopedia*, 2nd Edition, T: Khalil Ahmad, Beirut - Paris: Oweidat Publications. (2001)
9. Muhammad Fahmy Abbas, *expressive features in the drawings of the artist Abdel-Razzaq Yasser*. Academic Journal. College of Fine Arts, Issue 91 (25 March 2019)
10. Muhammad Ali Alwan, *Lecturer in the History of Contemporary Iraqi Art*, Faculty of Fine Arts, University of Babylon. (30 3, 2021) http://finearts.uobabylon.edu.iq/lecture.aspx?depid=2&lcid=92940
11. Naman Hadi, *A Subjective Experience*, Retrieved from http://namanhadi.com/texts/tagroba-thatea.pd (2000)
12. Noman Hadi, Magazine Program, *Interlocutor:* Saif Al-Khayyat, Paris, France: Al-Iraqiya TV. (May 12, 2012)
13. Noman Hadi, *correspondent via e-mail, interviewer*, Ahmed Aziz. (4, 7, 2021)
14. Naman Hadi, *official website of the artist*. Retrieved from www.NamanHadi.com
15. Hauser, Arnold Hauser, *Philosophy of Art History*, T: Ramzi Abdo Gerges, Cairo, Egypt, National Center for Translation.(2008)
16. Monroe, Thomas, *Development in the Arts*, Translated by: Muhammad Ali, The Egyptian General Book Organization, Cairo, Egypt, Part 2, (1972)
17. Reed, Herbert, *Education Through Art*, translated by: Abdel Aziz Tawfik, The General Book Authority, Cairo, Egypt, (1996)

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1130

The Informative and Communicative Distance in Designing Logos of Iraqi Ministries

Bara Mahdi Mohsen [a1]

[a] *Postgraduate student/College of Fine Arts/University of Baghdad*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 3 February 2023
Received in revised form 1 March 2023
Accepted 29 March 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
the global dimension
slogans of Iraqi ministries

ABSTRACT

The current research deals with the informative and communicative dimension in studying the nature of the sign, the most important classifications dealt with by the linguistic and non-linguistic sign and its effectiveness in contemporary graphic philosophical thought, and its role in guiding the mechanisms of visual and communicative work, and the role of the sign in particular with the slogans of some Iraqi ministries. The research contained four chapters that included the first The research problem, its importance, and the need for it, so the current research problem identified what is the informative and communicative dimension in designing the logos of the Iraqi ministries, according to a semiotic reading of the nature of the sign, its communicative role, and deciphering its symbols and codes. As for the limits of the research included in the first chapter, it was limited to studying the logos of some Iraqi ministries, while the second chapter included the theoretical framework, dealing with the first topic (the concept of the mark in the design, the dimensions of the mark in the design of the logo, the reduction in the design of the logo, the intensification in the design of the logo). And the second topic (communication in design, elements of the communication process). The third chapter concerned the procedures that included the research community, the slogans of some Iraqi ministries, and the fourth chapter included the most important results and conclusions.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: Morouj.jabbar1105a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1130
Bara Mahdi Mohsen: The Informative and Communicative Distance in Designing Logos of Iraqi Ministries.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

البعد العلامي الإتصالي في تصميم شعارات الوزارات العراقية

براء مهدي محسن[1]

الملخص:

يتناول البحث الحالي البعد العلامي والاتصالي في دراسة طبيعة العلامة ، وأهم التصنيفات التي تتناولها العلامة اللغوية وغير لغوية وفاعليتها في الفكر الفلسفي الكرافيكي المعاصر ، ودورها في توجيه اليات الاشتغال البصري الاتصالي ، ودور العلامة بصورة خاصة بشعارات بعض الوزارات العراقية , وقد احتوى البحث اربعه فصول تضمن الاول مشكلة البحث وأهميته والحاجه اليه ، فتحددت مشكلة البحث الحالي ما البعد العلامي والاتصالي في تصميم شعارات الوزارات العراقية ، وفق قراءة سيميائية لطبيعة العلامة ودورها الاتصالي وفك رموزها وشفراتها ، كما تضمن الفصل الاول هدف البحث :كشف البعد العلامي والإتصالي في تصميم الشعارات في الوزارات العراقية. اما حدود البحث التي تضمنها الفصل الاول فقد اقتصرت على دراسة شعارات بعض الوزارات العراقية، اما الفصل الثاني فقد أشتمل على الإطار النظري، تناول المبحث الأول (مفهوم العلامة في التصميم، ابعاد العلامة في تصميم الشعار، الاختزال في تصميم الشعار، التكثيف في تصميم الشعار) و المبحث الثاني (الاتصال في التصميم، عناصر عملية الاتصال) . وأختص الفصل الثالث بالإجراءات التي تضمنت مجتمع البحث شعارات بعض الوزارات العراقية، وتضمن الفصل الرابع أهم النتائج والاستنتاجات.

الكلمات المفتاحية: البعد العلامي، شعارات الوزارات العراقية.

الفصل الاول

مشكلة البحث :

يمتلك التصميم الكرافيكي حضوراً اتصالياً أكتسب من العلامة دلالات طبيعية وايقونية من خلال ملازمة السياق الاجتماعي على مر العصور ، وهي تعد في ذلك محاكاة علامتية لعناصر التصميم ، انطلقت في رمزيتها إلى اقصى الحدود وهو أشبه بما يكون نتيجة تراكب علاماتي ما بين التصميم والطبيعية من جهة والإنسان والطبيعة من جهة اخرى ، وهو ما يعد امراً يفسر لنا جوهر عملية التحول العلاماتي فيما بعد ليتحول الشكل من أقصى أيقونيته إلى أقصى رمزيته وفق منطلق كرافيكي مختزل عبر عنها التصميم من خلال أنساق الشكل المرسومة بوضوح علاماتي اتصالي للتعبير عنها بالية تجريدية عبر الترابط الذهني لدلالة العلامة ومحاولة تعبيرها للأشكال ، وبما أن التصميم الكرافيكي هو نسق علامي ينطلق من خاصيته تراكب العناصر الإنشائية والبنائية التي يحكمها التعالق ما بين العناصر والتي توحي برمزيتها من خلال علاماتها ودلالاتها في الشعارات ، فضلا عن مستوياتها النسقية الدلالية من خطوط والالوان ومساحات ، وفي ضوء ذلك تحددت مشكلة البحث الحالي في تقصي حقيقة العلامة وما هو بعدها العلامي والاتصالي في تصاميم شعارات الوزارات العراقية .

[1] طالبة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

أهمية البحث والحاجة اليه:

1. يفيد المؤسسات والشركات ذات العلاقة والمهتمين بدراسة تصميم الشعارات في المؤسسات العراقية.

وتكمن هدف البحث:

1. كشف البعد العلامي والاتصالي في تصميم الشعارات في الوزارات العراقية.

حدود البحث:

1. الحدود الموضوعية: دراسة البعد العلامي والاتصالي في تصميم الشعار.
2. الحدود المكانية : شعارات بعض الوزارات العراقية
3. الحدود الزمانية : الشعارات الصادرة من عام 2003م ولغاية عام 2012م كونها تتعلق بالفترة التي تم تغير شعارات الوزارات العراقية وهي فترة تغير نظام الدولة العراقية .

تحديد المصطلحات:

البعد العلامي : اجرائياً: هو إحالات بصرية لها القدرة على التعبير والتواصل مع المتلقي متجاوزة المكان والحدود المكانية وتقوم على تحقيق الأداء البصري –الاتصالي والوظيفي في أن واحد.وللعلامة بنية شكلية وفعل دلالي تعمل على وفق الأنساق التي تؤول اليها*.

العلامة في(اللغة) : هو الجبل و (علّم) الثوب والراية. وعَلَم الشيء بالكسر، يُعلمهُ علماً أي عَرفَهُ، ورجلٌ (علامة) أي (عالمُ) جراً، والهاء للمبالغة و (استعلمُهَ) الخبر (فأعلَمه) إياه و(أعلمُ) الفارس. (Youssef,p66)

والعلامة اصلاحاً: أيضا ممكن أن تكون طبيعية / عرفية / اعتباطية / محفوزة كودية / دون كود. وتمتلك (العلامة) قيمة أو جملة أو عنصر جملة (مثال : الصليب الأخضر للصيدليات = هنا صيدلية)).(Alloush,1985,p158)

اما اجرائياً: هي علاقة بين دال ومدلول وهي علاقة لا تنفصل عنهما إلا لأغراض الدراسة والتحليل، إنها أي وحدة ذات معنى تفسر على أنها تحل محل أو تنوب عن أي شيء آخر غيرها.

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الأول

أولاً: مفهوم العلامة في التصميم:

ان استخدام العلامات على وفق نظم معرفية علمية لا يحلينا الى اشياء واشارات فقط، بل إلى مفاهيم وهذه المفاهيم المعرفية هي مظهر من مظاهر الفكر الانساني، ومبادئ استخدام العلامة ليس كبديل للأشياء فقط، بل للأفكار والعمليات والصور والنشاطات الإنسانية كافة. وتعد العلامة جزءا من دراستنا بوصفها ترتبط بالمجتمع الذي نبحث عنه ارتباطاً وثيقاً وعلى اساسه نقوم بدراسة المفهوم وراء الصور والرموز داخل

* اعتمدت الباحثة تعريف الاستاذ الدكتور انتصار رسمي موسى كتعريف اجرائي لمفهوم البعد العلامي (أ.د. انتصار رسمي موسى. جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة/قسم التصميم/ فرع الطباعي).

العلامة. إذ عرفت العلامة عند العرب بأنها(جعل شيء مقابل شيء اخر بحيث اذا فهم الأول فهم الثاني).(Al-takmah,2017,p15)

فضلاً عن ذلك تعد (العلامة – او الدليل – وحدة دلالية تتشكل من علاقة افتراضية تقابلية بين مظهر تعبيري يسمى (الدال) وتصور مفهومي يسمى (المدلول)، أثناء فعل او كلام، أو أي فعل تواصلي. كما تعرف طبيعة العلامة أيضا بأنها اجتماع شكل العبارة بشكل المضمون وتنقسم الدلائل على قسمين، الدلائل الطبيعية، وهي التي تقوم على العلاقة السببية بين الدال والمدلول يسميها (دي سوسير) الرموز والدلائل غير طبيعية وهي التي تقوم على علاقة غير سببية وتكون اساسا من العلامات اللغوية فالميزان رمز للعدالة لا يمكن أن يعوض بأي شي اخر) (Al-atrash,2008,p13)، والعلامات هي الأساس الذي يقوم عليه ذلك التواصل، إذ نجد أن منظومة العلامات قد انفتحت على جميع مفاصل الحياة الإنسانية حتى أصبح كل شيء فيها عبارة عن علامة دالة على شيء له دلالاته العلاماتية والرمزية العميقة.

وتشكلت دراسة العلامة في بدايات القرن العشرين بأستعمال مصطلحين لتعيين علم العلامات في الغرب الاول هو سيميولوجيا (Semiologie)، والثاني سيميوطيقيا (Semiotique) وهما كلمتان مركبتان تشتركان في سابقة واحدة هي (Semio) التي تعود اصلها الكلمة اليونانية (Semeion) وهي تعني (السمة)او (العلامة). لقد ارتبط مفهوم العلامة بمنبعين اثنين هما : العالم اللغوي السويدي و(فردينان دي سوسير) (1857-1913)الذي هو الأصل في تسمية العلم (السيميولوجيا)* إذ أهتم بـ(دراسة الاشارات والعلامات داخل الحياة الاجتماعية(Ali,1996,p41) وكيفية توظيفها في المجالات المحسوسة. والفيلسوف الأمريكي (تشارلز سندرس بيرس) (1838-1914) هو الاصل في تسمية علم السيموطيقيا، وقد شاع بمصطلحات كثيرة منها علم الاشارة، علم العلامات، علم الدلالة والسيميائية. (Dina,2015,p54-55)

إلا أن هذا البحث يهتم بدراسة العلامة والإشارة، وتستهدف الدقة في التعبير بوصفها رسالة بين المرسل الى المتلقي وهذه الرسالة يمكن ان تصب في مجال مادي ملموس فهي بذلك تحقق معنى تواصلياً في حياة الفرد فهي تحمل دلالات وايحاءات مستمدة من عناصر المنتج التصميمي اذ تشكل العلامة في التصميم شكلا مثيراً يؤدي بالضرورة الى تحقيق إدراك ومفهوميه لدى المتلقي (Al-takmah,2017,p100). فالمصمم يتلقى من العالم الخارجي (عالم الطبيعة) مجموعة كبيرة من الإحساسات ثم يترجمها إلى مُدركات فكرية وحسّية ذات صبغة عقلية (Asaad,p172)، فالطبيعة بأشكالها المختلفة أصبحت مخزن صور وإشارات تعطيها المخيلة ليختار منها ما يشاء وليصوغها بحسب أسلوبه وما تمليه عليه أحاسيسه وتخيلاته. (Alzubaidi,2001,p121) على وفق ما تقدم(يمثل البناء التصميمي للشعار نظاماً يحتوي على مجموعة من المفردات العلاماتية المختلفة والقوانين المحددة التي تهيئ حدوث ممارسة فعلية لعملية الاتصال البصري والإدراك، كذلك أن تصميم الشعار نظام خاص من العلامات او الاشارات الرمزية الناقلة للأفكار الدلالية مما يجعل المتلقي في

* - **السيميولوجيا : (Semiology)** التي تعني علم العلامات وهو من العلوم التي تطورت بوتيرة سريعة طوال القرن العشرين منذ ظهور كتاب (فردينان دي سوسير) محاضرات في علم اللغة العام إلى آخر أبحاث رولان بارت وهو العلم الذي عرفه سوسير بدراسة حياة العلامات في المجتمع، للمزيد ينظر : كتاب محمد نظيف (ما هي السيميولوجيا)، ط1، افريقيا الشرق، 1994، ص 5-6.

احيان كثيرة يهتم الى تلك الطبيعة الرمزية الاشارية والى التنظيم والضبط في فضاء البناء التصميمي للشعار وهي خواص قائمة على علاقات داخلية بين المفردات العلاماتية المختلفة) (Alahmmar,2010,p39-40)

كما نلاحظ علامة شركة (amazon للتسوق في الشكل رقم (1) يبدو هذا الشعار للوهلة الأولى شعارًا عاديًا ليس به شيء مختلف، إلا أنه صُمم ليعبر عن فلسفة الشركة، فالسهم البرتقالي يشبه الابتسامة، والشركة تريد أن يشعر عملاؤها بالرضا، كما أن السهم يمتد بين حرفي "A"و"Z" ، في إشارة إلى أن الشركة تبيع كل منتج يمكن تخيله، من الألف إلى الياء.

شكل رقم (1)

فالتصميم بشكل عام في جوهره لغة علاماتية دلالية أو رمزية، وكل علامة إنما هي وسيلة من وسائل الاتصال بين الناس، إذ إن البعد العلامي أداة تواصل بين الأفراد يتحقق عن طريقها ضرب من التناغم الوجداني، وتعبر عنها بلغة علامية.(Al-bashara,2006,p65)

ثانياً: أبعاد العلامة في تصميم الشعار:

تعد العلامة التصميمية ناتجة عن فعاليات ذهنية، وأن إظهارها برموز وأشكال وصور تخدم جانب المرسل، وتعد الاساس في العملية التصميمية، فالتصميم الذي يخلوا من الاشكال والرموز والصور يكون مجردا من المعاني ، فـ(المعنى يتجسد من خلال اللغة كما أشار إلى ذلك المفكرون، نرى أنهم يضعون لكل شيء "صورة ومثالًا أو "معنى ولفظ" والمقصود بـ"لفظاً" التركيب اللغوي الذي تنتظم فيه الكلمات من حيث إتصالها بدلالاتها، أما "المعنى" فهو مايصطلح عليه في التصميم "الصورة الفنية"، وعليه فإن الُبعد العلامي يتولد من إتحاد كل من الدال والمدلول "الشكل والمعنى" اللذين يكونان بدورهما "العلامة" وفقًا لما أشار إليه "سوسير،" فالكلمة عند "أفلاطون" كالشيء المدلول عليه بالكلمة (Zaid,2015,p36)، وكما أشار مريوس (1946) يمكن النظر للعلامة من خلال ثلاثة ابعاد.

أ-البعد الدلالي:

(ينظر إلى العلامة في هذا المجال بوصف علاقتها بما تدل عليه). (Al-sadee,2010,p36)

ب-البعد التركيبي:

ونعني بالتركيب (دراسة البنية الداخلية للوجه الدال للعلامة في الاستقلال عن المدلول الذي تحيل اليه العلامة حتى في الحالة التي نفترض فيها أن العلامة لا تشتمل على أي مدلول (مثلاً تفكيك العلامة إلى وحدات وتركيبها).

ج-البعد التداولي:

وفقًا لما أشار إليه "سوسير،" فالكلمة عند "أفلاطون"كالشيء المدلول عليه بالكلمة، إذ أن معنى شركة (adidas) ، تمثيل الخطوط الثلاثة المائلة كما في الشكل رقم (2) في شعار (adidas) الجبال او القمم والتي تشير بدورها الى التحديات والاهداف التي يمكن ان تحقق ، فضلا عن أن هنالك طريقة أخرى لتصور معنى العلامة من خلال "إنشاء علاقة بين كلمة ما، وحقيقة ما، عن طريق التصورات الإيحائية.

شكل رقم (2)

وعليه فالصور كلغة تُعد وسيلة لتوصيل الأفكار، ما يعطي تعبيراً لغوًيا ذا معنى معين يستعمل كعلامة على فكرة معينة، فالمقصود من المعنى هو المفهوم الظاهر للعلامة والذي نتمكن من الوصول إليه دون وساطة، ولذلك فالخبرة المشتركة بين المرسل (المصمم) والمستقبل (المتلقي) من خلال أبعاد الرمزية للعلامة في إطارها الدلالي للمعاني والأفكار الخاصة التي تتأثر تأثيراً كبيراً، ومن ثم فإن نجاح الشعار كوسيلة اتصال يتوقف إلى حد بعيد على اختيار أبعاد العلامات للرموز الإتصالية التي تحمل نفس المعاني المشتركة لدى كل من (المصمم) القائم بالأتصال والمتلقي، وهذه المعاني تتأثر بمجال الخبرة ودلالة المعاني لدى كلٍّ منهما.(Ahmed,p330)

ثالثاً : الإختزال في تصميم الشعار:

يعد الإختزال من أهم العناصر التصميمية داخل العمل التصميمي عموماً، وفي تصاميم الشعارات على وجه الخصوص، إذ إن عملية توظيف الإختزال الشكلي بصورة صحيحة ومدروسة داخل العملية التصميمية، يعد من العوامل التي تساعد على تعزيز الأبعاد الوظيفية والجمالية للعناصر الداخلة في تصميم الشعار، إذ إن الإختزال (يمثل بالدعوة إلى توظيف الأشكال الاساسية، والحث على الفصل والاسناد للقيمة الوظيفية للعناصر على حساب التعقيد والتنوع الحركي والتراكب، وهو مبدأ مستند إلى الفكر التحليلي لمقومات بناء النظام الأساس في التصميم الطباعي عموماً وفي تصميم الشعار على وجه الخصوص، إذ توجه آلية الأجزاء المكونة للتصميم ومدى فاعليتها أو انتقاء هذه الفاعلية لدعم النظام الكلي الذي يحويها) (Dina,2010,p158) فضلا عن ذلك فإن (الإختزال في تصميم الشعارات يتوخى المصمم توظيف عناصر دلالية واضحة في معناها الرمزي، والتي تشكل مرتكزاً في البناء الأساس في تصميم شعار على سبيل المثال: العنوان الرئيس، الذي لا بد أن يحدث ترابطاً دلالياً مع جميع العناصر الأخرى في الشعار بما يضفي التكامل للأداء الوظيفي) (Akram,2004,p14)كما في شكل رقم (3) نلاحظ الشعار الذي تستخدمه (Tostitos) يوجد صديقان يتشاركان تناول رقائق البطاطس مع الصلصة، يعد الاختزال في الرموز المستخدمة في بنية تصميم.

اتبعها المصمم في إيصال فكرة الشعار إذ تم اتباع المعالجات التصميمية للعناصر الكتابية والرموز المستخدمة في الشعار عن طريق آلية اشتغال الاختزال الشكلي للرموز المستخدمة في بنية تصميم الشعار .

شكل رقم (3)

رابعاً - التكثيف في تصميم الشعار:

يعد التكثيف بأنه فعل تقني يتم بتكثيف المعاني والدلالات ، ونظراً لتعدد الوحدات وتنوع صفاتها البنائية التي اتخذت موضعاً فضائياً تنوعت تركيباتها البنائية خلاله، فالتكثيف غالبا يستخدم الالوان الزاهية والحيوية والنقية مع الأشكال الكثيرة، على سبيل المثال:الألوان الساطعة مثل الأخضر والأصفر والبنفسجي والأزرق والأحمر فهي تشد الإنتباه وتجذب المتلقي لتكون فعالة (رؤى ،2015،ص19). فضلاً عن ذلك فالتكثيف هو تكرار العناصر او استخدامها بصورة مكثفة في العمل الفني، إذ يقصدها المصمم احياناً الى تقديم الفكرة بطريقة مكثفة. إذ تعد (المبالغة في العملية التصميمة تحدث فوضى وإرباكا في التكوين نتيجة كثافة الفضاءات والعناصر المتنافسة في ذات المستوى من التأكيد البنائي، الامر الذي يؤثر على مدركات العين البصرية في احداث الزيف او الفوضى البصرية) (Qasim,1982,p70)، نجد مثلاً في شعار ديوان الاوقاف، وهو الأسم الرسمي الذي أتخذته وزارة الأوقاف والشؤون الدينية العراقية ، في الشكل رقم (4) تتبع اسلوب التكثيف في كلمة (الله) جل جلاله من خلال الفكرة التصميمية والاسلوب، وتتصف بالمبالغة الشكلية عند احداث التاثير التتابعية او التأثير الحركي، فالمبالغة تتم على الشكل الخارجي وقد تكون من خلال تنوع وتعدد المفردات، وترى الباحثة على المصمم ضبط النظام والاشكال والرموز، وعلى المصمم الإهتمام بتصميم الشعار والعناية به ووضع الوقت والجهد والدقة في تصميمه للشعار.

الشكل رقم(4)

المبحث الثاني

اولاً – الاتصال في التصميم:

ويعد الاتصال من أقدم أوجه النشاط الانساني، فنحن نرسل كل يوم الى بعضنا البعض مئات الرسائل الاتصالية التي تكون أما لغوية او رمزية تتضمن على معنى معين نرمي الى ارساله للطرف الاخر من العملية الاتصالية التي تتضمن تبادل المعاني بين الافراد.

ويعد(المجتمع الإنساني في جوهره سلوكاً أتصالياً سواء كان هذا المجتمع متقدما او متأخرا أو بدائيا فالإتصال يعد عصب التجمعات البشرية في تفاعلاتها وتشكلها ونموها وفي ازماتها وصراعاتها وانفراجاتها) (Swebeg,2015,p375) إذ الاتصال واحدٌ من أهم المجالات في حياتنا ولاسيما في فن التصميم إذ يسهم (تعمد اظهار الفكرة التصميمية الى حيزً الوجود ببساطتها الشكلية المختزلة لتشكل لغة اتصال مكونة من المعاني التي ترمز لها الإشارات والرموز والتي قد تكون لها مدلولات محددة وإيحاءات وإشارات بصرية) (Al-ghabban,2019,228).

ويعنى الاتصال بنقل المعاني من طرف الى أخر، وهناك علاقة وثيقة ما بين (التفاعل والاتصال) والرموز فبعض الباحثين يطلقون مصطلح التفاعل الرمزي أو الإتصال الرمزي على اختيارات رموز تشمل كل من الكلمات والاشارات والألوان والحركات وغيرها من محسوسات تحمل معاني. (Al-hiti,1990,p70)

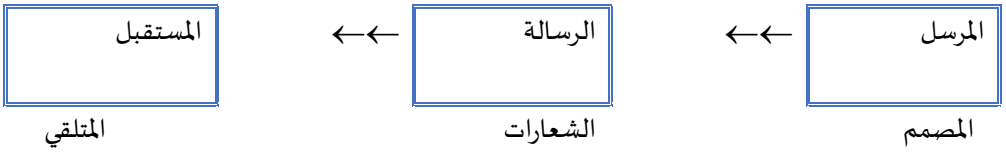
إذ يكون ارتباط الشعار بنتائج الاتصال مرهوناً بعدة محددات اهمها الهوية وتفردها، بوصفها المحرك لعناصر الجذب الاوسع نطاقاً في عملية الاتصال والتأثير بالمتلقي فرداً كان أم مجتمعاً. ويتم الكشف عن تلك تأثيرات من خلال العناصر التيبوغرافية التي تعطي قوة كامنة لمعاني الرسالة البصرية وتمنح الشعار القدرة الهائلة والمؤثرة.إذ يحتاج الشعار الى عناصر إبراز مهمة كالعملية الاتصالية ولا تتم تلك العملية إلا عن طريق الرمز الذي يعطي أهمية كبيرة للمعنى والهدف والموضوع من طريق قوة الهوية وتفردها في الشعار.(Moataz,2017,p97)

فضلا عن ذلك يعد الاتصال في تصميم الشعار أساس نجاح العمل التصميمي. فمهمة المصمم الطباعي تتجسد في كيفية تحقيق وظيفة اتصالية بالمتلقي، فالفضاء الداخل الشعار يحقق صورة في التواصل الفكري بين الفرد والمجتمع من خلال مخاطبة ذهنية لإشكال وظيفية، ولكنها تثير لدى المتلقي معاني قابلة للإدراك. يتعلم الانسان الرموز ومعانيها من خلال عمليات الاتصال (Connection process)، وعملية الإتصال التي تحدث في التصميم تتطلب مرسل للرسالة ومفسرا" وحاملا" ومضمونا.(schulz.1971.p420)

فضلا عن ذلك لا يمكن قياس وتقدير علاقة الاتصال ما بين المصمم من جهة والمتلقي من جهة أخرى. إذ طبيعة العملية ما بين الجانبين لاشك متغيرة وبإختلاف الزمان والمكان واختلاف مستوى الوعي لدى المصمم والمتلقي، عندما يكون التعامل مع الرمز ودلالاته في الشعار واسعاً في أظهار أهم سمات تلك الدلالية من حيث المعنى والمظهر والهدف فأنه يكون مصدرا كبيراً في عملية الاتصال.(Moataz,2017,p98)

إن جوهر الإتصال هو عملية مشاركة الأفكار تتم فيها عملية تفاعل ما بين المستقبل والمرسل وعلى أساسها تتم مشاركة المعلومات والصور الذهنية والآراء.

لذا يعد تصاميم الشعارات (احدى وسائل الاتصال (communication) والتي توصف بأنه نشاط للمشاركة* في المعاني فهي تتطلب ثلاثة عناصر أساسية لوجودها، وهي المرسل الممثل بالمصمم، والرسالة ممثلة بالشعارات، واخيراً المستقبل ممثلاً بالمتلقي). (Ayad,2008,p6) مخطط رقم (1)



مخطط رقم (1)

فالمرسل هو المصمم الذي ينجز التصميم ورسالته البصرية على مستويين الدال والمدلول. فجميع الرموز والشعارات والاشارات التي يمكن بواسطتها نقل معنى وفكرة، فضلا عن ذلك الشعار هو أحد اساليب التعبير إذ يعد رمزاً يعبر عن فكرة يتميز بخصائص وظيفية ودلالية ويمثل الجهة التي يمثلها كونه وسيلة اتصالية بصرية ناجحة (فالشعار يمنح استمرارية المؤسسة التي يمثلها ومن الامور التي يجب أن تتوافر في الشعار هي(Intisar,2017,p201)

1. أن يكون بسيطاً في تكوينه بعيداً عن التعقيد.
2. يجب ان يكون سهل التعلق بالذاكرة.
3. ان يكون متميزاً عن غيره من الشعارات خصوصا تلك التي تمثل مؤسسات ذات نشاط مشابه.
4. أن يدل على الجهة التي تمثله إذا وضع منفرداً.
5. سهولة التطبيق والتداول

وتعتمد وسائل الإتصال المتلقي (الجمهور) في ما يخص جانب تصميم الشعار على العملية الفيزيائية التي تفسر بأنها إدراك حسي فضلا عن أنها وظيفة الجهاز العصبي والدماغ، فعملية الاتصال تتطلب فهماً مشتركاً قوامه نظام فكري ذهني نفسي مستنداً الى لغة مشتركة: كلمات او اشارات لذلك ان الشعار لغة خاصة بتمثله بالعناصر او الرموز مرئياً او كتابات تتجمع بعضها مع بعض على وفق هيأة بنائية وشكلية مقصودة ومحددة الهدف الغرض منها ايصال فكرة واضحة تعبر عن فحوى تصميم الشعار ومن ثم أدراكه من قبل المتلقي الذي يعد مستقبل لرسالة المصمم بعد ان يرسلها للمرسل وهو مرسل الفكرة، فالهدف من تصميم الشعار هو تحقيق اهداف اجتماعية ثقافية او سياسية او غيرها ولعل من الوظائف المهمة للإتصال هو نقل الفكرة وتجسيده لذلك يعد الشعار وسيلة اتصال عالمية عن طريقة الشهرة والانتشار، إذ تكون الشعار ذات رسالة اتصالية،(Moataz,2010,p247) كمل في الاشكلين رقم (5) و(6).

* - لفظة الاتصال مشتقة من الاصل (common) ومعناها مشترك.

شكل رقم (5) منظمة صليب الاحمر

شكل رقم (6) منظمة الصحة العالمية

ثانياً- عناصر عملية الاتصال:

أن الإتصال هو العملية التي يتفاعل بمقتضاها المرسل (المصمم) والمستقبل (الجمهور) في مضامين اجتماعية يتم عن طريقها نقل معلومات عن موضوع قد يكون سياسياً او ثقافياً، بيئياً، تربوياً او صحياً او قضية تطرح من خلال احدى وسائل الإتصال كالشعارات والمطبوعات بشكل عام اذ يتم مشاركة الآخرين في تبادل الآراء والأفكار والصور الذهنية وهي:

1. **المرسل: (The Sender)**

وهو مرسل الرسالة التي تحوي مضموناً معيناً يريد ايصاله الى المرسل اليه (المتلقي) او الجمهور هو المصدر القائم وصاحب الفكرة والحامل لمجموعة من العلامات والرسوم البيانية والصور والحركات، وغيرها فلكل من هذه الأشكال موجه ومرشد ولابد أن تكون واضحة في ذهنه وهو مسؤول في إعداد وتوجيه الرسالة ما تحتويه من معلومات ومفاهيم وأن يراعي طبيعة الوسيلة التي سيستخدمها مع مراعاة أهمية ظروف وخبرات المستقبل ويتفهم مشاعره واتجاهاته (Al-ghabban,2019,p232).

2. **الرسالة :(The message)**

تتضمن المعاني والأفكار التي تتعلق بموضوعات معينة والتي تكون على شكل كلمات أو رموز ملفوظة او مطبوعة او مصورة، فهي تمثل مضمون عملية الاتصال ومجسدة بالأشكال والرموز والألوان وغيرها بطريقة واضحة بسيطة ومثيرة للاهتمام ويتم ايصالها الى المتلقي. فضلاً عن ذلك تترجم الوظيفة في العملية الاتصالية وتحمل العديد من المعاني والدلالات في تصميم شعار الوزارة وهي وسيلة بصرية مقصودة في شكلها وفكرتها ومضمونها ووظيفتها وتكون واضحة وسهلة الفهم ولا يوجد غموض فيها ومنهما يسهل قبولها وتلقيها.(Ayad,2008,p220)

3. **المرسل اليه (المستقبل): (The receiver)**

يعد الطرف الأخر في عملية الإتصال هو الجمهور الذي يتلقى الرسالة التي تنقل اليه وتعمل على إكسابه الفكرة، وهو الهدف المقصود من العملية الاتصالية. إذ يقوم بتفسير هذهِ الرسالة او محاولة فك رموزها وادراك معانيها. فضلاً عن ذلك ان (مضمون الشعار يجب أن يصاغ بشكل مفهوم لإدراك المتلقي ومراعاة الجمهور الموجه إليه من ناحية خبراته والظروف المحيطة به) (Abdul majeed,1986,p128) فئات الجمهور (المتعلم، الامي، الفئات العمرية).

4. **الوسيلة : (Means)**

وهي الأداة التي يتم بوساطتها نقل الرسالة من المرسل الى المرسل اليه (المتلقي) فأي نقص أو خلل فيهما من شأنه أن يعيق هذه العملية. إذ لا يمكن لأية مؤسسة اتصالية أن تقدم المعلومة دون الوقوف عند أداة

التوصيل (الشعارات والعلامات، واختيار المفردات اللغوية وتركيباتها على هذا الأساس) (Al-mulla,p127)، وتختلف الوسيلة باختلاف مستوى الاتصال.

مؤشرات الاطار النظري :

1. البعد العلامي لتصميم الشعارات يوضح تفسير المفردات، وفهمها وادراك دلالتها الوظيفية والتعبيرية.
2. تعد العلامة محاورة و ادراك للمتلقي حيث تتخذ من الشكل مظهراً اتصالياً وبنائياً .
3. يسهم الاختزال في تعزيز الابعاد الوظيفية والإتصالية في تصميم شعارات الوزارات، إذ يوضح كثير من الدلالات والمعاني بصورة مبسطة، مما يسهم في سرعة التذكر لدى المتلقي.
4. أن المعنى يكمن في فعل الاتصال في التصميم الكرافيكي .

الفصل الثالث/ اجراءات البحث

منهج البحث :أعتمدت الباحثه المنهج الوصفي وهو "أسلوب للبحث الوصفي للمحتوى الظاهري للإتصال وصفاً موضوعياً وكميا"، في تحليل النماذج، وذلك لملاءمته مع اهداف البحث ، يتكون مجتمع البحث الحالي من من تصاميم شعارات الوزارات العراقية كافة ، عينة البحث ، تم اختيار عينة البحث باتباع الطريقة القصدية غير الاحتمالية وبواقع (3) شعارات من مجتمع البحث ، وتم الاختيار وفقاً لمبررات يمكن اجمالها الاتي:

1- اختيار العينات التي تلاءم مع طبيعة المجتمع.
2- اعتماد العينات التي تتوفر بها شروط البعد العلامي والاتصالي.

وتضمن المحاور التحليل كالأتي.

1- أبعاد العلامة في التصميم
2- الأختزال والتكثيف في تصميم الشعار

التحليل

تحليل الوصفي إنموذج رقم (1)

أسم الشعار: وزارة التخطيط

تاريخ التصميم : 2008م

المصدر: الموقع الرسميhttp://www.mop.gov.iq /

الوصف العام :

يتألف الشعار من اطار عام على شكل دائرة استخدم المصمم وسط الشعار ووظفه في (بناية وزارة التخطيط) ويحيط المبنى (العلم العراقي) مع نص كتابي باللغة العربية .

البعد العلامي :

لم يحقق الشعار بعداً علامياً من حيث الدلالة أو الرمز بل عن طريق تركيزه على شكل مبنى (الوزارة المتعارف عليه) توظيف عمارة وزارة التخطيط معروفة ولها شكل وقيمة اللون (الارجواني)، واظهر مبنى الوزارة ملاءمة شكلية قائمة على انساق صورية، وما يلاحظ تصميم الشعار أنه أحتفظ بهيأته الأساس كدلالة للمعنى ، ولكن

لم يحقق اي متغير تصميمي ضمن بنية تكوين الشعار المعتمدة من خلال عدم توافقه استعارة الاشكال واعطاء قيمة دلالية كمقاربة سيمائية.

الاختزال والتكثيف في تصميم الشعار :

تميز الشعار الحالي باختزاله الشكلي البسيط أذ انه لا يحتوى على تفاصيل دقيقة وكأن المصمم أراد أن يضع المبنى داخل فضاء الشعار ليحدد هوية الوزارة ، من الوان وخطوط وغير ذلك من وسائل شكلية مساندة في تنفيذ الشعار ، اذ لم يحقق الشعار اي من المبادئ التصميمة اذ لم تتفاعل العناصر مع بعضها من كل متماسك اثرت في تكوين التصميم ولم تعطى اي أهمية لعنصر من العناصر ولم يحقق اي وظيفة جمالية .

التحليل الوصفي لإنموذج رقم (2)

الاسم : شعاروزارة العمل والشؤون الاجتماعية

تاريخ التصميم : 2010

المصدر: الموقع الرسمي http://www.molsa.gov.iq/

الوصف العام :

يتألف الشعار من أطار هندسي على شكل دائرة وفي داخله مجموعة من العناصر التيبوغرافية بشكل متراكب يحمل دلالات وعلامات و رموز بصرية غير موفقة .

البعد العلامي :

لم يوفق الشعار في تحقيق البعد العلامي ، كون التصميم يحمل علامات متراكبة لم تحقق جمالية وبساطة في التصميم ، انما تعقيد ما بين المفردات الاساسية والفضائية ، وايضاً من خلال استخدام القيم اللونية الباهتة والتي شكلت هي الاخرى عدم توافق وحضور على المستوى العلامي والاتصالي .

الاختزال والتكثيف في تصميم الشعار:

لقد أسهب المصمم في التكثيف بالاشكال والقيم اللونية من خلال توزيع المفردات ، كما نلاحظ كثافة العناصر المكونة لبنيته الشكلية، مع إظهار الناحية الوظيفية للجهة التي يمثلها بأستخدامه رموز في إبراز خصوصية الهوية المحلية بطريقة مباشرة ،

التحليل الوصفي لإنموذج رقم (4)

أسم الشعار: وزارة التجارة

تاريخ التصميم:2012

المصدر : الموقع الرسمي http://www.mot.gov.iq/

الوصف العام :

أتخذ شعار وزارة التجارة العراقية على شكل دائرة ثم وضع في تتصف شعار رئاسة الجمهورية العراقية كمركز للدائرة وخلف الشعار أختزل شكل الكرة الأرضية بخطوط الطول والعرض وفي أعلى الشعار نص كتابي باللغة العربية وفي الأسفل نص كتابي باللغة الانكليزية .

البعد العلامي :

لم يحقق الشعار بعداً علامياً من حيث الدلالة أو الرمز إذ ركز على دلالاته على جمهورية العراق والكرة الأرضية لم يعزز ويتلاءم مع الأهداف الوظيفية لشعار الوزارة، اذا جاءت المنظومة التصميمة في الشعار على وفق وحدتين اساسيتين السلام الجمهوري والكرة حيث مثلت الاولى في صياغتها الشكلية رمزية اما الثانية قائم على الاختزال اللوني لم يحقق اي بعد علامي واتصالي في بنية الشعار .

الاختزال والتكثيف في تصميم الشعار:

اعتمد المصمم في الإختزال الكرة الارضية بخطوط الطول والعرض، فضلا عن الاعتماد الإطار بالقيم اللونية (الازرق) حول الشعار الذي لم تلتمس الباحثة منه أي بعداً علامياً او دلاليا ، حيث لم يمتلك أي دلالة تعبيرية في منظمة الوحدة الخطابية للشعار كإشارة الى فكرة الوحدة الشكلية الرمزية ، ولم يحقق أي وسيلة تواصلية ما بين الفكرة والوظيفة .

النتائج:

1. حققت بعض العناصر الشكل دلالة رمزية ولكن لم تحقق اي تناغم متوازن على مستوى التركيب الشكلي.
2. حققت تصاميم الشعار اضطراباً في البنية الشكلية وضعفاً في الصياغة العلاماتية والاتصالية.
3. لم تحقق اي قيمة فنية وجمالية من خلال عمليات التنظيم واعادة تنظيم المفردات الشكلية الداخلة في تكوين الشعار.
4. اظهرت بعض العناصر سمة الاختزال الشكلي ولكن لم توظف بطريقة معاصرة ذات قوى و رمزية في تحقيق عملية الاتصال .

الاستنتاجات: من خلال النتائج التي توصل اليها الباحثة تم استنتاج ما يأتي:

1.اظهار الابعاد العلامية والرموز الاتصالية التي تحمل الدلالة في تصميم الشعار لإيصال المعنى المرتبط بالوزارة.

2.العلامة في الشعار تكون صورة ذهنية لأدراك المتلقي.

3.حقق الشعار عملية تواصلية في صياغة الشكل بوصفة رمزاً تواصلياً.

4.أسهمت العلامات الشكلية أو الهندسية كرموز دلالية في الشعارات إذ جسدت المعنى التعبيري الوظيفي.

5.أضفى الاختزال الشكلي في تصميم الشعار بعملية تقاربية للعلامة، إذ يعد من العوامل التي تساعد على تعزيز الابعاد الوظيفية والجمالية للعناصر الداخلة في تصميم الشعار.

التوصيات: بعد التوصل الى النتائج والاستنتاجات، توصي الباحثة:

1. ضرورة اعتماد المصمم على الاشكال المختزلة كرموز دلالية تشير الى المعنى.
2. على المصمم البحث والتقصي على أفضل السبل لتحقيق استخدام أشكال أو عناصر مرتبطة بعلاقات متداخلة في المعنى بين الشكل والوظيفة.

References:

1. Youssef , K, *A Dictionary of Scientific and Technical Terms*, Beirut: Dar Lisan Al Arab.
2. Alloush, S: *A Dictionary of Contemporary Literary Terms*, Dar Al-Kitab Al-Lebanese, Beirut, 1st edition, 1985.
3. Al-Atrash, Y. *Semiotics and the literary text*. College of Arts, Humanities and Social Sciences. Mohamed Kheidar Biskra University. 2008.

4. Ali ,A, and others. *An introduction to modern monetary approaches*. I 1. Publisher: Arab Cultural Center. Beirut. 1996
5. Dina, M. *The foundations of contemporary graphic design art*. i. Al-Fateh Library. Baghdad. 2015.
6. Moataz ,A. *Privacy in logo design.* P4. For philosophy, linguistics and social sciences. 2010.
7. Al-Takmah J, H. *Mark production in art*. I 1. Cardimia Library for printing and publishing. Baghdad. 2017.
8. Asaad, Y: *The Psychology of Creativity in Art and Literature*, Public Affairs House (Arab Horizons), Baghdad.
9. Al-Zubaidi, K: *The Self-Concept in Modern Painting*, an unpublished doctoral thesis, College of Art Education, University of Babylon, 2001.
10. Iyad, H. *The Art of Design*. C 1. House of Culture and Information. Sharjah. The United Arab Emirates. 2008.
11. Al-Mulla, R, Abbas. *Mass communication skills through discourse language*. published magazine. College of Basic Education, Al-Mustansiriya University.
12. Al-Saadi, Hassan Qassem Mutashar. *Semantic subtext in the films of Lars von Trier*. Master Thesis. Unpublished. Baghdad University. College of Fine Arts. 2011.
13. Al-Ahmar, N. *Intertextual Intertextual Interaction*. I 1. The General Authority for Cultural Palaces. Cairo. 2010.
14. Swebeg, S, Al-Hashemi, Asaad Abdul-Karim Allawi Hashem. *The cosmic connection is a child's theater between the environmental and genetic contacts*. Journal of the College of Basic Education. Volume 21, p. 91. 2015.
15. Al-Hiti. H. *kids culture*. A series of monthly books issued by the National Council for Culture, Arts and Literature. Kuwait. 1990.
16. Moataz,A *Identity and its uniqueness in the contemporary graphic visual text*. Difaf Publishing House, Baghdad. 2017.
17. Ahmed ,M. *An introduction to the richness of contemporary logo design in the light of the philosophy of semiotics*. Faculty of Quality Education. Fayoum University. (Academic Journ.
18. Schulz, Ch,"*Existence space and Architecture* " New York, praeger, publishers, 1971.
19. Al-Bashara, E. *Contemporary Iraqi and its mechanism of transformation of marks in ceramics*. A magister message that is not published. University of Babylon, 2006.
20. Intisar, R. *Scientific papers and future visions in graphic design*. Al-Fath Library. Baghdad. 2017.
21. Al-Ghabban, B. *General Concepts in Design Philosophy*. Dar Al Thakira for Printing and Publishing, Baghdad, 2019.
22. Abdul Majeed, S. *The psychology of media communication*. Naif Arab University for Security Sciences. Riyadh. 1986..
23. Akram, g. *Reduction and formal condensation in the designs of Iraqi book covers*. A magister message that is not published. Baghdad University. College of Fine Arts. 2004.
24. roaa., J. *Simplicity and complexity in the design of tags.* Master Thesis. Unpublished. College of Fine Arts, University of Baghdad. 2015.
25. Qassem ,H, *The Psychology of Perceiving Color and Shape*, Ministry of Culture and Information, Dar Al-Rasheed Printing House, Baghdad: 1982.
26. Zaid ,H. *The evolution of formal structures in branding design*. A magister message that is not published. College of Fine Arts. Baghdad University. 2015.
27. Dina ,M. *The effectiveness of the unit in designing the slogans of the faculties of the University of Baghdad. Research published in the academic jou*rnal. College of Fine Arts. Baghdad University. Issue 54. 2010.

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1197

Problem Solving Methods for Design Ideation: Building Creativity in Interior Design Projects.

Abdulsamad Alkhalidi [a1], *Amnah Khaled Adas* [b]

[a] *College of Fine Arts and Design, University of Sharjah , UAE*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 7 May 2023
Received in revised form 3 June 2023
Accepted 7 June 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
Design Ideation
Problem-solving
Interior Design Students
Interior Design Process
Creativity Methods

ABSTRACT

Interior design students face challenges in understanding creativity and applying it while designing. Many techniques and methods are taught to students to encourage the creative design ideation process. One of the most effective techniques that aid in creativity is the Creative Problem-Solving technique. This research aims to investigate and analyze the creative problem-solving method, and its relation to creativity. Specifically, it investigates how well do interior design students understand creativity and how to apply the creative problem-solving method correctly. In this context, creative problem-solving method is defined as a process in which designers create new problems for their projects, to be able to find new solutions for them. To gain a deeper insight about creativity and the creative problem-solving technique from the students' perspective, an online survey was distributed, and an interview was conducted. The online survey was distributed to interior design students at different educational levels, and across the world. While the survey was conducted with a bachelor interior design student from University of Sharjah. The results aroused some unexpected questions and conclusions. The results showed that although students are confident of their creativity and aware about the creative problem-solving technique, they are still not applying it correctly and effectively.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: aalkhalidi@sharjah.ac.ae

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

1 Introduction

Creativity is a very unique characteristic that belongs only to humans among all the other creatures in this world. The history of the human culture was shaped due to the use of creativity and without it, humans wouldn't have developed from simple people living in caves to what humans live like now. Art as well develops from "scribbling in early childhood, to renderings constrained by image rather than perception, then into the stage of "realistic" drawing in late childhood and early adolescence" (Cox, 1992; Golomb, 1992; Luquet, 1927). Just as in Art, Creativity in design can also be developed using proven techniques, methods, and practice. Interior design students are introduced to the creative problem-solving method in the studio courses to increase the creativity in their design ideation process.

1.1 Research Problem

Interior design students usually face challenges and difficulties in understanding and applying the creative design process. Many techniques and methods are taught to students to aid and enhance their creativity in the design ideation phase (Jonas. 2018) The "problem-solving" technique is the most common one and the most effective in the field of design. Since it is already embedded in the curriculums of the design process, it is important to understand it and explore how to apply it effectively in order for the students to be able to create creative design ideas. It is a reality that many fresh graduates and commercial design firms design for the aesthetic appeal only, without a focus on originality, functionality, and innovation. It is noticed among most of the design students that on most of the projects they always tend to copy and imitate other's works under the concept of "inspiration". This is the reason that pushed me to start researching and exploring the concept of creativity, its methods, and its importance for interior design students. I have started last year in researching about the capabilities of creativity among different people and getting a basic knowledge about the Problem-Solving Technique.

1.2 Importance of the Problem

This research is conducted is to explore and understand the importance of the "Problem-Solving creativity technique" in the design ideation process for interior design students. Interior designer now are needed to be creative and innovative not only in designing an aesthetic appealing space, but also be creative in creating design solutions for safety, functionality, and sustainability. Thinking critically impacts designers in many ways, including determining client needs, solving difficult space plans, making business decisions, and dealing with clients and others with interests in the project (Piotrowski, 2011). This research's aim is to understand and analyze how the problem-solving technique can be applied more effectively to boost creativity in interior design students.

1.3 Relevant Scholarship

In a previous study by Piatkowski, she mentioned that the world and the design profession have become incredibly complex. Designers are bombarded with information from numerous sources and thinking critically is a vital skill in their daily life and their profession. (Piotrowski, 2011). Another opinion by Chesbrough says that innovative solutions to challenges exist somewhere in the world and a person's "creative" process is no longer problem solving but "solution finding" (Abrahamson & Ryder & Unterberg, 2013). Problem solving plays a huge part in the design process, so it is essential for designers to have a clear understanding of the nature of the design process, if they are to actively pursue design thinking (Stolterman, 2008). Design education could be improved by including more explicit explanations of design thinking, which may help designers create concepts that solve design problems and lead to unleashed innovation (Ambrose & Harris, 2010). Problem solving methods for designers are typically taught in studio courses, which teach design as an action or skill, and knowledge-based courses, which

teach topical and technical subjects (Oxman, 2004). Schön (1990, 2010) discussed the reflective habits of new designers as they solve design problems, concluding that the fundamental concepts of design can only be practiced through design thinking.

1.4 Research Questions

This research aims to analyzing how interior design students use the problem-solving method to aid in the creative design process. What are the steps of the problem-solving methods? How is it different from other creativity techniques? How does it affect interior design student projects and the design ideation? After examining all the answers to these questions, the research will explain how the problem-solving method aid in creating more creative design ideas and therefor take interior design to a more creative level. Babs Van Hasel, CEO of Aces of Space design firm, addresses interior design graduates and says, "The world of design does not need any more designers, it needs creativity and creative people", that's why it is important to address and research this topic and look for applying it.

2 Literature Review

2.1 Definitions

2.1.1 Creativity

Many researchers through time set a "standard definition" for creativity, which was that "creativity is combining both originality and effectiveness" (Runco & Jaeger. 2012). But according to Simonton, "Creativity" is not a term that can be understood by just looking it up in a dictionary. (Simonton. 2018). The skill of creativity is a complex process that involves action from both, the conscious and the unconscious mind (Rusu. 2018), and according to Rusu, "creativity means rejecting the conventional, the routine, and finding new solutions". It is a process of producing ideas, creative persons engage in that process, and then a creative product contains those ideas and communicates them to others (Simonton. 2018). Creativity cannot have a single, standard definition, it cannot follow certain criteria, but there are limits that can be set in order for the term "creativity" to be used meaningfully (Gotz. 1981). These limitations can be found in Pfeiffer's definition of creativity and creative products as " a piece of work which is first to a significant extent new, original and unique and second shows a high degree of success in its field" (Pfeiffer. 1979). While Pfeiffer's definition can be considered the nearest to an accurate definition for creativity, researchers won't stop asking the question " what does creativity actually mean?" (Simonton. 2018). Defining creativity can be difficult, but most of the trusted definitions of it by philosophers, psychologists, and writers define it as a skill that produces originality, novelty, quality, and a hint of surprise. (Rusu, 2019). In 1926, the social psychologist, Graham Wallas, claimed through research that creativity can be achieved in 4 stages. Wallas' four stages of creative thinking process are Preparation, Incubation, Illumination, and Verification. 1) Preparation: "the stage during which a problem is 'investigated in all directions'", 2) Incubation: "the stage during which a person is not consciously thinking about the problem", 3) Illumination: "the appearance of the 'happy idea' together with the psychological events which immediately preceded and accompanied that appearance" , 4) Verification: The period of conscious work that follows the inspiration when actions are taken to improve the ideas and what was produced during illumination (Wallas. 1926). Sadler- Smith uses the role of conscious and unconscious mental process to redefine Wallas' stages of creativity as, Preparation: (Conscious work); Incubation (non-consciousness); Illumination (focal consciousness); Verification (conscious work), (Sadler-Smith. 2015)

2.1.2 Creative Problem Solving

Creativity is a skill that aids people in solving problems in various areas and fields (Sternberg & Lubart. 1995). Since creativity is an acquired skill and is not limited to a certain type of people, there are some methods, techniques, and practices that develop the skill of creativity in people. One of these methods and techniques is the " Creative Problem Solving" method. Creative Problem Solving is the process in which an individual would create new problems to prepare to look to an existing problem from new perspectives, therefore coming up with new and creative solutions (Rusu. 2019). Unlike the standard Problem-solving method, the Creative problem-solving method is more systematic, and it focuses on creating and thinking of as many ideas and solutions as possible before begging the problem-solving process. It consists of 6 stages: 1) Identifying the problem: create a clear understanding of the problem, 2) Research: Gather data about the problem by using different methods like books, internet, or taking advice from friends and family, 3) Generate: creating as many ideas as possible, focusing on the quantity rather than the quality, 4) Analyzing: understanding each idea created in the previous step and listing the pros and cons of each idea, 5) Solutions: choosing the most perfect idea for the situation, 6) and finally taking an Action and performing the chosen solution.

2.1.3 Interior Design Process

The interior design process involves solving problems by developing creative ideas and "creating spaces and spatial elements". Although it is not totally clear what occurs in the human brain during the ideation phase and how creative ideas are developed, designers usually undergo a sequence of steps to reach a creative idea (Suh & Cho. 2018). In interior design field, it is believed among professionals that a certain design process guides and results in creative ideation. The interior design steps and stages defer slightly from a designer to another, and from a project to another based on the space's size and design type; In small residential projects the steps are less than of those required for designing a huge commercial project (Burgiel. 2019).

2.1.4 Design Ideation

Design ideation is considered to be the third stage in the design thinking process, a creative process in which designers use methods and techniques to generate creative and effective ideas (Dam & Siang. 2020). The design ideation stage is the process where a person or a group of people generate ideas and solutions through sessions such as Sketching, Prototyping, Brainstorming, Brainwriting, Worst Possible Idea, and a wealth of other ideation techniques (Dam & Siang. 2020). A more complicate definition of design ideation can be as the intention of designers to "explore and utilise material qualities to develop and communicate their ideas" (Grigg. 2020).

> "Ideation is the mode of the design process in which you concentrate on idea generation. Mentally it represents a process of 'going wide' in terms of concepts and outcomes. Ideation provides both the fuel and also the source material for building prototypes and getting innovative solutions into the hands of your users."
> – d.school, An Introduction to Design Thinking (2020).

2.2 Creativity Factors

The level of creativity differs from a person to another, and just like any other skill, it can be developed through different techniques. Up until the 1950s psychologists thought that creativity is similar to IQ, that it was given and inherited at birth and that it can't be

changed later (Rusu. 2019). The psychologists Sidney Parnes and Paul Torrance spent two decades (1955-1972) conducting researches and studies to prove that creativity can be developed like other skills and that individuals are not born with a fixed level for it.

2.2.1 Biological Factors

According to psychologist John Garrison, the skill of creativity is associated with the human characteristic of being open to new experiences, a characteristic that is affected by the genetic foundations (Karosik. 2017). Garrison stresses on the fact that it is complicated to completely refer to creativity as an inheritable characteristic, but the genetics still plays a huge role in shaping creativity in a person by linking other characteristics to it (Karosik, 2017). Age is another factor that Torrance (1962) argues that affects the skill of creativity, the relationship between age and creativity is an inverse relation after the age of 17 years old. From the age of 9-17 years old, the human brain reaches its peak in the effectiveness of creativity, after which the curve starts decreasing and the inverse relationship starts working (Rusu. 2018). Another biological factor that contributes to the level of creativity in humans, is mental illnesses, or as Aristotle (1953) describes it "genius and insanity". Findings of researches on the relationship between mental illness and creativity are very contradictory; it can be deeply related (Kottler. 2005), or somehow related but with the interference of other factors (Sawyer & Weisberg. 2006), or it can be absolutely not related (Schlesinger. 2009).

2.2.2 Social Factors

The first step toward building an individual's creativity starts from the family; the method of raising children highly contributes to building their creativity and developing it. Some families tend to limit their kids' imagination and creativity by ignoring them when asking too many questions or limiting them from asking in the first place, therefore weakening their creativity (Rusu. 2018). Every creative person carries within the traces of family, class, age, friends, environment, and culture to which he belongs (Rusu. 2018).

2.3 The Creative Stage in the Interior Design Process

Researches have always linked creativity with design practices. Design and creativity are related since both skills are involved with generating new ideas and problem solving (Dorst. 2003). Since Creativity and Design are frequently linked together, Design tutors always expect from their students creative designs and creative products. In order for them to get what they expect, they teach their students the "creative design process", which further develops the design process towards more creative results and designs (Wong & Siu. 2012). It is essential to students to identify the route to a creative design for them. When teachers identify the creative design process to students, not only they teach them implementing creativity in their designs, but also open their eyes to the fact that creativity is a skill that can be taught and learnt and change the misconception that creativity is limited to certain people (Isaksen & Murkock. 1993). In order for students to understand the creative design process, they must analyze and study the typical design process first. The creative design process is considered to be a subset of the typical design process, since it can be considered as the typical design process that results in a creative output.

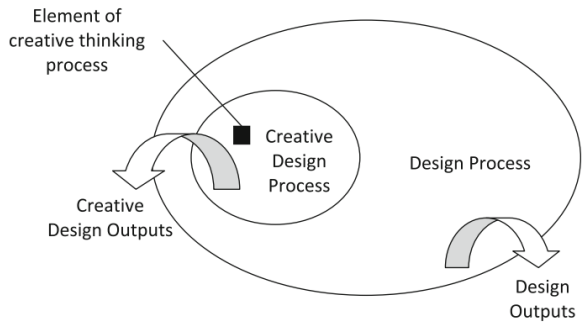


Figure 1: model of creative design process- Wong & Siu 2011

The beginning of the design process is usually a problem (Chand & Runco. 1992), and the problem is solved by the output or result of the creative design process (Aspelund. 2006). Recently, in the last few years, the creative design process has been given a system or a set of stages, so that fresh designers and student can apply the process more easily (Aspelund. 2006). In 1984, C. J. Jones suggested that the design process is a three-stage process that consists of first, analysis, then synthesis, and finally evaluation. On the other hand, also in 1984, L. B. Archer suggested that the design process is actually a more complex process that consists of six stages; 1) programming, 2)data collection, 3) analysis, 4) synthesis, 5) development, and finally 6) communication. Others like Luckman (1984) believed that the design process in not a linear process, it is a continuous cycle of the three stages described by Jones. In interior design, the creative design process is frequently adjusted depending on the nature of the project, yet still there is a standard process that designers follow and adjust based upon (Burleigh. 2019). Small projects may not require going through every step of the creative design process as the larger and more complex projects, but even the simplest projects benefit from a " systematic progression through a series of steps in logical sequence to solve the design problem" (Nissen & Faulkner. 1994). According to designer Ula Burleigh (2019), the interior design process she follows consists of 8 stages:

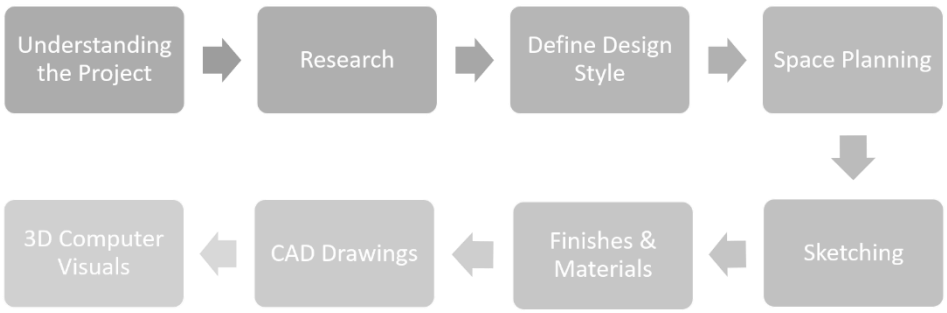


Figure 2: Interior Design Process Burleigh 2019

However, interior designers Luann Nissen, Ray Faulkner, and Sarah Faulkner created a more detailed creative design process for fellow designers to follow when working on any project and summed it up in their book *Inside Today's Home* (1994). The main steps or stages of their design process is as follows:

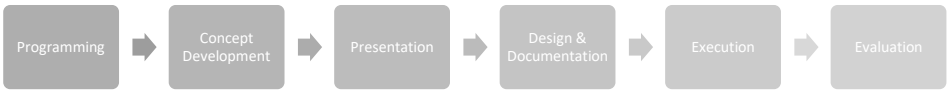


Figure 3: Design Process Nissen & Faulkner 1994

The main creative ideation process is applied in the concept development phase, it involves applying the creative thinking techniques like; brainstorming design solutions, Problem-solving, or other techniques either by verbal, sketched or written means (Nissen & Faulkner. 1994).

2.4 Inspiration, Imitation, and Creativity in Design

When describing a design as a copy of another or as an imitation of another, it is understood that this design is unlikely to be considered creative, since one of the characteristics of creativity is originality (Besemer & O'Quin. 1999). The demand for originality and creativity in creative problem solving implies that imitation limits creativity (Heyes. 2011). In 2016, Researchers Okada and Ishibashi conducted studies and experiments on the creative thinking process of artists and specifically how imitation and inspiration affects the end products of artists and designers. They proposed experiments and studies to explain how creativity can be initiated and developed through the act of imitation and copying and they performed their experiments on freshly graduates that have little or no art experience. Each graduate was asked to draw multiple drawings based on several criteria involving copying, imitating, and realistic drawings (Okada & Ishibashi. 2016). Through their first experiment they found that the graduates were able to produce creative drawings through copying the styles of unfamiliar artworks and unfamiliar art styles, and the art that was produced was different that the original shown art models. In their second experiment, the graduates were asked to copy the style of familiar artworks and familiar styles. The results of the experiments showed that the level of creativity of artworks created during the first experiment was higher than those created during the second experiment. They concluded from these experiments that "through imitation of others' artworks, participants formed new perspectives of object materials they were asked to draw" Okada and Ishibashi (2016). Okada and Ishibashi studied Van Gogh and Picasso's creativity through imitation, and they suggested that imitation of other people's work or their previous works is a deriver of creativity, even though they're experts. After conducting several experiments with undergraduates studying Art or Design, they found that students who spent more time generating and thinking about the problem, produced more creative ideas, products, or Art. Okada and Ishibashi (2016) concluded that to be inspired by others' works and be able to create creative and novel ideas, an internal process of a visual change needs to be involved.

2.5 Creative Problem Solving in Interior Design

There is no doubt that interior design is more than just choosing furniture or colors, it is a more complex process (Piotrowski. 2011). The process of problem solving is involved in interior design by understanding ideas and utilizing these ideas to create spaces and spatial elements (Suh & Cho. 2018). Problem solving is always the core of interior design regardless of the type of the project, the status of the client, nor the nature of the designer (Piotrowski. 2011). The key start to any successful interior design project is defining the "right" problem, not any problem, e.i. : There are multiple ways to design a bedroom or an office floorplan, but defining the right problem is the key to know the best way to space plan the area (Barnard. 1992). The difference between the standard problem solving in interior design and the creative problem solving is the quantity of

ideas. The first goal or step a designer should take in the creative problem-solving method is defining as much problems as possible, to later analyze and choose the most clear and suitable one to follow in the design process (Piotrowski. 2011). A study published by Getzels and Csikszentmihalyi (1976) on creativity and its link with creating art and design revealed that art and design student who spend more time practicing the Creative Problem-Solving technique, produced or created more creative work than others. After 7 years, they conducted another study to follow up with their previous one, the results showed that the use of Problem-Solving technique "was a predictor of future success as an artist and designer". They also suggested that problem-finding activities can trigger students' artistic experiences, emotions, and idea generation. Through their other researches, they found that when artists and designers start creating, they first develop problems and then create mental images that address the new problems. When artists try to create new concepts, they tend to change their minds and practice trial and error more than non-artists (Getzels & Csikszentmihalyi. 1976).

3 Methodology

3.1 Introduction

The aim of this research was to explore and analyze the meaning of "creativity" according to interior design student and the way "creative problem-solving" methods are applied in their teaching to help them achieve creativity. To gain enough data to analyze, both quantitative and qualitative methods were used. In addition to the use of secondary data sources from online data bases, books, journals, and articles.

3.2 Quantitative Methods

The quantitative method used in this research is conducting a survey. It consisted of 6 multiple-choice questions, 4 Likert scale questions, and a 1 short answer question. The aim was to reach at least 100 respondents, of whom are the majority university students, and preferably interior design students. The survey was conducted online using the "Google Forms" platform, and it was distributed among social media applications to students of College of Fine Arts & Design in University of Sharjah and other universities as well. Over the course of 4 days a total of 126 people responded to the survey, but only 112 were completed to be analyzed.

3.3 Qualitative Methods

Since creativity is somehow a controversial topic, an interview was conducted in addition to a short answer question included in the survey to gather different opinions of students. The person selected for the interview is an interior design student from University of Sharjah that has experienced this research's problem and relates to it, and she was chosen to give a deeper insight about the problem.

3.4 Methods of Analysis

After gathering data from primary and secondary sources, an introduction was written to address the topic, the research problem, and its importance. After that a literature review was written to gain a deeper insights and knowledge about the research's topic from different point of views throughout the years. Surveys and interviews were conducted after gaining knowledge about the topic, and the data gathered data from them was later filtered and prepared for writing an analysis and a discussion about the findings.

4 Findings and Discussion

4.1 Survey Results and Analysis

Out of 121 respondents to the survey, only 112 of the responses were analyzed because the other 9 did not fully complete the survey.

In the distributed survey, the first question was asked to know at what level of university are the respondents. Out of the 112 analyzed answers, 106 people are undergraduate students, 2 are postgraduate students, and 4 are not university level students. The results show that most of the respondents to the survey fit the criteria and the topic of the research.

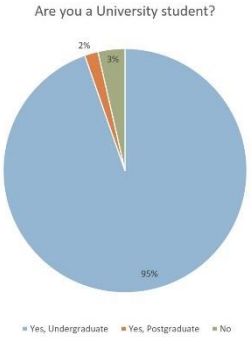


Figure 4: Survey Question 1

The second question in the survey was asked to examine people's trust in their creativity. 101 of the respondents answered that they think they are creative while the other 11's answer was no; they don't think they are creative. These results show that the majority of student do believe in their level of creativity while the minority haven't discovered the area of creativity inside them yet.

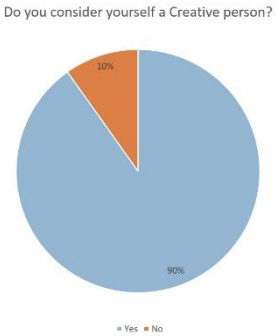


Figure 5: Survey Question 2

The third question was asked to examine if people think "creativity" is an innate skill or an acquired one. The answers to this question was a bit diverse, 74 of the respondents think it is an acquired skill, 22 respondents think it is an innate skill, and only 16 respondents think it is a mix of both. The results show that only the minority have enough knowledge about the source of creativity inside them.

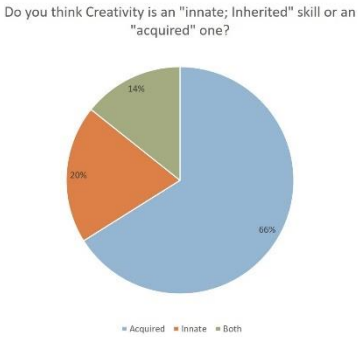


Figure 6: Survey Question 3

Respondents who answered the previous question as " creativity is an acquired skill" were directed to an extra question that examines the reason or the factors that affects the level of creativity. Out of the 90 respondents, 61 respondents think that family is a factor of shaping creativity, 75 think society has a role as well, only 42 respondent think that school is factor too, 52 think that friends play a role too, and only 4 think that personal life experiences can affect our creativity.

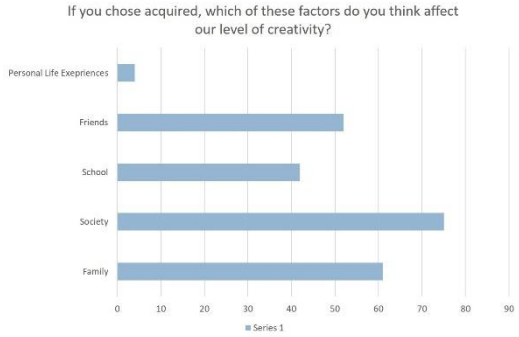


Figure 7: Survey Question 4

he fifth question was asked to examine if people think creativity can be developed better in groups or individually. 48 respondents think that creativity can be developed better in groups, 56 respondents think that creativity can be developed better individually, while 8 think it is developed better when it is a mix of both. The results prove that the majority prefer individual creativity training since each person has their own level of creativity and their own case.

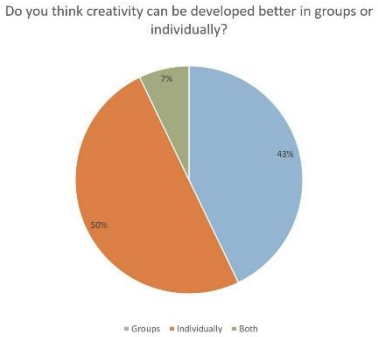


Figure 8: Survey Question 5

The sixth question is about the responsibility of the tutors on their students' creativity. 90 out of 112 respondents are aware that the responsibility is equal on both, the student and the tutor. 11 respondents think that it is totally the tutor's responsibility, while the other 11 think it is totally the student's responsibility.

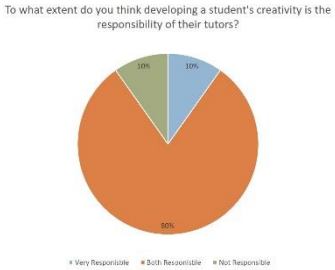


Figure 9: Survey Question 6

The seventh question is asked to examine if the respondents are familiar with the term " creative problem-solving". The majority, which are 91 respondents, are familiar with the term creative problem-solving, while only 21 respondents are not familiar. This shows that a bit more effort can be taken to spread more knowledge about the Creative Problem-Solving technique.

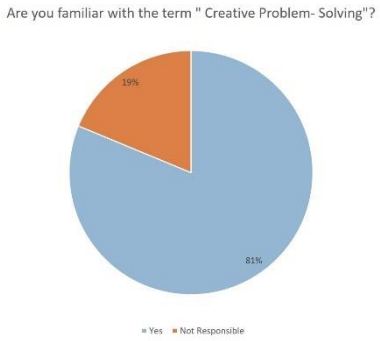


Figure 10: Survey Question 7

After that a Likert scale question about the strength of the relationship between "creativity" and "problem-solving" was asked. Only 64 respondents think they are strongly related, 42 respondents think relationship is neutral, and only 6 respondents think they are not related at all.

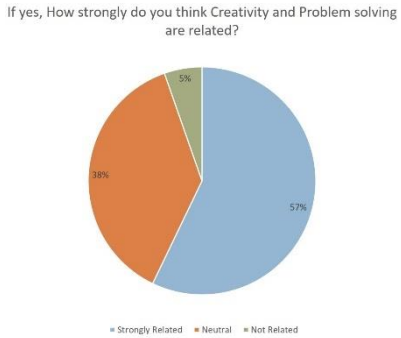


Figure 11: Survey Question 8

The following question was asked to examine if the respondents think that it is possible to develop a person's creativity by teaching them the "Creative Problem-Solving" technique. 74 respondents strongly agree with this theory, while only 16 respondents disagreed. The remaining 22 respondents thought that it is possible only to some extent, but not fully possible.

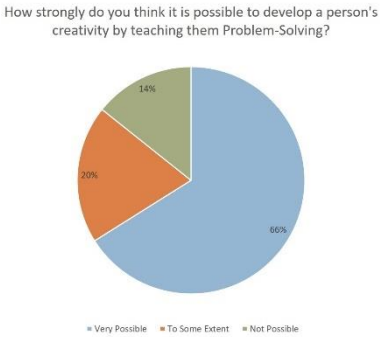


Figure 12: Survey Question 9

The tenth question of the survey is also a Likert scale question, and it was asked to see how strongly the respondents agree with this quote: " the world doesn't need more designers, it needs more creatives" – Babs Van Hasel , ACES of Space. 61% of the respondents strongly agreed with this quote, 10% disagreed, and the remaining 29% gave a neutral answer.

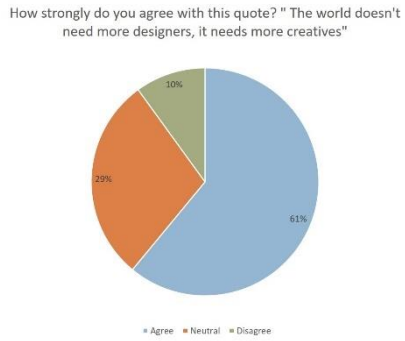


Figure 13: Survey Question 10

The final question of the survey is a short answer question asking the respondents to define creativity in their own words. All the answers revolved around the idea of creating something new and original, and unpredictable. Some of the answers : "It is when you do something unfamiliar, that makes people amazed and want to read or look at the thing again and again", "Creativity is everything a human wants to create, but takes decades to perfect", "Coming up with solutions to problems in new ways", "Thinking outside the box , and displaying your own smart ways of dealing with something".

4.2 Interview Analysis

For deeper insights about the research problem from a person experiencing it, an interview was conducted with Aysha Nufais, a creative interior design student at College of Fine Arts and Design, University of Sharjah on the 1st of December 2020 through the social media platform "WhatsApp".

The first question that was asked is "Do you believe that creativity is an acquired skill, not a skill we are just born with?". Aysha's answer was as follows " I believe that talents and skills are something that everybody has in them, it just depends on what type of talent we choose to nurture and water to grow more. Creativity isn't a skill, it is more of a thought process, it's something you have going up in your head. Creativity is not a skill that you can perfect with practice.".

The second question asked was "How do you define a creative interior design student?" and her answer is as follows: " Creativity is an integral part of interior design. A creative design student has to have that WOW factor in their designs, they have to break rules and think out of the box, and most importantly, be always steps ahead of their colleagues and classmates.".

The third question asked was: "To what extent do you agree that interior design students are facing difficulties in understanding how to be creative?". Her answer was as follows: " As I said before, I don't think creativity is something that can be taught like a skill. Trying to always be creative is a bit of pressure on us students, instead of focusing ourselves on learning creativity, we should focus on our thought process that eventually leads to creativity."

The forth and most important question was about examining Aysha's knowledge about the Creative Problem-Solving technique and the way it is applied in her studies. Her answer was as follows: "Creative Problem-Solving becomes a problem itself when students start consider a Problem Solver as a creative person. Creativity and problem

solving are two different things. Solving a problem is easy but solving it in a way that hasn't been solved before is what makes it creative.". This answer shows that although interior design students are being taught how to be creative by using the creative problem-solving method, they are not being taught well on how to choose their problem correctly. When students learn how to choose and define their problems, it is when creative solutions start coming up.

The final question asked to Aysha was about her opinion on the difference between getting inspired by others and copying other's works. Her answer was as follows: " I believe that all of us are influenced by works that have been done before. No work is 100% original, nothing comes out of our head out of the blue. Everything you do is somehow influenced by something you've seen, heard, felt, touched, etc. I don't think getting inspiration is considered copying, but at certain times, when students are under the pressure of deadlines and time, they end up using ideas without putting their input into them to save up time, and that happens quiet often."

5 Conclusion

This research's aim is to explore and analyze the effect of the Creative Problem-Solving technique on the creativity of interior design students. Based on the quantitative and qualitative data gathered and the information collected from primary and secondary data, it can be concluded that interior design students do use the creative problem-solving technique to increase their design's creativity. However, the conducted interview with the interior design student aroused an insight on how effectively is the creative problem-solving technique being taught; the students are dealing with design projects as problems, but still they don't know how to define the correct design problem to find a solution for. Based on these conclusions, interior design tutors should consider putting more effort on explaining the nature of creativity to students, to later decrease the pressure of " being creative" from students. Finally, conducting this research has helped in gaining a better understanding of the Creative Problem-Solving method, what creativity means to students, and the way they are applying it.

6 Bibliography

1. Amabile, M, T. (2012). *Componential Theory of Creativity.* Harvard Business School.
2. Barnard, S. S. (1992*). Interior Design Creativity: The Development and Testing of a Methodology for The Consensual Assessment of Projects*.
3. Cho, J. Y., & Suh, J. (2020). *Interior Design. Encyclopedia of Creativity*, 685-694. doi:10.1016/b978-0-12-809324-5.23600-6
4. Corrigan, A. M. (2010). *Creativity: Fostering, measuring and contexts*. New York: Nova Science.
5. Cuadra, R. L. (2019). *Understanding creativity: Past, present and future perspectives*. New York, New York: Nova Science.
6. E. Najafi, M. A. Khanmohammadi, K. W. Smith. (2019). *Architects and Engineers Differences*: A comparison between problem solving performances of architects and engineers in the ideation phase of an analogy-based design. 29(1): 15-25.
7. Faulkner, R. N., Nissen, L., & Faulkner, S. (1994). *Inside today's home*. New york: Holt, reinhold and wilson.
8. Interior Design Process [*An insight into a Pro Designer's Creative Process*]. (2019, June 04). Retrieved November 06, 2020, from https://ulaburgiel.com/interior-design-process/

9. Jonas, W. (1993). *Design as Problem-Solving? or: Here is the Solution - What was the Problem?* Hochschule der Künste Berlin, D-1000 Berlin 12, Germany
10. Lee, H, J. (2017). *Building creative confidence: lessons from an interdisciplinary* course about creativity for first-year college students. University of Florida.
11. Phases of Interior Design Process: *Are You Doing It Right*. (2020, August 14). Retrieved November 06, 2020, from https://www.bluentcad.com/blog/phases-of-interior-design-process.
12. Piotrowski, C. M. (2011). *Problem Definition and Analysis*. In Problem solving and critical thinking for designers (pp. 35-58). Hoboken, NJ: Wiley.
13. Runco, A, M. (2007). *Creativity : Theories and Themes*: Research, Development, and Practice.
14. Rusu, M. (2018). Education: 1. *Creativity and Problem Finding/Solving in Art*. Review Nof Artistic Educatio, 16(1), 212-222.
15. Rusu, M. (2019). *Review of Artistic Education: 1. Methods of Individual Creativity Stimulation*. Review Nof Artistic Educatio, 18(1), 275-286.
16. Simonton, K, D. (2016). *Defining Creativity: Don't We Also Need to Define: What Is Not Creative?* 52(1), 80-90.
17. Suh, J., & Cho, J. Y. (2018). *Analyzing Individual Differences in Creative Performance*: A Case Study on the Combinational Ideation Method in the Interior Design Process. Journal of Interior Design, 43(3), 9-23. doi:10.1111/joid.12124
18. *Why Creativity is the Most Important Skill in the World*. (n.d.). Retrieved November 06, 2020, from https://www.linkedin.com/business/learning/blog/top-skills-and-courses/why-creativity-is-the-most-important-skill-in-the-world
19. Wong, Y. L., & Siu, K. W. (2011). *A model of creative design process for fostering creativity of students in design education.* International Journal of Technology and Design Education, 22(4), 437-450. doi:10.1007/s10798-011-9162-8.

8 Appendix

8.1 Survey Form

جامعة الشارقة
UNIVERSITY OF SHARJAH

College of Fine Arts and Design — Fall 2020/2021 Dissertation

Interior Design and Architecture Department — Survey Form

Problem Solving Methods for Design Ideation: Building Creativity in Interior Design Students

1. Are you a University student?
   - Yes, Undergraduate
   - Yes, Postgraduate
   - No
2. Do you consider yourself a Creative person?
   - Yes
   - No
3. Do you think Creativity is an "innate; Inherited" skill or an "acquired" one?
   - Acquired
   - Innate
   - Mix of Both
4. If you chose acquired, which of these factors do you think affect our level of creativity?
   - Family
   - Society
   - Friends
   - School
   - Personal Life Experiences
5. Do you think creativity can be developed better in groups or individually?
   - Groups
   - Individually
   - Both
6. To what extent do you think developing a student's creativity is the responsibility of their tutors?
   - Fully Responsible
   - Both Responsible
   - Not Responsible
7. Are you familiar with the term " Creative Problem- Solving"?
   - Yes
   - No

8. If yes, How strongly do you think Creativity and Problem solving are related?
    - Strongly Related
    - Neutral
    - Not Related
9. How strongly do you think it is possible to develop a person's creativity by teaching them Problem-Solving?
    - Possible
    - To some Extent
    - Not Possible
10. How strongly do you agree with this quote? " The world doesn't need more designers, it needs more creatives"
    - Strongly Agree
    - Neutral
    - Disagree
11. Can you define what creativity means to you?
    - _____
      _____

Amnah Khaled Adas Dr. Abdulsamad Al Kahlidi Unit 12 : Cultural Studies

8.2 Interview Form

College of Fine Arts and Design

Interior Design and Architecture Department

Fall 2020/2021 Dissertation

Interview Form

Problem Solving Methods for Design Ideation: Building Creativity in Interior Design Students

Addressed to Aysha Nufais – Interior Design Student

1- Do you believe that creativity is an acquired skill, not a skill we are just born with?
2- How do you define a creative interior design student ?
3- To what extent do you agree that interior design students are facing difficulties in understanding how to be creative?
4- Are you familiar with the "Creative Problem-Solving" technique? And the way it is applied in the Interior Design bachelor curriculums?
5- How often do you notice Interior design students copying others' ideas and designs under the name of " Inspiration?

Amnah Khaled Adas | Dr. Abdulsamad Al Kahlidi | Unit 12 : Cultural Studies

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1197
Abdulsamad Alkhalidi, Amnah Khaled Adas: Problem Solving Methods for Design Ideation: Building Creativity in Interior Design Projects..
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

طرائق لحلول مشكلات التصور التصميمي: بناء الإبداع في مشاريع طلبة التصميم الداخلي

د. عبد الصمد الخالدي[1]
آمنة خالد

الملخص:

تواجه طلاب التصميم الداخلي مجموعة من التحديات في فهم الإبداع وتطبيقه أثناء التصميم وهناك العديد من التقنيات والأساليب للطلاب لتشجيع عملية التصور الإبداعي للتصميم. وتعد حل المشكلات الابداعية واحدة من أكثر التقنيات فاعلية التي تساعد في تحقيق الإبداع في العملية التصميمية. يهدف هذا البحث إلى التحقيق وتحليل طريقة حل المشكلات الإبداعية وعلاقتها بالإبداع، وهنا يتم التحقيق في مدى فهم الطلاب للعملية الابداعية وكيفية تطبيق طريقة لحل المشكلات الإبداعية بشكل صحيح. في هذا السياق، يتم التعريف على طريقة حل المشكلات الإبداعية على أنها عملية يقوم فيها المصممون بإنشاء تحديات جديدة لمشاريعهم، ليتمكنوا من إيجاد حلول جديدة لها، ولكسب رؤية أعمق حول الإبداع وتقنية حل المشكلات الإبداعية من وجهة نظر الطلاب، تم توزيع استبيان عبر الإنترنت وإجراء المقابلات الشخصية، اذ تم توزيع الاستبيان على طلاب التصميم الداخلي في مستويات تعليمية مختلفة، ومن معظم الجامعات العربية والاقليمية. أثارت النتائج بعض الاستنتاجات غير المتوقعة، حيث أظهرت النتائج أن الطلاب على الرغم من ثقتهم بقدراتهم الإبداعية ووعيهم بتقنية حل المشكلات الإبداعية، إلا أنهم لا يزالون لا يطبقونها بشكل صحيح وفعال في مشوارهم التعليمي..

الكلمات المفتاحية: التصورالابداعي، طرائق الابداع، عمليات التصميم الداخلي

[1] كلية الفنون الجميلة والتصميم /جامعة الشارقة/ الامارات العربية المتحدة.

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1182

The Elements of Tale in Contemporary Iraqi Painting "Khlaif Mahmoud As a Model"

Noor Khlaif Mahmood [a1]

[a] *College of Fine Arts/University of Mosul*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 5 June 2023
Received in revised form 8 June 2023
Accepted 14 June 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
Tale
Elements, painting

ABSTRACT

The research dealt with the elements of the tale in contemporary Iraqi painting (Khlaif Mahmoud as a model). Where the research problem was identified by answering the following question: - Are the elements of the tale achieved in the works of the artist Khalif Mahmoud?

The research included four chapters, the first chapter dealt with the research problem, the research objective, and their objective, temporal and spatial limits. It followed by the terminology and procedural definition.

Chapter two included the theoretical framework that contained three sections. The first dealt with the concept of the tale and its components, the second one dealt with the tale from linguistic narration to narration in contemporary Iraqi painting, while the third dealt with the foundations of the tale in painting and its perspectives for the artist Khlaif Mahmoud.

Chapter three dealt with a presentation of the research procedures. As for chapter four, it included what was achieved of research procedures to reach the goals in light of the analysis of the approved samples, and the results came in which the artist relied on the style of modern realism and expressionism related to the popular heritage (the tale). The researcher also reached a number of conclusions, including that the tale is the product of a popular and cultural heritage that has been inherited by generations since the inception of creation and ended with the path and the biography of the artist.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: Noor.k.mahood@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1182
Noor Khlaif Mahmood: The Elements of Tale in Contemporary Iraqi Painting"Khlaif Mahmoud As a Model".
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

عناصر الحكاية في الرسم العراقي المعاصر "خليف محمود انموذجا"

نور خليف محمود [1]

الملخص:

تناول البحث عناصر الحكاية في الرسم العراقي المعاصر (خليف محمود انموذجا). حيث حددت مشكلة البحث بالإجابة عن التساؤل الاتي: - هل تحققت عناصر الحكاية في اعمال الفنان خليف محمود؟

تضمن البحث اربعة فصول ، تناول الفصل الاول مشكلة البحث وهدف البحث وحدودهما الموضوعية والزمانية والمكانية واعقب الحدود على ما تضمن البحث من مصطلحات وتعريف اجرائي اما الفصل الثاني فقد تضمن الاطار النظري الذي احتوى على ثلاث مباحث ، الاول تناول مفهوم الحكاية ومكوناتها والمبحث الثاني تناول الحكاية من السرد اللغوي الى السرد في الرسم العراقي المعاصر اما الثالث فتناول مرتكزات الحكاية في الرسم ومنطلقاتها عند الفنان خليف محمود ، وتناول الفصل الثالث عرض لإجراءات البحث اما الفصل الرابع فقد تضمن ما تحقق من اجراءات بحثية وصولا للأهداف في ظل تحليل العينات المعتمدة وجاءت النتائج التي اعتمد فيها الفنان على اسلوب الواقعية الحديثة والتعبيرية المتعلقة بالموروث الشعبي (الحكاية) كما توصلت الباحثة الى جملة الاستنتاجات منها ان الحكاية هي نتاج موروث شعبي وحضاري توارثته الاجيال منذ نشوء الخليقة وانتهت بالمصار والسيرة الذاتية للفنان

الكلمات المفتاحية: الحكاية، العناصر، الرسم.

الفصل الاول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

تعد الحكاية هي المعادل الموضوعي للثيمه الرئيسية في العمل الفني، لما تحمله الحكاية من عوالم ساحرة ومداها الذي يتسع الحياة كما يعد ارتباط الفنون التشكيلية بالحكاية ارتباطا قديما قدم الحضارات الانسانية، فقد عمد الفنان في كل وقت لتجسيد قصص عصره وحولها الى رسومات، حيث توغلت الحكاية في جوهر اللوحة لتمنحها ما بوسعها للانطلاق بها نحو مغامرة سردية تعنى بالألوان والخطوط والمعادلات التشكيلية وغيرها. كما ان الحكاية هي احدى اشكال الموروث الشعبي التي الهمت الفنان التشكيلي وجسدها في اعماله وان الحكاية تناولها الروائيون والشعراء والمسرحيون وانتقلت للتشكيل (الرسم) بأنماطه المختلفة وتكتسب الدراسات المقارنة اهميتها الفائقة من اساليب تتعلق بالزمكان وتطور الحقب المختلفة وعبر الموتيفات الشعبية، واستمدت الحكاية اصولها من فيض الاساطير وحكمتها. من خلال اطلاع الباحثة على مجمل اعمال الفنان خليف محمود والدراسة الميدانية التي اجرتها الباحثة عبر الانترنت والمنشورات والدوريات والكتب وما لدى الفنان من خزين من اعماله، التي تواجدت في المعارض والمتاحف جاء من الضروري طرح التساؤل الاتي: - هل تحققت عناصر الحكاية في اعمال الفنان خليف محمود؟

[1] جامعة الموصل/كلية الفنون الجميلة.

هدف البحث:-

يهدف البحث الحالي الى التعرف بالحكاية في اعمال الفنان العراقي المعاصر (خليف محمود)

حدود البحث: -

الحد الموضوعي:- يتحدد البحث الحالي بدراسة عناصر الحكاية في اعمال الفنان خليف محمود واستعمالاته لمادة الزيت – الالوان المائية – الأكريليك – الاحبار – والطباشير الدهني فضلا عن استعماله اسلوب الواقعية والتجريدية التعبيرية والانطباعية .

الحد المكاني:- العراق

الحد الزماني:- 2005 – 2017 (تم اختيار هذه الفترة لأنها اكثر اعمال الفنان التي تتضمن الحكاية والمقصود الحياة الشعبية والاطفال والتراث والارث الحضاري)

تحديد المصطلحات :-

الحكاية لغة :-جاء في معجم الوسيط بأن : (الحكاية)ما يحكى ويقص ،واقع او خيال والعرب تقول : هذه حكايتنا ، (والحكاء) الكثير ، الحكاية ومن يقص الحكاية على مسمع الناس . (Anis, 2004: 42)

الحكاية من (حكى) الحكاية، كقولك: حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله، أو قلت مثل قوله سواء أجاوزه، وحكيت عنه أحاديث حكاية وحكوت عنه جديا مع حكايته (Al-Ansari, 1982: 208).

الحكاية اصطلاحا: - عرف الدكتور غنيمي هلال الحكاية فقال: هي ((مجموعة احداث مرتبة ترتيبا سببيا تنتهي الى نتيجة طبيعية وهذه الاحداث المرتبة تدور حول موضوع عام)) (Hilal, 1997: 504) والحكاية ايضا ((سرد قصصي يروي تفصيلات حدث واقعي او متخيل وهو ينطبق عادة على القصص البسيطة ذات الحبكة المتراخية الترابط)) (Fathi, 2000: 105).

التعريف الاجرائي: - هي مجموعة من الاحداث عن شخصية او أكثر، يقوم بروايتها او وفق ترتيب زمني وترابط بين احداثها وبصورة مشوقة، مستعملا السرد والحوار. حتى تتطور نحو عقدة وتعقيد لتصل الى الحل.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الاول

مفهوم الحكاية ومكوناتها

هي سرد قصصي يروي تفصيلات حدث واقعي او متخيل حسب ترتيبها الزمني وهو ينطبق عادة على الحكاية ذات الحبكة المتراخية الترابط، مثل حكايات الف ليلة وليلة، والحكاية لابد ان تكون العمود الفقري في الرواية فاذا اردنا تحديدها فيأتي الغداء بعد الافطار والثلاثاء بعد الاثنين .(Forster, 1960: 36)

كما انها نوع من الفنون الادبية النثرية التي تهتم بوصف مظاهر الحياة ومكنوناتها المتمثلة بالحب والكره، والخير والشر والامل والالم وغيرها في تناسق فني شيق ولطيف، يتجانس فيه الخيال البديع مع الحقيقة الصائبة ، وبقدر عال من التصوير الفني والجمالي الرفيع (Bin-Hajj, without year: 1).

تتكون الحكاية من عناصر ومكونات اساسية هي :-

ا- الفكرة والمغزى:- هي موضوع ما تتم معالجته او تناوله بطريقة خاصة ، فقد يضيف شيئا من الخيال ، او من رؤيته الخاصة للموضوع فقد يركز على نواحي معينة لتضخيمها وابرازها ويقلل من حجم نواحي اخرى من اجل ايصال تأثير معين للقارئ او لفت انتباهه لزاوية محدده (Karam, 2020: 24).

ب-الشخصية :-وهي اساس الحكاية ، ومحورها الذي يتم من خلاله ايصال الافكار ، وعرض الاحداث ، علما بأن لها ثلاث ابعاد مهمة وهي البعد النفسي الذي يشمل سلوك الشخصية ومزاجها وافكارها ، ومشاعرها ، وما الى ذلك ، والبعد الجسدي الذي يتمثل بوصف الجسد الخارجي ، كالوزن والطول والعمر وغيرها ، والبعد الاجتماعي الذي يتمثل بثقافة الشخصية ونشاطها ودينها وطبقتها الاجتماعية التي تنتمي اليها وغيرها من الامور (Bin-Hajj, without year: 1).

ح-الحبكة او العقدة: - هي ذروة الاحداث وتأزمها وذلك قبل اكتشاف الحل الذي لا يعد بالضرورة مرتبطا بالحبكة او العقدة ، حيث ان بعض النهايات بلا حل فهي تساهم بالتالي في اذكاء مخيلة المتلقي (Jadeli and Sharifi, 2017-2018: 4,8,11).

د-الاسلوب: - وهو يعبر عن طريقة القاص في جذب انتباه المتلقي حيث لابد ان تحتوي هذه الطريقة على عنصر التشويق، بالإضافة الى استخدام الاساليب القوية والمناسبة لنمط الاحداث ، فلا يعيد تكرار الوصف ، او الالفاظ حتى لا يتسبب هذا الامر بأحداث ملل في نفس المتلقي ، ومن المهم ان لا يتسم اسلوب القاص كبقية اسلوب غيره ، حتى وان اعجبه ، كما ان الدقة والبساطة والوضوح ، من ابرز الامور التي من شأنها ان تساهم في سلامة اللغة ، وبالتالي سلامة الاسلوب القصصي (Beljanan and Budohin, 2014-2016: 1,7,20).

هـ-اللغة :- هي وسيلة المستخدمة لتقديم النص الروائي للقارئ وبدونها لا تكون هناك حكاية (Karam, 2020: 25).

ع- الزمان :- هو الفترة الزمنية التي جرت فيه احداث الحكاية .

ف- المكان :- هو الحيز المكاني الذي تتحرك فيه الشخصيات ، وتتصور فيه الاحداث (Abu Zeina, 1993-2015).

ص- الحدث :- هو مجموعه من الوقائع والافعال والتي تشمل غالبا الاحداث التي تنسب الى الشخصيات وهناك احداث قد تكون خارجة عن ارادتها مثل الكوارث الطبيعية ، فهي هنا تتعرض للحدث ثم تتفاعل معه ، وليست منتجه له (Karam, 2020: 24).

المبحث الثاني

الحكاية من السرد اللغوي الى السرد في الرسم العراقي المعاصر

هي الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لأخر، او هي خلق حر للخيال ينسجه حول حوادث مهمه وشخوص ومواقع تاريخية، او انها حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهي تتطور مع العصور وتتداول شفاها، كما انا قد تختص بالحوادث التاريخية الصرف او الابطال الذين يصنعون التاريخ (Wahby and Al-Mohandis: 1979: 152).

لقد ولدت الحكاية من رحم احاسيس الناس ومشاعرهم، لأنها تحكي احداثا مرت بهم، فهي تعبر عن تلك المواقف التي مروا بها وتناقلوها سلفا عن سلف، فالحكاية ولدت لتنقل الخبرات والتجارب (من ...الى) وتحمل افكارا معينه لتوصلها للناس بهدف زرعها في نفوسهم فهذا ما اراده واضعوا الحكاية عموما، ولا يمكن تحديد مصدر الحكاية، لأنها تعاقب للرواة شفاهيا من جيل الى جيل، حاذفين ومضيفين بحسب رؤاهم ومقدراتهم وخيالاتهم ورغباتهم لتصل في النهاية معبرة عن رأي المجموعة وليس الفرد.

فالتشكيل الفني (الرسم) لا ينشأ من حيث عمليات التنظيم بصورة اعتباطية، انما يتشكل سرديا في محاولة للتعبير عن (الذات)، وعلى هذا الاساس يمكن ان نعد الحكاية بوصفها مسارا سرديا ، واحدة من اولى المحاولات التعبيرية عن النزعة البشرية لأنها تحكي عن حادثة او امر ما له مغزى ،فضلا عن حرصها على الاقناع بواقعية الحدث ، كونها تمثل العمق الواقعي في تصويرها للشخوص وهذا يعني ان مدلول الحكاية يحمل في اعطافه اصولا تمثيلية ، لأنها تجسد حدثا معينا (Al-Obeidi, 2014-2016: 20,17,1).

وبهذا يكون المقصود بالسرد هو الفعل السردي وبالتالي لا توجد الحكاية ولا السرد الا بواسطة الحكي ، ولا يوجد حكي او خطاب سردي الا بسمتين :-

1-حينما يحكي حكاية – والا لما كان سرديا .

2-انه ملفوظ لغوي مزود من طرف شخص معين والا لما كان خطابا .

فالحكي اذن يستمد صفة السرد من خلال علاقته (بالحكاية) التي يحيكها ، وبالتالي تكون الحكاية كل ما يتعلق بالمضمون السردي او الملفوظ اللغوي او الحكائي (Al-Rawi, 1998: 126).

والحكاية بعوالمها الساحرة، ومداها الذي يتسع الحياة، بوصفها فنا حكائيا يسعى لإعادة انتاج الواقع عبر التخييل اللغوي ، ويمكن لها الاستعانة بكل تمثلات الحياة وتقنيات فنونها وفعالياتها الموحية ، كما ان خاصية السرد في الرسم العراقي المعاصر تنطوي على محمولات سردية ومشهديه تؤطر اشتغالات الرسام بنزعة استعارية يتم من خلالها توطيد دعائم العلاقة بين الفكرة السردية ومعطياتها الواقعية (Al-Qura-Gholi, 2013: 172).

ان السرد ليس سمة الانواع السردية القصصية فحسب، وانما هو سمة الخطاب اللغوي بشكل عام ، ويمكننا ان نلمحه في اكثر من جنس فني . لان الانواع الادبية والفنية عموما لا تنشأ ولاتتطور بشكل منعزل ، بل تنشأ من علاقتها مع بعضها البعض كمنظومة موحدة نتيجة مقتضيات نفسية واجتماعية وتاريخية وجمالية . ويعد ارتباط الفنون التشكيلية (الرسم) بالحكاية ارتباطا قديما قدم الحضارات

الانسانية ، فقد عمد الفنان في كل وقت لتجسيد قصص عصره وحولها الى رسومات على الجدران وصولا الى الرسوم الدينية في الكنائس ، دون ان نغفل رسومات الواسطي للمقامات الادبية (Saleh, 1997: 81).

وقد توغلت الحكاية في جوهر اللوحة لتمنحها ما بوسعها، للانطلاق بها نحو مغامرة سردية تعنى بالألوان والخطوط والمعادلات التشكيلية وغيرها، وهذا يعني بأن الحكاية ستتشتغل في معطيات اللوحة وموحياتها ومثيراتها، ويمكننا القول بأن تداخل الرسم بصورة خاصة مع السرد يشكل أحد اهم هذه التداخلات الفنية، حيث يمكن تحويل العمل السردي الذي يتكأ على اللغة الى عمل تشكيلي يتشكل بالألوان، وهذا يعني انفتاح الكلمة على الصورة والصورة على الكلمة، على حد سواء، فأصبح العمل الادبي لوحة فنية (Abd Al-Wahhab, 2012: 108).

ان الحكاية تعبر عن واقع حياتي معاش ينقله لنا الكاتب بسرد لغوي يعبر عنه، في حين ان لغة الفن التشكيلي لغة بصرية، يتعامل معها كل البشر بمختلف ميولهم، واتجاهاتهم العامة والخاصة، ويكون التعبير لدى الرسام هو الافصاح عن المعاني بلغة الشكل ، وكل شكل له معنى ، ويتولد هذا الشكل بتجاور الاشكال وترابطها مع بعضها البعض . فعبقريته ليس في ان ينقل الواقع، بل في كيفية التعبير عنه.

بدت لوحات الفنان الرائد نجيب يونس اكثر وضوحا من غيره حاضنة لما ترسب في ذاكرته من محمولات شعبية عبرت عن الحياة الشعبية في مدينة الموصل من خلال لوحاته التي صورت الدبكات الشعبية للطائفة الايزيدية واحتفالاتهم الدينية فكانت لوحاته تعبر بطريقة فنية عن هذه المحمولات السردية التي تسرد الواقع الحياتي المعاش ، واستخدامه التفاصيل الواقعية المستمدة من بيئته فكان يجتهد بالتعبير عن المتعة الجمالية في حياة الناس . انظر شكل (1)

فالفن التشكيلي بتنويعاته المختلفة يساعد على تدوين التراث من صور ومشاهد وعلامات بصرية ترسخ وتصبح رمزا معبرا عن حكاية الشعب وهويته وانتمائه الوطني ، وهذا ما نراه جليا يتراءى في تجارب الفنان التشكيلي كاظم حيدر في لوحة (الشهيد) . انظر شكل (2)

شكل 1

شكل 2

للزمن اهمية في الحكاية، فهو يعمق الاحساس بالحدث وبالشخصيات لدى المتلقي . عادة يميز الباحثون السرديات البنيوية في الحكاية بين مستويين للزمن (Yaqtin, 1989: 59).

زمن الحكاية:- وهو زمن وقوع الاحداث المروية في الحكاية فلكل حكاية بداية ونهاية يخضـــع زمن الحكاية للتتبع المنطقي

زمن السرد: - هو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد الحكاية، ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمن الحكاية.

يمثل المكان وعاء للحدث وللشخصية اذ يظهر مظاهر الحياة التي تعيشها الشخصيات كما يحوي الاحداث التي تنمو مســيرتها ضــمن إطار محدد وعلى ذلك يكون المكان الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصـــة التفاعل بين الانســـان ومجتمعه اذ يعد نظاما من العلاقات ووســـطا حيويا تنســجم من خلاله الشخصيات، وهو يعكس سلوك الفرد ومشاعره واحاسيسه وهو الذي يحدد طبيعة الشخصية وسماتها

المبحث الثالث

مرتكزات الحكاية في الرسم ومنطلقاتها عند الفنان خليف محمود

يعد احد الفنانين العراقيين الذين صـــوروا البيئة العراقية، اجمل تصـــوير، وذلك من حيث جمال الطبيعة، والوانها الحقيقية والتي جســـدت محاكاة واقعية ما بين ذات الفنان نفســـه ورؤياه من جهة، ومرجعياته التي نشـأ عليها من خلال المؤثر المكاني والزماني ، لقد اشـتغل خليف محمود ، مواضـيع لوحاته من مختلف صور البيئة العراقية ومظاهرها (Bou Ezzah, 2010: 87).

بدأ رحلته منذ عام 1978 ، نبعت مضـــامين لوحاته من بيئته الموصـــلية بكل تنوعاتها وثرائها الفولكلوري والحضاري الى جانب استلهامه مفردات جمالية من التراث العراقي السومري والاشوري والبابلي .

ترك الفنـان خليف محمود بصـــمة مميزه في اشـــتغالـه الفني وادواتـه تنفيـذه لأفكـاره. جســـدت مفردات حياته في لوحاته التي عكســـت بيئته الموصـــلية والريفية بكل ايقوناتها الحياتية والجمالية، وجاءت المرأة تتسيد تلك المضامين رمزا للحياة .. والعطاء والخصب والحب (Bahrawi, 1990: 29).

تميز الفنان خليف في اعماله الابداعية ببراعة تقنيا في ابراز معالم تكوينات لوحاته، فقد لجأ الى اضفاء طابع الشفافية من خلال إتقانه الكبير في الرسم المائي وما تولده، حركات فرشاته المناسبة من خلال الجمال المؤثر الناتج عن الحركة المتناغمة، وكأن الناظر الى تلك اللوحات يشـــعر ان هناك مقطوعة موســـيقية تشـــده نحو الجمال وتذوقه والاحســـاس به من خلال البيئة المصـــورة بجمالها . ان اللوحة عند خليف محمود هي أنغام موسيقية، هدوء، نقاء، سعادة، ارتياح (Al-Zaghabi, 1995: 20-21).

لقد اعتاد الفنان التحاور مع دواخلنا باتجاه واضـح لفهم متقدم لذواتنا والأخرين – وكلنا يعلم اذا امتزج الابداع بصـدق (القضـية – اللوحة – العمل) فأنه يصـل بدون قيود مباشـرة ليخاطب اعمق اعماق احاسيس المتلقي مباشرة لقد اغنى الفنان كل الزوايا التي تتناول المدينة اشباعا في اعماله ليقدم لنا ارشيفا عمليا وفنيا رصـــد فيه الباعة المتجولين وســـوق الاغنام والســـواس وبائع الحلو وغيرها . التي تعامل معها تشكيليا واغرقها بالرصد المضمون الملون عبر خلفيات مدهشة (Al-Nasir, 1980:1).

من خلال مرتكزين يعدان الاساس لرؤيته الفنية وهما :-

الاول :- يستمد مبرراته من الواقع بكل تفاصيله المألوفة .

الثاني :- ينحو نحو التجريد الذي يبدو وكأنه يستفرغ فيه شحناته اللونية والشكلية والحركية بكل جرأة وحريه (جنداري، 1992: 56).

رسومات الفنان خليف محمود يطغى عليها الالوان الخضراء والزرقاء والصفراء مكملة بالاستخدام الفائق والعناية بالألوان الاخرى وعلى وجه الخاص الاسود والابيض .وفي كل مناسبة وقبل ان يبدأ بالرسم يقوم بمزج الالوان الرئيسية لينجز التدرج اللوني بشكل متوسط ، لان التدرج اللوني لا يتداخل مع بقية الالوان ثم يقوم بوضع الطبقة الاولى على قماش اللوحة. ومثال ذلك (السوق القديم في الموصل) وهي تمثل الماضي والحاضر. فهو يقول : ان السوق هو المكان الذي نستطيع فيه ان نشتري اي شيء وكل شيء . فهو المكان الذي يمكن فيه استرجاع الماضي الى الحياة (Ghazvan, 2007: 107). كما في شكل 3 .

تتصف اعماله بالواقعية التسجيلية من خلال رصد المشاهد اليومية، حيث يزاوج بين المشهد المكاني والجموع البشرية الكبيرة لخلق ايقاع متحرك داخل سكونيه المكان، حيث يضع المشاهد امام حركة المدينة بكل ايقاعاتها وحياتها الاجتماعية والجمالية مركزا على الجانب العفوي والطبيعي في المكان (Al-Ta'I, 2019: 188-189).

وازاء كل ما يقدمه لنا من اجواء براقة في الشكل فأن النزعة التي تزيد من حساسية تكويناته الرسومية تبقى قادمة من موقع محاكاة الواقع وتوظيفه، لكن المتغير هنا يتفرد في الاداء اللوني وتصاعد الرغبة التي تحدد لنا طبيعة الرسم عنده انه يستثمر طبيعة الحياة في تبادل مع الرسم وليسمع الواقع ويعيد لأذهان الكثير منا ضرورة الرجوع للمحلية بشكلها وبساطتها كأنه بهذا النمط من التفكير يحرك حواسنا وخيالنا صوب الممكن من واقع مليء بالمتناقضات. والمهم عنده وضع اليد على الوجهة الحقيقية للعواطف والمرجعيات الانسانية المخفية منها والمعلنة (Ghazvan, 2007: 107).

ينطلق الفنان من المدرسة الواقعية في التعبير عن مشاهده فهو يقوم بتسجيل لحظة المشاهدة واختزال المشهد في ذاكرته من خلال ادواته التي عرف من خلالها في معالجة الاضاءات القوية والمفارقة بينها وبين الالوان القوية.

يعد الفنان خليف محمود واحد من الفنانين البارعين في استخدام الالوان المائية الشفافة الصعبة التي لا تتحمل خطأ فرشاتها الرطبة لصعوبة تصحيح الخطأ بلون يغطيه كما في الالوان الزيتية لذلك يتوخى الرسام الدقة والحرص في استخدام الفرشاة التي تعد وسيلته الكبرى لإيصال جماليات فكرتة الى المتلقي من خلال تسليط الضوء على اعمال هذا الفنان نلاحظ ترابط الشكل مع

الخلفية بشكل منسجم تماما مع ما يريد او ما يريد التركيز عليه كما في شكل 4 (Al-Jabouri, 2015).

يقول خليف محمود ان الفن هو ضرورة اخلاقية واجتماعية ان تنقل صورة وطبيعة الحياة وتراث وتاريخ الانسان لحقبة من الزمان للأجيال القادمة، وعليك كفنان او شاعر او مثقف ان تكون امينا على

واقعك الحضاري والتاريخي الذي تعيشه، فالفن انعكاس عن الواقع وعلينا نقله الى المستقبل بأمانة وابداع وهي رسالة الفنان الحقيقي (Al-Anbari, 2018).

ارتبطت قيمة اعمال الفنان خليف محمود النموذجية بقوة امتلاكه الحرفة والتجربة، بالإضافة الى الفنتازيا والمواصفات والتفاصيل التعبيرية في لغة بصريه اضفى عليها وصف الحدث الكثير من المعاني الخيالية بحيث تأصلت اشكال وابجديات في عمق أنقاض ذاكرة.

شكل 3

شكل 4

الفصل الثالث

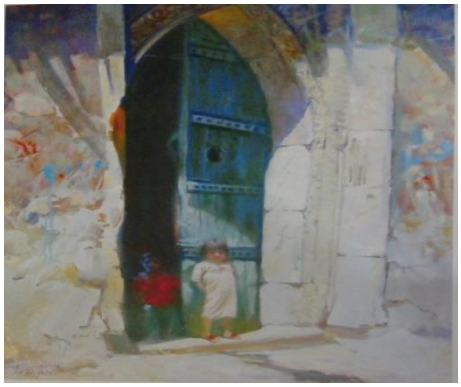
اجراءات البحث

مجتمع البحث: - من خلال الاطلاع على الكتب والمنشورات والمجلات ومصورات الاعمال وما يملكه الفنان من اعمال ومنشورات الانترنت وموقع الويب للفنان والتي بلغت اكثر من 100 لوحة.

عينة البحث: -اختارت الباحثة عينة البحث والبالغة (3) انموذجا من الاعمال بواقع(3%) من اصل مجتمع البحث وكان اختيارها بصورة قصدية.

منهج البحث: -اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل نماذج العينة الحالي ولأنه يتبع امكانية ادق في اجراءات التحليل بغية تحقيق اهداف البحث.

تحليل العينات: -



عينة 1

اسم العمل: طفولة في البيت العتيق

قياس العمل :70 سم في 80سم

مكان العرض: قاعة المدينة/أمانة عمان الكبرى/ الاردن

التاريخ: 2005/7/21-7/6

المادة: ألوان زيتيه

الوصف والتحليل

في هذا العمل يشخص حاضرا عبر رؤية بصرية تؤكد امتداده وتواصله مع الزمن. في اظهار التكنيك في الملمس باستخدام السكين وكثافة الزيت لإضفاء طابع القدم والجمالية على الباب والجدار بالألوان الغامقة المتضادة لتشخص في ظله طفلة يكاد يكون حضورها معلنا في ما يتلاقى الماضي والمستقبل في شخصيتي الباب والطفلة التي تركن الى الباب باحثه عن ملاذ امن من خلال ارتكازها على باب قديم من الخشب يعبر عن تراث حضاري يسقط على نصفه ظل من الوان بارده بنفسجية زرقاء وبنفسجية ورديه منسجمه مع الوان الحائط الحارة الصفراء والحمراء والطفل الاخر الواقف خلف الباب يرتدي اللون الاحمر البارز والمتناغم مع الظل الناتج من فتحة الباب أحدثها الفنان لغرض أضفاء نوع من الحركة والايقاع اللوني في اللوحة التي يسيطر فيها اللون الازرق الفيروزي البارد مما اظهر قوة حادة للون الاحمر لغرض الاظهار الجمالي والمتعة البصرية

توصيل الفكرة للمتلقين. فضلا عن ان الفنان استخدم السكين في أحداث الملمس على الجدران لوجود الحجر القديم المتهالك الذي يحتاج الى مثل هذا التكنيك حيث اضفى علية طابع القدم وبقايا الارث الحضاري في طراز العمارة والبناء والاقواس التاريخية التي تتميز بها المنطقة في شمال العراق.. ووجود الظلال في اعلى الباب الناتج عن الضوء من الاعلى أحدث تناغما في العمل الفني مع ابراز الملمس على الجدران باستخدام كثافة الزيت وظهور لطخات وحركه الفرشاة وحافات السكين الغنية باللون الاصفر والبنفسجي الفاتح لإعطاء طابع الجدار والقدم عبر تواصله مع الزمن.. ان متانة الباب الضخم المعبر عن تاريخ لفترة زمنيه وقوتها واصالتها من خلال دراسة المكان والزمان الذي يعود له هذا النوع من الابواب والاقواس حيث يلتقي الماضي والمستقبل من خلال التشخيص الموجود فيه. أن التكنيك بالسكين وعملية الاختيار والانتفاء والحبكة التي قام بها الفنان معبرا عن تاريخ تلك المرحلة وامتدادها أعطى قيمه جمالية عالية للعمل الفني من حيث التنفيذ بمهارة ومساقط الضوء والظل.. وموضوعية العمل وفكرته الذي عبر لنا عن حكاية فترة زمنية رائعة امتازت بالقوة والجمال والابداع.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1182
Noor Khlaif Mahmood: The Elements of Tale in Contemporary Iraqi Painting"Khlaif Mahmoud As a Model".
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

عينة 2

اسم العمل: قناطر الموصل القديمة

قياس العمل: 58 في 36 سم

مكان العرض: الاورفلي – عمان الاردن

عام: 2007

المادة: ألوان مائية

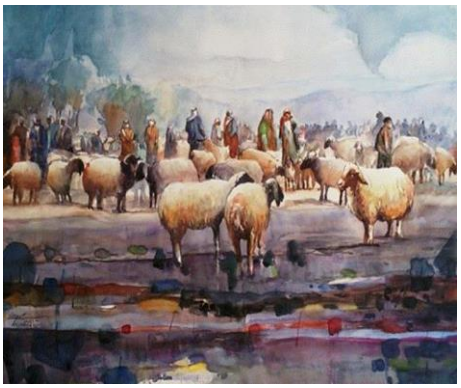
عائديه العمل: من مقتنيات رئيس جامعة الموصل / العراق

الوصف والتحليل

تضـــمن العمـل الفني مجموعـة من الاطفـال يلعبون في شـوارع مدينة الموصل القديمة وتحت قنطرة من قناطرها المهمة نفذها الفنان بأسلوب الواقعية التسجيلية ، واعتبر كل شـيء فيها رمزا تراثيا ومعلما حضـاريا احدث فيها الفنان نوع من التناغم والانسـجام في الالوان والاشـــكال والظلال والبقع اللونية وخطوط الفرشـــاة وحركتها واندماجها في الظلال التي اثارت لنا عنصـــر الجمالية والايقاع والحركة في اللوحة لأمتاع المتلقي وتشـويقهم فضلا عن احداث العنصر الجمالي والتوازن في الاشكال والشخوص المرتبطة بكل ما يتعلق بأرث المدينة وثقافتها وحضارتها التي نفخر بها الى اليوم.

ان الالوان الحارة كالأصـــفر والقهوائي التي اســـتعملها الفنان في اللوحة تعبر عن نهار مشـــرق مفعم بالحيوية والنشـــاط ورســـم الاطفال ليوصـــل للمتلقي شـــي من حياة الطفولة ومراحلها واســـتعمل الالوان الغامقة في اعلى اللوحة وتناغمها مع عامل القدم والأصـــالة ليعبر عن تاريخ المدينة والجدران المتهالكة واحداث التوازن والتضـــاد اللوني لمتعة المتلقي ووجود الشـــخوص مركز اللوحة اضـــفى عليها البعد الجمالي واســـتخدام اللون البنفســـجي في نهاية اللوحة بعد القنطرة اعطى للعمل الفني بعدا وشـــعورا بأن هناك طريق يقود بإحساسنا الى العمل لنتيه قيها وبضبابيتها ، حيث اضفى الفنان هنا نوع من الحرية والبراءة على عنصر الطفولة ولعب الزمان والمكان دورا في حياة الطفولة العراقية ورســـم الجدران القديمة والاســـواق كل لها معاني تدل على اندماج الفنان لوطنه ، حكاية في بيئته وصـفها الى المتلقي بشـكل سـلس ومختصـر من خلال تأثير المحيط والبيئة التي كان يعيش فيها الفنان ومدى تأثره بها وتأثيره عليها .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1182
Noor Khlaif Mahmood: The Elements of Tale in Contemporary Iraqi Painting"Khlaif Mahmoud As a Model".
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229



عينة 3

اسم العمل: سوق الغنم

قياس العمل: 68 سم في 56سم

عام: 2013

المادة: ألوان مائية

عائديه العمل من مقتنيات رئيس جمعية الخطاطين في بغداد

الوصف والتحليل

اعتمد الفنان من خلال لوحته هذه السمو بالإحساس الجمالي غارق في حبه اللانهائي لتراث وحضارة بلده من خلال رسم كل ما يتعلق بتراثها، اذ يعبر هذا العمل الفني عن دلالات واضحة لسوق الغنم بألوانها وخطوطها الجميلة ذات انساق شكلت ببساطة وحملت بالرموز الشعبية تتفاوت في اتساعها وكثافتها موزعة على نحو متسلسل.

ان البداية العامة للوحه تشير الى مجموعة من الشخوص موزعة في ساحة خاصة لبيع الاغنام بألوانها المختلفة المنسجمة الحارة والباردة بأسلوب شفاف يأسر الناظر اليها على ارضية تراكمت فيها الالوان الصفراء والحمراء والزرقاء والخضراء والبنفسجي كأنها تتلألأ .ان هذا العمل اعتمد فيه الفنان على المزاوجة ما بين الواقعية والتجريدية الرومانسية الظاهرة بوضوح في اسفل اللوحة مما اضفى عليها الطابع الجمالي والفني الممتع للمتلقي فضلا عن الموازنة في الوحدات التشكيلية التي اخذت الاتجاه الواضح في الانشاء الافقي .واعطاء الضبابية لها لغرض ابراز الاشكال القريبة واعطائها الوضوحية والاهمية بشكل اكبر فضلا عن توزيع الشخوص بشكل مجموعات متناسقة اعطت جمالا محسوسا وملموسا داخل العمل الفني ، كما ان لعبة الاجواء الموصلية دورا في توزيع الالوان في سماء العمل باستخدام الالوان الازرق والرصاصي الحيادي اعطى ابعاد ثلاثية واحساس بالفضاء بشكل يريح الناظر اليها.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1182
Noor Khlaif Mahmood: The Elements of Tale in Contemporary Iraqi Painting"Khlaif Mahmoud As a Model".
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

عينة 4

اسم العمل: هجره داخل وطن

قياس العمل: 56سمx 37سم

مكان العرض: عمان الاردن/ قاعة الاورفلي

عام: 2016

المادة: ألوان مائية

عائديه العمل من مقتنيات الفنان

الوصف والتحليل

يتضمن العمل شخصيتان عراقيتان شعبيتان في حالة الانتظار بعد النزوح والتهجير القسري الذي عانته العوائل العراقية في محافظة نينوى حيث ان هذا العمل له خلفيته الفكرية التي تلتزم بالشخصية العراقية فضلاً عن انها تتضمن عن مفهوم جديد لفهم التراث ليكون رمزا هاما ومعبرا عن فكرة العمل حيث ان هذا الترميز الانساني الذي تتضمنه اللوحة يعبر عن دينامية الواقع واستمراره بالرغم من وجود الافق الحالك السواد الذي غطى جزء من فضاءات اللوحة هو لتكامل التقنية مع المحتوى حيث أن هذه المرحلة لدى الفنان التي يتجاوزها الى ادراك غاية الفن من هنا نستطيع ان نقول بأنه لا يوجد ثمة جمال عظيم بدون غاية اجتماعية او انسانية او مبدئية التي تعالج الظلم والاضطهاد كانعكاس مباشر للواقع ورغبة في قضية الانسان من اجل حريته كما ان الفنان أستخدم نوع من التكنيك في فضاء اللوحة المتمثلة بالبقع اللونية ليكون اكثر انسجاما مع مكوناتها وليضفي نوعا من الجمالية والايقاع الحركي في اللوحة لغرض وصول الفكرة للمتلقي بشكل سلس وجمالي .فضلا عن الحالة المأساوية والتعبيرية في وجوه الشخصيات والحزن العميق الذي يغلف وجوه الامرأتين بسبب الوضع الارهابي الذي دفعهم للهروب الى العراء بعيدا عن الدمار والحرب الى مكان اكثر أمنا واستقرارا كما ان وجود الخطوط أحيانا هو لأضفاء الحركة واكتمال الموضوعية في الانشاء التصويري لأحداث نوعا من الجمالية للمتلقين. أعتمد الفنان في موضوعه لهذا على الزمان الذي تجري فيه احداث الحكاية والمكان الذي تتحرك فيه الشخصيات ويؤثر البعد المكاني على كيفية سرد الحكاية ، كما ان البيئة تلعب دورا في الحكاية باعتبارها القوى التي تحيط بالفرد وتصرفاته وتوجهها ، كما ان الفنان الذي يمتلك القدرة والطاقة في تكنيك الالوان المائية يتميز بأسلوبه الخاص الذي يسهم في جذب المتلقي ويحتوي على عنصر التشويق وهذه أهم حلة يتميز بها الفنان التشكيلي لغرض جذب المتلقي ، فضلا عن الحدث الذي يعبر عن مجموعه الوقائع والافعال التي أعتمد عليها الفنان في رسم اللوحة التي تضمنت مجموعه العناصر ومبادئها من حيث اللون والفضاء والموازنة والانسجام بين الالوان لأحداث نوعا من الجمالية في اللوحة برمتها .ذ ان الفنان أستخدم حالة متميزة من المزاوجة ما بين الواقعية والتجريدية الرومانسية في وحدات العمل الفني لغرض احداث الايقاع والحركة بين التكوينات والبقع اللونية والشخوص لتوصيل الفكرة للمتلقين وأقناعهم وتشويقهم في موضوعية اللوحة.

عينة 5

اسم العمل: الشهيد

مقاس العمل: 170سم في 70سم

معروضه في قاعة زين في عمان الاردن

التاريخ: 2017

عائديه اللوحة مجلس الاعمال العراقي في عمان

المادة: ألوان اكرلك على كانفاس

الوصف والتحليل

تضمنت مفردات هذه اللوحة المرأة والشهداء التي قدمها كمحور أساسي للموضوع الذي شغل كل الفضاء الذي عبر عن الإدانة والانتهاكات التي مارسها الارهاب الداعشي مع الناس الابرياء في محافظة نينوى من القتل والتهجير القسري والمطالبة بالحرية لمن اعتقلهم والمفقودين منهم كما عبرت الخطوط وصرخة الام والزوجة هي رمز لصرخة الوطن الجريح مما اضفى عنصر الجمالية مضمون العمل الفني الذي يعزز قيمة ومكانة الانسان وتوصيل الرسالة الفنية للمتلقين عبر فكرة العمل وموضوعيته ، ذلك ان الفن يعد رساله تخاطب العقل، أتخذ الفنان الواقعية الحديثة والتجريدية لتعزيز حضور الانسان كقيمة يعبر عن الحدث في الزمان والمكان المحددين عن فترة عشناها من الصراعات والانتهاكات في مدينة نينوى والعراق عامة .أذ ان الواقعية والرمزية والتعبيرية التي اكد عليها الفنان من خلال رسمه للمرأة العراقية بأجمل ما يمكن أكد على جمالها الروحي والشكلي وان دل هذا على شيء انما يدل على ثقافة الفنان ووعيه وانتمائه الى المدرسة التي يستمد منها اسلوبه ومخاطبته كخطاب بصري للمتلقي وحضوره ، وتقدم واقع العراق الذي يناضل ابناءه من اجل خلق عراق معافى من الهموم. أكد الفنان في هذا العمل على ثيمة المرأة في لحظات الحزن، من خلال الالوان والرموز على ابناء الوطن الذين ذهبت أرواحهم فداء للوطن. فضلا عن ان المرأة هي الوطن. استخدم الفنان الوان الاكريلك باستعمال فرشاة ذات صبغه واقعيه ،فقد استخدم اللون الازرق دلالة على السمو والرفعة والعزة بطريقه جميله ومعبره ومداخلا معه اللون الاسود وهو الليل المغطى بدماء الشهداء ونضالهم لتجاوز الهم الاجتماعي والثقافي والسياسي .أستوحى الفنان صاحب النزعة المتفردة في الرسم والشكل بفرشاة واقع الحياة وتطلعات الناس من المرأة ليقدمها برموزها المختلفة فهي الام والوطن والكبرياء والتحدي و البساطة والجراءة فالعمل الفني هو انعكاس واضح لواقع معاش فكل جانب من اللوحة فيها بصمة من القوة والشجاعة فهي تحاكي الحياة الحرية لتخرجها الى العالم الاخر ، ويضيئ لثوره شعب بطل مدافع عن كرامته بدماء أبناءه ضحايا الصراعات والارهاب ، فهي صرخة من الظلم لمن باع وطنه ونتائجه التدميرية على حضارة البلاد فهي تتحدث عن معاناة الانسان العراقي في ظل الاوضاع المأساوية الكارثية التي يعيشها العراق بين معتقل ومهاجر ومهجر وجائع وشهيد ومشرد .ريشة فنان تتحدث عن ابداع فنان رسم لنا من ارض التظاهرات " تمظهرات اللون وحكاية الجسد " العراقي الذي انهكته الحروب بتشكيل لوني يحكي قصة وطن خربته الحروب .

الفصل الرابع

النتائج

1-نتج عن توغل الحكاية في جوهر اللوحة للانطلاق بها نحو مغامرة سرية تعنى بالألوان والخطوط والاشكال لتؤثر في معطياتها الجمالية والدلالية.

2-ان تدخل الرسوم بصورة خاصة مع السرد يشكل احدى اهم هذه التداخلات الفنية حيث يمكن تحويل العمل السردي الذي يتكئ على اللغة الى عمل تشكيلي يتكون بالألوان.

3-اعتماد الفنان خليف محمود اسلوب الواقعية الحديثة المتعلقة بالموروث الشعبي (الحكاية).

4-يجد الفنان خليف محمود توظيف الزي الشعبي المعبر عن الموروث الشعبي بألوانه الحارة المنصهرة بروح المجتمع.

5-اعتنمد الفنان خليف محمود الحكاية التي تجسد المضامين الوطنية للمتلقي.

6-الظرف التاريخي والاقتصادي والجغرافي والاجتماعي يلعب دورا في انتاج الحكاية بين الجمال والانتقاء بين السلبية والايجابية لإبراز شخصيات وبطولات قادرة على حشد المشاعر واستذكار الماضي.

الاستنتاجات

في ضوء ما تمخض عنه الإطار النظري والنتائج المستخلصة ظهرت الاستنتاجات الاتية: -

1-تتيح الحكاية الى بنية ثقافية لها اصول تؤسس لثقافة معينة وهي نتاج فكري انتجته الشعوب عبر التاريخ الطويل.

2-يستخدم الفنان مواضيعه من المعاناة التي شغلته والظروف الصعبة التي عاشها مرورا بالإرهاب الذي دمر كل المؤسسات الثقافية والفنية والاجتماعية والحضارية.

3-يتيح توظيف كافة التقنيات الادائية التي استخدمها الفنان بأسلوب جميل الى عمل يمتاز بالحبكة والتعبير عن الحدث الذي عاشه الفنان.

4-ان الحكاية نتاج موروث شعبي وحضاري توارثه الاجيال منذ نشأ الخليقة.

References:

1. Abd Al-Wahhab, T. A. I. (2012). *Reading the plastic images between truth and imagination, Journal of Humanities and Economics*, Issue 1, p. 108
2. Abu Zeina, A. (1993-2015). *Voices of Civilization* (Viewing the West Bank and the Gaza Strip (Content and Construction), E-Book Publications - London,).
3. Al-Amri, M. (2011). *Al-Wan Iraqiya*, Amman_Al-Jordan, Dar Al-Adeeb for Press and Publishing, Vol. 1, p. 15.
4. Al-Anbari, S. (2018). *Al-Alam Magazine*, Daily Life Waters, Al-Ahd_12. On the website:-. http: // www.alaalem.com
5. Al-Ansari, I. M. bin M. (1982). *Lisan Al-Arab* (Chapter Al-Haa, the letter Al-Waw and Al-Ya (Hakaya), Volume 17, Al-Mutaba Al-Kubra Al-Mudiria, 1st edition, Al-Miriya Press, Egypt.
6. Al-Jabouri, A. (2015). *Article in Al-Zaman newspaper*, July 26, On the website: http: // www.azzaman.com
7. Al-Nasir, Y. (1980). *The novel and the place* (a study in the art of the Iraqi novel, the small encyclopedia series 57, Dar Al-Hariya Printing House, Baghdad, p. 1.

8. Al-Obeidi, A. A. (2014-2016). *The story between rooting and interpretation, a paper filed at the Center for Al-Mosul Studies*, University of Al Mosul, pp. 7-1-20., p. 4.
9. Al-Qura-Gholi, M. A. A. (2013). *The Narrative in the Contemporary Iraqi Formation*, University of Babylon Hananiya, volume (21) number (1), p. 172.
10. Al-Rawi, Y. A. (1998). *the location and form, Dar al-Adaab*, Beirut, Lebanon, volume 1. p. 126
11. Al-Ta'i, M. (2019). *Lights on the plastic movement in Nineveh*, Amman, Al-Aderden, Dar Al-Adeeb Press, Volume 1, pp. 188_189.
12. Al-Zaghabi, Z. (1995). *The place and the world in the novel Return to the North*, Yarmouk Research Magazine, Yarmouk University, Arid- Jordan, Volume 12, Number 2, pp. 20-21.
13. Al-Zaidi, K. (2017). *The structure of real art and identity discourse*, Amman - Jordan, Dar al-Adeeb Press, vol. 1, p. 9.
14. Anis, I. (2004). *The Mediator's Dictionary* (Hakka article), Al-Lugha Al-Arabiya Forum, Al-Sharoq International Library, Vol. 1, i. 4 p. 42.
15. Bahrawi, H. (1990). *The Structure of the Novel Form* (Judgment, Time, Personality), Arab Cultural Center, vol. 1, Beirut, Dar Al-Bayda, p. 29.
16. Behieh: K. M. (2011). *Al-Wan Iraqi*, Amman_Jordan, Dar Al-Adeeb for Press and Publishing, Volume 1, p.6
17. Beljanan, N. and Budohin, S. (2014-2016). *Techniques and techniques of the short story and its characteristics* by Ahmed Reza Hoho, University of Abd al-Rahman Meerah, pp. 1-7-20.
18. Bin-Hajj, M. (without Year) *The Short Story, Analytical Methodology and Its Characteristics*, Al-Souqar, Qadiri Khaled High School, p.1
19. Bou Ezzah, M. (2010). *Analyzing the Narrative Text*, Al Arabi Dar for Uloom Publishers, Beirut - Lebanon, Volume 1, p. 87.
20. Fathi, I. (2000). *Dictionary of Literary Terms*, Dar Al-Sharqiat for Publishing and Distribution, Volume 1, p. 105.
21. Forster, A.M. (1960). *The Elements of the Story*, T. Kamal Iyad Gad, Karnak Publishing House, Ramses Building (Bab Hadid), Cairo, p. 36.
22. Ghazvan, M. A. (2007). *Cultural Refuge (Readings in Art and Design*) Baghdad Dar Magdalavi Publishing and Distribution, p. 107.
23. Hilal, G. (without Year) *Modern Literary Criticism*, Dar Al-Nahda for Printing, Publishing and Distribution, B.T., p.5004.
24. Jadeli, N and Sharifi, Z. (2017-2018). *The short story between commitment and rebellion* - a comparative study - between the views of the Manfaluti and the rebellious spirit of Gibran Khalil Gibran, Mohamed Boudiaf University, pp. 11, 8, 4.
25. Jandari, I. (1992). *Al-Mosul, the narrator*, Al-Asar, the Mi'ezna, and the brutal Nahareh dawn, Al-Iqlam magazine, Baghdad, numbers 7-8, p. 56.
26. Karam, S. A. (2020). *Tale craft (a theoretical and practical guide to writing the novel*), Dar Al-Mayadeen Publishing and Distribution, p.24
27. Kofi, A. (2011). *Al-Wan Iraqi*, Amman_Jordan, Dar Al-Adeeb Press and Publication, Vol. 1, p. 12.
28. Ruwaq Al-Taskhleh magazine (2018). published by the Iraqi Plastic Artists Association, Baghdad, the fourth issue, the first year, Nisan p.89_90.
29. Saleh, R. (1997). *The Language of Plastic Art in the 20th Century*, Alem El Fekr Magazine, Kuwait, Volume 26, Number 2, p. 81.
30. Wahby, M. and Al-Mohandis, K. (1979). *The Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature*, Lebanon Library, Beirut, p. 152.
31. Yaqtin, S. (1989). *Analyzing the narrative discourse (techniques and concepts)*, Cultural Center, Beirut, Dar Al-Bayda, i1, p. 59.

السيرة الذاتية للفنان خليف محمود

- ولد في مدينة الموصل – العراق- 1954
- بكلوريوس فنون أكاديمية الفنون الجميلة جامعة بغداد عام 1976 بدرجة جيد جدا.
- ماجستير تصميم طباعي من كلية الفنون الجميله جامعة بغداد عام 2005 بدرجة امتياز.
- دكتوراه تصميم طباعي من قسم الكرافيك كلية الفنون/ جامعة دمشق 2010بدرجة امتياز.
- رئيس جمعية الفنانين العراقيين في محافظة نينوى منذ عام 2005
- عضو نقابة الفنانين العراقيين
- عضو مؤسس في جماعة نينوى للفن الحديث2004
- عضو مؤسس جماعة رسامي الالوان المائية العالمية / Iws في العراق / 2009

الجوائز التي حصل عليها

- الجائزة الثانية لمهرجان الربيع الثاني عشر في نينوى عام 1977
- الجائزة الثالثة لمسابقة محو الامية الالزامي في نينوى عام 1978
- الجائزة الثالثة لمهرجان الربيع الحادي عشر في نينوى عام 1978
- الجائزة الاولى لمهرجان الربيع القطري عام 1984
- الجائزة الثالثة للصليب الاحمر الدولي ،الانسانية عبرالالفية مركز الفنون عام 1999
- جائزة حقوق الانسان عام 2006
- حاصل على العشرات من كتب الشكر والتقدير من وزارة التعليم العالي والبحث العلمي العراقيه ووزارة الثقافة الاردنية ووزارة التربية ووزارة الشباب والرياضة العراقية.
- نشر6 بحوث علمية في مجلات محكمة عراقية وعربية . وحكم الكثير من البحوث لأغراض الترقية العلمية والرسائل الجامعية.

المعارض والمشاركات :-

أقام الفنان خليف محمود عشرين معرضا شخصيا في العراق والاردن ولبنان والمانيا والامارات.

- المشاركة في معرض دمشق عام 1978
- معرض ثنائي ، قاعة الميزان ، عام 2000 بغداد
- المشاركة في مهرجانات بابل الدولي ، مركز الفنون ، بغداد
- المشاركة في مهرجان الواسطي، مركز الفنون ، بغداد
- ثلاث معارض لثلاث فنانين ، قاعة الاناء ، بغداد . جناح خاص في معرض الفنون تحت عنوان الحصار لا يوقف الحياة ، بغداد
- جناح خاص عن القدس بمناسبة أفتتاح كاليري بوران عام 1899 في عمان
- المشاركة في معارض الاورفلي ، عمان من عام 1996 وحتى عام 2017
- المشاركة في المعرض التشكيلي ، تونس ، رواق شيم 2 ، عام 1999

- المعرض التشكيلي الثامن / والتاسع في بيروت ، كاليري شاهين ، عام 1999و2000
- المشـــاركة في اكثر المعرض التشـــكيلية ، مركز الفنون والقاعات ،الاناء ، دجلة ، العلوية ، الاورفلي ، الميزان ،اثر ، طريق الحرير،اسفار وحوارات بغداد ، قاعة الساعة وقاعة جامعة الموصل
- المشاركة في معرض بلدية باريس الذي اشرفت علية الامم المتحدة عام 1999 افتتحه جاك شيراك
- قام بتصميم عشرات الاغلفة والكتب والملصقات والباجات والمجلات الادبية والشعارات
- طبع له عمل تحت عنوان (أرفعوا ايدكم عن اطفال العراق)بأشـــراف الامم المتحدة جرى توزيعه في جميع دول العالم عام 2000 وعمل عن المرأه في اللجنة الدولية للصليب الاحمر
- المعرض الشخصي الثامن في بندك ارت عام 2000
- أقتنية اعماله في العديد من بلدان العالم : لبنان وســـوريا والاردن وتونس ومصـــر والامارات والمانيا والهند وأيطاليا وكندا وبولندا وهولندا والنمسا والولايات المتحدة وفرنسا وانكلترا والباكستان وسويسرا وقطر والسعودية والكويت والبحرين وفلسطين .
- شهادات تقديرية من اللجنة الدولية للصليب الاحمر عام 1999
- مهرجان بغداد الدولي للفنون التشكيلية عام 2000
- المشـــاركة في المعرض العالمي لرســـامي المائية في الهند والباكســـتان والامارات وايطاليا والمانيا عام 2016-2017
- معرض جمعية الفنانين متحف جامعة الموصل (مدينتي تنهض من الركام) 2017

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1068

Artistic treatment of animation scenes in feature films

Anwar Abd Shati [a1]

[a] *Institute of Fine Arts Baghdad/ Al-Rusafa*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 31 August 2022
Received in revised form 4 September 2022
Accepted 3 August 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
Processing
Animation
Scene
Cinematic

ABSTRACT

The research deals with how to treat animation scenes within realistic events and places, in addition to the fact that this film is a narrative film and the events do not contain any kind of imagination or fantasy. The introduction of animated scenes into this type of film is due to the presence of a number of requirements within the story that must be manufactured. In the form of an animation, for example, imagining an animal and controlling its actions and reactions within the feature film or a specific accessory. Hence, the creator of the work must find artistic treatments within the work, as the researcher began with the research problem that ended with the following question: (How to achieve artistic treatment of the animated scenes in the film novelist?), then (the importance of the research, the goal of the research, the limits of the research, defining the terminology) and then the theoretical framework, which contained two sections, the first was(How to achieve the artistic treatment of animation scenes in a feature film?) Then (the importance of the research, the goal of the research, the limits of the research, defining the terminology) and then the theoretical framework, which contained two sections, the first was (artistic treatments of the elements of film expression), which dealt with the most important expressive elements In the film and its aesthetic, semantic and dramatic functions, and then the second section was (Animation... the concept and operation). The researcher deals with the concept of animation and the methods of operation within the film work, reinforced by a number of sources and references. The researcher concluded the theoretical framework with a number of indicators. And then the research procedures, which included: (Research method, research population, research sample, research tool). Then the researcher analyzed the selected sample of the foreign film: The Call of the Wild. Year of production: 2020.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: anwra.alshareefy77@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1068
Anwar Abd Shati : Artistic treatment of animation scenes in feature films.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المعالجة الفنية لمشاهد الرسوم المتحركة في الفيلم الروائي

م.د. انور عبد شاطي[1]

الملخص:

يتناول البحث كيفية المعالجة لمشاهد الرسوم المتحركة في داخل احداث واماكن واقعية, فضلاً عن ان هذا الفيلم هو فيلم روائي والاحداث لا يوجد فيها نوع من الخيال او الفنتازيا, فأن ادخال المشاهد الرسوم المتحركة داخل هذا النوع من الفيلم بسبب وجود عدد من المتطلبات داخل القصة يجب تصنيعها بشكل سوم متحركة على سبيل المثال اخال حيوان والتحكم بأفعاله وردود افعاله داخل الفيلم الروائي او اكسسوار معين ومن هنا يجب على صانع العمل ايجاد معالجات فنية داخل العمل, اذ ابتدأ الباحث بمشكلة البحث التي انتهت بالتساؤل الاتي: (كيفيات تحقق المعالجة الفنية لمشاهد الرسوم المتحركة في الفيلم الروائي؟) ومن ثم (اهمية البحث, هدف البحث, حدود البحث, تحديد المصطلحات) ومن ثم الاطار النظري والذي احتوى على مبحثين فكان الاول (المعالجات الفنية لعناصر التعبير الفيلمي) والذي تناول اهم العناصر التعبيرية في الفيلم ووظائفها الجمالية والدلالية والدرامية, ومن ثم المبحث الثاني فكان (الرسوم المتحركة... المفهوم والاشتغال) يتناول الباحث مفهوم الرسوم المتحركة وكيفيات الاشتغال داخل العمل الفيلمي, عززاً بعدد من المصادر والمراجع وختم الباحث الاطار النظري بعدد من المؤشرات. ومن ثم اجراءات البحث والتي احتوت على (منهج البحث, مجتمع البحث, عينة البحث, اداة البحث). ومن ثم قام الباحث بتحليل العينة المختارة الفيلم الاجنبي: The Call of the wild (نداء البرية). سنة الانتاج: 2020. وقت توصل الباحث بعد تحليل العينة الى النتائج الاتية:

1. تمتلك مشاهد الرسوم المتحركة على المشاركة في عرض الاحداث الفلمية بشكل مقنع يقترب بصورة كبيرة من المشاهد الدرامية في الفيلم السينمائي.
2. توظيف مشاهد الرسوم المتحركة لتجسيد بعض الافعال الخارقة على مستوى افعال الشخصيات او المؤثرات الصورية على مستوى البيئة المكانية.
3. تعمل مشاهد الرسوم المتحركة على تجسيد الشخصيات الحيوانية بغض النظر عن سماتها الشكلية داخل بنية الفيلم السينمائي.
4. يمكن توظيف مشاهد الرسوم المتحركة لتجسيد وتخليق البيئة ببتكون مشاركة في الاحداث الفلمية، سواء من حيث الحركة او التحدث او المشاركة في الافعال الدرامية.
5. تتداخل مشاهد الرسوم المتحركة مع المشاهد الحقيقية لإنجاز الافعال الدرامية بصورة تصعب التعرف على التقنيات الرقمية التي صنعت هذه المشاهد في تقنية البيئة الافتراضية.
6. تظهر الشخصيات المصنعة رقميا داخل مشاهد الرسوم المتحركة بغض النظر عن كونها حيوانية او انسانية او مسوخ وهي تعبر عن المشاهد وتقوم بالأفعال، وهذا ما يعمق من دلالة التجسيد الدرامي للأحداث الفلمية.

[1] معهد الفنون الجميلة بغداد/ الرصافة.

7. ان انسجام والاندماج بين المشهد الرسوم المتحركة والبيئة له دور في الترابط ما بين الحقيقة والافتراض داخل فضاء الصورة السينمائية.
8. قدرة المشاهد الرسوم المتحركة تجسيد جميع انواع الشخصيات الحيه والغير حيه داخل الفضاء الفيلمي.

ومن ثم الاستنتاجات, التوصيات, المقترحات) وختم الباحث البحث بالمصادر و ملخص اللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: المعالجة، الرسوم المتحركة، المشهد، السينمائي.

الفصل الاول الإطار المنهجي.

اولاً مشكلة البحث:

بعد التطور الهائل الذي شهدته الافلام السينمائية من امكانيات في مجال صناعة الصورة السينمائية والمعالجات الفنية, وجميع التكوينات التي تساعد وتساهم في ابراز الاحداث السينمائية, من (ديكور, ومناظر, اكسسوارات, مؤثرات صورية, ازياء, وتصنيع شخصيات خيالية....الخ) من عناصر لغة الوسيط السينمائي وعناصر البناء الدرامي, من خلال البرامج الاحترافية التي لها القدرة على تصنيع العالم الفيلمي, واستخدام المعالجات الفني في شتى انواع الافلام السينمائية, التي تحمل في طياتها نوع من الا واقعية, وهذا يتطلب جهد واضح ومختلف في استخدام المعالجات الفنية, من خلال استخدام البرامج الاحترافية الرقمية ام في استخدام مشاهد مضافة الى المشاهد السينمائية للرسوم المتحركة داخل المنجز, وهي تؤدي دوراً في غاية الاهمية, وان هذا النوع من الافلام يختلف من الناحية التقنية عن الاعمال السينمائية الاخرى, فهو صنف مستقل عن باقي الانواع الفيلمية, وذلك لخصوصيته في التعامل مع باقي عناصر لغة الوسيط السينمائي في استخدام (التصوير, المونتاج, اللون والاضاءة..الخ) او حتى عناصر البناء الدرامي فمثلاً استخدام شخصية مصنعة داخل الحاسوب الآلي وايضاً الديكورات الإكسسوارات), ولكن هناك انواع من الافلام يتطلب ادخال ومزج ما بين هذا الجنس من الافلام مع المنجز لإظهار دلالات جمالية وتعبيرية داخل العمل ككل. مما تقدم أوجز الباحث مشكلة البحث بالتساؤل الاتي:

(كيفيات تحقق المعالجة الفنية لمشاهد الرسوم المتحركة في الفيلم الروائي؟)

ثانياً اهمية البحث:

يهدف البحث في التعرض على المعالجات الفنية لمشهد الرسوم المتحركة في الفيلم الروائي, مما للرسوم المتحركة اهمية في صناعة الفيلم السينمائي.

ثالثاً هدف البحث:

يهدف البحث في الكشف عن المعالجات الفنية لمشهد الرسوم المتحركة في الفيلم الروائي

رابعاً حدود البحث:

1.**الحد الموضوعي.** الافلام السينمائية التي تم استخدام الرسوم المتحركة في الفيلم السينمائي.

2.الحد المكاني. السينما الامريكية.

3.الحد الزماني. (2016-2019).

خامساً. تحديد المصطلحات:

الرسوم المتحركة:

"يقدم صورة مسبقة لعوالم لم تزل في خيال المصمم وكذلك يقدم صورا لاشكال لم تزل هي الاخرى في خيال المصمم ويبدو ذلك واقعيا بمقدار ما تجيزه مهارة المستخدم لهذا البرنامج" (Lammers, 1996, p. p9).

التعريف الاجرائي:

وهي البيئة المصنعة داخل الحاسوب الآلي، وتكون على نوعين اما ان تكون , 2D او تكون على شكل هيئات 3D. اما الشخصيات المصنعة فتكون على نوعين، الاول تكون الشخصية مصنعة بالكامل داخل الحاسب الآلي، ويتم التحكم بأفعالها و ردود افعالها من خلال المكتبة الخاصة داخل الحاسب الآلي، اما النوع الثاني, فهي شخصية مصنعة داخل الحاسب الآلي, ولكن يتم التحكم بالأفعال وردود الافعال من خلال المؤدي (الممثل), ومن ثم يتم ربط بين الافعال والشخصية المصنعة لتكون متجانسة في الشكل والافعال.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الاول:

المعالجات الفنية لعناصر التعبير الفيلمي

تعد المعالجات الفنية التي تنهض عليها عملية صناعة الصورة من الاولويات التي يعتمدها المخرج في ايجاد المعادلات الفكرية وكيفية تنظيمه وترتيبه لعناصر اللغة الفنية لايجاد وسائل تعبيرية مناسبة وطبيعة الموضوع المعالج صورياً، لذا فان مهمة المخرج الاساسية هو العمل على بناء تصميم بصري مناسب يحتوي على جملة من الاشتغالات البلاغية والدرامية والجمالية، وهذا ما يجعل كل فيلم سينمائي متميز حسب طبيعة المعالجات الفنية التي ينهض عليها، خصوصاً، "المعالجات السينمائية تسعى الى التكثيف والتركيز أحيانا، والمط والتكرار أحيانا اخرى، مما يعني غلبة أفعال وأحداث معينة على أفعال وأحداث أخرى من حيث التجسيد والتجريد" (Ibrahim, 2005, p. 27). وعليه فان الصورة هي في حقيقتها جملة من الاشتغالات التقنية التي تتعاضد وسطها عناصر اللغة السينمائية، فتكون المعلومة الصورية مرافقة للفكرة الصورية ايضا، فالصورة السينمائية لغة ايقونية متكاملة الاركان يستطيع المخرج من خلالها التعبير عن اشد الافكار تعقيداً وتركيباً، بل ان السرد الصوري يسعى "لايجاد مناطق بكر يهيمن فيها التعبير لانتاج صور جديدة غير مألوفة سابقاً، تمثل انعكاساً لمجمل الافكار والهواجس التي تعتمر في داخل الفنان" (Ibrahim, 2005, p. 70), لذا فان طبيعة التعامل مع المعالجة الفنية للفيلم السينمائي تسعى الى ايجاد الحلول الاخراجية والتصاميم البصرية والتشكيلي الحركي فضلا عن طبيعة تطور مفهوم (الدراماتورج) في القصة السينمائية، وهنا يرى الباحث ان المعالجة لا تقتصر على الجانب التقنية في توظيف عناصر اللغة السينمائية وانما ترتبط ايضا في دراسة وتطوير القصة وافعالها الدرامية وكيفية تطور الاحداث فيها وصولا الى النهاية.

وهذا ما يجعل المعالجة الاخراجية ضمن الاطر الاساسية للرؤية الاخراجية، وهي الاطار الفلسفي للاشتغال الصوري والتعبير الفكري عن تصورات المخرج ومواقفه في طبيعة صياغة الصورة، لذا "فإن رؤية السينما باعتبارها تشبه الفكر تفتح الباب أمام دروب جديدة مثيرة للاهتمام" (Frampton, 2009, p. 33), وبتعدد

الاطر الفكرية والتصورات الايديولوجية، تتعدد المعالجات الاخراجية، وان تعدد هذه المعالجات يعتمد على طبيعة التنظير السينمائي الذي يعتمده المخرج، او التوظيف المكاني والزماني في بناء الصورة او حتى الاطر السياسية والاعتقادية، فانها تكون حاضرة في تصميم الصورة وطريقة بناءها ومعالجة افعال الشخصيات فيها، لذا فان "هناك معالجات إخراجية تعتمد المباشرة في صياغة الأحداث وعملية تمثلها ماديا داخل الإطار، وفي مكان أخر نعثر على معالجات أخراجية تعتمد البلاغة الصورية في التعبير عن الأحداث الفلمية، من خلال أبراز الاستعارة او التورية وكذلك الرمز" (Ibrahim, 2012, p. 104)، وفي كلتا الحالتين تكون الصورة هي الوسيلة الاولى في التعبير عن المعلومات والافكار، لان خصوصية المعالجة الفنية تفترض وضع التوظيف المناسب للعنصر اللغوي في المكان المناسب بدون مبالغة او تقتير، فبأمكان المخرج "زيادة اهمية الموضوع. او الرغبة في التعبير عن الرهبة او التسلط والقوة واثارة الخوف ومشاعر الاحترام ولزيادة الوقع الدرامي" (abo shadi, 2006, p. 67)، لذا فان المخرج ملزم في التعامل مع هذه العناصر بكيفية معينة، سواء على مستوى التصوير او المونتاج، او حتى التقاليد الكلاسيكية في انتاجية الفيلم وما نتج عنه من تطور في ظهور السينما الرقمية التي اصبحت متغير ومطور ومحسن في صناعة الصورة وتنفيذ فاعل للمعالجة الفنية التي يريدها المخرج.

وتظهر دلالة التعبير داخل فضاء الصورة من خلال التوظيف لما هو متسق او غير متسق، فنرى ان الصورة تحمل القيم العلمية بشكل مباشر، وتكون امينة في التعامل مع القصص الاجتماعية والصورة الواقعية عن الحياة او الضغط الذي يتعرض له الانسان، ولكنها تجسد الاحلام والصور السريالية، وتسعى الى بناء تجسيدي للاسطورة، "أن غنى التعبير في الفلم السينمائي، جاء نتيجة تنوع الأدوات التعبيرية الموظفة في بنيته، ومن بين الكم الهائل من الأدوات الفنية المهمة، تظهر وسائل الربط والانتقال البصري، بصفة مميزة، فهي أدوات تعبيرية تخص الموضوع الفلمي ووحدة تشكله واتساقه بشكل عام" (Ibrahim, 2012, p. 112) ، ولذا فليس هناك حدود او عدد للمعالجات الفنية لاننا في كل فيلم سينمائي نكتشف طبيعة المعالجة الاخراجية، لان القدرة على جعل الصورة تتكلم هي المهمة الاساس للمعالجة الفنية فقد نعثر وسط صورة واقعية تكوين خيالية، او العكس صحيح ايضا، لان الاشتغال الجمالي للصورة يفترض بها ان تكون مقنعة ومؤثرة، وهذا ما يشكل الوعي في الصورة السينمائية، وبث الافكار فتكون الصورة السينمائية وعلى وفق طروحات (منستر بيرج)، ان السينما دنيا العقل، فبالعقل تعيش وبالعقل تستمر، والعقل السينمائي الذي ينتج الصورة يظهر في مستويين، او مظهرين، هما: "الكائن السينمائي الذي يخلق العالم السينمائي الاساسي لأشخاص وأشياء يمكن التعرف عليهم, والكائن السينمائي الذي يصمم العالم السينمائي ويعيد تشكيله" (Frampton, 2009, p. 122).

وعليه فان دراسة المعالجة الفنية داخل الفيلم السينمائي يفترض تفكيك الصورة البحث عن مكوناتها وطبيعة العلاقات التي اوجدها المخرج بين هذه المكونات، ليظهر الشكل النهاية او السمة المهيمنة، ويرى الباحث ان المعالجة الفنية هي المسؤولة بشكل مباشر عن ظهور الانواع الفلمية، بالاضافة القصة السينمائية، لان النوع الفلمي يظهر على مجموعة من السمات الشكلية الخارجية، التي تمثل علامة فارقة ومميزة، فنرى نوع اي فيلم بشكل مباشر من سماته الخارجية. وهو ما يعني التعرف على الرؤية الفلسفية

والاخراجية من خلال طبيعة التعامل مع بنائية الصورة المرئية، "ان فهم الرؤية الاخراجية لمخرج ما تكشف لنا عن السمة الأسلوبية، التي ينتهجها، في عملية توظيفه لعناصر اللغة السينمائية" (Ibrahim, 2012, p. 104).

لذا فان التعامل مع المعالجة الفنية لابد ان تنهض على كيفيات توظيف عناصر اللغة السينمائية بما يؤدي الى النتاج المعنى واتمام السرد الصوري وايصال احداث القصة الى المتفرج، فعلى سبيل التصوير يجب ان يكون هناك اشتغال جمالي درامي تجاه تصميم اللقطة نفسها، ان لغة الوسيط التعبيري السينمائي يعتمد في الاساس على اللقطة والدور المبدع لآلة التصوير وربط اللقطات والمونتاج ... الخ . " كل صورة تمر على الشاشة هي علامة أي أنها ذات دلالة وحاملة للمعلومات " (Lothman, 1989, p. 47), فتكون عملية تصميم اللقطات ينهض على تحديد حجوم اللقطات او زوايا التصوير وكذلك التركيز على اختيار متسق لحركة الة التصوير مع الحدث المصور، سواء أكان ساكن ثابت او متحرك، او يمكن ان "يتم التصوير من وجهة نظر متفرج مثالي, مع تحاشي اختيار الزوايا على اساس الانطباعات الشخصية أو التعبير عن وجهات نظر شخصية. وبالتالي فانه لا يتم ادخال المتفرج داخل المنظر, فهو يرى الاحداث من الخارج فقط" (Charles , 1976, p. 166). بالاعتماد على ان طبيعة البناء السياقي لمجموعة اللقطات قد تؤدي الى انتاج شريط فلمي متكامل.

اضافة الى التصوير فان المخرج يكون مهتم بشكل مباشر بطبيعة اداء الشخصيات وكيفية تعاملها مع الاحداث الفلمية، وهذا ما يتطلب من المخرج التدخل في مواقف كثيرة من اجل تصحيح او اضافة بعض التفاصيل على اداء الشخصية من حيث الحركة او الايماءة، لان المعالجة الفنية تنهض على هذه التفاصيل الدقيقة، اذ "ينبغي ان تتوفر فيهم قدرة التعبير بطريقة مقنعة من خلال الصورة او الحركات الجسم او الايماءات او تعبيرات الوجه بحيث تبدو الخصائص صادقة امينة للشخصيات المصورة وللموقف الذي تجد الشخصيات نفسها فيه" (joseph, 1995, p. 170).

اضافة الى اداء الشخصيات الحركي هناك ايضا تفاصيل تتعلق بالشخصية والمعالجة الفنية لها وسط البناء الصوري، وهذا ما تكشف عنه الازياء من حيث الفصال او الالوان او حتى الخامة، الازياء لها دور مهم في اظهار المعالجة الفنية والاخراجية، لان للزي وظائف عديدة داخل فضاء الصورة منها ما مرتبط بالشخصية منها ما مرتبط بالمكان الزمان.

في حين تكون للاكسسوارات وظائف جمالية ودرامية وفكرية وهذه الوظائف يمكن رؤيتها داخل المكان السينمائية، او تلك الاكسسوارات التي تحملها الشخصيات السينمائية، لان الاكسسوار علامة مكثفة الا انها تحم الكثير من المعلومات والافكار، فضلا عن كونه بينة مجازية وايجازية تمنح المتلقي معلومات ما هو خارج الاطار في الصورة السينمائية.

ان طبيعة التعامل مع المكان السينمائي ينطلق من حقيقة انه البنية الحاضنة لكل مكونات الصورة السينمائية، مثل الديكور او الشخصيات وافعالها، اوحتى الاصوات، فكل ما موجود داخل فضاء الصورة يكشف عن تفاصيل وخصوصية المكان وطبيعة ديكوارته سيما ان لهذه العناصر علاقات بنائية تؤثر وتتأثر ببعضها البعض، فحجوم اللقطات على سبيل المثال يمكن اتحجب جزء من المكان عن قصد، او تعرض

التفاصيل الدقيقة، خصوصا في السعة الكبيرة لتنوع حجوم اللقطات وتفردها بمجموعة من التكوينات الحركية مع كل لقطة، وهذا ما يمثل احد اساليب "التعبير, وهو قاعدة التجميع بين العناصر المتفرقة (اللقطات) يختص بها الفن السينمائي وحده, وله أهمية كبيرة وضرورة ملحة, وذلك بسبب الخصائص المادية والمعنوية, التي يتميز بها العرض السينمائي ذاته" (Joseph and Harry Feldman,, 1996, p. 38). سواء من حيث الزاوية او نوعية العدسة او الحركة، وهذا ما ينطبق ايضا على الاضاءة وما تحمله اساليب الاضاءة او مفايتح الاضاءة* وتاثيره على "شكل الديكور وطابعه في ضوء لا يتيح لنا أن نرى وجود الأشياء في المكان الفلمي فقط، بل أيضا كيفية تشكيلها واتجاهات استداراتها والمسافات الفاصلة بينها والتلاعب بين النور والظل هام وحاسم في التعبير عن خصائص الاشياء وعلاقاتها تلك" (caspiar, 1989, p. 45), لذا فان طبيعة المعالجة الفنية لعناصر لغة الوسيط يجب ان تقود الى هيمنة جملة من الافكار والمعلومات بشكل مباشر، وهيمنة جملة من الافكار القصدية التي يريد المخرج اثارتها، فالصورة سلاح ايديولوجي مثلما هي وسيلة فنية تواصلية.

الا ان طبيعة اللقطات او المكان السينمائي المكيف لعرض القصة الفلمية لا يمكن ان يكون هو الفيصل النهائي في تحقيق السرد الصوري، فلابد من انجاز سرد القصة صوريا عن طريق المونتاج وما يمتلكه من تقنيات او نظريات مونتاجية تمكن المونتير من التعامل مع الشريط المصور على اساس المعالجة الفنية للمخرج، ويعد المونتاج وسيلة " لاظهار المعنى وابرازه, فتجاور اللقطات ليس مجرد وصل ميكانيكي بينها, وانما هناك دائما هدف ما, معنى ما, قصد ما, مرغوب في ابرازه عبر علاقة التجاور تلك, والتي ما كانت توجد اصلا لولا وجود المونتاج"(Abdel Aziz,, 2008, p. 154)، وعن طريق التجاور تكتسب اللقطات معاني جديدة، وتنتج دلالات قد لا تكون موجودة فيها، الا ان علاقات التجاور هي من تمنح اللقطة تفعيل بلاغي او جمالي ودرامي لان "كل صورة تمر على الشاشة هي علامة أي انها ذات دلالة وحاملة للمعلومات اذ بمقدور الاضاءة والمونتاج وتبديل اللقطات والتلاعب بالسرعة ان يمنح الاشياء المعروضة على الشاشة دلالات اضافية، رمزية، مجازية، او كنائية" (Lothman, 1989, p. 32). لذا فان وجود المونتاج كتقنية فكرية واجرائية يمكن تلمسها في طبيعة السياق ودوره في تحديد المعنى.

كما ان المعالجة الاخراجية، وطبيعة التعبير الفني يسعى الى تفعيل جميع العناصر واشراكها في خطة المعالجة، وعليه لابد من ايجاد وظائف جمالية ودرامية لكل عنصر وهو يعمل داخل فضاء اللقطة الواحدة، او بنية المشهد ككل. وهذا ما يجعل عمل الاضاءة في اللقطة والمشهد ينهض على منح الاحداث سمات واقعية او خيالية فضلا عن المستويات الاخرى، "فالإضاءة تزيد من واقعية المشهد لأنه بوجود الاضاءة من المؤكد وجود الظل معها وهذين عنصرين اذا تم استخدامهما بالطريقة الصحيحة وبطريقة ذكية سوف تعطي واقعية وجمالية للمشهد او للتركيبة التي تعمل عليها" (Yassin, 2012, p. 93)، لذا فان المعالجة الفنية للاضاءة تكشف عن مقار الصدقية في تمثل افعال والشخصيات وسط بيئاتها المفترضة، يضاف الى ذلك، ان للاضاءة الكثير من الدوال على مستوى الاداء النفسي او الاجتماعي وكذلك الجمالي،

فيمكن توظيف الاضاءة " درامياً ونفسياً وتعبيرياً، مع ممازجته باللون، من اجل تحقيق اكبر قدر ممكن من الخوف والتوتر والتشويق، للوصول بالمشهد الى العملية التطهيرية، كما وظف الضوء كعنصر مفاجأة عند المشاهدين لتحقيق وقع الصدمة من خلال الاضاءة المفاجئة" (Muhammad, 2009, p. 14), وهنا يتم تفعيل مستويات اشتغال المكان داخل اللقطة السينمائية، ويمكن توظيف الاضاءة لتكون نصا متكامل يقدم معلومات مضافة الى المتفرج ويمنحه الكثير من الافكار والمعاني، فكل تصميم اضائي هو " لغة محسوسة، تأثيرها نفسي على الانسان، يدركها باحساسه" (Radi, 2005, p. 37).

ان التعامل مع الاضاءة على اساس كونها بنية مضافة للبنية الصورية يمكن تفعيلها عبر المعالجة الفنية لعناصر لغة الوسيط، بما يؤدي الى تثوير ادائها وتطويره عبر العلاقات التركيبية التي تجمعه مع باقي العناصر اللغوية، لان "توزيع الاضاءة بشكل يكشف كل مكونات الصورة، بما فيها الظلال، فتظهر كل تفاصيل الموضوع والوانه، ولكن هذا التوزيع يسبب تسطيح الاجسام ويفقدها العمق ويكون فيه التباين واطئاً" (Al-Bayati, 1989, p. 20)، وكذلك يمكن للضوء ان يتحكم في السمة السائدة للفيلم، والذي يكون مرتبط بقصة الفيلم، فالافلام الكوميدية تكون السمة السائدة لها هي مفتاح الاضاءة العالي، اما في الافلام النفسية فتكون السمة السائد لها مفتاح الاضاءة المنخفض، واحيانا يكون توظيف كلا المفتاحين لانتاج نوع اضائي اخر يعمل داخل الصورة السينمائية.

ان المعالجة الفنية لا تتركز على عناصر من دون اخرى وانما تستثمر عمل كل التفاصيل الدقيقة في بناء الصورة، فالمكياج على سبيل المثال، يمكن ان يفعل ويغدو عنصر دلالي وجمالي فضلا عن وظيفته الدرامية، لان الماكياج "عنصر من العناصر الاساسية التي تستخدم في معالجة عيوب الوجه سواء كان في الفلم السينمائي او في التصوير (Radi, 2005, p. 180)، ليس هذا فحسب لان عمل المكياج يمتد نحو صناعة المؤثرات الصورية والخدع التي يمكن تنفيذها، مثل التغير في المرحلة السنية، او الافعال الفظيعة، مثل الذبح او قطع الاعضاء، وغيرها من الافعال التي تمثل عنصر مهم في بعض الانواع الفلمية، لذا فان عمل المكياج فاعل في ابراز دلالة الافعال و تحقيق التشويق والترقب عن المتفرج.

ويرى الباحث ان التعامل مع المكياج يجب ان يكون في صميم تنفيذ المعالجة الفنية، سيما بالنسبة الى الشخصيات السينمائية التي تحاول التعبير عن اكثر من مستوى زمني او مكاني، فالبيئة المكانية لها ظلال على ملامح الشخصية وهذا ما ينطبق على الزمن وحركته بشكل دائم للامام. ان "اللمسات التي تضاف الى قسمات وجه الممثل أو الممثلة. بواسطة الألوان المحاليل والأصباغ والمساحيق. ليكون مطابقاً للشخصية التي سيؤدي دورها. وهو أما للتجميل وإبراز مواطن الفتنة والحسن. وأما للتشويه والتنكر وإبراز مواضع الشذوذ والقبح"(Morsi, 1973, p. 210).

ان كل ما تم بحثه كان يدخل في تفاصيل الصورة والخطاب الصوري الذي يوجه للمتفرج، في حين ان طبيعة السرد الصوري لابد ان ينهض على دعامتين اساسيتين هما الصورة والصوت، ويرى الباحث ان اهمية الصوت تأتي في كون عنصر لا يشغل اي مساحة داخل الصورة الا انه يعمل على اغناء وتوسيع فضاء الصورة جماليا ودراميا وواقعيا، ان وجود الصوت في الفيلم السينمائي هو انجاز تكميلي للخطاب الصوري وهو جوهر المعالجة الفنية لعناصر لغة الوسيط، فالصوت يدخل بعلاقة بنائية مع جميع عناصر اللغة

الصورية وبدون الصوت يبقى عمل العناصر الاخرى بما فيها الكاميرا قاصرا وغير مستوفي للانجاز التعبيري المتفرد. "العاملان الوحيدان اللذان يجمعان بين صفتي الضرورة والكفاية" (Martin, 1964, p. 14)، ويتضمن شريط الصوت اربعة عناصر(الحوار، المؤثرات الصوتية، الموسيقى، الصمت)، ويرى الباحث ان خصوصية الشريط الصوتي تأتي من تنوع الوظائف المرتبطة بعناصرها، فكل عنصر خصوصية اشتغالية، فالحوار، ضرورة في بناء اللقطة والفيلم بسبب كونه وسيلة التواصل بين الشخصيات، فضلا عن كونه يمثل تعبير مباشر عن "افكار الشخصيات بواسطة الكلمات، وجوهرها هو نفسه في كل من الشعر والنثر" (Aristotle, 1983, p. 99)، فالحوار هو ابسط الطرق لايصال الافكار والمعلومات وكذلك الاخبار عن الانتقال الزمني او التعبير عن الحالة النفسية، لذا فان خصوصية الحوار تنبع من بطيعة القصة المعالجة وكذلك الشخصيات التي تتحاور، وتمثل اللغة الحوارية "نظام سيميائي متسق، يستخدم للاتصال، وظيفته نقل المعلومات" (Lothman, 1989, p. 9). في حين يكون للموسيقى وهي العنصر الثاني وظيفية مغايرة عن الحوار، لانها لغة الروح، فلا تحتاج الى معرفة لغة بعينها، ولا تميز بين مثقف ومتعلم، انها لغة انسانية تتجاوز المكان والزمان, وتعد شحنة عاطفية مؤثرة في المعالجة الفنية، وهناك وظيفتان أساسيتان، هما على النحو الاتي:

أولاً : موسيقى واقعية : أي عملية إضفاء المزاج النفسي المناسب للأحداث، وهو ما يؤدي إلى إعطاء دلالة واقعية للأفعال والشخصيات الدرامية المشاركة في الاحداث.

ثانياً : موسيقى تصويرية : وظيفتها الاساس وصف المكان الذي تدور فيه الاحداث، أو عملية تمهيد لما سيحدث أو يقع لاحقاً في المكان نفسه، فضلاً عن توصيف الفعل موسيقياً، مثل فرح أو حزن أو انتظار، والعديد من المشاعر الإنسانية التي ترتبط بالأفعال الدرامية (Al-Mohandes, 1989, p. 259).

ان وجود الموسيقى في بناء اللقطة السينمائية يجعل منها اكثر قدر للتعبير عن المشاعر الانسانية او اثارة العواطف. لذا فان وجودها ضرورة لتحقيق المعالجة الفنية، وهذا الكلام ينطبق ايضا وبصورة كبر على المؤثرات الصوتية، فالمثر الصوتي هو صفة القيام بالأفعال او هوية الاحداث والاماكن وحتى الازمنة، لان صوت المؤثر هو من يكشف لنا عن خصوصية الفعل بمكانه وزمانه، فضلا عن اهمية المؤثر في كونه يعمل على جلب مكان صوت المؤثر الى ذهن المتلقي فيتسع فضاء اللقطة، فحين نسمع ونحن نجلس في غرفة ما صوت المطر، تنبثق في اذهاننا صور ذهنية عن المطر وسقوطه، وهنا مكمن خطورة هذا المؤثر الصوتي، وهنالك قسمان لاستخدام المؤثرات هما:

أولا : "الاستخدام الواقعي : أي استخدام المؤثر بطريقة واقعية ومطابقة للحقيقة.

ثانياً : الاستخدام غير الواقعي : ويعد شكلاً من أشكال التورية، وذلك لاختلاف موضوع الصورة عن موضوع الصوت المرافق لها، مما يولد عند المشاهد إحساساً فيه شيء من الدهشة لما يشاهده أو يسمعه" (Fulton, 1980, p. 120).

ان اشتغال عناصر اللغة السينمائية يعمل بشكل مجتمع ومنفرد من اجل انجاز طبيعة المعالجة الفنية التي يريدها المخرج ويستطيع تجسيدها في فضاء اللقطة السينمائية.

المبحث الثاني

الرسوم المتحركة... المفهوم والاشتغال

ان بدايات ظهور فن السينما بوصفه فن يجسد الحركة ويتطور من خلالها على اساس اشتغالاته الدرامية، قد جاء مع الرسوم المتحركة، والاصل في الفن السينمائي هو تحريك الصور المرسومة على قرص دائري او على شريط، فالرسوم المتحركة كانت هي البداية واستمرت حتى الان، ولكن اهمية وانتشار فن الرسوم المتحركة قد تأثر بالسينما الروائي وانشغال شركات الانتاج السينمائي في صناعتها، لذا فان تاريخ الرسوم المتحركة قد ارتبطت بالبرامج المقدمة للأطفال، وتحويل بعض الروايات الخاصة بالأطفال الى افلام رسوم متحركة، ولكن بعد هيمنة التقنيات الرقمية والتكنولوجيا الحديثة على صناعة الفيلم، عادة هيبة واهمية الرسوم المتحركة، وعادت المشاهد واللقطات تعرض شخصيات الرسوم المتحركة سواء بشكل مباشر عن طريق ابتكار شخصيات كارتونية، او توظيف الشخصيات الخيالية المرسومة كبديل لشخصية الممثل في تصوير وتنفيذ بعض الافعال الاعجازية.

لذا فأننا نرى عودة واسعة ومؤثرة للرسوم المتحركة للعمل بشكل مباشر في افلام الرسوم المتحركة، او توظيف مشاهد الرسوم المتحركة في الافلام الروائية لأسباب عديدة ترتبط بالمعالجة الفنية التي يريد المخرج ابرازها. واصبح من النادر ابعاد الرسوم المتحركة عن شاشة العرض السينمائي، لان التقنيات الحديثة استمدت كل عملها من قدرتها على صناعة هيئات وكائنات ببرامجيات الحاسوب تشبه تلك الشخصيات التي كانت ترسم باليد في بدايات السينما، ولكن بدقة وتطور اكبر، فضلا عن بناء بيئة مكانية تحتضن هذه الشخصيات وافعالها, وذلك لان "التقنية الرقمية لم تقف في معالجتها عند أفلام الإنطباعية والخيال و الفنتازيا و غيرها, بل إنها من خلال برامجياتها استطاعت أن تصنع عوالم اشبه ما تكون بالواقع, من أجل تأكيد فعل الابهار وما يحمله في طياته من تأثيرات في المتلقي" (Shat, 2018, p. 77) .
ويرى الباحث ان تنفيذ مشاهد الرسوم المتحركة في الفيلم الروائي يأخذ اشكال متعددة يمكن بحثها وكشف تأثيرها وطبيعة توظيفها داخل الفيلم السينمائي وعلى نوعين اساسيين, الاول: اما ان يكون مشهد مستقل بشكل تام وله خصائصه الصورية, ومن ثم توظيفه مع الاحداث الفيلمية والشخصيات الحقيقية عن قصد, وبشكل تعبيري وجمالي ودلالي, فهي مشاهد التي تمتلك استقلال قصص وحديثي الا انها ترتبط على مستوى الافكار مع قصة الفلم الروائي.

في هذا المشهد تكون هناك استقلالية تامه له وتوظيفه داخل العمل عن قصد, أي يكون مشهد لرسوم المتحركة مضاف الى الفيلم وواضح ولا يكون هناك انسجام صوري بينهم, ولكن يرتبط هذا المشهد بشكل مباشر مع الاحداث والعلاقات السببية بين الشخصيات شخصيات الفيلم او الرواية, ففي فيلم (**kill bill**)اقتل بيل, من اخراج (كوينتين تار انتيبو), انتاج (2003), نرى ان توظيف مشهد الرسوم المتحركة مرتبط تماماً مع الاحداث والعلاقات السببية التي تدور فيها الرواية, وليس هناك ترابط بين الصورتين اي بين صورة الشخصيات الحقيقية وما بين المشهد المصنع الرسوم المتحركة, ولكن هناك ايضاً توظيف اخر يكون تطابق ما بين الصورة مشهد الرسوم المتحركة و صورة الشخصيات الحقيقية التي نراها, ولكن هذا التوظيف ايضاً مرتبط بشكل مباشر بالأحداث الفيلمية, وهذا المشهد لرسوم المتحركة يقوم بتغير والانتقال

بالأحداث باتجاه مغاير, قد تكون هذه الاحداث مصيرية و حاسمة, نرى هذا في افلام السيرة مثلاً, ففي فيلم (**محمد**), انتاج (2015), من اخراج (مجيد مجيدي), نرى توظيف مشهد الرسوم المتحركة لطيور الابابيل كان حاسم من انهاء تهديم الكعبة, والتي تعتبر رمزاً لجميع الحجاج والتجار وخصوصاً بنو هاشم وقريش, فكان مشهد الرسوم المتحركة دوراً مهماً في تغير الاحداث الفيلمية, بعد وصول الاحداث الى الذروة.

لم يقف توظيف مشهد الرسوم المتحركة في افلام الروائية, بل كان حاضراً ايضاً في الدراما التلفزيونية, وايضاً في الدراما عن السيرة, ففي المسلسل (يوسف الصديق) انتاج (2009) من اخراج (فرج الله سلحشور), وبالتحديد في مشهد الرؤيا لفرعون مصر, وخروج سبع من البقرات السمان من النيل وتأكل سبع بقرات عجاف, وايضاً مشهد اخر في سبع سنابل ذات لون خضر, تقوم بالتفاف حول سبع سنابل خاوية وذات لون رمادي, وفي هذه المشاهد للرسوم المتحركة جعل من الاحداث تتغير بشكل مباشر على جميع الشخصيات والاحداث و الافعال.

اما النوع الثاني: من مشاهد الرسوم المتحركة فيكون توظيفها بشكل متداخل, اي يكون منسجم وتجانس مع الشخصيات والبيئات الحقيقية, وفي بعض الاحيان لا يمكن التميز بينهما, وهذه المعالجة الفنية لمشاهد المتداخل الرسوم المتحركة على عدة اشكال, كالاتي:

1. المشاهد التي توظف بها شخصيات الرسوم المتحركة كبديل للشخصيات الحقيقية.

في هذه الحالة يكون عدد من الاسباب التي تجعل الشخصية الرسوم المتحركة بديلة عن الشخصيات الحقيقة, مثلاً موت الممثل ام هناك عدد من الافعال التي لا يمكن للشخصية البشرية القيام بها, كأفعال الطيران او التلاشي و القفز الى مسافات بعيدة, وذلك لان مشهد الرسوم المتحركة يكون التحكم بمرونة اكبر ومساحات ابداعية تفوق المشهد الحقيقي, او بسبب اشكاليات انتاجية.

فمثلاً في فيلم (**Benjamin Button**), انتاج (2008) من اخراج (ديفيد فينشر), بطولة الممثل (براد بت), تم الاستعانة بمشهد الرسوم المتحركة داخل الفيلم بشكل يجعل من المتلقي ان ما يراه هو بالفعل شخصية (بنجامين), ففي مشهد عودة بنجامين الى زوجته وابنته التي تركهما بسبب تراجع بنجامين بعمره, فنرى دخول بنجامين الى المدرسة الموسيقى والرقص التابعة الى زوجته وهو بسن (15) سنه, علماً ان في هذا السن لم يكن (براد بت) في وقتها ممثل, ولكن تم الاستعانة بصور الشخصية للممثل ومن ثم تصنيع مشهد رسوم متحركة بالكامل للشخصية بنجامين ومن ثم التحرك واداء الافعال وردود الافعال لمشهد الرسوم المتحركة داخل فضاء الصورة السينمائية.

ان دخول المشهد الرسوم المتحركة الى الفيلم الروائي لم يقف عند هذا الحد بل اصبح بالامكان التحكم بإماءات الشخصيات وملامح لتكون ذات تأثير مقنع للمشاهد.

اما في فيلم (**Fast & Furious 7**) الغضب 7 انتاج (2015), اخراج (جيمس وان) بطولة (بول ووكر) الذي توفى عام (2013) اي قبل عامين من انتاج الفيلم إثر حادث سيارة, ولكن من خلال تصنيع شخصية للممثل الراحل بشكل الرسوم المتحركة لكي يكون مشهد مضاف الى المشاهد التي تم تصويرها في الحقيقة في عام (2015).

2. توظيف مشاهد شخصيات الرسوم المتحركة بوصفها جزء من الحكاية الفيلم وهي تمارس افعالها مع باقي الشخصيات السينمائية.

في هذا النوع من المشاهد الرسوم المتحركة تكون الشخصيات جزء من الشخصيات الحقيقية, فهي تقوم بالافعال وردود الافعال مع باقي الشخصيات, وتتنقل مابين المشاهد الرسوم المتحركة والمشاهد الحقيقية بحرية تامة, كما في فيلم (Transformers) المتحولون, انتاج (2007), من اخراج, مايكل باي. نرى الشخصيات التي هي عبارة عن اجزاء قادمة من كوكب من الفضاء يدعى (سايبرترون), وتتحول الى اشكال روبوتات متغيرة, والشكل والحجم يكون منسجم مع شكل السيارة التي هي عبارة عن كائن فضائي متخفي تحتها لحماية (سام ويتويكي) الذي يمتلك النظارات ارشيبالد ويتويكي, نرى ان التنقل هذه الروبوتات بين الشخصيات والاماكن الحقيقة, وتعايش مابينهم فضلاً عن هذه الشخصيات لها القدرة في الكلام والتفكير بذكاء مع البشر.

اما فيلم (Xmen) الرجل اكس, انتاج (2016), من اخراج (براين سينجر). في هذا الفيلم يكون اندماج وتماهي مابين العالمين اي العالم الحقيقي وعالم الرسوم المتحركة, بل ان هناك عدد كبير من الشخصيات يكون متطابق مع الشخصيات الحقيقية, ولكن يمتلك قدرة خارقة تمكنه من التحول الى شكل معين, وافعال وردود افعال مغيرة, وفي هذا الفيلم يكون التعايش بين الشخصيات الحقيقية والشخصيات المتحولة بشكل طبيعي, فضلاً عن ان هناك بعض من المتحولين مرتبط عاطفياً مع شخصية حقيقية.

3. المشاهد التي تعرض الافعال الخارق او الملامح الشكلية الغريبة كالمسوخ والعماليق.

بسبب اتساع الافكار والقصص التي تناولتها الافلام السينمائية, الا ان هناك شخصيات لا يمكن التعرف على جنسها او حتى على ملامحها, فهي شخصيات مسوخ, أي تغير الشخصيات الى صورة قبيحة او خيالية حسب ما يراه صانع العمل, او شخصيات كانت تعيش منذ زمن بعيد ولا تنتمي الى عالمنا او حتى جنسنا, ولكن يجب ان تكون لدى هذه الشخصيات المصنعة على هيئات رسوم متحركة ان تكون لها القدرة في الاقناع المشاهدين, اي "ينبغي ان تتوفر فيهم قدرة التعبير بطريقة مقنعة من خلال الصورة او الحركات الجسم او الايماءات او تعبيرات الوجه بحيث تبدو الخصائص صادقة امينة للشخصيات المصورة وللموقف الذي تجد الشخصيات نفسها فيه" (Boggs, 1995, p. 170). ففي فيلم (سيد الخواتم) من اخراج (بيتر جاكسون), انتاج (2001), نرى ان هناك مشاهد رسوم متحركة عديدة تحتوي على شخصيات مسوخ, ومثال على ذلك شخصية (سميغل) التي كانت تعيش منذ زمن بعيد وتغير شكلها من بشر الى شخصية ممسوخة, بسبب السعي وراء الخاتم للحصول عليه, والتجول مع الشخصيات الاخرى داخل فضاء الصورة السينمائية, وبالرغم من ان المشاهد يعلم مسبقاً ان هذه الشخصيات قد تم تخليقها داخل الحاسوب الالي الا ان براعة في الاداء والايماءات للشخصية والاماكن المصنعة والتي ترتبط بشكل منسجم مع الاحداث والافعال, مما جعلها تقنع المشاهد ان ما يراه هي حقيقة.

اما في فيلم (**Warcraft**) ووركرافت من اخراج (دكان جونز) انتاج (**2016**), في هذا الفيلم استخدم المخرج عدد من المشاهد الرسوم المتحركة, والتي ادت دوراً مميزاً في الفيلم, فكانت الشخصيات المصنعة ذات هيئات عملاقة, وتمتلك قدرات خارقة تفوق القدرة البشرية, وبرغم من قباحة الشكل والملامح التي تمتلكا

الا ان البراعة في اتقان تصنعا وطريقة التي تم توظيف مشهد الرسوم المتحركة بعناية داخل فضاء الصورة السينمائية, أي ان "بواسطة تلك الرسوم تحدد ملامح الشكل او الاشكال وغالباً ما تشير الى أشياء او أشخاص لها حجوم معينة في الحياة الواقعية بالقدر الذي تؤثر فيه هذه الاشياء والاشكال كما لو كانت موجودة في الواقع" (Roger Manell & John Hallas, 1990, p. 51 ,).

4. المشاهد التي توظف فيها الرسوم المتحركة في تنفيذ شخصية الحيوانات الاليفة المرافقة للبشر او الحيوانات المتوحشة.

لم يقف الامر بالمعالجات الفنية الى هذا الحد بل سعت جاهدة في ايجاد معالجات لشخصيات الحيوانية لكي توظفها داخل فضاء الصورة السينمائية, لتقوم بافعال مشتركة مع باقي الشخصيات المحيطة بها, ففي فيلم (**Who Framed Roger Rabbit**) الارنب روجر, انتاج (1988), اخراج (روبرت زيمكيس, رتشارد وليامز). نرى ان هذا الارنب يقوم بالمشاركة مع عائلة في الحيات اليومية, بل انطلقت المعالجات الفنية في جعل هذا الارنب بالمشاركة مع فريق الاحلام ولعب معهم لعبة السلة.

اما في في فيلم (**Ted2**) تيدي 2, انتاج (2015), اخراج (سيث ماكفارلن). نرى ان تدي الدمية على شكل دب الصغير يقع في حب الشخصية الحقيقية, تنتهي هذه العلاقة بالزواج, ومن ثم تبدأ المشاكل بسبب عدم وجود (قضيب) لتيدي.

الفصل الثالث:- اجراءات البحث

أولا :- منهج البحث :-

أعتمد الباحث في إنجاز هذا البحث المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل **الوصفي** ، و الذي يعرف بإنه " **وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة و تركيبها و عملياتها و الظروف السائدة و تسجيل ذلك و تحليله و تفسيره** " (Saeed, 1990, p. 94), إذ يوفر هذا الإجراء تحديد الكيفية التي تم بها **المعالجة الفنية لمشاهد الرسوم المتحركة في الفيلم الروائي,** وذلك بتحليل العينة المختارة .

ثانيا :- مجتمع البحث :-

بالنظر إلى إتساع المساحة الزمنية لعينات البحث والتي تتضمن عدداً كبيراً جداً من الأعمال السينمائية التي تباينت موضوعاتها الدرامية، ارتأى الباحث ان يتخذ عينة قصديه ضمن مجتمع البحث تشتمل على فيلم سينمائي و الذي أعتمد في إنتاجه الموضوع توظيف المشاهد الرسوم المتحركة و الذي تم معالجته بصورة تمكن للباحث ان يقوم بتحليل عدد من المشاهد.

1-المعالجة الفنية لمشاهد الرسوم المتحركة.

2-ذات طرح فكري متقدم و حديث في المعالجة الفنية.

3-كونها قد أستوفت متطلبات البحث واهدافه.

ثالثا :- عينة البحث :-

تتكون عينة البحث مما يأتي :-

الفيلم الاجنبي (The Call of the wild) نداء الطبيعة, انتاج (2020) اخراج (مايكل ساندرز).

1- أن هذا الفيلم السينمائي ينسجم مع موضوعة البحث وأهدافه.

2- هذا الفيلم السينمائي تميزبجودة الصناعة والتقنية العالية والموضوع المتميز.

4- يغطي هذا الفيلم السينمائي المساحة الزمنية لموضوعة البحث.

5- ملائمة هذه العينة مع متطلبات البحث.

رابعا :- أداة للبحث :-

لغرض تحقيق الموضوعية العلمية لهذا البحث فقد أرتأى الباحث وضع أداة و أستخدامها لتحليل العينة، ولذا فأن الباحث سيعتمد على ما ورد من مؤشرات في الإطار النظري لأستخدامها كأدوات لتحليل العينة و المؤشرات هي :-

1- توظف مشاهد الرسوم المتحركة في تنفيذ البيئة الافتراضية بما يحتويه من شخصيات و افعال تشارك الفعل مع الشخصيات الحقيقية داخل الفيلم السينمائي.

2. تعتمد المعالجة الفنية في الاعتماد على مشاهد الرسوم المتحركة في تنفيذ الافعال الخارقة داخل الفيلم السينمائي.

3. توظف مشاهد الرسوم المتحركة في تنفيذ الشخصيات الحيو انية التي تشارك في الاحداث الفلمية.

خامساً :- وحدة التحليل :- تقتضي" **عملية تحليل العينة إستخدام وحدة ثابتة للتحليل ينبغي أن تكون واضحة المعالم** لذا اتخذ الباحث **المشاهد** التي تم فيها المعالجات الاخراجية للاسطورة بشكل خلاق و مبتكر أتخذها كوحدة للتحليل في عينات البحث المنتقاة قصديا .

حيث سيقوم الباحث بتحليل : -

أ-. اكثر المشاهر التي تم معالجة الفنية لمشاهد الرسوم المتحركة فيها.

ب-. اكثر المشاهد التي تم معالجة الشخصيات والاماكن وتصنيعها على شكل رسوم متحركة.

الفصل الرابع: تحليل العينة

الفيلم الاجنبي: The Call of the wild (نداء البرية). سنة الانتاج: 2020, البلد المنتج : الولايات المتحدة الامريكية, المخرج: مايكل ساندرز, السيناريو: ميخائيل غرين, تصوير: يانوش كامنسكي, الموسيقى: جون بول, بطولة: هورسون فورد, دان ستفنز, عمرسي, كارين جيلان.

قصة الفيلم:

تقع أحداث الفيلم خلال فترة حمى الذهب الكلونديك في الفترة بين عامي (1896-1899)، ويحكي الفيلم قصة كلب مشاكس يُسمى (باك) يُسرق من منزل العائلة التي ترعاه برفاهية شديدة من أجل استخدامه بسحب الزلاجات في الشمال في إقليم يوكون، حيثُ الحملات تكثر لاستخراج الذهب. يُباع الكلب في بداية مشواره إلى ساعي بريد يستخدم الزلاجات لنقل الرسائل، ثم وبعد اكتشاف التلغراف يُباع الكلب إلى أحد الباحثين عن الذهب ويدعى (هال)، وكان شديداً على الكلب (باك) الذي جعل الكلب يفقد كل قوته الجسدية, لم يحتمل أحد الرجال كبار السن الذي يُدعى (جون ثورنتون) ما يتعرض له الكلب (باك) فحرره من سطوة الباحث عن الذهب (هال)، ودخل الكلب وجون بمرحلة صداقة قوية، قرر بعدها جون الذهاب برحلة كشفية إلى المكان الذي كانه ابنه المتوفي يحلم بزيارته, هُناك عثر (جون) على الذهب وعثر الكلب على

قطيع من الذئاب وانظم لهم، لكن في نهاية القصة يأتي (هال) وينتقم من جون ويقتله، لكن الكلب (باك) انتقم لصديقه جون بقتل (هال), ومن ثم يذهب (باك) برفقة الذئاب ليكون عائلة.

المؤشر الاول:

توظف مشاهد الرسوم المتحركة في تنفيذ البيئة الافتراضية بما يحتويه من شخصيات و افعال تشارك الفعل مع الشخصيات الحقيقية داخل الفيلم السينمائي.

المشهد رقم (3), يظهر لنا الكلب (باك) وهو يتجول في المدينة ويقوم بمشاركة مع الاشخاص المارة واصحاب المحال في العب وسرقة بعض الاغراض من الاشخاص, ولا يتجرأ احد ان يقوم بردعه او منعه, بسبب عائديه لشخص متنفذ وثري في المدينة. في هذا المشهد كانت المعالجة الفنية بشكل متجانس ومتداخل ما بين المشهد الرسوم المتحركة والشخوص والاماكن الحقيقين, وذلك من خلال توظيف مشهد الرسوم المتحركة لكي يقوم بدور جمالي وتعبيري ودلالي داخل فضاء الصورة السينمائية.

مشهد رقم (5), دخول الكلب (باك) الى القصر, في هذا المشهد يقوم (باك) بالعبث وتدمير عدد من مقتنيات القصر, ويقوم خدام القصر بمنع (باك) من الاستمرار بالتحطيم بإخراجه خارج القصر, ولكن كان هناك مائدة طعام كبيرة كانت معدة في الحديقة لأفراد القصر, فيقوم (باك) بتحطيم واتلاف جميع ما في هذه المائدة.

ان هذا المشهد المتجانس والمتداخل ما بين الرسوم المتحركة والشخصيات الحقيقية, هو معالجة فنية من خلال توظيف مشاهد الرسوم المتحركة, وذلك للتعبير عن ان شخصية (باك) هو كلب مدلل وشقي بنفس الوقت لا يمكن اعتراضه من اي شخص اخر, فكانت المعالجة الفنية للمشهد من خلال الاتي:

1 تصنيع شخصية (بال) الكلب, داخل الحاسوب الالي.
2 تحريك (باك) والتحكم بالإيماءات وجميع الحركات الخاصة به.
3 تصوير المشهد الحقيقي بلا الوجود المادي, ولكن استخدام شخص يقوم بالتنقل بنفس الاماكن التي سوف ينتقل بها (باك), وذلك لكي تطابق وجهات النظر ما بين الشخصيات الحقيقية في المشهد النهائي.
4 يتم اضافة الى المشهد المصور شخصية (باك), واستبدالها بنفس المكان الذي كان ينوب عنه في المشهد الحقيقي.

مشهد رقم (32), في هذا المشهد عند سير الفتاة (**فرانسيس**) زوجة ساعي البريد, فوق الجليد, وسقوطها بالماء بعد تحطم الجليد من تحتها وتغرق بالماء البارد, ويسعى زوجها جاهداً انقاذها, ولكن يقوم (**باك**) بالانطلاق بسرعة والقفز في الماء وانقاذ (**فرانسيس**), ويسقط (**باك**) في الماء, ويضن ساعي البريد انه قد خسر (**باك**), ومحاوله منه تحطيم الجليد وانقاذه, وفجئتاً يأخذ عصى كبيرة ليحطم الجليد, يظهر بأن من قام بإعطائه اياها هو (**باك**). ان المعالجة الفنية لهذا المشهد المتداخل ما بين الشخصيات الحقيقية والشخصيات الرسوم المتحركة, كانت بشكل يجعل من المشاهد ان ما يراه هو حقيقة, فكان تنفيذ هذا المشهد من خلال تصوير المشهد من دون (**باك**), ومن ثم اضافة مشهد الروم المتحركة الى المشهد المصور, وذلك من خلال برامجيات خاصة تقوم بأصهار المشهد المصور مع المشهد المصنع, لكي يظهر مشهد واحد

ومنسجم يصعب التفريق بينهم من خلال التطابق التام, في الاداء والالوان وايضاً المود الذي تم التصوير بيه.

المشهد رقم (76), في هذا المشهد نرى الكلب (باك) وهو يقوم بمنع (جون ثورنتون) من تناول شرب المسكرات (الخمر), والذي كان يأدي الدور الممثل العالمي (هورسون فورد), وكان سبب شرب (الخمر) فقدان ولده الوحيد, فيقوم (باك) بسرقة زجاجة (الخمر) الهرب الى خارج الكوخ, ومن ثم حفر في الثلج ووضع زجاجة الخمر والوقوف عليها, ويحاول (جون ثورنتون) جاهداً ابعاده واخذ زجاجه الخمرة ولكن دون جدوى. في الحقيقة لا يمكن السيطرة على الكلب اذا كان كلباً حقيقياً حتى وان كان مدرباً بشكل كامل, فأن ايماءات والحركات الت قام بها (باك) تدل على الدراية الكاملة بجميع الافعال التي يقوم بها البشر اي انه يمتلك جميع الاحاسيس والشاعر التي نمتلكها, فكانت المعالجة الفنية بإدخال مشهد الرسوم المتحركة الى المشهد الحقيقي وممارسة الافعال مع الشخصيات الحقيقية, وذلك ليكون المشهد مقنع امام المشاهدين.

المؤشر الثاني:

تعتمد المعالجة الفنية في الاعتماد على مشاهد الرسوم المتحركة في تنفيذ الافعال الخارقة داخل الفيلم السينمائي.

المشهد رقم (45), نشاهد سقوط الكتل الجليدية من على قمة الجبال, وكان ساعي البريد مع الكلاب التي يقودها الكلب (باك), تروم الذهاب الى ايصال البريد الى احدى المدن, ومن ثم انطلاقة (باك) مخالفة لأوامر سيده (ساعي البريد) في تغير الاتجاه نحو مغارة جليدية, ومن ثم نجاة العربة التي يسحبها عدد من الكلاب مع ساعي البريد وزوجته. في هذا المشهد هناك افعال خارقة التي قام بها الكلب (باك) وهذه الافعال كانت في قيادة العربة بشكل وكأنه جواد منطلق بسرعة, وتغير الاتجاهات والقفز والركض فوق الجليد, هذه الافعال كانت تتطلب ادخال مشاهد رسوم متحركة, وذلك لأنها افعال خارقة يعجز المشهد الحقيقي تنفيذها, وخاصتاً اذا كانت الشخصية هي حيوان اي (كلب), فأنه يتطلب مهارة فائقة في تنفيذ الحركات, وهذا ما تم عرضه من خلال ادخال الرسوم المتحركة مع باقي الشخصيات الحقيقة لكي يقوم بأفعال وردود افعال داخل فضاء الصورة السينمائية.

مشهد رقم(91), نشاهد (جون ثورنتون) وهو يقوم بالسباحة في النهر, وباك يقوم بالبحث عن الذهب الراقد تحت النهر وجمعه بأناء, ومن ثم يقترب على النهر ذئب ذات لون ابيض, يتوقف (جون ثورنتون) عن السباحة, وايضاً (باك) يقوم بالنظر الى الذئب, ومن ثم يقوم (باك) بالذهاب وراء الذئب والبحث عنه داخل الغابة, ومن ثم يعترض (باك) دب كبير يمنعه من عبور النهر, في هذا المشهد نرى ان البحث عن الذهب من خلال (باك) كان بشكل افعال خارقة في الغوص داخل النهر ومن ثم التقاط الذهب من داخل قعر النهر, وايضاً اقتراب الذئب كانت ردة فعل (باك) في القفر بسرعة كبيرة وعبر النهر والجري بشكل سريع وراء الذئب, وايضاً الافعال التي قام بها (باك) عند القاء مع الدب اللكبير كانت افعال خارقة في القفر وتغير الاتجاه, وحتى الدب الذي قام برفع يديه وعطب حاجبيه والتحرك بسرعة كانت افعال لا يمكن لشخصية الحيوانات الحقيقية ان تقوم بها, فكانت لمشاهد الرسوم المتحركة معالجة فنية في اداء وتنفيذ الافعال وردود الافعال الخارقة, مما يجعل المشاهد ان ما يراه هي حقيقة.

مشهد رقم (37), عند دخول (باك) من فتحت الجليد لينقذ (فرانسيس), ويقوم بالتقاطها والغوص في المياه الباردة, ومن ثم البحث عن مكان لجليد يمكن تحطيمه والخروج من الماء, وبعد البحث يرى ظلال لذئب وهو يرشده عن مكان الخروج, فيقوم (باك) بالاقتراب بسرعة نحوه وتحطيم الجليد وانقاذ (فرانسيس) زوجة ساعي البريد. في هذا المشهد نرى قيام (باك) بأفعال وردود افعال خارقة داخل فضاء الصورة السينمائية, ويعجز المشهد الحقيقي تنفيذها بالصورة والامكانيات التي حققها مشهد الرسوم المتحركة, فأن الطريقة التي قام بها (باك) بالسباحة داخل الماء والتنقل للبحث عن ثغرة ليخرج منها, وفي نفس الوقت هو منقض على (فرانسيس) وهي مغمى عليها, اذ كانت نوع من انواع المعالجات الفني التي استخدمها المخرج لإظهار الافعال وردود الافعال الخارقة داخل فضاء الصورة السينمائية.

المؤشر الثالث:

توظف مشاهد الرسوم المتحركة في تنفيذ الشخصيات الحيوانية التي تشارك في الاحداث الفلمية.

مشهد رقم (39), صراع ما بين الكلب (باك) والكلب قائد العربة السحب ساعي البريد (سبيتير), في هذا المشهد نرى ان (سبيتير) قائد الكلاب هو المتسلط على جميع الكلاب ولا يجرء اي من الكلاب اعتاضه, يقاتل (باك) بعد مشاهدة جميع الكلاب تحب (باك) وذلك لانه عطوف عليهم ويساعدهم, فنرى القتال يشتد بينهم وينتهي بفوز (باك) على قائد الكلاب (سبيتير). فأن توظيف مشهد الرسوم المتحركة قام بتغير الاحداث الفيلمية, وهذا التغير لم يقف الى جانب (باك) وحده بل تغيرة جميع الاحداث, فمثلاً استطاع ساعي البريد في ايصال البريد بنفس الوقت, برغم من انه كان يحلم في ايصاله في الوقت المحدد, ايضاً الكلاب جميعهم سعداء بسبب مغادرة (سبيتير) وتولي القيادة (باك). اي ان هذا التوظيف لمشاهد الرسوم المتحركة الذي تم اخاله بشكل مقصود من خلال المخرج لكي يقوم بتغير الاحداث داخل فضاء الصورة السينمائية.

مشهد رقم (95), نرى مجموعة من الذئاب وهي تهاجم خنزير بالقرب من المياه النهر, فيسقط قائد الذئاب بالنهر وينجرف بسرعة وجميع القطيع يعجزون من انقاذه, فيقوم (باك) بالانطلاق بسرعة نحوه وسحب جذع الشجرة الذي كان يتشبث بها الذئب وانقاذه. في هذا المشهد الذي تم توظيفه داخل الاحداث الفلمية كنوع من المعالجات الفنية, وذلك لاعطاء التبرير المعقول للمشاهد في العلاقة التي تحصل ما بين الذئاب و (باك), بالرغم من ان هناك عداء ما بين الكلاب والذئاب, وبالتالي يصبح (باك) هو القائد للذئاب, وتتغير حياته جذرياً ومن ثم قيامه بالارتباط بأنثى ذئب, هذا المشهد الذي تم توظيفه من خلال الحيوانات والرسوم المتحركة يتعذر على المشهد الحقيقي تنفيذه بالصورة والتأثير الذي نراه في مشهد الرسوم المتحركة.

مشهد رقم (29), نرى قيام ساعي البريد بوضع الطعام للكلاب فيقوم قائد الكلاب (سبيتير) بأخذ حصه الطعام الخاصة بأحد الكلاب واكلها, فيقوم (باك) بالذهاب واعطاءه الطعام الخاص به, فيستغرب جميع

الكلاب, وامتعاض (سبيتير) من تصرف الذي قام به (باك), نرى ان توظيف هذا المشهد هو لتغير الذي سوف يحصل الى (باك), من خلال حب الكلاب له, وايضاً نرى توظيف اخر في المشهد رقم (31) حين التوقف في احد الانهار المتجمدة, ووجود فتحة صغيرة يقوم (سبيتير) شرب الماء منها, وجميع قطيع الكلاب ينتظر انتهاء (سبيتير) من شرب الماء لكي يتسنى لهم الشرب, فيقوم (باك) بكسر جزء من الجليد بقوة لكي يظهر الماء لهم, ومن ثم يقومون بشرب الماء وترك (سبيتير), فكان هذا العمل الذي قام به (باك) بمثابة تحدي لـ(سبيتير), في هذا مشهدين يعطي المخرج معالجات فنية في اظهار الاحترام والود من قبل الكلاب وبالمقابل العداء والرغبة بالانتقام لدى (سبيتير).

الفصل الخامس: النتائج، الاستنتاجات، المصادر.

اولاً: النتائج.

9. تمتلك مشاهد الرسوم المتحركة على المشاركة في عرض الاحداث الفلمية بشكل مقنع يقترب بصورة كبيرة من المشاهد الدرامية في الفيلم السينمائي.
10. توظيف مشاهد الرسوم المتحركة لتجسيد بعض الافعال الخارقة على مستوى افعال الشخصيات او المؤثرات الصورية على مستوى البيئة المكانية.
11. تعمل مشاهد الرسوم المتحركة على تجسيد الشخصيات الحيوانية بغض النظر عن سماتها الشكلية داخل بنية الفيلم السينمائي.
12. يمكن توظيف مشاهد الرسوم المتحركة لتجسيد وتخليق البيئة ببتكون مشاركة في الاحداث الفلمية، سواء من حيث الحركة او التحدث او المشاركة في الافعال الدرامية.
13. تتداخل مشاهد الرسوم المتحركة مع المشاهد الحقيقية لإنجاز الافعال الدرامية بصورة تصعب التعرف على التقنيات الرقمية التي صنعت هذه المشاهد في تقنية البيئة الافتراضية.
14. تظهر الشخصيات المصنعة رقميا داخل مشاهد الرسوم المتحركة بغض النظر عن كونها حيوانية او انسانية او مسوخ وهي تعبر عن المشاهد وتقوم بالأفعال، وهذا ما يعمق من دلالة التجسيد الدرامي للأحداث الفلمية.
15. ان انسجام والاندماج بين المشهد الرسوم المتحركة والبيئة له دور في الترابط ما بين الحقيقة والافتراض داخل فضاء الصورة السينمائية.
16. قدرة المشاهد الرسوم المتحركة تجسيد جميع انواع الشخصيات الحيه والغير حيه داخل الفضاء الفيلمي.

ثانياً: الاستنتاجات.

1. يمكن توظيف اي نوع من الشخصيات سواء الاسطورية او الواقعية، او الفئات السنية للقيام بالأفعال والتعبير عنها مشاعرها بعد تصنيعها في التقنيات الرقمية.
2. ترتبط عناصر لغة الوسيط السينمائي مع المشهد الفيلمي لإظهار التعبير والدلالات داخل الفضاء الفيلمي.
3. يمتلك مشهد الرسوم المتحركة في التوظيف في جميع الانواع الفيلمية.
4. يرتبط توظيف مشهد الرسوم المتحركة مع تطور الاحداث الفيلمية.
5. يمكن استخدام مشاهد رسوم متحركة بشكل متجانس ام غير متجانس داخل الفضاء الفيلمي.

ثالثا: التوصيات.

اوصي بأنشاء استوديو خاص لتصنيع الرسوم المتحركة داخل كلية الفنون الجميلة و معاهد الفنون الجميلة.

رابعاً: المقترحات.

يقترح الباحث دراسة (جماليات الصورة افلام الرسوم المتحركة والاداء الحركي للشخصيات).

References:

1. Abdel Aziz,, A. (2008). t*he film between ianguage and text*. damascus: the general film oranization.
2. Al-Mohandes, H. H. (1989). *Drama of the Screen*. Egypt: The Egyptian General Authority for Books.
3. Boggs, J. M. (1995). *The Art of Watching Movies*, by Wedad Abdullah. Egypt: The Egyptian General Book Organization.
4. Fulton, A. (1980). *Cinema is Machine and Art.* Cairo: The Arab Cultural Center for Culture and Science.
5. Martin, M. (1964). *The Cinematic Language.* Egypt: The Egyptian House of Composition and Translation.
6. Muhammad, B. N. (2009). *The Psychological Function of Dramatic Formation of Lighting in Horror Films*. Baghdad: College of Fine Arts - University of Baghdad.
7. Radi, M. (2005). *The Art of Light.* Damascus: Ministry of Culture and Information Publications.
8. Saeed, A. M. (1990). *The Science of Research Methods*. Baghdad: Dar Al-Hikma for Printing and Publishing.
9. Shat, A. A. (2018). *Directing Treatment of the Digitized Character in the Cinematographic Discourse.* Baghdad: College of Fine Arts - University of Baghdad.
10. Yassin, A. I. (2012). *Editing and Animation in Television Editing* . Amman: Arab Society Library for Publishing and Distribution.
11. , Roger Manell, & John Hallas. (1990). *Animated Films*. Baghdad: House of General Cultural Affair.
12. abo shadi, a. (2006). *magic of cinema*. egyptian: egyptian general book organization.
13. Al-Bayati, S. B. (1989). *The Cinematographic Lighting Collection in the Narrative Film*. Baghdad: College of Fine Arts.
14. Aristotle. (1983). *The Art of Poetry*. Egypt: Anglo-Egyptian Library.
15. caspiar, a. (1989). *film taste*. egypt: egyption book organization.
16. Charles , C. (1976). *profasssional cinematography*. abo dhabi: ministry of Information and culture.
17. Frampton, D. (2009). *Philosophical Towards a philosophy of Cinema*. Cairo: the national canter for translation.
18. Ibrahim, m. m. (2005). *Time structures in contemporary film narratives*. Baghdad: University of Baghdad.
19. Ibrahim, m. m. (2012). *the Directing solution and the strategy of film modemity*. Al-Academic jouranal, 104.
20. Joseph and Harry Feldman,. (1996). *the dynamics of the film*. egypt: egyptian general book organization.
21. joseph, b. m. (1995). *the art of watchiog movies. egypt*: the egyptian general book organization.
22. Lammers, j. (1996). *lerning the program (3d studio max)* . Lebanon: Arab house of science.
23. Lothman, y. (1989). *Issues of cinema aesthetics*. Damascus: Ikrima Press.
24. Morsi, A. K. (1973). Dictionary of Cinematic Art, Cairo. Egypt: General Egyptian Book Organization.

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1144

The workings of black comedy in film and television drama

Iman Hassan Alwan [a1], *Athraa Mohammed Hassan* [b]

[a] *Postgraduate student/College of Fine Arts/University of Baghdad*
[b] *College of Fine Arts/University of Baghdad*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 5 March 2023
Received in revised form 1 April 2023
Accepted 26 June 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
Concerts
Black comedy
Film and television

ABSTRACT

Dramatic arts in television were known for the diversity of the work of the elements of the media's language, as in the case of cinema, these elements that the director relies on by employing their work as expressive and aesthetic tools, enabling the work maker to produce content that carries several meanings with it, or to give the displayed image connotations that refer the viewer To a greater understanding of the borders of the frame of the picture itself, through a series of directorial treatments that fall on the responsibility of the director, and he draws and builds the features of traditional dramatic work in general, and black comedy works in television drama in particular, and the research was divided into the methodological framework that included On the research problem, the importance of the research and the goal with the limits of the research and defining the terms.

As for (theoretical framework), the first topic: (black comedy, the historical introduction, and the concept), the second topic: (representations of black comedy in television drama), the third topic: (the work of the mediator's language elements in employing black comedy in television drama), and concluded with the indicators of the theoretical framework . Then the research procedures represented by the research methodology, the research tool, the analysis unit, and the research sample. In conclusion, the results, conclusions and sources.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: emanh1800@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1144
Iman Hassan Alwan, Athraa Mohammed Hassan: The workings of black comedy in film and television drama.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

إشتغالات الكوميديا السوداء في الدراما السينمائية والتلفزيونية

إيمان حسن علوان[1]
أ.م.د. عذراء محمد حسن[2]

الملخص:

عُرف الفنون الدرامية في التلفزيون بتنوع اشتغال عناصر لغة الوسيط، كما هو الحال في السينما، هذه العناصر التي يعتمد عليها المخرج عبر توظيف اشتغالاها كأدوات تعبيرية وجمالية، تُمكن صانع العمل من إنتاج محتوى يحمل في طياته معان عدة، أو أن يمنح الصورة المعروضة دلالات تحيل المُشاهد الى فهم أكبر من حدود إطار الصورة ذاتها، وذلك عبر سلسلة من المعالجات الإخراجية التي تقع على عاتق المخرج، وهو يرسم ويبني ملامح العمل الدرامي التقليدي على وجه العموم، وأعمال الكوميديا السوداء في الدراما التلفزيونية على وجه الخصوص، وقد قُسم البحث الى الإطار المنهجي الذي اشتمل على مشكلة البحث، أهمية البحث والهدف مع حدود البحث وتحديد المصطلحات.

أما (بالإطار النظري)، المبحث الأول: (الكوميديا السوداء التمهيد التاريخي، والمفهوم)، المبحث الثاني: (تمثلات الكوميديا السوداء في الدراما التلفزيونية)، المبحث الثالث: (إشتغالات عناصر لغة الوسيط في توظيف الكوميديا السوداء بالدراما التلفزيونية)، وختم بمؤشرات الإطار النظري. ثم إجراءات البحث المتمثلة بمنهج البحث، وأداة البحث، ووحدة التحليل، وعينة البحث. وفي الختام النتائج والاستنتاجات والمصادر.

الكلمات المفتاحية: إشتغالات، الكوميديا السوداء، الدراما السينمائية والتلفزيونية.

مشكلة البحث:

بالانطلاق من مفهوم التعامل على أساس التناقض بين الكوميديا والتراجيديا، في إن الكوميديا هي نوع يساء فهمه كثيراً، على العكس منه التراجيديا الجذابة والجادة أخلاقياً من وجهة البعض من المنظرون، وبالتناول الفلسفي التقليدي للكوميديا الذي يفترض إنها تقدم متعة لحظية أو سطحية، لأغراض الضحك فقط لا أكثر، فالكوميديا لا تقدم قيمة تأملية، كما هو الحال مع التراجيديا، من هنا تكونت إشكالية البحث هذا، للوقوف على أهم تلك النظريات التي طورت وصنفت فن الكوميديا الذي أخذ بالتبلور والنمو في الدراما التلفزيونية كما هو الحال بباق الفنون كالسينما، باعتبار إن الدراما التلفزيونية هي أحد فنون إنتاج الصورة، وإن الكوميديا نوع متأصل فيها وفق نظريات (إفلاطون) و(أرسطو) وصولاً الى بزوغ نوع جديد على يد (بروتون) الذي أرسى ملامح هذا النوع المولود من رحم الكوميديا والتراجيديا، والذي عرف فيما بعد بفن الكوميديا السوداء، لهذا استمر السعي لتطوير وإرساء قواعد هذا الفن دون توقف من قبل القائمين والمختصين بهذا النوع من الفنون، من خلال بلورة ملامحه والبحث عِبر مجمل عناصره للوصول الى الإبهار باعتباره الحلقة الأهم في مفاصل العملية الفنية للإنتاج التلفزيوني، التي نسعى دائماً للوصول إليها وتحقيقها، على صعيدي الشكل والمضمون، مرة بالتركيز على الصعيد الأول دون الثاني، ومرة بالعكس، ومرة أخرى بالتركيز عليهما

[1] طالبة دراسات عليا،كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد. قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية.
[2] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية.

مجتمعين، وهذا يعتمد على نظرة وأسلوب واتجاه صاحب العمل، كالمؤلف والمخرج، في كيفية الاشتغال التي يراها مناسبة والتي تمكنه من جذب أكبر قدر ممكن الجمهور. يحاول البحث الإجابة عن السؤال التالي: ما هي الكيفية التي تشتغل فيها الكوميديا السوداء في الدراما التلفزيونية ؟.

أهمية البحث: للدارسين والباحثين والمهتمين والمؤلفين والمخرجين والنقاد وكل من يهتم في مجال إنتاج الدراما التلفزيونية الكوميدية.

أهداف البحث: الكشف عن آلية توظيف عناصر لغة الوسيط التي عالجت إشتغالات الكوميديا السوداء في الدراما التلفزيونية.

حدود البحث: الحد الزماني: ٢٠١٨، الحد المكاني: المكسيك، الحد الموضوعي: تنحصر حدود البحث بدراسة اشتغال الكوميديا السوداء في الدراما التلفزيونية، مسلسل (أسرار وأزهار) أنموذجاً.

منهجية البحث: يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي كونه الأنسب لمثل هذه الدراسات.

فرضية البحث: يفترض البحث إن بمقدور الكوميديا السوداء أن تحل وتناقش وتستعرض القضايا والموضوعات ذات القدسية، أو المحرمة التي تعاني منها بعض المجتمعات في الأعمال الدرامية التلفزيونية.

مجتمع البحث: يتمثل مجتمع بحث الدراسة الموسومة: (**إشتغالات الكوميديا السوداء في الدراما السينمائية والتلفزيونية**)، بالمسلسل التلفزيوني كما المفصل في أدناه:

ت	النوع أو النمط الكوميدي	أسم المسلسل	سنة الإنتاج	بلد الإنتاج	إجمالي عدد حلقات المسلسل	معدل وقت حلقات المسلسل	مواسم البث والإعادة
1	كوميديا سوداء	أسراروأزهار La Casa de las Flores	٢٠١٨	المكسيك	١٣ حلقة	٢٧–٣٧ دق	٣ مواسم

وجاء اختيار العينة للاسباب التالية:

- سنة إنتاج المسلسل حديثاً ٢٠١٨.
- يعرض حصرياً على (نيتفلكس).
- نسب المشاهدة العالية للمسلسل.
- التوظيف الدقيق لاشتغال عناصر لغة الوسيط بالكوميديا السوداء في الدراما السينمائية والتلفزيونية.

تحديد المصطلحات:

الكوميديا السوداء - black comedy:

الكوميديا السوداء أو الكوميديا القاتمة أو الفكاهة القاتمة، فالكوميديا في أصل اللغةً "تتركب كلمة كوميديا Komoidia، من Komos، بمعنى الحفل والصخب، ومن aeiden بمعنى يغني، أو ينشد" (Aristotle, 2014, p. 69)، مصدرها كما وردت على لسان (أرسطو) يتكون من "كلمتي، (كوميديا)، و(دراما)، ويطلق عليها

كلمة (كومي Komai)، وإن الإسم الذي يطلق على الكوميدين، إسم يُشتق من كلمة (كومازين Komazein)، أي يمرح في صخب" (Abu El-Ela, 1993, pp. 15 - 16)، أما مفردة السوداء فإرتبطت بالكوميديا بدأ من اللغة الفرنسية، "نظرية الكوميديا السوداء (Lahumour Noir)، أو ما تسمى بالكوميك الصادم، أو التراجيوكوميدي" (Hamdawi, 2012, p. 1)، كما هي بالفرنسية إصطلاحاً، الكوميديا السوداء هي "الشكل المستفز من الكوميديا، وتؤكد على ثلاث تيمات متداخلة العلاقات: الإنسان وحش، وعبثية الحياة، والموت المخيم على كل شيء" (Grant, 2014, p. 869)، ويمكن أن تعد على إنها "كوميديا نقدية وواقعية في معالجتها لسلوك الأشخاص العاديين غير الأبطال" (Muhammad, 1972, p. 48)، ويمكن أن توصف بحسب زاوية النظر التي ترى العالم من خلالها، وذلك لأن "الكوميديا السوداء التي تحمل نظرة متشائمة" (Khanjar, 2018, p. 74)، هذا النوع "يأخذ شكل التقليد الهجائي الأرسطوفاني فيكشف عن الأخطاء السخيفة للشخصيات الوظيعة كي تنال ما تستحقه من سخرية" (Muhammad, 1972, p. 48)، إن الكوميديا السوداء تعد "شذوذاً عن القاعدة لإعتبار إن البؤس قاعدة للكوميدية" (Bentley, 1968, p. 305)، لهذا نجد إن كل ما تتعرض له الكوميديا السوداء أو الفكاهة القاتمة إنها "في جوهرها تتناول أكثر الموضوعات قداسة للمجتمع، **خاصة** الموت" (Grant, 2014, p. 869)، وبالتالي فهي تتبنى السخرية من التابوهات، و"السخرية هي الكوميديا السوداء" (zadeh, B.T, p. 102)، وهي "شيء مبهج ومضحك، يهدف الى إصلاح السلوك" (Muhammad, 1972, p. 48).

التعريف الإجرائي: ومما تقدم تضع **الباحثة** تعريفاً إجرائياً للكوميديا السوداء، وهو ما ستعتمده في متن هذه الدراسة.

الكوميديا السوداء: "هي نوع فني مركب، له القدرة على كسر التابوهات وزعزعة المحرمات، دينياً، سياسياً، إقتصادياً، إجتماعياً، تقدم الهجاء اللاذع، ترتكز في محتواها على النقيض لما هو بصري، مشفوعة بإشتغالات عناصر اللغة، تحملها لغة خاصة من الكلمات مزدوجة المعاني، والألفاظ والتعابير وسلوكيات المجتمع، تعتمد السخرية لخلق حالة من عدم التوازن وإثارة الجدل لدى الجمهور، نتيجة للأفكار الثورية التي تحملها تلك الكوميديات الخاصة، كونها تمثل التعبير المتحرر في أقصى ذروته، عن الحاجات الشخصية للإنسان، فهي تُبكي المُشاهد من فرط الضحك، وتضحكه من فرط الألم، لذا فهي تُقدم أعمالاً درامية بإطار ضاحك في فلسفة من البكاء الهستيري، بهدف الحط من قيمة وقدر أشخاص حقيقيين، تُقدم الواقع بشكل عبثي، عبر اللعب مع الموت، كوسيلة ناجعة لمواجهة الألم والدفاع عن الذات الإنسانية، وصولاً الى التطهير".

الإطار النظري للبحث

المبحث الأول: الكوميديا السوداء.. التمهيد التاريخي، والمفهوم

أولاً: نبذة تاريخية في نشأة الكوميديا وتطورها.

نشأت الكوميديا القديمة كانت "في بلاد اليونان، بالقرن الخامس ق.م" (Dadoush, 2020, p. 11)، وإزدهرت تحديداً بالفترة ما بين "عام 486 - 400 ق.م" (Fayez, 2019, p. 71)، وتُعد الكوميديا "الأولى هي أكثر

الأشكال قدماً" (Muhammad, 1972, p. 47)، قُدمت لأول مرة "في أثينا من خلال الإحتفالات الدينية بأعياد آله الخصب، والنماء والخمر واللهو، ديونيزيوس أو باكوس" (sama, 2012, p. 11)، تميزت الكوميديا القديمة بإعتمادها على تقنيات ونظم في تقديم عروضها، فالحوارات مثلاً كانت "تنظم حسب الوزن، وإعتمدت منهجاً خاصاً بها وإسلوباً للتعبير عن التهكم والسخرية والهجاء" (Dukes, B.T, p. 23)، وإمتازت الكوميديا القديمة أيضاً إنها "تقديم أعمالها بطابع الهزل المجوني "Burlesque" (Muhammad, 1972, p. 47)، وما يعلل ولادتها معتمدة لهذا المنهج، هو إن "الكوميديا القديمة قد نبعت من تدفق روح السخرية، وأصبحت بمثابة صمام الأمن بالنسبة للأشراف من أهالي أثينا، وما لبثت أن أصبحت سوطاً للرذيلة والحماقة، ثم أصبحت مجالاً خصباً للعبث الشخصي" (Dukes, B.T, p. 23)، وبالإشارة الى أبرز الكتاب الذين سطروا أسماءهم في تاريخ الكوميديا القديمة وأرسو ملامحها، الذين أشار إليهم أرسطو في كتاباته، مشيراً الى مُنشيء الفن الكوميدي تحديداً، وهما: "الشاعرين المعروفين من شعراء الكوميديا (خيونيدس وماجنس)" (Abu El-Ela, 1993, p. 19)، بالإضافة الى ذلك فإن هذه المرحلة من الكوميديا، كانت قد تطورت على أيدي مجموعة من الشعراء الى أن وصلت الى أوجها في المسرح على يد (أرسطوفان Arestophnes)، الذي يُعد من رواد الكوميديا في اليونان، وهو "الكاتب الوحيد لهذا النوع، الذي عثرت له على أعمال وهو (أرسطوفان)" (Muhammad, 1972, p. 47)، ويبدوا إن شخصيته المركبة كانت عنصراً مؤثراً، تقف بالخلف من أعماله التي إشتهرت بمتناقضات عده منها "الرصانة والإبداع والخيال، كانت حواراته طبيعية، تتميز بالحيوية، في حين كانت نكاته غليظة وجريئة" (Abu El-Ela, 1993, p. 89)، و"إشتهر أريستوفان بالبذاءة وبالكوميديا الهجائية" (sama, 2012, p. 12)، وإتسمت الموضوعات في كوميدياته "ان بناءها يقوم على الموضوع السياسي العام وبأن نهايتها سعيدة، وبأن الضحك فيها يعتمد على الفكاهة النقدية اللاذعة" (Fayez, 2019, p. 71)،على أن تقدم "بإسلوب جريء وتصوير دقيق للمجتمع الأثيني، فتارة تنتقد نظام الحكم، وتندد بالحكام، وتهاجم الساسة، وتطالبهم بوقف الحروب وتدعيم السلام، أو أن تدعو الى تحرير المرأة وضرورة إشراكها في إدارة الشؤون العامة، كذلك تناولت نظم التربية والتعليم بالدراسة والتحليل، أو أن تتعرض للموضوعات الدينية أو لمشاكل النقد الأدبي" (Fayez, 2019, p. 72).

بعدها شهدت الكوميديا المرحلة الثانية منها، والتي عرفت حينها بإسم "الكوميديا الوسطى، والتي إزدهرت خلال الفترة من 400 – 330 ق. م" (Dukes, B.T, p. 25)، عرفت بإعتمادها مبدأ السخرية والهزل والتهكم الممزوج بالإنتقادات لواقع المجتمع، و"أخذت تتجه شيئاً فشيئاً نحو الكوميديا الإجتماعية، لتنافس المسرحيات الفنتازيا والسُباب الشخصي" (Knova, 2006, p. 27)، وعلى ما يبدو إن "الهزلية هي الإسلوب الذي كان مفضلاً في ذلك العهد، وكانت الشخصيات تُرسم من واقع الحياة اليومية" (Dukes, B.T, p. 25)، كذلك إرتكزت في أعمالها التي قدمتها على مجموعة من الخصائص، "تميزت بالبذاءة، وإتجهت الى السخرية من الأساطير، والتهكم على الأعمال الفلسفية والأدبية" (Abu El-Ela, 1993, p. 77).

أما المرحلة الثالثة من الكوميديا والتي تُعرف بالكوميديا الحديثة، أو الكوميديا الجديدة، فقد إزدهرت بالفترة ما بين "336 – 250 ق.م" (Knova, 2006, p. 26)، وعرفت هي الأخرى بوفرة نتاجاتها، وحرصها أيضاً على تطوير العناصر الدرامية في الكوميديا كالحبكة، الجديد في الأمر إنها طورت وإهتمت بجملة نقاط أساس

منها: "تقوية العقدة، والإهتمام بدراسة الشخصيات في وضوح وصدق" (Dukes, B.T, p. 23)، ولعل ما "أسهمت به الكوميديا الحديثة هي الحبكة الدرامية، التي تعتمد على النصوص المكتوبة لها بدلاً من المرتجلة" (Fayez, 2019, p. 73)، النقطة التي تُعد غاية في الأهمية، حتى في تلك الموضوعات التي كانت "تدور حول الحب، والهجر، وتقوم الحبكة أساساً على فكرة الخلط، أو الخطأ في الشخصية، الذي ينكشف في النهاية لمصلحة الخير والنهاية السعيدة" (sama, 2012, p. 12)، وفي إشارة الى أبرز الرواد الذي أخذت أعمالهم صدى واسعاً، آنذاك: و"أهم كتاب الكوميديا الحديثة (فيلمون Philimon، ديفيلوس Diphilos، مينداندروس Menanderus)" (Fayez, 2019, p. 73)، وكان أكثرهم شهره هو "ميناندر المؤلف الوحيد بين الأربعة والخمسين مؤلفاً معروفاً من مؤلفي الكوميديا الجديدة" (Knova, 2006, p. 28)، وأبرز ما تميزت به أعمال "ميناندر بكوميدياته الأخلاقية، وبإستخدامه الشخصية النمطية، مثل الطفيلي، والمدعي، والسكير المدمن، والرذل والمتملق وغيرهم" (sama, 2012, p. 12).

ومما تقدم نخلص القول إن فنون "الدراما تنقسم في المفهوم الإغريقي إلى ثلاثة أجزاء الملهاة (الكوميديا) ممثلة بالقناع الأبيض الضاحك، والمأساة (التراجيديا) وهو الأداء التمثيلي الذي يؤدي إلى الحزن ويمثله القناع الأسود الباكي، أما الجزء الثالث فهو نوع خاص من الدراما يقع بين الإثنين، حيث يعتمد على قصص الأساطير ويعرف باسم (التراجيكوميدي)" (Aristotle, 2014, p. 68)، أو كما أصبحت تُعرف بإسم الكوميديا السوداء، وبالإشارة الى لفظ الكوميديا السوداء تاريخياً، فإن العديد من الدراسات تشير الى إن (أندريه بروتون) هو أول من أطلق على هذا النوع تلك التسمية بغية اللعب مع الموت، الجدير بالذكر إن (بروتون) ذاته لم يكن يتهيء له "إن عبارة الكوميديا السوداء التي إبتدعها عام ١٩٣٩، عشية تأليفه أنطولوجيا فريدة في تاريخ الأدب، هي (أنطولوجيا السخرية السوداء)، ستصبح عبارة شائعة ومصطلح نقدياً وإبداعياً ومفهوما من مفاهيم التي أرستها (السريالية)" (Wazen, 2013, p. 38)، هذه الحركة التي تمتاز بمضمون وتقنية فنية واعية، فالهزل والفكاهة والكوميديا تقدم بصورة مأطرة بالغموض والقلق والوهم، لهذا "جاءت السريالية، كي تحرر الكلمات، والألوان، والصوت، والموسيقى، من تراكمات الماضي، من الإلتزام، والقوانين المجحفة، والمُقيدة للفن، جاءت من أجل أن يلامس الفنان حقاً مُنتجه الإبداعي، بكل تلقائية" (Qadri, 2016, p. 153)، كما تميزت إن "الكوميديا السريالية تتجه الى الغرابة والفضاعة، فالكثير من الفطنة في هذه الأفلام يوصف اليوم بأنه (كوميديا سوداء)، لأن التأكيد هو على النكات المريضة والبشعة" (Jannetty, 1981, pp. 510 - 511)، وعلى صعيد الكتابة في السينما فقد "تغذت الكوميديا القاتمة على كتابات (تشالز داروين) (١٨٠٩-١٨٨٢)، و(سيجموند فرويد) (١٨٥٦-١٩٣٩)، اللذين ساعدت أعمالهما على إزاحة الفرد عن مركز الخطط الكبرى للأشياء، لقد كانت أفكار داروين الثورية في حينها حول التطور، وتأكيد فرويد على موضوع كان من المحرمات حول النزعة الجنسية واللاوعي، تقدم أساساً صلباً للكوميديا السوداء" (Grant, 2014, p. 870)، أما في روسيا فيشار الى بدايات كتابة القصة القصيرة الساخرة التي تعتمد على الإنتقاد للظواهر المجتمعية السلبية، ففي "عام ١٩٦٢ أبصرت النور الجريدة السينمائية الساخرة فتيل (Fitil)، وقد ترأس تحريرها الشاعر والمسرحي وكاتب السيناريو المعروف (سيرجي ميخالكوف)، وفي كل إصدار من تلك الجريدة السينمائية تضمن عدة قصص قصيرة، بفضلها ولد فن اللوحة القصيرة الساخرة، وأنتجت القصص في إستديوهات

البلد المختلفة، التي كانت تنتقد العيوب الموجودة في شتى مجالات الحياة" (Baginova, 2018, p. 241)، بإسلوب كوميدي ساخر.

ثانياً: مفهوم الكوميديا السوداء.

وبعد هذا إستعراض في النبذه التاريخية للكوميديا على وجه العموم وصولاً الى الكوميديا السوداء، مدار البحث، يمكن أن نستخلص مجموعة من المفاهيم الخاصة بالكوميديا السوداء والتي وردت بمسميات عدة، منها الكوميديا القاتمة أو الفكاهة القاتمة، أو كما تعرف بالفرنسية بـ"نظرية الكوميديا السوداء (Lahumour Noir)، أو ما تسمى بالكوميك الصادم، أو التراجيوكوميدي" (Hamdawi, 2012, p. 1)، إصطلاحاً، الكوميديا السوداء هي "الشكل المستفز من الكوميديا، وتؤكد على ثلاث تيمات متداخلة العلاقات: الإنسان وحش، وعبثية الحياة، والموت المخيم على كل شيء" (Grant, 2014, p. 869)، ويمكن أن تُعد على إنها "كوميديا نقدية وواقعية في معالجتها لسلوك الأشخاص العاديين غير الأبطال" (Muhammad, 1972, p. 48)، ويمكن أن توصف بحسب زاوية النظر التي ترى العالم من خلالها، إنطلاقاً من كون إن "الكوميديا السوداء تحمل نظرة متشائمة" (Khanjar, 2018, p. 74)، هذا النوع من الكوميديا "يأخذ شكل التقليد الهجائي الأرسطوفاني فيكشف عن الأخطاء السخيفة للشخصيات الوظيعة كي تنال ما تستحقه من سخرية" (Muhammad, 1972, p. 48)، إن الكوميديا السوداء تُعد "شذوذاً عن القاعدة لإعتبار إن البؤس قاعدة للكوميدية" (Bentley, 1968, p. 305)، لهذا نجد إن كل ما تتعرض له الكوميديا السوداء إنها "في جوهرها تتناول أكثر الموضوعات قداسة للمجتمع، خاصة الموت" (Grant, 2014, p. 869)، وبالتالي فهي تتبنى السخرية من التابوهات، كذلك فالكوميديا السوداء تسعى الى أن "تصور أناساً أسوء مما نعهدهم عليه، بينما تصور التراجيديا أناساً أحسن مما نعهدهم عليه في الواقع" (Abu El-Ela, 1993, p. 10)، فضلاً عن كون "الكوميديا لا تستهدف إستثارة المشاعر الهائلة كالحزن والخوف والشفقة مثل التراجيديا، بل تهدف الى إستنهاض الهمم المتقاعسة عن طريق الضحكة والبسمة الهادئة" (Al-Nimr, 2016, p. 126)، أما ما يمكن أن نشهده من "شيء مبهج ومضحك، يهدف الى إصلاح السلوك" (Muhammad, 1972, p. 48)، لا أكثر، وفي نظرة فلسفية تأملية لحالة الضحك التي تقدم في الكوميديا السوداء، نرى إن "الضحك والبكاء في الحقيقة وجهان لعملة واحدة، بل إنهما يمثلان نشاطاً فنياً، يرتكز على أساس نفسي مشترك، الا وهو تفريغ التوتر، بمعنى إن الإنسان بالضحك أو البكاء، لابد أن تسبقه حالة من التوتر النفسي، تصل الى ذروتها، بأن ينخرط المرء في نوبة بكاء، كأنما هذه النوبة صمام في مرجل يغلي ولابد أن ينطلق فيه البخار حتى لا ينفجر" (Al-Nimr, 2016, p. 126)، الأمر الذي يمكن أن يُعد كأحد الوظائف الغاية في الأهمية للضحك الذي يقدم عبر المشاهد الكوميدية، وهو ما يُعرف في عموم فن الدراما بالتطهير، وبهذا يمكن القول إن الكوميديا قد "طورت نظرية الضحك، كالتطهير، لتصبح النظرية النفسية عند فرويد، وأتباعه في مدرسة التحليل النفسي، حيث الضحك هو إطلاق الطاقة النفسية المكبوتة" (Fayez, 2019, p. 68)، وهو ما يتفق معه ويشير آليه كل من (أرسطو) و(إفلاطون)، فهم يرون إن "الضحك صفة من صفات البشر التي ينفردون بها، وهو دليل ذكاء وإبداع، وإن دل على شيء فهو يدل على صحة نفسية، فالضحك والملهاة يقومان بنوع من التطهير، يجعلنا أدعى الى الهدوء والإستسلام... الملهاة إنها محاكاة فعل هزلي ناقص يحصل له تطهير المرء بالسرور والضحك من أمثال الإنفعالات" (Hajj,

(2020, p. 7، إذن فالضحك في الكوميديا السوداء لا يسعى الى الإضحاك بحد ذاته، فهذا يسمى تهريجاً، فلا "يوجد في تاريخ الدراما ما يشير الى إن الكوميديا تهدف الى مجرد الضحك، ولو إن الضحك بلا شك مقترن بالكوميديا... فالكوميديا تلجأ الى العقل لا الى العاطفة وتختص بالمجتمع" (Muhammad, 1972, p. 51)، لهذا باتت "الكوميديا مطلباً ملحاً دائماً، فعندما تسؤ الحياة يكون الضحك عزاء، وعندما تكون الحياة طيبة فإنهم يريدون أن يمتعوا أنفسهم بنفس الطريقة" (Smith, 2010, p. 253)، أي الضحك، إن "الكوميديا السوداء في جميع الأجناس الأدبية تحمل في طياتها رؤية إبداعية عبثية تشائمية، قوامها الضحك الجنوني، والهستريا اللاواعية، والنقمة العارمة على معايير السلطة، والقيم، وتابوهات المجتمع" (Hamdawi, 2012, p. 3)، كذلك تمتاز "الكوميديا السوداء (La Comedia Noire)، تلك الكوميديا الساخرة، التي تصور المفارقة الصارخة بين السلوك والقيم، وتتسلح بالضحك، والجنون، والهذيان، والمحاكاة الساخرة" (Hamdawi, 2012, p. 2)، وهو ما يميز الكوميديا السوداء التي تتسلح دون غيرها من فنون الكوميديا بخاصية مهمة وهي أن يكون "لها دوراً كبيراً في تأليب الرأي العام" (Khanjar, 2018, p. 72)، فهي تقوم على أساس "تدمير كل الثوابت التي تستند إليها الأنظمة السياسية المعاصرة على جميع الأصعدة والمستويات" (Hamdawi, 2012, p. 2)، فالكوميديا السوداء "كانت وما زالت تحمل معها هدفاً سامياً، الا وهو الهدف السياسي، والإجتماعي، والإقتصادي، فهي العين الثاقبة التي تصور المجتمع بصور مختلفة، التي من شأنها أن ترتقي بهذا المجتمع نحو التحول" (Khanjar, 2018, p. 72)، سياسياً وإجتماعياً وإقتصادياً، وحتى دينياً، فهي تَعتمد على توجيه "نقد أو طعن مصوغ بثوب فكه، إنها بديل مقبول، للعقاب وهجوم متعمد على شخص بهدف سلبه كل أسلحته وتعريته من كل ما يتخفى فيه ويتحصن وراءه" (zadeh, B.T, p. 105)، ذلك لأن "الكوميديا السوداء تعكس أوجاع المواطن، السياسية والإجتماعية، وتقدمها بقالب ساخر، يرسم البسمة على الوجه، ويضع خنجراً في القلب" (zadeh, B.T, p. 102)، لهذا نجد إن الموضوعات في الكوميديا السوداء تدور "بين اليأس والتهكم، بين المفاجئة والفضيحة، بين الإستهزاء الذي لابد منه والإحساس الجنائزي، متكئة على قدرتها في زعزعة المحرمات والتابوات، أيا تكن، فلا محرمات أمام الكوميديا السوداء، سواء أكانت دينية أو إجتماعية، أو سياسية" (Wazen, 2013, p. 39).

المبحث الثاني: تمثلات الكوميديا السوداء في الدراما التلفزيونية

هذا النوع من الكوميديا، أي (الكوميديا السوداء)، يمكن أن يكون بأشكال وأنواع متعددة، لهذا نجد تمثلاتها قد تجسدت في أنواع مختلفة من الفنون كما في "السينما، التمثيلية، الوثائقية، الرسوم المتحركة" (Baginova, 2018, p. 242)، والدراما وصولاً الى البرامج في التلفزيون، "فالكوميديا تعبير يوصف به الكثير من الأعمال الأدبية، الدرامية وغير الدرامية" (Muhammad, 1972, p. 46)، ويعتمد في صياغته للنصوص ضمن هذه الأنواع من الفنون على وفق هيئة موزونه وإيقاع مدروس ومحسوب حسابه، يرافقه أحياناً الغناء، ليكون في "لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على إنفراد، تتم محاكاته في شكل درامي، لاسردي، بأشياء تثير الضحك، وبذلك يحدث التطهير، من إنفعال الغضب" (Abu El-Ela, 1993, pp. 59 - 60)، على صعيد السينما، كما في الفيلم الأول المصنف ضمن فئة أفلام الكوميديا السوداء، المقتبس عن رواية (الانذار الأخير-Red Alert)، لبيتر جورج، الرواية ليست كوميدية في

الأصل، لكنها وضعت في قالب سيناريو الكوميديا السوداء، ليخرج لنا المخرج ستانلي كوبريك بفيلم (دكتور سترينجلوف Dr. Strangelove)، الذي عبر المخرج من خلاله عن مخاوف إندلاع الحرب النووية بين الإتحاد السوفيتي والولايات المتحدة الأمريكية، فموضوعات الإرهاب والحروب لم تكن غائبة في سيرة الكوميديا السوداء دراماياً، أو تناقش موضوعات تعد الأكثر قداسة ورهبة كالموت، كما في الفيلم الأمريكي الصامت "(السيد فيردو) ، ١٩٤٧، أثار هذا الفيلم إنتاج أفلام مهمة من نمط الكوميديا السوداء" (Grant, 2014, p. 871)، الذي يحكي قصة طرد الممثل شارلي شابلن، من عمله وبدلاً من البحث عن عمل آخر يقوم بأخذ قرار بالتزوج من سيدات المجتمع الأغنياء، ثم بعد ذلك يقوم بقتلهم، "إن العوالم في الكوميديا السوداء تجعل من الحياة نكتة كونية" (Grant, 2014, p. 943)، أو أن تتناول قضايا تهريب وتجارة المخدرات، كما في المسلسل التلفزيوني الذي تربع على عرش أفضل عشر مسلسلات بالتلفزيون الأمريكي، وهو مسلسل "(البرتقالي هو اللون الأسود الجديد)، وهو مسلسل أمريكي، ينتمي الى نوعية الكوميديا السوداء، تدور قصته حول امرأة تدعى بايبر شابمان، تعيش في مدينة نيويورك، حكم عليها بالسجن لمدة ١٥ شهراً، في سجن إتحادي للنساء، عن قضية تهريب مخدرات دولياً" (Abdel Hamid, 2013)، إضافة الى موضوعات أخرى كالخيانة بأنواعها وشذوذ الجنسي والإنحراف والعنف الشديد، الذي يدفع الى الإنتحار أحياناً، وكل ما يمكن أن يدور في فلك المجتمعات، كذلك هو الحال في روسيا التي حرصت على إنتاج نماذج عديدة من هذه الكوميديات على يد المخرج الروسي (ليونيد يوفيتش غايداي)، الذي لقب بملك الكوميديا السوداء، فقد حققت أفلامه ولا تزال تحقق نجاحات جماهيرية واسعة، ففي تلك الأعوام "ظهرت كوميديات رائعة لليونيد غايداي (العملية واي)، وغيرها من مغامرات (شوريك) ١٩٦٥، و(الأسير القوقازي) ١٩٦٧، و(اليد الماسية) ١٩٦٩، وقد إستلهم المخرج الأشكال الكوميدية القديمة بدرجة كبيرة، يثريها بالطرق الحديثة للتصوير، بمضمون معاصر، في تلك الكوميديات إنتقد (غايدي) في مرح حاذق عيوب واقعه المعاصر" (Baginova, 2018, p. 240)، أما الجوانب السياسية لم تكن هي الأخرى بعيدة عن دائرة إشتغال الكوميديا السوداء، كما في تلك المسلسلات التي شكلت صورة للأجيال في الثمانيات والتسعينيات، وعلى سبيل المثال: "مسلسل (مرايا)، الكوميدي الناقد، الذي إستطاع عكس الصورة الواضحة لسوريا بمجتمعها وإقتصادها وسياستها، لأكثر من ٣٠ عاماً منذ عام ١٩٨٢ حتى ٢٠١١، تضمنت حلقاته مواضيع تفشي المحسوبية والقمع وإستحكام السلطة على حياة السوري" (Al-Dalati, 2019)، وحتى تلك الجوانب المعنية بإقتصاد الدول فهي حاضرة ومتمثلة في العديد من الإعمال الدرامية، وما فيلم (ذئب وول ستريت The Wolf of Wall Street)، الا خير مثال للأفلام التي عالجت الموضوعات الاقتصادية ونالت إعجاباً وصدى واسعاً، فالفيلم يروي حياة خبير بورصة، في نظرة شاملة لما يمكن للمرء أن يفعل مع القليل من المال الزائد، يقدم الفيلم رجل البورصة الخالي من أي مبادئ للأخلاق، في جو من الضحك والمتعة، كل هذه الموضوعات تعالج بفلسفة خاصة بالكوميديا السوداء، بصورة تجعلك تضحك من الألم، إنه الموت الذي تحاول الكوميديا السوداء اللعب معه دائماً، ففي الغالب وإن تعددت الأفكار ففكرة اللعب مع الموت هي الحاضرة، كما في فيلم (هاملت)، الذي جذب إهتمام المشاهدين والنقاد، "لعب دور هاملت في الفيلم إينوكينتي سموكتونوفسكي، البطل رجل شجاع، مفكر، يقود صراعاً ضارياً ضد المجتمع المخادع الفاسق لبلاط الملك كلاوديوس" (Baginova, 2018, p. 242)، لقد عدت معالجة هاملت

الفنية ثمرة أبحاث إبداعية طويلة للمخرج، أو في الفيلم الأمريكي (هارولد وموود) ١٩٧١، الذي ناقش فكرة محاولة إنتحار الشباب المراهقين في العشرين من عمرهم، أو فيلم (هيذرز) ١٩٨٩، الذي يسلط الضوء على مشكلات العنف في حياة المراهقين وما شهدته المدارس الثانوية من أحداث، الشيء متكرر فكلا الفيلمين على سبيل المثال لا الحصر، (هارولد وموود)، و(هيذرز)، يقدم عائلة مضطربة، كذلك هو الحال مع فيلم (إيجي يهبط) ٢٠٠٢، فهو الآخر يصور أخوة مراهقين يساعدون على إنتحار أمهم، في تنويع أكثر معاصرة، إن الموضوع الأكثر إثارة للجدل، هو تصدي الكوميديا السوداء الى تلك الموضوعات التي تُعد من المحضورات والتابوهات، لهذا نرى إن الكوميديا السوداء تحرص على تناول موضوعات تناقش فيها أمور محرمة ترتبط بمؤسسات تقليدية لها قناعاتها ورؤاها وفلسفتها وسياستها في أمور "العلاج النفسي، والدين، والعسكر، والتي تصر دائماً على إن عالمنا عقلاني ومنطقي... إن الثلاثي الذين يستشيرونه (الكاهن، والطبيب النفسي، وعم في الجيش)، لا يفهمون أي شيء عن الحياة، إن إرشادهم مؤذي.... إنه مجتمع منافق يتظاهر بالتقوى، كيف أن الحياة مقدسة لنا، فإننا نكون في إتجاه الكوميديا قاتمة، تقدم الموت والدمار، (المرآة المجنونة)" (Grant, 2014, p. 871)، وفي روسيا مرة أخرى حيث "أخرج إيليم كليموف (١٩٣٣-٢٠٠٣)، فيلم الكوميديا الساخرة (أهلاً وسهلاً، أو ممنوع دخول الغرباء) ١٩٦٤، التي كانت تسخر من المظاهر (البيروقراطية)، في معسكر الطلائع، في الفيلم يوجد العديد من التقنيات المبالغة الفنية الساخرة والهجائية" (Baginova, 2018, p. 248)، لذا نجد إن أكثر الموضوعات "العشوائيات تسود في الكوميديا السوداء سواء في إنتحار أو في الحياة المحبطة، التي تؤدي بالشخصيات الى اليأس" (Grant, 2014, p. 869)، ففي فيلم (روبن، روبن)، الذي تم إنتاجه عام ١٩٨٣، يسجل هو الآخر إنتحار بالصدفة، لكاتب مسحوق يموت عندما يشنق نفسه دون أن يقصد، حين يقرر التوقف عن محاولة الإنتحار، أو أن تلجأ الكوميديا السوداء في بحثها للموضوعات التي تناقشها "النقائص الاجتماعية التي تمس موطن الداء مساً خفيفاً، وتعالجه برفق قدر الإمكان، وليس هدفها أن تبتر أو أن تجتث أو أن تستأصل، وقد تهاجم الكوميديا الأخطاء بشدة وبعنف، ولكن هجوم بناء من أجل الإصلاح لا من أجل الهدم، وهي إذ تُضحك الإنسان على نقائصه، فإن ذلك من أجل أن يعزف عنها ولا يتردى فيها" (Al-Nimr, 2016, p. 126)، كما في المسلسل المكسيكي (للرغبة وجوه مظلمة، ٢٠٢٠)، الذي يعالج مشكلة التفكك الأسري، وإنشغال رب الأسرة عن عائلته، التي تتعرض الى مشاكل لاتحمل عقباها، وبعد هذه الموجة الكبيرة في الإنتاج السينمائي والتلفزيوني، لنمط الكوميديا السوداء، برز العديد من الكتاب والمخرجون الذين تخصصوا بهذا النمط من الكوميديا السوداء، وقدموا العديد من الأعمال الدرامية، الأمر الذي دفع "أكثر الإستديوهات الى التخصص فيه أيضاً، مثل إستديو إيلينج، في إنكلترا، وبدأ من (قلوب طيبة وأكاليل، ١٩٤٩)، وحتى (قاتل السيدات، ١٩٥٥)، تخصص هذا الإستديو في الفكاهة السوداء، لقد كان لإنكلترا ميل طويل لهذا النمط... ومخرجون مثل (كوينتين تارانتينو، قصة شعبية رخيصة) والأخوين (كوين، فارجو)، و(بول توماس أندرسون، ليالي راقصة ١٩٩٧، وماجنوليا ١٩٩٩)، هم مؤلفون أمريكا الجدد للكوميديا السوداء، كما إن (جاري ريتشي، الجمل بما حمل، ١٩٩٨، إختطاف، ٢٠٠٠)، قد إستمر في هذا النمط في إنكلترا" (Grant, 2014, p. 872)، وإنتشر إنتاج الأعمال الدرامية في العالم بشكل كبير على صعيدي السينما والتلفزيون، فقدمت السينما العالمية أهم وأبرز أعمال الكوميديا السوداء، أمثال أفلام: (مختل

الأمريكي American Psycho، عام ٢٠٠٠)، للمخرج ماري هارون، وفيلم (Shaun of the Dead، ٢٠٠٤)، إخراج إدغار رايت، وفيلم (في بروج In Bruges، عام ٢٠٠٨)، للمخرج مارتن ماكدونا، كذلك الفيلم الذي حاز على جائزة الأوسكار لأفضل فيلم هو (الرجل الطائر Birdman)، للمخرج أليخاندرو غونزاليز، والمنتج عام ٢٠١٤، وفي الدراما التلفزيونية فقد شهدنا العديد من نتاجات الكوميديا السوداء أبرزها ماهو حصرياً على قناة نيتفلكس، منها مسلسلات: (عِطر، ٢٠١٨)، (الرقص مع الأفاعي، ٢٠١٩)، (نساء فابريسيو، ٢٠١٩)، (نساء في الهاوية، ٢٠١٩)، (على أحدهم أن يموت، ٢٠٢٠)، (٣٦٥ يوماً، ٢٠٢٠)، وأحدثها منهم: (الأوهام القاتلة، ٢٠٢١)، (من قتل سارة، ٢٠٢١).

المبحث الثالث: إشتغالات عناصر لغة الوسيط في توظيف الكوميديا السوداء بالدراما التلفزيونية

للمخرج في السينما والتلفزيون أدوات أساسية فنية وتقنية، يستند من خلال توظيفها بالشكل والصيغة التي تنبغي، أو التي يراها هو مناسبة، إن التوظيف الأمثل لإشتغال تلك العناصر يُعد من الأساسيات التي يسعى إليها المخرج من أجل التحقيق الهدف المبتغى (الرسالة) من العمل الفني، فهي بذلك تمثل الدعامات الأساسية داخل بنية العمل الفني على وفق الرؤية الإبداعية للمخرج لخلق حالة من الإقناع والتشويق لدى المشاهد، لذا نجد إن عملية تحديد الكيفية لإشتغال الكوميديا السوداء عِبرعناصر لغتها في الدراما التلفزيونية يكون وفق ترتيبها بالشكل الأتي: "الشخصية، الحبكة، اللغة، الفكر، المرئيات، الغناء" (Abu El-Ela, 1993, p. 27)، الأمر الذي يفرض على المخرج خصوصية ودور أكبر في آلية توظيف إشتغالات عناصر لغة الوسيط بما يتلائم مع طبيعة النوع والجنس والشكل الذي ينتمي إليه العمل الفني وبالخصوص منها الكوميديا السوداء في الدراما التلفزيونية، وللوقوف على تلك الإشتغالات تستعرض الباحثة أهم وأبرز تلك العناصر ذات العلاقة المباشرة والوثيقة بالكوميديا السوداء في الدراما التلفزيونية والتي يحرص مُعظم مخرجي التلفزيون في العالم على توظيف إشتغالها خلال معالجتهم الإخراجية لأعمالهم الفنية في التلفزيون وهي كما يأتي:-

الشخصية - (Personal):

تُعد عملية رسم ملامح الشخصية من الأمور الغاية في الأهمية، وبالخصوص حين يكون على الشخصية تقديم نمط معين خاص من الفنون الدرامية، وبالخصوص منها الشخصية في الكوميديا السوداء، الأمر الذي يحتم على كاتب السيناريو الإلمام بجملة من الإشتغالات التي تساعد وتسهم مع الشخصية في "الكشف عن حقيقة أفكار ومشاعر وإتجاهات الشخصيات بأساليب لبقة بارعة من خلال إنتقاءهم للكلمات ومن خلال طبقة الصوت والصمت الذي يدخل في سياق كلامهم، وإستخدام الممثلين لقواعد النحو وتركيب الجمل ومفردات اللغة واللهجات خاصة" (Hamed, 2016, p. 155)، فالإتجاهات والميول وأفكار ومعتقدات ومشاعر الشخصية تُعد من الأمور المهمة، التي تسهم في بناء الشخصيات بالأعمال الدرامية، سيجموند فرويد أكد في أغلب موضوعاته على المحرمات والنزعة الجنسية واللاوعي لدى الفرد والشخصية، كان "مفتوناً بهذا النمط، الذي يشبه قصة رجل يصعد الى المشنقة لكنه يطلب منديلاً يلف به رقبته ليحميها من البرد، لقد كانت الكوميديات القاتمة بالنسبة لفرويد آلية دفاعية حتى الموت" (Grant, 2014, p. 870)، إن عملية رسم ملامح الشخصية في الكوميديا السوداء تتمتع بنوع من التعقيد في بناء الشخصية الذي يقوم على أساس ماهو

نقيض، بين ظاهر وباطن الشخصية، فالكوميديا السوداء تستند الى أكثر من نمط، يتسم كل منها ببعد خاص، كما هو الحال في إعتمادها على "أشخاص أردياء وهم شخصيات كوميدية، تتصف بعيب خُلقي ما: كالبخل، والفُجر، والجُبن، والإدعاء، من وجهة نظر (أرسطو)، إنها مثيرة للضحك" (Abu El-Ela, 1993, p. 19)، كما في المسلسل التركي (الكوميديا السوداء ٢)، الذي يقدم شخصية البطل الذي يعاني من عيب خلقي، وهو إنعدام أسنانه الأمامية، كذلك كونه أعضب اليد اليمنى، فالكوميديا السوداء تلجأ أحياناً الى تلك الشخصيات "لما كان هجاء الشخصيات العامة يشكل خطورة كبيرة في ذلك الوقت، فقد إتجه الهجاء الى نحو الأشخاص العاديين، ونحو الموضوعات الاجتماعية والعقائدية" (Muhammad, 1972, p. 47)، الأمر الذي يفرض على كتاب السيناريو الجهد الأكبر من أجل "خلق شخصيات لا تُنسى من خلال تحطيمهم للقوالب السائدة لمعالجتها" (Baginova, 2018, p. 241)، كما في المسلسل التلفزيوني (التنين الساموراي الأعزل، ٢٠٢٠)، الذي يستعرض من خلال شخصية البطل عودة خبير مالي من طوكيو الى وطنه في المكسيك، ليحل محل جده كرئيس عصابة مخدرات، ما يحتم على شخصية البطل محاربة الخصوم في صراع على السلطة، فالشخصية حين تتصدر تسلسل عناصر اللغة في الكوميديا السوداء، تعتمد على تبني "إسلوب التمثيل والعرض الذي يعتمد عليه المخرج أو (الدراماتورج) في تقديم الكوميديا السوداء، فالتمثيل يتسم بالمبالغة الشديدة في الحركة ومسرحية الأداء المفتعلة، مع التأكيد على المفارقات المحسوسة الصارخة" (Saliha, 1999, p. 139)، والدور سيكون على المخرج قبل الممثل في عملية ترجمة صورة الشخصية كما مرسوم لها بالنص قبل أداءها بما يتوافق وينسجم مع نوع وطبيعة العمل الفني.

البنية الصوتية - (Audio structure):

إن الإشتغال في البنية الصوتية (الحوار، الموسيقى، المؤثرات الصوتية، الصمت)، يُعد من أكثر العناصر تأثيراً وفعالية في إغناء بنية الصورة في العمل الفني بعموم الفنون، وفي الكوميديا السوداء على وجه الخصوص، كونه يعد "عنصراً مهما في لغة التعبير، وهو ليس مجرد إضافة بل حالة تكامل في فن الخطاب المرئي" (Al-Baydani, 2011, p. 5).

الحوار- (Dialogue):

هو وسيلة الإتصال والتفاهم بين الناس، ويتمثل بذلك الكلام الذي يدور بينهم، لكن المقصود من الحوار في موضوع بحثنا هذا يختلف تماماً عن ما هو متعارف عليه في الدراما السينمائية والتلفزيونية التقليدية، "إن الحوار ليس سوى عنصر من عناصر هذا الفن" (David, 2004, p. 103)، الحوار خالصاً كما هو لا يكفي، فالكوميديا السوداء لا تعتمد على الحوارات التقليدية، فهو يعتمد على النصوص بشكل آخر، مغايير لما هو مألوف، فالحوار يبحث عن التأثير بإشتغالاته الخاصة، لذا نجده يعتمد على عنصر التنافر والتعارض، وكذلك "يعتمد الحوار في الكوميديا السوداء على المفارقات والمتناقضات" (Karim, 2018)، ففي فيلم الجوكر، الممثل (خواكين فينيكس) الذي قدم شخصية الجوكر، يقول في إحدى حوارته: (إنني قتلت الشبان الثلاثة في القطار، لأن حياتي كلها كوميديا، قتلتهم لأنهم ماكانوا ليستطيعوا الغناء لإنقاذ حياتهم)، قالها وهو يضحك، وإستمر بالضحك حتى أنهى المشهد بقتلهِ لمقدم البرنامج على الهواء مباشراً، أو أن يتمثل التنافر والتعارض في النص بشكل آخر، فما يمكن أن ينتج كما هو شائع بالخطأ المطبعي في حوار الدراما

التقليدية، يكون هنا عنصر إشتغال وتوظيف في حوارات الكوميديا السوداء، فما "بين لفظي Immoral، أي لا أخلاقي أو فاسق، وبين Immortal، أي الخالد الذي لا يموت، فبمجرد حذف حرف T، أو إضافته، يغير تغييراً تاماً في المعنى، بل يستبدل كلمة جليلة بأخرى رديئة" (Nelson, 1999, p. 166)، وهو ما يمكن أن يُعد لبساً بالمفهوم العام والظاهر لمفردة معينة، وذلك هو المغزى المطلوب، وهو توظيف إشتغال عنصر الحوار، بالكيفية التي تتناسب مع نوع الكوميديا السوداء، الأمر الذي أكد عليه (أوجست توماس) في حديثه عن أهمية الحوار: "يجب على السطر أن يتقدم بالقصة أو يطور الشخصية أو يثير الضحك (Hermann , 2015, p. 293)" والمقصود به ذلك الضحك الممزوج بالهزء والسخرية، فالحوارات في الكوميديا السوداء، هي "أداة تدمير وهدم، أداة كامنة في الداخل أو الباطن، في اللاوعي والمجهول، إنها السخرية المشبعة بالقدرية، تهز المشاعر والأحاسيس، إنها منبع التكدير والإزعاج والمضايقة، على الرغم ما تحمل من هزء وهزل" (Wazen, 2013, p. 39)، فالحوار يعتمد ويؤكد على مبدأ التناقض، تأسياً بقول الشاعر: (شر البلية ما يضحك)، أو إنه يعتمد الى مبدأ التورية الذي يقوم على أساس "إستخدام لفظة أو عبارة أو مجموعة ألفاظ يمكن تفسيرها بطريقتين مختلفتين تماماً، ذلك النوع من الكلام الذي يقال بكل براءة بقصد معين ولكنه يفهم بمعنى مختلف تماماً عن المعنى المقصود، دون أن يدرك المتحدث إمكانية أن يسيء المتلقي فهم ما يقال" (Nelson, 1999, p. 176)، لهذا نجد إن إشتغال عنصر الحوار في الدراما القائمة في بنائها على الكوميديا السوداء، أمر غاية في الأهمية، فهو يعطي دلالات متعددة، أكثر مما تبدو عليه في العلن، إن أساس الحوار هو اللغة وأساس اللغة هي الكلمة، "فأن للكلمات سحراً وأثراً كبيراً في إثارة المخيلة التي تضيف صوراً أخرى داخل الذهن تدعم الصورة الفيلمية، حيث إن للكلمات رموزاً تعيد إحياء الصور المحتجبة في نفس كل منا" (Al-Baydani, 2011, p. 28)، ومن هنا تتجلى خصوصية الحوار في الكوميديا السوداء، فالحوار لا يقتصر الى أن يعد جزء من الأجزاء الأساسية في بنية المجرى الصوتي في السينما والتلفزيون فحسب، أو إن يقتصر دور الحوار على وصف المكان، أو تعريفنا بحركة الشخصيات داخل وخارج في المشهد، أو أن يعرض موضوع القصة فحسب، بل تتجلى أهمية ودور الحوار من خلال "توضيح أو تفسير ما صعب إيضاحه، لأن الحوار يتعاون مع باقي الوسائل الأخرى لإيضاح المعنى المطلوب" (Al-Nadi, 1987, p. 112)، فالحوار في الكوميديا السوداء يشكل عنصر إشتغال أساس من عناصر لغة الوسيط، لإغناء بنية الصورة ودلالاتها، لأن الصورة في بعض الأحيان تبقى عاجزة عن إيصال الفكرة ما لم يرافقها الحوار، فالحوار في موضوعات الكوميديا السوداء لايقتصر دوره فقط على أن "يؤدي وظيفة سردية" (Mayo, 1997, p. 168)، بل إن الحوار في الكوميديا السوداء نوع خاص مركب يتمثل في خصوصيته عبر "الضحك الذي يثيره، هو من النوع المزعج والمحرج، ويجعل المقابل في وضع من التردد، بين الخوف والرهبة، بين التقزز والإنكماش، إن هذه السخرية تتراوح بين اليأس والتهكم، بين المفاجئة والفضيحة" (Wazen, 2013, p. 39)، فالحوار بذلك يتجاوز الضحك، ويضع المشاهد في حيره من أمره، "إنه يتجاوز النكتة، أو إنه ضد الكوميديا، لأنه يعارض البدايات الجديدة المرتبطة بأكثر أنواع الضحك، فالفكاهة السوداء، تجعل المتفرج، دائماً في حالة قلق: هل من المفترض أن أضحك هنا ؟، وذلك بتحويل السرد الى شضايا متناثرة" (Grant, 2014, p. 870)، ويجعل المشاهد في حالة عدم توازن مستمرة، من خلال الحرص على خلق تأثيرات خاص في الحوار، ويعتمد كتاب السيناريو في كتاباتهم للكوميديا السوداء على عبارات خاصة

مزدوجة المعنى، وبعض الألفاظ والعبارات النابية في المجتمع، وموضوعات تدور في فلك الإنتحار والموت، وتناقضات المجتمعات وتقديمهما بقالب ساخرة.

- **الموسيقى - (Music):**

أما الموسيقى المصاحبة للحوار في بنية الصوت فهي الأخرى لها خصوصيتها في كيفية التوظيف والإشتغال في فن الكوميديا السوداء على وجه الخصوص، وما يميزها هو إنها تعمل بالتضاد مع بنية الصورة في الدراما التلفزيونية، وبكيفية خاصة ومتفردة، تقوم على أساس تقديم "صدمات سمعية مثل دندنة مالكولم ماكدويل لأغنية جين كيلي، (الغناء تحت المطر)، وهو يضرب الناس حتى الموت كما في فيلم (برتقالة آلية، ١٩٧١)، إن الكوميديا السوداء هي النمط الوحيد سواء كان كوميدياً أم غير كوميدي، الذي يستخدم الموسيقى مناقضاً لما هو بصري" (Grant, 2014, p. 870)، كما هو الحال في المسلسل التلفزيوني (سجين في مهمة رسمية، ٢٠١٨): الذي يستعرض إلقاء القبض وإدخال بطل المسلسل الى السجن على أنغام موسيقى حماسية راقصة، إن إشتغال الموسيقى في بنية الصوت، بالتباين مع بنية الصورة، يعد دوراً فريداً، يسهم في تكوين دلالات أعمق وأبعد مما هي عليه في بنية الصورة، فالموسيقى هنا تسهم في إضفاء قيم درامية أعمق، عبر تكوين الدال والمدلول "على إعتبار أن العلامات الصوتية تنبع أساساً من حالة عقلية يكون لها عادة تفسير دلالي يرتبط وسياق النص والعرض إضافة إلى إرتباطه بسياق الدلالات التي تنبع من الممثل ذاته" (Al-Kashef, 2006, p. 169)، لذا تُعد الموسيقى أهم مصادر التعبير الدلالية لما تتمتع به من إحالات ذهنية تستطيع "أن تلعب دوراً كبيراً في إغناء لغة الوسيط، فالصوت بعناصره (الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية والصمت)، ومن خلالها تشكلت مستويات إضافية للمعنى وتهيء تأثيرات حسية عاطفية تزيد من نطاق وعمق وكثافة تجربتنا الى مدى أبعد مما يمكن بلوغهُ من خلال الوسيلة المرئية" (Al-Baydani, 2011, pp. 33 - 34).

- **الأزياء - (Fashion):**

هي إحدى أهم العناصر المشاركة في تكوين بنية الصورة كونها وسيلة ذات دلالة تعبيرية فنية وجمالية، ما يميزها إنها أمينة للواقع الى أقصى حد، فهي مطابقة للحقيقة الى الحد الذي يسمح لنا بالتعرف على مكنونات الشخصيات بسهولة، ذلك "إن الملبس هو اقرب شئ للفرد، فهو الذي يقترن بشكله وبجمله، او على العكس يميزه ويؤكد شخصيته" (Martin, 1964, p. 59)، كما هو الحال مع بعض الشخصيات في الكوميديا السوداء "التي تظهر في أبسط صورها في إرتداء النساء لملابس الرجال، وقيام الرجال بأدوار النساء، بحيث يصعب التمييز بين الجنسين، ويبدو جميع الممثلين كمخلوقات شاذة" (Saliha, 1999, p. 139)، كما في المسلسل التلفزيوني (سجين في مهمة رسمية، ٢٠١٨): ففي مشاهد السجن قدم المخرج، رجالاً مثليين بملابس النساء، الأمر الذي أسهم في التمييز بين الشخصيات وميولها الجنسية، فالأزياء ليست عنصراً فنيا منعزلاً، عن باقي عناصر لغة الوسيط، فهي تؤدي "دورها بالتعاون أو بالتناقض في مجموعة الممثلين واللقطة ككل" (Martin, 1964, p. 58)، وبحسب (بارت) فإن بمقدور الزي التعرف على طبيعة الشخصية وجذورها الإجتماعية والإقتصادية والدينية والسياسية، وعمرها ومهنتها وذوقها العام، وللأزياء القدرة على سرد معلومات وخفايا متوارية خلف شخصية دون الحاجة الى ذكرها بشكل مباشر ضمن سياق الحوار، إن أهم وظائف الأزياء هي "الوظيفة الدلالية للملبس، فالإنسان يلبس كي يمارس نشاطه الدال" (Fadl, 1987, p.

(251، الأزياء بدورها شكلت علامة فارقة تُحيل المشاهد الى مفاهيم متعددة "لأنه دال يحيلنا إلى عدة مدلولات تتجاوز العلامة التي صممت الملابس من أجلها" (Bart, 1987, p. 57)، فقد تدل الأزياء على الزمن والمكان وفصول السنة، وحالة الطقس، فالأمر ليس شكليا وحسب، بل إن الزي انعكاساً لما تحسه وتحمله الشخصية من ميول وعواطف لهذا فإن إشتغال عنصر الأزياء مبنياً على إشتراطات جمالية ودرامية وخصوصاً في الكوميديا السوداء.

- **الإكسسوار- (Properties):**

يُعد حضور عنصر الإكسسوار بالإشتغال منفرداً أو بالإشتراك مع باقِ عناصر لغة الوسيط أمراً غايه في الأهمية، فهو يرافق الشخصيات الدرامية، الى حد أن يرتبط وإياها إرتباطاً وثيقاً وملازماً للشخصيات، والمنظر على حد سواء، أو أن يتبوأ دور العلامة، لأنه "شيء ما يعبر عن شيء" (Kassem, 1987, p. 14)، كونه يتمتع بالقدرة على الإيحاء والدلالة والتعبير، فهو يأخذ دور العلامة، لذلك يمكن الإستعاضعة عن ظهور الشخصية بدلالة مكملاتها من قطع الإكسسوار، كما إستخدم المخرج (العقاد) في فيلم (الرسالة)، الإكسسوار للدلالة عن الشخصية الإمام على (ع)، حين أظهر السيف (ذو الفقار) للدلالة عن صاحب السيف، أو كما هو الحال في فيلم (الصرخة)، فغالباً ما كان يستعيض المخرج عن شخصية القاتل بظهور السكين التي يستخدمها في قتل ضحياه، إن الدور الدلالي الذي تلعبه تلك الأدوات التي ترتبط من حيث التوظيف والتعبير في الجانبين الدرامي والجمالي، والإكسسوارات نوعان، منه ما يرتبط بالشخصية، ومنها مايرتبط بالديكور ثابتاً كان أو متحرك، لهذا "إن كل من الأثاث والستائر والصور المعلقة والمصابيح والكتب والرحلات والتلفونات كلها ممتلكات الإستديو أو ما يدعى بـ مستلزمات المنظر (Props)... كل شيء يستخدمه الممثلون مثل الهاتف تدعى ممتلكات يدوية" (Zettel, 2013, p. 28)، تبرز أهمية إشتغال وتوظيف الإكسسوار من خلال ما تحمله قطع الإكسسوار من طاقة تعبيرية، لأنه يقوم بالكشف عن خصائص الشيء التابع له (Abu Talib, 1990, p. 35)، ويسهم في تزويد المُشاهد بجملة من مؤشرات والإشارات والعلامات عن قيمة الأشياء ذاتها بالإضافة الى قيمة أو حالة الأشياء أو الشخصيات إقتصادياً التي ترتبط وإياها يصل الى حد أن يكون جزء هام مكمل دال على الشخصية، وميولها، وجنسها، وعقيدتها، وحتى طبيعة عملها وتخصصها، فإننا عندما نرى مثلاً: "عصا وقبعة وزوج من الأحذية" (Stephenson, 1993, p. 191)، فما عسى المقصود أن يكون غير شارلي شابلن، بهذا أصبح عنصر الإكسسوار يتمتع بقدرة على الإيحاء الى المشاهد لتوليد المعاني والدلالات خارج إطار الصورة ذاتها.

المؤشرات التي أسفرعنها الإطار النظري

خلاصـــة لما تقدمت بـه الباحثة في الإطار النظري بعد هذه دراسة الموسومة بعنوان:

(إشتغال الكوميديا السوداء في الدراما التلفزيونية)، فقد توصلت الباحثة إلى مجموعة من المؤشرات التي تتماشى مع أهداف البحث كفقرات يمكن إستخدامها كـأداة للتحليل، وهي كالأتي-:

1- تميل الشخصيات في الكوميديا السوداء الى كسر التابوهات والمحرمات بقالب ساخر.

2- تسهم الموسيقى وبقية عناصر المجرى الصوتي عبر التباين مع الصورة في الكشف عن الكوميديا السوداء.

3- يسهم عنصري (الأزياء والإكسسوار) في الكشف عن سمات وميول وقيم شخصيات الكوميديا السوداء.

إجراءات البحث

منهج البحث: إعتمدت الباحثة في إنجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي والذي يعرف بـ"وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره" (Abu Talib, 1990, p. 94)، بوصفه أداة للتحليل حيث يوفر هذا الإجراء إمكانية البحث في معاني وتحليل إشتغالات الكوميديا السوداء في الدراما التلفزيونية، عبر تحليل العينة المختارة للوصول إلى أهداف البحث.

أداة البحث : بعد إستكمال الإطار النظري قامت الباحثة بإستخلاص المؤشرات الواردة فيه وعرضها بوساطة إستمارة خاصة أُعدت لهذا الغرض على عدد من الخبراء المختصين*، في قسم السينما والتلفزيون بكلية الفنون الجميلة، بغداد، وقد حصلت الموافقة على إعتماد ما ورد من هذه المؤشرات كأداة للتحليل بنسبة ٩٠%، وبناءاً على ذلك فقد إعتمدتها الباحثة كأداة للتحليل:

1- تميل الشخصيات في الكوميديا السوداء الى كسر التابوهات والمحرمات بقالب ساخر.

2- تسهم الموسيقى عبر التباين مع الصورة في الكشف عن الكوميديا السوداء.

3- يسهم عنصري (الأزياء) في الكشف عن سمات وميول وقيم شخصيات الكوميديا السوداء.

وحدة التحليل: تفترض عملية تحليل العينة إستخدام وحدة ثابتة للتحليل ينبغي أن تكون واضحة المعالم، لذا ستعتمد الباحثة، اللقطة او المشهد الذي يتضمن وبشكل واضح في إشتغالات الكوميديا السوداء في الدراما التلفزيونية، من خلال عناصر لغة الوسيط، المتمثلة عبر (**الشخصية، والموسيقى، والأزياء**)، الموجودة داخل بنية العمل الفنية.

عينة البحث: المسلسل المكسيكي (أسرار وأزهار - بالأسبانية: La Casa de las Flores). وجاء إختيار العينة للاسباب التالية :

1- سنة إنتاج المسلسل حديثاً ٢٠١٨ - ٢٠٢٠.

2- يعرض حصرياً على (نتفلكس).

3- التوظيف الدقيق لـ إشتغال عناصر لغة الوسيط دراماياً في الكوميديا السوداء.

هذا وستقوم الباحثة بإستخدام مؤشرات الإطار النظري كأدوات لتحليل العينة، وسيكون إستخدام أدوات التحليل حسب أولوية التوظيف والإشتغال في بنية المسلسل.

---

* - الاساتذة الخبراء المختصين المدرجة اسماءهم ادناه حسب الاحرف الابجدية:

1- أ.م.د. حكمت البيضاني، رئيس قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية، كلية الفنون الجميلة، بغداد.

2- أ.م.د. ياسر الياسري، قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية، كلية الفنون الجميلة، بغداد.

3- أ.م.د. متي عبو بولص، قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية، كلية الفنون الجميلة، بغداد.

المؤشر الأول: تميل الشخصيات في الكوميديا السوداء الى كسر التابوهات والمحرمات بقالب ساخر:

في المشهد الأول لمسلسل (أسرار وأزهار)، يستعرض المخرج بتقنية (الفلاش باك)، عبر (روبرتا) أولى الشخصياته التي تظهر في الدقائق الأولى وهي تُقدم على فعل الإنتحار، فور دخولها الى بيت الزهور الذي تعود ملكيته الى (دي لا مورا)، العائلة القدوة، والنموذجية، التي يبدوا أفراد أسرتها على إنهم مجتمعين متحابين كما في الصورة السريالية التي تجمعهم، على الأقل كما من وجهة نظر المجتمع، الصورة التي حرصت ربة العائلة (فرجينيا)، الحفاظ عليها أمام الجميع، إن توظيف إشتغال عنصر الشخصية في الدقائق الأولى من المسلسل، كان غاية في الأهمية، وهو بالتحديد ما إرتكز عليه المخرج وبمستويات عدة، منها أولاً: فقد أولى بذلك الأهمية لعنصر الشخصية بالدرجة الأولى دون العناصر الأخرى، من خلال شخصية (روبرتا) التي تخطت وكسرت أكثر من حاجز، يمثل كل منها تابو بحد ذاته، لا يقل أهمية عن الأخر، منها أن يُعري ويكشف من خلال (روبرتا) عن ميول معظم الشخصيات الأساسية منذ الدقائق الأولى من المسلسل، بدل التعريف بهم كما هو سائد في الدراما التقليدية، فضلاً عن إقدام شخصية (روبرتا) الى فعل الإنتحار الذي ترفضه كل الديانات السماوية، وبقالب من السخرية، في متجر للزهور، وسط أجواء حفل العائلة بعيد ميلاد (أرنستو) رب الأسرة.

وفي المشهد آخر، من ذات الحلقة، يطلب (خوليان)، من محاسب العائلة (دييغو)، أن يتبعه الى متجر الزهور، ليتبادلوا نزواتهم معاً، بالرغم من علم (خوليان)، المسبق بوجود جثة (روبرتا) التي مازات تتدلى من حبل المشنقة، وهنا أراد المخرج يكشف للجمهور عن الصورة الحقيقية ومستوى حالة الشذوذ والفسق التي وصلت إليها هذه الشخصيات بالمجتمع، حتى في أشد الضروف قساوة، وكإنه يحاول التعبير عن السخرية حتى من الموت، عبر تقديمه لهذا المشهد، وهذه اللقطات، أمام جثة (روبرتا) المعلقة في سقف بيت الزهور، أنه تحد وإصرار واضح لهذه الشخصيات لكسر جميع التابوهات والمحرمات بقالب ساخر، متشفعة بالكوميديا غطاءً لها.

في مشهد آخر من ذات الحلقة الأولى، تجتمع العائلة جميعها في متجر الزهور، بعد محاولة الإبنة (باولينا) إبلاغ جميع أفراد العائلة بحادثة إنتحار (روبرتا)، وبالخصوص منهم: (فرجينيا، و أرنستو)، أما (فرجينيا) فلم تكترث الى المصيبة التي حلت بالعائلة، بل صبت جل إهتمامها وحرصها على إلتقاط صورة العائلة الجماعية في حفل عيد الميلاد، التي ستتصدر أخبار الصحافة والإعلام، الأمر الذي فرض على جميع شخصيات العائلة الضحك والإبتسام أمام عدسات الكاميرا، وهنا قدم المخرج صورة السخرية الكبيرة تجاه حالة الإنتحار والموت، إستطاع من تقديمها عبر قالب كوميديا سوداوي ساخر، من خلال تلك الضحكات التي إرتسمت على وجوه العائلة المثالية (دي لا مورا)، وهي مجتمعة لتأخذ صورة العائلة، هذا التقليد التي حرصت ربة الأسرة (فرجينيا)، على الظهور به للمجتمع سنوياً، مهما جرت من ظروف، وذلك لحرصها على نشر أخبار عائلة (دي لا مورا) على صفحات المجلات، غير مكترثين بذلك لحادثة الإنتحار، بالإضافة الى عدم إكتراث ربة العائلة الى معرفتها خبر علاقة زوجها بعشيقته المنتحرة (روبرتا) في متجر الزهور وسط حفل عيد ميلاد رب الأسرة.

المؤشر الثاني: تسهم الموسيقى عبر التباين مع الصورة في الكشف عن الكوميديا السوداء:

بعد مشاهدة عينة البحث مرات عدة وجدت الباحثة إن أبرز العناصر إشتغالاً طيلة أحداث المسلسل بعد الشخصيات هو عنصر الموسيقى، وذلك من خلال معالجة المخرج لتلك المشاهد عبر التباين الكبير بين بنية الصوت مع الصورة، وبالخصوص في تلك المشاهد الأساسية بحلقات المسلسل، التي شهدت الإحتفال بعيد ميلاد رب الإسرة (أرنستو).

في بداية المشهد من الحلقة الأولى للمسلسل، وغناء السيدة (فرجينيا)، على الأنغام المرافق لعزف الفرقة الموسيقية الحي، لأغنية عيد الميلاد، أمام الجمهور المتواجد، بينما (روبرتا) تُقدم على فعل الإنتحار في الصورة، بعد أن دخلت الى بيت الزهور.

أما في مشهد الجنازة الذي جرى عرضه في الحلقة الثانية، كان الغناء حي في مراسم عزاء جنازة (روبرتا) التي إقيمت لها في الملهى الليلي الذي كانت تديره، والذي يحمل ذات أسم متجر الزهور وهو (بيت الزهور)، وسط حضور كبير للعاملات في النادي، وعائلة (دي لا مورا)، حتى أبناء (روبرتا) كانوا في مقدمة الحاضرين ليشاركوا المعزين في مراسم عزاء والدتهم بالغناء والرقص.

إن إستخدام الموسيقى بهذه الكيفية المناقضة لما هو بصري، يمثل عنصر الإشتغال أساس ودال، من شأنه أن يحيل بالمُشاهد الى نوع الكوميديا المُقدم، لقد شكلت هذه المشاهد لوحة وعلامة فارقة، إعتمد من خلالها المخرج على المزج الدرامي بين عناصر الكوميديا والتراجيديا معاً، لتسهم بتقديم كوميديا سوداء ساخرة، إرتكزت بهذه الموضوعات ذات القداسة للمجتمع، خاصة الموت متزامنة مع توظيف إشتغال عنصر الموسيقى، بهذه الكيفية، أثارت الضحك، والتهكم عبر هذا التناقض، أما من خارج الكادر، أو من داخل الكادر، لتقدم بذلك نوعاً كوميديا أصيلاً، فالموسيقى أخذت دور العلامة الصوتية التي باتت تشير الى ذلك النوع وهو الكوميديا السوداء.

المؤشر الثالث: يسهم عنصر (الأزياء) في الكشف عن سمات وميول وقيم شخصيات الكوميديا السوداء:

في الحلقة السادسة، تضم أحد المشاهد ثلاث شخصيات في صالة المطار، هم: (باولينا)، وزوجها المتحول جنسياً الى امرأة (ماريا خوسيه)، بالإضافة الى رجل الأمن المسؤول عن تدقيق جوازات السفر، فقد تمكن المخرج من خلال التوظيف الدقيق لعنصر الأزياء، وبالتحديد مع شخصية (ماريا خوسيه)، من الكشف عن جوانب متعددة في المشهد الكوميدي، حيث أسهم عنصر الأزياء أولاً وقبل كل شي من الكشف عن تلك الميول الجنسية، والمعتقدات الفكرية لشخصية (ماريا خوسيه)، وإستطاع من الكشف عن حالة التناقض الكبير الذي تعيشه تلك الشخصية فيما هو في باطنها وبين مظهرها الخارجي، والذي عبر عنه من خلال التباين الحاد بين صورة (ماريا خوسيه)، المتحول جنسياً كما هو في جواز السفر، وبين الشكل والمظهر الخارجي للشخصية، بالتالي فقد أسهمت الأزياء بذلك بالكشف عن الميول الفكرية والجنسية للشخصية ضمن بُنية المشهد

الكوميدي، فضلاً في تقديم عنصر الأزياء الدعم اللازم للشخصية، والمخرج على حد سواء، للتعبير عن ميول الشخصية الجنسية.

في الحلقة السادسة، قدم المخرج لنا مشهداً بتقنية (الفلاش باك)، يستعرض من خلاله مجموعة من اللقطات لشخصية (خوسيه ماريا)، قبل التحول جنسياً، يبدو فيها ببعض الملابس النسائية، وهنا تمكن المخرج من خلال توظيف عنصر الأزياء، للكشف عن الميول الجنسية لشخصية (خوسيه ماريا)، قبل أن يُقدم الى التحول جنسياً، وبالتالي فقد أسهمت هذه اللقطات التي تمثلت: بالجوراب، والحذاء، والتنورة، في الكشف عن السمات الفكرية التي تمثلت بالميول الجنسية، لشخصية (خوسيه)، تجاه الجنس الآخر.

في مشهد آخر من الحلقة السادسة، يقع خلاف بين (أرنستو)، وبين (خوسيه ماريا)، الذي جاء لمساعدته في السجن، بسبب أزياءه، وهناك يتعرض (خوسيه ماريا)، الى مضايقات من السجناء لذات السبب، لقد تمثل إشتغال الأزياء بصورة أخرى مغايرة، عن ما سبق ذكره من أمثلة، ليكون بذلك عنصر الأزياء مركز الصراع داخلي لدى الشخصية مع نفسها بالدرجة الأساس، فضلاً عن الشخصيات الأخرى المساندة أو المصاحبة، وحتى المناوئة، لإثبات ذاتها أمام الجميع، في مشهد كوميدي.

في مشهد آخر من الحلقة السادسة، يصور لنا المخرج فريقين من الرجال والنساء، إحداهما بالضد من الأخر، في حقيقة الأمر، إن النساء الذين يظهرن على يمين الصورة، هم رجال أيضاً، وليس ثمة أي عنصر نسائي في كلا الصورتين بالمشهد، كل ما في الأمر هو الاشتراك البليغ لعنصر الأزياء هو الذي امكن المخرج من تقديم هذه الشخصيات بهذه الصورة والكيفية للكشف أولاً عن السمات والميول التي تعاني منها تلك الشخصيات، بالتالي فقد أسهم عنصر الأزياء أحد عناصر بنية الصورة من قلب كف الموازين، وثانياً إضفاء جانباً جمالياً أسهم في تقديم مجموعة من الشخصيات على هيئة نساء كما هي ميولهم الجنسية.

النتائج والاستنتاجات.

النتائج: من خلال ما تقدم في الإطار النظري للبحث تبين الاتي:

* إن اشتغال الكوميديا السوداء في الدراما التلفزيونية يتم من خلال الاستعانة بعناصر لغة الوسيط التي تبدأ تمظهراتها من النص الأدبي وصولاً الى باق العناصر الأخرى.
* تحل الشخصية المرتبة الأولى من حيث الأولوية توظيف اشتغال مفردات اللغة السينمائية، لما لها مميزات تمنح من خلال الكوميديا السوداء فاعلية وتأثير درامي أكبر.
* غالباً ما تميل الشخصيات في الكوميديا السوداء الى كسر التابوهات والمحرمات بقالب ساخر.
* إن استخدام الموسيقى وبقية عناصر المجرى الصوتي من خلال اللحن الدال والمعبر عن حالة معينة بالتباين مع الصورة يسهم في رسم ملامح الكوميديا السوداء.
* للأزياء والإكسسوار دور كبير في الكشف عن سمات وميول وقيم شخصيات الكوميديا السوداء.

الاستنتاجات:

- تُعد الكوميديا السوداء السبيل الأمثل الأكثر أماناً لكشف ومناقشة ونقد النقائض، وكسر حاجز التابوهات، للخوض في الأمور والقضايا المحرمة كونها صاحبة النظرة البانورامية والناقد الموضوعي والمصور لعيوب المجتمعات، فهي بذلك تلعب دور آلة التصوير (الكاميرا) التي لا تتوانى عن فضح المستور دون التلاعب بإطار فكهة خدمة للصالح العام.
- تعتمد الكوميديا السوداء على إشتغالات عديدة لعناصر لغة الوسيط في الدراما التلفزيونية، منها ما يُعد اشتغالا جمالياً، فضلاً عن اشتغالها الدلالي بغية الكشف عن النقائض الاجتماعية، مرة بالمقارنة في سلوك، ومرة بالسخرية والضحك منها.
- تمثل الشخصية عنصر الارتكاز الأول الذي تستند وترتكز إليه الكوميديا السوداء في الدراما التلفزيونية.

References:

1. Abu El-Ela, E.-D. (1993). *Aristotle's Theory of Thales in Comedy.* Cairo: Madbouly Library.
2. Abdel Hamid, R. (2013, 12 21). Black comedy tops the top 10 best American TV series. Al Shorouk Newspaper - published article.
3. Abu Talib, M. (1990). *Research methodology* (Vol. 2). Mosul: Dar Al-Hikma for printing and publishing.
4. Al-Baydani, H. (2011). *Aesthetics and sound techniques.* Cairo: Academy of Arts.
5. Al-Dalati, Y. (2019, 11 28). Black comedy in the Syrian drama.. The beginnings and the most prominent works. Syria: Syria Magazine, Cinema and Drama page, published article.
6. Al-Kashef, M. (2006). *body language. : .* Cairo: Academy of Fine Arts.
7. Al-Nadi, A. (1987). *An introduction to the art of writing drama.* Tunisia: Abdul Karim Ben Abdullah Foundation.
8. Al-Nimr, M. S. (2016). *Foreign drama and behavioral deviations of adolescents. .* Egypt: Al-Arabi for publishing and distribution.
9. Aristotle. (2014). *The Art of Poetry.* (I. Hamadeh, Trans.) Damascus: Hala for publication and distribution.
10. Baginova, L. (2018). *World artistic culture in the twentieth century cinema.* (E. Mahmoud, Trans.) Abu Dhab: House of Culture and Tourism - Word.
11. Bart, R. (1987). Essays on theatre. (س. بشور, Trans.) Damascus: The Ministry of Culture and the Higher Institute of Dramatic Arts.
12. Bentley, E. (1968). *life in drama.* (J. I. Jabra, Trans.) Beirut: Modern Library.
13. Dadoush, I. (2020). The dialectic of the comic actor and the dramatic event in the cinematographic medium. University of Baghdad - Department of Cinematic and Television Arts - an unpublished doctoral thesis.
14. David, G. (2004). *American cinematic writing. Damascus.* Syria: Publications of the Ministry of Culture.
15. Dukes, A. (B.T). *drama.* (M. Khairy, Trans.) Arab Republic of Egypt: Ministry of Culture and National Guidance.
16. Fadl, S. (1987). *Structural theory in Arabic criticism.* Baghdad: House of Cultural Affairs.
17. Fayez, W. (2019). *satirical political programmes.* The Arab Republic of Egypt: Dar Al-Mashreq Al-Arabi.
18. Grant, B. (2014). *Encyclopedia of Cinema (Schirmer).* (A. Youssef, Trans.) Cairo: The National Center for Translation.
19. Hajj, K. (2020). *Script and drama.* Syria: Syrian Virtual University.
20. Hamdawi, J. (2012). *Black comedy theory.* Iraq: Babel Foundation for Culture and Information.
21. Hamed, R. (2016). *The image of the psychiatrist in Arab films and its relationship to his mental image among a sample of young people.* United Arab Emirates: University Book House.
22. Hermann , L. (2015). *Scientific foundations of screenwriting for film and television.* (M. Muharram, Trans.) Cairo: ruya for publication.
23. Jannetty, L. (1981). *Understanding cinema.* (J. Al, Trans.) Baghdad: Ministry of Culture and Information - Dar Al-Rashid Publishing House.
24. Karim, A. (2018, 4 23). Satire and black comedy. Iraq: Iraq News Network.
25. Kassem, S. (1987). *An introduction to semiotics.* Casablanca: Oyoun Publications, New Najah Press.
26. Khanjar, A. (2018). *The performance of the actor in the plays of Le Maire.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 87.

27. Knova, M. (2006). *comedy.* (A. Shantan, Trans.) Baghdad: House of Cultural Affairs.
28. Martin, M. (1964). *Cinematic language and image writing.* (S. Makkawi, Trans.) Egypt: The Egyptian General Organization for Authoring, News and Publishing.
29. Mayo, P. (1997). *Screenwriting.* (Q. Al-Miqdad, Trans.) Damascus: Publications of the Ministry of Culture.
30. Muhammad, H. R. (1972). *Drama between theory and practice.* Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing.
31. Nelson, T. (1999). *Comedy theory in literature, theater and cinema.* (M. E. Nassif, Trans.) Cairo: Academy of Arts.
32. Qadri, A. (2016). *Cinema Poetry dialectical language and simology in cinema.* Italy: Mediterranean Publications.
33. Saliha, N. (1999). *Contemporary theatrical currents.* Arab Republic of Egypt: Hala for publication and distribution.
34. sama, A.-N. (2012). *The Art of Comic Writing (The Seventh Art Vol)* (Vol. الفن السابع). Syrian Arab Republic: The General Institution for Cinema.
35. Smith, G. (2010). *Encyclopedia of the History of Cinema in the World Silent Cinema.* (M. A. Moneim, Trans.) National Center for Translation.
36. Stephenson, R. (1993). *Cinema is an art.* ((. Haddad, Trans.) Damascus: Publications of the Ministry of Culture.
37. Wazen, A. (2013). black comedy. *(Issue 70)*. Doha - Qatar: Doha Journal - published article.
38. zadeh, S. W. (B.T). Satirical literature types and development over the past ages. *(12)*. Islamic Republic of Iran: Islamic Azad University - published research.
39. Zettel, H. (2013). *Reference in TV production.* (S. Al-Janabi, Trans.) United Arab Emirates: University Book House.

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1181

The effectiveness of the space allocated for advertising within cities

Ban Jwad Kadhim [a1], *Marwan Tawfik abd* [b]

[a] *Postgraduate student/ College of Applied Arts, Middle Technical University, Baghdad, Iraq*
[b] *College of Applied Arts, Middle Technical University, Baghdad, Iraq*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 4 June 2023
Received in revised form 14 June 2023
Accepted 15 June 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
Effectiveness
Commercial Advertisement

ABSTRACT

Advertisements have an important role in delivering information to the recipient, and there are several common ways to present these ads to them , including advertisements through communication sites, light advertisements, printed advertisements, and there are advertisements through internal or external roads, etc ,.

in this research, the effectiveness of the allocated space will be clarified Within the cities, Baghdad (Al-Rusafa) is a model, as the importance of the advertisement lies not only in delivering the content of the advertising message to the recipients only, but in the way in which the content of the advertisement and the elements it contains influence the recipient in attracting and suspense, as it is considered the goal of the message for the advertised product

It is the basis of the advertisement, so road advertisements are one of the printed advertisements through which they attract the attention of the recipient, and road advertisements are the most widespread in the streets of Baghdad because of their importance and effectiveness for the recipient, which is done through display and the location (the area in which the advertisements are placed) advertisement This is done in a vertical or horizontal way, so the promotion of goods and services that takes place through printed advertisements and how they are presented has an impact on the recipient, because advertisements are not limited to roads and include buildings, streets, malls and all areas of the recipient's presence, as advertising is a means of influencing him, and later achieves the response that It is the ultimate goal of the advertisement, which represents the focus of the study for this research, so the research problem was identified by the following question:

What is the effectiveness of advertising space within cities?.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: banjwad253@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1181
Ban Jwad Kadhim, Marwan Tawfik abd: The effectiveness of the space allocated for advertising within cities.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

فاعلية المساحة المخصصة للإعلان داخل المدن

بان جواد كاظم[1]
م.د. مروان توفيق عبد[2]

الملخص:

ان الاعلانات لها دور مهم في ايصال المعلومات للمتلقي , و ان هناك عدة طرق متداولة لطرح تلك الاعلانات لهم, منها الاعلانات عبر مواقع التواصل, و الاعلانات الضوئية والاعلانات المطبوعة وهنالك اعلانات عبر الطرق الداخلية او الخارجية وغيرها , في هذا البحث سيتم التوضيح عن فاعلية المساحة المخصصة داخل المدن بغداد (الرصافة) انموذجا, اذ ان اهمية الاعلان لا تكمن فقط في ايصال مضمون الرسالة الاعلانية الى المتلقين فحسب وانما في الطريقة التي يضع فيها مضمون الاعلان وما يحتويه من عناصر ذات التأثير على المتلقي في جذب والتشويق, اذ يعتبر هدف الرسالة للمنتج المعلن عنه هو اساس الاعلان, فتعد اعلانات الطرق واحده من الاعلانات المطبوعة التي يتم عن طريقها جذب انتباه المتلقي ، وتعد اعلانات الطرق الاكثر انتشارا في شوارع بغداد لما لها من اهمية وفعالية لدى المتلقي, والتي تتم عن طريق العرض وموقع (المنطقة التي يتم وضع الاعلانات فيها) الاعلان وذلك بطريقة عامودية او افقية , فالترويج للسلع والخدمات التي تتم عن طريق الإعلان المطبوع وكيفية عرضها لها أثر على المتلقي , بسبب ان الاعلانات ليست مقتصرة على الطرق وتشمل البنايات والشوارع والمولات وكافة مناطق تواجد المتلقي , إذ يعد الإعلان وسيلة للتأثير عليه, وفيما بعد يحقق الاستجابة التي تعد الهدف النهائي للإعلان، الذي يمثل محور الدراسة لهذا البحث، لذلك تم تحديد مشكلة البحث بالتساؤل الآتي:

ما فاعلية المساحة الاعلانية داخل المدن؟

الكلمات المفتاحية: فاعلية، الاعلان التجاري

1.2أهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن اهمية البحث في النقاط الاتية:

1 - يساعد المتخصص في توفير قاعدة معرفية و خاصة طلاب كلية الفنون التطبيقية قسم تقنيات اعلان وكذلك المؤسسات ذات الشأن.

2- يسهم في معرفة فاعلية مساحة الاعلان في الطرق الداخلية.

3- يحاكي الجانب الجمالي للطرق في مدينة بغداد.

3.1 هدف البحث

يهدف البحث الى:

(الكشف عن فاعلية المساحة الاعلانية داخل المدن)

4.1 حدود البحث:

[1] طالبة دراسات عليا، كلية الفنون التطبيقية، الجامعة التقنية الوسطى، بغداد، العراق.

[2] كلية الفنون التطبيقية، الجامعة التقنية الوسطى، بغداد، العراق

الحدود الموضوعية : فاعلية مساحة الاعلان في الطرق الداخلية.

الحدود المكانية: اعلانات مدينة بغداد\ الرصافة (شركة اسيا سيل).

الحدود الزمانية : 1\1\2021 الى 1\10\2021 **تم تحديد الفترة الزمنية لموائمتها مع فترة كتابة البحث ، فضلا عن ذلك في هذه الفترة الزمنية نشط نشر إعلانات اسيا سيل.**

5.1 تحديد مصطلحات:

اولا-فاعلية

لغوياً: **"(الفعل) بالكسره:** حركة الانسان, او كناية عن كل عمل"(Al-Fayrouz Abadi, 2005, p. 143)

اصطلاحاً: (سمة ماهو فعال) (Ahmed Mukhtar, 2008, p. 325).

اجرائيا:

ثانيا: الاعلان (التجاري)

لغويا:(اعلن التجار او المؤسسات الرسمية و الحاصلة في الصحف، الراديو والتلفاز، او بواسطة نشرات تعلق على الجدران في الشوارع، على ابواب الدوائر، الترويج ينزل بضاعة او الى حفله او اعلام بأمر اعلانات).(Al-Obaidi Amin, 1999)

اصطلاحا " نشاط يؤدي نشر او اذاعة الرسائل الاعلانية المرئية واخرى بصرية على المتلقي"((Zakaria Ibrahim, 1979, p. 30).

اجرائيا:

الدراسات السابقة :

قامت الباحثة بجهود من أجل الحصول على دراسة ترتبط بالدراسة الحالية وذلك لتعزيز دراستها والاستفادة منها على مستوى الإجراءات البحثية او أي جانب علمي يدعم البحث الحالي، ولقد تم العثور على دراسات عديدة تقترب او تتشابه بالعنوان من الدراسة الحالية، وعند استعراض محتوى تلك الدراسات فيما يتعلق بخطة البحث واجراءاتهُ، لم تجد من هذه الدراسات ما يمكن اعتماده لأنها تتطابق معها فقط في التخصص العام وليس في التخصص الدقيق.

الفصل الثاني –الإطار النظري-

2.1مفهوم الإعلان

تم ذكر الاعلان في القران الكريم عدة مرات منها قولة تعالى "ربنَا إِنَّكَ علَمتَ ما نُخْفِي وما نُعلِنُ وما يخْفَى علَى اللَّهِ مِن شَيءٍ " (Surah Ibrahim verse 38) ، وقال تعالى أيضا " واللَّه يعلَم ما تُسِرونَ وما تُعلِنُون"(Surah An-Nahl, verse 19) ان الله سبحانه وتعالى ذكر في كتابه الحكيم الاعلان منذ الاف السنين بانه يعلم ما تخفي نفوس البشر وما يعلونون عنه والإعلان هنا بمعنى الكشف والجهر والتصريح، أي عكس السر ولإخفاء .

اذ ان الاعلان فن قديم موجود في المجتمعات البشرية , وعند البحث عن الإعلان نجد توضيحات من قبل الباحثين والمتخصصين الذين نظر كل منهم للإعلان من زاوية معينة، وذلك

وفقا للرؤية التي انطلق منها كل باحث ولعل مرد ذلك يعود لتعدد أبعاد الإعلان، اتصالية , فكرية، وارتباطه بعلوم اخرى, اذ انه يعد **((فن جذب انتباه المتلقي بالتركيز على الجوانب الإيجابية للسلعة، بهدف تحفيز المتلقي المستهدف للشراء أو اتخاذ رد فعل قد يكون متوقّعا من طرف المعلن، وذلك من أجل بناء صورة ذهنية جيّدة عنه وعن سلعته في آن واحد))** (Imber-Jane,2000,P.13),أي لابد ان تكون الصورة المنقولة عن المنتج ذات واقعية وجمالية في الان ذاته.

اذ يعد الاعلان بحد ذاته شكل يقدم لتحقيق وظيفة نفعية، وله الدور المؤثر الذي يظهر المستوى الثقافي والفكري للبلدان اذ **"يمكنك أن تقرأ أفكار أي أمة من خلال إعلاناتها"** (Al-Zoubi 2008, pp. 29-30)، أي من خلال الافكار الاعلانية يمكن ان نظهر معالم البلدان في تكوين الاعلان, والفكرة لها الدور المؤثر في الاشارة الى ثقافة ذلك البلد, وله تأثير على اقتصاده.

كما يعتبر الاعلان" **وسيلة غير شخصية لتقديم الافكار او السلع او الخدمات بواسطة جهة معلومة ومقابل اجر مدفوع** "(jornal of Marketion 1948,P205) أي ان الاشخاص الذين يقمون بترويج تلك السلع والخدمات ليس لمنفعة شخصية ,وانما لتلك الشركات التي تحثهم على ترويج منتجاتهم مقابل اجر مالي.

اذ (**يتكون من مجموعة من الأنشطة التي بواسطتها توجه بعض الرسائل إلى مجموعة مختارة من المتلقين بغرض إخبارهم والتأثير فيهم لشراء السلع والخدمات أو لتغير انطباعهم تجاه بعض العلامات التجارية أو المنشآت المختلفة)** (Hadidi, 1999, p. 20), ويقوم الإعلان بإيضاح المضمون منه من خلال معلومات وبيانات استخدام السلعة, اذ يساعد الشركة المنتجة على جذب متلقين جدد اذا انه يعد **((نشاط يقوم بنشر المعلومات والبيانات عن السلع والخدمات و المنشآت بقصد تنوير المستهلكين في التعرف على حاجتهم وعلى كيفية إشباعها ومن اجل مساعدة المنتجين في اكتساب عملاء جدد من خلال تعريف هؤلاء العملاء المرتقبين على السلع والخدمات التي يقدمها هؤلاء المنتجون))** (Nasser 1998, p. 104), ويعد مضمون الاعلان بأنه مجموعة انشطة توفر الخدمات للمستهلك من خلال الكم والنوع ,ويمكن توضيح خصائص الاعلان بالاتي: (Hadidi ,pp. 40,41)

1- الإعلان نشاط له هدف محدد يتمثل في تحقيق مصلحة المعلن.

2- يعتمد الإعلان عن التكرار للوصول إلى المتلقي المستهدف.

3- في الإعلان عناصر جذب النظر والانتباه والاستحواذ على الاهتمام .

٤ -**وهو ما يمثل أحد مظاهر الاختلاف الأساسية بين الإعلان والإعلام**, اذ تبين هذه الخصائص ما يمكن ان يستهدفه المعلن وماهيه الطريقة التي يتم من خلالها ايصال الاعمال المعلن عنها للمتلقي.

2.2العناصر البنائية في الاعلان: يعتمد المصمم في تصميمه على مجموعة من العناصر البنائية والاسس والعلاقات المرتبطة معا, التي تسهم في تنظيم بناء محكم يلائم مع طبيعة الفكرة, لتأسيس شكل جديد وتحقيق الهدف المراد ايصاله للمتلقي من خلال التأثير والاقناع بهذا البناء ليست جمع عناصر فقط ,وانما يتم تنظيمها وفق نظام او نسق من العلاقات لتكوين اشكال

تجذب الانتباه في تصميم اعلاني مبتكر من الجانب الجمالي والوظيفي, فالتنظيم يكمن في فضاء الإعلان عن طريق" **مجموعة من العلاقات المتشابكة مع بعضها البعض تتوقف فيها الاجزاء على بعضها الاخر العلاقة الكلية (الشمولية)** "(Ibrahim, p. 8) , اي تلك الاجزاء تكمل بعضها البعض , اي ترتبط هذه الانساق من عده علاقات مع بعضها بشكل مبتكر ,كذلك يمكن تحقيقها عن طريق ثلاث مستويات منها قصدي ونسقي والبنائي يشتغل (**تركيب وبناء يقوم به المصمم بإنشاء فكره ما بشكل مبتكروفق قو انين و انساق تحكمها في بنية الاعلان التجاري**)

(Salah Fadel, p. 127), اي عن طريق تركيب وبناء عناصر تعمل على تكوين الشكل وفق اليه معينه يلجا اليها المصمم عن طريق تنفيذ الفكرة مبتكره لا نشاء(**بناء ناتج من ترابط ترتيب العناصروالاسس وما تكون منهم من علاقات تصميمية بصوره مترابطة وفق قو انين يتم انشاء بشكل مبتكر**, وانها تكون على وفق(**مجموعة انساق من التحولات تحتوي على قو انين خاصة بها من شانه ان يبقى قائما ويزداد بفضل التحولات دون الخروج عن هذا النسق**) (Zakaria Ibrahim, p. 30)،

واظهارو ابرازقيمته الجمالية وقدراتها التعبيرية) (Radi Hakim, 1986, p. 15)اي بواسطة العناصر التصميمية والاسس التي يقوم بربطها المصمم لتسهم بشكل مبتكر في فضاء الاعلان, وابراز القيمة الجمالية له سواء بالقيمة لونيه او الاسلوب المستخدم ولبناء الشكل المبتكر لذا يفترض مراعاتها في التصميم الاعلاني من اهمها" **الوحدة في التنوع في كل عنصر داخل البنيه يحتوي على قوه جمالية اوتعبيرية اووظيفية تغييرفي البنيه سيؤدي لتغييرفي المعنى**

"(Stollitz)"يبقى المعنى موحد رغم اختلاف البنية, فلمساحة (**تبين لحركة الخط في اتجاه مخالف لاتجاهه الذاتي ويشكل الخط مساحة والمساحة لها طول وعرض وليس لها عمق وقد تكون مساحة اولية لأشكال هندسية منتظمة كالمربع او المثلث**).(Fouad Zakaria, 1974)من خلال تلك المساحات يمكن جذب انتباه المتلقين , ويتم تركيز الشعور على شيء معين والانتباه, لذا يجب على مصمم الاعلان الحرص على استخدام المؤثرات الايجابية قدر الامكان.

عند اطلاع الباحثة تم ملاحظة مجموعة من العوامل التي تتظافر لأحداث جذب الانتباه منها: **الحجم والمساحة**: اذ انه كلما زادت مساحة الاعلان ,كلما زادت قدرته على جذب الانتباه, ولذا يمكن التركيز على نقاط معينة داخل الاعلان مثل كتابة معينة بحروف اكبر, وموقع الاعلان الموقع ((**وهذا العامل له اهميته الخاصة بالنسبة لإعلانات الشوارع التي تحظى بعدد كبيرمن المارين عليها اوميادين تجمع الناس مثل محطات المواصلات العامة**)).(Al-Zoghbi, p. 267).وان للمساحة اثر على الفكرة الى سيتم طرحها.

كما **تعد** الفكرة جوهر العملية التصميمية في الاعلان التجاري التي تعتمد على قدرة المصمم في انتاج افكار مبتكره , وهناك تفاوت بين مصمم واخر في قدرات الابتكار ,اذ تعد الفكرة

القـدرة على الانشـاء او التكـوين للأفكـار **"فكـرة مبتكـرة امـر مهـم في نجـاح الاعـلان"** (Al-Zoghbi, p. 224) فتعد الفكرة مرحله مهمة في تقبل الاعلان .

فـالفكرة التصـميمية قبـل كـل شـيء تعـد(**الاسـس ليبني عليـه العمـل التصـميمي, اي عمليـة ابتكار الفكـرة وتقبلتهـا الاجرائيـة مرتبطـة بـالفكر**)(Nadia et al., 2002, p. 55)اي كل عمـل تصـميمي يحتـاج الى فكـرة جديـدة او مبتكـره لكـي يقـام عليهـا, والفكـرة مرتبطـة بـالفكر لإيجـاد حـل المشكلة التي تواجه المصمم .

لـذا يعـد الفكـر ذلـك " **الجهـد المبـذول الاختيـار الوسـيلة المناسـبة الايجـاد فكـرة فيهـا حـل لمشـكلة او لأجـل تحقيـق هـدف معـين"** (Asaad Rizk 1987)اي الفكـرة مرتبطـة بـالفكر لمـا يبذلـه المصـمم للوصـول الى فكـرة معينـة التي ممكـن تعـد **(نـاتج مثـالي لعمليـة التفكيـر اذ يـرتبط ارتباطـا مباشـرا بهدف حل المشكلة)** (Eyad Hussein 2008)لذ تعد الفكرة هي الاساس للعمل الفني.

اذ ان صـورة الاعـلان يسـتخدمها المصـمم لتركيـب بنـاء عناصـر تعمـل على تكـوين شـكل مـا وفـق اليـة معينـة لتكـون فكـرة التصـميم وانشـاء (**بنـاء نـاتج مـن تـر ابط وترتيـب العناصـر والاسـس ومـا تكونـه مـن علاقـات تصـميمية بصـورة متر ابطـة وفـق قـو انين يـتم انشـاءه شـكل مبتكـر واظهـار و إبـراز قيمـة جماليـة وقدراتـه التعبيريـة)** (Radi Hakim, pg. 151 AD 1968)اي بواسـطة العناصـر التصـميمية والاسـس التي يقـوم بربطهـا المصـمم لتسـهم في اظهـاره بشـكل مبتكـر داخـل بنيـة ,و لأنشـاء هـذه البنيـة ينبغي تظـافر (**العناصـر الشـكل سـواء كـان صـور, رسـم, شـعار, مـادة كتابية او رمز, ملمس, قيمة لونية وفضاء)** (An official victory, 2014, p. 150)

اذ يعـد توظيـف الصـور احـد العناصـر البنائيـة الاساسـية المهمـة في بنيـة الاعـلان اذ(**تسـهم في جـذب انتبـاه المتلقـي و اثـارة الاهتمـام تجـاه, كـذلك الإضـافات بشـكل مبتكـر مثـل الشـفافية والو اقعيـة على الفكـرة المـراد تجسـيدها)** (Al-Zoghbi 2019, p. 268) لـذا يلجـأ المصـمم الى استخدامها لتكوين نقطة جذب انتباه للمتلقي داخل بنية الاعلان.

لتنبعـث اثـاره تسـهم في ابـراز جماليـة وتعبيريـة ووظيفـة الاعـلان للمتلقـي, عـن طريـق اسـتخدام التقنيـات التي تسـاعد في معالجـة الصـورة واظهارهـا في اوضـح مـا يمكـن , فالصـورة تعـد لغـة عالميـة يفهمهـا المتلقـي بسـهولة فاصـبح المصـمم يسـتطيع ان (**ينقـل افكـاره الـى المتلقـي والتعبيـر عنهـا بالكلمـات والمعنى, او عـن طريـق التعبيـر بالصـورة والرسـوم في تصـميم اعلانـي), امـا التعبيـر بواسـطة الكلمـات والمعـاني داخـل الاعـلان او عـن طريـق الصـور والرسـوم)** (Al-Nadi et al. (2008, p. 267

فمن وظائفها في الاعلان التجاري ما يأتي :

1- **"امكانية التعبير عن الفكرة الاعلانية بسرعة وكفاءة .**
2- **ان يحتوي على اثارة اهتمام المتلقي بما يحتويه الاعلان من عناوين**
3- **اضفاء درجة من الو اقعية على الاعلان التجاري** (Al-Nadi et al., p. 267)

فاستخدام المصمم لعناصره في الاعلان التجاري لغاية تحقيق "**احدى الرموز الاتصالية الاساسية في بنية الاعلان التجاري التي تهدف الى ايصال رسالة بصرية**" (Al-Zoghbi, p. 475)

كما ان اللون يمثل جانبا مهما في تكوين التصميم "**اللون لغة التعبير والجمال من خلال البروز في التدرجات اللونية التي تعطي اولويات النجاح**" (Ayyad, 2009, p. 116,117)فاللون يضيف للشكل البروز والاظهار عن طريق مدركاته اللونية.

واللون "**وسيلة يراد بها التعبير عن القيم الدلالية واللونية والمعاني عن طريق النواحي الجمالية التي تحقق التناغم والتذوق**" (Saad Gerges, 2001)ان الالوان تجذب الانتباه وتساعدنا على تفسير الدلالة والاستدعاء لتقبل الافكار وتفسيرها, فان للون معطيات في مجال التصميم من خلال صياغة الاشكال بالمعاني اللونية لتعبير عن الفكرة المراد توصيلها للمتلقي , فاللون وسيلة جمالية في التصميم لأنها تستدعي المعارف الذهنية لدى المتلقي من خلال تأثيرها على الاحساس.

ان اللون يتوقف على ثلاثة امور موضحة بالتالي:- (Saad Gerges, 2001)

أ- **صفة اللون: (احمر, اصفر, ازرق).**

ب- **قيمة اللون: مقدار الوضوح واللمعان.**

ت- **تشبع اللون(مشبع ,ضعيف , غير مشبع.).**

كما ان للون اهمية في التصميم، لأنه يجذب الانتباه ويوجه عين المتلقي ويتفق الكل على ما تبعثه الاوان الداكنة عن الالوان الصارخة، فاللون يزيد من قيمة التصميم كما يضيف جمالية وتحقيق جو لدى المتلقي,

اذ "**يعتمد المصمم على الالوان للتعبير عن الدلالة للأوان وتقديم تعبيرات متعددة وما يستنتجه المصمم ضرورة استخدام اللون الحار والباردة حسب وظيفته**" (Iyad Hussein, p. 62) لذا اللون يجذب بصر المتلقي بالدرجة الاولى اذ تؤثر بالصور والمادة الكتابية.

اذ **ان المادة الكتابية** تعد اهم عناصر الاعلان التجاري التي تساعد المتلقي في معرفة نوع الخدمة او المنتج الموجه له ,التي يفصح عنها الاعلان وتصميمها بأسلوب متميز عن بقية العناصر , اذ تعد (**اكثر العناصر البنائية فاعلية في الاعلان يلجأ المصمم فيها لتحقيق اهدافه على اساس تصميمه بمفرده مع الصورة والرسم لجذب انتباه المتلقين تجاه الاعلان**), (Al Hanafawi, 2014, p. 115) اذ يمكن عن طريق العنوان تحقيق هدف الاعلان المراد ايصاله للمتلقين وليس بالضروري استخدام صوره في البنية التصميمية .

اذ احيانا يمكن ان (**يسهم الاعلان في تقديم افكار اعلانية تؤدي عملية ادراكها الى استمرار المتلقي قراءة النص الاعلاني داخل بنية التصميم**), (Al Hanafawi p. 116) عن طريقه يوظف المصمم عمل فكرة اعلان بأسلوب مميز وذات قوة فاعلية داخل بنية تصميمية من

استخدام الكلمات ذات الدلالات الواضحة والبسيطة تجعل المتلقي عنده ادراكها يستمر في قراءة النص البصري الموجود في بنية التصميم .

كما يسهم الاعلان "**احداث تأثيرات سريعة ومباشرة تكوين جذب انتباه المتلقي للمنتج , كذلك يساعد العنوان على تركيز اهتمام المتلقي اتجاه نقاط محددة**" (Al-Nadi et al., 2008, p. 165) .

2.3 أهداف ووظائف الإعلان

تختلف طبيعة عمل الإعلان من مجتمع لآخر، تبعاً لطبيعة النظام الاقتصادي والثقافي والفكري السائد في كل مجتمع، وهو ما يؤثر بدوره في مضمون الإعلان واتجاهاته، وبالتالي في أهدافه ووظائفه، وذلك بناء على نظرة كل مجتمع للإعلان وموقفه منه، وقد أدى هذا التباين في الاعلانات إلى اختلاف الرؤى حول أهمية الإعلان ، بين مؤكداً على ايجابيات الإعلان ووظائفه ، وآخر ناقداً ومشككاً في دور الإعلان وما يمكن أن يؤديه من وظائف مجدية للمجتمع.

وهناك بعض الجوانب الهامة المتصلة بالبيئة التي تخص الإعلان، لان(**النشاط الإعلاني لا يمارس من فراغ ,لكنه يتأثر بالعوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية التي يعمل في ظلها ,لذا بالتالي يعمل وفق سياق محدد في إطار أهداف كلية تضع بدورها عدداً من الأهداف الجزئية والتخصصية التي لا تخرج عن الاهداف العليا**) (Samir Muhammad 1980, p. 8) أي ان المصمم مقيد وفق انظمة المجتمع .

اذ (**تتركز قرارات الإنتاج والاستثمار وتلك المتعلقة بنوعية المنتجات في أيدي ال دولة وأجهزة التخطيط المركزي فيها، ويتحدد دور الإعلان في دعم القطاع العام والتعريف بما يقدمه من سلع وخدمات وتوجيه الاستهلاك نحوها بما يتماشى والخطة المركزية للإنتاج والاستهلاك، وتدعيم موقف القطاع العام كأداة لإدارة الاقتصاد في المجتمع**) (Mr. Ahmed, pg. 14,15) .

ويساهم الإعلان في (**المجتمعات ليعمل على بناء جو من الثقة والتعاطف بين المتلقين المستهلكين والمؤسسات الانتاجية، ولفت نظر المتلقي إلى سلعة المتاحة كبديل لسلعة أخرى غير متوفرة، وهو ما يؤكد بأن الإعلان يعد دعامة من دعائم الاقتصاد في المجتمع لا يمكن الاستغناء عنه**)(Khalil Sabat, pg. 59).

وهكذا فإن (**محاسن الإعلان تبد و أكثر وضوحاً في المجتمعات، ومن هذا المنطلق فإن الإعلان هنا لا يستفز مشاعر الناس , بإلحاحه الدائم وإغراء المتلقين وحثهم على الشراء والإنفاق حتى وإن لم يكن في حاجة حقيقية لتلك السلع فالإعلان في المجتمعات يلبي حاجات الناس، ذلك أن الإعلان يعتبر جزء لا ينفصل عن الحياة اليومية للمجتمع**)(A group of researchers, 1987, p. 216). ويرتبط بمبدأ الربح الذي يزيد الإنتاج، ونظراً لكون تحقيق هذا الربح يرتبط بالإنتاج وبيعه بأسعار تفوق تكلفته الحقيقية، فإن ذلك يعني ضرورة إيجاد

مستهلك يملك القدرة على شراء السلع، وعند هذه النقطة يأتي دور الإعلان ليقوم بمهمة البحث عن مستهلكين جدد وتحفيزهم بشتى الطرق والوسائل على شراء السلعة.

اذ يعكس كل ذلك ارتباط الإعلان بثقافة المجتمع الذي يعمل فيه، وتعبيره عن مضمون تلك الثقافة، فالثقافة السائدة في المجتمعات هي التي تحدد مضمون الإعلان، او المساحة التي يشغلها، فالثقافة مثلا في المجتمعات الغربية تختلف تماماً عن الثقافة في البلاد العربية، ما يجعل مضمون الإعلان مختلف.

لذلك فان إعلانات الطرق تعد من أقدم أشكال الإعلانات، وتزايدت اهميتها نتيجة الزيادة الكبيرة في عدد السكان، وتنوع وسائل نقل الركاب وزيادة كثافة المرور في بعض المواقع داخل المدن أو في الطرق الرئيسية.

ومن خلال دراسة الباحثة تم ملاحظة بعض السمات الخاصة بإعلانات الطرق أهمها :

إمكانية تصميم الرسالة الإعلانية كي تصلح للمستهلكين المحليين في منطقة معينة، فضلاً عن إمكانية عرض الإعلان في الاماكن التي توجد فيها السلعة أو الخدمة، وتبعاً للاحتياجات التسويقية للمستهلكين (المتلقين) وان استمرار عملية الاعلان تهدف الى إقناع المستهلك،

كما ان إمكانية استخدام مساحات إعلانية ضخمة, وهو ما يتيح للمعلن إمكانية عرض السلع بأشكال مجسمة وبأحجامها الطبيعية وزيادة فعالية الصور والرسوم المستخدمة مما يساعد في زيادة جذب الانتباه للإعلان, بذلك يتم مخاطبة عدد كبير من المتلقين وهى وسيلة تصلح للإعلان عن السلع ذات الاستخدام العام, أي التي يمكن أن تشتريها مختلف فئات المجتمع, المستهلك هنا يشاهد اللوحات الإعلانية خارج المنزل أو بالقرب من مراكز الشراء والتسوق, ومن ثم يمكن أن يتحول اقتناعه بالإعلان إلى سلوك شرائي , لشراء السلعة أو استخدام الخدمة المعلن عنها, مما يؤكد احتمالية نجاح الاتصال الإعلاني لأقصى درجة من التأثير المستهدف.

كما تتسم إعلانات الطرق بالمرونة، فضلاً عن إمكانية استخدامها كوسيلة تذكيرية وإمكانية استخدام الحركة والألوان، مما يزيد من عملية جذب الانتباه وإثارة الاهتمام لدى المتلقين .

مؤشرات الإطار النظري

1- يعد الاعلان وسيلة اتصالية تهدف الى اقناع المتلقي.
2- يمثل الاعلان الجانب السايكولوجي، فالإعلان يخاطب العاطفة, كما ان الاعلان له دور في جذب انتباه المتلقي.
3- أعتمد مصمم الاعلان في بناء مساحة الاعلان على مجموعة من العناصر البنائية منها الاسس والعلاقات المرتبطة معا
4- تعد الفكرة هي الركيزة الاساسية للعملية التصميمة في الاعلان والتي تعتمد على قدرة المصمم الاعلاني . وذلك بإنتاجها بشكل مبتكر(ابداعي).
5- تعد الصورة احد العناصر البنائية الاساسية المهمة في بناء الاعلان اذ ان لها القدرة على التعبير عن الفكرة الاعلانية بسرعة, فضلا عن اضفاء درجة الواقعية.

6- يعد اللون وسيلة جمالية في تصميم الاعلان لان اللون يجذب انتباه المتلقي مما يساعده.

7- يعد العنوان من اهم العناصر الاساسية في الاعلان والتي تساعد المتلقي على معرفة المنتج .

8- اكثر العناصر البنائية فاعلية في الاعلان اذ يلجأ المصمم اليها لتحقيق اهدافه على اساس تصميمة مع الصورة والرسم لجذب انتباه المتلقين تجاه الاعلان.

9- يرتبط الاعلان بصلات وثيقة بالمجتمع مما يعكس ثقافته .

10-ان اعلانات الطرق اهمية كبيرة عما تسهم اليه من امكانيات في ايصال الرسالة الاعلانية الاتصالية ويرجع هذا نتيجة الى زيادة الكبيرة في عدد السكان داخل المدن اذ تخاطب عدد كبير من المتلقي .

3 .اجراءات البحث

1.3منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي*1 التحليلي لغرض الوصول الى هدف البحث ولملاءمته مع موضوع الدراسة الحالية ,اذ يعد اسلوب منهجيا يستخدم للتوصل الى طريقة تشخيص خصائص معينة ضمن المحتوى بطريقة موضعية قائمة على الوصف والتحليل.

2.3مجتمع البحث :يتكون مجتمع البحث الحالي من تصاميم اعلانات لشركة اسيا سيل, ، وقد بلغ عدد الإعلانات المنتجة لهذه الفترة (30) إعلانات تم توزيعها في جانب الرصافة على المناطق التالية :(شارع فلسطين ، الغدير، بغداد الجديدة) وذلك للأسباب التالية :

1- تعذر الحصول من الشركة على خارطة توزيعية للإعلانات المنتجة .

2-تم مقابلة المدير التنفيذي للشركة وبعد مناقشته تم تحويل الباحثة الى الشركة المتخصصة بطباعة الإعلانات بعد تبرير الشركة ان ضيق الوقت لم يسمح بمتابعة طلب الباحثة للحصول على معلومات توضيحية عن خارطة توزيع الإعلانات لمدينة بغداد.

3-تم اجراء مقابلة مع (الشركة المنفذة للإعلانات)* واخذ بيانات توزيعية عن الإعلانات المنتشرة في مدينة بغداد.

4-تم اختيار تلك المناطق لسعة الإعلانات المنتشرة في مدينة بغداد الرصافة وعدم الحصول على معلومات توضيحية وأرقام حسابية دقيقة عن عدد ومناطق توزيع الإعلان.

3.3مجتمع البحث : لضمان أن تكون خصائص المجتمع ممثلة في العينة بنفس النسب الواردة في المجتمع ، لذلك اعتمد الباحث على اختيار عينة قصدية وبنسبة 10%, من مجموع المجتمع الكلي, وبذلك فان عدد نماذج العينة سيكون (3) أنموذج تم اختيارهم قصديا.

[1] * المنهج الوصفي هو منهج اعتمدته الباحثة للوصول الى معلومات وافية ودقيقة التي تصور الواقع وتسهم في تحليل ظواهر, ويستهدف الهدف المراد.....للاستزادة ينظر المصدر(مفتاح محمد عبد العزيز :مناهج البحث العلمي في العلوم التربوية والنفسية اساليبها وتقنياتها , مكتبة الزهراء للنشر والتوزيع . دار النهضة,ط1 , 2010,بيروت –لبنان ,ص160

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1181
Ban Jwad Kadhim, Marwan Tawfik abd: The effectiveness of the space allocated for advertising within cities.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

4.3**أداة البحث :** لغرض القيام بعملية التحليل, ولأجل التوصل إلى نتائج علمية دقيقة , قامت الباحثة بتصميم استمارة تحليل, حدد من خلالها المحاور الرئيسة والفرعية التي ستقوم من خلالها بالتحليل, وكما موضح في الملحق رقم (1) والتي حددت على ضوئها استمارة تحديد محاور التحليل الموضحة في الملحق رقم (2) .

5.3صدق البحث : بعد أن حددت الباحثة استمارة التحليل, قامت بعرض الاستمارة على مجموعة من الخبراء من ذوي التخصص الدقيق*1, لبيان مدى صحتها, وقام الخبراء بتحديد وجهات نظرهم في الاستمارة , ومن ثم حددت الباحثة محاور التحليل بعد إجراء التعديلات عليها, حصلت الباحثة معدل درجة التقييم (70%) للنموذجين المحكمة في الجولة الاولى من قبل الخبراء التقييم وبعد اجراء التعديلات بعد الجولة الاولى تم تعديل الاستمارة ,و ذلك حسب ملاحظات الخبراء حصل كلاهما على معدل درجة التقييم (85%) في الجولة الثانية وهي درجة نجاح جيدة واستندت الباحثة عليها في اجراء التعديلات اللازمة لاستخدامها في تحليل باقي نماذج العينة.

7-**تحليل البحث**

العينة رقم-1-

الوصف العام للإعلان:

اسم الاعلان : سرعة الجيل الجديد(اسيا سيل)
نوع الاعلان: اعلان تجاري تاريخ الاصدار:2\2\2020نوع المنتج: خدمات محلية
تكون الاعلان من خلفية بالقيمة اللونية(الحمراء) بقية لونية عالية اي كانت السياد للون الاحمر, تشغل جهة اليمين صورة الفرقة الموسيقية . وفي الاعلى مادة كتابية (اسيا سيل) وكلمة عراق وتمركز في منتصف الاعلان (4G) لجذب المتلقي لما تحويه من تركيز واحتلت جهة اليمين للإعلان صورة للفنان (كاظم الساهر) بصورة بارزه وهو ماد ذراعيه الى الاعلى وفي الجزء الاسفل من اليمين يوجد كلمات اضافة الى مادة مكتوبة باللغة الانكليزية.

التحليل: اولا عناصر الاعلان: اعتمد المصمم في هذا الاعلان على فكرة بنية واقعية استخدم صورة لفنان مشهور (كاظم الساهر) يعتبر مصدر ثقة لدى المتلقي بمكانة ذات مساحة واسعة

[1] *أ.م.د ابراهيم حمدان سبتي , اختصاص تصميم طباعي ,كلية الفنون التطبيقية ,بتاريخ 18\12\2021
**أ.م.د نادية خليل ابراهيم , اختصاص تصميم طباعي, كلية الفنون التطبيقية بتاريخ12\12\2021
*** أ.م.د دكتور معتز عناد غزوان, اختصاص تصميم طباعي , كلية الفنون الجميله , بتاريخ 18\12\2021
**** شركة اسيا سيل

تتضمن العديد من العناصر التصميمة ,استخدم المصمم اللون الاحمر لقيمته اللونية عالية في جذب انتباه المتلقي. اذ استخدم المصمم صفة اللون الاحمر وقيمه اللون بمقدار الوضوح واللمعان وتشبع اللون، حيث له اهمية لأنه يجذب الانتباه , ويوجه عين المتلقي. فاللون يزيد من قيمة التصميم كما يضيف جمالية وتكوين جو لدى المتلقي. اما المادة الكتابية في الاعلان بالقياس كبير وبارز احتلت المركز البصري بالقيمة اللونية البيضاء، والتي نقصد بها الرموز والشعار. **ثانيا وظائف الاعلان:** وظائف الاعلان حققت الحاجة الاجتماعية حيث لم تخالف ثقافة المجتمع السائد .

ثالثا نوع الاعلان نوع الإعلان تجاري مما دعت الحاجة الى اظهاره بمساحات كبيرة لتحقيق وزيادة فاعلية وقوة الجذب والشد الانتباه نحو الخدمة التي تقدمها الشركة لتحقيق الاستمالة الاستهلاكية موقع الاعلان طرق داخلية ,منطقة شارع فلسطين, اذ تم استخدام مساحات كبيرة بأشكال ومساحات طبيعية لزيادة فاعلية الصورة المستخدمة مما يساعد في جذب الانتباه للإعلان ,وهي تصلح كوسيلة للاستخدام العام ,وذلك لما تتسم به اعلانات الطرق بالمرونة فضلا عن امكانية استخدامها كوسيلة تذكيرية .

العينة رقم -2-

اسم الاعلان: عرض رمضان (اسيا سيل) **الوصف العام:** نوع الاعلان :تجاري تاريخ الاصدار:2021نوع المنتج: خدمات محلية .تكون الاعلان من خلفية تناسب اجواء رمضان السماء لليلا مع الغيوم في الجانب الاعلى ومنازل اما الجانب الاسفل منازل منيرة .وتمركز في منتصف الاعلان هلال جالس علية شخص يرتدي قميص بالقيمة اللونية (الحمراء) وبنطال بالقيمة اللونية السوداء, وهو يتصل دليل على العرض في منتصف الليل وهو بجانبه مجموعة تعابير, تعبيريه تميزت بالقيمة اللونية الصفراء , واحتلت الجهة اليمين شعار الشركة بالقيمة الضوئية البيضاء الى الاسفل منها عبارة(عرض خاص رمضان) بقيمة لونية حمراء والى الاسفل منها بصوره بارزه عبارة (1GB) ايضا بالقيمة اللونية البيضاء ,اضافة الى عبارة يوميا ومجانا. وفي الجانب السفلي الايمن تغطية باللون الاحمر، مكتوب عليها مجموعة من الكلمات التي توضح للمتلقي، العملية التي يستطيع بواسطتها تفعيل الخدمة. اما الجانب الاسفل لجهة اليسار مرسوم ساعة بيضاء مغطاة أغلبها بقيمه لونيه حمراء، واسفلها عباره توضيحية باللون الابيض .اولا التحليل: **عناصر الاعلان:** يعتمد المصمم في بناء اي شكل على مجموعة من العناصر البنائية والاسس والعلاقات المرتبطة

معـا التي تسـهم في تنظـيم بنـاء محكـم يلائـم مـع طبيعـة الفكـرة لتأسـيس شـكل جديـد ,وفي هـذا الاعـلان نجـد المصـمم اعتمـد الهـلال عنـد تركيزه في وسـط الاعـلان تعبيرا عـن شـهر رمضـان, ووضـع رجـل يتصـل دلالـه على الخدمـة التي يعلـن عنهـا . **ثانيـا وظـائف الاعـلان:** وظـائف الاعـلان حققـت الحاجـة الاجتماعيـة حيـث لـم تخـالف ثقافـة المجتمـع السـائد .**ثالثـا نـوع الاعـلان (اعلانـات طـرق)**:اعـلان للطـرق الداخليـة (داخـل شـوارع بغـداد), اسـتخدام مسـاحات متوسـطة المسـاحة بأشـكال ومسـاحات طبيعيـة لزيـادة فاعليـة الصـورة المسـتخدمة ممـا يسـاعد في جـذب الانتبـاه للإعـلان ,وهي تصـلح كوسـيلة للاسـتخدام العـام .وذلـك لمـا تتسـم بـه اعلانـات الطـرق بالمرونـة فضـلا عن امكانية استخدامها كوسيلة تذكيرية .

عينة رقم-3-

اسـم الاعـلان : +4G(اسـيا سـيل) **الوصـف العـام للإعـلان:** نـوع الاعـلان: اعـلان تجـاري تـاريخ الاصـدار:17\6\2020نـوع المنـتج: خـدمات محليـة. تكـون الاعـلان مـن خلفيـة بقيمـة لونيـة (ازرق مسـود) .حيـث تركـز التصـميم علـى صـورة الفتـاة , ذات ابتسـامة كبيـرة وشـعر متطـاير دلالـة علـى السـرعة الفائقـة التي ظهـرت مـن الهـاتف الجـوال الـذي يحمـل سـعة (+4G) وهي رافعـة ذراعهـا الى الاعلى ممـا يضـفي ايحـاء بحلـو مكانـة المنـتج, كمـا ترتـدي بلـوز بـاللون الاحمـر دلالـه علـى الألـوان المعتمـدة في شـركة اسـيا سـيل ,الاجانـب الاعلـى الـيمن تكلـل بشـعار الشـركة بالقيمـة اللونيـة الحمـراء مـع اضـافة اللـون الابـيض للشـعار ممـا يعطـي ايحـاء بالحركـة للشـعار , واسـفل الشـعار عبـارة دلاليـة للمنـتج الجديـد بقيمـة لونيـة بيضـاء . امـا الجانـب الايمـن اسـفل التصـميم ,تميـز بانحنـاءات حمـراء كتـب عليهـا باللقيمة اللونية البيضاء عبارة (عيش افضل تجربة ويه اسرع انترنت).

التحليـل: اولا عناصـر الاعـلان: تكونـت الفكـرة بالانحنـاءات التي تـدل عـل السـرعة ,والعناصـر البنائيـة للتحليـل تكونـت مـن الصـورة لفتـاة رافعـه ذراعهـا الى العلى, للدلالـة على علـو المنـتج, كمـا تحمـل بيـدها هـاتف تخـرج منـه عبـارة (+ 4G) وخطـوط منحنيـة وشـعر متطـاير ممـا تضـفي حركـة للصـورة , حيـث يعـزز مـن جـذب انتبـاه المتلقـي لان البصـر ينجـذب للكتلـة الاكبـر في التصـميم , اذ اتخـذت الصـورة مسـاحة كبيـرة وواقعيـة ,اذ يعـد اسـتخدام الصـورة احـد العناصـر البنائيـة الاساسـية المهمـة في البنيـة التصـميمية. واسـتخدم المصـمم التقنيـات الحاسـوبية لبـرامج التصـميم الحديثـة لتعطـي للصـورة وضـوح بـأكبر قـدر ممكـن ,كمـا تعطـي الارضـية بالقيمـة اللونيـة (الاسـود المـزرق) وصـورة الفتـاة بالقيمـة اللونيـة(الحمـر) تضـاد لـلأوان الـذي يعطـي تضـاد الالـوان بصـوره متناسـقة , وتميزت الألـوان بالتصـميم بالقيمـة اللونيـة العاليـة بمقـدار عـالي مـن الوضـوح واللمعـان ,

وتشبع الالوان حيث كان التصميم مشبع حيث يجذب الانتباه فاللون يزيد من قيمة التصميم كما يضفي جمالية وخلق جو لدى المتلقي ,اما المادة الكتابية تعد اكثر العناصر البنائية فاعلية في الاعلان يلجأ المصمم فيها لتحقيق اهدافه على اسس تصميمية مع الصورة لجذب انتباه المتلقي .حيث تميزت الكتابة في هذا الاعلان بأحداث تأثيرات سريعة ومباشرة لجذب انتباه المتلقي للمنتج.

ثانيا وظائف الاعلان: وظائف الاعلان حققت الحاجة الاجتماعية اذ لم تخالف ثقافة المجتمع السائد .

ثالثا اعلان للطرق الداخلية (داخل شوارع بغداد) استخدام مساحات متوسطة المساحة بأشكال ومساحات طبيعية لزيادة فاعلية الصورة المستخدمة مما يساعد في جذب الانتباه للإعلان ,وهي تصلح كوسيلة للاستخدام العام .وذلك لما تتسم به اعلانات الطرق بالمرونة فضلا عن امكانية استخدامها كوسيلة تذكيرية .

الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات النتائج:

توصلت الباحثة من خلال تحليل نماذج العينات الى عدد من النتائج واهمها:

1- ظهرت الاعلانات ذات المساحة الكبيرة التي يتجاوز قياسها (10*20) والمثبتة على جدران المباني الكبيرة ذات قوة ترويجية عالية للإعلان لما له من مساحة مخصصة كبيرة.
2- ظهرت الاعلانات التي خصصت لها مساحات ذات موقع يتواجد به عدد كبير من الناس ذات قيمة تأثيرية وفعالة في تلقي الرسالة.

الاستنتاجات: بناء على ما تقدم من نتائج البحث يمكن تقديم مجوعة من الاستنتاجات وهي كالتالي:

1- كلما كانت المسافة المخصصة للإعلانات ذات حجم كبير ويتناسب مع مقاسات الاعلانات الكبيرة كلما ازدادت فاعلية المشاهدة وفهم وترغيب المتلقي في الرسالة الاعلانية.
2- الاعلانات التي خصصت في مكانات المكتظة في الناس لها فاعلية اكبر من انتشار الاعلان لأكبر عدد من المتلقين .

التوصيات: توصي الباحثة بما يأتي:

1-ان يكـون هنالـك تنظـيم بـالتوزيع نظـرا لوجـود كثافـة في جانـب الرصـافة , وقلـه للإعلانـات في جانب الكرخ .

2-تكمـن فاعليـة الاعـلان في المسـاحة الكبيـرة ,مـثلا تكـون القياسـات 6*3 على امتـداد البنايـات, حيث هذه المساحة تجذب نظر المتلقي من مسافات بعيدة بصورة اكثر.

3-المادة الكتابية يجب ان تكون اكثروضوح ومقرؤه تناسب المساحات ذات الاحجام الكبيرة.

4-اعتماد الحركة والانسيابية حيث تخلق في الاعلان تأثيروجذب بصري.

5 -نوصـي باسـتخدام التقنيـة الحديثـة ومـا اسـتجد منهـا, اذ يكـون المصـمم على تواصـل معرفي مع احدث ما توصلت الية التقنية.

المقترحـات:

1- اجـراء دراسـات بحثيـة عـن (فاعليـة مسـاحة الاعـلان في الطـرق الخارجيـة)ومـا مـدى تـأثر المتلقي بالإعلانات ذات الحجم المتوسط والكبير.

2-جعل الاعلان ذات ابعاد ثلاثية الابعاد بمساحات و الألوان تجذب نظر المتلقي.

الملاحق

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

الجامعة التقنية الوسطى/ كلية الفنون التطبيقية

قسم تقنيات الاعلان / الدراسات العليا

م/ استمارة تحديد محاور التحليل(1)

الى / الاستاذ الفاضل: ..... المحترم.

تحية طيبة:

نظراً لثقة الباحثة بسداد رأيكم العلمي ولغرض اتمام متطلبات البحث الموسوم **(فاعلية مساحة الاعلان في الطرق الداخلية)** أذ أن هدف البحث هو **(ماهي فاعلية مساحة الاعلان في الطرق الداخلية)** ومن اجل التوصل الى اهداف البحث فأننا نود ان نستنير بملاحظاتكم القيمة للمعلومات الواردة في استمارة التحليل ..... راجين تعاونكم بما يخدم البحث مع بيان ملاحظاتكم السديدة ان وجدت .

ولكم فائق الشكروالتقدير

الباحثة

بان جواد كاظم

الملاحظات:

1. ..... .
2. ..... .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1181
Ban Jwad Kadhim, Marwan Tawfik abd: The effectiveness of the space allocated for advertising within cities.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

3. ..... .

اسم الأستاذ : اللقب العلمي : التوقيع والتاريخ :

ت	المحاور			محقق	غير محقق	الملاحظات
1-	العناصر الاعلانية	فكرة الاعلان	ابتكار			
			قيمة جمالية			
		جذب الانتباه	المؤثرات			
		المساحة	اشكال هندسية			
			موقع			
		الصور	الشفافية			
		اللون	صفة الون			
			قيمة اللون			
			تشبع اللون			
		المادة الكتابية	تقديم واظهار			
2-	وظائف الاعلان	اقتصادي				
		سياسي				
		اجتماعي				
		ثقافي				

م/ استمارة تحديد محاور التحليل(2)

الى / الاستاذ الفاضل: ..... المحترم.

تحية طيبة:

نظراً لثقة الباحثة بسداد رأيكم العلمي ولغرض اتمام متطلبات البحث الموسوم **(فاعلية مساحة الاعلان في الطرق الداخلية)** أذ أن هدف البحث هو **(ماهي فاعلية مساحة الاعلان في الطرق الداخلية)**

ومن اجل التوصل الى اهداف البحث فأننا نود ان نستنير بملاحظاتكم القيمة للمعلومات الواردة في استمارة التحليل ..... راجين تعاونكم بما يخدم البحث مع بيان ملاحظاتكم السديدة ان وجدت .

ولكم فائق الشكروالتقدير

الباحثة

بان جواد كاظم

الملاحظات:

4. ..... .

5. ..... .

6. ..... .

اسم الأستاذ: اللقب العلمي : التوقيع والتاريخ :

استمارة التحليل

ت	المحاور			محقق	غير محقق	الملاحظات
1-	عناصر الاعلان	فكرة الاعلان	ابتكار			
			واقعي			
			وهمي			
		جذب الانتباه	المؤثرات			
		المساحة	موقع			
			مسافة تقنية			
		الصور	مبتكر			
			اضفاء واقعية			
			قيمة جمالية			

		اللون	صفة الون			
			قيمة اللون			
			تشبع اللون			
		المادة الكتابية	وضوح المضامين			
			الرسوخ والتأثير			
-2	وظائف الاعلان	اقتصادي				
		اجتماعي				
		ثقافي				
-3	نوع الاعلان (اعلانات الطرق)	داخل المدن				
		خارج المدن				

References:

1. Ahmad Zaki Badawi, *The Dictionary of Media Terms*, 2nd Edition, Cairo, Dar Al-Kitab Al-Masry, Beirut, Dar Al-Kitab Al-Lebanese, 1994 AD.
2. Ahmed Zaki Badawi, *A Dictionary of Social Sciences Terms*, Beirut, Lebanon Library, 1982.
3. Ahmed Mukhtar Omar (with the assistance of a team) *The Dictionary of Contemporary Arabic Language*, Alam Al-Kutub vol., Cairo, 1st edition, 2008 AD.
4. Asaad Razzouk, *Encyclopedia of Psychology*, 3rd edition, Arab Foundation for Studies and Publishing, 1987.
5. Amin Muhammad Wahhab and Muhammad al-Sadiq al-Ubaidi, *Lisan al-Arab*, Volume IX, Dar al-Ajyal al-Turath al-Arabi, Beirut, Lebanon, 1999.
6. Intisar Rasmi Musa, Khalil Ibrahim, *Digital Design, Modern Communication Technology*, Al-Farahidi Publishing House, Baghdad, 2014.
7. Iyad Hussein Abdullah, *The Art of Design, Applied Theoretical Philosophy*, Part 1, House of Culture and Information, Sharjah, UAE, 2008.
8. Bassam Muhammad Abu Khudair, *Foundations of Marketing and Advertising*, Irbid, Jordan, Al-Khwarizmi Computer Center, 1986 AD.
9. Peter Chandor, *Teach Yourself Advertising and Publishing*, by Ramzi Yassi, and Izzat Fahim Saleh, Cairo, Dar Al-Fikr Al-Arabi, 1964.
10. Gibran Masoud, *Lexicon of Al-Raed*, Dar for Millions, 1992.
11. groups of senior Arab linguists, *the basic Arabic dictionary*, Tunisia, the Arab Organization for Education and Science, 1989.
12. Hassan Muhammad Khair *al-Din*, *Marketing Communications*, Advertising, Cairo, Ain Bookshop 16, 15 p., 1996.
13. Al-Hanafawi Muhammad Ibrahim Muhammad, *Press Announcement*, Dar Al-Alam and Al-Iman for Publishing, Egypt, 2014.
14. Khalil Sabat, *The Declaration, Its History, Foundations and Rules, Its Arts and Ethics*, 3rd edition, Cairo, Anglo Egyptian Bookshop, 1997.

15. Radi Hakim, *The Philosophy of Art according to Suzanne Langer*, General Cultural Affairs House, 1986, p.15.
16. Al-Zoghbi Ali Falah, *Effective Advertising*, An Integrated Applied Perspective, Al-Yazouri Scientific for Publishing and Distribution, Amman - Jordan, 2019.
17. Zakaria Ibrahim: *The Problem of Structure*, Misr Library, 1979.
18. Stollitz, Neighbors, Art Criticism: *An Aesthetic Study and Philosophy*, Fouad Zakaria, Ain Al Shams Press, 1974.
19. Samir Muhammad Hussein, *Announcement: The Basic Entrance*, 2nd Floor, Cairo, p. 8, 1980
20. Mr. Ahmed Abdel-Khaleq, *Analytical Study of the Economic Aspects of Commercial Advertisements*, P.T.
21. Serge Prof. Philippe Protone, *The Communication Revolution*, by Hala Abdel Raouf Murad, Cairo, Dar Al-Mustaqbal Al-Arabi, 1993.
22. Salah Fadl, *Theory of Constructivism in Criticism*, Dar Al-Shorouk, P.T.
23. Tariq Al-Hajj and others, *Marketing from the producer to the consumer*, 2nd edition, Amman, Dar Safaa for Publishing and Distribution, 1997.
24. Taher Musa, *The Art of Advertising and Planning Advertising Campaigns*, Cairo, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, 1993.
25. Talat Al-Zuhairi, *Advertising between the World and Application*, Cairo, Dar Al-Maarif, P.T.
26. Abd al-Salam Abu Qahf, *Advertising and Public Relations Engineering*, Cairo, Al-Ishaa Technical Library and Press, B.T..
27. Ali Al-Sulami, *The Declaration*, Cairo, Gharib Bookshop, BT.
28. Ali Falah Al-Zoghbi, Fathi Abdullah Al-Sharaa, *Advertising Management and Contemporary Strategies*, Al-Barouzi Scientific House, P.T.
29. Imad Zaki, Ezzat Rizk Musa, *fashion design*, Al-Mustaqal for Publishing and Distribution, 1995.
30. Ayyad Abdel-Rahman, 2009.
31. Al-Fayrouz Abadi, *Majd al-Din Muhammad ibn Yaqoub*: Al-Muhit Dictionary, Al-Risala Foundation, Beirut - Lebanon, 2005.
32. The Arabic Language Academy, *Al-Mujam Al-Waseet*, Part Two, 3rd edition, Cairo, 1985.
33. A group of Soviet researchers, *the propaganda media for the capitalist countries in the footsteps of monopoly*, Hussein Habash, 1st edition, Beirut, Dar Al-Farabi 1987.
34. Muhammad Ahmed Al-Masry, *Advertising*, Alexandria: University Youth Foundation, 2000 AD, p. 19.
35. Muhammad Jawdat Nasser, *Publicity, Advertising and Public Relations*, Amman, Majdalawi Publishing, P.T.
36. Muhammad Rafiq Al-Barqouqi and others, *The Art of Selling and Advertising*, Cairo Press, BT.
37. Muhammad Saeed Abdel-Fattah, *Marketing Department*, Beirut, University House for Printing and Publishing, 1992.
38. Muhammad Essam Al-Masry, *Lectures in Marketing and Advertising Research*, Scientific Foundations and Application, Cairo, Ain Shams Library, BT, p. 368.
39. Muhammad Ali Al-Ashhab, *Advertising Department*, 1st edition, Cairo, Dar Al-Ta'leef Press, 1976.
40. Muhammad Mortada Al-Zubaidi, *Crown of the Bride from Jawaher Al-Qamous*, Beirut, Dar Al-Hayat Library, b. T.
41. Mahmoud Assaf, *Fundamentals of Advertising*, 2nd floor, Cairo, Ain Shams Bookshop, BT.

42. Mansour Fahmy, *Advertising Department*, 2nd Edition, Cairo: Arab Renaissance House for Publishing, 1982.
43. Mona Al-Hadidi, *The Declaration*, 1st floor, Cairo, The Egyptian Lebanese House, P.T.
44. *Laland Philosophical Encyclopedia*, Volume 1, Oweidat Publications, Beirut, Paris, 2nd Edition, 2008.
45. Naji Al-Mualla, *Scientific Fundamentals of Commercial Promotion and Advertising*, Amman, 1996.
46. Club Noureddine Ahmed and others, *advertising design, advertising in cinema and television*, Society for Publishing and Distribution, Amman, Jordan, 2008.
47. Nabil Al-Husseini Al-Najjar, *Scientific Fundamentals of Marketing, Sales and Advertising*, Cairo, Ain Shams Bookshop, 1991.
48. Hana Abdel Halim Saeed, *Advertising and Promotion*, Cairo, The Arab Company for Publishing and Distribution, 1995.
49. Report of the Definitions Committee the Journal of 331- *Marketing*, October, 1948.
50. publishing Co., St. paul, U. S. A., pp.116-118. Park, W., and Zaltman, G "*Marketing*
51. Management", The Dryden press, New york, 1987, p. 412. N, H, Borden and M.V. Marshall, *Advertising*
52. *Management*. Text and Casses, Rihard D. lrwin, Home Wood, 1961. p.3.
53. . S. W.. Dunn and A. M. Baraban, *Advertising :Role in Modern Marketing*, 4th ed "I llionis the Dryden press, 1978", p.8.
54. C.A. Kirkpatrick, *Advertising: Mass communication in marketing*, "houghton Mifflin company, boston, 1959", pp. 5-6. Kenneth A. Long Man, Advertising, "Harcourt
55. Brace Jovanovich, New york, 1971", p. 18. Craw Ford, J. W. *Advertising,: Communication For Management*, Boston: Allyn and Bacon, 1960, p.4
56. Miracle, Gordon E, Chang, KyoYeol and Taylor, 85 Charles R., "Culture and Adverstising Executions: A Comparison of Selected Characteristics of Korean and U.S.
57. *Television Commercials, International Marketing Review*, Vol. 9 ,No. 4, 1992.Zandpour, Fred, Chang, Cy press and Catalano
58. Joelle, "*Stories, Symbols and Strong Talk*: A Comparative Analysis of French, Taiwanes and U.S.A T.V.
59. *Commercials*", Journal of Advertising Research, Vol. 32, No. 1, Jan L Feb. 1992, pp.25-35
60. Zikmund, W., and Amico, M., *Marketing*, West.

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1164

Mechanisms of environmental adaptation in the design of the interior spaces of gymnasiums

Ihab.H. kareem [a1], *Faten Abbas lafta* [b]
[a] *Postgraduate student/College of Fine Arts/University of Baghdad*
[b] *College of Fine Arts/University of Baghdad*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 9 May 2023
Received in revised form 3 June 2023
Accepted 5 June 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
Environmental adaptation
Indoor spaces
Gyms

ABSTRACT

Since ancient times, man has been keen to provide means of comfort and safety in his dwelling and the surrounding environment around that space by observing and harnessing them for his benefit within the dwelling or the space he uses. Surrounded by climatic, psychological and behavioral conditions and knowledge of the developments that are caused by technology for the purpose of benefiting from it in adapting the environment in which we live and we strive to make it ideal so we must know the mechanisms and systems that bring us to the adaptive peak and try to achieve them or see them for the purpose of using them with the correct scientific methods that provide We have psychological, health, material and economic comfort, through which we will address the mechanisms of environmental adaptation in the interior spaces of gyms.

The research was based on four chapters. The first chapter started from the research problem, which was summarized by asking about the needs that must be provided to the human being to satisfy the adaptive needs and achieve stability and psychological balance, how to use the mechanisms of environmental adaptation and the extent of their compatibility for gym users. The research also contributes to presenting data with a system based on scientific and technical foundations that show theoretical interpretations of the concept of adaptation for the internal spaces of gymnasiums.

As for the second chapter, it contained the details of the theoretical framework for the research and was divided into two sections. The first topic presented adaptation, its dimensions and types, and the second topic dealt with the interior design of gymnasiums and environmental control systems. The methodology of the research adopted in the third chapter, which included the research procedures and methodology, so we relied on the descriptive approach of the overall research community according to the reasons that were revealed in the analysis through the indicators of the theoretical framework. The most important basics in achieving adaptation is that the space is independent and has a unit of idea and design of its own according to approved standards. For the purpose of achieving success, the designer must be aware of the nature and climate of the region to control the adaptive, environmental and health systems, as well as knowing the amount of air, humidity and standard temperatures to achieve the best results.

[1] *Corresponding author.*
E-mail address: ihabrony@yahoo.com iq
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1164
Ihab.H. kareem, Faten Abbas lafta: Mechanisms of environmental adaptation in the design of the interior spaces of gymnasiums. Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

اليات التكيف البيئي في تصميم الفضاءات الداخلية للصالات الرياضية

ايهاب كريم حميد [1]
فاتن عباس لفته [2]

الملخص:

منذ القدم حرص الانسان على توفير سبل الراحة والأمان في مسكنة والبيئة المحيطة حول ذلك الفضاء عبر ملاحظتها وتسخيرها لصالحه في داخل مسكنة او الفضاء الذي يستخدمه, ونحن الان نسعى الى ان نصل الى ذروة الرفاهية البيئية التي تمنح الانسان اقصى مدى من التوافق والتلاؤم في بيئته مع ما يحيط به من ظروف مناخية ونفسية وسلوكية ومعرفة التطورات التي تكون بفعل التكنولوجيا لغرض الاستفادة منها في تكيف البيئة التي نعيش فيها ونسعى جاهدين لجعلها مثالية لذا يتوجب علينا معرفة الاليات والأنظمة التي تصل بنا الى الذروة التكيفية ومحاولة تحقيقها او الاطلاع عليها لغرض استخدامها بالطرق العلمية الصحيحة التي توفر لنا الراحة النفسية والصحية والمادية والاقتصادية والتي سنتناول من خلالها اليات التكيف البيئي في الفضاءات الداخلية للصالات الرياضية.

ارتكز البحث على اربعة فصول انطلق الفصل الاول من مشكلة البحث التي اختصرت بالتساؤل عن الحاجات التي يجب توفيرها للإنسان لإشباع الحاجات التكيفية وتحقيق الاستقرار والاتزان النفسي وكيفية استخدام اليات التكيف البيئي وما مدى توافقها لمستخدمي الصالات ألرياضية, كما اهتم البحث في تقديم دراسة استدعتها ضرورة الارتقاء بالمستوى الصحي والبيئي ومعرفة اليات التكيف البيئي كما يسهم البحث في تقديم معطيات ذات نظام يستند على اسس علمية وفنية مدروسة تبين التفسيرات النظرية لمفهوم التكيف الخاصة بالفضاءات الداخلية للصالات ألرياضية كما حددت الهدف لها بالكشف عن انظم التحكم البيئي ومدى تكيف مستخدمي الفضاء الداخلي معها.

أما الفصل الثاني احتوى تفاصيل الاطار النظري للبحث وانقسم الى مبحثين اذ قدم المبحث الاول التكيف وابعاده وانواعه, والمبحث الثاني عن التصميم الداخلي للصالات الرياضية وانظمة التحكم البيئي, ومن خلال الفصل الثاني تم التوصل الى مؤشرات الاطار النظري التي تصب في موضوع البحث والتي اعطت السبيل للوصول الى طريقة منهجية البحث المعتمدة في الفصل الثالث الذي تضمن اجراءات البحث ومنهجيته لذا اعتمدنا على المنهج الوصفي لمجتمع البحث الكلي على وفق اسباب تم الكشف عنها في التحليل من خلال مؤشرات الاطار ألنظري اما الفصل الرابع قد تضمن استعراض النتائج التي تلخصت منها المادة النظرية للفصل الثاني ومن أبرزها ان اهم الاساسيات في تحقيق التكيف ان يكون الفضاء مستقلا بذاته وله وحدة فكرة وتصميم خاص به وفق معايير معتمدة ولغرض تحقيق النجاح يجب على المصمم ان يكون على دراية بطبيعة المنطقة ومناخها للسيطرة على النظم التكيفية والبيئية والصحية وأيضا معرفة كمية الهواء والرطوبة ودرجات الحرارة القياسية لتحقيق افضل النتائج.

الكلمات المفتاحية: التكيف البيئي، الفضاءات الداخلية، الصالات الرياضية.

[1] طالب دراسات عليا، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
[2] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

الفصل الاول: مشكلة البحث والحاجة اليه

مشكلة البحث:

ظهرت المباني منذ نشأتها لتحمي الانسان من قوى الطبيعة الخارجية، والتي لا يمكن التحكم بها او في تأثيرها الذي قد يكون سلبي في بعض الاحيان اذ ان المبنى هو المأوى بالنسبة للإنسان لتحقيق رغبته في البقاء والتعايش وتوفير الاحتياجات الامنية والوظيفية والخدمية والنفسية المتنوعة. لذلك بدء بالتعامل مع البيئة الخارجية لتحقيق الراحة النفسية والتكيف الحراري والصوتي والضوئي في الفضاءات الداخلية والتي اصبحت احد اساسيات التصميم . والتكيف هو مدى اشباع الحاجات لدى الانسان, اذ يمكن ان تحقق الاستقرار ولتحقيق الاتزان النفسي هناك حاجات يجب توفيرها للإنسان للقيام بسلوك ما .

اذ تشكل الصالات الرياضية جزءا حيويا من ثقافه المجتمع لكونها تعكس التطور والتمدن ولغة العصر الحاصل في تلك ألمجتمعات ومن هنا نشأت افكار معرفية تعتمد على الاليات والأنظمة التكيفية التي تصل بنا الى ذلك الاتزان النفسي في الفضاءات الداخلية للصالات الرياضية بما يتوافق مع النظم العالمية ومتغيراتها التقنية و ألتكنولوجية, وهذا يشير الى ان سلوك الكائن الحي يتوقف في تغيره وتعديله وخضوعه وتعريضه لعمليات متقنه تساعده على ان يتوافق مع الفضاء الذي يستخدمه لتحويل الفضاء الى فضاء ملائم بيئيا للمستخدم من ناحية التهوية والإضاءة ودرجه الحرارة و السؤال هنا **كيف يمكن استخدام اليات التكيف البيئي وتو افقها لمستخدمي الصالات الرياضية ؟**

اهمية البحث

1. تقديم دراسة استدعتها ضرورة الارتقاء بالمستوى الصحي والبيئي ومعرفة اليات التكيف في الفضاءات الداخلية للصالات الرياضية.
2. يسهم البحث في تقديم معطيات ذات نظام يستند على اسس علمية وفنية مدروسة تبين التفسيرات النظرية لمفهوم البيئة والتكيف الخاصة بالفضاءات الداخلية للصالات الرياضية

هدف البحث

يتحدد هدف البحث بالكشف عن انظمة التحكم البيئي والتفسيرات النظرية لمفهوم التكيف في الفضاءات الداخلية للصالات الرياضية

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي :

- **الحدود الموضوعية** :- اليات التكيف البيئي وعلاقتها في الفضاءات الداخلية للصالات الرياضية
- **الحدود المكانية** :- الفضاءات الداخلية الصالات الرياضية الموجودة في بغداد – الرصافة
- **الحدود الزمانية** :- المنشأة في عام 2021

تحديد المصطلحات

1- **اليات** :- **لغة** :- عرفها المنجد : مفردها الآلية : الآلة ما اعتملت .

جمعها آل او الآت / ما اعتملت به من اداة (الحالة والشدة) وهو ما دل على اداة العمل (Maalouf, 1965, p. 21)

اصطلاحا : هي العملية التي من خلالها يجري استخدام عناصر ومستلزمات من اجل الوصول الى الخدمات المرغوب بها, اي انه العملية التي يتم بموجبها استخدام اساليب واليات وانظمة تساهم في الوصول الى اعلى درجات التكيف للمستخدم (Hafez, 2022, p. 170)

اجرائيا :- هي مجموعة من الاجراءات والاشتراطات التصميمية التي من شانها تخفيف الجهد على الانسان وتقوم بأعمال ميكانيكية وحركية فاعلة وصولاً لأهداف وغايات يحددها المستخدم

2- **التكيف :-** -**لغة** : عرفها المنجد : تكيف / اي صار على كيفية من الكيفيات

والكيف عند الحكماء : هيئه قارة في الشئ لا تقتضي قسمة ولا نسبة لذاته كالبياض والسواد ....الخ

وعند العامه بمعنى : المزاج والسرور

كيف : اسم مبهم مبني للفتح ويغلب فيه ان يكون استفهام (Maalouf, 1965, p. 705)

اصطلاحيا :- اطلق عليه علماء البيولوجيا مصطلح (مواءمة) واستخدم في المجال الاجتماعي والنفسي تحت مصطلح (تكيف او توافق) فالإنسان كما يتلاءم مع البيئة الطبيعية يستطيع ان يتلاءم مع الظروف الاجتماعية والنفسية التي تحيط به و تتطلب منه الاستمرار فيقوم بموائمات بينها وبينه . وظروف الحياة نفسها تدفعه الى هذا التكيف (Fahmy, 1978, p. 10)

كما عرفها وهبه بأنه التغير في البناء او الوظيفة او في السلوك عامة الذي يجعل الكائن الحي اكثر قدرة على المحافظة على حياته او على بقاء جنسه (Murad, 2007, p. 211)

اجرائيا :- هي قدرة الانسان على التأقلم و ملائمه التغيرات البيئية الخارجية لفضاء داخلي معين و الوصول الى بيئة داخلية مريحه نفسيا وجسديا.

3- **البيئة :-** **لغة** : بيئة / اصلها باءٌ للإنسان (المباءة) اي بمعنى منزل - يقال (هو رحيبٌ المباءة) والبيئة بمعنى (منزل) والحال ويقال بيئة طبيعية, بيئة سياسيه (Ibrahim Anis, 2004, p. 75)

اصطلاحيا :- البيئة هي مجموعة العوامل المحيطة بأي كائن من انسان او حيوان او نبات تشمل الظروف السلبية والايجابية وتشمل الآثار الطبيعية والكيمائية والصحراوية والبحرية والجوية والنباتية والاجتماعية وهي الظروف والمؤثرات الداخلية والخارجية مترابطة بعضها بالبعض الاخر (Kamouna, 1981, p. 8)

كما عرفت على انها كل ما هو خارج عن الكائن الحي ومعنى ذلك كل ما هو خارج عنه من ماء وهواء وتربة وارض ومناخ وسطح وموقع ومصانع ومبان وأناس وأحداث وقيم ومعايير وما الى ذلك (Esawy, 1997, p. 16)

اجرائيا :- هو الفضاء الداخلي الحاوي على مجموعة من العناصر والمؤثرات العامة الطبيعية والاصطناعية التي نسخرها لتكامل الفضاء الداخلي وجعله اكثر تو افقا وملائمة للمستخدمين وظيفيا وجماليا .

الفصل الثاني

المبحث الاول : عناصر التكيف و أنواعه

1- التكيف

هو التفاعلات الخاصة التي تستخدم كمؤشر على التغييرات في التركيب او البيئة التي لا يمكن للشخص تغييرها مع الاخذ بنظر الاعتبار كافة الاعتبارات الميكانيكية والنفسية كما انه يشير الى الاستجابة للمؤثرات المختلفة كالتغيرات المناخية كالليل والنهار والصيف والشتاء اذ ان هذه المتغيرات تقضي حصول تغيير منظم و مفيد على الفضاءات الداخلية المكيفة لغرض تلاؤمها مع تلك المؤثرات ولكن يحدث على مستوى الشكل الظاهري الجسدي دون ان يمس الخواص الاساسية للمبنى (Thanoun, 2008, p. 6)

ومن هنا نستنتج ان التكيف هو القدرة على مواجهة الضروف والمتغيرات في المجالات الوظيفية او الاداء و لترقية الفضاءات الداخلية والمباني ليتناسب مع متطلبات الظروف الجديدة وملائمة الحاجات والمطاليب .

- **عناصر التكيف تتمثل بما يلي[1]:**

أ- عناصر بيئية :

هي العناصر التي تشكل البيئة الطبيعية وتؤثر على الكائنات الحية والنظم الايكولوجية ومن بين هذه العناصر الهواء, الماء, التربة, الضوء, الحرارة, الرطوبة, والعناصر الغذائية والمواد الكيميائية والضوضاء والاهتزازات والتلوث والتغيرات المناخية.

ب- الحالة الاقتصادية:

تشير الحالة العامة للاقتصاد في البلد في فترة زمنية محدده تشمل العوامل المؤثرة على الحالة الاقتصادية للبلد مثل مستوى النمو الاقتصادي، معدلات البطالة، معدلات التضخم، معدلات الفائدة، والدين العام، والتجارة الخارجية، والاستثمار، والانفاق الحكومي، والسياسات الاقتصادية

ج- الحالة العلمية والثقافية:

هي حالة المعرفة والثقافة في المجتمع وتشمل عوامل الحالة العلمية والثقافية مستوى التعليم ومستوى البحث العلمي والتطوير ومستوى الفن والادب والموسيقى ومستوى الاعلام والاتصالات ومستوى الثقافات الشعبية

د- العادات والتقاليد:

هي الانماط الثابتة في السلوك والتصرفات والعقائد والقيم والتقاليد المتبعة في المجتمع تشمل الممارسات الاجتماعية والثقافية مثل الزواج والاعياد والاحتفالات والطقوس الدينية والترفيهية والرياضية والجنازات.

1 لبنى الجاردي , التوافق الإجتماعي والتكيف الإجتماعي وجهان لعملتين مختلفتين ,
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=92103

- **انواع التكيف**

للتغييرات التي تطرأ على المبنى : يمكن تحديد أنواع التكيف وفقاً

1. تكيف شكلي : يشير الى حدوث تغييرات في النمط او الشكل اي بمعنى ادخال التعديلات على مستوى النمط البنائي والانشائي وهذه العمليات قد جرت على المخطط plan والشكل from والهيكل الانشائي structure ومواد البناء وعناصر التزيين الزخرفية ليلائم وظيفيا ودلاليا مع المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والمناخية .

كما في دراسة ذنون (disai,1995,p104-108).

تكيف وظيفي : يشير الى حدوث التغيير على مستوى الوظيفي بهدف الارتقاء بالمبنى سواء على مستوى الاداء او المستوى الاقتصادي وغيره , قد يكون التغيير الى نوع وظيفي آخر او نفس الوظيفة (مصطفى فهمي,1978 ,ص9)

المبحث الثاني

انظمة التحكم البيئي في الصالات الرياضية

ويقصد بها عملية التكيف لتحقيق التلاؤم الوظيفي وملائمة البيئة الداخلية للفضاء وتوفير سمات وعناصر الفضاء لأهداف ورغبات المستخدم او الرياضي وتدعم مقدار المعلومات المتوفرة في البيئة الانشطة المطلوبة فالفضاء الملائم هو النظام الخالي من المؤثرات الجانبية التي تمنع الفرد عن القيام بما يرغب فيه او ما يتوجب عليه القيام به ضمن بيئة ما فالفضاء الملائم يحقق مستويات اعمق من التجربة المجددة (Al-Shahry, 2018, p. 93).

وتعد القدرة على الاستجابة والتكيف احد اهم المبادئ التصميمية التي تهدف الى الحد من الاثار السلبية و مواكبة اثار التغير عن طريق معالجات كمية وتنويع وتوزيع المصادر و وضع استراتيجيات بديلة ذات فعالية, اذ ان الابنية الرياضية تحتوي على بنية تحتية مرنة لها القدرة على تعبئة مجموعة متنوعة من الموارد واستبدال الموارد المفقودة او اعادة تكرارها في الوقت المناسب, وذلك يعود الى طبيعة هيكل الفضاء الداخلي واستجابتها للتغيرات المختلفة, كما ان التكيف في هذه الصالات هو نتاج لعملية التفاعل ما بين المتغيرات البيئية و مستخدم الصالات الرياضية بعلاقة متبادلة ما بين هذين الجانبين وليستجيب الفضاء الداخلي لهذه الصالات الرياضية يجب ان تصاغ على هيئة معالجات تصميمية وباجتماع المعالجات ضمن مدخلات عملية التصميم يخرج نتاج يعطي ملائمة للشاغلين يوفر البيئة الداخلية المناسبة . فعادة ما تختلف هذه المعالجات التصميمية باختلاف البيئة والمكان والزمان الذي تنشأ فيه لتعطي التميز عن قريناتها في العالم , لذا سيتجه هذ المبحث الى طرح الجوانب التكيفية التقنية والجوانب البيئية وأمكانيه تلبيتها الراحة الانسانية وهنا سيظهر دور عملية التصميم المثالية التي ستعمل على تحقيق افضل صيغ الموازنة بين المتطلبات التصميمية والوصول الى تسوية مقنعه الى اعلى حد ممكن (Muhammad, 2021, p. 58)

مما تقدم نتبين ان التكيف يكون عبر انظمة تكنولوجية وميكانيكية لتحقق الملائمة داخل الفضاء الداخلي لهذه الصالات اذ ان تنويع المصادر يحد من الاثار السلبية ويساعد على مواكبة التغييرات وتكوين فضاء داخلي مرن ملائم صحيا ونفسيا.

1- النظم الميكانيكية والكهربائية

تحقق النظم الميكانيكية والكهربائية المتطلبات البيئية المهمة للفضاءات الداخلية وتجعلها اكثر صلاحية للاستخدام وتمثل جانبا مهما من عملية التصميم الداخلي حيث تشمل التدفئة والتبريد والتهوية وعلى المصمم ان يلاحظ اجهزة التحكم بدخول الهواء وكذلك اهمية تخطيط المسارات الافقية والعمودية لخطوط الانابيب والكهرباء وقنوات الهواء اذ تتطلب هذه النظم في الفضاءات الداخلية معالجة دقيقة من قبل المصمم من الناحية الجمالية والبصرية (Qasim, 2005, p. 225)

2- النظام الصوتي والعزل :

ان الصالات الرياضية وخاصة صالات كمال الاجسام والرشاقة تعتبر من الرياضات الحماسية اذ انها تحتاج الى وجود جملة من النقاط ينبغي على المصمم الالتزام بها وتنفيذها على وفق

- اسس واشتراطات تصميم اعمال العزل الصوتي
- مواد عزل الصوت المحمول بالهواء
- العزل الصوتي للفضاءات الداخلية
- معايير العزل الصوتي للجدران بين الفضاءات المختلفة

كما نعلم ان دراسة الصوت في التصميم الداخلي مهم وتقترن اهميته بنوع الفضاء المراد تصميمه او احداث معالجات صوتيه له وهنا في هذه الدراسة البحثية تكمن اهميته ايضا في الفضاءات الداخلية (الفضاءات الرياضية) اذ يمكن ان تكون زيادة الاصوات في الصالة و الضوضاء الناتجة من ضجيج المستخدمين في الصالة الرياضية ذات اثار فسيولوجية وسلوكية على ألمستخدمين, لذلك يفضل تطبيق اجود انواع العزل الصوتي بما يتلام مع اهمية تلك الفضاءات الداخلية لما تمثله من منطقة دخول المتدرب وتوفير القدر الكافي من الخصوصية (Al-Hamid, 2015, p. 21)

ان دراسة نظم الصوت والعزل في التصميم الداخلي ذات اهمية فهو يكون مقترن بالفضاء نفسه وان احداث معالجات صوتية تكمن في طريقة تصميم الصالة الرياضية المراد اضافة النظام الصوتي لها. اذ ان الضجيج الحاصل من المتدربين داخل الفضاء والمستخدمين وأصوات الموسيقى والأصوات الخارجية وغيرها ذات اثار فسيولوجية وسلوكية على المتدربين والمستخدمين لذلك يجب تطبيق اجود انواع العزل الصوتي بين الفضاءات بما يتلاءم مع اهمية تلك الفضاءات الداخلية.

3- الاضاءة

أ- الاضاءة الطبيعية:

هي متطلب اساسي من الواجب توفره داخل الصالات الرياضية اذ انها ترتكز على الاستراتيجيات والنظم التي ينتج عنها بيئة داخلية صحية لمستخدمي المبنى مع النظر بعين الاعتبار جميع الاثار المترتبة على البيئة المغلقة وتأثيرها على صحة الانسان والأداء العام وهذه المتطلبات التي تشكل الكفاءة البيئية الهواء الداخلي ضوء النهار والألوان (Saad, 2017, p. 2).

وضوء النهار هو مصدر طيفي كامل من الضوء الذي تتكيف مع رؤية الانسان اذ اظهرت الدراسات الحديثة ان ضوء النهار المناسب للمبنى يمكن ان يزيد من تحسن الحالة النفسية ويقلل من وقت المرض ويسهم في زيادة عملية البناء العضلي اذ انه باستخدام تقنيات ضوء النهار في الصالات الرياضية فائدة مهمة هي تحسين نوعية الضوء داخل الصالات والاهم من ذلك يوفر فائدة نفسية كبيرة لمستخدميها وهذا ينبغي ان يكون الهدف الرئيسي من ضوء النهار بدل من الاضاءة الصناعية (Saad, 2017, p. 3) ويعتمد مستوى الضوء الطبيعي وتوزيعه ضمن الفضاء بدرجة كبيرة على العوامل التالية

- الشكل الهندسي للمبنى
- موقع توجه الشبابيك والفتحات الاخرى
- خصائص الاسطح الداخلية

ان عامل الاضاءة الطبيعية هو مقياس ضوء النهار الطبيعي في الفضاء اذ يحدد كمية الضوء في نقطة معينة من الفضاء نسبة الى الكمية الانية لضوء الشمس المتوفر او المتاحة في الخارج فالنسبة 2% لعامل الضوء الطبيعي تعني ان كمية الضوء في الفضاء الداخلي هي 2% من الضوء الخارجي المتاح ويمكن توضيح ذلك بانه اذا كان الضوء الخارجي (8000 لوكس) فانه في الداخل سيكون (160 لوكس) اما اذا كانت النسبة 4% ستكون محسوسة فيكون الضوء ساطع في الفضاء الداخلي كما ان مستوى الضوء الطبيعي يتفاوت من 5000 لوكس في السماء الملبدة بالغيوم الى اكثر من (40000 لوكس) في ضوء الشمس المباشر وهذا اكبر بكثير مما نحتاج اليه من اجل الاضاءة الداخلية الكافية كما ان متطلبات الاضاءة الداخلية المثالية هي اقل من (500 لوكس) (keith, 1999, p. 1)

ب- الانارة الصناعية:- يتم استخدام الاضاءة الصناعية في حالتين

الاولى : عندما تكون الاضاءة الطبيعية غير كافية في الاجزاء البعيدة عن النوافذ

الثانية : عندما تغرب الشمس ويحل الظلام .

ويفضل استخدام الوان الاضاءة متعددة مثل اللون الابيض والشمسي والأصفر اضافة الى الوان متغيرة لبقاء ذهن اللاعب مشدود وتحفيزه عضليا كما ان الالوان المتغيرة تشد الذهن.

نوع الغرفة	مستوى الضوء (شموع القدم)	مستوى الضوء (لوكس)	IECC 2021كثافة الإضاءة (وات لكلSF)
كافتيريا - أكل	20-30 FC	200-300لوكس	0.40
حجرة الدراسة - عام	30-50 FC	300-500لوكس	0.71

نوع الغرفة	مستوى الضوء (شموع القدم)	مستوى الضوء (لوكس)	IECC 2021كثافة الإضاءة (وات لكلSF)
غرفة المؤتمرات	30-50 FC	300-500لوكس	0.97
الممر - عام	5-10 FC	50-100لوكس	0.41
ممر – مستشفى	5-10 FC	50-100لوكس	0.71
المهجع - أماكن المعيشة	20-30 FC	200-300لوكس	0.50
مساحة العرض (متحف(	30-50 FC	300-500لوكس	0.31
صالة للألعاب الرياضية - تمرين / تجريب	20-30 FC	200-300لوكس	0.90
صالة للألعاب الرياضية - رياضة / ألعاب	30-50 FC	300-500لوكس	0.85
المطبخ / تحضير الطعام	30-75 FC	300-750لوكس	1.09

كما بين جدول المعايير القياسية الامريكي IEC ان فضاء الصالات الرياضية المخصص للتدريب والتمرينات العضلية يحتاج (200-300) LUX [1]

4- اللون

يعد اللون من أهم الخصائص التي تلعب دورا هاما في الإدراك البصري لما يصاحبها من مؤثرات مختلفة. فالألوان الدافئة للأسطح تساعد على تنشيط وتقوية الفضاء الداخلي، كما ان لها القدرة على الحركة اكثر من الألوان الباردة. وإن استخدام بعض الألوان المثيرة للنظر، يمكن ان يشد الانتباه ويؤكد اتجاهات معينة داخل فضاء الصالة وهناك بعض الانطباعات التي تصاحب الألوان فالواجهات ذات الألوان الدافئة تظهر اقرب من الواقع بينما تظهر الواجهات ذات الألوان الباردة ابعد من الواقع (Khalaf, 2022, p. 136).

وتظهر أهمية التجانس والتباين بين الألوان المتجاورة، فالألوان المتجانسة تعطي إحساسا بالوحدة والتماسك وردود فعل مصاحبة بالأمن والراحة، أما الألوان المتباينة فتؤكد بعضها البعض (Al-Jumaili, 2002, p. 61).

وانتقال النظر من الألوان الدافئة إلى الباردة يعطيه حركة نحو الداخل، بينما انتقاله من الألوان الباردة إلى الدافئة يعطيه حركة نحو الخارج، وكذلك تسلسل الدرجات اللونية تعطي إحساسا بالحركة والانتقال, واللون هو, التأثير الناتج من تفاعل الضوء مع السطح و انعكاسه على شبكية العين و من ثم الإحساس باللون و إدراكه عقليا و يعرف اللون من خلال مكوناته الأساسية الثلاثة و هي من أهم المظاهر للإحساس باللون و تشمل؛ الصبغة (Hue)، و القيمة (Value)، و الشدة (Intensity) (Al-Jubouri, 1997, p. 34).

يتبين مما سبق ان من الاساسي للمصمم ان يكون على دراية بالوظيفة الخاصة للفضاء الداخلي المطلوب تصميمة اذ ان اللون ما يكون محببا في بيئة ما ذو مدلول يبعث على التفاؤل وقد يكون على العكس في بيئة اجتماعية اخرى وفي الفضاءات الخاصة والعامة وعلى المصمم الداخلي الدراية بذوق المتلقي اللوني ليوظف هذا المعطى في التصميم الداخلي له وصول الى اثراء الصورة البصرية لدية فاللون عنصر من

[1] https://www.archtoolbox.com/materials-systems/electrical/recommended-lighting-levels-in-buildings.html

عناصر التصميم التي تساعد في اعطاء البيئة الداخلية خصوصيتها و وظيفتها المميزة مع اخذ تأثيراتها الثقافية والجمالية والنفسية والفيزيائية بنظر الاعتبار وفي الصالات الرياضية نجد ان الالوان الدافئة او الحارة قد تكون اختيار جيد من ناحية وظيفة الفضاء لكي تبعث على التجدد والنشاط والحيوية .

5- السلامة والامان وتأثيرها

ان حاجة الانسان الى السلامة والأمان قد دفعته الى التفاعل حوله مع الظروف البيئية الداخلية والخارجية لحماية نفسه فالشعور بالأمان والحماية من الامور المهمة التي شغلت بال الانسان وأصبحت مطلب اساسي من مطالبه واحد اهم الاولويات التصميمية في تخطيط الابنية و لان السلامة الشخصية تعد مطلبا حيويا لحماية الارواح والممتلكات من المخاطر فالإنسان يقضي ما يزيد عن 70% من ساعات حياته ضمن مبان او منشأة يمارس فيها كافة انواع النشاطات المرتبطة بالحرف والإعمال والرياضة والسكن لذا توجب على المصمم اختيار مواد وخامات معينة تؤمن صفة الحماية والسلامة للمستخدمين في الفضاءات الداخلية سواء كانت عامة او خاصة (Nouri, 2014, p. 49)

كما ان احد الشواغل النفسية الرئيسية للمستخدمين والمقيمين يعتمد على وجود فضاءات وإعدادات امنه خالية من المخاطر الجسدية كما تؤدي جودة ظروف البيئة الداخلية دورا حاسما في الحالة الصحية للمستخدمين وترتبط عدد من المشكلات الصحية بشكل مباشر او غير مباشر بالبيئة الداخلية نفسها بسبب مواد البناء التي تم استخدامها وتثبيت المعدات او الجحم او التصميم ويمثل البيئة الداخلية نقطة مرجعية مكانية لكل فرد كما ان لها تأثير كبير على العامل النفسي والاجتماعي والعقلي كما ان توفير الاساس لربط المكان والهوية كذلك الملاذ للمستخدمين في حياتهم اليومية لا سيما المتعلقة بالعلاقة بين الصحة والرفاهية والحس البصري والرضا الشخصي (bonnefoy, 2007, p. 411)

هناك استراتيجيتان شائعتان في تصميم المباني يستخدمان للتعامل مع جودة البيئة الداخلية

اولا : تحسين جودة الهواء الداخلي عن طريق زيادة معدل التهوية مما يقلل بدورة من ملوثات الهواء

ثانيا : للحد من مصدر التلوث داخل وخارج البيئة الداخلية من اجل الحد من ادخال الملوثات في الهواء الداخلي عبر ذلك الفضاء الداخلي الذي ينظر اليه على انه امن ويوفر فوائد نفسية اجتماعية كبيرة اذ انه يمثل ملجأ محميا من العالم الخارجي ويمكن تنمية الشعور بالهوية والعلاقات معه كفرد او كجزء من مجموعة افراد ويوفر مساحة امنه من اي تدخل من العوامل الخارجية او الضغوطات كما يوفر الشعور بالأمان والسيطرة (alhorr, 2016, p. 5) وهناك عدد من الضغوطات الداخلية مثل العوامل ألحرارية جوانب الإضاءة الرطوبة ألعفن الضوضاء الاهتزاز الإشعاع المركبات ألكيميائية الجسيمات التي يمكن ان تسبب اثارها المضافة او من خلال التفاعلات المعقدة (التأزريه او العدائية)) كذلك تمثل النقطة المحورية في الجانب التصميمي هي خلفية المصمم وقدرته على تكوين رؤية شاملة فيما يتعلق لجميع العناصر المكونة والمشاركة في تصميمه وتحديد الاعتبارات التي يجب مراعاتها. (Karni, 2000, p. 179)

يستمتع المتلقي المستخدم بالتصميم الداخلي ضمن البيئة الداخلية وقد تصل نسبة لذته بالتصميم الى درجة عالية الا انها مرهونة بشعوره بالسلامة والأمان اذ تهوي نسبة استمتاعه الى ما دون

الصفر حال شعوره بفقدانها في البيئة الداخلية كما لو حدث خلل تنفيذي في تركيب السقف او اجهزة التكييف اوكانت رائحة البيئة الداخلية منفرة اوضوضاء مزعجة

مؤشرات الاطار النظري:-

1- للتكيف القدرة التي تواجه الظروف والمتغيرات البيئية ولترقية الفضاء الداخلي ليتناسب مع المتطلبات والحاجات التي تتوافق مع مستخدمي الفضاء الداخلي .

2- ان العناصر البيئية والاقتصادية والعلمية والثقافية والعادات والتقاليد هي عناصر للتكيف ولا يمكن التكيف بدون اخذها بنظر الاعتبار والاخذ بها وفق المعطيات العلمية والعملية.

3- تعد الانظمة التكنولوجية والميكانيكية ممر للتكيف وذلك لتحقيق الملائمة داخل الفضاء الداخلي اذ كلما تنوعت المصادر التكنولوجية والميكانيكية كلما قل الاثر السلبي في الفضاء الداخلي مما يعزز التكيف ويواكب التغيرات لتكوين فضاء داخلي مرن ملائم صحيا ونفسيا.

4- ان المعالجات الصوتية تكمن في طريقة تصميم الصالة المراد اضافة النظام الصوتي لها اذ ان الضجيج الحاصل داخل الصالة الرياضية جراء المتدربين واعمالهم التدريبية واصوات الموسيقى والاصوات الخارجية لها تأثير فسيولوجي وسلوكي على المستخدمين والمتدربين لذا يجب تطبيق اجود انواع العزل الصوتي بين الفضاءات بما يتلاءم مع اهمية الفضاء.

5- تعد الاضاءة الطبيعية من المصادر الصحية الايكولوجية والموفرة للطاقة وباستخدامها نضمن الاثر الصحي والنفسي، كما ان الانارة الصناعية ضرورية جدا لتحقيق التكيف البصري ليلا ونهارا في بعض الفضاءات اذ تحتاج الفضاءات الرياضية بما يقارب من 300-500 LUX وهي شدة الضوء داخل الفضاء الداخلي لتحقيق التكيف البصري بصورة مثالية.

6- ان خبرة المصمم ودرايته بالوظيفة الخاصة بالفضاء الداخلي ضرورية جدا لغرض تحقيق التكيف النفسي او الشخصي اذ ان اللون ذو مدلول يبعث على اثر معين في نفس المتلقي في بيئة اجتماعية معينة فاللون عنصر من عناصر التصميم التي لها اثر ثقافي وجمالي ونفسي وفيزيائي كما ان الالوان الدافئة هي المفضلة في تصاميم الصالة الرياضية من الناحية الوظيفية لانها تبعث على التجدد والنشاط والحيوية.

7- تعتبر السلامة والامان اهم الانظمة التكيفية ضمن البيئة الداخلية لان التكيف مرهونة نسبته بالسلامة والامان كلما شعر المستخدم بانعدام اجراءات السلامة والامان كلما قلت نسبة توافقه وتلاؤمه داخل الفضاء الداخلي.

الفصل الثالث \ اجراءات البحث

- **منهجية البحث**

ينطلق البحث في بناء إطار نظري يحدد من محاورها مفردات يتم في ضوئها التحليل وتكون بمناقشة موضوعية اذ اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي لتحقيق اهدافه وصولا الى النتائج.

- **مجتمع البحث**

يتكون مجتمع البحث الحالي من عينات لفضاءات (صالات رياضية) الخاصة بكمال الاجسام والرشاقة والتي بلغ عددها عينتين ضمن الحدود المكانية والزمانية المشار اليها في الفصل الاول

- **عينة البحث**

تم اختيار عينة البحث بأسلوب العينة القصدية بحدود فضاء لكل عينة وهي جزء من المجتمع الكلي المبحوث حيث انها تخدم اهداف البحث والاقرب الى تحقيقها وهي

1. TITANS GYM
2. ARSENAL GYM
3. DESTORY GYM

وقد جاء اختيارها تبعا لما يخدم اهداف البحث المذكور انفا ووفقا للمبررات التالية

1. انها تقع ضمن منطقة زيونة وتعتبر ضمن نطاق الصالات المعروفة.
2. اختيارها مستقلة وضمن مبنى متعدد الطوابق
3. منجزة و فتحت عام 2021-

- **ادوات البحث**

1- استند البحث الى استمارة تضمنت تحديد محاور التحليل ضمن المحاور التي تناولها الإطار النظري وما تمخض عنه من مؤشرات اساسية ويضيف للبحث لأغراض التوضيح استمارة التكوين العام للفضاء

2- اجراء عملية المسح والبحث للنماذج المختارة ميدانيا.

- **صدق الاداة:** تم التأكد من صدق اداة التحليل بعد عرضها على الخبراء[1] ذوي الاختصاص الدقيق في التصميم للأخذ بالملاحظات والتوجهات التي يرونها مناسبة من حيث الإضافة والحذف والتعديل لبعض فقرات الاستمارة.

الوصف والتحليل: الأنموذج الاول صالة TITANS GYM

الوصف العام:- تقع في منطقة زيونة في بغداد قرب تقاطع ميسلون وتكون ضمن مبنى يتكون من ستة طوابق بواقع 1200متر مقسمة على طابقين هما الرابع والخامس وبأبعاد 20م×30م×3م كما موضح في الشكل رقم 1

1. [1] أ.د صلاح نوري
2. أ.د سداد هاشم حميد
3. أ.د رجاء سعدي لفتة

الشكل رقم 1 يوضح واجهه البناية التي تضم صالة titans gym /المصدر/تصوير الباحث

التحليل:

1- **انواع التكيف و ابعاده** :- تعد الصالات الرياضية ذات فضاء واسع ومفتوح في اغلب الاحيان مما يتطلب اجراءات تكيفية خاصة له كما في هذا الانموذج حيث تم تصميم الصالة على طابقين بواقع 600 متر للطابق الواحد حيث انها متكيفة شكليا مع البنية الانشائية مع امكانية اجراء تعديلات شكلية للفضاء وتغيير تصميمه الداخلي باعتباره ارضية مفتوحة اما بالنسبة من الناحية الوظيفية ايضا متكيف حيث بالإمكان تغيير وظيفة الفضاء بإضافة قواطع بين المساند الرئيسية للمبنى انشائيا وتغيير وظيفة الفضاء الى وظيفة اخرى.

سلوكيا فان التكيف من الناحية الشكلية فهو يحتاج الى تعديل حيث ان انقسام المبنى الى طابقين اعطى رؤيا بصغر حجم المكان الحاوي على الاجهزة الرياضية اما من الناحية الشخصية فهو متكيف ويعطي انطباع بالحرية في اقامة فعاليات التدريب والركض وممارسة الرياضة بأريحية وهو مما ينعكس ايجابا على التكيف من الناحية,الجماعية حيث تكون اكثر نشاطا وحماسا اذا تحققت

شخصيا

شكل 2 يوضح السلم الرابط بين الطابقين/ المصدر/ تصوير الباحث

2- **انظمة التكيف البيئي والياتها** :- ان فضاءات الصالة الرياضية تحتاج الى وسائل تبريد وتدفئة وتهوية ذات كفاءة عالية ومعدومة المخلفات وهنا نرى ان الصالة غير موفقة باستخدام اجهزة التبريد الجدارية (SPLIT UNIT) اذ ان كفاءتها غير جيدة بالأماكن المفتوحة والتشغيل المستمر

بالإضافة الى مخلفاتها المائية جراء عملية التكثيف وكذلك تحتاج الى صيانة دورية مستمرة خلال فترات قصيرة مما يجعلها عبئ مادي اكثر.

نظام التهوية داخل الصالة ضعيف جدا حيث لا توجد فتحات تهوية داخلها وانما فقط في الحمامات وهي عبارة عن فتحة 40×40سم مزودة بساحبة هواء وهي لا تكون كافية لغرض تجديد الهواء داخل الصالة التي يحتاج فيها اللاعب الى الاوكسجين لغرض اداء فعالياته وفق نظام تنفسي صحي صحيح يقل فية ثاني اوكسيد الكاربون المطروح من الانسان ويكثر فيه الاوكسجين ويغير الروائح الغير مرغوب فيها داخل الصالة

الاضاءة اعتمد فيها على اللون الشمسي والاصفر واحيانا الازرق في احد الفضاءات مع استخدام اللون الاسود بكثرة داخل الفضاء مما جعل الفضاء الداخلي يفقد بعض الحيوية التي يجب ان تكون عليها الصالات الرياضية من ناحية التعبير اللوني واضافة الوان ذات طابع حماسي واثر نفسي وسيكولوجي تفاعلي لغرض تجديد النشاط وبث الحماس كما ان تصميم الصالة اهتم بالعلامات الدالة وتحديد المسارات بين الاجهزة والية الدخول الى الصالة والتنقل بين طابقين الصالة الاول والثاني ولكنه اهمل الخروج وجعلة مشترك مع الدخول مما قد يؤثر على حركة المستخدمين عند الذروة لذلك وجب اضافة بوابة الكترونية مخصصه للخروج كما موضح في الشكل .

الانموذج الثاني صالة ARSENAL GYM

الوصف العام صالة رياضية جمالونية مصممة على النظام الاوربي الجملون الحديدي محاطة بسندويج بنل على مساحة 1500م , تقع في منطقة زيونة شارع الربيعي خلف جامع القزاز في بغداد وهي بأبعاد 30م×50م

شكل 3 يوضح واجهه صالة ARSENAL

التحليل

1- **انواع التكيف و ابعاده :** مما تم ملاحظته في هذه الصالة انها غير متطيفة من الناحية الشكلية اذا انها صممت وفق وظيفة واحدة ولا يمكن اجراء تغييرات على وظيفة المبنى الا بعد اجراء تعديلات وتغييرات جذرية وكذلك التكيف الشكلي فهو ثابت انشائيا لكون المبنى مصمم وفق

معايير تكاد تكون مكلفة من ناحية الطاقة صيفا اذ ان الهيكل منشأ بالكامل من الحديد والسندويج بنل,

سلوكيا فان التصميم الداخلي ذات طابع بيئي اخضر مع ايحاءات رائعه للطبيعة الخضراء تكاد تكون معدومة في بعض المباني الاخرى كما انه على الصعيد الشخصي اعطى انطباع بارتفاع سقفه الى 6 امتار وكذلك الطابق الثاني المقسوم من المنتصف يتسم باتساع اكثر مما هي علية واكثر من رائع والامر معطوف على السلوك الجماعي

2- **انظمة التكيف البيئي والياتها:-** اهتم التصميم من ناحية التكييف في هذه الصالة اذ استخدم وحدات تبريد عمودية ذات طاقة عالية (3 طن) والتي عددها 12 وحدة تبريد مع التركيز على حركة طرح مخلفاتها المائية لخارج المبنى من فتحات في الجدار, تعد هكذا مباني ذات تكلفة عالية جدا صيفا من ناحية الطاقة حيث انها تحتاج الى استهلاك كبير للطاقة لضمان تشغيل جميع اجهزة التكييف لغرض ملائمة المكان اذ تصل درجات الحرارة في بغداد صيفا الى 50°c مما يؤثر سلبا على اجهزة التكييف والتهوية والراحة الحرارية للمستخدم

كما قسم المبنى حركة التهوية في اربعة اتجاهات مختلفة مما سمح بسرعة تغير الهواء الداخلي واعادة تجديده فاصبح صحيا من الناحية التكيفية

شكل 4 يوضح الفتحات والشبابيك في الصالة

الالوان المتنوعة مع استخدام الايحاءات التي تحاكي الطبيعة جعلت المبنى ملائم من ناحية الادراك الحسي اذ ان الجدار الاخضر والارضية الخضراء اعطت انطباع بحيوية المكان وكذلك استخدام الالوان المختلفة واستثمار الاضاءة الطبيعية الذي انعكس ايجابا بوضوح الالوان وجعل المبنى نموذجيا من ناحية اللون والاضاءة الطبيعية.

3-6-3 الانموذج الثالث

صالة DESTORY GYM

الوصف العام

تقع في منطقة زيونه قرب تقاطع الربيعي مقابل دار الازياء العراقية ضمن مبنى مكون من خمسة طوابق على مساحة 450 متر مربع وبأبعاد 15م×30م

شكل 5 يوضح واجهة المبنى الذي يضم صالة DESTROY

التحليل

1- انواع التكيف و ابعاده

تكّيف المبنى شكليا حيث ان الفضاء المفتوح بداخله يسمح بأجراء تعديلات حسب الحاجة التي يرغب بها المصمم او المستخدم حيث ان الفضاءات المفتوحة ذو المساحات الواسعة تمتاز بهذه الصفة كون الاجهزة والمعدات الرياضية قابلة للتنقل والحركة كما ان الوظيفة للفضاء مرنة ومتكيفة حيث بالإمكان تغيير وظيفة الفضاء الى اي وظيفة اخرى مع الامكان اجراء تعديلات على اعتبارها ارض محددة المعالم والقياسات وتعديلها انشائيا وهندسيا وفق مواصفات المبنى التي صمم عليها اما سلوكيا قد يكون المبنى غير ملائم تكيفيا حيث ان نظام التبريد والتهوية لا يكفي لغرض تجديد الهواء وتبريده مع ارتفاع درجات الحرارة صيفا اذ ان الصالات الرياضية تحتاج الى راحة حرارية وفق تغيرات المناخ الخارجية حسب موقع ذلك الفضاء لذا فان هذا الامر يؤثر على مستوى التكيف الشخصي والجماعي ويجعلهم غير متكيفين من الناحية الحرارية والتهوية ومن الناحية السيكولوجية اللونية والانارة

2- انظمة التكيف البيئي والياتها

لم يكن تصميم الفضاء الداخلي موفقا من الناحية الميكانيكية والكهربائية اذ ان اختيار اجهزة التبريد لم يكن لفضاء مفتوح ويحتاج الى تغيير مستمر في الهواء اذ ان وحدات التبريد السقفيه صممت للمناطق الجافة قليلة الرطوبة وكذلك للفضاءات المغلقة التي لا تحتاج الى تغيير الهواء باستمرار كما ان عددها قليل جدا بالنسبة لمساحه الصالة البالغ 450 متر مربع واذا ما تم حساب حجم الهواء في داخل الصالة سنجد ان 1350متر مكعب من الهواء تحتاج الى

تغيير وتدوير من 20-30 مرة خلال الساعة على الاقل لضمان هواء صحي ملائم لراحة مستخدمي الفضاء الداخلي

كما ان الفتحات تكاد تكون معدومة حيث توجد فتحه مقاسها 30×30 داخل الحمامات وفتحه اخرى مقاسها 40×40 موصولة بأنبوب معدني يصل منتصف الصالة لغرض سحب الهواء وهذا غير كافي من الناحية الرياضية اذ ان مساحة 1350متر مكعب من الهواء تحتاج الى تدفق اكثر للهواء .

4-1 النتائج ومناقشتها

اسفرت الدراسة التحليلية للعينة عن مجموعة من النتائج وهي كالاتي

1- تحقق النموذج الثاني على تكيف باستغلال الموارد الطبيعية للضوء والتهوية لكونه مبنى مستقل بذاته اذ ان الطبيعة لها دور كبير في تحسين المزاج وتنشيط الاحساس وتجديد عملية الادراك ولم يتحقق في الانموذج الاول لوجود بعض المعوقات التي حالت دون ذلك كالتصميم الانشائي وعدد فتحات التهوية ومساحة الشبابيك

2- في الانموذج الاول كانت انظمة التحكم البيئي مكلفة ماديا من ناحية الادامة واستهلاك الطاقة كما انها تحققت بنسبة اكبر في الانموذج الثاني من حيث وحدات التبريد وطاقتها

3- كان اختيار الالوان متحقق نسبي في الانموذج الاول اذ ادخل اللون البرتقالي لكن طغى اللون الاسود على الفضاء لاستخدامه في السقف والارضيات وبعض الجدران كما كان التكيف متحققا في الانموذج الثاني باستخدام النباتات الصناعية وتوظيف اللون الاخضر بصورة صحيحه مريحه نفسيا كما ان كمية الاضاءة الطبيعية داخل الفضاء اعطت شعور ايجابي من ناحية اللون والناحية النفسية

4- هنالك بعض الصعوبة في مسارات الحركة من ناحية الدخول والخروج في النماذج المذكورة بل اقتصرت على مدخل واحد مشترك وهذا قد يكون مزعج في وقت الذروة او عند الدخول والخروج لكنهم حققا المسارات الحركية داخل الصالة من ناحية التنقل بين الفضاءات المكملة للمبنى.

-2 الاستنتاجات

على وفق ما جاء في مؤشرات الإطار النظري وعمليات التحليل لنماذج البحث فضلا عن النتائج التي طرحت في عملية التحليل توصل الباحث الى مجموعة من الاستنتاجات ارتبطت مع اهداف البحث وكما يأتي

1- ان يكون الفضاء المصمم مرن وقابل للتغير في شكله ووظيفته حسب نوع الوظيفة وحسب الظروف الزمانية والمكانية والارتقاء بالفضاء الداخلي ومواكبة التطورات التقنية والتكنولوجية.

2- يجب ان يكون التصميم مُكّيف ومتلائم من ناحية البيئية والنفسية والثقافية لغرض الشعور بالراحة الشخصية الجسدية والنفسية وهذا هو الممر لغرض تحقيق التكيف الجماعي.

3- عند تصميم فضاء ما يجب ان يكون مستقلا بذاته وله وحدة فكرة, وتصميمه وفق ومعايير يتم الاعتماد عليها علميا وعمليا لغرض توافق المستخدمين مع الفضاء وضمان راحتهم واحتياجاتهم فيه .

4- على المصمم دراسة طبيعة المنطقة ومناخها عندما يريد السيطرة على النظم البيئية والصحية وايضا معرفة قياسات وحجم الفضاء وكميات الهواء والرطوبة في الجو وعلى اثرها يتم معرفة الاجهزة الملائمة والمناسبة لهذا الغرض والتي يجب ان يكون مُلم بها وعلى دراية ومعرفة بها اذ ان الصالة الرياضية تحتاج الى تغيير مستمر في الهواء النقي بسبب الفعاليات التي تجري اثناء التدريب واحتياج المتدربين على الاوكسجين

5- لتحقيق النجاح وتحقيق افضل النتائج في تصميم ما, يجب ان يكون المصمم على دراية بالتصميم والغرض منه و مكوناته والوظيفة التي صمم من اجلها وان يكون على معرفة بالالوان وتأثيراتها النفسية والسيكولوجية ومعرفة المعايير والمقاييس العالمية لها وتوظيف هذه المعلومات في التصميم الداخلي

6- يجب ان يصل المتلقي او مستخدم الفضاء الداخلي الى الشعور بالاستمتاع بالتصميم من خلال احساسه بالامان و وجود وسائل السلامة والعلامات الدالة في ذلك الفضاء, ينبغي الاهتمام بأدخال النباتات الطبيعية او الصناعية الخضراء التي توحي للطبيعة داخل التصميم لما لها من تاثير نفسي كبير لما يتمخض عنها من راحة نفسية وشعور ايجابي.

استمارة تحديد المحاور

ت	محور التحليل الرئيسي	محور التحليل الثانوي		مناسب	غير مناسب	يحتاج الى تعديل	الملاحظات
1	عناصر التكيف وانواعه	شكلي					
		وظيفي					
		سلوكي					
		شخصي					
		اجتماعي					
2	انظمة التكّيف البيئي	تقنيات تكيفية	تدفئة				
			تبريد				
			تهوية				
		الضوء	طبيعي				
			صناعي				
		اللون					
		العزل الصوتي					
		السلامة والامان					

التوصيات

1. العمل على تحقيق الاستدامة بالفضاء الداخلي سواء في الصالات الرياضية او الفضاءات الاخرى من خلال استخدام المواد والاليات التي تؤدي الى ذلك الغرض المستدام
2. استخدام التكنولوجيا والتقنيات الحديثة في تطوير الفضاء الداخلي للصالات الرياضية من خلال استخدام الانارة الحديثة المتطورة واستخدام الهولوجرام داخل الصالة الرياضية واستخدام الاجهزة الحديثة المتطورة ذات الاستخدامات المتعددة
3. الاعتماد على مختصين في مجال التصميم عند الشروع بتصميم وانشاء الصالات الرياضية والاستفادة من خبرتهم في تطوير وانجاز ومواكبة الزمن الحالي والرؤية المستقبلية

المقترحات: -

1. دراسة اساليب التكيف والتكنولوجيا الذكية عند تصميم الفضاءات الداخلية
2. النظم الايكولوجية للتكيف وتأثيرها على البيئة في الفضاءات الداخلية.

References:

1. Abdel Halim Montaser, Attia Sawalhi Ibrahim Anis) .2008 .(*intermediate dictionary*. Arabic Language Academy.
2. Abdel Rahman Esawy) .1997 .(*Environmental Psychology* .
3. Ahmed Abdel Wahed Thanoun) .2008 .(*The role of adaptation in mosque architecture* . Master thesis submitted to the University of Technology, Department of Architectural Engineering.
4. alhorr) .2016 .(impact of indoor environ ment al quality on occupant well-being and comfort .*international journal of sustainable built environment*.
5. bonnefoy) .2007 .(*inadequate housing and health* .france.
6. Haider Abdel-Razzaq Kamouna) .1981 .(*Environmental pollution and city planning*. Baghdad: Al Hafez Publishing House.Heba Murad) .2007 .(*Philosophical Lexicon* .cairo.
7. Hind Safaa Al-Shahry) .2018 .(*Design characteristics of the health-determining indoor environment. Baghdad: Master's thesis submitted to the University of Technology*.
8. Ibrahim Madkour) .1983 .(*Philosophical Lexicon* .
9. Iman Muhammad) .2021 .(*The role of sports infrastructure* .Baghdad: University of Technology, Department of Architectural Engineering.
10. Karni) .2000 .(*In flexible dwelling the intersection of Dynamic interior space and Adaptable Dwelling units* .ACSA.
11. keith) .1999 .(*daylighting guide for buildings* .
12. Lewis Maalouf) .1965 .(*Al-Munajjid in the Arabic language*. Beirut: Catholic Press.
13. Mahmoud Jabari Hafez) .2022 .(Production mechanisms and their reflection on Iraqi theatrical performance techniques .*Journal of the Academic College of Fine Arts* ، pp. 169-170.
14. Mostafa Fahmy) .1978 .(*Psychological adaptation* .
15. my name is Abdul Al-Hamid) .2015 .(*Design patterns for interior spaces in sports stadiums*. University of Baghdad: University of Baghdad College of Fine Arts.
16. Namir Qasim) .2005 .(*A B interior design* .Diyala: University of Diyala.
17. Osama Ghanem Nouri) .2014 .(*Functional requirements in the design of the internal spaces of the university discussion halls* .Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
18. Rawa Mustafa Khalaf) .2022 .(Color preoccupations and their role in highlighting the functional and aesthetic aspects of interior space design .*Journal of the Academic College of Fine Arts* ، pp. 132-136.
19. Saad Khudair Mahmoud Al-Jumaili) .2002 .(*The effect of the physical components on the visual unity of the urban landscape* .Baghdad: University of Baghdad, Department of Architectural Engineering.
20. Saifuddin Saad) .2017 .(*The impact of natural lighting technology on environmental performance efficiency*. Baghdad: University of Technology, Department of Architectural Engineering.
21. Sattar Hamoudi Al-Jubouri) .1997 .(*Color relationships and their impact on the construction of formal design*. Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
22. Lubna Al-Jardi, Social harmony and social adaptation are two sides of two different coins, https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=92103
23. https://www.archtoolbox.com/materials-systems/electrical/recommended-lighting-levels-in-buildings.html

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1285

Sensory perception and reception of the Iraqi theatrical view"Presenting the play Umm Al-Khosh as a model"

Barada Attia Thabet [a1]

[a] *Ministry of Education, Institute of Fine Arts,iraq*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 26 September 2023
Received in revised form 7 October 2023
Accepted 8 October 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
sensory perception
reception

ABSTRACT

This research deals with (sensory perception and reception of the Iraqi theatrical performance), considering perception is the process through which sensory information is recognized and interpreted, whether the stimuli are visual, auditory, or Tactile, olfactory, or gustatory, and given the importance of the topic, the researcher observed many philosophical opinions and theories. The religious and psychological aspects related to (sensory perception) were discussed to show the extent of the benefit of sensory perception of the Iraqi theatrical performance. The first chapter (the methodological framework) included the research problem, the limits of the research, and the most important terms used in the research. As for the second chapter (the theoretical framework), it included two sections, the first (the concept of sensory perception and its philosophy), and the second section on (the mechanism of perception), and the indicators for the theoretical framework. In the third chapter (research procedures), it was The researcher presented the play (Umm Al-Khosh) By its author and director (Mahmoud Abu Al-Abbas). The researcher chose the sample intentionally, adopting the descriptive analytical method. In the fourth chapter, the researcher also (discussed the results of the analysis) in accordance with the research objectives, as the researcher found that acting performance is supposed to be a means capable of awakening the imagination and feelings of the recipient, in order to feel Identify the characters and their situations so that he understands them in his mind, and the necessity of emphasizing the importance of vocal and performance technique. For the actor, with the aim of having a vocal and physical space that enables him to imitate an unlimited number of characters. Then the researcher confirmed the recommendations and proposals, and the researcher also arranged the sources and references in alphabetical order and without numbering.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: b4201008@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1285
Barada Attia Thabet: Sensory perception and reception of the Iraqi theatrical view"Presenting the play Umm Al-Khosh as a model"
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الإدراكُ الحِسيّ وتَلقي العَرض المَسرَحيّ العِراقيّ (عَرضُ مَسرَحيَّة أُمُ الخُوش أُنموذَجاً)

م.د. بردى عطية ثابت [1]

المُلَخَّصُ:

يَتَناوَلُ هذا البَحثُ (الإدراكُ الحِسيّ وَتَلقي العَرض المَسرَحيّ العِراقيّ)، باعتِبارِ الإدراك هُوَ العَمَليَّة التي يَتُمُّ مِن خِلالِها التَعَرُّف عَلى المَعلوماتِ الحِسيَّة، وَتَفسيرها سَواءَ أَكانَت المُثيرات بَصَريَّة أَو سَمعيَّة أَو لَمسيَّة أَو شَميَّة أَو ذَوقيَّة، وَبالنَظَرِ لأَهَميَّةِ المَوضوع فَقَد رَصَدَت الباحثَة العَديد مِنَ الآراءِ وَالتَنظيرات الفَلسَفيَّة وَالدينيَّة وَالنَفسيَّة ذات العَلاقَة في (الإدراكِ الحِسيّ) وَتَمَّ مُناقَشَتها لِبَيانِ مَدى الفائِدَة مِن إدراكِ العَرض المَسرَحيّ العِراقيّ حِسيَّاً. وجاء الفَصلِ الأَوَّل (الإطار المَنهَجيّ) المُتَضَمَّنَ مُشكِلَة البَحث وحُدودَ البَحث وأَهَّم المَصْطَلَحات الواردَة في البَحث. أمّا في الفَصلِ الثاني (الإطارُ النَّظريّ)، فَقَد اشْتَمَلَ عَلى مَبحَثين، الأَوّل (مَفهومِ الإدراك الحِسيّ وفلسفته)، وَالمَبحَث الثاني عَن (آليَّةِ حُدوث الإدراك)، والمُؤَشِرات لِلإطارِ النَظَريّ وَفي الفَصلِ الثالِث (إجراءات البَحث) فَقَد حَلَّلَت الباحثَة عَرضُ مَسْرَحيَّة (أُمُ الخوش) لِمُعِدِها وَمُخرِجِها (مَحمود أَبو العَباس) وَقَد اختارَت الباحثَة عَيّنَتِها قَصْديّاً باعتِمادِها المَنْهَج الوَصْفي التَحليليّ. كَما قامَت الباحثَة في الفَصلِ الرابِع بـ (مُناقَشَة نَتائج التَحليل) عَلى وُفقِ أَهدافِ البَحث إذ وَجَدَت الباحثَة أنَّ الأَداء التَمثيليّ يُفتَرضُ أَن يَكونَ وَسيلَة قادِرَة عَلى إيقاظِ خَيالِ (المُتَلَقي) وَإحساسه، كَي يُجَسّد الشَخصيّات وَمَواقِفها لِيُدركها في عَقلِهِ، وَضَرورَة التَأكيد عَلى أَهميَّة التِقَنيَّة الصَوتيَّة وَالأَدائيَّة لِلمُمَثّل بِهَدَفِ امتِلاكِهِ لِمَساحَةٍ صَوتيَّة وَجَسَديَّة تُمَكّنَه مِن مُحاكاةِ عَدَدٍ غَير مَحدودٍ مِنَ الشَخصيّات. وَمِن ثَمّ ثَبّتَت الباحثَة التَوصيات وَالمُقترحات، كَما رَتَّبَت الباحثَة المَصادِر وَالمَراجِع تَرتيباً أَلفبائِيّاً وَمِنْ دونِ تَرقيمْ.

الكَلِماتُ المِفتاحيَّة: الإدراكُ الحِسيّ، التَلقي.

الفَصلُ الأَوَّل

الإطارُ المَنهَجيّ

مشكلة البحث والحاجة إليه: تُعَدُّ المَنظومَة البَصَريَّة الحِسيَّة مَنطَقَة ارتِكاز تشكيل عَناصِر العَرض المَسرَحيّ بجَوانِبِهِ الإدراكيَّة التي تُوَجّهُ التَلقي نَحوَ مَدَياتِ العَناصِر التَكوينيَّة وَتَقبُلها، اعتِماداً عَلى حَواسِ المُتَلَقي كَالسَمعِ وَالبَصَر وَاللَّمس وَالشَمّ وَالذَوق، وَهذِهِ تَعمَل عَلى تَحَسُّسِ عَناصِرِ تَشكيل المَشهَد، وصولاً لإدراكِ وحداتِهِ، بِهَدَفِ تَقريبِ المُتَلَقي مِن الفِكرَةِ الرَئيسيَّة لِلمَسرَحيَّة وَالتي تَنطَلِق في أَساسِها مِن نَصِّ المُؤَلّف، وَما تَجري عَليها مِن اشتِغالاتٍ إِخراجيَّة تَعتَمِد التَداخُل مَعَ تَصميم العَرض المَسرَحيّ، لِتَحقيقِ رُؤيَة المُخرِج وَمُعالَجَتِهِ الإخراجيَّة وإيصالها لِلمُتَلَقي عَبْرَ تَرجَمَة كُلّ عُنصُر مِن عَناصِرِ التَشكيلِ وَالبِناء المَسرَحيّ، بِهَدَفِ تَحقيقِ أَفضَل مُقارَبَة مَعَ رُؤيَة المُخرِج وَأَفكارِه وَطُروحاتِهِ الفَلْسَفيَّة المتَداخلة مَعَ عَناصِر العَرض المَسرَحيّ في الزِي وَالماكياج وَالديكور وَالإضاءَة وَالمُوسيقى وَبَقيَّة العَناصِر الأُخرى التي تُسهِم في رَفدِ التَلقي

[1] وزارة التربية، معهد الفنون الجميلة.

بالدلالات الحامِلَة لِلمَعاني، إلى جانبِ تَوظيفِ الصَوت وَالمُؤَثّرات الصُوَريَّة لِتَعميقِ حِسّ المُتَلَقي وَبأسلوبٍ عِلمي مَدروسٍ يُناسِبُ كُلّ جُزءٍ مِن أَجزاءِ مَنظومَة العَرض، وَالتي يُمكِن أَن تَتَعَوَّق وَتُصْبِحُ مَنظومَة غَير نافِعَة وَلا مُجديَة أو مُنتِجَة في حالِ العَبث بالاستِخدامِ الخاطِئ لِتِلكَ الأجزاء والعَناصِر المُكَوّنَة لَها.. وَمِن هُنا أَصبَحَت مُشكِلَة البَحث مِنَ الضَرورَةِ دِراستِها وَتَبني مُخْرَجاتها، وَالتي يُمكِنُ صِياغَتها بالسُؤالِ الآتي: **ما هُوَ دَور الحَواسّ البَشَريَّة؟ وَكَيف يُمكِن تَوظيفها بشَكلٍ إيجابيّ لِتَشتَغِل وَتَتَفاعَل مَعَ العَناصِر المُكَوّنَة لِمَنظومَةِ العَرض المَسرَحيّ، بِهَدَفِ انعِكاسَها عَلى التَلقي وَإدراكِها حِسّيّاً ؟**

أَهَميَّة البَحث: تَكمُنُ أَهميَّةُ هذا البَحث في أَنَّهُ: يُسَلّطُ الضَوء عَلى الإدراكِ الحِسيّ باعتِبارِهِ الوَسيلَة التي يَتَّصِل بها الإنسان مَعَ بيئَتِهِ المُحيطَة عَبْرَ التَنبيهات الحِسيَّة وَما تَنتَزِعَه حَواسَّه مِنَ المُحيطِ الخارجيّ لِيُنيرَ السَبيل أَمامَ سُلوكِه لأَداءِ فِعلٍ مُعَيَّن.

وَفي ضَوءِ ما تَقَدَّم، تَرى الباحثَة أَنَّ أَهميَّةَ البحث تَقوم في المَقام الأَوَّل عَلى الآتي:

1. تَفعيل دَور المتَلقي في إنتاجِ المَعنى عَبْرَ إدراكِهِ الحِسيّ لِمُكَوّناتِ العَرض المَسرَحيّ.
2. تَقديم دِراسَة مُتَخَصِّصَة عَن أَهميَّة الإدراك الحِسيّ، بِهَدَفِ الانطِلاقِ منها لِتَأسيسِ مَراجِعَ مُتقدِّمَة وَناضِجَة لِنَظَريَّة التَلقي، تُفيدُ الدارسين وَالعامِلين في مَجالِ المَسرَح.

هدفُ البَحث: يَسعى البَحث إلى: الوُصول إلى عَوامِل وَمُؤَثّراتٍ سِيكولوجيَّة قادِرَة عَلى تَحقيقِ الإدراك الحِسيّ عِندَ تَلقي العَرض المَسرَحيّ.

حُدودُ البَحث: الحُد الزَمانيّ: 1994، **الحُد المَكانيّ:** بَغداد، **الحُد المَوْضوعيّ:** الإدراكُ الحِسيّ وَتَلقي العَرضِ المَسرَحيّ العِراقيّ.

تَحديدُ المُصْطَلَحات:

الإدراكُ لُغَةً: جاءَ في لِسانِ العَرَب " وَأَدرَكَ الشَيء: بَلَغَ وَقتَهُ وَانتَهى" (Ibn Manzur, 1993, p. 421).

الإدراكُ إصطلاحاً: يُعَرّفَه (دانيال) عَلى أَنَّ الإدراك باللاتِينيَّة "هُوَ (Perceptio) بمَعنى التَصور أَو التَجميع أَو الاستِلام هوَ تَنظيم المَعلومات الحِسيَّة وَتَحديدها وَتَفسيرها مِن أَجلِ تَمثيلِ وَفَهم المَعلومات أَو البيئَة المُقَدَّمَة" (Schacter, 2011, p. 154).

كَما يُعَرّفَه (صَلاح صالِح) عَلى أَنَّ "الإدراك هوَ العَمليَّة العَقليَّة التي يَتُمُّ مِن خِلالِها تَفسير وَتَأويل المُثيرات وَصياغتها عَلى نَحوٍ يُمكِن فَهمَها، وَمِن ثَمَّ الخُروج بتَصَوّرٍ أَو حُكْمٍ أَو قَرار" (Mimar, B.T).

التَعريفُ الإجرائيّ لِلإدراك الحِسيّ: مِن خِلالِ مُراجَعَة التَعريفات أَعلاه، وَجَدَت الباحثَة أَنَّ تَعريف (صَلاح صالِح) هوَ الأَقرَبُ لإجراءاتِ بحثِها وَيُلامِس الهَدَف، وَعَليهِ فالباحثَة تَتَبَنى هذا التَعريف.

التَلَقي إصْطِلاحاً: عَرَّفَه (أولريش كِلاين) بأَنَّه "نُزوع إدراكيّ يَتَهَيّأ لاستِقبالِ المَوضوع الجَماليّ" (Munsi, 2000, p. 342). وَعَرَّفَه (عِناني) بأَنَّه " تَذوّق المُشاهِد أَو القارِئ أَو السامِع لِلأَعمالِ الأَدبيَّة وَالفَنيَّة (Anani, 1996, p. 188).

التَعريفُ الإجرائيّ لِلتَلَقي: عِندَ مُراجَعَة التَعريفات أَعلاه، وَجَدَت الباحثَة أَنّها بَعيدَة عَن إجراءاتِ وَهَدَف بحثِها وَعَليهِ صاغَت التَعريف الإجرائي لِلتَلَقي كَالآتي: **"هُوَ عَمَليَّة استِقبال رَسائِل وَشَفَرات العَرض المَسرَحيّ وَإدراكها حِسيّاً بِهَدَفِ التَفاعُل مَعَها وَ إنتاج المَعنى ".**

الفَصْلُ الثانيّ / الإطارُ النَظَريّ

المَبْحَثُ الأَوَّل: مَفهومُ الإدراكُ الحِسيّ وَفَلْسَفَتِه:

تُحاوِلُ الباحثَة في هذا المَجالِ استِقصاءَ المَفهوم مِن خِلالِ استِقراءٍ سريعٍ لِبَعضِ آياتِ القُرآن الكَريم أَوَّلاً، ثُمَّ الولوج لآراءِ العُلماء وَالمُنَظِرين وَالفَلاسِفَة لِمَفهومِ الإدراكِ الحِسيّ، وَسَيَكون أَوَّل البَحث حَولَ مَقَر النَفس المُدرِكَة وَمَحَل الإدْراك. وصَرَّحَ الكَثير مِنَ العُلَماء وَالفُقَهاء وَالباحِثين أَنَّ الحَواسَ آلاتٌ لإدراكِ الجُزئيَات (وَهذا ما سَتَتَناوَلَه الباحثَة في المَبْحَثِ الثانيّ)، أَمّا" المُدرِك فَهُوَ النَفْس" (Al-Ghazali, 2020, p. 79)، وَهذا مَبنيٌ عَلى تَقسيمِ الإنسان مِن حَيث الخَلْق إلى مادَةٍ وَرُوحٍ، فَالمادَة قَطعاً هِيَ ما تُرَكّب الأَعضاء كُلّها، أَمّا الإدراك فَهُوَ خاصٌ بالنَفْسِ وَالروح، بدَليلِ أَنَّ الجُثَثَ لا تُدرِكُ شَيئاً، وَعَبَّرَ (أَبو حامِد الغَزاليّ) عَن مَحَلِ الإدراك بـ "اللَّطيفَة الرُوحانيَّة" (Al-Ghazali,, B.T, p. 4)، التي لا يَعْلَمُ بحَقيقَتِها أَحَدٌ غَيرَ الله تَعالى، وَهِيَ جُزءٌ مِن عالَمِ الغَيب، فَإذا تَتَبّعنا آياتُ القُرآن الكَريم وَجدَنا أَنَّ المَحَلَ الذي وُصِفَ بالإدراكِ ونُسِبَت لَهُ عَمليّات إدْراكيَّة هُوَ (القَلب)، "وَوفْقَ هذا المَعنى فَإنَّ القَلب في نَظَرِ القُرآن أَداةٌ مِن أَدواتِ المَعرِفَة، حَيث يَعتَمِد عَلى مُخاطَبَةِ العَقل في مُعظَمِ رِسالاتِهِ" (Al-Mutahhari, B.T, p. 239).

ويُمَثّل الإدراك عَمَليَّة مَعرِفيَّة تُمَكّن الأَفراد مِن فَهمِ العالَم الخارِجيّ المُحيط بهِم وَالتَكَيُّف مَعَه مِن خِلالِ اختِيارِ الأَنماط السُلوكيَّة المُناسِبَة في ضَوءِ المَعاني وَالتَفسيرات التي يَتُمُّ تَكوينها لِلأَشياءِ، وَهُوَ بمَثابَةِ عَمَليَّة تَجمُّع الانطِباعات الحِسيَّة المُختَلِفَة عَنِ العالَم الخارِجيّ وَتَفسيرها وَتَنظيمِها في تَمثُّلاتٍ عَقليَّة مُعَيَّنَة لِيَتُمَّ تَشكيل خِبرات مِنها تُخزَن في الذاكِرة، بحيث تُشَكّل نُقطَةٍ مَرجعيَّةٍ لِلسُلوكِ أَو النَشاط يَتُمُّ اللُّجوء إليها خِلالَ عَمَليّاتِ التَفاعُل مَعَ العالَم الخارِجيّ (Al-Zaghloul, 2008, p. 111).

عَمَليَّة الادراك جُزءٌ مُهِمٌ مِن نِظامِ مُعالَجَةِ المَعلومات حَيثُ يَنطَوي هذا النِظام عَلى عَمَليّات الإحساس بالمُثيراتِ البيئيَّة، ثُمَّ الانتِباه لَها ثُمَّ إدراكها لِذلِكَ فَإنَّ وَظيفَة الإدراك هِيَ تَحليل وَفَهم المَعلومات الحِسيَّة القادِمَة مِن البيئَةِ المُحيطَة وَالتي تَمَّ الانتِباه لَها إراديَّاً أَو لا إراديَّاً (Al-Atoum, 2012, p. 101).

وَفي ضَوءِ ما تَقَدَّم تَرى الباحثَة، أَنَّ الإدراك perception هُوَ اختِبارُ المُحيط مُباشَرَة عَن طَريقِ الحَواس، وَتَكون نَتيجَة هذِهِ العَمَليَّة تَمييز أَلوان مَثَلاً أَو رَوائِح أَو أَصواتٍ أَو أَشكالٍ ثابِتَة في المَكانِ أَو مُتَحَرِّكَة، وَمِنَ المُمكِنِ القَول إنَّ الإدراك الحِسيّ يُشير إلى العَمَليَّة التي تُتَرجَم بها الإثارَة الحِسيَّة التي تَتَعَرَّض لَها الحَواس إلى خِبرَةٍ مُنظَمَة.

يَهتَمُ عُلَماء عِلم النَفس المَعرِفيّ بالعَمَليَّة الإدراكيَّة لأَسبابٍ عَديدَة فَهِيَ تُسَلّم بأَنَّ الظَواهِر المَعرفيَّة العُليا مِن قَبيلِ التَفكيرِ وَالتَّذَكُر وَالتَنظيم الدلاليّ مَثَلاً، ماهِيَ إلا نَتيجَةً لأَحداثٍ تَقَع حَولَ الكائِن الحَيّ، وَمِن ثَمَّ فَإنَّ دِراسَة تَحديد الإشارات الحِسيَّة يَتَأَثَّر بتاريخِهِ العَقليّ السابِق وَبحاجاتِهِ وَإذا تَمَّ تَخزين المَعلومات في الذاكِرَة بصُورَةٍ مُجَرَّدَة فَإنَّ مَعرِفَتِنا بالطَبيعَةِ الواقعيَّة لِلخِبراتِ الحِسيَّة يُمكِن أن تُساعِدَنا في تَحديدِ مَدى وَشَكل هذا التَجريد في ضَوءِ الانطِلاق وَالتَحَرُّر مِنَ الواقِعِ الطَبيعيّ (Solso, 2000, p. 116).

كَما تَرى الباحثَة، أَنَّ طَورَ الإدراك هوَ طَورٌ يَأتي بَعدَ الإحساس، يَتَزايد وَيَتَناقَص بقَدرِ تَفاوت قُدرات الناس، وَأَوَّل أَطْوار الإدراك التَميّز وَهوَ عَلى مَراتِب، وَفيهِ يُدرِكُ أُموراً زائِدَة عَلى الإحساس لَم تَكُن قَد حَصَلَت لَهُ مِن قَبل، ثُمَّ يَرتَقي إلى طَوْرٍ يُدرِك بهِ الواجِب وَالجائِز، وَالمُستَحيل وَالمُمكِن، وَأَنَّ حُكمَ الشَيء

حُكمٌ مِثلَه، وَالضِدان لا يَجتَمِعان، وَالنَقيضانِ إذا صُدّقَ أَحدُهُما كُذِّبَ الآخَر، وَنَحوَ ذلِكَ مِن أَوائِلِ الضَروريّات، ثُمَّ يَرتَقي إلى طَورٍ آخَرٍ يُستَنبَط فيهِ العُلوم النَظَريَّة، ثم يَرتَقي في هذا الطَورِ مِن أَمْرٍ إلى أَمْرٍ فَوقَه وَأَغمَضَ مِنه، أَي نِسبَة ما قَبلَه إليه كَنِسبَةِ الحِسّ إلى العَقل، ثُمَّ وَراء ذلِكَ كُلَّه طَوْرُ آخَر، وَهُوَ نِسبَة ما قَبلَه إليهِ كَنِسبَة أَطوار الإنسان إلى طَوْرِ العَقل أَو دونَ هذِهِ النِسبَة، فَتَنفَتِح فيهِ عَين يُبصِر بها الغَيب وَما سَيَكون في المُستَقبَل وَأُمور العَقل مَعزولَة عَنها كَعَزلِ الحِسّ عَن مُدرَكاتِ العَقل (Ibn al-Qayyim, 1995, p. 958). والإدراكُ عَلى مَعنيَين، المَعنى الأَوَّل: هوَ مَرتَبَةٌ مِن مَراتِبِ العِلم، أَي وصول مِثال المَعلوم إلى النَفس المُدْرِكَة، وَالمَعنى الثاني: هُوَ مُطلَق الإدراك أي كُلّ عَمَليّات وصول العِلم وَمَراتِبِه، فَالأَوَّل هُوَ الإدراك المُطْلَق، وَالثاني هُوَ مُطلَق الإدراك، وَهذا يُمَثّل ما نُعَبّر عَنه بالقُوَّةِ العالِمَة أَو العارِفَة في الإنسان، وَهذا يَعني أَنَّ الادراك عِبارَة عَن عَمَليَّةٍ مُجَرَّدَة لأَنَّها لا تَشتَرِط وجودَ المُثيرات في لَحْظَةِ الإدراك، أَي أَنَّ الإدراك قَد يَحدُث بغيابِ المُثير مَوضوع الإدراك، وَقَد يَحدُث بحُضورِ أَجزاء مِنَ المُثير وَذلِكَ نَتيجَة مَيل الأَفراد إلى تَكمِلَةِ المُثيرات الناقِصَة بناءً عَلى خِبراتِهِم وَالفَهم لِلمُثيرِ (Al-Atoum, 2012, p. 103).

وَفي ضَوءِ ما تَقَدَّم تَرى الباحثَة، أَنَّنا لا بُدَّ وَأَن نُنَبّه إلى أَنَّ البَعض يَجعَل العَقل هُوَ مَحَل الإدراك، وَمَراتِب الإدراك هيَ قِوى العَقل، وَهذا خَلَلٌ في الاصْطِلاح خاصّة في حالِ دراسَة نَظريَّة المَعرِفَة، فَمِنَ المَعلوم عِندَ أَهل الاختِصاص في المَعرِفَة أَنَّ العَقل قُوةٌ إدراكيَّة وَالمَراتِب الأُخرى قِوى إدراكيَّة مِثلَه، فَليسَ هوَ مَحلٌ لَها، فَإذا كانَ هُوَ مَحَلٌ لَها فَأَيَّنَ مَحَلَه ؟ وَلكِن إذا تَمَّ مُجاراتهم وَاعتِبار القُوى الإدراكيَّة قِوى عَقليَّة، وَهوَ المُتَفَّق مَعَ عُلَماء الإسلام، فَالاعتِبار الذي سُقناه حَولَ الإدراك، وَالذي مَضمونَه (أَنَّ مُطلَق العَقل هُوَ كُلّ القِوى الإدراكيَّة وَمَراتِب وُصول العِلم، وَالعَقل المُطلَق هُوَ أَعلى مَراتِبها)، فَقَلبُ كُلّ شَيءٍ خالِصَه، وَهوَ أَعظَم شَيء مَوصوف بالسِعَةِ وَهوَ مَعدَن الرُوح الحَيَوانيّ المُتَعَلّق بالنَفسِ الإنسانيَّة، وَيُسميه البَعض بالنَفسِ الناطِقَة وَالروح الباطِن، وَالقَلب هُوَ مَحَل اللّطيفَة الرُوحانيَّة المُدْرَكَة.

المَبحَثُ الثانيّ: آليَّةُ حُدوثُ الإدراك:

يَعتَمِدُ المَسرَح عُموماً عَلى الإدراك الحِسيّ، الذي يَعْتَمِدُ بدَورِهِ عَلى الوَظائِفِ المُعَقَّدَة لِلجهازِ العَصَبيّ، وَأَنّ هذِهِ المُعالَجَة تَحدُث خارِج نِطاق الإدراك الواعي، وَيَنطَوي الإدراك الحِسيّ عَلى إشاراتٍ تَمرُ عَبْرَ الجِهاز العَصَبيّ، وَالتي تُنْتَج بدَورِها عَن التَحفيزِ الفيزيائيّ أَو الكيميائيّ لِجِهازِ الإحساس (Goldstein, 2006, p. 5)، وَلِهذا يَتَحَفَّز المُتَلَقي لِما يَجري عَلى العَرضِ المَسرَحيّ مِن تَبدُلاتٍ في عَناصِرِ تَشكيلِهِ.

وَفي ضَوءِ الفِكرَةِ أَعلاه، فَإنَّ شُروط حُدوث الإدراك الحِسيّ وَاستِقبال الإشارات التي تَرسلَها عَناصِر العَرضِ المَسرَحيّ كَالديكور وَالإضاءَة وَالموسيقى وَالأَزياء وَالماكياج وَأَداء المُمَثِلين، يُوجِبَ تَوَفِر عِدَّة عَوامِل أَساسيَّة، وَهيَ كَالآتي: الهَدَف أَو الشَيء المُراد إدراكَه، مِثلَ رُؤيَة جِسمٍ بأَلوانٍ مُعَيَّنَة، أَو سَماعَ صَوتٍ مُعَيَّن، أَو شَمَّ رائِحَة مُعَيَّنَة، بوساطَة الأَعضاء الحِسيَّة الداعِمَة لِلإدراكِ، مِثلَ العَين، أَو الأُذُن، أَو الأَنف، فَالتَعَرُّف عَلى الهَدَفِ وَإدراكِهِ، مِن خِلالِ تَشَكُّل الصُورَة المَرئيَّة لِمَنظَرِ العَرض المَسرَحيّ، أَو تَمييز الصَوت الصادِر مِنه وَالتَعَرُّف إليه، أَو حَتى مَعرِفَة الرائِحَة التي تَعَرَّضَت لِعَمليَّةِ الشَمّ (Patricia, 2012, p. 357)، وَلِهذا ذَهَبَت المَدارس الفَلسَفيَّة الواقِعيَّة إلى أَنَّ إدراكاتَنا تُفَسِّر الواقِع المَوضوعيّ الذي نُشاهِده وَنَتَلقاه، بَينَما ذَهَبَ الثاليون إلى أَنَّنا لا نَستَطيع أَن نَتَيَقّن لِوجودِ أَي حَقيقَةٍ خارِج أَدمِغَتَنا (Jaber, 1985, p. 100).

وَهذا يَعني أَنَّ آليَّة حُدوث الإدراك الحِسّيّ في الجسم، تَبدَأ عِندَّما يَحدُث تَفاعُل مَعَ البيئَة المُحيطَة، لأَنّنا سنَتَلَقى مُحَفّزاتٍ بوَساطَةِ الأَعضاء الحِسّيَّة في أَجسامِنا، وَالتي تُسَمى المُسْتَقبِلات، وهذِهِ تَقومُ بنَقلِ الرَسائِل عَبْرَ السِيالات العَصبيَّة إلى الجِهازِ العَصَبيّ المَركَزيّ (الدَماغ)، لِتُتَرجَم هذِهِ إلى تَعليماتٍ يَتُمُّ إرسالَها مِنَ الأَعصاب إلى الأَعضاء المُختَصَّة التي يَتُمُّ تَنسيقَها بفِعلِ الدَماغ وَالحَبل الشَوكيّ، لإنتاجِ صُورٍ ذِهنيَّة ومرئية، تُفيدُ بتكوين فِكرَةٍ عامَّةٍ لِما يَجري عَلى الخَشَبَة. هُناكَ أَمثِلَة عَمَليَّة عَلى الإدراك الحِسيّ فَمَثَلاً الرُؤية تَعني إصابَة الضَوء لِشَبَكيَّةِ العَين، كَما يَتَضَمَّن السَمع مَوْجاتِ ضَغط، في حين تَتُمُّ عَمَليَّة الشَمّ نَتيجَة وجود جُزَيْئاتِ الرائِحَة، وَهذا يَعني أَنَّ الإدراك الحِسيّ يَعتَمِدُ عَلى الحَواس: البَصَر، وَالسَمع، وَالشَمّ، وَاللّمس، وَالذوق، وَهذِهِ تَنتُج مِنها إشاراتٍ تَذهَب إلى الدَماغ الذي يَقومُ بتَرجَمَتِها وَإدراكِها، مِن أَجلِ أَن يَأخُذَ المَرء التَصَرّف المُناسِب.

وَفي ضَوءِ ما تَقَدَّم تَرى الباحثَة، أَنَّ الإدراك الحِسيّ، كَثيراً ما يَحْصُل عِندَ مُشاهَدَة العُروض المَسرَحيَّة، إذ تَبدَأ عَمَليَّة الاستِقبال وَانتاج المَعنى مُنذُ اللَّحظَة الأُولى لِبدءِ العَرض، وَتَتَحَوَّل كُلّ المُدخَلات الحِسيَّة لَدى المُتَلقي إلى (كانتونات) مَلينَة بمَعلوماتٍ مُبهَمَة غَير مُدرَكَة بَعدُ وَتَحتاج إلى تَفسير، وَلِهذا تَتُمُّ عَمَليَّة تَحويل تِلكَ المَعلومات مُنخَفِضَة المُستَوى المَعرِفيّ إلى الدَماغ وَعَودَتِها كَمَعلوماتٍ ذات مُستَوى مَعرِفيّ أَعلى وَمُدرَكَة حِسيّاً، فالإدراك إذَن يَسبق القَرارات وَالأَفعال، وَهوَ يُمَثّل الخُطوَة الأُولى في مُعالَجَةِ المَهارَة الحَرَكِيَّة التي يُجسّدها المُمَثلين عَلى الخَشَبَة، وَلِهذا يُعَدُّ الإدراك عَمَليَّة ايجابيَّة وَلَيسَت سَلبيَّة، أَي أَنَّه يَتَضَمَّن التَنظيم الواعي لِلمَعلوماتِ الوارِدَة لِكُلّ الحَواس، وَهُوَ ما يُعرَف بالتَنظيمِ الإدراكيّ، وَبِهَدَفِ تَدعيمِ ما تَمَّ تَناوله في أَعلاه سَتَدرجُ الباحثَة أَهَمَّ أَنواع الإدراك الحِسيّ وَكَالآتي:

البَصَرُ: تُعَدُّ الرُؤيَة الحاسَّة البَشريَّة الأَساسيَّة، إذ يُؤخَذ الضَوء الساقِط عَلى الخَشبَة ضِمنَ المَنظَر المَسرَحيّ مِن خِلالِ كُلّ عَينٍ تُشاهِدَه، وَيُرَكَّز بطَريقَةٍ مُناسِبَة عَلى شَبَكيَّةِ العَين، ثُمَّ تُعالَج طَبيعَة الضَوء وَحَرَكَته داخِل الخَلايا العَصبيَّة في شَبَكيَّةِ العَين قَبلَ إرسال المَعلومات إلى الدَماغِ وإدراكِه، وَفي النِهايَة يُرسَل نَحوَ 15 نَوْعَاً مُختَلِفاً مِنَ المَعلوماتِ إلى الدَماغِ عَبْرَ العَصَب البَصَريّ، الذي يُمَيّز بَينَ الأَلوان التي يَحمِلها الضَوء لِعَينِ المُتَلَقي الجالِس في الصالَةِ لِيُدرِكها.

السَّمعُ: السَّمعُ (أَو الاستِماع)، هُوَ القُدرَة عَلى إدراكِ الصَوت عَن طَريقِ تَحديدِ الاهتِزازات (أَي الكَشفُ الصَوتيّ) قَبلَ إدراكِهِ، إذ تُسَمى التَردُدات التي يُمكِن أَنّ يَسمَعَها البَشَر بالتَرَدُداتِ الصَوتيّة أَو المَسموعَة، وَالتي يَتَراوح نِطاقها عادَةً بَينَ 20 هِرتِز وَ20000 هِرتِز، وَيُشار إلى التَرَدُداتَ الأَعلى مِنَ التَرَدُداتِ الصَوتيَّة بالمَوجاتِ فَوق الصَوتيَّة، في حين يُشار إلى التَرَدُداتِ الأقل عَلى أَنَّها مَوجات تَحتَ الصَوتيَّة، وَيَشمِل الجِهاز السَمعيّ الأُذنين الخارجيَّتين، التي تَجمَع المَوجات الصَوتيَّة وَتُصَفيها، وَالأُذنين الوَسَطيّتَين، وَالأُذنين الداخليَّتين اللّتيّن تُنتِجان إشارات عَصَبيَّة استِجابَةً لِلصَوتِ، وَتُرسلها إلى الدَماغ بَعدَ تَفكيكِ رُموزِها بِهَدَفِ إدراكِها، وَهذا بالضَبط ما يَحدُث عِندَ إنتاج الصُوَر الذِهنيَّة عَبْرَ الاستِماع لِصَوتِ المُمَثِلين.

اللَّمسُ: تُعْرَفُ عَمَليَّة التَعَرُّف عَلى الأَشياء مِن خِلالِ اللّمس بالإدراك اللَّمسيّ، وَالذي يَنطَوي عَلى مَزيجٍ مِنَ الإدراك الحِسيّ الجَسدِيّ لِلأَنماطِ عَلى سَطحِ الجِلد (عَلى سَبيلِ المِثال، الحَواف، وَالانحِناءات، وَالخُشونَة، وَالنُعومَة، وَالصَلابَة، وَالحَرارَة) بالإضافَةِ إلى استِيعابِ الحِسّ العَميق لِمَوْضِعِ اليَد وَشَكل الشَيء

المَلموس (Klatsky, 1985, p. 302)، فَفي مَناظِرِ العُروض المَسرَحيَّة، يُمكِن لِلمُتَلقين تَحديد الأَشياء ثُلاثيَّة الأَبعاد بسُرعَةٍ وَبدِقَّةٍ وَبدونِ لَمسِها، إنَّما عَن طَريقِ تَحَسُّس المَلمَس مِن خِلالِ مُشاهَدَة المَلموس، وإرسالِ تَفاصيلَ أَشكالِهِ لِلدَماغ لِلتَعَرُّفِ إليها وَإدراكِها مِن خِلالِ المَخزون المَعرِفيّ لِتِلكَ الحاسَّة (Lederman, 1987, p. 368).

الذَوْقُ: الذَوْق أَو التَذَوّقُ هُوَ القُدرَة عَلى إدراكِ نَكهَةِ المَواد بما فيها، وَهذا ما يَعتَمِدُه المُتَلَقي عَبْرَ المَخزون المَعرِفيّ لِحاسَّةِ الذوق (اللّسان)، فَالطَعام الذي يَستَقبلَه البَشَر وَيَتَذَوَّقه، يَتُمُّ عَن طَريقِ الأَعضاء الحِسيَّة المُرَكَّزَة عَلى السَطحِ العُلويّ لِلّسان، وَالتي تُسَمى بَراعُم التَذَوّق أَو الكُؤَيْسات الذَوْقيَّة، وَيَحتَوي اللّسان البَشَريّ ما بَينَ 100 و150 خَليَّة مُستَقْبِلَة لِلأَذواقِ في كُلّ بُرعُمٍ مِنْ بَراعُم التَذوّق البالِغ عَدَدها عَشرَة آلاف تَقريباً (Dever, 2010, p. 40)، وَهذِهِ الخَلايا تَعمَل في العَرضِ المَسرَحيّ مِن خِلالِ تَخيُّلِ أَنواع وَأَذواق الأَطعِمَة والتي يَتُمُّ إدراكها اعتِماداً عَلى مَخزوناتِ تِلكَ الحاسَّة.

الشَّمُ: الشَّمُ هيَ عَمَليَّة امتِصاص الجُزيئات عَن طَريقِ حاسَّةِ الشَّم (الأَنف)، وَيُعَدُّ الشَّمُ أَيضاً حاسَّة تَفاعُليَّة لِلغاية إذ بَدَأَ العُلَماء يُلاحِظون أَنَّ حاسَّة الشَّمَ تَتَصِلُ مَعَ الحَواس الأُخرى بطُرُقٍ غَير مُتَوَقَّعَة، فَهيَ المُؤَشّر الأَوَّل لِلسَلامَةِ أَو الخَطَر وَيُمكِن أَن تَكونَ حافِزاً لِلسُلوكِ البَشَريّ عَلى مُستَوى اللاوَعي وَالغَريزيّ، فَمَثَلاً عِندَ مُشاهَدَة حَريق ضِمنَ العَرض المَسرَحيّ يَسْهُل عَلى المُتَلَقي التَعَرُّف لِروائِحِ الحَرائِق بمُجَرَّدِ مُشاهَدَتها فَهُوَ يُدركها اعتِماداً عَلى مَخزوناتِ تِلكَ الحاسَّة وَهذا الأَمرُ يَسري عَلى كُلّ الرَوائِح. (Dever, 2010, p. 50)،

مؤشرات الإطار النَظَريّ

1/ أن عَمَليَّة الادراك جُزءٌ مُهِمٌ مِن نِظامِ مُعالَجَةِ المَعلومات حَيثُ يَنطَوي هذا النِظام عَلى عَمَليّات الإحساس بالمُثيراتِ البيئيَّة.

2/ أَنَّ الإدراك هُوَ اختِبارُ المُحيط مُباشَرَة عَن طَريقِ الحَواس، وَتَكون نَتيجَة هذِهِ العَمَليَّة تَمييز أَلوان مَثَلاً أَو رَوائِح أَو أَصواتٍ أَو أَشكالٍ ثابِتَة في المَكانِ أَو مُتَحَرّكَة.

3/ أَنَّ طَورَ الإدراك هوَ طَورٌ يَأتي بَعدَ الإحساس، يَتَزايد وَيَتَناقَص بقَدرِ تَفاوت قُدرات الناس.

4/ أَنَّ البَعض يَجعَل العَقل هُوَ مَحَل الإدراك، وَمَراتِب الإدراك هيَ قِوى العَقل، وَهذا خَلَلٌ في الاصْطِلاح.

5/ فَإنَّ شُروط حُدوث الإدراك الحِسيّ وَاستِقبال الإشارات التي تَرسلَها عَناصِر العَرضِ المَسرَحيّ يُوجِبَ تَوَفِر الهَدَف أَو الشَّيء المُراد إدراكَه.

6/ أَنَّ الإدراك الحِسيّ، كَثيراً ما يَحْصُل عِندَ مُشاهَدَة العُروض المَسرَحيَّة، إذ تَبدَأ عَمَليَّة الاستِقبال وَانتاج المَعنى مُنذُ اللَّحظَة الأُولى لِبدء العَرض.

7/ أَنَّ الإدراك يَسبق القَرارات وَالأَفعال، وَهوَ يُمَثّل الخُطوَة الأُولى في مُعالَجَةِ المَهارَة الحَرَكِيَّة التي يُجسّدها المُمَثلين عَلى الخَشَبَة، وَلِهذا يُعَدُّ الإدراك عَمَليَّة ايجابيَّة وَلَيسَت سَلبيَّة.

الفَصْلُ الثالِث / إجراءاتُ البَحث

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

مُجتَمَعُ البَحث: وَتَحَدَّدَ مُجتَمَع البَحث في عَرضِ مَسرَحيّة (أُمُ الخوش) لِمُعِدّها وَمُخرِجها (مَحمود أَبو العَباس)

مَنْهَجُ البَحث: اعتَمَدتَ الباحِثة المنْهَج (الوَصْفيّ _ التَحليليّ) في اجراءاتِ بحثِها بِهَدَفِ تَحليل عَيّنَة بَحثِها وَالتَوَصُل إلى النَتائِج.

مُبَرّرات اختيار العّيّنَة: تَمَّ اختيار عَيّنَة واحِدَة تُمَثّل مُجتَمَع البَحث بصُورَةٍ قَصديّة وَسَيَتُم تَحليلها عَلى وفْقِ الكَشف عَن الإدراكِ الحِسيّ وتَلقي العَرضِ المَسرَحيّ العِراقيّ.

أَداةُ التَحليل: تَم بناء أَداةُ البَحث عَلى ضَوءِ ما تَمَخَّضَ عَنهُ الإطار النَظريّ مِن مُؤشراتٍ فَضْلاً عَلى مُشاهَدَة الباحثَة لِعَيّنَةِ البَحث مِن خِلالِ الأَقراص اللّيزَريَّة المَضغوطَة وَقِراءَة ما كُتِبَ عَنها مِن دِراساتٍ وَنَقد.

تَحليلُ عَيّنَة البَحث:

مَسْرَحيَّة أُمُ الخوش / 1994.

إعدادُ وَإخراجُ: مَحمود أَبو العَباس.

تمثيل: ليلى محمد.

العَرضُ المَسرَحيّ هوَ مُونودراما لِمُمثّلة تُؤدي ثَلاثَة عَشرَ شَخصيّة بَينَ إنسانٍ وَحَيوان، إذ تَتَناول شَخصيَّة إمرأة تَقضي عُمرَها بانتِظارِ عَودَة وَلدها الوَحيد الذي ذَهبَ لِلعَملِ في أَحدِ حُقولِ النِفط المُكتَشفَة حَديثاً، وَتَبدأ المَسرَحيّة بتَجسيدِ المُمثَّلة لِشَخصيَّة (رَجُل) يَعمَل لَدى الأَجانِب الذينَ وَصَلوا لاكتِشافِ هذا الماء الأَسود، وَهي إحدى الشَخصيّات التي أَلْقَت الضَوء عَلى العَوالِم التي تَعيشها (أُم الخوش)، وَعَبرَها تَمَّ الكَشف عَن مَنظَرِ العَرضِ المَسرَحيّ المُؤَسَّس عَليها، مِثل (الرَمل) الذي يُغَطي الخَشَبَة وَقَد استَقبَله المُتَلَقي وَتَحَسَّسَ مَلْمَس خُشونَتَه وَأَدرَك قَساوَة المكان مِن خِلالِ النَظَر إلى (البَرميل) المُعَلَّق وَالمُهيمِن بثُقلِ كُتلَتِه عَلى المُمَثّلة وَالمُتَلقي في آنٍ مَعاً، تِلكَ الصِفات التي فَرَضَها (العَرض المَسرحيّ) عَلى المُتَلقي لِتَركيزِ شَخصيّة الرَجُل المُتَسَلّط في تَعامُلِهِ مَعَ الآخَرين الذينَ يَعمَلون كَأُجراء في هذا الحَقلِ النِفطيّ (وَمِن ضِمنِهم الخوش)، فَالرَجُل شَخصيَّة (استِغلالِيَّة) قاسِيَة ماديّة خَشِنَة الطِباع وَلا تَتَوانى عَن فِعلِ أي شَيء مِن أَجلِ إرضاءِ سَيّدها (المُحتَل) وصولا إلى أَهدافِها، وَهيَ ذو (كَرشٍ كَبيرٍ جدَاً، وَعِقالٍ يُغَطي الرَأس وَالوَجه وَنِصف الظَهر، صَوتٌ خَشِن، صُراخٌ هِستيريّ، نُطْقٌ غَير مَفهوم لِلكَلام، سُرعَةٌ في إلقاءِ الجُمَل، حَرَكَةٌ كَثيرَة لِليَدينِ مَعَ استِخدام العَصا لِلتَهديدِ وَالتَلويح وَالضَرب) أَحياناً.

وَقَد تَميَّز أداء (المُمَثّلة) لِشَخصيَّةِ (الرَجل)، بثُقلِ حَرَكَتِها بسَبَبِ وجود (الكَرش) الكَبير وَالمُبالَغ في حَجمِهِ، إضافَة إلى طَبَقَةِ الصَوت القَرار وَالكَلِمات غَير واضِحَة المَخارِج، كُلّ ذلِكَ حَفَّزَ حِسّ المُتَلَقي وَأَوصَلَه لإدراكِ البدايَة البَعيدَة عَن عَنوانِ المَسرَحيَّة، وَهذا ما جَعَلَ المُتَلَقي أَكثَر انجذاباً وَاهتِماماً لِمُتابَعَةِ العَرض، وَمُنذُ البدايّة اتَّفَقَ العَرض المَسرَحيّ وَالمُتَلَقي عَلى وجودِ لُعبَة ما، لَم تُكشَف بَعدْ، وَمِن خِلالِ المُفرَدَة الاكسِسواريَّة

ذاتَها (الكَرش) الذي يَدُلُ عَلى جَشَعِ وَشَرْهِ شَخصيَّة (الرَجُل) المَحَبَة لِلمالِ وَالطَعام، وَهذا ما أَدرَكَه المُتَلَقي جِسياً، خاصَّةً وَالكَرش يَتَحَوّل إلى مُفرَدَةٍ ديكوريَّة مُتَعَدّدَة الاستِخدامات، إذ اعتَمَدَها العَرض اعتِماداً كُلياً، فَهوَ بَعدَ أن كانَ كَرشاً صارَ (خَيمَة) كَبيرَة، ثُمَّ تَحوَّل إلى (رَجُل) تُحاوِرَه (أُم الخوش)، ثُمَّ عادَ فَتَشَكَّلَ (رَحماً) تَسبَح فيهِ عِندَما كانَت في بَطنِ أُمّها، ثُمَّ يَتَحَوّل الكَرش إلى فِراشِ الزَوجيّة مَعَ (أَبي الخوش)، حَتى طَمَعَ بِهِ أَحدُ اللّصوص فَسَرَقَه وَكَأَنَّه كَنزٌ ثَمين فَأَصبَحَت (أُم الخوش) بِلا مَأوى، كُلّ تِلكَ المَشاهِد وَصَلَت المُتَلَقي عَبْرَ تَحَسّسها بَصَرِيّاً لِيُدركها بعَقلِهِ صُوَرَاً ذِهنيَّة مُكَمّلَة لِلصُورِ المَرئيّة داخِل المَنظَر، وَمِن هُنا تَرى الباحثَة أَنّ المُفرَدَة الديكوريَّة وَالاكسسواريَّة تَحتَل مَكانَة حِسيَّة خاصّة في العَرضِ المَسرَحيّ سَواءً مِن ناحيَة تَأويلِها فَلسَفيّاً أو سينوغرافيّاً فَهيَ تُساعِد المُتَلَقي عَلى تَحَسُس المَشهَد وَإدراكِهِ عَقليّاً.

الحِسُ الداخِليّ العالي لِلمُمَثّلَة تَجَلّى في أَداءِ شَخصيّة (أُم الخوش) عَنهُ مِن باقي الشَخصيّات الأُخرى، لكِنّ التَحوّل إلى الشَخصيّات الأُخرى (الرَجُل الإنكليزيّ، الفَرنسيّ، الطِفل، الأَمير، الدِيك، الدَجاجَة، الماعِز، الرَجُل الكَهل) كانَ أَداءَاً خارجيّاً تِقنيّاً مَقصوداً صَوتاً وَحَرَكَة (أداءٌ سَمعي بَصريّ) استَثارَ حِسّ المُتَلَقي لِيُدرِك تَحوّلات تِلكَ الشُخوص داخِل المَشهَد الواحِد، فَالأَداء العاطِفيّ كانَ عامِلاً في تَثويرِ عاطِفَة المُتَلَقي مِن خِلالِ أَداءِ شَخصيَّة (أُم الخوش) وَالابتِعاد عَن هذِهِ العاطِفَة في أَداءِ الشَخصيّات الأُخرى، بِهَدَفِ الاستِحواذ عَلى عَقلِ المُتَلَقي وَعَدَم استِنزافِهِ عاطِفيّاً، إضافَة لِلسِماتِ الخارجيَّة التي تَجَسَّدَت في (طَريقةِ المَشي وَحَرَكَة اليَدين القَلِقَة خَلْفَ الظَهر، انحِناءَة الأَكتاف) وَكَذلكَ الصَوت المُتَهَدّج وَالمَبحوح أَحياناً، فَهذِهِ الشَخصيَّة تَمتَلِك ثَراءَاً دراميّاً عالياً مَكَّنَها مِنَ التَغَلْغُلِ لِحَواسِ المُتَلَقي وَالتَأثير بِهِ لِيُدرِك بعَقلِهِ ما يَجري عَلى الخَشَبَة، وَمِن هُنا لَجَأَ المُخرِج إلى حالَةِ الاسترجاع (FLASH BACK)، الذي يَستَفزُ الحِسّ في التَلقي، وَلكِن بشَكلٍ غَير مُتَسَلْسِل، فَتارَة نَرى (أُم الخوش) في العِشرينات مِن عُمُرها، ثُمَّ تَعود لِلعُمر الذي ابتَدَأَت بِهِ المَسرَحيَّة، وَأُخرى نَراها صَبيَّة يُراد تَزويجِها مِن (أَبي الخوش)، وأَيضاً تَعود لِشَخصيَّتِها، ثُمَّ نَتَعَرَّف إليها وَهيَ في بَطْنِ أُمها، ثُمَّ تَخرج لِتَزحَف حَتى تَكبُر شَيئاً فَشَيئاً، وَكُلّ ذلِكَ مِن خِلالِ مَشاهِد مُتَناثِرَة وَمَحطاتٍ غَير مُتَجاوِرَة في زَمنِ العَرضِ المَسرَحيّ.

وَلأَنَّ لِكُلّ مَرحَلَةٍ عُمريَةٍ صَوتَها وَحَركَتها وَتَعبيرها الخاصّ، فَقَد تَمَكَّنَت (المُمَثّلة) مِن فَصلِ مَرحَلَة عُمريّة عَن أُخرى غَيرها وَتَمييزِها، فَمَثَلاً وَهيَ (شابَة) تُوصي وَلَدَها: يالخوش يُمَّة.. أُريدُ أَن أُوصيكَ وَصيَّة.. يالخوش يُمَّة... هِيَ أَرْضُكَ تِدْ عَلِيها مُنْتَصِباً...

(أُم الخوش وهي كَهلَة) وَعُد لِخَيمَتِك... وَلأُمِك التي عَطَّرَت أَنفاسَها بتُرابِ هذِهِ الأَرض...

الحُوار أَعلاه، هُوَ حُوار مُسترسَل وَمُتَواصل وَلا يوجَد ما بَينَ الأَداء لِلشَخصيَّتين (شابَة أَم كَهلَة) أَي مُؤَثّر صَوتيّ أَو ضَوئيّ بَل كانَ ما يُميزُ أَداء شَخصيَّةٍ عَن أُخرى هُوَ الحَرَكَة الشابَة، الحَيويَّة، السَريعَة، المُتَدَفِقَة، مُقابِل الحَرَكَة البَطيئَة، الثَقيلَة، الكَهلَة، إضافَة إلى طَبقَةِ الصَوت المُتَوَسِطَة، القَويَّة، الواثِقَة وَالتي تَختَلِف عَن طَبقَة الصَوت المُرتَجِفَة التي تَميل إلى القَرارِ وَالبَطيئَة نَوعاً ما، وَهذا ما أَدرَكَه المُتَلَقي مِن خِلالِ حِسّهِ الذي أَعانَه لِلوصولِ لِماهيَّةِ كُلّ مَشهَدٍ عَلى حِدَة فَتارَة مِن خِلالِ حاسَّة البَصَر وَتارَة عَبْرَ حاسَّة السَمع وَأُخرى لَمسِيَّة مِن خِلالِ تَلَمُس الأَلَم الذي يُحيط الشَخصيَّة، فَتَقَدُّم السِن يَبدو واضِحاً عَلى الصَوتِ وَمُمَيزاً لَه، وَزيادَة (تَهدُّل الأَكتاف، تَقَوّس، الظَهر، ضَعف البَصَر) أَدى إلى بُطْءِ الحَرَكَة وَثُقلها وَعَدَم القُدرَة عَلى

تَحديدِ الاتِجاهاتِ وصُولاً إلى حالَةِ التَلَمّس في المَشي مَعَ ارتجاف الأطْراف، إضافَة إلى تَعميقِ بُحَّة الصَوت وَزيادَة ارتِجافِهِ، كُلّ ذلِكَ كانَ مُقَدّمات حِسِيَّة يَتَلقاها المُشاهِد لِيُعَزّز الإدراك في نَفسِهِ وَعَقلِه، فَقَد عَمَدَت (المُمَثّلة) عِندَ إلقاء الجُمَل في نِهايَةِ العَرضِ المَسرَحيّ بصَوتٍ غَير مَسموع أَو مَفهوم، وَمِن ثَمَّ إعادَة بَعض الجُمَل بُغيَة التَأكيد عَلى حالَةِ الوَهن وَالضَعف، وَذلِكَ دلالَة عَلى تَقَدُّمِ السِن، كَما أَنَّ الحَرَكَة البَطيئَة وَالثَقيلَة في نَقلِ الخَطَوات، قَد أَدى إلى اعتِمادِ الحَرَكَة المَوضِعيَّة، كَما في المَشهَدِ الأَخير مِنَ العَرضِ المَسرَحيَّ، حَيث اختَفَت الحَرَكَة الانتِقاليَّة، وَقَد عَمَدَ (المُخرِج) إلى تَجريدِ شَخصيَّة (أُم الخوش) مِن عَدَدٍ مِنَ المُفرَدات مِثلَ (الخَيمَة، الدِشداشَة، غِطاء الرَاس، العَباءَة، وَالحِزام)، وَمِن خِلالِ استِخدامِه لإضاءَة خاصَّة جَعَلَها تَبدو أَكثَرَ نَحافَة عَمّا كانَت عَليهِ في بدايَةِ العَرض، كَما كَشَفَ عَن شَعرِها ذو اللّون الأَبيَض وَالمَلمَس الخَشِن وَالذي كانَ مُغَطى طَوال العَرض، كُلّ هذِهِ الصُوَر المَملوءَة بالحِسّ دَفَعَت بالمُتَلَقي لِيُدرِكَ بُؤسَ (أُم الخوش) وَشَيخوخَتِها وَهي تَنتَظر وَلَدَها الذي لَم يَعُدْ بَعْد.

لَقد احتَوَى العَرضُ المَسرحيَّ أَيضاً، شَخصيّات غَير آدميّة كَما في مَشهَد (الديك، الدجاجَة، الماعِز) وَقَد صاغَ (المُخرِج المُعِد) مُحاوَرَة بَينَ هذِهِ الحَيوانات الثَلاثَة، لِتُفصِح عَن شَكل العالَم اللّامَنطِقيّ الذي تَعيشَه الحَيوانات، وَهوَ بالتَأكيدِ مَثَّل انعِكاسَاً لِلعالَم الذي تَعيشَه (أُم الخوش).

وَفي ضَوءِ ما تَقَدَّم تُؤَكّد (الباحثَة)، عَلى أَهميَّةِ التِقنيَّة الصَوتيَّة وَالأَدائيَّة لِلمُمَثّلةِ، وَعَلى ضَرورَة امتِلاكِها لِمَساحَةٍ صَوتيّةٍ وَجَسَديَّةٍ تُمَكّنَها مِن مُحاكاةِ عَدَدٍ غَير مَحدودٍ مِنَ الشَخصيّات.

كَذلِكَ احتَوَى العَرض المَسرَحيّ عَلى شَخصيّاتٍ غَير مُجَسَّدَة عَلى المَسرَح، وَلكِنّها كانَت مَحسوسَة مِن قِبَلِ شَخصيَّة (أُم الخوش)، وَبالتالي مِن قِبَلِ المُتَلَقي الذي تَلَقّاها حِسِيَّاً وَأَدرَكَها في عَقلِهِ وَهوَ لَم يُشاهِدها واقِعَاً على الخَشَبَة، فَفي مَشهَد (التَحقيق) مَعَ (أُم الخوش)، المُخرِج جَعَلَ (المُتَلَقي) يَشعُر بهاتينِ الشَخصيَّتين (المُحققين) مِن خِلالِ سَماعِ مُؤَثّر صَوت أَقدامَهما، فَصارَ (المُتَلَقي) يَتَحَسَّس وَيشعُر بحَرَكَةِ رَواح وَمَجيء الشَخصيَّتين و (أُم الخوش) تَتَحاوَر مَعَهُما، يَميناً وَشَمالاً، أَحدُهما يَتَحَرّك وَالآخَر ثابت، وُقوفَاً أَم جُلوساً، وَكُلّ ذلِكَ يُتَرجَم مِن خِلالِ حَرَكَةِ جَسَدِ وَرَأسِ (أُم الخوش) الذي يُجسّه المُتَلَقي سَواءَ أَكانَت حَرَكَة مَوْضِعيَّة كَما في مَشهَدِ (التَحقيق) أَم حَرَكَة انتِقاليَّة كَما في مَشهَدِ (الأَمير)، بمَعنى أَنَّ المُمَثّلة مِن خَلالِ حَرَكَتِها عَملَت عَلى تَجسيدِ الشَخصيَّة الأُخرى تَجسيداً حِسِيَّاً، وَهذا يَعني بأَنَّها في ذات الوَقت قَد جَسّدَت شَخصيّتها (أَدائيّاً) وَالشَخصيّات الأُخرى (حِسِيَّاً)، وَهذا الأَداء التَمثيليّ مَكَّنَ المُتَلَقي مِن ذلِكَ فأَدرَكَ ما يَدور داخِل العَرضِ المَسرَحيّ، وَمِن ثَمَّ انتَقلَ ذلِكَ التَجسيد لِلشَخصيّات الأُخرى، وَ(المُتَلَقي) يُتابِع وَيَتَخيَّل ما يَجري أَمامَه وَيَسعى إلى تَكوينِ صُورَةٍ ذِهنيَّةٍ سَمعيَّةٍ حِسِيَّاً وَمُدرَكَة في نَفسِهِ وَعَقلِهِ مِن خِلالِ رَدّ الفِعل الحَركيّ وَالاستِلام الحواري المُفتَرَض مِن قِبلِ (المُمَثّلة) لِيَتَحوّل هذا (المُتَخَيَّل) إلى مَشهَدٍ مُجَسّد ومَحسوس مِن قِبَلِ (المُتَلَقي) ذاتَه، لِيُدرِكُه عَن طَرِيقِ مُخَيَّلَتِه الآنيَّة، وَهُنا تَرى الباحثَة أَنَّ الأَداء التَمثيليّ يُفتَرَض أن يَكون وَسيلَة قادِرَة عَلى إيقاظِ خَيال (المُتَلَقي) وإحساسِه، كَي يُجَسّد الشَخصيّات وَمَواقفها لِيُدركها في عَقلِه، ثُمَّ يَخرُج بحَصيلَةٍ وَنَتيجَةٍ تَخصّه هُوَ وَحدَه، لا تَفرضها عَليهِ (المُمَثّلَة)، وَبذا يَصبَح (المُتَلَقي) مُؤَثّراً وَمُتَأثّراً، وَذلِكَ عَبْرَ حُريَّة الخَيال واختِياراتِه المُحَفّزَة لِلإدراك الحِسيّ بواسِطَةِ صَوتِ (المُمَثّلَة) وَأَداءِها وَما يُبصِره مِن عَناصِرِ العَرض المَسرَحيّ داخِل المَنظَر الثابت أَو المُتَحرّك، مِمّا يَتَطَلّب رَفع عَمَليّة التَخيُل وَالتَحَسُّس وَالإدراك إلى مُتَلَقٍّ آخَر

فيزيائيّاً، لأنَّ (المُتَخَيَّل) في عَمليَّة الإصْغاءِ وَالانتِباهِ لِحوارِ وَحَرَكَة المُمَثّلَة داخِل المَنظَر، ثُمَّ تَرجَمَة الانفِعالات المَطلوبَة، إضافَة إلى تَحديدِ زَمَنِ الجُملَة المُفتَرَضَة لَه، مَعَ التَركيز عَلى صِفاتِ الشَخصيَّة (لِلمُمَثّلة)، وَالتَعامُل الصَحيح وَالدَقيق مَعَ التِقنيّات المَسرَحيّة (الضَوء، الصَوت، المُفرَدَة الصُوريّة) مَعَ المُحافَظَة وَالمُوازَنَة عَلى إيقاعِ المَشاهِد، إضافَة إلى العَلاقَة المُباشَرَة وَغَير المُباشَرَة مَعَ (المُتَلَقي)، كُلّ هذِهِ العَمليَّة التَركيبيَّة تِقنيّاً، وَالمُتَخَيَّلَة حِسيّاً، تَتَطَلَّب (مُمَثّلَة) عَلى دَرَجَةٍ عاليَةٍ مِنَ المَهارَة، وَقُدرَة عَلى إدراكِ (المُتَخَيَّل) ثُمَّ تَجسيدُه حِسيّاً لِيُوصِل المُتَلَقي إلى حالَةِ الإدراك الحَقيقيّ، وَعَليهِ فَإنَّ هذِهِ المُهمَة المُرَكَّبَة تَستَلزِم الكَثير مِنَ التَمَرُّس وَالتَمرين حِسيّاً وَتِقنيّاً.

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

النتائج: بَعدَ تحليل أنموذج العَيّنَة، وفي ظلّ مُقاربَة الأهداف المتَوخاة مِن البَحث خَلُصَت الباحثَة إلى جملةٍ من النتائج وهي كالآتي:

1/ استَطاعَ المُخرج عَبْرَ الأَداء التَمثيليّ وَاستِخدامِهِ القِطَع الديكوريَّة وَالإكسسوارات أَن يُوصِل فِكرَة التَسَلُّط وَالطُغيان وَالاستِغلال وَالظُلم.

2/ التَأكيد عَلى أَهميَّةِ التِقنيَّة الصَوتيَّة وَالأَدائيَّة لِلمُمَثّلَة وَعَلى ضَرورَة امتِلاكِها لِمَساحَةٍ صَوتيَّة وَجَسديَّة تُمَكّنَها مِن مُحاكاةِ عَددٍ غَير مَحدودٍ مِنَ الشَخصيّات.

3/ أَنّ الأَداء التَمثيليّ يَفتَرِض أَن يَكونَ وَسيلَة قادِرَة عَلى إيقاظِ خَيال (المُتَلَقي) وَإحساسِهِ، كَي يُجَسد الشَخصيّات وَمَواقِفها لِيُدركها في عَقلِهِ.

4/ تَمكَّنَت المُمَثّلة مِن استِغلالِ حَواسِها استِغلالاً حَسَناً لِتَجسيدِ شَخصيَّةٍ وَالعُبور لأُخرى بيُسرٍ وَسُهولَةٍ وَهذا ما مَكَّنَ المُتَلَقي مِن الفَرز بَينَ الشَخصيّات أَيضاً.

ثانياً: الاستِنتاجات:

1/ الاستِخدام السَليم لِعَناصِرِ العَرضِ المَسرَحيّ يُسهِم في تَجسيدِ شَخصيّات مُتَخَيَّلَة غَير ظاهِرَة عَلى الخَشبَة، وَيَجعلَها مَحسوسَة وَيُمكن إدراكها مِن قِبَلِ المُتَلَقي.

2/ الأَداءُ الصَوتيّ وَالحَرَكيّ السَليم في التَمثيلِ خَيرُ وَسيلَة لإيقاظِ ذِهنِ المُتَلَقي وَجَعل حَواسه مُتَوَثّبَة لاستِقبالِ العَرض المَسرَحيّ.

3/ الاستِخدامُ المُبَكّر لِلمُفرَدَةِ الديكوريّة يَكسِب العَرض المَسرَحيّ مُرونَة وَسَلاسَة في الإرسالِ وَالتَلَقي وَيُضفي عَليهِ تَنويعاتٍ وَتَشكيلاتٍ آنيَّة وَسَريعَة وَسَهلَة الإدراك وَالفَهم مِن قِبَلِ المُتَلَقي.

التَوصيات: وُفقاً لِما آلَت إليهِ أَدوات الباحثَة مِنْ نَتائج وَاستِنتاجاتٍ تَمَخَّضَت عَن التَحليلِ وَاستِشعارِ المُؤشّرات التي وَقَفَ عَلَيها الإطار النَظَريّ تُوصي الباحثَة بالآتي:

ضَرورة سَعي المُؤسَّسات الفَنيّة وَالأَكاديميّة العِراقيَّة في تَوجيهِ الطَلَبَة وَالباحثين وَالمُشتَغلين في مَجالِ المَسرَح وَتَشجيعَهم عَلى خَوض تَجارب تَعتَمِد مَنهَج الإدراك الحِسيّ في تَلَقي العُروض المَسرَحيّة بِهَدَفِ جَعل المُتَلَقي جُزءاً رَئيسيّاً مِنَ المَنظومَةِ الحِسيَّة العَرضِ المَسرَحيّ العِراقيّ.

المقترحات: (الإدراكُ الحِسيّ وتَلقي العَرضِ المَسرَحيّ العِراقيّ).

References:

1. Al-Atoum, A. (2012). *Cognitive Psychology Theory and Application*. Jordan: Dar Al-Masirah for Publishing and Distribution.
2. Al-Ghazali, A. (2020). *The Savior from Misguidance.* Damascus: Dar Al-Beiruti.
3. Al-Ghazali,, A. (B.T). *Ihya' Ulum al-Din.* Beirut: Dar al-Ma'rifa.
4. Al-Mutahhari, M. (B.T). *Knowledge of the Qur'an.* (J. S. Al-Khalili, Trans.) Beirut: Dar Al-Ta'arof Publications.
5. Al-Zaghloul, R.-N.-R. (2008). *Cognitive Psychology.* Egypt: (Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution.
6. Anani, M. (1996). *Modern Literary Terms.* Beirut: Lebanon Library.
7. Dever, R. (2010). *Navigating Smell and Taste Disorders.* B.B: Demos Medical Bulletin.
8. Goldstein. (2006). *Sensation and perception.* Madrid: Thomson International Editor.
9. Ibn al-Qayyim, M. (1995). *Al-Sawa'iq Al-Mursalah.* Riyadh: Dar Al-Asimah.
10. Ibn Manzur, M.-F. (1993). *Lisan al-Arab.* Beirut: Dar Sader.
11. Jaber, A. (1985). *Introduction to Psychology.* Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
12. Klatsky, R. (1985). *Tactile Object Recognition.* B.B: B.N.
13. Lederman, K. (1987). *Hand Movements, A Window to Tactile Object Recognition.* B.B: B.N.
14. Mimar, S. (B.T). *Laws of Mental Perception*. Retrieved from https://www.mawhiba.org/Ar/DigitalLibrary/Articles/Pages/Details.aspx?ItemID=541.
15. Munsi, H. (2000). *The Philosophy of Reading and the Problem of Meaning.* Algeria: Dar Al-Gharb for Publishing and Distribution.
16. Patricia, G. (2012). *Perceptual Mind and Matter.* Austria: Springer-Verlag.
17. Schacter, D. (2011). *ntroducing Psychology.* German: Worth Publishing.
18. Solso, R. (2000). *Cognitive Psychology*. (M. N. Al-Sabwa, Trans.) Anglo-Egyptian Library: Cairo.

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1271

Creative thinking and its representations in the techniques of displaying the industrial product

Hanan Abdulkreem Hussein [a1], *Salah Nori Mahmmod* [b]

[a] *Postgraduate student/College of Fine Arts/University of Baghdad*
[b] *College of Fine Arts/University of Baghdad*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 24 August 2023
Received in revised form 28 August 2023
Accepted 29 August 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
Thinking
Creativity
Representations
Techniques

ABSTRACT

One of the most prominent phenomena in human knowledge is the rapid development in the theoretical and practical fields, and the succession of creative scientific achievements in various fields, which is reflected in the social and cultural life and the mental structure of man. The rapid change witnessed by the present era is nothing but An introduction to a faster and more comprehensive development, the world of the future awaits..

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: Morouj.jabbar1105a@cofarts.uobaghad.edu.iq

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1271
Hanan Abdulkreem Hussein , Salah Nori Mahmmod : Creative thinking and its representations in the techniques of displaying the industrial product.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التفكير الابداعي وتمثلاته في تقنيات الإظهار للمنتج الصناعي

حنان عبد الكريم حسين[1]
ا.د. صلاح نوري محمود[2]

الملخص:

إن من ابرز الظواهر في المعرفة الانسانية هو التطور السريع في الحقلين النظري والعملي وتتابع الانجازات العلمية الابداعية في شتى الميادين مما انعكس ذلك على الحياة الاجتماعية والثقافية والبنية العقلية للانسان أن التغيير السريع الذي يشهده العصر الحاضر ما هو إلا مقدمة لتطوّر أسرع وأشمل، ينتظر عالم المستقبل .

الكلمات المفتاحية: التفكير، الابداع، التمثلات، التقنيات.

مشكلة البحث: تميز التقدم العلمي والتكنولوجي باسلوبه في السيطرة على الطبيعة واخضاعها لمشيئة الانسان كما استطاع هذا التقدم ان يغير من اوضاعه الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، فضلاً عن تغير المفاهيم في بنيته العقلية وطريقة تفكيره في حل المشكلات التي تواجهه. فاالعملية الابداعية تعد من العناصر الهامة في التصميم الصناعي وذلك لإضفائها اثر كبير من الناحية الجمالية والوظيفية للمنتج الصناعي. إنطلاقاً مما تقدم فان مشكلة البحث الحالي تتمحور حول التساؤل الآتي **ما تقنيات الاظهار وتمثلاتها للمنتج الصناعي وفق التفكير الابداعي للمصمم ؟**

1-2 أهمية البحث:

تبرز أهمية البحث الحالي من خلال النقاط التالية:

1. يمكن لآلية البناء العلمي والمعرفي لخبرات المصمم الصناعي أن تكون الجهة المؤسسة التي تعمل على التجاور الفاعل والمتحرك في إظهار وإستدعاء مفردات المنتج الصناعي وإسلوبية التعامل معها.
2. يثري البحث الحالي بمادته العلمية طلبة كلية الفنون الجميلة والتخصصات المناظرة وبقية الكليات ذات التخصصات المقاربة.
3. يعد أضافة معرفية تنظيرية تضاف الى الرسائل والاطاريح المنجزة في الكليات في كيفية تمثل الحالة الابداعية للمصمم في تقنيات إظهار المنتج الصناعي.

هدف البحث: تعرف مستوى التفكير الابداعي الذي يتمتع به المصمم وتمثلاته في تقنيات الأظهار للمنتج الصناعي.

منهج البحث: اتبع الباحث المنهج الوصفي في (تحليل العينة)

[1] طالبة دراسات عليا، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
[2] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

حدود البحث: الحد الموضوعي: دراسة أهم التقنيات المتبعة في كيفية إظهار للمنتج الصناعي، الحد المكاني: نماذج من شركة سامسونج (concept)، الحد الزماني: (2022م – 2023م).

تحديد المصطلحات:

الابداع اصطلاحا: فعل النشاط الانساني الذي يهدم الراهن والمعروف ويولد الجديد غير المعروف (Al-Homsi, P.T, p. 420).

الابداع اجرائيا: هو القدرة على إنتاج الأفكار الأصيلة غير التقليدية والحلول باستخدام التخيلات والتصورات والقدرة على اكتشاف ما هو جديد وإعطاء معاني للأفكار. فالإبداع يتطلب ظهور نتيجة فريدة في ضوء خبرة جديدة.

التفكير الابداعي: هو تفكير منفتح يخرج عن التسلسل المعتاد في التفكيرالى ان يكون تفكيرا متنوعا ومتشعبا يؤدي الى توليد اكثر من اجابة واحدة للمشكلة. ويعرف كذلك على انه: العملية الذهنية التي نستخدمها للوصول الى الافكار والرؤى الجديدة والتي تؤدي الى التوليف والدمج بين الأفكار والاشياء التي اعتبرت سابقا غير مترابطة (al-Hizan, 2002, p. 24).

التفكير الابداعي اجرائيا: هو الأسلوب والنشاط العقلي الذي يستخدمه المصمم في إنتاج أكبر عدد ممكن من الأفكار في حالة ذهنية فريدة حول المشكلة التي يتعرض لها، وتتصف هذه الأفكار بالتنوع والاختلاف وعدم التكرار والتوصل الى نواتج أصلية لم تكن معروفة.

التمثلات إصطلاحاً: هو مجموع التصورات الفكرية التي تتكون لدى الذات حول الموضوع من خلال تفاعلهما المستمر، فهذه التصورات هي بمثابة تأويلات تستند على عملية تلائم مع خصائص الموضوع، وبعدها إلى استيعاب "المعلومات " الصادرة عن الموضوع في إطار البنيات الذهنية التي تشكلت في مرحلة ما من مراحل النمو (Rosenthal, 1987, p. 452). التمثل هو مظهر وظيفي للتراكيب البنيوية ويؤدي إلى تمثلات متبادلة تربط البنيات ببعضها (Piaget, 1985, p. 40).

التعريف الإجرائي: التمثلات هي المفاهيم التي تشكل البنيات الذهنية التي يستقي منها فكر المصمم منطقه انطلاقًا من علاقته بالمحيط، فموضوع التمثلات له قيمة مضافة يزيدها إلى تطور العملية التصميمية عمومًا، والمنتج الصناعي بصفة خاصة.

التقنية اصطلاحاً: اشتقت لفظة التقنية من اللفظة الاغريقية الدالة على الفن،وهي تشمل جميع القدرات والعمليات المكتسبة الداخلة في الفن (Monroe, 1972, p. 183). تستخدم مفردة التقنية في العلوم المختلفة للتعبير عن الوسائل العلمية التي بها يتم تنفيذ واتمام اي عملية تتطلب دقة وسرعة تنفيذ ولهذا فقد اصبحت هذه المفردة تطلق على الوسائل التي صنعها الانسان لتسهيل أمور حياتية تحتاج الضبط والدقة أساسا لنجاحها (Ismail, 2001, p. 40).

التعريف الاجرائي للتقنية: هي امكانيات انتاج تصميم حديث من طرائق و وسائل تقنية اسهمت التحولات التقنية في تطويرها وتقدمها الى مدياتها الاوسع عبر تنوع الاساليب والاتجاهات الحديثة.

الإظهار إصطلاحاً: هو كل العمليات الفنية التي تساعد على خروج المنتج ومن ثم فهو يشمل كلا" من العملية التصميمية (Salih, 1984, p. 9).

الإظهار إجرائياً: هو عملية تنظيم ومعالجة فنية تصميمية للوحدات التصميمية على وفق مجموعة من القواعد والأسس التي يعتمدها المصمم منذ أعداد المخططات الأولية وحتى الانتهاء من العمليات التصميمية إذ تستجيب لمتطلبات الوظيفة والجمال لذلك المنتج.

الإطار النظري

مفهوم التفكير الإبداعي أساسياته و أنواعه

مفهوم التفكير: التفكير مطلباً أساسياً في تقدّم الإنسان وتطوّره منذ بدء الخليقة حتى نهايتها، وكان لا بدّ من مواكبته لكل عصر من العصور. وبالتفكير نبني على الماضي ونبتكر من أجل الحاضر والمستقبل. أن التغيير السريع الذي يشهده العصر الحاضر ما هو إلا مقدمة لتطوّر أسرع وأشمل، ينتظر عالم المستقبل. حيث ستقوم الآلات والعقول الالكترونية بالأعمال الروتينية، وتترك للإنسان الأعمال الابتكارية والإبداعية. وهذا يتطلب تغير أسلوب تفكيرنا، بحيث يُؤهلنا إلى التعامل مع علوم المستقبل واكتشافاته وإبداعاته. ويعد التفكير الإبداعي بأنه الاستعداد والقدرة على إنتاج شيء جديد. أو أنه عمليّة يتحقق النتاج من خلالها. أو أنه حلّ جديد لمشكلة ما (saeada, 2003, p. 67).

العصف الذهني للعملية الأبداعية:

جاءت هذه الطريقة كرد فعل لعدم رضاه عن الأسلوب التقليدي السائد آنذاك ولهذا الأسلوب عدة مرادفات منها القصف الذهني، والعصف الذهني، والمفاكرة, وإمطار الدماغ، وتوليد الأفكار, وتدفق الأفكار" (Suwaidan, 2002, p. 99). ويعد العصف الذهني من أكثر الأساليب المستخدمة في تحفيز الإبداع والمعالجة الإبداعية للمشكلات في حقول التربية والتجارة والصناعة والسياسة.حيث ظهر أسلوب العصف الذهني في سوق العمل, إلا أنه انتقل إلى ميدان التربية والتعليم وأصبح من أكثر الأساليب التي حظيت باهتمام الباحثين والدارسين المهتمين بالتفكير الإبداعي (Jarwan, 2002, p. 78).

علاقة التفكير الإبداعي بعدد من المتغيرات

علاقة التفكير الإبداعي بالذكاء: للتفكير الابداعي والذكاء علاقة عميقة،. فالمبدع مفكر وذكي. إلا أن "الإبداع يتصف كذلك بالمثابرة والعمل الجاد (Roshka, 1989, p. 72). ولا بدّ من وجود دافعية كشرط أساسي للقيام بأيّ نشاطٍ عقليّ مبدع، كالحماس والحساسية والإنجذاب لما هو غامض، والرغبة في التميّز. وإن أي عمل إبداعي، ما هو إلا عملية شاقة، يقوم بها المبدع لكي يحتفظ بتكامله الشخصي أو بتكامل مجتمعه. فالتفكير الإبداعي يتصف بقيمته العالية ونتائجه المفيدة للفرد والمجتمع، فهو إذن يقتصر على استخدام الذكاء بطرقٍ إيجابية تخدم الشخص نفسه من جهة، والآخرين المحيطين به. بينما يمكن استخدام الذكاء بطرق سلبية. كتصنع الأسلحة المدمرة،

فهو شخص ذكي. ولكنه بدلاً من توظيف ذكائه في إبداع صناعات لفائدة البشرية ورفاهيتها، نراه قد صنع أدواتٍ لتدميرها. لذا، فالذي يميّز بين التفكير الإبداعي والذكاء، أنّ الأوّل يقترن بالقيم الإنسانية والمثل والأخلاق. أما الثاني، فقد ينحرف عنها أحياناً (Abdul Sattar, 1978, p. 107).

المعرفة العلمية وعلاقتها بالتفكير الأبداعي:

ترتبط المعرفة أبتدأً، ارتباطاً مطلقاً بالمصمم وذلك لكون المصمم الكائن المفكر الذي يمتلك القدرة العقلية التي تقاس عليها ملكة المعرفة، ولأن أولى مظاهر المعرفة هي عملية فهم الوجود وعرضه في الفكر الإنساني فرداً أم جماعة ولأن المصمم هو منتج المعرفة ومحركها فإن هدفهُ الدائم هو البحث والكشف والوصول إلى ما نسميهِ دائماً بالحقائق على الرغم من نسبتها، أي نسبية قيمها. وتتحدد المعرفة على أنها "مجموعة من المعاني والمفاهيم والمعتقدات والأحكام والتصورات الفكرية التي تتكون لدى المصمم نتيجة لمحاولاته المتكررة لفهم الظواهر والأشياء المحيطة به" (Hassan, 1971, p. 18).

ومما تقدم فالإبداع هو مجموعة من التوجهات والميول الوجدانية والقدرات العقلية التي يمتلكها الشخص، والتي تمكنه من إنتاج أفكار أصيلة.

مفهوم التمثلات في تصميم المنتج الصناعي:

مفهوم التمثلات:

التمثلات تمر عبر سلسلة من العمليات إبتداءاً من التمثل والمواءمة بصورة متكاملة، وصولاً إلى عمليات التوازن (Charbel, 1986, p. 83). وهذا يعني أن الإنسان يحاول تمثيل أو تصور ما يراه وما يتعلمه , ثم في مرحلة أخرى التفريق بين القضايا التفصيلية في عملية المواءمة, ليصل إلى عملية التوازن, أي تطوير ما لديه وإعادة تنظيم الحالة بما يتناسب والعناصر المستجدة من الأشياء. وحدد (جان بياجيه) نوعين من التمثل المعرفي وهي ((المعرفة الشكلية أو الصورية وهي تنبىء بمعرفة المثيرات بمهناها الحرفي...أما معرفة الاجراء أو الفعل فإنها تنبع من المحاكمة الفعلية وهي المعرفة التي تتوصل إلى الاستدلال في أي مستوى من المستويات (Charbel, 1986, p. 88). ومن هذا فالمعرفة الشكلية أو الصورية تعتمد على أستحضار الأشياء المتكررة بصورتها الحرفية، أما المعرفة الاجرائية فهي تعتمد على الذهن عند الفرد وعلاقته بالمجتمع والمحيط من خلال جمع المعلومات بتوازن عقلي

التمثلات في التصميم:

العملية التصميمية نظام متداخل ومرتبط بالعلوم الاخرى في الوقت نفسه هو نظام مستقل وبدرجات متباينة، تبعاً لتباين الاتجاهات الفكرية والجمالية، بالاستعانة بالاساليب والتقنيات والتي يتشكل جوهرها بوساطة المكملات التصميمة، ويتم ضمن نسيج النظام للعملية التصميمة في انتاج الجوهر التصميمي, فالتماثل يحتاج إلى فعل ذهني يرصد المدلول الناتج عن الدال بدقة متناهية حتى يوصلنا إلى حقيقة هذا المدلول، بمعنى امر الشكل يؤدي إلى المضمون والعكس صحيح، وعليه

تكون العلاقة بين الدال ومدلوله علاقة تبادلية إذ يؤدي كل منهما إلى الاخر.وان اساس العلاقات هذه تكون متشابكة مابين اجزائها او مكوناتها اذ لهذه العلاقة من الصلات التي تربط الجزء بالجزء من جهة والجزء بالكل من جهة اخرى (Al-Zubaidi, 2011, p. 180)، أن احساسنا ووعينا يمثل العالم الخارجي، ويوجد بحضور شيء مصور فيتحقق التماثل في العمل التصميمي مع العالم الخارجي بوجود الشيء المصور أي المنتج إذ لا يمكن ان يوجد المنتج الصناعي مستقلاً عن مرجعه، على أساس ان احاسيسنا وافكارنا ومدركاتنا الحسية والعقلية تتشكل وتتمظهر من خلال الواقع. وبالاستناد إلى هذا الواقع

ومما تقدم فان التماثل عملية يقصد من ورائها اشتراك شيء مع شيء آخر في النوع، أي انشاء مثيل بالخواص والصفات المتميزة بالثبات. اما المتغيرات فانها تتبع وضع المثيل في نسق معين.

تمثلات البنية في المنتج الصناعي:

البنية هي نسقٍ من العلاقات التي تربط بين العناصر والتكوين الذي يتولد منها تلك البنية لتعطي دلالة ومعنى أي الظاهر المرئي وغير المرئي منها, بمعنى تحويل الصورة العقلية إلى شيء مادي لها شكل بربط العناصر المختلفة ككل موحد وفقاً لقواعد معينة بتنظيم العناصر وترتيبها لتصبح بنائية ولها ميزة التحول على مستوى دلالتها , لأن من الممكن أستخدام أي عنصر أو عناصر فيها في إنتاج بنى جديدة ضمن نفس البنى أي الضبط الذاتي من داخل البنية نفسها لتندرج هذه البنية في بنيات أخرى وتكون بنية أوسع وهكذا إلى ما لانهاية ودلالات مختلفة . أما المستوى الأول والثاني فهما بداية لفعل والتفكير في تكوين شيء معين ومن ثم كيفية ترتيب العناصر نسقياً كموضوع للكل (Fadl, 2008, p. 54).

التمثلات الشكلية في بنية المنتج :

إن عملية تمثل الشكل في أية بنية فنية, إنما يخضع لاشتراطات محددة عبر عنها (جيروم ستولينتز) بالقول إن ((الشكل لا يتمثل إلا حين يقوم فنان بتشكيل المادة والموضوع والإنفعال والخيال في عمل منظم مكتف بذاته)) (Jerome, 1974, p. 339). فالمصمم هو الذي يقوم بتشكيل المادة بترتيبها وتنظيمها ضمن قواعد معينة ليكون الشكل ذو دلالة , وتختلف عملية التشكيل بين فنان وآخر وبحسب الاتجاهات الفنية لكل منهم, ومهما أختلفت الاتجاهات الفنية فإن الشكل سوف يرتبط بدلالة ما , وكلما كان الشكل أكثر تنظيماً أصبح أقدر على التعبير إلى حد القدرة على الإيحاء بصور لاحقة وأفكار أخرى غير الأشكال المعروضة. ومن هذا فإن الشكل مرتبط بالمادة والموضوع الذي يعبر عنه, فإن المادة هي "جسم" العمل...وأن الشكل هو القيمة النفسية في الفن (Jerome, 1974, p. 339). لذا فإن هذه العناصر المادية يشكلها المصمم ويختارها من وسيطه المادي ليرتبها وينظمها لإبراز ما فيها إثارة وتشويق وإنفعالات لتجذب المتلقي.

التحرر الشكلي في التصميم:

التصميم ليس شيئاً ذاتياً، فهو تفاعل مستمر بين الإنسان والمكان، والمكان والزمان، والزمان والثقافة، والثقافة والناس. فالتصميم فن، والفن لغة تعبيرية هدفه الإثارة لتفعيل الإبداع من اجل الحياة. والفن رسالة ولكل رسالة ذات مغزى وهدف، والتصميم مرآة عصره نرى فيه كل التغيرات الفكرية والإجتماعية في عصره ولمجتمع ما، وهو جزء من النتاج الحضاري للمجتمع. يرتبط مفهوم التحرر الشكلي بشكله العام بالتصميم في جانبين أساسين: الأول يتعلق بالعمل التصميمي متمثلاً بنتاج المصمم المتفاعل مع بيئته، والآخر يرتبط باسلوب أخراج العملية التصميمية. بالنسبة للجانب الأول، يعرف العمل التصميمي على انه "مرآة المصمم ورؤياه وأحلامه وحياته وما ينعكس عليه من عوامل تفكير وأصول عملية وأحاسيس وتصور وتقبل لمفاهيم عصره والمفاهيم السابقة، يأخذ بها أو ينبذ منها ليصوغ ما يرتأيه مناسباً لشخصيته واسلوبه وتأثره البيئي وعلاقته بالحركات التقنية العالمية (Abbou, 1982, p. 795).

التقنية والأظهار في المنتج الصناعي:

مفهوم تقنية الأظهار:

لقد حققت التقنية طفرات مهمة للإنسان ونقلات نوعية على مستوى تفكيره وعلى مستوى الانتقال من الالات البدائية البسيطة التي كان يتعامل بها مع الطبيعة الى تقنيات حديثة غيرت من مجرى الاحداث (Abbou, 1982, p. 9). فالالة القديمة التي كان يستعملها الإنسان تمثل معه شيئاً واحداً وامتداداً له من اجل تسهيل سيطرته في تعاملاته المختلفة ويؤكد هابر ماس على تمييز ثلاثة اشكال من المعرفة المرتبطة بمصلحة الإنسان احدها هي مصلحة تقنية Interet technique وتتمحور حول تطبيقات العلم التجريبي لتلبية حاجات مادية معينة (Abel,, 2005, p. 13)، وهذا تأكيد على اهمية التطبيقات العملية للعلم والمعرفة للفكر الإنساني عن طريق ما يؤكده يورغن هابر ماس. فالتقنية تبرز بمختلف مستوياتها التطبيقية للمعرفة والعلم وقدرة الانسان المتجهة الى اخضاع قوى الطبيعة لمشيئته.وستزداد حدة النزعة الفردية من جراء الشعور بالقدرة على تحويل أية مادة واعطائها الشكل المطلوب (Ozias, 1983, p. 51). فقد اصبحت التطبيقات التقنية ابواب معرفية جديدة لاستحصال المعرفة الفكرية البحتة فكانت مثلاً يربط مفهوم التقنية بمفهوم النظرية اذ هي التي تحدد وتشرح علاقة السببية بحيث انها مجموعة اعمال نظرية ثم تطبيقية يترتب عنها افعال واعمال ونتائج لاحقة بها (Ibrahim, 2011, p. 39). وبهذا فقد برز في العصور الحديثة مفهوم التقنيات الفكرية الى جانب التقنيات العلمية التطبيقية ولا يستطيع المصمم من دونها ان يوصل الينا افكاره وتصوراته بشكل مادي محسوس وكما تتفاعل هذه الافكار والتصورات في مخيلته فعند تمثيل موضوع ما تمثيل بصري تصميما فالجودة التقنية في تنفيذ الافكار

التصميمية بوساطة اختيار وسيط مادي معين يتأتى من التمكن من معالجة مثل هذه المادة ومعرفة خواصها واسرارها المادية والجمالية (Barthelemy, 2011, p. 195).

الأسلوب في العملية التصميمية:

الإسلوب هو قدرة المصمم ووسيلته للوصول إلى التركيب والتأليف بين العناصر والنتاج الشكلي، ويشير إلى الطريقة المتفردة في التعبير عن تكوين هيئة الشكل وعملية تنظيمه على وفق نظام يعتمد دالة أو خاصية يتميز بها عن أشكال أخرى في موضع مكاني أو تتابع زماني معين، فيتسم بالتحرر. ويتباين الإسلوب من مصمم إلى آخر على الرغم من ثبوت العناصر والأسس والقواعد الفنية في بعض الأحيان. كما انه يميز شخصية المصمم وذاته. "الإسلوب هو الانسان ذاته" (Merry, 1982, p. 68). فهو يحمل مفهوم التشكيل اذ ان اعمال كل مصمم تحمل صفات وخصائص تميزها وتعطيه صفة الفرادة عن باقي العاملين في المجال نفسه، فيكون بمثابة دال على ذلك المصمم. وأسلوب المصمم "نغم الشخصية مثلما لصوته نبرة لا تختلط بنبرة اصوات الآخرين" حيث يمكن التعرف على صاحب العمل التصميمي من خلال اعماله، فيكون بذلك الإسلوب علامة مميزة للفرد (Hussein, 2013, p. 25). وكلما اتسعت الرؤية الفكرية للمصمم اتسعت عنده آفاق الابداع والإبتكار في تشكيل اسلوبه. قد يتصف بسمة او عدة سمات تحدد هويته التصميمية المتحققة في اسلوبيته (Al-Afrawi, 2016, p. 16).

المادة وعلاقتها بالمنتج الصناعي :

لا غنى لأي مصمم عن دراسة المادة الداخلة في أي منتج يحاول تصنيعه، وذلك لما لها من أثر مباشر على التصميم، سواء على المستوى المادي كونها مؤثرة ومتأثرة بالبيئة المحيطة بالتصميم، أو على المستوى المعنوي لما لها من أثر تعبيري وجمالي عليه . وكما أسلفنا سابقا إن المصمم يدرس مادته لا لكي يحل المشكلة التقنية فقط ولكن ليحل المشكلة الشكلية للتعبير لأن أي حرفي ماهر سيتمكن من حل المشكلة التقنية بقليل من الخبرة التصنيعية، ولكن هذا الحل على الأغلب سيكون مفتقرا إلى الذوق الفني والوعي التصميمي. وعلى هذا الأساس فان المصمم يدرس أساسا عمله التصميمي ليحل مشكلة المشكلة التقنية والمشكلة الشكلية للتعبير وهي الاهم في العملية التصميمية .. وبصورة ابسط فأن التقني أو الحرفي يتعامل مع العمل التصميمي تعاملا تقليديا مجردا، في الوقت الذي ينظر فيه المصمم إلى التصميم نظرة أكثر شمولية وفق دراسة الجوانب المختلفة للمشكلة التصميمية وعلى أساس التطور العلمي أولا بأول (reed, 1983, p. 24). وتعتبر المادة من أدوات الترجمة المباشرة للتعبير . فكما هو معروف تتحدد طبيعة المادة وطرق استخدامها في بناء الشكل المصمم، فكلما اتسعت معرفة المصمم بإمكانيات المادة وطرق معالجتها أدى ذلك إلى ازدياد أفكاره التخيلية وقدرته على التكوين (Ismail,, B.T, p. 47) .

مؤشرات الإطار النظري:

1- القدرة على إنتاج حلّ جديد لمشكلة تصميمية هو عمليّة يتم من خلالها تحقيق إنتاج جديد وذي قيمة من يفسح المجال للخيال، ويولد أفكاراً جديدة وخلاقة تنبع من التفكير الابداعي

2- يتعرض المصمم المبدع للعمل الذهني والاستغراق و الاندماج العميق في المشكلة التصميمية أذ يثير ذهنه بالمشكلة أو بالموقف المثير الذي يتعرض له . وهو لا يُكرّر أفكار الآخرين، فتكون أفكاره جديدة، وخارجه عما هو شائع أو تقليدي.وبذلك قد حقق الاصالة.

3- يظهر ألالهام لدى المبدع على شكل مسارات محددة واضحة المعاني وينظم فيها مزيج جديد من قوانين الأبداع.

4-الذكاء والتفكير لدى المصمم هو قدرة عامة ناتجة عن التفاعل بين الوراثة و البيئة تساعد على حل المشكلات وهو ضرورة أساسية للتفكير الإبداعي.

5- التمثلات أو التصورات الذهنية, هي عملية جعل شيء ما حاضراً في ذهن المصمم من تجربة سابقة لوقائع خارجية , ومنها حصول المصمم لصورة الشيء في العقل أو الذهن.

6- المنتج الصناعي يأخذ دائماً من معطيات المعرفة العلمية ويعيد صياغتها اسلوبياً وجمالياً، أذ يتم بوساطتها اخراج المنتج من المألوف إلى غير المألوف احيانا. والتخييل يجعل من الاستعارة مفهوماً واسعاً وشاملاً.

ولغرض تحقيق هدف البحث صمم الباحث اداة تستعمل لتحليل نماذج العينة التي اختارها الباحث في بحثه الحالي، لذلك قام بتصميم استمارة تحديد محاور التحليل (ملحق1) اليات اشتغال الاجهزة على وفق مؤشرات الاطار النظري ولغرض التأكد من صلاحية وشمول فقرات الاستمارة في تحقيق هدف البحث قام الباحث بعد انجاز الاستمارة بعرضها على الخبراء والمتخصصين* وذلك لتحقيق الصدق الظاهري للاداة اذ تم اتفاقهم جميعا وبنسبة 98% لذا تعد الاستمارة قد اكتسبت الصدق الظاهري لها .

* لجنة الخبراء:

1- أ.د.نوال علي محسن / اختصاص تصميم صناعي /كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد

2- أ.د.جاسم احمد زيدان / اختصاص تصميم صناعي / كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد

3- م.د.علي غازي مطر / اختصاص تصميم صناعي /كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد

الأنموذج الأول: شاشة محمولة قابلة للطي من شركة Samsung لعام (2023) .

S-foldable concept 2023

www.samsung.com

1.8.3 .الوصف العام:

الشاشات القابلة للطي من الشركة المصنعة، Samsung Display وهي أحدث شركة تعرض مفاهيم جديدة للشاشات القابلة للطي والانزلاق. اكتشف SamMobile المفاهيم التي يتم عرضها كجزء العرض الافتراضي (شاشة الهاتف المحمول القابلة للطي). تتضمن كاميرا أسفل الشاشة تكون أفضل من آخر كاميرا استخدمت.

التفكير الابداعي وفاعليته في تصميم المنتج الصناعي: ان مواصفات الانموذج من الشاشة الكبيرة القابلة للطي والعالية النقاوة وقلة سمك الانموذج ووجود الكاميرا في أسفل الانموذج كل تلك الخصائص المادية له والظاهرة في تركيبته الهيكلية حققت ميزات متباينة مثل الانسيابية في زواياه الأربعة من خلال عملية الطي في تصغير وتكبير الشاشة، وأن الاختلاف في الحجم والتركيب والملمس والخصائص المادية الأخرى مع وجود الكاميرا الأمامية، كل تلك التراكيب الهيكلية للمنتج حققت لنا قيما متباينة من التفكير الابداعي للمصمم والتي اخذت صيغتها النهائية من التمازج والانسجام بين المعارف العلمية المختلفة في توجهاتها ومنطلقاتها، فضلا عن انها اخذت صورتها النهائية بشكل منتج ذو قدرات ادائية وصفات مظهرية معبرة عن المستوى المعرفي من الذكاء والتحول والتطور العلمي المميز،

التمثلات وتصوراتها في بنية المنتج الصناعي: ظهر الانموذج فعلا تصميميا واضحا معبرا عن مستويات التحول التقني للفكر التصميمي الذي نتج عن مجموعة من التحولات العلمية في جوانب مختلفة والتي اخذت صورتها التركيبية بشكل الأنموذج المقدم. إن التحول في تصميم الانموذج محكوم بعوامل عدة ومؤثرات تسهم في تأسيس علاقات جديدة بين مكونات او عناصر المنتج ما بين الاداء الوظيفي وتقنياته التي تساهم في تحقيق متغيرات وظيفية متباينة في صورها وما بين التقنيات التي استخدمت في تطبيق هذه الأشكال والمظاهر الوظيفية وما بين التحولات الشكلية للانموذج ما بين المادة المستخدمة في تصميميه وما بين وسيلة الإخراج الأساسية (الشاشة اللمسية والقابلة للطي) والتي كانت نتيجة لتطبيق مستويات متباينة من المعارف العلمية المتقدمة والتي مثلت بدورها كتحول في الأنساق التقنية والتطبيقات الأدائية، فقد اتسم الانموذج بخصائص وظيفية جديدة

ومتطورة من خلال اعتماد الشاشة نظاماً مبرمجاً للاجهزة اللوحية اللمسية فبرزت قيمة التطور التقني باستخدام اساليب جديدة مغايرة

الجمال والوظيفة في تقنيات الاظهار: تصميم الانموذج كان نتيجة للتفكير الابداعي للمصمم لكي يستطيع تجاوز الثوابت الرئيسة المحيطة به مما ادى الى ان يفيض تصميم الأنموذج بالحيوية الفكرية الجمالية، فالتحول والتطور التقني يكشف عن مكنونات تصميم الانموذج وبنائه وتركيبه وابعاده من خلال المتكون الشكلي واللوني والابعاد الادائية والتي تساهم في اغناء وحدة تصميم الانموذج من شكل ومضمون. والتي تطرح تبعاً لمتطلبات الضرورة الوظيفية التي تؤسسها روح العصر على شكل استجابات تعطي مدلولات ومؤشرات عن طبيعة تلك التحولات في مجالات المعرفة فشكلت مفصلاً للانتقال الى حيز مفهوم التحول من كونه غير محكي الى متداول. أن تصميم الأنموذج وقدراته الأدائية والوظيفية، وإمكانات الذكاء التي حققت وظائف وأساليب فعله الأدائي, كانت انطلاقا من التفكير الابداعي

1.9.3.الأنموذج الثاني: شاشة ألعاب من شركة Samsung لعام (2023) .

Odyssey Neo G9 concept

www.samsung.com

1.9.3.الوصف العام:

معرض2023 CES ، عرض شاشة جديدة من سامسونج Odyssey Neo G9 - كان لدى Samsungالكثير من شاشات العرض والتلفزيون التي تم إعدادها في المعرض التكنولوجي السنوي في لاس فيجاس، لكن أكثر العروض التي كنا متحمسين لفحصها هي Neo G9 و. Odyssey Neo G9 هي شاشة ألعاب منحنية ضخمة مقاس 7680 × 2160 مقاس 57 بوصة مع 240 هرتز ووقت استجابة 1 مللي ثانية. وهو يدعم HDR1000 و.DisplayPort 2.1

التفكير الابداعي وفاعليته في تصميم المنتج الصناعي: لقد صمم الأنموذج بشاشة منحنية عالية الكفاءة والكبيرة الحجم(2160*7680) مقاس57 بوصة وتدعم (HDR1000) ، كل تلك الأجزاء كانت تطبيقا لعلوم الرياضيات ومعارف أخرى مختلفة التي وجدت انسجامها في بنية موحدة

تلبي حاجات ومتطلبات العصر الحالي وهذه التطبيقات لم تكن لتأخذ مجالها لولا التطور التكنولوجي وتطور تقنيات الإنتاج والتصنيع التي استمدت أساسها المنطقي والتطبيقي من تطور المعرفة باتجاهات وجوانب مختلفة، مما كان له الأثر الواضح في تطور البنية الفكرية والتطبيقية والفلسفية للتصميم.

التمثلات وتصوراتها في بنية المنتج الصناعي: تمثل التطورات العلمية بكونها معطيات تنهل منها القاعدة المعرفية للتصميم الصناعي وهذه التطورات لها أبعاد تغيير متباينة في صورها وطبيعتها الفكرية والتطبيقية في الناتج التصميمي فعلى مستوى التطور التقني نجد ان التاثير يشمل عمليات التركيب والتشكيل والتصنيع وعلى المستوى التكنولوجي، نجد إن التغيير يشمل الجانب الأول فضلاً عن جوانب الأداء والإخراج الشكلي للناتج التصميمي، إذ أن نظام التحول في تصميم الأنموذج يشمل بنية التكوين بكليتها فهو ينحى باتجاه لانتاج جديد من خلال التأكيد على عنصر أو جزء من بنية التكوين وتفعيله ومضاعفة وظائفه البنائية والجمالية مما يجعل المنتج يتحول من صيغة الى أخرى.

الجمال والوظيفية في تقنيات الاظهار: ان الأداء التصميمي يتخذ طابعاً جمالياً، موضوعه الإحساس والوجدان بوصفه قوى يمكن رصدهما في الذات المتلقية من جراء معاينتنا للمنتج، هذا الأخير يتمايز بكونه مجرد مادة ذات ترتيب خاص في بناء أجزائه، وتفرد خاص في عرض الوقائع التي ينتج عنها عمل خيالي وابداعي تعبيري قيمته متوقفة على نتائجه في استنباط العلاقات كخطوة للجمع بين العناصر المتفرقة التي يقف عندها المصمم ويتوقع شيئاً منها، فالأجزاء ترتبت لتكون قاعدة يستقر عليها تمنح الرضا وتشبع حاجة عقلية على مستويات رفيعة من التعقيد في التناول والمعالجة، إذ يحيل المصمم بوعيه الجمالي وتفكيره الابداعي الحلم والأفكار الى حقيقة هي منبع الاستمتاع والتذوق الجمالي.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1271
Hanan Abdulkreem Hussein , Salah Nori Mahmmod : Creative thinking and its representations in the techniques of displaying the industrial product.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

1.10.3:الأنموذج الثالث:هاتف بشاشة قابلة للطي والأنزلاق من شركة Samsung لعام (2023)

The Galaxy S23 Ultra foldable + slidable Samsung display

www.samsung.com

:الوصف العام:

المنتج جديد يجمع بين الطي والقابل للانزلاق لبعض المدعوين في كشك CES مغلق (خاص). كما ورد، تسميتها Samsung Display لوحة "مختلطة" لأنها تجمع بين وظيفتين في وظيفة واحدة. تقارير ETNews فتح الشاشة المطوية، يكون التصميم في شكل شاشة إضافية تظهر عند سحب أحد الطرفين. في حالة الطي، تتسع الشاشة إلى 8 بوصات، وتمتد أيضًا إلى 10 بوصات عند فتحها، والتي يمكن توسيعها حتى 12.4 بوصة بطريقة قابلة للانزلاق.

التفكير الابداعي وفاعليته في تصميم المنتج الصناعي: للتصميم المنبعث من التفكير الابداعي ان ينطوي على طروحات جديدة تنسجم مع طبيعة الطرح التقني والتكنولوجي للعصر والتي انطلقت بشكل واسع وجديد وهذا ما تمثل بكل وضوح بالانموذج نتيجة الطرح الفكري والموضوعي ضمن إطار مفاهيمي يولد ثقافة جديدة تخاطب المستخدم ونقله الى آفاق واسعة وجديدة تسهم في الارتقاء بمستوى التفاهم الفكري والثقافي للمنتج لزيادة الوعي بالمعرفة العلمية والتقنية الموظفة من خلال مجموعة البرامج والانظمة والتقنيات،

التمثلات وتصوراتها في بنية المنتج الصناعي: أن التراكمية تحتم موضوع التحول في العملية التصميمية، لهذا النحو المستمر من المعرفة العلمية والتطور التكنولوجي والتقني وهذا متحقق بوضوح بالتصميم ويتجلى بشكل واضح من نمو الشكل والتكوين باستخدام الخامات والتقنيات وتقنيات الاظهار والاخراج على وفق الاتجاهات والاساليب التصميمية التي يتحرك في حدود أطرها ألانموذج. فالشاشة الخاصة بالأنموذج والتي ظهرت بحجم متغير من خلال الطي والانزلاق وقدرات عرض عالية الجودة والوضوح نتيجة لتوظيف التقنيات في تصنيعها وفي تشكيل طبيعتها الأدائية وتصميم هيئة الكاميرا بشكلها الهندسي وبسطح مستوي للواجهة الامامية، تفاعلت فيما بينها لتحقيق ناتج متفاعل شكلياً ومظهرياً مألوفا وغير مألوف في ذات الوقت في الاشكال سابقة التصميم، فضلاً عن تحقيق قوى جذب وتأثير فاعلة في هيئة ألانموذج

الجمال والوظيفية في تقنيات الاظهار: يمثل الانموذج تحولات لفكرية للمعرفة العلمية التي انعكست على التصميم فالمادة ونوع الشكل والوظائف التي يؤديها هذا المنتج، اسفر عن اسلوب تقني وظيفي وتقني جمالي إذ ان هناك مواءمة بين الوظيفة والجمالية في هذا المنتج.إن كافة الأساليب التقنية والتكنولوجية المستخدمة في تصميم وظيفة الأنموذج وقدراته كانت وفقا لعمليات للمعرفة العلمية وتنفيذها باشكال واساليب تكنولوجية تحمل في تركيبتها المادية صور العلم على وفق تركيبات وتنظيمات وأساليب عمل وتشغيل, أنتجت في مجملها قدرات أدائية ومستويات من الذكاء .

نتائج البحث

1-تحققت المعرفة العلمية كلياً في الإنموذج رقم (3) وبنسبة 100% كونه يجمع بين الأصالة والتحول والذكاء في آن واحد من خلال كونه هاتف نقال في الأصل ويتحول الى شاشة منزلقة لها خواص الهاتف الذكي، أما في الأنموذج (1) فتحققت نسبياً وبنسبة 33.3% كونه متكون من شاشة قابلة للطي و الهاتف النقال معاً، أما في الانموذج رقم (2) فلم يتحقق التحول ولكن تحقق الذكاء وبنسبة 100% كونه شاشة العاب مقوسة الشكل في الأصل .

2-تحققت العناصر الشكلية للمنتج الصناعي في النماذج (1 و2 و3) من ناحية الشكل واللون والمادة والملمس وبنسبة 100% إذ كان لكل منتج عناصر شكلية مختلفة عن الآخر.

3-تحققت الإستعارة نسبياً في الانموذجين (1 و3) وبنسبة 66.6% كونهما مستعارين من الهواتف المحمولة ذات الكاميرات الثلاثية المألوفة ولكن بشاشات قابلة للطي والإنزلاق، أما في الأنموذج رقم (2) فتحققت اللامألوفية كلياً وبنسبة 100% كون أن الأنموذج الثالث هو شاشة العاب عريضة تدمج ثلاث شاشات بشكل مقوس وبخطوط منحنية لامألوفة .

4- تتحقق المادة في المنتجات الصناعية من خلال الشكل والتعبير إذ تنوعت في النماذج كافة مابين لدائن ومعادن و زجاج فضلاً عن السليكات في الدارات الكهربائية، كما نلاحظ تأثير الشكل أدائياً وجمالياً على العملية التصميمية في جميع النماذج (1 و2 و3) وبنسبة 100% كون أن الأشكال المستخدمة في تلك المنتجات تؤدي أغراض وظيفية كما في الأشكال المستطيلة والدائرية المختلفة التي تميز كل منتج عن الآخر إضافة الى الجانب الجمالي من خلال ألوان هيئاتها الخارجية وخطوطها المستقيمة والمنحنية المتنوعة، أما التعبير فتحقق أيضاً في جميع النماذج (1 و2 و3) وبنسبة 100% لما لتلك الأشكال من رموز ودلالات لإيصالها للمستخدم

5- تحقق الإبداع والجمال في جميع النماذج (1 و2 و3) وبنسبة 100% إذ تجلى لنا ذلك الإبداع والجمال أدائياً من خلال إستخدام التقنيات الحديثة والمتطورة، فضلاً عن الطي والإنزلاق الذي حقق الجانب النفعي بالإضافة للجانب الجمالي عبر إستخدام الألوان والخطوط والملمس للمواد والأشكال المتنوعة .

الإستنتاجات:

1. يتجلى التفكير الإبداعي بالتطبيق المنظم للمعرفة والخبرات والأساليب التي يستعملها الإنسان في مختلف جوانب حياته، كونه يمثل قوة ووعي للمصمم والذي يرتبط بالأهداف المراد تحقيقها والعمليات التي يقوم بتنفيذها لأجل الإقناع الأدائي والجمالي من خلال تعبيره عن حاجات المستخدم ومتطلباته التي تتلخص بالجودة والسرعة .
2. المعرفة العلمية تعطي إدراكاً وتصوراً لدى المصمم عن ماهية المنتج الصناعي من خلال ما يحتويه من مضامين معبرة كالأصالة والتحول والذكاء.
3. في العملية التصميمية تقسم الوظيفة الى وظيفة أساسية أي الغرض من المنتج نفسه و وظيفة ثانوية من خلال التقنية الموظفة فيه.
4. تعتبر العناصر التصميمية جانباً مهما في العملية التصميمية ويتم فهم وتميز الاشكال والالوان والخامات والملمس من خلال الادراك الحسي لها، وعليه يعتبر هذا الإدراك عملية ذهنية يتم التعرف من خلالها على تلك العناصر وخصائصها عن طريق المنبهات الحسية للمستخدم.
5. يساهم التفكير الإبداعي في تحديد تقنيات الإظهار وفعلها في تصميم المنتج الصناعي من خلال إستخدام المصمم تصورات عدة كالإستعارة والتخيل وتمثيلها في بنية الشكل المظهري.
6. إن الإستعارة بوصفها فعل تصميمي تعمل على توجيه أداء المصمم المدعوم بالتفكير الإبداعي، والذي يعمل بدوره على التوافق ما بين الرموز الموظفة والإعتناء بصياغة الأفكار في الناتج تبرز تمثلات تلك العملية في مجال التصاميم بثلاثة أشكال هي العلامة والدلالة والرمز.
7. لابد أن تحمل التصاميم جملة من التمثلات والتصورات التي تعد وسائل دلالية وخصائص شكلية تسمح للمصمم بالأنتقال الى عالم الواقع من خلال التخيل الذي يؤدي بدوره الى التقبل من قبل المستخدم والتأثير عليه
8. يعتبر الشكل المحدد لهيئة المنتج الصناعي وهو ما يؤكد علاقته بالمضمون الفكري والفني للمصمم والذي يعتمد بدوره على مرجعياته الثقافية والبيئية .
9. يأتي الجمال الوظيفي من خلال الفهم والإدراك لجوانب الشكل ومنفعته لاسيما في العملية التصميمية الناتجة عن التفكير الإبداعي للمصمم .

References:

1. Abbou, F. (1982). *The Science of Elements of Art.* Lebanon: The Arab House for Encyclopedias.
2. Abdul Sattar, I. (1978). *New horizons in the study of creativity.* Kuwait: Publications Agency.
3. Abel,, K. (2005). *Thinking with Habermas vs. Habermas.* (O. Muhibel, Trans.) Beirut: The Arab Cultural Center, Al-Ikhtif Publications.

4. Al-Afrawi, N. (2016). *Artistic Icons (Style and Style of the Pioneers of Contemporary Iraqi Painting).* Cairo: Fantasia Publishing.
5. al-Hizan, A.-I. (2002). *Glimpses of creative thinking.* Riyadh: King Saud University.
6. Al-Homsi, H. (P.T). *Interpretation and statement of the vocabulary of the Qur'an.* Damascus: The Levantine House of Knowledge.
7. Al-Zubaidi, Q. (2011). *The stylistic transformation in art to the Dadaist tendency (analytical study).* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 58.
8. Barthelemy, J. (2011). *Research in Aesthetics.* (T. Abdelaziz, Trans.) Cairo: The National Center for Translation.
9. Charbel, M. (1986). *The Cognitive Development of Jean Piaget.* Beirut: University Foundation for Studies, Publishing and Distribution.
10. Fadl, S. (2008). *Theory of Constructivism in Literary Criticism.* Egypt: Anglo Egyptian Bookshop.
11. Hassan, A.-B. (1971). *The Fundamentals of Social Research.* Cairo: Cairo Library.
12. Hussein, A. (2013). *Measurement and Evaluation in Art and Art Education.* Baghdad: Land of Nawares Press.
13. Ibrahim, A. (2011). *The Problematic of Existence and Technology in Martin Heidegger.* Beirut: The Arab House of Science.
14. Ismail, M. (2001). *Technical and environmental effects on color in the cinematic film, an analytical study.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, master's thesis.
15. Ismail,, S. (B.T). *Art and design.* Cairo: Scientific books house for publication and distribution.
16. Jarwan, F. (2002). *Teaching Thinking, Concepts and Applications.* Amman: Dar Al-Fikr.
17. Jerome, S. (1974). *Art Criticism - An Aesthetic and Philosophical Study.* (F. Zakaria, Trans.) Cairo: Ain Shams University Press.
18. Merry, M. (1982). *The Meaning of Style.* (S. Hafez, Trans.) Baghdad: Foreign Culture Magazine, Ministry of Culture and Information.
19. Monroe, T. (1972). *Development in Art.* (a. M. Abdel Aziz Tawfiq, Trans.) Cairo: The General Authority for Cultural Palaces.
20. Ozias, J. (1983). *Philosophy and Techniques.* (A. Al-Aww, Trans.) Beirut: Oweidat Publications.
21. Piaget, J. (1985). *Structuralism.* (a. Aref Meshmina, Trans.) Beirut-Paris: Aweidat Publications.
22. reed, H. (1983). *Art Present.* (S. Ali, Trans.) Baghdad: House of Cultural Affairs for publishing.
23. Rosenthal, M. (1987). *The Philosophical Encyclopedia.* (S. Karam, Trans.) Beirut: Dar Al-Talee'ah for Printing and Publishing.
24. Roshka, A. (1989). *Public and private creativity.* (G. A. Fakhr, Trans.) Kuwait: The World of Knowledge.
25. saeada, J. (2003). *Teaching thinking skills.* Ramallah: Dar Al-Shorouk for publication and distribution.
26. Salih, A. (1984). *The Half-Day Newspapers: A Revolution in Journalistic Direction.* Cairo: Dar Al-Wafa' for Publishing and Advertising.
27. Suwaidan, T.-A. (2002). *Principles of Creativity.* Kuwait: Gulf Innovation Company for Investment and Training.

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1179

Aesthetic features of the art of decoupage and their representations in the productions of art education students

Haneen ali salam [a1], *Malik hameed muhsin* [b]
[a] *Postgraduate student/College of Fine Arts/University of Baghdad*
[b] *College of Fine Arts/University of Baghdad*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 31 May 2023
Received in revised form 10 June 2023
Accepted 13 June 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
Aesthetic features
The art of decoupage

ABSTRACT

This research dealt with the study of the aesthetic features of the art of decoupage and their representations in the products of art education students.

In the importance of the research, the two researchers touched on the need that prompted them to adopt this topic. As for the goal of the research, it started from the title and the problem, as follows:
(Discovering the aesthetic features of the art of decoupage and their representations in the productions of art education students).

The two researchers defined the limits of the research, which were represented by the students of the Department of Art Education / College of Fine Arts / University of Baghdad 2022_2023 AD. The researchers also defined the terms in the light of the nature of the current research, including: (characterization, beauty, the art of decoupage) idiomatically and procedurally, then the researchers moved to the second chapter, which Two sections included the first dealing with the study of the concept of the aesthetic feature, touching on some philosophical ideas that pertain to the subject of beauty for artistic achievements, and also with regard to some aesthetic opinions between philosophers of beauty and art, as well as addressing the most important aesthetic features, while the second topic discussed the concept of decoupage art and the most important types of this art, He also touched on some of the number and tools used, and the researchers extracted their indications about the theoretical framework represented by this chapter and paved the way for the third chapter, which included the research procedures. The fourth is based on the results of the research, recommendations, and proposals, and through the findings of the study, and after the analysis process, the two researchers reviewed their results, which are as follows:

1 - The aesthetic features (aesthetic emotion) were taken as a basis for them in the process of formal synthesis, the psychological or psychological context and the pure aesthetic context.

2 - The aesthetic feature of the artistic achievement in the art of decoupage came according to a different tactile context and a different raw context (various materials).

The researchers also reached several conclusions regarding the aesthetic features in the artistic achievements, and then reviewed the proposals.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: Haneen.ali.Salam@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1179
Haneen ali salam, Malik hameed muhsin: Aesthetic features of the art of decoupage and their representations in the productions of art education students.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

السمات الجمالية لفن الديكوباج وتمثلاتها في نتاجات طلبة التربية الفنية

حنين علي سلام [1]
مالك حميد محسن[2]

الملخص:

تناول هذا البحث دراسة السمات الجمالية لفن الديكوباج وتمثلاتها في نتاجات طلبة التربية الفنية وجاءت الدراسة من اربعة فصول، مثل الأول الإطار العام للبحث والمتضمن المشكلة التي تضمنت التساؤل الاتي: ما هي السمات الجمالية لفن الديكوباج وتمثلاتها في نتاجات طلبة التربية الفنية؟

وفي أهمية البحث تطرق الباحثان الى الحاجة التي دفعتهما لتبني هذا الموضوع، اما هدف البحث انطلق من العنوان والمشكلة وكما يأتي:

(الكشف عن السمات الجمالية لفن الديكوباج وتمثلاتها في نتاجات طلبة التربية الفنية).

وحدد الباحثان حدود البحث والتي تمثلت بطلبة قسم التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد 2022_2023م ، كما عرف الباحثان المصطلحات في ضوء طبيعة البحث الحالي، منها: (السمة , الجمال , فن الديكوباج) اصطلاحاً وإجرائياً، بعدها انتقل الباحثان الى الفصل الثاني، الذي ضم مبحثان تناول الأول دراسة مفهوم السمة الجمالية، متطرقاً الى بعض الأفكار الفلسفية التي تخص موضوع الجمال للمنجزات الفنية، وأيضا بما يتعلق ببعض الآراء الجمالية بين فلاسفة الجمال والفن وكذلك التطرق الى اهم السمات الجمالية ، فيما ناقش المبحث الثاني مفهوم فن الديكوباج وأهم أنواع هذا الفن ، وتطرق أيضا الى بعض العدد والأدوات المستخدمة ، وأستخرج الباحثان مؤشراتهما عن الإطار النظري الذي مثله هذا الفصل و ممهداً للفصل الثالث الذي ضم إجراءات البحث، فبعد التحقق من صدق أداة البحث والقيام بعدد من الاستبيانات الخاصة و المقابلات التي تساعد على مصداقية تحليل العينات ، وقد أشتمل الفصل الرابع على نتائج البحث والتوصيات والمقترحات ، ومن خلال ما أسفرت عنه الدراسة وبعد عملية التحليل استعرض الباحثان نتائجهما ، وهي كالاتي :

1 - اتخذت السمات الجمالية (الانفعال الجمالي) أساساً لها في عملية التركيب الشكلي السياق السيكولوجي أو النفسي والسياق الجمالي الخالص.

2 - جاءت السمة الجمالية للمنجز الفني في فن الديكوباج وفق سياق ملمسي متباين وسياق خامي متباين (متنوع الخامات).

كما توصل الباحثان في الى استنتاجات عدة بخصوص السمات الجمالية في المنجزات الفنية مستعرضاً بعدها المقترحات.

الكلمات المفتاحية: السمات الجمالية، فن الديكوباج.

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، Haneen.ali.Salam@gmail.com
[2] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، Malik.Muhsin@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الفصل الأول

مشكلة البحث

يشكل الخطاب الجمالي البصري في فنون المعاصرة نقطة تحول فنية وجمالية جديدة في جميع استخداماته، ومن المعروف أن الفن، بعد فترة تاريخية طويلة من العديد من التحولات المختلفة على مر العصور، أدى إلى تغييرات وتهجير في المفاهيم المتعلقة بالفكر والنقد والتكنولوجيا والموضوعات والأساليب والرؤى .... اذ أدى ذلك إلى تغيير في شكل التركيبة الجمالية للأشكال الفنية لكل فترة زمنية، مع تأثيرها سحب التغيير واستبدال المعايير لتناسب تلك الفترة. حيث تعد مبادئ المدرسة النمطية للاتجاهات الفنية هي أفضل شاهد على كل هذه التحولات في الذوق الجمالي. للوصول إلى عصر ما بعد الحداثة، الذي شهد تحولات هائلة في منظومة القيم الفنية والجمالية عن المفاهيم السابقة محاولا التخلص من الحقائق الجوهرية الثابتة، وقد أدى ذلك الى ظهور اساليب مبتكرة وجديدة، وبما ان فن الديكوباج ميدان رحب في تنفيذ اعمال فنية لطلبة قسم التربية الفنية لذلك ساهم البحث الحالي في فتح مجال اوسع من التدريب على مهارات هذا الفن الى مجال تنميه مهارات التخيل والتجريب والادراك البصري لدارسي الفن وهذا يستلزم الماما من قبل الطالب. حتى يتمكن من إدراك الخصائص الجمالية للنتاج المعاصر تحركه استعارات لمدركات الأشكال والصور وفق تبنّي طابع التوظيف الإيحائي والانفعالي والذوقي لعناصر العمل المنجز وتشكيلاته الفكرية وعلى هذا الاساس انبنت مشكلة البحث الحالي مع الاجابة عن التساؤل الآتي: ما هي السمات الجمالية لفن الديكوباج وتمثلاتها في نتاجات طلبة التربية

أهمية البحث:

1- تسليط الضوء على السمات الجمالية لفن الديكوباج كونه مدخل جديد للتدريس في التربية الفنية.

2-إمكانية الإفادة من هذا البحث في المكتبات والمؤسسات التعليمية.

هدف البحث:

الكشف عن السمات الجمالية لفن الديكوباج وتمثلاتها في نتاجات طلبة التربية الفنية

حدود البحث:

الحدود الزمانية: 2022م _ 2023م

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

الحدود البشرية: نتاجات طلبة قسم التربية الفنية – الصف الثاني

الحدود الموضوعية: فن الديكوباج

تحديد المصطلحات:

1- السمة:

عرفها **(عبد الحسين)** هي "علامة او أثر معلوم لشي ما بحيث يمكن ان يكون هذا الأثر كصفة او خاصيه تابعة لهذ الشي". (AbdulHussein, 2001, p. 7)

2- **الجمال:**

عرفه (**مجدي وهبة**) " تلك الصفة، او مجموعة الصفات في الشي التي تبعث مسرة واضحة للحواس وخاصه حاسة الرؤيا او تسحر ملكة العقل". (wahba, 1974, p. 42)

3- **السمات الجمالية:**

عرفها (الفهداوي) "هي الخصائص التي تميز المتغير المراد بحثه كعمل فني من حيث تأثيراته في المتلقي والتي ترتكز الى تفاعل وتدخل العناصر الخاصة بذلك المتغير والتي ينتج عنها ما يسمى بالقيم (الجمالية مثلا)". (Al-Fahdawi, 2018)

تعرف الباحثة **السمات الجمالية** اجرائيا:

مجموعة من الأسس تحدد قيمة العمل الفني اذ كان جميلا او قبيحا

4-الديكوباج:

عرفه **(Dee davis)** بأنه:

" تجميع وتأليف الكثير من الاوراق المقصوصة غير المرتبطة ببعضها البعض لتشكيل وحده كامله كليه ومؤلفه ومركبه ". (davis, 2000, p. 21) .

وتعرف الباحثة فن الديكوباج اجرائيا:

فن يعتمد على قص ولصق المناديل الورقية في تراكيب منتظمة على أسطح الخامات المختلفة

الفصل الثاني

السمات الجمالية وتحولاتها المفاهيمية:

في دراسة الفنون التشكيلية وما تحمله من شفرات مرسلة الى المتلقي، فإنها تتأثر أثرا أو انطباعا نفسيا معينا، وان "هناك حدود فاصلة وأن كانت لا تتعلق بعلم الجمال، ومفاهيمه، وسماته ومدى تأثيره في الأساليب والإشكال الفنية، بين حقبة تاريخية وأخرى، تحدثها وتكونها المتغيرات كالثورات الاجتماعية والعلمية والسياسية الحاصلة في تلك المجتمعات" (Sorio, 1982, p. 18) .

هذه الحدود والفواصل تسمح بالحديث عن التباين في المفاهيم والأساليب بحسب (التحولات والابتكارات الحاصلة في المنجزات الفنية، وما تفضي اليه المتغيرات في المجتمعات لن يظهر الا عبر المفاهيم الجمالية، والمنجزات الفنية على وجه التحديد وذلك لاستحالة وجود مفاهيم جمالية او ثقافية معزولة بعضها عن البعض الاخر تتسم بالثبات). (Cooper, 2008) .

وهذا يثار سؤال لا يمكن فصله عن اعادة تحليل السمات الجمالية، بين عنصر وأخر، أو بين حضارة وأخرى، هذا السؤال يبحث فيما إذا كان لتنوع المذاهب الفلسفية الخاصة بموضوعات علم الجمال أثر دينامي في تطور السمات، أم يشكل هذا التنوع إرباكا في التعرف على الخصائص المشتركة لمفاهيم الجمال، وحقوله المختلفة.

فالعثور على إجابات موضوعية , وان كانت مرنة , أو قابلة للنقص , تكمن في أقدم الاثار المتوفرة المنتمية الى عصور ما قبل التدوين , والى أزمنة تشكيل أقدم التجمعات السكانية ذات الطابع الاجتماعي المبكر ,

حيث تم انجاز مجموعة من الإعمال التي وجد فيها نقاد الفن , أقدم السمات الجمالية . الفنية , فظلا عن وظائفها المادية المباشرة او الرمزية مع ان تلك الآثار كما يرى بعض الباحثين في مجال علم الجمال بأنها لا تنتمي الى الحقل الجمالي ولا علاقة لها في الفن ,كما يحصل في العصور الحديثة , (الا ان إعادة دراسة خصائص تلك المخلفات وعلاقتها بصانعيها من جهة , وصلتها بالبيئة من جهة أخرى , تظهر انها لم تكن محض أدوات أو أشكال عشوائية ,بل على العكس من ذلك ,فقد حملت أقدم علاقة جدلية لتمتع هؤلاء الناس بالذائقة الجمالية , ومدى حساسيتهم المبكرة لصياغة سمات بلغت ذروتها في العصور الحديثة). (Al-Moussawi, 2007, p. 32)

وهكذا تتباين وجهات نظر الفلاسفة في الحكم عليها، وتحديدا في مدى العلاقة بين المجال النفعي والجمالي الذي له أثره في تحديد وظائفها وسماتها الفنية، فثمة من يرى انها تتمتع بأشكال جمالية، وأخرى يرى انها محض أدوات وجدت لأداء وظائف محددة. (والاختلاف في وجهة نظر الفلاسفة والباحثين، لا يشكل ارباكا او إضاعة للوقت، بل يكشف عن دور هؤلاء المفكرين في حرصهم على فهم أدق للأثر الفني وجماليته في المجتمعات الحديثة، وذلك لان هذه المنجزات الفنية شكلت حقلا إبداعيا متصلا بمهارات الانسان في صناعة أدواته الاولى بما تمتلكه من حرية اختيار ومهارات بمعالجة الإبعاد الجمالية).
(Kobler, 1965, p. 90)

" على ان السمة المشتركة، مهما اتسعت وتنوعت، عند الفلاسفة في الحكم لن تبتعد كثيرا عن الدوافع التي ادت الى جدلية العلاقة بين صناعة الاثر النافع من جهة، وسماته الجمالية من جهة ثانية ". (Eid, 1980, p. 260)

ويرى (أندريه مالرو) عن وجهة نظر تلتقي عندها الآراء المتباينة، قائلا " ان بحث الإنسان عن المعنى، لم ينعكس كما انعكس في التعبير الفني بالدرجة الاولى.. وذلك في رسوم الكهوف، وفي الدمى الطينية، وفي النقوش التي وجدت على الأواني والفخاريات القديمة، حيث دلت على حساسية خاصة انفر بها الإنسان عن الكائنات الاخرى ". (Ibrahim, 1969, p. 164)

وبهذا المعنى، فأن التجارب المبكرة لفن الديكوباج، بما تمتعت به وظائف محددة ورمزية فنية، " شكلت قاعدة للتطور في اغناء الإبعاد الفنية، وسماتها الجمالية. الا أن هذا الحكم لا ينتهي عند هذا الحد من الحدود، بل ستشكل الإضافات أثرها في اغناء السمات بما تمتلكه من رؤية فلسفية وفكرية في الرؤية الى العالم، من ناحية، وفي الفنون بما تمتلكه من أبعاد حرفية وفنية من ناحية أخرى ". (Nobler, 1987, p. 17)

لكن القرن العشرين بما شهده من متغيرات وتحولات كبرى, في البناء الاجتماعي والحضاري والثقافي , شهد تنوعا موازيا في المجالات الفنية وتنوعها على صعيد الأساليب والاتجاهات والإشكال الجمالية, " فمدة ما بين الحربين , وما بعد الحرب العالمية الثانية تحديدا , مرحلة جديدة ومليئة بالاتجاهات والأساليب والتجارب الجمالية المتباينة , فقد ازدهرت تيارات فكرية وفلسفية ونزعات تجريبية لونت الساحة الفنية بسماتها وطابعا الفريد , من دون فصلها عن إبعادها الفلسفية والفكرية, كعلاقة الماركسية والوجودية وباقي التيارات

الفنية المنحدرة عن مرجعياتها الدينية أو الفلسفية أو العلمية , حيث ولدت صراعات انعكست بوضوح على الإشكال وطرق الأداء والتقنية بصورة عامة ". (Nobler, 1987, p. 229) .

وهنا يتاح بالاستدلال عن الإبعاد النظرية للفلسفات الجمالية وأثرها في تكوين السمات الفنية، " قد سمح الصراع بظهور نزعة تجريبية أدت الى ازدهار النزعات الفردية، متأثرة بحقول معرفية وعلمية واكبت تطور القرن العشرين كالعلوم الانثروبولجية والنفسية والبنيوية وأثر الفيزياء الحديثة وباقي الحقول العلمية في وظائف الفن وأبعاده الجمالية. فقد شهد الخيال الفني تحررا نحو الفضاء اللامحدود ". (Eisenberg, 2001, p. 17)

وقد رأى عدد من الباحثين، أن من سمات الفن في القرن العشرين، لذلك وجدت في الفن علامة أكثر مما في الحقول الأخرى، وذلك بسبب " المكتشفات العلمية، كما لم تكن الفلسفة الحديثة من مد الحركات الفنية والفنانين في المواقف الفنية الحديثة، وعلى سبيل المثال فقد انعكست فلسفة عدد من الفنانين في تجاربه الفنية بوضوح تام كما في تجارب (كاندنسكي) أو (مون دريان) أو (مالفيتش). فالأول عمل على التقصي الروحي في الفن ". (yunan, 1969, p. 131) "بينما كان (مون دريان) يبحث عن الاشكال الحديثة، والأخير في بحثه عن الطريقة (التوفيقية) في الفن، وفي هذا المجال ظهرت أسماء فنية جديدة في الفن لها فلسفتها في مجال مفاهيم الجمال، ومكانة الفن في الحضارة. ففنان كـ (ونجر) يعالج مشكلات فلسفة الألوان بصفتها واحدة من مكونات العمل الفني الأساسية، موضحا أن الألوان الأساسية للطيف يمكن مقارنتها في الثالوث المقدس ". (Lucie, 1975, p. 194) .

أما الفنان (جورج براك) "فقد عالج العلاقة بين الرسوم القوطية ورسوم الكنائس بالحداثة، كعلاقة مدخليه لا يمكن فصل الحقل الروحي فيها عن السمات الجمالية ". (Mallens, 1993, p. 108) كما عالج (ليجيه) "الفلسفة المادية للتاريخ في استلهامه لحياة الطبقة العاملة ودور التنمية البشرية في رؤية العالم، مما أثر ذلك في اختيار الإشكال والعلامات في إعماله الفنية " (Al-Alfi, 1973, p. 260) .

فالفن في بداياته الأولى " لم يعزل خصائصه البنيوية والوظيفية عن سماته بما تمتلكه من علاقة بالبيئة والموروثات والعصر نفسه لان السمات الجمالية هنا لا يمكن فصلها عن هذه المكونات، كما انها تمثل الركيزة لأساسية لابتكارات الفنان المؤثرة في المتلقي عبر العلاقة البنائية لوحدات متنوعة ومختلفة تتواجد داخل النتاج الواحد لتغدو موروثا للأجيال اللاحقة" (Al-Marayati, 2007, p. 62) .

(فالنتاجات الفنية لفن الديكوباج اذا اريد لها النضج لابد وان تعتمد الثقافة الجمالية كركيزة أساسية فهي تجنح الى الجانب الفلسفي أو العلمي والثقافي الا أنها في النهاية تعد محركا للعملية في الفن) ,Ibrahim) (1969, p. 117 وبالذهاب الى التفاصيل , في دراسة علاقة الفلسفة بسماتها الجمالية " يفصح علم النفس على سبيل المثال , عن ان السمة ميزة فردية في الفكر والشعور " فيما عدت السمات في منجز الفن التشكيلي " أبعادا يمكن قياسها للتعرف على خصائصها أن كانت هذه الاختلافات عامة أم خاصة " . (Ibrahim, 1969, p. 17) . فقد دأب (كايل) على جعل (السمة) " صفة عامة، في كل المنجزات الفنية ولكن بدرجات متفاوتة " . في حين أعتبر (لفورد) أن (السمة) " لا وجود لها وإنها محض دلالة افتراضية تخص نوع السلوك) .

ومن هنا صنف بعض الدارسين السمة الى أنواع منها:

1. السمة المعرفية: ويقصد بها (التركيز على تخزين المعلومات التذكر واكتسابها التعلم وتجهيزها التفكير وتمتد هذه السمات في مدى واسع ابتداء من الاستدعاء البسيط لجزء أو وحدة من المعلومات الى العمليات الجمالية التي تتطلب تركيب (الأفكار، الخامات، الكتل) المستوحاة من بيئة الفنان او خياله الخصب والربط بينها، كما في بعض الإعمال التشكيلية التي يستدعي فيها الفنان بعض المفردات البيئية أو التراثية أو من خلال خزينة المعرفي الدراسي ليصبح سمة مميزة في عمله الفني التشكيلي). (Abbas, 2000, p. 178)

2. السمة الوجدانية: ان السمة الوجدانية " تختص هذه السمة بالجوانب الانفعالية والمزاجية وتتضمن درجات من القبول والرفض تشمل كذلك ظواهر الانتباه والتأهب والميول والدوافع والاتجاهات والتذوق والقيم والتوافق المحسوسة من قبل الفنان " (Al-Marayati, 2007, p. 62) فيؤثر بالنتيجة على تركيب الوحدات بطريقة ينقل بها هذا التأثير الى المشاهدة وقوة التعبير المنبثقة من المنجز الفني التي يحددها التفسير الواعي عند الجمهور. وتكشف الخصائص الأسلوبية عن مدى حساسية اللوحة في صياغة هذه الدوافع في الإشكال الفنية وإبعادها الرمزية والجمالية ومدى اختلافها في تنوع الاستجابات في الإشكال والتقنيات والوظائف.

3. السمة الحركية: يقود تحليل الأساليب في المنجزات الفنية، (الى دراسة الخطة المتبعة في التنفيذ وفي خبرة الفنان فأن الأثر الحركي (العضلي والشخصي) يمثل سمة تبرز في أدق خصائصها الذاتية أو الشخصية بدءاً بالخطة التنظيمية للعمل وانتهاء بالصياغات الإخراجية لها حيث تشكل العناصر المتنوعة الخط اللون الملمس. الخ، وضعها ضمن العمل طابعاً ذاتياً للفنان في تحديد هويته الإبداعية). (AbuHatab, 1980, p. 8)

4. السمة الابتكارية:

مع ان الابتكار لا يخضع الى تعريف اخر (فأنه بالدرجة الأولى لا ينسجم مع التكرار أو الاستنساخ، فنظام الإضافة الحذف على سبيل المثال يستمد ديناميكيته ليس من مظاهر الطبيعة وتنوعها فحسب بل من المدارس والأساليب والاجتماعات الفنية التي امتدت منها وانفصلت عنها بمعالجتها ذات ميز خبرة الفنان الابتكارية في مجالات المعالجة البنائية والتركيبية والتعبيرية والرمزية.. الخ). (Abdul-Amir, 1996, p. 13)

السمة الجمالية لفن الديكوباج:

كما ان فن الديكوباج لا يمكن ان ينعزل تماما عن كل المعطيات السابقة له بل هي تصبح مغذيات معينة قابلة للتحليل واعادة التركيب تبعا للرؤية المغايرة التي تفرضها المرحلة الجديدة لهذا لابد من ان تكون هناك ثمة سمات جمالية معينة تحتاج الى ان تنكشف ونتعرف عليها في النتاجات الجمالية الفنية وهذه السمات قد تكون تقنية او اسلوبية او شكلية او فكرية او تصميمية ولكنها بالعموم هي ابعاد جمالية كونها تتحرك ضمن فضاء التشكيل الفني ووظيفة الفن الاهم هي الوظيفة الجمالية .كما عرفها (البورت) بانها: نظام عصبي نفسي مصمم ومتركز مع القابلية على الرد على كثير من المنبهات وظيفيا بشكل متساو وقد قسمها الى ثلاث انواع :

أ . السمة الاساسية: وهي التي تظهر في اغلب سلوك الكائن الحي.

ب . السمة المركزية: وهي اقل استغراقا للحياة من السمات الاساسية ولكنها ميل معمم تماما.

ج. النزعة او الميل الثانوي: وهي سمات خاصة في نطاق ضيق وتدعى الاتجاهات.

مفهوم ونشأة فن الديكوباج

تؤكد معظم الأدبيات الفنية والدراسات الأكاديمية - على شحتها كما أسلفنا - ، بأن فن الديكوباج يعتبر تقنية قديمة جداً بالوصف الحرفي والممارسة الشعبية ، وذلك لفكرته البسيطة ونتائجه النفعية المباشرة ، غير أنه وبفاعل ضغوطات اجتماعية واقتصادية ، قد انتشر بشكل كبير وأصبح يمارسه كل من يتقن مهاراته ، سيما وأن من أهم نتائجه أنه يعيد النظر في فكرة التخلص من الأشياء الفائضة عن الحاجة من حولنا بوصفها مخلفات أو مواد تالفة ، والبدء في تحويل وظيفتها النفعية إلى وظائف تزيينيه ومن ثم الاحتفاظ بها بوصفها تحفة فنية تبعث على الارتياح والبهجة. (albareiu, 2019, p. 17) .

فالديكوباج (يحول الاسطح العادية القديمة ذات التصاميم المملة الى قطعه تحاكي قصه ما تعكس الذوق الشخصي للفنان من خلال طريقته في استخدام الادوات والالوان ودمج العناصر المختلفة مع بعضها البعض وبالتالي يمكن استخدام الديكوباج في افكار واسطح لا نهائية لكن يشتهر استخدامها في الاثاث الصناديق الخشبية والصواني المنزلية بكل احجامها واشكالها، كما يستخدم كثيرا في الادوات الزجاجية كالصحون والمزهريات والصناديق المعدنية والفخار والاقمشة والجلود والخوص). (Jihan, 2019, p. 13)

فهو بذلك يعتمد اعتمادا كليا على استخدام القصاصات سواء كانت من التي تباع جاهزة أو من خلال قصها من المجلات أو كتب غير مستفاد منها، فهو فن تزيين بالمعنى الدقيق عن طريق لصق القواطع الورقية الملونة على القطع المراد تزينها مع تأثيرات الطلاء الخاصة سواء بالاستعانة بورق الذهب أو العناصر الزخرفية الأخرى حتى تصبح الملصقات والقطعة المزينة شيئًا واحدًا.

اذ يوصف فن الـ(دايكوباج)، بأنه ببساطة طريقة جمالية سحرية لإخفاء العيوب أو إعادة تدوير ما هو لدينا بالفعل لكن لا نستخدمه، ونُلخصه بـ (كلمةdecoupage كلمة فرنسية جاءت من الفعل decouper ويعني قطع او قص شيء من شيء اخر واستخراجه منه. فان يعتمد على تزيين الاشياء المختلفة باستخدام قصاصات الورق واساليب التلوين والزخرفة مع طبقات متكررة من الغراء والورنيش) (pryce, 2015, p. 6)

اذ تشير بعض الأدبيات إلى (أن – الصينيون القدماء - ونظرا لعدم قدرتهم على شراء قطع اثاث جديدة قد ابتكروا هذه الوسيلة لتجديد اثاث منازلهم القديمة أو التالفة، وقد تفننوا بذلك عبر قص الأوراق ولصقها على سطوح الاثاث كأوراق الجرائد والصحف والصور والكلمات البارزة وكلما تطاله أيديهم). (Jihan, 2019, p. 13)

وتطور فن الـ(ديكوباج) بهذا الوصف الجمالي باستمرار نمو وتطور سائر العلوم والفنون، حيث أكتشف الفنانون طرق جديدة لتحسين مستويات بناء وتشكيل عناصره، فظهرت في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين أوراق غير مكلفة على شكل مطبوعات جاهزة للتقطيع وبذلك قد اخترق هذا الفن كل بيت تقريبا. وأصبح مهارة سرعان ما تتناقل وتنتشر بين الشعوب. (Jihan, 2019, p. 36)

وفي ضوء ما تقدم ظهرت إمكانيات غير محدودة وأنماط وتقنيات وأدوات ومواد مختلفة، اذ ظهرت كميات ضخمة من المناديل والملصقات أي المواد المطبوعة، وكل ذلك بسبب ظهور الكاميرا وجهاز الكمبيوتر

والطابعة مما سهل من عملية التصميم وسبل توظيف الملصقات وتعدد وتنوع خامات هذا الفن، وبذلك أصبح فن الـ(دايكوباج) فنا رائجاً إنتاجياً وجماليا، وصرنا نرى له حضورا مهما في بازارات الصناعات اليدوية والتحف، وأصبحت أعماله حرفة رائجة نسبياً.

تطور هذا الفن وقد اخذ هذا التطور انواع مختلفة أطلق عليها(Decoupage style) . (Jihan, 2019, pp. 17-20)

أ-الرستيك :rustic يشمل كل ما له علاقة بالريف، يعتمد على الخشب البني المصنوع يدويا من دون اي نقوش.

ب-الريفي: يشبه الرستيك في الاعتماد على الخشب، تستخدم فيه الأقمشة المقلمة والقارورة، ويعتمد على ألوان الطبيعة الفاتحة.

ت-الشابي شيك: طراز يقترب من الريفي في الخشب المجرح المعتمد على الصنفرة ولكن يختلف في الألوان حيث يعتمد على الالوان الفاتحة والأقمشة التي تحتوي على الورود والدانتيل.

ث-الفيكتوري 1837_1901: طراز ملكي يميل للفخامة ويعتمد على اللون الذهبي بصفه اساسيه وصور الملكات والملوك وذلك في المفروشات والجدران والتحف فهو انيق وفخم بشكل مبالغ فيه.

ج-الفانتج: ستايل الالوان الجريئة يعتمد على الالوان الصارخة الاصفر والاخضر والاحمر ويعتمد على نقشات ورسومات ويعتمد على الاعلانات التي انتشرت في الخمسينات والستينات والشخصيات الحقيقية الإعلانية.

ومما تقدم نجد الان الديكوباج قد تتطور الى ان أصبح من الطبيعي ان تجد الصور المستخدمة به تأخذ شكل وبيئة وحضارة مكان فنجد البغدادي والفرعوني والاسلامي وصور المناسبات والصور الشخصية والتصميمات الحديثة ويتجدد بتجدد الثقافات والميول.

أنواع فن الديكوباج: (gnome, 2021, pp. 154-155) .

تختلف أنواعه تبعا للخامات المستخدمة والأفكار الإبداعية التي يتم تطبيقها ومنها:

أ-ديكوباج ثلاثي الأبعاد (ديكوباج بارز): يتميز بتصميم متعدد الطبقات، احترافي ودقيق للغاية، يعطي للوحه شكل بارز أو لها تقسيم ثلاثي الأبعاد، يتم فيه تثبيت عدة طبقات من الرسومات الأصلية بحيث يتم لصق كل طبقة فوق الأخرى بشكل مستمر ويعتمد على القطع واللصق والتجميع

ب-ديكوباج (الكولاج): هو عبارة عن دمج لأشياء عديدة مثل قطع الخيوط او قطع من الخشب او صور تذكارية وغيرها، وقد تطور هذا الفن تطورا ملحوظا وشكل مسارا خاصا به، يستخدم على والعلب والإكسسوار وجدران الحائط.

ت-ديكوباج المونتاج: أي التنسيق فهو أقدم نوع من فن الديكوباج وأحد أشكال الديكوباج التي تتسم بالانفراد وتعتمد على استخدام مجموعه من الصور او الطوابع البريدية القديمة بترتيب أو تنسيق محدد، لاستحداث قصة معينه.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1179
Haneen ali salam, Malik hameed muhsin: Aesthetic features of the art of decoupage and their representations in the productions of art education students.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

ث-ديكوباج القصاصات: ويعتبر ابسط أشكال هذا الفن وأكثرها سهوله وسرعه وتنفيذا حيث يستند على قصاصات الورق التي يتم تنظيمها ولصقها على قطع الأثاث البالي او على اللوحات القديمة لإضفاء لمسة جمالية،

ج-الديكوباج الهرمي: "وهي عملية مماثلة للديكوباج ثلاثي الأبعاد، وفي هذا النوع يتم قطع سلسلة من الصور المتطابقة إلى أشكال متطابقة أصغر حجما بشكل تدريجي، ويتم لصق بعضها فوق البعض الآخر، بالتدريج لإعطاء الشكل الهرمي".

أدوات ومستلزمات الديكوباج (davis, 2000, p. 64)

تتشابه الادوات الخاصة بعمل فن الديكوباج، فبعضها تكون اساسية تستخدم على مختلَف الخامات والبعض الاخر يكون خاصاً بنوع محدد من الخامات ومنها:

1- الغراء Glue: هو أساس الديكوباج ويوجد منه أنواع كثيرة منه ما هو مخصص للخشب وللأقمشة وللمنتجات التي يتم غسلها، فهو يعتبر لاصق وحماية في الوقت نفسه (jocasta & Walton, 1995, p. 10)

2- ألوان الأكريليك Acrylic: ألوان بلاستيكية سريعة الجفاف يمكن استعمالها على أي سطح.

3- الجيسو:Gesso ماده سميكة القوام نسبيا تستخدم لتأسيس الاسطح قبل العمل عليها وهي مادة تشبه لون الأكريليك الأبيض متوفر بعده ألوان وانواع منه اللامع والمطفي وأيضا الثقيل والمتوسط والخفيف.

- الورنيش :Varnish وهو سائل شفاف يستخدم لحماية الاعمال الفنية من العوامل الجوية مثل الهواء والغبار والماء ويعمل على تلميع القطع بعد طلائها. (jocasta & Walton, 1995, p. 11)

5- سكين الألوان: تستخدم لتوزيع الجيسو والألوان

6- فرش الألوان: هي فرش خاصه للتلوين بمقاسات مختلفة، ويجب التمييز والفصل بين الفرش المستخدمة في الغراء والمستخدمة في الألوان.

7- الإسفنج: عبارة عن اعواد خشبية بنهايات اسفنجية، حيث تستخدم لفرد الألوان وتوزيع الألوان وإعطاء تأثيرات مختلفة ويمكن استخدام الإسفنج العادي فهو أرخص في السعر وسريع الاستبدال.

9-المجفف الحراري: يستخدم لتسريع عملية جفاف مادة الجيسو او ألوان الأكريليك او الغراء.

10-اوراق الديكوباج Decoupage Paper: هو ورق تختلف كثافته عن الورق الاعتيادي، يكون خفيف الى حد كبير يحتوي على الياف طبيعية، يميل الى الورق الشفاف، ويمكن أيضا استخدام المناديل الورقية العادية التي تحتوي على اشكال والوان.

11- السنفرة: وتستخدم لأزاله الزوائد الورقية وزوائد المعجون البارز وتسويته وتحضير السطح لاستقبال الطلاء. (Jihan, 2019, p. 34)

12- أدوات القطع: نستخدم المقص الكبير لقص الأشكال الكبيرة والمقص الصغير لقص الاشكال الدقيقة، ويمكن قطع الورق بواسطة فرشاة مبلله من خلال تمريرها على الشكل المراد قطعه. (jocasta & Walton, 1995, p. 19)

المؤشرات الناتجة عن الإطار النظري

1 -تنبع السمة الجمالية من التأثير الناتج عن ابتكارات الفنان للعلاقات البناءة لوحدات النظام. وتشمل :أ- السمة الجمالية ب – السمة الوجدانية ج – السمة الحركية.

2 – يتأثر فن الديكوباج بالظروف والبيئة المحيطة به، وفقا للمجتمع والدين والتقاليد وأنواع البيئات السياسية والاقتصادية والثقافية.

3-يعتبر فن الديكوباج مهارات تجميع وتأليف الكثير من الاوراق المقطعة غير المرتبطة ببعضها البعض لتشكيل وحدة كاملة ومركبة.

4- يتميز فن الديكوباج بانه ساحة واسعة لإيضاح الإبداع الفني في أبهى صوره اذ انه فن متواضع وغير متراكب ومن الممكن تعلمه واتقانه بفترة وجيزة

5- ان طرق تنفيذ عمل الديكوباج في جميع الخامات متشابه مع وجود فرق طفيف في بعض منها.

الفصل الثالث

منهجية البحث وإجراءاته

تضمن هذا الفصل عرضاً لمنهج الدراسة من حيث اختيار منهجية البحث واختيار مجتمع البحث وعينته، للوصول الى نتائج البحث وفيما يلي عرض لذلك.

منهج البحث:

استخدم الباحثان المنهج الوصفي التحليلي من اجل تحقيق اهداف البحث، ولمناسبته لظروف البحث واحتياجاته.

مجتمع البحث:

اشتمل مجتمع البحث على طلبة الصف الثاني _قسم التربية الفنية_ كلية الفنون الجميلة_ جامعة بغداد_ للعام الدراسي 2022_2023م

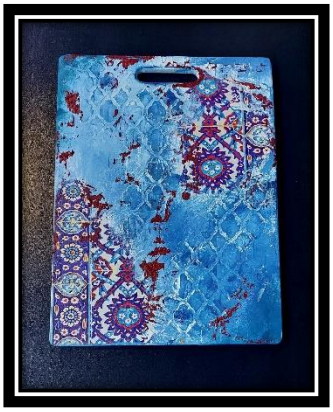
عينة البحث:

تحددت عينة البحث بطلبة الصف الثاني الدراسة الصباحية للسنة الدراسي 2022_2023م، حيث اختار الباحثان العينة بالطريقة العشوائية، إذ بلغ عدد العينة (3) نتاجات فنية لفن الديكوباج.

تحليل العينات

عينة (1)

في قراءة ظاهرية للعمل الفني هذا يتكون من قطعة بلاستك مستهلكة، تم لصق على سطحها ورق الديكوباج بواسطة مادة الغراء على شكل وجه أمامي لامرأة شغلت النصف الأيمن من اللوحة وبخطوط ذات ملمس خشن وفضاء مفتوح من الجانب الايسر بعلاقات تكوينية وبسمات لونية بمادة الأكريليك وعجينة الباستا السوداء التي تحتوي على الالياف الطبيعية، اذ تم استخدام تقنية الاستينسل لصب العجينة على خامه البلاستك اما السمات الجمالية لهذا الشكل يكون من خلال التقنية والجوانب الانفعالية للعمل الفني.



عينة (2)

يتكون العمل الفني هذا من خشبة تالفه تم لصق عليها ورق الديكوباج الذي يحوي الزخارف الإسلامية حيث شغلت معظم مساحة العمل الفني وظهر الفضاء بشكل متوازن اذ ظهر الشكل تجريدي وبألوان منتشرة وكانت ملامس السطوح بارزه، وتم استخدام تقنية القلم المزجج لتحديد بعض جوانب العمل، اما السمات الجمالية برزت من خلال الصياغة الاخراجية للعمل من حيث اللون والملمس اتي وضعت للعمل طابعا ذاتيا للفنان في تحديد هويته.

الفصل الرابع

نتائج البحث:

1 - اتخذت السمات الجمالية (الانفعال الجمالي) أساساً لها في عملية التركيب الشكلي السياق السيكولوجي أو النفسي والسياق الجمالي الخالص.

2 - جاءت السمة الجمالية للمنجز الفني في فن الديكوباج وفق سياق ملمسي متباين وسياق خامي متباين (متنوع الخامات).

التوصيات:

1. توجيه انظار الباحثين حول ضرورة البحث عن خامات جديدة عوضا عن الخامات المتعارف عليها.
2. الاهتمام بالسمات الجمالية الفنون الحديثة واعتبارها مصدر خصب للابتكار والتجديد.

المقترحات:

1. اجراء دراسة حول السمات الجمالية لفن الباتيك وتمثلاته في نتاجات طلبة التربية الفنية

References

1. Abbas, S. (2000). *Ceramic Elements and Its Innovative Features.* Misr: Dar Nahdet.
2. Abdul-Amir, A. (1996). *Aesthetics of Form in Modern Iraqi Painting unpublished doctoral dissertation, College of Fine Arts.* Baghdad: University of Baghdad.
3. AbdulHussein. (2001). *attribute.* cairo: Egypt.
4. AbuHatab, F. (1980). *Mental Abilities* (3rd ed.). Egypt: Anglo Egyptian Bookshop.
5. Al-Alfi, A. S. (1973). *Brief History of Public Art.* Cairo: he Egyptian General Book Authority.
6. albareiu. (2019). *The concept and origins of the art of decoupage.*
7. Al-Fahdawi. (2018). *aesthetic features.* baghdad: university of baghdad.
8. Al-Marayati, K. J. (2007). Ecological Psychology. *House of Wisdom Journal*(45).
9. Al-Moussawi, L. (2007). *Sociology of Art, Ways of Seeing.* (M. Al-Gohary, Trans.) Kuwait: The World of Knowledge.
10. Cooper, A. (2008). *Culture, Anthropological Interpretation.* (T. Fathi, Trans.) Kuwait: Knowledge World.
11. davis, D. (2000). *Decoupage tools and supplies.*
12. Eid, K. (1980). *Aesthetics of Arts, The Small Encyclopedia.* Dar Al-Hurriya for Printing.
13. Eisenberg, H. (2001). *Interior Spaces.* (A. A.-R. Al-Harith Abdel-Hamid, Trans.) Baghdad: House of Wisdom.
14. gnome. (2021). *Types of decoupage art.*
15. Ibrahim, L. H. (1969). *Artistic Culture between Authenticity and Contemporaryness and its Role in Preparing the Art Teacher.* Cairo: Fine Art Culture Conference.
16. Jihan. (2019). *The concept and origins of the art of decoupage.*
17. jocasta, i., & Walton. (1995). *Decoupage tools and supplies.*
18. Kobler, G. (1965). *The Emergence of the Human Arts, A Study in the History of Things.* (A. a.-M. al-Nashif, Trans.) Beirut: The National Institution for Printing and Publishing.
19. Lucie. (1975).
20. Mallens. (1993). *The relationship between Gothic drawings and church drawings with modernity.*
21. Nobler, N. (1987). *Dialogue of Vision, An Introduction to Art Tasting and Aesthetic Experience.* (J. I. Jabra, Ed., & F. Khalil, Trans.) Baghdad: Dar Al-Ma'moun.
22. pryce, M. (2015). *The art of decoupage, a magical aesthetic way to hide imperfections.*
23. Sorio, A. (1982). *Aestheticism Through the Ages* (2nd ed.). (M. Assi, Trans.) Beirut - Paris: Oweidat Publications.
24. wahba, m. (1974). *Aesthetics.* cairo: Egypt.
25. yunan. (1969). *Characteristics of art in the twentieth century.*

26. Jabbar Mohammed, H. (2022). Strategies of brain-based learning theory and its impact on the achievement of students of the Department of Art Education in Teaching Methods. *Al-Academy*, (106), 97–114. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/97-114
27. Saleh Moraished, L., & Saleh Al-Saleh, M. (2022). The Relationship Between Using Diverse Materials to the Intellectual Context's in the Art of Contemporary Ceramic. *Al-Academy*, (106), 253–270. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/253-270
28. yassen jaleel , M., & Khazaal Baheel , J. (2022). Philosophy of values and its epistemological representations in industrial product design. *Al-Academy*, (106), 319–336. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/319-336
29. Khazaal Baheel, J. ., & Abdul Jabbar Hameed Al- obaidi, shymaa . (2022). Interaction and functional structural transformation of product design. *Al-Academy*, (105), 81–104. https://doi.org/10.35560/jcofarts105/81-104
30. Saleh Mahdi Hussein, H., & Ahmed Al-Fahdawi, S. (2023). Classroom communication in art education lessons between concept and function. *Al-Academy*, (108), 77–92. https://doi.org/10.35560/jcofarts108/77-92

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1260

The effect of Generative Artificial Intelligence (GAI) on the digital design skills of multimedia students at the College of Art and Design

Ra'ed Jamal Saaideh [a1], *Suhair Abdu Allah Jaradat* [b]

[a] *Department of Curriculum and Instruction, Faculty of Educational Sciences, The University of Jordan, Jordan*
[b] *Department of Curriculum and Instruction, Faculty of Educational Sciences, The University of Jordan, Jordan*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 8 August 2023
Received in revised form 6 September 2023
Accepted 7 September 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
Artificial intelligence
Digital design
Multimedia

ABSTRACT

the study aimed to find out the impact of teaching using Generative Artificial Intelligence tools (GAI) on enhancing digital design skills among multimedia students at the School of Arts and Design, the University of Jordan.

The researcher followed the semi-experimental approach to the nature of the study, the students were deliberately selected and the people were randomly distributed. The study community is made up of

38 students from the School of Arts and Design at the University of Jordan for the third semester of 2020-2022.

The sample was divided into two groups: an experimental group of 18 students who were taught using an educational application based on Artificial Intelligence (Midjourny), and and the others who was taught in the usual way.

To achieve the objectives of the study, the researcher built an A digital design skills assessment tool (product evaluation card) was used in the Fundamentals of Design 2 course, and its validity and reliability were ensured.

The results revealed statistically significant differences at a significance level of ($\alpha = 0.05$) between the mean scores of the two groups in the dimensional performance of digital design skills, in favor of the experimental group that was taught using the Artificial Intelligence application (Midjourny).

The study concluded with several recommendations, including adopting Artificial Intelligence applications as an educational strategy for students in the College of Arts and Design.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: r.saaideh@ju.edu.jo

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1260
Ra'ed Jamal Saaideh, Suhair Abdu Allah Jaradat : The effect of Generative Artificial Intelligence (GAI) on the digital design skills of multimedia students at the College of Art and Design.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

أثر الذكاء الاصطناعي التوليدي (GAI)في مهارات التصميم الرقمي لدى طلبة الوسائط المتعددة في كلية الفنون والتصميم

رائد السعايدة [1]
د. سهير عبد الله جرادات [2]

الملخص:

هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن أثر التدريس باستخدام أدوات الذكاء الاصطناعي التوليدي(GAI) في تحسين مهارات التصميم الرقمي لدى طلبة الوسائط المتعددة في كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية.

اتبعت هذه الدراسة المنهج شبه التجريبي، وتكون أفراد الدراسة من (38) طالبا وطالبة من طلبة كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية، وقد قسمت العينة إلى مجموعتين تجريبية وضابطة: المجموعة الأولى تجريبية وعددها (18) طالبا وطالبة درسوا باستخدام تطبيق تعليمي قائم على الذكاء الاصطناعي (Midjourny)، والمجموعة الثانية ضابطة وعددها (20) طالبا وطالبة درسوا بالطريقة الاعتيادية، واستخدم مقياس مهارات التصميم الرقمي (بطاقة تقييم منتج) في مادة أساسيات التصميم 2، وقد تم التحقق من صدقه وثباته.

كشفت النتائج عن وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة ($\alpha = 0.05$) بين المتوسطات الحسابية للمجموعتين في الأداء البعدي لمهارات التصميم الرقمي لصالح أداء المجموعة التجريبية تعزى لطريقة التدريس باستخدام التطبيق القائم على الذكاء الاصطناعي(Midjourny).

وقد خلصت الدراسة إلى توصيات عده، منها اعتماد تطبيقات الذكاء الاصطناعي كاستراتيجية تعليمية لطلبة كلية الفنون والتصميم.

الكلمات الدالة: الذكاء الاصطناعي، التصميم الرقمي، الوسائط المتعددة.

المقدمة:

أحدثت الثورة الصناعية الرابعة تغيرات تكنولوجية كبيره في السنوات الأخيرة غيرت من ملامح العالم، ساهمت في حدوث تقدم علمي وتقني ومعرفي في كافة مجالات الحياة، فأصبحت التكنولوجيا جزء هام من حياتنا اليومية متمثلةً في هواتف وشاشات ذكية، وسيارات ذكية بل ومنازل ذكية، الأمر الذي يدل على حدوث تقدم كبير في مجال الذكاء الاصطناعي، وقطاع التعليم ليس بعيدا عن هذا المجال والذي يلعب دورًا رئيسيًا في تنمية الأمم والشعوب، وبدا ذلك جليا في تطور عملية التعلم والتعليم والتحول عملية تقليدية تعتمد على التلقين المباشر إلى عملية يتم من خلالها توجيه المتعلمين إلى مصادر المعرفة القائمة على استخدام التكنولوجيا الرقمية في تطوير العملية التربوية.

[1] قسم المناهج، كلية العلوم التربوية، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن..
[2] قسم المناهج والتدريس، كلية العلوم التربوية، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

أصبح للدمج المنهجي للذكاء الاصطناعي وتطبيقاته في التعليم حاليا دور مهم في التخطيط لممارسات التعليم والتعلم بما يسهم في تحقيق الأهداف التعليمية التعلمية المنشودة. كما أن التوجهات والأبحاث الحديثة في السنوات الأخيرة في مجال التعليم بالذكاء الاصطناعي تشير إلى أنه كلما اتسعت مساحة التعلم بالتطبيقات التكنولوجية الحديثة توفرت فرص تحسين أفضل لمنظومة التعليم ومواكبة التطور؛ حيث إن للذكاء الاصطناعي أدوارًا مهمة متعددة في مؤسسات التعليم وما تتضمنه من عناصر يمكنه القيام بها. ومن هذا المنطلق، فقد أصبح توظيف الذكاء الاصطناعي وتطبيقاته في العملية التعليمية ضرورة ملحة على جميع دول العالم لتحقيق أهداف عمليتي التعليم والتعلم وتحقيق أقصى إفادة منهما.

يشكل التصميم الرقمي أحد أهم العناصر الفنية الحديثة لدوره في في تصميم المنتج الرقمي مثل تطبيقات الهاتف الذكية وتصميم مواقع التوصل الاجتماعي والدعاية والإعلان وتصميم وتطوير مواقع الأنترنت الاحترافية (UI/UX) بالإضافة للتصوير الرقمي ومعالجة الصور بالحاسوب.

للذكاء الاصطناعي أهمية كبيرة في تعزيز إبداع المصمم الرقمي وهو بمثابة المساعد الافتراضي من خلال إتمام عمليات تتطلب والكثير من الوقت والجهد لدى المصمم كالتركيز على بناء الأفكار والجوانب الإبداعية. ولعل أبرز نقاط قوة الذكاء الاصطناعي تتركز حول قدرته على التحسين والسرعة في الإنجاز. فالمصمم الذي يعتمد على الذكاء الاصطناعي يتمكن من إنشاء تصميمات أسرع وبتكلفة أقل نظًرا لزيادة السرعة والكفاءة التي يمنحهما الذكاء الاصطناعي. بالإضافة لذلك يمتلك الذكاء الاصطناعي القدرة على تحليل كميات هائلة من البيانات ومن ثم اقتراح تعديلات للتصميم فيختار المصمم الاقتراحات المناسبة له ويعتمد التعديلات المناسبة على أساس نتائج تلك البيانات وتحليلها(Al-Halwani, 2022) .

يمكن للذكاء الاصطناعي أن يسهم في تحسين عملية تدريس التصميم الرقمي من خلال خوارزميات متطورة تحل تدريجيا محل الطرق التقليدية في معالجة الصور والتصاميم الرقمية بل وتوليد وتخليق أفكار جديدة مما يتيح معالجة فورية للتصاميم وتحسينها بشكل تلقائي للوصل إلى نتائج مذهلة كان الحصول عليها يتطلب أن يقضي المصمم ساعات طولية من العمل على البرمجيات التقليدية.

مشكلة الدراسة:

من خلال عمل الباحث في كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية وفي ضوء نتائج استطلاع رأي قام بها الباحث شملت مجموعة من الطلبة والمدرسين، لاحظ تدن في مستوى استخدام تطبيقات الذكاء الاصطناعي في مجال التصميم الرقمي كمتطلب للعصر الرقمي في السنوات الأخيرة، وظهر ذلك في تدني جودة بعض مخرجات الطلبة (أعمال التصميم) ويعزى ذلك إلى ضعف في الطرق والأساليب التقليدية المستخدمة في تدريس عملية التصميم، وهذا الضعف لا يتوقف على الطلبة بل وعلى مدرسي التصميم واعتمادهم استراتيجيات تدريس التصميم على الطرق الاعتيادية في التصميم وبرمجيات التصميم التقليدية المتاحة في إكساب الطلبة لمهارات التصميم الرقمي لمنتجاتهم.

وانطلاقا من إحساس الباحث بوجود صعوبات عديده في تعلم برمجيات التصميم التقليدية مثل الفوتوشوب تتمثل في طول المدة الزمنية، وتتطلب وجود خبره متراكمة لدى المتعلم والذي قد يستغرق

شهورا في فصل دراسي قصير والحاجة إلى التدرب على إتقان مهارات التعامل مع أدوات البرمجيات بشكل مستمر والقيام بأعمال وإجراءات كثيرة لا تبدو كلها إبداعية. مثل تصحيح الألوان، واقتصاص وتعديل حجم الصور. مما يتطلب وقتا طويلا في الوصول إلى مرحلة إتقان العمل على البرمجيات أولاً قبل التفكير في العملية الإبداعية وخلق تصاميم مبتكره، بالإضافة إلى تحديات اللجوء للشبكة العنكبوتية في البحث عن أفكار جديده ومصار الهام (Inspiration) واستكشاف مفاهيم(Concepts) تصميم جديده لأعمالهم وتصور التصاميم بتفاصيل غير مسبوقة.

وسعيا إلى تطوير استراتيجيات التصميم الرقمي التقليدي إلى أخرى آلية تعمل دون قيود الزمن والسرعة والخبرة السابقة لتحقيق القيمة النفعية والجمالية لمنتجات طلبة كلية الفنون والتصميم بشكل عام وطلبة تصميم الوسائط المتعددة بشكل خاص، وتبني مصادر الهام جديده غير تقليدية. تتحدد مشكلة البحث الحالي في محاولة الوصول إلى الكشف على أثر تطبيقات الذكاء الاصطناعي التوليدي كتقنية حديثة ومدخل فعال لإثراء ملكات الإبداع في مهارات التصميم الرقمي لدى طلبة كلية الفنون والتصميم، لذلك سعى البحث الحالي إلى الإجابة على السؤال الرئيس الآتي:

ما أثر الذكاء الاصطناعي التوليدي في إثراء مهارات التصميم الرقمي لدى طلبة الوسائط المتعددة في كلية الفنون والتصميم؟

وصيغت الفرضية الصفرية على النحو الاتي:

لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (α=0.05) في تحسن مهارات التصميم الرقمي لدى طلبة تصميم الوسائط المتعددة في كلية الفنون والتصميم تعزى لطريقة التدريس (استخدام الذكاء الاصطناعي، والطريقة الاعتيادية).

هدف الدراسة:

هدفت الدراسة إلى للكشف عن أثر التدريس باستخدام الذكاء الاصطناعي التوليدي في تحسين مهارات التصميم الرقمي لدى طلبة كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية.

أهمية الدراسة:

تنبثق أهمية الدراسة الحالية من ضرورة تحديث وتطوير طرائق وأساليب التدريس التصميم الرقمي، واهتمام المؤسسات التعليمية بتوظيف المستجدات التكنولوجية في المواقف التعليمية، ومن خلال ما توصلت إليه نتائج الأبحاث والدراسات حول أهمية التكنولوجيا وتطبيقات الذكاء الاصطناعي في التعليم، وعليه تظهر أهمية الدراسة فيما يلي:

- جذب انتباه القائمين على العملية التعليمية في مجال التصميم الرقمي من أعضاء هيئة تدريس إلى أهمية الذكاء الاصطناعي التوليدي وتطبيقاته في التحصيل الدراسي وتنمية مهارات التصميم الرقمي.
- تعزيز الجانب المهارى والإبداعي لطلبة تصميم الوسائط المتعددة في كلية الفنون والتصميم،

بإدخال تطبيقات الذكاء الاصطناعي كأحد استراتيجيات التعلم الحديثة.

- حداثة موضوع الدراسة ومواكبتها للاتجاهات العالمية في مستحدثات التكنولوجيا في تدريس مهارات التصميم الرقمي لدى طلبة كلية الفنون والتي سوف ترفع كفائه الطلبة في الجانب الإبداعي والابتكاري.
- إثراء الأدب النظري للباحثين في العالم العربي من دراسات لاحقة والتي سوف تتناول موضوع التصميم الرقمي في مختلف الجوانب باللغة العربية.

حدود الدراسة:

الحدود المكانية: طبقت هذه الدراسة على طلبة كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية في العاصمة عمان.

الحدود البشرية: اقتصرت هذه الدراسة على طلبة تخصص الوسائط المتعددة في كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية حيث تكون أفراد الدراسة من (38) طالبا وطالبة.

الحدود الزمانية: طبقت هذه الدراسة الحالية خلال الفصل الصيفي من العام الجامعي 2023/2022.

المحددات الموضوعية: الذكاء الاصطناعي التوليدي، مهارات التصميم الرقمي.

مصطلحات الدراسة:

الذكاء الاصطناعي Artificial Intelligence:

وقد عرفة بن صافي (Bin Safi, 2020) قدرة الآلة على التفكير مثل الأنسان، إعطاء الآلة مهارات التعلم دون برمجة صريحة، جزء من الذكاء الاصطناعي. التعلم العميق وهو جزء من تعلم الآلة ويمكن الآلة من تدريب نفسها لأداء مهمة معينة. الشبكات العصبية الاصطناعية هي نظام معالجة للمعلومات له مميزات أداء معينة بأسلوب يحاكي الشبكات العصبية الحيوية. لقد طورت الشبكات العصبية كأمثلة رياضية معتمدة على طريقة التفكير البشري وكيفية معالجة الأعصاب للمعلومات.

وتعرف إجرائيا:" مجمل عمليات التصميم الرقمي والتي تنفذ من خلال تطبيقات تتميز بأن لها قواعد بيانات مستقلة، أو قواعد معرفية تكون قادرة على تنفيذ مهام ووظائف تستدعي القدرة على التفكير واتخاذ القرارات بطريقة ذكية تشبه أو تتجاوز فيها قدرات الإنسان. استنادا إلى أساليب متنوعة مثل تعلم الآلة، ومعالجة اللغة الطبيعية، والتخطيط، والاستدلال الآلي

مهارات التصميم الرقمي:

هو أي نوع من أنواع التصميم الذي يظهر في تنسيق رقمي على تطبيق أو موقع ويب والذي يهدف إلى استخدام الحاسوب بمهارات إلكترونية لإنشاء مواد مسموعة ومرئية، مثل: الصور والفيديوهات، حيث يعتبر التصميم الرقمي حصيلة الدمج بين الفن والتكنولوجيا، ويعرف أيضا أنه نوع من الاتصال المرئي يختص بتصميم الإعلانات الإلكترونية بدلاً من طباعتها على الورق، وذلك باستخدام برامج متخصصة في التصميم الرقمي (Imad, 2022 A).

وتعرف إجرائيا: فن أو مهارات إبداعية قائمة على استخدام تطبيقات الذكاء الاصطناعي والمكتسبة من قبل طلبة الوسائط المتعددة في اختيار وتركيب العناصر والأشكال البصرية من خطوط وألوان وصور ورموز لعمل تمثيل مرئي إبداعي للأفكار وإيصالها كرسالة بصرية رقمية للمتلقي والتي تقاس من خلال مقياس مهارات التصميم الرقمي (بطاقة تقييم منتج) والذي أُعد خصيصا لأغراض هذه الدراسة.

الدراسات السابقة

هدفت دراسة سلمى (Salama, 2023) إلى الكشف على التصميم الرقمي والتشكيلي في عصر الصورة والفن البصري، والإسهام في فتح آفاق لدراسات مستقبلية عن تيارات تصميم جديده في ميدان الفن المعاصر، واعتمد الباحث في دراسته على استخدام المنهج الوصفي القائم على جمع المعلومات والبيانات من المراجع والمصادر ذات العلاقة لبناء الإطار النظري للبحث، والمنهج التحليلي الاستنباطي لما أوردته الأدبيات الفكرية والفنية ذات العلاقة وصولاً لنتائج البحث، وخلصت الدراسة إلى أن المصمم الرقمي ومن خلال الإمكانات التكنولوجية والأدوات الذكية التي وفرتها مستحدثات تكنولوجيا العصر . يستطيع أن يعيد صياغة وترتيب وتركيب عناصره من جديد، وهذا يعكس طبيعة العصر المتمثل بالثورة المعرفية والقمنة والصورية.

وهدفت دراسة وحيد (Waheed, 2023) إلى التعرف على تقنيات وأدوات الذكاء الاصطناعي ومظاهر تأثيرها في عملية تصميم المنتجات بمراحلها المختلفة وكذلك فاعليتها في دور مصمم المنتجات الإبداعي والابتكاري. وكيف يمكن أن يساعد المصممين على إنشاء حلول أكثر ابتكارا وفعالية من خلال استخدام الخوارزميات والبيانات التي تسمح للآلة " بالتعلم " بشكل مستقل وكيف يمكن أن يؤثر الذكاء الاصطناعي على أن يساعد المصممين في تحديد الميزات التي يجب تضمينها في منتج جديد، واستخدمت الدراسة المنهجين الوصفي التحليلي والاستنباطي. يضاف إلى ذلك إجراء محاولات تصميمية باستخدام عدد من تطبيقات التصميم باستخدام الذكاء الاصطناعي وذلك لأثبات قابلية هذه التطبيقات للتوظيف في مجال تصميم المنتجات. وتوصلت الدراسة إلى أن الذكاء الاصطناعي مكن من إنشاء منتجات مبتكرة وناجحة لا حصر لها. وشكل دورا في أن يكون المصمم قادرا على توليد أفكار لا نهاية لها، ومحاكاة سلوك العالم الحقيقي، واتخاذ قرارات ذكية بمساعدة برنامج كمبيوتر. وان الذكاء سيشكل بالتأكيد ثورة في عملية التصميم.

بينما هدفت دراسة باتارانوتابورن وآخرون (Pataranutaporn et al, 2023) لاستكشاف آثار التعلم من معلم افتراضي تم إنشائه باستخدام الذكاء الاصطناعي والذي يحاكي شخصًا محبوباً لدينا على الدافعية نحو التعلم وتعزيز المشاعر الإيجابية للطلبة، نظرًا للدور المهم الذي يلعبه المعلمون في تشكيل خبرات التعلم، بالإضافة إلى الارتفاع الأخير في الطلب على التعليم عبر الإنترنت. ودور الذكاء الاصطناعي التوليدي في إنتاج شخصية تعليمية محبوبة افتراضية لدي الطالب لتقوم بتعليمه من خلال مقاطع فيديو وحسب الطلب، استخدمت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وتكونت عينة الدراسة من (134) مشاركا، وأظهرت

النتائج أنه على الرغم من أن درجات الإعجاب لا تؤدي إلى زيادة درجات الاختبار، إلا أنها يمكن أن تحسن بشكل كبير من دافع الطلاب نحو التعلم، وتعزز المشاعر الإيجابية.

تناولت الدارسات السابقة مجال التصميم الرقمي، واستخدام تقنيات الذكاء الاصطناعي ودورها في تحسين وتطوير العملية التعليمة واستخدمها للمنهج الوصفي التحليلي. بينما تتميز هذه الدراسة في دور الذكاء الاصطناعي في تحسين مهارات التصميم الرقمي لدى طلبة كلية الفنون والتصميم. وتبنت المنهج شبة التجريبي وأن هذه الدراسة تأتي مؤكدة لبعض ما توصلت إليه الدراسات السابقة من نتائج ومكملة لها من حيث المستحدثات التكنولوجية المتسارعة في تطبيقات الذكاء الاصطناعي في مجال التعليم بشكل عام ومجال التصميم الرقمي بشكل خاص.

الإطار النظري

أولاً: الذكاء الاصطناعي

يري قطامي (Qatami, 2018) أن الذكاء الاصطناعي هو العلم الذي يسعى إلى تطوير نظم حاسوبية تعمل بكفاءة عالية تشبه كفاءة الإنسان الخبير، أي أنه قدرة الآلة على تقليد ومحاكاة العمليات الحركية والذهنية للإنسان، وطريقة عمل عقله في التفكير والاستنتاج والرد، والاستفادة السابقة وردود الفعل الذكية؛ فهو مضاهاة عقل الإنسان والقيام بدوره.

ويهدف إلى محاكاة بعض عمليات الإدراك والاستنتاج المنطقي التي يتقنها الإنسان بشكل آلي وسرعة عالية، كذلك إنجاز العديد من المهام المعقدة التي كانت تتم بشكل يدوي، وذلك باستخدام تقنيات الذكاء الاصطناعي المتقدمة، فهذا العلم يجعل الآلة تتصرف بطريقة تحاكي الذكاء البشرى، وهو عبارة عن برامج حاسوبية تم تطويرها لكي تفكر كالإنسان من خلال ما تتميز به من القدرة على القيام بالاستنتاجات المختلفة، والتعلم من أخطائها، مما يجعلها تؤدى مهامها وأعمالها بسرعة ومهارة فائقة (Mohammad, 2020).

يمتلك الذكاء الاصطناعي خصائص كثيرة جعلته فعالاً في كثير من المجالات، ومنها تطبيقات الذكاء الاصطناعي على الأجهزة والآلات والتي تمكنها من التخطيط وتحليل المشكلات بطريقة منطقية ، وتستطيع الأجهزة المبنية على تطبيقات الذكاء الاصطناعي فهم المدخلات وتحليلها جيداً لتقديم مخرجات تلائم احتياجات المستخدم بكفاءة عالية ، كما يتيح الذكاء الاصطناعي ملاحظة الأنماط المتشابهة في البيانات وتحليلها بفعالية أكثر من الأدمغة البشرية، بالإضافة إلى إيجاد الحلول للمشكلات غير المألوفة باستخدام قدراته المعرفية، والقدرة على معالجة الكم الهائل من المعلومات التي يتعرض لها (Kaplan, 2016) .

مما سبق يتبين أن مفهوم الذكاء الاصطناعي يتمحور حول آلات وبرمجيات تعمل وفقا لخوارزميات ذكية تبدو وكأنها مثل إنسان خبير، قادر على التفكير والاستجابة والاستنتاج بمهارة وسرعة عالية والتعلم من التجارب السابقة.

مكونات أنظمة الذكاء الاصطناعي

Singh, G, Mishra, A. & Sagar, D. (2013).

أوضح سينجة وساجار (Singh & Sagar, 2013) المكونات الرئيسة للذكاء الاصطناعي:

1- معالجة اللغة الطبيعية Natural Language Processing: من أهم مكونات نظم الذكاء الاصطناعي والتي توفر معالجة اللغات عالية المستوى الخاصة بالإنسان وعمل توافق واتصال مع لغة الآلة، بحيث تمكن برمجيات الذكاء الاصطناعي من معالجة اللغة الطبيعية والكلام والمدخلات المرئية، فعندما يتلقى الكمبيوتر مدخلات بلغة طبيعية، عليه أن يفهمها، وأن يبني تمثيلا داخليا لمعناها، فعندما يستخدم الكمبيوتر اللغة فهو لا يفهم معنى الجمل أو الكلمات بل يستجيب لها وفقاً إلى ما تم برمجته مسبقاً.

2- الأنظمة الخبيرة Expert Systems: النظام الخبير هو نظام آلي تضاف فيه المعرفة المفيدة في ذاكرة الآلة على شكل قاعدة بيانات ضخمة قابلة للتمدد باستمرار من أجل تقديم مشورة ذكية، وتقديم تفسيرات ومبررات لقراراتها، وتعتمد الأنظمة الخبيرة على قاعدة بيانات كبيرة من المعرفة المتخصصة المحددة جيدا، ويشار إليها باسم هندسة المعرفة، والأنظمة الخبيرة تشبه الخبراء البشر على سبيل المثال: الأطباء، المهندسين والمحللين والمعلمين، والجيولوجيين، وغيرهم، والتي تلخص مهارات كل خبير وتقدم المشورة للمستخدم الأقل معرفة.

3- إرشادات حل المشكلات Heuristic Problem Solving: تهدف إلى تقييم مجموعة من الحلول، وقد تتضمن بعض التخمينات لإيجاد حل قريب من الأمثل، ويتم استخدام قاعدة بيانات المعرفة والمعلومات الاستدلالية التي توجه البحث عن حلول للمشكلات الكبيرة، كما أن الاستدلال لا يضمن أبدا الحلول المثلى، ولكنه يؤدي إلى حلول جيدة تقترب من الحل الأمثل

4- الرؤية Vision:

وتتعلق ببرمجة خوارزميات قادة على التعرف على الأشكال والرموز والصور تلقائياً من خلال مقارنتها مع قاعدة بيانات مخزنة مسبقا.

5- التعلم الآلي Machine Learning: فالذكاء الاصطناعي يوفر طرق متنوعة للتعلم الآلي مثل التعلم بالمحاولة والخطأ، فمثلاً عندما يؤدي المتعلم استجابة خطأ يقوم البرنامج بتصحيحها من خلال الرجوع إلى البيانات التي تم تسجيلها مسبقاً.

6- الاستدلال والمنطق Reasoning

ويعني القدرة على استخلاص الاستدلالات (الاستقرائية والاستنتاجية) المناسبة للموقف.

7- الإدراك Perception: الإدراك في الذكاء الاصطناعي يتم عن طريق استخدام أجهزة مختلفة مثل أشعة الليزر أو الكاميرا أو غيرها ليتم مسح البيئة وتحليلها إلى عناصر تساعده في اتخاذ القرارات الصحيحة.

أنواع الذكاء الاصطناعي

يمكن تقسيم أنواع الذكاء الاصطناعي وفق ما يتمتع به من قدرات إلى ثالثة أنواع رئيسة على النحو الآتي:

1. الذكاء الاصطناعي المحدود(ANI): من ابسط أشكال الذكاء الاصطناعي، ويقوم بوظائف محدده وواضحة كالسيارات ذاتية القيادة وبرامج التعرف على الصوت والصورة أو الألعاب الموجودة على الأجهزة الذكية مثل الشطرنج (Mira, 2019).
2. . الذكاء الاصطناعي العام(AGI): ويمتاز بالقدرة على جمع المعلومات وتحليلها، وعلى مراكمة الخبرات من المواقف التي يكتسبها، والتي تؤهله لأن يتخذ قرارات مستقلة وذكية، مثل روبوتات الدردشة الفورية، والسيارات ذاتية القيادة. (Shams Naseeb, 2020).
3. الذكاء الاصطناعي الخارق(ASI): هو الذي يفوق مستوى ذكاء البشر، حيث يستطيع عمل المهمات بشكل أفضل مما يقوم به الإنسان المتخصص أو ذو المعرفة، له العديد من الخصائص كالقدرة على التعلم، والتخطيط، والتواصل التلقائي، وإصدار الأحكام (Mira, 2019).

أهمية الذكاء الاصطناعي في التصميم الرقمي

تبرز أهمية الذكاء الاصطناعي في العملية التصميمية فيما يلي:

1- **أتمته عمليات التصميم:** يمكن للذكاء الاصطناعي أن يتولى المهام الروتينية والمتكررة في عملية التصميم، مثل إعداد الرسومات والمخططات (Layouts)التفصيلية وتحضير التقارير وتحديد المواد والتكوينات المثلى. هذا يوفر الوقت والجهد للمصممين، ويسمح لهم بالتركيز على جوانب التصميم الأكثر إبداعًا وتعقيدًا.

2- **تحليل كميات كبيرة من البيانات:** احدى الفوائد الرئيسية للذكاء الاصطناعي في عملية التصميم هي القدرة على تحليل كميات كبيرة من البيانات. مثل البيانات التاريخية، والإحصائيات، والملاحظات، والمراجعات، وغيرها للحصول على رؤى ذات قيمة تساعد في توجيه عملية التصميم وتحسينها. واكتشاف الاتجاهات والأنماط المخفية التي قد تكون غير ملحوظة بواسطة البشر. وبالتالي يمكن تحديد العوامل المؤثرة، وتحديد العلاقات بين العناصر المختلفة، واستنتاج التوجهات والاحتمالات القادمة.

3- **تصميم أسهل وأكثر دقة:** يمكن للذكاء الاصطناعي أن يسهم في جعل عملية التصميم أكثر يسرًا وفعالية، مما يؤدي إلى زيادة إنتاجية المصممين وتحقيق تصميمات ذات جودة عالية يمكن للذكاء الاصطناعي أن يساهم في تحسين عملية النمذجة والمحاكاة في التصميم. يمكن استخدام تقنيات الذكاء الاصطناعي لإنشاء نماذج افتراضية ثلاثية الأبعاد وتحاكي السلوك والأداء المتوقع للتصميم. هذا يتيح للمصممين تقييم تأثير التصميم واختباره في بيئة آمنة وافتراضية قبل تنفيذه في العالم الحقيقي.

4- **مواكبة التطور التكنولوجي.** يتعين على المصمم الرقمي الاستجابة للثقافة المعاصرة وتطور سلوك المستهلك والقدرة على التكيف. من خلال مراقبة الابتكارات والأبحاث الحالية في مجالات مثل الذكاء

الاصطناعي والواقع الافتراضي والتصنيع الذكي، يمكن للذكاء الاصطناعي توفير معلومات قيمة للمصممين حول التطورات القادمة وكيفية استخدامها في التصميم.

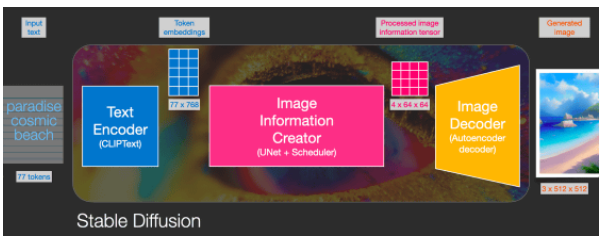
5- **توفير وقت وجهد عملية التصميم:** يمكن للذكاء الاصطناعي أن يتيح إمكانية التصميم التلقائي، حيث يستخدم الخوارزميات والنماذج الاصطناعية لإنشاء تصميمات أولية. يتم تدريب هذه النماذج على مجموعة كبيرة من البيانات والأنماط التصميمية لتوليد تصاميم تلقائيًا تستوحى منها. هذا يوفر وقتًا كبيرًا للمصممين الذين يمكنهم بعدها التركيز على تحسين وتعديل هذا التصميمات الأولية بدلاً من البدء من الصفر. ويمكن للذكاء الاصطناعي تحليل كميات ضخمة من البيانات بشكل سريع وفعال. يتم جمع البيانات ذات الصلة بتصميم المنتج، مثل الاحتياجات والتفضيلات والمتطلبات المستخدمين، وتحليلها لاستخلاص نمط وفهم متطلبات التصميم بشكل أفضل.

6- **تنويع مصادر الإلهام:** يتم توسيع نطاق الإلهام وتوفير فرص جديدة للمصممين للتفكير خارج الصندوق وابتكار تصاميم الفريدة يمكن للذكاء الاصطناعي توفير وصول سهل وسريع إلى مجموعات ضخمة من الصور والتصاميم والمصادر الإبداعية الأخرى. يمكن للمصممين استخدام هذه المصادر المتنوعة للحصول على فكرة عن اتجاهات التصميم الحالية والمستقبلية واستلهام أفكار جديدة ومبتكرة. تحليل واستكشاف مجموعات ضخمة من الأعمال الفنية والتصاميم السابقة، واستخلاص النماذج والأنماط المشتركة بينها. هذا يمكن أن يساعد المصممين في العثور على تصاميم جديدة ومبتكرة أو الإلهام من التصميمات القائمة.

7- **تحسين تجربة المستخدم والتنبؤ باهتماماته** عن طريق تحليل سلوك المستخدمين وتعلم الأنماط السابقة استنادا إلى تفضيلاتهم وسجلات استخدامهم السابقة.

آلية عمل الذكاء الاصطناعي التوليدي في التصميم

تعمل تقنية استحداث التصاميم والصور من النصوص المكتوبة من خلال خوارزمية تعرف بـ " Stable Diffusion Model"، حيث يتم إدخال النص المكتوب Text باللغة الطبيعية فيما يطلق عليه بالمطالبة Prompt وهي المسئولة عن إخبار الآلة بالفكرة التي نريد توليدها بصورة مفهومة، فيتم ترجمة الأفكار الموجودة في النص وتحويلها إلى صورة رقمية فيما يعرف بـ تشفير النص، ومن ثم يتم تقديم هذه المعلومات إلى مولد الصور Generator، ويمر مولد الصورة بمرحلتين : مرحلة أولى وهي منشىء معلومات الصورة، والذي يبدأ في عمل مصفوفات عبارة عن قوائم منظمة من الأرقام ينشأ عنها صورة مشوشة noise، يتبعها مرحلة ثانية وهي فك تشفير الصورة Image Decoder والتي تعالج مصفوفات المعلومات وتحولها إلى صورة نهائية واضحة web(2023).



الشكل رقم (1)مصدر الصورة :
https://gigazine.net/gsc_news/en/20221006-visuals-explaining-stable-diffusion/

ثانياً: التصميم الرقمي

يعرف التصميم بانة قدرة الطالب على تنظيم مفردات وعناصر التصميم وفق أسس محددة (الإيقاع، الاتزان، الوحدة، السيادة، التناسب) على مسطح التصميم (Morsi, 2015).

ويعرف التصميم الرقمي بأنه "صياغة الأعمال الفنية على الحاسوب وبرامجه المتعددة من خلال صياغاته الجرافيكية والتصميمية"(Benthal, 2014).

ويعرف التصميم الرقمي على أنه نوع من أنواع التصميم الذي يظهر في تنسيق رقمي وبُني على تطبيق أو برمجية أو موقع ويب، وهو نوع من أنواع الاتصال المرئي يقدم معلومة أو منتجا أو خدمة تعمل متكاملة داخل الأجهزة الإلكترونية المبرمجة، وبتعبير أبسط التصميم الرقمي هو تصميم رسومي مصمم خصيصاً للاستخدام على أجهزة الكمبيوتر والمنصات الرقمية(Digital Platforms) ويظهر مفهوم التصميم الرقمي من الناحية الفنية في ما يسمى بفن الحاسوب أو الفن الرقمي، والذي يهدف إلى استخدام الحاسوب بمهارات الكرتونية لإنشاء مواد مسموعة ومرئية مثل : الصور والفيديوهات ، حيث يعتبر التصميم الرقمي حصيلة الدمج بين الفن والتكنولوجيا (Imad, 2022 B) .

ومما سبق يرى الباحث أن مفهوم التصميم الرقمي لا يختلف عن مفهوم التصميم العام الذي نعرفه، لكن ما يميزه أنه يعمل بشكل أساسي على الوسائط الرقمية (Digital Platforms)، سواء كان شاشات رقمية أو أجهزة حاسوب أو الهواتف النقالة ويركز بشكل أساسي على سلوك المستخدم.

ومن أهم البرامج المستخدمة في التصميم الرقمي برنامج الفوتوشوب (Adobe Photoshop) وبرنامج الإلستريتور (Adobe Illustrator)، وبرنامج الإنديزاين (Adobe InDesign). حيث تم استحداث هذه البرمجيات على مدار سنوت من قبل شركة أدوبي(Adobe)، وكان لها دور بارز في تطوير عمليات التصميم الرقمي في كافة المجالات وتتوفر منها نسخ مجانية ولكل منهم وظيفته الخاصة.

خصائص التصميم الرقمي

هنالك العديد من المزايا والتي يجب أن يتمتع بها التصميم الرقمي.

1- **قابلية التكيف (Adaptable)** :أن تعمل على عدة منصات رقمية من شاشات وأجهزه حاسوب وأجهزة موبايل mobileوأجهزة IPadمختلفة، يجب أن تتناسب مع مواصفات أي جهاز بأعلى جودة ممكنة وأن تتكيف مع طريقة تفاعل المستخدمين معها.
2- **تصميم ديناميكي(Dynamic)**: يتميز ببساطة التصميم وسهولة التصفح والمرونة، كما يتيح إمكانية التفاعل مع المحتوى المقدم. وإمكانية إجراء أي تعديل ببساطة على التصميم وإمكانية التعديل والتجديد التحديث بسهولة.
3- **تفاعلي (Interactive)**: يمكن للتصميم دفع المستخدم للتفاعل بدلا من القاء نظره على التصميم بحيث يمكن للمستخدم الضغط والتمرير والتنقل من خلال الأزرار والارتباطات التشعبية، سيشعر المستخدم بالأعجاب والرغبة في التعليق والتفاعل.
4- **قابل للاستخدام بسهولة(Usable)**: قدرة المستخدم الاستفادة من ميزات هذا التصميم

واستخدامها بشكل مناسب دون الحاجة للمساعدة. ويراعي التسلل الهرمي المرئي واستخدام المساحة البيضاء في التصميم.

أهداف التصميم الرقمي

يهدف التصميم الرقمي إلى خلق تصاميم جذابة للعين، وقادره على إحداث أثر في الشخص المتلقي، وتتفق جميع أشكال التصاميم الرقمية لتحقيق مجموعة من الأهداف تؤثر على تفكير الجمهور المستهدف. ومن أهم الأهداف ما يلي (Al-Abbas, 2018):

1. تؤثر بشكل فعال على سلوك المستخدم فتأخذ بصره وتتجه به من بداية العرض حتى آخره.
2. تؤثر على إرشاد المستخدم والتفاعل معه بأن يدفع المستخدم للقيام بفعل معين، يجب أن تكون جميع عناصر التصميم هادفة وقادرة على إحداث التأثير المطلوب لإقناع المتلقي بعد اطلاعه على التصميم.
3. تغيير قناعات المستخدمين حيث إن تغيير القناعات لدى الناس نحو منتج معين من أصعب الأمور لأن الاتجاهات تسيطر على طريقة التفكير، كما أنها تؤثر على قرارات الناس وسلوكياتهم، ويتضح ذلك عندما يتم الترويج لذلك المنتج.
4. تحقيق الغرض الذي صمم من أجلة، بحيث يلبي رغبات ومتطلبات المستهلك.

أنواع التصميم الرقمي

فيما يلي توضيح بعض أنواع التصميم الرقمي:

1- **تصميم واجهة وتجربة المستخدم(User Interface/User Experience) :** يهتم هذا النوع من التصميم الرقمي في مجال تصميم المواقع الإلكترونية والتطبيقات الإلكترونية. ويُعنى مصمم واجهة المستخدم (UI) بالناحية التركيبة الجمالية والتفاعلية للمنتج التي تتعلق بتصميم العناصر البصرية مثل الأزرار والقوائم والنماذج والألوان والخطوط والرسومات والرموز، بينما تشير تجربة المستخدم (UX) إلى كيفية استخدام الجمهور للمنتج وتفاعله معه، ويتعاون مصممو واجهة وتجربة المستخدم معًا لخلق تصميم رقمي نهائي يجمع بين الجمال والوظائف العملية والتجربة المرضية للمستخدم. ويعتمد نجاح التصميم على توازن جيد بين العوامل البصرية والوظيفية والتفاعلية للمنتج.

2- **تصميم الوسائط المتعددة والرسوم المتحركة (Multimedia & Animation):** نظراً لمتطلبات الوقت والكلفة، فقد تمَّ حجز هذا النوع من التصميم تاريخياً لمن يعملون في التلفزيون والأفلام. ولكن مع التقدُّم التكنولوجي والإرتفاع الكبير في تسويق محتوى الفيديو، أصبح تصميم الرسوم المتحركة أكثر سهولة من أي وقت مضى. يتحمَّل مصممو الوسائط المتعددة مسؤوليّة إنشاء أصول متحركة تتواصل مع الجمهور وتسعدهم، مثل الشعارات المتحركة وصور (GIF) ومقاطع الفيديو المتحركة ومقاطع الفيديو التعليمية ومواقع الويب المتحركة.

3- **الرسم الرقمي (Digital drawing):** يعتمد الرسم الرقمي على استخدام أدوات مثل أقلام الرسم

الرقمي، ولوحات الرسم الرقمي، والأقراص الرقمية والأقلام والشاشات اللمسية، وغيرها من الأجهزة الرقمية التي تسمح للمصمم بالتحكم الدقيق في الخطوط والألوان والتفاصيل الأخرى في العمل. وتوفر البرامج الرقمية مثل برنامج الفوتوشوب Photoshop مجموعة متنوعة من الأدوات والتأثيرات التي يمكن استخدامها لإنشاء الأعمال الفنية. تشمل هذه الأدوات الفرش، والأقلام، والألوان، والتظليل، والتدرجات، والتأثيرات الخاصة، وغيرها. يمكن للطلبة تجربة مختلف التقنيات والأساليب الفنية في الرسم الرقمي، مما يتيح لهم إظهار إبداعهم وتحقيق تأثيرات فنية مذهلة.

4- **التصميم ثلاثي الأبعاد (3D Design):** تعرض هذه التقنية الصور والعناصر في نموذج يبدو فعلياً ثلاثي الأبعاد موضحا من كل الجوانب، حيث يتضمن الطول، والعرض، والارتفاع، إذ يشعر المستخدم بأنه يحاكي المشهد الفعلي كما تظهر في الألعاب والفيديوهات، وتستخدم أيضا في تصميم المباني الخاصة بالهندسة المعمارية، أو تصميم المنتجات والإعلان عنها بطريقة عرض الأبعاد الثلاثة.

5- **تصميم الجرافيك الرقمي (Digital Graphic Design):** يستخدم لإرسال رسالة للمستخدم من خلال التواصل البصري، إذ يبنى التصميم بناء على طلب العميل والهدف المطلوب منه وتتلخص أنواعه برسوم الانفوجرافيك Infographic، العروض التقديمية، تصاميم البريد الإلكتروني، التوقيع الإلكتروني، إعلانات، صور للمواقع والمدونات الإلكترونية، وأغلفة الكتب الرقمية.

6- **تصميم المواقع الإلكترونية (Web design):** يهدف هذا النوع إلى تصميم وإنشاء وتخطيط وتنسيق العناصر المرئية والتفاعلية للمواقع على الإنترنت ومواقع للتواصل الاجتماعي لاستقطاب المستخدمين وجذب أنظارهم من خلال خلق واجهة مستخدم جذابة وسهلة الاستخدام وتوفير تجربة فعالة للزوار والمستخدمين.

7- **تصميم تطبيقات الهاتف (Mobile Application):** غالبا ما تشبه تصميم التطبيقات صفحات الويب، لكنها مصممة لأداء وظيفة معينة، سواء كانت هذه الوظيفة هي التسوق أو الجدولة أو المراسلة أو تشغيل الموسيقى، بمقاس يناسب الوسيط الإلكتروني مثل الهاتف والأجهزة اللوحية.

ثالثاً: تطبيق ميدجورني (Midjourney) القائم على الذكاء الاصطناعي

تعد منصة ميدجورني (Midjourney)، مختبر ذكاء اصطناعي مفتوح المصدر لإنشاء التصاميم الرقمية بمختلف أنواعها بالإضافة إلى الصور وتوليدها من الأوصاف النصية التي يقوم المستخدمين بكتابتها، ويعمل على توسيع القوى الخيالية للبشر من خلال تصاميم خارجة عن الإطار التقليدي المعهود، ويشرف عليه مجموعة من المبرمجين يقودهم ديفيد هولز، تم إنشاؤه عام 2022 من خلال مختبر أبحاث مستقل، فازت صورة تحمل اسم"theater opera Spatial" بالمركز الأول في مسابقة الفن الرقمي(Digital Art) بمعرض ولاية كولورادو لعام 2022، من الجدير بالذكر أن الصورة مصممة بالكامل من خلال موقع Midjourneyواستطاعت أن تتفوق على جميع الصور المشاركة في المسابقة(web).

فمن خلال منصة ميدجورني(Midjourney) يمكن إنشاء مجموعة متنوعة من التصاميم الرقمية ذات الجودة المرتفعة لاستخدامها في أغراض متعددة، مثل تصميم الشعارات، أو عمل الرسوم التوضيحية للكتب والمجلات، أو عمل تصميمات وتكوينات تصلح للطباعة والاستخدامات الأخرى أو صفحات الكرتونية، فهي منصة سهلة الفهم والاستخدام، ولا تتطلب أي خبرة في التصميم، كما أنها تعتبر أداه رائعة للشركات في توفير الوقت والمال، حيث تمكنها من عمل تصميماتها الدعائية بأعلى جودة وبشكل آلي، وبأقل تكلفة ممكنة.

التطبيق على منصة ميدجورني:"Midjourney"

لاستخدام منصة(Midjourney)، لابد من عمل حساب على موقع (Discord) وهي منصة متخصصة في التواص الاجتماعي في مجال الاتصالات تمكن المستخدمين من إنشاء والانضمام إلى الخوادم، والمحادثة مع الآخرين، والمشاركة في محادثات صوتية وفيديو.

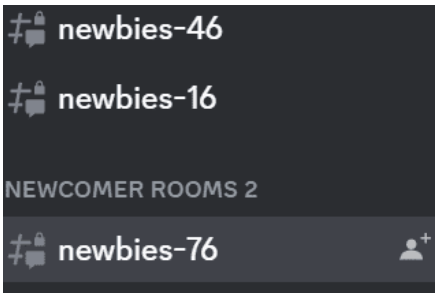
يستخدم Midjourney تقنية تُسمى Stable Diffusion. تعمل هذه التقنية بالاعتماد على شبكة عصبونية اصطناعية تتعلم كيفية إنتاج صور وتصاميم رقميه من الوصف النصي المقدم. يتم تدريب هذه الشبكة باستخدام مجموعة واسعة من الصور والنصوص المتنوعة لتعلم العلاقة بينها، ومن ثم يتم استخدام هذه المعرفة لإنتاج التصميم بشكل أوتوماتيكي وفقا للخطوات الآتية:

1- توجه إلى أداة Midjourney ثم اضغط علىJoin the Beta ، بعد ذلك سيتم نقلك بشكل تلقائي إلى Discord.

الشكل رقم (2)مصدر الصورة : - https://blog.devgenius.io/generate-midjourney-ai-images-with-our-own-photos

2- سجل الدخول إلى حسابك على Discord أو أنشئ حساب جديد ثم اقبل دعوة الدخول إلى أداة Midjourney لتصميم الصور بالذكاء الاصطناعي عبر الضغط علىAccept Invite .

3- عبر القائمة الرئيسية اضغط على رمز ميدجورني الذي يكون على شكل قارب، ثم ابحث في القائمة عن خيارات newbies التي تتمثل في غرف للوافدين الجدد، ثم اضغط على إحداها ليتم فتح صفحة الدردشة التي يمكنك من خلالها البدء في استخدام.Midjourney

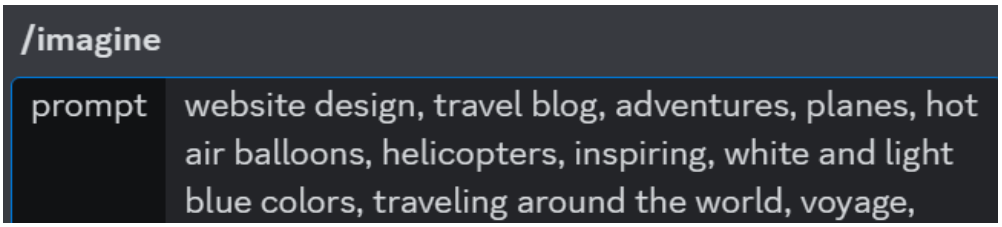


الشكل رقم (3)مصدر الصورة : https://thenaturehero.com/how-to-use-midjourney-ai-for-free/

عملية التصميم الرقمي بالذكاء الاصطناعي عبر منصة Midjourney- التعامل مع منصة Midjourney:

فيما يلي سوف يتم شرح كيفية التعامل مع منصة ميدجورني Midjourney ومن ثم سيتم التطرق لبعض أعمال الطلبة من كلا المجموعتين الضابطة والتجريبية:

1. بعد الدخول إلى أحد الغرف التي تحمل اسم newbies توجه إلى مربع الدردشة /imagine/داخل مربع الدردشة.
2. بعد الأمر :/imagine prompt قم بكتابة وصف للتصميم التي تريد من الذكاء الاصطناعي أن يقوم بتصميمها (يجب أن يكون وصف الصورة باللغة الإنجليزية) ويمكن توضيح ذألك كما يلي.



الشكل رقم (4)مصدر الصورة : https://thenaturehero.com/how-to-use-midjourney-ai-for-free/

3. أمر التخيل (Imagine Prompt): وهو مفتاح طلب التخيل من الموقع حيث بإمكان الطالب إطلاق العنان لمخيلته من تصاميم.
4. صندوق الوصف (Text Prompt) حيث يمكن كتابة تفاصيل تخدم فكره التصميم للحصول على أفضل نتائج ويشمل الوصف ما يلي:

- نوع الصميم المطلوب (Animation, Web application, Web site، mobile application, Picture, logo, Announcement, Business Card)
- أسلوب التصميم المطلوب (Digital Illustration, Vector Graphic, Digital Drawing, Portrait, oil painting, Water color)
- عناصر التصميم (الخطوط Lines، الأشكال Shape، الملمس Texture، المساحة Space، الخطو Typography، الصورة Image)

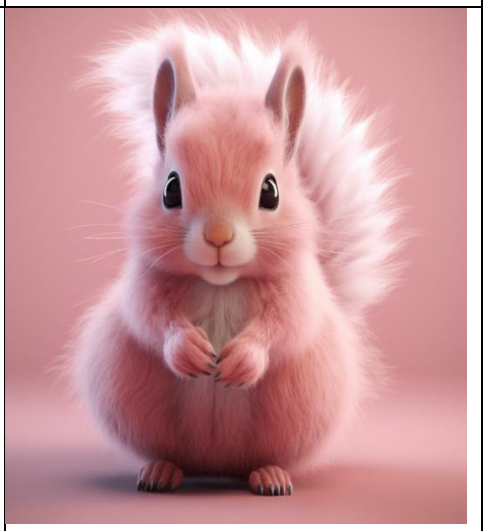
- وأسس التصميم (تماثل Symmetric، توزن Balance، التباين Contrast، الوحدة Unity، الإيقاع Rhythm)
- الأنظمة اللونية المطلوبة coloring mode، نسب التكبير وال تصغيرAspect ratio، نسبة الجودة Art quality، نوع الخادم (إصدار الروبوت) المطلوب إنجاز العمل علية حيث أن أخر إصدار كان V5.2.

يستغرق الذكاء الاصطناعي الخاص بأداة ميدجورني بعض الدقائق لإنجاز التصميم المطوب حسب الوصف الذي تم إدخاله، ثم سيرسل 4 صور يمكنك الاختيار من بينها وعبر اختيار U ستحصل على الصورة التي تم تصميمها بالحجم الكامل، وعبر اختيار V يمكنك إنشاء تصميم جديد بناء على الصورة التي تم اختيارها، كما يمكن طلب مجموعة جديدة ومختلفة من التصميمات عبر الضغط على رز التحديث. يمكن حفظ وتصدير التصميم بمجرد أن تشعر بالرضا عن التصميم النهائي.

الشكل رقم (5) مصدر الصورة: https://midjourney.com/

بعض من أعمال الطلبة من المجموعة الضابطة والتجريبية:

- تطبيق فكرة دمج عناصر وأسس التصميم (ملمس، تباين، مساحة بيضاء، إضاءة، ألوان) على لوحة الموناليزا.
- يمكن الحصول على مجموعة من مصادر الإلهام لهذه الفكرة من خلال تطبيق CHATGPT القائم على الذكاء الاصطناعي كما يلي:
  - Leonardo da Vinci Mona Lisa portrait Pencil Sketch Painting with the Pharaonic style, with symbolic elements (CHATGPT Prompt)
  - A squirrel with soft fur and a pink color standing on a green stick with a grassy texture sitting in a sunlit sitting in a sun light in 3-D style, extremely detailed, dark red background, octane render, bright lighting, smooth, trending on art station, photographic, hyper realistic, --ar 9:16 (CHATGPT Prompt)

المجموعة التجريبية(Midjourny)	مجموعة ضابطة
	
المجموعة التجريبية(Midjourny)	**مجموعة ضابطة**

الطريقة والإجراءات:

منهجية الدراسة:

اتبعت هذه الدراسة المنهج شبه التجريبي لقياس أثر المتغير المستقل (تطبيق الذكاء الاصطناعي) على المتغير التابع (مهارات التصميم الرقمي).

أفراد الدراسة:

شارك في هذه الدراسة (38) طالباً وطالبة من طلبة كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية، خلال الفصل الدراسي الصيفي من العام الدراسي 2022-2023. وقد تم اختيار أحد الشعب عشوائيا لتكون المجموعة التجريبية لدراسة مادة أساسيات التصميم 2 باستخدام الذكاء الاصطناعي، وبلغ عددها (18) طالباً وطالبة، والشعبة الثانية هي الشعبة الضابطة لدراسة مادة مادة أساسيات التصميم 2 وبلغ عددها (20) طالبا وطالبة.

أداة الدراسة:

مقياس مهارات التصميم الرقمي (بطاقة تقييم منتج)

قام الباحث بإعداد بطاقة تقييم منتج لقياس درجة امتلاك طلبة ماد أساسيات التصميم 2 لمهارات التصميم الرقمي، ولغايات تحقيق أهداف الدراسة وبعد الرجوع إلى الأدب النظري والدراسات السابقة العربية والأجنبية مثل دراسة شينج (Cheng, 2022)، ودراسة حجاج (Hagag, 2023)، ودراسة بريج (Bridges, 2022)، ودراسة شوالي (Shawali, 2016) والأخذ برأي الأساتذة ذوي الاختصاص في كلية الفنون والتصميم في قسم الفنون البصرية في الجامعة الأرنية ولعدد من مقاييس مهارات الصميم المتعلقة بموضوع الدراسة.

الصدق الظاهري للأداة

للتحقق من الصدق الظاهري للأداة، عرض الباحث الأداة بصورتها الأولية والتي تكونت من (25) فقره على مجموعة من المحكمين، من ذوي الاختصاص في مجال الفنون البصرية وخبراء تكنولوجيا التعليم وخبراء المناهج والتدريس، من أعضاء هيئة التدريس في كليتي الفنون والتصميم والعلوم التربوية في الجامعة الأردنية. حيث تم الأخذ بآراء المحكمين في وضوح الفقرات وسلامتها اللغوية والعلمية، وانتماء الفقرات للبعد الذي تنتمي اليه، ومدى وملاءمتها أغراض الدراسة، ودرجة شمولها للمهارات المطلوبة، مع ذكر أي تعديلات مقترحة، أو إضافة أي فقرات ضرورية وحذف غير الضروري منها، وبناءً على ما ورد من آراء واقتراحات للمحكمين؛ قام الباحث بإجراء التعديلات المقترحة وذلك بحذف بعض الفقرات وتعديل بعضها وإضافة فقرات أخرى لتظهر الأداة بصورتها النهائية والتي تكونت من (20) فقره.

ثبات بطاقة ملاحظة (مهارات التصميم الرقمي)

للتأكد من ثبات بطاقة ملاحظة (مهارات التصميم الرقمي)، تم حساب الثبات باستخدام معامل "ألفا كرونباخ، وتم حساب ثبات المقدرين من خلال حساب معامل الاتفاق حيث قام الباحث بالتأكد من ثبات المقيمين من خلال إيجاد معامل الاتفاق، للتأكد من إعطائها نتائج مشابهة في حال إعادة استخدامها مرة أخرى، حيث قام الباحث بالطلب من أحد المدرسين بتقييم مجموعة أعمال مشاريع تخرج أعمال كل على حده والاستعانة بزميل آخر لتقيم نفس الأعمال وجدول (1) يوضح النتائج.

جدول (1) معامل الثبات بطريقة ألفا كرونباخ والثبات بطريقة الإعادة لفقرات بطاقة ملاحظة (مهارات التصميم الرقمي)

المقياس	ثبات ألفا كرونباخ	ثبات المقدرين
أسس وعناصر التصميم	.80	.84
الناحية الوظيفية في التصميم	.78	.78
النسب الجمالية والابتكارية	.73	.75
الأداء في التصميم الرقمي	.81	.85
الدرجة الكلية	.83	.82

يتضح من جدول (1) أن معامل ألفا كرونباخ لبطاقة ملاحظة (مهارات التصميم الرقمي) بلغ (0.83)، وفي ثبات المقدرين بلغ (0.82)، وتراوحت معاملات ألفا كرونباخ لأبعاد المقياس بين (0.73 -0.81)، وفي ثبات المقدرين بين (0.75 -0.85)، وهذه القيمة تدل على أن المقياس يتمتع بدرجة مقبولة من الثبات يمكن الاعتماد عليه في التطبيق الميداني.

نتائج الدراسة

تتلخص النتائج في محاولة الكشف عن أثر استخدام الذكاء الاصطناعي التوليدي في مهارات التصميم الرقمي لدى طلبة كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية، وذلك من خلال الإجابة عن سؤال الدراسة الاتي:

هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية (α=0.05) في مهارات التصميم الرقمي لدى طلبة تصميم الوسائط المتعددة في كلية الفنون والتصميم تعزى لطريقة التدريس (تطبيقات الذكاء الاصطناعي، والطريقة الاعتيادية)؟

للإجابة عن هذا السؤال حسبت المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لدرجات مجموعتي الدراسة في مهارات التصميم الرقمي القبلي والبعدي.

جدول (2): المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لمجموعتي الدراسة في مقياس مهارات التصميم الرقمي القبلي والبعدي

المجموعة	العدد	القبلي		البعدي	
		المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
التجريبية	18	3.41	0.17	4.21	0.14
الضابطة	20	3.45	0.35	3.89	0.27
المجموع	38	3.43	0.28	4.04	0.27

يبين جدول (2) وجود فروق ظاهرية بين المتوسطات الحسابية لدرجات الطلبة في مهارات التصميم الرقمي القبلي والبعدي تبعاً لمتغير المجموعة (التجريبية، والضابطة)، حيث حصلت المجموعة التجريبية (التي درست باستخدام تطبيقات الذكاء الاصطناعي) على متوسط حسابي بلغ (4.21) وهو أعلى من المتوسط الحسابي للمجموعة الضابطة (التي درست بالطريقة الاعتيادية) إذ بلغ (3.89)، ولتحديد فيما إذا كانت الفروق بين المتوسطات ذات دلالة إحصائية عند مستوى (α = 0.05) تم تطبيق تحليل التباين المصاحب (ANCOVA)، وجاءت نتائج تحليل التباين على النحو الذي يوضحه جدول (3):

جدول (3) تحليل التباين المصاحب(ANCOVA) لإيجاد دلالة الفروق في درجات الطلبة في مهارات التصميم الرقمي القبلي والبعدي

المصدر	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة ف	الدلالة الإحصائية	مربع إيتا($\eta 2$)
المجموعة	1.118	1	1.118	62.857	.000*	.642
مهارات التصميم الرقمي قبلي	1.128	1	1.128	63.424	.000	.644
الخطأ	.623	35	.018			
الكلي المعدل	2.728	37				

*** دلالة إحصائية عند مستوى (α= 0.05)**

يبين جدول (3) وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (α= 0.05) بين المتوسطات الحسابية لدرجات الطلبة في مهارات التصميم الرقمي القبلي والبعدي تبعاً لمتغير المجموعة (التجريبية، والضابطة)، حيث بلغت قيمة (ف) (62.857) بمستوى دلالة (0.000)، ولمعرفة حجم الأثر تم استخراج مربع إيتا حيث بلغ (0.642)، وهذا يفسر ما نسبته (64.2%) من التباين في درجات الطلبة في مهارات التصميم الرقمي يعود إلى متغير المجموعة، بينما يرجع المتبقي لعوامل أخرى غير متحكم بها. ولمعرفة لصالح من كانت الفرق في درجات الطلبة في مهارات التصميم الرقمي القبلي والبعدي، تم استخراج المتوسطات الحسابية البعدية المعدلة، وجدول (4) يبين ذلك.

جدول (4): المتوسطات الحسابية البعدية المعدلة والأخطاء المعيارية لدرجات الطلبة في مهارات التصميم الرقمي

المقياس		المجموعة	المتوسط الحسابي المعدل	الخطأ المعياري
مهارات التصميم الرقمي		التجريبية	4.22	0.03
		الضابطة	3.88	0.03

يبين جدول (4) أن المتوسطات الحسابية المعدلة لدرجات الطلبة في مهارات التصميم الرقمي للمجموعة التجريبية قد بلغ (4.22) وهو أعلى من المتوسط الحسابي للمجموعة الضابطة الذي بلغ (3.88)، وهذا يعني أن الفرق كان لصالح المجموعة التجريبية والتي درست باستخدام تطبيقات الذكاء الاصطناعي وهذه النتائج تدل على قدرة استخدام تطبيقات الذكاء الاصطناعي على تحسين اكتساب مهارات التصميم الرقمي لدى طلبة كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية.

ولمعرفة دلالة الفروق في درجات الطلبة في أبعاد مهارات التصميم الرقمي القبلي والبعدي تبعاً لمتغير المجموعة (التجريبية، والضابطة)، حسبت المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لاستجابات مجموعتي الدراسة على أبعاد المقياس القبلي والبعدي.

جدول (5): المتوسطات الحسابية والانحر افات المعيارية لدرجات مجموعتي الدراسة على أبعاد مهارات التصميم الرقمي القبلي والبعدي

المهارة	المجموعة	العدد	القبلي		البعدي	
			المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
أسس وعناصر التصميم	التجريبية	18	3.60	0.23	4.31	0.29
	الضابطة	20	3.61	0.38	3.89	0.45
الناحية الوظيفية في التصميم	التجريبية	18	3.58	0.51	4.21	0.24
	الضابطة	20	3.71	0.44	3.98	0.35
النسب الجمالية والابتكارية	التجريبية	18	3.69	0.38	4.32	0.28
	الضابطة	20	3.69	0.54	4.03	0.51
الأداء في التصميم الرقمي لدى	التجريبية	18	2.92	0.35	4.06	0.30
	الضابطة	20	2.93	0.72	3.73	0.39

يبين جدول (5) وجود فروق ظاهرية بين المتوسطات الحسابية لدرجات الطلبة في أبعاد مهارات التصميم الرقمي القبلي والبعدي تبعاً لمتغير المجموعة (التجريبية، والضابطة)، ولتحديد فيما إذا كانت الفروق بين المتوسطات ذات دلالة إحصائية عند مستوى (α= 0.05) تم تطبيق تحليل التباين المصاحب المتعدد (MANCOVA)، وجاءت نتائج تحليل التباين على النحو الذي يوضحه جدول (6):

جدول (6): تحليل التباين المصاحب المتعدد(MANCOVA) لإيجاد دلالة الفروق في المتوسطات الحسابية لدرجات الطلبة في أبعاد مهارات التصميم الرقمي القبلي والبعدي

المصدر	المهارة	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة ف	الدلالة الإحصائية	مربع ايتا (η2)
المجموعة	أسس وعناصر التصميم	1.758	1	1.758	15.721	.000*	.329
هوتلنج: 2.137	الناحية الوظيفية في التصميم	.773	1	.773	15.920	.000*	.332
الدلالة: *0.000	النسب الجمالية والابتكارية	.967	1	.967	15.405	.000*	.325
	الأداء في التصميم الرقمي	1.074	1	1.074	14.756	.001*	.316
أسس وعناصر التصميم	أسس وعناصر التصميم	1.519	1	1.519	13.589	.001	.298
الناحية الوظيفية في التصميم	الناحية الوظيفية في التصميم	1.492	1	1.492	30.739	.000	.490
النسب الجمالية والابتكارية	النسب الجمالية والابتكارية	1.786	1	1.786	28.458	.000	.471
الأداء في التصميم الرقمي لدى	الأداء في التصميم الرقمي	1.209	1	1.209	16.607	.000	.342
الخطأ	أسس وعناصر التصميم	3.578	32	.112			
	الناحية الوظيفية في التصميم	1.554	32	.049			
	النسب الجمالية والابتكارية	2.009	32	.063			
	الأداء في التصميم الرقمي	2.329	32	.073			

الكلي المعدل	أسس وعناصر التصميم	6.936	37				
	الناحية الوظيفية في التصميم	3.816	37				
	النسب الجمالية والابتكارية	7.035	37				
	الأداء في التصميم الرقمي	5.439	37				

*** دلالة إحصائية عند مستوى (α= 0.05)**

يبين جدول (6) وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (α= 0.05) في المتوسطات الحسابية لدرجات الطلبة في أبعاد مهارات التصميم الرقمي القبلي والبعدي تبعاً لمتغير المجموعة، حيث بلغت قيمة هوتلينج (2.137) بمستوى دلالة (0.000)، وظهرت الفروق في جميع الأبعاد، وبلغت قيمة (ف) في مهارات تحقيق أسس وعناصر التصميم الرقمي (15.721) بمستوى دلالة (0.000) وهي قيمة دالة إحصائياً، ولمعرفة حجم الأثر في مهارات تحقيق أسس وعناصر التصميم الرقمي تم استخراج مربع إيتا حيث بلغ (0.329)، وهذا يفسر ما نسبته (32.9%) من التباين في درجات الطلبة في مهارات تحقيق أسس وعناصر التصميم الرقمي يعود إلى متغير المجموعة.

وبلغت قيمة (ف) في مهارات تحقيق الناحية الوظيفية في التصميم الرقمي (15.920) بمستوى دلالة (0.000) وهي قيمة دالة إحصائياً، ولمعرفة حجم الأثر في مهارات تحقيق الناحية الوظيفية في التصميم الرقمي تم استخراج مربع إيتا حيث بلغ (0.332)، وهذا يفسر ما نسبته (33.2%) من التباين في درجات الطلبة في مهارات تحقيق الناحية الوظيفية في التصميم الرقمي يعود إلى متغير المجموعة.

وبلغت قيمة (ف) في مهارة تحقيق النسب الجمالية والابتكارية في التصميم الرقمي (15.405) بمستوى دلالة (0.000) وهي قيمة دالة إحصائياً، ولمعرفة حجم الأثر في مهارة تحقيق النسب الجمالية والابتكارية في التصميم الرقمي تم استخراج مربع إيتا حيث بلغ (0.325)، وهذا يفسر ما نسبته (32.5%) من التباين في درجات الطلبة في مهارة تحقيق النسب الجمالية والابتكارية في التصميم الرقمي يعود إلى متغير المجموعة.

وبلغت قيمة (ف) في مهارات الأداء في التصميم الرقمي لدى الطالب (14.756) بمستوى دلالة (0.001) وهي قيمة دالة إحصائياً، ولمعرفة حجم الأثر في م مهارات الأداء في التصميم الرقمي لدى الطالب تم استخراج مربع إيتا حيث بلغ (0.316)، وهذا يفسر ما نسبته (31.6%) من التباين في درجات الطلبة في مهارات الأداء في التصميم الرقمي لدى الطالب يعود إلى متغير المجموعة.

ولمعرفة لصالح من كانت الفرق في درجات الطلبة على أبعاد مهارات التصميم الرقمي القبلي والبعدي تبعاً لمتغير المجموعة، تم استخراج المتوسطات الحسابية البعدية المعدلة، وجدول (11) يبين ذلك.

جدول (11): المتوسطات الحسابية البعدية المعدلة والأخطاء المعيارية لدرجات الطلبة في أبعاد مهارات التصميم الرقمي

المهارة	المجموعة	المتوسط الحسابي المعدل	الخطأ المعياري
أسس وعناصر التصميم	التجريبية	4.32	0.08
	الضابطة	3.88	0.08
الناحية الوظيفية في التصميم	التجريبية	4.24	0.05
	الضابطة	3.95	0.05
النسب الجمالية والابتكارية	التجريبية	4.33	0.06
	الضابطة	4.01	0.06
الأداء في التصميم الرقمي لدى	التجريبية	4.06	0.06
	الضابطة	3.72	0.06

يبين جدول (11) أن المتوسط الحسابي المعدل لدرجات الطلبة في مهارات تحقيق أسس وعناصر التصميم الرقمي للمجموعة التجريبية قد بلغ (4.32) وهو أعلى من المتوسط الحسابي للمجموعة الضابطة الذي بلغ (3.88)، وبلغ المتوسط الحسابي المعدل في مهارات تحقيق الناحية الوظيفية في التصميم الرقمي للمجموعة التجريبية قد بلغ (4.24) وهو أعلى من المتوسط الحسابي للمجموعة الضابطة الذي بلغ (3.95)، وبلغ المتوسط الحسابي المعدل في مهارة تحقيق النسب الجمالية والابتكارية في التصميم الرقمي للمجموعة التجريبية قد بلغ (4.33) وهو أعلى من المتوسط الحسابي للمجموعة الضابطة الذي بلغ (4.01)، وبلغ المتوسط الحسابي المعدل في مهارات الأداء في التصميم الرقمي لدى الطالب للمجموعة التجريبية قد بلغ (4.06) وهو أعلى من المتوسط الحسابي للمجموعة الضابطة الذي بلغ (3.72)، وهذه النتائج تدل على قدرة استخدام الذكاء الاصطناعي التوليدي على تحسين اكتساب مهارات التصميم الرقمي لدى طلبة كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية.

الاستنتاجات:

توصل الباحث من خلال استعراض النتائج السابقة إلى الاستنتاجات الآتية:

1- أظهرت نتائج البحث بشكل عام قدرة تطبيق الذكاء الاصطناعي المتمثل في موقع ميدجورني Midjourneyعلى التعامل بحرفية عالية مع عناصر وأساسيات التصميم الرقمي وبأسلوب يتفوق به على الأداء البشري.

2- أظهرت نتائج البحث بشكل عام تفوق طلبة المجموعة التجريبية التي درست وفقا للذكاء الاصطناعي التوليدي ممثلا بمنصة ميد جيرني(Midjourney) التعليمية على المجموعة الضابطة التي درست بالطريقة الاعتيادية في في مستوى تحسن واضح في القدرة على تعزيز مهارات التصميم الرقمي.

3- أظهرت النتائج أنه يمكن الاستفادة من استخدام تطبيق الذكاء الاصطناعي المتمثل في موقع ميدجورني " Midjourney "لابتكار تصاميم إبداعية مستوحاة من خيال الطلبة وبدوره ساهم في إثراء القيمة الجمالية للتصميم.

4- يعد نجاح الطلبة في ابتكار تصاميم إبداعية مدخلاً لعالم جديد من التصميم في المستقبل، من خلال الوصف النصي لبرامج الذكاء الاصطناعي التوليدي.

التوصيات

في ضوء نتائج الدراسة الحالية، يورد الباحث بعض التوصيات كما يلي:

1- تفعيل توظيف أدوات الذكاء الاصطناعي في التدريس من قبل أعضاء هيئة التدريس في مساقات التصميم المعنية وذلك نظراً لفاعليتها في التعليم ولأثرها الإيجابي على تحصيل الطلبة.

2- إجراء دراسات مماثلة حول فاعلية استخدام تطبيقات الذكاء الاصطناعي لدى طلبة كلية الفنون والتصميم تتناول مزيدا من المتغيرات (الدافعية، الاتجاهات، المستوى الدراسي).

المقترحات

1. تدريب أعضاء هيئة التدريس في تخصص الوسائط المتعددة على أحدث البرمجيات في تطبيقات الذكاء الاصطناعي، لمواكب عجلة التقدم التكنولوجي
2. تطوير الخطط الدراسية لمواد التصميم الرقمي لتفعيل تدريس مستحدثات التكنولوجيا والتحول الرقمي، وذلك لأثرها الواضح في تحسين مهارات التصميم الرقمي.
3. يجب عمل دراسات مستقبلية أ كثر عن كيفية توظيف تقنية الذكاء الاصطناعي في مجال الفنون والتصميم الرقمي.

ملحق مهارات التصميم الرقمي(بطاقة تقييم منتج)

الرقم	الفقرة	بدرجة كبيره جداً	بدرجة كبيره	بدرجة متوسطة	بدرجة قليلة	بدرجة قليلة جداً
البعد الأول: مهارات تحقيق أسس وعناصر التصميم الرقمي						
1	يحقق الاتزان بين عناصر التصميم					
2	يحقق التباين والتناسب بين عناصر التصميم المختلفة					
3	يحقق الوحدة في مجموعة متنوعة من عناصر التصميم					
4	يحقق السيادة والأولوية بين عناصر التصميم					
5	يحقق الترابط بين العناصر والأسس في التصميم					
البعد الثاني: مهارات تحقيق الناحية الوظيفية في التصميم الرقمي						
6	يلائم التصميم للفئة المستهدفة					
7	يوفر مشاركة وتفاعل وتأثير للمتعلم					

الرقم	الفقرة	بدرجة كبيره جداً	بدرجة كبيره	بدرجة متوسطة	بدرجة قليلة	بدرجة قليلة جداً
8	يعكس التصميم شخصية المنتج					
9	يؤدي التصميم الهدف الذي صمم من أجلة					
10	يسهل عملية الفهم من خلال البساطة في التصميم					
البعد الثالث: مهارة تحقيق النسب الجمالية والابتكارية في التصميم الرقمي						
11	يوظف أفكار غير تقليدية تخلق تجربة مستخدم مرضية وممتعة					
12	يحقق التصميم المرونة و قابل للتكيف ليعمل على وسائط رقمية متنوعة(وسائل التواصل، مو اقع الويب ، تطبيقات الموبايل)					
13	يختار الصبغة والنظام اللوني المناسب للتصميم					
14	يختار نسبة الإضاءة المناسبة للتصميم					
البعد الرابع: مهارات الأداء في التصميم الرقمي لدى الطالب						
15	يُطبق مبادئ التصميم على الوسائط رقمية					
16	يظهر في التصميم الفهم في تقنيات إنتاج (UI/UX)					
17	يطبق نظريات ومنهجيات التصميم (إغلاق، تشابه، تقارب)على الوسائط الرقمية					
18	يوظف فنون الخط للتصميم الرقمي .					
19	يمتلك مهارات التواصل في بيئة التصميم الرقمية					
20	يظهر في التصميم القدرة على إدارة الوقت والكلفة					

References

1. Abushawali, Mahmoud. (2016). *Competencies in digital media for Jordanian graphic designers.*
2. Al-Abbas, Nasser. (2018). *Design visual creative, and graphic design skills*. Saudi Meetings Industry Forum, Riyadh, Saudi Arabia.
3. Al-Halwani, Faten. (2022). The effectiveness of artificial intelligence to enrich the creative design of cartoon characters. *International Journal of Artificial Intelligence in Education and Training*, 2(1), 1-15.
4. Benthal, Jon. (2014), *science and technology in Art Today*, London, 3rd edition.
5. Bin Safi, Ruqaya. (2020*). Application of artificial intelligence in the field of design.*
6. Bridges, Amanda. (2022)., *Identification of Perceived 21st Century Graphic Design Skills, Content Knowledge, and Tools Needed in an Effective University-Level Graphic Design Program*. Education Dissertations and Projects. 32.
7. Cheng, Y. (2022). *The requirements for graphic designers in 2021*: Compare between students, educators, and industry professionals (Order No. 28867443).

Available from ProQuest Dissertations & Theses Global; Publicly Available Content Database. (2665035228).

8. Haggag, Fathi. (2023). Using artificial intelligence techniques to create printing designs to enrich the aesthetic value of clothing design. *Journal of Research in Specific Education* 9(45), 2275-2331.
9. https://jalammar.github.io/illustrated-stable-diffusion/
10. https://www.annahar.com/arabic/section
11. https://www.midjourney.com/home
12. Imad, Mai. (2022). Digital design as a creative influence in university distance education. *Journal of Arts and Humanities.* (10), 176-191.
13. Ismail, Abdul Raouf. (2017*). Artificial Intelligence Technology and its Applications in Education*, (1st ed.), Cairo: World of Books.
14. Kaplan J. (2016). *Artificial intelligence: what everyone needs to know*. Oxford University Press.
15. Mira, Amal Kazem. (2019). *Applications of artificial intelligence in education from the perspective of university teachers*, research presented at the First International Scientific Conference for Human Studies, College of Education for Girls, University of Baghdad, Iraq.
16. Morsi, Ahmed. (2015). A Photoshop-based program for developing artistic design skills among secondary school students, *Journal of the College of Education in Assiut*, Egypt 31(5), 492-515.
17. Muhammad, Asmaa Al-Sayyid & Muhammad, Karima Mahmoud. (2020). *Applications of artificial intelligence and the future of educational technology. 1st Edition. Arab Group for Training and Publishing*. Cairo.
18. Pataranutaporn, P., Leong, J., Danry, V., Lawson, A. P., Maes, P., & Sra, M. (2022). *AI-generated virtual instructors based on liked or admired people can improve motivation and foster positive emotions for learning*. 2022 IEEE Frontiers in Education Conference (FIE). https://doi.org/10.1109/fie56618.2022.9962478
19. Qatami, Samir. (2018). Artificial intelligence and its impact on humanity, *Afkar Magazine*, Ministry of Culture, Hashemite Kingdom of Jordan, Towards a Civic Culture, 357, 13-40.
20. Salama, M. (2023). *Morphogenetic and Digital Design in the era of image and visual art, Contemporary Visual Arts and Culture*.
21. Shams, Naseeb. (2020). *Artificial intelligence and its future repercussions on humans*. Available on: https://www.arabthought.org/ar/researchcenter/ofoqelectronic-article-details?id=10006
22. Singh, G, Mishra, A. & Sagar, D. (2013). An overview of Artificial Intelligence, *Journal of Sciences and Technology*, 2(1), 1-4.
23. Tecuci, G. (2012). Artificial Intelligence, *Wiley Inter Disciplinary Reviews Computational Statistics*, 4(2), 168-180.
24. Waheed, S. (2023). Artificial intelligence techniques and tools and manifestations of change in the role of product designer, International Design Journal, Vol. 13 No. 2, (March 2023) pp 203-224.

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1267

Environmental awareness and its representations in the productions of students of the Department of Art Education

Zahraa Saeb Ahmed [a1]

[a] *Ministry of Education - Baghdad Education Directorate - Al-Karkh 1 - Institute of Fine Arts for Boys*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 21 August 2023
Received in revised form 9 September 2023
Accepted 11 September 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
environmental awareness
outputs
Art education students

ABSTRACT

This research is based on the study (the knowledge of the environment and its representation in the results of the students of the technical education department) and the research includes four chapters,
the first chapter (the problem of the research, its importance, its purpose, its limits, and the terms contained in the title of the research),
the second chapter included the theoretical framework and the previous studies, which included the theoretical framework of the discussion about reading awareness and ended with a set of indicators,
while the third chapter included the research procedures, which included the research complex, which amounted to (50) of the results of the students of the technical education section of the subject manual work, (3) actions were selected in a deliberate manner, then the research tool, and statistical methods and sample analysis, while the fourth chapter included research results, conclusions, and proposals, and the researcher reached a sentence of conclusions; borrowing neglected materials from the environment to produce artistic works that are characterized by beauty is an indication of the students' possession of a level of awareness towards their environment.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: Zha_1976@yahoo.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1267
Zahraa Saeb Ahmed : Environmental awareness and its representations in the productions of students of the Department of Art Education.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الوعي البيئي وتمثلاته في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية

أ.م. د. زهراء صائب احمد[1]

الملخص:

لقد انصب الاهتمام في الآونة الأخيرة على موضوعة الوعي البيئي اذ نجد اهتمام اغلبية المؤسسات التربوية، وأضحى من اهم الأهداف التي تعنى بها عبر نشر الثقافة البيئية لدى الطلبة بهدف بلورة سلوك إيجابي اتجاه البيئة التي ينتمون اليها، وفهم مشكلاتها لخلق حالة من التوازن البيئي خاصة لدى طلبة الجامعات بمختلف الاختصاصات كونهم يمثلون النواة الأساسية لبناء أي مجتمع ومحور العملية التربوية لذا يقع على عاتقهم مسؤولية الحفاظ على البيئة وان تعزيز هذا السلوك اتجاه البيئة لابد ان يغرس بالطلبة في المراحل الدراسية الأولى، وحتى فترة ما قبل المدرسة، ويتم ذلك عبر الدمج بين البيئة ومفاهيمها داخل العملية التربوية لخلق ما يعرف بالتربية البيئية.

لذا اهتم هذا البحث بدراسة(الوعي البيئي وتمثلاته في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية) وتضمن البحث أربعة فصول، الفصل الأول(مشكلة البحث، أهميته، هدفه، حدوده، والمصطلحات التي وردت في عنوان الحث)، اما الفصل الثاني فقد تضمن الاطار النظري والدراسات السبقة، وقد تضمن الاطار النظري مبحث يتحدث عن الوعي البيئي وانتهى بمجموعة من المؤشرات، فيما تضمن الفصل الثالث إجراءات البحث والذي شمل مجتمع البحث والذي بلغ(50) عملا من نتاجات طلبة قسم التربية الفنية في مادة الاشغال اليدوية وقد تم اختيار(3) اعمال اختيروا بطريقة قصدية، ثم أداة البحث، والوسائل الإحصائية وتحليل العينة، أما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث والاستنتاجات والمقترحات وقد توصلت الباحثة الى جملة من الاستنتاجات منها : اضحى استعارة خامات مهملة من البيئة لإنتاج اعمال فنية تمتاز بالجمال ما هو الا دلالة على امتلاك الطلبة مستوى من الوعي اتجاه بيئتهم.

كلمات مفتاحية: الوعي البيئي، نتاجات، طلبة التربية الفنية.

الفصل الأول- الإطار العام للبحث

مشكلة البحث:

يتجلى الوعي في سلوكياتنا وردود افعالنا كافة، انطلاقا من كون الوعي يشتمل على حالة ومحتوى، فالوعي بوصفه حاله يتضمن مجموعة من العمليات العقلية كالإحساس، والانتباه، والادراك، فهو وعي خارجي يبنى على الإحساس عبر الاتصال بالعالم الخارجي والموضوعات التي تحيط بالفرد التي ينتبه اليها ويدركها..... والوعي محتوى يتضمن مجموعة من الأفكار التي يدركها الفرد اتجاه الأوضاع والبيئة ككل، فهو وعي داخلي ومحصلة لتراكم الصور الذهنية، أي الوعي بالخبرات الماضية. بمعنى ان الوعي يتجلى بمكونين أساسيين هما: موضوعي وذاتي.

لقد تعددت المجالات التي يتداخل معها الوعي منها (الوعي الثقافي، الوعي الاجتماعي، الوعي السيكولوجي، الوعي البيئي .....الخ) لذا نجد هناك اختلاف بمدلول الوعي تبعا لاختلاف مجالاته ويعد الوعي البيئي أحد

[1] وزارة التربية- مديرية تربية بغداد-الكرخ1 -معهد الفنون الجميلة للبنين.

انماط هذا الوعي. ولقد تزايد الاهتمام في الآونة الأخيرة بالوعي البيئي محليا وعالميا، ورغم ذلك نجد ان مشكلات البيئة في تزايد ويعود ذلك الى قله مفهومنا عن الوعي البيئي والحفاظ عن تلك البيئة الواقعية من التلوث ، وان الحفاظ على البيئة يرتبط ارتباطا وثيقا بالفرد ووعيه وثقافته البيئية, لذا يتطلب ذلك ادراك ووعي للأفراد والطلبة كونهم يمثلون شريحه مهمه في أي مجتمع عن كيفية حماية البيئة عبر استخدام لتلك المخلفات التي تلوث البيئة ، ويلعب الفن دورا فاعلا في تحقيق اثرا إيجابيا اتجاه الوعي البيئي عبر استغلال ما هو مهمل ومهمش لإنتاج اعمال فنية تسهم بخلق بيئة جميلة يتوافق افراداها معرفيا واجتماعيا وجماليا معها، عبر تثقيف ذوقي فني مباشر او غير مباشر تجاه البيئة.

لقد افرزت الحاجة للمحافظة على ديمومة البيئة من قبل الافراد الى إعادة استخدام مواد مهمله ومهمشة وتوظيفها في الواقع المادي بصوره عامة والواقع التربوي بصورة خاصة لإنتاج اعمالا فنيه لخلق واقع جديد يحاكي بها الذاتي والموضوعي عبر توعية الطالب في الكيفية التي يتم من خلالها للمحافظة علي البيئية التي ينتمي اليها ، لذا جاءت هذه الدراسة للبحث عن تمثلات الوعي البيئي في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية، إذا لم يكن الطالب بمعزل عن الواقع البيئي من اهمال جمالي في كل شيء، ومن خلال الدراسة الاستطلاعية التي أجرتها الباحثة والاطلاع على الدراسات السابقة، ومن خلال مزاولة عملي في مهنة التدريس فلم اجد دراسة تناولت موضوع الوعي البيئي وتمثلاته في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية، لذا ارتأت الباحثة تسليط الضوء حول هذا الموضوع وحددت مشكلة بحثها بالتساؤل الاتي:

هل للوعي البيئي تمثلات في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث الحالي بالآتي:

1-يسهم البحث الحالي في تسليط الضوء على واقع الوعي الفني لدى طلبة قسم التربية الفنية وانعكاسه على وعيه البيئي.

2-يفيد البحث الحالي لأجراء دراسات في مجالات فنية أخرى تتناول تطويرا عمليا لمساقات الوعي البيئي.

3-يسلط البحث الحالي على اهم المعالجات التقنية التي اعتمدها الطلبة في أعمالهم الفنية عبر توظيف المهمل والمهمش في بنائها.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى:

الكشف عن تمثلات الوعي البيئي في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية

حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بالآتي:

1-الحدود الموضوعية: الوعي البيئي، نتاجات طلبة قسم التربية الفنية المرحلة الثانية / الدراسة الصباحية في مادة الاشغال اليدوية.

2-الحد الزماني: 2023/2022

3-الحد المكاني: جامعه بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم التربية الفنية

تحديد المصطلحات:

-الوعي البيئي

عرفه (عبد المسيح، 1988) بانه:

"الادراك القائم على الشعور بالعلاقات والمشكلات البيئية من حيث أسبابها وأثارها ووسائل حلها" (Abd al-Masih, 1988)

كما عرفه (العجوز، 1990) بانه:

" الوعي القائم على ضرورة حسن استغلال الموارد الطبيعية دون إهدار " (Al-Agouz، 1990)

في حين عرفه (يونس، 1994) بانه:

" وجود مدركات ومهارات لدى الفرد يستخدمها للعمل فرديا او جماعيا للمحافظة على الاتزان الديناميكي بين الحياة ونوعية البيئة التي يعيش بها الفرد" (Younis, 1994)

التعريف الاجرائي للوعي البيئي:

بانه قدرة الطالب على أدراك موارد البيئة ومشكلاتها، واستغلال تلك الموارد لإنتاج اعمال فنية.

الفصل الثاني- (الإطار النظري والدراسات السابقة)

الوعي البيئي:

ينبع الوعي بصورة عامة من خلال مجموعة من الدوافع التي يمتلكها الفرد منذ نعومه اظفاره تجاه المثيرات الخارجية وادراكه لتلك المثيرات، أذ يرتبط بمجموعة من المعارف والقيم التي تمكن الفرد من فهم وأدراك المشكلات وايجاد الحلول لها. ومن خلال تفاقم المشكلات البيئية مع بداية القرن الحادي والعشرين، ظهرت الحاجة الماسة الى اكساب الافراد توعية بيئية عن الكيفية التي يتم عبرها المحافظة على البيئة. فالبيئة المحيطة بالأفراد تمثل البذرة الأساس في تكوين الوعي البيئي لديه، وان هذا الوعي لا يكون حصيلة للجانب المعرفي، بل يتعدى ذلك ليشمل الجانب المهارى والوجداني بما ييسر الفهم والادراك الكامل لتلك المشكلات، وهذا يتطلب تكثيف الجهود من جميع الافراد والمؤسسات التعليمية والتربوية، لذا فان الوعي البيئي يتمثل بثلاثة اضلاع هي:

. الحكومة وأجهزتها 1-

2- المجتمع بكافة هيئاته ومؤسساته.

3-الأفراد الذين يشكلون حماة البيئة (الطالب) في حال توافر المعرفة والإدراك والفهم الصحيح لدورهم تجاه البيئة، أو من يمثلون صناع التلوث في حالة غياب الوعي وسوء الفهم وفقدان الإحساس بالمسئولية تجاه البيئة. (Hassan, 2004)

وان الوعي البيئي يمر بمستويات عدة وهي كالاتي:

1-الانتباه: وفيه يكون المتعلم مشدودا إلى الموقف التعليمي أو الحياتي بدرجة تكاد تجعله جزءاً من هذا الموقف، كأن يكون حريصاً على معايشة دقائق الموقف أولاً بأول، إلى أن مدى الانتباه يختلف من متعلم إلى آخر وذلك يرجع إلى ما يمكن أن يؤثر في كل متعلم، سواء في الموقف أو خارج ناطق الموقف.

التحمس: وفيه يكون المتعلم متحمساً لموضوع معين آثار الانتباه ولديه الاستعداد للقيام بسلوك معين تجاه هذا الموقف. 2-

3-الدفاع: وهنا يكون المتعلم متحمسا للموضوع، ويدافع عنه عن اقتناع، فيقدم المبررات والأسباب التي تؤيد تلك الفكرة أو هذا الموضوع أو وجهة النظر أو الرأي الذي يؤمن به ومن ثم يدافع عنه.

4-التبني: ويعنى الاقتناع الكامل بالفكرة أو الموضوع أو الرأي، وفي إطار ذلك يتخذ المتعلم من هذه الفكرة مسلمة أساسية تفرزها وتساندها الأفكار التي يعبر عنها، ومن ثم يتبناها عن وعى كامل.

5-المشاركة: المتعلم حين يمر بالمستويات السابقة فأنه يصل إلى مرحلة المشاركة وتتضمن عمليتين هما: المشاركة بالقول: مجموعة من المتغيرات اللفظية التي تنقل الفرد من مستوى الانتباه والإدراك إلى مستوى التعامل مع المواقف دون التأثير فيه

المشاركة بفعل "الممارسة ": و هي تعكس إيجابية الفرد في تعامله مع المواقف المختلفة والتأثير فيها، وهكذا ينتقل الوعى من مرحلة إلى أخرى. (Al jazzar, 2009)

لذا تقع مسؤولية نشر الوعي البيئي على عاتق مجموعة من المؤسسات والجماعات، أذ تقع على عاتقها توعية الافراد بالسلوكيات الواجب اتباعها للمحافظة على مكونات البيئة، ومن تلك المؤسسات:

الأسرة1.

المؤسسات التربوية والتعليمة2.

المسجد3.

وسائل الإعلام4.

5.المؤسسات المرتبطة بمجالات البيئة المختلفة، والمنظمات، والجمعيات الحكومية والطوعية . (Metwally, 2007)

اذ تسعى تلك المؤسسات الى التأثير بشكل فعال في سلوكيات الأفراد، لذا لابد أن نوظفها في بلادنا، عبر التنسيق بين هذه المؤسسات من أجل خلق روح التعاون فيما بينها، لينتج عنها سلوكيات إيجابية تجاه البيئة من خلال التأثير المتعدد في سلوكيات الأفراد وزيادة وعيهم البيئي. فمفهوم الوعي البيئي لا يقتصر على معرفة البيئة فحسب، بل يتضمن التعرف على مجموعات من القيم والمهارات لمعالجة المواقف والمشكلات المتعلقة بالبيئة. أذ يعد طلبة الجامعات هم الامل في تحسين الواقع البيئي في المستقبل ويتضح ذلك من خلال ما تقوم بيه الجامعات من دور فعال في زيادة الوعي البيئي لدى الطلبة عبر:

1-توعية الطالب بأنهم أكثر العناصر المؤثرة على البيئية، وأن المشكلات البيئية التي تظهر تتوقف على علاقته بالبيئة.

توعية الطالب بكيفية الحد من الأثار السلبية للأنشطة الإنسانية على البيئة.2

تغيير تفكير وسلوكيات الطالب تجاه البيئة وعناصرها.3

4.إتاحة الفرصة للطالب لاكتساب ثقافة بيئية تعمل على حماية البيئة، وعدم استنزاف مواردها

5.تشجيع الطالب على اكتساب المعلومات والمعارف البيئية، وأسباب التلوث، وآليات تجنب ذلك.

توعية الطالب بكيفية التعامل مع ألازمات والكوارث البيئية..6

7.توعية الطالب بأهمية الحفاظ على التراث الثقافي والبيئي بما يحفظ حقوق الأجيال القادمة.

إعداد جيل واعي ومثقف بيئيا..8

استكمال دور الأسرة في توعية الطالب بأهمية الحفاظ على البيئة..9

توعية الطالب بالمشكلات البيئية وكيفية مواجهتها..10

11.العمل على توعية الطالب بأهمية البيئة، وكيفية الحفاظ عليها، والممارسات الإيجابية نحوها عبر استخدام ما هو مهمل ومهمش لإنتاج اعمال فنية تتسم بالجمالية. (Zerouali, 2021)

ويلعب الفن بصورة عامة والتربية الفنية يصوره خاصة دورا في الوعي البيئي انطلاقا من كون البيئة تمثل حيزا للتعبير عما يدور في النفس، فالتربية الفنية (كفيلة في ترسيخ مفهوم الفن بصورته الضرورية للنفس البشرية في حوارها الشاق والمستمر مع الكون المحيط بها، وليس مجرد لهو أو ترف، فأن صح القول "لا فن بلا انسان"، فينبغي القول كذلك " لا انسان بلا فن). (Muzaffar, W.H)

فأضحت التربية الفنية وسيلة لتهذيب وتعديل السلوك الإنساني اتجاه البيئة عبر تربية الذوق الفني لدى الطلبة والتأكيد على انتاج اعمال فنية تتصف بالجمالية من خلال اللجوء الى ما هو مهمل ومهمش في البيئة التي ينتمون اليها ،" أذ يسعى الانسان دائما الى استغلال موارد البيئة بطريقة او بأخرى لإشباع حاجاته الاساسية والثانوية عن طريق الوسائل التكنولوجية ويترجم هذا الاستغلال في صورة العالقة المتبادلة بين الانسان والبيئة فالبيئة البشرية هي تدخل الانسان في احداث تطورات وتغيرات متقدمة فاصبح لدى الانسان وسائل حديثة متطورة زادت من قدرته على التحكم في ظروف البيئة وفي استغلال لمواردها مما يؤدي الى تطوره الحضاري. ان العلاقة بين الانسان والبيئة تشكلان حالة توازن بين عناصر البيئة الطبيعية والحياة البشرية فتزداد قدرته على التجديد والتشكيل طبقا للبيئة المكانية والزمانية الامر الذي يؤدي به الى الابداع والابتكار" (Maqsoud, 1986)

ان تلك العلاقة تحقق من خلال الفن كونه (ما يشتمل عليه من جمال هو وسيلة لتربية الانسان واسباغ الجمال على نفسه وخلق الوحدة والجمال والتناسب والانسجام فيها).(Al-Sayed, 1978)

عبر زيادة الوعي في التقليل من المخلفات البيئية واستخدامها في اشياء مفيدة بإعادة تدويرها لإنتاج اعمال جديدة تتصف بالجمال غير مألوفة سابقا. وهذا يتطلب إعادة استخدام مخلفات بيئية وأعاده تطويعها بالحياة بصورة عامة، وبالفن بصورة خاصة، فالفن يلعب دورا في استدامة الموارد من خلال إعادة استخدامها وتوظيف تلك الموارد والخامات بإنتاج أعمال فنية جديدة كما في درس الاشغال اليدوية، كما في الشكل (1،2،3)

شكل (1)

شكل(2)

شكل(3)

أذ نجد هنا ان الطالب قد عمد الي استخدام مواد مستهلكه موجودة في البيئة التي ينتمي اليها كما يتضح في الشكل (2)على سبيل المثال ، اذ استخدم الطالب هنا الحبال، والمرآه المهملة ليقوم بتجميعها وإعادة صياغتها بشكل فني جديد، وكذلك فيما يخص الشكل (1،3)

فأضحى العمل الفني هنا يشتمل أي شيء وكل شيء متجاوز الاجناس التقليدية عبر استخدام ما هو جاهز ومهمل ليجمع مواد متعددة في قالب بنائي جديد، كالفن الشعبي وغيرها من الفنون.

مؤشرات الإطار النظري:

1-ان استخدام مخلفات البيئة في انتاج اعمال تمتاز بالجمال ما هو الا دليل على الوعي البيئي.

2-تلعب البيئة دورا فعالا في توفير احتياجات الانسان عبر تفاعله مع البيئة المحيطة به.

3-يتكامل الوعي البيئي لدى الافراد من خلال مجموعة من المعطيات التي توفرها البيئة المحيطة به لينضج وينمو ادراكيا.

4- ان أي عمل فني ما هو الا توليفة بين مضمون العمل والمادة.

5-تعتمد الاعمال الفنية الحديثة على استعاضة المخلفات البيئية لإنتاج اعمال تتماشى مع متغيرات العصر.

6- ان التحولات في بنية العمل الفني ماهي الا نتاج للتحملات الفكرية والجمالية والاسلوبية.

الدراسات السابقة ومناقشتها:

بعد اطلاع الباحثة على الدراسات السابقة، لم تجدا أي دراسة تمس موضوع الدراسة الحالية مسا مباشرا، ماعدا دراسة تناولت جزءا من موضوع الدراسة الحالية:

1-دراسة (الزعبي، 2015) (مستوى الوعي البيئي لدى طلبة كلية العلوم التربوية وعلاقته ببعض المتغيرات) لتحقيق أهداف الدراسة أعّد الباحث استبانة تّم التأكد من صدقها وثباتها وتكون مجتمع الدارسة من جميع طلبة كلية العلوم التربوية في جامعة العلوم الإسلامية والبالغ عددهم (576) طالب وطالبة، وقد توصل النتائج الى عدم وجود فروق ذات دلالة عند مستوى الوعي البيئي بحسب متغير النوع الاجتماعي، بينما وجدت فروق ذات دلالة إحصائية تعزى لمتغير التخصص لصالح متغير الارشاد والصحة النفسية.

2- دراسة (بنيان، 2018) (الوعي البيئي لدى طلبة جامعة السليمانية وعلاقته ببعض المتغيرات) أستخدم هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي، وقد تكونت العينة من (258) طالب و طالبة من الاقسام العلمية في

اربع كليات من جامعة السليمانية، أما أداة البحث فقد استخدمت الباحثة أداة خاصة لقياس مستوى الوعي البيئي لدى طلبة الجامعة، وتوصل البحث

الى جملة من النتائج:

1-ان الطلبة لديهم معرفة جيدة بالبيئة، ومستواهم يتعدى مستوى الوسط في الوعي البيئي.

2-لا توجد فروق ذات مستوى دلالة إحصائية بحسب متغير النوع الاجتماعي في مستوى الوعي البيئي.

3-لا توجد فروق ذات مستوى دلالة إحصائية بحسب متغير التخصص في مستوى الوعي البيئي.

4-توجد فروق ذات مستوى دلالة بحسب متغير المرحلة الدراسية في مستوى الوعي البيئي لصالح طلبة المرحلة الأولى.

التعقيب على الدراسات السابقة:

- فسحت المجال امام الباحثة باطلاع على متغيرات تم دراستها سابقا، في محاولة لإيجاد متغيرات جديدة لم تدرس من قبل تمثلت بنتاجات طلبة قسم التربية الفنية بمادة الاشغال اليدوية.

- ساهمت **الدراسات** في اغناء الخلفية المعرفية للباحثة من خلال الاطلاع على محتوى الإطار النظري، علاوة على مساهمتها في صياغة مشكلة البحث الحالي من خلال التركيز عن أهمية الوعي البيئي وعلاقته ببعض المتغيرات. الا ان الدراسة الحالية

لم تستفد من أدوات البحث في الدراسات السابقة كونها اعتمدت استبانة لقياس الوعي البيئي لطلبة الجامعة، بينما البحث الحالي فقد اعتمدت الباحثة على أداة لتحليل محتوى نتاجات الطلبة في مادة الاشغال اليدوية، انطلاقا من كون مجتمع البحث في الدراسات السابقة تمثل بالطلبة اما مجتمع البحث الحالي وعينته فقد تمثل بالنتاجات الفنية للطلبة.

وبناءا على ذلك ومن خلال اطلاع الباحثة على الدراسات السابقة لم تجد في حدود علمها دراسة تناولت الوعي البيئي وتمثلاته بنتاجات طلبة قسم التربية الفنية. لذا عدت هذه الدراسة الأولى على المستوى المحلي، وذلك في حدود علم الباحثة.

الفصل الثلث- (منهجية البحث واجراءاته)

منهجية البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي، لتحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث:

تالف مجتمع البحث الحالي من (50) عملا من نتاجات طلبة المرحلة الثانية (الدراسة الصباحية) لقسم التربية الفنية، كلية الفنون الجميلة-جامعة بغداد، في درس الاشغال اليدوية، للعام الدراسي 2023/2022.

عينة البحث:

قامت الباحثة باختيار عينة البحث مؤلفة من (3) اعمال من نتاجات الطلبة في مادة الاشغال اليدوية، تم اختيارها بطريقة قصدية، اذ تم اختيار الاعمال التي اعتمدت على استخدام المواد المستهلكة في بنائها الشكلي بما يحقق هدف البحث واستبعاد غيرها من الاعمال.

أداة البحث:

تم بناء أداة البحث من خلال الإجراءات الأتية:

الاطلاع على الأدبيات ذات الصلة بموضوع البحث والاستفادة من مؤشرات الإطار النظري، لتحقيق هدف البحث وهو الكشف عن تمثلات الوعي البيئي في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية، وتم صياغتها بشكل اولي وفق المحاور الاتية:

المحور الرئيسي: الوعي البيئي

المحور الثانوي الاول: المواد المستخدمة في التكوين

المحور الثانوي الثاني: أسس التكوين

المحور الثانوي الثالث: أنظمة التكوين

المحور الثانوي الرابع: مفهوم العمل الفني

صدق الأداة:

في البدء تم عرض الأداة بصيغتها الأولية على مجموعة من الخبراء من ذوي الاختصاص، ملحق(1) وبناءً على ملاحظاتهم تم تعديل صياغة بعض الفقرات، باستعمال معادلة (كوبر) حصلت الأداة على صدق ظاهري بلغت نسبته (85%). وأصبحت الأداة بصيغتها النهائية جاهزة للتطبيق، ملحق (2).

ثبات الأداة:

لغرض تحقيق ثبات الأداة تم اتباع طريقتين:

1-الاتفاق عبر الزمن: وكان نسبته (0،95).

2-الاتفاق بين محللين خارجين*: بعد حساب معامل الاتفاق بين المحللين الأول والثاني، أظهرت نسبة الاتفاق (0،80). وكانت نسبة الاتفاق بين الباحثة والمحلل الأول (0،78)، وبين الباحثة والمحلل الثاني (0،83)، والجدول (1) يوضح ذلك:

جدول (1) يوضح معامل الثبات

الثبات	النسبة
الباحثة مع المحلل الأول	0.78
الباحثة مع المحلل الثاني	0.83
المحلل الأول والمحلل الثاني	0.80
الباحثة مع نفسها عبر الزمن	0,95

*-المحلل الأول أ.م .د أباذر عماد محمد، أستاذ في قسم التربية الفنية/كلية الفنون الجميلة/ جامعه بغداد
-المحلل الثاني م .د نجلاء خضير، أستاذة في قسم التربية الفنية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعه بغداد

الوسائل الإحصائية:

اعتمدت الوسائل الإحصائية الآتية في معالجة البيانات، بعد استشارة ذوي الاختصاص[**] في مجال الإحصاء والقياس والتقويم.

1- معادلة كوبر (Cooper) لحساب صدق الأداة.

$$Pa = \frac{Ag}{Dg+Ag}$$

إذ إن:

(Pa): تمثل نسبة الاتفاق

(Ag): تمثل عدد المتفقين

(Dg): تمثل عدد غير المتفقين

2- معادلة هولستي (Holstee) لحساب ثبات الأداة.

$$H = \frac{2(c1,2)}{C1+C2}$$

إذ إن:

(C1,2): تمثل عدد الإجابات المتفق عليه بين المحلل الأول والمحلل الثاني.

(C1): عدد الإجابات التي انفرد بها المحلل الأول.

(C2): عدد الإجابات التي انفرد بها المحلل الثاني.

1- معادلة فيشر

3-معادلة فيشر

ت$_1$× 3+ ت$_2$×2+ ت$_3$×1

الوسط المرجح = ـــــ

ت ك

الوسط المرجح

الوزن المئوي = ـــــ × 100

3

[**] أ. د. وهيب مجيد الكبيسي، قسم علم النفس/ كلية الآداب/ جامعة بغداد.

أ.د. عبد الواحد الكبيسي، مدير مركز طرائق التدريس والتعليم المستمر/ جامعة الأنبار.

تحليل العينات

عينة رقم (1):

خامة العمل: مواد مستهلكه (اسلاك، أوراق)

سنة الإنجاز:2022-2023

القياس:50×70

العائدية: قسم التربية الفنية

تحليل العمل: من خلال المسح البصري يتضح لنا عملا فنيا متالف من مجموعة من الوحدات الشكلية المختلفة من خامات بيئة مستهلكة اجتمعت داخل عمل فني واحد يحده اطار خشبي من جميع الجهات ليوحي لنا بعمل اقرب الى كونه لوحة تجريدية تعتمد الرمزية للوصول الى مضمون للعمل، أذ نجد ان الطالب اعتمد في انتاج عمله الفني على استخدام مواد مستهلكة من البيئة متمثلة بمجموعة من أسلاك نحاسية متشابكة موصول بعضها ببعض تتوسط العمل الفني، إضافة الى مخلفات من الورق، وظفت بشكل جمالي لتوحي لنا بهيئات مختلفة للجسد الإنساني، متناثرة على جانبي العمل، فالتراكب بتلك الخامات خلق لنا جوا من الصراع بين عدة خامات في داخل العمل الفني ذاته، اذ عمد الطالب من هذا التداخل ليرمز الى واقع الصراعات القائمة في الحياة والازدواجية بين (الخير والشر) مثلا (الحرب والسلام) من خلال علاقات تكوينه مختزلة تميل للواقعية عبر التكرارات والتشابك بين الاسلاك النحاسية ومخلفات الورق لتضفي لنا بإيقاعات متعددة من وحدات شكلية استخدمت مخلفات الورق بعد ان لونت ببقايا ومخلفات الشاي لتعطي للعمل توازنا لونيا وكتليا بين تلك الوحدات الشكلية ، ليخلق لنا جوا من الانسجام والايقاعات المتكررة ليعطي قوة تعبيره للعمل الفني فعند النظر الى مضمون العمل الفني نجد ان هناك مجموعة جثث متناثرة لمجموعة من الأشخاص على جانبي اللوحة من الخامة ذاتها، يتوسطها كتلة كبيرة من اسلاك النحاس متشابكة وضفت بطريقه رمزية للتعبير عن الجسد الإنساني ذاته بحاله شعورية أخرى لإعطائه طابع السيادة ومقابل ذلك على الجهة العليا الأخرى نجد الطالب قد وضع حمامة لتدل على السلام من خلال رمزية الحمامة ، فقد استعان الطالب بالرمزية لخلق مناخ مناسب له دلالاته الرمزية ليحقق الجمال، وبهذا حقق الطالب من خلال الاختزالات الشكلية والتضاد الملمسي للوحدات الشكلية استجابات جمالية.

عينة رقم (2)

خامة العمل: مواد مستهلكه (قطع من الحديد)

سنة الإنجاز:2022-2023

القياس:100×30

العائديه: قسم التربية الفنية

تحليل العمل: من خلال المسح البصري نجد عملا فنيا يتكون من مجموعة من القطع الحديدية (البليت) متراكبة بعضها فوق بعض ومجموعة من القضبان الحديدة رتبت بشكل متوازي افقي في اعلى العمل الفني التي بدورها شكلت التكوين العام للعمل والتي بدورها ثبتت على قاعدة الشكل مستطيلة بشكل عمودي بواسطة قضبان حديدة اسطوانية.

وعند النظر لهذا التكوين نرى انه عبارة عن قناع أقرب ما يكون الى الأقنعة الافريقية التي تعود الى المجتمعات القديمة وقد عمد الطالب هنا من خلال التعبير التلقائي للتعبير عن موضوعي الخير والشر من خلال ملامح الشكل فقد امتاز ببساطة التفاصيل واستخدام عناصر هندسية اضافه الى التحوير في شكل الأعضاء الحسية كالأنف والعين والفم لتلائم الغرض التي عدة من اجله حيث أضحت الأقنعة رموزا لسمات مختلفة، بمعنى ان هناك علاقة بين مضمون العمل وواقعه التعبيري. وبهذا يتم الابتعاد عن محاكاة الطبيعة لمجرد التعبير عن الواقع من خلال التراكب الوحدات الشكلية بعضها فوق بعض بنسق فني جميل، اذ عمد الطالب الي استخدام مواد غير تقليديه في انتاج عمله، ان وعي الطالب اتجاه البيئية وكيفية المحافظة عليها من المخلفات التي تضر بالبيئة والصحة العامة ينطلق من انتمائه لها وشعوره بالمسؤولية اتجاهها دفعته للخروج بمخرجات جديدة وتوظيفها في أعمالهم الفنية والابتعاد عن كل ما هو سائد وتقليدي، فالقيمة الجمالية للعمل تنبع من التركيب الشكلي للوحدات التي تألفت من قطع حديدة وقد طوع تلك القطع التي تكون بالعادة صعبة التطويع ، طليت بالوان متعددة باردة وحارة والانسجام بين الحجم والمساحة إضافة الى وحدة الموضوع فأضحى عملا فنيا ذو بنية كتلية اختزالية.

عينة رقم (3)

خامة العمل: مواد مستهلكه (خشب، سيراميك، خوص، أوراق نباتات)

سنة الإنجاز:2022-2023

القياس:80×50

العائديه: قسم التربية الفنية

تحليل العمل: من خلال المسح البصري نجد عملا فنيا يتكون من عدة قضبان خشبية متباينة نسبيا في النسب والاتجاه بإيقاعات متغايرة ومتكررة رصفت بعضها فوق

بعض افقيا وثبتت من الخلف على إطار خشبي بشكل مباشر، إضافة الى ذلك نجد مجموعة من الوحدات الشكلية من مخلفات البيئة، تدخل ضمن هذا التكوين الذي يكون أقرب الى جدارية فنيه مثل قطع متباينة الاحجام من السيراميك واوراق النبات علاوة على قطع مأخوذة من سلال الخوص ترتب عليه تنوع في تباين اشكالها، عولجت بطريقة جمالية محققا بذلك الانسيابية والانسجام والتوازن بين الوحدات الشكلية التي يتكون منها العمل، لإكساب العمل طابعا خاصا به، وبذلك نجد هنا ان الطالب قد استعاض من البيئة تلك الوحدات التي تنوعت في اشكالها وحجمها وتجاوز المواد التقليدية لمثل تلك الاعمال لإنتاج صياغات شكلية جديدة، مغايره للتقاليد في الشكل والتركيب مثيرة جماليا. وقد ترك الطالب اللون للخامة الاصلية، وعمد الى طلاء بعض أجزاء صغيرة من الخشب باللون لخلق حالة من التوازن والديناميكية للعمل مع مكملاتها من مخلفات قطع السيراميك مما أسهم في إعطاء قيمة جمالية للعمل. فقد عبرت تلك التوليفة بين عدة مواد تعبر عن الدفيء والحميمية في ان واحد والقوة في الوقت ذاته، فهي الأقرب الى انتصار الخيال الإنساني على القيم المادية من خلال ذلك نجد ان الطالب حاول من خلال الاختلاف في الوحدات الشكلية لهذا النتاج والذي لا يخلو من الابتكار والذي اقترب فيه من الرمزية، فضلا عن تحقيقه أسس التكوين كالتماثل والتوازن والانسجام في جميع الوحدات التي شكلت العمل برمته.

الفصل الرابع - نتائج البحث ومناقشتها

نتائج البحث ومناقشتها:

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن تمثلات الوعي البيئي في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية، وقد تحقق هذا البحث من خلال بناء اداه خاصة بتحليل الاعمال الفنية، تم تطبيقها على (3) اعمال من نتاجات الطلبة في درس الاشغال اليدوية، وقد أظهرت نتائج البحث المحللة وفقا للوسائل الإحصائية الاتي:

1-المواد المستخدمة في البناء الشكلي: من خلال تطبيق هذه الفقرة أوضحت النتائج ظهورها بواقع (37) تكرارا وبوسط مرجح (2،11) وبنسبة (78%) إذا عمد الطلبة هنا الى استدامة البيئة من خلال اعتماد خامات مهملة في البيئة واعاده صياغتها في بناء شكلي جديد يتصف بالجمالية انطلاقا من وعيهم البيئي.

2-أسس التكوين: من خلال تطبيق هذه الفقرة أوضحت النتائج ظهورها بواقع (36) تكرارا وبوسط مرجح (2,4) وبنسبة (80%) اذ سعى الطلبة من تحليل أعمالهم الى تحقيق تلك الأسس عبر استخدام خامات عدة في نفس النتاج لخلق حاله من الاتزان والايقاع والانسجام والتماثل بين تلك الأسس.

3-أنظمة التكوين: من خلال تطبيق هذه الفقرة كشفت النتائج ظهورها بواقع (36) تكرارا وبوسط مرجح (2) وبنسبة (68%) اذ عمد الطلبة هنا الى إيجاد علاقات بنائية تضم مختلف الخامات في نفس العمل ووضعها بتكوينات مختلفة تربط الشكل بالمضمون.

4- مضمون العمل الفني: من خلال تطبيق هذه الفقرة كشفت النتائج ظهورها بواقع (36) تكرارا، وبوسط مرجح (2) وبنسبة (68%) اذ عمد الطلبة الى استحداث دلالات رمزية جديدة من خلال استحداث ما هو مهمل مهمش في البيئة التي ينتمون لها.

الاستنتاجات:

1-اضحى استعارة خامات مهملة من البيئة لإنتاج اعمال فنية تمتاز بالجمال ما هو الا دلالة على امتلاك الطلبة مستوى من الوعي اتجاه بيئتهم.

2-التمكن من تحقيق أسس التكوين للأعمال الفنية عبر استخدام ما هو مهمل ومهمش في البيئة.

3-لعب الوعي البيئي لدى الطلبة، في تغيير مسار الفن المعاصر والابتعاد عما هو تقليدي في انتاج أعمالهم الفنية.

التوصيات:

1-إضافة بعض المفردات ضمن المناهج الدراسية تخص التوعية البيئية ضمن المراحل الدراسية المختلفة.

2-إقامة ندوات لذوي الاختصاص تخص البيئة وكيفية المحافظة عليها في مختلف المؤسسات التربوية.

3-الاهتمام بالمؤسسات التربوية من خلال التأكيد على دورها الفعال في تحسين الوعي البيئي لدى افرادها.

4-حث الطلبة عبر توعيتهم عن كل ما يخص البيئة وكيفية الحفاظ عليها والاستفادة من مواردها لإنتاج اعمال ذات قيمة جمالية وفنية.

المقترحات:

في ضوء نتائج البحث تقترح الباحثة اجراء الدراسات الاتية:

1- المعطيات البيئية لدى طلبة معهد الفنون الجميلة وانعكاسها في نتاجهم الفني.

2-مستوى الوعي البيئي لدى طلبة كلية الفنون الجميلة وعلاقتها ببعض المتغيرات.

الملاحق

ملحق (1) أسماء السادة الخبراء

ت	أسم الخبير	اللقب العلمي	مكان العمل والتخصص
1	د. صالح احمد مهيدي	أستاذ	كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد./تربية فنية
2	د. هيلا عبد الشهيد	أستاذ	كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد./تربية فنية
3	د. اخلاص ياس	أستاذ	كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد /فنون تشكيلية
4	د. كريم حواس	أستاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد/تربية فنية
5	د. نجلاء خضير	مدرس	كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد/تربية فنية

ملحق (2) الأداة بصيغتها النهائية

المحور الرئيسي	المحور الثانوي	المحور الفرعي	
الوعي البيئي	المواد المستخدمة في البناء الشكلي	مواد مستهلكة	خشب
			حبال
			اسلاك
			لدائن
			معدن
			مصابيح
			أخرى
		مواد غير مستهلكة	
	أسس التكوين	توازن	
		إيقاع	
		انسجام	
		تماثل	
		سيادة	
	أنظمة التكوين	هرمي	
		حر	
		مغلق	
		دائري	
		مركب	
		انتشاري	
	مضمون العمل الفني	واقعي	
		رمزي	

References:

1. A. I. (2002). *Creativity issues and applications.* Cairo: Anglo Egyptian Bookshop.
2. A.-B. M. (1975). *Fundamentals of Art Education* (Vol. 1). Egypt: Dar al-Maarif.
3. A.-M. S. (1988). *The impact of camps in the development of environmental awareness.* (I. o. Research, Ed.) Cairo: (Ain Shams University, ed.) Ain Shams.
4. Abdel -Hafez, T. A.-W. (2016). Beneficked with knowledge and its relationship to the cognitive flexibility of university students. *Professor Magazine*, pp. 358- 409.
5. Abdel Wahab, S. S. (2011). Mental flexibility and its relationship to both the perspective of the future tense and the goals of achievement among faculty members at the university. *Journal of Specific Education Research*(20), pp. 20-78.
6. Al jazzar, M. M. (2009). A media-based program to develop women's environmental awareness in light of their multiple roles. *Journal of Educational Sciences*.
7. Al-Agouz, M. M. (1990). *The role of youth centers in automating the environmental awareness of youth.* Ain Shams, Cairo: Institute of Studies and Educational Works.
8. Al-Sayed, M. A. (1978). *The Educational Miracle of Islam* (Vol. 1). Kuwait: Scientific Research House for Publishing.
9. Al-Sunni and Mahrous, A. Q. (1977). *Art Education Teacher's Guide - Preparatory Stage* (Vol. 1). Bahrain: Ministry of Education.
10. Dardir, A. A. ((W.H)). *Contemporary Studies in Educational Psychology* (Vol. 2). book world.
11. Hassan, I. M. (2004). *The role of environmental programs on local television in developing awareness among adolescents - an applied study.* Cairo: Institute of Graduate Studies for Childhood.
12. Hibeeb, M. A. (1990). A predictive study of the criteria used to detect innovative children. *Journal of the College of Education*, pp. 48 -74.
13. Jilali, L. M. (2011). *Academic achievement* (Vol. 1). Amman, Jordan: Dar Al Masirah for publishing, distribution and printing.
14. Khader, A. I. (2008). *Developing cognitive flexibility and its impact on the acquisition of concepts among a sample of students in the Faculty of Educational Sciences.* Jordan: Department of Educational Psychology, Faculty of Educational Sciences, Yarmouk University.
15. Kinanian, A. (1990). *Psychological foundations for creativity and its development methods.* Kuwait: Al Falah Library.
16. M. P. (2010). *The effect of school guidance on the academic achievement in the secondary stage.* ALamel for Printing and Publishing.
17. Maqsoud, Z. E. (1986). *Environment and man is an Islamic vision.* Kuwait: Daler Scientific Research for Publishing and Distribution.
18. Metwally, b. R. (2007). environmental education.
19. Mohammed, A. I. (1979). *The originality of thinking.* Cairo: The Egyptian Anglo Library.
20. Muzaffar, M. (W.H). Creativity... and Art Education - Problems of Art Education in Islamic Countries.
21. Safia, P. (2016). *The relationship of emotional intelligence to academic achievement among university students.* Department of Social Sciences, College of Social and Humanities, Al Arabiya University Bin Mahdi -Umm Al Bouaie.
22. U. D. (1993). *factors of academicachievement a compratives tady of high and lowachievers.* New Delhi: Northern book centre.
23. Younis, Y. A.-G. (1994). *Teacher's guide to environmental education* (Vols. Ministry of Education, ed). Cairo: Al-Ahram Press.
24. Zerouali, W. (2021). The level of environmental awareness among students of Umm El-Bouaghi University. *Matoon Magazine*, p. 276.

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1288

Investing Random Juxtaposition Method to Generate Creative Ideas in Poster Design: An Empirical Study

Shuruq G Nahhas [a1]

[a] *Assistant Professor, Umm Alqura University,KSA.*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 6 October 2023
Received in revised form 17 October 2023
Accepted 17 October 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
Creative Thinking
Random Juxtaposition,
Advertising Poster
Design Education

ABSTRACT

Design is a creative field that requires creating unusual solutions. For that, many educational institutions focus on preparing a designer capable of creative thinking by unusual using teaching methods. This empirical analytical study focused on applying the Random Juxtaposition method to generate ideas and form creative solutions in the field of advertising design, to achieve the three principles of creative thinking: fluency, flexibility, and originality.

To conduct this study, an experiment was applied to a sample graphic design students. The experiment focused on combining two random words (noun + adjective). Then, finding relationships between them using a mind map.

The results are: The random juxtaposition method is an effective method for generating ideas that achieve the principles of creative thinking - Mind map is contributed to obtaining endless deep ideas - Using creative methods helps break the creative block - Diversity in teaching methods creates enthusiasm within the studio and gives students new skills. This study recommends conducting further research that focus on employing the random juxtaposition method in other fields of arts and design.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: sgnahhas@uqu.edu.sa
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1288
Shuruq G Nahhas: Investing Random Juxtaposition Method to Generate Creative Ideas in Poster Design: An Empirical Study.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

استثمار أسلوب التجاور غير المنتظم لتوليد أفكار إبداعية في تصميم الملصق الإعلاني" دراسة تجريبية"

د. شروق غازي نحاس[1]

الملخص:

يعد التصميم من المجالات الإبداعية، لذلك تلجأ المؤسسات التعليمية لإعداد مصمم قادر على التفكير الإبداعي باستخدام أساليب تدريسية غير تقليدية، وبالتالي تنمية قدرات الطالب ومهاراته. ركزت هذه الدراسة التجريبية على تطبيق أسلوب التجاور غير المنتظم Random Juxtaposition لتوليد الأفكار والحصول على حلول إبداعية في مجال تصميم الإعلانات. وتحقيق مبادئ التفكير الإبداعي: الطلاقة، المرونة، والأصالة. تمت التجربة على عينة من الطالبات بقسم التصميم الجرافيكي. من خلال دمج كلمتين (اسم + صفة) بطريقة غير منتظمة، وإيجاد العلاقات بينها باستخدام الخرائط الذهنية. تلخصت النتائج: يعد أسلوب التجاور الغير منتظم من الأساليب الفعالة لتوليد الأفكار التي تحقق مبادئ التفكير الإبداعي - تساهم الخرائط الذهنية في الحصول على أفكار عميقة لا متناهية - استخدام أساليب غير تقليدية يساعد على كسر الجمود الإبداعي - التنوع في أساليب التدريس يخلق الحماس داخل الاستديو ويكسب الطلاب مهارات جديدة. وحلول تصميمية فعالة. توصي الدراسة لإجراء المزيد من الدراسات التي تركز على توظيف أسلوب التجاور الغير منتظم في مجالات الفنون والتصميم.

الكلمات المفتاحية: التفكير الإبداعي، التجاور غير المنتظم، الملصق الإعلاني، تعليم التصميم.

المقدمة Introduction

يعد الابداع احدى الركائز الأساسية للتصميم، فعلى المصمم انتاج حلول مبتكرة وفعالة تؤدي غرضها الجمال والوظيفي في آن واحد. ولا يتحقق ذلك الا من خلال إعداد مصمم يمتلك المهارات الإبداعية والمعرفية الكافية التي تساعده على مواجهة التحديات وإيجاد الحلول المبتكرة للمشكلات التصميمية.

لذلك تسعى العديد من المؤسسات التعليمية إلى بذل الجهود في إعداد الطلاب وتهيئتهم خلال مراحل الدراسة ليصبحوا مصممين مبدعين. وذلك من خلال ممارسة أساليب واستراتيجيات تساعدهم على توليد الأفكار السريعة والمتنوعة والفعالة، وبالتالي تنمية تفكيرهم الإبداعي.

وهنا يأتي دور معلمي التصميم في ممارسة أساليب واستراتيجيات مبتكرة تتخلل المراحل التصميمية للمشاريع الدراسية، وتساعد على خلق جو من المتعة والحماس والخيال اللامتناهي داخل الاستديو، وتحفز الطلاب على التفكير بعمق ورؤية المشكلة من أبعاد ووجهات نظر مختلفة (Kilicaslan, & Ziyrek, 2012).

فالتفكير الإبداعي هو عملية منظمة تبدأ في المراحل الأولى من العملية التصميمية، وترتكز على استكشاف العلاقات والروابط بين المفاهيم والكلمات والصور والعناصر، وبالتالي توليد كمية كبيرة من الأفكار المتنوعة في اتجاهاتها وتطبيقاتها، والتي تساعد على انتاج حلول مبتكرة غير مألوفة، خلال فترة زمنية محددة.

[1] أستاذ مساعد، جامعة أم القرى. المملكة العربية السعودية.

وتتنوع أساليب التفكير الإبداعي، مما يجعلها قابله للتطبيق في العديد من المجالات بما يتناسب مع طبيعة المجال، سواء كانت فنية، أدبية، أو حياتية. كما ترتكز جميع الأساليب على تحقيق مبادئ التفكير الإبداعي الثلاثة: الطلاقة، المرونة، والأصالة. ومن هذه الأساليب: المحاكاة، التحليل، العلاقات الاجبارية، قائمة المواصفات، عكس المشكلة، العصف الذهني، الخرائط الذهنية، قوائم التحقق والفحص، التجاور غير المنتظم، وغيرها المزيد (Jrwan, 2013).

لذلك حظي موضوع التفكير الإبداعي في تعليم التصميم باهتمام العديد من الباحثين، فأجريت العديد من الدراسات لقياس مدى فاعلية تجربة الأساليب التدريسية المبتكرة في تنمية التفكير الإبداعي لدى الطالب، من خلال العمل التعاوني. وجميع هذه الدراسات اثبتت فاعليتها في توليد الأفكار اللامتناهية، والمتنوعة، والفعالة، والمبتكرة. فعلى سبيل المثال، اثبتت دراسة Aljaf (2022)، فاعلية استراتيجية المتشابهات التي تقوم على الاستعارة والمجاز والتمثيل بشكل منظم في مادة الأشغال اليدوية. كما اثبتت دراسة Ahmad (2021)، فاعلية تطبيق أسلوب سكامبر SCAMBR على عناصر متنوعة من الحيوانات لتصميم وحدات مبتكرة مرتبطة بالفن السرياني، وذلك من خلال الدمج بين خصائص الحيوانات واشكالها. بالإضافة إلى دراسة Lucero (2016)، الذي قام بتجربة نوعين من البطاقات لتوليد الأفكار، وهما: (1) بطاقات بليكس PLEX (Playful Experiences)، والتي تعتمد على عدة مراحل تبدأ بالعصف الذهني، وبعدها السيناريو، وتنتهي بالحل التصميمي. (2) بطاقات الالهام التي تحتوي على صور وفيديوهات تساعد على ابتكار الحلول الإبداعية. والعديد من الدراسات الأخرى في مجالات غير الفن والتصميم.

لذلك سيتم التركيز في هذه الدراسة على تطبيق أسلوب التجاور غير المنتظم Random Juxtaposition واستثماره لتوليد الأفكار وابتكار حلول تصميمية غير مألوفة في مجال تصميم الملصقات الإعلانية. حيث أن مجال تصميم الإعلانات من المجالات التي تطلب حلول مبتكرة غير مألوفة، وذلك لتحقيق عامل الجذب المطلوب لمحتوى ورسالة الإعلان.

مشكلة البحث Problem Statement

يواجه العديد من طلاب التصميم صعوبات للخروج بأفكار إبداعية لحل المشكلات التصميمية، وبما أن الإبداع هو أساس التصميم، فعلى المعلم التنوع في استخدام الأساليب التدريسية المبتكرة، وذلك لتنمية الحس الإبداعي لدا الطلاب وتحفيزهم على الانطلاق بخيالهم إلى أفاق لا محدودة، والتفكير العميق في المشكلة من جوانب مختلفة. مما يساعد على إعداد مصمم قادر على مواجهة التحديات التصميمية، وادراكها، ودراستها من جوانب متنوعة، وترجمتها بصرياً بصورة فعالة مبتكرة.

تشكلت فكرة هذه الدراسة من خلال خبرة الباحثة في مجال تعليم التصميم، فقد لاحظت أهمية التنوع في الأساليب التدريسية لتحفيز الطلاب وتنمية مهاراتهم الذهنية والتصميمية، وبالتالي مساعدتهم على ابتكار حلول إبداعية فعالة.

فقد اقترحت الباحثة تطبيق أسلوب التجاور غير المنتظم Random Juxtaposition كإحدى أساليب توليد الأفكار، وبالتالي حل المشكلات التصميمية في مجال تصميم الملصقات الإعلانية. وهذا الأسلوب احدى الأساليب الفعالة المطبقة في العديد من مجالات الحياة والفنون والأدب.

يعتمد هذا الأسلوب على الدمج بين كلمتين (اسم + صفة) بطريقة عشوائية، من خلال إيجاد العلاقات والروابط فيما بينها باستخدام الخرائط الذهنية، التي تساعد بدورها على تحفيز الدماغ على العمل والتفكير بعمق في المشكلة من جوانب مختلفة، وإيجاد حلول تصميمية غير نمطية تحقق الغرض منها جمالياً ووظيفياً، وتحقق مبادئ التفكير الإبداعي الثلاثة (الطلاقة، المرونة، والأصالة).

سؤال البحث Research Question

ما مدى فاعلية أسلوب التجاور غير المنتظم Random Juxtaposition لتوليد الأفكار الإبداعية في مجال تصميم الملصقات الإعلانية؟ وما مدى تحقيقه لمبادئ التفكير الإبداعي الثلاثة: الطلاقة، المرونة، والأصالة؟

أهداف البحث Research Objectives

تتلخص أهداف البحث في التالي:

- قياس مدى فاعلية أسلوب التجاور غير المنتظم Random Juxtaposition لتوليد أفكار ابداعية، وبالتالي إيجاد حلول تصميمية في مجال تصميم الملصقات الإعلانية.
- قياس مدى تحقيق الحلول التصميمية المقترحة لمبادئ التفكير الإبداعي الثلاثة (الطلاقة، المرونة، والأصالة).

أهمية البحث Research Significance:

تكمن أهمية الدراسة في النقاط التالية:

- حث معلمي التصميم على تطبيق أساليب تدريسية مبتكرة في المشاريع المقدمة للطلاب وذلك لخلق بيئة تعليمية فعالة ملهمة ومحفزة للطلاب للتفكير العميق، وبالتالي الخروج بأفكار إبداعية غير مألوفة.
- فتح الآفاق أمام الطلاب لاستخدام أساليب التفكير الإبداعي عند العمل على مشاريع التصميم، وبالتالي تقديم الحلول الفعالة والغير مألوفة.
- تحفيز الطلاب على العمل التعاوني من خلال مشاركة الأفكار والمقترحات والمناقشات في مجموعات صغيرة، وبالتالي رؤية المشكلة من أبعاد وجوانب مختلفة.

حدود البحث Delimitation:

الموضوعية: استثمار أسلوب التجاور غير المنتظم Random Juxtaposition لتصميم الملصقات الإعلانية في مقرر تصميم الدعاية والإعلان.

المكانية: استديو التصميم في كلية التصاميم والفنون بجامعة أم القرى في مكة المكرمة.

البشرية: 24 طالبة بكالوريوس من قسم التصميم الجرافيكي، قسموا في ستة فرق، في كل فريق اربع طالبات.

منهج البحث Research Method:

يتبع البحث المنهج التجريبي، وذلك من خلال تجربة الأسلوب المقترح على مجموعة من الطالبات، وتحكيم مخرجات التجربة من قِبل أكاديميين متخصصين في التصميم.

مصطلحات البحث:

التفكير الإبداعي Creative Thinking:

عملية ذهنية نشطة تساعد على توليد أفكار جديدة وفعالة لحل المشكلات التصميمية من خلال استراتيجيات وأساليب متنوعة غير تقليدية. وتركز على دراسة واستكشاف العلاقات بين عنصرين قد يكونا مترابطين أو غير مترابطين، فينتج عنصر ثالث متفرد وفعال. يمكن تطبيق التفكير الإبداعي في العيديد من مجالات الحياه العلمية والعملية، سواء كانت لفظية أو مرئية.

وللتفكير الإبداعي ثلاثة مبادئ أساسية: الطلاقة، المرونة، والأصالة.

- الطلاقة: يرتبط بالجانب الكمي للإبداع، ويكمن في القدرة على توليد اكبر عدد من الأفكار في فتره زمنية محددة.
- المرونة: يرتبط بالجانب النوعي للإبداع، ويكمن في القدرة على توليد أفكار ذات أبعاد مختلفة خلال فترة زمنية محددة.
- الأصالة: يرتبط بالتميز والندرة في الفكر والقدرة على الخروج بأفكار غير مألوفة.

(Kilicaslan, & Ziyrek, 2012)، (Jrwan, 2013) .

التجاور غير المنتظم Random Juxtaposition:

احدى الأساليب المستخدمة لتوليد الأفكار للحصول على حلول جديدة ومبتكرة، والتي يصعب الحصول عليها بالأساليب التقليدية. ويعتمد في أساسه على العصف الذهني والخرائط الذهنية. ويمكن تطبيقه في العديد من المجالات: كالفن، والتصميم، والأدب، وغيرها.

كما يركز على تكوين علاقات بين عنصرين متجاورين بطريقة غير منتظمة أو عشوائية، وبالتالي تحفيز العملية الإبداعية. قد تكون هذه العناصر صور أو كلمات أو مفاهيم. وقد تكون متنافرة، أو متشابهة لدرجة بسيطة، فمن خلال المقارنة فيما بينها واستكشاف أوجه التشابه والاختلاف، يمكن للفرد الحصول على نتائج متنوعة وفريدة وأفكار لا متناهية. (Kittelstad, 2020)، (Schweitzer, 2016), (Koestler,1964)

الخرائط الذهنية Mind Maps

تعد من الأساليب الحديثة البسيطة والفعالة التي تساعد على ترتيب وتنظيم الأفكار واستنتاج العلاقات بين المتغيرات، وبالتالي تنمية مهارات التفكير: المقارنة، التمييز، التتابع، التصنيف، الاستدلال.

وهي عبارة عن مخطط تستخدم فيه الكتابات، الرموز، الصور، والألوان. يبدأ بالتدرج من الفكرة الأساسية (كلمة، أو مفهوم، أو عبارة)، التي تتفرع إلى أفكار ثانوية بكل الاتجاهات، وفروع أكثر فأكثر، مما يساعد على فهم واستكشاف العلاقات والروابط بين الأفكار من نواحي مختلفة، وبالتالي الاستمرارية في توليد الأفكار الخيالية والعميقة.

وفي الغالب تستخدم في المراحل الأولى من المشاريع التصميمية الجماعية أو الفردية، لتبسيط الأفكار المعقدة والتوصل إلى الحلول التصميمية الفعالة والمبتكرة.

تستخدم الخرائط الذهنية في: العصف الذهني، التفكير البصري، تقوية الذاكرة، حل المشكلات، التقييم، التعليم. (Alfakhri, 2018)، (Abdulraof, 2015).

الملصق الإعلاني Advertising Poster

وسيلة من وسائل الاتصال البصري تنقل رسالة ما إلى جمهور معين من خلال الصور، الأشكال، الخطوط، والألوان المرتبة بأسلوب معين معتمدة على أسس بنائية، لتحقيق الغاية المرجوة منه وظيفياً وجمالياً.

تتنوع الملصقات في أنواعها فمنها: التوعوي، التجاري،. الثقافي، التعليمي، والإعلامي، (Behansi, 2019).

التجربة العملية:

تنقسم التجربة إلى ثلاثة مراحل: تطبيق التجربة، تقييم التجربة، تحليل التصاميم مرفقة بنتائج الاستبيان.

المرحلة الأولى: تطبيق التجربة:

وصف التجربة: تطبيق أسلوب التجاور غير المنتظم Random Juxtaposition لابتكار حلول تصميمة إبداعية في مجال تصميم الملصقات الإعلانية.

أهداف التجربة: تتلخص في النقاط التالية:

1 - تنمية مهارات الطالب الذهنية التي تحفز الدماغ على توليد كمية كبيرة من الأفكار المتنوعة والفعالة خلال فترة زمنية محددة.

2 - تنمية مهارات الطالب المعرفية من خلال استخدام الخرائط الذهنية التي تساعد على استكشاف العلاقات والروابط بين الكلمات المتنوعة.

3 - تنمية مهارات الطالب التعاونية من خلال التفكير الجماعي مع أعضاء الفريق، وبالتالي تبادل الأفكار، والمعارف، ووجهات النظر المختلفة، للخروج بأفكار جديدة وفعالة.

4 - تنمية مهارات الطالب الخيالية من خلال الرسم اليدوي، والذي يساعد على ترجمة النصوص إلى عناصر مرئية، وبالتالي رؤية الأفكار بصرياً.

عينة التجربة: 24 طالبة في مرحلة البكالوريوس قسموا الى ستة فرق (4 طالبات في الفريق).

مخرجات التجربة:

- خريطة ذهنية للكلمتين.
- ثلاثة ملصقات إعلانية متنوعة تعكس الكلمتين المختارتين.

أدوات التجربة: موضحة في (شكل 1)

1 - فئتين من البطاقات (الأسماء - الصفات). تم تحديد كلمات البطاقات من الكلمات الشائعة في الإعلان، موضحة في الجدول التالي:

الأسماء	حجرة - لوحة - بحر - تلفزيون - اكسسوارات - شامبو - مدرسة - صورة - حديقة - فواكه - ألوان محيط - ضوء - مرآة - فندق - تفاح - شنطة - وردة - سينما - قطة - مجوهرات - صابون.
الصفات	سعيد - جميل - مخيف - لامع - عميق - سحري - ناعم - سري - فريد - لطيف - لذيذ - شجاع - حالم كريم - مرح - صحي - مفيد - مريح - ساطع - مضيء.

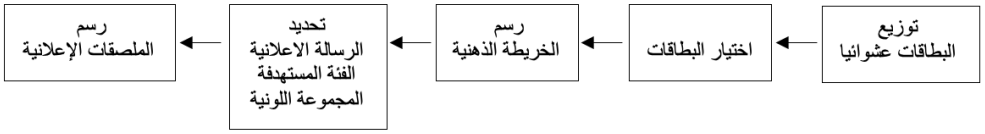
2 - ستة لفات من الورق الأبيض (لفة لكل فريق).

3 - أقلام رصاص وأقلام تلوين.

شكل 1: أدوات التجربة (البطاقات، الورق، الأقلام)

<u>خطوات التجربة:</u>

مرت التجربة بخمسة خطوات موضحة في (شكل 2،3)



أولاً: توزيع البطاقات في فئتين (الأسماء – الصفات) مقلوبة على طاولة، بحيث يكون محتواها غير مرئي للطالبات.

ثانياً: يختار كل فريق بطاقة واحدة من فئة الأسماء وبطاقة واحدة من فئة الصفات بشكل عشوائي.

ثالثاً: يرسم كل فريق خريطة ذهنية للكلمتين (الاسم + الصفة). متفرعة لمجالات مختلفة: (رياضية، ترفيهية، فنية، صحية، وغيرها)، ويتفرع كل مجال إلى أجزاء اصغر فأصغر، مرتبطة به، وهكذا.

رابعاً: يستخرج كل فريق ثلاثة رسائل إعلانية من الخريطة الذهنية مع تحديد الفئة المستهدفة، بالإضافة إلى نوع الإعلان (توعوي، تجاري، تعليمي،...)، واختيار الألوان والخطوط المناسبة للرسالة الإعلانية والفئة المستهدفة.

خامساً: يرسم كل فريق يدوياً ثلاثة ملصقات إعلانية تعكس الكلمتين المختارتين ولها رسالة واضحة.

شكل 2: خطوات التجربة (توزيع واختيار البطاقات، رسم الخريطة الذهنية، رسم الملصقات الإعلانية)

شكل 3: مخرجات التجربة المطلوبة من كل مجموعة

المرحلة الثانية: تقييم التجربة:

أداة التقييم: الاستبيان

عدد المقيمين: 22 فرد من الاكاديميين المتخصصين في التصميم

هدف الاستبيان: معرفة آراء المتخصصين في الفنون والتصميم عن مدى فاعلية أسلوب التجاور غير المنتظم Random Juxtaposition في توليد الأفكار الإبداعية في مجال تصميم الملصقات الإعلانية من خلال استبانة.

مضمون الاستبيان:

تضمنت قياس المعايير التالية:

1 - تحقق مبدأ الطلاقة من خلال القدرة على انتاج عدد كبير من الأفكار.

2 - تحقق مبدأ المرونة من خلال التنوع في الأفكار المطروحة بحيث تتناسب مع صياغات متعددة.

3 - تحقق مبدأ الأصالة من خلال التميز في الأفكار وخروجها عن المألوف.

4 - الحلول التصميمية تعكس الكلمتين المختارتين بوضوح.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1288
Shuruq G Nahhas: Investing Random Juxtaposition Method to Generate Creative Ideas in Poster Design: An Empirical Study. *Al-Academy Journal* - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

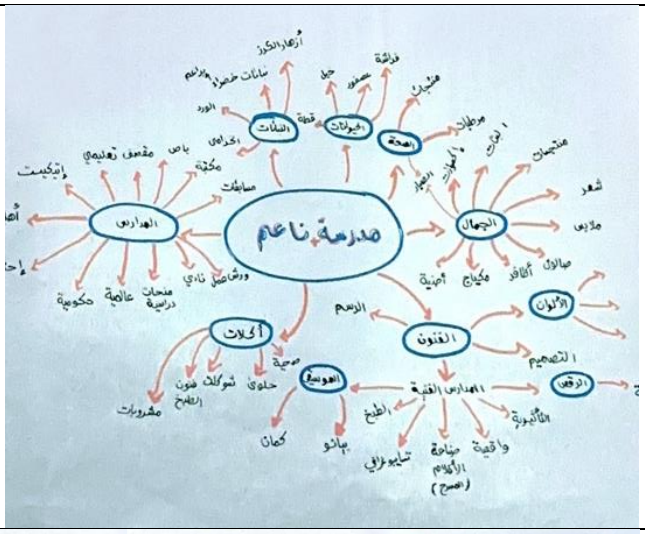
المرحلة الثالثة: تحليل التصاميم مرفقة بنتائج الاستبيان:

الحل التصميمي 1

الكلمات المختارة

الاسم: مدرسة - الصفة: ناعم.

الخريطة الذهنية ومضمونها



مضمون الخريطة:
تتفرع الخريطة الى المجالات: الجمال، التعليم، الفنون، الأكلات، والبيئة. وكل مجال يتفرع إلى أقسام أكثر.

الملصقات

الملصق الأول الملصق الثاني الملصق الثالث

وصف الملصقات

تتضمن الملصقات عناصر مرتبطة بالكلمتين المختارتين (مدرسة + ناعم)، وتتنوع في أفكارها وانواعها الإعلانية.

الملصق الأول: ملصق توعوي عن عدم اهمال الصحة مقابل الجمال. يعكس الملصق ما تتعرض له راقصة الباليه من تمزقات في الأرجل نتيجة الاستمرار في التدريب لفترات طويلة.

الملصق الثاني: ملصق تجاري عن مدرسة باليه. يعكس احساس النعومة والأنوثة من خلال العناصر المستخدمة (اللون الأحمر الوردي، الخلفية البيضاء، الورد المتناثر)

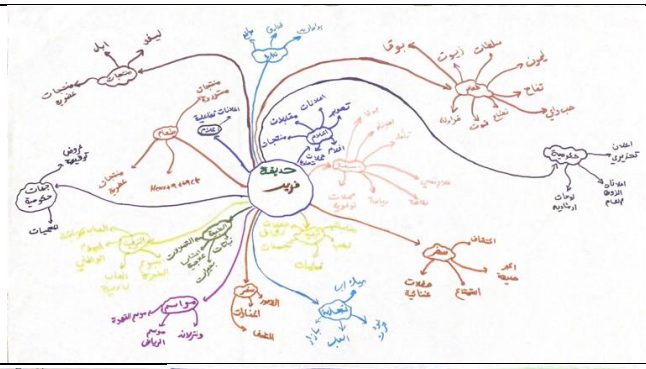
الملصق الثالث: ملصق تجاري عن منتج يعطي إحساس بالنعومة والأنوثة.

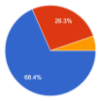
نتائج الاستبيان للحل التصميمي 6

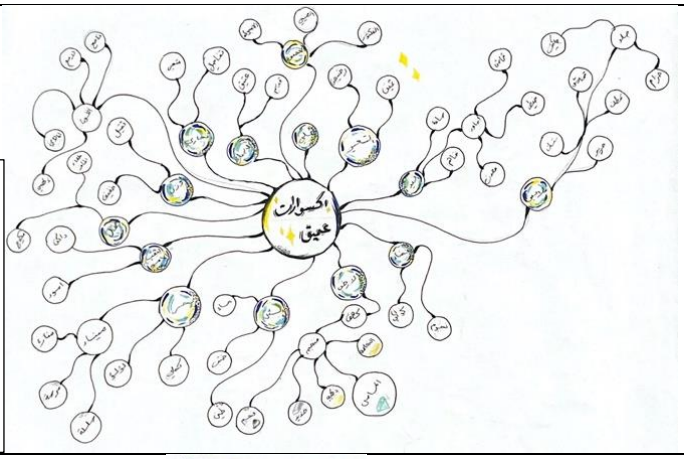
		التكرارات	
تحقق مبدأ الطلاقة	يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق مبدأ الطلاقة هو 2.9 وذلك يظهر في تفرع الخريطة الذهنية إلى عدد كبير من الكلمات المرتبطة بالكلمتين المختارتين.	اوافق	20
		نوعاً ما	2
		لا أوافق	0
		التكرارات	

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1288
Shuruq G Nahhas: Investing Random Juxtaposition Method to Generate Creative Ideas in Poster Design: An Empirical Study. *Al-Academy Journal* - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تحقق مبدأ المرونة	يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق مبدأ المرونة هو 2.8 وذلك يظهر في تنوع الملصقات في مواضيعها وأنواعها، فمنها التجارية و التوعوية.	اوافق	18	
		نوعاً ما	4	
		لا أوافق	0	
تحقق مبدأ الأصالة	يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق مبدأ الأصالة هو 2.5 وذلك يظهر من خلال التميز في الأفكار وخروجها عن المألوف.	التكرارات		
		اوافق	13	
		نوعاً ما	9	
		لا أوافق	0	
ترابط الكلمتين والتصميم	يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق الترابط بين الكلمتين (مدرسة+ ناعم) والحلول التصميمية هو 2.6، فيظهر ذلك في إحساس النعومة من خلال ربط التصاميم بالجانب الأنثوي في العناصر المستخدمة (اللون والشكل). كما تتجسد كلمة المدرسة من خلال الإعلان عن الجانب التعليمي لرقصة الباليه، والجانب التوعوي لمدرسة الباليه.	التكرارات		
		اوافق	15	
		نوعاً ما	6	
		لا أوافق	1	

الحل التصميمي 2		
الكلمات المختارة	الاسم: حديقة - الصفة: فريد.	
الخريطة الذهنية ومضمونها		**مضمون الخريطة:** تتفرع الخريطة الى المجالات: الجمال، التعليم، الفنون، الأكلات، والبيئة. وكل مجال يتفرع إلى أقسام أكثر.
الملصقات		الملصق الأول الملصق الثاني الملصق الثالث

وصف الملصقات	تتضمن الملصقات عناصر مرتبطة بالكلمتين المختارتين (حديقة + فريد). وتتنوع في أفكارها وانواعها الإعلانية. الملصق الأول: ملصق تجاري لمنتج عصير طبيعي. يعكس الملصق إحساس التفرد لهذه الماركة والتي تصنع عصائرها الطبيعية بطريقة مختلفة. الملصق الثاني: ملصق ثقافي عن جعل الطبيعة مصدر إلهام للمصممين والفنانين، لصنع أعمال فريدة ومختلفة. الملصق الثالث: ملصق توعوي عن اليوم العالمي لليوغا، والذي تعطي الشخص الذي يمارسها بشكل منتظم نوع من التفرد والاختلاف.			
نتائج الاستبيان للحل التصميمي 2				
تحقق مبدأ الطلاقة	يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق مبدأ الطلاقة هو 2.8 وذلك يظهر من خلال تفرع الخريطة الذهنية إلى عدد كبير من الكلمات المرتبطة بالكلمتين المختارتين.	**التكرارات**		
		اوافق	19	
		نوعاً ما	3	
		لا أوافق	0	
تحقق مبدأ المرونة	يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق مبدأ المرونة هو 2.6 وذلك يظهر في تنوع الملصقات في مواضيعها وأنواعها، فمنها التجارية و التوعوية والثقافية.	**التكرارات**		
		اوافق	16	
		نوعاً ما	5	
		لا أوافق	1	
تحقق مبدأ الأصالة	يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق مبدأ الأصالة هو 2.6 وذلك يظهر من خلال التميز في الأفكار وخروجها عن المألوف.	**التكرارات**		
		اوافق	14	
		نوعاً ما	8	
		لا أوافق	0	
ترابط الكلمتين والتصميم	يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق الترابط بين الكلمتين (حديقة + فريد) والحلول التصميمية هو 2.7 فجميع الحلول تتضمن عنصر الطبيعة والذي يرتبط بكلمة حديقة، باختلاف رسائلها الإعلانية، وتعكس جميعها معنى التفرد من خلال مضمونها.	**التكرارات**		
		اوافق	16	
		نوعاً ما	6	
		لا أوافق	0	

<table>
<tr><td colspan="4">الحل التصميمي 3</td></tr>
<tr><td>الكلمات المختارة</td><td colspan="3">الاسم: اكسسوارات - الصفة: عميق.</td></tr>
<tr><td>الخريطة الذهنية ومضمونها</td><td colspan="3"> 

مضمون الخريطة: تتفرع الخريطة الى المجالات: الجمال، التعليم، الفنون، الأكلات، والبيئة. وكل مجال يتفرع إلى أقسام أكثر.</td></tr>
<tr><td>الملصقات</td><td colspan="3">

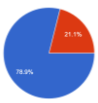
الملصق الأول الملصق الثاني الملصق الثالث</td></tr>
<tr><td>وصف الملصقات</td><td colspan="3">تتضمن الملصقات عناصر مرتبطة بالكلمتين المختارتين (اكسسوارات + عميق). وتتنوع في أفكارها وانواعها الإعلانية.
الملصق الأول: ملصق تجاري عن رحلة استكشافية في أعماق المحيط. يعكس الملصق العمق الناتج عن الغوص في أعماق البحار.
الملصق الثاني: ملصق تجاري عن رحلة استكشافية للتنقيب عن الأحجارالكريمة. يعكس الملصق العمق الناتج عن الحفر والتنقيب.
الملصق الثالث: ملصق تجاري عن اكسسوار يحمل حجر كريم. يعكس الملصق إحساس العمق الناتج عن لون الحجر الغامق، وطرق الحصول عليه من خلال التنقيب.</td></tr>
<tr><td colspan="4">نتائج الاستبيان للحل التصميمي 3</td></tr>
<tr><td>تحقق مبدأ الطلاقة</td><td>يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق مبدأ الطلاقة هو 2.4 وذلك يظهر من خلال تفرع الخريطة الذهنية إلى عدد كبيرة من الكلمات المرتبطة بالكلمتين المختارتين.</td><td>التكرارات
اوافق 18
نوعاً ما 4
لا أوافق 0</td><td> </td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>التكرارات</td><td></td></tr>
</table>

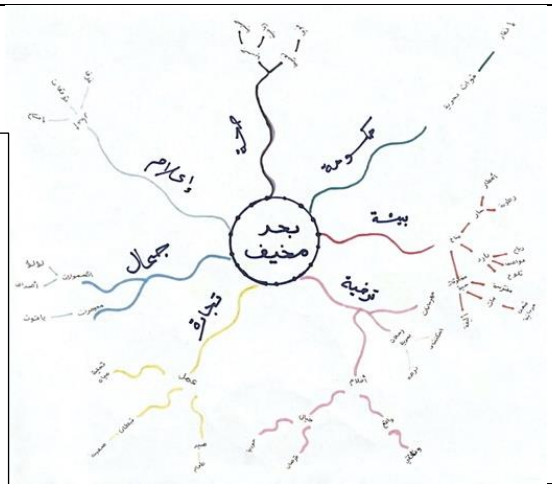
تحقق مبدأ المرونة	يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق مبدأ المرونة هو 2.6 وذلك يظهر من خلال تنوع الملصقات في مواضيعها التجارية، فمنها مرتبط بمنتج ومنها مرتبط برحلات استكشافية.	اوافق	15	
		نوعاً ما	7	
		لا أوافق	0	
تحقق مبدأ الأصالة	يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق مبدأ الأصالة هو 2.8 من خلال التميز في الأفكار وخروجها عن المألوف.	التكرارات		
		اوافق	18	
		نوعاً ما	4	
		لا أوافق	0	
ترابط الكلمتين والتصميم	يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق الترابط بين الكلمتين (اكسسوارات + عميق) والحلول التصميمية هو 2.7 فجميعها تتضمن الاكسسوار او الكلمات المرتبطة به كالأحجار والمجوهرات كعنصر رئيسي لرسالة الملصق، كما أنها تعكس معنى العمق في مضمونها، وألوانها.	التكرارات		
		اوافق	17	
		نوعاً ما	5	
		لا أوافق	0	

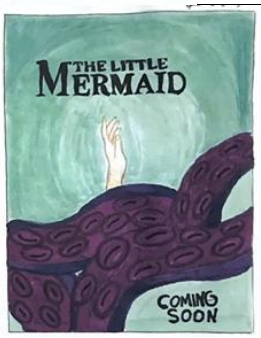
الحل التصميمي 4	
الكلمات المختارة	الاسم: تلفزيون - الصفة: لامع.
الخريطة الذهنية ومضمونها	

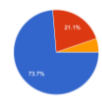
مضمون الخريطة:
تتفرع الخريطة الى المجالات: التجارة، الصحة، الثقافة، الترفيه، والتعليم. وكل مجال يتفرع إلى أقسام أكثر.

<table>
<tr><td>الملصقات</td><td colspan="3">

الملصق الأول الملصق الثاني الملصق الثالث</td></tr>
<tr><td>وصف الملصقات</td><td colspan="3">تتضمن الملصقات عناصر مرتبطة بالكلمتين المختارتين (تلفزيون + لامع). وتتنوع في أفكارها وانواعها الإعلانية.
الملصق الأول: ملصق توعوي عن يوم القلب العالمي. يظهر الملصق صفة اللمعان الناتجة من خلال المحافظة على صحة القلب، بمشاهدة كل ما يجلب السعادة.
الملصق الثاني: ملصق ثقافي عن رواد الفضاء السعوديين. يظهر الملصق صفة اللمعان من خلال بريق التلفاز عند متابعة عن رحلة الرواد في الفضاء.
الملصق الثالث: ملصق تجاري عن مدينة ألعاب الكترونية، فاستخدمت عبارة تذكرتك جاهزة العبها ولمعها.</td></tr>
<tr><td colspan="4">نتائج الاستبيان للحل التصميمي 4</td></tr>
<tr><td>تحقق مبدأ الطلاقة</td><td>يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق مبدأ الطلاقة هو 2.9 وذلك يظهر من خلال تفرع الخريطة الذهنية إلى عدد كبير من الكلمات المرتبطة بالكلمتين المختارتين.</td><td>التكرارات
اوافق 20
نوعاً ما 2
لا أوافق 0</td><td> </td></tr>
<tr><td>تحقق مبدأ المرونة</td><td>يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق مبدأ المرونة هو 2.6 وذلك يظهر من خلال تنوع الملصقات في مواضيعها وأنواعها، فمنها التجارية والتوعوية والثقافية.</td><td>التكرارات
اوافق 16
نوعاً ما 5
لا أوافق 1</td><td> </td></tr>
<tr><td>تحقق مبدأ الأصالة</td><td>يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق مبدأ الأصالة هو 2.7 من خلال التميز في الأفكار وخروجها عن المألوف، فغالبية الأفكار ارتبطت بعناصر خيالية.</td><td>التكرارات
اوافق 18
نوعاً ما 3
لا أوافق 1</td><td> </td></tr>
<tr><td>ترابط الكلمتين والتصميم</td><td>يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق الترابط بين الكلمتين (تلفزيون + لامع) والحلول التصميمية هو 2.7 فيظهر التلفزيون والشاشة في جميع الملصقات كعنصر أساسي، وينعكس معنى اللمعان والتألق من خلال الرسائل الإعلانية لكل ملصق.</td><td>التكرارات
اوافق 17
نوعاً ما 5
لا أوافق 0</td><td>  </td></tr>
</table>

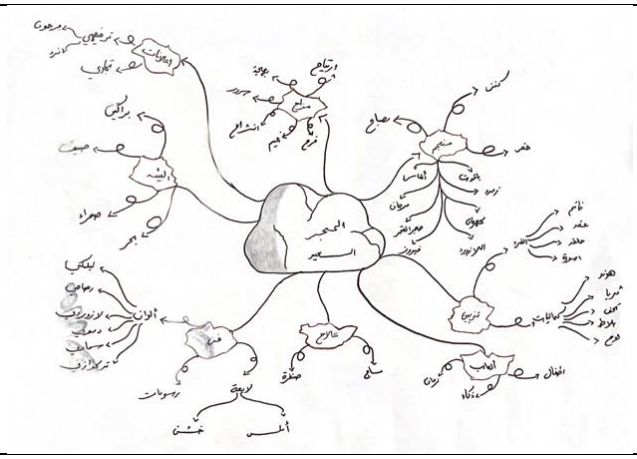
<table>
<tr><th colspan="4">الحل التصميمي 5</th></tr>
<tr><td>الكلمات المختارة</td><td colspan="3">الاسم: بحر - الصفة: مخيف.</td></tr>
<tr><td>الخريطة الذهنية ومضمونها</td><td colspan="3"> 

مضمون الخريطة:
تتفرع الخريطة الى المجالات: الترفيه، الصحة، الإعلام، الجمال، التجارة، والبيئة. وكل مجال يتفرع إلى أقسام أكثر.</td></tr>
<tr><td>الملصقات</td><td colspan="3"> 

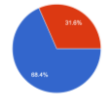
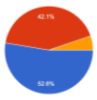
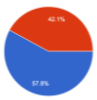
الملصق الأول الملصق الثاني الملصق الثالث</td></tr>
<tr><td>وصف الملصقات</td><td colspan="3">تتضمن الملصقات عناصر مرتبطة بالكلمتين المختارتين (بحر + مخيف). وتتنوع في أفكارها وانواعها الإعلانية.
الملصق الأول: ملصق تجاري عن فيلم رعب في أعماق البحار. يعكس الملصق إحساس الخوف الناتج عن ظهور اخطبوط عملاق، وظهور اليد التي تطلب النجاة.
الملصق الثاني: ملصق تجاري لإحدى الماركات يعكس قوة اللؤلؤ المستخدم لديهم. يعكس الملصق إحساس القوة والخوف من خلال ظهور القرش.
الملصق الثالث: ملصق توعوي عن صيد المخلوقات البحرية لغرض الزينة. يعكس الملصق إحساس الخوف الناتج عن تضرر الحياة البحرية.</td></tr>
<tr><th colspan="4">نتائج الاستبيان للحل التصميمي 5</th></tr>
<tr><td>تحقق مبدأ الطلاقة</td><td>يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق مبدأ الطلاقة هو 2.6 وذلك يظهر من خلال تفرع الخريطة الذهنية إلى عدد لا بأس به من الكلمات المرتبطة بالكلمتين المختارتين.</td><td>التكرارات
اوافق 15
نوعاً ما 6
لا أوافق 1</td><td>  </td></tr>
</table>

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1288
Shuruq G Nahhas: Investing Random Juxtaposition Method to Generate Creative Ideas in Poster Design: An Empirical Study. *Al-Academy Journal* - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تحقق مبدأ المرونة	يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق مبدأ المرونة هو 2.6 وذلك يظهر من خلال تنوع الملصقات في مواضيعها وأنواعها، فمنها التجارية و التوعوية.	**التكرارات**		
		اوافق	15	
		نوعاً ما	6	
		لا أوافق	1	
تحقق مبدأ الأصالة	يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق مبدأ الأصالة هو 2.6 من خلال التميز في الأفكار وخروجها عن المألوف وارتباطها بعناصر خيالية.	**التكرارات**		
		اوافق	15	
		نوعاً ما	7	
		لا أوافق	0	
ترابط الكلمتين والتصميم	يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق الترابط بين الكلمتين (بحر+ مخيف) والحلول التصميمية هو 2.6 فاستخدم البحر كعنصر أساسي في جميع الملصقات على اختلاف رسائلها الإعلانية، والتي ترتبط بإحساس الرعب والخوف.	**التكرارات**		
		اوافق	14	
		نوعاً ما	8	
		لا أوافق	0	

الحل التصميمي 6	
الكلمات المختارة	الاسم: حجر - الصفة: سعيد.
الخريطة الذهنية ومضمونها	 **مضمون الخريطة:** تتفرع الخريطة الى المجالات: الفن، العلاج، الترفيه، البيئة، التعليم، والاعلانات. وكل مجال يتفرع إلى أقسام أكثر.

<table>
<tr><td>الملصقات</td><td colspan="4">

الملصق الأول الملصق الثاني الملصق الثالث</td></tr>
<tr><td>وصف الملصقات</td><td colspan="4">تتضمن الملصقات عناصر مرتبطة بالكلمتين المختارتين (حجر + سعيد). وتتنوع في أفكارها وانواعها الإعلانية.
الملصق الأول: ملصق توعوي عن أهمية ممارسة اليوغا للتخلص من الطاقة السلبية. يعكس الملصق إحساس السعادة الناتج عن ممارسة اليوغا، كما يحتوي على عناصر تدل على الكلمتين المختارتين.
الملصق الثاني: ملصق تجاري عن رحلة استكشاف الأحجار الكريمة. يعكس الملصق إحساس السعادة الناتج عن جمع الأحجار الكريمة.
الملصق الثالث: ملصق تجاري عن فعالية رسم في الصيف على الأحجار. يعكس الملصق إحساس السعادة الناتج عن الرسم وممارسة الأنشطة الفنية.</td></tr>
<tr><td colspan="5">نتائج الاستبيان للحل التصميمي 6</td></tr>
<tr><td rowspan="4">تحقق مبدأ الطلاقة</td><td rowspan="4">يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق مبدأ الطلاقة هو 2.6 وذلك يظهر من خلال تفرع الخريطة الذهنية إلى عدد كبير من الكلمات المرتبطة بالكلمتين المختارتين.</td><td colspan="2">التكرارات</td><td rowspan="4">  </td></tr>
<tr><td>اوافق</td><td>15</td></tr>
<tr><td>نوعاً ما</td><td>7</td></tr>
<tr><td>لا أوافق</td><td>0</td></tr>
<tr><td rowspan="4">تحقق مبدأ المرونة</td><td rowspan="4">يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق مبدأ المرونة هو 2.4 وذلك يظهر من خلال تنوع الملصقات في مواضيعها وأنواعها، فمنها التجارية و التوعوية.</td><td colspan="2">التكرارات</td><td rowspan="4">  </td></tr>
<tr><td>اوافق</td><td>11</td></tr>
<tr><td>نوعاً ما</td><td>10</td></tr>
<tr><td>لا أوافق</td><td>1</td></tr>
<tr><td rowspan="4">تحقق مبدأ الأصالة</td><td rowspan="4">يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق مبدأ الأصالة هو 2.5 وذلك يظهر في الأفكار المطروحة.</td><td colspan="2">التكرارات</td><td rowspan="4">  </td></tr>
<tr><td>اوافق</td><td>13</td></tr>
<tr><td>نوعاً ما</td><td>9</td></tr>
<tr><td>لا أوافق</td><td>0</td></tr>
<tr><td rowspan="3">ترابط الكلمتين والتصميم</td><td rowspan="3">يتضح أن الوسط الحسابي لتحقق الترابط بين الكلمتين (حجر+ سعيد) والحلول التصميمية هو 2.5 فاستخدم الحجر كعنصر أساسي في جميع الملصقات مع تعدد الرسائل الإعلانية والتي جميعها تعكس للجمهور معنى السعادة.</td><td colspan="2">التكرارات</td><td rowspan="3"> </td></tr>
<tr><td>اوافق</td><td>12</td></tr>
<tr><td>نوعاً ما</td><td>10</td></tr>
</table>

		لا أوافق	0	

نتائج التحليل:

تتلخص نتائج التحليل في النقاط التالية:

1 - حققت غالبية الحلول التصميمية مبادئ التفكير الإبداعي الثلاثة: الطلاقة، المرونة، والأصالة.

- يتحقق مبدأ الطلاقة في الخريطة الذهنية المتفرعة لكمية كبيرة من الكلمات في العديد من المجالات والناتجة عن دمج الكلمتين (الاسم + الصفة).
- يتحقق مبدأ المرونة في الخريطة الذهنية ومجالاتها المتنوعة، كما يتحقق في الملصقات الإعلانية المتنوعة في موضوعاتها وأنواعها، فمنها التوعوي، التجاري، الثقافي، والتعليمي.
- يتحقق مبدأ الأصالة في الملصقات الإعلانية، التي تتميز بأفكارها الغير مألوفة التي يتخللها جانب الخيال بصورة كبيرة.

2 - ارتبطت الملصقات الإعلانية الناتجة عن دمج الكلمتين (الاسم + الصفة) بصورة فعالة وواضحة بالكلمتين. فتظهر كلمة (الاسم) كعنصر سائد أو أساسي في الملصق الإعلاني، وكلمة (الصفة) كعنصر مساند يعكس الرسالة الإعلانية المراد ايصالها للجمهور.

نتائج البحث Research Findings:

1 - أثبتت التجربة فاعلية أسلوب التجاور غير المنتظم Random Juxtaposition في تنمية خيال الطالبة الإبداعي والابتكاري من خلال ربط الأفكار والكلمات لابتكار حلول تصميمية تنطبق عليها مبادئ التفكير الإبداعي الثلاثة: الطلاقة، المرونة، والأصالة.

2 - استخدام الخرائط الذهنية كإحدى مراحل التجربة، يساهم في الحصول على أفكار عميقة تربط الكلمات المستخدمة، وذلك لدورها الفعال في تنشيط الذهن وزيادة قدرة الدماغ على التفكير وتوليد الأفكار.

3 - العمل في مجموعات صغيرة ومشاركة الأفكار بين أفراد المجموعة، يساعد على فهم المشكلة من أبعاد وجوانب متنوعة، وبالتالي الخروج بأفكار إبداعية متميزة.

4 - استخدام أساليب التفكير الإبداعي المتنوعة بما يتناسب مع المشكلة التصميمية، يساعد على كسر الجمود الإبداعي والذي قد يتعرض له العديد من الطلاب على فترات متفرقة نتيجة عوامل أو ظروف خارجية.

5 - استخدام أساليب تدريسية غير تقليدية يخلق جو من الحماس والمتعة داخل الاستديو الدراسي، والذي بدوره يحفز على الانطلاق في الخيال الواسع، وبالتالي الحلول الإبداعية المبتكرة.

6 - أسلوب التجاور غير المنتظم Random Juxtaposition يساعد على فهم الطلاب لطبيعة وترتيب خطوات التفكير في التصميم مما يساهم في الحصول على أكبر عدد ممكن من الأفكار الأصيلة.

التوصيات Recommendations:

1 - تطوير أسلوب التجاور غير المنتظم Random Juxtaposition لتوليد الأفكار في مجالات التصميم الجرافيكي المتنوعة، ومجالات التصميم المختلفة (تصميم المنتجات، التصميم الداخلي، تصميم الأزياء،...) وذلك لمساعدة الطلاب على تنمية مهارات التفكير الإبداعي.

2 - حث أساتذة التصميم على استثمار الأساليب توليد الأفكار المتنوعة في تنمية التفكير الإبداعي لدى الطلاب لحل المشكلات التصميمية والخروج بتصاميم إبداعية.

3 - اجراء المزيد من الدراسات التي تركز على توظيف أساليب التفكير الإبداعي في مجال تعليم الفن والتصميم.

References :

1. Abdulraof, T. (2015). *Mind Maps and Learning Skills: Your Way to Build Smart Ideas.* Cairo: Arab Publishing Group.
2. Ahmad, N. (2021). *Creative Thinking As an Approach to Design Innovative Units Associated with Surrealism Art.* International Design Magazine. *11* (6), 189 – 198.
3. Alfakhri, S. (2018). *Psychology of creativity.* Academic Book Center.
4. Aljaf, S. (2022). *The Effectiveness of The Similarity Strategy in Developing Creative Thinking Among Students of The Department of Art Education in The Subject of Handicrafts.* Journal of the College of Basic Education. *28* (114), 250 – 272.
5. Alsabag, A. & Alshahi, J. (2018). *Brainstorming Techniques and Their Impact on Addressing Obstacles to Creative Thinking.* Journal of Police Thought. *27* (107), 19 – 56.
6. Balakrishnan, B. (2021). *Exploring The Impact of Design Thinking Tool Among Design Undergraduates: A Study on Creative Skills and Motivation to Think Creatively.* International Journal of Technology and Design Education, *32*(3), 1799–1812.
7. Behansi, A. (2019). *The Art of Advertising: Managing Influence and Appeal.* Egypt: Book World.
8. Craft, A. (2001). *An Analysis of Research and Literature on Creativity in Education*. Qualifications and Curriculum Authority.
9. Doyle, A. (2018), *Creative Thinking Definition, Skills, and Examples.*
10. Eldin, D. (2019). *Mind Map and Their Role in Developing Creative Thinking: Case Study Arts & Designs Students. 17*, 169 – 192.
11. Gafour, O. & Gafour, W. (2020). *Creative Thinking Skills – A Review Article.* Research Gate Publication.
12. Hargrove, R. (2008). *Creating Creativity in The Design Studio: Assessing The Impact of Metacognitive Skill Development on Creative Abilities.*
13. Henriksen, D., Richardson, C., & Mehta, R. (2017). *Design Thinking: A Creative Approach to Educational Problems of Practice.* Thinking Skills and Creativity. *26*, 140–153.
14. Jrwan, F. (2013). *Creativity: Concept, Criteria, Components.* Oman: Dar Al-Fikr Publishers and Distributors.
15. Khasawneh, F. (2015). *Creative Thinking Process in Design. 42*(1). 1217-1227.
16. Kilicaslan, H. & Ziyrek, B. (2012). *A Research about Creativity in Design Education. 46*, 1461-1464
17. Kittelstad, K. (2020). *Juxtaposition Examples and Definition Explained*. Article.

18. Koestler, A. (1964). *Creativity: The Juxtaposition and Integration of Disparate Categories: The Act of Creation. 147*(3653), *37-38*
19. Lucero, A., Daisgard, P., Halskov, K., & Buur, J. (2016). *Designing with Cards.* Springer International Publishing. 75-95.
20. Mahmood, J. (2020). *Activating The SCAMPER Method to Develop Creative Thinking in Industrial Design.* Journal of Applied Arts and Sciences. *7* (4), 143 – 162.
21. Mulet, E., Royo, M., Chulvi, V., & Galán, J. (2017). *Relationship Between The Degree of Creativity and The Quality of Design Outcomes*. DYNA. *84*(200), 38–45.
22. Ni, C., Lo, F., Lyu, Y., & Lin, R. (2022). *Collaborative Creativity in Design Education: A Case Study of The Design Sketch Course.* Creative Education. *13*(05), 1600–1615.
23. Sarkar, P., & Chakrabarti, A. (2011). *Assessing Design Creativity*. Design Studies. *32*(4), 348–383.
24. Schweitzer, C. (2016). *Juxtaposition or "The Power of Two": A Tribute to Donald Capps in Conversation with Oliver Sacks.* Postoral Psychology. *65,* p835-848.
25. Wise, & Ferrara (2015). *Creativity and Education: Comparing the National Curricula of*
26. the States of the European Union and the United Kingdom. British Educational Research Journal. *41*, 30-47.

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1243

Ceramic Artistic Employment in the Palace of the Sultans(Topkapi)

Shaima Ali Falih Mazban Al-Shammari [a1]

[a] *College of Islamic Sciences /University of Baghdad*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 3 August 2023
Received in revised form 7 September 2023
Accepted 10 September 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
Employment
Art
Ceramics
Sultans' palace

ABSTRACT

Turkey is one of the most important countries in the Islamic world, which is famous for its historical architecture, including the Topkapi Palace, where it occupied an important place in the history of the Ottoman era, leaving its mark with an ancient cultural heritage, reflecting in it architectural styles, in addition to the diversity of arts in general, such as glass, ivory, metal, wood, textiles, and ceramic artifacts in general. Special, where it enjoyed great prosperity, through which it revealed ceramic artistic productions that expressed a homogeneous vision due to the marriage between artistic and functional aesthetic performance ((Özlü, Nilay: From imperial palace to museum: The Topkapı Palace during the long Nineteenth Centurt, Turkey, 2018, pp)), that the Topkapi Palace with its artistic ceramic productions of pots and tiles and the diversity of its decorative styles came as a result of the sultans' love for art and their passion for collecting artifacts and beautifying their buildings, and this is what was studied in the current research (a study of ceramic artistic employment in the Sultans' Topkapi palace as an example) through the study and analysis of some The selected ceramic art models in the palace. The study consisted of four chapters. The methodological and included framework dealt with the problem represented by the following questions: What is the mechanism of ceramic art recruitment in Topkapi Sultans Palace. The importance of the research, the aim of the research, and the limits of the research. The second section dealt with the artistic presentation of the holdings of the palace, while the third topic focused on the study of ceramics in Topkapi Palace. And the indicators of the theoretical framework, while the third chapter included research procedures, defining its community and its sample, and closing the research with a presentation of the results of the research and conclusions, and an index of sources and reference.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: shaimaa.faleeh@copharm.uobaghdad.edu.iq
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1243
Shaima Ali Falih Mazban Al-Shammari : Ceramic Artistic Employment in the Palace of the Sultans(Topkapi).
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التوظيف الفني الخزفي في قصر السلاطين (توب كابى)

م. شيماء علي فليح مزبان ألشمري[1]

الملخص:

تعد تركيا واحدة من أهم دول ألعالم الاسلامي التي اشتهرت بالبنى ألمعمارية التاريخية ومنها قصر توب كابى حيث شغل مكانة مهمة في تاريخ العصر العثماني تاركا بصماته بموروث حضاري عريق، عكس فيه أساليب معمارية، علاوة على تنوع الفنون عامة كالتحف الزجاجية والعاجية والمعدنية والخشبية والمنسوجات وكذلك الخزفية بشكل خاص حيث لأقت ازدهارا كبيرا افصحت من خلاله عن نتاجات فنية خزفية عبرت عن رؤية متجانسة بفعل المزاوجة بين الأداء الجمالي الفني والوظيفي، ان قصر توب كابى بنتاجاته الفنية الخزفية للاواني والبلاطات وتنوع اساليبها الزخرفية جاء نتيجة حب السلاطين للفن وشغفهم بجمع التحف الفنية وتجميل عمائرهم ، وهذا ماتم دراسته في البحث الحالي (دراسة التوظيف الفني الخزفي في قصر السلاطين توب كابى وذلك عن طريق دراسة وتحليل لبعض النماذج الفنية الخزفية المختارة في القصر ،وجاءت الدراسة من أربعة فصول، وقد تناول الفصل الاول (الإطار المنهجي) والمتضمن المشكلة التي تمثلت بالسؤال التالي: 1 ماهي الية الاشتغال الفني الخزفي في تصاميم الاساليب الزخرفية قصر السلاطين توب كابى وأهمية البحث وهدف البحث وحدود البحث وتضمن الفصل الثاني (الإطار النظري) الذي ضم ثلاثة مباحث، المبحث الأول :1.الوصف التاريخي لقصر توب كابى2. الوصف المعماري والانشائي للقصر والمبحث الثاني تناول العرض الفني لمقتنيات القصر أما المبحث الثالث فقد انصب على دراسة الخزف في قصر توب كابى. ومؤشرات الإطار النظري، فيما تضمن الفصل الثالث إجراءات البحث وتحديد مجتمعه وعينته وختم البحث بعرض لنتائج البحث وفهرست المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: التوظيف، الفن، الخزف، قصر السلاطين.

الفصل الاول (الإطار المنهجي)

المقدمة

مشكلة البحث:

ماهي الية الاشتغال الفني الخزفي في تصاميم الاساليب الزخرفية قصر السلاطين توب كابى؟

أهمية البحث:

1.تقدم إضافة معرفية على منابع جديدة في التوظيف الفني الخزفي لقصر توب كابى في العصر العثماني من شانها اثراء العملية التعليمية.

2.تسهم الدراسة في دعم الجانب النظري في الفن التشكيلي بصورة عامة والخزف بصورة خاصة من خلال دراسة شاملة عن القصر ومقتنياته.

هدف البحث: التعرف عن التوظيف الفني الخزفي في قصر السلاطين (توب كابى)

[1] كلية العلوم الاسلامية، جامعة بغداد.

حدود البحث: الحد الموضوعي: التوظيف الفني الخزفي في قصر السلاطين (توب كابي انموذجا)، الحد المكاني: تركيا، الحد الزماني: (15م_18م).

تحديد المصطلحات:

القصر لغويا: القصر تعني الحبس، وجمعها قصور، ولقوله تعالى (حُورٌ مَقْصُورَاتٌ فِي الْخِيَامِ) (سورة الرحمن: 72). اذ تميزت عن باقي المنازل والمساكن الاخرى، فقد ورد في القران الكريم (إِنَّ أَوَّلَ بَيْتٍ وُضِعَ لِلنَّاسِ لَلَّذِي بِبَكَّةَ مُبَارَكًا وَهُدًى لِلْعَالَمِينَ) (ال عمران: 96) واشتقت لفظه القصر من المقصور وهي الدار الواسعة المحصنة والتي لا يمكن تجاوزها الا من صاحب الشأن.

القصر اصطلاحيا: مقر إقامة كبير، وخاصة ما يتعلق بالمقرات الملكية والرئاسية، أو الأعيان رفيعي المستوى، كالأساقفة، كما يطلق قصر على المباني الفخمة والمزخرفة (Hussein,, 2009, p. 25).

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: أولا: الوصف التاريخي لقصر توب كابى:

يعد مبنى قصر توب كابى من اجمل العمائر التي تنسب الى الفترة العثمانية خاصة انه شغل موقعا استراتيجيا من خلال اطلاله على مدينة اسطنبول وبأرض تبلغ مساحتها حوالي 400,000 م٢ ،ويمتد جغرافيا منطقة السلطان احمد في منطقة طنف التي تطل على القرن الذهبي من بحر مرمرة كما يطل القصر على مضيق البوسفور (Özlü, 2018, p. 6) ، ويعود تاريخ بنائه للقرن (14م) بناه السلطان محمد الفاتح بعد دخوله إلى القسطنطينية وأصبحت فيما بعد عاصمة الامبراطورية العثمانية، ، واستعان السلاطين بأفضل المعماريين والفنانين من بلدان اخرى في بنائه وتجميله (Namik, 2010, p. 13)، ويتألف القصر من أربعة أفنية وعدد من المباني المتنوعة مابين مساكن ومطابخ ومساجد وحمامات ومستشفى وحدائق وللقصر مدخل رئيسي يتكون من دعامتين عاليتين تشبهان المنارة تدعى (باب المدفع) بارتفاع (15,2 م) وبعرض (15,5 م) بين القرن الذهبي وبحر مرمره (DIKER, 1915, p. 166)، وشهد المبنى نشاطا عمرانيا من خلال اعمال الترميم والتوسيع خاصة بعد زلزال (1509م) وحريق 1665م) بحيث بلغت مساحته الحالية (700,000 م٢) وتحيط به أسوار بطول(1,400م) (El Abidine, 2017)، الا ان القصر بدا يفقد أهميته تدريجيا بعد القرن (17م) وتفضيل السلاطين البقاء في القصور الجديدة ، وفي عام (1856م) امر السلطان عبد المجيد الأول ببناء قصر دولما بهجه ذات النمط المعماري الأوربي والانتقال اليه مع بقاء بعض الإدارات في قصر توبكابي كوزارة الخزانة والمكتبة. وعقب سقوط الدولة العثمانية وتحديدا 1923م حولت الحكومة التركية القصر الى متحف بتاريخ 3_4_1924م، وتبنت وزارة الثقافة والسياحة التركية بترميمه الترميم كما صنفت اليونسكو القصر ليصبح من ضمن اشهر العوالم الاثرية (COŞKUN, 2018, p. 4).

ثانيا: الوصف المعماري والانشائي لقصر توب كابيTopkapi

يعزى البناء المعماري لقصر توب كابي الى النمط المعماري البيزنطيني اما تصاميمه بلاطاته الداخلية فتمازجت بين ماتم توارثه من الاساليب الإسلامية والاوربية والاسيوية (Hisham, 2008, p. 24)، استعملت مادة البناء من الحجر الكلسي الأبيض في تصميم الواجهات الخارجية للقصر، اما واجهات الجدران والسقوف والاعمدة والنوافذ وفوق الأبواب فكسيت بأنواع مختلفة من الخامات كالخزف والمرايا والرخام

والصدف علاوة على تزيينه بالتصاميم الزخرفية المتنوعة المذهبة والملونة (El Abidine, 2017). يتكون المبنى من اربعة افنية، الفناء الأول ويُعرف باسم محكمة الإنكشارية يقع في الجهة الغربية لقصر توب كابى ومحاط بجدران عالية وهو المدخل الرئيسي للقصر ومن ضمن المباني الموجودة سابقا الكنيسة البيزنطية (أيا ايريني) استخدمت كمستودع للأسلحة وبقربها دار سك النقود المعدنية، وخزائن الوقود واكشاك ومنها الكشك الصيني في حديقة المتحف الاثري وكشك الاي (Akshit, 2020, p. 10)، وفيما يخص الفناء الثاني (باب السلام) كما تضمنت البوابة المسننة على برجين كبيرين مثمنين ومدببين الشكل وظفت واجهاته ببلاطات خزفية بتصاميم زخرفية أبرزها الزخارف الكتابية خطت بخط النسخ ذات المضمون الديني منها ما كتب على الباب الذهبي (لا إله الا الله محمد رسول الله) وكتابات للسلاطين العثمانيين (COŞKUN, 2018, p. 7)، اما في الجهة اليسرى فيوجد برج العدالة كما تضمن الباب المذهب الذي يودي الى لقاعات مجلس الحكم أنشئت بالقرن (15م) منها قاعة الاجتماعات ومجلس الحكم والأرشفة وامام برج العدالة فيوجد الرواق ذات الاعمدة الرخامية تمثلت من الطراز العثماني وسقف خشبي مزخرف ببلاط خزفي مذهب ومطلي باللون الأخضر والأبيض، اما المداخل الخارجية للقاعة فكسيت ببلاط خزفي تمثل بأسلوب الروكوكو ويعود تاريخه للقرن(16م) وتم اعاده بناءه في القرن (18م) (Tully, 2010, p. 78)،

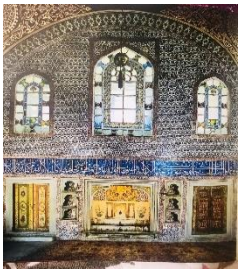
التصاميم الزخرفية فوق باب السلام **قاعة مجلس الحكم**

فيما يخص الفناء الثالث (باب السعادة) حيث صالة استقبال الضيوف والأقسام الداخلية للقصر والجدير بالذكر، ان واجهة بابه كسيت ببلاط خزفي زخرفت بأسلوب الروكوكو وتم تحديثه في القرن (1775) ومن الجهة الخلفية مكتبة السلطان احمد الثالث أنشئت عام (1719م) وكسيت جدرانه الداخلية بالبلاط الخزفي الازنيكي ذات الزخارف النباتية وطعمت بالصدف والاحجار (ERLER, 2020, p. 1083).

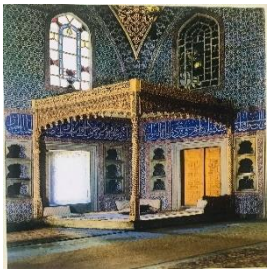
باب السعادة

اما الفناء الرابع فيودي الى القصر الداخلي تم توسيعه في (17م) في عهد السلطان مراد الرابع وإبراهيم، وبنى قاعات فوقها ويوجد على الشرفة الرخامية امام الاروقة فتضمن حوض من الفسيفساء الخزفية المتنوعة بتصاميمها الزخرفية وبجانبه غرفة لختان أولاد السلطان احمد الثالث

التي كسيت ببلاطات من الخزف الازنيكي الذي يعود تاريخه مابين القرن (16_18م) الا ان اغلبها تم ترميمه ونقل أجزاء منه الى أماكن أخرى، والى الامام قاعة بغداد بناءه السلطان مراد الرابع 1639م وتم كسوه واجهته بالبلاط الخزفي المكتظ بالتصاميم الزخرفية الإسلامية وكشك الإفطار بناه السلطان إبراهيم عام 1640م (ERLER, 2020, p. 1099)، تميزت جدرانها وسقوفها بطبقة من البلاط الخزفي الازنيكي وتزينه بالزجاج الملون وتغطية النوافذ بتطعيمها بالصدف والقواقع اما قاعه الأطباء ومساعديه والمجيدية وغرفة الألبسة وجامع صوفا كسيت بلاطاتها الخزفية بالخزف الازنيكي علاوة عن تأثيرات الخزف الأوربي كأطباق الفاكهة المختلفة وزهريات بتنوعات مختلفة وزخارف كتابية دونت ايات من الذكر الحكيم (Akshit, 2020, p. 78)،فيما تضمن قسم الحرملك مقر إقامة السلطان وحاشيته وله مدخل خاص يدعى باب العربات ويعلو الباب عقد مزخرف بتصاميم زخرفية خزفية ملونة وزخارف كتابية تعود الى السلطان مراد الثالث 1587م ، وتعد من اجمل القاعات التي بناها المعماري سنان تميزت بمدخلها بالمربع الشكل وسقف مقوس والاخر مستوي والخزانات الموجود بالقبة طعمت بالصدف والقواقع اما الابواب زينت بالتصاميم الزخرفية الهندسية وكسيت بطبقة من البلاط الخزفي الذي يعود للقرن 17م ومزين بالتصاميم الزخرفية الكتابية لتمثل أسماء الصحابة العشرة المبشرين بالجنة (Necipoğlu, 1991, p. 356)، واسم السلطان محمد الرابع (16م) اما مكان الجلوس تعلوه مظلة من الداخل تضمنت تصاميم خطت باليد ومن الخارج طليت بالذهب وحملت على اربع أعمدة مزخرفة ولكي تكتمل جمالية الصالة كسيت الجدران ببلاط خزفي امتزجت فية تصاميم زخرفية نباتية وكتابية تمثلت بخط النسخ لتدون ايات من الذكر الحكيم (اية الكرسي) اما باب كوشخانه كتب فوقه عبارة (عدل ساعة افضل من عبادة نافلة لسبعين سنة).



غرفة مراد الثالث



غرفة المجيدية

ويوجد بداخله تصويره للمدينة المنورة وجبل عرفة تم كسوت جدرانها الجانبية ببلاط خزفي زخرفي وطليت باللون الأخضر الفاتح اما صالة مسجد اكارا أغالار) فتم تجديده وكسوته ببلاط خزفي ازنيكي يعود للقرن (17م) والمتمثل بزخارف كتابية دونت ايات قرانية على أرضية نباتية وكذلك صورة للكعبة (İlgaz, 2015, p. 302).

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1243
Shaima Ali Falih Mazban Al-Shammari : Ceramic Artistic Employment in the Palace of the Sultans(Topkapi).
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

مسجد محراب المسجد الجدران الخزفية

اما مدرسة الشاهزادة خصصت لتلقي تعليم أبناء السلاطين. قسمت الى قسمين :الأول مستطيل الشكل ومسقف بسقف مستوي مزين بالتصاميم الزخرفية النباتية ومكسوه بالبلاط الخزفي ذو التاثيرات الاوربية و يعود للقرن17م اما القسم الثاني فمسقف بقبة وعلى جدرانه موقد مزينا وفقا للتصاميم الزخرفية الباروكية وخزانات الكتب والمحراب طلى بمادة الذهب اما جدرانها فزينت التصاميم الزخرفية الكتابية المتمثلة بالكتابات القرآنية وفيما امتازت غرفة السلطانة الام بشكلها المربع وذات سطح مستوي ومتكونة من غرفتين جدران كلتا الغرفتيين مزينة بالكامل بتصاميم مذهبة نفذت بالطراز الباروكي والروكوكو وتصاميم متاثرة بالتصاميم الاوربية من القرن 19م (مناظر طبيعية) وتصاميم زخرفية نباتية وكتابية (ايات قرانية سوره الكرسي والجدير بالذكر ان الغرفة خضعت للعديد من عمليات الترميم من 16م والقرن 20م وفقدت بذلك شكلها الأصلي (Akshit, 2020, p. 90).

البلاط الخزفي لمدرسة الشاهزادة البلاط الخزفي لغرفة السلطانة الام.

اما غرفة السلطان عبد الحميد الأول بنيت في القرن (16م) وتم ترميمها من قبل السلطان سليم الثالث السلطان (1790م) قاعة السلطان عثمان الثالث أنشئت(1754م) وكسيت جدرانها بتزيينات الحجرية وخاصة فوق الأبواب والنوافذ، لتعكس فن الباروك والروكوكو فضلا عن تزينها بالخزف الازنيكي ذو اللونين الأبيض والازرق فيما تزينت قاعات زوجات السلاطين ببلاطات خزفية تعود الى خزف كوتاهية والتي اقتربت تصاميمها من التأثيرات الاوربية والإسلامية (Tezcan, 2020, p. 33).

غرفة السلطان سليم قاعة السلطان احمد قاعات زوجات السلطان

المبحث الثاني: العرض الفني لمقتنيات الفنية لقصر السلاطين (توب كابى)

تم افتتاح قصر توب كابى كمتحف في عام (1924م) لتعريف الزائر بالموروث الحضاري الذي تضمنه القصر من مقتنيات فنية جمعت من مختلف انحاء العالم عن طريق الإهداء أو الشراء او غنائم الحروب، والفن المعماري وعناصره الفنية الزخرفية التي زينت واجهات القصر، ومن الضروري التعرف عن العرض الفني لمقتنيات الفنية لقصر توب كابى حيث خصصت قاعات حسب الموضوع: قسم الخزفيات والنحاسيات والأسلحة والالبسة والتحف والامانات المقدسة والمنسوجات ..الخ (Dimas , 2015, p. 127)، اما طريقة العرض الفني فاختلفت من قسم لأخر وفق نوعية المكان ففي قسم المطبخ وزعت الخزفيات واوعية الطبخ كما كانت تستخدم سابقا في الأماكن المخصصة لها ، والنحاسيات والأسلحة والالبسة والتحف الثمينة وضعت في صناديق زجاجية لحمايتها ولسهولة الاطلاع عليها ، اما قسم الامانات المقدسة فتم تخصص شيخ يتلو القران وليضفي قدسية المكان الروحانية والخشوع لما لهذه المقتنيات من أهمية دينية وحفظت معالمها في علب فضية وزينت بالأحجار الكريمة ، وفي قسم الحريم تم الاستعانة بمجسمات وبحجمها الطبيعي زينت بالملابس العثمانية التقليدية ، ونظرا للأهمية الحضارية لمقتنيات المتحف تم تزويد المتحف باللوحات الارشادية علاوة عن الارشاد الصوتي (المحمول) احد الأدوات المساعدة التي مكنت الزائر في التعرف والتجول في اروقته كما ترجمت لغتهم ليتسنى للزائر التعرف على مقتنيات المبنى (Dimas , 2015, p. 127)، وكما أنشئت مكتبة لعرض كتب تعريفية عن القصر ونماذج مصغرة تباع للزائرين الراغبين في اقتنائها، اما من الناحية الأمنية فزود بأحدث الأساليب العلمية لحماية محتوياته كالحراسة الأمنية ونصب الكاميرات في جميع زوايا القصر كضرورة للحفاظ عليه (Qadouri, 1986, p. 11).

قسم الخزف سيتم التطرق اليه لاحقا بشكل موجز في المبحث الثالث.

قسم المنسوجات وتضمن مجموعة من ملابس السلاطين التي تنوعت خاماتها ما بين الديباج والقطيفة والكتان والحرير والصوف المطعمة بالجواهر والذهب والفضة وبعضها صنع من الاقمشة الإيرانية والإيطالية والاسبانية ذات ألوان مختلفة (الاخضر والاصفر والاحمر، ضمن مجموعة يبلغ عددها(1550) (Akshit, 2020, p. 90).

وقسم الخزينة: تتكون من أربع غرف عرضت خلاله القطع الفنية التي تعود للفترة ما بين القرنين (16_19م) . وكانت اهمها قاعة العرش التي تضمن عرش السلطان مراد الرابع (عرش الابنوس) الذي يعود تاريخه الى (16م) استخدم خشب الابنوس المذهب وعظم العاج والاصداف علاوة عن التنوعات الزخرفية الرومية وأيضا (عرش عارفة) للسلطان احمد الأول (1603_1617م كتب داخل قبته شريط زخرفي كتابي دون عليه اسم السلطان ورصعت بالصدف والعاج . وعرش الشاه الإيراني (نادر شاه) (Akshit, 2020, p. 63)، اما قسم المجوهرات والحلي ضم مجموعة من الحلي والجواهر الخاصة بالسلاطين منها ماسة خاشقجي تم شرائها في عهد السلطان محمد الرابع في القرن(18م) وزينت بالأحجار الكريمة (Uğur, 1988, p. 210).

عرش نادرشاه **عرش احمد الأول** **مجوهرات**

وقسم السلاح عرضت الأسلحة والدروع وملابس المحاربين ومقتنياتهم ومن امثلتها درع مرصع بالأحجار يعود للسلطان مصطفى الثالث (1757_1775م) ومجموعة من السيوف الأموية والعباسية، والدروع والخوذات والسيوف والفؤوس المملوكية والفارسية والأوروبية والآسيوية، شملت 400 قطعة معظمها ذات تصاميم زخرفية متنوعة (Bek asaf, 2014, p. 28)،اما قسم الامانات المقدسة التي انشائها السلطان محمد الفاتح وجمع مقتنياتها السلطان محمود الثاني 1808م) ضمت مقتنيات الرسول (ص) سيفه ورمحه ورسائله، ولحيته وأثر قدمه ومحفظة الحجر الأسود، وعصا موسى وسيف سيدنا داوود عليهم السلام وسيوف الخلفاء الراشدين والنقوش الخشبية للمسجد الأقصى ومفاتيح الكعبة وغطائها والعديد من القطع الأثرية (Uğur, 1988, p. 210).وقسم المخطوطات القرآنية والمصاحف المذهبة. وبلغت عددها 1600مصحف منها مصحف بخط الخليفة عثمان (رض) وتسعة تعود إلى الخليفة علي بن أبي طالب، واثنين إلى الحسن والحسين، بالإضافة الى المصاحف المترجمة، قسمت 21 ترجمة تركية، و39 فارسية و21 بلغات مختلفة (ERLER, 2020, p. 1083)، وكذلك قسم التحف الزجاجية عرضت فيه مجموعة من التحف الزجاجية المطعمة بالذهب وبالأحجار الكريمة وشملت (علب الأقلام، الاباريق، الكؤوس، والتماثيل والتي عدت من الهدايا المرسلة للسلاطين العثمانيين. منها التماثيل المزينة باللؤلؤ المرصع بالمينا والالماس والياقوت التي اهدت من مسلمي الهند الى السلطان عبد العزيز. واناء وابريقه وطاولتها المرسلة من فرنسا الى السلطان عبد الحميد الثاني. ومجموعة من القناديل المعلقة المصنوعة من اجل الكعبة واوعية البخور

ومباخر العطور والتعليقات والشمعدانات المرصعة، وتم الاهتمام بتزيين جدرانها بأرق أنواع البلاطات الخزفية الغنية بالتصاميم الزخرفية المتنوعة (Amer, 2012, p. 366)،

مقتنيات قصر توب كابى

وفي قسم المخطوطات المصورة (منمنمات) استعرضت المكتبة مخطوطات مصوره تطرقت موضوعاتها الى تاريخ السلاطين ومعاركهم وحياتهم منها كتاب تاريخ السلطان بايزيد وتتضمن 10 منمنمات، فيما يحتوي كتاب سليمان القانوني على 32 منمنمة، وكتاب نزهة الأرواح في سفر الزيفتجار ومجلدات عن تاريخ العالم لسيد لقمان بعنوان زبدة التفاريح ومخطوطة السورنامة وتضم 437 منمنمة ومنمنمات قراءة البخت (35) مصوره (Ghizlan, 2016, p. 71)، واخيرا قسم الساعات عرضت فيه نماذج من الساعات التركية والألمانية والنمساوية والإنكليزية والفرنسية والسويسرية (Gharib, 2020, p. 32)،

المبحث الثالث: الخزف في قصر السلاطين توبكابي

من خلال تتبع التطور الفني الخزفي في قصر توب كابي نجد ان الخزف بتنوع تشكيلاته لاقى اهتماما كبيرا خلال العصر العثماني وتزايدت أهميته بارتباطها بالطبقة الحاكمة خاصة بعد فتح محمد الفاتح للقسطنطينية في عام(1453 م)وتشيد السلاطين للمباني وتزيين جدرانها بالبلاطات الخزفية والاهتمام بالخزف ذو الوظيفة النفعية والجمالية، فالخزف في تركيا يعرف بانه ما تم صناعته من اطيان حمراء اللون او بيضاء ناصعه تم تنقيتها وتشكيلها وفخرها بدرجات معينة ثم طليها بالطلاء الزجاجي بالوان أحادية كالأبيض والأزرق تحت الطلاء الزجاجي الشفاف، او بالوان متعددة كالأصفر او الأخضر بتدرجاته والازرق بتدرجاته والاحمر والزيتوني والأسود (Hadi, 1990, p. 180)، وتنوعت موضوعاتها وتصاميمها الزخرفية وتقنياته منها مأتم توارثه من حكم السلاجقة سابقا ومأتم تقليده من التصاميم الإسلامية او الاسيوية او الاوربية او مأتم ابتكاره من اشكال وتصاميم لم تكن مألوفة سابقا ،وترجع صناعة الخزف في قصر توب كابى الى تنوع المراكز الخزفية منها مشاغل مدينة ازنيك (Munsterberg, 1998, p. 104)، وبحلول القرن (16م) وصلت حرفة الخزف لذروة الجمال نتيجة تأثره بالخزف الفارسي لاسيما بعد انتصار العثمانيين على الفرس واستيلائه على مدينة تبريز (1514 م) واستثمار مهارات خزافيها مما أدى الى ظهور خزف تركي بمميزات خاصة من حيث التقنية وتصاميمه القريبة للواقعية الى جانب التصاميم الزخرفية المحورة المتأثرة بالأسلوب الفارسي وعند أواخر القرن (17م) تم توظيف تصاميم شريطية زخرفية ضيقة استغلت

لتمثل عناصر زخرفية نباتية محورة (Hasnain, 2022, p. 278)، ولم تقتصر الخزف على مدينة ازنيك بل تم انتاج أنواع أخرى من مشاغل مدينة تكفور سراي ابان القرن (17_18م) فتمكن الحرفيون انتاج خزفيات تمثلت بتصاميمها الزخرفية النباتية والحيوانية والادمية المحورة عن الطبيعة كما زينت سطوحها بتزيينات تمثلت بأشكال مختلفة من رسوم السحب الصينية وبطلاءاتها الزجاجية ذات الوان متعددة (الأبيض المائل للزرقة والأزرق والاحمر الداكن والاصفر الباهت) واما مشاغل خزف كوتاهيا (18_19) تميزت تصاميمها الزخرفية بالواقعية ذات التأثيرات الاوربية علاوة على التصاميم الزخرفية الاسلامية (الارابيسك) وبطلاءاتها الزجاجية ذات ألوان متعددة، كما هيمنت التصاميم التزينية والتقنية المقلدة من الخزف الصيني (Hasnain, 2022, p. 277)، ففي الفناء الأول في قصر توب كابي قسم خصص لعرض النتاجات الخزفية التي تنوعت في الاشكال والاحجام منها جرار وطاسات وصحون والاواني والاباريق والزهريات واباريق وفناجين وكرات والمصابيح والشمعدانات، وفيما يخص النتاجات الصينية تميزت بانها ذات الطلاءات القصديرية الأحادية اللون كالخزف الابيض او متعدد الألوان، وضم القسم مجموعة تمثلت(10358) قطعة من الخزف الصيني متسلسلة تاريخيا عبر التطور الخرفي الصيني (al-Jamal, B.T, p. 200)، وتم تطعيم القطع الصينية بناء على طلب السلاطين بماء الذهب في مشاغل الخزف التابعة للقصر الذي حظي بتقدير كبير من السلاطين العثمانيين وضم ما يقارب 273 قطعة (Akshit, 2020, p. 26)، اما مجموعة السيلادون فشكلت القسم الأكبر حيث بلغ عددها 1354 قطعة، يعود تاريخه الى القرن (14م) (Munsterberg, 1998, p. 104)، ومجموعة خزفية أحادية اللون كالأبيض يعود تاريخه (15م) فضلا عن قطع خزفية باللون الأحمر والاخضر والزهري والاصفر والاسود ومجموعة من خزفيات ذات الطابع المحلي (خزف ازنيك) باللونين الأزرق والأبيض قلدت الخزف الصيني ومجموعات أخرى خزفية جلبت من من فيتنام وتايلاند وإيران (Munsterberg, 1998, p. 104)، ، ومجموعة الخزف الياباني الذي يعود تاريخه (17_19م) وبلغ عددها 600 قطعة متمثلة اطباق كبيرة الحجم وزهريات وكذلك عرضت مجموعة من الخزف الأوربي (Namik ,. H., 2010, p. 142).

خزف سيلادون خزف تركي خزف صيني خزف فارسي خزف اوربي

اما التصاميم الزخرفية الخزفية: شملت الزخرفة الكتابية المكونة من الكتابات العربية المشكلة بأنواع الخط العربي منها (الثلث والكوفي والتعليق والنسخ والرقعة والديواني) والاشكال المحورة بهيئة طائر أو حيوان او برسم مختلف كالطغراء (التوقيع السلطاني) واضافة سلسلة من الزخارف اللولبية المتحدة المركز مزينة بأوراق صغيرة ويغلب عليها اللون الأزرق على خلفية بيضاء. واستخدموا الحروف اللاتينية في الزخرفة ضمن التأثيرات الأوربية في القرن(18م) (Wagdy, 2018, p. 12).

بينما عدت الزخرفة النباتية من العناصر الزخرفية التي اقبل الفنان على استخدمها بأسلوب واقعي في تمثيل الطبيعة تعود للفترة (1470_1480م) في عهد السلطان بيزيد الثاني وتميزت بزخارف قوام عناصرها الازهار والاغصان والاشكال الكأسية والوريقات تتشابك وتتناظر على أرضية ملونه بين الأبيض والأزرق او المتعدد الالوان ثم ما لبثت أن تغيرت الزخارف النباتية الى أشكال أكثر تعقيدا وتركيبا ، كما ظهرت أشكال جديدة المستمدة من الخزف الصيني مثل نسج العقد والسحب (al-Jamal, B.T, p. 197). وازهار القرنفل ذات المرجعيات الهندية مرتبطة بفكرة السعادة والحكمة وكف السبع، وازهار الرمان واللوتس والزنبق (التيولب) وزهره السوسن والبراعم الزهرية والسنابل وزهور الفراولة والورد البلد او زهرة اللاله (الساز) وتعرف بشقائق النعمان التي تميزت بجمالها وقدسيتها من خلال حروفها مستمده من كلمة الجلالة (الله) وترجع أصولها الى التأثيرات الاوربية (هولندا) الا ان الفنان المسلم جردها من شكلها الحقيقي فرسمت بأشكال زخرفية متنوعة (Nahas, 2016, p. 179)، وازهار المتعددة الوريقات ذات المرجعيات الرومانية والقوطية واشتهرت شجرة الحياة التي ترمز للخصوبة المتجددة وشجرة السرو التي تحتل مكانة كبيرة لدى الأتراك، اما النخيل فيرمز للثبات والشموخ والبركة وأشجار الدوم والصفصاف رمز للموت (Ali Abdel Aal, 2019, p. 117)، والثمار رسمت كعنصر ثانوي على أواني الزهور وأطباق الفاكهة منها ثمار التفاح والكمثرى والخوخ والتين والرمان وزخارف لوريقات الغار والعنب (Mahmoud, B.T, p. 1290)، ونجد ان الفنان يعمد الى ثني أطراف سيقان النبات لتظهر وكأنها باقة لزهور ضغطت بقوة الى داخل الاناء المربوطة بالشرائط كأحد التأثيرات الأوربية التي انتشرت بالفن العثماني في القرن 18م وتميزت خزفياتهم بالثراء اللوني والزخرفي كاللون الابيض والاصفر والاخضر والرمادي والارجواني والاسود والازرق والفيروزي (al-Jamal, B.T, p. 204)، وفي نفس الصدد الزخرفة الهندسية التي برع فنانها في تشكيلها سواء بشكل مستقل او تشترك مع العناصر الزخرفية الاخرى وشملت الخطوط بأنواعها والاشكال الهندسية والاطباق النجمية (Nahas, 2016, p. 179).

وبطبيعة الحال لابد من التطرق عن الزخرفة البيزنطية (الرومية) التي ظهرت ابان القرن (16م) بأسلوب زخرفي تمثلت بزخارف نباتية او حيوانية حورت عناصرها الزخرفية وأبعدتها عن أصولها، وجاءت التسمية من الامبراطورية الرومانية (البيزنطية) علاوة على الزخرفة الصينية (الهاتاى) تمثلت بزخارف نباتية محورة بالطريقة الصينية التي يصعب معرفة أصولها، وخاصة زهرة السوس المحورة والاوراق النباتية الكبيرة

ولونت زخرفتها باللون الأزرق بدرجاته على أرضية بيضاء ومحددة باللون الاسود، وكذلك رسومات مختلفة كالتنين او طائر العنقاء او الغيوم او الشعارات وأحيانا يتم الجمع بين الزخرفية الرومانية والصينية على قطعة خزفية واحدة (Nahas, 2016, p. 179)، ولا يفوتنا ان ننوه عن زخرفة الاشكال الحية التي تم فيها استحداث تصاميم الطيور والأسماك والقواقع البحرية والنسر والكبش والكلب والغزلان والأرانب والطيور والأسود والثعابين والخيول (Nahas, 2016, p. 179).

اما زخارف الباروك والركوكو فظهر تأثيرهما على الفن التركي منذ أوائل القرن 18م ويعد أسلوب مغاير للفن التركي التقليدي، وتمثل باستخدام الخطوط الحلزونية والمنحنية والأقواس كالأصداف والقواقع والشرائط والعقد اللولبية التي ضمت باقات الزهور وسرعان ما مزج الأتراك هذه العناصر الجديدة بعناصرهم القديمة ووظفوها بطريقتهم الخاصة مما اخرج لنا الباروك التركي المهجن ومن امثلتها قاعة السلطان احمد الثالث تمثلت بزخارف مكونة من باقات الزهور وصحون الفاكهة المتنوعة (Ali Abdel Aal, 2019, p. 119).

المؤشرات التي أسفرعنها الإطارالنظري:

1. يعد قصر توب كابى من أهم معالم تركيا التاريخية التي حافظت على تراثها من خلال المبنى المعماري ومقتنياته الفنية كما صنف من قبل اليونسكو باعتباره موقع للتراث العالمي،
2. يتميز قصر توب كابي بالهندسة المعمارية علاوة على التصاميم الزخرفية وتقنياته التي حظيت بعناية خاصة لأنها تمثلت بمأتم توارثه من حكم السلاجقة سابقا ومأتم تقليده من التصاميم الإسلامية او الاسيوية او الاوربية او مأتم ابتكاره من اشكال وتصاميم لم تكن مألوفة سابقا. للوصول الى نتاجات خزفية بصيغة الابتكار والتجدد
3. استثمر الفنان انواع الزهور والاشجار وجعلوا لها مكانة خاصة في تصاميمهم لما لها قدسية ورمزية خاصة كشجرة السرو التي ترمز للخلود والحياة والنخيل رمز للقوة والبركة والشموخ وزهره القرنفل وغيرها

4. حظيت الزخارف الكتابية بعناية تنفيذها حيث ابدع فنانيها باستخدام خط النسخ والكوفي وغيرها فضلا عن استخدام كتابات محوره على هيئة طائر او حيوان كالطغراء.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

مجتمع البحث: تضمن مجتمع البحث الحالي على نتاجات خزفية (بلاطات، اواني) بالقرن (15م_18م) والمنشورة صورها في البحوث الأثرية والمصادر الفنية ومواقع الانترنيت ومن خلال ذلك تم حصر المجتمع (15) نتاجا خزفيا

عينة البحث: تم اختيار (**4** نتاجات خزفية) كعينة لغرض الدراسة والتحليل.

أداة البحث: استخدمت الباحثة اداة الملاحظة للمصورات والاعمال الفنية

منهج البحث: اعتمدت الباحثة في مجال دراستها المنهج الوصفي التحليلي اضافه الى المنهج التاريخي وذلك بتتبع التسلسل التاريخي التي مر بها قصر توب كابى من تغيرات فنية، علاوة عن دراسة تحليلية للنتاجات الفنية الخزفية (اواني وبلاطات).

تحليل العينات:

(عينة _1)

يمثل العمل بلاط خزفي مربع الشكل، تكسو واجهة جدران القصر الداخلية ، انجز عام(15م) ,تم تشكيل العمل الخزفي من طينة واطئة الحرارة. ورسمت الزخارف تحت الطلاء الزجاجي الشفاف. وعلى صعيد تقنية اللون اضفى الخزاف عده ألوان منها اللون الأبيض متخذا منه أرضية للعمل ولكي يكسر رتابة اللون واستمراريته عمد الى إضفاء اللون الأزرق الداكن بتدرجاته واللون الأحمر ومحددة باللون الأسود كغاية جمالية ولتحقيق التباين اللوني بين المفردات ،وعلى صعيد البنية الشكلية فقد اسفر المشهد التصويري عن سلسلة من الوحدات الزخرفية النباتية التي قوامها زهور واوراق نباتية محورة رمحيه الشكل مسننه الحواف تقترب من الأسلوب الهاتاي الصيني على عكس الزخارف الأخرى التي تمثلت بوريقات نباتية والتي تقترب من الأسلوب الرومي الاختزالي ، ويتضح من خلال العمل الفني توجه الخزاف في تحقيق امتداد بصريا من خلال زخم المفردات وتكرارها وتحويرها بأساليب مختلفة والتي حققت خصوبة في الطرح للمفردة النباتية لتحقيق غايته الجمالية.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1243
Shaima Ali Falih Mazban Al-Shammari : Ceramic Artistic Employment in the Palace of the Sultans(Topkapi).
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

(عينة 2)

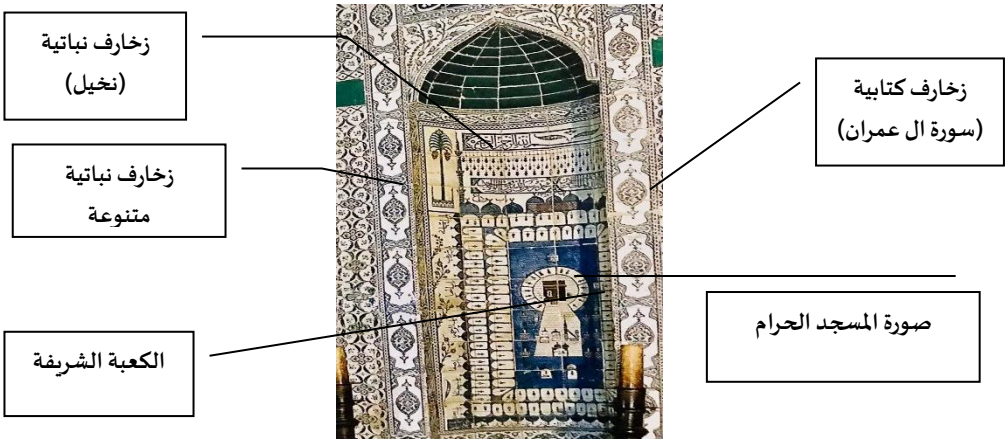
يمثل العمل بلاط خزفي مربع الشكل، تكسو جدران قاعات الحرملك ،انجز في القرن(16م) يتراوح الطول 10سم والعرض 10سم .تشكيل العمل الخزفي من طينة واطئة الحرارة .ورسمت الزخارف تحت الطلاء الزجاجي الشفاف. وعلى صعيد تقنية اللون نفذت ارضية العمل باللون الأبيض لتمتزج مع ألوان عناصره الزخرفية الزاهية متمثله بالتبادل بين ارضيات والوحدات والعناصر والوانها و الأزرق الداكن والفيروزي والأحمر مما حقق انسجاما لونيا يشير الى براعة الخزاف في تحقيق التباين اللوني ،وعلى الصعيد الانشائي يتأسس العمل الخزفي على أساس وحدة تزينية لمفردات زخرفية نباتية شغلت بالأزهار الواقعية والأوراق المسننة الحواف والزخارف الكاسية الزهرية بمظهر محور عن الواقع تمثلت (نبات الساز) احتلت المركز ذات شكل رمحي مسنن الحواف وبداخلها ازهار اللاله التي تتكون من عده طبقات من الوريقات وتوظيف زهرة اللاله بداخلها اللون الأبيض والازرق ويحيط بها اغصان نباتية تمثلت ازهار (كف السبع) التي نفذت باللونين الأزرق الفاتح وحددت باللون الأزرق الغامق اما مركزها فاتخذت زهره نفذت باللون الابيض ومركزها احمر. وعلى جانبي التصميم توجد زوايا زخرفية اتخذت بشكلين مختلفين لاضفاء التوع الزخرفي حيث شغلت نبات الساز ضمن تحويرات مختلفة نفذت بأرضية حمراء وبداخلها ازهار القرنفل تنوعت الألوان لتعطي الثراء اللوني للمنجز الفني. آما الزاويتان الأخرى الركنية المتقابلة للتصميم ضمت زهرة ورد البلد المركب ذات اللون الأزرق الفاتح وحددت بالون الأزرق الغامق وبذلك استطاع الفنان ان يكسب مفرداته الزخرفية مرونة في التنفيذ الانشائي جمع بين تأثيرات الاسلوب الهاتاي والرومي ونجد ذلك واضحا في الية استلهام الخزاف لمفرداته التي لم تقم على أسلوب المحاكاة البسيط وانما اتخذت مبدا الاصالة في تحوير الاشكال ضمن الية جديدة تتلائم مع تكويناته.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1243
Shaima Ali Falih Mazban Al-Shammari : Ceramic Artistic Employment in the Palace of the Sultans(Topkapi).
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

(عينة_ 3)

يمثل صحن خزفي دائري الشكل منتظم ،محفوظ في قصر توب كابي ،انجز مابين القرنين (16_17م) ونفذت الزخارف باللون الأزرق بدرجاته المختلفة من اللون الأزرق الداكن والفيروزي والتراكواز علاوة على اللون الأحمر على أرضية بيضاء وعلى الصعيد الانشائي شغل طائر (الطاووس) المركز واتخذ من ذيله ورقة رمحيه مسننه لنبات الساز وعلى جانبيه زخارف نباتية تتفرع منها ازهار الورد منها المركبة والمتعددة الوريقات كأوراق الساز والسرو والتيوليب والأوراق الرمحية المسننة الحواف وتفرعات اغصانها المتشعبة والمتشابكة ويعول فيها التقاطعات بين سيقانها والي التي شغلت المساحة التصميم للمنجز الخزفي وعلى حافة الصحن اطار زخرفي نباتي يظهر بحركات متموجة متقن التشكيل اتخذ شكلا متتابعا ومتكررا

(عينة_4)



يمثل العمل بلاط خزفي مستطيل الشكل، تكسو جدران الحرملك (غرفة الصلاة السلطانة الام)، انجز في القرن (18م) الارتفاع: 62 سم العرض: 34 سم، تم تشكيل العمل الخزفي من طينة واطئة الحرارة. ورسمت الزخارف تحت الطلاء الزجاجي الشفاف. تمثلت لوحة للكعبة وعلى صعيد تقنية اللون نفذت ارضية العمل بألوان زاهية لخزف ازنيك تمثل بالتبادل بين ارضيات والوحدات والعناصر والوانها والأزرق الداكن والفيروزي والأحمر مما حقق انسجاما لونيا يشير الى براعة الخزاف في تحقيق التباين اللوني .وعلى

الصعيد الانشائي يتاسس العمل الخزفي على أساس وحدات زخرفية (كتابية ، نباتية ،هندسية)كما استخدم الخزاف اللون الأزرق والاخضر والاحمر على أرضية بيضاء اما القطعة الخزفية المكونة من بلاطة واحدة اتخذت كاطار ذو حاشية ملونة بالأسود على شكل سلسلة من الرسوم فوق خلفية زرقاء .والإطار الاخر مزينا بسعيفات زرقاء اللون تنتهي عند قمة اللوح الخزفي شكل محراب .أما زاويتا المحراب فمزخرفتان بسعيفات متقابلة ومتدابره وتتوسطها نبات ثلاثي الوريقات باللون الازرق .وعلى الخلفية الزرقاء تشكلت زخارف اسلامية مجردة، وتحتها زخرفة كتابية تكونت من ثلاثة أسطر كتبت بخط النسخ باللون الاسود لاية قرانية من سورة آل عمران (إِنَّ أَوَّلَ بَيْتٍ وُضِعَ لِلنَّاسِ لَلَّذِي بِبَكَّةَ مُبَارَكاً وَهُدًى لِلعالمين) وتحته رسم للمسجد الحرام ضمن شكل مستطيل ملون بالأزرق والأخضر .وفي وسط المسجد الحرام (الكعبة) صاغت الاشكال الزخرفية بتصاميم تقترب للواقعية ولكن بصيغة أكثر ابداعا بعدم مطابقتها صوريا.

الفصل الرابع:

نتائج البحث:

1. استخدم الخزاف أكبر قدر من التصاميم الزخرفية النباتية والهندسية ليحقق التنوع الضمني في توظيفه على النتاج الفني الخزفي كما في عيناته كافة
2. ان التوظيف الفني الخزفي للتصاميم الزخرفية المتنوعة المحوره عن الطبيعة جعلته يحمل الهوية الإسلامية
3. وظفت عينة(1_2) زخرفة الاشكال النباتية فيما وظفت عينة (3) زخرفة الاشكال الحية الحيوانية بنمط الأسلوب الهاتاي الصيني اما (عينة 4) جمعت مابين الزخارف كامة مشكلة صورة عن الواقع المعماري.
4. اكدت كافة العينات على رمزية الوحدات الزخرفية.
5. تأثر النتاج الفني الخزفي بالحضارات السابقة والأساليب الاسلامية والاوربية والاسيوية الوافدة لاسيما على نتاجاته الخزفية من حيث التقنية والتصميم كالعناصر الزخرفية كشجرة السرو، والسحب والهلال، وكتابة التوقيعات بالتشكيل الطغرائي.
6. أسهم التراكم الحضاري والفكري والثقافي في اثراء القيم الجمالية للنتاجات الفنية الخزفية.
7. أقبل الفنانون إقبالا شديدا في تنفيذ الزخارف النباتية كأزهار اللالهـ والقرنفل وشجرة السرو وغيرها. وكانت تشكل بأسلوب واقعي أو محور أو بالأسلوب العثماني المتأثر بطراز الباروك.
8. لجأ الفنان إلى استخدام النمط الزخرفي الباروكي والركوكو وتحديدا من القرن 18م وسرعان مامتزجت مع الزخارف التركية المحلية لتشكل فن مهجن حديث (الباروك والروكوكو التركي)
9. أوضحت الدراسة تنوع التصاميم الزخرفية كالنباتية والهندسية والكتابية والاشكال الحية والمعمارية بالإضافة الى العناصر الزخرفية ذات الطابع الحضاري.
10. ابتعد الفنان المسلم عن التجسيد والتفاصيل التشريحية في تصاميمه انطلاقا من تاثره بالفكر العقائدي ومبدأ الرمزية والتحوير.

References:

1. Akshit, I. (2020). *Topkapi Palace.* (M. Tan, Trans.) Turkey: Akshit Publishing House.
2. Ali Abdel Aal, D. (2019). *Artistic Patterns of Ottoman Decoration.* Egypt: Madarat Magazine, Issue 2.
3. al-Jamal, J. (B.T). *Iznik Ceramic Decorations as an Introduction to Enriching the Designs of Women's Dresses.* Damietta: Architecture and Arts Magazine.
4. Amer, M. (2012). *Terminology in the Ottoman Empire.* Syria: Damascus University, Historical Studies Journal, Issue 117.
5. Bek asaf, I. (2014). *History of the Sultans of Bani Othman.* Egypt: Hindawi Foundation.
6. COŞKUN, B. (2018). *Scraping the layers: Tahsin Öz and her stylistic restorations in Topkapı Palace Museum.* Turkey: B.N.
7. DIKER, A. (1915). *An Updated Exhibition Venue in the Topkapı Palace Museum.* B.M: B.N.

8. Dimas , A. (2015). *Articles on Translation and Communication in Museums.* UAE: Sharjah Museums Authority.
9. El Abidine, M. (2017). *Museum Employment of Archaeological Buildings, Topkapi Palace as a Model, Al Benaa Magazine*. Retrieved from https://www.academia.edu/7956958/.
10. ERLER, Z. (2020). *Ayasofya ve Topkapı Sarayı Müzesi Bilişsel ve Duygusal.* Turkey: Müze Alanya Academic Review Journal Yıl, Vol:4, No:3.
11. Gharib, Y. (2020). *The Ottoman Miniatures.* Istanbul: The New Arab Magazine, Issue 2312.
12. Ghizlan, D. (2016). *Painting in Persian and Ottoman Miniatures in the Sixteenth Century AD.* Damascus: Damascus University, Master Thesis.
13. Hadi, B. (1990). *A History of Arab Islamic Art.* Baghdad: Dar Al-Hikma Press.
14. Hasnain, a.-S. (2022). *The ceramic tiles in the mihrab of the Kashif Mosque in Assiut.* Cairo: Heritage and Design Magazine, Issue 9.
15. Hisham, S. (2008). *Mosul's Civilizational Contributions to Islamic Architecture during the Ottoman Era*. Baghdad: Journal of Education and Science, Issue 3.
16. Hussein,, A. (2009). *The Architecture of Palaces in Mesopotamia to the End of the Old Babylonian Era*. Baghdad: University of Baghdad, College of Arts, Master Thesis.
17. İlgaz, N. (2015). *yüzyıl çini pano tasarımlar.* İstanbul: Marmara.
18. Mahmoud, b. (B.T). *Symbolic Elements in the Decorations of Industrial Butchery Facilities and Tools in the Ottoman Era.* Algeria: Studies in the Antiquities of the Arab World.
19. Munsterberg, H. (1998). *World Ceramics From Prehistoric to Modern Times.* B.M: B,N.
20. Nahas, R. (2016). *The Aesthetic Values of the Blue Color Prevailing on Ottoman Ceramic Artifacts.* Sultanate of Oman: Journal of Arts and Social Sciences, Sultan Qaboos University Publications.
21. Namik, ,. H. (2010). *Architectural Ornaments in the Ottoman Palaces in the Old City of Nablus.* Palestine: An-Najah University, Architectural Engineering, Master Thesis.
22. Namik, H. (2010). *Architectural Ornaments in the Ottoman Palaces in the Old City of Nablus.* Palestine: An-Najah University, Architectural Engineering, Master Thesis.
23. Necipoğlu, G. (1991). *Architecture, Ceremonial, and Power: The Topkapi Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuri.* New York: The Architectural History Foundation.
24. Özlü, N. (2018). *From imperial palace to museum: The Topkapı Palace during the long Nineteenth Century.* Turkey: B.N.
25. Qadouri, A. (1986). *The Museum of Jewelry.* Egypt: Alam al-Athar Magazine, Egyptian Antiquities Authority, Issue 30.
26. Tezcan, S. (2020). *Topkapı Sarayı Oğuznamesi.* Turkey: Dede Korkut Oguznames.
27. Tully, A. (2010). *Eighteenth-Century Ottoman Princesses at Topkapi Palace.* Turkey: B.D.
28. Uğur, T. (1988). *Anadolu-Türk Saray Mimarlığının Evrimi Üzeri Gözlemler (12.-16. Yüzyıl).* Turkish: Topkapı Müzesi.
29. Wagdy, I. (2018). *A study of a group of Ottoman marble endowments at the Topkapi Museum.* Egypt: Journal of the General Union of Arab Archaeologists, Issue: 19.

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1276

The consolidation between reality and imagination in the assortment of Designer Alexander McQueen's costume designs

Faten Ali Hussein [a1]

[a] *College of Fine Arts/University of Baghdad*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 8 April 2023
Received in revised form 25 April 2023
Accepted 27 April 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
Consolidation
Reality
Imagination
Formation
Fashion design

ABSTRACT

Designer Alexander McQueen has unusual intellectual interventions and formal formulations in his fashion designs, which are characterized by the fusion between reality and imagination, which includes a group of overlapping and intertwined relationships, which created a problem for the concept of merging the concepts of formal reality and imaginative thinking and the coupling processes between them in forming fashion design. The problem was defined as the following question: "What are the mechanisms of merging reality and imagination and its intellectual and practical implications in a collection of fashion designs?" The goal was to reveal a fusion between formal reality and mental imagination in a collection of women's fashion designs by designer Alexander McQueen. The research community was divided and sampled into three stages within the period (1996-2010), to reach the most important conclusions: _

1. The duality of form and content formed a different fusion to form fashion by making the strange form familiar, and making the familiar form strange, by adopting the realistic form of the familiar nature, combined with the imaginative data of the designer and the effects of his psychological emotions, causing astonishment and shock to the contents of the fashion.
2. Elements of forming fashion designs were built on the basis of inspiration from stories, an event, or an experience with a visual vision of realistic objects and shapes that stimulate the imagination of the designer on the idea he imagined and based on his creative ability towards fashion design.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: faten.hussein@cofarts.uobaghdad.edu.iq

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1276
Faten Ali Hussein: The consolidation between reality and imagination in the assortment of Designer Alexander McQueen's costume designs.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الإندماج بين الواقع والمتخيل في تشكيلة تصاميم ازياء المصمم الاكسندر ماكوين

أ.د. فاتن علي حسين[1]

الملخص:

يمتلك المصمم الاكسندر ماكوين مداخلات فكرية وصياغات شكلية غير مألوفة في تصاميم ازياءه تميزت بالاندماج بين الواقع وبين المخيلة يتضمنُ مجموعة من العلاقات المتداخلة والمتشابكة، مما اجدت اشكالية لمفهوم الاندماج بين مفهومي الواقع الشكلي والتفكير التخيلي وعمليات الاقتران بينهما في تشكيل تصميم الازياء، حددت المشكلة على التساؤل الاتي "ماهي اليات الاندماج بين الواقع والمتخيل واشتغالاته الفكرية والتطبيقية في تشكيلة تصاميم ازياء " وجاء الهدف: كشف اندماج بين الواقع الشكلي والتخيل الذهني في تشكيلة تصاميم الازياء النسائية للمصمم الاكسندر ماكووين. قسم مجتمع البحث وعينته الى ثلاث مراحل ضمن الفترة (1996_2010)، للوصول الى اهم الاستنتاجات:

1. شكلت ثنائية الشكل والمضمون اندماجا مغايرا لتشكيل الازياء عبر جعل الشكل الغريب مألوفاً وجعل الشكل المألوف غريباً باعتماد الشكل الواقعي للطبيعة المالوفة اقترنت مع المعطيات التخيلية للمصمم وتاثيرات انفعالاته النفسية اثارت الدهشة والصدمة.
2. بنيت عناصر تشكيل تصاميم الازياء على اساس الالهام من القصص او حدث او تجربة برؤية بصرية الاشياء والاشكال الواقعية المحفزة لخيال المصمم على الفكرة التي تخيلها والانطلاق منها بما يمتلكه من قدرة ابداعية نحو تصميم ازياء.

الكلمات المفتاحية: الاندماج، الواقع، المتخيل، تشكيل، تصميم الازياء.

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

الفصل الأول/ هيكلية البحث

اهمية البحث والحاجة الية: يمتلك المصمم الاكسندر ماكوين مداخلات فكرية وصياغات معرفية تبدو غير مألوفة في تصاميم ازياءه، التي تميزت بالاندماج بين الواقع لارتباطها بمرجعيات شكلية لبيئات مختلفة وبين المخيلة يتضمنُ مجموعة من العلاقات المتشابكة كمقياس للابتكار والابداع ذات محتوى تصميمي متعدد الابعاد. اذ ان احداث عملية الابتكار لا يمكن ان تتحقق الا بوجود تفاعل تبادلي للواقع الشكلي او التركيز او بناء التصورات او غيرها وبين عمليات الابداعية والتي تقوم بدورها باستثارة الفكر والتشكيل وفقاً لمخيلة المصمم في تصميم الازياء.

ومن خلال الاطلاع على تصاميم المصمم الاكسندر ماكوين وجدت ان هناك اشكالية لمفهوم الاندماج بين مفهومي الواقع الشكلي والتفكير التخيلي وعمليات الاقتران بينهما في التشكيل التصميمي للازياء، والتي اتخذ المصمم في ازياءه مفاهيم تتداخل وتتعالق فكريا وتطبيقيا عبر الابتعاد او الاقتراب بين المالوف واللامالوف وبين الاستحالة واللاستحالة في الاظهار الشكلي والتي بنيت على اساس ابعاد منها طبيعية واخرى تاريخية لها سماتها الاجتماعية والعسكرية... الخ. بالإضافة الى التقنية معاصرة _نسبة الى حدود البحث الحالي _ ارتبطت بضرورة الملاءمة مع الهدف التعبيري لمخيلة المصمم، ومن خلال ذلك حددت المشكلة القائمة على فرض التساؤل الأتي: " ماهي اليات الاندماج بين الواقع والمتخيل واشتغالاته الفكرية والتطبيقية في تشكيلة تصاميم ازياء المصمم (الاكسندر ماكوين)

ومن هنا تأتي أهمية البحث لما تناولته تصاميم الأزياء من تكوينات تنطلق من فكر ابداعي ذات صيغ مادية للواقع بما تفرضه مخيله المصمم ورؤيته بخطوات مدروسة ووضعها امام المصممين والمتخصصين للافادة في إظهار التشكيل البنائي لتصميم الازياء شكلاً ومضموناً وتقنينا.

هدف البحث: كشف اندماج بين الواقع الشكلي والتخيل الذهني في تشكيلة تصاميم الازياء النسائية للمصمم العالمي الاكسندر ماكووين.

حدود البحث: الاندماج بين الواقع والتخيل في الفكر التصميمي والتطبيقي للمصمم الازياء (الاكسندر ماكوين) لعروض الازياء النسائية في باريس ولندن ضمن المدة الزمنية للتنفيذ والتي تمثل بداية مسيرته الفنية والعملية التصميمية للمصمم ولغاية وفاته (1996_2010).

تحديد المصطلحات:

اندماج: لتوضيح المصطلح وجد ضرورة تعريفه لغويا: على انه "ادمج الشيء بالشيء احكم ادخالهما او خلطهما معا، ويكون اما عن طريق الضم، او عن طريق المزج" (Al-Najjar, 20132013, p. 295)، ويعرف "المزج بين الاشياء المختلفة الى كل واحد متآلف... العمل على الربط، توحيد، الانضمام والانتماء الى مكان (Al-Kaabi, 2018, p. 5)"، وعرف "عملية ضم وتداخل بين شيئين او مفهومين او اكثر متحدين معاً لانشاء او تكوين تمثيل شكلي لهما وفق مفاهيم فكرية وموضوعية.. متفق عليه" (Hussein, 2023, p. 694). ويتفق مع هذا التعريف كونه الاقرب لموضوع البحث الحالي.

الو اقع: ويعرف " الوجود العيني والحسي، الذي يشكل مرجعا لكل الفعاليات الإنسانية، والفن منها أما الواقع الفني والجمالي فأنه يرتبط مع الأول في الأشكال لكنه يختلف باستقلاله عن طريق التركيب، فنكون

إزاء واقع للوجود وآخر مستقلاً عنه ومتصيرا في ذاته" (Al-Taie, 2004, p. 4)، عرف اجرائياً "المعطيات البصرية الواعية للمدركات والحقائق والظواهر المادية القابلة للتمثيل والتجسيد في التشكيل التصميمي".

التخيل: عُرفَ الخيال على انه "عملية تشكيل مصورات ليس لها وجود بالفعل أو القدرة على تشكيلها". (Al-Taie, 2004, p. 4)، وعرف ايضا" قوة نشاط ذهني مرتبطة بالتفكير قادرة على استقبال صور الاشياء المحسوسة وتخيلها عند اثارتها بحافز عميق (الحاجة التصميمية) وصياغتها (بفعل التحليل والتركيب) في صور جديدة وفي نظام وعلاقات جديدة مؤثرة" (Yassin, 2016, p. 150).

وتعرف المتخيلة " قوة حاكمة على المحسوسات ومتحكمة عليها، وذلك أنها تفرد بعضها عن بعض، وتركب بعضها إلى بعض تركيبات مختلفة، يتفق في بعضها ان تكون موافقة لما هو حسي، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس" (Saliba, 1971, p. 246) ويعرف اجرائيا " الشكل او الشيء البعيد عن الواقع التي يرسمها المصمم في ذهنه وينقلها الى المتلقي كشيء محتمل يثير من استغرابه وتعجبه، ويقع هذا الشيء المحتمل بين اليقين الثابت والخيال الصرف"

تشكيل: وعرف على انه" فن تكوين عناصر وعلاقات بشكل يضمن تحقيق التوازن والتعبير والجمالية المطلوبة منه ماديا ووظيفيا ومعنويا من خلال افكار يقوم المصمم بتشكيلها عن طريق توظيفها في اقصى كفاءة بصرية للناتج متخذا الالهام من قصة او تجربة او حدث ما وصولا الى نتيجة ذات مغزى اجتماعي وفني" (Al-Obaidi, 2017, p. 8). كما عرف " مجموع المنظومات البصرية الناتجة بفعل حركة عناصر وأسس البناء في منظومة العرض البصري الـ مابعد حداثي محكومة بنظام حر تقترحه شكلانية الأسلوبية والاتجاه ويقاد بفعل أدائي واعٍ ومقصود" (Youssef, 2008, p. 13). يعرّف التشكيل اجرائيا " عملية انتاج تكوين تصميمي من اشكال وفضاءات منظمة وغير منظمة ذات معنى يبدأ بالعناصر المظهرية وتنتهي بالوسائل التطبيقية _التنفيذية، حيث يعتمد معنى التكوين كلياً على تلك العناصر"

تصميم الازياء: انه الصيغة الاظهارية لمراحل مترابطة قائمة على أساس التخطيط والتنظيم للعلاقات الشكلية لتركيب الأجزاء التصميمية والزي تطبق فيه طرق معينة لبلوغ نتائج معينة على وفق فكرة تطبيقية (Hussein, , 2005, p. 10). وعرف على انه " تكوين كل مركب من اجزاء وعناصر متوافقة او متناقضة وجمعها في تصميم واحد يتوافق مع الاشتراطات الفكرية والادائية والتقنية لتصميم الاقمشة والازياء... بهدف اكمال صفات محددة وتعزيز مبادىء نظرية سابقة ومعاصرة (Al-Musawi, 2020, p. 6). وتتفق الباحثة مع تعريف الموسوي كونه التعرف الامثل للبحث الحالي.

الفصل الثاني / الإطار النظري

الو اقع والتخيل... الوضوح والاختلاف في تشكيل تصميم الازياء

في الفن ومنها التصميم بانظمته المختلفة والمتطورة يحاول ان يجعل من الواقع ذاته بناءا يتجاوز معطيات الحس، وعندما يصور الفنان او المصمم واقع الحياة اي مستخرجاً من ظواهر الطبيعة الواقعية صورا كامنه فيها ليجعل منها احداث ينظم مؤهلاتها وابعادها زمانا ومكانا في لحظة تلقي التي يؤسسها (Abd Haide, 2004, p. 153). فهذه الصور الذهنية تنظم ادوات التلقي عبراعادة نظمها باتساقات جديدة في العمل الفني.

مفهوم الو اقع في التصميم _ تصميم الازياء

يشير الواقع الى تحديد الموجودات الحقيقية للكائنات والاشياء وتجريدها لتعيين ما يحدث أو يحدث بالفعل والذي يفهم من خلال الحواس وواقع عالم الأفكار الذي لا يقبل التغيير، وله تطبيقات متعددة في جميع مجالات الفكر الإنساني الفلسفية والفنية والعلمية والاجتماعية...الخ. ففي الفكر الفلسفي بصورته المختلفة ومنذ بدايات افلاطون الذي عد الجوهر المبدأ الاول الغير قابل للتحول، بينما يؤكد أرسطو أن الواقع عقلاني للوصول إلى معرفة أكثر دقة للواقع وليس من خلال الحواس. واعتبر كانط حقيقةً هي تلك التي تُكون من خلال الخبرة والتجربة الواقعية ممكنة فقط من خلال الحواس. بينما ميز ديكارت بين الواقع والوجود بأعتبار وجود أشياء أخرى غير مادية كالأفكار الخيالية والتي تشكل أيضًا حقائق في حد ذاته، وفي مفهوم مابعد الحداثة دأبت الآراء المعاصرة إلى تحطيم أوهام الإنسان عن نفسه وتحطيم صورته المثالية، فبدلاً من حلم الذات الإنسانية المتماسكة التي تدرك الواقع وتهيمن عليه الانها ابرزت الذات بعد أن تم تفكيكها وردها إلى عناصر مادية في الواقع مما يصبح الإنسان جزءاً لا يتجزأ من الصيرورة المادية –الواقعية (Al-Messiri, 2003, p. 33).

ويمثل الجانب الواقعي في التصميم التنظيم العقلي المتقن الذي يهتم بالمنطق والترتيب والتنسيق والتحليل للاشكال والنماذج، معتمداً في تشكيل مفرداته على أداء مجموعة من العناصر لها صلة بالواقع في ظل علاقة تنظيمية محددة تحكم تواجد هذه العناصر بالنسبة لبعضها ويسبق نتاجها أسس الموضوع ومنهجية العمل، التي تعرف بأنها منظومة متكاملة من الرموز والأشكال والعلاقات والمضامين والتشكيلات التي تحمل خبرات ورصيد فكري ابداعي للمصمم.

كما إن التشكيل البصري للواقع في تصميم الازياء لايعد قالباً ومفروض على المضمون وانما يتحكم بوضوحية الاقتران مع الشكل النهائي كونه يتضمن معاني الصياغة والتحول والتركيب والتأليف للوصول الى الشكل ومنها تقوم التقنية بتوليدها وتنويعها، فحين يتم تشكيل الواقع عند المصمم بنوعيه الواعي والتلقائي فلا بدّ من تحقيق عناصر الاندماج والاقتران والتوازن والتماسك (Belmashri, 2008, p. 2).

من خلال عد الشكل المستلم هو الحاسم والمهم لفهم معطيات الواقع ويعمل على تنظيم الوعي في بنيته التركيبية التي يتم توظيفها بما يتلائم مع نظام العلاقات، اما المحتوى او المضمون ياتي بعد الشكل او الظاهر البنائي له، وعليه فان نظام الاتساق بين الشكل والموضوع يشكل بنية وعي كلية (Abd Haide, 2004, p. 162). وهذا يحيل أساساً إلى الوعي المصمم وادراكه بأهمية المظهر البصري بوصفه تشكيلا" يعتمد بصفة أساسية على الخصائص البصرية والنابعة من نتاجات الفكرية التي أستصاغها المصمم وارتبطت بذهنه

ووجدانه. فعندما يقوم المصمم بالتخطيطات الاولية ثم يبدأ بتوزيع المساحات والأشكال فهو بذلك يعمل على اشتغال عناصر التشكيل الواقعي بمضمونه الجمالي والتعبيري وحتما يقترن الخيال والحس في _تصميم الازياء_، اذ أن معنى الفعل يتصّل بالجانب التصوّري والتمثيلي المبني على اساس (التشكّل والتصوّر والتمثّل)، لاستكمال صيرورة فعل التصميم حيث يخرج تصميم الزي في صورة التي استمد المصمم تشكيلاته من مصادر محيطة به مثل الطبيعة، والتراث...الخ فضلا عن الخبرة.

وفي هذا النوع من النشاط يطرح المصمم فرضيات كثيرة ومقارنات وتخيلات وحالات قد تكون "فنتازية"، الهدف منه التميز في نتاج التصميم عن غيره حتى يمكن أن يرتبط في ذهن المصمم بصفات فريدة وغالباً للوصول إلى غايات ليست واضحة ومفهومة تماماً، وكلاهما يمدان المصمم بطاقة اقتران فكري إبداعي تجمع بين خبرة الخيال ومرونة الواقع وصولا على أفضل النتائج (Al-Haizan, 2002, p. 4). وتنطوي فكرة الاختلاف كأحدى المرتكزات الأساسية المرتبط بالإنسان عن بعد نفسي وجودي يتخذ الذات نفسها موضوعا بأعتباره قوة كلية اصيلة لمفاهيم المصمم، فالاختلاف عملية تدوين المستحيل ومحاولة التعرف بصفة الاستحالة كوسيلة ممكنة لأجراء مثل هذا الفعل التطبيقي المعرفي تتم من خلال الاحساس بالأشياء والأستحضاره والارادة بوعي الواقع (Adel, 2001, p. 61). ويعمل على اثارة الدهشة التي تؤثر على قوى الادراك للأجزاء التصميمية والذي يمكن تحقيقه من خلال اليات التعقيد والتناقض كالأشكال والألوان والخامات والاجزاء التفصيلية وتآلفها وانسجامها مع تصميم الزي. فالاختلافات تركيبات واحالات تكون في اي وقت او بأي وسيلة كعنصراً حاضراً من ذاته ولذاته ولا يستطيع اي عنصر ان يقوم بوظيفته كعلامة دون ان يرتبط بعنصر آخر وتعني ان كل عنصر يشكل في تكوينه الى ما به من إثر للعناصر الاخرى في سياق التصميم (Hamouda, 2001, p. 129)، كما يرتبط التغير والتغيير بمفهوم الاختلاف في التصميم، فالأول: سمة ذاتية للظاهرة خارج أي فعل قصدي للمصمم اي انتقال الشيء بحال لم يكن له قبل ذلك. اما الثاني: فعل قصدي واعي للمصمم يستند إلى قاعدة فكرية تؤمن بالخروج عن المفاهيم السائدة ومرجعه أما المعرفة الموضوعية أو الموقف المزاجي المتفرد للمصمم الداعي إلى التميز.

اما المماثل فيتوضح فيه الاختلاف بشكل متباين في حين المطابق يختفي الاختلاف فيه مما يشكل ضرورة لوجود الأصل مع الاختلاف لتحقق العمل التصميمي المبدع، اذ أن أصالة وابداع الناتج تأتي من كونها مختلفة وغير متوقعة وبصورة مباشرة أو غير مباشرة عن النمط الاصلي، باعتبار ان مبدأ الأختلاف ليس عاملا تركيبا توفيقيا بين القوى المتضادة فقط لكنه يؤكد ان التصميم _الازياء_ عملية بناء وحركة معا وساكن وفعال وذو وجود خاص به حتى وهو يخضع في بنائه الى هذه التناقضات بأعتباره يتسم بالتعددية والتنوع والذي يؤسس التغيير والتجدد والابتكار والتميز، إذ لا يمكن إدراك المتغير التركيبي للبنية الشكلية إلا بعلاقته مع متغير أو متغيرات وهذه العلاقة بين العناصر تعتمد على نظام معقد من التعارضات هي التي تجعل عملية الإدراك ممكنة (Al-Safadi, 1990, p. 38).

التخيل.. الاستحالة المقبولة والغير مقبولة

يعد الخيال اداة للتفكير والاستحضار تتطلب الخبرة لكونها مهيئة نحو فكرته الجمالية والاحساس به، ويلعب الخيال دوراً في الانتقال من الواقع المحدد الى عالم اللامحدودة مستعيناً بالذاكرة والحلم والتخيل حتى

يكتمل الشكل لدى المصمم، وهناك ما يسمى مرئيات بصرية مختزنة لدى المصمم فعندما يحدد موضوعا تصميميا تتراءى له بواسطة تبصره للاشياء المتخيله داخله لمجموعة من الصور الواقعية او قد تكون صور غير واقعية في ضوء اللحظة التي يعتقد المرء فيها انه كذلك وبعد ذلك تنتقل ذهنيا الى الوعي ليتم تمثيلها كشكل.

فعملية تنشيط الخيال ماهي الا عملية تدريب وتجريب كونها ترتبط بآلية التفكير، فالمخيلة والصور الذهنية تستطيع ان تحدد بعض العلاقات الارتباطية التي تؤسس التخيل عبر استدعاء واستحضار المفردات المخزونة في الذاكرة كماً ونوعاً لتعيد بناء وتنظيم علاقات تركيبية جديدة مما تحقق الصورة التخيلية كنتاج ذهني واقعي (Abd Haide, 2004, p. 175). وبذلك يحتاج الفعل الخيالي لدى المصمم الى خبرة قصدية وتدريب وتوجيه للصورة التخييلية المحتملة للاشياء والاشكال والشعور بها وكيفية تاليفها وتركيبها بشكل جديد في العمل الفني _ التصميمي _ بهدف اثارة الاستغراب والتعجب عند المتلقي. وبذلك تتداخل ذاكرة _المصمم _بفعل خزين المفردات وامتزاجها بالمُخيلة وطريقة إستحضارها يعطي دافعية للخيال لبناء علاقات تركيب جديدة تتجاوز أشكاله منطق السائد، وفي هذه المرحلة من الإنتاج المعرفي تتداخل عوامل الإدراك والوعي لنتائج جديدة ومثيرة (Al-Saadi, 2015, p. 165).

وتتطلب القدرة الابداعية قابلية تخيلية محفزة للعقل للتمدد في البحث عن الأفكار متعددة للتصميم والتي تتضمن مرونة عالية من التفاعل بين المحور الواقعي الذي يمثل التنظيم المتقن والسيطرة على المعلومات العلمية والسببية. وبين المحور الخيالي الذي يمثل التدفق الحر للأفكار، حيث يطرح المصمم فرضيات شكلية وحالات قد تبدو نتاج الوظيفة اللاشعورية دافعية لشخصية المصمم، والمصمم المتخيل يفترض الواقع في تصاميمه ويضعها في تأويلات مختلفة ومنها واضحة ومباشرة تنقل تخييله وتصوراته من دائرة التشكيل الابداعي الى دائرة التلقي على اساس التميز الواضح بين المحاكاة والتخييل باعتبارها نشاطين عقليين مختلفين: الاول: يمارسه المبدع والثاني: يمارسه المتلقي.

وبذلك يقترن كلا من الخيال بالإبداع والإبتكار وضرورة مرونة الأسلوب في تصميم الازياء، كونهما يعتمدان على المقدرة التخيلية ويقاس بمقاسه بل أنها عملية فكرية وتركيبية قصدية في ضمن دائرة وعي بنيت عل اساس فعالية عقلية في إستحضار النظُم والعلاقات كخطوة أولى لتجاوز الواقع في بناء الخيال والتصور بل والتحكم في حرية فكرة التصميم وثقافة المصمم للتخيل لانتاج افكار جديدة واصيلة غير تقليدية. وهناك ثلاثة اشكال يمتلكها التخييل كالشكل التركيبي او الترابطي، والشكل التحليلي او الاختراقي، والشكل المنتبه او المتأمل (Moran, 2012, p. 73).

وبهذا يشير الى ان التخييل عملية حيوية تجمع معا " المواد المنفصلة حقيقة " لتنتج أعمالاً جديدة ثرية بالمعاني الناتجة عن طرائق تشفير العمل التصميم، اي بمعنى يتخذ التخييل كشيء محتمل للصورة أو الصور البعيدة عن الواقع التي يرسمها الشكل التصميمي عند المتلقي فتثثر انفعالاته لهذه الصور، فيظهر الشكل المحتمل يتجاوز الواقع بوصفه ليس باليقين الثابت ولا بالخيال المحض وانما هو شيء بينهما. مما يترامى التخييل مع مفهوم التعجب وفق ما يثيره من شكل مستندر او مستغرب او المستظرف وفق وسائل الجمع بين

مفترقين قد ينتسب أحدهما الى الآخر او استخدام الشكل الغريب وهذا يشير الى أن درجة التخييل اما ان تكون استحالة مقبولة او استحالة غير مقبولة في تصميم الازياء.

ثانيا: اندماج الو اقع والمخيلة _الارتباط والاقتران في تصميم الازياء

يشكل الاندماج بين مفهومي الواقع والمخيلة علاقة جدلية وتفاعل تبادلي متوازن يعتمد احدهما على الاخر في فكر المصمم، على اساس ان الاندماج عملية تركيبة تجميعية تتآلف لتشكل تصميم الزي والتي تقوم على نمط العمل الفردي كونها من مخيلة المصمم، فالفنان _المصمم _ بكامل معرفته الحسية والعقلية والتخيلية تبين أنه يحقق ذاتيته بالتفكير ويستمد يقينه من ذاته.. مما يجعله مستقلاً وفاعلاً ومالكاً للحقيقة (Sabila, 2005, p. 107).

وعلى الرغم من هذا التفاعل الذي يمكن من سيطرة الواقع على الذات التخيلية الا ان الفعل التخيل تطلق العنان للمصمم في التقاط ما يناسب هدفه التخيلي عبر التفكير في بدائل الواقع ليس بالنسخ او المحاكاة بل بالاختيار الذي يذهب بالنموذج الواقعي كوسيلة ومجالا للنشاط الابداعي وتحقق من خلالها المستحيلات والغرائب في تصميم الازياء، الذي يستوعب كافة الاختلافات والتناقضات والمتغيرات وكيفيات الاقتران سواء من خلال اللجوء والاحساس بالعناصر المادية كالطبيعة التي تعد من اهم المنابع الموضوعية للإبداع لاحتوائها على مجموعة لا نهائية من التشكيلات وعلى أوجه متعددة من الحياة كالاشكال النباتية والحيوانية والإنسانية مثل الموروثات والاساطير والقصص المتميزة بالإثارة والانفتاح، او من خلال الذاكرة والخزين المعرفي للمعلومات والتدفق الحر للأفكار التي يقترن الكثير منها بالخيال والإلهام. وهذا معناه تكوين صور من الواقع وتحريك وتحويل تلك الصور داخل العقل وفقا للمخيلة باعتبار الخيال "مرونه العقل" (Sabila, 2005, p. 103)، فلا يوجد تفكير دون صور او تخيل فالخيال يحرك ويحول الصور العقلية، اي اعادة لصورة الشيء ذاتها او قريبة الشبه بالشيء الاصلي وبهذا المعنى تتعلق مخيلة المصمم بالتشابه والتشبيه والمحاكاة للوصول الى تنظيمات تصميمية جديدة تشكيل حافزا ومحركاً لتجربته الإبداعية للاندماج بين الواقع والخيال. وبذلك للاندماج عدة انواع نسبة الى المستوى التنظيم التصميمي الى الاتي: (Al-Kaabi ,. M., 2018, p. 7)

1. الاندماج الكامل: ويعني دمج شي في نظام واحد لغرض ايضاح واثراء جديد.
2. الاندماج النسبي: ويعني دمج شي من خلال تركيبه على شي آخر.
3. الاندماج المظهري: ويعني التوافق بين الاشياء المختلفة والمتنوعة.

وفي عملية التصميم يكون الاندماج اما عن طريق الضم او المزج وكلاهما يعتمد على ربط عناصر مختلفة لايوجد بينها علاقة ظاهرية باستخدام اليات (المجاز والتشابه والترميز)، اذ توصف إجمالاً كونها عملية تركيبية مترابطة تتجمع من خلالها الصور الذهنية وتترجم عن طريق التخطيط والتنظيم لتكون الطابع الخاص لشكل الواقع. تلك الترابطات في تصميم الزي تقوم على آليتين (جَعِل الغريب مألوفاً وجَعِل المألوف غريباء وهذا يعني ان التخيل تأليف صور ذهنية تحاكي ظواهر عديدة مختلفة ولكنها في الوقت نفسه لا تعبر عن ظاهرة حقيقته كما لا تعبر عن صورة تذكرية لذا تعد الصور المتخيلة بديلات تنشئها المخيلة عندما تتصرف في الصور الذهنية وتخرجها في شكل جديد، وعليه، فالمخيلة تضفي على التجربة التصميمية طابعاً

انهارياً مدهشاً كنوع من العلاقات الجديدة (Hassan, , 2021, p. 163)، قد تكون بصفة تقليعات متقترنة بمفاهيم الوجود المادي والزمان والمكان كالطقوس البدائية والاجتماعية والحركات الفنية..الخ مما يعيد التخيل توظيفها بصيغ جديدة قد لا تقدم اهتماماً للقيم الجمالية وانما النزوع إلى التشويق والإثارة.

وعليه، أُسس الواقع على التعاطي مع المدركات الحسية شكلاً وموضوعاً اي دون أخفاء شيء في الشكل ومايتبعه المضمون في حين يعمل المتخيل على تغريب والإيهام بالرغم من تمسكه بالمدركات الحسية للواقع باعتبارها المرجع الا ان من مهامه تخطيه للواقع بإفراط والإمعان بالتفاصيل الجزئية للأشياء إلى أقصى حد.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

المنهج البحثي: اعتمد البحث المنهج الوصفي _ التحليلي لكونه يعد منهجاً علمياً في تشخيص الظاهرة المبحوثة في جمع المعلومات والبيانات للإطار النظري، ومن ثم تفسيرها وتحليلها بغية التوصل إلى النتائج المحققة لأهداف البحث.

مجتمع البحث وعينته: لتوضيح اندماج واقتران اسلوب المصمم بين الواقع البيئي الطبيعي والجامد وبين متغيرات مستوى التخييل الذهني لتشكيلات تصاميم ازياء المصمم (الاكسندر ماكوين)، فقد تم حصر مجتمع البحث الى ثلاثة مجموعات وبفترات زمنية متسلسلة لعروض الازياء في مدينة باريس ولندن، وقد تم استبعاد تصاميم الازياء لسنوات (1997، 1998) كونها قدمت كعروض استعراضية ومشاهد للتعري غير مناسبة للبحث الحالي كما في الاشكال الاتية:

لذا تم اعتماد المراحل زمنية من (1996ولغاية 2010) حسب النماذج التحليلة. وقد تم انتقاء عينة البحث بصورة قصدية نسبة الى الفترات الزمانية وبمستوى متفاوت تصاميم الازياء، والبالغ عددها (17) أنموذجاً تصميميا لتكون ممثلة عنها على مستوى الاظهار واساليب التشكيل الابداعي ضمن المدة الزمنية للعروض تصاميم الازياء. اما **اداة البحث**: تم اعداد استمارة تحليل متضمنة المحاور الاتية:

1. الوصف العام
2. تمثيل الواقع في النموذج المصمم / حضور المرجع _ الشكل " المالوف، الرموز"
3. فعل التخيل في تصميم الازياء / اللامالوفية _الاستحالة "المقبولة، غير المقبولة"
4. اليات الاندماج الواقع والمتخيل في تصميم الازياء/ الاضافة والاقتران، الوضوحية، الارتباطية.

المجموعة الاولى _ تصاميم الازياء من عام 1996 الى عام 2000

انموذج (1)1996

انموذج (2) 1999

انموذج (3)2000

يمثل النموذج (1) فستانا مصنوع من الخامة الاقمشة المعدنية يوحي بشكله المظهري اندماجا تصويريا بين الواقع ومخيلة المصمم مظهرا ايحاءا كسائلًا معدنيا ينسدل على ارضية العرض. بالاضافة الى تجسيد قناع المبارزة وهي فكرة صدمت في البداية جمهور ماكوين واعتبره واحدًا من العلامات التجارية حيث كان يعيد صياغته عبر مختلف مجموعاته التصميمية الاولى.

واظهر المصمم في النموذج (2) عارضة أزياء برأس زجاجي مضاء يرتفع من تحت المدرج على منصة مظلمة لتقديم نظرة مستقبلية للانسان نتيجة لما تسببه من كوارث بيئية دمج بين الرؤية الافتراضية وواقع مستقبلي وهي بمثابة تحذيرات لفكر تخيلي، فقد عمد المصمم على الدمج بين المفردات النباتية من البيئة الواقعية دمجت مع فكرة النهاية من خلال استخدم المصمم الخامة توحي بالملمس الخشن واللون البني كعلامة للصحراء ونهاية المكان جسد ذلك تحول شكل الانسان وفقدان ملامحه نتيجة الاقنعة التي يرتديها اظهر المصمم في النموذجين (1، 2) حضور المرجع كادواة من الواقع المصنع لاشكال مالوفة اتخذت واقعا لوضوحية الاشكال في توظيف الفكرة والحدث كنوع من الاستحالة المقبولة اقترنت شكلا ومضمونا مع الخامة المستخدمة واللون والقيم الضوئية الناتجة من الخامة المعدنية والشكل الزجاجي في الراس. فقد عمل

المصمم على الاندماج بين الادراك المرئي للاشكال التي تحاكي الحياة التكنولوجية الممثلة بحضارة الحديد والصلب كنوع من الغرابة والدهشة، وبين المتخيل المصمم الذي يحيل الى التصورات لعلاقة الانسان أمام عالم الصناعة وغياب صور الطبيعة.

كما اعتمد المصمم على ملابس التريكو الدرامية في النموذج (3) يمكن رؤية أسلوبه الخاص في عرض غير عادي الذي يوضح فكرة استعراضية لمكونات الخامة وقدرتها على تضخيم الشكل الواقعي بتشكيل خيالي حيث اظهر المصمم تكامل رؤيته بشكل مزدحم ينضح بكلاسيكية الأناقة فرنسية بامتداد برؤية فكر المصمم البريطاني غير متوقع. اذ تم توظيف تقنيات الحياكة عبر المبالغة بالأجزاء بشكل لا مالوف في ربط الخيوط وجدت فقط في ذهنية المصمم، فضلا عن المقاربة الصورية المثيرة التي تعكسها ثقافة العصر بالنظر الى رؤية المصمم التخيلية لتكثيف وفوضى حققت استحالة غير مقبولة نتيجة اقترانات لا مالوفة ابتعدت عن الوضوحية الشكلية الواقعية الا انها اكدت مستوى تخيلي الناتج من الفعل التقني. وهذا يعني ان فكرة المصمم المتخيلة يعتمد على تلقيه للاشكال من الواقع ويعمل على دمج وتصنيع ما يتلقاه بداخل ذهنيته مستثمرا كيفيات التوظيف لتقنيات الاظهار لصياغة لما يجب ان يكون عليه الواقع لتصميم الزي وفق اتجاهه الرؤيوي الذي جعل من التصميم يفارق الواقع مضمونا وسيكولوجيا.

المجموعة الثانية_ تصاميم الازياء من عام 2001 الى عام 2005

انموذج (4)2001 انموذج (5)2002 انموذج (6)2003 انموذج (7)2004 انموذج (8) 2005

في النموذج انموذج رقم (4) وضح المصمم نظرته اتجاه موضوعات الطيور كواقع طبيعي باسلوب التحنيط، حيث وظف اشكال النسور وهي تنقض على عارضة الأزياء المغطاة بالريش في هجوم عنيف أو ربما إنقاذ هادئ وفقا لرؤية المصمم التخيلية، عززذلك خامة الجزء الاسفل من تصميم الزي _التنورة _ المزينة بالريش اقترن بوضوحية في إشارة لفيلم الطيور للمؤلف هيتشكوك عام 1963 من خلال دمج الواقع الشكلي مع القصص الخيالية. كما عبر المصمم عن اضطراباته الانفعالية كنوع من الاستخدامات الغريبة في تصميم الزي من خلال غطاء الراس بنمط لشكل الضمادة الطبية الذي يحيط وجهها في اشارة الى موضوع مستشفى

للأمراض النفسية، ليعبر عن عملية الإدراك البصري في محاولة إعادة إنتاج الحقيقة بدل تناول الحقيقة ذاتها. فالمصمم في عملية اندماج الواقع يصل الى درجة من الوضوحية والارتباطية بالدقة التي تثير الدهشة وتجعل من الواقع المالوف تكوينا لامالوفا بملامح تتعدى الواقع.

واستمد المصمم في النموذج رقم (5) شكل مصور للثور ذو القرن الملتوي كنوع من الاستعراضات الإسبانية في إعادة تخيل لفستان الفلامنكو الممزقة او في لحظة التمزق بصورة رمزية لنتيجة هيجان انفعالي للحيوان (الثور)، حيث ارتدته عارضة الازياء فوق لباس ضيق منقّط باللونين الأحمر والأبيض مكون من عدة طبقات من الاجزاء التفصيلية. وجسد فكرة المصمم الى فهم المعنى البيئة الثقافية الاسبانية باسلوب يقترن مع العناصر الفنية للاحداث والافكار والمفاهيم الواقع الا ان المصمم صمم حالة الحدث ذاته من خلال تمزق الالبسة للتاكيد على عنفوان وقسوة الحدث قد تصل الى الموت ولكن خيال يبعث فيها الحياة ويمنحها ابعادا يصوغها بالشكل الجديد.

لاعب خيال ماكوين الموضوعات العسكرية والملكية على حد سواء من خلال استخدامه لاشكال واقعية مصنعة من درع الساموراي التقليدية والتي اقترنت بشعارات عالمية لأفراد العائلة المالكة والجيوش التي قادوها. اذ صمم الانموذج رقم (6) لعارضة أزياء تسير في مدرج لتبدو مثل مظاهر الثوب التقليدي (التندرا) المغطاة على شكل طبقات متجاورة ومتراكبة لتوحي بالفضفاضية في فستان ملكي على شكل حرف (A) ليتحرك الزي في اتجاهات ثابتة ونواتج جديدة لكنها اكثر نظاما وترتيبا تشير الى القوة والثبات لمقاتلي الساموراي للاشكال المالوفة ووظفت بعملية تركيبية جديدة لمفردات وعلاقات موجودة بالفعل اي تغير في بنائها وبنيتها تتعلق برؤية المصمم كمادة التخيل في تشكيل الزي.

على الرغم من رغبة ماكوين تقديم عرض من مشاهد خيالية فقد تحولت افكاره التخيلية في انموذج رقم (7) نحو المفاهيم المستقبلية فقد ظهرت العارضة الأزياء الإستونية(Tiiu Kuik) تقدم عرضًا متطرفًا للكلاسيكية في تصميم فستان سهرة حيث تكمن قيمة الصدمة لدى الجمهور لمظهر التصميم نفسه وليس لطريقة العرض. من خلال استخدام الاشكال الواقعية المالوفة (الاشكال النباتية، والياف الصوف الطبيعية) باسخدام غريب للمظهر الخارجي باعتماده على طريقة تسليط الاضاءة على الزي مما قدم استحالة مقبولة لدى المتلقي ارتبطت مع مخيلة المصمم، وهذا يتطابق مع الإفتراضات المنطقية للتفريق بين الخيال والتفكير فكلاهما يصلحان للاخر وان توفر التباينات بينهما او التفريق بينهما فالفرق إن وجدت ينطبق على واقعية التفكير وليس واقعية الخيال.

ويشير الانموذج رقم (8) مزيجاً وتداخلاً لعديد من الطروحات الفكرية المتناقضة والتجارب التصميمية واستحالات غير مقبولةالتخيلية للمصمم ماكوين التي وصفت بالناحجة في عروضه للازياء، كونه أعاد استخدام المشدات على الجسم بصورة تخيلية ارتبطت مع انفعالات واضطرابات نفسية لموضوع المستشفى باستخدامه اللون الابيض وتغطية الراس التي اندمجت مع اللباس التقليدي العسكري الآسيوي من خلال استعارته لشكل الشعر في التنورة وذيل حصان طويل التي اقترنت بزي ألمحارب المنغولي، وهنا يبين المصمم دور المخيلة في تشكيل الصور الذهنية لأحداث التاريخ والافكار والمعلومات التي تصور كل العناصر في تراكيب خاصة للاحداث لترسم له الافكار والمعلومات مستعينا بمخيلته.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1276
Faten Ali Hussein: The consolidation between reality and imagination in the assortment of Designer Alexander McQueen's costume designs.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المجموعة الثالثة – تصاميم الازياء من عام 2006 الى عام 2010

انموذج (9)2006 انموذج (10)2007 انموذج (11)2007 انموذج (12)2008 انموذج (13)2008

انموذج (14)2009 انموذج (15)2009 انموذج (16)2009 نموذج (17)2010

شكل تصميم الزي في الانموذج رقم (9) استخدام المرجع الواقعي الطبيعي وظفت باستخدام غطاء رأس قرن الوعل التي سميت ب (قبعات المقرن) يتاقض مع خامة القماش الشفافة (الدانتيلا) ترتديه العارضة ويمثل زي للعروس، حيث اندمجت التوظيف الشكلي الواقعي مع مخيلة المصمم باظهار صورة شبحية للعارضة من خلال استخدامه الدانتيل العتيقة بالاضافة الى تغطية الراس والوجه الذي ظهر هو الاخر وكانه من العالم الاخر. فمن خلال هذا التوظيف للواقع بتفعيل المتخيل بغية أحداث التغيير المطلوب في محتوى الأشكال وتداخل انفعالات المصمم للاقتران والارتباط بالموضوع في اعتماده على الفكرة المتخيلة ضمن واقع مدرك تجذب المتلقي في الدخول في عالم الاحلام والرعب في ان واحد فالمصمم جمع بين المتناقضات الحدث وتضع المشاهد في تساؤلات عن حقيقة بين ما هو واقعي وما هو خيالي وكحقيقة استحالة غير مقبولة للتكوين التصميمي.

اعاد المصمم رؤيته التخيلية في الانموذج رقم (10) من خلال إعادة صياغة المخصر وبشكل مبالغ بين الاكتاف والمنطقة الوسطية ليبدو الزي وكأنه تشعر بلوحة من لوحة جدارية عتيقة ومتربة من طراز الروكوكو اقترنت مع لون الخامة وخصائصها الشفافة والمتينة فضلا عن الاشكال الواقعية الطبيعية مظهرا تفاصيل الأزهار في الياقة والأكمام لتعكس مستوى الاهتمام بالتفاصيل على قدم المساواة مع أحاسيس الأزياء الراقية، فالمصمم لم يتناول حقيقة الشكل والحركة الفنية مباشرة بل حاول أعادة إنتاجها بما يتعلق ، حيث عمد المصمم لاظهار صورة تخيلية عبر مؤثراته على مدرج العرض باستخدام ثريا كريستال ضخمة متربة لتتناسب مع ازقة قديمة تثير الشعور برومانسية لفترة تاريخية اندمجت بين شعور بنعومة حداثة الموضة ومتانة التنفيذ لعهود سابقة بأكتافها القوية والمنحوتة على مستوى تصميم الأزياء. ولهذا فان مصدر استلهام المصمم من الواقع ودمجها مع التصورات التخييل فهو يعمل على تهيئة ومشاركة اذهان المشاهدين للتخيل لغرض فهم المعاني والعلاقات فضلا عن الاستمتاع والتشويق في تشكيل الزي.

في الانموذج رقم (11) اظهر التصميم تأثيرات مصرية تم التأكيد عليها بوضوح في تصميم الزي، حيث ظهر الانموذج ضيق ومحكم كوحدة معدنية وفقا لمخيلة المصمم يشبه تمثالًا ذهبيًا للبعض الألوهية القديمة للفراعنة المصرية وقد يكون تصورا تخيليا لحماية وخدمة الفراعنة في الواقع وما بعد الحياة. كما اقترن هذا الفكر من خلال استخدام المصمم في تصميم الزي صدرية ذهبية تحمل عيوناً بلون اللازورد تجعلها تبدو في مشهد كما لو كانت عارضة الزي كتابوت نفسه نمت إلى الحياة على مدرج العرض. ووفق تصور المصمم فان لكل مادة طقوسية هي في واقع الحال واقعية وفي ذات الوقت تحمل تصويرا خياليا وهذا ما عمل عليه المصمم في دمج الالوهية كواقع رمزي وتحمل لمسات خيالية وفي الحالنين فهي مالوفة ومقبولة لدى المتلقي كونها مترابطة وغير مستحيلة في الفلسفة الفرعونية.

اظهر الانموذج رقم (12) تاثيرات الزي الياباني اندمجت مع صياغة الازياء الاوربية وبلمسة من شكل قبعة فريدة من نوعها، حيث ظهر الزي بشكله الواسع المتعدد الالوان الصريحة وخطوط لها دلالات رمزية في الفنون اليابانية مما جعل تصميم الزي بتوصيفه المادي فوق الواقعية لوجود عناصر شكلية عولجت بالمخيلة وفقاً لحجمه ليمنحه الغرابة الا انها ارتبطت مع الواقع والفكر الاسطوري الاجتماعي، فقد اشترط التصميم ان يكون التخيل ضمن ويرتبط بمراحل التكوين ويشترك فعليا ومعرفيا بكل الافكار كاحد المتطلبات الرئيسية لأستمرار لحظات التكوين، وربطه بالبيئة بكل مضامينها الاجتماعية والثقافية والسايكولوجية مما يسهم في بناء الصورة الذهنية المركبة والاقتران الفاعل بالخيال.

ويبين الانموذج رقم (13) استخدام الشكل الطبيعي تحاكي شكل الحيواني لحشرة بتفاصيلها الحيوية حيث ظهرت العارضة وفقا لمخيلة المصمم وكانها حشرة محمولة جوا، اندمجت مع تقنيات الطباعة كالرسم البياني مطبوع على قماش الليكرا. فقد عمد المصم إلى نحت الأجساد من خلال استخدام خامة الليكرا المطاطية التي تعمل على تكرر الجسم في سياق آلية معرفية وتقنية في تحقيق المغالاة ودقة الأشكال والخطوط الحيوية

لشكل خلايا الحشرة وتفاصيلها، فقد اتسم العرض ظهور العارضات بتصاميم ازياء اتسمت بجدلية الواقع والمتخيل وهن يرتدين اشكال من الطبيعية وباسلوب واقعي من اشكال الحشرات المختلفة والتي تعكس وفقا لرؤية المصمم التخيلية صفات ومضامين حسية وأدائية وجمالية للجسد الذي جاء بفعل المخيلة وجعل الشكل المالوف تصميما غير مالوف وتولد انطباعا بواقعية ذات ملامح تثير الدهشة والاثارة في عملية أدراك بصري.

في مجموعة العرض الازياء (2009) اظهر المصمم الاكسندر ماكوين عودته الى اشستخدام الشكل الطبيعي للطيور بواقعية متناقضة للونين الابيض والاسود والاحمر في النماذج رقم (14و15) محاولا اظهار البراءة والقسوة وفي التصميم نفسه بالرغم من التفرد لكل واحد منهما، فقد اظهر انموذج 14 تصميما اقترانه شكلا من احد مسرحيات الاوبرالية، فعلى الرغم من شكل التصميم ذو الريش الابيض النقي بريء جدا الا ان المصمم اظهر القسوة في الاحتواء الشكلي نتيجة لالتفاف القماش على الجسم مثل الرضيع بجعة عزز ذلك شكل الوجه الذي دمج بين الابيض والاحمر ذو نظرة ثاقبة يتناقض مباشرةً مع الانموذج 15، يمثل ظهور الزي كغراب في اشارة الى أقسى الحقائق في عالم الطيورا لجارحة حيث عمد المصمم على تغطية الجسم والوجه بالكامل. وهذا ما ترتب عليه في عملية بناء الفكرة الموضوعية للتصميم وكيفية تشكل الصور الذهنية المختزنة ضمن اطرها التخيلية وتفعيل اندماجها مع معطيات الواقع.

اظهر الانموذج رقم (16) شكلا غير متوقع اثار الغرابة والدهشة تحت السجادة الحمراء وعودة لهذا النمط من الازياء التي اظهرها في 2004، حيث يؤكد المصمم تفسير المضامين الداخلية نفسية لذاتية للتعبير الانحباس عبر حدود مغلقة فضلا عن ترحيل الواقع الصناعي المعاصر لحضارة الانسان الالي اندمجت مع المحارب في الاسلاف السابقة تمثلت في الجزء العلوي للزي وقناع المدرع بإعادة صياغة مستمرة للموضوعات التاريخية والبشرية على مستوى العالم، اذ عمل المصمم على الاندماج بين المدركات المرئية التي تحاكي الحياة التكنولوجية المعاصرة كحضارة الحديد وبين فكر المتخيل الذي يحيل الى الاستحلات الشكلية لتصميم الازياء الذي اتسم بالانغلاق في البناء التفصيلي مبينا اندماج التاثيرات الاوربية والصينية من خلال المفردات الشكلية واللونية.

في الانموذج رقم (17) يؤكد أسلوب ماكوين المثالي في التكنولوجيا الطباعة الرقمية، اذ عرض تصميم زي قصيرا للغاية وذو البنية غريبة نسبة الى تصاميم ازياءه المعروفة حيث اظهر وفقا لرؤية المصمم اندماجا بين الإنسان والآلة في سياق موضة مبتكرة من صناعة الكمبيوتر لصور بنمط جلد الزواحف ذات اللون أزرق انعكست ايضا على تعبير الوجه وشكله في استخدام الوان الميكياج. حيث اتسمت التصميم عبر جدلية الواقع وبفعل مخيلة متخصصة مبرمجة في احداث تاثيرات بالدهشة في سياق آلية معرفية اندمجت بشكل موغل في رسم التفاصيل الدقيقة جدا التي تعكسها ثقافة الحديثة للطباعة الرقمية والتي يبدو معها أن

المصمم يعيد إنتاج الملامح شكلية بالدقة المتناهية تقود فعل الانتاج من الافتراض الى التحقق الكلي وعلى وفق آليات توجه عمليات الفكر والتفكير وفاعليتها ضمن الوسائط المادية او الفكرية الناقلة لها.

نتائج البحث

1. اظهرت النماذج ولكافة نماذج مجموعات التشكيل التصميمي للازياء من (1995_2010) عملية انتقال فكرية غير محددة للمدركات الحسية للواقع المادي الى عملية فنية اندمجت مع الصورة الانفعالية للمصمم وتخيلاته وذلك لتأكيد على طبيعة تجسيد الاشياء والاشكال في ذاتها كالاشكال الطبيعية الحية والجامدة.
2. اعتمد المصمم مفهوم الواقع الشكلي باخراج الاشكال المرئية الواقعية من مفاهيمها المعرفية الى تشكيل تصميمي للازياء اندمجت مع رؤية المصمم التخيلية مؤكدا فيها على حضور المرجعيات الفكرية والشكلية عبر اللجوء الى الادب والقصص والرموز التاريخية، الاسطورية والخرافية وتطلعه نحو الرجل الخالد الاسطوري والقداسة الفرعونية ومقاتلي السومراي...الخ كما في النماذج)4، 6، 8، 11، 12، 16)
3. تميزت تشكلية تصميم الازياء(الاكسندر ماكوين) حضور الواقع بافراط ووضوحية ذات رؤية جديدة من العلاقات البنائية لتصميم الزي كمحاولة للجعل المالوف غريباً كما في النموذج (9، 13، 15)غرضه للتاكيد على ان التخييل عملية منتجة لما فوق الواقع لما هو واقعي ويبنى على اساسه لتقبل ما ممكن استحالته.
4. انفرد المصمم في عروض ازياءه استخدام آليات مادية التي تتعلق بالواقع الحسي والمتخيل الذهني برؤية مستقبلية _ وفقا لفترة مسيرته الفنية _ حيث عرض المصمم الواقع التكنولوجي للطباعة الرقمية لنقل صور دقيقة لاشكال الحشرات والصور الفوتغرافية كما في النموذج (13، 17)التي جعلت المدركات البصرية أداة للتواصل مع الانسان. كما استخدم المصمم المواد المعدنية في بناء تصميم الزي واقنعة الراس والتي سميت بحضارة الحديد كما في الانموذج (1، 11، 16). كما استخدم تقنيات النسيج في النموذج (3) باسلوب التكثيف المبالغ به ليجعل من المالوف غريبا واستحالة غير مقبولة في تصميم الازياء.
5. ميزت اغلب عروض الازياء بالاستعراضية أذ عمل المصمم على ضم وادخال فضاء العرض مع موضوعات التصاميم اندمجت بشكل متفاعل مع حركة عارضة الازياء وملامحها الشكلية كما في النموذج (5، 7، 9، 10)الذي اظهر مشهدا للازقة القديمة والاتربة والطيور وساحة للمقاتلين ومصارعة الثيران.
6. استخدم المصمم الاشكال الواقعية الحيواني كالطيور والخيول بشكلها الطبيعي خلال مسيرته التصميمة مبينا نظرته النفسية الثاقبة، كما في النموذج او باستخدام الريش باللون الابيض والاسود وتدرجات البني كما في النموذج (4، 8، 14، 15) التي اندجت بين البراءة والقسوة في ذات التصميم الواحد فقد عمل على تكرار استخدام الطيور في عروضه كمحاولة للاشارة الى النهاية الخالدة وفقا لرؤيته التخيلية ومعاناته النفسية.
7. اتخذت المكملات التزينية للقبعات واغطية الراس موضوعا مكملا يتداخل ويقترن مع تصميم الزي وفقا للواقع الظاهري الموضوعي تم تركيبها في بنية تصور ووعي المصمم وتمسكه بالمتعة الحسية المرتبطة مع

معطيات التخييل للمصمم كما في النماذج (1، 2، 4، 7، 8، 9، 12، 14، 15، 16). كما شكلت ملامح الوجه متغيرالانفعالات البصرية من خلال مساحيق التجميل وطريقة المكياج لكشف معاني القوة والخوف والقسوة والخلاص...الخ بالرغم قد حققت اقتراناً كاملا غير مالوف مع تصميم الزي الا انه يمتلك الرؤية الواقعية للمتلقي كما في النموذج (5، 12، 14، 17)

8. اظهرت النماذج للازياء علاقات تصميمية جديدة انتجتها مخيلة المصمم لصور ذهنية اقترنت مع آليات الاندماج وانواعه والتي انعكست فعليا مع مادة الاظهار ومستوى الاقتران، فقد يكون تصميم الزي دمج بشكل كامل مع الواقع لاثراء المعنى في الزي كما في الالنموذج (5، 11، 13، 15) او ضم الشكل الواقعي نسبيا ضمن تركيب الاجزاء في تصميم الزي كما في النموذج (1، 2، 5، 7، 10) او قد يشكل اندماجا مظهريا لتحقيق الانسجام والتوافق للعناصر المادية المختلفة، كما في النموذج (3، 4، 6، 8، 9، 11، 12، 14، 16، 17)
9. اعتمد المصمم في صياغة في تشكيلات جميع ازياءه على المعطيات الاظهارية لتنوع واختلاف الخامات والتي تفاعلت باندماجها مع بنية التصورات الذهنية الفكرية للمصمم وبين معطيات الواقع واستعاراته للاشكال الطبيعية واعتماد النصوص الادبية والتاريخية وافاق التكنولوجيا وعلاقة الانسان بالآلة.....الخ.

الاستنتاجات

1. بنيت نماذج التصميم لازياء(الاكسندر ماكوين) على فكري وحسي مباشر للمصمم والذي أُسس لتفسير والبحث في اعماق الظواهر والاشكال الواقعية وعلاقتها بالانسان محاولا الى تحقيق عملية اندماج متراكبة بين الواقع المدرك وبين النموذج التخيلي للمصمم والمتلقي.
2. اهتمت التصاميم الازياء بذات الشكل كواقع المندمج فكريا وماديا وتقنيا مع المضمون المتخيل بما يواءم الفكر الابداعي التصميمي على انها لاتفقد من مقومات التشكيل معتمدا على قوى ذهنية وحدسية لما ينتج عنه تصميم الزي.
3. حققت تصاميم الازياء انفتاحا معرفيا وتطبيقيا مرتبط بظواهر الواقع باعتياره المرجع الاساس الذي يرتكز عليه التصميم والذي يتوافق ومنطلقات فكر التخيلي لذاتية المصمم، التي جاءت وفقاً لاختلاف الآليات المادية وكيفيات التطويع لجزيئات الاشياء مع المستوى الانفعالي لخيال المصمم.
4. شكلت ثنائية الشكل والمضمون اندماجا مغايرا ومختلفا للتشكيل التصميمي للمصمم الازياء (الاكسندر ماكوين) من خلال جعل الشكل الغريب مألوفاً، وجعل الشكل المألوف غريباً، باعتماد الشكل الواقعي للطبيعة المالوفة كأحد السمات الحسية المرئية تلازمت وارتبطت بوضوحية مع تصميم الزي، الا ان المعطيات التخيلية غير مالوفة للمصمم وتاثيرات انفعالاته النفسية اثارت الغرابة والدهشة والصدمة للمضامين الازياء.
5. بنيت عناصر تشكيل تصاميم الازياء للمصمم الاكسندر ماكوين على اساس الالهام من القصص او حدث او تجربة برؤية بصرية الاشياء والاشكال الواقعية المحفزة لخيال المصمم على الفكرة التي تخيلها والانطلاق منها بما يمتلكه من قدرة ابداعية نحو تصميم ازياء.
6. اعتمد المصمم على حضور المرجعيات وعدم تجاوز الثوابت الواقعية التي تعتبر المحرك الفاعل الذهني والتصوري لتشكيل مادته التصميمية كالنصوص الادبية والتاريخية والاسطورية... الخ، فضلا عن الابعاد المستقبلية التكنولوجية وروح العصر الا انها وضفت وفق بنية تخيلية للامعقول واستحالات مقبولة كونها قابلة للاظهار والتطبيق.
7. أن مماثلة الفكر التخيلي واندماجه مع الواقع المادي لايعد عائقاً إبداعياً نتيجة لتوافر الفهم وتراكم الخبرة والمعرفة والتجربة لتمكن من إعادة إنتاج هذه الخبرة المعرفية كفعل إبداعي في تصميم ازياء غير مالوفة.

التوصيات

1. التأكيد على دور التخييل لدى المصمم كونها فعلا منتجاً للابداع والابتكار في العمليات التصميمية للازياء.
2. الوقوف على حضور المرجع الواقعي (البيئي والمعرفي) وكيفية انضاج الرؤى التخيلية وتاثيراته على ذهنية المصمم في تجسيد افكاره وبناء اشكاله وموضوعاته وفقا لمتغيرات الاساليب والتقنيات التصميمية
3. التاكيد على تنمية الفكر التصميمي للاشكال الواقعية وتسخيرها وفقا لرؤية فكرة تخيلية بما يحقق رؤية ابداعية متجددة لدى المصممين في مجال تصميم الاقمشة والازياء والمكملات التزينية.

نبذة عن المصمم الاكسندر ماكوين: ولد ألكسندر ماكوين في 1969 في لندن وانتحر في 11 شباط عام 2010 من أصول اسكتلندية. يستوحي تصاميمه متأثراً بالثقافات العالمية وفقا لمقولته"أحب أن أتحدى التاريخ" التي أثارت خياله كالطراز القوطي الفيكتوري وملابس الساموراي التقليدية والملكية والعسكرية فضلا عن ثقافة افريقيا والصين والهند وتركيا. اشتهرت عروض أزياءهِ بالدرامية المستوحاة من فن الأداء والمسرح واستحضار الوضع العقلي المضطرب بتناوله للموضوعات الدينية والسحر والاضطهاد ومفاهيم الوثنية والجحيم واظهار الجانب الشرير لمهرج السيرك كشيء من التسلية الكوميدية أو الكابوس الرعب. وتكرر في اعماله موضوعات الطبيعة وأستكشاف للأقطاب الإنسان مقابل الآلة أو الطبيعة مقابل التكنولوجيا. وعمل مع مجموعة متنوعة لحرفيين من نحاتي الخشب ومبدعي التطريز وصناعة الجلود. كما استخدام الكمبيوتر كمحسن للتكنولوجيا نحو المفاهيم مستقبلية لمساعدته في أدراك رؤياه الخيالية. قدّم مجموعته الأولى بأسم (قصة الخصر المنخفض) ومجموعتين أخرتين باسمي (مسرح ماكوين للقسوة) و(الطيور).

References:

1. Abd Haide, N. (2004). *Studies in the Structure of Art.* Jordan: Al-Raed Scientific Library.
2. Adel, A. (2001). *Standing Outside the Absolute - A Sensory Immanence of the Meaning of Difference in Derrida's Thought.* Jordan: Afkar Magazine, Issue 151.
3. Al-Haizan, A.-I. (2002). *Overviews of Creative Thinking.* Riyadh: King Fahd National Library.
4. Al-Kaabi, ,. M. (2018). *Urban Consolidation - Characteristics and Mechanisms of the Compact Urban System.* University of Technology, Architecture, Master's Thesis: Baghdad.
5. Al-Kaabi, M. (2018). *Urban consolidation - characteristics and mechanisms of the integrated urban system.* Baghdad: University of Technology, Architecture, Master's thesi.
6. Al-Messiri, A.-W.-T. (2003). *Modernity and Postmodernism.* Beirut: Dar Al-Fikr.
7. Al-Musawi, A. (2020). *Selectivity in Fabric and Fashion Designs for the Third Millennium.* Baghdad: University of Baghdad. Faculty of Fine Arts, PhD thesis.
8. Al-Najjar, I. M. (20132013). *The Intermediate Dictionary.* Hashemite Kingdom of Jordanالاردنية الهاشمية: Arabic Language Academy.
9. Al-Obaidi, S. (2017). *The impact of music on plastic structures in architecture/academic production - a case study.* Baghdad: University of Technology, Architecture. Master Thesis.
10. Al-Saadi, A. (2015). *The Sensual and the Imaginary in Superrealist Art.* Egypt: Fourth International Conference, Damietta University, Faculty of Applied Arts.
11. Al-Safadi, M. (1990). *Criticism of the Western Mind.* Beirut: National Union Center.
12. Al-Taie, M. M. (2004). *Realism in Drawing the Contemporary Arab East - Systems and Trends.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts. Master Thesis.
13. Belmashri, M. (2008). *Music and its Concept from a Plastic Point of View.* Algeria: B.D.
14. Hamouda, A. (2001). *Concave Mirrors (Towards an Arab Critical Theory).* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature.
15. Hassan, , S. (2021). *The Aesthetics of the Imagined in Saad Shaker's Ceramics.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 100.
16. Hussein, , F. (2005). *Integration between fabric and fashion designs and the resulting relationships in the overall integration achievement.* Baghdad: University of Baghdad. Faculty of Fine Arts, PhD thesis.
17. Hussein, F. (2023). *Integration between the specificity of heritage and contemporary trends in fashion design.* Baghdad: Journal of the College of Basic Education, Al-Mustansiriya University, Issue 118, Volume 29.
18. Moran, E. (2012). *Curriculum - Ideas - Their Place, Life, Customs and Organization.* (J. Shaheed, Trans.) Beirut: Arab Organization for Translation.
19. Sabila, M. (2005). *Modernity and Postmodernism.* Baghdad: Center for Studies in the Philosophy of Religion.
20. Saliba, J. (1971). *Philosophical Dictionary.* Beirut: Lebanese Book House.
21. Yassin, I. (2016). *Creative Imagination in the Structure of Design Achievement.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 74.
22. Youssef, N. (2008). *References of Form in Postmodern Formation,.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts Master's Thesis.

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1282

The reality of interest in Arab children's literature: a descriptive analytical study

Fakhriya Al Yahyai [a1], *Mohammed Hamood Al-Amri* [a], *Yasser Fawzy* [a], *Adharei Al Shidhanei* [b], Safa *Al Fahdi* [c]

[a] *Sultan Qaboos University, Muscat, Sultanate of Oman*
[b] *Ministry of Education, Sultanate of Oman.*
[C] *National Commission for Education, Culture and Science, Sultanate of Oman*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 26 September 2023
Received in revised form 4 October 2023
Accepted 10 October 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
Children's literature
Children's stories
Culture, Identity

ABSTRACT

The literature presented to the Arab child, including inherited tales and melodies, contributes to the formation of the child's culture and enables him or her to accomplish uniqueness in a world where the cultures and knowledge presented to them today are intertwined. As the child grew up with his family in accordance with a particular pattern of customs, traditions, and legacies, his intellectual and linguistic structure formed. The child of today has not had the opportunity to learn, converse with the elderly, or play while listening to inherited stories and melodies. The child grew up within a system of knowledge and data that contributed to his education and indoctrination. Children's literature contributed to the formation of a generational divide in terms of linguistic dictionaries related to cultures and identity concepts.

From this standpoint, the current research aims to investigate the reality of interest in the literature of the Arab child by examining the most important Arab initiatives for recording children's stories and shedding light on some international and Arab models in this field.

The research followed descriptive analytical research methods in investigating the most important stories and initiatives for the registration of children's literature globally and in the Arab world, and the research came out with a number of recommendations, the most important of which is the need to intensify attention to Arab children's literature because of its role in shaping children's culture through diversity of shapes, concepts, symbols, and words. In addition to the necessity of building a linguistic dictionary for the Arab child, focus should be placed on Arabic culture and identity.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: fakhriya@squ.edu.om

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1282
Fakhriya Al Yahyai , Mohammed Hamood Al-Amri, Yasser Fawzy , Adharei Al Shidhanei ,Safa Al Fahdi: The reality of interest in Arab children's literature: a descriptive analytical study.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

واقع الإهتمام بأدب الطفل العربي: دراسة تحليلية وصفية

أ.د فخرية خلفان اليحيائية(*)، أ.د. محمد حمود العامري(*)، د ياسر محمود فوزي(*)
أ. عذاري علي الشيذاني(**)، أ. صفاء الفهدي(***)

الملخص:

يسهم الأدب المقدم للطفل العربي بما يشمله من قصص وأغاني موروثة في تشكيل ثقافة الطفل ويحقق تفرده في عالم تداخلت فيه الثقافات والمعارف المعروضة عليه اليوم؛ إذ كان الطفل ينشأ مع أسرته وفق نسق معين من العادات والتقاليد والموروثات التي تُشكل بناؤه الفكري واللغوي. الا أن طفل اليوم لم يحظى بفرص التعلم والجلوس مع كبار السن أو اللعب والاستماع الحكايات والاغاني الموروثة. ووجد نفسه ينشأ ضمن منظومة متداخلة من المعارف والمعطيات تساهم في تربيته وتلقينه. الأمر الذي ساهم في تشّكل فجوة بين الأجيال من حيث القاموس اللغوي أو المفردات الخاصة بالثقافة والهوية.

من هذا المنطلق؛ يهدف البحث الحالي إلى تقصي واقع الاهتمام بأدب الطفل العربي من خلال البحث في أهم المبادرات العربية الخاصة بتسجيل قصص الطفل وتسليط الضوء على بعض النماذج العالمية والعربية في هذا المجال.

اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي في تقصى أهم القصص والمبادرات الخاصة بتسجيل أدب الطفل عالمياً وعربياً، وخرج البحث بعدد من التوصيات أهمها ضرورة تكثيف الاهتمام بأدب الطفل العربي لما له من دور في تشكيل ثقافة الطفل من خلال تنوع الاشكال والمفردات والرموز والكلمات، مع وضرورة بناء قاموس لغوي للطفل العربي يركز على الثقافة والهوية العربية.

الكلمات المفتاحية: أدب الطفل، قصص الأطفال، الثقافة، الهوية.

المقدمة:

يساهم أدب الطفل بشكل حقيقي في بناء شخصية الطفل؛ الثقافية والاجتماعية واللغوية ويشكل حاجز منيع ضد المتغيرات الأخرى. وحتى يكون هذا الأدب بما يحوي من قصص وأغاني لبنة حقيقية في تشكيل ثقافة الطفل يجب أن يكون منبثقًا من المعطيات الثقافية الخاصة ببيئة الطفل ومجتمعه. وتؤكد السعدون (٢٠٢١) أنّ أدبَ الأطفال يمثّل ركيزة من الركائز التي يُمْكِنُ التوسُّلُ بها لبناء هويّة الطفل، كما يجسّد جملةً من المقاصد الفكريّة والجماليّة لها قيمةٌ كبيرة في تجلية الكثير من الإشكالات والأسئلة المثارة في أدب الأطفال، بما يَشُفُّ عن عَلاقتِها الجدليّة بأنساقٍ ثقافيّة متعدّدة تدعو السعدون إلى أهمّيّة التجديد الدائم في البنى

(*) جامعة السلطان قابوس، مسقط، سلطنة عُمان. fakhriya@squ.edu.om, mhalamri@squ.edu.om, yasser.fawzy@squ.edu.om
(**) وزارة التربية والتعليم، سلطنة عُمان.
(***) اللجنة الوطنية للتربية والثقافة والعلوم، سلطنة عُمان.

الفنّيّة، والقيم الفكريّة لأدب الأطفال؛ بما يجعله في تفاعل مستمرّ مع المحيط، ويسّر عليه الانسجامَ والتواصلَ مع ما يطرأُ على الطفل والواقع من تغيّرات(Al-Saadoun, 2021).

وتشير العديد من الادبيات كما في دراسة (كالفي، ١٩٩٥: وخلف، ٢٠٠٦؛ وصلاح ٢٠١٩؛ وتازوتي، ٢٠٠١)، (Kalvi, 1995; Khalf, 2006; Salah, 2019; Tazoti, 2001) على أهمية مرحلة ما قبل المدرسة كونها المرحلة الذهبية من عمر الطفل والمجال الخصب لعملية التعلم اللاحقة؛ إذ يشير كالفي (Kalvi, 1995) إن مرحلة ما قبل المدرسة هي مرحلة مهمة لدراسة السلوك اللغوي للطفل، بل هي من أهم فترات التطور الحياتية كلها على الإطلاق، حيث إنه يتم خلالها غرس أسس الشخصية المستقبلية للفرد، ولا يمكن للساني أو التربوي تجاوزها. أما دراسة تازوتي (Tazoti, 2001) فتشير إلى أن في هذه المرحلة تتحدد فيها مسارات الطفل التعلمية، وتتوقف عليها مختلف مظاهر ومراحل الاكتساب التالية لها. لما لها من تأثير فعّال في التأثير على التحصيل اللغوي في المراحل الأولى من التعليم حيث يكتسب الطفل أهم المهارات والملكات العقلية والمعرفية، ولهذا فإن معرفة نفسية الطفل وكيفية اكتسابه اللغة، ثم طبيعة اللغة التي يستخدمها في محيطه قبيل دخوله المدرسة، قاعدة لا يمكن بدونها تأسيس أي بحث لساني أو تربوي أو حتى اجتماعي يريد الإسهام في إنارة جانب من الطريق العلمي والتخطيط التربوي.

ويذكر خلف (Khalf, 2006) في مقالته الموسومة ب "ثقافة الطفل ليست هي التعليم" أن بناء الانسان ثقافيا يبدأ من الطفولة أي أننا نحن من نضع الأساس الثقافي له، ويتسأل عن هذا البناء العجيب؛ هل بنيناه بناءً صحيحا؟ وكيف ننظر لهذا الطفل؟ هل نحن فعلا ننظر إلى الأطفال على أنهم أطفال لهم عالم مختلف أم على أنهم نماذج مصغرة من الكبار؟ أم أدنى من ذلك؟ وهل مجتمعنا يحترم الطفل ويقدر طفولته فيحافظ عليها؟ وهل يحق لهذا الطفل أن يكون فردا مختلفا عنا؟ تساؤلات الكاتب تفتح أبوابا كثيرة للبحث والتقصي حولها، وحاول الإجابة عنها بناءً على وجهة نظر خلف (Khalf, 2006) وعلى واقع الطفل العربي، وما يشاهده من نتاجات وأعمال تهتم به وتطرح له تحت مظلة التعليم يؤكد أن ثقافة الطفل العربي ما زالت تحتاج لجهد كبير من المؤسسات والحكومات المهتمة بالطفل اهتماما حقيقيا، حتى نتمكن من بناء الطفل العربي وتنشئه التنشئة الصحيحة القادرة على خلق جيل ابداعي يفكر بتفوق ويخلق للمشكلة ألف حل، وأن نبدأ بتنشئة جيل يخاف أن يفسد ويضع المصلحة العامة أولا قبل المصلحة الشخصية بإكسابه للمعارف والأخلاق والقيم بصورة تلائم عقليته واحتياجاته وبيئته.

وتشير دراسة صلاح (Salah, 2019) إلى نتائج إحدى الدراسات الألمانية الحديثة التي كشفت التي أجرها باحثون من جامعة "بامبرج" الألمانية، بتمويل من "مؤسسة البحوث الألمانية" (DFG) أن اهتمام الآباء والأمهات بتعليم أبنائهم في المنزل وقراءة الكتب لهم خلال سنوات الطفولة المبكرة يُسهم إسهامًا كبيرًا وفعالًا في تحسين مهاراتهم في اللغة والرياضيات في مرحلة المراهقة. وأظهرت نتائج الدراسة أن الأطفال الذين اعتاد آباؤهم قراءة الكتب لهم والتحدث معهم بانتظام عن الكتب في مرحلة ما قبل المدرسة، حققوا نتائج أفضل في اختبارات الرياضيات في عمر 12 عامًا.

وفي الجانب المقابل تشير أيضا دراسات تربوية عديدة إلى أن أغلب ما يقدم للطفل العربي هو في حقيقة الأمر مستورد من ثقافات وبلغات أخرى يتم ترجمته لسد بعض النقص في نوعية المادة المتوفرة للطفل العربي،

وتشترك الادبيات في أن الثقافات المستوردة عبر التلفزيون والفيديو والألعاب الإلكترونية تلعب دورًا كبيرًا في تشكيل ثقافة الطفل؛ إذ أن المتغيرات الكثيرة التي نتجت بسبب تطور العصر ومعطياته سهلت عملية الغزو الثقافي لأفراد المجتمعات، كما أن تأثيرها على الطفل هو الأسرع والأكبر لما تمتلكه من جاذبية في وسائطها وسهلة انخراط هذه الفئة فيها وتقبلهم الشديد لها. الأمر الذي أدى إلى تقلص دور الاسرة والمدرسة أحياناً لعجزهما عن المنافسة في الاشكال والصور التفاعلية والغير تقليدية. ويشير الخياري (٢٠١٣) في دراسته "أن الثقافة الالكترونية الموجهة للطفل يتم تمريرها من خلال الوسائط الالكترونية المختلفة مثل الرسوم المتحركة وأفلام الكرتون والحاسوب وألعاب الفيديو وغير ذلك من الوسائل الجذابة. وطبعا تؤثر أفلام الكرتون والرسوم المتحركة المستوردة والمدبلجة على وجدان الطفل، بحيث يتماهى الطفل مع النماذج التي تقدم له ... ويقوم الطفل بتخزين الصور المتحركة لتصبح جزءا من رصيده الوجداني والتربوي وهو في مرحلة التلقى فيرسل دماغه كل ما يرسل اليه وتنساب لديه القيم والاتجاهات إلى اللاوعي من دون تقويم أو غربلة" (El-Khayari, 2013, p.32-31)

لذا يأتي البحث الحالي ليتقصى واقع الاهتمام بأدب الطفل العربي من خلال البحث في أهم المبادرات العربية الخاصة بتسجيل قصص الطفل وتسليط الضوء على بعض النماذج العالمية والعربية في هذا المجال.

فكرة البحث:

إن الفكرة الرئيسية التي يحملها هذا البحث تتمحور حول دراسة واقع الاهتمام بأدب الطفل، وتأتي الحاجة إلى هذا النوع من الدراسات لما لها من أهمية في تشكيل ثقافة الطفل؛ إذ بات الأطفال اليوم بعيدين تماما عن كل هذه الممارسات الشعبية الأصيلة، وحلت محلها القصص والأغاني الغربية التي لا تمت بالثقافة العربية بأي صلة.

أهداف البحث:

- تقصي واقع الاهتمام بثقافة الطفل على المستوى العالمي والعربي.
- حصر أهم المبادرات المرتبطة بأدب الطفل وتشكيّل ثقافة الطفل العربي.

مشكلة البحث:

تتمحور قضية هذا البحث في دراسة أهمية أدب الطفل في تشكيل ثقافته من خلال البحث في المفردات والرموز والاشكال التي تسهم في بناء قاموس لغوي للطفل العربي مواكبا لاحتياجات طفل اليوم لجيل طفل اليوم بأسلوب فني مبتكر.

أهمية البحث:

يسعى البحث إلى توثيق أهم الإصدارات المرتبطة بأدب الطفل من حكايات قدمت للطفل بشكل عام وللطفل العربي على وجه الخصوص.

أسئلة البحث:

السؤال الرئيسي لهذه الدراسة يتحدد في "ما واقع الاهتمام بأدب الطفل العربي؟"، ومن أجل الإجابة عن هذا السؤال تم طرح أسئلة البحث كالآتي:

- ما واقع توثيق أدب الطفل العربي؟
- ما اسهامات كتب أدب الطفل في توثيق ثقافة الطفل العربي؟
- ما المبادرات المرتبطة بأدب الطفل العالمي والعربي؟

منهجية البحث:

اتبع البحث المنهج المنهج الوصفي التحليلي في تقصى أهم القصص والمبادرات الخاصة بتسجيل أدب الطفل عالمياً وعربياً.

مصطلحات البحث:

التوثيق: إن كلمة توثيق مشتقة من كلمة وثيقة وهي دلالة الشيء المادي الذي يحتوي على معلومات ثابتة، ويعرف حمودة (1979) التوثيق على أنه "مجموعة الأساليب والعمليات الفنية اللازمة لتوفير أقصى استخدام ممكن للمعلومات الموجودة حولنا سواء كانت معلومات علمية أو قومية أو فنية أن عالمية، وتمر هذه المعلومات بعملية تجميع وتقويم وتصوير ونسخ وتحليل وتنظيم واسترجاع وتخزين ثم تنشر هذه المعلومات وفق الاحتياجات العامة المختلفة"(Hamouda, 1979, p.229) .

ويعرف التوثيق اجرائيا بانه عملية تقصي وبحث واسترجاع للموروثات الشعبية غير المادية كالأغاني والألعاب الشعبية وحفظها في قالب بصري فني كذاكرة خارجية لتجنب اختفائها ونسيانها وقد تكون هذه الذاكرة ككتب ورقية مصورة أو مكتبة إلكترونية أو تسجيلات صوتية متاحة للجميع وتكون بصورة ملائمة للطفل وتناسب عقليته وخصائصه واهتماماته.

أدب الطفل: يعرف مقدادي (٢٠١٤) أدب الطفل بأنه الأدب الذي يكتبه الكبار للصغار، أو الأدب الموجة للأطفال (Miqdadi, 2014). ويعرفه الحديدي (١٩٨٢) بأنه النتاج الأدبي الذي يكتبه الكبار للصغار، فالكبار هم الذين يبدعون الكتابة للأطفال والصغار هم الذين يكتبون له الخلود (Al-Hadidi, 1982). ويعرف الهيتي (1996) أدب الأطفال على أنه "مجموعة الإنتاجات الأدبية المقدمة للأطفال، التي تراعي خصائصهم وحاجاتهم ومستويات نموهم، هو الآثار الفنية التي تصور أفكارا وإحساسات وأخيلة تتفق ومدارك الأطفال وتتخذ أشكال القصة والشعر والمسرحية والمقالة والأغنية وغيرها" (Al-Hiti, 1996, p.72). كما تعرفه محي الدين (2021) على أنه "مجموعة من الكتابات التي تتقدم للأطفال في أنواع مختلفة، أو كل ما يقدم من مادة مقروءة أو مسموعة أو مصورة وتشمل هذه المادة أفكارًا وأخيلة، أو هو كل ما يعد للطفل في مادة أدبية أو علمية في صورة مكتوبة أو منطوقة أو مرئية ما تتوفر فيها معايير الأدب الجيد وتراعي خصائص نمو الأطفال وحاجاتهم، وهذا الأدب يشمل كل ما يقدم للأطفال في طفولتهم من مواد تتجسد فيها المعاني والافكار والمشاعر" (Mohieddin, 2021).

ويعرف أدب الطفل إجرائيا على أنه الإنتاج الأدبي والفكري الذي كُتب للأطفال ويشمل القصص والأغاني والأناشيد التي تسهم في ترسيخ الهوية العربية وسوف يتم تتبع أدب الطفل من خلال القصص والروايات التي تم كتابتها مستهدفة الأطفال.

المبحث الأول: و اقع الاهتمام بأدب الطفل العربي

يسهم أدب الطفل في بناء وتشكيل الطفل بشكلٍ فاعل تربويا ونفسيا واجتماعيا، وهو معين حقيقي في صقل خبرات الطفل الثقافية والفكرية والعقائدية. لذا فان الاهتمام به يجب أن يكون موازيًا للاهتمام الذي يحدث في أدب الكبار.

ورغم تأخر ظهور الاهتمام بأدب الطفل في الوطن العربي الذي لم يظهر حتى أواخر القرن التاسع عشر مع حملات الترجمة؛ إذ يشير مقدادي (٢٠١٤) (Miqdadi, 2014) نقلا عن الحديدي (١٩٨٢) (Al-Hadidi, 1982)بأن بواد التأثير بدأت مع "إرهاصات مصحوبة برياح التأثير الثقافي الوافد من الغرب، متأثرًا -خصوصا بالأدب الفرنسي، وقد ظهرت هذه في مصر زمن محمد علي عن طريق الترجمة؛ نتيجة للاختلاط بالغرب، وكان أول من قدّم كتابًا مترجمًا للأطفال رفاعة الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣م) حيث ترجم: حكايات الأطفال، عقلة الإصبع، وأدخل قراءة القصص في المنهاج المدرسي، وأصدر كتاب: المرشد الأمين في تربية البنات والبنين..... ثم خبت الشعلة حتى جاء أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢م) فأصدر ديوان الشوقيات الصغيرة عام ١٨٩٨م، وأطلق دعوته لحفز الشعراء العرب لتوجيه بعض نتاجهم للناشئين"(Miqdadi, 2014, p.129)

ويذكر الحديدي (١٩٨٢) (Al-Hadidi, 1982) أن الاهتمام بأدب الأطفال بدأ متأخرً في العالم بعامة، والوطن العربي خاصة، بالرغم من أن أول تسجيل لأدب الأطفال في تاريخ البشرية يعود تاريخه إلى ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد مكتوبًا على ورق البردي، مصورًا ومنقوشًا على جدران المعابد، والقصور، والقبور كقصة جزيرة الثعبان، والملك خوفو، وفتح يافا وغيرها من القصص المصورة للأطفال. (٢٨) ومن المشاهد التي رُسمت في تلك القصص المصورة؛ مشهد القط يمشي على رجليه الخلفيتين يحمل على كتفيه عصا ويسوق أمامه الأوز، والأرنب يحرس الماعز ويرعاها، والفئران تشارك القطط السكن في بلدة واحدة.. الأسود والغزلان تجلس جنباً إلى جنب، تستمتع بمشاهدة لعب الكرة.. والحمار يعزف على آلة الهارب الموسيقية.. والأسد والنمر يقودان قطيعاً من البط.

وفي حقيقة الأمر أن موضوع الكتابة للطفل مشابهة للكتابة للكبار، وكتابته لا يحتاج فقط إلى أديب يملك موهبة الكتابة وإنما يجب أن يكون الكاتب قادر أيضا على فهم الجوانب النفسية للأطفال، وقادر على اختيار المفردات الملائمة لعمر الطفل؛ وهو ما يؤكده الأمين (٢٠٠٦) حول أدب الطفل بأنه "عمل إبداعي، وطريقة إيصاله للطفل عمل تربوي إبداعي لأنه يتطلب تفهما كاملا لنفسية الطفل وإمكانياته" (Al-Amin, 2006). وتشير الغامدي (2011) أنه وحتى يؤتى أدب الأطفال أكله فإنه لابد له من مراعاة المرحلة العمرية الملائمة، فما يناسب الطفولة المبكرة والتي تبدأ من السنة الثالثة حتى السنة الخامسة، قد لا يناسب الطفولة الوسطى التي تبدأ من السنة السادسة حتى نهاية السنة الثامنة، وقد يختلف عما يناسب الطفولة المتأخرة وهكذا.، فمن الطبيعي أن تحوي كل مرحلة عمرية خصائص نمائية مغايرة للمرحلة التي تليها أو التي تسبقها؛

فوضع ذلك كله في حسبان أديب الطفل يجعله على بينة بما يكتب ولمن يكتب (Al-Ghamdi, 2011). ويؤكد على ذلك عبيد (٢٠١٩ في دراسته" إذ يشير إلى إنه من خلال مراجعة المنجز من أدب الأطفال في الوطن العربي وفحصه وتقويمه يجد أنه لا يحقق الطمأنينة المطلوبة التي يراقبها أكثر الباحثين في هذا الشأن. ويؤكد في دراسته على أن أدب الأطفال العرب مازال يعاني من ظاهرتي التركيز والإهمال؛ التركيز على قيم أو مجموعات قيم، وإهمال قيم ومجموعات أخرى (Obeid, 2019). ويعود السبب في ذلك كما يدلل مقدادي (٢٠١٤) عن بعض الباحثين التربويين في أن المشكلة تتمثل في أن بعض الأدباء ما زال يشكك بوجود أدب الأطفال أصلاً لأن الكتابة للأطفال في رأيهم تعني الاضطرار إلى النزول إلى مستوى عدم النضج البشري بصورة غير طبيعية، وإلى مراعاة أصول التربية الحديثة مما قد يؤثر على الإبداع الأدبي، الذي يتطلب حرية أكبر في الشكل والمضمون، وعلاوة على ذلك – حسب قولهم- فإن الصبية ليسوا في درجة تؤهلهم من فهم وتذوق العمل الفني (Miqdadi, 2014).

أما حمود ومحمود (2019) في دراسة الموسومة ب "حدود الخيال في الرسوم الموجهة للأطفال" فيؤكد أن هناك فجوة كبيرة في مجال التربية الخيالية لدى الطفل العربي وذلك بسبب المحتوى المقدم له في المجلات العربية الخاصة بالطفل أي أن أغلب رسوماتها كانت على ذوق الكبار وليست للأطفال وهذا الخطأ الكبير الذي نقع فيه اليوم وهو أننا نخاطب الطفل بذوقنا ونراعي أدق التفاصيل في العمل المرسوم وأن يكون ذو مقاسات واضحة بالنسبة لذلك الشخص البالغ الذي قرر أن يقدم كتابا جميلا للطفل من وجهة نظره، وهنا تكمن القضية الحقيقية لما نعانيه اليوم من تراجع في المحتوى الثقافي المقدم للطفل والذي ينصب في دائرة الكسب الربحي متجاهلا ثقافة الطفل ومصلحته (Hammoud, & Mahmoud, 2019).

وفي الجانب المقابل يرى مقدادي (٢٠١٤) أن أحد صعوبات التي تواجه أدب الطفل في الوطن العربي هو إننا لا نملك معجماً لغويًا للأطفال والناشئة الذي قد يسهل على الأدباء في كتاباتهم للأطفال (Miqdadi, 2014). ويستعين مقدادي براي الفيصل (١٩٩٦) بقوله " لا نملك في اللغة العربية معايير دقيقة للغة الناشئين، ومستوياتها خلال مرحلة المراهقة، ولكننا ننصح الأديب الذي يكتب للناشئة بالاتصال بالكتب المدرسية التي يقرؤها الناشئ مهما يكن مقدار الصعوبة فيها، فإذا استعملها الأديب في كتبه عزز لغة الناشئ، وساعد المدرسة على أداء مهمتها التربوية اللغوية، وهو قادر-بعد ذلك- على تزويد الناشئ بألفاظ جديدة وهو يعلم أنها جديدة، مما يدفعه إلى توضيح معانيها في السياق بشكل غير مباشر، وربما وفّر لها التكرار في سياقات عدّة ضمانًا لفهمها، مما يشجع على تكرار المحاولة في أدب الناشئة" (Al-Faisal, 1996) .

وفي العصر الحالي أصبح الاهتمام بأدب الطفل يحتل مكانة مهمة نتيجة وعي الأفراد والمجتمعات لمدى إسهام هذا الأدب في تربية النشء كونه حجر الأساس في بناء الانسان ومستقبله. وقد بدأ هذا الاهتمام بالتزايد كما يشير مقدادي (٢٠١٤) بعد انقضاء الثلث الثاني من القرن العشرين، حيث تمكن هذا المجال من انتزع بعض اعترافات الهيئات العلمية والأدبية، فأدخلت مادة أدب الأطفال إلى بعض الجامعات والمعاهد العلمية العربية، وأنشئت مكتبات الأطفال في أرجاء الوطن العربي، وقدم الكتّاب إبداعاتهم قصصا ومسرحيات، وقصائد وأغاني، وقدم الدارسون دراسات كثيرة حول أدب الأطفال وتطوره في العالم العربي. وبدأ اتجاه

الأدباء والشعراء الكتابة للأطفال في الأدب العربي أمثال: كامل كيلاني، وزكريا تامر، وسليمان العيسي (Miqdadi, 2014).

ورغم تلك العناية التي استطاع أدب الطفل أن يحظى بها في العالم العربي إلا أن المربون والمتخصصون في أدب الطفل مازالوا يواجهون الكثير من التحديات في هذا النوع من الكتابات؛ منها تحديات الكتابة نفسها في المجال من حيث المضمون المكتوب؛ فالكثير من القصص والكتب مضمونها يقتصر على السحر والعفاريت والشر والمكر والخداع. وهي مواضيع لا تنمي في الطفل الا عدم المصداقية ووجود الشر وغيرها من الأمور التي قد تولد بعض الأمراض النفسية والخوف لدى الأطفال وتقودنا إلى التحدي الخاص بتصنيف المراحل العمرية لكل قصة او كتاب وهو امر يربك ويقلق أولياء الأمور والمربين في اختيار الكتاب أو القصة الملائمة للطفل، بل صعب عليهم تميز الغث من السمين مما هو معروض على ابناؤهم في لحظات غيابهم عنهم. وهناك تحديات خاصة بالتقنية المرتبطة بالقرن وخاصة تحديات الألعاب الإلكترونية والبرامج التلفزيونية الموجهة للطفل العربي وخاصة أنه يعيش في عالم متغير مع مختلف الثقافات والجنسيات الأمر الذي قد يزعزع المحافظة على الهوية ومكونات الثقافة والتراث العربي. وتشترك الكثير من الادبيات في أن ما يقدم للطفل العربي غير كافٍ وأن أغلب ما يتلقاه الطفل العربي هي أعمال مترجمة ومستوردة فكرًا وثقافة وشكلً؛ إذ يؤكد حيان عند الحردان (2013) أن هناك تقصير كبير من الجانب العربي تجاه الغزو الفكري الغربي وأن العرب أغلب ما يعرضونه للطفل ما هو سوى أعمال غربية مترجمة وتحمل في طياتها غزوا فكريا مخالفا لعاداتنا وتقاليدنا ودون أن نعي بدأت تتفشى تصرفات غير أخلاقية بين أطفالنا اليوم بسبب تلك الأفكار التي تطرحها الرسوم المتحركة اليوم، واقترح حيان بأن الأوان قد حان لإنتاج رسوما متحركة من ثقافتنا وتاريخنا وتراثنا ومجتمعاتنا بدلا من تلك الغربية (Al-Hardan, 2015).

المحور الثاني: دور أدب الطفل في توثيق ثقافة الطفل العربي

وفق ما ذكر (عبد ربه وآخرون، ٢٠٢٠) يعتبر أدب الطفل مادة تثقيفية ومصدرًا هامًا لغرس ملامح الهوية والخصوصية الثقافية والتاريخية للطفل العربي وتشكيل جزًا كبيرًا من شخصيته وانتماؤه. وفي زمن تداخلت فيه المؤثرات التي تسهم في تربية الطفل أصبح القلق على الطفل أكثر من ذي قبل؛ إذ أن التطور السريع في المعلومات وظهور وسائل التواصل الجديدة سهلت تداخل المعلومة، الأمر الذي ولد قلقًا شديدًا عند أولياء الأمو بسبب الاستخدام غير موجهة للتكنولوجيا الذي أصبح مشكلة رئيسية تواجه الأبناء وهم يتعاملون مع متطلبات العصر الرقمي، وقد وجدت هذه القضية الكثير من الجدل حول الساعات التي يقضيها الأطفال على أجهزة الكمبيوتر والآيباد والهواتف الذكية الأمر الذي سبب إدمان الأبناء للإنترنت وأصبح الخوف كبيرًا على أمن المجتمع من انتشار الجرائم الإلكترونية التي قد تزعزع ثقة المواطن في وطنه وتهدم تطوره (Abd Rabbo et al., 2020).

ولذا يشير (الطحان، ٢٠١٩) إلى إن ما يحتاجه الطفل في وقتنا الحالي هو أدب يساهم في بناء وتنمية الأسس المعرفية وأطر قيمية Basic Value Framework حول الهوية الوطنية، خاصة وأن أبعاد الولاء والانتماء عند الأطفال أصبحت ذات صلة وثيقة بمدى وعي الطفل الثقافي والاجتماعي في الوسط الذي يعيشه في الأسرة،

وفي رياض الأطفال، ومن خلال الأنشطة التي يؤديها في برنامج تعليم رياض الأطفال، مرتبطة بتعزيز الهوية الوطنية (Al-Tahhan, 2019).

ويؤكد عبد الفتاح (٢٠٠٠) إن النصوص التي تشكّل فضاء أدب الأطفال يجب أن تستمد فلسفتها من مقوماتها من فلسفة المجتمع وعاداته وتقاليده كما تستمد فلسفتها اليوم من فلسفة التربية الحديثة التي تولي الطفل اهتمامًا خاصًا بشخصيته، وصفاته الجسدية، والعقلية، والنفسية، والاجتماعية (Abdel Fattah, 2000). وهو أيضا ما أكد عليه موسى والفيصل (٢٠٠٠) (Musa & Al-Faisal, 2000) من أدب الطفل هو نافذة مهمة لعقل الطفل ومن خلاله يمكن غرس مجموعة القيم الدينية والاجتماعية والأخلاقية والوطنية والمعرفة والثقافة وقيم الحياة العملية، وتكامل الشخصية التي إذا أحسسنا بناءها فقد ضمنا طفلاً لا يشكل عبئا علينا ولا يكون مصدر خطر على العالم (Abdel Fattah, 2000).

وتشير الغامدي (Al-Ghamdi, 2011) في دراستها إلى عدد من الخصائص التي يحسن مراعاتها عند الكتابة للطفل نذكر بعضاً منها: "(١) أن يكون موافقا للمنهج الإسلامي، بعيدا عن الانحرافات العقائدية التي تشوش فكر المتلقي الصغير، (٢) أن يهدف إلى تزويد الطفل بالمعلومات التي تساعده على الإحاطة بمعارف العصر، (٣) أن يراعي البيئة الطفولية المقدم لها؛ فالبيئات تختلف عن بعضها من حيث الثقافات السائدة بها ومن حيث استجابتها للمتغيرات الثقافية المطروحة، (٤) أن يسهم في تنمية الطفل نفسيا واجتماعيا، ويتلمس حاجاته التربوية ويشبعها، (٥) أن يتوشح أدب الطفل بوشاح الجاذبية والتشويق؛ ليقبل عليه الطفل، (٦) أن يكون متوائما مع المراحل العمرية المقدم لها هذا الأدب، (٧) أن يسهم في اكتساب الطفل لكريم السجايا ورفيع الأخلاق ويقنعه بثقافة أن الخير هو الذي يبقى، وأنه ينتصر على الشر، وأن النفس التي تحمل تلك المعاني الخيّرة أحرى بأن تقدّم في المجتمع وتسُوّد، (٨) أن يثري قاموس الطفل اللغوي، ويمده بالمصطلحات اللغوية الجيدة، (٩) أن يبتعد أدب الأطفال عن التخويف والترهيب حمايةً للطفل من الكدمات العاطفية والصدمات الانفعالية المؤثرة على السلوك والوجدان للصغير" (Al-Ghamdi, 2011, p.27)

وعند الحديث عن مفهوم الثقافة في العلوم الإنسانية فان معظمها تركز على المفردات والرموز والاشكال المستخدمة في أدب الطفل والتي تعبر عن الهوية، وقد تظهر في مفهوم الوطن والأرض كما ظهرت في الشخصيات الإسلامية والبطولات القديمة؛ إذ يرى عبد الفتاح (٢٠٠٥ أنه "إذا ما أريد لأدب الأطفال أن يحقق ما يصبو إليه في مجال التربية، فإنه يجب أن يتوافر له التوافق مع حاجات النمو من حيث المضمون والشكل والأسلوب" (Abdel Fattah, 2005, p.16). وبالتالي يؤكد بريغش (١٩٩٦) إن في "أدب الطفل يجب ألا تغفل النصوص الأدبية المقدمة للأطفال الصورة والكتب والعلامات والإشارات غير اللغوية بحساسيتها السيميائية والرمزية، فاللغة التي تعد الأداة الأبرز في تشكيل هذه النصوص وتعبيرها عن فلسفة المضمون لا تستطيع بلوغ النتيجة الأعلى من دون حضور الصورة..... مع العلم أنه من الضروري أن تحاول الصور نقل الأفكار والانفعالات المختلفة" (Barghish, 1996, p.180).

أما دراسة مرزوق (٢٠١٤) فترى أن مفردات الهوية لدى الطفل الفلسطيني تتمثل في مكونات ثلاثة هي الشهيد والوطن والأرض(Marzooq, 2014) . وحول توظيف الهوية في أدب الطفل تؤكد خضر (٢٠١٠) أن أغلب

الكتابات انصبت على حكايات الشخصيات الإسلامية، حياة الرسول صلى الله عليه وسلم، البطولات التاريخية، الشخصيات الفرعونية القديمة، تاريخ مصر الفرعوني، حكايات فتح المدن الإسلامية، عبقريات عباس محمود العقاد، وكتب الأستاذ يعقوب الشاروني في الأدب القديم والفرعوني للأطفال (Khidr, 2010).

ويشير عفاني (٢٠١٤) عند تحليله لكتابات الطفل عند المسيري المهتم بالهوية والخصوصية في أدب الطفل أن الأدب الغربي المقدم للطفل بشكل عام والطفل العربي علي وجهة الخصوص من وجهة نظر المسيري "ما هو إلا إفراز لحضارة تفكيكية تحاول تنميط الإنسان بمختلف أجناسه وأعماره، فحتى شخصيات العرائس والرسوم المتحركة من وجهة نظر المسيري ، ما هي الا "تعبير عن رؤية مادية، متطرفة في المادية، تهدف إلى تحطيم الهوية والخصوصية وفي نهاية الأمر الإنسانية المركبة، إذ تجعل من الإنسان كائنا استهلاكيا دوافعه اقتصادية وجنسية مادية وحسب" (Afani, 2014).

وطرحت خطار (٢٠٠٩) في دراستها بعنوان "الحب والجنسانية في أدب الأطفال في لبنان" موضوع الحب وكيف يمكننا أن نقدمه في سياق يناسب هذه المرحلة؛ إذ أن تراثنا لا يخلو من قصص الحب التي يحملها أجدادنا معهم وكيف نسمع عن تضحياتهم من أجل الحب. وقدمت خطار عدة تساؤلات في دراستها منها: لماذا ندفن الحب ونلغيه من قصص الطفل اليوم؟ وهل علينا أن نستمر في ذلك؟ ولماذا يعتبر الحب اليوم من المحرمات على الطفل وأنه يجب تجنب طرح هذا الموضوع له، وماذا لو أن هناك أساليب تمكننا من طرح فكرة الحب على الطفل بكل بساطة ووضوح ودون أية مشاكل لاحقة، وتؤكد إن القلق من عرض موضوع الحب في قصص الاطفال غير وارد بتاتا في أدب الطفل العربي في حين أننا لو طرحناه على الطفل بطريقة صحيحة لن تكون هناك أي نتائج عكسية من ذلك بل وعلى العكس ستخلق جيل يقدر المشاعر ويحترمها(Khattar, 2009) .

يرى عبيدات (٢٠٢٠) أن للأغاني والأشعار التراثية دور كبير في غرس القيم الحميدة وترسيخها في الطلبة، أي أنها من الأشياء المحببة للطفل كونها جميلة اللحن وسهلة الحفظ ويرددها الأطفال باستمرار مما يجعلها تترسخ في عقولهم كل تلك الكلمات الحميدة التي تحث على أفضل الأخلاق والقيم (Obeidat, 2020). وتشير العرجان (2018) في دراستها التي اهتمت فيها بتقصي أثر الحكايات الشعبية على سمات التعبير الفني للطفل في مرحلة رياض الأطفال بمنطقة الجوف أن عينة الأطفال التجريبية التي عرضت عليهم الحكايات الشعبية على فترات مختلفة قد حققت فروقا ذات دلالة إحصائية لصالح العينة التجريبية ولوحظ تطور التعبير الفني لدى الأطفال واستخدامهم لمفردات خيالية من صنعهم نتيجة تحفيز القصص لمخيلة الطفل بعد السرد (Al erjan, 2018).

وتؤكد دراسات عديدة على دور التلفزيون كأحد وسائل العصر المؤثرة في تشكيل اتجاهات الرأي العام؛ إذ يشير الخياري (٢٠١٣) إن التلفاز يملك وسائل التأثير الفكري والقيمي والثقافي. ومن وجهة نظره إذا كان هذا تأثيره بالنسبة للراشدين فما بالك بالأطفال الذين لم تنضج لديهم بعد ملكة التمييز (El-Khayari, 2013).

وأظهرت نتائج دراسة عبدالملك (٢٠٢٠) إن "للتليفزيون أهمية تربوية كبيرة، وذلك بمساهمته في تثقيف الأفراد والشعوب، وتقويم سلوكهم، بشكل مباشر وغير مباشر، ويتم ذلك من خلال: (محو أمية غير المتعلمين، المساهمة في تعليم أبناء المجتمع، ترسيخ القيم، توعية الأسرة بأساليب تربية الأطفال، التثقيف السياسي، التثقيف الأدبي، التثقيف الفني، التثقيف الصحي)" (Abdel Malak, 2020, p.252).

ولهذا يمكن القول إن دور أدب الطفل في ترسيخ الثقافة يعتمد بشكلٍ كبيرً على الرموز والرسوم المستخدمة في القصص والكتب والبرامج المقدمة للطفل؛ لذا يرى القريطي (١٩٩٥) إن رسوم الأطفال تعتبر شكلاً من أشكال التواصل، فهي بمثابة رسائل موجّهة إلى الاخرين، ووعاء للفكر والمشاعر، شأنها في ذلك شأن الكلمات، ولا سيما أن اللغة اللفظية -بالنسبة للطفل- غالباً ما تقصر عن تحقيق أغراضه التعبيرية، إما لعدم كفايتها، أو لانتقاء وجودها أساسا لدى بعض الأطفال غير العاديين. وفي العادة تستغل تلك الرسوم مع الكلمات بوصفها تعبيرًا صادقاً عن استعدادات الطفل، وحالته المزاجية الانفعالية، وطاقاته التعبيرية الفنية والإبداعية الكامنة واللامحدودة، ووسيلة لتنمية هذه الاستعدادات وتطويرها Al-Quraiti, (1995).

المحور الثالث: أهم المبادرات المرتبطة بأدب الطفل العالمي والعربي

أولاً: المبادرات العالمية في أدب الطفل

وفق ما ذكر سمير (٢٠٠٤) شهدت الفترة من ١٩٥٠ وحتى الوقت الحالي اهتماما كبيرًا بأدب الطفل، يذكر إن الحرب العالمية الثانية كانت قد قدمت مادة غزيرة للقصص الشعبية، وخاصة عن الأبطال البريطانيين، ولم تُعد قيمتها الفنية والأدبية للأطفال فقط، وإنما أصبحت محل تقدير للكبار أيضا، كما يعد النصف الثاني من القرن العشرين العصر الذهبي لأدب الأطفال في العالم؛ إذ أراد البالغين أن يحيوا حياة جديدة بعد حربين عالميتين (Samir, 2004).

يذكر سمير (٢٠٠٤) أيضا أن أول كتاب مصور في مجال الطفولة يعود إلى ما قبل 130 عاما فقط عندما بدأ الفنان راندولف كالديكوت Randolph Caldecott (1846 – 1886) بأول محاولة لرسم الصورة كوسيلة لسرد القصص وروايتها بدلا من المخطوطات والنصوص المزخرفة، ولعل أشهر ما رسمه كالديكوت لوحة "وهرب الطبق مع الملعقة"، " the Dish ran away with the Spoon " شكل رقم (١) في ملحق (١)، والتي لاقت رواجا كبيراً بين الأطفال والكبار أيضاً، فقد كانت دور النشر تتردد كثيرا في طباعة وإنتاج قصص للأطفال خوفاً من تكدسها في المخازن وقلة الإقبال عليها ولكن تجربة راندولف غيرت تلك النظرة السائدة في ذلك العصر وبات الطلب يتزايد في طباعة هذا النوع من الكتب المصورة (Samir, 2004).

ويشير شنطي (١٩٩٦) أن "والت ديزني" استلهم فكرته وشخصياته بعد زيارته لمقابر المصريين القدماء، وقد رأى ما فيها من قصص مصورة للأطفال كانت مصدر الإلهام والوحي له (Shanti, 1996).

وتعتبر قصة "روبنسون كروزو" للكاتب "داتيال ديفو" من أشهر ما قُدم للأطفال في القرن الثامن عشر عام ١٧١٩، وأيضا قصص رحلات "جليفر" عام ١٧٢٦ ل "جاناثان سويفت" (Samir, 2004). ثم صدر بين عامي (١٧٨٣-١٧٨٩) كتاب "سانفورد وميرتون" لتوماس داي، ومجلة "كازيتا دي لونينو" عام ١٧٩٨ (Al-Hiti, 1988).

ويصرح سمير (٢٠٠٤) أن الكتب المصورة لم تزدهر بالكامل حتى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين عندما دفعت التطورات الجديدة في تكنولوجيا الطباعة وتغيرت النظرة الشائعة تجاه الطفولة وكتبها، وظهرت فئة جديدة من الفنانين الاستثنائيين الذين كانت لهم مبادرات في هذا المجال وفتحت أبواب كثيرة للفنانين والكتاّب ليبحروا في هذا المجال وظهرت في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين كلاسيكيات خالدة مثل قصص "جورج الغريب" وقصص بابار وغيرها ولكن مع استنزاف الحرب لأوروبا تضاءلت الموارد

وأدى نقص الورق في حقبة ما بعد الحرب إلى ظهور مطالب جديدة لإبقاء تكاليف النشر منخفضة ومع ذلك وعلى الرغم من التقشف في ذلك الوقت لم يتوقف انتاج كتاب الطفل بل واستمر هذا العطاء حتى يومنا هذا (Samir, 2004).

ومن الكتب المصورة التي تصدرت نتاجات العصر كُتب موريس سنداك منها: الأشياء المتوحشة" عام ١٩٦٣، و"المطبخ الليلي" عام ١٩٧٠، و"وبالخارج هناك" عام ١٩٨١، و"رجل الجبنة كريه الرائحة" لجون سيزيكا ولين سميث عام ١٩٢٢، و"إني أكره دبي اللعبة" لدافيد ماكي عام ١٩٨٢، و"ساعي البريد المرح" لجانيت وألان اهلبيرج عام ١٩٨٦، و"جومانجي" عام ١٩٨٢، لكريس فان السبيرج عام ١٩٨٢(Samir, 2004) .

وفي الجزء أدناه نستعرض بعض الكتب المصورة التي كانت أهم الإصدارات المرتبطة بأدب الطفل:

حيث تكون الأشياء المتوحشة؛ للكاتب موريس سينداك

تعتبر هذه القصة واحدة من أهم إصدارات الكاتب الأمريكي **موريس سينداك** وهو واحدًا من أهم المتخصص في مجال أدب الطفل. صدر كتابه الشهير "حيث تكون الأشياء المتوحشة Where the wild things are " عام 1963م، وقد لاق رواجا كبيرا في مختلف دول العالم، ثم أُنتج لاحقا في شكل فيلم. تتحدث القصة عن طفل مشاغب يدعى "ماكس" يثير الصخب في أرجاء المنزل، وفي أحد الأيام غضبت والدته منه فحبسته في غرفته لينام دون عشاء، فيبقى ماكس وحيدا في غرفته فيسرح بخياله بعيدا فتتحول غرفته إلى غابة مليئة بالكائنات الضخمة العجيبة فيسميها بالأشياء المتوحشة فيصبح مَلِكاً لها ويأمرهم بتدمير الغابة ولكن سرعان ما يشعر بالملل فيقرر العودة لغرفته فإذا به يجد والدته قد أحضرت الطعام له (القصة في شكل رقم ٢).

مزرعة ماتيس Matisse's Garden؛ للكاتبة سامانثا فريدمان

في قصة مزرعة ماتيس لسامانثا فريدمان Samantha Friedman، تأخذنا الكاتبة إلى عالم الفنان هنري ماتيس؛ إذ تبدأ القصة برغبة بطل القصة "الفنان ماتيس" بتغطية بقعة على جداره، ثم يغوص بنا في رحلة لاستكشاف أسلوب ماتيس الفني وطريقته الفريدة في استلهام الأشكال من الطبيعة وكيف طور أسلوبه الفني بتجاربه المختلفة، وكيف يرتب الأشكال ويضع طبقات من الألوان ويصنع القصاصات، فهذه القصة بمثابة الغوص في عالم الفنان واستكشاف ما يجول في ذهنه ومخيلته، فهي تعزز لدى الأطفال حب الاكتشاف بالفن وابتكار أشكال جديدة مستوحاة من الطبيعة بنفس أسلوب ماتيس المميز (القصة في شكل رقم ٣).

تحفة صوفي: حكاية عنكبوت Sophie's Masterpiece: A Spider's Tale؛ للكاتبة إيلين سبينيلي

تدور أحداث قصة إيلين سبينيلي Eileen Spinelli حول صوفي العنكبوت التي تعشق الفن ولكنها لم تجد من يُقدر ما تصنعه من جمال ومن خيوط حريرية تنسجها فتتنقل صوفي من مكان لآخر بحثا عمن يقدرها حتى تجد أخيرا المكان المثالي الذي يقدر فنها وإبداعها فتصنع أهم تحفة في حياتها، الجدير بالذكر أن رسوم القصة كانت للفنان جان داير Jane Dyer (القصة في شكل رقم ٤).

كيف تكون مستكشفًا للعالم how to be an explorer of the world؛ للكاتب كيري سميث

كتاب كيري سميث Kiri Smith " كيف تكون مستكشفاً للعالم" يعتبر واحد من سلسلة الكتب التي تحتوي على تدريبات مبتكرة مثيرة للانتباه؛ إذ تأخذ كتب سميث القارئ في رحلة إلى عالم الفنانين وتفكيرهم وأساليب التخيل والتحليل والإبداع معًا، ويمكن للقارئ من خلال التدريبات تطبيق الطرق التي يستخدمها الفنانين

والعلماء وكيف يوثقون ويحللون ويقارنون الأشياء ببعضها، ويخبرنا سميث أنه لا حاجة لإنفاق المال للحصول على الخامات بل يمكنك العثور على المواد بإعادة استخدام الخامات بكل سهولة والتي توجد في أي منزل حتماً، ويتضمن الكتاب بعض الاقتباسات الرائعة من الفنانين والعلماء كمصدر للإلهام ويتيح هذا الكتاب اكتشاف كيف يرى كل شخص العالم بشكل مختلف (القصة في شكل رقم ٥).

النهر A river؛ للكاتب مارك مارتن

يقدم الكاتب مارك مارتن Marc Martin في قصة " النهر" رحلة تخيلية من داخل المنزل؛ تأتي أحداث القصة عن البطل الذي يجلس على مكتبه في غرفته ثم يبدأ بالرسم ويدخل القارئ معه في مخيلته؛ يتخيل معه كل ما هو مستحيل وليجعله حقيقة، كأن يرسم من داخل إطار النافذة التي أمامه نهرًا متعرجًا ثم يتخيل نفسه في قارب على النهر، وأين قد يأخذه النهر، عبر الأراضي الزراعية والانجراف بجانب المصانع وحتى أنه يسقط من فوق الشلال وتقدم الرسوم التوضيحية لمارتن إلهامًا رائعًا لأذهاننا حول هذه الأماكن الخيالية التي يمكننا السفر إليها بأذهاننا وحسب (القصة في شكل رقم ٦).

هارولد وقلم التلوين البنفسجي Harold And The Purple Crayon؛ للكاتب كروكيت جونسون

تعتبر قصة "هارولد وقلم التلوين البنفسجي" من أشهر أعمال الكاتب كروكيت جونسون Crockett Johnson؛ بطل القصة الطفل هارولد ذو الأربعة أعوام والفضولي جدا ويمتلك قلم تلوين بنفسجي اللون؛ يحمل قلم التلوين قدرة خارقة يستطيع أن يرسم به هارولد عالمه الخاص، فعندما يقرر هارولد أن يذهب في رحلة تحت ضوء القمر دون وجود قمر في تلك الليلة، يقوم برسم قمر وثم يرسم طريقه الخاص للوصول اليه، وأخيراً يرسم منزله وسريره وينام. يحاول جونسون في قصته أي يوضح لنا القوة الممزوجة بين الفن والخيال، وأن الفن يقودنا لمغامرات كثيرة وكذلك إلى الأمان. (القصة في شكل رقم ٧).

شاطئ تار Tar beach؛ للكاتب فيث رينغولد

تميزت قصة "شاطئ تار" للكاتب فيث رينغولد Faith Ringgold التي نشرت عام 1991م بأسلوبها الفني القريب من رسومات الأطفال؛ إذ كان لها تأثير بالغًا في الساحة الأدبية بين كُتّاب الطفل، حيث رُسمت الأشياء وهي تحلق في الفضاء ومسطحة وبأبعاد خيالية تشبه رسومات الأطفال وهذا ما أعطى الكاتب قوة في سرد الأحداث والتفاصيل، وأخذ القارئ إلى عالم من الخيال بعيدا عن الواقع. بطلة القصة "كاسي" كانت تحلم بأن تكون حرة وتذهب لأي مكان تريده في هذا العالم، فتتحقق أمنيتها بمساعدة النجوم، وتحلق في سماء مدينة نيويورك وتبدأ رحلتها ومغامراتها. أراد رينغولد بهذه القصة أن يجسد أحلام الطفولة البريئة وخيالاتها في قصة فريدة تشبه عقلية الطفل وأحلامه وأمنياته البسيطة البعيدة عن الواقع ولكنها ممكنة في عالم الخيال والقصص. القصة في شكل رقم (٨)

يايوي كوساما: من هنا إلى مالا نهاية Yayoi Kusama: From here to infinity؛ للكاتبة والفنانة ساره سوزوكي.

استطاعت الكاتبة ساره سوزوكي Sarah Suzuki ان تطرح السيرة الذاتية لفنان عالمي بأسلوب مبسط يفهمه الطفل؛ إذ تحكي الكاتبه رحلة الفنانة اليابانية يايوي كوساما Yayoi Kusama والتي تميزت أعمالها بالنقاط التي تجوب العالم لتنشر فنها وحكاياتها حول الفن لتخبرنا أن التفاصيل المحيطة بنا جديرة بالتأمل والتفكر

بها وأن الفن ينبع من الأشياء المحيطة بنا. رُسمت الرسومات المرافقة لهذه القصة عن السيرة الذاتية للفنانة يايوي كوساما من قبل الفنانة إلين وينستين Ellen Weinstein بأسلوب طفولي يجسد شخصية الفنانة يايوي كوساما وفنها الفريد والمليء بالنقاط. (القصة في شكل رقم ٩).

الغراب الأبيض والخروف الأسود Le corbeau blanc et le mouton noir؛ للفنان يوجين سوبكو

تناقش هذه القصة فكرة التقبل للآخرين مهما كانت أشكالهم وأننا نستطيع التعايش مع بعضنا البعض بكل سهولة. تدور أحداث القصة حول غراب أبيض وخروف أسود لا يمتلكان ملجأً للعيش فيه فيقررا أن يصبحا أخوين ويخوضا رحلة جميلة في العالم. نُشرت قصة يوجين سوبكو Eugen Sopko لأول مرة عام 1991م، ويبدو أن يوجين كان يناقش فكرة العنصرية واستطاع طرحها بطريقة ذكية جداً؛ وكيف أن اللون هو مجرد لون لا أكثر وأن جوهر الانسان وأفكاره ومبادئه هي الأهم (القصة تظهر في شكل رقم ١٠).

جيك يصنع عالماً Jake Makes A World؛ للكاتب شريفت رودس بيت

تروى القصة حياة الشاب جيكوب لورانس من حي هارليم، هذا الشاب الشغوف بالفن والذي يستمد الإلهام من الشخصيات المحيطة به وحيه النابض بالحياة والتفاصيل الصغيرة التي يصادفها في طريقه إلى المدرسة، كجدران شقة والدته المزخرفة والشوارع المليئة بالوجوه والحياة والأصوات والإيقاعات الجميلة الغير مألوفة إلى أستوديو الفن الذي يقصده بعد المدرسة ليرسم عالماً جميلا بالفن. يأخذ الكاتب القارئ للقصة في عالم جميل مليء بالحياة والفن، يجعلنا نفكر كيف يمكن للفن أن يعزز من تواصلنا مع الآخرين والعالم (القصة في شكل رقم ١١).

حياة من صنع أيدينا A Life Made By Hand؛ للكاتب أندريه ديكوينو

تستعرض هذه القصة سيرة حياة الفنانة "روث أساوا" Ruth Asawa وصراعها من أجل الفن والتعليم؛ كونها عاشت في بيئة بسيطة جدا وعائلة مزارعة. استلهمت الكاتبة أعمالها الفنية من ذاكرة الطفولة فهي فنانة كولاج تحب أن تجرب القصاصات المختلفة بألوانها الزاهية وتدمجها في أعمال فنية باهرة. يأخذ الكتاب الطفل لعالم الفنانة روث أساوا وكيف يمكننا أن نصنع الفن من الأشياء البسيطة المحيطة بنا وننتج أشياء جميلة من أشياء بسيطة. هذا الكتاب يعلم الطفل أن الفن في كل الأشياء وفي كل مكان وليس في اللوحات الفنية والمتاحف والمعارض (القصة في شكل رقم ١٢).

ثانياً: المبادرات العربية في أدب الطفل

يشير بريغش (١٩٩٢) أن أدب الأطفال عند العرب عُرف منذ العصر الجاهلي من خلال الحكايات لشعبية والسير والأشعار(Brigsh, 1992) ، ويؤكد هذا الوضع الشنطي (١٩٩٦) إن نشأة الأدب عامة ارتبطت بالحضارات القديمة، بما في ذلك الحضارة الفرعونية. وفي موضع أخر يذكر الشنطي أن بعض الدراسات تشير أن الاكتشافات الأثرية للحفريات التي وجدت في جنوب العراق عن نصوص أدبية ذات علاقة بالحياة الاقتصادية والاجتماعية؛ يبدو أنها كُتبت للأطفال، صفت ببساطتها وأنها تمثل مختلف أصناف القصص الشائعة للأطفال من قصص حيوان وأساطير وقصص مغامرات تلبي احتياجات الطفل في مراحل عمرية مختلفة (Shanti, 1996).

كما يرى الحديدي (١٩٨٢) بإن المصريين عرفوا قصصًا تقترب مما يسمى بالقصص المركبة، كالذي تداولته الروايات عن الملك خوفو؛ إلا أن هذه القصص وغيرها من قصص الأطفال وأدبهم، لم تجد من يدونها بعد المصريين القدماء لقرون عديدة. وقد سُجل منها عدد من القصص مثل؛ قصص الحيوان التي أثرت في الهند وشعوب الشرق الأوسط برمزها وأخلاقياتها وأساطير اليونان بتعقيداتها وطولها المفرط، وحكايات كليلة ودمنة برموزها السياسية، والطائفية، والشعوبية وما ألف على شاكلتها بالعربية قُصد بها الكبار لا الصغار (Al-Hadidi, 1982).

كما يُذكر أن الكاتب اليوناني ايسوب قد تأثر في حكاياته التي قدمها في القرن السادس قبل الميلاد بالقصص المصرية؛ إذ إنه زار مصر وتأثر بالقصص المتداولة، ومن ثم عاد ليكتب حكاياته، التي اشتهرت باسمه، وأثرت في الكثير من الآداب الأوربية القديمة والوسيطة. (Al-Tahhan, 2019). وتشير المراجع إن أول القصص المكتوبة التي عرفها البشر، ورويت للأطفال قبل قصص السندباد، والشاطر حسن، وسندريلا، وذات الرداء الأحمر بألوف السنين، هي القصص المصرية، ومن أهم القصص المكتوبة قبل ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد قصة إيزيس، والملك خوفو، وجزيرة الثعبان (Al-Hadidi, 1982) .

وتعتبر النشأة الأولى لأدب الأطفال في الدول العربية في المدارس؛ وكانت بهدف التعليم والتهذيب فكان المعلمون من أوائل الكتاب لأدب الأطفال الذي تركز في معظمة على الأناشيد، والقصائد الغنائية، والتمثيليات ذات الطابع الوطني والقومي؛ مما ساعد في بناء شخصية الطفل، وغرس الأخلاق الفاضلة، والتضحية، والمحبة في نفسه. (Al-Tahhan, 2019).

وفي ثلاثينات القرن العشرين أدرك الكتّاب أهمية أدب الطفل والربح الذي يمكن أن يدره عليهم، ثم تراجع أثناء الحرب العالمية الثانية؛ لندرة الورق، وارتفاع ثمنه؛ مما دفع الناشرين إلى الأحجام عن طباعة كتب أطفال باهظة التكاليف، لن يتمكن غالبية الصغار من شرائها (Al-Hadidi, 1982).

وتشير الدراسات أن بدايات ظهور أدب الأطفال في الوطن العربي في العصر الحديث كانت مع عملية ترجمة رفاعة الطهطاوي (١٨٧٤) لحكايات "أمي الأوزة " كما أدخل قراءة القصص والحكايات مثل: عقلة الأصبع إلى المناهج الدراسية لتلاميذ المرحلة الابتدائية.... رغم ذلك أصيب الأدب بانتكاسات متتالية بعد الطهطاوي؛ إذ لم يجد من يهتم به من المسئولين عن التعليم في مصر من بعده الحديدي (Al-Hadidi, 1982).

ثم في الخمسينات والستينات من القرن الماضي وفق ما ذكر (المصلح، د.ت) عادت كتب الأطفال تحتل واجهات المكتبات بسبب ارتفاع دخل الاسرة وزيادة الوعي بأهمية القراءة، وانتشار مجانية التعليم (Al-Musleh, n.d.). الأمر الذي ساهم في تطور أدب الطفل العربي وتغير صورته وأصبح منافسا لمحتوى أدب الطفل الغربي في العمق والطرح والأسلوب الفني المتبع في السرد. ويؤكد (دياب، ٢٠٠٤) أن الدول العربية وزخرت بالكثير من مجلات الأطفال وكان لها سوق في هذا المجال مثل: مجلة أسامة في سوريا، ومجلة ماجد في الإمارات، وسعد في الكويت، وسامر في لبنان، ومجلتي والمزمار في العراق، وسامر، وحاتم، ووسام في الأردن وغيرها من المجلات التي تم توجيها بشكل مباشر للطفل وأدبه (Diab, 2004).

ولمعت عدد من الأسماء في مجال الكتابة للطفل مثل: محمد الهراوي، وكامل الكيلاني في العقد الثالث من القرن العشرين(Al-Hadidi, 1982) . وبرزت أسماء في مصر: الشاعر محمد أبو الوف، وعبد الرحيم

الساعاتي، وعبد الرحيم جودة السحار، وعطية الإبراشي، وسيد قطب، ومحمد برانق، وعبد اللطيف عاشور، ومحمد سليم، وعطية زهري، وأحمد مختار البرزة، وإبراهيم زعرور، ووصف آل وصف، وأحمد نجيب، ونبيلة راشد، وجمال أبو رية، وإبراهيم شعرواوي، ونادر أبو الفتوح، وأحمد بهجت، ومحمد العريان، وعبد التواب يوسف، وإلهام السعودي، وعز الدين فراج، ورشاد الكيلاني (Brigsh, 1992).

وأشار عمرو وآخرون (١٩٩٠) أنه ظهر في العراق عدد من الكّتاب في أدب الطفل أشهرهم: شفيق مهدي، وعبد الرزاق المطلبي، وفاروق يوسف، وجمال علي، وثابت عبد المنعم، ولمياء عبد الصاحب، وصلاح غافل، وأثير ساطع، وخالد نديم، وروفائيل بطي، وعبدالرزاف الحسني، والشيخ محمد رضا الشبيبي، والشيخ مهدي البصير، ومصطفى جواد، وعبد الإله رؤوف، وميسلون هادي، وطلال حسن، وزهير رسام، وجعفر صادق محمد (Amro et al., 1990) . أما أبرز كتاب أدب الطفل من اللبنانين فهم: كارمن معلوف، وشريف الراس. (Sharaiha, 1990)

وأكد (أبو مغلي وآخرون، ١٩٩٣) أن أدب الأطفال في سوريا تأخر ظهوره حتى مطلع الستينيات من القرن العشرين؛ وهذا التأخر لم يمنع ظهور عدد من الكتاب لكن من بينهم: زكريا تامر، وسليمان العيسي، وعبدالله العيسى، وعبد الودود يوسف، ومحمد محيس موفق سليمة، و محمد حسن حمصي، وعبد القادر الجداد، وعادل أبو شسيل أبو صعب، وجان ألكسان، وعبدالرزاق جعفر، ومعشوق حمزه، وليلى ضايا سالم، وسعد صائب، وخير الدين عبد الصمد، وصاموئيل عبود، وعيسى فتوح، وميخائيل عيد، وسمر روحي الفيصل، ومكرم الكيال، وأيوب منصور، ونزار نجار، وعزيز نصار، ومحسن يوسف، وجميل سلطان، وأنور سلطان، وعبدالرحيم السفرجلاوي (Abu Mughli et al., 1993).

كما ظهر كتُاّب في فلسطين مثل الكاتبة روضة فهيم الفرخ، والتي كانت رئيسة مديري مؤسسة المنهل التربوية، وعضو في الهيئة الدولية لكتب الأطفال والشباب. وحازت على العديد من الجوائز والتقديرات منها جائزة الدولة التقديرية في أدب الأطفال /الأردن عام 1999، وجائزة خليل السكاكيني لأدب الطفل وثقافته من رابطة الكتاب الأردنيين عام 199. لديها العديد من الكتب والقصص الخاصة بالأطفال مثل سلسلة حكايات علمية، حكايات بطولية للأطفال، سلسلة المسرح، سلسلة حكايات الغول، وسلسلة من قصص الصحابة. وفي السودان واليمن وتونس وليبيا، والأردن، وفي الكويت أسست جمعية للطفولة العربية عام ١٩٨٠، وصدرت مجلة سعد للأطفال عام ١٩٦٩، ومجلة براعم الإيمان والعربي الصغير.

وسوف نستعرض نماذج من مما كُتب للأطفال العرب من مختلف الدول العربية على سبيل المثال لا الحصر ووفق ما توفر من أغلفة من قصصهم في الجزء أدناه

حكاية أبو خرتوش: للكاتب كامل كيلاني:

كامل كيلاني كاتب أطفال مصري، ولد في عام 1897 وتوفي في عام 1959، من أشهر كتاب الأطفال في مصر والعالم العربي، له العديد من المؤلفات المختصة بالطفل وترجمت أعماله إلى عدة لغات: الصِّينية، والرُّوسيَّة، والإسبانِيَّة، والإنجليزيَّة، والفرنْسيَّة، كما قام بترجمة العديد من القصص العالمية مثل روبنسون كروزو وحي بن يقظان ونوادر جحا ومصباح علاء الدين. ويُعدُّ أولَ مَن خاطَبَ الأطفالَ عبرَ الإذاعة، وأولَ

مؤسِّسِ لمكتبةِ الأطفالِ في مِصر، لقب برائد أدب الطفل لتميزه في هذا المجال، وكان يخاطب الطفل ويغرس بعض ثقافته من حيث حضور الشخصيات وأدوارها البطولية، ومن أشهر قصصه السندباد البحري وهي أول قصة يؤلفها للأطفال(Al-Jazeera Arabian Blog, 2018) . ومن أهم قصصه؛ أبو خربوش، والارنب الذكي، وتاجر بغداد، ونعمان، أبو صير وأبو قير. في حكاية "أبو خربوش" شكل (١٣) تحكي عن اهتمام سلطان القرود أبو خربوش بالعلم والتعليم في مجتمع القرود، وهي تعتبر قصة توعوية للأطفال عن أهمية التعليم.

سلسلة: لكل حيوان قصة؛ للكاتب يعقوب محمد إسحاق:

يعقوب محمد اسحاق كاتب أدب أطفال سعودي، ولد في عام 1942، كان رئيس تحرير مجلة حسن للأطفال التي تصدر عن جريدة عكاظ عام 1977، ويعتبر من أهم كتاب الأطفال في السعودية، تخصص في مجال كتابة أدب الأطفال وتجاوزت كتبه 300 كتاب، معروف بلقب "بابا يعقوب" (Al-Jazeera Arabian Blog, 2018). يذكر يعقوب إسحاق انه يهدف من خلال قصصه "تربية الطفل تربية دينية سليمة بعيدة عن الغلو والتشدد" (Al-Ghamdi, 2011)

من أهم ما كتب للأطفال يوم لا ينسى، وحفلة لا تنسى، مغامرة في الحافلة، حلم ليلة صيف، انا والتلفاز، لكل حيوان قصة. سلسلة "يوم لا ينسى" ضمت (٨٥) عنوانا: (القرد، والضب، والثعلب، والسلحفاة.. والكثير من الحيوانات)؛ وسلسلة "لكل حيوان قصة" شكل (١٤) سلسلة تستعرض قصص عن الحيوانات مثل (القرد، الأرنب، السلحفاة، الثعلب، النعام، الغزال، الحمامة، الدجاج، البجع، وغيرها من الحيوانات والطيور) بقالب طفولي ويغرس العديد من القيم والسلوكيات التي تصل إلى قلب الطفل بيسر.

حكاية النملة لولو، للكاتب طارق البكري:

طارق البكري؛ هو كاتب قصص أطفال لبناني، ولد في عام 1966، له الكثير من المؤلفات الخاصة بقصص الأطفال بلغت ما يقارب 50 قصة قصيرة، له الكثير من القصص التي ترجمت إلى عدة لغات مثل الفرنسية والإنجليزية والكردية والروسية. حصل البكري على جائزة الملك عبد الله الثاني في مجال أدب الطفل عن إنجاز العمر كما أنه حائز على الدرع الذهبي من جمعية الصحافيين الكويتية لديه عدد كبير من القصص والمؤلفات والدراسات العلمية عمل البكري مشرفا على صفحة يومية للطفل كانت تصدر في جريدة الأنباء الكويتية، كما كان رئيسا لتحرير مجلة براعم الإيمان التي تصدر عن وزارة الأوقاف الكويتية، من أشهر أعماله مجموعة الغابة الغناء، وجحا والحمار، والزرافة الطيبة والأميرة كهرمان، والنملة لولو (Al-Jazeera Arabian Blog, 2018).

سلسلة "لكل يوم حكاية" هذه السلسلة تستعرض قصص عن الحيوانات مثل (القرد، الأرنب، السلحفاة، الثعلب، النعام، الغزال، الحمامة، الدجاج، البجع، وغيرها من الحيوانات والطيور) بقالب طفولي ويغرس العديد من القيم والسلوكيات التي تصل إلى قلب الطفل بيسر.

قصة "النملة لولو"؛ شكل (١٥) تحكي قصة نملة عنيدة وشقية وتتأخر في الخارج كثيراً، حتى جاء اليوم الذي حلت فيه عاصفة شديدة ولم يوافق الحراس فتح الأبواب لها تطبيقاً لأوامر النملة في الأخير بعد ان تعلمت درساً في الخوف واقتراب نهايتها أمرت النملة بفتح الأبواب لها وتعلمت لولو درسها في الالتزام بالمواعيد.

حكاية نقطة على دفتر أبيض؛ للقاصة جلنار حاجو:

جلنار حاجو ؛ رسامة وكاتبة في مجال أدب الطفل؛ ولدت عام 1977م بدمشق وتخرجت من جامعة دمشق تخصص الفنون الجميلة ولها مساهمات عديدة في مجال الطفل والمحتوى المقدم له فلها أكثر من عشرين مؤلفاً في مجال الطفل وتدير حالياً دار الأصابع الذكية للأطفال. من إصداراتها كتاب "حكاية نقطة على دفتر أبيض" وتحكي القصة عن نقطة سوداء سئمت من الوقوف في مكانها فتقرر أن تتحرك لتكتشف أنها كلما تحركت رسمت خطاً جميلاً فتتشجع النقاط الأخريات لتتحرك معها لينظرن جمال الخط الذي سيصنعنه، فتبدأ النقاط بالدوران والاستمتاع ليرسمن أشكالا جميلة ويزين العالم بتلك الخطوط الباهرة، أرادت جلينار أن توصل لنا رسالة أن الحياة دون حراك مملة ولا تعني شيئاً وأن تتحرك من مكانك وتسعى في حياتك سيجعل من هذا العالم مكاناً أفضل للعيش والتعايش وأن الجمال الذي ستصنعه في هذا العالم لابد من أن تتشارك في صنعه مع الآخرين بتعايشك معهم واندماجك مع الآخرين وترابطك معهم. شكل رقم (١٦)

حكاية غيمة قطن؛ للقاصة نهلة غندور:

نهلة غندور كاتبة فلسطينية ولدت في بيروت سنة 1957م وتعمل مديرة روضة تأهيل الأطفال في مؤسسة غسان كنفاني الثقافية في مخيم مار إلياس للاجئين الفلسطينيين في لبنان، ولها مؤلفات عديدة في مجال أدب الطفل وترجمت أعمالها إلى عدة لغات منها الفرنسية، ان عيش نهلة بين اللاجئين وتفاعلها معهم جعل منها إنسانية جداً في طرح المواضيع والقصص، فقد اهتمت بفئة ذوي الاحتياجات الخاصة وبمواضيع الاختلاف في المجتمع لتوسيع مدارك وآفاق الأطفال العربي وقدمت أعمالا عديدة لهم، ولعل أجمل مؤلف صدر للكاتبة نهلة هو كتاب "غيمة قطن" شكل رقم (١٧)، والذي نشر سنة 2016م وتحكي قصة هذا الكتاب عن طفل عجيب غريب يحب الطيران والتحليق بين الغيوم، فهذا الطفل العجيب كما وصفته نهلة أنه يمتلك إعاقة في قدميه تمنعه من السير ولكنه يمتلك أيضا مخيلة واسعة جداً تجعله يحلق في السماء ويغوص في الغيوم ويتجول بينها فيأخذ من قطنها لينام عليه، أرادت نهلة أن تخبر الطفل أنك بالخيال تستطيع فعل أي شيء، تستطيع المشي إذا أردت، تستطيع الطيران، تستطيع القفز والتجول في الأرجاء متى ما أردت، فهذا الكتاب كان بمثابة مواساة للطفل ذوي الاحتياجات الخاصة وتذكيرا له بمدى قدراته الإبداعية وما يمكن أن يصنعه العقل بنا.

حكاية الحنين؛ للقاصة عائشة الحارثي:

تعد عائشة الحارثي واحدة من الكتاب العمانيين الذين أظهروا اهتمام بهذا المجال، فهي كاتبة ورسامة ومصورة. أصدرت أول قصة لها في مجال أدب الطفل في عام ٢٠١٩ وتحمل عنوان "الحنين"، شكل رقم (١٨)، وتشجع عائشة الحارثي على نوع معاصر جديد من أدب الطفل، ذلك الذي يندمج مع طفل اليوم ويغوص به ملامساً حياته الواقعية ومشاعره واحتياجاته. فازت عائشة في عام ٢٠١٩ بجائزة اتصالات لفئة كتاب العام. وتعتبر قصة الحنين الخطوة الأهم في تطور أدب الطفل العماني، ودفعة قوية للكتاب العمانيين في الخروج عن الإطار التقليدي المتعارف في كتابة القصص ورسمها، وتحكي قصة الحنين عن الفلاح حسن الذي هاجر عن قريته فيحن لكل شيء فيها بصورة عبّرت فيها عائشة عن عمق مشاعر الحنين للوطن مهما بعدنا.

حكاية الايادي الطويلة؛ للقاصة بدرية البدري:

بدرية البدري هي شاعرة وروائية عمانية وحاصلة على العديد من الجوائز في مجال الشعر الفصيح والرواية ودخلت مؤخرا في الكتابة للأطفال والناشئة وأصدرت مؤلفات عدة أحدثها قصة "الأيادي الطويلة" شكل رقم (١٩)، وتميزت قصة الأيادي الطويلة بحضور الهوية العمانية في بعض ملاحم شخصيات القصة؛ تتحدث القصة عن طفل يتساءل عن سبب أيادي جده الطويلتان فيراقبه ليعلم لاحقاً أنه بسبب أعمال الخير التي يقوم بها، القصة تشجع أعمال الخير.

النتائج:

من الضروري في نهاية هذا البحث أن نسجل أهم النتائج والملاحظات التي توصلنا إليها؛ إذ أن فكرة البحث في أدب الطفل العربي من القضايا الهامة في المجال التربوي، كما أن التعمق في أهم الممارسات التي قدمت في أدب الطفل يفتح لنا أفاقًا أكبر في البحث في هذا المجال من حيث نوعية الكتابات المقدمة ومضمونها وعدد الكتاب العرب.

وخرج البحث بعدد من التوصيات أهمها:

أولا: أن موضوع البحث في مضمون الأدب المقدم للطفل العربي بحاجة إلى بحث وتركيز أكبر وأعمق؛ إذ إن الكثير مما هو معروض بلا شك يساهم بشكل مباشر أو غير مباشر في تشكيل قيم ومبادئ جيل المستقبل.

ثانيا: ضرورة تكثيف الاهتمام بأدب الطفل العربي لما له من دور في تشكيل ثقافة الطفل من خلال الاشكال والمفردات والرموز والكلمات؛ إذ أن الدراسات أظهرت أننا ما زلنا نفتقد تركيز الأدب المقدم للطفل العربي الجانب الذي يرسخ للهوية العربية من حيث المضامين والاشكال والمفردات والصور البصرية، فأغلب ما ينتج من رسومات في هذا المجال تكون بهيئة الطفل العالمي المتعارف عليها.

ثالثاً: يجب أن يسعى القائمين على أدب الطفل العربي إلى التفكير بضرورة بناء قاموس لغوي للطفل العربي

رابعًا: ضرورة اتخاذ خطوات جادة في انتاج الأدب الموجه للطفل ليحمل رسائل مهمة لا تقتصر على قصص وإنما تصحيح المفاهيم وتثقيف الطفل وحلقة وصل توصله بأطفال العالم وثقافاتهم وبيئاتهم وأساليب عيشهم وأساطيرهم الجميلة.

References:

1. Al-Amin, A., M. (2006). *Children's literature and Arts*. (1nd ed.). Al-Rushd Library, Riyadh.
2. Al erjan, S. D. (2018). The impact of folk tales on the artistic expression of the child in kindergarten in Al-Jouf Region. *Scientific research journal in Education*. *19*(6), 487-512. DOI: 10.21608/jsre.2018.22832
3. kindergarten in Al-Jouf Region
4. Abdel Fattah, A., M. (2005). *Children's literature and methods of upbringing, teaching and educating them*. (1nd ed.). Dar Al Shorouk.
5. Abdel Fattah, I. (2000). *Children's literature in the contemporary world (an analytical critical view)*. Cairo. Al-Dar Al-Arabiya Publishing Library
6. Abdel Malak, K. (2020). the Educational Role of Television, and its reflection Children's Programmes. Educational and Social Studies, *28*(2), 251-297.
7. Abd Rabbo, A., Al-Sifani, S., Al-Rifai, D., and Muhammad, R. (2020). A Proposed Perception to Enhance the Values of Digital Citizenship and National Identity by Using 3D Technology for Kindergarten Children in Light of Teachers' Vie, *Journal of Specific Education Research*, (60), 1-37. "Available at": file:///C:/Users/DELL/Downloads/0201-000-060-001.pdf
8. Abu Mughli, S., Al-Far, M., and Salama M., H. (1993). *Studies in children's literature*. (2nd ed.). Dar Al-Fikr for Publishing and Distribution.
9. Afani, F. (2014). Identity and privacy in children's literature - a critical and analytical reading in the writings of "Al-Messiri" for the child, *Journal of Islamic Literature*, *21*(82), 52-55. "Available at": file:///C:/Users/DELL/Downloads/0720-021-082-015x.pdf
10. Amro, M., Abdel Ghafir, K., and Sobh, K., J. (1990). *Children's literature*. (1nd ed.). Dar al-Bashir.
11. Badawi, M. (2014). Arabic Children's Literature: Reality and Challenges, *Journal of Humanities and Social Sciences*, *41*(1), 128-141.
12. Barghish, M., H. (1996). *Children's literature: its goals and characteristics*, (1nd ed.), Al-Resala institution for Printing, Publishing and Distribution.
13. Brigsh, M. H. (1992). Children's literature is an education and responsibility. Mansoura. Dar Al-Wafa.
14. El-Khayari, A. (2013). Children's Culture and the Challenges of Globalization, *Journal of Educational Sciences*. (5) 25-42. "Available at": http://search.shamaa.org/PDF/Articles/MRAjms/AjmsNo5Y2013/2AjmsNo5Y2013.pdf
15. Al-Faisal, S., R. (1996). Linguistic characteristics of emerging literature, Journal of Education - *Qatar National Commission for Education, Culture and Science Qatar*. "Available at": file:///C:/Users/DELL/Downloads/0082-025-118-021.pdf
16. Al-Ghamdi, N. (2011). *Children's stories with Jacob Isaac*. [Master's Thesis], Um Al-Qura University. "Available at": file:///C:/Users/DELL/Downloads/9800-003-013-0547-F.pdf
17. Al-Hadidi, A. (1982). *In children's literature*. (3nd ed.). Anglo-Egyptian Library. Egypt.
18. Hamouda, M. A. (1979). The Scientific Concept of Documents and Documentation (221-232). *Yearbook of the College of Humanities and Social* Sciences. Qatar University.
19. First issue, Qatar, 1979, p.
20. Hammoud, J., & Mahmoud, Y. (2019). Limits of Imaginations in the Drawing Aimed for Children, Zarqa Journal for Research and Human Studies. *19*(2), 267-257. "Available at": file:///C:/Users/DELL/Downloads/1069-019-002-009.pdf
21. Al-Hardan, Z., A. (2015). *Social Components of Animation and Its Reflection on Children: With Special Reference to Baghdad City*, [Master's Thesis]. Baghdad

University. College of Arts, Iraq. "Available at": http://search.shamaa.org/FullRecord?ID=113158

22. Al-Hiti, H. (1988). *Children's culture*. (1st ed.), Alam Almarefa Series.

23. Al-Hiti, H. (1996). Children's Literature: Its Philosophy, Arts, and Media (1st ed.). General Authority for Book.

24. Jama'a, M. S. (2015). *Multidimensional identity: the Tunisian Scene*. University Publishing House.

25. Al-Jazeera Arabian Blog. (2018). *File of names of some writings of children's literature*. Link accessed on 12/12/2022, "Available at": http://aljazeeraalarabiamodwana.blogspot.com/2018/02/blog-post_21.html

26. Kalvi, G. (1995). *The psychology of the kindergarten child*. (Tariq Al-Ashraf, Trans.; 1th ed.). Dar Al-Fikr Al-Arabi.

27. Khalf, B. (2006). The culture of the child is not education. "Available at": https://www.diwanalarab.com/

28. Kanaana, S. (2011). *Studies in culture, heritage and identity*. Palestinian Institute for the Study of Democracy. "Available at": http://hdl.handle.net/20.500.11889/4799

29. Khattar, Katie. (2009, 12-14 June). Love and sexuality in children's literature in Lebanon. [Research paper]. International Conference "Our Story is: Children's Literature Today". Beirut, Lebanon. "Available at": http://search.shamaa.org/FullRecord?ID=44806

30. Khidr, M., M. (17-18 February 2010). *What identity? Children's literature in Egypt as a model through the ages (A study selected from modern and contemporary writings)*. seminar on Children's Literature between Identity and Universality, Helwan University, Egypt.

31. Marzooq, B. (2014). Identity and Be Losing in the Children Stories in the Modern, *Al-Najah University Journal of Research - Human Sciences*, *28*(3), 431-458. "Available at": file:///C:/Users/DELL/Downloads/0247-028-003-001x.pdf

32. Miqdadi, M. (2014). Arabic Children's Literature: Reality and Challenges, Journal of Humanities and Social Sciences, 41(1), 128-141.

33. Mohieddin, T. (2021). Children's literature and its basic characteristics. https://www.ktlyst.org/resources-more.php?id=102

34. Musa, A., M., & Al-Faisal, M. (2000). *Children's literature*. Dar Al Kindi for Publishing and Distribution.

35. Al-Musleh, A. (n.d.). *Children's Literature in Jordan: 1977-1998: An Applied Study*. (1nd ed.), Ministry of Culture, Amman

36. Obeid, M., S. (2019). The problem of identity in Arab children's literature. *Academic Journal of Social Sciences*. *8*(88)27-14.

37. Obeidat, M., A. (2020). The Effect of Employing National Songs and Poetry in Teaching National and Civic Education on Installing National Values Students, *Journal of Islamic University for Educational and Psychological Studies*, *28*(2), 807-822. "Available at": file:///C:/Users/DELL/Downloads/1443-028-002-034.pdf

38. Al-Quraiti, A., M. (1995). *Introduction to the psychology of children's drawings*. (1nd ed.), Dar Al , Maaref.

39. Al-Saadoun, Amina (2021). Children's literature and its role in shaping the identity of the child - the stories of Ibrahim Sanad as a model. *Eastwest Electronic Magazine*. "Available at": https://sharqgharb.net/

40. Salah, B. (2019). Homeschooling at a young age Increases Cognitive Attainment at the Secondary level. *Journal for science*, Published on 18 August 2019, accessed 11/7/2021. "Available at": https://www.scientificamerican.com/arabic/articles/news/homeschooling-at-a-young-age-increases-cognitive-achievement-at-secondary-level/

41. Samir, A., A. (2004). Children's stories and tales and its practical applications. (1nd ed.). Dar Al-Masirah for Publishing and Distribution.
42. Shanti, M., S. (1996). *In children's literature: its foundations, development, arts, issues and models*. (1nd ed.). Dar Al-Andalus for Publishing and Distribution.
43. Sharaiha, H. (1990). *Children's literature and libraries*. (3nd ed.). Al-Muhtasib Library.
44. Tazoti, H. (2001). The child's language between the environment and the school: Case study, *Insaniyat*, (14-15), 1-33, "Available at": https://journals.openedition.org/insaniyat/9666
45. Al-Tahhan, H., A. (2019). *Educational activities for children and promoting their national values and identity*, Germany. Berlin, Noor Publishing House.

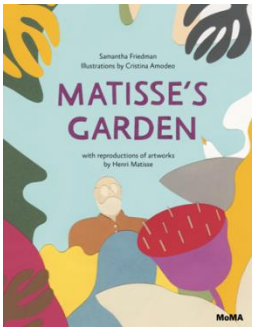
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1282
Fakhriya Al Yahyai , Mohammed Hamood Al-Amri, Yasser Fawzy , Adharei Al Shidhanei ,Safa Al Fahdi: The reality of interest in Arab children's literature: a descriptive analytical study.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

ملاحق البحث

ملحق (١) المبادرات العالمية في أدب الطفل

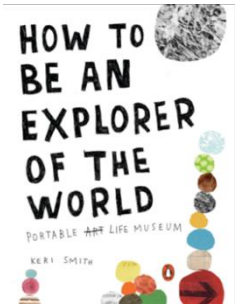
شكل رقم (١) راندولف كالديكوت، the Dish ran away with the Spoon - طباعة حجرية ملونة، 1883م

الشكل رقم (٢) الفنان موريس سينداك، Where the wild things are، سنة النشر 1963م



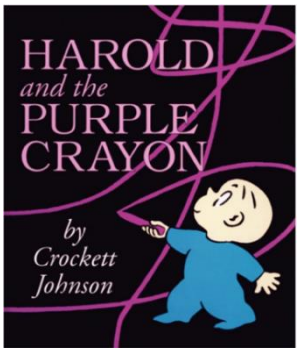
الشكل رقم (٣) مزرعة ماتيس، سامانثا فريدمان، سنة النشر: 2014م

الشكل رقم (٤) تحفة صوفي: حكاية عنكبوت، بة إيلين سبينيلي، سنة النشر: 2001م

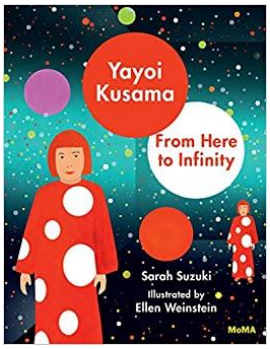


الشكل رقم (٥) كيف تكون مستكشفاً للعالم،
كيري سميث، سنة النشر: 2008م

الشكل رقم (٦) النهر، مارك مارتن، سنة
النشر: 2015م

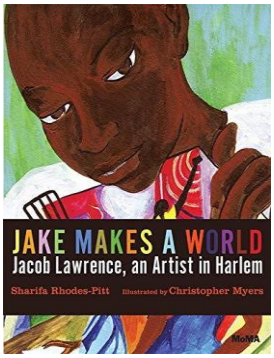


الشكل رقم (٧) هارولد وقلم التلوين
البنفسجي، كروكيت جونسون، سنة النشر:

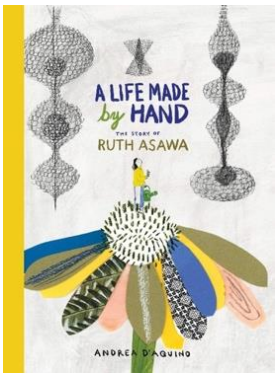


الشكل رقم (٨) يايوي كوساما: من هنا إلى مالا
نهاية، ساره سوزوكي، سنة النشر: 2017م

الشكل رقم (٩) الغراب الأبيض والخروف
الأسود، يوجين سوبكو، سنة النشر: 1991م



الشكل رقم (١٠) جيك يصنع عالماً، شريفت
رودس بيت، سنة النشر: 2015م



الشكل رقم (١١) حياة من صنع أيدينا، بواسطة أندريه ديكوينو، سنة النشر: 2019م

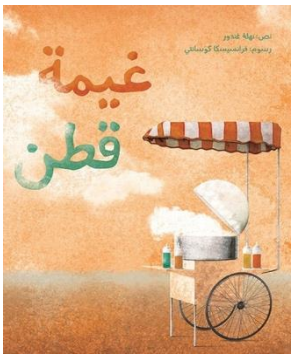
ملحق (٢) المبادرات العربية في أدب الطفل

الشكل رقم (١٢) حكاية أبو خرتوش، كامل كيلان، سنة النشر ١٩٥٥

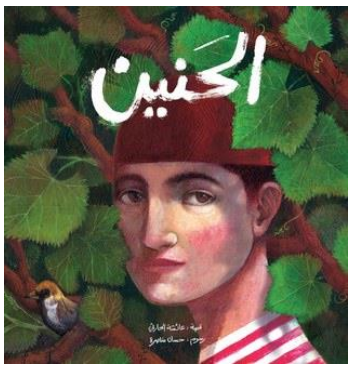
الشكل رقم (١٣) سلسلة لكل حيوان قصة يعقوب محمد إسحاق، سنة النشر غير معروف

الشكل رقم (١٤) حكاية النملة لولو، طارق البكري، سنة النشر غير معروف

الشكل رقم (١٥) حكاية نقطة على دفتر أبيض، جلنار حاجو، سنة النشر: 2016م



الشكل رقم (١٦) غيمة قطن، نهلة غندور، سنة النشر: 2016م



الشكل رقم (١٧) الحنين، بواسطة عائشة الحارثي، سنة النشر: 2019م

الشكل رقم (١٨) الأيادي الطويلة، بدرية البدري، سنة النشر: 2020م

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1284

Aesthetic Value and its Elements in Renaissance Art

Farah Hussein Kazem Ahmed [a*]

[a] *Student Activities Department, Presidency of the University of Babylon, Babylon Governorate*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 30 Sebtember 2023
Received in revised form 5 October 2023
Accepted 8 October 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
Aesthetic value
aesthetic elements
Renaissance art

ABSTRACT

The current research dealt with (aesthetic value and its elements in Renaissance art), by studying aesthetic value and its elements in the drawings of Renaissance artists. The first chapter dealt with the problem of the research, its importance and the need for it, and the goal of the research, which was represented by the following: "Value and its aesthetic elements in Renaissance art," then concluded. The aforementioned chapter defines the terms that are related to the research title. The second chapter includes a presentation of the theoretical framework and previous studies, and consists of two sections: the first section is the nature of value and its aesthetic elements. The second section: Aesthetic values in Renaissance thought. The third chapter specializes in research procedures: the research community, the research sample, the research methodology, the research tool, and analysis of the sample that included (3) works of art. The fourth chapter ended with the research results, including: the artist's ability to penetrate his vast imagination and confirm new cognitive values, romantic dimension. Conclusions include: The general composition of artistic works has become a prevalent feature, as a magical gateway to successful creation.

* *Corresponding author.*
E-mail address: pre188.farah.hussien@uobabylon.edu.iq
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1284
Farah Hussein Kazem Ahmed: Aesthetic Value and its Elements in Renaissance Art.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

القيمة الجمالية وعناصرها في فن عصر النهضة

فــرح حسين كاظـم احمـد*

الملخص:

تناول البحث الحالي (القيمة الجمالية وعناصرها في فن عصر النهضة) , وذلك بدراسة القيمة الجمالية وعناصرها في رسوم فناني عصر النهضة , فتناول الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه , وهدف البحث الذي تمثل بالآتي :" **القيمة وعناصرها الجمالية في فن عصر النهضة** " ثم ختم الفصل المذكور بتحديد المصطلحات التي لها علاقة بعنوان البحث . أما الفصل الثاني فقد تضمن عرضاً للإطار النظري والدراسات السابقة , وتكون من مبحثين :المبحث الأول **ماهية القيمة وعناصرها الجمالية** . المبحث الثاني : **القيم الجمالية في فكر عصر النهضة ,** وأختص الفصل الثالث بإجراءات البحث : مجتمع البحث , عينة البحث , منهج البحث , أداة البحث وتحليل العينة التي شملت (3) أعمال فنية. وأنتهى الفصل الرابع بنتائج البحث منها : قدرت الفنان على النفاذ عبر خياله الواسع وتأكيد قيم معرفية جديدة رومانسية البعد. الاستنتاجات منها : اصبح التكوين العام للإعمال الفنية سمة سائدة، بوصفه مدخلاً سحرياً للإنشاء الناجح .

الكلمات المفتاحية : القيمة الجمالية , العناصر الجمالية , فن عصر النهضة .

الفصل الاول : مشكلة البحث :-

كان الإنسان القديم يتمتع بالنشاط والحيوية في مواجهة الطبيعة، لذلك أمتلك سياقات عمل خاصة ساهمت في بلورة تفكيره باتجاه رؤية قيمية هي حصيلة كل نشاط . فبعد أن كانت نتاجاته الفنية ذات قيمة نفعية تجلت بصنع أدوات بسيطة الاستخدام تعينهُ في مسيرة حياته اليومية، سرعان ما نمت هذه القيمة في نتاجاته الفنية لتتخذ قيماً أخرى اعتبارية ، فرسم الحيوانات وتولد لديه الإحساس بالسيطرة عليها من خلال رسمه لقتلها أو أسرها ثم تنامى عنده الإحساس بالجمال حين شهدت الأشكال المرسومة تنوعا في الخطوط والألوان ، وهذا ما يعتبر بداية تأسيس لقيم جمالية مميزة تم التعبير عنها بأساليب عفوية وفطرية .

إن اتساع حاجات الإنسان الذاتية والموضوعية أضافة الى تنامي الوعي كان ذلك جدير بتلازم القيم بوصفها هاجساً ضرورياً رافق الإنسان عبر التاريخ . ففي حضارة بلاد الرافدين ، كانت القيم الغيبية ذات المعتقدات السماوية وما ينتج عنها من قيم أخلاقية تعد في الغالب عالماً مقدساً اخذ هيئته من خلال النماذج والأشكال الفنية المنجزة ، فالسمات الجمالية ذات المنحى التجريدي التي أنتجها أبداع مخيلة الفنان الرافديني باختزاله للكائنات من أنسان وحيوان ونبات ، أنتجت صفة متسامية ترتقي عن واقعها المادي . أما قيم الحضارات القديمة كالحضارة المصرية التي عملت على جعل الرمزية تسير في فلك ما ورائي ، فالفنان المصري القديم دمج بين الشكل الإنساني مع الهيئة الحيوانية واستخدم تعددية الرمز ، كما في تمثال (أبي الهول) حيث اكتسب بعدا ذا قيمة , منحازاً بذلك إلى الملك بوصفه رمزا مقدساً آلهياً مؤكدا على

* قسم الانشطة الطلابية ، رئاسة جامعة بابل، محافظة بابل

مبدأ الخلود . أما من خلال الديانتين المسيحية والإسلامية فقد تجلت القيم الدينية السماوية بكل أبعادها الفكرية والجمالية. فكانت هذه القيم ذات منحى أخلاقي وروحي صارم , لكن تم استمالتها من خلال الدولة البيزنطية حين تداخلت السلطة الدينية مع الحياة الاجتماعية ، فبدى محتواها الفني مرتبطا بالكنسية فكانت متجه نحو التشبيه وان كان الرمز ساريا لاسيما في الإيقونات التي تم فرضها من قبل الكنيسة . أما الفن الإسلامي ومن خلال مبدأ تأسيس القيم الإسلامية المستمدة من القران الكريم والسنة النبوية الشريفة فقد نحى منحاً تجريدياً للأشكال ، كانت القيم الدينية هي المحفز الأول لهذا المنحى . لقد كانت الفلسفة المثالية لدى (أفلاطون) والأفلاطونيين قد تسامت بالقيم التي منها الخير والجمال بذاتهما هما غاية عالم المثل و تمثلت برفضها للمحاكاة المطابقة للطبيعة ودعوتها إلى المحاكاة المستنيرة أي محاكاة المثل العليا . فعصر النهضة الايطالية الذي ورث الفكر الأفلاطوني ، كان له قيمة ومثالاً مزج الحياة بكل نعومتها وحسيتها ، حتى كان (لفلورنسا) مثاليتها (الأفلاطونية الفلورنسية) ، معتمدين على على حقيقة كون الإنسان خالق القيمة وخالق مظاهر القدسية , فجاءت نتيجة ذلك الفلسفة الإنسانية بوصف لقيم جديدة ألقت بضلالها على فن النهضة الاوربية وأعطته حرية البحث الجمالي والفني بوصفه ذا قيمة ذاتية ، الأمر الذي أحدث خلخلة في الموروث الجمالي والفكري للقيم ، من هنا تستوقف الباحثة السؤال التالي: هل أن فن عصر النهضة الأوربية محمل بدلالات قيمية ؟ طبقا لهذه التساؤل تتجلى مشكلة البحث .

أهمية البحث والحاجة إليه : تتجلى أهمية البحث الحالي بما يتناوله من مساحة فكرية وتاريخية فالبحث يتناول فترة تاريخية ثرية فنياً وفكرياً ، وما رافقتها من قيم تعد ركيزة ومحرك لفنونها ، ومحاولة استنباط الدلائل القيمية في عصر النهضة الأوربي . سيلبي بالضرورة حاجة الدارسين لها والمثقفين ، فضلاً عن الحاجة المباشرة لطلبة الدراسات العليا والأولية في كليات الفنون الجميلة على تغطية هذه الفترة تاريخياً وفنياً .

هدف البحث : يهدف البحث الحالي الى : **تعرف القيمة الجمالية وعناصرها في فن عصر النهضة .**

حدود البحث : يتحدد البحث الحالي بما يأتي :

1. **الحدود الموضوعية:** القيمة الجمالية وعناصرها في فن عصر النهضة بالرسوم الزيتية والجداريات المنفذة بطريقة الفريسكو والجداريات المنفذة بمادة الزيت الموجودة في الكتب والمجلات .
2. **الحدود الزمانية :** يتحدد البحث الحالي بدراسة القيمة الجمالية وعناصرها في فن عصر النهضة للفترة من (1420 – 1850) .
3. **الحدود المكانية :**دراسة الاعمال الفنية لفترة عصر النهضة .

تحديد المصطلحات: القيمة الجمالية:

- **القيمة الجمالية :** هي تلك الشروط والسمات التي تجعل من الاسلوب الفني بليغاً ومحبباً للنفس , " ولمعرفة القيمة الجمالية في الفن أو ماهية مصدرها وغايتها يتضح لنا من الوهلة الأولى , أن الأبداع الأصيل في العمل الفني هو تعبير عن تجربة عاشها الفنان ذات جمالية و فريدة بإنتاجها , وقد يتأثر الفنان بأنماط بيئته وحياته الأجتماعية والمعايير الخلقية والدينية , ولكن تفاعله مع هذه العناصر يعبر عن إيجابية الفنان

بأتجاه التعبير عنها , فالفنان ليس أداة تكنيكية كآلة التصوير يسجل ويصف فقط بل يخلق ويبتكر " (Nazmi M. A., 1984, p. 282) .

الفصل الثاني : المبحث الأول : ماهية القيمة وعناصرها الجمالية:

ماهية القيمة : تشير كلمة القيمة إلى ماله قيمة أو ما يمكن أن يكون ذا قيمة أي أن القول بان شيئا ما " قيّم " يعني بان هذا الشيء حاصل على (القيمة) ، كما يشير إلى شيء خير أو صائب أو ملزم ، أو جميل أو حقيقي . وقد اعتقد بعض الفلاسفة أن القيمة موضوع عام مثل (اللون) الذي تندرج تحته (محمولات قيّمة) أكثر تعينا ، مماثلة بـ" الأحمر " و " الأصفر " وقد سميت محمولات القيمة هذه الأكثر تعينا قيّما فاللون لا يعني الشيء الذي له لون . بل لونا خاصا كالأحمر مثلا . و بناءاً على هذا فالقيمة لا تعني شيئا حاصلا على القيمة، بل نوعا خاصا من القيمة ، مثل قيمة اللذة، أو قيمة الشجاعة. وقد سمى الفلاسفة ، الشيء الخيّر خيراً أو حاملاً للقيمة. إذن فان الصفة " ذا قيمة " تعني حاصلا على القيمة . (Al-Sabbagh, Evaluative rulings on beauty and morals, 1998, p. 37) والقيمة في معناها الفلسفي لا تتوقف على ما نستطيع أن نضعه بدلا منها كما هو الحال في الحقل الاقتصادي ، بل وجودها مرتبط بمجموعة من الاعتبارات المعنوية الأخرى , التي تكسبها نوعا من الموضوعية والاستقلال عن عالم الأشياء المتبادلة . وقد كان وجودها مرتبطا بالتجربة الإنسانية البشرية ولم يُعد لها وجود أزلي منفصل عن عالمنا ، إلا أن هذا لا يعني مطلقاً أنها أصبحت رهن مشيئة الإنسان أو أنها أصبحت من خلق الفرد ، إذ أنها مستقلة في وجودها عن الفرد على الرغم من أنها تقويمات بشرية (Huwaidi, 1979, pp. 332-333) . ومعنى ذلك أننا نميل إلى القول بان القيم بالمنظور الفلسفي وان كانت تقويمات بشرية إلا أن وجودها يجعلها مستقلة عن عالم الأشياء من ناحية وعن الأفراد وعيشهم من ناحية أخرى .

لقد تباينت الآراء حول القيمة وماهيتها من قبل الفلاسفة فيرى أصحاب النظرية العقلية للقيم ومنهم (أفلاطون) بان أصل القيمة يخضع لمبدأ سماه الخير ، وسماه (ديكارت) بالكامل أو الله . وهذا المبدأ يمثل قمة الوجود وقمة الكمال على السواء . فثمة تطابق بين القيمة والماهية والوجود (Fall, 1967, p. 419) . أما (كانت) فقد اتجه إلى القول بوجود قيمة داخل العالم الواقعي تعتمد على التنظيم والغائية الكامنة . وقد ازدادت عناية الفلاسفة فيما بعد بالثنائية التي أثبتها (مالبرانش 1638-1715) في تفرقته بين الحقائق المتصلة بالقيم ، وباقي أنواع الحقيقة (Fall, 1967, p. 420) . وتظهر القيم عادة في صور أزواج متقابلة (كالجميل و القبيح ، والخيروالشر). وفضلا عن ذلك ، فان كل زوج من هذه الأزواج المتقابلة يبدو وكأنه ذا قيمة أعلى. فالعقل يصور لنفسه مثلا مطلقا للخير أو ربما مثلا مطلقا للشر (Fall, 1967, p. 423). أما القيمة عند (جون ديوي 1859-1952) وأتباعه ، تكون متصلة بحاجات الكائن الحي ، ومصالحة . واعتقد (مور 1873- 1958) في وجود عالم من القيم منفصل تمام الانفصال عن عالم الوقائع ، كما رأى بالإضافة إلى ذلك عدم تقبل القيم لأي تحليل . فنحن لا نستطيع تحليل الخير أو الحمرة على حد سواء. أما (برجسون 1866-1952) فقد جاءت نظريته متعارضة مع النظرية البيولوجية التي نادى بها (ديوي) ، والنظرية المنطقية (لمور)، حيث ارجع (برجسون) القيمة إلى الانفعال. والانفعالات التي نبعت منها القيم فوق المستوى البيولوجي . واعتماداً على الانفعالات نستطيع أن نتحد بمبدأ الحياة ذاتها. وهذا الأساس بوصفه فوق الحياة

يُعد منبع الأخلاق والدين الدائم الاتساع والاتجاه ناحية الحرية (Fall, 1967, p. 427) . وأول تصنيف يمكن القيام به قائم على أساس التفرقة بين قيم الذوق (المتضمنة في أحكام مثل القول " باني أعجب بهذا النوع من الطعام" ، وقيم النفع – أي التي تعد وسيلة لأدارك غايات أخرى)، وقيم الغايات، التي يصح اعتبارها غايات قصوى . وحتى في هذه الغايات القصوى أو النهائية ، يمكننا إحداث تفرقة بين ما يدعى بقيم الشجاعة ، وقيم الخير (أي جميع القيم الأخلاقية ما عدى الشجاعة) ، وقيم الصدق (الحقيقية) (Fall, 1967, p. 423) . وهناك أيضا التصنيف الذي جاء به (ماكس شيلر) وفيه تفرقة بين القيم المستحبة (والتي تطابق على نحو ما ، ما دعوناه بقيم الذوق) . وبين قيم الحياة ، والقيم الجمالية ، والقيم الأخلاقية .وتختلف القيم الأخلاقية عن القيم الجمالية من حيث أنها أي - القيم الأخلاقية- عدم إشارتها إلى أشياء أو أشخاص قد نظروا إليها على أنها أشياء . إذ أنها تشير إلى الأشخاص في حالة النظر إليهم في ذاتهم . وآخر نوع ذكره (ماكس شيلر) هو القيم الدينية . وكل هذه الآراء وصفت جانبا حقيقيا من جوانب القيمة ،والعقل الإنساني عندما يبحث القيمة عليه أن يراعي دائما الجانب البيولوجي ، والجانب السيكولوجي . وعلى الإنسان أن يعتقد بان القيم أشياء يوحى بها إليه ، وان مصدر هذا الوحي شيء كامن فيه أعمق من نفسه . فالقيم موجودة ، لان الفرد يتصور وجود نظام مختلف عن ذاته ولأنه هو ذاته المصدر الذي ينبع منه هذا النظام بفضل ما فيه من القدرة على شهوده له.

عناصر القيمة الجمالية : عند تحليل القيمة الجمالية نجد انه لكي تكون هناك خبرة جمالية يجب أن يوجد موضوع يجسد الجمال ، أي **" موضوعاً جمالياً "** ، وهذا أولاً ، ثم لابد أن توجد الذات التي تدرك هذا الجمال، وتضعه في بؤرة وعيها . أي لابد من وجود **" الوعي الجمالي"** ثانيا . وإذا كانت هناك ذات تدرك الجمال ، وينصب اهتمامها على الموضوع الجمالي فان ثمة **علاقة تربط بين الموضوع الجمالي والوعي الجمالي** ، هذه العلاقة تمثل العنصر الثالث من عناصر القيمة الجمالية .

أ- الموضوع الجمالي : إن أي شيء طبيعي يمكن أن يكون موضوعاً جمالياً، إذا بعث في نفس المشاهد أو (المستمع) البهجة بواسطة الحقيقة المجردة لوجوده ومدركا من قبل أي إنسان . فقد قال القديس (توما الاكويني) : " إن كل ما يسرنا عند إدراكه ندعوه جمالا " (Al-Sabbagh, On the Ethical and Social Interpretation of Art, 1998, p. 124). وان هذا التعريف يحتوي على فكريتين الأولى: إن الأشياء الجميلة تمنحنا البهجة أو اللذة . والثانية : ليس كل ما يعطي اللذة يكون جميلا هو الذي يعطي اللذة عندما ندركه إدراكاً مباشراً (Al-Sabbagh, On the Ethical and Social Interpretation of Art, 1998, p. 130). ويجب أن نضع في اعتبارنا أن اللذة الجمالية :هي اللذة الناتجة عن الإدراك الجمالي المباشر ، وهي التي تجعلنا نسمي الشيء جميلا . وليست تلك اللذة الناجمة عن المنفعة ، أو الفائدة ، أو كون الموضوع المدرك مهذبا . أو غير ذلك مما يقع تحت طائلة المنفعة العملية . والموضوع الجمالي – يمثل أي شيء يمكن أن يستمتع به جماليا ، وهذا الاستمتاع هو الذي يضفي عليه قيمته الجمالية . وقد يؤدي هذا إلى اختلاط الموضوع الجمالي بالوعي الجمالي ، كما تمتزج العناصر الحسية بالعناصر الوجدانية الاستبطانية، ولكن إذا لم يكن التمييز ممكناً ، فمن الصعب تفادي الوقوع في دائرة القول بان (الموضوع الجمالي هو الذي يستمتع به

جماليا) (Al-Sabbagh, Evaluative rulings on beauty and morals, 1998, p. 127). وهكذا نجد أن الموضوع الجمالي يمثل عنصراً بارزاً بين عناصر القيمة الجمالية .

ب - **الوعي الجمالي** :إن الوعي الجمالي بالموضوعات مختلف تماما عن الاهتمامات العملية واهتمامات الإنسان بمشكلات الحياة . ونظرا لان الوعي ينجم عن ذات تدرك موضوعاً جمالياً فان هذه الذات تعمل عبر تركيز الانتباه على الموضوع لإثرائه وإضفاء الحيوية عليه ، ويؤكد هذا الزعم أن الانتباه لموضوع ما يختلف من شخص إلى آخر . فقد يكون الاهتمام كبيرا أو على نحو محدود فقد لا يكون أكثر من "مويجة صغيرة " على سطح الخبرة، وقد يكون موجة عظيمة (Al-Sabbagh, Aesthetics of Art - The Ethical and Social Framework, 2002, p. 129). تحدث توتراً فيها وتعمقها . ويعد " البعد الجمالي ، تعبيرا عن شعور الملاحظ بان خواص وصفات الموضوع الجمالي ليست هي تلك المتضمنة في الحياة العملية حيث يكون المرء في حضور الموضوع الجمالي أو الأثر الفني في حالة وعي " (Al-Sabbagh, Aesthetics of Art - The Ethical and Social Framework, 2002, p. 130). ويرتبط الموضوع الجمالي مع الوعي الجمالي بعلاقة ، هي العلاقة الجمالية .

ج- **العلاقة بين الموضوع الجمالي والوعي الجمالي:** إذا كان الموضوع في حالات القيم غير الجمالية مستقلا نسبيا عن الوعي به ، وانه يبقى غالباً سواء في حضور أم غياب الوعي به ، لان الاهتمام يبقى هو نفسه غالبا لا يتأثر إذا ما انفصل عن الموضوع وانتقل إلى موضوع آخر ، ولكن الأمر على العكس من ذلك بالنسبة للموضوع الجمالي، لان خاصيته لا تنفصل عن الوعي به . والاهتمام به يعني تقديراً له دون غيره. فالعلاقة بين الموضوع الجمالي والوعي به علاقة أصلية لا مفر منها عكس العلاقة بين الموضوعات (الغير جمالية)، والاهتمام بها (Al-Sabbagh, Aesthetics of Art - The Ethical and Social Framework, 2002, p. 137). وهذه العلاقة المتبادلة بين الموضوع الجمالي والوعي به يمكن التعبير عنها وفقا لنظريتين رئيسيتين حاولتا تفسير هذه العلاقة ، هما : نظرية الاندماج ونظرية التشابه الشكلي :

أولا: نظرية الاندماج : هذه النظرية تفسر ائتلاف المكونات الذاتية والموضوعية في الموضوع الجمالي ووفقا لهذه النظرية فان الحالة النفسية للملاحظ وخواص الموضوع وصفاته تكون في التحام أو اندماج . فالتوتر أو الاسترخاء اللذان نشعر بهما عند سماع لحن موسيقي أو مشاهدة لوحة يظهران كتوتر أو استرخاء للموضوع وافتتان بالموضوع وتصبح العناصر الشكلية والحسية للموضوع مندمجة مع رغبات ومشاعر المدرك، وتكون منفصلة فحسب عند تحليلها ودراستها وعملية الاندماج هذه يمكن تفسيرها على نحو ملائم إذا أدركنا أن الموضوع الجمالي يرتبط فيه العالم الخارجي بالخيال الإبداعي إذ تتم عملية مركبة يسهم فيها الموضوع مع الذات .

ثانيا: نظرية التشابه الشكلي : وهذه النظرية تساعد على تفسير شعور الانجذاب عند الملاحظة بالنسبة للموضوع وجوهر هذه النظرية ينطوي على انه توجد بين الموضوع الجمالي والملاحظ علاقة تشاكل أي أن ما يجول بذهن المتأمل هو صورة تشبه أو تماثل الصفة البنائية للموضوع . وقد وجدت هذه النظرية كجنين عند الفلاسفة القدامى . فقد اكتشف (الفيثاغوريون) النسب العددية لترددات الصوت الإنساني والآلات والتي تحدد فواصل الانسجام للسلم الموسيقي . وقد رأوا أن ذلك الانسجام موجود في الكون ككل، كما رأوا

أن النفس الإنسانية تقدم على اتزان لطيف، وتناغم وقد افترضوا أن الكون أشبه بصندوق موسيقي الهي وان النجوم تتحرك في سرعة ذات علاقة وثيقة بالنسب الرياضية للسلم الموسيقي. وعند النشاط المفعم بالحيوية فان الأثير يصدر موسيقى سماوية مقدسة، والتي لا تستطيع الأذان الإنسانية – لسوء الحظ – سماعها . ورأوا أن كل شيء في الطبيعة يسير وفقا لهذا الانسجام الرياضي ، كما أن الجمال في كل مكان يعبر عن النظام الوثيق الصلة بالنفس والكون. ولان " الشبيه يعرف الشبيه بان هناك شعورا بالتناظر بين الحركة الهارمونية (المنسجمة) لملكاتنا العقلية وبين الترددات الهارمونية للأنغام الموسيقية التي تُرجع صدى موسيقى الدوران الكوني" (Abdel Hamid, 1994, p. 128) . ووفقا لتفسير (سوزان لانجر) فان الانفعالات الأصلية التي يشعر بها الفنان لا تنتقل إلى المشاهد أو المستمع بل أن النموذج الشكلي ، المشابه للانفعال يبدع كرمز يمثل الحالة الداخلية , ففي رقصة (البوليرو) (لرافيل) على سبيل المثال نجد أن الإشارة العاطفية تعزف موسيقى بواسطة الآلات كنغمات موسيقية متقطعة، ونبرات قوية ونغمات موسيقية متهدرجة وتردد سريع قوي مصحوب بإرتعاشة الصوت عند الغناء وقفزات سريعة للمسافات بين نغمة وأخرى (Al-Sabbagh, Aesthetics of Art - The Ethical and Social Framework, 2002, p. 142). ونستنتج مما تقدم أن الصفات البنائية للصورة الفنية وثيقة الصلة بصفات بنائية للشعور والسلوك الإنساني. فالتعبير عن الحزن له في كل فن نموذج وصور معينة تختلف عن التعبير عن الفرح أو البهجة في الفن نفسه . ومثلما هناك وعي جمالي يعي ماهية العمل الفني إذاً كان هنالك موقف جمالي وهو الطريقة الجمالية للنظر إلى اللوحة تكمن في قيمتها المادية .

المبحث الثاني : القيم الجمالية في فكر عصر النهضة : اتخذ فنان عصر النهضة من الواقع نقطة انطلاق لرؤية الجمال الذي تحرر تدريجيا من الدين ، ذلك أن الرؤية الجمالية للفنان أصبحت رؤية انتقادية للقوالب المتحجرة والتسلط الروحي التوجيهي للعصور الوسطى (Crochet, 1947, pp. 121-122). ولقد طالب الإنسانيون بالخلاص من سيطرة الكنيسة ، والحرية الفكرية أن وجدت التي تمكن الإنسان من تطوير مواهبه وقواه الخلاقة دونما عراقيل . وكان الإنسان المتحرر من القيود الإقطاعية الكنائسية هو مركز اهتمامهم . وإذا كانت الإيديولوجية الكنائسية تنقص من قيمة الإنسان بمختلف الوسائل وتؤكد وتتدخل في روعة انه ضعيف وذليل فان الدعوة الإنسانية تمجد شخصية الإنسان وتعبر عن الإيمان بلا محدودية طاقاته الخلاقة (Ovesannikov, g, & Samir Nova, 1979, p. 82) . ولقد امن (الإنسانيون) بطبيعة الإنسان الخيرة وهم يؤكدون على أن الإنسان لا ينتهز الحرية المعطاة للقيام بأعمال شريرة . ويعتقدون أن الإنسان لا يحتاج إلى تقييد من الخارج فهم يقفون موقفاً سلبياً من القوانين لأنهم يعتقدون أن الإنسان يتمتع بتناسب وتوازن داخلي (Ovesannikov, g, & Samir Nova, 1979, p. 86) . وفي عصر النهضة تقدمت الفنون الجميلة تقدماً كبيراً يبدو ذلك واضحاً في أعمال (روفائيل) ، (ليوناردو) ، (تيتيان) ،(مزاتشيو) .. الخ . وهذا الحشد العظيم من الفنانين لم يعرفه أي عصر من عصور البشرية . وقد أبدى الفنانون اهتماماً فائقاً بالهارمونية ورشاقة وجمال أشكال الواقع المحسوس . إن أهم صفة من صفات المفهوم الجمالي لعصر النهضة هي ارتباطه المباشر بالإنتاج الفني ، فهذا المفهوم لم يكن أبدا مجرد مفهوم فلسفي رمزي بل مفهوم جمالي واقعي هدفه حل المسائل المحددة في الفن . وليس من قبيل الصدفة أن تقع

مسالة الرائع في مركز اهتمام الإنسانيين . أن الجمال والهارمونية والتناسب والرشاقة جميعها أشياء ينصب عليها بحثهم ، لان في الإنسان حسب رأيهم سعيا فطريا لا يقاوم لفهم الجمال (Ovesannikov, g, & Samir Nova, 1979, pp. 94-95) . إن النزعة الجمالية لعصر النهضة كانت بعيدة عن العصرين الوسيط والكلاسيكي، على الرغم من تطبيق معايير الفن ووجهة نظره على الحياة ذاتها . وفي أوائل عصر النهضة كانت حقيقة الفن معتمدة على معايير علمية ، بينما في أواخره ، وفي عصر الباروك بالذات كان التفكير العلمي يتشكل في كثير من الأحيان وفقا لمبادئ جمالية (Hauser, Art and Society Throughout History, 1969, p. 362). لذلك نرى فن عصر النهضة كان إنسانيا أكثر منه دينيا وعقليا فجمع عصر النهضة بين العلم والفن ، فلم يعد من تنافر بين الروحي والجسدي . ولكن لابد لنا من وقفة عند الإصلاح الديني البروتستانتي وتأثيره على الفن حيث الطابع التقشفي في الدين يقف في وجه كاثوليكية عصر النهضة ، إلى جانب هيمنة الإصلاح في ألمانيا على يد (لوثر) مما اثر على الفن بأشكال مختلفة ، ذلك أن الإصلاح الديني هدفً إلى القضاء على الترف ، والطقوس الدخيلة وإبعاد الدين عن الاستغلال السياسي ، فظهر فن بعيد عن المواضيع الرسمية التي سادت عصر النهضة حيث كانت تكرس الفن أما لأحداث الدين ، وأما لرجاله أو للأمراء. هذا الفن اعتنى بتصوير الحياة الشعبية ، وقد أطلق عليه (الباروك) ، والتسمية من مصدر اسباني أو برتغالي ، أو من مصدر عربي (البراق) والمهم أن الاسم استخدم للدلالة على فن له ذوق رفيع، وهو تعبير عن نظرة في الحياة أكثر نجاحاً ، ولكنه اخذ أشكالا متباينة في أوربا. والطابع الذي تميز به الفن (الباروكي) ، هو اهتمامه في القصر والكنيسة ، إلا انه مر بادوار مختلفة ، فمرة سيطر عليه العقل ، ومرة أعطى الحرية الكاملة للفنان فعبر وفق إرادته تعبيرا جماليا مما أدى إلى العفوية في الأداء وظهور الأشكال النباتية والزخرفية ، فدخل كعامل تزييني في قباب الكنائس والقصور ، وأصبح الفن (الباروكي) في خدمة الطبقة البرجوازية المترفة (Hauser, The Philosophy of the History of Art, 1968, pp. 21-22) . وقد ظهرت تغيرات جديدة في الوسائل والأساليب . فبدل الخطوط المستقيمة الواضحة والألوان الهيجة والأشكال الواضحة والهارمونية و التناسب والتي كانت كلها من مميزات فنون عصر النهضة ، فقد ظهرت في عصور لاحقة الخطوط المتشابكة والمتعرجة والشكل الديناميكي للحجم والألوان القاتمة المُحزنة والظلال الخفية و الكونتراست الشديد , و لم تبارح الفلسفة اهتمامها بالعقل ، إلا أن هذا الاهتمام لم يصل إلى حد البحث في الغيبيات التي كانت العصور السابقة تحيلها إلى العقل . وهذا ما احدث تحولا في الرؤية الميتافيزيقية في هذه الفلسفة مما أزال الكثير من المشكلات التي كانت قائمة بين الدين والفلسفة . وقد شهدت العصور الحديثة تغيرا في الرؤية إزاء مفهوم الجمال ، ذلك أن الفكر الفلسفي فكر تحرر من قيود القيم العليا المطلقة ، والتي كان يقاس فيها الجميل تبعا لدرجة مشاركته واقترابه من عالم المثل والحقائق المطلقة (Hauser, The Philosophy of the History of Art, 1968, p. 40) .وكان من مقومات الجمال لدى فلاسفة هذا العصر ك (سانتيانا) هي : **المادة** : ويشير هذا العنصر إلى اللذة الحسية التي تمدنا بها الحواس المختلفة ويرى أن اللذات الناجمة عن البصر هي أقوى اللذات وأشدها تأثيرا . بدليل أن فكرة الجمال نشأت عن المعطيات البصرية . كما ارتبطت بالخبرة الجمالية و بالإدراك مما يجعل كلمة شكل أو صورة مرادفة لكلمة جمال . **الصورة :** يقرر (سانتيانا) أن الجمال الشكلي يستند إلى الأجهزة الحسية التي تؤدي وظائفها

فسيولوجيا على أكمل وجه . ويرى ما من شكل جميل إلا وكان مقترناً بحدود وصور . وليس المهم هو الأسلوب أو الطراز الفني إلا بقدر تعبيره عن العنصر الكلي في الجمال . **التعبير:** وهو مجموعة من التأثيرات الانفعالية التي تضفي على المضمون الجمالي لأي عمل فني دلالة وجدانية خاصة . ويعد (سانتيانا) التعبير عنصراً مستقلاً بذاته يكتسب الصفة الجمالية لاقترانه بمضمون مادي وشكلي لأي موضوع جمالي (Nazmi M. , 1978, p. 88).

مؤشرات الاطار النظري :

1. تعد القيم الدينية من القيم الضاغطة والمؤثرة في الفن حتى في اشد العصور انفتاحاً.
2. تعد القيم الاجتماعية من القيم المتغيرة فهي تعكس العرف والتقاليد لمجتمع ما ولفترة قد تكون محددة أو طويلة.
3. أن القيم الجمالية من القيم المطلقة والمقبولة دوماً لما لها من صلة بالذائقة والفنون على أنواعها وعلاقتها بالنفس الإنسانية والوجدان والعاطفة .
4. إن ضغط القيم قد دعت الفنان إلى إدخال دلالات وتحريفات على الأشكال لإظهار تلك القيم .
5. إن الإرث الفكري المثالي الذي دعى إلى محاكاة المثل ، قد شهد تحولاً نحو مثالية حسية للجمال انعكست في تصوير مظاهر العالم الأرضي . وان المقدس والسامي يشارك الظواهر في وحدة جمالية ايقونية الدلالة .
6. تعد الذات شرطاً أساسياً في الاستشعار بالقيم تبعاً لعناصرها الفكرية والشعورية والإرادية التي تنفصل بالقيم وتصدر الأحكام عليها بوصفها قيم فعلية .
7. للفنان القدرة عبر العصور على خلق سيمولوجيا خاصة يحيلها إلى واقع حسي تصوري عبر الأشكال والخطوط والألوان ووسائل التنظيم للعلاقات الجمالية التي تجسد رؤيته الحسية والذهنية للعالم وقيمهِ .

الفصل الثالث / اجراءات البحث :- مجتمع البحث وعينة البحث :- أفرزت الحقبة الزمنية التي غطاها البحث للفترة من (1420 – 1850) كماً هائلاً من النتاجات الفنية التي تعذر حصرها احصائياً , فأشتمل اطار المجتمع على العديد من اللوحات الفنية التي احتوت على دلالات متنوعة , وتم اختيار عينة البحث والبالغ عددها (3) نماذج فنية بالطريقة القصدية , وبما يحقق هدف البحث بتعرف **القيمة الجمالية وعناصرها في فن عصر النهضة**, وتم الاختيار على وفق المسوغات الآتية : 1- اختيار الاعمال الاكثر تمظهراً للقيمة وعناصرها الجمالية , 2- تميز الأعمال الفنية عن سواها من حيث شهرة الفنان وتأثيرها التاريخي والجمالي في فن النهضة الأوربي ., 3- استبعاد الاعمال ذات الموضوعات المتكررة .

منهج البحث :- اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي باسلوب تحليل المحتوى البصري لتحليل عينة البحث تماشياً مع هدف البحث .

اداة البحث :- اعتمدت الباحثة في تحليل عينة البحث على الوصف البصري الدقيق و تحليل أنظمة التكوين و الاسلوب والاتجاه و البنية الجمالية للمنجز الفني .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1284
Farah Hussein Kazem Ahmed: Aesthetic Value and its Elements in Renaissance Art.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تحليل العينات / نموذج (1)

اسم العمل : العشاء الأخير .

اسم الفنان : ليوناردو دافنشي .

الخامة أو المادة : زيت على الجدار .

القياس :880 × 460 سم × 1146م .

تاريخ الإنتاج : 1495 – 1498 .

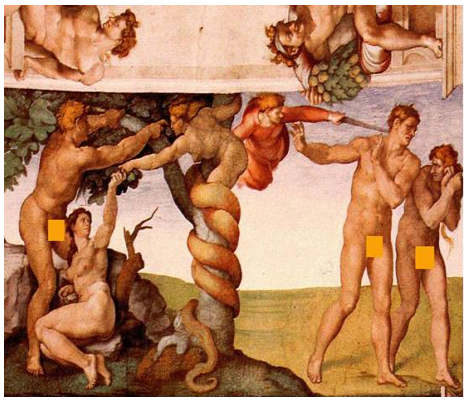
العائدية : قاعة الطعام لدير القديسة ماريا ديل غريزي / مدينة ميلانو الايطالية .

الوصف العام : يصور هذا المشهد السيد (المسيح) وهو يتوسط اللوحة وعلى يمينه ويساره أثنا عشر من الحواريين ومن بينهم (يهوذا) الذي وضع منفرداً بصورة جلية بحكم جلوسه في الجانب الآخر الأيسر المعاكس من الطاولة بخلاف سائر الحاضرين ، وموضوع هذه اللوحة يتجلى من المؤامرة التي حيكت ضد السيد المسيح وذلك في أن احدهم سوف يشي به عند بزوغ الفجر .

تحليل العمل: نرى أن (دافنشي) قد وضع للحواريين تعابير تقيّة ورعة ، فيما عد (يهوذا) الذي كان له تعبير مختلف تماماً . كونه هو الخائن الذي بينهم وقد وضع في الظل لكي يداري نفسه من جراء ارتكابه لهذا الذنب . (دافنشي) يجمع الشخوص بشكل مجموعات صغيرة بأنماط ثلاثة متباينة يوازن احدهما الآخر وهم يلتفتون متسائلين الواحد منهم نحو الآخر، ومع ذلك فهم مترابطون معا من خلال التكوين كله وقد تنامى إليهم مغزى كلمات المسيح وما إثارته من لواعج في نفس كل منهم . بأفراد (دافنشي) شخصية (يهوذا) لا يجعله يبدو وغدا بل بالطريقة التي ينكفئ بها لتصوره الخاص بالذنب ، وقد وضع رأسه، من دون الآخرين بحيث يكون وجهه في الظل مما يعزز قيماً أخلاقية تتقبل الخير وترفض الشر, و أولى الفنان اهتماما بدراسة خاصة في معالجة نفسية تلاميذ المسيح ، واستطاع الفنان رسم التعبيرات المختلفة على قسمات الوجوه وحركات الرؤوس والأيدي مستنكرة بقوة الإيمان بمثل هذا الإثم الكبير، في حين يبدو على احدهم ما ينم عن الغدر الذي كان يبيته لسيده. مما تقدم ، فان القيمة الجمالية الفنية هنا قد عبرت عن ألتحام المشهد تأكيداً على قيم الحق والمنطق الذي يكتنف الصورة وصلة هذه القيمة بالقيم الدينية وقيم الخير المتمثلة بالسيد المسيح (ع) وما يقابلها من شرور، الأمر الذي يثير العاطفة والمحبة والرحمة لشخص السيد المسيح والتمسك بتعاليمه .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1284
Farah Hussein Kazem Ahmed: Aesthetic Value and its Elements in Renaissance Art.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

نموذج (2)



اسم العمل : خطيئة ادم وحواء وطردهما من الجنة .
اسم الفنان : مايكل انجلو .
الخامة والمادة : فريسكو .
القياس: 25 × 31 انج
تاريخ الإنتاج : 1534 - 1541
العائدية : كنيسة ستين ، روما .

الوصف العام: يصور هذا المشهد مقطعين متساويين ، يمثل المقطع الأيمن ادم وحواء ، فيبدو ادم واقفا وممسكا بشجرة يتأهب لالتقاط ثمرها. فيما يصور حواء في حالة استرخاء وهي جالسة على الأرض تأخذ الثمار من يد الشيطان ومن خلفها شجيرات صغيرة . والشيطان يتوسط المقطعين ، فيصور جسده أفعى ملتفة حول جذع شجرة وهو يغوي ادم وحواء بالأكل من ثمر الشجرة .... فيما يمثل المقطع الأيسر من الصورة ، طرد ادم وحواء من الجنة وهما في حالة من الفزع يذودان عن أنفسهما من غضب الملاك وهو يمد سيفه مشيراً إليهما بالخروج .

تحليل العمل : يعرض (مايكل أنجلو) مشهداً درامياً مستمداً من سفّر التكوين الذي يتناول القصص الدينية حيث يفضي إلى الموضوع الروحي كأولوية ضاغطة وهو ذات النهج الأفلاطوني المثالي الذي شحذ اهتمام (أنجلو) . فتصوير قصة ادم وحواء يمثل سمو الموضوع بين الخير والشر أو الإغواء والطرد ، بين الانحدار نحو الهاوية والندم من الخطيئة ، بين الشيطان الممعن بالشر والملاك المرشد للخير . ومن هذا النزاع تتقوم قيمنا الأخلاقية المستمدة من القيم الدينية المعبر عنها جمالياً من خلال الرسم كقيم حاوية . حين صور (أنجلو) هذا المشهد لم يكن ليتبع آلية قصصية فرضها سفر التكوين ، بل كان للفنان سفره الخاص الذي خاضه بمخيلة رومانسية . ومثال عقلي أفلاطوني . واليات تعبيرية منفردة لم تعهد من قبل . فلم يكن مسجلا لقصة مكتوبة، إنما هو فعل محفز نفسي ذاتي يحيل الموضوع إلى عالم الصورة التي بدورها تحتكم لمخيلة الفنان فتعزلها عن واقعيتها التسجيلية ، وفي هذا المشهد عالج (أنجلو) الصورة في وسطية بين روحية الموضوع الديني وروحية نهضوية فجمع بين قدسية المشهد والاحتدام بين الملاك والشيطان وبين حسية تجلت بإظهار مفاتن الجسد والجمال الأنثوي لحواء . هذا التحول على الصعيد المثالي الموعود إنما جاء وفقا لمثالية أطلق عليها (الأفلاطونية الفلورنسية) التي تعد وسطية مع تطلعات الفلسفة الإنسانية المؤثرة حينها . في ضوء ما تقدم ، يتضح بجلاء سعة القيم الفنية والجمالية على احتواء المعاني . وهذه بدورها قد أظهرت سطوة القيم الدينية على ثقافة عصر النهضة على الرغم من تحررها ، وان الأداء الفني قد مازج بين القيم الموروثة الإغريقية والقيم الجمالية لعصر النهضة . وهذا أدى إلى تمازج مماثل بين القيم الروحية والمادية ، عبر أشكال ايقونية حملت بعداً رمزياً إشارياً زخرت به الصورة .

نموذج (3)

اسم العمل : تعرية المسيح .
اسم الفنان : الجريكو
الخامة أو المادة : زيت على الكانفاس
.
القياس : 39 × 65 سم
تاريخ الإنتاج : 1590-1600 .
العائدية: دورندرولنز، باريس.

الوصف العام: نلاحظ السيد المسيح يتوسط اللوحة وهو يرتدي ثوب الألم ذا اللون الأحمر يمسك به احد الجنود بحبل من ذراعه اليمنى ويقف إلى جانبه جندي آخر، وخلفه مجموعة من أتباعه العراة، وخلفهم مجموعة من العامة يشيرون بأيديهم إلى المسيح، أما في خلفية اللوحة فنلاحظ وجود الأعلام والرماح، وفي مقدمة اللوحة نلاحظ وجود الشخص الذي يهيئ الصليب في الجهة اليمنى من اللوحة ، وفي الجهة اليسرى نلاحظ وجود السيدة العذراء واثنين من مرافقاتها .

تحليل العمل : تظهر هذه اللوحة عملية تعرية المسيح وتهيئته لوضعه على صليبه حيث نلاحظ أن احد الجنود يحاول أن يسحب ثيابه لتعريته وهو ينظر أي (المسيح) إلى أعلى، مؤمنا بالقدر المحتوم الذي كتب عليه غير مبال بالآلام التي سوف تحصل له نتيجة دق جسده على لوح الخشب والذي صمم بطريقة الصليب (+) ونلاحظ العذراء قد أمسكت بها النسوة لتواسيها على مصاب ابنها، وقد بدت تظهر شيء من الخوف الذي اعترى وجهها، على ابنها الذي يتعرض لمثل هذا الحادث ولكنها لم تبد أي تصرف تحاول فيه انتزاع ابنها أو الهرب به وذلك لعلمها بأن الله أراد أن يراه على هذه الحال .

إن القيم الأخلاقية تمثلت هنا بالصبر على الألم والاحتمال فكانت دلالة هذه القيمة من خلال الشجاعة التي أظهرها كل من السيد المسيح (عليه السلام) والسيدة العذراء(عليه السلام) . ولقد كان (الجريكو) يستخدم لتوزيع الضوء في أعماله طريقة صناعية تعرف بـ " الضوء المحلي " مما كان يمّكنه من إظهار الانفعالات الدرامية الغامضة لدى الشخصيات "اللاارضية" في أعماله، وقد كان الضوء في هذا العمل ينتقل بطريقة مثيرة لتشكيل أطراف الإنسان، وبطريقة متوحدة تتسم بالاضطراب والدرامية وبقوة الرسم الانفعالية، وذلك للدلالة على مشاعر الصوفية، غير أن تعبيراته كانت تتخذ شكلاً رمزياً وتجسيداً واقعياً. لقد أراد الفنان (الجريكو) أن ينزع في أعماله الطابع المادي عن الواقع ، حتى أصبحت مجرد ظلال شاحبة ، بل ومتجردة من قوامها ، فكانت تبدو منزلقة في المكان الغير محدد والغير حقيقي .(الجريكو) قد نفذ عبر الخيال والتعبير إسقاط سلطة العقل وتأكيد قيم معرفية جديدة رومانسية البعد , أخرجت الأشكال من حيزها المادي إلى حيز مثالي روحاني استلهمت فيه القيم الدينية والأخلاقية وقيم الخير على طلاقيتها .

الفصل الرابع : اولاً :- النتائج : من خلال تحليل عينة البحث توصل البحث الحالي الى جملة من نتائج اهمها :

1. التعرف على السمات الجمالية التي أنتجها الفنان من خلال المشاهد الفنية ذات الحوارية الملتحمة , والتي عبرت عمّا يجول في أفكاره وتأثر بها .. كما في النموذج (1,2,3) .
2. إظهار القيم الجمالية وعناصرها وخاصةً من خلال الأداء الفني الذي مازج بين القيم الموروثة الإغريقية والقيم الجمالية لعصر النهضة . وهذا أدى إلى تمازج مماثل بين القيم الروحية والمادية. كما في النموذج (1,2,3) .
3. إلقاء الضوء على قدرت الفنان في النفاذ عبر خياله الواسع والتعبير عن إسقاط سلطة العقل وتأكيد قيم معرفية جديدة رومانسية البعد , أخرجت الأشكال من حيزها المادي إلى حيز مثالي روحاني استلهمت فيه القيم الدينية والأخلاقية وقيم الخير على طلاقيتها . كما في النموذج (3).
4. أنتجت الاعمال الفنية مجموعة من العوامل المؤثرة في التقدير الجمالي من حيث التنوع ,الحركة , الاتزان , الايقاع , اللون , الملمس .كما في النموذج (1,2,3) .

ثانياً :- الاستنتاجات : في ضوء نتائج البحث توصلت الباحثة الى الاستنتاجات الآتية :

1. سعى فنان النهضة الأوربية إلى تجميع وتداخل الشخوص في مركز اللوحة مع الميل إلى التنويع بالحركة خطاً ولوناً وحجماً حتى يبدد الرتابة التي يمكن أن تنجم عن هذا التراكم .
2. اتخذ التكوين العام للإعمال الفنية، الشكل الهرمي الذي تكرر وأصبح سمة سائدة، بوصفه مدخلاً سحرياً للإنشاء الناجح وتأكيد السيادة كوسيلة جمالية للتنظيم .
3. يعد الجسد البشري المادة الأساسية في تشكيل الصورة. حيث وصل إلى حد التمجيد وإظهار البراعة في تجسيده وتشريحه وتنوعه حتى عد طابعاً مميزاً لصورة الجمال الفني النابعة من مثالية إنسانية بوصفه قيمة عليا ومركزاً للكون. إن القيم الجمالية والفنية قادرة على استيعاب القيم الأخرى وهو ما يدل على أن فنان عصر النهضة الأوربية قد ارتبطت أعماله بغائية قيمية لم ينفك عنها وان اتخذت أشكالا متعددة .

ثالثاً :- التوصيات : في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات. توصي الباحثة بما يأتي:

1. بالنظر للأهمية التاريخية والفنية لفن عصر النهضة الأوربية توصي الباحثة بدراسة هذا الفن بخصوصيته الأكاديمية والتقنية والقيمية والابتعاد عن العموميات التي يُطرح بها الفن في المواد الدراسية .
2. عند تناول فن عصر النهضة الأوربية في المواد الدراسية ، توصي الباحثة بعدم فصل هذا الفن عن دلالاته القيمية التي تعد المحرك الأساس لهذا الفن.

رابعاً :- المقترحات: إستكمالاً لمتطلبات البحث الموسوم إقترحت الباحثة العنوانين الآتيين:

1- دور القيم الدينية في فن وادي الرافدين .

2- الدلالات القيمية بين عصر النهضة الأوربية والفن الحديث .

References

1. Abdel Hamid, S. (1994). *Aesthetic preference (a study of the psychology of taste)* (Vol. 1). Tripoli, Lebanon: Gross Press Press.
2. Al-Qurashi, I.-D. b. (1998). *Interpretation of the Great Qur'an.* Riyadh: Dar al-Fayhaa, Damascus and Dar al-Salam Library.
3. Al-Sabbagh, R. (1998). *Evaluative rulings on beauty and morals* (Vol. 1). Alexandria: Dar Al-Wafa' for the World of Printing and Publishing.
4. Al-Sabbagh, R. (1998). *On the Ethical and Social Interpretation of Art* (Vol. 1). Alexandria: Dar Al-Wafaa for the World of Printing and Publishing.
5. Al-Sabbagh, R. (2002). *Aesthetics of Art - The Ethical and Social Framework.* Alexandria: Dar Al-Wafaa for the World of Printing and Publishing.
6. Baalbaki, M. (2001). *Al-Mawrid* (Vol. 1st edition). Beirut.
7. Crochet, B. (1947). *Al-Mujmal fi Philosophy of Art* (Vol. 1). (S. Al-Droubi, Trans.) Dar Al-Fikr Al-Arabi.
8. Fall, J. (1967). *The Way of the Philosopher.* (A. Hamdi, & A.-A. Afifi, Trans.) Arab Record Foundation.
9. Hauser, A. (1968). *The Philosophy of the History of Art.* (R. A. Girgis,, Trans.) Cairo University: General Authority for Books and Scientific Equipment.
10. Hauser, A. (1969). *Art and Society Throughout History* (Vol. 2). (F. Zakaria, Trans.) Cairo: Dar Al-Kitab Al-Arabi for Printing and Publishing.
11. Huwaidi, Y. (1979). *Introduction to General Philosophy* (Vol. 9). Cairo: House of Culture, Printing and Publishing.
12. Madkour, I. (1979). *The Philosophical Dictionary.* Cairo: General Authority for Princely Printing Affairs.
13. Nazmi, M. (1978). *Creativity in Aesthetics.* Alexandria,: Dar Al-Maaref.
14. Nazmi, M. A. (1984). *Aesthetic Values.* Cairo: Dar Al-Maaref.
15. Ovesannikov, M., g, & Samir Nova. (1979). *A Brief History of Aesthetic Theories.* (B. Al-Saqqa, Trans.) Beirut: Al-Farabi Publishing House.

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1210

The concept of visual patterns in children's theater performances

murawij jabaar kazim [a1], *mudad eajil hasan* [b]

[a] *Postgraduate student/College of Fine Arts/University of Baghdad*
[b] *College of Fine Arts/University of Baghdad*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 25 July 2023
Received in revised form 31 July 2023
Accepted 8 August 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
visual formats
children's theatre

ABSTRACT

The visual formats play their role in the space of the child's theatre, as they perform their function in two ways, the first is towards visual formats and the mechanism of their educational operation, and the second is the mechanism of functioning and its relationship to the scenography of the child's theatre. the child.

As the current research aims to identify the concept of visual formats in children's theatre performances, the researcher has counted the research community, which consists of the theatrical performances that were presented at the Emirates Festival for Children's Theatre - Sharjah National Theatre and for the period (2012-2019), as the theatrical performances amounted to (10) Plays, the researcher chose one sample from the theatrical performances presented in the festival, for the period from (2012-2019) from her original research community in an intentional stratified manner and by (10%) of the research community. The researcher adopted the (descriptive) approach in analysing the research samples to reach to the most important results- :

The visual patterns and their educational implications in the theatrical presentation directed at the child were manifested through the establishment of space through the mediation of the place and the activation of the visual element between the presentation and the child audience, as in (The Forest) of the play (Tarzan).

The actor has formed a visual system through theatrical performances presented to the child and the transformation of the utterances in the textual discourse into a visual act, through multiple characters such as (the character of Tarzan in the play Tarzan). The characters as a whole constituted the essence of the visual element as a live actor between the child audience and the theatrical performance.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: Morouj.jabbar1105a@cofarts.uobaghad.edu.iq
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1210
murawij jabaar kazim , mudad eajil hasan: The concept of visual patterns in children's theater performances.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

مفهوم الانساق البصرية في عروض مسـرح الطفـل

مروج جبارکاظم[1]

أ.م.د. مضاد عجيل حسن[2]

الملخص:

ان الانساق البصرية تلعب دورها في فضاء مسرح الطفل كونها تؤدي وظيفتها بطريقين، الاولى باتجاه الانساق البصرية والية اشتغالها تربويا، والثانية بآلية الاشتغال وعلاقتها بسينوغرافيا مسرح الطفل، ومما تقدم تؤسس الباحثة مشكلة بحثها من خلال التساؤل الاتي: **ما الانساق البصرية وكيف يتم توظيفها في عروض مسـرح الطفـل.**

اذ يهدف البحث الحالي الى التعرف على مفهوم الانساق البصرية في عروض مسرح الطفل، لقد قامت الباحثة بإحصاء مجتمع البحث والذي يتكون من العروض المسرحية التي قدمت في مهرجان الامارات لمسرح الطفل ـ مسرح الشارقة الوطني وللمدة من (2012-2019) ، اذ بلغت العروض المسرحية (10) مسرحيات، اختارت الباحثة عينة واحدة من العروض المسرحية المقدمة في المهرجان، للمدة من (2012 ـ 2019) من مجتمع بحثها الأصلي بصورة قصدية طبقية وبنسبة (10%) من مجتمع البحث، لقد اعتمدت الباحثة المنهج (الوصفي) في تحليل عينات البحث للتوصل الى النتائج اهمها:-

ان الانساق البصرية ودلالاتها التربوية في العرض المسرحي الموجه للطفل تجلت عبر تأسيس الفضاء بوساطة المكان وتفعيل العنصر البصري ما بين العرض والمتلقي الطفل، كما في (الغابة) لمسرحية (طرزان).

لقد شكل الممثل نسقا بصريا عبر العروض المسرحية المقدمة للطفل وتحولات الملفوظات في الخطاب النصي الى فعل بصري، عبر شخصيات متعددة مثل (شخصية طرزان في مسرحية طرزان). اذ شكلت الشخصيات بمجملها جوهر العنصر البصري كفاعل حي ما بين المتلقي الطفل والعرض المسرحي.

اما اهم الاستنتاجات هي: -

1- تبين ان كل عنصر بصري يشكل علاقة لدى مخرج العمل ضمن رؤيته الاخراجية.
2- عملت الموسيقى والمؤثرات الموسيقية دوراً فاعلاً في قدرتها خلق عناصر الابهار والمتعة والتشويق ضمن النسق البصرية داخل منظومة العرض المسرحي.

الكلمات المفتاحية: الانساق البصرية، مسرح الطفل.

[1] طالبة دراسات عليا/كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد/ Morouj.jabbar1105a@cofarts.uobaghad.edu.iq

[2] تدريسي/كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد/ mdhad.ajel@cofarts.uobaghdad.edu.iq

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1210
murawij jabaar kazim , mudad eajil hasan: The concept of visual patterns in children's theater performances.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الاول

مشكلة البحث:

ان التطور التكنولوجي في عناصر انتاج الصورة المسرحية يرتبط بعدة مفردات يتم توظيفها في رسم المنظر المسرحي والذي يرتبط بالمكان مباشرة ، اذ ان الية اشتغال السينوغرافيا في مسرح الطفل تتشكل عبر منظومة الضوء بأجهزتها المختلفة ومؤثراتها الصورية وتقنياتها المتقدمة، اذ يمكن ان يشكل الحضور الكمي والنوعي لتلك المفردتين مسبوقتين بمعرفة فنية تسمح بتحديد فنية التزامن وفنية التركيب، اي بمعنى ان كل قطعة ديكوريه يجب ان تكون في مكانها الفعلي، وان اشتغالها يرافق اشتغال الحركة والفعل ، حتى يتم تفعيل تلك القطعة الديكوريه وعدم تركها بشكل غير فاعل .

"اذ يتحقق ذلك من خلال مسارات الحركة الضوئية الناتجة عن تقنيات تركيب الضوء في العرض المسرحي سواء في الحركة الموضعية وتغيير مصادر البقع الضوئية او باستخدام اجهزة المتابعة او الليزر او كل الوسائل الحركية المتاحة للضوء". (Al-Bahli, 2010, p. 195)

كما ان العناصر البصرية التي تساهم في تقديم ملامح سينوغرافيا للعرض لابد لها من ان تهتم بالتسلسل الزماني المرتبط بالتسلسل المكاني وهما يشكلان نسق الاحداث، وحركة شخوص المسرحية، وطبيعة الصراع والعلاقات الدائرة ما بين الشخصيات من جهة وما بين الشخصيات وفضاء العرض من جهة اخرى.

ان مفهوم البناء او البنية التي اصبحت تعني "الكيفية التي تنتظم بها مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الاخرى وبحيث يتحدد هذا العنصر بعلاقته بتلك العناصر" (Ben Abd Al-Aali, 2005, p. 11)

لذلك فان الانساق البصرية وما تحمله من دلالات تربوية يمكن ان تظهر في عروض مسرح الطفل بحيث تشكل احد اهم المنطلقات التي يستند اليها فضاء العرض المسرحي كونها جزءا لا يتجزأ من المدركات الحسية التي تسهم في تحقيق التسلية والامتاع بأسلوب درامي يتمكن الطفل من ادراكه، ولكون الطفل يتلقى المعلومات عن طريق الفعل الحي وجدانيا مع ما يعرض امامه على خشبة المسرح من حالات تمس حياته اليومية ونشاطاته ورغباته التي لها دلالات تربوية يسعى المهتمين بالعرض المسرحي الموجه للطفل الى غرس المفاهيم الايجابية والعمل على تغيير او ترسيخ مفاهيمه وثبات القيم والعادات الاجتماعية المكتسبة لديه، لذا فان الانساق البصرية تلعب دورها في فضاء مسرح الطفل كونها تؤدي وظيفتها بطريقين، الاولى باتجاه الانساق البصرية والية اشتغالها تربويا، والثانية بآلية الاشتغال وعلاقتها بسينوغرافيا مسرح الطفل، ومما تقدم تؤسس الباحثة مشكلة بحثها من خلال التساؤل الاتي: **ما الانساق البصرية وكيف يتم توظيفها في عروض مسرح الطفل.**

اهمية البحث: تبرز اهمية البحث الحالي بالنقاط الاتية:

1. تتمتع بنية العمل المسرحي الموجه للطفل بخاصية المنظومة المتكونة من عدة عناصر تشتغل فيما بينها بعلاقات مترابطة، اذ ان حدوث اي تغيير في أحد هذه العناصر او تعديل بعضها او جميعها فان ذلك يؤدي الى تغيير باقي العناصر الاخرى.

2. تعد الانساق البصرية والية اشتغالها في عروض مسرح الطفل نموذج يقوم على تبسيط الواقع واحداث التغيرات في مفاهيم الطفل.
3. تمثل الانساق البصرية الصيغ الكلية الكامنة وراء الفكرة التي تحمل رسماً لصورة العرض المسرحي الموجه للطفل، كونها تشتمل على التنوع والتباين وتحتاج الى قدرة وامكانية لدى المخرج من جهة والاطفال (المتلقين) من جهة اخرى.
4. افادة الدارسين والباحثين والمختصين في مجال الفنون المسرحية بشكل عام وعروض مسرح الطفل بشكل خاص.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي التعرف على مفهوم الانساق البصرية في عروض مسرح الطفل.

حدود البحث:

الحد الموضوعي: الانساق البصرية - عروض مسرح الطفل.

الحد المكاني: مهرجان الامارات لمسرح الطفل / مسرح الشارقة الوطني

الحد الزماني: 2012 / 2019.

تحديد المصطلحات:

1-الانساق:

اصطلاحاً:

علاقة بين تصورين او عدة تصورات لها في التصنيف مرتبة واحدة كمرتبة النوعية والجنس الواحد من جهة العموم والخصوص (Fadl, 1997, p. 353)

الانساق البصرية: عرفه الباحثان اجرائياً:

مجموعة من البنى التقنية والفنية والفكرية والجمالية المقترحة لمواجهة مجموعة من التساؤلات في متن العرض المسرحي تتمثل بالمقولة المركزية في النسق فمنها البسيط ومنها المركب، اذ ترتبط العناصر الدراماتيكية في تشكيل العرض المسرحي (الممثل – الازياء – الاكسسوارات – الاضاءة – الماكياج – الديكور – الاشارة – الايماءة - الحركة) وتعتمد على عدة خصائص منها (الكلية والترابط والانسجام والاصالة والابداع وخصوصية الجهاز المفاهيمي).

2-مسرح الطفل:

اصطلاحاً:

عرفه الهيتي: على انه "هو الذي يقدم القصة التي تعد من أحب ألوان الأدب إلى الأطفال، فضلا عن انها ذات تأثير فاعل في الطفولة عبر الحركة التي تسهم في شحذ الذهن والعواطف التي تحيط بهما اشكال فنية جميلة تنقل الأطفال وسط أجواء دنيا أخرى لتترك قدراً كبيراً من الأثر في نفوسهم" (Al-Hiti, 1986, p. 302)

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1210
murawij jabaar kazim , mudad eajil hasan: The concept of visual patterns in children's theater performances.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

عرفه الباحثان اجرائياً:

بانه جنس أدبي له شروطه الفنية ووظائفه ومرتكزاته الأدبية، بل هو أكثر صعوبة من مسرح الكبار ويشمل المسرح الدرامي ومسرح الدمى ومسرح العرائس ويراعي معطيات وشروط الفئات العمرية حيث يقدمون من خلاله مواضيع تهم مشاكل الطفل بطرائق فنية فيها المتعة والتشويق.

الفصل الثاني / الإطار النظري

مفهوم الانساق البصري:

ان الانساق البصرية هي مجموعة العناصر التي تظهر عبر الانتاج الدلالي بشكل عام والفضاء الدرامي بشكل خاص، اذ ان كل عنصر بصري يشكل علامة ، وتلك العلامة تتعامل معها السميولوجيا على وفق مبدأ الاعتباطية بعدّه المعيار او المؤشر الذي عبره يتم تحديد الظواهر المنتجة لعناصر القيم الدلالية التي تشكل نقطة الارتكاز عند المتكلم (الممثل) ، وبوساطة الاداء لكشف الوقائع والأحداث او الموضوع المستهدف ، وهنا تتجلى السميولوجيا ظاهريا في فضاء العرض المسرحي عبر مجموعة من العلامات الاعتباطية اذ " يمكن القول إن السميولوجيا تجد صورتها المثلى في العلامات الاعتباطية ... ومع ذلك، فإن هذا الحكم العام ليس قطعيا ، ولا يمكن أن يخفي أن الوقائع غير اللسانية ليست بالبساطة التي يتميز بها اللسان، فهي لا تستند إلى نفس مبادئه من أجل إنتاج دلالاتها. والمثال الذي يقدمه سوسير للتدليل على اعتباطية المواد التعبيرية غير اللسانية " (Saussure, 1985, pp. 100-101) ، وهذا يقود العلامة الى ان تكشف عن نفسها عبر مجموعة من الاستدلالات مرتبطة بالصورة الاصلية الاولى ومحاولة ايجاد معنى مغاير غير الرمزي او التاريخي بل الخوض في ايجاد معنى ثالث يفضي الى الكشف عن المضمر في الانساق البصرية في فضاء العرض المسرحي.

ان بنية الانساق البصرية ذات تعدد مفاهيمي يرتبط بالنسق الجمالي للبنية الدرامية في فضاء العرض المسرحي، والصورة هي انتاج بصري "لا حاصل ابصار محايد، فالنظرة فيها وحدها يمكن ان تحدد حقيقتها في الوجود وفي اوليات التمثيل لحقائق من طبيعة بصرية. فليست النظرة كاللفظ، وهذا معناه ان تركيب العلامة البصرية من طبيعة خاصة هي المحددة لطرقها في انتاج معانيها والتنويع منها (افعال البصر)" . (Benkrad, 2019, p. 15)

ان الانساق البصرية تحدد ذواتها بذاتها اي يمكن اثبات وجودها على وفق اوليات تمثلاتها وتشاكلها وتعالقها مع حقائق الطبيعة البصرية للأشياء المرئية، كما انها يمكن ان تثبت وجودها بوساطة النظر بشكل عام او النظر بشكله المباشر للأشياء وهي لا تتشابه مع اللفظ لغويا اي تختلف في تقدير اطرها وتكويناتها، اذ ان الانساق البصرية تتشكل من الطبيعة الخاصة بها والتي تساهم في انتاج المعنى او المعاني المتعددة على وفق الافعال البصرية. اذ يرى (جورج مونان) اللغوي والمترجم والسيميائي الفرنسي " أن الصورة لا تكتفي بالإبلاغ فقط، بل تسعى، في غالب الأحيان، إلى خلق أثر شبه بيولوجي أو صدمة لدى المتلقي، فهي بهذا تشكل مثيرا بهدف إنتاج رد فعل لدى الرائي" (Mounin, 1974, p. 50)

فاعلية الانساق البصرية لا تعطي قراءة تقليدية للصورة بل تتعداها الى بث مفهومات فلسفية تتعلق بالمكون التشكيلي للمفردات البصرية التي تقع في فضاء العرض المسرحي بعناصرها المتعددة من

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1210
murawij jabaar kazim , mudad eajil hasan: The concept of visual patterns in children's theater performances.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

ديكورات الى ازياء الى اضاءة الى ماكياج مرتبطة بعملية الاستذكار للأشكال الانسانية ، اذ إن الشكل الإنساني المحصل عليه من خلال عملية الاستذكار مرتبط بفعل تمثلي يستمد قواه من قدرته على التجريد التبسيطي لا على استحضار النسخة الفعلية ، وهو ما يميز فعل الإدراك عن فعل التمثل كما يتصور ذلك إيزر" (Iser, 1985, p. 248) وهي ايضا تؤثر بمجملها على المنظومة السمعية حين تتشاكل معها في الاثر او الحدث كما ان لها ايقاع يتناغم مع مكونات الصورة بكافة تفاصيلها ، لتشكل نسقا جماليا يتفاعل معه المتلقي او الرائي وتنكشف عبره مضمرات التكوين التشكيلي للصورة .

ان الانساق البصرية تشكل بنية جمالية معرفية فكرية فنية وتقنية للصورة ومتغيراتها، اذ ان الصورة ترتبط غالبا بعملية الرؤية المباشرة لها (ابصارها) ومن ثم وجهة نظر الرائي لها وفي اي زاوية تقع، اذ ان:.

الغاية منها ربط الصورة بالإبصار ، والنظر إلى إن النظرة التي يحددها الإنسان ترتبط بإمكانية الصورة في إيجاد رؤية بلا موضوع الذي أقرّه الإنسان وهو يلحظ التغيرات المصاحبة لتطور الصورة الى كونها تمثل انطباعاً للشيء في النظرة إلى ثمرة استقلالها كهدف نفعي بذاته ، لأن الحاجة للصورة ظلت لصيقة في الإنسان مذ وعاها في مفهوم المعنى الذي يفتقده في ذاته ، ويجد ضالته في الصورة حيث تكتسي مباحث الصورة اليوم من الأهمية ما يجعلها طلائعية ، خاصة وأن تكنولوجيا الصورة والإعلام قد حولت العالم إلى راحة يد يكفي أن تبسطها كي تطلع على ما يدب" (Dupree, 2002, p. 5)

وهنا يمكن الوصول الى معنى ادراكي منفصل عن الانساق البصرية الايقونية المتشابهة او كما يطلق عليها (ايكو) بسنن التعرف والتي تشكل " المعرفة الأولية التي تساعد الذات المدركة على فك رموز مجمل الصور البصرية وربطها بالتجربة الواقعية التي تشير إليها. والأيقونية في نهاية الأمر، رهينة بمعرفة القواعد الخاصة باستعمال الموضوعات، فهذه القواعد هي التي تحول بعض هذه الموضوعات إلى علامات" (Sewell, 1992, p. 145) اذ ان العلامات ترجمة خالصة لبنية الصورة والفضاء المسرحي بشكله العام والفاعل الذي يسير بجوار عناصر العرض.

ان فك شفرات الانساق البصرية تتشاكل عبر منظومة جمالية وفكرية عمادها البنية النسقية للعرض المسرحي، اذ ان عناصر العرض الاخرى تشكل مفردات تلك البنية على وفق بنية عضوية خارج حدود التأيقن التقليدي لتتحول الى مجموعة من العلامات تكشف عن مضمر الصراع على مستويات المكان والزمان والحدث او الموضوع بما يدفع نحو تفكيك المعنى وإعادة صياغته من جديد وبرؤية مغايرة عما هي ظاهرة عليه سواء في النص او العرض ، وبمشاركة الفاعل الاخر وهو المتلقي، اذ ان اعادة صياغة الصورة جماليا وفكريا لا يتطلب نقل الاشياء كما هي، اذ ان لكل شيء علامة غير الظاهر عليه " فالعلامة مختلفة، من الناحية المادية، عن الشيء الذي هي دليل عليه ، ولو لم يكن الأمر كذلك لأمكن القول إني علامة لنفسي" (Kant & Grasset, 1999, p. 377)

تهيمن الانساق البصرية على مخرجات التلقي للعناصر المرئية في العرض المسرحي وتوافقاتها الجمالية مع العناصر السمعية لتشكل نسقا سرديا فاعلا يتحول عبر مجموعة من الصور المتلاحقة تتوارد في ذهنية المتلقي لتساهم في رسم ملامح الفكرة والمعنى على حد سواء على الرغم من اختلاف ذلك التلقي من

شخص الى اخر على وفق المرجعيات المعرفية التي تحيل الانساق البصرية الى تفسير ادراكي للشخصية او المشهد او العرض المسرحي بشكل عام.

العناصر التشكيلية الداخلة في الانساق البصرية تثير مفهومات عدة ترتكز في منطلقاتها على الفكرة او المعنى المستهدف سلفا لتحيل التلقي او المتلقي الى فضاء من المعاني المتعددة عبر عناصرها الفنية " فالعناصر البصرية التشكيلية مثل الخط، واللون، والكتلة.. وغيرها، وما تثيره من إيحاءات لا تمثل قيمة جوهرية في ذاتها، وإنما قيمتها تتوقف على ارتباطها بالطاقة الإبداعية التي هيأت ظهور تأثيرها في العمل الفني الذي استجاب لخيال الفنان" (Al-Aboudi, 2016, p. 56)

خصائص الحركة في ضوء الانساق البصرية:

ان خصائص الحركة على وفق مفهومات الانساق البصرية تمثل منهجا فنيا لتنظيم ايقاع الصورة في فضاء العرض المسرحي وهو بالتأكيد مرتبط بعناصر انتاج العرض التي تتشكل عبر اداء الممثل في ذلك الفضاء ورؤية المخرج ومخرجات عناصر الانتاج الاخرى ، فالحركات تتمتع بعدة اتجاهات تمثل المعنى المستهدف او المرجو منها بوساطة مجموعة من الافعال التي تصدر عن الممثل ، اذ ان **" الاتجاه لصيق الحركة ولكل حركة اتجاه تأخذه حين يقوم بها الشخص ويمكن قياسه بالتقدم الشامل للحركة وعدد التغيرات في التقدم فهناك اتجاه نحو شيء أو شخص وهناك اتجاه عن شيء أو شخص"** (Hussein & Abdel-Hamid, 1999, p. 79)

ان كل تلك المتغيرات الحركية هي لصيقة بمفهومات الانساق البصرية بوصفها علامات وإشارات تفضي الى المعنى وهي تشكل بمجموعها صور تراكمية جمالية كاشفة للفعل، كما انها تتابعية عبر انساق الفعل الذي يحتوي على الحركة والإيماءة والإشارة والشغل المسرحي (الحركة دون كلام) .

اما النسق الجمالي لسرعة الحركة فهي معينة بكشف عواطف الشخصية او ردود فعلها بناء على الفعل الصادر من الشخصية نفسها او الشخصية الاخرى وهي تمثل طرف الصراع، اذ ان السرعة أي سرعة الحركة تنحصر في مثلث فاعل يتمثل بالحركة وسرعتها والمساحة التي تحكما حركيا، اذ قد "تكون الحركة سريعة ولكنها لا تأخذ مساحة كبيرة ولكل معدل من سرعة الحركة قيمة معينة وكل معدل في السرعة يعبر عن مشاعر معينة. فالحركة السريعة تعبر عن العواطف المتأججة والمشاعر النامية في حين أن الحركة البطيئة تعبر عن الهدوء والتريث، والحركة السريعة أقوى من الحركة البطيئة في أغلب الأحيان" (Farid & Abdel-Hamid, 1980, p. 41)

وبناء على ما تقدم فان الحركة على خشبة المسرح يعد نسقا بصريا يختص بحركة الممثل وفاعليته فضلا عن ادواته التعبيرية الاخرى كالإشارة والإيماءة بوصفهما ناقلين للمعنى عبر منظومة حركية تتشابه دلالاتهما مع دلالات المسرح الصامت (البانتوميم او المايم)، وتعد تلك الانساق البصرية الحركية ميزان ضبط الايقاع، ايقاع الممثل والذي يتشاكل مع ايقاع العرض بشكله العام.

اما طاقة الممثل فهي ايضا تمثل عنصرا اخر في صفات الحركة اذ تتجلى تلك الطاقة عبر انساق بصرية تؤثر في بنية الشخصية وبنية العرض المسرحي على حد سوء وكلاهما يرتبطان بالصورة ولكن ليست الصورة النهائية ، اذ انتلك الطاقة اذا استنفذت فمعناه استنفاذ طاقة المعنى على انتاج معاني اخرى مغايرة

والتوقف عند حد معين ، غير ان الانساق البصرية تتجلى وتبدع عبر استمراريتها على الانتاج الصوري مما يشكل بمجمله حضورا فاعلا للممثل ، اذ " أن الحضور الذي يعبر عنه الممثل رويداً رويداً هو في كل مرة الصورة النهائية للتطور وليس نهايته. وفي نفس الوقت ان كل مرور الى الشكل هو حضور. إن الحضور هو نفس التطور للطاقة أي الجسد الحي ... ذلك الجزء المرتبط بالحياة بالمعنى المحدد". (Barba & others, 1999, p. 143)

ان التوقيت الحركي سمة من سمات وخصائص الحركة بشكل عام، اذ يعد التوقيت بمثابة التوقع او اللاتوقع الحركي وهو عنصر مهم من عناصر الانساق البصرية، فمهارة ابراز اللامتوقع في الحركة على خشبة المسرح والمتعلقة ضمنا بالأداء المسرحي أي حركة الممثل تعطي انطباعا بان الصورة غير ايقونية او متطابقة نصا مع الواقع بل هناك مساحة مفتوحة لأكثر من معنى ، اذ يعرف (كورت ماينل) التوقع الحركي على انه يمثل ذلك "المظهر الخارجي لانسجام قسم من الحركة مع واجبها او الحركة ككل مع الواجب التالي للحركة". (Maynell, 1987, p. 52)

كما يعد الضوء قيمة جمالية لونية مثيرة تساهم كعنصر فاعل في تقديم انساق بصرية داخل فضاء العرض المسرحي عبر تفاعلاته مع الممثل والديكور والأزياء والماكياج وهو انعكاس لقيم الشخصية على وفق افعالها الداخلية والخارجية، والضوء كنسق بصري مثير هو عنصر وأداة توظيف لخدمة الشخصية بشكل خاص وفضاء الصورة وأنساقها الجمالية بشكل عام، وغالبا ما تكون عنصر ودافع تواصلي مع المتلقي، اذ "يسعى المخرج إلى راحة المتلقي نفسيا وبصريا لان الضوء ليس رؤية فقط بل إنه شعور أيضا، ويتحقق ذلك من خلال التنسيق والتناغم اللوني. فالعيون هي التي تعطي الاحساس بالضوء والظلام لان لها قابلية على مقاومة واستمرارية التغيير وامتدادات الصور والألوان والأشكال" (Wahhab, 2001, p. 356)

ان التناغم اللوني هو واحد من العناصر التشكيلية التي تساهم في رسم المنظر المسرحي وهو يشكل نسقا بصريا حاملا للدلالات المتعددة وذو قابلية على فرض استمرارية التلقي عبر متغيرات تحدث في العناصر المجاورة لبنية العرض المسرحي، وهي واحدة من اهم العناصر التي تعمل على ابراز جماليات العرض وتدفق الصور بألوانها وأشكالها المتعددة.

ان الانساق البصرية المتمثلة بالمكان كعنصر جمالي ينعكس تأثيره على المتلقي فهو يتسامى عبر عدة اشتراطات جمالية متعلقة بالفضاء العام للعرض المسرحي، **والمكان هو احد العناصر الاساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي لكونه مرتبط بالو اقع (مكان العرض المسرحي) من جهة وبالمتخيل (مكان الحدث الدرامي المعروض على الخشبة) من جهة اخرى،** (Suleiman, 2011, p. 426) ومن تلك الاشتراطات ان تكون الانساق البصرية ذات قدرة على التمازج (الهارموني) ما بين الصورة ومجاوراتها من عناصر العرض المسرحي الاخرى ، فضلا عن اثارة التماعات فلسفية للصورة المرئية عبر الخطاب او السرد او الترميز والتشفير او تأرخة الموضوع وإزاحاته المعنوية المتعددة . على وفق مبدأ الكمية والتي " تكمن أهميتها في الشحنة الانفعالية التي يتلقاها المتلقي، وذلك من خلال عدد الحركات الموجودة في

كل تتابع زمني على حده. ومعنى هذا أنه إذا أردنا أن نصل إلى تشكيل صورة مسرحية جذابة ومثيرة فعلينا أن نراعي عدم الإفراط أو التفريط في عدد الحركات، لأنه يمكن أن ينقلب ذلك سلبا على جودة العرض ككل" (Ragheb, 2001, pp. 120-121) أي بمعنى مفهومات الاقتصاد في الحركة وهي نتاج طبيعي لمجموعة من الدلالات والمدلولات تحتاج الى زمن معين لتفكيك شفراتها ومتابعتها كنسق جمالي ضمن انساق مجاورة متعددة.

ان عنصر الاثارة في الانساق البصرية يتجذر في عمق الصورة جماليا وفكريا، اذ ان تلك الانساق البصرية تحيل الصورة الى أكثر من معنى عبر الازاحة والتأويل ويمكن تلقيها عبر مجموعة من العلاقات المتشابكة فكريا وجماليا وتقنيا وفنيا، كما انها ذات قدرة على الاشتغال والتفاعل مع بقية عناصر العرض المسرحي متى ما وضعت في مكانها الفاعل، أي في المكان الذي يتيح لها من ان تنتج مجموعة من الاشكال والمضامين التي تقدم المعنى بأكثر من صورة.

ان الصورة البصرية تمثل صورة مجسمة تخضع للأنساق البصرية المتجانسة مع العناصر الاخرى في العرض المسرحي ، على عكس الصورة غير المجسمة التي تخضع للأنساق اللغوية المرتبطة بالحوار أو التعبير اللغوي ، اما الصورة المشهدية المرئية فتعد نسقا بصريا يرتبط بالتلقي الذهني وكذلك الحسي فضلا عن الشعوري والحركي وكلها افعال تفضي الى صورة الفعل كنسق جمالي يتكون عبرها مجموعة من الصور ، اما صورة الممثل والصورة الكوريوغرافية فهي تمثل فاعلية الجسد بشكله العام كصورة بصرية ، لكن الصورة الايقونية تمثل فعلا بصريا غير انه ثابت بوصفه منقولا من الواقع الى الخشبة دون أي اعتبارات جمالية او فلسفية تجعله مغايرا للصورة الواقعية ، والصورة الضوئية جزء من الصورة بشكلها العام وتعد عاملا مثيرا للفضاء الصوري عبر ثنائية الضوء والظل وكذلك اللون بانسجامه المتعدد ، وكل الصور الموسيقية والإيقاعية هي انساق سمعية لكنها تحيل محتواها الى جزء يترابط فعليا بإيقاع الصورة نفسها مما يجعلها تبدو كنسق بصري متكامل عبر انسجام تام بين عناصر العرض المسرحي .

ان الصورة بمعناها الخاص والعام نسق بصري على وفق مفهوماتها الواقعية وتحولاتها الفلسفية في المشهد المسرحي او العرض بشكل عام، فضلا عن تأثيرها المباشر على بنية الشخصيات وتوسيع حلقة الصراع الدرامي فيما بينها، وتعد الصورة المسرحية نتاجا للأفكار والمعالجات الفنية للعرض وعناصره المتنوعة اذ لا تهتم فقط بالصورة كنسق بصري فقط ، اذ ان " الصورة المسرحية ليست هي الشكل البصري فقط، بل هي تلك العلاقة البصرية التي تكون بين مكونات العرض المسرحي فيما بينها، وبين العلاقة الحوارية التي تكون بين هذه المكونات وبين الممثلين و الجمهور المتلقي" (Abdel-Hamid, 2005, p. 306)

ان التراكيب الصورية هي حصيلة محورية وبؤرية ومقطعية تتشاكل فيما بينها وتتعالق في ثنايا المعنى المستهدف في موضوعة العرض المسرحي وهي كاشفة للشخصيات وعناصر الصراع فضلا عن تقديمها لنسق جمالي عبر منظومة العرض المسرحي بشكل عام وتفاصيل الصراع بشكل خاص، كما ان تلك الانساق تسعى لان تقدم المتعة البصرية اذ ليس من واجبها فقط تقديم المتعة الذهنية والعقلية والفلسفية.

وبناء على ما تقدم تجد (الباحثة) بان هناك اهمية كبيرة للأنساق البصرية في صناعة فضاءات بصرية وسمعية وحسية متنوعة للعرض المسرحي، اذ تحمل تلك الانساق خصائص وسمات دقيقة جدا تدخل في بنية العناصر الفنية للفضاء الجمالي والفكري والتقني والفني الذي يسعى دوما لخلق عرض مسرحي متكامل يقدم المتعة والفكر والجمال على حد سواء يتمتع دائما بالحركة والديناميكية.

مؤشرات الإطار النظري:

1. تتجلى الانساق البصرية وانزياحاتها في فضاء العرض المسرحي عبر مجمل العناصر التي يحتويها ويحتضنها ذلك الفضاء وتسمى بـ (سينوغرافيا العرض) .
2. يمكن للأنساق البصرية ان تتمثل بصورتها الجمالية عبر الممثل الذي ينتج المعنى العام للفكرة او الحدث او الموضوع ، اذ يمثل دلالة مشفرة يمكن المتلقي فك التباساتها على وفق القراءات الجمالية المتعددة وكشف المضمر الغائر في ثنايا الصورة .
3. ان شعرية الدلالة التربوية في مسرح الطفل تتحصل على مستويات تبعا لدرجة وضوحها او غموضها, وما يتكفل بتامين الشعرية في تقنية العرض المسرحي , وهي بحد ذاتها طبيعة العلاقات الجمالية والفكرية التي تربط من الداخل بين مجمل العناصر الفنية التي تشكل كيان العرض.
4. ان الدلالات التربوية لمسرح الطفل مرتبطة ارتباطا وثيقا بمراعاة طبيعة المرحلة العمرية التي يمر بها الطفل ويتوجب أن يتناسب الخطاب في المسرحية مع تلك المراحل العمرية .

الفصل الثالث / إجراءات البحث

اولا . مجتمع البحث: قام الباحثان بإحصاء مجتمع البحث والذي يتكون من العروض المسرحية التي قدمت في مهرجان الامارات لمسرح الطفل ـ مسرح الشارقة الوطني وللمدة من (2012-2019) ، اذ بلغت العروض المسرحية (10) مسرحيات.

ثانيا . عينة المجتمع: أختار الباحثان عينة واحدة من العروض المسرحية المقدمة في المهرجان، للمدة من (2012 ـ 2019) من مجتمع بحثها الأصلي بصورة قصدية طبقية وبنسبة (10%) من مجتمع البحث.

ثالثا . منهج البحث : اعتمد الباحثان المنهج (الوصفي) في تحليل عينات البحث للتوصل الى النتائج والاستنتاجات.

رابعا . أداة البحث: تم بناء أداة البحث استناداً الى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، وكذلك المشاهدة الفيلمية للعينات بوساطة (اقراص CD) ، فضلا عن المصادر والمراجع .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1210
murawij jabaar kazim , mudad eajil hasan: The concept of visual patterns in children's theater performances.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

العينة الاولى .. مسرحية (طرزان) [1]

تأليف : سلطان بن دافون .

إخراج : عمر الملا .[2]

تاريخ العرض : 2016 .

المكان : المسرح الحديث بالشارقة .

قصة المسرحية :

تتحدث قصة مسرحية (طرزان) عن طفل يكبر وسط غابة مليئة بالقرود والحيوانات الاخرى، اذ تتبناه امهم الكبيرة (الغوريلا) وتعمل على تربيته وتقديم يد العون له، والحرص على سلامته، اذ ان تلك القرود يعيشون في غابة مليئة بما يسد رمقهم ويوفر لهم العيش الرغيد، وكانت الغابة تنعم بالسلام والطمأنينة دون مشاكل، حتى يأتي يوم يتغير فيه كل شئ حينما حطت سفينة على ساحل جزيرتهم محملة بالصناديق الكبيرة لتنزل منها امرأة ونمرين، فيتوجس اهل الجزيرة من زيارة اولئك الغرباء، فيذهبون للاستطلاع عن اسباب زيارتهم لجزيرتهم، فيخبر النمران اهل الجزيرة بان تلك المرأة وتدعى (نمورة) باستطاعتها ان تقدم لهم الكثير من الاشياء وكبادرة حسن نية تقوم (نمورة) بإعطاء مادة تؤثر في النباتات وتجعلها كبيرة جدا، وهنا يطمئن اهل الجزيرة الى الغرباء ، وعندها تخبرهم (نمورة) انها تمتلك علاجات عشبية قادرة على شفاء جميع الامراض، وهنا يتقدم مجموعة من القرود طلبا لمساعدة امهم التي تعاني من امراض مزمنة، ولم يعلموا بما يخبئ لهم القدر وما سيصدر من اولائك الغرباء .

يقوم اهل الجزيرة باستضافة (نمورة) ومن معها من نمور بإعطائهم سكنا وتوفير عمل لهم، ومع تقادم الوقت تنكشف خبايا الغرباء عبر هدفهم المرسوم مسبقا وهو السيطرة على خيرات تلك الجزيرة وخاصة محاولة سرقة جلود الحيوانات عبر قتلها وسلخها وبيعها في اسواق التجارة التي تديرها (نمورة) .

حيوانات الجزيرة يكتشفون سر اولائك الغرباء فيجتمعوا ويتفقوا على امر واحد وهو كيفية طرد الغرباء من الجزيرة التي حولوا عيشهم الى خراب ، ويتم لهم ذلك في نهاية المسرحية لينتصر الخير على الشر بتعاضد الجميع والاتفاق على راي واحد وهو طرد الدخلاء ومن يريد المساس بأرضهم ووطنهم .

الانساق البصرية ودلالاتها التربوية في عرض مسرحية (طــرزان) .

---

[1] مسرحية طرزان: تأليف : سلطان بن دافون ، وإخراج : عمر الملا ، والتي قدمت خلال الدورة الثانية عشرة من مهرجان الإمارات لمسرح الطفل، الذي تنظمه جمعية المسرحيين الإماراتيين عام (2016) ، وتمثيل : خليفة البحري، خالد المرزوقي، بدرية آل علي ، حميد عبد الله ، محمد حاجي ، محمد عادل ، عبد الله الشحي، عيسى موسى، ماجد الجداوي ، عمران محمد ، خالد أحمد ، ناصر الأحمدي ، طارق الأحمدي ، محمد دهقاني ، عبد العزيز فهد، عبد الله الشعساني ، أما الفريق الفني فتألف من : إبراهيم حيدر (تصميم الإضاءة)، عبدالرضا محمد (مؤثرات صوتية) ، فارس الجداوي (ديكورات)، عادل خزام (تأليف وتلحين) ، ميرزا المازمي (توزيع موسيقي)، سلطان بن دافون (تصميم الأزياء)، خليفة البحري (تصميم الرقصات) ، علي سراج وراشد الحمادي وأحمد عوني (خدمات إنتاجية) . (الباحثة)

[2] المخرج عمر الملا : ممثل إماراتي ، ولد في الامارات من مواليد 1 فبراير 1992 . بداياته كانت كلاعب كرة قدم ، وبعد ذلك تحول إلى التمثيل ، اذ كانت البداية الاولى له على خشبة مسرح الطفل ، فقد العديد من الاعمال المسرحية، بعدها كانت له مشاركات عديدة في التلفزيون ومن ثم مشاركات سينمائية ، ابرز اعماله التلفزيونية مسلسل : (ريح الشمال بأجزائه الثلاث) . (الباحثة)

ان الانساق البصرية ودلالاتها التربوية في عرض مسرحية (طرزان) قد جاءت متوافقة مع فكرة صراع الخير والشر الازليين ، كما حاول العرض ان يقدم نوعا اخر من العلاقة بين الحيوان والإنسان ، ومن زاوية اخرى يمكن تقديم نموذج انساني اخر يتصف بالانتهازية ومحاولة سرقة اشياء ليست ملكا له ، وقد حاول العرض ان يؤسس فضاء دراميا عبر العلاقة بين البيئة والشخصيات من جهة وما بين الانساق البصرية ودلالاتها التربوية من جهة اخرى للوصول الى تحقيق الاهداف المرجوة من العرض ، بوساطة توظيف عناصر العرض شكلا ومضمونا وبأنساق بصرية جمالية تقنية تكشف عن ما هية الفضاء المسرحي وتجلياته التي تتشكل عبر الممثل والفضاء .

ان اهمية كشف المنظر منذ البداية يكمن في نوعية المتلقي، فالطفل يحتاج الى وقت او زمن معين لفك التباسات الامكنة والأزمنة التي يشاهدها ولا يتحمل اكثر من معلومة في لحظة ما ، اذ يحتاج ضخ المعلومات الى زمن معين للتحول الى معلومة اخرى ، ولذا جاء كشف المنظر منذ البدايات كرسالة مبسطة لمعرفة الزمان والمكان والحدث او الموضوع ، والذي شاهدناه منذ البداية وهو يكشف عن فضاء العرض بعناصره وتشكلاته المتعددة.

ان صراع الخير والشر والقيم المتعددة في هذا العرض منها (الصدق والوفاء والثقة المتبادلة والحب والخيانة والوحدة والتشتت وحب الوطن والأرض) كلها اجتمعت بصيغ توزعت على شخوص المسرحية بدرجات متفاوتة، وكان الممثل هو العلامة الابرز لنقل تلك المشاعر عبر المنظومة الحركية (الجسد وإيماءاته) أي تحويل الملفوظ النصي الى نسق بصري يخلق نوعا من التواصل ما بين المتلقي الطفل والعرض المسرحي، وبوساطة تلك الحبال التي تشير الى حركة القرود بين اشجار الغابة وأغصانها المتشابكة، اذ ان تلك المناظر المركبة تشكيليا كانت مؤثرة وواقعية بما يسمح للطفل المتلقي من الاقتناع بها. مثلما في مشهد (طرزان ـ مرحلة الطفولة).

لقد شكل جسد الممثل في هذا العرض علامة بصرية فاعلة عبر الشخصيات البشرية فضلا عن الحيوانية وقد كانت تمثل تأثيرا واضحا على المتلقي الطفل عبر تحقيق سمة التواصل ما بين العرض والتلقي ، اذ شكل الحوار نمطا اخر مجاور لتلك العلامات البصرية بوصفها اقرب لمخيلة الطفل المتلقي .

ان مشهد التحول العمري للبطل (طرزان) قد استمال الطفل عبر التنقلات للشخصية ومراحلها العمرية وصولا لمرحلة الفتوة ، عبر ابراز حركات شخصية (طرزان) وهو يتنقل برشاقة بين الحبال المنتشرة في الغابة، فضلا عن تفاعل مجتمع القرود الذي تربى وسطهم وتعلم حركاتهم وطبيعتهم الجسمانية، لذا فقد اعتمد العرض على حركات الجسد التي شغلت معظم الفضاء المسرحي ، وقد ساعدتهم السينوغرافيا ذات التشكيل الجمالي وكذلك التقني بما يسمح للممثلين من ابراز تقاناتهم الادائية بشكل افضل .

لقد ركز العرض المسرحي (طرزان) على المفهومات الاجتماعية بعَدّها واحدة من المفهومات المهمة في تأسيس التربية السلوكية للطفل، عبر المشهد الذي يكشف عن مرض الام (الغوريلا) وهي تتحرك على التلال بصعوبة بالغة دليل الكبر والمرض وعوامل الزمن الاخرى، اذ تبرز الدلالة التربوية الاخرى عن حزن ابنائها وأحفادها ومن تربوا في كنفها حزنا شديدا وهم يلتفون حولها لمساعدتها في النهوض والجلوس ومحاولة تقديم العون لها .

ان فكرة بر الوالدين او احترام الكبير والعطف على الصغير انما يفهما الطفل المتلقي وان كانت تلك الشخصيات هي شخصيات (حيوانية) إلا ان السلوك الايجابي لها انما يتيح للمتلقي الطفل قدرة على ترجمة تلك الافكار ومحاولة تطبيقها في سلوكياته اليومية سواء في المجتمعات البشرية او الحيوانية على حد سواء فالإنسانية لا حد فاصل بينها .

للمشهد ايضا مجموعة من التراكيب البصرية التي اعتمدتها المعالجة الاخراجية وهي رسم الصور المرئية بوساطة اجساد الممثلين للتعبير عن دواخل الشخصيات وتحديد هدف المشهد.

ان فاعلية الانساق البصرية للفضاء المسرحي تولد زخما من الصور تتعالق وتتشاكل في مخيلة الطفل وتنسجم مع احلامه وخيالاته الواسعة وتبتعد عن تلك القراءات التقليدية التي لا تعطي مساحة لذهنية الطفل باكتشاف الاشياء وتجريبها عن قرب، فالجانب التشكيلي الفطري لدى الطفل يتعزز عبر تلك المشاهدات المتكررة لتصوغ فعلا جماليا لعملية التلقي عبر مجمل الفضاء المسرحي.

ان عملية اقناع الطفل المتلقي بمجريات الاحداث التي تجري امامه تحتاج الى فضاء واقعي سحري يلبي حاجاته وأحلامه، فشخصية الاخوة القرود تحاول ان تقدم الحدث بطريقة كوميدية يكون مدلوله الحركي عبارة عن مشاكسة الشخصيات لبعضها عبر الصوت او الحركة او ما ينسجم مع الحدث او الموضوع، ففي مشهد الاخوة القرود وهم يعبرون عن خلجات انفسهم ، فواحد يحاول كتابة قصيدة لامه المريضة ، والأخر يحاول الرسم ، والأخر يقضي وقته في التفكير ، وهناك اخر يحاول ان يقضي وقته فقط في العزف على الة (الطبل) ، كل تلك السلوكيات تفاعل معها الطفل المتلقي بوصفها صور مرئية متحركة بأنساق بصرية موجهة توجها جماليا بقصد اثارة حاسة الذائقة الجمالية لدى الطفل المتلقي فضلا عن ايلاءه دورا مهما في عملية التفاعل وتحقيق عنصري الادهاش والتفاعل ، وقد لا تخلو بعض المشاهد من رؤى فلسفية قد يصعب على الطفل المتلقي فك اسراها ليس على مستوى النص (الخطاب) بل على مستويات البنية السينوغرافية للعرض والتي يجب ان تكون ذات ارتباط وثيق بالموروث الصوري والبصري للطفل المتلقي وهي تمثل مرجعياته الاجتماعية التي ينطلق منها في عملية التلقي بين القبول والرفض، ولذا فان الادراك واحد من الاهداف التي يجب على العروض المسرحية الموجة للطفل ان تعيها وتعمل عليها.

تصل الاخبار الى وصول سفينة كبيرة على شاطئ الجزيرة مما يثير القلق والرعب بين سكانها ، فيجتمعوا لكي يتحاوروا عما سيفعلونه مع هؤلاء الغرباء ، ان الحركة بدأت تتغير الى اشكال اخرى تنسجم ومخيلة الطفل المتلقي في تلك المواقف المتشابه في اشارة تعليمية في كيفية التعامل مع المواقف المحرجة او الغريبة او ما شاكل ذلك ، فالأنساق البصرية استمالت الفضاء المسرحي حول متغيرات جديدة عكسها السلوك الاخير للمجموعة مما جعل المفردة البصرية ذات تأثير نفسي على المتلقي الطفل عبر الخطر القادم عبر البحر ، مما اثار نوعا من القلق والتوتر بين سكان الجزيرة وأدغالها ، فالنسق الخطابي اخذ هو الاخر بالتذبذب كما الحركات وأفعال الشخصيات عبر مجموعة من الحركات المتعامدة او الافقية او المتعرجة او المنحنية، مما حولت الشخصيات الى مجموعة من ارؤى شبيهة لتلك التي تظهر في احلام الطفل المتلقي، يضاف اليها تراكيب حركية وتكوينات جمالية تدفع باتجاه المعنى المستهدف من فكرة الغرباء.

تعد المتغيرات والتحولات السينوغرافية انساقا جمالية فضلا عن كونها انساقا فكرية تهدف الى الكشف عن الفكرة والموضوع عبر الفضاء المسرحي ، اذ يكون الفضاء ترجمة للإرهاصات التي تتشكل عبر تتابعية المشاهد وإيقاعها المتصاعد عقدة وحدثا وموضوعا وصراعا يتحول بين الحين والأخر الى شكل من اشكال الكشف عن ماهية تلك الصراعات ونوعها ومنبعها وما سيؤول اليها في نهاية الامر، عبر مجموعة من الاستخدامات والتوظيفات التقنية ذات التراكيب الصورية بشكلها البؤري المحدد بغية تسليط الضوء عليها وكشف ملامحها ، فقد تكون جميلة ويجب ان لا ينخدع الطفل بها او يحاول التقرب منها، بل تعمل تلك التحولات على كشف ملامح الشر بعدة طرق مباشرة او غير مباشرة لكشف عناصر الصراع عبر نسق جمالي يتسق مع منظومة الفضاء في العرض المسرحي الموجه للطفل، كما في مشهد وصول (نمورة) الى الساحل بسفينتهم وبرقة النمرين الذين يرافقاها.

تأتي اشتغالات الفضاء وهي محملة بالمثير والمدهش عبر مشاهد متعددة منها مشهد (نمورة) وبصحبة رفيقيها (النمرين) ، حين تضع الدواء على (فاكهة الموز) لتكبر بأحجام غير مسبوقة لتبهر اهل الجزيرة ولتقنعهم بقدراتها السحرية.

كما ان عرض مسرحية (طرزان) قد حقق الكثير من عناصر الجذب وهي عنصر مهم من عناصر بنية العرض المسرحي الموجه للأطفال ، عبر منظومة تقنية عبرت عن محتواها شكلا ومضمونا (الازياء . الماكياج . الديكور . الاكسسوارات . الاضاءة . الموسيقى والمؤثرات) ، فضلا عن الحركات ذات التقنيات الواسعة جماليا وأدائيا ، فحيوية وديناميكية الاداء قدمت مهارات الممثلين بصورة ايجابية اثرت في خلق تفاعل مستمر ما بين العرض والمتلقي الطفل ، وتواصلا معرفيا وتربويا ، مما خلق نشاطا انتقائيا نشط من عقل المتلقي الطفل وحسن من ادراكاته السمعية والبصرية والحسية والمعرفية ، اذ شكلت تلك السينوغرافيا مع الاداء في كشف الفات الايجابية للمعرفة وللتربية بما يحقق عامل الجذب لها . اذ ان الادارك المعرفي للطفل المتلقي يأتي عن طريق احساسه بالأشياء، فضلا عن الشعور بالارتباط الوثيق بالشخصيات التي تلاءم منظومته السلوكية، مما يخلق حالة من التشويق والمتابعة بشغف لتحقيق عناصر المتعة بانسجام تام لإثراء المرجعيات الفنية والمعرفية والتربوية لدى الطفل، ففي مشهد كشف (نمورة) لقدرتها على معالجة (الغوريلا الام) وحزن (طرزان) على مرض امه (الغوريلا) التي تربى في كنفها .

ان مستويات الانجاز لعمليات واشتغالات توظيف السينوغرافيا في فضاء العرض المسرحي تتشكل عبر نسيج العرض وبنيته الفنية والفكرية والتقنية والجمالية، كما ان تلك المستويات تكون متحركة وليست ثابتة، لتعطي مجالا لمواكبة التحولات الحاصلة في الزمان والمكان والحدث او الموضوع، فالشكل والمضمون يكملان بعضهما عبر مستويات التوظيف الشكلي السكوني ومستويات التوظيف الوضعي فضلا عن مستويات التوظيف الذي يتعلق بتكنيك تركيب المشهد جماليا او التي تكون على التضاد مع الواقع، او المعارضة له .

ففي مشهد (طرزان) وهو يغني اغنيته الحزينة حول مرض امه (الغوريلا) وبحثه عن حلول لإنقاذها ، تكشف السينوغرافيا عبر فضاءها المتغير خطوطا حزينة تنسجم مع الموسيقى واللحن فضلا عن الحركات، ان الانساق البصرية والدلالات السينوغرافية في هذا المشهد كان بمثابة درس تربوي عن اهمية

الام في البيت بشكل خاص والمجتمعات بشكل عام ، اذ قدم العرض درسا تربويا وجماليا في تلك المعاني الانسانية معتمدا على الكلمات واللحن والأداء والفضاء الذي كانت اشتغالاته تنسجم مع طبيعة الموضوع وأهدافه الانسانية والاجتماعية والتربوية .

ففي اول مشهد يسعى لكشف مختبرات (نمورة) التي تعمل على نشر الفوضى عبر توزيعها لمواد محظورة لإلهاء سكان الجزيرة عن هدفها الرئيسي وهو السيطرة على الحيوانات وبيعها للدول المجاورة بما يشبه تجارة الرقيق ، وبمشاركة (النمرين) على الرغم من تخوفهما بكشف سر مجيئهم للجزيرة، وهنا يأتي هدف المشهد لأجل الكشف عن الفلسفة التربوية المتوخاة من ذلك الفعل وفسح المجال للنظرة النقدية التي يتمتع بها الطفل المتلقي لكشف ملابسات ما يدور حوله، وهذه تعد بمثابة معرفة للعلاقة ما بين الطفل المتلقي وواقعه الاجتماعي، وماذا يخبئ لهم المستقبل.

يعمل العرض المسرحي (طرزان) على تقديم نصائح تربوية تسهم في اثرة انتباه الطفل المتلقي للبيئات المجاورة بوصفها ذات تأثير على البيئة التي يعيشون فيها وبواسطة سلسلة من الافعال ذات الاهداف التربوية وبدلالات واضحة لتدريب ذهنية الطفل وتوسيع ادراكاته الحسية والمعرفية بالأشياء وكيفية التعامل معها .

وبناء على حرص الافراد الذين يعيشون في الجزيرة يتم اتخاذ قرار بمتابعة (نمورة والنمرين) ومعرفة ماذا يفعلون في الخفاء ؟ وهل ان مجيئهم لأجل المساعدة فعلا ؟ ام لأمر اخر يدبرونه في الظلام وبواسطة ذلك المختبر الذي يحاول ان ينشر السموم في انحاء الجزيرة .

يتحقق المنحى التربوي للعرض عبر تكثيف سلوكيات مهمة يجبان ينتبه اليها الطفل المتلقي، فالدلالات التربوية تكمن في تفسير السلوك على وفق المنهج التربوي الذي يعمل على استنطاق البيئة الحاضنة والبيئات المجاورة ، لنجد مراقبة احد افراد الجزيرة عن بعد لما يحدث في تلك المختبرات التي تثير الشك في نفوس اهل الجزيرة ، مما يدفعهم لمراقبة كل شئ يشكون به او يثير الشك ولو بشكل بسيط.

ان فاعلية المتلقي الطفل وردود افعاله اتجاه المثيرات انما تشكل رؤيته وموقفه نحو تلك المثيرات وتحديد مساراتها ومنعطفاتها وتأثيرها بالجو العام للبيئة الحاضنة ، ومشهد بث السموم في فضاء الجزيرة وخلق حالة من الرعب والهلع ، تكشف عن حجم المؤامرة على سكان تلك الجزيرة ، مما يثير قلق الطفل المتلقي على الشخصيات التي احبها ويتمنى لها السلام دائما ، وهنا تعمل تلك السموم على الاطاحة بسكان الجزيرة ، لتتحول سلوكياتهم الى عدوانية فيما بينهم ، وسقوطهم دون السيطرة على حركاتهم وأفعالهم ، اذ تم كشف المضمر في الدلالات التربوية ذات الصبغة التعليمية لكشف الية التعامل مع هذا الفعل التدميري للجزيرة ، وكذلك الدلالات التربوية الاجتماعية عبر الكشف عن خطورة تلك السموم وتأثيرها في المجتمعات ، ومجموع التأثيرات النفسية والأخلاقية في ارباك سلوكيات المجتمع .

ان الترتيب الزمني للأحداث وبشكل مبسط، ساهم في فهم الموضوع ودلالاته الجمالية والفنية والتقنية والفكرية ، فضلا عن الدلالات السينوغرافية التي عملت على نقل الصراع الى مخيلة الطفل المتلقي ومن جوانبه الابداعية والتربوية والترفيهية.

لقد حاول العرض المسرحي من ان يقدم نسقا معرفيا عن خطورة الغرباء الذين يدخلون الامكنة بطريقة تثير الشك والريبة، اذ لطالما سعت (نمورة) ومن معها (النمرين) من تحييد شخصية (طرزان) بوصفه الفاعل الرئيس في الدفاع عن الجزيرة، ولهذا اثارت الاخرين للإطاحة به في السجن للتخلص منه اولا، وللتفرغ بالسيطرة على سكان الجزيرة ومقدراتها وثرواتها .

حاول سكان الجزيرة معاقبة (طرزان) بوصفه المقنع الاول لإيجاد علاج لامه، فكشف مشهد السجن دلالات تربوية تتعلق بالمعرفة وسننها ، ومثاباتها ومنطلقاتها، اذ شكل العنصر البصري طبيعة مثيرة تلاءمت مع ادراكات الطفل المتلقي عبر انسجام الموسيقى الحزينة مع الفعل المحزن اكثر وهو وجود (طرزان) داخل السجن، كما ان صورة السجن مثلت لدى المتلقي الطفل صيغة من صيغ الوجود المرتبط بالواقعية ذات الطبيعة الادراكية من قبل الطفل المتلقي نحو الثقافة المعرفية التي شكلت معنى السجن في مخيلته ومرجعياته المعرفية ، فضلا عن طبيعة الاعراف ذات السلوك والمفهوم المتعالق في مخيلة الطفل المتلقي عبر مجريات الاحداث ذات السينوغرافيا المثيرة والمحزنة.

لقد شكل عرض مسرحية (طرزان) درسا تربويا وأخلاقيا واجتماعيا عبر التركيز على مفهوم الوطن والمواطنة، ليقدم عنصري الخير والشر بطريقة جمالية وفنية وتقنية وفكرية تتلاءم ومرجعيات الطفل المتلقي ، عبر منظومة جمالية ساهمت في خلق انساق بصرية ودلالات تربوية في معالجة موضوعة المسرحية ، ففي المشهد الختامي والأخير تظهر دلالات الفرح والانتصار لتكون في النهاية مهيمنة على الصورة البصرية ذات الاشتغالات المبهرة والمؤثرة والمصاحبة لكلمات الاغنية التي تنم عن الانتصار في نهاية الامر.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1210
murawij jabaar kazim , mudad eajil hasan: The concept of visual patterns in children's theater performances.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الرابع / عرض النتائج ومناقشتها

النتائج :

1. ان الانساق البصرية ودلالاتها التربوية في العرض المسرحي الموجه للطفل تجلت عبر تأسيس الفضاء بوساطة المكان وتفعيل العنصر البصري ما بين العرض والمتلقي الطفل، كما في (الغابة) لمسرحية (طرزان).
2. لقد شكل الممثل نسقا بصريا عبر العروض المسرحية المقدمة للطفل وتحولات الملفوظات في الخطاب النصي الى فعل بصري، عبر شخصيات متعددة مثل (شخصية طرزان في مسرحية طرزان). اذ شكلت الشخصيات بمجملها جوهر العنصر البصري كفاعل حي ما بين المتلقي الطفل والعرض المسرحي.
3. فعلت الانساق البصرية حقلا تواصليا ما بين الطفل المتلقي والعرض المسرحي عبر الشخصيات التي تنوعت ما بين الانسانية والحيوانية وكذلك النباتية والجماد، اذ ساعدت تلك الانساق البصرية في جميع العروض على خلق عنصري الدهشة والتفاعل.
4. اعتمدت جماليات الانساق البصرية على مديات التلقي ومرجعيات الطفل ومدركاته الحسية ووعيه المحدود، فجاءت العروض بأفكار ومواضيع تم بث رسائلها بطريقة مشوقة وتبعث على التواصل والتفاعل .

الاستنتاجات:

1-تبين ان كل عنصر بصري يشكل علاقة لدى مخرج العمل ضمن رؤيته الاخراجية.

2-عملت الموسيقى والمؤثرات الموسيقية دورا فاعلا في قدرتها خلق عناصر الابهار والمتعة والتشويق ضمن النسق البصرية داخل منظومة العرض المسرحي.

التوصيات :

1- توصي الباحثة بإمكانية ادخال مادة مسرح الطفل ضمن المناهج الدراسية لمعاهد وكليات الفنون الجميلة
2- اقامة مسرحيات للأطفال للمدارس الابتدائية بشكل مستمر يتزامن مع الموسم الدراسي للتلاميذ.

المقترحات:

1- عمل ورش فنية تدريبية للموهوبين في مجال مسرح الطفل
2- توظيف الحكايات الشعبية والموروث الشعبي ضمن نصوص مسرح الطفل.

References

1. Abdel-Hamid, S. (2005). *The Age of the Image - Pros and Cons.* Kuwait: The World of Knowledge Series.
2. Al-Aboudi, J. J. (2016). *Scenography, Concept, Elements, Aesthetics, presented by: Salah Al-Qasab, reviewed by: Sami Abdel-Hamid* (1 ed.). Baghdad: Dar Adnan for Printing and Publishing.
3. Al-Bahli, R. S. (2010). The semiotics of light movement in theatrical performance. *Al-Academy*, 163-180.
4. Al-Hiti, H. N. (1986). *Children's Literature, Its Philosophy, Arts, and Methods.* Baghdad: Dar Al-Affair for General Cultural Affairs.
5. Barba, E., & others. (1999). *Actor's Energy - Essays in the Anthropology of Theater.* (S. El-Gamal, Trans.) Cairo: Academy of Arts, Center for Languages and Translation Supreme Council of Antiquities Press.
6. Ben Abd Al-Aali, A. A.-S. (2005). *Metaphysics - Science and Ideology* (2 ed.). Beirut: Dar Al-Talee'ah for Printing and Publishing.
7. Benkrad, S. (2019). *Image Manifestations - Semiotics of Visual Formats, Casablanca.* Cultural Center for Books.
8. Dupree, R. (2002). *The Life and Death of the Image.* (F. Ezzahi, Trans.) Morocco: East Africa.
9. Fadl, S. (1997). *Reading the Image and the Image of Reading.* Cairo: Dar Al-Shorouk.
10. Farid, B. H., & Abdel-Hamid, S. (1980). *Principles of Theatrical Direction.* Baghdad: Ministry of Higher Education and Scientific Research, University of Baghdad, Dar Al-Kutub for Printing and Publishing.
11. Hussein, S. A.-D., & Abdel-Hamid, S. (1999). the typical movement of the ancient Iraqis and the formation of the actor's body. *Al-Academy*(7), 26.
12. Iser, W. (1985). *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique.* éd Mardaga.
13. Kant, & Grasset, e. (1999). *ornithorynque.*
14. Maynell, K. (1987). *Motor Learning.* (A. A. Nassif, Trans.) Baghdad: Dar Al-Kutub for Printing and Publishing.
15. Mounin, G. (1974). *pour une sémiologie de l'image", in Communication et langages.*
16. Ragheb, N. (2001). *Theater Horizons.* Cairo: Dar Gharib for Distribution.
17. Saussure, F. d. (1985). *Lessons in General Linguistics, Arabization of Saleh Al-Qarmadi and others.* Beirut: The Arab Book House.
18. Sewell, E. (1992). *The Visual Sign - The Rhetoric of Image* (Vol. 5).
19. Suleiman, Z. S. (2011). *The Scenography Between Theory and Practice of a Play (Nuzha as a Model).* College of Arts Journal , Issue 95.
20. Wahhab, S. A. (2001). *Theatrical Lighting* (2 ed.). Cairo: Forum of Thought.

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1187

Aesthetic employment of pop art in television advertising

Maryam mouthana abd Al-ameer [a1]

[a] *College of Applied Arts / Graduate Studies / Masters / Department of Advertising Technologies*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 15 June 2023
Received in revised form 11 July 2023
Accepted 13 July 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
pop art
television advertising

ABSTRACT

The pop art style is one of the methods that the designer followed in designing television advertisements due to its aesthetics and attractiveness. Each pop art artist had his own style and employed this art in his advertising designs where it was accepted by the American community and gained popularity.

Wide as it is an art that mimics their popular lives and embodies them in the form of advertisements, in addition to using various types of textures, ready-made materials, and primary and secondary colors.

This research included the methodological framework represented by the research problem, the importance of the research, its objectives and limits, and the definition of terminology. As for the theoretical framework, it dealt with aesthetics in television advertising, the concept of pop art and the most prominent pop art artists, as well as the research procedures represented by the research community, the sample, the research tool, the analysis of samples, and the results and conclusions reached by the researcher.

1- The colors used in pop art in the advertisement were achieved through the background of the studio and the brand of the product, so the colors appeared in the snapshot (1,2,3,4,5,6,7,9,10,11), i.e. 11% of the total search.

2- The advertising designer deliberately used a new method in the advertisement, and he inserted pop art in the design of the product package and the trademark; the background used in the advertisement, added a new style where aesthetics and attraction make their way to the viewer and enable the art to be widely accepted by the society.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: Maryammouthana5@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1187
Maryam mouthana abd Al-ameer: Aesthetic employment of pop art in television advertising.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

جمالية توظيف فن البوب آرت في الإعلان التلفزيوني

مريم مثنى عبد الأمير[1]

الملخص:

يعد أسلوب فن البوب آرت هو واحد من الاساليب التي اتبعها المصمم في تصميم الاعلانات التلفزيونية لما له من جمالية وقوة جذب فكل فنان من فنانين البوب آرت كان لديه أسلوب خاص به ووظف هذا الفن في تصاميمه الاعلانية فحقق هذا الفن أقبال عليه من قبل المجتمع الامريكي وحضي بشعبية واسعة كونه فن حاكى حياتهم الشعبية وتجسيدها على شكل اعلانات إضافة إلى استخدام مختلف أنواع المواد والخامات الجاهزة والألوان الاساسية والثانوية. وقد تضمن هذا البحث الإطار المنهجي المتمثل بمشكلة البحث وأهمية البحث واهدافه وحدوده وتحديد المصطلحات. أما الإطار النظري فتناول فيه الجمالية في الاعلان التلفزيوني، مفهوم فن البوب آرت وأبرز فناني البوب آرت، فضلا عن اجراءات البحث المتمثلة بمجتمع البحث والعينة واداة البحث وتحليل العينات ونتائج واستنتاجات التي توصلت إليها الباحثة ومنها.

1- تحققت الألوان المستخدمة في فن البوب آرت في الإعلان من خلال خلفية الاستديو والعلامة التجارية للمنتج فظهرت الالوان في اللقطة (1،2،3،4،5،6،7،9،10،11) أي بنسبة 11% من مجموع البحث الكلي.

2- أن مصمم الاعلان عمد الى استخدام أسلوب جديد في الاعلان وهو قام بإدخال فن البوب آرت في تصميم علبة المنتج والعلامة التجارية فضلا عن الخلفية المستخدمة في الاعلان كي يضيف اسلوب جديد في الاعلان ويحقق جمالية وجذب للمشاهد كون هذا الفن حقق شعبية واسعة من قبل المجتمع.

الكلمات المفتاحية: فن البوب آرت، الإعلان التلفزيوني.

1- مشكلة البحث:

إن ما أتى به فن البوب آرت هو فن يعد الأكثر ثورية وتناقض فكان هدفه الأساس هو التعبير عن الحياة الواقعية بأساليب هزلية واستيعاب الذات وجمع تناقضات الحياة كالعام والخاص والقديم والحديث فشكل هذا قوة ضاغطة على الفنان وأسس فن البوب آرت جمالياته عبر الانفلات من سطوة المنطق العقلي والمثاليات الكلاسيكية فشكل ردة فعل قوية وأهتم فن البوب آرت كثيراً بفن الإعلان التجاري والتلفزيوني وكان يطرح مشكلات المجتمع الاستهلاكي بصورة بسيطة وتناول الموضوعات بتكرارية إضافة إلى الألوان الجذابة الواضحة وشد أنتباه المتلقي إليها من خلال تجسيد الفكرة بصورة بسيطة وجذابة. فظهرت هذه التبدلات والتحولات المستمرة فقدمت لنا صورة حية لحياة الشعوب وتطلعاتها وتناقضاتها وفاعليتها ضمن خارطة الوجود الإنساني والمعرفي ومن هنا جاء التساؤل الاتي:

-ما هي جمالية توظيف فن البوب آرت في الإعلان التلفزيوني؟

[1] كلية الفنون التطبيقية /الدراسات العليا /ماجستير/ قسم تقنيات الإعلان.
Maryammouthana5@gmail.com

2- أهمية البحث:

تكمن أهمية وحاجة البحث الحالي بالآتي:

1- قد يفيد الكثير من الباحثين والمستفيدين في التعرف على جمالية توظيف فن البوب آرت في الإعلان التلفزيوني.

2- تقديم بعد معرفي وتطبيقي للعاملين والدارسين والطلبة في مجال تصميم الإعلان عن طريق مفهوم جمالية توظيف فن البوب آرت في الإعلان التلفزيوني.

3- هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى:

التعرف على جمالية توظيف فن البوب آرت في الإعلان التلفزيوني.

4- حدود البحث:

- **الحدود الموضوعية:** جمالية توظيف فن البوب آرت في الإعلان التلفزيوني.

-الحدود الزمانية: من سنة 2018

- **الحدود المكانية: تم** اختيار **قناة** mbc أنموذجاً من قبل الباحثة، وذلك بسبب ظهور الإعلان التلفزيوني فيها.

5- تحديد المصطلحات:

- الجمالية لغة:

أصل الكلمة جمل، الجمال الحسن وقد جمل الرجل بالفم جمالاً فهو جميل والمرأة جميلة. (Al-Razi, 1991, pg48)

وردت في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بأنها:

1- نزعة مثالية، تبحث في الخلفيات التشكيلية، وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته.

2- ترمي النزعة الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية، بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية

3- ينتج كل عصر، جمالية، إذ لا توجد جمالية مطلقة بل جمالية نسبية تساهم فيها الأجيال، الحضارات، الإبداعات الأدبية والفنية. (Alloush, 1982, p62)

- الجمالية اصطلاحا:

- عرفها عمانؤيل كانط (أن الجمال ما يبعث في النفس الرضا دون تصور أي ما يحدث في النفس عاطفة خاصة تسمى عاطفة الجمال). (Jamil, 1982, p408)

وقد تبنت الباحثة تعريف عمانؤيل كانط كونه يتماشى مع أهداف واجراءات الدراسة

وهو أن الجمال ما يبعث في النفس الرضا دون تصور أي ما يحدث في النفس عاطفة خاصة تسمى عاطفة الجمال.

- التوظيف لغةً:

عرف (أبن منظور) مصطلح وظف لغوياً: الوظيفة من كل شيء، ما يقدر له كل يوم من رزق أو طعام وجمعها الوظائف والوظف ووظف الشيء عن نفسه ووظفه توظيفاً: ألزمها اياه، ووظف فيه يوظف وظفاً أذ أتبعه مأخوذ من الوظيف، ويقال أستوظف، أستوعب هذا كله. (Ibn Manzoor, p358)

- التوظيف اصطلاحا:

(**هو أداة شخصية تعرف من وجهة أهميتها لسير العمل**) (Vladimir, 1989, p198) أي بمعنى أن التوظيف هو عمل يقوم به المصمم لسير العمل التصميمي ويعرف ايضاً (**العمل الخاص الذي يقوم به المصمم في مجموعة مترابطة الأجزاء ومتضامنة إذ تطلق في علم النفس على جملة من الأسباب والعمليات الموجهة بهدف واحد كوظائف الإدراك والانفعال والتخيل**). (Jamil, previous source, p581)

عرف كاظم أركان (عملية استنباط وإدخال المفردات التصميمية المختلفة (شكل، حرف، نقطة، خط) في البيئية التصميمية للإعلان التلفزيوني مما يحقق وحدة جمالية لإداء غرض وظيفي معين. (Kazem, 2001, p 67)

فقد تبنت الباحثة تعريف كاظم أركان كونه يتماشى مع أهداف واجراءات الدراسة

(عملية استنباط وإدخال المفردات التصميمية المختلفة (شكل، حرف، نقطة، خط) في البيئية التصميمية للإعلان التلفزيوني مما يحقق وحدة جمالية لإداء غرض وظيفي معين.

الإطار النظري / المبحث الأول

الجمالية في الإعلان التلفزيوني.

الجمالية أو ما تعرف بعلم الجمال هو علم يبحث عن الجمال في كل مكان سواء كان في حياتنا أو في الطبيعة أو في اعلان تلفزيوني فكل عمل إعلاني يظهر على التلفزيون يكون فيه جمالية خاصة سواء كان في شكل الإعلان وتصميمه أو من خلال المؤثرات الصوتية أو الغاية التي يراد إيصال بها الرسالة إلى المتلقي وجمال الإعلان التلفزيوني يعتمد على جمال الفكرة وتجسيدها على الشاشة لكي تظهر بشكل جميل وملفت لنظر المشاهد تجاه الإعلان والسلعة المعلن عنها، فترتبط الجمالية في الإعلانات التلفزيونية من ناحية اختيار الفكرة وتنفيذها واختيار الديكور والأشخاص الذين ينفذون الفكرة الإعلانية فجمالية الاعلان يعتمد على قوة اخراج الإعلان بصورة جميلة ملفتة لنظر المتلقي لأن نجاح الإعلان يعتمد على وضوح الفكرة الإعلانية وسرعة وصولها للمتلقي بدون صعوبة.

مفهوم فن البوب آرت *

ظهر الفن البوب آرت نتيجة للمتغيرات التي عصفت في المجتمعات الغربية في عقد الخمسينات من القرن الماضي وستينيات القرن العشرين في الولايات المتحدة الأمريكية وأكتسب هذا الفن عند ظهوره مؤيدين كثيرين ولم تقتصر تسميته على الفن الشعبي فقط بل له تسميات عدة منها فن العامة أو المتلقين لأنه عبر عن حياتهم الواقعية بأسلوب مختلف عن باقي الفنون الأخرى .(فظهر الفن الشعبي بعد أن بدأت النتاجات التعبيرية والتجريدية تستنفد حيلها الأدائية فأدى هذا الأمر إلى اهتمام الفنانين بخوض تجارب أكثر جرأة باستخدام مختلف المواد والخامات وكانت معظم هذه النتائج هي إعادة اكتشاف الأشكال المتاحة للتلصيق أي ما يسمى (بالكولاج) والذي تطور بعد ذلك ليصبح فن التجميع (Al-Rubaie, 2008, p67) وأن فن البوب آرت **هو فن مبتكر يعتمد على السخرية من الو اقع والمجتمع واعتمدوا على مجموعة من الصور التي تمثل**

*pop art :- وهو حركة فنية ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية في الخمسينات واتخذت من الواقع الهجومي والثقافة الشعبية شكلاً للتعبير عن الحياة اليومية وتصوير حياة المستهلك فقاموا برسم رسومات تجارية معروفة وصمموا العديد من الاعلانات التجارية ووظفوها في الإعلان التلفزيوني وغيرها من الأشياء التي تعبر عن حياة مجتمعهم الاستهلاكي.(Jeans, 2012, pg55)

العادات والتقاليد والثقافات الشعبية واستخدموا السلع الاستهلاكية والألوان الجذابة في التعبير عن و اقعهم السخري من خلال الصور التي تشرح لهم كل شيء وأعتمد هذا الفن على التصاميم البسيطة والو اقعية بعيداً عن التكلف (Mohsen, 2001, p298). ففن البوب اعتمد على الرسوم فكان فناني البوب يقومون برسم كل شيء كون الرسم يكون أكثر واقعية في إيصال الفكرة لدى المتلقين فأعتمد الفنانين على أستخدم مختلف أنواع الخامات والألوان الجذابة في رسم السلع الاستهلاكية كونها تتماشى مع حياتهم الواقعية أي مثلوا الواقع الشعبي الذي يعيشونهٌ عن طريق الرسم بأشكال مختلفة وعلى الرغم من كون هذا الفن بسيط وشعبي واستخدموا فيه أبسط الخامات والأشكال إلا أنه حضي بأقبال وأعجاب شديد عليه من قبل المتلقين كونه فن جميل وجذاب ومازال هذا الفن يستخدم ويوظف في تصاميم الإعلانات المطبوعة والتلفزيونية لما له من جمال وشعبية واسعة لدى المتلقين فأصبح فن البوب آرت فن يستخدم ويوظف في تصميم المنتجات التجارية الإعلانية التلفزيونية وفي كارتون الأطفال ويستخدم كديكور في المسلسلات التلفزيونية وغيرها من الاستخدامات لأنه فن يعطي أحساس بالحيوية والجمالية.(ففن البوب يعد من الفنون المعاصرة أي ما بعد الحداثة التي اعتمدت على السخرية من الواقع ومثل مجموعة من الصور على الإعلانات التصميمية التلفزيونية إضافة إلى اشتغاله على الصحف والمجلات التي تعبر عن التقاليد والثقافة الشعبية لديهم وكانوا يدعمون الصور بكلمات بسيطة تعبر عن سخرية الواقع (فيعتبر هذا نتاج فني فيه أصالة وابتكارية في جمع صوره وأشكاله سواء كان رقص أو تصوير أو غناء فالشكل يعبر عن الجوانب التطبيقية للخامات المستخدمة في التصميم والألوان المختلفة فالألوان تعتبر رمزية تعبر عن بساطة الفنان و ما يدور حوله فأستطاع أن يربط بين الفن والحياة الاستهلاكية في عصر ما بعد الحداثة وأستطاع الفنان أن يختار كل شيء مبتذل وشائع وجسدها بأسلوب ينم عن البساطة لهذه الموضوعات المبتذلة و أنما هو نتيجة لخبرات الأنسان طوال حياته فصور حياة المستهلك فالقبيح أصبح جميل وكانت الإعلانات والتصاميم التجارية كلها تعبر عن الواقع فأن ما يميز هذا الفن هو استخدامهم للألوان الجذابة واللون الأسود لتحديد الاشكال وعناصر الصورة واستخدموا خطوط مميزة لتثير انتباه المتلقين تجاه التصاميم الإعلانية التلفزيونية فكان هذا الفن الوحيد الذي امتزجت فيه التقنية الحديثة والتقدم التكنلوجي ليشكل فن آخر غير الفن الكلاسيكي القديم الذي عرف في الماضي). (Al-Rubaie, previous source, p6).

وتعود أصول فن البوب آرت إلى الولايات المتحدة الأمريكية ويعد مؤسس هذا الفن هو (أندي وارهول)* حين قال في مقابلة خاصة "**إن أفضل عمل تصميمي يقوم به المصمم هو أن يجمع المال الكثير**" (26-Amhaz, 1980, p261) فأن أصل ظهور فن البوب هو في بريطانيا عام 1947 إلا أنه لقى رواجاً وأقبال عليه من قبل الشعب الأمريكي في الولايات المتحدة الأمريكية وكان الهدف من نشأته هو جذب عامة الشعب في الستينات فكانت هذه المرحلة هي هوية للفرد والجماعة تتحدد بالقدرة الاستهلاكية وتأثرها بوسائل الإعلان المطبوع والمرئي فاعتمدوا على وسائل الإعلام الجماهيرية في في نشر الرسوم والمطبوعات التجارية ففن البوب أهتم بالسينما والاعلانات المطبوعة والمرئية. فكان فن البوب البريطاني يعتبر ساذجاً وضد النزعة الاستهلاكية والمادية والثقافية إضافة إلى الإعلانات الأمريكية وكان هناك اختلاف بين فن البوب البريطاني والأمريكي فكان الفنانون البريطانيون يشاهدون وينتقدون ثقافة الفن الأمريكي من بعيد فهو يعتبر من أقدم الأمثلة على فن

ما بعد الحداثة **وكان الفن الشعبي مرتبط بالبنية الاجتماعية بالعالم الأمريكي وموضع اهتمام الأوساط الفنية التي كانت تهتم بالسذاجة وتعد أحد مظاهر الحالة الذهنية وثوابت تعبير الفن الأمريكي** (Khaled, pg282) ففي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر دفع البوب أن يكون بمثابة إعادة تقييم بصري للأشياء والأحداث ففن البوب الأمريكي أستخدم كل شيء له مساس بالحياة اليومية فأستخدم رسم الصور على الجدران والرسوم الكارتونية وعبر عن الحياة الهجومية لدى الشعب الأمريكي وذلك لأنهم كانوا لم يعيروه اهتمام كبير لأنه كان مألوف لديهم فهو مثل حياتهم اليومية ولم يأتوا بشيء جديد يمكنهم من الخروج من نمط حياتهم ويجذب أنتباههم فأصبح هذا الفن ملكاً للفنانين الشعبيين فاعتزوا به فظهر فن ما بعد الحداثة الذي رفض كل الأفكار والمفاهيم القديمة تجاه هذا الفن وأتى بكل ما هو جديد فأستعان بالتكنلوجيا والنحت والعمارة والمسرح او الاعلانات التلفزيونية والمطبوعة فهذا التطور أحدث حركة فنية لدى الشعب الأمريكي ولقى أقبال كثير عليه لأنه مكنهم من الخروج من الحياة الواقعية وكل شيء أما بعد الحرب العالمية الثانية تطور فن البوب آرت بعد أن تفتحت العقول وعبروا عن الواقع بصور مختلفة عما كانت عليه وكانت هذه الفترة هي البداية الحقيقة لفن البوب آرت في العالم الغربي ومن أهم الفنانين الذين ساهموا في ظهور هذا الفن هم (روي ليشتنشتاين – مارسل دوشان -كليرا اولدنبرغ). (Al-Nasser, 2015, p18)

المبحث الثاني: أبرز فناني البوب آرت:

- أندي وارهول
- روي ليشتنستين

قام هؤلاء الفنانين في بداية عقد الستينات بخلق صورة تصف الحياة الواقعية والعادية فاستغلوا هذه الأفكار الواقعية بالتقديم الواقعي وأدخلوا أشياء حقيقية في عملهم فأزالوا الحد الفاصل بين ما هو تجاري وفني، فأصبح هذا الفن مفهوم ومقبول من قبل الناس العاديين فتم كسر الحدود الفاصلة بين الفن والحياة البسيطة وتبني الأشياء والرموز والعلامات التي يتعامل بها الإنسان يومياً بجميلها و قبيحها كي يعبر عن الحياة اليومية التي يعيشها الناس وكان الفن يتضمن كل شيء ويضم مجالات فنية متعددة.

يعد الفنان أندي وارهول هو من أكثر فناني البوب آرت الأمريكيين شهرة ويعتبر هو مؤسس فن البوب آرت إذ بدأت أنشطته في البداية كرسام في مجلات الدعاية والإعلان ونبعت شهرته ان ونبعت شهرته من علاقتها الكبيرة بالعمل التجاري عندما بدأ بتجربة جديدة في الرسم بالحبر على الورق وأن هذه التجربة هي التي برزته في أعماله التجارية)) (Al-Nasser, previous source, p69) في الولايات المتحدة الامريكية في الخمسينات فكانت شهرته تتعلق بالأصل بإعادة طلاء الصور وأعتمد في تصاميمه على التكرار أكثر من تركيزه على البؤرة في العمل الفني لكي يحقق وامتداد في التصميم فالتكرار يعد وسيلة للتعبير عن نفسه وقال "**عاماً بعد عام أكرر في نفس اليوم نفس اللوحة جميع صوري هي نفسها لكنها مختلفة جداً في نفس الوقت.. الحياة سلسلة من الصور لأنها لا تتكرر**" (Nassif, 2001, pg225-227) فأستخدم أندي وسائل الإعلام كمصدر غني لصور الشخصيات المهمة ونجوم السينما وأجزاء من الثقافة الشعبية مثل (مارلين مورلو – المانوليزا – وغيرهم) وصور بعض المنتجات التجارية الشهيرة واعتبارها جزء من ثقافة المستهلك كعلبة حساء كامبل

وزجاجة مشروب كوكا كولا كما في الشكل (1) والشكل (2) على الرغم من أن هذه التصاميم كانت مطبوعة إلا أنها منفذة في الإعلان التلفزيوني وهي نفذت بطريقتين مطبوع وتلفزيوني.

شكل(1)

شكل(2)

ويعد روي هو واحد من رواد فن البوب الذي ظهر في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين في أمريكا وكان يرى أن ما يميز ثقافة هذا الفن **"هو استعماله لما كان محتقراً مع أصدراه على الوسائل الأكثر تداولاً الأقل جمالية الأكثر زعقاً لملامح الإعلام"**(Amhaz, previous source, p216) أي بمعنى العودة الى الصعيد الفني والصورة الفوتوغرافية التي تستخدمها وسائل الإعلام في الصحافة والتلفزيون والمجلات فالصورة تعكس موقف الفنان تجاه موضوع ما وقد بدأ ليشتنستين فنه باستخدام الموضوعات الأقل جمالية لأنها موجودة أمامه والإعلانات فهذه الأعمال قد جعلت له شهرة في نيويورك وكانت أعماله شديدة العنف وتحمل قوة الإعلان وأن طبيعة فن الإعلان عنده هو أن يجمع بين الكلمات والرسوم والألوان الصاخبة وكان كثيراً ما يستخدم الألوان الأساسية والثانوية الأحمر والأسود والأصفر فيؤدي اللون الأسود دور للتحديدات للأشكال المرسومة وكانت أعمال الفنان ليشتنستين تعتمد على **"مسلسلات كارتونية تعتمد على الشكل ويقول أن الإدراك المنتظم هو غاية الفن وأن فعل النظر إلى رسم ما لا علاقة له بأي شكل خارجي يتخذه الرسم بل عليه أن يسعى لبناء نسق موحد من الرؤية فللكارتونيات أشكال متعددة ترمي إلى التصوير و أنا أرمي إلى التوحيد عملي في الو اقع يختلف عن المسلسلات الكارتونية إذ أن كل علامة هي حقا مكان مختلف"** (Smith, 1945, p138-139) ففن البوب آرت خلق رؤية خاصة لدى الفنانين وجعلهم يعبرون عن شعورهم من خلال التصاميم ففيروا القيم الثابتة والمجتمع الاستهلاكي فكانت الخامات التي يستخدموها فنانو البوب آرت هي خامات جاهزة الصنع كالنفايات واستخدموا تقنية اللصق والتوليف لإحداث أعمال فنية على سطح العمل الفني لتحاكي الواقع فالصور هي التي تعبر عن الثقافة الشعبية وتعبر عن المجتمع الصناعي وعمل على فهم المتلقي بأسلوب مستعار من المسلسلات الهزلية فعاد إنتاجها بشكل جيد فأعتمد روي أسلوبه على وسائل الأعلام والسينما والتلفزيون وبالأخص المسلسلات الهزلية والقصص الكارتونية المصورة للأطفال كما في الشكل (3)و(4)

ونلاحظ أن أغلب فناني البوب آرت هم اعتمدوا على الأسلوب الهزلي والاستهلاكي في تصاميمهم وكانوا يمثلون حياة واقعهم الاستهلاكي وثقافتهم الشعبية وأن هذا الشيء لقى اهتمام وأقبال كبير عليه من قبل الجمهور المتلقي

شكل(4)

شكل(3)

لأنه يحاكي بيئتهم وواقعهم وكذلك لجماليته فحقق البوب آرت جمالية وشعبية واسعة لدى الشعب الأمريكي وأصبح حتى في الوقت الحاضر يستخدم وبكثرة وأصبح يستخدم في ديكورات المنازل لما له من جمال وجاذبية فيجذب نظر المتلقين فأن الألوان المستخدمة في فن البوب آرت التي اعتمدوها الفنانين في أعمالهم هي الألوان الثانوية وهي البرتقالي – الوردي – البنفسجي –الاخضر والالوان الاساسية وهي الاحمر – الازرق – الاصفر إضافة الى الألوان المعتمة والمضيئة وإن ما يميز هذا الفن هو هذه الألوان لما لها من جمالية وجذب انتباه المتلقي للإعلان التلفزيوني وإلى تصميم السلعة المعلن عنها فكلما كانت السلعة المعلن عنها ذات تصميم مميز وملفت فأنها ستجذب المتلقي إضافة إلى الفكرة الإعلانية من ناحية التصوير والإخراج والديكور فكلما كانت الفكرة وتصميم السلعة المعلن عنها ناجحة وواضحة فسيكون الإعلان ناجح وملفت وكذلك اعتمدوا فنانو البوب على الحروف الكتابية ولكن كتبوها بصورة كبيرة لكي تحقق جذب المتلقي لأن الحرف يعتبر عنصر فعال في الإعلان وله القابلية بجذب انتباه المتلقي من خلال إعطاء تدرجات لونية متناسقة وجذابة.

إجراءات البحث

1-منهج البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليل وذلك لملائمته موضوع الدراسة الحالية ولأنه يتبع ادق إمكانية في إجراء التحليل بغية تحقيق أهدف البحث.

2- مجتمع البحث:

تضمن مجتمع البحث الحالي عن إعلانات البوب ارت للعامين (**2018**) والمعروضة على قناة (أم بي سي دراما و ام بي سي 1) كما موضحة في الجدول أدناه.

وهي بواقع (10) اعلانات عن منتج تأييد سنة (2018).

3- عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث التي تتناسب مع طبيعة البحث الحالي وتتلاءم مع أهدافه اذ تم اعتماد نسبة 10% وكان العدد المستخرج من العينات (1) أنموذج من أصل مجتمع البحث البالغ 10 إعلانات وبطريقة عشوائية. ممثلة لمشكلة البحث، ممثلة الحدود الزمنية والمكانية للبحث.

4- أداة البحث:

وصولاً إلى تحقيق أهداف البحث قامت الباحثة بأعداد استمارة تحليل محاور* اعتمدت على مؤشرات الإطار النظري والأدبيات والدراسات السابقة وخبرة الباحثة والدراسة الاستطلاعية والتي تفي بمتطلبات البحث وتحقيق أهدافه بعد عرضها على الخبراء**[1] والمختصين وتضمنت الاستمارة (5) محاور وهي كالاتي:

1- أهداف فن البوب آرت

2- الخامات والمواد الجاهزة

3- الالوان المستخدمة في فن البوب آرت

4- الفكرة في الاعلان

5- المؤثرات الصوتي

أنموذج رقم (1)

أسم الإعلان: تبيض تنعش تنور جديد تايد بودزواو

مدة الإعلان: 30 ثانية

مكان عرض الاعلان: قناة أم بي سي 1 الفضائية

تاريخ أنتاج الإعلان: 25-10-2019

فكرة الإعلان:

تدور فكرة الإعلان عن احد منتجات شركة تايد وأهميته في تنظيف الملابس ولمعانها وإزالة البقع العالقة عليها وجعلها ناصعة البياض وذات رائحة زكية إذ يظهر في بداية الاعلان صورة للمنتج وامرأة تقوم بوضع قطعة من تايد بودز في الغسالة لغسل الملابس المتسخة وتظهر عدة لقطات عامة مختلفة لأشخاص يلعبون كرة القدم وامرأة جالسة وبجوارها ميز طعام ورجل يمسك بيد أبنته وهو واقف بجوار الغسالة كي يضع الملابس المتسخة فيها فمع ظهور كل لقطة جديدة من هذه اللقطات المتعددة للأشخاص يقوم شخص بترديد كلمة واو تظهر يظهر عنصر حوار وشخص يقول كلمة (واو) وإضافة الى حوار مسجل شخص يقول (مع تايد بودز تنعش تايد بودز تنور مع تايد بودز الجديد بياض واشراقة وانتعاش) إضافة إلى علامات الدهشة على وجوه الاشخاص عندما تظهر ملابسهم بيضاء وأكثر أشراقة وبعد ذلك تظهر لقطة من داخل الغسالة وفيها قطع تايد بودز وظهور الأشخاص الأربعة فتكون ملابسهم نظيفة جدا وعلامة الفرح مرسومة على وجوههم.

* استمارة تحديد المحاور ينظر ملحق رقم (1)

الخبراء هم:[1]**

م.د. ميسون كاظم جاسم، الجامعة التقنية الوسطى، كلية الفنون التطبيقية، فنون سينما وتلفزيون، بتاريخ 2022/3/30

م.د. محمد اكزار معارج، الجامعة التقنية الوسطى، كلية الفنون التطبيقية، اخراج سينمائي، بتاريخ 2022/3/30

م.م. منهل جواد الهاشمي، الجامعة التقنية الوسطى، كلية الفنون التطبيقية، سينما، بتاريخ، 2022/4/3

الوصف العام للأعلان:

أن فكرة الاعلان تظهر أهمية أستخدام منتج تايد بودز لغسل وتنظيف الملابس للتخلص من البقع الداكنة وجعلها ذات بياض ناصع ورائحة منعشة وتبدو الملابس على الأشخاص ذات أشراقة جميلة.

التحليل:

1- أهداف البوب آرت:

تحققت أهداف فن البوب آرت في هذا الإعلان التلفزيوني من خلال تحقيق الجمالية في الإعلان وجذب انتباه المشاهد من خلال استخدام صانع الفكرة أسلوب فن البوب آرت في تصميم المنتج المعلن عنه وإضافة إلى خلفية ديكور الأستديو لما يحقق هذا الفن من جمالية وشعبية واسعة من قبل الجمهور فيؤدي إلى جذب انتباه المشاهد للمنتج المعلن عنه فيحقق الإعلان أرباح فبهذا يصل المعلن إلى الغاية التي أرادها تجاه المنتج الذي أعلن عنه.

2- المواد والخامات الجاهزة:

ظهرت لقطة أولى في بداية الإعلان فكانت هذه اللقطة هي للعلامة التجارية، أما المواد والخامات الجاهزة فقد تحققت من خلال تصميم علبة التايد إذ قام المصمم بتصميم العلبة بالاعتماد على فن البوب آرت وأستخدم مادة البلاستيك في تصميمها فظهرت لقطة قريبة لعلبة المنتج في نهاية الإعلان إضافة الى وجود عنصر الحوار.

3- الألوان المستخدمة في فن البوب آرت:

تحققت الوان فن البوب آرت في هذا الإعلان التلفزيوني من خلال خلفية الأستديو والعلامة التجارية للمنتج إذ تم اعتماد الألوان الثانوية والأساسية فيها إذ سادت الخلفية بالكامل ذو قيمة لونية برتقالية وتدرجاتها إضافة إلى الألوان الأساسية وهو القيمة اللونية الصفراء إذ وجدت في منتصف الخلفية وفي داخلها علبة التايد إما العلامة التجارية فقد تم فيها استخدام القيمة اللونية الزرقاء –الصفراء-البرتقالي والقيمة الضوئية البيضاء فحتى أسلوب الكتابة أستخدم فيه بوب آرت إذ أعتمد على أستخدم خطوط كتابية كبيرة وجذابة إضافة إلى اللون الأزرق الجذاب ففي اللقطة الاولى للإعلان ظهرت العلامة التجارية للتايد فجميع اللقطات كانت تحوي على الوان فن البوب آرت من خلال الخلفية وعلبة التايد والعلامة التجارية وحتى ملابس الشخصية في اللقطة السادسة كانت باللقيمة اللونية البنفسجي.

4- المؤثرات الصوتية:

تحققت المؤثرات الصوتية في الإعلان التلفزيوني من خلال استخدام البرامج الحاسوبية وتوظيف عنصري الموسيقى وعنصر الحوار في الإعلان فظهرت الموسيقى في جميع اللقطات طول فترة الاعلان وإضافة عنصر الحوار والترديد ببعض الكلمات حول منتج تايد كما في اللقطة الثالثة حيث تقول الشخصية وهي تضع قطعة تايد بودز في الغسالة وفي اللقطة الرابعة عندما يظهر الفرق على الملابس عند خروج الاوساخ والجراثيم عليها وكذلك الحال في اللقطات الخامسة والسادسة والسابعة والثامنة ففي اللقطة التاسعة من الاعلان تظهر جميع الشخصيات وهي مصطفة بجانب بعضهم البعض وملابسهم نظيفة فيظهر عنصر حوار مسجل وشخص يقول (مع تايد بودز احصل على ملابس اكثر نظافة واشراق).

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1187
Maryam mouthana abd Al-ameer: Aesthetic employment of pop art in television advertising.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

نماذج العينة

(1)

(2)

(3)

(4)

(5)

(6)

(7)

(8)

(9)

(10)

(11)

1-عرض النتائج ومناقشتها:

توصلت الباحثة الى مجموعة من النتائج عن طريق إجراءات تحليل العينة ومناقشتها لتحقيق هدف البحث، ومن أهم هذه النتائج التي جاءت بها وفقاً لمحاور البحث المعتمد*وهي:

أولا: أهداف البوب آرت:

تحققت أهداف فن البوب آرت في العينة وذلك من خلال تحقيق الجمالية وجذب انتباه المشاهد من خلال استخدام صانع الفكرة أسلوب فن البوب آرت في تصميم المنتج وخلفية ديكور الاستديو فالجمالية ظهرت في جميع اللقطات (1،2،3،4،5،6،7،8،9،10،11) أي بنسبة 100% فالتكرار تحقق في كلمة (واو) حيث ظهر في اللقطة (2،3،4،5) أي بنسبة 44% طول مدة عرضه على الشاشة.

ثانياً الخامات والمواد الجاهزة:

تحققت الخامات والمواد الجاهزة في الاعلان من خلال تصميم علبة التايد إذ قام المصمم بتصميم علبة المنتج باستخدام مادة البلاستيك واستخدم اسلوب فن البوب آرت فقد تحققت الخامات والمواد الجاهزة في اللقطة (1،2،3،4،5،6،7،8،9،10،11) أي بنسبة 100% من مجموع البحث الكلي.

ثالثاً الألوان المستخدمة في فن البوب آرت:

تحققت الألوان المستخدمة في فن البوب آرت في الإعلان من خلال خلفية الاستديو والعلامة التجارية للمنتج فظهرت الالوان في اللقطة (1،2،3،4،5،6،7،9،10،11) أي بنسبة 11% من مجموع البحث الكلي.

رابعاً المؤثرات الصوتية:

تحققت المؤثرات الصوتية في الإعلان فقد قام المخرج والمصمم باستخدام البرامج الحاسوبية من خلال توظيف عنصر الموسيقى والحوار في الاعلان فتحققت الموسيقى طول فترة الاعلان وظهرت في اللقطة (1،2،3،4،5،6،7،8،9،10،11) أي بنسبة 21% أما الحوار فقد تحقق في اللقطة (4،5،6،7،8،9) أي بنسبة 66% من مجتمع البحث الكلي.

2- الاستنتاجات:

في ضوء نتائج البحث ومناقشتها توصلت الباحثة إلى مجموعة من الاستنتاجات وهي:

1- تستنتج الباحثة من خلال ما توصلت اليه من بحثها أن اهداف فن البوب آرت تتحقق من خلال الجمالية والتكرار فالإعلانات تحقق جمالية من خلال التصميم او توظيف الفكرة المعتمدة او من خلال الاخراج او الشخص الذي يقوم بالإعلان فيجب على المخرج اختيار الفكرة المناسبة والاشخاص كي يحقق الاعلان جمالية وجذب انتباه للمشاهد فضلا عن اعتماده للتكرار في بعض العناصر والعلامة التجارية حتى يذكر المشاهد بالهدف من ظهور هذا الاعلان على الشاشة.

2- تستنتج الباحثة من خلال ما توصلت اليه من بحثها أن مصمم الاعلان عمد الى استخدام أسلوب جديد في الاعلان وهو قام بإدخال فن البوب آرت في تصميم علبة المنتج والعلامة التجارية فضلا عن الخلفية المستخدمة في الاعلان كي يضيف اسلوب جديد في الاعلان ويحقق جمالية وجذب للمشاهد كون هذا الفن حقق شعبية واسعة من قبل المجتمع.

3- تستنتج الباحثة من خلال ما توصلت اليه من بحثها أن للألوان دور مهم ورئيسي في الإعلان كونه يحقق جذب للمشاهد ويعطي شعور بالإحساس بالجمال والواقعية من خلال توظيف الفكرة من قبل المخرج وصانع الاعلان وإيصال الفكرة للمتلقي لان للون دلالات ورموز يستطيع المشاهد من خلالها أن يفهم هذا الاعلان وعلى ماذا يدل.

4- تستنتج الباحثة من خلال ما توصلت اليه من بحثها هو أن للفكرة دور مهم في الاعلان فكلما كانت الفكرة مفهومة وقريبة من الواقع وتعبر عن الشيء المعلن عنه كلما حققت نسبة نجاح عالية فيجب أن تكون الفكرة مفهومة من قبل مختلف فئات المجتمع والابتعاد عن الفكر المعقدة والغير واضحة لكونها لا تحقق نجاح من قبل المتلقين لأنهم لم يفهموها.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1187
Maryam mouthana abd Al-ameer: Aesthetic employment of pop art in television advertising.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

5- تستنتج الباحثة من خلال ما توصلت اليه من خلال بحثها هو أن للمؤثرات الصوتية والموسيقى دور مهم في الاعلان كون المؤثرات تجذب انتباه المشاهد وتحقق مرونة في الاعلان وجاذبية وتكون أقرب للواقع فكلما كان الاعلان واقعي فأنه يحقق نجاح وان أسلوب الحوار هو يجعل يخاطب المشاهد وأكثر واقعية.

6- استخدام المؤثرات الصوتية والموسيقى واسلوب الحوار المناسب والذي يتلاءم مع فكرة الاعلان المنفذة كون للمؤثرات الصوتية تعطي جاذبية للمشاهد من خلال النظر والاستماع الى الاعلان.

7- الابتعاد عن الأفكار الغير مفهومة والمعقدة والمؤثرات الصوتية التي تسبب إزعاج ولا تناسب الاعلان المعلن عنه.

الملاحق

استمارة تحليل بصيغتها النهائية

	المحاور الاساسية	المحاور الثانوية			
1	أهداف البوب آرت	جذب			
		جمالية			
		تكرار			
		ابتكار			
2	الخامات والمواد الجاهزة	معدن			
		زجاج			
		كارتون			
		منوعة			
3	الألوان المستخدمة في فن البوب آرت	الألوان الأساسية			
		الألوان الثانوية			
		الألوان المتضادة			
		الألوان المعتمة والمضيئة			
4	الفكرة في الاعلان	واقعية			
		خيالية			
		ابتكارية			
5	المؤثرات الصوتية	حوار داخلي -خارجي			
		موسيقى			
		صمت			
		مؤثرات صوتية			
		الاغنية			

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1187
Maryam mouthana abd Al-ameer: Aesthetic employment of pop art in television advertising.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

بسم الله الرحمن الرحيم

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
الجامعة التقنية الوسطى
كلية الفنون التطبيقية / تقنيات الإعلان
الدراسات العليا / الماجستير

م/ استمارة تحليل محاور

الاستاذ الفاضل .....المحترم

تحية طيبة.....

تروم الباحثة بأجراء متطلبات البحث الحالي اعداد استمارة ادوات لنماذج العينات (جمالية توظيف فن البوب ارت في الاعلان التلفزيوني والتي تم اعدادها على وفق مؤشرات الاطار النظري والدراسات السابقة ، ونظراً لما تعهده الباحثة فيكم من خبرة ودراية علمية لذلك ترجوا قراءة الفقرات لبيان صلاحيتها من عدمها واقتراح التعديلات المناسبة.

مع فائق التقدير والاحترام....

.....

.....

.....

اسم الاستاذ .....

اللقب العلمي: .....

التخصص: .....

تاريخ التسليم: .....

التوقيع: .....

طالبة الماجستير

مريم مثنى عبد الأمير

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1187
Maryam mouthana abd Al-ameer: Aesthetic employment of pop art in television advertising.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الفنون التطبيقية

الدراسات العليا/ماجستير

تقنيات اعلان

استمارة تقييم لخبراء محكمين

الى الاستاذ الفاضل الدكتور

تحية طيبة...

نظراً لثقة الباحثة بسداد رأيكم العلمي ولغرض اتمام متطلبات البحث الموسوم (**جمالية توظيف فن البوب آرت في الاعلان التلفزيوني)** أذ أن هدف البحث هو **(التعرف على جمالية فن البوب آرت في الإعلان التلفزيوني)** ومن أجل التوصل إلى هدف البحث فأننا نود أن نستنير بملاحظاتكم القيمة للمعلومات الواردة في إستمارة التحليل..... راجين تعاونكم بما يخدم هدف البحث مع بيان ملاحظاتكم السديدة أن وجدت مع التقدير.

الباحثة

مريم مثنى عبد الامير

Reverences:

1. Ibn Manzoor, Jamal Al-Din Muhammad Ibn Makram Al-Ans6 gbtri: *Lisan Al-Arab*, Part 13, The Egyptian General Institution for Authoring and Publishing, Cairo, BT.
2. Jamil Salbia, *The Philosophical Lexicon*, The Lebanese Book House, Beirut, 1982
3. Jeans Mark, Contemporary *Aesthetics, Trends and Stakes*, Kamal Bou Mounir, Dar Al-Aman, Rabat 2012
4. Al-Razi, Muhammad Ibn Bakrin Abdel-Qader, *Mukhtar Al-Sahah*, the Royal Press, Egypt, 1991 AD.
5. Al-Rubaie, Awni Hadi Abboud, *Aesthetic Dimensions for Employing Crafts in Postmodern Art*, Master Thesis, University of Babylon, College of Fine Arts, 2008
6. Smith, Edward Lucy: *Artistic Movements After 1945*, T. Fakhri Khalil, House of Cultural Affairs, Baghdad 1995, Sesim, Stewart, Postmodern Evidence, Its History and Cultural Context, Part 1, 2011
7. Alloush, Saeed: *Lexicon of Contemporary Literary Terms*, 1st edition, Lebanese Book House, Beirut, and Suchpress, Casablanca: 1982.
8. Vladimir, Beirut, *the morphology of the fairy tale*, translated by Abu Bakr Ahmed, Dar Al-Nadi Al-Adabari, 1989.
9. Kazem, Arkan Abd al-Amir, *Iraqi textile hangings and the possibility of employing Arabic calligraphy in their designs*, master's thesis, College of Fine Arts, Baghdad 2001
10. Mohsen Mohamed Attia, *Art Criticism from Classicism to Postmodernism*, Helwan University, 2001
11. Amhaz, Mahmoud, *Contemporary Plastic Art*, Triangle House for Design and Printing, Lebanon 1980
12. Al-Nasser, Maha Moayad Abdel-Hussein, *Intellectual Data of Popular Art and its Implications for Graphic Design*, PhD thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, 2015
13. Nassif Jassim Muhammad, *Introduction to Advertising Design*, Ministry of Culture and Information, 2001

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1293

The aesthetics of Omani portraiture using stencil and silkscreen styles among students of the Art Education Department at Sultan Qaboos University

Najlaa Al Saadi [a1], *Yasser Mongy* [b2], *Eslam Heiba* [c3], *Badar Almamri* [d4], *Salman Al Hajri* [5e]

[a] *Sultan Qaboos University / College of Education / Assistant Professor, Department of Art Education*
[b] *Sultan Qaboos University - College of Education - Assistant Professor, Department of Art Education / Helwan University - College of Fine Arts - Graphic Department, Associate Professor.*
[c] *Sultan Qaboos University - College of Education - Assistant Professor, Department of Art Education / Menoufia University - College of Specific Education - Department of Art Education – Professor.*
[d] *Sultan Qaboos University - College of Education - Associate Professor, Department of Art Education.*
[e] *Sultan Qaboos University - College of Education - Associate Professor, Department of Art Education.*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 12 October 2023
Received in revised form 15 November 2023
Accepted 17 November 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
Portrait
Stencil
silk screen
portrait art

ABSTRACT

The art of portraits is considered one of the most prominent branches of the visual arts that is rich in expressive creativity, and one of the most indicative of the features of national identity, whether through facial expressions, or through the association of some features with distinct ethnic characteristics with the cultural and popular heritage of a particular civilizational composition. As well as fashion and ornamental styles that complement the portrait.

In addition to the impact of the aforementioned considerations in enriching the ideas of portrait artists, and providing them with a visual repertoire that is capable of countless manipulations and formulations that are open to all trends, artistic styles, and technical performances, in various fields of art, they also represent important sources for re-examining the features of environmental and cultural identity and ethnicity with its associated symbols and connotations.

Therefore, approaching the art of portraiture from this angle was a study capable of revealing some of the most important motives that lead artists to be inspired by topics and ideas closely related to the art of the portrait, as well as to clarify the ways in which these works would include within them values that go beyond the apparent aesthetic level, to a level deeper is related to the concept of identity as a general framework for each culture with its own particularity.

This research focuses mainly on portrait works carried out using some printmaking media. It aims to approach some of the most prominent aesthetic characteristics of contemporary portrait art in the Sultanate of Oman - which researchers use the term (Omani portraiture) to refer to in the research - through analyzing a group of printmaking artworks, produced by a number of students from the Department of Art Education at Sultan Qaboos University in the graphics course.

[1]*Corresponding author.* E-mail address: nagla@squ.edu.om
[2] E-mail address: y.mostafa@squ.edu.om
[3] E-mail address: eslam@squ.edu.om
[4] E-mail address: bmamari@squ.edu.om
[5] E-mail address: salmanh@squ.edu.om

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1293
Najlaa Al Saadi, Yasser Mongy , Eslam Heiba , Badar Almamri , Salman Al Hajri: The aesthetics of Omani portraiture using stencil and silkscreen styles among students of the Art Education Department at Sultan Qaboos University.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

جماليات فن البورتريه العماني بتقنيتي الاستنسل والشاشة الحريرية لدى طلاب قسم التربية الفنية بجامعة السلطان قابوس

د. نجلاء السعدي[1]، د. ياسر منجي[2] ، د.اسلام هيبه[3] ، د.بدر المعمري[4] ، د.سلمان الحجري[5]

الملخص:

يُعَدُّ فن الصور الشخصية (البورتريه) Portrait من أبرز فروع الفنون البصرية الثرية بالإبداعات التعبيرية، ومن أكثرها دلالةً على ملامح الهوية القومية، سواء من خلال تعبيرات الوجوه، أو من خلال ارتباط بعض القَسَمات ذات الصفات العِرقيّة المميزة بالموروث الثقافي والشعبي لتركيبة حضارية معينة، فضلًا عن أنماط الزينة، وطُرُز الأزياء المكملة للبورتريه. وبالإضافة لأثر الاعتبارات السابق ذكرُها في إثراء أفكار فناني البورتريه، ورفدهم بذخيرة بصرية قابلة لمعالجات لا تُحصى، وصياغات قابلة للانفتاح على كافة الاتجاهات والأساليب الفنية، والأداءات التقنية، في مختلف مجالات الفن، فإنها تمثل كذلك مصادر مهمة لإعادة البحث في ملامح الهوية البيئية، والثقافية، والعرقية، بما يرتبط بها من رموز ودلالات. لذا، كان تناول فن البورتريه من هذه الزاوية مبحثًا قابلًا للكشف عن بعض أهم الدوافع التي تؤدي لاستلهام الفنانين موضوعات وأفكار ذات صلة وثيقة بفن الصورة الشخصية، وكذا لتوضيح الكيفيات التي من شأنها أن تتضمن تلك الأعمال في طياتها قِيَمًا تتجاوز المستوى الجمالي الظاهري، إلى مستوىً أعمق يرتبط بمفهوم هوية كإطار عام لكل ثقافة ذات خصوصية. ويركز هذا البحث بصفةٍ أساسية على أعمال الصورة الشخصية المنفذة عن طريق بعض وسائط فن الحفر والطباعة (الجرافيك) Printmaking؛ إذ يهدف إلى مُقاربة بعض أبرز الخصائص الجمالية لفن الصورة الشخصية المعاصر في سلطنة عُمان – والذي يستعمل الباحثون تعبير (البورتريه العماني) للإشارة لها في البحث – وذلك من خلال تحليل مجموعة من الأعمال الفنية الطباعية، التي أنتجها عددٌ من طلاب قسم التربية الفنية بجامعة السلطان قابوس، في مقرر الحفر (الجرافيك).

الكلمات المفتاحية :

البورتريه، الاستنسل، الشاشة الحريرية، فن الصورة الشخصية،

المقدمة

فن البورتريه أو ما يسمى بفن الصور الشخصية فن له أساليبه المتعددة ومدارسه المختلفة. وعلى رغم أن المستهدَف الرئيس لهذا الفن هو سَبر أغوار الشخصية الإنسانية، وتسجيل ما يميزها من قَسَماتٍ فريدة وملامح خاصة، فإن نواتِجَه الإبداعية تختلف عن تلك النواتج التسجيلية الصِرفة التي تُنتِجها آلة التصوير الفوتوغرافي؛ إذ إنه لا يهدف لنسخ واقع الشخص كما هو، بل إلى اتخاذ تلك الملامح الظاهرية مدخلًا

[1]- جامعة السلطان قابوس / كلية التربية / استاذ مساعد بقسم التربية الفنية nagla@squ.edu.om
[2] - جامعة السلطان قابوس–كلية التربية–استاذ مساعد بقسم التربية الفنية /جامعة حلوان–كلية الفنون الجميلة-قسم الجرافيك، أستاذ مشارك/ y.mostafa@squ.edu.om
[3] - جامعة السلطان قابوس–كلية التربية–استاذ مساعد بقسم التربية الفنية /جامعة المنوفية – كلية التربية النوعية- قسم التربية الفنية -استاذ / eslam@squ.edu.om
[4]- جامعة السلطان قابوس – كلية التربية – استاذ مشارك بقسم التربية الفنية bmamari@squ.edu.om
[5] - جامعة السلطان قابوس – كلية التربية – استاذ مشارك بقسم التربية الفنية salmanh@squ.edu.om

للغوص في كوامن الشخصية، ومحاولة استقراء تراكيبها النفسية، وحالاتها الوجدانية، فضلًا عن استشفاف ما يتراكم حولها وداخلها من طبقات ثقافية وتراثية، تلعب فيها مكملات المظهر، وطُرُز الملابس، وأدوات الزينة دورًا مهمًا في استكمال قراءة الشخصية وسياقها الثقافي – بالإضافة لما ينتُج كذلك عن استقراء مكونات خلفية الصورة ومشتملاتها، الطبيعية منها والمُصَنّعة، كمناظر الخلفيات الطبيعية، وأنماط العمارة والأثاث وما إلى ذلك.

غير أن هذا الهدف لا يظل هاجس الفنان الأوحد؛ فهو يتوسل بمختلف وسائل التعبير الفنية، وبما راكَمَه كل فنانٍ من حصيلة معرفية، وخبرات تقنية، وحاسة بصرية مرهفة، حتى يَخلُصَ إلى مُنتَجٍ فني يتمتع بالمقومات الجمالية والابتكارية التي تميز العمل الإبداعي عما عداه من نواتج الممارسات الإنسانية الاعتيادية.

ولما كانت طُرُق الطباعة الفنية اليدوية من أبرز أفرُع الفنون التي اقتَرَن فيها الإبداع الفني بالمهارة التقنية، إضافةً إلى ما انفردت به من ميزة نسبة، كان لها أثرُها في عصورٍ ماضية، قبل تطور وسائل الدعاية والإعلان – وهي إمكانية الحصول على نُسَخ متعددة أصلية من الأصل الطباعي للعمل الفني الواحد – فقد كانت من أبرز الطُرُق الفنية التي اعتمد عليها كثرة من رواد فن الصورة الشخصية، لإعادة تحويل أعمالهم التصويرية والمرسومة إلى طبعات متعددة، تحمل في الوقت ذاته القِيَم الجمالية والبصرية المتميزة لفنون الجرافيك اليدوية.

وبعد تطور وسائط الطباعة المُمَيكَنة والمُرَقمَنة، واستقلال فنون الحفر والطباعة عن الأغراض التجارية والدعائية والاتصالية، واكتفائها بالصفة الفنية البحتة، اتسع المجال أمام فنّانيها للتفرغ للبحث في وسائل تطوير وسائطها وتقنياتها، بما يُثري النواتج الطباعية النهائية لكل عملٍ فنيٍّ يُنتَج عن طريق أحد وسائطها، بما أدى إلى استمرارها إلى الآن ضمن بقية مجالات الفنون المعاصرة النشطة على الساحة الدولية.

لذا، ظلت الوسائط والتقنيات المنتقاة لتنفيذ كل عملٍ فني من أعمال الحفر والطباعة من أهم المحددات التي ينبغي أن يحسمها كل فنانٍ، وفقًا لطبيعة الناتج البصري الذي يستهدف الوصول إليه، وبما يتوافق مع طبيعة موضوعه، ووفقًا للمضامين الرمزية وللمفاهيم التي ينطوي عليها عمله. ومن هنا كانت الأهمية الفائقة للناحية التجريبة في فنون الحفر والطباعة، حيث يراوح كل فنان بين أساليبها الأدائية وطرقها المتعددة، من خلال تنويع الأدوات والوسائط المتباينة، لإثراء أدائه التصميمي والتقني بما يُفضي للحصول على طبعات فنية متفردة.

وقد كانت هذه الاعتبارات دومًا من أهم الأُسُس التي التفت إليها فنانو الصورة الشخصية (البورتريه)، سواء من الحفارين المحترفين، أو من المصورين والرسامين الذين مارسوا فنون الحفر والطباعة؛ إذ رأوا فيها أُسُسًا جوهرية لإثراء أعمال الصورة الشخصية بذخيرة بصرية مؤثرة، من الملامس البصرية Textures، والتأثيرات السطحية المميزة لكل وسيط وتقنية جرافيكية، بما يضيف لفن البورتريه من قِيَمٍ بصرية وخصائص جمالية يصعب تحَقُّقُها في غيره من وسائط الفنون الأخرى.

ومن خلال هذا البحث يحاول الباحثون توجيهه المَلَكة الإبداعية لطلاب التربية الفنية بجامعة السلطان قابوس، للاستفادة من هذه الذخيرة التقنية والأدائية المميزة لفنون الحفر والطباعة، من خلال توظيفها في

إنتاج تجارب تتخذ من فن الصورة الشخصية (البورتريه) موضوعًا، مع حصر التجربة في نطاق الثقافة المحلية العُمانية، بما يميزها من خصائص تراثية وثقافية نابعة من الهوية العُمانية. وعلى هذا النحو كانت الإشارة لهذه التجربة باسم (البورتريه العماني) نوعًا من حصر الدلالة في النطاق الثقافي السالف ذكرُه، واستهدافًا لحَثّ الطلاب على البحث والتنقيب في ذخيرتهم الثقافية الوطنية، بما يُثري معارفهم ووجدانهم، وبما يعزز قِيَم المواطنة والانتماء لديهم.

ونظرًا لطبيعة الوسائط المستخدمة، فقد أتت الأعمال كلها من نتاج مقرر "الطباعة اليدوية" بقسم التربية الفنية بكلية التربية في جامعة السلطان قابوس.

مشكلة البحث

من خلال تدريس مقرر طباعة المنسوجات وملاحظة اتجاهات الطلبة في انتقاء موضوعات أعمالهم الفنية، لاحظ الباحثون وجود فجوة بين إنتاج الطلاب وبين منابع الاستفادة من مختلف مصادر التراث عند معالجة فن الصورة الشخصية؛ إذ لا تكاد أغلب أعمالهم في هذا السياق تتجاوز بعض الظواهر الشكلية المُكَمّلة للبورتريه، مما يستوجب تنشيط التَوَجُّه لإعادة تعزيز الصلة العميقة بين الطالب وتراثه الثقافي من خلال استخدام البورتريه العماني وتعزيز الاستفادة من تقنية الاستنسل والشاشة الحريرة في انتاج الاعمال .

وتحدد مشكلة البحث في التساؤل التالي

هل يمكن استلهام الخصائص الثقافية العُمانية، بإسقاطها على فن الصورة الشخصية لإنتاج ضربٍ من (البورتريه العماني)، من خلال المزواجة بين تقنيتي الاستنسل والشاشة الحريرية، لإنتاج أعمال فنية ذات مداخل طباعية متنوعة؟ إذا ما تم تعزيز مُدرَكات الطالب بغزارة المثيرات الفنية التعبيرية لهذا الفن والاساليب الادائية المتنوعة لفن الطباعة اليدوية، من جانب، وتعزيز صلته بمنابع تراثه الثقافي الوطني، من جانبٍ آخر؟

هدف البحث

- تعريف الطالب بجماليات فن البورتريه، وبالتعبيرات الفنية التي يمكنه توظيفها بالأساليب الأدائية المختلفة في مجال الطباعة اليدوية.

أهمية البحث

- الكشف عن الإمكانيات الفنية والجمالية في تقنيتي المزاوجة بين الاستنسل والشاشة الحريرية
- إثراء فن الصورة الشخصية بنمط من البورتريه العماني ذي الخصوصية، من خلال أعمال فنية طباعية متعددة المُدخَلات.
- تُعَدُّ المادة البحثية بمثابة دراسة مُعينة للطالب على إدراك كوامن خصوصية ثقافته، وتيسير استلهامه لجماليات البورترية العماني في أعمال منفذة بتقنيه الاستنسل والشاشة الحريرية .

حدود البحث:

يقتصر البحث مكانيًا على طلاب جامعه السلطان قابوس بقسم التربية الفنية، يقتصر زمنيًا على طلاب مرحلة البكالوريوس مقرر الطباعة اليدوية خلال العام الجامعي 2023 - 2024، حيث تم تنفيذ الاعمال في يقارب 8 اسابيع دراسية (أربع ساعات في كل أسبوع). كما يقتصر البحث تقنيًا على طريقتَي الاستنسل والشاشة الحريرية.

فرض البحث

تفترض الباحثة أن استلهام الطلاب للبورتريه العماني في أعمالهم الطباعية من شأنه ان يُفضي إلى إثراء التعبيرات والملامس البصرية، وكذلك إلى تنويع المضامين الرمزية لكل عمل منفذ بطريقتَي الاستنسل والشاشة الحريرية.

منهجية البحث

يتبع هذا البحث المنهج التجريبي من خلال استلهام الطلاب أفكارهم وتصميماتهم بتقنية الاستنسل والشاشة الحريرية، للاستفادة من البورتريه العماني في أعمالهم الفنية، بالإضافة للدراسة التحليلية الاستكشافية للإنتاج الفني وربطها بأهداف البحث، كما يتضمن البحث أُطُرًا نظرية وتاريخية وتقنية، سواء لفن البورتريه، أو لطُرُق لطباعة اليدوية (الاستنسل، الشاشة الحريرية)، وكذا لمسارات فن الصورة الشخصية في الفن العُماني الحديث والمعاصر.

مصطلحات البحث

البورتريه

والأصل الأول لكلمة بورتريه فرنسي، ومعناها يدل على صورة أو فن، لكن في الوقت الراهن أصبح تداول هذه الكلمة معروفا في عالم التصوير للتعبير عن تصوير الاشخاص أو تصويروجوه الأشخاص (Shaker ,2021)

وهدف هذا الفن إظهار ملامح الوجه وتقسيماته وتعبيراته الفنية سواء كان مصورًا أو مرسومًا أو مطبوعًا أو منحوتًا. وهو ينقسم، من حيث الاصطلاح، وكذلك من حيث الممارسة الفنية، إلى نوعين أساسيين، هما: الصورة الشخصية، والصورة الذاتية، واللتَين عَرَّفهما "معجم مصطلحات الفنون الجميلة"، الصادر عن "مَجمَع اللغة العربية" بالقاهرة على النحو التالي:

الصورة الشخصية / بورتريه Portrait:

رسم ملامح فرد ما، حيًّا أو ميتًا أو متخيلاً، بإظهار سماته المادية أو المعنوية، على نحو يؤدى فيه الوجه والتعبيرات الانفعالية للشخصية المصورة دورًا جوهريًّا. وتتعدد مجالات تنفيذها بتعدد مجالات الفن التشكيلي؛ من تصوير ورسم ونحت وحفر. وتقتصر الصورة الشخصية في الأغلب الأعم، على تشخيص الفرد من الرأس حتى أسفل الصدر، وهناك نوع آخر يقتصر على تشخيص الرأس فقط، كما أن من أنواعها الصورة النصفية Half-length portrait التي تظهر بها الأيدي، والصورة الكاملة full length portrait التي تصور البدن بأكمله. (Mongy., Shousha, Fadl, 2016).

الصورة الذاتية Self Portrait

صورة شخصية يرسمها الفنان أو يصورها أو ينحتها لنفسه، مجسدًا فيها ملامحه وسماته الذاتية، وهي على هذا سيرة ذاتية مصورة، تقوم على علاقة الفنان بذاته وتعكس إحساسه بنفسه وتصوراته عنها، بالإضافة لكونها تحليلاً استبطانيًا للذات. ومن أوائل الأعمال التي ظهر فيها هذا النوع من الصور: الصورة الذاتية للفنان المصري القديم "ني عنخ بتاح" (1300ق.م)، وهي نحت بارز على الحجر محفوظ حاليًا بالمتحف المصري بالقاهرة. وقد درج بعض فناني عصر النهضة على رسم صورهم في أسفل لوحاتهم بمثابة توقيع عليها. (Mongy, Shousha, Fadl, 2016).

الأيقونوغرافيا Iconography

هي قائمة الموضوعات التي تعنى بها حضارة من الحضارات، أو يشغل بها عهد من العهود أو يعالجها فنان من الفنانين. ومن ثم فهي تختلف عن قائمة المنجزات الفنية التي تشمل عدد الصور والتماثيل أو الأعمال التي تمت خلال حضارة من الحضارات أو عهد من العهود أو بواسطة فنان معين. وهي كذلك كل ما يختص بموضوع فني مصور تصنيفًا ووصفًا، وقد تدل أيضًا على ذلك البورتريهات والصور واللوحات المطبوعة التي تعرضت لشخصية بارزة في أحوالها المختلفة. (Okasha، 1987،).

الطباعة بالاستنسل : Stencil printing

تتلخص الطريقة الطباعية بالاستنسل فى تفريغ الزخارف على ورق مقوى او شريحة من الاستنسل من اجل نفاذ اللون حيث يستعمل هذا الوسيط الورقي او البلاستيكي لعزل الصبغة عن القماش ولهذا تغطى الاماكن التى لايراد تلوينها ، اما الاماكن المفرغة فهى التصميمات التى تطبع بالألوان المختلفة (Hamdy,2017)

الطباعة بالشاشة الحريرية : Silk Screen

الشاشة الحريرية مصطلح يتكون من كلمتين، هما: الشاشة (Silk) ومعناها حرير نسبة الى الحرير ذو المسام الدقيقة، وشاشة (Screen) وهي الشاشة الحريرية التي يتم شدها على الاطار الخشبي او المعدني وهناك عدة انواع للشاشة الحريرية وهي يعتمد على مساحة المسام المفتوحة لكل شاشة، ويتم معالجة الشاشة للسماح للألوان بالنزول على السطح المطبوع (Hamdy,2017)، بعد تغطية وعزل المساحات الاخرى اما بالمادة الحساسة او بالعزل عن طريق القناع الورقي او طرق الاخرى المتبعة .

ويُطلَق على هذا النوع من الطباعة كذلك اسم "الطباعة المُنفِذة" Serigraphy؛ وفيها "تُطبَع الألوان إما متجاورة أو متراكبة ـ حسب التصميم ـ باستخدام مجموعة من الشاشات الحريرية".

الإطار النظري للدراسة

فن البورتريه

إن المحرك الأساسي لفن البورتريه منذ العصور القديمة من خلال تزامنهم مع فكرة الخلود والتخليد للملوك أو النبلاء أو القسيسين، وكذلك تمثيل الاله في صورة منحوتات من مخيله العقل الانساني من خلال المعتقد الديني مع بعض الشعوب والحضارات القديمة هو من فن البورتريه، ومن بين هذه الحضارات الحضارة المصرية القديمة (Hassan,2021)

وقد تمثلت ظهر فن البورتريه بأوضح معانيه في الحضارة الإيرانية القديمة "من خلال شخصية أهريمان " Ahriman أو " أنجرامانيو "Angra Manyu إله الظلام والشر في الديانة الزرادشتية. وقد صاغه الخيال الفني صياغة متفردة، فالوجه آدمي ممتلئ ومستدير، إلا أن النابين شديدي البروز والقرنين الهلالين والأذنين شديدي الفرطحة قد أضفت على الملامح طابعاً بهيمياً بشكل ملحوظ" (منجي، 2006).

شكل رقم (1) " أنجرامانيو " أو " أهريمان " إله الظلام الزرادشتي – وسام من الذهب المطروق عثر عليه بمنطقة " أوكسوس " الأثرية – إيران – القرن الخامس ق. م.

كذلك يتضح الأمر نفسه في الحضارة الصينية القديمة، من خلال تجسيد "شخصية شيطان النقمة والعذاب في صورة ملك الجحيم " يانلو وانج " yanluo حيث جسدته الأعمال الفنية في صورة رجل في منتصف العمر، متين البنيان مفتول العضلات، ذي وجه غاية في القسوة قد جحظت عيناه وبدت أسنانه وانتشر شعره للأعلى في خصلات أفعوانية، كما سالت دماء خضراء من قمة رأسه". (Mongy، 2006).

شكل رقم(2) ملك الجحيم الصيني " يانلو وانج " – نحت من السيراميك الملون – الحضارة الصينية – القرن السادس عشر.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1293
Najlaa Al Saadi, Yasser Mongy , Eslam Heiba , Badar Almamri , Salman Al Hajri: The aesthetics of Omani portraiture using stencil and silkscreen styles among students of the Art Education Department at Sultan Qaboos University.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

وتتضح أهمية البورتريه كذلك في فنون الثقافات البدائية، حتى ما زال موجودًا منها في أقاليم أوروبا الشمالية، والتي ما زالت رواسبها ملموسة في الفنون الإقليمية الشعبية.

ويوضح (شكل رقم 3). وهو قناع احتفالي تقليدي متوارث القديمة كائناً غيبياً شريرا يتميز بكثافة ملحوظة في شعره الأشعث – ربما لبرودة المنطقة – كما يتميز ببروز أنياب حادة من الفم الفاغر، كما يلاحظ نفس الاستخدام لمظهر الأنف المعكوف والعينين الضيقتين الغائرتين كعلامات للشخصية الشريرة" (Mongy، 2006).

شكل رقم(3) قناع احتفالي من مقاطعة " لوتشنتال " Lotschental، سويسرا. مصدر الصورة: Maurice Bessy – Magic & the Supernatural – Spring Books – New York – 1972 – p.21

أ- فن البورتريه في الفن العالمي

أما في أعمال الفن العالمي، فقد مَثّلت الصور الشخصية، وكذلك الصور الذاتية، فرعًا مهمًا من الفروع التي انشغل بمعالجتها واستلهامها عدد يصعب إحصاؤه من الفنانين، في مختلف المدارس والاتجاهات الفنية، وفقًا لأسلوب كل فنان، ووفقًا لاعتبارات عصره الجمالية والفكرية.

وقد رصد الباحثان (منجي، والمعمري) ذلك في عدد من الأعمال الفنية، التي عبرت عن فكرة "الذات الإنسانية" من مدخل نفسي، ومن هذه الأعمال: عمل تصويري بعنوان "صورة ذاتية في مرآة محدبة" Self-Portrait in a convex mirror، للفنان الإيطالي "بارميجيانينو" Parmigianino (1503 – 1540)، الذي رسم لنفسه صورة ذاتية Self-Portrait على لوحة خشبية مستديرة محدبة.

ووفقًا لتحليل الباحثَين، فإن "هذا العمل يعكس دلالةً رمزية؛ إذ يتبيَّن المتلقي في لوحة "بارميجيانينو" سيطرةً كاملةً من قِبَل الذات على عالمها؛ فاليد التي تواجه المتلقي في المقدمة بحجمٍ مَنظوريّ مبالغٍ فيه، توحي بإدراك الذات لقيمة هذه اليد الموهوبة، التي حققت لصاحبها الثراء والشهرة في سن مبكرة". Mongy, Al-Mamari ,2023).

شكل رقم (4) بارميجيانينو: صورة ذاتية في مرآة محدبة، ألوان زيتية على سطح خشبي مستدير محدب، 1524. مصدر الصورة: Wikipedia. Retrieved August 9, 2023, from https://io.m.wikipedia.org/wiki/Arkivo:Parmigianino_Selfportrait.jpg

كما أن فكرة "تحولات المَصير فتعكسها من القرن السابع عشر إحدى لوحات الصُوَر الذاتيةSelf-portrait ، الفنان الهولندي "رمبرانت(1606 – 1669) Rembrandt "، رسمها لنفسِه فيما بين عامَي 1665 و1669. ويظهر معظم جسد الفنان في منتصف المسطح التصويري، وقد أُحيطَ من جانبَيه بخطَّين قَوسِيَّين. ويرى الباحثان "أن التأويل النفسي لهذين القوسَين المحيطَين بالفنان هو الأجدر بالنظر، من حيث كونهما يرمزان إلى حالة من حالات القلق التي اختبَرَها الفنان حول مصيره الشخصي. ومما يؤيد ما يذهب إليه الباحث: أن العمل الذي تظهر فيه هذين القوسَين كان من أواخر الأعمال التي نفذها الفنان قُبَيل وفاته مباشرةً، وبعد أن عاش سلسلة من النوازل المادية والعائلية، التي أفضَت إلى معاناته من العوز، انزوائه في الظل بعد أن كان يتمتع بشهرة كبيرة وثراء واسع".(Mongy, Al-Mamari ,2023)

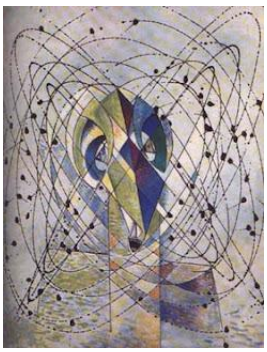
شكل رقم (5) رمبرانت: صورة ذاتية، ألوان زيتية على قماش، 1665-1669، من مقتنيات متحف Kenwood House بلندن. مصدر الصورة: Wikimedia Commons. (لا توجد سنة). [صورة]. استرجع من https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Self_Portrait_with_Two_Circles.jpg

وقد مَرّ التعبير عن الوجه الإنساني في الفن المعاصر الحديث بتحولات جذرية نتيجة العولمة والتطور التكنولوجي والذكاء الاصطناعي في الرؤية والمفهوم والتفسير والمعالجات الفنية التشكيلية والتعبير عن الوجه الإنساني بمختلف المجالات الفنية ساهم في تنمية الفكر الإبداعي والابتكاري للفنانين، فأصبح لكل فنان فكره الإبداعي الخاص به، الذي يعبر عن الصورة الشخصية بالطريقة التي يحاول فيها أن يوصل

للمتلقي علاقته المخفية والضمنية بهذه البورتريه فإن الابداع التشكيلي هو نتاج تفاعل الانسان والبيئة المحيطة وتداعيات أفكاره وعقائده الناتجة من امتزاج عواطفه بمكوناته فجذور اي يفكر يستمده الفنان من البيئة المحيطة به ، فمثلا هناك كوكبة كبيرة من الفنانين العالمين الذين اجتازوا الخطوط الامامية في فن البورتريه منهم الفنان فان جوخ، بيكاسو، "إدفارد مونك"، و"آندي وارهول"، وغيرهم من الفنانين الذين اشتهروا في هذه الفن تأثروا بالبعد الثقافي والنفسي والبيئي الذي عاشوا فيه برغم اختلاف الحقب الزمنية بينهم وبرغم اختلاف المدارس التي ينتمون اليها واختلاف الاسلوب والصياغات الفنية التشكيلية التي يعبروا بها، ولكنهم اجتمعوا كلهم في علاقتهم بفن البورترية والتداعيات الفكرية التي يرتبطوا فيها مع العمل الفني المنتج من اجل الوصول الى فكر بعينه وتفرد في الاساليب الفنية والتعبيرية لتحقيق ما يصبوا إليه . فنلاحظ هذا في عمل الفنان "إدفارد مونك" في لوحة الصرخة اختلاف الاسلوب والصياغة التشكيلية حيث تعد لوحة "الصرخة " من أكثر لوحات "مونك" تعبيرية يلاحظ فيها الاشكال والالوان والمنحنيات الخاصة به والغموض والرمزية التي تعكس الواقع المرير للألم الإنساني وما يعانيه الانسان من عزلة في هذا العالم المترامي الأنحاء (شاكر، 2021).

ومن النماذج العالمية المهمة، التي تمثل معالجة غير تقليدية للصورة الشخصية في الفن الحديث: عمل اللفنان السريالي "ماكس إرنست (1891 – 1976) Max Ernst "، بعنوان "شاب مفتون برحلة ذبابة غير إقليدية " Young Man Intrigued by the Flight of a Non-Euclidean Fly

وقد توصل الباحثان من خلال التحليل إلى أن "تداخُل الأشكال الدَوَرانيّة والبيضاوية، في المقابل، في العمل السريالي دالًّا على التَشَوُّش الناجم عن مراقبة الشاب لحركة الذبابة". ((Mongy, Al-Mamari 2023).



شكل رقم (6) - ماكس إرنست: شاب مفتون برحلة ذبابة غير إقليدية، ألوان زيتية وألوان مينا على قماش، 1942 ومُعاد تنقيحه 1947، من مقتنيات متحف "قاعة هامبورج للفنون" Hamburger Kunsthalle، هامبورج، ألمانيا.

مصدر الصورة: Pavlopolous, T. (2010). The Mathematics of Max Ernst. [صورة]. استرجع من /https://pavlopoulos.wordpress.com/2010/12/27/the-mathematics-of-max-ernst

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1293
Najlaa Al Saadi, Yasser Mongy , Eslam Heiba , Badar Almamri , Salman Al Hajri: The aesthetics of Omani portraiture using stencil and silkscreen styles among students of the Art Education Department at Sultan Qaboos University.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

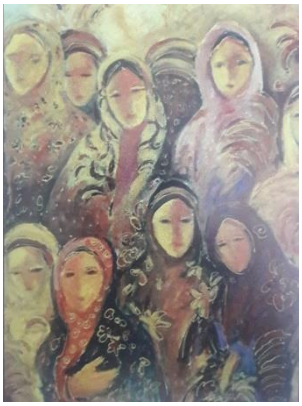
ب- فن البورتريه وحضوره في الفن العماني المعاصر

هناك عدد من الفنانين العمانيين على الساحة التشكيلية العمانية استلهموا البورتريه العماني في اعمالهم الفنية نظرًا لإيمانهم بان البورتريه العمانية له تعبيراته مميزة ذات هويه عمانية خاصة بالشخصية العمانية سوى أكان البورتريه العماني رجل أو امرأة او طفل او فتاه

يتضح هذا المَنحى لدى الفنانَين العُمانيَّين الرائدَين: "أنور سونيا"، و"رابحة محمود"، وذلك حين تتمركز بعض الشخوص النسائية في مركز التكوين، مع وضوح الوجه واتخاذه وضع المواجهة مع المتلقي، حتى في حالة وجود شخوص ملثمة أو نساء يرتدين أنماط الحجاب التي قد تخفي جزءًا من الوجه؛ حيث يصير الوجه في هذه الحالة في حالة وسيطة بين الغياب والحضور، لِتَصيرَ الوجوه بؤرًا تستقطب انتباه المُتَلَقّي، (الشكلان رقم 7 و8).

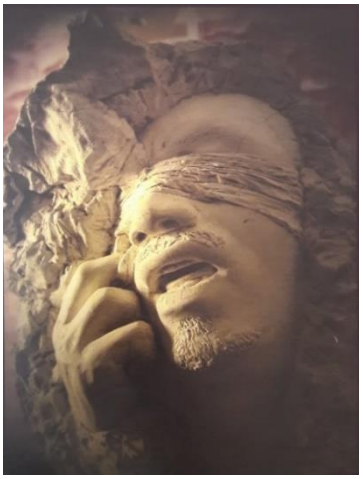
شكل رقم (7) أنور سونيا، نساء عُمانيات، ألوان زيتية على قماش. شكل رقم (8) رابحة محمود، "عُمانيّات2"، ألوان زيتية على قماش.

ثم تأتي بعض التكوينات، التي يعمَد فيها الفنانان إلى توزيع الشخوص النسائية في صَفَّين أو أكثر، بحيث تصبح جميعُها في مواجهة المتلقي، مما يذَكِّر المتلقي ببعض التجمعات النسائية، التي تتراصّ في المواسم والأعياد الشرقية، لأداء بعض الأغنيات التراثية، أو للانخراط في رقصاتٍ احتفالية تقليدية. وهذه المواجهة في حد ذاتها، على رغم وضوح الأجساد كاملة، تمنح الوجوه الموزعة في مساحة العمل زخمًا كبيرًا، يعززه التكرار والتقارُب والازدحام، ليزيد من أثره التعبيري (الشكلان رقم 9 و10).



شكل رقم (9) أنور سونيا، احتفال نسائي عُماني، ألوان زيتية على قماش. شكل رقم (10) رابحة محمود، نساء عُمانيات، ألوان زيتية على قماش.

كما نجد لدى بعض الفنانين العُمانيين تَوَجُّهًا صوب البحث في فن البورتريه وفقًا لمفاهيم مستقاة من تأمل أغوار الوجدان الإنساني، بأساليب تمزج بين التعبيرية Expressionism والرمزية Symbolism، وتختلط فيها أفكار تتعلق بقضايا من قبيل: القهر، والألم، والعذابات الجسدية، وهواجس النفس الباطنة. وتُعَدّ بعض أعمال الفنان العُماني "خميس الحنيني" النحتية نماذج لمثل هذا الاتجاه، الذي تلعب فيه الوجوه المعذبة أدوار البطولة في العمل كَكُلّ (شكل رقم 11، ورقم 12).



شكل رقم (11) خميس الحنيني، "خميس"، عمل نحتي من قالب مأخوذ لوجه الفنان. شكل رقم (12) خميس الحنيني، عمل نحتي من قالب مأخوذ لوجه الفنان.

أما الفنان "عبد المجيد جان"، فيعتمد في تجاربه الجرافيكية، التي عالج فيها فن البورتريه، والمنفذة بوسائط الحفر البارز كذلك، على استلهام أشكال البراقع النسائية العُمانية (شكل رقم)، التي تُعَدُّ مظهرًا من بين أهم مكملات المظهر التقليدي للمرأة البدوية العمانية في شرق عمان، وبخاصةٍ لدى نساء القبائل البدوية في منطقة "الشرقية". وبالإضافة لتلك العناصر والمفردات البصرية، يعتمد "جان" في صياغاته الجرافيكية كذلك على معالجة ملامح الوجه البشري (شكل رقم 13)، وبخاصةٍ تلك التي تميزها سمات السِحنة المحلية بمميزاتها العِرقيّة الضاربة في عمق التاريخ (شكل رقم 14).

(Mongy, Y. ., Al-Hajri, S. ., & Al Saadi, N., 2021)

شكل رقم(13) عبد المجيد جان، وجوه عمانية، حفر بارز على خامة اللينو، 1999.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1293
Najlaa Al Saadi, Yasser Mongy , Eslam Heiba , Badar Almamri , Salman Al Hajri: The aesthetics of Omani portraiture using stencil and silkscreen styles among students of the Art Education Department at Sultan Qaboos University.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

شكل رقم (14) عبد المجيد جان، وجوه عمانية، حفر بارز على خامة اللينو، 1999.

شكل رقم(15)عبد المجيد جان، وجوه عمانية، حفر بارز على خامة اللينو، 1999.

كذلك فقد اتجه بعض الفنانين العمانيين إلى معالجة موضوعات ذات صلة بفن البورتريه، أو على أقل تقدير يُستَحَضر الوجه الإنساني فيها على نحوٍ مؤثر، ليطرحوا من خلال ذلك قضايا يغلب عليها التَوَجُّه المفاهيمي Conceptual؛ وهو ما يُلاحَظ في عددٍ من أعمال الفنان العُماني "حسن مير"، الذي يتميز بِكَونِه فناناً مُجَرّباً، دائم الاستكشاف والبحث.

وفي ضوء ذلك، يمكن فهم بعض الموضوعات التي عالجها "حسن مير" في أعماله – برغم وسائطها المعاصرة – كالموت، والروحانية، والقلق، والتغريب، والهوية، والغموض، وهو ما تُلَخِّصه إلى حدٍ كبير تجربتُه الفوتوغرافية/ الرقمية "بيت جدي/ ذاكرة متحطمة" 2009؛ حيث يغيب الوجه الإنساني في بعض الأعمال، ليتيح مجالًا لطرح العديد من الأسئلة لدى المتلقي (شكل رقم 16).

شكل رقم (16) حسن مير، من مجموعة"بيت جدي/ذاكرة محطمة"، معالجة رقمية لمجموعة صور فوتوغرافية، 2009

الطباعة اليدوية

تتشعب أساليب الطباعة اليدوية في البحث الحالي ما بين الطباعة بالاستنسل والطباعة بالشاشة الحريرية. وتهدف هذه الأساليب إلى طباعة الشكل المرسوم أو المصور على القماش. ومعظم طرق الطباعة اليدوية بمعناها الواسع والمثري تستهدف إحداث تأثيرات لونية موضعية في علاقات فنية تشكيلية ذات قيمة جمالية على السطح القماشي المطبوع.

الطباعة بالاستنسل

فن الطباعة بالاستنسل فن قديم قدم الكهوف، ورغم تعدد الآراء واختلافها حول البدايات الأولى للطباعة بالاستنسل، إلا أن آثار الإنسان البدائي على جدران الكهوف تعطي مؤشرًا للمؤرخين والباحثين إلى استخدام الإنسان الطباعة على الكهوف منذ عام (25,000 ق. م) بكهوف فرنسا وإسبانيا، حيث عثر على قرابة مائتي مطبوع يدوي على جدران كهوف (جارجاردس الفرنسية) (طواها، واخرون. 2014)

وتتنوع أساليب الطرق الادائية للطباعة يالاستنسل تبعًا لتنوع الأدوات والخامات المستخدمة فى الطباعة، ونتيجة لتنوع الطرق الأدائية تتنوع التأثيرات الملمسية، والتي تعطي إيحاءات متنوعة ما بين القِدَم، والشفافية، تلك الخصائص التي تذكر المتلقي نوعًا ما ببعض الخصائص البصرية المميزة للأعمال الفنية العتيقة، إذ إن كل طريقة تنتج تأثيرات ملمسية متمايزة عن غيرها، والجمع بين أكثر من طريقة يثري العمل الفني المطبوع مِن ثَمّ. ويعد المدَقّ من أوائل طرق طباعة الاستنسل، وكذلك طريقة الطباعة بالاسفنج، والتي تستعمل كبديل للمدق لسهولتها ولتأثيراتها التنقيطية المتميزة، وهي تعتبر من أكثر الطرق شيوعًا واستخدامًا في طباعة المنسوجات، وتساعد في تحقيق تأثيرات فنية من ظلال، وشفافية، وتراكُب وتداخُل لوني في عناصر العمل ومفرداته، وإظهار الأشكال المجسمة عن طريق توزيع القِيَم الظلية واللونية الداكنة والزاهية، أو توزيعات الظل والنور (حمدي، 2017)

طرق الطباعة بالاستنسل

طريقة البخ والرش:

وتتلخص فى وضع عناصر ووحدات على القماش فى توزيعات معينه ثم ترش الألوان حول هذه الأشكال وفوقها، ويراعى الدقة عند إستخدام هذه الطريقة، حيث إن المبالغة فى رش هذه الألوان يعمل على تسريبها تحت الأشكال مما يسبب تشويهًا لأشكال العناصر.

وتستخدم طريقة الطباعة بالبخ فى طباعة المساحات الواسعة، حيث غالبًا ما تتخذ كخلفيات للتصميمات المطبوعة بالطرق الأخرى، كما تسهم فى ربط الوحدات المطبوعة بعضها ببعض. وهناك طريقتان للطباعة بالبخ وهما: بخ أو رش الصبغات داخل الوحدات المفرغة، والأخرى البخ حول الأشكال والخروج منها إلى خارج حدود كل وحدة بصرية.

طريقة التفريغ:

تتمثل هذه الطريقة فى رسم الوحدات المراد طباعتها على ورق مقوى، أو ألواح بلاستيكية، أو ألواح رقيقة من المعادن. ويتم تفريغ هذه الوحدات بمقاطع عازلة. ويجب ترك فواصل بين أجزاء التصميم لتعمل على تماسك أجزائه. كما يجب عدم قطع خطوط طويلة المدى بدون فواصل. ويتم التفريغ عن طريق إحدى

طرق القطع بآلات حادة، وتتم عملية الطباعة باستخدام فرشاة خاصة تسمى "مدق الاستنسل"، تتعدد مقاساتها وفقًا لمساحات الوحدات المراد طباعتها. كما يمكن استخدام قطع من الاسفنج بأحجام مختلفة، ويتم غمسها في ألوان الطباعة ثم الضغط بها حول الوحدات المفرغة أو داخلها، مع الضغط بها رأسيًا فوق السطح المراد طباعته على أبعاد متساوية من هذا السطح. كما يجب أن تكون ضربات الاسفنج بشكل متقارب حول الوحدات المفرغة، وتُستخدَم ملونات وأصباغ ذات قوام سميك لتنفيذ هذه الطريقة.

من خصائص الطباعة بأسلوب الاستنسل:

1- قلة التكاليف وسهولة الاستخدام، مما يمَكِّن من تطبيقها في كل المراحل التعليمية.
2- تتسع لجميع الأغراض والأسطح الطباعية، كما تلائم العناصر الزخرفية المختلفة.
3- يؤدي التحكم في كثافة اللون ودرجاته إلى إمكانية تحقيق الإيهام البصري بالتجسيم، والتسطيح، والتراكُب، والشفافية والتداخل، مما يساعد على تحقيق مستويات بصرية متعددة داخل العمل الفني.
4- يمكن من خلالها مزج الألوان وتداخلها على السطح الطباعي بشكل تدريجي وداخل المساحة الواحدة، مما يحدث تأثيرات فنية عديدة.
5- تساعد بسهولة على تحقيق أسس التصميم، كالتكرار والوحدة والإيقاع، حيث يمكن – على سبيل المثال - تناول طرق التكرار بشكل مرن ومتشبع مما ينتج عنه ابتكار أنظمة بصرية جديدة. (حمدي ، 2017)

الطباعة بالشاشة الحريرية

تعتبر الشاشة الحريرية من طرق الطباعة اليدوية المتميزة في إمكاناتها التشكيلية لتحقيق معالجات تصميمية طباعية تتسم بالقيم الجمالية والتقنية العالية، وهي تعد التطور الطبيعي للطباعة بالاستنسل، إذ تتميز الشاشة الحرارية بدقه تفاصيلها. كما تتميز بخاصية التنوع التكراري للمفردة الشكلية والوحدة الشكلية (محسن، 2023). وقد ابتكر اليابانيون هذه الطريقة واستخدموها في زخرفة وتصاميم منسوجاتهم، وأول أصول هذه الطريقة عرفت على نطاق فني واسع في مدينة ليون بفرنسا عام 1850 م، ثم تبعها بعد ذلك ظهورها في بقية الدول الأوربية، وفي مقدمتها سويسرا وألمانيا، كما ظهرت للمرة الأولى بشكل ملحوظ في أمريكا بعد الحرب العالمية الثانية؛ حيث تم استخدامها للطباعة على أجسام الطائرات الامريكية، لتمييزها بشعارات خاصة عن طائرات الدول الأخرى أثناء القتال. كما استُخدِمَت الشاشات الحريرية لطباعة الأثاث، ثم تم تطويرها من قبل الإنجليزي "صامويل سيمون" Samuel Simon في بريطانيا، لتشمل خصائص وإمكانيات أحدث وأكثر تنوعًا، وبذا بدأ استخدامها في تنفيذ الأعمال الفنية.

ويُطلَق على الطباعة بالشاشة الحريرية كذلك اسم الطباعة المُنفِذة، او الطباعة المسامية، لأن فكرتها تعتمد على نفاذ العجائن الطباعية من نسيج مسامي مشدود على أطار من الخشب أو المعدن، وتُعالَج بطرق مختلفة بحيث تترك مساحات مفتوحة لمرور المادة الملونة (الحبر الطباعي) من خلالها إلى السطح المراد طباعته، أما المساحات الأخرى فتمنع تسرب اللون لأنها مغلقة بوجود مواد عازلة وذلك يتم تبعا للتصميم المراد تنفيذه (محمد، 2002) .

تنوع تقنيات الطباعة بالشاشة الحريرية:

تتنوع تقنيات الطباعة بالشاشة الحريرية تبعًا لنوع العوازل (الأقنعة) Masks المستخدمة في تغطية قماش الشاشة الحريرية، وفقًا لطرق عديدة ومختلفة، يتم اتباعها لعمل المنتج الطباعي بالتصميمات المراد تنفيذها على مختلف درجات نفاذية الشاشة الحريرية (المناعات)، وهذه المناعات تتحقق وفق تصميمات مسبقة تحتوي على علاقات خطية وملمسية ولونية. ويتوقف اختيار إحدى طرق الطباعة بالمناعة بالشاشة الحريرية على نوع العمل الفني وتصميماته والانتاج الطباعي المراد تحقيقه، وهو ما تم تطبيقه في البحث الحالي بالتجربة في حدود الممارسات اليدوية والإمكانيات الميسرة في تدريس مقرر طباعة المنسوجات. ومن أهم الأساليب المشار إليها:

1. **الشاشة الحريرية بالمادة الحساسة**: وتكون فيها عملية العزل – تحديد القناع - من خلال المادة الحساسة، عن طريق طلاء الشاشة الحريرية بمادة شبه جيلاتينية حساسة للضوء ثم تترك الشاشة لتجف في غرفة مظلمة، ويجهز التصميم المراد طباعته على شفافة ويشترط أن يكون الرسم أو التصميم معكوسًا.
2. **الشاشة الحريرية بالرسم المباشر**: ويكون عزل القناع بالرسم المباشر على الشاشة بواسطة مواد صمغية تغلق فيها الأجزاء التي لا يراد نزول اللون منها، ويبقى التصميم المراد طباعته هو المفتوح.
3. **الشاشة الحريرية المفتوحة**: ويُستَخدَم فيه قناع ورقي في تغطية أجزاء من الشاشة، ومن هنا كانت تسمية هذا الأسلوب بالشاشة المفتوحة.

دراسة النتائج العملية للطلاب

بعد الانتهاء المراحل التجريبة الأولى، بمختلف تقنيتي الطباعة بالاستنسل والشاشة الحريرية – وهي المراحل التي تم من خلالها تنفيذ زوايا مختلفة للوجوه البشرية بصفة عامة - تم تطوير الفكرة إلى كيفية استلهام الخصائص الثقافية للصور الشخصية العُمانية (البورتريه العماني)، من خلال الطرق المتنوعة للطباعة على القماش القطني، وذلك بعد التقاط العديد من الصور الشخصية للطلاب أنفسهم، أو التقاط صور لوجوه أشخاص من المجتمع العماني ، ونوع الطالب في نتائجهم بين الطباعة بالاستنسل بمختلف الطرق الادائية التي جمعت بين التفريغ الشرائح البلاستيكية او الورق وبين البخ والورش ، اما الشاشة الحريرية فاتجة الطلاب الى استخدام الشاشة الحريرية المفتوحة من خلال استخدام القناع الورقي للعزل و لتغطية اجزاء معينة من مساحاةالعمل ولأظهار اجزاء اخرى . فكانت النتائج كما يأتي:

استُلهِمَت فكرة العمل في الشكل (17) من صورة شخصية لشاب يرتدي الزي العماني التقليدي _ وهو من تصوير الطالبة لأحد أقاربها وتم تنفيذ العمل بالطباعة على مسطح قماشي.

ويُلاحَظ توجه الطالبة إلى الدمج بين تقنيتي الطباعة بالاستنسل والطباعة بالشاشة الحريرية، من خلال تنوع الطرق الأدائية المتنوعة المتبعة في كلٍ من الاستنسل حيث استخدم طريقة التفريغ ومن ثم توزيع اللون عن طريق الاسفنجة من خلال توزيع الدرجات اللونية والظل والنور للون اما الشاشة الحريرية

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1293
Najlaa Al Saadi, Yasser Mongy , Eslam Heiba , Badar Almamri , Salman Al Hajri: The aesthetics of Omani portraiture using stencil and silkscreen styles among students of the Art Education Department at Sultan Qaboos University.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

فاستخدم الشاشة الحريرية المفتوحة في الخلفية وفي اجزاء من الملابس ، والاستفادة من نتائج المزاوجة بينهما، وتحقيق الحركة الخطية، والتشَبُّع اللوني، والتنوع الملمسي، من خلال الاعتناء بإظهار تفاصيل الطَيّات المميزة لطريقة ربط غطاء الرأس.

شكل رقم (17) (عهد المياحية) بورتريه لشاب عماني على القماش (مساحة العمل 40 X 50 سم)

أما في الشكلَين (18 و19)، فقد استلهم الطالبَين عملَيهما من ملامح الطفولة وبراءتها، ومن ابتهاج الطفل بالحياة. ويُلاحَظ في العمل الأول ارتباط الطفلة العمانية بالحياة البرية المَحَلّيّة، من خلال انتقاء لحظة حملها لأحد الحيوانات الأليفة، مما يُظهِر وثاقة علاقة الطفل ببيئته، وارتباطه بمكونات الحياة الزراعية المزدهرة في مناطق متعددة من السلطنة. وفضلًا عن ذلك، فقد وقع اختيار الطالب على طفلة ترتدي نمطًا من الثياب الشائع ارتداؤها في مثل تلك المناطق، والتي أضفت ألوانها القوية نوعًا من التضاد Contrast الحيوي مع مساحة الأخضر الموجودة بالخلفية. وقد نُفذ هذا العمل كذلك من خلال دمج تقنيتي الطباعة بالاستنسل عن طريق التفريغ على شرائح البلاستيك وايضا استخدم شرائح الورق وتم اسقاط اللون عن طريق الاسفنجة وايضا استخدم تقنية الشاشة الحريرية المفتوحة من خلال العزل الورقي .

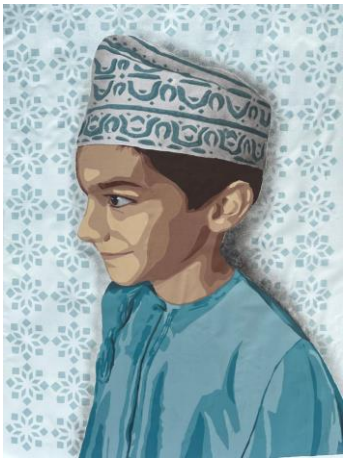
أما في العمل رقم (19)- وهو عبارة عن بورتريه لطفل يرتدي الزي العماني، وتظهر من خلال ذلك تفاصيل الثوب التقليدي مع غطاء الراس المسمى بالكمة - فيُلاحَظ في العمل انتقاء الطالب للقطة الجانبية Profile، التي التقطها للطفل، مما أدى لتعزيز التعبير عن امتزاج الخجل بالفرح لدى الطفل. وقد اتُّبِعَ في هذا العمل نفس أسلوب المزج بين الطباعة بالإستنسل من خلال التفريغ الورقي لكل درجة لونية تم تشبيع اللون على القماش من خلال الاسفنجة والشاشة الحريرية المفنوجة استخدمت في الخلفية وفي بعض ملام غطاء الراس.

شكل (18) الطالب سعيد السليماني (مساحة العمل 40 X 50 سم) شكل (19) ونام الخاطرية (مساحة العمل 40 X 60 سم)

شكل (20) الطالب محمد الهاشمي (بورتريه شخصي على القماش)

(مساحة العمل 40 X 50 سم)

في العمل رقم (20) فقد اعتمد فيه الطالب على فكرة "الصورة الذاتية" Self-portrait، مستخدمًا صورته وهو يرتدي الزي العماني الرجالي التقليدي. وقد بدأ الطالب بالتقاط الصورة بآلة تصوير رقمية، ومن ثَم تم تحليل الصورة عن طريق برنامج Picsart إلى تدرُّجات لونية تسمح بتوظيفها من خلال الاستنسل، على شكل طبقات لونية من الداكن إلى الفاتح. واستخدم الطالب في تنفيذ هذا العمل أسلوب الاستنسل المفرغ على الورق والشاشة الحرارية المفتوحة، التي تم من خلالها العزل المفتوح باستخدام الورق ومن ثم سحب الدرجات اللونية بعد العزل.



شكل (21) الطالبة علياء اليحمدي(بورتريه لطفل على القماش)

(مساحة العمل 40 X 50 سم)

شكل (22) تقى الحجري (بورتريه لطفله)

(مساحة العمل 35 X 45 سم)

شكل(23) فاطمة الكلباني (بورتريه لطفله تحمل زهور) شكل (24) امنة السديرية (بورتريه لطفل)

(مساحة العمل 40 X 60 سم) طباعة على القماش

شكل (25) راوية الوائلية (بورتريه لطفل) شكل (26) ليالي العاصمي (بورتريه لطفله بالزي التقليدي

(مساحة العمل 40 X 60 سم) طباعة على القماش

أما الأعمال الطباعية من شكل (21) إلى (26)، فيُلاحَظ فيها اتجاه الطلاب إلى معالجة الصور الشخصية لأطفال من مناطق مختلفة من السلطنة، ما بين ذكور وإناث، يرتدون أنماطًا متنوعة من الثياب وأغطية الرؤوس، كما تتنوع لديهم مُكَمّلات الزينة، وطُرُق تصفيف الشعر، بما يعكس التنوع الثقافي المحلي المشار إليه في توطئة البحث. ويتضح ذلك على نحوٍ خاص من تنوع أغطية الرؤوس، ما بين "الكمّة" بتعدد زخارفها وتنوعها (الشكلان 21، 25)، وبين "المَصَرّ" (الشكل 24) وهو زي خاص بالرجال وهذا يدل على ارتباط الطفل بالمورث التقليدي العماني. وكذلك بالنسبة للبنات؛ ففي الشكل رقم (26) يُلاحَظ ارتداء الطفلة زينة الراس التقليدية العمانية التي تصنع من الذهب الخالص، والتي عادة ما تلبسها الطفلة في المناسبات والأعياد مع الزي العماني التقليدي.

كذلك فقد تنوعت تعبيرات وجوه الأطفال، بما يوحي بتنوع حالاتهم النفسية، ويتيح للمتلقي تخَيُّل الدوافع والأسباب التي أدت لتنَوُّع تعبيرات الوجوه ونظرات الأطفال.

ومن المُلاحَظ في هذه المجموعة من الأعمال أن التنوع الثقافي المشار إليه قد أدى إلى إثراء الدرجات اللونية والأنماط الزخرفية في كل عملٍ منها، وهو ما تمكن الطلاب من توظيفه من خلال دمج تقنيه الاستنسل بتنوع طرقعا الادائية مثل التفريغ الورقي الذي نلاحظه في العمل رقم (25) من خلال الملامس النقطية ذات اللون الاصفر ودمجها مع اللون الابيض من خلال الطباعة اليدوية عن طريق الاسفنجة والشاشة الحريرية المفتوحة التي ظهرت ايضا في العملين في الخلفية ، حيث انه كما هو واضح في العمل رقم (26) استخدمت في التدرج اللوني والظل والنور في الخلفية من خلال العزل الورقي لبعض المساحات اللونية واسقاط اللون عن طريق سحبه من خلال الشاشة الحريرية .

شكل (27) هبه اليحمدي (بورتريه لامراة عمانية)

شكل (28) مريم المعشني (بورتريه لامراه عمانيه)

(مساحة العمل 40 X 60 سم) طباعة على القماش

أما الشكلان (27،28) فيُلاحَظ فيهما استلهام الطالبتين عملَيهما من صور شخصية لامرأتين عُمانيتين تعكسان بملامحهما وتعبيراتهما الخصوصية الثقافية المحلية، والتي يعززها الزي التقليدي العماني، الذي يتنوع من شمال عمان إلى جنوبها بحسب كل منطقة.

كما تلعب المكملات دورًا تعبيريًا ودلاليًا مهمًا في أحد هذين العملين؛ إذ نلاحظ في الشكل رقم (28) - وهو بورتريه لامرأة من الجنوب العماني . وقد مزجت الطالبة في هذا العمل بين بعض سمات أحد الأعمال الشهيرة في تاريخ اتجاه "الفن الجماهيري" (البوب آرت) Pop-Art، وبين الطابع التراثي العماني، بأبعاده الثقافية والتاريخية، حيث تستمد الطالبة فكرتها من سياق تاريخي عماني، مقتبسةً فكرة العمل الطباعي من فكرة مشاركة نساء بعض مناطق الجنوب في حماية أنفسهن وأسَرِهن.

ومن جانبٍ آخر، كان في تكرار الطالبة لصورة المرأة أربع مرات في مساحة العمل، مع تغيير الخلفية اللونية في كل مرة، نوعٌ من الاقتباس الأسلوبي لعمل الفنان "آندي وارهول" Andy Warhol الشهير، الذي نفذه لصورة الفنانة السينمائية "مارلين مونرو". وقد أدى ذلك إلى إحداث نوع من المفارقة، بين مضمون العمل التاريخي

والتراثي، وبين أسلوب تنفيذه المتأثر بحركة فنية غربية قامت أفكارها على معالجة المفاهيم التسويقية والاتصالية الجماهيرية. أما في الشكل رقم (27) فيُلاحَظ اختيار الطالبة لصورة امرأة عمانية من مناطق شمال عمان، ترتدي الزي التقليدي وغطاء النسائي المسمى (الليسو)، وهو غطاء تقليدي تزخر فه الرموز البصرية والزخارف المتنوعة. وقد تم تنفيذ هذا العمل كذلك من خلال المزج بين أسلوبَي الاستنسل والشاشة الحريرية المفتوحة. ويُعَدّ العمل بذلك مثالًا يستكمل حالة التنوع الجغرافي والثقافي التي سبقت الإشارة إليها في العمل السابق، حيث يمثلان معًا نموذجين، أحدهما من جنوب عُمان والآخر من شمالها، بما يميز كل منطقةٍ منهما من خصوصية ثقافية تمثل مكونات حيوية في المجتمع العُماني بصفةٍ عامة.

النتائج التي توصلت اليها الدراسة:

- ثراء البورترية العماني بالقِيَم البصرية والتراثية، وبالتعبيرات الفنية التي استطاع الطلاب توظيفها وتحويرها بأسلوب المزاوجة بين الاستنسل والشاشة الحريرية، وربط العلاقات البنائية والتشكيلية، لعناصرها ومفرداتها، متمكنين بذلك من إعادة صياغتها في أعمال طباعية.
- تتميز النتائج الطلابية بمداخل مبتكرة، وحلول تشكيلية طباعية متنوعة، سواء من حيث إمكانيات الدمج بين تقنية الاستنسل والشاشة الحريرية، أو من خلال انتقاء ما يوائمها من نماذج محلية تعكس خصوصية الثقافة العُمانية وتنوعها.
- ساعدت الدراسة عددًا من الطلاب على الابتكار والتجرب، سواء في اختزال عناصر الصور الشخصية المستخدمة، أو في تحويلها من أصول فوتوغرافية ورقمية إلى أصول طباعية، من خلال تنوع الأساليب الأدائية، والتكرارات اللونية، وعلاقات الظل والنور، سواء باستخدام درجات اللون الواحد أو من خلال تعدد الألوان في العمل الطباعي.

التوصيات

- يوصي الباحثون بالتوسع في المقرارات العلمية لمجال الطباعة اليدوية لطلاب التربية الفنية والفنون الجميلة في الجامعات والكليات الفنية بالسلطنة، لتدريس مختلف التقنيات الطباعية بتنوع أساليبها الأدائية؛ لما لهذا المجال الفني من ثراء إبداعي وابتكاري من شأنه صقل قدرات الطلاب الفنون.
- يوصي الباحثون بتوجيه الطلاب إلى استلهام أفكار موضوعاتهم ومشروعاتهم الفنية من وحي البيئة التي يعيشون فيها، ومن مكونات الثقافة التي ينتمون إليها؛ لما لذلك من أثر في تأصيل الهوية القومية والتراثية التي تميز كل ثقافة وشعب، وهو ما تسعى إلى تحقيقه رؤية 2040 من خلال إحدى أولوياتها.
- يوصي الباحثون بتأسيس مراكز أكاديمية، ومراكز فنية شبابية، وجمعيات مهنية متخصصة في مجال الطباعة الفنية، تهدف إلى دعم الفنانين بالأُطُر العلمية والأكاديمية والتدريبية في هذا المجال، وتساعد في نشر ثقافة هذا الفن جماهيريًا.

Reference

1-Ahmed, A. Belbashir, A (2020) Portraiture in Fine Art: A semiotic and critical study of the duality of the aesthetic and functional dimensions, *Journal of Studies in the Humanities and Social Sciences, Center for Research and Development of Human Subjects*, vol. 3, no. 3, June, p. 407-375.

2- Hassan, Ragab (2021) Artworks of Contemporary Portrait Art: An Innovative Quote Source for Fashion Designers, *Journal of Architecture, Arts and Humanities, Arab Society for Islamic Civilization and Arts, Issue 29, September, p. 135- 119*

3- Hamdy, G (2017) Experimental approaches to pairing Between Islamic decorations and the art of visual deception to enrich printing curtains (an experimental study), *Cairo University, Faculty of Specific Education, unpublished master's thesis*

4- Mongy, Y. Al-Mamari, B (2023). The Jungian symbolic connotations of the human self's relationship with circular shapes, and their manifestations in the visual arts: (an interpretive (hermeneutic) approach). *Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences, (95), 221-253. https://doi.org/10.33193/JALHSS.95.2023.896*

5- Mongy, Y. (2006). Graphic treatment of the idea of Satan and symbols of unseen evil forces *(Unpublished doctoral dissertation). Faculty of Fine Arts, Helwan University, Egypt*.

6- Mongy, Y., Al-Hajri, S ., & 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*

7- Mongy, Y., Shousha, F., Fadl, S. (2016). *Glossary of Fine Arts "mʿğm mṣṭlḥāt ālfnwn ālğmyla"*, Cairo: The Committee of "Civilization Terms", *Academy of Arabic Language.*

8- Mohamed, N (2002) New experimental approaches to printing wall hangings with silk screen printing, inspired by the experimental school, *Master's thesis, Faculty of Specific Education, Ain Shams University, Egypt*

9- Mohsen, N (2023) Combining the two methods of silk-screen printing and thermal transfer to produce contemporary hangings inspired by popular art, *Scientific Journal of the Al-Amsia Misr Association (Education through Art), Volume 9, Issue 33, 148 -172*

10- Okasha, T. (1987). Renaissance Arts - Renaissance. Cairo: Egyptian General Book Authority.

11- Shaker, S (2021) The plastic and conceptual dimensions of contemporary portraiture as a means of confirming cultural identity .*Journal of Architecture, Arts and Humanities, Arab Society for Islamic Civilization and Arts, Volume 28, 326- 342.*

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1268

Mental flexibility and Its Relationship to Academic Achievement Among Students of Art Education Department

Naglaa Khudair Hassan [a1]

[a] *Department of Art Education - College of Fine Arts - University of Baghdad*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 21 August 2023
Received in revised form 29 August 2023
Accepted 11 September 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
mental flexibility
academic achievement

ABSTRACT

The current research dealt with the nature of the relationship between mental flexibility and academic achievement among students of Art Education Department. The research problem was summarized by the following questions:
- What is the level of mental flexibility possessed by students of Art Education Department? Whether it differs according to the student's gender or academic level?
- Is there a relationship between mental flexibility and academic achievement among students of Art Education Department?

The aim of the research refers to the following: To reveal the mental flexibility and its relationship to the academic achievement of the students of Art Education Department. Accordingly, the researcher derived two hypotheses from the aim of the research:
- There is no statistically significant relationship at the level (0.05) between mental flexibility and academic achievement among students of Art Education Department.
- There are no statistically significant differences at the level (0.05) between the arithmetic means of the total scores of mental flexibility and academic achievement according to the gender variable (males and females).

The first chapter included a definition of the limits of the research and the definition of some terms. The second chapter, which is represented by the theoretical framework and previous studies. It included two sections: the first dealt with mental flexibility, while the second was dealing with the researcher about academic achievement, and the chapter concluded with two previous studies. While the third chapter was including research procedures as the researcher was following the descriptive method. The research community consisted of fourth-grade students in the Art Education Department, and the research sample was randomly selected. The research tool represented by the mental flexibility scale was built, while the fourth chapter was including the results of the research and some conclusions, recommendations, and suggestions.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: Najla.k@cofarts.uobaghdad.edu.iq
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

المرونة العقلية وعلاقتها بالتحصيل الدراسي لدى طلبة قسم التربية الفنية

أ.م.د. نجلاء خضير حسان[1]

الملخص:

تناول البحث الحالي طبيعة العلاقة بين المرونة العقلية والتحصيل الدراسي لدى طلبة قسم التربية الفنية، وقد تلخصت مشكلة البحث بالتساؤلات الاتية:

- ما مستوى المرونة العقلية التي يمتلكها طلبة قسم التربية الفنية؟ وما إذا كان يختلف باختلاف جنس الطالب أو مستواه الدراسي؟
- هل توجد علاقة بين المرونة العقلية والتحصيل الدراسي لدى طلبة قسم التربية الفنية.

وتمثل هدف البحث بالاتي: الكشف عن المرونة العقلية وعلاقتها بالتحصيل الدراسي لدى طلبة قسم التربية الفنية . وعليه اشتقت الباحثة من هدف البحث الفرضيتان الاتيتين:

- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية عند مستوى(0,05) بين المرونة العقلية والتحصيل الدراسي لدى طلبة قسم التربية الفنية.
- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى(0,05) بين المتوسطات الحسابية للدرجات الكلية للمرونة العقلية والتحصيل الدراسي تبعاً لمتغير الجنس (الذكور والاناث).

كما تضمّن الفصل الأول تعريفاً بحدود البحث وتحديد المصطلحات الواردة. أما الفصل الثاني والمتمثل بالإطار النظري والدراسات السابقة، فقد تضمن على مبحثين: المبحث الأول: تناول المرونة العقلية، في حين المبحث الثاني تطرقت فيه الباحثة عن التحصيل الدراسي، واختتم الفصل بدراستين سابقتين، أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث اذ اتبعت الباحثة المنهج الوصفي بالأسلوب الارتباطي، وتالف مجتمع البحث من طلبة الصف الرابع في قسم التربية الفنية، وتم انتخاب عينة البحث بطريقة عشوائية، وتم بناء أداة البحث والمتمثلة بمقياس المرونة العقلية، في حين ان الفصل الرابع تضمن نتائج البحث و بعض الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحية: المرونة العقلية، التحصيل الدراسي.

[1] قسم التربية الفنية- كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد- Najla.k@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الفصل الاول: الاطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث:

انبثقت مشكلة الدراسة من خلال مراجعة الدراسات السابقة المتعلقة بالمرونة العقلية والدراسات المتعلقة بالتحصيل الدراسي، فالمرونة قوة كامنة في الانسان ولا يمكن ان تصبح ميزة الا اذا قام الشخص بتحفيزها من خلال الممارسة والتجربة، ويحدث ذلك عندما ينظر الى الأمور برؤية مختلفة، ويقر بوجود وجهات نظر متعددة وليس وجهة نظر واحدة، فبالتالي يغير في مواقفه وردود افعاله وعاداته الموروثة، وعندها يتمكن من تحويل ما هو سلبي الى إيجابي.

فالمرونة العقلية قدرة معرفية تُكتسب من خلال الخبرة والممارسة اعتماداً على التعديل في الاستراتيجيات المعرفية للمتعلم عبر المعالجة الذهنية للموقف الجديد في البيئة المحيطة. فالمرونة العقلية هي احد المتطلبات الضرورية لدى المتعلم لمواجهة المواقف التعليمية المختلفة التي تصادفه وما يترتب عليها من متغيرات مفاجئة، وعليه ان يواجه تلك المواقف بأساليب متنوعة ومختلفة تتفق مع المتغيرات التي تتعلق بها، وان يكون لديه السلاسة والليونة والتنوع في الأفكار، فضلاً عن ذلك يكون لديه القدرة على التنقل من فكرة الى أخرى دون التقيد باطار محدد.

وان من سمات الشخص المبدع بانه يمتاز بالمرونة العقلية، لذا حظيت سمة المرونة العقلية باهتمام علماء النفس والتربويين باعتبارها من السمات المحورية في شخصية المتعلم ومظهرا من مظاهر التوافق النفسي والاجتماعي لديه وما لهما من ايجابية في سلوكياته الفردية وبذلك تكون اهدافه منطقية وعقلانية وواقعية، فضلا عن ذلك تكون دافعيته للإنجاز مرتفعة وسلوكه ايجابيا وهذا يعود بالنفع للمجتمع ويكون قادر على التكيف مع نفسه والبيئة المحيطة به.

ويعد التحصيل ركناً من اركان العملية التربوية والتعليمية نظراً لأهميته في تحديد مقدار ما تحقق من الاهداف المنشودة وينظر الى التحصيل بأنه محك أساسي نستطيع في ضوئه تحديد المستوى الاكاديمي للمتعلم، اذ ان التحصيل الدراسي هو ذلك النوع من التحصيل الذي يهتم بدراسة او تعلم العلوم والمواد الدراسية المختلفة، كما انه يعد تراكم لمجموعة من الخبرات الاسرية والمدرسية فضلا عن الخبرات المتعلقة بالمجتمع والمحيط ، ويتأثر مستوى التحصيل بمكانية المتعلم على التفكير.

فمن المسلم ان التفكير له دور فعال في عالمنا المعاصر فاليه يعود الفضل في الكثير من الحلول الجديدة للمشكلات التي يعاني منها الفرد والمجتمع، ويعبر عن الأساليب والطرق المختلفة التي يستخدمها المتعلمون في تعاملهم مع المقررات الدراسية اثناء التعلم ويتوقف عليها مستوى تقدمهم وتحصيلهم الدراسي.

ووفقاً لذلك يمكن القول ان المرونة العقلية هي نوع خاص من التفكير ، اذ تختلف عن الانواع الأخرى من التفكير، حيث بالإمكان توليد أفكار متنوعة غير نوعية عادةً والتحول من نوع معين من الأفكار الى نوع اخر اثناء الاستجابة الى موقف معين، بمعنى انه ليس تفكيراً روتينيا اذ يمكنه التحول والتغير من حالة معينة الى حالة اخرى حسب متطلبات الموقف الذي يتعرض له المتعلم وهو تفكير يمتاز بالليونة وليس جامداً، والمرونة العقلية تمكن المتعلم الى النظر للمشكلة من جوانب مختلفة، وذلك لان القدرة العقلية المرنة تساعد المتعلم على اعادة تحديد المشكلة وعليه فان المرونة تُعد نوعاً من القدرة على التكيف.

ونظراً لكون الفن على وجه العموم والتربية الفنية على وجه الخصوص تساعد الطلبة على استخدام قدراتهم العقلية والحسية من خلال التعامل مع الاعمال الفنية، والتوصل لحل المشكلات التي يصادفونها في اثناء الدرس، فعليه فان الهدف الرئيس من التربية الفنية هو العمل على تنمية الإحساس بالجمال وتذوقه لديهم، وذلك للوصول الى مدرس فني تربوي ذو إحساس تذوقي عالي. وبما ان سلوك المتعلم يتألف من مجموع الاستجابات لمواقف مختلفة، وكل موقف بمثابة قدرته على التذوق لذلك نجد أولى وظائف التربية الفنية تدريب المتعلم على تطبيق المعايير السليمة للتذوق وبشكل عملي.

ولكون التحصيل يعبر عما وصل اليه المتعلم في تعلمه وقدرته على التعبير عما تعلمه من معلومات ومهارات وقيم واتجاهات وميول، لهذا يعد من الموضوعات التي شغلت حيزاً كبيراً في تفكير علماء التربية وعلم النفس وجهودهم، اذ من خلاله نتمكن من الحكم على تعلم المتعلم وهو أيضا يمثل المحصلة النهائية للعملية التربوية والتعليمية. لهذا ارتات الباحثة على هذا الأساس تسليط الضوء على جانبين اساسين هما: المرونة العقلية والتحصيل الدراسي في مادة النقد والتذوق الفني لانها من المواد التي تعتمد على ادراك وقدرات المتعلم العقلية، ومن هذا المنطلق تأتي الدراسة الحالية في الإجابة على التساؤلات الاتية:

- ما مستوى المرونة العقلية التي يمتلكها طلبة قسم التربية الفنية؟ وما إذا كان يختلف باختلاف جنس الطالب أو مستواه الدراسي؟
- هل التحصيل الدراسي يختلف عند الطلبة ذوي المستوى المرتفع من المرونة العقلية عنه عند الطلبة ذوي المستوى المنخفض من المرونة العقلية؟
- هل توجد علاقة بين المرونة العقلية والتحصيل الدراسي لدى طلبة قسم التربية الفنية.

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث بالاتي:

- يسلط الضوء على شريحة مهمة من المجتمع وهم طلبة الجامعة، لقياس مستوى المرونة العقلية لديهم.
- يساعد أساتذة الجامعات والمعنيين في العملية التعليمية والتربوية من نتائج هذه الدراسة، وذلك من خلال العمل على تحسين مستوى المرونة العقلية لدى الطلبة من خلال تدريسهم المساقات الدراسية المختلفة، بعد ان يتم التعُرف على ما يمتلكه الطلبة من مرونة عقلية، وبالتالي سينعكس هذا الامر إيجاباً على تحصيلهم الدراسي.
- تبرز أهمية البحث في تنبيه الهيئات المعنية لضرورة دعم جانب التحصيل الدراسي والاهتمام به اكثر.
- يشكل البحث الحالي اضافة معرفية في مجال التربية الفنية، فضلا عن فائدته لطلبة الدراسات الأولية والعليا، اذ سيوفر لهم دراسة سابقة في هذا المجال.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى التالي:

- الكشف عن قوة واتجاه العلاقة بين المرونة العقلية والتحصيل الدراسي لدى طلبة قسم التربية الفنية في مادة النقد والتذوق الفني حسب العينة الكلية وحسب متغير الجنس (ذكور – اناث).

فرضا البحث: اشتقت الباحثة من هدف البحث الفرضيتين الاتيتين:

- لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية عند مستوى(0,05) بين المرونة العقلية والتحصيل الدراسي لدى طلبة قسم التربية الفنية.
- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى(0,05) بين المتوسطات الحسابية للدرجات الكلية للمرونة العقلية والتحصيل الدراسي تبعاً لمتغير الجنس (الذكور والاناث).

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بالتالي:

الحدود الزمانية: العام الدراسي 2022-2023

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

الحدود البشرية: طلبة المرحلة الرابعة/ الدراسة الصباحية

الحدود الموضوعية: المرونة العقلية / التحصيل الدراسي في مادة النقد والتذوق الفني.

مصطلحات البحث:

- اولاً: المرونة العقلية (Mental flexibility)

عرفها (عبد الستار، 2002)

" هي الأساس المعرفي للابتكار، اذ انها تقدم للفرد المبتكر درجة عالية من التنوع في الرؤى والقدرة على إعادة بناء الحقائق المتاحة في صياغات جديدة وملائمة وفقاً للمتطلبات المستجدة، وتعنى ايضاً تغيير الصياغة عندما لا تبرهن الصياغات المتاحة على مناسبتها او فعاليتها لتفسير الحقائق، والمبتكر بهذا المعنى قادر على مقاومة النمطية الفكرية والاشكال السائدة من التفسير والنظريات، والبعد عن التصلب ومقاومة البقاء ضمن اطار النمط التقليدي من حل المشكلات" (Abdul Sattar، 2002)

يعرفها (عبد الوهاب،2011)

بأنها " قدرة الفرد على توليد العديد من الافكار المتنوعة وغير التقليدية " (Abdel Wahab، 2011)

تعريف المرونة العقلية اجرائياً:

هي قدرة الطالب على تغيير الحالة الذهنية للانتقال في التفكير من موقف إلى أخر و بحسب متطلبات الموقف الجديد وتقاس بالدرجة التي يحصل عليها طالب الصف الرابع في قسم التربية الفنية من خلال اجاباته على مقياس المرونة العقلية المعد لذلك الغرض.

- ثانياً: التحصيل الدراسي(Academic achievement)

عرفه (الدردير، ب.ت)

"المستوى الذي يصل اليه الطالب في تحصيله للمواد الدراسية" (Dardir، (W.H))

عرفها (الجيلالي،2011)

"مستوى الأداء الفعلي للفرد في المجال الاكاديمي، الناتج عن عملية النشاط العقلي المعرفي للطالب، ويستدل عليه من خلال اجاباته على مجموعة اختبارات تحصيلية نظرية او عملية او شفوية، تقدم له نهاية العام الدراسي، او في صورة اختبارات تحصيلية مقننة" (Jilali، 2011)

تعريف التحصيل الدراسي اجرائياً:

هي الدرجة النهائية التي يحصل عليها طالب الصف الرابع في مادة النقد والتذوق الفني والتي درسها في قسم التربية الفنية التابع لكلية الفنون الجميلة لجامعة بغداد.

الفصل الثاني: الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول: المرونة العقلية

تعد المرونة العقلية من ابرز مهارات التفكير واحد المتطلبات الأساسية فيه، بل انها تعد احد المكونات الأساسية للتفكير الإبداعي لدى الفرد لمواجهة المواقف المتباينة التي تواجهه وما يترتب عليها من متغيرات مفاجئة، اذ عليه مواجهة تلك المواقف بأساليب متباينة تتفق مع المتغيرات التي تتعلق بها. ولفعل ذلك على الفرد ان يكون لديه سلاسة وتنوع في أفكاره وكذلك تكون لديه الامكانية على التنقل من فكرة الى أخرى دون التقيد بإطار محدد.

فالمرونة العقلية يكمن جوهرها في قدرة الفرد على التعامل مع المواقف المختلفة التي تواجهه والتكيف معها بطرق متعددة بحيث تكون استجابته سريعة وفعالة نحو المثيرات المعقدة والمواقف الحرجة، اذ باستطاعة الفرد من رؤية الأمور من وجهات نظر مختلفة ومتعددة والتكيف مع التغيير، فضلا عن حل المشكلات بطرق جديدة ومبتكرة والتبديل بين العلمي وغير العلمي والتعلم من الأخطاء، وهذا ما يجعلها نقيضا للتصلب العقلي الذي يؤثر على استجابات الفرد ويجعله مقيد بالأحكام الغير عقلانية التي تتميز بالثبات والجمود في وجهات النظر والعزف على قبول الأمور كما هي وعدم تحمل الغموض مما يجعله عاجزاً على القيام بالسلوك المناسب لمواجهة المواقف الجديدة، اذ انه يتسم بنمطية الاستجابة.

وتوجد وجهتا نظر تفسران حدوث المرونة العقلية، وهما وجهة نظر المتعلقة بالتمثيل العقلي، ووجهة النظر الأخرى متعلقة بالانتباه، وستعرضها الباحثة وعلى النحو الاتي:

1- يعد التمثيل العقلي عاملاً اساسياً في تفسير المرونة، اذ ان المرونة العقلية تعود لطريقة تمثيل المهمة التي تحدد السلوك المناسب لها، فالسلوك الإنساني ناتج عن عملية التمثيل العقلي التي تكتسب من خلال عملية التعلم، ليتمكن الفرد من التكيف مع متطلبات المهمة الجديدة. فهو بحاجة لان يكون مرنا عقلياً من خلال بناء تمثيلات جديد، او تعديل التمثيلات السابقة.
2- تفسر المرونة العقلية تبعاً الى الاختلاف في توجيه الانتباه الى المثيرات المختلفة، فعند قيام الشخص بمهمة معقدة عليه ان ان يتكيف مع الظروف البيئية التي تؤثر عليها، ونظراً لتغير هذه الظروف بشكل مستمر فهو بحاجة لان يكون مرناً في تغيير انتباهه من مثير الى مثير اخر، اذ تعتمد المرونة العقلية بشكل كبير على عملية الانتباه، التي تمكنه من الوعي بالظروف البيئية التي يمكن ان تؤثر على المهمة، لذلك يحتاج الشخص الى مستوى عال من الانتباه، ليتمكن من الاستجابة الى المواقف

المتغير وغير الروتينية، كما انه بحاجة الى استثمار المصادر التي قد تعرقل من تلك الاستجابة. (Khader، 2008)

مكونات المرونة العقلية: للمرونة العقلية ثلاث مكونات رئيسية وهي كالاتي: (Abdel -Hafez، 2016)

1- الترميز المرن: ويقصد به إمكانية ترميز كل مثير باستخدام تمثيلات وتعريفات متعددة.
2- التجميع: ويقصد القدرة على توليد تكتيكات واستراتيجيات متعددة للحل من خلال استخدام التفكير الاستقرائي أي البدء بالعناصر المتوفرة والانتهاء بالحل.
3- المقارنة المرنة: وهي إمكانية تغيير الحلول التكتيكية كلما حدث تغيير في المهمات، ويتم ذلك باختيار المتعلم لعناصر معينة للحل ومقارنتها بعدة أنماط أخرى لتمكنه على تغيير الحلول التكتيكية.

أنواع المرونة العقلية:

يفترض (جيلفرد) وجود عدة أنواع من المرونة العقلية، والتي من شانها ان تميز الفرد الذي يمتلك قدرة على تغيير زاوية تفكيره من الشخص الذي يجمد تفكيره في اتجاه معين، ويتبين من ذلك ان الفرق بين الانسان الذي يتميز بقدرة عالية من المرونة العقلية، يكون ذو قدرة على التفكير الابتكاري بشكل اكثر من ذلك الذي يتميز بالتصلب او الجمود في التفكير. (Kinanian، 1990) ، وبذلك يمكن القول بان المرونة العقلية تتوقف على الفرد، وعلى مادة الاختبار كذلك. فاذا ابدى الفرد مرونة عند مواجهته مشكلة تنطوي على ادراك لتنظيم معين لعدد من الخطوات، لا يستتبع بالضرورة ان يبدو الفرد مرناً عندما تواجهه مشكلة تركيبية، واتفقت معظم الدراسات بان هناك نوعين من المرونة العقلية وهي:

1- المرونة التكيفية: وهو تحكم الشخص في وجهته الذهنية وتغيير الزاوية القديمة الى زاوية جديدة يتمكن من خلالها التكيف مع الوضع الجديد، ويمكن باعتبارها الطرف الموجب للتكيف العقلي، فالشخص المرن من حيث التكيف العقلي هو عكس الشخص المتصلب عقلياً.

وتسمى المرونة هنا تكيفية لكونها تحتاج لتعديل مقصود في السلوك ليتنفق مع الحل الصحيح.

2- المرونة التلقائية: ويقصد بهذا النوع ان الشخص يتصف في اولاً بالتلقائية في انتاج الأفكار والحلول الجديدة، ومن ثم يتصف بالسرعة التي يتم من خلالها هذا التوليد واستيعاب الموقف شريطة ان تكون تلك الأفكار والاستجابات منتمية الى فئات متعددة وليست ضمن أطار واحد.

فالنوع الأول يتناول التغيير في الزوايا والتكيف مع الجديد، والنوع الثاني يتناول التلقائية والسرعة في الإنتاج والتطبيق. (Mohammed، 1979)

وأضافت بعض الدراسات أنواع أخرى للمرونة وهي:

3- المرونة الشكلية: وهي القدرة على إعطاء اكبر عدد ممكن من الأفكار الشكلية المتنوعة.
4- المرونة اللفظية: وهي القدرة على إعطاء اكبر عدد ممكن من الأفكار اللفظية المتنوعة. (Hibeeb، 1990)

المبحث الثاني: التحصيل الدراسي

يعد التحصيل الدراسي للمتعلمين هو حاصل تداخل مجموعة من العوامل، والتي تلعب دوراً مساعداً احياناً، واحياناً أخرى تلعب دور الكابح لعملية التحصيل، وعند البحث في هذه العوامل لابد من مراعاة

الفروق الفردية بين المتعلمين، اذ نرى بان كل فئة من الطلبة يختلف تحصيلهم عن الفئة الأخرى، فهناك من ذوي التحصيل المرتفع واخرون من ذوي التحصيل المتوسط واخرون ذوي تحصيل متدني، ويرجع السبب الى ذلك لعاملين أساسيين هما العوامل العقلية والعوامل اللاعقلية وستتطرق الباحثة لها وعلى النحو الاتي:

1- العوامل العقلية: ان اهم العوامل العقلية التي لها تأثير في مستوى التحصيل الدراسي للمتعلم هي:

- الذكاء: يعتبر الذكاء عامل أساسي في عملية التعلم، اذ يرى (Singh) في هذا الصدد ان المتعلم ذو الذكاء العالي تكون إنجازاته الاكاديمية عالية حتى في حالة عدم توفر الظروف الملائمة والمساعدة على الإنجاز الاكاديمي، كما اجرى كل من (سيمون وتيرمان Binet-Simon et Terman) باستخدام اختباراتهما حول الذكاء للتنبؤ بمستوى النجاح الاكاديمي، وكانت نتائج هذه الأبحاث مشابهة لابحاث أخرى أجريت فيما بعد على الموضوع نفسه، باستخدام اختبارات ومعايير مختلفة للنجاح الاكاديمي، ومن بين هذه الدراسات (Rastog 1971) ودراسة (Ennis 1973) وغيرهم، واسفرت نتائج هذه الدراسات عن وجود علاقة ارتباطية موجبة بين التحصيل الاكاديمي والذكاء، وهذا يدعونا للقول بان القدرات العقلية للطالب لها ارتباط وثيق بتحصيله الدراسي. (Uchanan, 1993)
- **الذاكرة:** تعد الذاكرة على أنواعها المختلفة من العوامل المساعدة على التحصيل الدراسي، اذ بدونها لا يمكن ان تتكون الشخصية الإنسانية ولا تم الادراك والتذكر، ولا اكتسبت القيم والعادات، ولا يمكن الحكم والاستدلال والاستفادة من الخبرات السابقة في إيجاد الحلول للمواقف الحياتية المختلفة. (Mohammed، 2010)
- الانتباه والادراك: هذان العاملان لهما تاثير كبير على شخصية كل طالب، وتوافقه النفسي والاجتماعي، باعتبارهما الأساس الذي تقوم عليه العمليات العقلية الأخرى، فمن اجل ان يتعلم الطالب شيئاً او يفكر به يجب ان ينتبه له ويدركه، لذا لابد على المعلمين الاهتمام بالعاملين كونهما ذوا أهمية كبيرة في عملية التحصيل الدراسي. (Mohammed، 2010)

2- العوامل اللاعقلية: من اجل تحصيل او أداء اكاديمي مرضي، لا بد ان تتوافر لدى الطالب إضافة الى القدرات العقلية والاستعداد الدراسي، فضلا عن ذلك القدرات اللاعقلية. وقد حاول الباحثون استخدام أدوات مختلفة على مستويات مختلفة من التعليم لاكتشاف مختلف العوامل غير العقلية المرتبطة بالتحصيل الدراسي والنجاح، ومن بين هذه العوامل ما يلي:

- العوامل الشخصية: ان شخصية المتعلم لها علاقة وثيقة بمستوى التحصيل الدراسي لديه ومن بين هذه العوامل (قوة الدافعية للتعلم والتحصيل، الميل نحو المادة الدراسية، تكوين مفهوم إيجابي عن الذات، الدافع للإنجاز، المثابرة والاستعداد للتعلم، الجانب الوجداني في الشخصية)
- العوامل المتعلقة بالوسط الدراسي: والتي من أهمها تأثيرا في سير التحصيل الدراسي الاتي: (الجو الاجتماعي الدراسي، أسلوب المعلم تجاه المتعلمين، المنهاج المقرر)

- العوامل الاسرية: ومن اهم العوامل الاسرية تأثيرا في مستوى التحصيل الدراسي الاتي: (الجو الاسري العام، المستوى الاقتصادي للأسرة، الاتجاه الاسري نحو الدراسة والجامعة، المستوى الثقافي والتعليمي للوالدين)
- العوامل الجسمية: وهي عوامل لها صلة بالحالة الجسمية للمتعلم، فالوضع الصحي للمتعلم له علاقة في حضوره ومزاولة دروسه، ومن هذه العوامل الاتي: (الحواس، البنية الجسمية، العاهات الجسمية المختلفة) (Safia، 2016؛ Abdul Sattar، 2002؛ Kinanian، 1990)

الدراسات السابقة:

(دراسة بني يونس واخرون، 2016)

عنوان الدراسة: المرونة العقلية والاجتماعية وعلاقتها بالتقبل البينشخصي لدى طلاب جامعة تبوك.

هدفت الدراسة الكشف عن كل مستويات سمتي المرونة العقلية والاجتماعية، والتقبل البينشخصي من جهة وإيجاد الفروق، والعلاقة فيما بينها لدى عينة البحث، وبلغت عينة البحث (140) طالباً لمرحلة البكالوريوس من الكليات العلمية، والكليات الإنسانية والاجتماعية تبعا لمتغيرات الكلية والمستوى التعليمي والجنسية من جهة اخرى، وتم استخدام اداتين لجمع بيانات الدراسة، الأولى تقيس سمة المرونة العقلية والاجتماعية والثانية تقيس تقبل الطلاب لبعضهم البعض، واظهرت نتائج البحث وجود فروق دالة احصائيا عند مستوى دلالة (0.05) في مستوى المرونة العقلية لصالح الكليات الإنسانية، ووجود وجود فروق دالة احصائيا عند مستوى دلالة (0.05) في مستوى التقبل البينشخصي ولصالح الطلبة غير السعوديين، ، ووجود علاقة ارتباطية إيجابية دالة احصائيا عند مستوى دلالة (0.05) بين سمتي المرونة الاجتماعية والتقبل البينشخصي.

دراسة (بن حسن، 2017)

عنوان الدراسة (المرونة العقلية وعلاقتها بالتفكير ما وراء المعرفي لدى عينة من طلاب جامعة ام القرى)

هدفت الدراسة الى تعرف على مستوى المرونة العقلية والتفكير ما وراء المعرفي لدى طلاب جامعة ام القرى ومعرفة العلاقة بينهما، وتم اتباع المنهج الوصفي بالأسلوب الارتباطي وبلغت عينة الدراسة (309) طالباً في مرحلة البكالوريوس، منهم (163) طالباً من الكليات العلمية، و (104) طالباً من الكليات النظرية في جامعة ام القرى، ولغرض جمع البيانات تم استخدام مقياسين هما مقياس المرونة العقلية لـ (عبد الوهاب، 2011) و الصورة المعربة لمقياس ما وراء المعرفي لـ(Schraw & Dennison,1994) وقد قام بنقله للعربية كل من (الجراح وعبيدات،2011) وتوصلت الدراسة الى جملة من النتائج منها: يوجد مستوى مرتفع من المرونة العقلية لدى طلاب جامعة ام القرى، يوجد مستوى مرتفع من التفكير ما وراء المعرفي لدى طلاب جامعة ام القرى، عدم وجود فروق في مستوى المرونة العقلية لدى طلاب جامعة ام القرى تعزى لمتغير التخصص الدراسي، توجد فروق في مستوى المرونة العقلية لدى طلاب الجامعة تعزى لمتغير المستوى الدراسي، كما أظهرت عدم وجود فروق في مستوى التفكير ما وراء المعرفي لدى طلاب جامعة ام القرى تعزى لمتغير المستوى الدراسي، كما

توصلت الدراسة الى وجود علاقة إيجابية دالة احصائياً عند مستوى (0.05) بين مستوى المرونة العقلية ومستوى التفكير ما وراء المعرفي لدى طلاب جامعة ام القرى.

التعقيب على الدراسات السابقة:

- أسهمت الدراسات السابقة في اغناء معلومات الباحثة من حيث تقديم الخلفية النظرية، فضلا عن الاستفادة في صياغة مشكلة الدراسة من خلال الاستعانة ببعض الأفكار التي أوضحت أهمية المرونة العقلية.
- الاستفادة من أدوات البحث المستعملة في الدراسات السابقة، من اجل اعداد وتصميم وصياغة العبارات لمقياس المرونة العقلية.
- الاطلاع على الجوانب التي ركزت عليها الدراسات السابقة، فضلا عن المتغيرات التي تمت دراستها، لمحاولة إيجاد متغيرات جديدة لم تبحث من قبل ولها أهمية في الدراسة.

ما يميز الدراسة الحالية عن الدراسة السابقة:

عدت الدراسة الحالية الأولى على المستوى المحلي التي تناولت مستوى المرونة العقلية وعلاقتها بالتحصيل الدراسي (على حد علم الباحثة)

الفصل الثالث (منهجية البحث وإجراءاته)

اولاً: منهجية البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي بالأسلوب الارتباطي لأنه يتلاءم مع اهداف وفرضيات البحث الحالي.

ثانياً: مجتمع البحث: تمثل مجتمع البحث الحالي بطلبة الصف الرابع لقسم التربية الفنية في كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد والمستمرين بالدراسة للعام الدراسي (2023/2022) والبالغ عددهم (80) طالباً وطالبة.

ثالثا: عينة البحث: اختارت الباحثة عينة البحث بطريقة عشوائية، اذ بلغت (50) طالباً وطالبة، بعد استبعاد الطلبة الراسبين بالغياب للعام الدراسي (2023/2022)

رابعاً: أداة البحث:

مقياس المرونة العقلية: يهدف المقياس الى قياس المرونة العقلية المتمثلة لدى طلبة الجامعة، وقامت الباحثة ببناء فقرات المقياس بعد الاطلاع على الادبيات والدراسات السابقة، والتي لها صلة بتحقيق هدف البحث الحالي، اذ تم الاطلاع على مقياس (عبد الوهاب، 2011) و (محمد، 2016)، بعد ذلك صاغت الباحثة فقرات المقياس بما يتناسب مع طبيعة مجتمع البحث وثقافتهم، اذ تالف المقياس من (22) فقرة، ولكل فقرة بديلين لفظيين (أ، ب) ،احدهما (أ) يشير الى المرونة العقلية والاخر(ب) يشير الى العكس ، وتصحح الاجابة بإعطاء درجة (1) للموقف الذي يقيس المرونة ، و(صفر) للبديل الاخر.

وللتأكد من صلاحية الفقرات، تم عرض المقياس على مجموعة من الخبراء من ذوي الاختصاص لبيان مدى صلاحية الفقرات للسمة المراد قياسها وتضمن هذا الاجراء الحكم على مدى ملائمة التعليمات والبدائل، وجاءت ملاحظات الخبراء بصلاحية فقرات المقياس ومع استبعاد فقرتين وتصحيح صياغة (3) فقرات.

مفتاح التصحيح وحساب الدرجات:

اتبعت الباحثة طريقة التصحيح الاتية: اذ تترجم البدائل الى ارقام واعطت الباحثة درجة للبديل (أ) ، ودرجة (صفر) للبديل (ب) . وعليه فان درجة الطالب تتراوح بين (0-20)، اذ ان درجات المرونة العقلية تتراوح بين (20) درجة كاعلى مستوى يمكن الوصول اليه و (10) درجة كأدنى مستوى للمرونة العقلية.

وضوح التعليمات وفهم العبارات:

لغرض التعرف على مدى وضوح الفقرات، والتعليمات وفهم الطلبة لعبارات المقياس فضلا عن التعرف على طريقة الاجابة على ورقة الاجابة المنفصلة واحتساب الوقت المستغرق للإجابة، ولأجل ذلك طبقت الباحثة المقياس على عينة استطلاعية مكونة من (30) طالباً تم اختيارهم بطريقة عشوائية (وهم خارج حدود العينة)، وقد تبين من هذا التطبيق ان التعليمات والفقرات واضحة للمفحوصين، وان الوقت المستغرق للإجابة عن فقرات المقياس تتراوح بين (15-20) دقيقة، وبعد حساب المتوسط الحسابي لأوقات الإجابة لجميع الطلبة تبين ان المتوسط قدره (18) دقيقة.

التحليل الاحصائي للفقرات: وتحقق ذلك من خلال الاتي:

- **صدق الفقرات: الاتساق الداخلي للفقرات:** للكشف عن صدق الفقرات اعتمدت الباحثة مؤشر الصدق البنائي وهو يمثل الاتساق الداخلي للفقرات والذي يحسب من خلال حساب قوة الفقرة بالدرجة الكلية كمتغيرين وهو معامل الارتباط الثنائي (Point –Biserail) الذي يناسب المتغيرين، ولغرض تحقيق ذلك قامت الباحثة بتطبيق أداة البحث على عينة استطلاعية بلغت (30) طالباً وطالبة موزعة بالتساوي، وبعد تفريغ البيانات استعانت الباحثة ببرنامج الحقيبة الإحصائية (SPSS) لمعالجة البيانات احصائياً، وعند حسابه تبين ان مدى قوة العلاقة تتراوح بين (0,320-0,388) وتعد الفقرة صادقة اذا كانت العلاقة معنوية، وللكشف عن معنوية العلاقة لمقارنة القيم المحسوبة مع القيمة الجدولية عند مستوى دلالة معين تبين ان جميع العلاقات الارتباطية معنوية عند مستوى الدلالة (0.05) ودرجة حرية (28) علماً ان القيمة الجدولية (0.317)، وبذلك لم تستبعد اية فقرة في ضوء هذا المؤشر.
- **ثبات المقياس:** اعتمدت الباحثة معادلة (كيودر- ريتشادسون20 KR20) لحساب معامل الثبات، اذ تهدف هذه الطريقة الى التوصل الى تقدير معامل ثبات المقياس التي تكون درجات مفرداتها ثنائية اي اما (واحد صحيح او صفر صحيح) وبنفس المستوى من الصعوبة أي متعادلة الصعوبة، وبعد تطبيق المعادلة كانت قيمة تقدير الثبات هي (0.72) وهو يعد معامل ثبات جيد ومقبول لأغراض هذا البحث. وبهذه الإجراءات أصبحت الأداة جاهزة للتطبيق على العينة. ينظر ملحق (1)

الوسائل الإحصائية: اعتمدت الباحثة الوسائل الاتية: (متوسطات الحسابية، الانحراف المعياري، معامل الارتباط الثنائي (Point –Biserail) – معامل ارتباط بيرسون - الاختبار التائي لعينتين مستقلتين)

الفصل الرابع: نتائج البحث ومناقشتها

اولاً: نتائج البحث:

بعد تطبيق الأداة على العينة الرئيسة والبالغ حجمها (50) طالباً وطالبة موزعة بحسب متغير الجنس بواقع (20) طالب وبشكل نسبة (40%) و (30) طالبة وتشكل نسبة (60%)، وتصحيح اجاباتهم بحسب تعليمات التصحيح، وذلك بإعطاء درجة (1) اذا كان اختيار بديل المرونة العقلية، و تعطى (صفر) اذا كان الاختيار البديل العكس وبذلك يصبح مدى الدرجات الكلية (صفر – 20) وبوسط فرضي (10) .

عند ملاحظة جدول (1) الذي يبين الإحصاءات الوصفية للدرجات الكلية لمقياس المرونة العقلية والدرجات الكلية للتحصيل الدراسي لمادة النقد والتذوق الفني، وهي درجة (100) وبوسط فرضي (50). ويتضح من الجدول ان المتوسط الحسابي للدرجات الكلية هو (13.740) والانحراف المعياري (3.27) وهو أكبر من الوسط الفرضي (10).

جدول (1)

الإحصاءات الوصفية للدرجات الكلية لمتغيري البحث مصنفة حسب نوع العينة

العينة	المرونة العقلية		التحصيل الدراسي	
	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري
الكلية	13.740	3.270	68.02	16.24
الذكور	13.60	3.01	60.65	14.93
الاناث	13.73	3.01	73.40	16.24

وهذا يعطي مؤشر بتوافر مستوى مقبول للمرونة العقلية لدى افراد العينة الكلية ويمكن ملاحظة ان متوسطات الحسابية لمتغير الجنس والدرجة الكلية متقاربة جداً مما يدل هناك تجانس بين مستويات العينة الكلية وهذا يتفق مع دراسة (بن حسن،2017). ويعود السبب في ذلك قدرة الطلبة على التعامل مع المواقف المختلفة والتكيف معها بطرق متعددة بحيث تكون استجاباتهم سريعة للمثيرات وفعالة، فضلاً عن التنوع الثقافي والفكري الذي يتمتع به طلبة الجامعة والذي بدوره قد أثر على نتائج الدراسة.

ومن اجل الكشف عن قوة واتجاه العلاقة بين المرونة العقلية والتحصيل الدراسي لدى طلبة قسم التربية الفنية حسب العينة الكلية وحسب متغير الجنس (ذكور –اناث).

استخدمت الباحثة معامل ارتباط ضرب العزوم (معامل بيرسون) حسب العينة الكلية ومتغير الجنس وكما مبين في جدول (2)، اذ نجد في الجدول ادناه ان العلاقات الارتباطية طردية وضعيفة. وتعزو الباحثة السبب في ذلك عدم تضمين الاختبارات التحصيلية المقدمة للطلبة الى فقرات تراعي فيها المرونة العقلية للطلبة، اذ لابد من بناء الاختبارات على وفق أسس علمية وفكرية متنوعة وبما يتناسب مع المهارات العقلية للمتعلمين للوصول الى المستوى التحصيلي المرغوب فيه.

جدول (2) العلاقات الارتباطية بين متغيري البحث مصنفة حسب نوع العينة

العينة	قوة العلاقة
الكلية	0.139
الذكور	0.177
الاناث	0.110

- للتحقق من الفرضية الصفرية الأولى والتي تنص: لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) بين المرونة العقلية والتحصيل الدراسي لدى طلبة قسم التربية الفنية.

تطلب تحديد معنوية العلاقة الارتباطية بين متغيري البحث، اذ تقارن القيمة المحسوبة مع القيمة الجدولية، فاذا كانت المحسوبة اكبر من الجدولية تكون العلاقة معنوية والعكس صحيح، وفي ضوء بيانات جدول (2) اتضح ان العلاقات الارتباطية غير معنوية، لان القيمة المحسوبة اصغر من الجدولية (0.348، 0.400، 0.317) وحسب (العينة الكلية، وعينة الذكور، وعينة الاناث) على التوالي، وعند مستوى دلالة (0.05) ودرجات حرية (48، 18، 28) للعينة (الكلية، والذكور ، والاناث) على التوالي، وبذلك تقبل الفرضية الصفرية.

- للتحقق من الفرضية الصفرية الثانية والتي تنص: لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0,05) بين المتوسطات الحسابية للدرجات الكلية للمرونة العقلية والتحصيل الدراسي تبعاً لمتغير الجنس (الذكور والاناث).

استخدمت الباحثة الاختبار التائي لعينتين مستقلتين، وجدول (3) يوضح نتائج الاختبار.

جدول (3) نتائج الاختبار التائي لعينتين مستقلتين

المتغيرات	الذكور		الاناث		القيمة التائية
	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	
المرونة العقلية	13.2	3.49	13.98	3.56	0.568
التحصيل الدراسي	61.95	1.53	72.41	16.22	2.349

ومن اجل تحديد اتجاه الفرق، تقارن القيمة المحسوبة مع القيمة الجدولية تحت مستوى دلالة (0.05) وعند درجة حرية (48) وهي (2.423)، اذ نلاحظ ان الفروق بين المتوسطات الحسابية غير دالة احصائياً، لان القيمة المحسوبة أصغر من الجدولية، لذا تقبل الفرضية الصفرية. وتعزو الباحثة ذلك الى اثر عامل الصدفة وليس الى تاثير المتغير المستقل (المرونة العقلية) على المتغير التابع وهو (التحصيل الدراسي).

الاستنتاجات: بعد عرض النتائج ومناقشتها، خرجت الباحثة بالاستنتاجات الاتية:

1- تمتع طلبة قسم التربية الفنية بمستوى من المرونة العقلية، يعد هذا مؤشراً ايجابياً من حيث ان البيئة الجامعية ودراسة تخصص تربية فنية يستثير قدرة الطلبة على تعديل بنيتهم المعرفية، فضلاً على زيادة الوعي والانتباه والمرونة في المواقف التعليمية المختلفة.
2- وجود مؤشر سلبي بين المرونة العقلية والتحصيل يدل على عدم استثمار هذه السمة في الارتقاء بالمستوى التحصيلي للطلبة.

التوصيات: في ضوء نتائج البحث توصي الباحثة بالاتي:

1- عقد ندوات علمية في الجامعات للحث على تنمية مهارات المرونة العقلية لدى طلبة الجامعة.

2- تطوير المناهج العلمية والاهتمام بها لتصاغ بطريقة تضمن استمرار انفتاح القدرات العقلية لدى الطلبة وتنشيطها.

3- تصميم برامج تدريبية وتعليمية تهدف الى تنمية المرونة العقلية لدى الطلبة والذي سينعكس بالتالي على تحصيلهم الدراسي.

المقترحات: تقترح الباحثة الاتي:

- المرونة العقلية وعلاقتها بالأداء المهاري لدى طلبة قسم التربية الفنية.
- اجراء دراسة ارتباطية عن المرونة العقلية بمتغيرات أخرى مثل (أنماط الشخصية)

ملحق (1) مقياس المرونة العقلية

الاسم: الجنس: الصف: الشعبة:

عزيزي الطالب:

بين يديك مقياس مؤلف من (20) موقف، ويحتوي كل موقف على خيارين، والمطلوب قراءة هذه العبارات جيداً، ثم حوط الاختيار الذي تراه مناسباً.

1	**لو كنت مدعو لمعرض فني ما:**
	أ- أصدر حكما على الاعمال من خلال مفاهيمي وافكاري ومناقشة الاخرين ب- احكم على الاعمال وفق رؤيتي الشخصية ودون الاخذ براي الاخرين
2	**عندما تواجهني ازمة اقتصادية**
	أ- اسعى الى إيجاد حل مناسب حتى لو كان يبدو هذا شيء مستحيل **ب-** اجد صعوبة في تقبل التغيرات التي حدثت
3	**عندما تواجهني مشكلات كثيرة في حياتي فاني:**
	أ- اسعى على إعادة بناء المشكلة الى ان اصل لحلها ب- اعتقد بانها هناك حلول جاهزة لكل مشكلة
4	**عند مواجهتي لمشقات الحياة فاني:**
	أ- استطيع تغيير وجهتي الذهنية بالنسبة للمشكلة التي تواجهني ب- اتعايش مع المواقف التي تواجهني.
5	**عندما يهديني شخص معين لوحة فنية فاني:**
	أ- اسعى لفهم مكونات العمل الفني لأتمكن من قراءته من اجل الحكم عليه ب- احكم على العمل من خلال شكله فقط في حالة اذا اعجبني
6	**عند التقائي مع مجموعة من الأشخاص والتحدث في موضوع معين:**
	أ- اوظف امكانياتي المهارية في التحدث لتتناسب مع الموضوع المطروح ب- أرى ان الكثير من فئات المجتمع لا بد عدم الانصات لرأيها.

7	**لو اني تعرضت لضغوط مختلفة في الحياة**
	أ- أحاول التعايش مع هذه الضغوط التي تواجهني لكي أتمكن من حلها ب- اعتقد ان متعة الحياة واثارتها تكمن من قدرة الشخص على مواجهة تحدياتها
8	**عندما يطلب مني اتخاذ قرار حول موقف معين**
	أ- تجعلني المناقشات والحوارات حول الموقف اكثر قدرة على انتاج الأفكار. ب- افضل تنفيذ قراراتي دون مناقشة.
9	**لو صادفني موقف مفاجئ في حياتي**
	أ- استعيد توازني بسرعة ب- احتاج الى وقت لاستعادة توازني
10	**عندما افكر في المستقبل و انا في المرحلة الاخيرة من دراستي فاني:**
	أ- اضع خطط مستقبلية، غالباً ما أكون متاكداً من امكانيتي في تنفيذها ب- أرى صعوبة في تقبل التغيرات التي ستطرأ.
11	**عندما يطلب مني طرح فكرة حول موضوع ما.**
	أ- اسعى جاهداً ان انتج قدر كبير من الأفكار حول الموضوع المطروح علي ب- اصر على تكرار فكرة ما أراها مناسبة لكي يقتنع بها الاخرين
12	**عنما أكون في نشاط اجتماعي، ويتطلب مني مناقشة موضوع ما**
	أ- ارحب كثيراً بالمناقشات والحوار مع الاخرين. **ب-** اتمسك بارائي مهما اختلفت مع الاخرين
13	**عندما اريد جمع معلومات عن موضوع ما**
	أ- استخدم أفكار متنوعة لجمع المعلومات حتى لو كانت غريبة ب- اعتقد افكاري التقليدية هي الطريق الأمثل لجمع المعلومات
14	**انا من الأشخاص الذين يفضلون**
	أ- تغيير آرائهم اتجاه موضوع ما طالما هذا يؤدي الى نتائج إيجابية ب- عدم تغيير رأي كونته حول مسالة معينة
15	**انا في العادة**
	أ- اهتم بالأفكار المتنوعة حتى لو بدت غير مألوفة ب- استغرب لمن يتقبل الأفكار الجديدة بسهولة
16	**عندما أقوم بعمل علاقة مع الاخرين، فاني**
	أ- ارحب كثيراً بالمناقشات والحوار معهم ب- يزعجني راي الاخرين المخالف لرايي
17	**اتخذ قراراتي للمو اقف من خلال**

	أ- قبول التغيير والتعديل بحسب كل موقف ب- تمسكي بقراراتي مهما كانت النتائج.
18	**عندما يتطلب موقف ما التعامل مع الاخرين، فأرى ان**
	أ- اتعامل مع الاخرين بأساليب مختلفة منها الابتسامة والضحك ب- الكثير من فئات المجتمع يجب عدم التعامل معهم.
19	**انا من الأشخاص**
	أ- الذين يغيرون نمط حياتهم واساليبهم للوصول الى الهدف ب- يرفضون تغيير نمط حياتهم مهما كانت الأسباب
20	**عند مواجهتي لمشكلة ما**
	أ- أبحث عن حلول مختلفة عند مواجهتي لها . ب- أرى بان هناك حلا صحيحاً واحداً لكل مشكلة

References:

1. Abd Almonem Kinanian .(1990) .*Psychological foundations for creativity and its development methods* .Kuwait: Al Falah Library.
2. Abdel Moneim Ahmed Dardir)) .W.H .((*Contemporary Studies in Educational Psychology* .(المجلد 2) book world.
3. Abdul Karim Ishaq Khader .(2008) .*Developing cognitive flexibility and its impact on the acquisition of concepts among a sample of students in the Faculty of Educational Sciences* .Jordan: Department of Educational Psychology, Faculty of Educational Sciences, Yarmouk University.
4. Abdul Sattar Ibrahim .(2002) .*Creativity issues and applications* .Cairo: Anglo Egyptian Bookshop.
5. Abdul Sattar Ibrahim Mohammed .(1979) .*The originality of thinking* .Cairo: The Egyptian Anglo Library.
6. Luminous Mustafa Jilali .(2011) .*Academic achievement* .(المجلد 1) Amman, Jordan: Dar Al Masirah for publishing, distribution and printing.
7. Magdi Abdulkarim Hibeeb .(1990) .A predictive study of the criteria used to detect innovative children .*Journal of the College of Education*.74- 48 الصفحات ،
8. Mohammed Pro .(2010) .*The effect of school guidance on the academic achievement in the secondary stage* .ALamel for Printing and Publishing.
9. Pasho Safia .(2016) .*The relationship of emotional intelligence to academic achievement among university students* .Department of Social Sciences, College of Social and Humanities, Al Arabiya University Bin Mahdi -Umm Al Bouaie.
10. Salah Sharif Abdel Wahab .(2011) .Mental flexibility and its relationship to both the perspective of the future tense and the goals of achievement among faculty members at the university .*Journal of Specific Education Research*.78-20 الصفحات ،(20)
11. Thanaa Abdel -Wadoud Abdel -Hafez .(2016) .Beneficked with knowledge and its relationship to the cognitive flexibility of university students .*Professor Magazine* ، .409 -358 الصفحات
12. U. D. (1993). *factors of academicachievement a compratives tady of high and lowachievers.* New Delhi: Northern book centre.

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1294

The Formal Approach Between Ancient Sculptural Monuments in The Arabian Peninsula and Modern Arts (an analytical study)

Noha Mohammed Alsharif [a1]

[a] *PhD researcher at King Saud University*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 15 October 2023
Received in revised form 24 October 2023
Accepted 25 October 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
Approach
Sculptural monuments
Modernist arts

ABSTRACT

The study aims to reveal the formal approaches in the sculptural monuments of the Arabian Peninsula, along with their formal approaches in the arts of the modern era in terms of similarities and differences between the two styles and the contrast in intellectual references, and in the structure of the image system, in addition to discovering the underlying relationships between shapes and the combination of elements and their symbolic meanings. The research consists of Several chapters. The first chapter included the theoretical framework and included two axes: the formal approach between ancient sculptural monuments and modern sculpture, and the formal approach between ancient monumental sculptures and contemporary Arab sculpture. The second chapter consists of analyzing the sample samples, while the third chapter consists of the research results, there is a noticeable convergence with the sculptural monuments of the Arabian Peninsula, and in both styles the convergence appears in reductionism, simplification, symbolism, and structural elements, in terms of combining movement, stasis, balance, ambiguity, and the imaginative dimension.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: nohaalsharif2030@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1294
Noha Mohammed Alsharif: The Formal Approach Between Ancient Sculptural Monuments in The Arabian Peninsula and Modern Arts (an analytical study).
Al-Academy Journal - Issue 1 11-ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المقاربة الشكليَّة بين الآثار النَّحتيّة القديمة بالجزيرة العربية وفنون الحداثة (دراسة تحليليّة)

نهى محمد الشريف[1]

الملخّص:

تهدف الدراسة للكشف عن المقاربات الشكلية في الآثار النحتية بالجزيرة العربية مع مقترباتها الشكلية في فنون عصر الحداثة من حيث التشابه والاختلاف بين الطرازين، والتباين في المرجعيات الفكرية، وفي بنائية نظام الصورة، بالإضافة إلى اكتشاف العلاقات الكامنة بين الأشكال، والجمع بين العناصر ومدلولاتها الرمزية. ويتكون البحث عدة فصول تضمن الفصل الأول الإطار النظري، وجاء في محورين هما المقاربة الشكلية بين الآثار النحتية القديمة والنحت الحديث، والمقاربة الشكلية بين المنحوتات الأثرية القديمة والنحت العربي المعاصر. وتناول الفصل الثاني تحليل نماذج العينة، في حين اختص الفصل الثالث بنتائج البحث، وأهمها أن للرمزية والتسطيح وإغفال البعد الثالث في عصر الحداثة ضمن الاتجاهات الفنية الحديثة والمعاصرة، تقاربًا ملحوظًا مع الآثار النحتية في الجزيرة العربية، وفي كلا الطرازين يظهر التقارب في الاختزالية والتبسيط والرمزية والعناصر البنائية الخطّية والدلالية، كما تقاربت الصورة في كلا الطرازين؛ النحت البارز في الآثار النحتية في الجزيرة العربية، والنحت في العصر الحديث من حيث الجمع بين الحركة والركود والتوازن والمعنى الغامض والبعد الخيالي.

الكلمات المفتاحية: المقاربة، الآثار النحتية، فنون الحداثة.

المقدمة:

يُعدُّ الفن بشكل عام لغة علاماتية دلالية رمزية، حقق بها الإنسان تواصلًا اجتماعيًا بين أفراد المجتمع. "فالرمز هو الشكل الفني الذي يقوم من الناحية الجوهرية على تخطيط بسيط ومحدود، ولكنه يعطي الإيحاء والإشارة بما يغني عن الإسهاب في العبارة.." (Hasan,129). فهو كشأن الكلمة المكتوبة بما قد توحيه من المعاني. والفنان بلغته التشكيلية، وبالاعتماد على الإمكانيات التعبيرية لأشكاله ورموزه، يستطيع تجسيد الطابع الخيالي الذي يمتلكه؛ لكونها الرابط الأساسي بين الموجودات وصورها الخيالية، ويمكن بواسطتها تمثيل المحسوس من المعاني والأفكار والقيم التي تدور في ذهن الفنان كصور فنية، والتي لا يمكن الإفصاح عنها إلا عن طريق الرموز كبديل للأفكار المجردة.

فالصورة الفنية بمثابة الجذور التاريخية الأولى التي أكدت دافعية الإنسان القديم في ترجمة أفكاره إزاء الكون، وحملت في الوقت ذاته معطيات جمالية، وهي تشير إلى شيء في الطبيعة الخارجية (محاكاة) أو تشير إلى الطبيعة الداخلية للفنان (تعبيرًا أو رمزًا) أو قد تكون كيانًا مستقلًا بنفسه مكتفيًا بذاته. وعليه، فإن

[1] باحثة دكتوراة /بجامعة الملك سعود/ nohaalsharif2030@gmail.com

الصياغات التشكيلية للآثار النحتيَّة[1]؛ أي: في الرموز الفنية القديمة، قد تثير فينا الانتباه والجاذبية؛ لبساطة الشكل، ولدلالاته الرمزية من حيث التبسيط واختزال تفاصيل الشكل أو التسطيح وإهمال البعد الثالث؛ لما يوجد فيها من قيمٍ جمالية متنوعة وأبعادٍ اجتماعية تصوّر الحياة اليومية، وذلك من خلال علاقة الفنان بالبيئة الطبيعية أو البيئة المحيطة.

وقد لاقت الآثار النحتية القديمة أهمية عالمية في مجال النحت المعاصر؛ لأنَّ أنظمتها الشكلية والتجريدية كانت بمثابة المصادر والملهمات التعبيرية للعديد من أعمال النحَّاتين المعاصرين، مثل أعمال النحات هنري مورHenry Moor ، والنحات برانكوزي Brancusi، والنحات أميديو موديلياني Amedeo Modigliani؛ أي إن فن النحت الحديث في مختلف اتجاهاته الفنية قد قدم صورًا رمزية عن الموضوع أكثر موضوعية من مجرد التوقف عند مظاهره الخارجية؛ فالتكعيبية مثلًا تعبر عن حقيقة مطلقة في استخدام بنى هندسية قد تسهم في التعبير عن دلالة الأشياء الحقيقية الثابتة والدائمة، فلم تعد الأشكال نسخة مطابقة من المواقع، وإنما صارت أكثر ميلًا نحو التأويل والتحوير أو التشويه. ففي الوقت الذي نحت فيه الفنان أعماله المنحوتة في الجزيرة العربية قديمًا، جاء فنانو الاتجاهات الفنية الحديثة، فلم يروا بأعينهم ما في الطبيعة، بل رأوها بأفكارهم، فهم لم ينسخوا الموضوع كما هو موجود في الواقع، بل ذهبوا يؤولونه نحو الجوهر، وهذا ما تؤكده مقولة (مالبرانش): "إن" الحقيقة ليست في حواسنا بل في فكرنا"(Sirula, 1983, 9) . وقد ذكر ريد Read (1994) بأن فناني القرن العشرين يرون أن هناك قيمًا جمالية شكلية تتضمنها النتاجات الحضارية القديمة؛ حيث تكمن في بدائيتها وبساطتها وفي صفتها العمومية وفي استلهامها أو تقليدها، بل حتى أحيانا في إعادة عرضها كما هي دون إحداث أي تغيير عليها. فما هو قديم وبدائي يعرض شكله بمثابة مرادفات تشبيهية، وهذا التشابه يؤكد إعادة تفعيل استخدام الصورة الرمزية قديمًا في تصميمات النحت الحديث بالقرن العشرين.

وتُعنى المقاربة بتلك العلاقة القائمة بالموضوع وطبيعته المدروسة، وعملية استخلاص للفكرة العامة أو الدلالة التي يمكن اكتشافها بين النسق التشكيلي في الصورة، وهي عملية تقارب بين ما هو فكري وما هو بصري (صوري) في الأعمال الفنية (Abn Manzuri, 1999, 269) . وقد ترتكز المقاربة الفنية في هذا البحث على الاهتمام باستكشاف الصفات والخصائص الفنية التي تجمع بين السمات وكيفية البناء الشكلي في تجسد علاقات بنائية مختزلة وقدرة النحات على اختزال وتبسيط الشكل والمضمون، بالإضافة إلى القدرة الفائقة على اختصار المساحات والحجوم، واختصار الكتل والفراغات، في كلا العصرين القديم والحديث.

وتتلخص مشكلة البحث الحالية في التساؤل الآتي:

ما المقاربة الشكلية بين الآثار النحتية القديمة بالجزيرة العربية وفنون الحداثة؟

[1] (الآثار النحتية): هي تلك الآثار القديمة التي عُثِر عليها في أراضي شبه الجزيرة العربية (المملكة العربية السعودية حاليًا)، وقد تكون نحتًا ثلاثي الأبعاد أو نحتًا بارزًا أو نقوشًا صخرية.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1294
Noha Mohammed Alsharif: The Formal Approach Between Ancient Sculptural Monuments in The Arabian Peninsula and Modern Arts (an analytical study).
Al-Academy Journal - Issue 1 11-ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الأول: الإطار النظري

أولًا: المقاربة بين فن النحت القديم وفن النحت الأوربي المعاصر:

استخدم نحاتو القرن العشرين الرمز من أجل التعبير عن "سر الوجود، ودعوا إلى الفن الذي يوحي بحياة الفنان الداخلية، ويجعل مما يرونه في العالم رمزًا للحياة النفسية، فلم يكن يعنيهم الصور الخيالية الوصفية، وإنما اتجه اهتمامهم نحو التعبير عن أسرار الكون والوجود، وما وراء الطبيعة، وعالم الأفكار والمشاعر الغامضة، وأمور السحر، والوعي أو الشعور الداخلي" (89، 1975، Read). وباستخدام الرمز لإنشاء فن النحت المعاصر؛ فإن الطريقة الابتكارية في الرمز التي لجاء إليها نحاتو القرن العشرين هي أن الفنون البدائية في الحضارات الأولى قد أصبحت إحدى الموضوعات التي يدور حولها النحت الحديث في كثير من اتجاهاته، وخاصة الرمزية. فالفنان الحديث لا يعمل على محاكاتها لمجرد التقليد، وإنما يقارب الشكل، ويأخذ عنها ما يلهمه أوضاعًا ابتكارية جديدة يرتفع بمستواها إلى الاتجاهات الفكرية التي نمت في القرن العشرين.

يعد الفن الإفريقي مصدر إلهام للفنانين الأوربيين منذ أوائل القرن العشرين، عندما أعجب الفنانون في باريس وبرلين لأول مرة بالأقنعة والأشكال الإفريقية المجردة ذات الطابع الرمزي الغامض والمعقد غير المفهوم من قبل عامة الناس، وهي عبارة عن تماثيل وآثار محفورة على الخشب أو منحوتة من خامة الحجر والفخاريات. فالفنان الإفريقي كان يعمل في ظل القيود الأسلوبية لثقافاته التجريدية، يعبر عن أفكاره بطريقة أو بصورة تجريدية، موضحًا فيها إحدى الانفعالات كالخوف أو الحزن أو الغيرة، وقد اعتبر الفنانون الأوربيون هذا الأسلوب هو "حرية" النحت؛ لأنه ابتعد عن الأشكال الواقعية التي اعتمدت على النسب الذهبية في محاكاتها للطبيعة؛ أي الأسلوب الذي ساد في عصر النهضة (Curnow, n. d). وعليه، فإن الفنانين الأوروبيين لم يهتموا بالأهمية الثقافية الأصلية للثقافة الإفريقية لمعنى المنحوتات، وإنما كانوا مهتمين فقط بدمج أشكال الفن الإفريقي البسيطة والخطوط الجريئة والتصميمات المفتوحة في فلسفتهم الخاصة، وقد ذُكر بأن النحات هنري ماتيس "لخّص كل تجاربه وفلسفته للفن في جملة (التطابق الدقيق ليس هو الحقيقة)" (34، Read،1994). فلم يكن النحت الأوربي نسخًا طبق الأصل للفن الإفريقي، وإنما أشكالًا مقاربة ومشابهة في الأسلوبية من الفن الإفريقي دون الاهتمام المباشر بالثقافات التي أنتجتها، وأن هذا التأثر قد غير مسار النحت، فبالتالي قد أدى ذلك إلى تغيير اتجاه تاريخ الفن الغربي. وعلى سبيل المثال يلاحظ في العمل النحتي رأس امرأة Female's head للنحات أميديو موديلياني Amedeo Modigliani شكل (1-3)، وفي الشكل (1-1، 1-2) قناعان من النحت الإفريقية فانغ. فقد جاءت المقاربة هنا في التكوينات النحتية لأشكال الوجوه الإفريقية المطولة ذات الأعين الصغيرة والحواجب المعكوفة، فالتشابه الأيقوني بين العملين ملحوظ من حيث الرؤوس، والوجوه الطويلة المستطيلة، والعينين البيضاويتين اللتين ترتفعان إلى أعلى الرأس، والأنف الطويل الذي يقسّم الوجه وينتهي بفاه صغيرة بالحجم. ويعدُّ الوجه مختزلًا مبسطًا في أبعاد غير واقعية ومبالغ فيها.

شكل (1-1) فانغ قناع (Curnow, n.d.) https://cutt.us/rfeRo	شكل (1-2) فانغ قناع (Curnow, n.d.) https://cutt.us/rfeRo	شكل(1-3) رأس امراة، أميدو موديلياني 1912، (Curnow, n.d.)

كما أعاد فنانو عصر الحداثة الذين يتطلعون إلى الانفصال عن النحت التقليدي الأوروبي (النحت الكلاسيكي) اكتشاف نوع جديد من النحت السيكلادي Cyclades (الإتروسكي)[1]، وأصبح موضع تقدير كبير لمزيجهم الرخام الأبيض اللامع والقوة التشكيلية الهادئة لأشكالهم الأساسية، والغموض الذي يحيط بهم؛ إذ اتضح التأثر من الحضارة السيكلادية في مجموعة شكل (1-5) للنحات هنري مور Moor، وشكل (1-6) للنحات برانكوزي Brancusi. ويظهر التقارب من حيث الرموز الفنية المقاربة من فنون الحضارات القديمة؛ حيث جاءت المقاربة الشكلية في كلا المنجزين في إدراك عنصر الحركة لابتكار منجز فني مشابه للفن السيكلادي، ففي الشكلين (1-5) (1-4) تشكل الأسرة وحدة الموضوع، فنجد مجموعة من أربعة أشخاص (أم، وأب، وطفلان)؛ إذ ينبني التكوين من خلال طبيعة المفردات من قوامين أساسيين متداخلين، ومجموعة شكل (1-4) (أم، وأب) وطفل ممسوك بين ذراعي الأبوين كعلامة دالة على المعنى (الأسرة). وبالرغم من اختلاف عنصر الحركة (الجلوس والوقوف) في كلا المنجزين، فإن وجوده رابطة دلالية دالة على المعنى. وقد يتضح التقارب بالاختزال وتبسيط الأشكال الشخوصية، بالإضافة إلى استخدام الخامة بشكل مصقول لامع، كما هو فنّ صقل الرخام بالفن السيكلادي. هذا وقد يتضح في المنجز الفني شكل (1-6) رأس سيدة نائمة (sleeping muse) سعى الفنان إلى ما هو أبعد من مجرد رمز أو دلالة عن صورة (النوم) في حركة تدوير الرأس بشكل بيضاوي، بالاختزال وتجريد ناجم عن آلية الاقتباس من تقنيات الحداثة.

وقد جاءت المقاربة الشكلية في فنون عصر النهضة بزخرفة قبر لورنزو دي ميديسي Lucrezia de' Medici بفلورنس إيطاليا في عام 1520 حينما كلف الكاردينال جوليو دي ميديشي مايكل أنجلو ببناء قبر مزخرف لعائلته، بالإضافة إلى إنشاء ديكور داخلي من الرخام، الشكل (1-7) يلاحظ من المنجز الفني شكل (1-8) لنحات مور بتنظيم التداخلات الشكلية للجسد بما يخدم انسيابية القوام الأنثوي، وتفعيل عنصر

[1] ظهرت الحضارة الإتروسكية في فترات عصور ما قبل التاريخ اليوناني عندما قدم الإتروسك من آسيا الصغرى إلى إيطاليا في أوائل القرن الثامن ق.م في منطقة سيكلاديز Cyclades، وهي مجموعة من الجزر في وسط بحر إيجه غنية بالذهب والفضة والنحاس والرخام، هذه الموارد الطبيعية للجزر مكنت من ازدهار سلالة فنية فريدة من نوعها استمرت من 3200 إلى حوالي 2300 قبل الميلاد.

الحركة، وعلاقة أجزاء الكتلة النحتية ببعضها، وهي فكرة وتأكيد وضعية الاستلقاء التي ظهرت في قبر لورنزو بصورة مجردة ومختزلة ناجمة عن تقنيات الحداثة وشد الأذرع أمام الرأس بحركة التواء الأرداف وتداخلات الأطراف، ويؤكد على مبدأ الحركة والإيقاع، وبث دلالته ضمن فكرته عن المرأة، وهذا ما أكده ليكتنستورن Lichtenstern (2008) بأن الالتواء الجسدي والزوايا الجانبية للأطراف صمم على الصعود؛ لأن حركة القدمين ليست كاملة وغير منفصلة عن جذع الشجرة، وهذا العمل يذكرنا بمايكل أنجلو الذي يظهر الالتواء الجسدي بشكل أفقي (167-169).

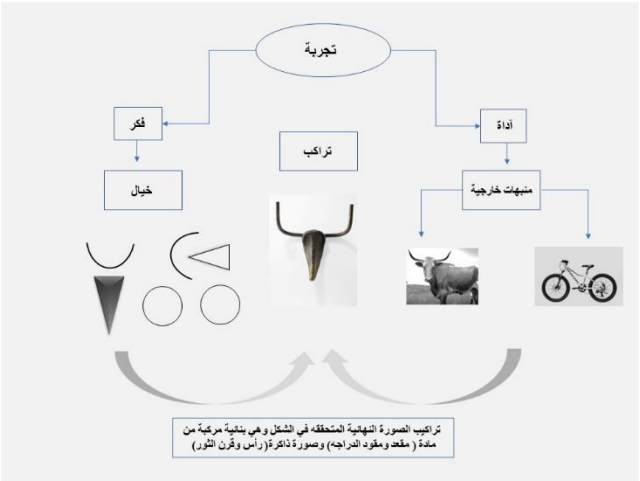
 شكل (1-4) نحت السيكلادي، مجموعة من ثلاث أشخاص، Fiore, (2018)	 شكل (1-5) هنري مور، مجموعة عام (1948–49) العائلة، 1945، Fiore, 2018)	 شكل(1-6) برانكوزي، فتاة نائمة، رخام 1909، Fiore, (2018) https://cutt.us/uQLdg
 شكل (1-6 ب) نحت السيكلادي، متحف أثينا، (Fiore, 2018) https://cutt.us/uQLdg	 شكل (1-7) مايكل إنجلو، قبر، رخام 1521-1534، 178سم، فلورنس، (Toman,2005,p42)	 شكل (1-8) هنري مور، Lichtenstern, 2008, (p167)

مقاربة بنائية مركبة لعمل نحتي معاصر:

يوضح الشكل (1-9) تجربة لبنائية مركبة وصورة الذاكرة للموجودات المحيطة لعمل الفنان بيكاسو Picasso؛ حيث التكوين النحتي نحو الاتجاه التكعيبي (التجميعي) الذي يفصح عن نموذج حيواني (رأس ثور)، فالرأس هنا يشير إلى دلالة رمزية تشير للشكل الهندسي (مثلث في الرأس ونصف دائرة). وبناءً على ذلك، فإن بيكاسو Picasso قارب ما بين الشكل الطبيعي المتمثل بالمنهات الخارجية، وهي رمز (الثور، الدراجة)، والموجودات الطبيعية الدالة على (الثور)، والموجودات الصناعية الدالة على (الدراجة)، وقد نتج عن التقارب

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1294
Noha Mohammed Alsharif: The Formal Approach Between Ancient Sculptural Monuments in The Arabian Peninsula and Modern Arts (an analytical study).
Al-Academy Journal - Issue 1 11-ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الرمزي في العمل الفني؛ أي العمل النحتي المجرد، شكلٌ رمزيٌ جديدٌ مجرد، وهو المتمثل في (رأس الثور المركب) كصورة أيقونية مشابهة من الصورة الطبيعية.



شكل (1-9) رسم توضيحي نقلًا عن (119، 2017، Al Saeid) بتجديد من الباحثة

ثانيًا: المقاربة بين فن النحت القديم وفن النحت العربي المعاصر:

تُعد بنية الأعمال الفنية التشكيلية من العصور القديمة وما تضمه من مضامين فكرية ونظم تشكيلية نوعًا من توثيق الفلسفة الحضارية بكاملها، فقد شهدت الحضارات القديمة أقدم مراحل التجريب لبناء الخبرة الجمالية في ذهن الفنان المعاصر والمتلقي على حد سواء، حقق فيها الفنان العربي الطابع الأسلوبي من خلال الدمج والتوظيف بين التراث والمعاصرة؛ لإيجاد هوية في الرؤية، كان يتسنى لهم تسميتها بالهوية العراقية أو الهوية المصرية باستدعاء المرجعيات الوطنية الموروثة في تاريخهم. فوظفوا النظم الشكلية والدلالية للفن السومري والآشوري والفن العربي الإسلامي، والفن المصري القديم، وكذلك الفن الشعبي "البيئي"، واهتموا بقضايا الإنسان ومشكلاته بقدر اهتمامهم بموروثهم الحضاري، هذا وقد ظهر في أعمال النحاتين الرواد بعض من المفردات الأساسية كعلامات دلالية في منجزهم الفني، جمعتهم أهداف موحدة، وهي المقاربة من الواقع، وتمثيل واقع الناس برؤيتهم وإدراكهم لهذا البلد بحضارته الفنية، مع عدم إغفال حركة التطور التي تشهدها الحركة الفنية العالمية، فكان سعي الفنانين نحو ربط التراث العربي بروح العصر؛ أي الاستعارة من التراث العربي وإحياء الموروث الحضاري بخصوصية وفردية فنية وتوظيفه برؤية عصرية تنسجم مع القيم الفنية الحديثة؛ أي تجربة قوامها الإبداع الجمالي على أساس الحداثة، مع الاحتفاظ بالمضمون الوطني والقومي .

اتخذت الرموز في فنون بلاد النهرين دورها في التعبير عن دلالات المحتوى الرمزي، بين أشكال شخوص الرحال المختزلة شكل (2-10) فهي تتراوح ما بين شكل الشمس والثور والهلال والنجوم؛ لتعبر عن متغير الزمن ما بين الليل والنهار، ومتغير المكان ما بين القديم والجديد، وكل هذه الرموز هي رموز متقاربة من فكر بلاد الرافدين. الشكل (2-11) ختم أسطواني لإله الشمس في القرن التاسع قبل الميلاد؛ حيث يظهر الاتجاه التعبيري الاختزال والتبسيط والتجريد كإحدى الدلالات والعلامات المقاربة، ولم تخلُ تكوينات النحات

جواد سليم من الرموز المستعارة والمتقاربة من حضارة بلاد الرافدين. شكل (2-12) نصب الحرية تندمج رموز بلاد الرافدين مع مضمون العمل كعلامات أيقونية في صورة رمزية إيجازية بتمثيل الحوادث التاريخية في (قرصا) ممثلًا الشعب العراقي بشكل سردي يقترب من نحت بلاد الرافدين، فرمز (الشمس) يعني انتصار النور على الظلام وبزوغ فجر جديد، كما أن رمز (الثور) يشير إلى الخصب والتكاثر، بالإضافة إلى كونه مفردة دالة على البيئة العراقية. أما رمزا (السنابل، وسلة الغلال) رمز دال على الخير الوافر (Majid,102-103).

شكل (2-10) خالد الرحال، جدارية وادي الرافدين، 1957، (Majid, 103)

شكل (2-11) الإله شمس ق.م 9، (Majid, 97)

شكل (2-12) جواد سليم، نصب الحرية، (Majid, 103)

وقد جاءت المقاربة الشكلية من الفن المصري القديم بالمنجز الفني تمثال (نهضة مصر) شكل (2-13) للفنان محمود المختار، الذي جمعت رؤيته الفنية بين القديم والمعاصر وموضوعاته المقتبسة من البيئة المصرية الشعبية وثقافتها البيئية والجانب الريفي من حيث إعادة إنتاج الشكل الأيقوني الواقعي شكل (2-14) بفكر فني جمالي معاصر يدمج العنصر الشعبي القديم بتمثيل (المرأة الفلاحة) بخامة الجرانيت، محافظًا بواسطته على التراث والقيم المصرية.

شكل (2-13) محمود المختار، تمثال نهضة مصر، 1919م. تصوير الباحثة

شكل (2-14) تمثال أبو الهول، الحضارة المصرية القديمة. تصوير الباحثة

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1294
Noha Mohammed Alsharif: The Formal Approach Between Ancient Sculptural Monuments in The Arabian Peninsula and Modern Arts (an analytical study).
Al-Academy Journal - Issue 1 11-ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الثاني: تحليل نماذج العينة

عينة البحث:

اختارت الدارسة عينة من الآثار النحتية في الجزيرة العربية بعدد (8)، ومجموعة من الأعمال النحتية المعاصرة بعدد (6) أعمال نحتية لإجراء الدراسة التحليلية عليها.

منهج البحث:

اتبعت الدراسة المنهج الوصفي والتحليلي؛ لمناسبتهما لموضوع وطبيعة الدراسة.

تحليل نماذج العينة:

نموذج رقم (1):

شكل (2-1) خارطه تحليلية لمقاربة شكلية في الاتجاه التكعيبي، من تصميم الباحثة.

بطاقة العمل:

- رقم (1) برانكوزي، القبلة، 1916، (Thiele,1996،P130) .
- رقم (2) نحت الأسود، جبل خريبه، العلا (64، 2019، Al Sihaybani).
- رقم (3) برنكوزي، القبلة، (Nash, n.d.).
- رقم (4) مسلة بشرية، العلا، 4 ق.م، (158 ،2010، Iirbih).
- رقم (5) نصب ذو عينين، تيماء، 5 ق.م، (256، 2010، Hawslitir).

تحليل العينة:

جاءت المقاربة البصرية في تحليل تركيبي لوحدات التشابه والاختلاف بين الآثار النحتية القديمة ونحت الاتجاه التكعيبي المعاصر، ويتضح ذلك في الخارطة التحليلية في الشكل (2-1)؛ حيث يفصح التكوين عن نموذج حيواني شكل (أسد) في مدافن الأسود بجبل خريبة رقم (2) شكل (2-1)، نُفذ بأسلوب النحت البارز

بشكل مكعب شبه هندسي، ونموذج إنساني للمنجز الفني رقم (1) شكل (2-1) القبلة عام 1916 للنحات برانكوزي Brancusi؛ إذ يتجه الأسلوب نحو التكعيبية في كلا المنجزين، وإلى التبسيط.

يشكل التركيب البنائي الشكلي اتزانًا في الكتلة باختزالية وتبسيط العمل الفني (الأسد) بنحت بارز ليكَون الشكل وحده داخل فضاء محدد؛ أي داخل إطار مربع، ويتكون الشكل من الخطوط الخارجية العامودية والأفقية المتناسقة بأشكال شبه هندسية كتقسيمات لملامح تكوين الشكل، وتتضمن الخطوط الداخلية المائلة على سطح العمل ملمسًا خشنًا؛ ليمثل شعر الأسد. ويُعد هذا الملمس أحد السمات الظاهرة بمكعب النحات برانكوزي برقم (1) شكل (2-1)؛ حيث يتباين التكوين النحتي حجمًا بشكل متوازي المستطيلات، ويمثل التقابل والتعانق لشخصين؛ حيث لا يمكن التمييز بين عنصري المرأة والرجل، فالتباين ملحوظ من حيث الموضوع والتكوين، والمعالجة الشكلية بالملمس التي لا تتميز بالناعم، وإنما بخطوط متعرجة تمثلت في شعر الأشكال الآدمية (Al Abadi, 2013)، وهي بمثابة حزوز نحت على سطح الحجر كعلامة دالة على وحدة التقارب بين العملين.

وتكشف المقاربة من التكوين رقم (4) شكل (2-1) مسلة بشرية في منطقة العلا تمثل رجلًا واقفًا يبلغ طوله مترًا واحدًا يرجع تاريخها إلى الألف الرابع قبل الميلاد، نحت الرأس بشكل شبه مكعب وأذرع طويلة متماثلة وملتصقة بالجزء العلوي من الشكل، وهي علامة رمزية دلالية دالة على التقارب مع العمل الفني رقم (1) في حركة الأذرع المتماثلة والملتصقة بالكتلة، بخطوط أفقية رمزية تقسم الكتلة إلى جزأين. وهنا يظهر التقارب بدلالة التسطيح في حركة الأذرع في كلا العملين والتصاقهما مع الجسد تأكيدًا على دلالات المعنى. كما يكشف التكوين رقم (5) شكل (2-1)، والتكوين (1) شكل (2-1) لوحدة التقارب في العين كدلالة دالة على التقارب التكعيبي، يتضمن رقم (5) وجهًا بشريًا "لنصب ذو العينين" يعود إلى القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، بشكل هندسي مستطيل، ووجه مربع غائر، وملامح الوجه بارزة، بعينين بيضاويتين، وخطين محززين في داخل كل من العينين. وهنا تقاربت الوحدة البنائية لشكل العينين في التكوين والخطوط الداخلية لشكل العينين المتقابلتين مع الرقم (1) شكل (3-30)، كما تمثلت المقاربة بين شكل (2-1) رقم (2) وشكل (2-1) رقم (3) بأن كليهما وضع في مقابر؛ فتمثال الأسود وضع على أساس نصب وظيفي جنائزي، فيؤدي دور الحماية للمدافن والتخويف (مشبي، 2015). في حين أن نحت تمثال برانكوزي، وهو أحد النسخ لتمثال القبلة، وضع كنصب جنائزي في الهواء الطلق بمقبرة (مونبارس) Montparnasse Cemetery؛ ليزين قبر امرأة، وهو معلمٌ سياحي في باريس (Rateau,2019).

نموذج رقم (2):

نحت صخري	نحت معاصر	المقاربة الشكلية
شكل (2-2) نحت صخري لمشهد الصيد، الشويمس، (379، Al Yaeishi ،2018)	شكل (2-3) نحت تكعيبي، جورج براك، الحصان (Nash n.d.)	الخطوط الهندسية الاختزال والبساطة في الشكل

<u>تحليل العينة:</u>

جاءت المقاربة بين الخطوط الخارجية لنموذج حيواني (كلب) شكل (2-2) كمشهد صيد، لنحت صخري يعود إلى أكثر من 8000 سنة في منطقة الشويمس، يتضمن صيادًا يسحب قوسه للرمي، ويرافقه 13 كلبًا، والشكل (2-3) هو نموذج حيواني (رأس حصان) للفنان جورج براك Braque أحد رواد الحركة التكعيبية.

نُفذ المنجزان برمزية وبخطوط هندسية مختزلة، وهما يشكلان علامة دالة للتقارب من الناحية البصرية؛ حيث اتجه الأسلوب إلى التكعيبية، بدلالة رمزية تشير إلى الشكل الهندسي، تم التعبير عنه بشكل بسيط، وببدائية الإنتاج الحضاري القديم، فهو يشير إلى الحصان دون مراعاة الشبه أو المحاكاة الحرفية، وإنما البساطة في نتاج تشخيصي وفق أسلوب بدائي للشكل والتكوين (Al Abadi, 2013). وبالرغم من اختلاف جنس الحيوان في كلا المنجزين، فإن عملية الاختزال والبساطة ظهرت كعلامة دالة على التقارب بينهما.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1294
Noha Mohammed Alsharif: The Formal Approach Between Ancient Sculptural Monuments in The Arabian Peninsula and Modern Arts (an analytical study).
Al-Academy Journal - Issue 1 11-ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

نموذج رقم (3)

آثار نحتية بالجزيرة العربية	نحت معاصر	المقاربة الشكلية
شكل (2-4) لماعز الحصن الروماني بمتحف الآثار بالعلا، (77، 2019، (Filnuf	شكل (2-5) بيكاسو، العنزة، (Walther, 2007, p484)1950	الرمزية والبساطة والاختزال

تحليل العينة:

تكشف المقاربة البصرية في تحليل تركيبي لوحدات التشابه والاختلاف عن الموجودات بالطبيعة، وعن التغير من حيث التبسيط والتحوير والاختزال والغرابة والخيال وتبديل العناصر أو الأشكال الطبيعية؛ لإيجاد تأثيراتها الانفعالية الخاصة بالفنان. وقد جاءت المقاربة الشكلية في الهيئة الخارجية لماعز الحصن الروماني بمتحف الآثار بالعلا (2-4) وبين العمل الفني للشكل (2-5) الماعز "She Goat" للفنان بيكاسو Picasso في عام 1950؛ إذ سعى فيها "بيكاسو" إلى تحقيق أساليب جديدة لفن النحت ابتعدت عنه أسلوب الرتابة والجمود باستخدام المواد المهملة التي يمكن أن توحي بأجزاء من جسم الحيوان مثل استخدام الأباريق الخزفية، وسعف النخيل، والقصاصات المعدنية كوحدات تركيبية؛ ليصنع هيكل الماعز بهذه الأشياء، وقد أطلق عليها ريد (1994) بالنحت التركيبي، بينما تم صناعة العمل الفني لماعز الحصن الروماني بالطريقة البنائية المعتادة باستخدام خامة (الطين أو الجبس) كوسيط لبناء الشكل، ومن ثم تحويله إلى خامة البرونز. وتعد الخامة بمثابة وحدة اختلاف بين الشكلين؛ فبالرغم من اختلاف الأساليب والخامات في كلا الشكلين، فإن التقارب بينهما في وحدة التكوين الخارجي من حيث التبسيط والاختزال في التفاصيل الدقيقة.

نموذج رقم (4):

نحت صخري	نحت معاصر	المقاربة الشكلية
شكل (2-6) نحت صخري يمثل البقر والعربة، جبة (Al Yaeishi ،2018 ،253)	(2-7) جياكوميتي، العربة، برونز، 1950 (Nash, n .d)	العربة القديمة وعنصر الخيال

تحليل العينة:

إن للرمزية والتسطيح وإغفال البعد الثالث في عصر الحداثة تقاربًا ملحوظًا مع الآثار النحتية الصخرية في الجزيرة العربية. وقد تظهر المقاربة في أحد الآثار بمنطقة جبة الشكل (2-6) يمثل عربة وأبقار، والتكوين شكل (2-7) العربة The Chariot للنحات جياكوميتي Giacometti، يمثل امرأة رفيعة تقف فوق العجلتين المرتفعتين في حالة توازن محفوف بالمخاطر. يسعى الفنان برفع الشكل في الفضاء من أجل تحقيق منظور شامل النطاق، هذا وقد دفع أيضًا إلى التفكير بشكل مجازي، وبشكل خاص بين صورة وقفة الإنسان الساكنة والعجلات المتحركة، والجمع بين الحركة والركود والتوازن والمعنى الغامض من اختيار العجلات، يجمع فيها بين الماضي المتمثل في صورة (الإنسان) والحاضر المتمثل في عصر الآلة (العجلة) .(Nash, n.d.) تُعد العربة ذات النمط القديم علامة دالة على وحدة التقارب بين الشكلين، بالإضافة أن كلا المنجزين يوجد بعدًا خياليًا من حيث الوقوف والحركة.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1294
Noha Mohammed Alsharif: The Formal Approach Between Ancient Sculptural Monuments in The Arabian Peninsula and Modern Arts (an analytical study).
Al-Academy Journal - Issue 1 11-ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

نموذج رقم (5):

نحت صخري	نحت معاصر	المقاربة الشكلية
 شكل (2-8) منحوتات صخرية لطائر النعام (379، 2018، Al Yaeishi) شكل (2-9) نحت صخري لطيور النعام، جبل عكمة، العلا، (47، 2019، Al (Sihaybani	 شكل (2-10) براك، برونز، Nash, 1945 (n.d.)	التسطيح والتبسيط والاختزالية

<u>تحليل العينة:</u>

يؤكد التقارب البصري على عنصر التسطيح في النحت الصخري شكل (2-8) والشكل (2-9) بمنطقة العلا، ونموذج حيواني طائر (النعام) الشكل (2-10) للفنان براك Braque. وقد تكشف عناصر الشكل في الخط والحجم والدلالة، عن الاختزالية والتبسيط والرمزية في كلا العملين، ويظهر الأسلوب المستخدم ضمن الاتجاهات الفنية الحديثة والمعاصرة في الاتجاه التعبيري، وهي تُعد إحدى العلامات الدالة على التقارب.

الفصل الثالث: النتائج والتوصيات:

النتائج:

1- اتضح من خلال الدراسة التقارب الملحوظ في كلا الطرازين في الآثار النحتية في الجزيرة العربية، والنحت في عصر الحداثة من حيث الرمزية والتبسيط والاختزالية والتسطيح، وإغفال البعد الثالث وعناصره البنائية في الخط والحجم والدلالة، كما في نموذج (1، 2، 4، 5).

2- ظهر التقارب بين العصرين ضمن الاتجاهات الفنية الحديثة والمعاصرة في الأسلوب التكعيبي في كلا العصرين في الخطوط الخارجية العامودية والأفقية المتناسقة بأشكال شبه هندسية والمعالجة الشكلية بالملمس التي لا تتميز بالناعم، وإنما بخطوط متعرجة تمثلت كرمز للشَّعر في الشكل (الآدمي، والحيواني). كما في نموذج (1) شكل (2-1)، رقم (2).

3- ظهر في نموذج (1) وحدة التقارب في النحت البارز في كلا الطرازين الآثار النحتية في الجزيرة العربية، والنحت في عصر الحداثة في ملامح الوجه كدلالة دالة على التقارب التكعيبي، في الوحدة البنائية لشكل العينين في التكوين والخطوط الداخلية؛ أي بعينين بيضاويتين وخطين محززين في داخل كل من العينين شكل (2-1).

4- تقاربت الصورة في كلا الطرازين النحت البارز في الآثار النحتية في الجزيرة العربية، والنحت في العصر الحديث من حيث الجمع بين الحركة والركود والتوازن والمعنى الغامض والبعد الخيالي من حيث اختيار عناصر النحت العجلات، والجمع بين الماضي الآلة ذات النمط القديم (العجلة) والعنصر المصاحب لها الرموز (الإنسانية والحيوانية) كما في نموذج (4).

التوصيات:

- توصي الباحثة بإجراء دراسات بحثية للآثار النحتية بالمملكة العربية السعودية في مناطق شمال وجنوب المملكة، وإجراء المقاربات النحتية مع فن النحت المعاصر.

References:

1- Abn Manzuri, Muhamadu. (1999). *lisan Al Aarabi*. lubnanu: Dar Al Turath Al-Arabiya.
2- Al Abadi, Jabaar Mahmud. (2013). *Alqima Wal Meyar Al Jamali fi Al Tashkil Al Mueasir*, Dar Difaf lil Tibaea Wal Nashr Wal Tawzie.
3- Al Saeid, Mithaq. (2016). *Aliat Al laeib Al Huri Bial Madat fi Al Naht Al Mueasiri*. Dar Safahat lil Tibaea Wal Nashri.
4- Al Sihaybani, Abd Alrahman. (2019). *Dadan Wa lihyani, Al Ula Wahat Al Ajayib fi Al Jazira Al Arabia*. Manshurat Ghalimar.
5- Al Yaeishi, Nuf Muhamad (2018). *Al giam Al Jamaliat Wal Tashkilia lil Nuqush Al Sakhria Kamadkhal li Tasmim Al Tazkarat Al Sadia*. (Risalat Dukturat Ghayr Manshura), Jamieat Almalik Saud.
6- Curnow. K.(n.d.). *The Bight continent: African art history*, Chapter 3.9 African Art as Inspiration, Pressbooks https://cutt.us/rfeRo
7- Filnuf, Fransua. (2019). *Al Hajar: Madinat Tazumu Hamiat Askariat fi Al Asr Al Romani, Aleila Wahat Al Ajayib fi Al Jazira Al Arabia*. Manshurat Ghalimardi, Maehad Al Ealam Alearabii.
8- Fiore, J. (2018). *These 5,000-Year-Old Sculptures Look Shockingly Similar to Modern Art*. https://cutt.us/uQLdg
9- Hasan, Muhamad Hasan. (n. d) *Al'usus Al Taarikhia lil Fani Al Tashkilii Al Mueasiri*. Dar Al Fikr Al Earab
10- Hawslitir, 'Arnulf. (2010). *Wahat Tayma', Turuq Al Tijarat Alqadima, Rawayie Wathar Al Mamlaka Al Arabia Al Saudi*, Al Hayyat Al Ama lil Siyaha Wal Athar.
11- Iirbih, Tara Staymir. (2010). *Thalathat Nasb Janayiziat Min Al'alf Alraabie qabl Al Miladi, Taruq Al Tijara Alqadima. Rawayie Wathar Al Mamlaka Al Arabia Al Saudia*. Al Hayyat Al Ama lil Siyaha Wal Athar.
12- Lichtenstern. C. (2008) *Henry Moor work- theory- impact*, Royal academy of Art.
13- Majid, Biha'. (n. d). *Faeiliat Rumuz Funun wadi Al Raafidayn Waliat Aishtighaliha fi Alnaht Aleiraqii Al Mueasiri*. Majalat Funun Albasrat, Kuliyat Al Funun Al Jamilat Jamieat Al Basra, (17), 19-116.
14- Nash. S. A.(n.d.) *A Center of Modern Sculpture*. Dallas Museum of art, national gallery of art.
15- Read, Herbert. (1975). *Al Fanu Wal Mujtamaei*. (Tarjamat Faris Mitri Dahir). Bayrut: Dar Alqalami.
16- Read, Herbert. (1994). *Al Naht Al Hadithi*. (Tarjamat Fakhray Khilil). Al Muasasat Al Arabia lil Dirasat Wal Nashri.
17- Sirula, Muris. (1983). *Al Fanu Al Takeibi*. (Tarjamat Hinri zighib). Euaydat lil Nashr Wal Tibaeati.
18- Thiele. C. (1996). *Sculpture an illustrated historical overview*. Barron's
19- Toman. R. (2005). *Sculpture, Oloron Set-Marie. Rateau.* G. (2019). History: The Kiss of Brâncuși, at the heart of all
20- Walther. I.F. (2007). *Pablo Picasso 1881-1973*. Part2, Taschen.

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1298

The possibility of utilizing the glowing clay technique to enrich contemporary ceramic surfaces

Huda Abdullah Hussain Hawsawi [a1]

[a] *Assistant Professor, Drawing and Arts Major (Track), Umm Al- Qura University, Al- Lith University College, Kingdom of Saudi Arabia*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 22 October 2023
Received in revised form 2 November 2023
Accepted 4 November 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
Glowing Clay
Marbling Technique
Chemiluminescence

ABSTRACT

This research discussed glowing-colored clays and how to use them in treating contemporary ceramic surfaces using the marbling technique to create contemporary ceramics characterized by aesthetic and expressive values. Therefore, we find that the property of Chemiluminescence helped create glowing clays with aesthetic and philosophical transformations. The research problem was summarized in the following question: Is it possible to benefit from the glowing clay technique to enrich contemporary ceramic surfaces? The research aims to identify the glowing clay technique in enriching contemporary ceramic surfaces. And revealing color-forming solutions using the glowing clay technique. It follows the descriptive approach in the theoretical framework of glowing colored clay and the marbling technique, and the experimental approach in the applied framework of self-experiment. The research hypothesizes that glowing clay technology could be used to enrich contemporary ceramic surfaces. The most important findings of the research are that the glowing clays are suitable for shaping using the marbling technique for ceramic shaping. The research also recommends the use of other techniques for ceramic modeling with glowing-colored clays. In addition, exploiting everything new and innovative in enriching contemporary ceramic surfaces

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: hahawsawi@uqu.edu.sa
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1298
Huda Abdullah Hussain Hawsawi: The possibility of utilizing the glowing clay technique to enrich contemporary ceramic surfaces. Al-Academy Journal - Issue 1 11-ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

إمكانية الاستفادة من تقنية الطين المتوهج في إثراء الأسطح الخزفية المعاصرة

هدى بنت عبد الله بن حسين هوساوي[1]

الملخص:

تناولت هذا البحث الطينات الملونة المتوهجة وكيفية استخدامها في معالجة الأسطح الخزفية المعاصرة بتقنية الترخيم لإيجاد خزف معاصر يتسم بالقيم الجمالية والتعبيرية. لذلك نجد أن خاصية الضيائية الكيميائية ساعدت في إيجاد طينات متوهجة بتحولات جمالية وفلسفية. وقد تلخصت مشكلة البحث في التساؤل التالي، هل يمكن الاستفادة من تقنية الطين المتوهج في إثراء الأسطح الخزفية المعاصرة. ويهدف البحث الى التعرف على تقنية الطين المتوهج في إثراء الأسطح الخزفية المعاصرة. والكشف عن حلول تشكيلية لونية بتقنية الطين المتوهج. وقد إتبعت المنهج الوصفي في الإطار النظري، للطين الملون المتوهج وتقنية الترخيم، والمنهج التجريبي في الإطار التطبيقي للتجربة الذاتية. وافترض البحث أنه يمكن الاستفادة من تقنية الطين المتوهج في إثراء الأسطح الخزفية المعاصرة. وأهم النتائج التي توصل اليها البحث أن الطينات المتوهجة صالحة للتشكيل بتقنية الترخيم للتشكيل الخزفي. كما يوصي البحث إلى استخدام التقنيات الأخرى للتشكيل الخزفي بالطينات الملونة المتوهجة. علاوة على، إستغلال كل ما هو جديد ومبتكر في إثراء الأسطح الخزفية المعاصرة.

الكلمات المفتاحية:

الطين المتوهج، تقنية الترخيم، الضيائية الكيميائية.

المقدمة Introduction:

أقدم الخامات في مجال الفنون الطين، حيث استخدمه الفنان وشكل منه أشكال متنوعة بتقنيات مختلفة، إضافة إلى تحسين خواصه وتطوير تقنياته التشكيلية لإثراء فن الخزف. علاوة على ذلك، سعى الفنان الخزاف إلى استحداث معالجات للأسطح الخزفية للاستفادة منها جمالياً، وجعله من الفنون المعاصرة. فلم يعد فن الخزف ذلك الفن ذا البعد الواحد، بل أصبح من الفنون المعاصرة التي قام الفنانون بحداثتها وإدخال كافة الوسائل والأساليب لإخراجه من قالبه المعروف منذ القدم. فالخزف المعاصر سمح للفنان بالجرأة والابداع والابتكار في طرق استخدامه وظيفياً وجمالياً بكل ما هو ممكن ومتاحة في ظل تطور الخزف.

أن مع تطور مجالات الخزف واتساعها سعى الخزاف إلى ابتكار أساليب حديثة جمالياً للتعبير عن جمالية معالجات الأسطحة الخزفية، فالاهتمام بالجمال من أهم القيم المتبعة في معالجات الأسطح الخزفية بطرقها المختلفة، وهي احدى التقنيات التي يُعبر بها عن القيم الجمالية للسطح الخزفي. حيث تعمل التأثيرات اللونية واللمسية الناتجة منها على الارتقاء بالشكل الخزفي والتطلع لاستكمال رؤية جمالية وفنية لبناء ومعالجة أسطح الأعمال الخزفية ذات رؤي الجمالية الجديدة. (Al-Bahlil, 2017) فجمال الأسطح الخزفية وتنوعها يكمن من خلال تعدد تقنيات المعالجات السطحية الذي أسهم في اثرائها والزيادة في جمالها. فهناك طرق

[1] أستاذ مساعد تخصص الرسم والفنون (التعبير المجسم) جامعة ام القرى – الكلية الجامعية بالليث المملكة العربية السعودية.

عديدة للتعبير باللون ممكن أن يتبعها الخزاف في معالجة القطع الخزفية، وهو ما يضفي تفرداً للقطع التي ينتجها.

لذلك، فالأساليب في مجال المعالجات السطحية للخزف عديدة منها ما هو بالطلاءات الخزفية، ومنها ما هو بطرق الحرق المختلفة التي تكسب القطع الخزفية تعبيرات لونية فريدة ومتميزة ونذكر منها، طريقة حرق الراكو Rakuوطريقة الحرق بالدفن Pit Firingالتي تعطي تأثيرات لونية غير متوقعة للشكل الخزفي، ومنها ما هو بطرق التشكيل المختلفة أثناء عملية التشكيل الخزفي، كالتشكيل بالعجائن الطينية الملونة المضاف إليها الأكاسيد المعدنية أو الأصباغ، والتي تعمل على إيجاد عجائن طينية ذات ألوان وطابع جمالي مختلف، إضافة إلى، التشكيل بالطين الملون المتوهج، والذي يضفى قيم لونية جمالية مبتكرة على الأسطح الخزفية المعاصرة. علاوة على ذلك، فالطين المتوهج ذا خاصية التوهج في الظلام هو أحد أنواع الطينات الملونة المتوهجة والمبتكرة حديثاً في مجال الخزف، فهو طين ذا ألوان عديدة تتوهج في الظلام بفعل خاصية الضيائية الكيميائية بعد استثارته بأشعة الشمس أو الأشعة الفوق بنفسجية. لذلك فاستخدام الطين المتوهج بطرق مختلفة من أساليب التشكيل الخزفي له أبعاد جمالية وتعبيرية وفلسفية تثري أسطح الأعمال الخزفية. فالتنوع في تقنيات وأساليب التشكيل بالعجائن الطينية الملونة والمتوهجة فتح للخزاف آفاق إبداعية كثيرة في طريقة توظيف هذه التقنيات من خلال تنوع أساليبها، فقد تكون المعالجات خارجية كتقنية التطعيم بأنواعه العديدة أو داخلياً وخارجياً كتقنية الترخيم والميللفوري والنيرياج والكرات الطينية. يقول عبد الله، 2015 " سميت التقنيات التي تتناول العجائن الطينية الملونة بتقنيات (الطين المدمج)، حيث تندمج وتتجاور الطينات المتباينة الألوان أثناء عملية التشكيل" فهذا التجاور يخلق قيماً جمالية وتعبيرية على الأسطح الخزفية.

إضافة إلى ذلك، أن توظيف أحد هذه التقنيات التشكيلية من خلال الطين المتوهج يوجد خزفاً ذا بعد ابتكاري جمالي جديد، من خلال تقنية الترخيم، والذي يعتبر أحد تقنيات المعالجة اللونية للأسطح الخزفية، التي تتميز بالقيم الجمالية الهائلة والجذابة للداخلات اللونية اللامتوقعة. فالتداخلات اللونية للترخيم تسهم في التغذية البصرية للإنسان من خلال الجمال والتداخلات اللونية البراقة نتيجة للعلاقات المترابطة بين الألوان وعشوائيتها اللامنتظمة على السطح الخزفي.

مشكلة البحث Research Problem:

أن ما يميز معالجات الأسطح الخزفية بتقنية الترخيم جمال ألوانها المتداخلة، والتي تكون نتيجة دمج الطينات المتوهجة بألوانها المختلفة. هذه التداخلات اللونية على أسطح الأعمال الخزفية تعطي توهج لوني لما تشكله متفرد من تعددات لونية. لذلك ترى الباحثة أنه يمكن تقديم حلول تشكيلة مبتكرة من خلال توظيف الطين المتوهج الملون بتقنية الترخيم لإثراء الأسطح الخزفية، ومنه تبلورت مشكلة البحث في التساؤل الاتي: -

هل يمكن الاستفادة من تقنية الطين المتوهج في إثراء الأسطح الخزفية المعاصرة؟

فروض البحث Hypothesis:

يفترض البحث أنه:

- يمكن الاستفادة من تقنية الطين المتوهج في إثراء الأسطح الخزفية المعاصرة

أهداف البحث Research Objectives:

يهدف البحث إلى:

- التعرف على تقنية الطين المتوهج في إثراء الأسطح الخزفية المعاصرة.
- الكشف عن حلول تشكيلية لونية بتقنية الطين المتوهج.

أهمية البحث Research Importance:

تمكن أهمية البحث في الاتي:

- الاستفادة من تقنية الطين المتوهج في أثراء الأسطح الخزفية المعاصرة.
- إلقاء الضوء على جمالية الطين المتوهج في التشكيل الخزفي المعاصر.

منهج وإجراءات البحث Research Methodology:

يتبع البحث المنهج (الوصفي، التجريبي) من خلال الإطار النظري والإطار التطبيقي.

أ- **يتمحور الإطار النظري حول تعريف:**

- الطين المتوهج
- تقنية الترخيم

ب- **الإطار التطبيقي** يتمحور حول التجربة الذاتية للباحثة.

حدود البحث Research Limitation:

الحدود الموضوعية: الاستفادة من تقنية الترخيم كمصدر لإثراء الأسطح الخزفية المعاصرة من خلال الطين المتوهج.

الحدود الزمنية: الفترة المعاصرة.

مصطلحات البحث Research Terms:

الترخيم:

هي تقنية لمعالجة الأسطح الخزفية بمزيج لتباين الطينات الملونة، وهي عبارة عن طبقات ذات ألوان متعددة، هذه التقنية هي خلط مجموعة متنوعة من أنواع مختلفة من الطين الملون، وتسمى في اليابان بالنيريكومى. (Abdel Moneim، Al-Sayed، و Jamil، 2018)

الطين المتوهج:

هي طينات التي تؤخذ من المنطقة التي ينتمي اليها الباحث وتحديداً هي الطينات الموجودة المملكة العربية السعودية موطن البحث، والتوهج هو الضوء الصادر من المجسمات الخزفية نتيجة إمتصاص الطاقة من الشمس أو الأشعة فوق البنفسجية، لذلك فالطينات المتوهج هو طين محلي دمج مع ألوان متعددة من مسحوق مركب ألومينات السترونتيوم Strontium Aluminate، ونتج عن ذلك طينات محلية ملونة

ومتوهجة في الظلام متعددة الألوان شكل والإستفادة منها في إنتاج أعمال خزفية متوهجة معاصرة ذات قيم تعبيرية وجمالية. (Hawsawi, 2023).

الإطار النظري:

اولاً: الطين الملون المتوهج

الطين هو نوع من أنواع التربة ويستخدم في صناعة الخزف والبناء، عرّف الجيولوجيين الطين بالذرات أي الجسيمات الصغيرة جداً من التربة ويعد حجمها أقل من أربع ماكروميترات في القطر، لذلك نجد أن الطين مادة من الأرض مكون من أنواع معادن السيليكات التي تكسرت بعوامل التعرية. (المسهلي، 2017)

وكما ذكرنا سابقاً فإن الطين هو المادة الأساسية والخام التي يعتمد عليها الخزاف في إنتاج الأعمال الخزفية والتي نشأت بفعل تفكك الصخور البركانية، إضافة إلى تأثير العوامل الطبيعية من الحرارة والبرودة والتأكسد بالهواء وانحلال الماء مما أسهم في تحولها إلى فتات دقيق. هذا الفتات الدقيق انتقل مع الماء إلى الوديان والسهول مما أوقعها تحت ضغط الرواسب المتعاقبة، ومن ثم تماسكت وأكسبت خواصاً وتغيراً في تركيبها. لذلك نجد أن الطين يتكون من مجموعة من البلورات الدقيقة جداً لا يكمن رؤيتها بأقوى العدسات المكبرة في المجهر وهذه البلورات أساساً من معدن يسمى الكاولينات Kaolinite، ومتوسط حجم البلورات صغير جداً كالصفائح الرقيقة. (عبدالله، 2015)

تعدُد أنواع الطين المستخدم في التشكيل الخزفي كان السبب في إيجاد تباين الخواص بين أنواعه، وباختلاف الطرق أو الغرض من التشكيل، فتبعاً لهذه الاختلافات وُجدت الصفات المشتركة بين خواصه أيضاً. هذه الخواص التي إذا ما وُجدت بالنسب المخصصة في الطين جعلته ذو جودة عالية وصالحاً لتشكيل أنواع عده من القطع الخزفية.

فخاصية لون الطين بدرجات لونية عديدة من اهم الخواص التي تميز الطين، فلكل طينة لون معين وفقاً لنسبة الأكاسيد المعدنية والشوائب فيها. فقد يتراوح لون الطين المحروق من الأبيض النقي أو الرمادي، كطين الكاولين الأبيض أو الأحمر والبرتقالي أو البرتقالي المحمر كالطين المحلي الموجود في المملكة العربية السعودية فاللون الأحمر إشارة إلى زيادة نسبة الحديد فيه، وقد نجد طين ذا اللون الأصفر الباهت. فلون الطين ودرجاته اللونية تتباين باختلاف نسبة المعادن الموجودة فيه ومراحل جفافه إلى عملية حرقه. وفي هذا النطاق من الألوان، على الرغم من كونه دافئًا ويعطي قيماً جمالية للفخار فهو في الغالب محدودًا إلى حد ما، لكن في المقابل يكون في الواقع كافٍ لإعطاء مجموعة واسعة من الألوان لأنواع مختلفة من الفخار ذات قيم جمالية وتعبيرية متنوعة. أن درجات التباين في ألوان الطين تختلف، هذا الاختلاف يتوقف على عاملين أولاً: يعتمد على نسبة الأكاسيد المضافة والمكونة للطين، فالعلاقة طردية في كيفية إخراج لون الطين، أي أنه كلما زادت نسبة الأكاسيد في الطينة ازدادت كمية اللون وحدته ووضوحه، وفي المقابل كلما قلَّت نسبة الأكاسيد المكونة أو المضافة للطينة أصبحت الطينة ذات لون فاتح أو باهت. ثانياً: يعتمد لون الطينة على درجة حرارة حرق القطع الطينة، فدرجة اللون تتأثر بانخفاض وارتفاع درجات الحرارة داخل الفرن. إضافة إلى ذلك هناك اختلاف وتباين في الأكاسيد المعدنية المضافة للطين من حيث الألوان، فكل لون يختلف عن الأخر ويعطي

نتائج تختلف في شكلها النهائي، كأكسيد الحديد، أكسيد الكوبلت، أكسيد المغنيسيوم، أكسيد الكروم. (Rhodes, 2000).

جميع هذه الأكاسيد أسهمت في تلوين الطين وأعطت الخزاف حلولاً متعددة في التشكيل وإخراج القطع الخزفية بشكل متفرد مستخدماً مختلف التقنيات والأساليب المتاحة لإيجاد القيم الجمالية المستلهمة من الطينات الملونة، فهذا ما دعت إليه الحاجة في الفن المعاصر حيث أصبح الاهتمام بالإخراج النهائي من أهم الأمور التي تشغل ذهن الخزافين المعاصرين، فأصبح هناك تنافس بين الخزافين في ابتكار تقنيات وأساليب لتجميل الأواني الخزفية أو المنحوتات الخزفية. (شكل 1).

شكل (1)
أنواع لطين مختلف الألوان
https://karenorsilloporcelain.com/?page_id=43

فاستغلال الخزاف للتقنيات المختلفة يوحي إلى مدى قوة فكره في استحداث أساليب جديدة لمعالجة الأسطح الخزفية لتزيين قطعه الخزفية ومن هذه الأساليب استخدام طرق التشكيل المختلفة بالطينات الملونة، والتي عُمل على تلوينها من خلال الأكاسيد المعدنية والصبغات في كثيراً من الأحيان لإيجاد ألواناً متعددة. فوظفها في معالجة السطح الخارجي للقطع الخزفية وابتكر وأبدع في تنوع الأساليب والتقنيات.

الطينات الملونة هي ما ميزت الأعمال الخزفية في هذا العصر وأخرجته من الطابع الكلاسيكي المعروف ذا اللون الواحد، وذلك من خلال اعتماده على التنوع في ألوان الطينات داخل العمل الفني الواحد، لكن في المقابل لم يتوقف بحث الخزاف وإبداعه فقط في استخدام الطينات الملونة لكنه قام على البحث والتجريب لمعرفة خصائص الطينات والمواد التي تتوافق مع بعضها للحصول على طينات ذات جودة عالية، هذا ما دفعه إلى استثمار الطينات المحلية في أرضة والعمل على تحسينها واستغلالها في بناء أعماله الخزفية، فالتربة على وجه الكرة الأرضية تتمتع بخواص متعددة وهو ما أستثار الخزاف فعمل على تحسين الطين من حوله وفي أرضه وابتكر طين محلي متوهج (شكل 2)، مخرجاً بذلك أعمال خزفية بالطينات المحلية ذات معالجات سطحية تتميز بخواص جمالية وتقنية عالية الجودة.

الطين المتوهج:

الطين المتوهج، هو طين حاصل على برأه اختراع من الهيئة السعودية للملكية الفكرية برقم (SA 13309)، وتعتبر هذه الطينات المتوهجة هي الأولى من نوعها في عالم الخزف التي تمتلك خاصية التوهج في الظلام نتيجة لاستثارتها بأشعة الشمس أو الأشعة فوق البنفسجية، تتميز هذه الطينات بشكل الطين الطبيعي وهي في حالة الكمون قبل عملية الاستثارة التي يتحول فيها الطين في حالة التوهج وتغير شكله من المعتم إلى المضيء. (شكل2).

اعتمد الطين المتوهج على الطينات المحلية كأساس للطينة المبتكرة المتوهجة. فالطين المتوهج، أنتج من طينات المملكة العربية السعودية أُجريت عليه تجارب عديدة من خلال الدراسات البينية مع علم الكيمياء للوصول إلى طين محلي متوهج في الظلام من خلال مركب ألومينات السترونتيوم Strontium Aluminate المسؤول عن التوهج كيمائياً، حيث تمت الاستفادة من خاصية الضيائية الكيميائية لابتكار طينات محلية متوهجة ينتج منها معالجات مختلفة للأسطح الخزفية من خلال تقنيات وأساليب التشكيل المختلفة، وقد عُرف عن هذه الخاصية جماليتها الضوئية عند تأثرها بمؤثر خارجي مُحدثة توهجاً لونياً يُدرك بصرياً في البيئات المظلمة، لذلك ظهرت خاصية الضيائية الكيميائية بصورة جمالية معاصرة ومغايرة، من خلال فلسفتها وعرض تحولاتها القائمة على تجليات ثنائية الضدية "الحضور والغياب" في الأعمال الخزفية المنتجة وإظهار خصائصها وتباينها وما يربطها من علاقة تكاملية فيما بينها.

الطينات المحلية في صورتها الطبيعية من غير تأثير الاشعة الفوق بنفسجية أو أشعة الشمس عليها بعد دمجها مع المسحوق المتوهج.

الطينات المحلية تحت تأثير الأشعة الفوق بنفسجية والتي تحفز الطينات المحلية على التوهج.

الشكل النهائي للطينات المحلية بعد زوال تأثير الاشعة الفوق البنفسجية وتوهجها في الظلام.

شكل (2) مراحل توهج الطين المحلي المتوهج (Hawsawi, 2023)

علاوة على ذلك، أن الهدف من ابتكار الطينات المحلية المتوهجة يكمن في معالجة الطينات المحلية بحيث تكون صالحة للتشكيل الخزفي. إضافة إلى إبتكار طينات محلية متوهجة بواسطة المركب الكيميائي ألومينات السترونتيوم Strontium Aluminate. وإظهار إمكانيات الطينات المحلية المتوهجة في التشكيل من خلال التطبيق على مختلف تقنيات التشكيل والبناء. وذلك للتأكيد على مدى الموائمة بين الطينات المحلية والعنصر الكيميائي ألومينات السترونتيوم Strontium Aluminate ومقدرة الطينة الناتجة على التشكيل الخزفي بمختلف تقنياته. وتعزيز القيم الجمالية للأعمال الخزفية المتوهجة المعاصرة.

فالمواد المتوهجة في الظلام والتي تمتلك خاصية الضيائية الكيميائية أو التوهج أو التلألؤ الكيميائي استعان بها الخزاف المعاصر للاستفادة من قيمها اللونية والجمالية وأثرها في إثراء الأسطح المختلفة للأعمال الخزفية، مما جعلها من المصادر المعاصرة لإبداع الخزاف.

مواد التوهج في الظلام:

قد يؤثر مصدر إثارة الإلكترون وتحفيزه للإضاءة على مسميات مواد التوهج، لذلك صنفت مواد التوهج إلى فئات يمكن من خلالها التفرقة بين أنواع مواد التوهج.

الفئة الأولى: صنفت حسب مصدر الطاقة، على سبيل المثال التوهج بواسطة الطاقة الميكانيكية هو التلألؤ أو الضيائية الميكانيكية.

الفئة الثانية: صنفت وفقاً لمدة إنبعاث الضوء، فالمواد الفسفورية عُرفت بالتوهج المستمر مما يعني أنها تتوهج لفترة طويلة من الزمن بعد إزالة مصدر الإثارة، في المقابل المواد الفلورية تنبعث في ظل الإثارة النشطة أو لمدة نانو ثانية. إضافة إلى ذلك صنفت مواد التوهج وفقاً لمنطقة الطيف الكهرومغناطيسي التي تمتصها المواد وتصدرها بكفاءة عالية. فالعديد من مواد التوهج تخزن الأشعة الفوق بنفسجية ثم تعمل على إنبعاث الضوء. (Bone, 2017).

كبريتيد الزنك (ZnS)، وهو ملح طبيعي، هو المصدر الرئيسي للزنك. وله شكلان بلوريان شائعان (أشكال متعددة): السفاليريت ("مزيج الزنك")، ذو التركيب البلوري المكعب، هو الشكل السائد في الطبيعة، يمكن تصنيعه عن طريق تسخين السفاليريت إلى ≈1020 درجة مئوية.1، في الطبيعة، عادةً ما تحتوي أشكال ZnS المتعددة على كميات كبيرة من الحديد مما يجعلها تبدو سوداء. الاستخدام الأكثر شيوعًا لـ ZnS هو صبغة للدهانات والبلاستيك والمطاط. ZnS هو فسفوري، مما يجعله مفيدًا للعديد من التطبيقات الإلكترونية والزخرفية. ومن بين استخداماته السابقة كانت الأشعة السينية، وشاشات التلفزيون، وأقراص الساعة. (Society, 2020).

ألومينات السترونتيوم Strontium Aluminate: مركب كيميائي له الرمز الكيميائي $SrAl_2O_4$، فهو مسحوق صلب، غير قابل للإشتعال، أصفر شاحب، بلوري أحادي الميل، غير مشع. يعتبر أكثر إشراقًا بـ 10 مرات وله توهج أطول من كبريتيد الزنك ZnS. (Morikawa, 2005). يتم تصنيع جسيمات ألومينات السترونتيوم $SrAl_2O_4: Eu^{2+} Dy^{3+}$ عن طريق إحتراق المحلول، فتقنية الإحتراق هي الطريقة لإعداد مساحيق

مختلفة منه، هذه الطريقة متعددة الإستخدامات وسريعة وتتطلب درجات حرارة منخفضة (600 درجة مئوية). تعتمد خصائص الإنارة بشكل كبير على حجم الجسيمات؛ ويكون التوهج جذاب إذا كان حجم الجسيمات أصغر. لذلك نجد أن مساحيق $SrAl_2O_4$: Eu^{2+} Dy^{3+} ذات بنية النانوية بالحجم المناسب للجسيمات لتظهر تلألؤاً ضوئياً عالي. (R.E. Rojas-Hernandez, 2014). علاوة على ذلك تعتبر مضيفات عائلة ألومينات السترونتيوم جذابة لأنها تعرض خصائص ضيائية جيده. لذلك نجد أن المواد المتوهجة لها مجال واسع للتطبيق في الدهانات المضيئة الثابتة والأحبار والسيراميك.

إضافة إلى ذلك، هذه المواد تتميز بخاصية إمتصاصها وتخزينها للطاقة، والتي تعتبر مصدر يعمل على إستثارة الإلكترونات عند إمتصاص الأشعة الفوق بنفسجية أو أشعة ضوء الشمس، ومن ثم تعمل على إطلاق التوهج في الظلام. أُستخدمت الكثير من العناصر والمركبات الكيميائية التي تتوهج في الظلام والتي أُعتبر البعض منها غير أمن للإستخدام وسام، لكن في السنوات الأخيرة تم التركيز وإستخدام المركب الكيميائي ألومينات السترونتيوم Strontium Aluminate وأُعتبر من المواد المضيئة غير الضارة، إضافة إلى مقدرته على الإنارة لفترات زمنية مختلفة بطريقة ثابتة وتوفير إنبعاث ضوئي مختلف.

أن معالجات السطح المختلفة بالطين المتوهج اعتمدت على فلسفة التحول في الحضور والغياب اللوني، من خلال التوهج اللوني الخفي والمُدرك بصرياً في الظلام، والوحدة اللونية الظاهرة والمُدركة بصرياً في الضوء، فظهور القيم الجمالية اللونية في الظلام يقتضي غياب جمالية لون الطين الطبيعي لإبراز جانب جمالي وتعبيري وفني في الأعمال الخزفية؛ ليظهر العلاقة التكاملية بين الحضور والغياب اللوني على أسطح الأعمال الخزفية فكلاً منهما مكملاً للآخر في حالة تحوله لإظهار قيم جمالية وتعبيرية مختلفة. فالرؤية الفنية المعاصرة لنسق الأعمال الخزفية تقوم على ارتباط مجموعة من العناصر كبنية الشكل أو المضمون أو التقنية في علاقات بعضها ظاهر والآخر خفي.

لذلك، أن استحداث الدمج بين المواد في الفن كان له الأثر في إيجاد أساليب وتقنيات أدائية جديدة في الفن المعاصر. فانتقاء المواد التي يعبر بواسطتها الفنان يتم بعد دراسة لنوعية المادة وكيفية الاستفادة منها ومدى توافقها مع بعضها البعض، وما إذا كانت هذه المواد جيدة للتعبير عما يجول في فكر الفنان. هذا مهد للفنانين الاستفادة من المواد الحديثة ومنها المواد المتوهجة في الظلام والعمل على دراستها والاستفادة من إمكانياتها التشكيلية والتعبيرية في تأكيد الأفكار الفنية والقيم الجمالية والتعبيرية من خلال التنوع في الأساليب والتقنيات، فلكل مادة بعداً حسياً وتعبيرياً وجمالياً يساعد على ترجمة العمل الفني.

أن الفنون المعاصرة وخاصة الخزف تألقت بإبداعات الفنانين التشكيلية وتحولت نحو المعاصرة والحداثة من خلال التجريب وفقاً لطبيعة المتغيرات الزمانية ومواكبة السير نحو الحداثة على صعيد الأعمال الفنية والخزفية خاصة. فالدمج المتقن بين المواد في مختلف الفنون أثرى القيم الفنية والجمالية والوظيفية وأحدث تحولاً وتطوراً في جمالياتها وفلسفتها، مما نتج عنه لحمة في نسيج الفنون المعاصرة.

مميزات الطين المتوهج:

وفقاً لهوساوي قد تميز الطين المتوهج بخواص جديدة ومبتكرة جعلته يحصل على براءة الاختراع كأول طين يتم العمل به في مجال الخزف، مما أثري مجال الخزف بنوعية مبتكرة من الطينات ذات حلول تشكيلية وجمالية وتعبيرية جديدة.

1- نضوج الطين بعد الحرق في درجات حرارة منخفضة وعدم تغير في خصائصه الفيزيائية أو الكيميائية نظراً لنوعية الطين المحلي المستخدم في إنتاجه.
2- امتلاك الطين المتوهج لخاصية الضيائية الكيميائية، وهي الخاصية المسؤولة عن التوهج من خلال المركب الكيميائي ألومينات السترونتيوم Strontium Aluminate، والتي تعطي الطين توهج لفترات مختلفة وفقاً لزمن امتصاص الأشعة سواءً من الشمس أو الأشعة الفوق بنفسجية.
3- للطين المتوهج حالتين مختلفتين مدركة بصرياً وهي ما ترجمته فلسفة التحول في التحول من حال إلى حال وذلك من خلال الحالة الأولى شكل الخزف بلونه الطبيعي بعد عملية الحرق الأولى، الحالة الثانية توهج الطين بعد عملية تسليط أشعة الشمس أو الأشعة الفوق بنفسجية على الطين المتوهج واستثارته بالأشعة.
4- تعدد ألوان توهج في الطين المتوهج وفقاً للون المركب الكيميائي ألومينات السترونتيوم Strontium Aluminate.
5- قابلية الطين المتوهج للتشكيل بجميع الطرق المتنوعة للتشكيل الخزفي. (Hawsawi, 2023)

ثانياً: أساليب وتقنيات التشكيل بالعجائن الطينية الملونة المتوهجة.

أصبح الاهتمام بمعالجة الأسطح الخزفية من أهم المراحل التي يفكر بها الخزافين المعاصرين عند التفكير في بناء الشكل الخزفي، هذا ما دعا الى التنوع والابتكار في التقنيات والأساليب في الإخراج النهائي للشكل الخزفي. حيث نجد التعدد في التقنيات والأساليب في قطعة خزفية واحدة للخروج بمعالجة سطحية ذات خواص ابتكارية جديدة، ومنها معالجة الأسطح الخزفية بالعجائن الملونة والطلاءات الملونة المتداخلة، والتي نتجت عن تقنيات التشكيل والحرق. فاستخدام العجائن الطينية الملونة له تقنيات وأساليب عديدة للحصول على أسطح خزفية معاصرة وذات رؤية جمالية محدثة بفعل هذه التقنيات من خلال العجائن الطينية الملونة ومن هذه التقنيات تقنية الترخيم (Marbling) كذلك النيرياج (Neriag) والميلفوري (Mellefiore) بالإضافة الى التشكيل بالكرات الطينية الملونة. تعدد التقنيات والأساليب لمعالجة السطح الخزفي المعاصر لكن الهدف من ذلك يمكن في الخروج بأسطح جمالية مبتكرة من خلال هذه التقنيات، في بحثنا الحالي سوف يتم التركيز على تقنية الترخيم والتي يندرج منها أساليب وطرق تشكيلية متعددة لمعالجة السطح الخزفي بألوان اللامتوقعة في الإخراج النهائي بفعل هذه التقنية.

تقنية الترخيم

الترخيم من التقنيات التي تستخدم لإثراء الأسطح الخزفية، واستخدم قديماً للحصول على قطع خزفية ذات تفرد جمالي في المخرج النهائي. فهو تقنية من تقنيات التشكيل الخزفي ويتم الحصول عليها من خلال خلط

أنواع مختلفة من الطين الملون لمحاكاة شكل الرخام الطبيعي أو العقيق، وهي عملية مزج لونين أو أكثر الطين الملون للحصول على أنماط متداخلة ومذهلة لإثراء جمالية السطح الخزفي.

استخدام الخزافين تقنية الترخيم منذ آلاف السنين ويمكن إرجاع بداية استخدامه إلى القرن الأول بعد الميلاد في روما، وهي تقنية يستخدم فيها خلط شرائح من الطين ذا اللون الأبيض والنبي والرمادي، إضافة الى ألوان عديدة من الطين الملون بفعل الأكاسيد مع مراعاة دمج الشرائح الطين الملون وتجانسها مع بعضها البعض كذلك مراعاة نسبة الانكماش لجميع أنواع الطين. (Abdullah, 2015). منذ ذلك الحين، تطورت أنماط وتقنيات وأساليب التشكيل بتقينه الترخيم. فصناعة الخزف بالترخيم تتم في كونه كجسم من الطين، ومن خلال دمج الطينات الملونة، أو من خلال التزجيج عن طريق الطلاءات مختلفة الألوان.

بدأ ظهور الترخيم لأول مرة على الأواني الخزفية في أوروبا كجسم من الطين، حيث تم العثور على أقدم أدوات الترخيم الموثقة بين منتجات جون دوايت John Dwight، والذي يعرف بأبو الفخار الإنجليزي. تضمنت أبحاثه عن الأجسام الطينية المستخدمة في صناعة الترخيم، مع ملاحظات حول معدلات الانكماش، وتوافق الجسم والألوان، ودرجات حرارة الاحتراق، والكثافات، واللدونة، والمرونة، والقوة. تم تقديم أدوات الترخيم في أوائل القرن الثامن عشر على يد الدكتور توماس ويدجوود Dr. Thomas Wedgwood باستخدام الطين متعدد الألوان ذو التأثير الرخامي (الترخيم) الذي تم إنشاؤه في قوالب الضغط. بحلول أربعينيات القرن الثامن عشر، قام الخزاف توماس ويلدون Thomas Whieldon بتحسين منهجية ويدجوود Wedgwood باستخدام الطين الأبيض الملون بأكاسيد معدنية. إضافة إلى ذلك، ظهرت تقنية الترخيم الأمريكي في منتصف القرن السابع عشر في ولاية ماريلاند Maryland، ولكن الأمثلة الأكثر شهرة جاءت من شركة الفخار الأمريكية في منتصف القرن التاسع عشر والتي تسمى "الأواني المخبوزات" "scroddled ware" والذي يشير إلى الأواني التي تم صنعها من قصاصات من أنواع مختلفة من الطين مجتمعة لتكوين ألوان في الجسم الخزفي. ظهرت تقنية الترخيم في الفن الأمريكي خلال حركة الفنون والحرف اليدوية في القرن العشرين. وأنشئت في ولاية أركنساس Arkansas خط فخار يسمى "Mission Swirl" المصنوع من ثلاثة أنواع مختلفة من الطين المحلي (الكريمي والبني والرمادي) وثلاثة أنواع من الطين الملون (الأحمر والأبيض والأزرق). تم بعد ذلك تشكيل الطين بالضغط ليعطي شكله الترخيم في الخزف الأمريكي. (Marbling Your Ceramics, 2019).

تقنية الترخيم ذات بعد تاريخي في مجال الخزف حيث أبدع الخزافين في معالجة أسطح القطع الخزفية من خلال هذه التقنية العريقة في تنفيذها، فاختيار الطين ودمجه مع بعضه البعض يكون بحرص وعناية فائقة من حيث نسب الانكماش واللدونة لضمان نجاح القطع الخزفية وعدم تعرضها للكسر او عدم التناسق في نسبة الانكماش بين طبقات الطين الملون اثناء الجفاف او الحرق.

طريقة تنفيذ تقنية الترخيم بالطين الملون

تتم تقنية الترخيم بدمج قطعتين او أكثر من الطينات الملونة وخلطها مع بعضها البعض بالتبادل أو وفقاً لدراسة توزيع الطين بطرق تنتج زخارف مختلفة ومتنوعة، وذلك بوضع شرائح الطين الفاتح والداكن بمختلف ألوانه فوق بعض ثم الضغط عليها معاً لأحداث التداخلات اللونية اللامتوقعة حيث يتم من خلال ذلك الحصول على كتلة متماسكة من الطين بألوان مختلفة والحرص على خلوها من الفقاعات الهوائية التي

تسبب ضرر للقطع الخزفية. علاوة على ذلك، تتم عملية التشكيل بتقينه الترخيم بطريقتين أما الطريقة اليدوية أو عن طريق التشكيل بعجلة الخزاف (الدولاب).

أ- طريقة التشكيل يدوياً:

تتم عن طريق دمج ألوان مختلفة من الطين باليد للحصول على المظهر الرخامي للأسطح الخزفية، وذلك بوضع شرائح الطين الملون فوق بعضها أو بجانب بعضها البعض ومن ثم الضغط عليها باليد للحصول على كتله خزفية بتكرارات مختلفة ذات تشكيل وتداخلات لونية جمالية والاستفادة منها في تنفيذ قطع خزفية ذات بعد جمالي وتعبيري. (شكل 3).

شكل (3)
طريقة الدمج اليدوي لتقنية الترخيم
https://ceramicartsnetwork.org/daily/article/How-to-Create-Agateware-Pottery-Using-Colored-Clays-and-a-Plaster-Press-Mold

ب- طريقة التشكيل بعجلة الخزاف (الدولاب)

يتم التشكيل من خلال الطريقة التقليدية للتشكيل الخزفي وذلك باستخدام عجلة الخزاف عن طريق دمج لونين أو أكثر من الطين الملون ومن ثم تتم عملية اخراج الهواء من الكتلة الطينية المدمجة بالألوان الطين المختلفة والبدء في تشكيلها بالعجلة مما ينتج عنه قطع خزفية ذات سطح خزفي جمالي لتداخلات لونية غير متوقعة نتيجة للحركة الدائرية للعجلة. (شكل 4).

شكل (4)

طريقة الدمج بعجلة الخزاف (الدولاب) لتقنية الترخيم

http://firewhenreadypottery.c/om/2014/03/marbled-clay

تقنية الترخيم فتحت للخزاف آفاق عديدة لإنتاج قطع خزفية ذات معالجات سطحية جمالية باستخدام الطين الملون، والذي يعد السمة الأساسية لنجاح هذه التقنية جمالياً. في بحثنا الحالي سوف نستخدم تقنية الترخيم بطريقة مبتكرة وحديثة وذلك عن طريق إيجاد حلول جمالية تشكيلية بفعل تقنية الترخيم من خلال الطين الملون المتوهج، والذي سوف يوجد لنا حلول جمالية متفردة في جمالية اللامتوقع من خلال التداخلات اللونية المتوهجة المختلفة.

الإطار العملي:

التجربة العملية:

في عصرنا الحالي لجأ الفنان الخزاف الى استخدام جميع الوسائل والطرق المختلفة في تشكيل القطع الخزفية، وادخل عليها التجديد والحداثة إضافة الى الابتكار، هذا ما مميز القطع الخزفية في عصرنا الحالي إذا أصبحنا نشاهد قطعاً خزفية ذات فكر وفلسفة مستحدثة من خلال إضافة الخامات أو التجديد في الطلاءات،

للوصول إلى معالجات لأسطح هذه القطع بما يواكب عصر النهضة والحاضرة التي ننعم بها، هذا ما جعل الخزف يتجه نحو المعاصر والخروج من القالب التقليدي.

فأصبح الخزاف المعاصر يسعى دائماً إلى تقديم كل ما هو جديد ومتفرد للارتقاء بذائقة المتلقي والمشاهد للأعمال الخزفية المعاصرة، متخذاً بذلك خامة الطين أساساً له ووسيلته الأولي للوصول إلى غايته في تحقيق انتاج قطع خزفية معاصرة ذات فكر وفلسفة وجمالية مختلفة.

من خلال الطرح النظري للمحاور السابقة للبحث تم التعرف على الطينات الملونة المتوهجة وكيفية الاستفادة منها وتطبيقها برؤى معاصرة من خلال تقنيات التشكيل الخزفي والتي تعزز الجانب الجمالي للأسطح الخزفية، مما يعطي بعداً جمالياً مبتكراً للأعمال الخزفية. لذلك، قامت التجربة الذاتية للبحث على استخدام الطينات المتوهجة وتطبيق تقنية الترخيم من خلالها لإثراء الأسطح الخزفية بداخلات لونية متوهجة ومتنوعة وغير متوقعة، هذا ما يسهم في تعزيز وإثراء القيم الجمالية للأسطح الخزفية.

هدف التجربة:

تهدف التجربة الذاتية للبحث إلى كيفية توظيف الطينات المتوهجة في إثراء الأسطح الخزفية. وذلك باستخدام تقنية من تقنيات التشكيل الخزفي للطين الملون، وذلك بتشكيل الطينات المتوهجة بواسطة تقنية الترخيم وإيجاد حلول تشكيلية مختلفة وغير متوقعة من خلال التنويع في أساليب وطرق دمج الطين المتوهج، موجداً بذلك مقترحاً للاستفادة من هذه الحلول التشكيلية في تنفيذ اعمال خزفية ذات بعد جمالي مبتكر لإثراء الأسطح الخزفية المعاصرة، محققة بذلك أهداف التجربة الذاتية القائمة على:

1. إيجاد تداخلات لونية متوهجة من خلال الحلول التشكيلية المختلفة بتقنية الترخيم.
2. إثراء الجانب الجمال للأسطح الخزفية من خلال معالجتها بطرق تشكيلية مبتكرة.
3. إظهار إمكانيات الطينات المتوهجة في التشكيل الجمالي من خلال تطبيق الحلول التشكيلية مختلفة لتقنية الترخيم.

أهمية التجربة:

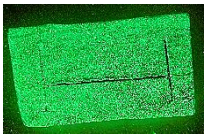
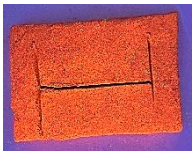
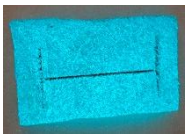
تكمن أهمية التجربة في:

1. تعزيز القيم الجمالية للأسطح الخزفية من خلال تقنية الطين المتوهج.
2. التأكيد على مدى الموائمة بين الطين المتوهج وتقنية الترخيم لإيجاد حلول التشكيلية تثري السطح الخزفي.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1298
Huda Abdullah Hussain Hawsawi: The possibility of utilizing the glowing clay technique to enrich contemporary ceramic surfaces.
Al-Academy Journal - Issue 1 11-ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

خامات التجربة:

اعتمدت تجربة البحث على الطين المتوهج بألوان مختلفة كأساس للتجربة العملية الذاتية، جدول (1).

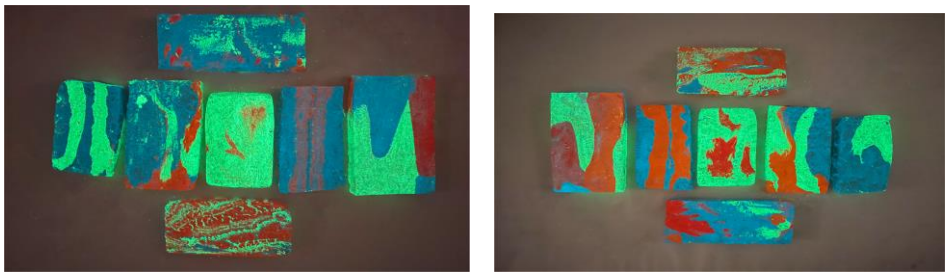
رمز العينة	لون العينة	نموذج العينة	درجة حرارة الحريق	نسبة الإنكماش	زمن التوهج
A	اللون الأخضر		600 ° م	% 1,0	5 دقائق وينخفض التوهج تدريجياً إلى التلاشي
B	اللون البرتقالي				4دقائق وينخفض التوهج تدريجياً إلى التلاشي
C	اللون الأزرق المائي		600 ° م	% 1,0	5 دقائق وينخفض التوهج تدريجياً إلى التلاشي
D	اللون الأحمر				4 دقائق وينخفض التوهج تدريجياً إلى التلاشي

التطبيقات العملية للتجربة الذاتية:

إعتمدت البحث في تنفيذ المعالجات السطحية للبلاطات الخزفية في التجربة العملية التطبيقية على الطينات المتوهجة كخامة أساسية حيث تمت الإستفادة من خاصية الضيائية الكيميائية الخاصة بتوهج الطين المتوهج، وقد عُرف عن هذه الخاصية جماليتها الضوئية عند تأثرها بمؤثر خارجي مُحدثة توهجاً لونياً يُدرك بصرياً في البيئات المظلمة. لذلك سعت هذا البحث إلى عرض خاصية الضيائية الكيميائية من خلال الطين المتوهج بصورة جمالية معاصرة، من خلال تقنية الترخيم وإظهار خصائصها وتباينها وما يربطها من علاقة تكاملية فيما بينها من خلال التداخلات اللونية للطين المتوهج.

قسمت التجربة العملية إلى ثلاث مجموعات وذلك بحسب عدد الألوان في كل تطبيق، إضافة إلى استخدام طرق وأساليب تشكيل متنوعة بتقنية الترخيم بما يحقق هدف التجربة العملية بإيجاد تداخلات لونية متوهجة من خلال الحلول التشكيلية الجمالية، لإثراء ومعالجة الأسطح الخزفية المعاصرة. (شكل 5).

- المجموعة الأولي: وتتكون من لونيين من الطين المتوهج.
- المجموعة الثانية: تتكون من ثلاث ألوان مختلفة من الطين المتوهج.
- المجموعة الثالثة: تتكون من أربع ألوان مختلفة من الطين المتوهج وهي جميع ألوان العينات مجتمعة.



شكل (5)
تقنية الترخيم بالطين المتوهج

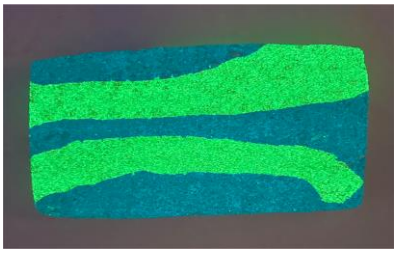
المجموعة الأولى: لونين من الطين المتوهج

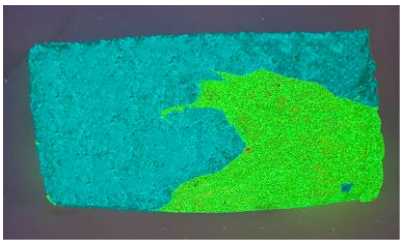
1- تقنية الترخيم للطين المتوهج باللونين الأخضر والأزرق المائي من خلال الحبال الطينية، شكل (6)

مراحل التجربة:

- عمل حبال طينية من لونين مختلفين.
- دمج اللونين عن طريق تداخل الحبال الطينية المتوهجة.
- عمل أسطوانة دائرية، مما ساعد في تداخل الألوان بشكل أكبر ومن ثم فردها بالفرادة للحصول على تداخلات لونية مختلفة من الجهتين، فكل جهة تحمل تداخلاً لونياً يختلف عن الجهة الأخرى بتقنية الترخيم.

النتيجة





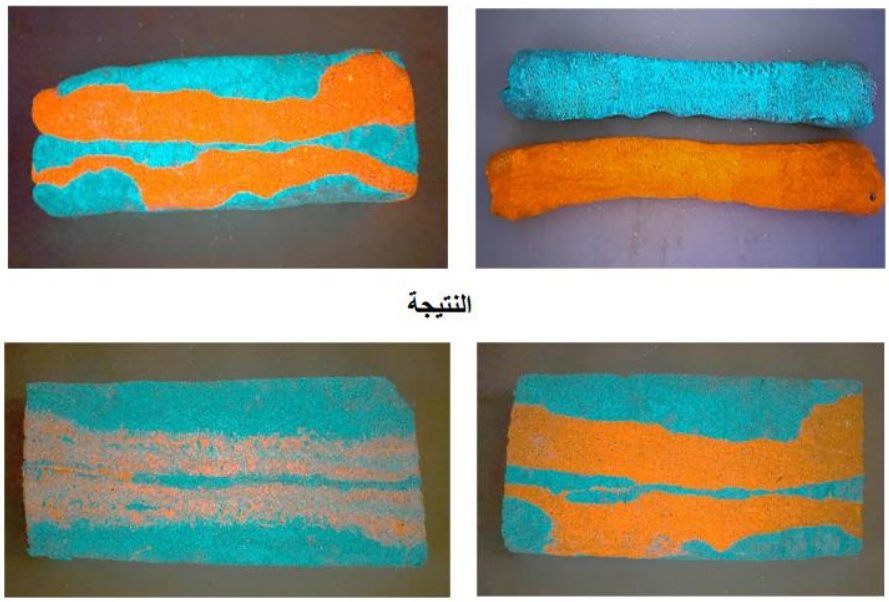
شكل (6)
معالجات للأسطح الخزفية بتقنية الترخيم بالحبال الطينية المتوهجة
اللونين الأخضر والأزرق المتوهج

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1298
Huda Abdullah Hussain Hawsawi: The possibility of utilizing the glowing clay technique to enrich contemporary ceramic surfaces.
Al-Academy Journal - Issue 1 11-ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

2- تقنية الترخيم للطين المتوهج باللونين البرتقالي والأزرق المائي من خلال الحبال الطينية، شكل (7)

مراحل التجربة:

- عمل حبال طينية من لونين مختلفين
- دمج الحبال الطينية المتوهجة بخطوط مستقيمة
- عمل أسطوانة بخطوط مستقيمة متداخله ودمجها، مما ساعد في تداخل الألوان بشكل أكبر ومن ثم فردها بالفرادة باتجاه واحد للحصول على تداخلات لونية مستقيمة من الجهتين، فكل جهة تحمل تداخلاً لونياً يختلف عن الجهة الأخرى بتقنية الترخيم.



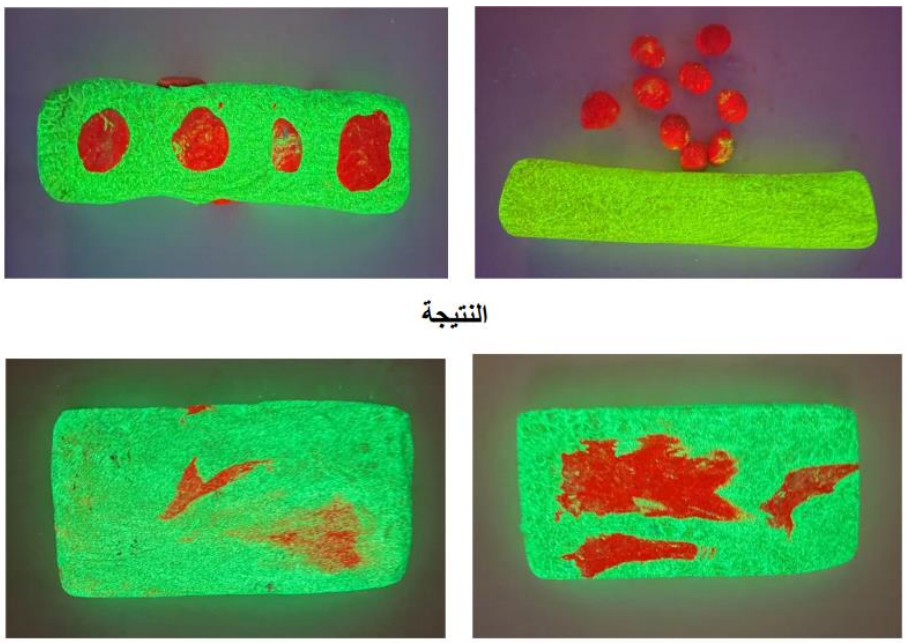
شكل (7)

معالجات للأسطح الخزفية بتقنية الترخيم بالحبال الطينية المتوهجة اللونين البرتقالي والأزرق المائي المتوهج

3- تقنية الترخيم للطين المتوهج باللونين الأخضر والأحمر من خلال الحبال والكور الطينية، شكل (8)

مراحل التجربة:

- عمل حبل سميك الطين المتوهج باللون الأخضر
- عمل كرات من الطين المتوهج باللون الأحمر
- احداث حفر غائر في جسم الحبل الطيني باللون الأخضر وتطعيمه بالكرات الطينية باللون الأحمر المتوهج.
- دمج الحبال مع الكرات الطينية المتوهجة
- عمل أسطوانة بخطوط مستقيمة متداخله ودمجها، مما ساعد في تداخل الألوان بشكل أكبر ومن ثم فردها بالفرادة للحصول على تداخلات لونية مختلفة من الجهتين، فكل جهة تحمل تداخلاً لونياً يختلف عن الجهة الأخرى بتقنية الترخيم.



شكل (8)

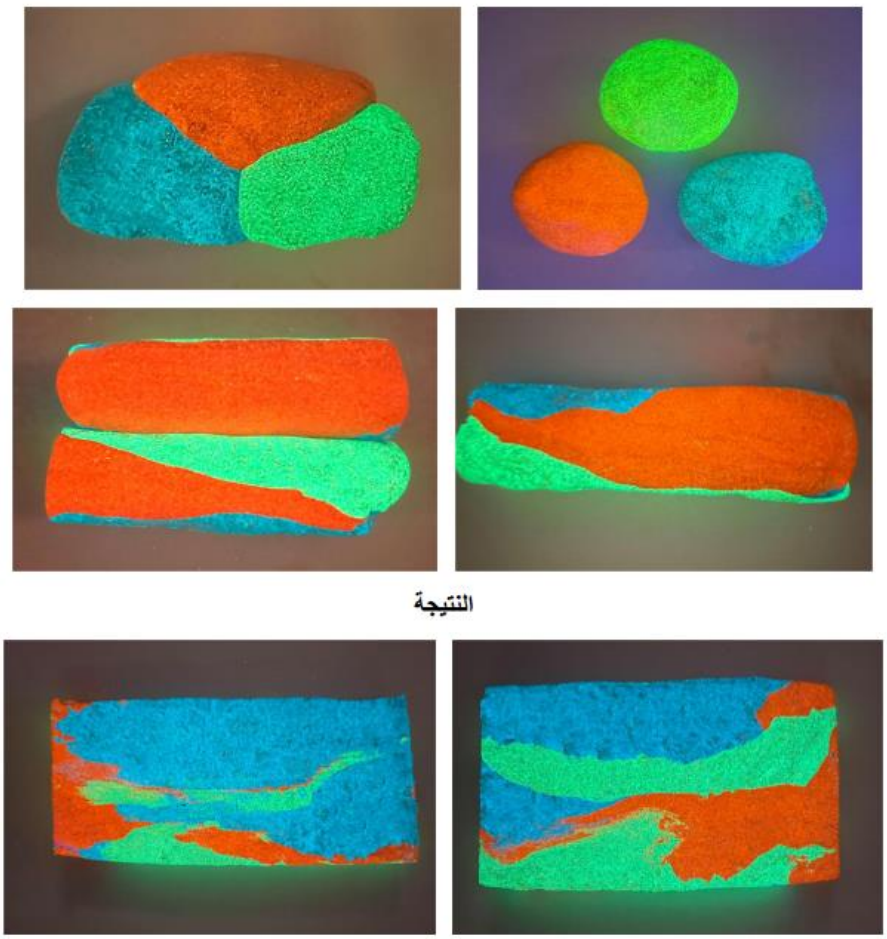
معالجة للأسطح الخزفية بتقنية الترخيم بالحبال والكور الطينية المتوهجة اللونين الأخضر والاحمر المتوهج

المجموعة الثانية: ثلاث ألوان من الطين المتوهج

1- تقنية الترخيم للطين المتوهج بثلاث ألوان من الطين المتوهج الأخضر والأزرق المائي والبرتقالي من خلال الكور الطينية، شكل (9)

مراحل التجربة:

- عمل كور طينية من ثلاث ألوان مختلفة من الطين المتوهج
- دمج الكور الطينية بجوار بعض عن طريق الضغط.
- عمل أسطوانة دائرية، مما ساعد في تداخل الألوان بشكل أكبر ثم تقسيم الأسطوانة إلى جزئين وتكرار عملية الدمج بالضغط ومن ثم فردها بالفرادة للحصول على تداخلات لونية مختلفة من الجهتين، فكل جهة تحمل تداخلاً لونياً يختلف عن الجهة الأخرى بتقنية الترخيم.



شكل (9)

معالجات للأسطح الخزفية بتقنية الترخيم بالكور الطينية المتوهجة الالوان الأخضر والازرق المائي والبرتقالي المتوهج

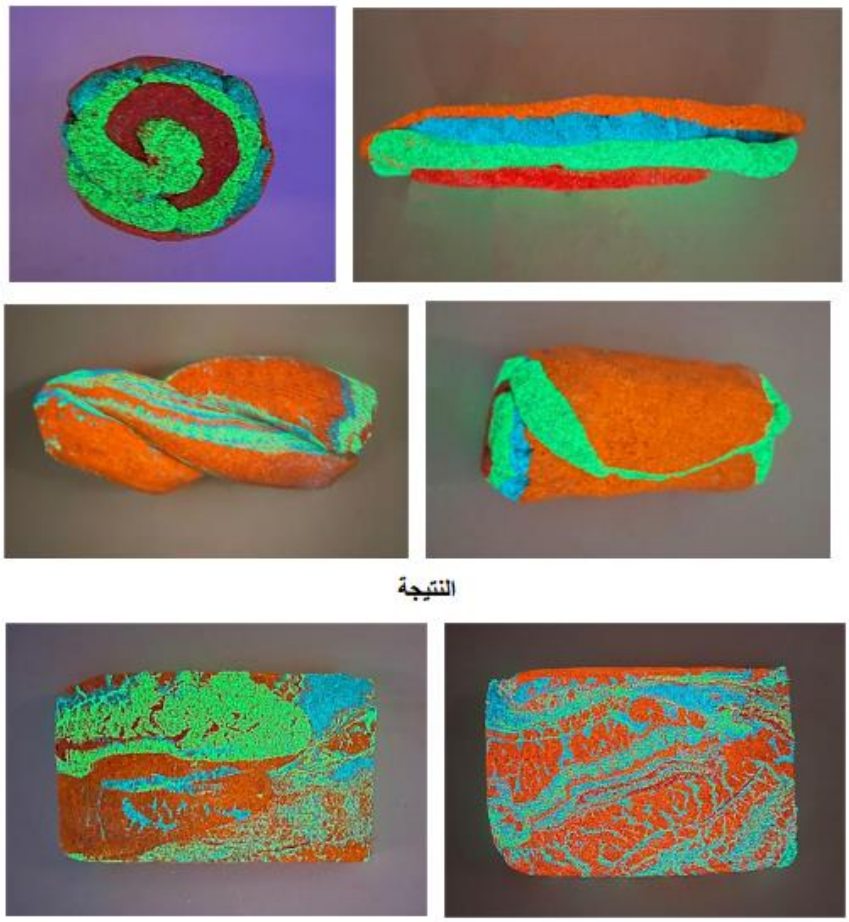
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1298
Huda Abdullah Hussain Hawsawi: The possibility of utilizing the glowing clay technique to enrich contemporary ceramic surfaces.
Al-Academy Journal - Issue 1 11-ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المجموعة الثالثة: أربع ألوان من الطين المتوهج

1- تقنية الترخيم للطين المتوهج بأربع ألوان من الطين المتوهج الأخضر والبرتقالي والأزرق المائي والأحمر من خلال الكور الطينية، شكل (10)

مراحل التجربة:

- عمل شرائح طينية من أربع ألوان مختلفة من الطين المتوهج
- وضع الشرائح الطينية كطبقات فوق بعضها البعض والضغط عليها.
- عمل أسطوانة دائرية من الشرائح الطينية، مما ساعد في تداخل الألوان بشكل أكبر ثم تقسيم الأسطوانة إلى جزئين وتكرار عملية الدمج بالضغط ومن ثم فردها بالفرادة للحصول على تداخلات لونية مختلفة من الجهتين، فكل جهة تحمل تداخلاً لونياً يختلف عن الجهة الأخرى بتقنية الترخيم.



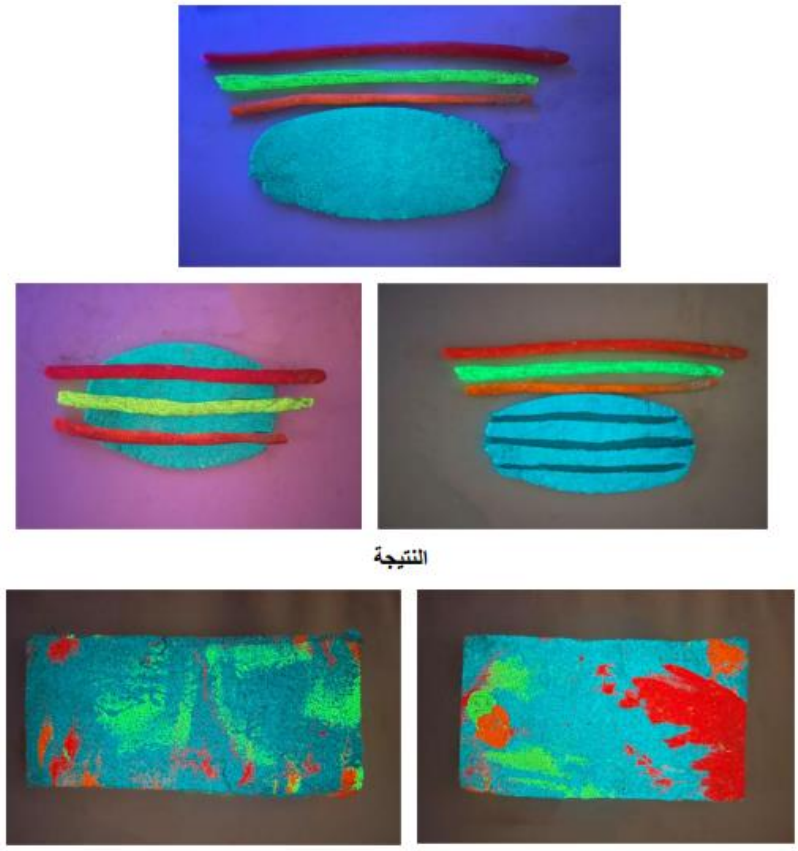
شكل (10)

معالجات للأسطح الخزفية بتقنية الترخيم بالشرائح الطينية المتوهجة ألوان الأخضر والبرتقالي والازرق المائي والاحمر المتوهج

2- تقنية الترخيم للطين المتوهج بأربع ألوان من الطين المتوهج الأخضر والبرتقالي والأزرق المائي والأحمر من خلال الشرائح والحبال الطينية، شكل (11)

مراحل التجربة:

- عمل شريحة طينية من لون واحد من الأربعة الألوان من الطين المتوهج.
- عمل ثلاث حبال طينية من الثلاث الألوان الأخرى المتبقية من الطين المتوهج.
- عمل حفر غائر داخل الشريحة الطينية ومن ثم إضافة الحبال الطينية داخل الحفر في الشريحة الطينية ومن ثم الضغط عليها مع بعضها البعض.
- عمل أسطوانة دائرية من الشريحة والحبال الطينية، مما ساعد في تداخل الألوان بشكل أكبر، وتكرار عملية الدمج بالضغط ومن ثم فردها بالفرادة للحصول على تداخلات لونية مختلفة من الجهتين، فكل جهة تحمل تداخلاً لونياً يختلف عن الجهة الأخرى بتقنية الترخيم.



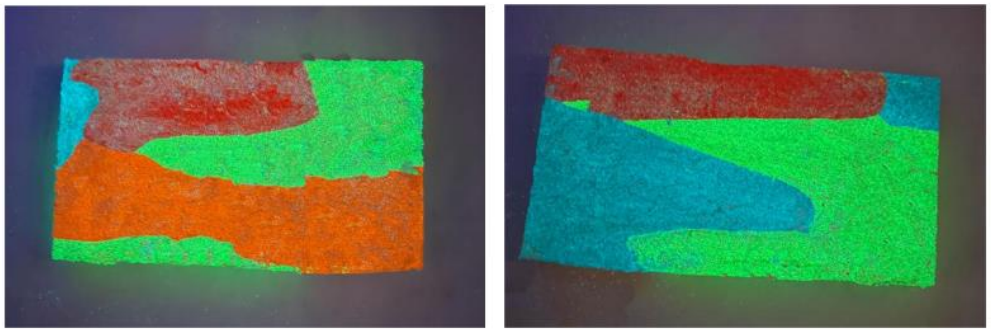
شكل (11) معالجات للأسطح الخزفية بتقنية الترخيم بالشرائح الطينية المتوهجة ألوان الأخضر والبرتقالي والازرق المائي والاحمر المتوهج

3- تقنية الترخيم للطين المتوهج بأربع ألوان من الطين المتوهج الأخضر والأحمر والأزرق المائي والبرتقالي من خلال الكور الطينية، شكل (12)

مراحل التجربة:

- عمل كور طينية من أربع ألوان مختلفة من الطين المتوهج.
- تقسيم الكور إلى عدد أكبر ومزيد من الكور الطينية.
- دمج الكور الطينية بجوار بعض عن طريق الضغط.
- الضغط ودمج الكور بحيث يتم تداخل الألوان بشكل أكبر، تكرار عملية الدمج بالضغط ومن ثم فردها بالفرادة للحصول على تداخلات لونية مختلفة من الجهتين، فكل جهة تحمل تداخلاً لونياً يختلف عن الجهة الأخرى بتقنية الترخيم.

النتيجة



شكل (12) معالجات للأسطح الخزفية بتقنية الترخيم بالكور الطينية المتوهجة ألوان الأخضر والأحمر والأزرق المائي والبرتقالي المتوهج

النتائج:

توصل البحث إلى عدد من النتائج:

1- الطينات المتوهجة صالحة للتشكيل بتقنية الترخيم للتشكيل الخزفي.

2- تقنية الترخيم إستحدثت معالجات للأسطح الخزفية ذات قيماً جمالية وتعبيرية للخزف المعاصر.

3- التنوع في نتائج المعالجات السطحية بالطين المتوهج من التشكيل بتقنية الترخيم.

4- إثراء الأسطح الخزفية بمعالجات لونية متوهجة ومبتكرة ومتداخلة من الطين المتوهج.

التوصيات:

1- استخدام التقنيات الأخرى للتشكيل الخزفي بالطينات الملونة المتوهجة.

2- إستغلال كل ما هو جديد ومبتكر في إثراء الأسطح الخزفية المعاصرة.

References :

1. Abdullah, M. S. (2015). *Learning ceramics...the art and science of a guide for amateurs, scholars and artists.* Cairo: Anglo-Egyptian Library.
2. Al-Bahlil, A.-M. A. (2017). *Color and texture effects of ceramic surface treatment.* Tripoli: College of Arts and Media Magazine.
3. Al-Mashali, A. F. (2017). *The dialectics of technology and form in land architecture* (Vol. 1). Oman: Dar Ghaida for Publishing and Distribution.
4. Bone, A. (2017). *OPTIMIZATION OF STRONTIUM ALUMINATE PHOSPHOR FOR DEVELOPMENT OF A COLLOIDAL NANOPARTICLE INK SOLUTION.* Maryville: Maryville College.
5. Hawsawi, H. A. (2023). *Chemical photoluminescence to create glowing local clays and utilize them in contemporary ceramics.* Makkah: University of Jeddah.
6. *Marbling Your Ceramics*. (2019, 11 26). Retrieved from The Glazy & The Glazy Wiki : https://wiki.glazy.org/t/marbling-ceramics/868.html
7. Morikawa, T. K. (2005, 01 20). *Characteristics of Strontium Aluminate Crystals Used for Long-Duration Phosphors*. Retrieved 10 26, 2020, from https://doi.org/10.1111/j.1151-2916.1998.tb02349.x
8. Omar Abdel Aziz Abdel Moneim ،Ola Hamdi Al-Sayed و ،Mustafa Mohamed Jamil .(2018) .Modern techniques for treating ceramic surfaces .*Journal of Architecture, Arts and Humanities*.
9. R.E. Rojas-Hernandez, M. R.-M. (2014, 11 25). *Designing Nanostructured Strontium Aluminates particles for Achieve High Luminescence Properties.* Retrieved 10 26, 2020, from Journal of Materials Chemistry C: https://pubs.rsc.org/en/content/articlelanding/2015/tc/c4tc02262a#!divCitation
10. Rhodes, D. (2000). *Clay and Glazes for the Potter.* Krause Pubns Inc; Revised, Expanded edition.
11. Society, A. C. (2020, 10 26). *Zinc sulfide*. Retrieved from ACS CHEMISTRY FOR LIFE: https://www.acs.org/molecule-of-the-week/archive/z/zinc-sulfide.html

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1321

Bridging Artistic Traditions - Enriching Metalwork and Jewelry through Islamic Art Patterns and Etching Acid Technique

Moneerah Alayar [a1], *Najlah alrashidi* [b2] *Eiman Alrashidi* [c3]

[a] *Assistant Professor , Metal & Jewelry Design, The Public Authority for Applied Education and Training*
[b] *Assistant Professor , Contemporary Sculpture and Art & Science,The Public Authority for Applied Education and Training*
[c] *Assistant Professor, History of Art and Art Critic, The Public Authority for Applied Education and Training*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 2 December 2023
Received in revised form 3 January 2024
Accepted 3 January 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
Metal Jewelry, cultural relevance, historical significance, contemporary metalwork, jewelry design, spiritual symbolism

ABSTRACT

This research examines the potential of incorporating Islamic art patterns into contemporary metalwork and jewellery using the etching acid technique. It emphasizes the enduring historical and cultural value of these art patterns, which are deeply rooted in the Islamic faith and culture. The significance goes beyond aesthetics, fostering spiritual connections. The review of existing works highlights how these patterns have influenced modern art, architecture, and diverse design fields, showcasing their continued relevance. Additionally, it explores the benefits of using acid etching in jewellery making, emphasizing precision, complexity, and the preservation of spiritual and cultural symbolism associated with Islamic art. The objectives of this study align with its findings by emphasizing the importance of historical context, possibilities for integration, effects of Islamic art patterns, and their impact on innovative metalwork and jewellery designs. This paper lays the foundation for empirical investigations by highlighting the potential to harmoniously blend tradition and modernity.

[1]*Corresponding author*. E-mail address: mg.alayar@paaet.edu.kw
[2] E-mail address: nf.alrashidi@paaet.edu.kw
[3] E-mail address: en.alrashaidi@paaet.edu.kw
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Introduction

Islamic art serves as an impressive testament to the intersection of aesthetics, religious devotion, and societal values (Dariyadi et al., 2022). With its roots tracing back to the 7th century and a wide geographical reach, it encompasses a diverse range of artistic manifestations, such as calligraphy, geometric patterns, and architectural marvels (Aghabayli, 2016; Saeid Shakouri, n.d.). This rich cultural heritage draws inspiration from the Islamic faith and its belief in the Divine origin of all beauty. It exemplifies the profound connection between art and spirituality, elevating the act of creation to a form of worship (Rahim et al., 2017). Islamic art is characterized by its widespread incorporation of geometric and arabesque motifs (Saeid Shakouri, n.d.). These patterns, which find their origins in mathematical principles and frequently draw inspiration from the natural world, represent the inherent harmony and organization within the universe as conceived by God (Saeid Shakouri, n.d.).

The elaborate designs observed in Islamic art possess both aesthetic appeal and a profound significance, embodying a profound spiritual link to the Divine (Dariyadi et al., 2022). According to the studies conducted by Rahim et al. (2017) and Munira (n.d.), Islamic Art Is overflowed with artistic ideas in Metalwork and Jewelry Making. This task is not solely an artistic act, but it is rather a link between past and present. It represents an interchange of culture, which is also a testament of Islamic art's lingering influence. According to the research conducted by Alharbi (2015), there are several techniques used in the making of jewellery and metalwork, such as, forging, chasing, or etching all of which have ancient history related to them. Some new techniques include laser cutting and digital software like CAD for designing and making metal jewelry (Alharbi, 2015).

There is extensive research on Islamic art and jewellery making in the previous studies, however, it has lacked in exploring the use of etching acid technique in making Islamic art and motifs inspired metalwork and jewelry. Therefore, this study will reduce this gap in research by exploring the use of etching acid technique and investigating the incorporation of Islamic art patterns into modern metalwork and jewelry. The objective is to assess the capacity of Islamic art to rejuvenate these artistic mediums. Through an extensive examination of the existing literature and outcomes, our aim is to reveal how Islamic art can enhance and ignite creativity within the realm of metalwork and jewelry.

Research aim

The purpose of this study is to explore the viability and influence of integrating Islamic art motifs into modern metalworking and jewelry through the use of etching acid methods. The goal is to ascertain the capacity for Islamic art to stimulate inventive approaches in metalworking and jewelry design, while also honoring its profound historical and spiritual importance.

Research Background

Islamic art, which is deeply rooted in a diverse blend of culture and faith, possesses a long-standing history that goes beyond mere aesthetics to encompass a profound sense of spirituality. The use of etching, particularly within the realm of metal pieces adorned with Islamic art, holds a significant historical lineage that continues to serve as inspiration for modern craftsmanship (Atıl, Chase, & Jett, 1985). In the past, watered steel - also known as "Damascus" steel - was formed from wootz, a type of crucible steel that originated in India (Atıl, Chase, & Jett, 1985). Wootz was produced by combining wrought iron with vegetable matter in a crucible and subjecting it to prolonged heating (Atıl, Chase, & Jett, 1985). The procedure led to the formation of steel containing a high amount of carbon, which solidified upon cooling and displayed a distinct design (Atıl, Chase, & Jett, 1985). Following the application of a chemical solution, the surface exhibited an intriguing contrast between bright and silvery areas (cementite, iron carbide) and dark brownish-gray regions (pearlite, a combination of iron and iron carbide) (Atıl, Chase, & Jett, 1985). Over time, the pattern could develop into a wood grain-like appearance. Watered steel differs from "pattern-welded" steel

as it derives its pattern from internal crystallization phenomena in the metal rather than from welding together different types of steel (Atıl, Chase, & Jett, 1985).

Etching remains a valuable technique in the modern field of metalwork and jewelry, allowing for the creation of intricate designs inspired by Islamic art. This traditional method enables the formation of patterns on a metal surface, emphasizing various structural elements through the selective removal or coloring of specific components (Atıl, Chase, & Jett, 1985). Through the use of etching in contemporary metalwork and jewelry manufacturing, craftsmen can reproduce the captivating watered steel patterns reminiscent of historical wootz-based creations (Atıl, Chase, & Jett, 1985). The utilization of etching as a means to establish a link with the past permits craftsmen to pay homage to tradition and its lasting visual allure, all while producing items that embody both historical importance and modern ingenuity. The process of applying Islamic art patterns through etching acid serves as a voyage that combines heritage with innovation, preserving the profound historical and spiritual meaning that has rendered Islamic art an enduring wellspring of inspiration (Atıl, Chase, & Jett, 1985). Darweesh (2009) conducted interviews among art teachers in Kuwait in order to understand the influence of Islamic art in the field of jewelry making. The interviewees responded positively about this idea and shared that the incorporation of Islamic motifs and art has increased their motivation in teaching students about various techniques used in making jewelry. Such as, enameling with raising, forging, chasing, and etching with acids (Darweesh, 2009). Moreover, Othman (2020) highlighted that the history of using acid techniques in metalwork and jewelry is very ancient, it was profoundly discovered in the 16th Century with its roots found in second and third century. Therefore, due to the gaps in the use of acid etching technique, this study embarks upon a significant investigation into the integration of Islamic art patterns into contemporary metalwork and jewelry, under the guidance of this technique.

Research Question

How can contemporary metalwork and jewelry be enriched with the Islamic art patterns using the technique of etching acid to become a source of artistic enrichment and cultural significance?

Research Objectives

The research objectives of this paper are following:

1. *Analyzing the historical and cultural context with Islamic art.*
2. *Assessing the prospects for incorporation of Islamic Art patterns in modern Metalwork and Jewelry by use of Acid Etching.*
3. *Investigating the Effects of Islamic Art Patterns as Applied in Metalworking and Jewelry and explore the relationship between Islamic art and metalwork.*

Research hypothesis

By utilizing the method of etching acid, the integration of Islamic art designs into current metalwork and jewelry will yield creations that are culturally imbued, inventive, and aesthetically captivating. This amalgamation strives to connect traditional customs with modernity, presenting a distinctive blend of historical and spiritual importance that enhances the realm of metalwork and jewelry design.

Significance of the Research

The research discussed possesses great significance from various perspectives. Primarily, it emphasizes the utmost importance of embracing enduring Islamic art patterns as a valuable and perpetual source of inspiration for modern metalwork and jewelry. By infusing these traditional motifs with innovation, artisans and craftsmen can actively participate in the conservation and revival of Islamic art, thus promoting cultural appreciation and fostering cross-cultural understanding (Rahim et al., 2017). Furthermore, this research makes a valuable contribution to the expansion and enhancement of art education. It offers art students an exclusive and groundbreaking method for metalwork and jewelry design. By integrating

elements from Islamic art, educational establishments can enable students to delve into various cultural influences, thus expanding their artistic perspectives.

Additionally, the results of this study could hold economic importance. The production of accessories and metal artwork influenced by Islamic artistic motifs may appeal to consumers in search of distinctive and culturally diverse embellishments. This could present novel opportunities for artists and artisans to exhibit their creations and reach a wider clientele. In summary, this investigation surpasses the domain of artistry and skillfulness, expanding its impact to include education, intercultural exchange, and possible financial prospects—thus rendering it a multifaceted and exceedingly pertinent undertaking.

Research Limitations

Despite its potential contributions, this study has limitations. It focuses on integrating Islamic art patterns into metalwork and jewelry in a Western context, which may not fully represent the diversity of Islamic art in its original settings. The subjective nature of art and design makes it difficult to quantify, introducing subjectivity into the research. Although the study provides a generalized understanding of Islamic art motifs, it does not explore regional and historical variations that can significantly impact pattern interpretation. Ethical considerations regarding commercialization, accessibility to authentic Islamic art, and cultural sensitivities require further investigation. This research aims to explore creative possibilities but should be seen as a starting point for future exploration in this field.

Research Methodology

The research relies on the analytical descriptive approach and comprises of two interconnected stages that heavily rely on the analysis of existing data.

Theoretical Phase

The first stage of the research methodology is focused on a comprehensive examination of Islamic art, its historical importance, and its complex defining designs. This stage relies heavily on an extensive review of literature that explores existing academic research on Islamic art and its diverse impact. Furthermore, it involves an analysis of how current artistic principles have been influenced by aspects of mainstream culture, concentrating on their possible applicability to the creation of metalwork and jewelry. By adopting a critical perspective towards existing information, this stage lays the groundwork for the following section of the research.

Practical Phase

The application stage of the research methodology connects the theoretical understanding to the real-world realm of metalwork and jewelry design. Nonetheless, this practical phase does not entail direct physical work and instead relies on the analysis of secondary data.

Secondary Data Collection and Analysis

In order to expedite this procedure, prior scholarly investigations, literary works, essays, and online materials pertaining to Islamic art, metalworking, and jewelry creation will be carefully examined. The information gathered will be meticulously analyzed with a particular emphasis on revealing knowledge about the application of traditional Islamic art motifs in modern metalworking and jewelry crafting through the utilization of acid etching techniques. It is expected that the findings of this study will provide significant additions to the field of artistic education by providing crucial perspectives for artists and designers who are seeking inspiration from this unique source.

Ethical Considerations

Given that this investigation relies on existing information and scholarly works, there are no worries pertaining to the ethical treatment of individuals involved or the safeguarding

of personal data. However, in order to maintain academic integrity and respect intellectual ownership rights, all references and sources are duly acknowledged and recorded.

Literature Review

Historical and Cultural Significance of Islamic Art Patterns

The historical and cultural significance of Islamic art patterns extends beyond their aesthetic appeal (Rahim et al., 2017). These patterns hold deep connections to the Islamic faith, culture, and philosophy, and have greatly influenced the artistic landscape of the Islamic world throughout history. To fully grasp their lasting relevance in modern art and design, it is crucial to comprehend their historical and cultural context.

Islamic art patterns transcend mere decorative motifs as they embody profound spiritual significance (Omran, 2020). Central to Islamic art lies the conviction in the absolute unity and singularity of God (Tawhid) (Rahim et al., 2017). Typically characterized by geometric forms and repetitive symbols, these patterns symbolize the boundless and indivisible essence of God (Aghabayli, 2016). Consequently, Islamic art serves as a catalyst for introspection and facilitates a more profound spiritual communion with the divine. Some of the examples of Islamic art and architecture are shown in figure 1.

Figure 1 From left: Humayun Tomb in Delhi; Red Fort in Agra; Friday Mosque of Fatehpur-Sikri; Etimad-ud-Daulah tomb; Lahore Fort (source: Abdullahi & Embi, 2013).

Calligraphy is important in Islamic art, specifically Arabic calligraphy which is used to depict Quranic verses and hadith (Saeid Shakouri, n.d.). It serves as a way to emphasize the significance of written language in Islamic heritage and acts as both decoration and a means of religious expression (Saeid Shakouri, n.d.). Arabesque designs are also prominent in Islamic art, known for their intricate patterns inspired by nature (Saeid Shakouri, n.d.). These designs symbolize interconnectedness among all living beings and reflect the belief in unity within God's creation (Saeid Shakouri, n.d.). Islamic art varies globally, adapting to local aesthetics and cultural influences while maintaining its fundamental principles, showcasing the diversity of Islamic civilization (Saeid Shakouri, n.d.).

Islamic architecture demonstrates the amalgamation of aesthetics and utility through its detailed domes, arches, and geometrical motifs (Aghabayli, 2016). Elaborate patterns embellish mosques, palaces, and various edifices, serving both ornamental and spiritual functions (Saeid Shakouri, n.d.). The architectural magnificence of Islamic structures attests to the significant role of art in everyday existence. Islamic art frequently integrates intricate mathematical concepts, which exemplify the Islamic tradition's dedication to intellectual inquiry and discovery (Saeid Shakouri, n.d.). This level of precision in artistic composition not only generates visually appealing patterns, but also functions as a poignant testament to the inherent organization and balance present within the natural world (Saeid Shakouri, n.d.).

Contemporary Metalwork and Jewelry

While firmly grounded in longstanding customs, contemporary metalwork and jewelry are not exempt from the constantly changing tides of modern art and design (Siran & Al-Khulaqi, 2022). Over the past few years, there has been an increasing fascination with merging conventional craftmanship with current visual appeals (Omran, 2020). This inclination has revitalized the realms of metalwork and jewelry, yielding one-of-a-kind creations that embody both historical significance and inventive originality (Omran, 2020). These artistic mediums have played a crucial role in the development of different societies, serving both practical and ornamental purposes, as well as conveying symbolic meanings (Siran & Al-Khulaqi, 2022).

The mastery of metals and precious stones has been a prominent feature throughout various time periods. Some examples of historical Islamic on metal are shown in figure 2. Contemporary metalwork and jewelry have observed a transformation in design principles (Omran, 2020; Siran & Al-Khulaqi, 2022). While traditional motifs and techniques are still pertinent, contemporary craftsmen are progressively exploring non-traditional materials and innovative ideas. This exploratory approach has led to the creation of pieces that question established norms and redefine the limits of wearable art (Siran & Al-Khulaqi, 2022).

Figure 2 Islamic art inspired Metalwork (source: Atıl, Chase, & Jett, 1985).

In the realm of modern metalwork and jewelry, the incorporation of Islamic artistic designs using different technique presents a potential avenue for innovation (Siran & Al-Khulaqi, 2022). By blending the enduring elegance of Islamic patterns with contemporary artisanal skill, craftsmen have a chance to produce works that are not only visually captivating but also deeply meaningful on a spiritual level (Omran, 2020). Some examples of contemporary jewelry designs inspired by Islamic art are shown in figure 3. Within the framework of this article, the investigation into the use of etching acid as a method for incorporating Islamic art patterns in modern metalwork and jewelry represents a thrilling intersection where traditional practices intersect with innovative techniques. The incorporation of these patterns yields a distinct fusion of historical importance and contemporary artistic expression, providing a chance to produce pieces that encompass both cultural heritage and the dynamic nature of contemporary art (Siran & Al-Khulaqi, 2022).

Figure 3 (a,b,c,d) Contemporary jewelry designs (source: Munira, n.d.).

Acid Etching or Chemical Etching Technique in Metalwork and Jewelry Incorporating Islamic art and patterns

Islamic art, deeply rooted in culture and faith, transcends aesthetics to embody profound spirituality. Historically, the etching technique was employed in crafting metal pieces adorned with Islamic art, such as the famed watered steel (Atıl, Chase, & Jett, 1985). Watered steel, associated with "Damascus" steel, was produced from wootz, a crucible steel from India (Atıl, Chase, & Jett, 1985). After a complex process involving heating and cooling, etching revealed distinctive patterns on its surface, characterized by bright, silvery areas and dark brownish-gray regions (Atıl, Chase, & Jett, 1985). Watered steel patterns have a unique crystalline origin, different from the patterns in "pattern-welded" steel, which result from welding distinct steel types together (Atıl, Chase, & Jett, 1985). This historical technique continues to inspire contemporary craftsmanship, bridging the past with the present. Some examples of acid etched Islamic artwork in jewelry and metalwork are shown in figure 4.

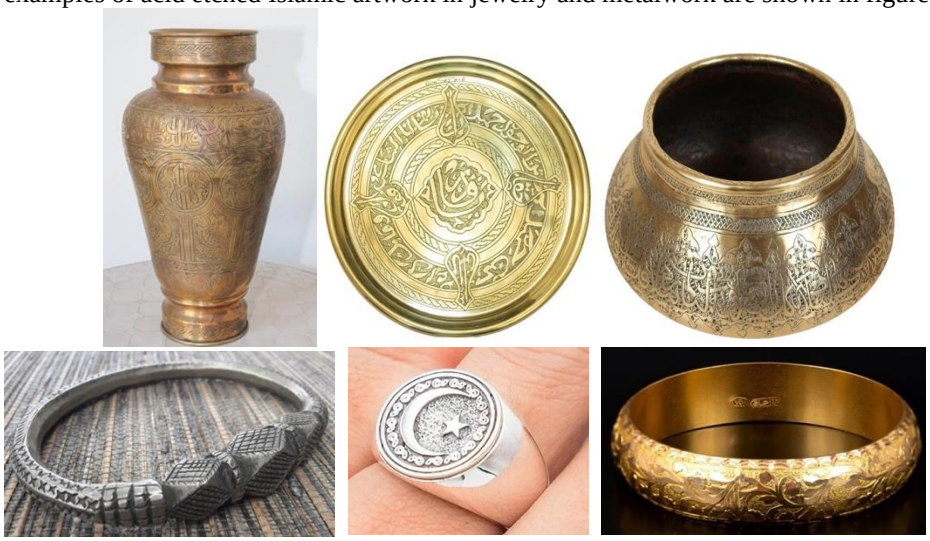


Figure 4 Islamic metalwork and jewelry (sources: Alma. (2018), Rita Okrent Collection. (n.d.), 1stdibs. (n.d.) and Armstreet. (n.d.)).

The utilization of the etching acid technique provides a captivating opportunity to integrate Islamic art and patterns into metalwork art and jewelry. This approach entails the targeted erosion of a metal surface using acid, can produce intricate and fragile designs (Atıl, Chase, & Jett, 1985; Kdmfab, 2023). When employed within the realm of Islamic art and patterns, it can introduce an additional element to modern metalwork and jewelry. Here is a detailed explanation on how to utilize the etching acid technique effectively. The process starts by selecting Islamic patterns from various sources, including traditional geometric designs, arabesque motifs, and Quranic calligraphy. The pattern choice is essential in capturing the

essence of art (Kdmfab, 2023). Preparing the metal and applying a resist to the metal surface to protect areas not to be etched, using wax or specially designed etching resist, replicating the chosen pattern (Kdmfab, 2023). Acid etching corrodes exposed metal, leaving protected areas (Kdmfab, 2023).

Time in acid, type of acid, and etching depth are controllable variables for precise design (Kdmfab, 2023). Multiple layers of etching can be used for complex designs, allowing for greater depth and intricacy in the final piece (Kdmfab, 2023; i3SEO, 2022). After etching, the metal piece is finished with polishing or other surface treatments to enhance its appearance (Kdmfab, 2023). In jewelry, etched metal components are combined with gemstones, other metals, or design elements to create a complete piece. In metalwork art, the etched piece may be incorporated into a larger work or stand alone (Kdmfab, 2023). Preserving art is crucial for its longevity. The acid etching method can bring Islamic art and patterns to life in metal by reproducing intricate designs from Islamic architecture and manuscript decoration.

Over the centuries, one or the other Islamic art motifs and patterns have been used in making ornaments, artworks, and jewelry pieces. However, due to the limited research on this topic, Islamic art inspired jewelry made by etching acid technique is limited to few designs and patterns. According to Nejad (2021), Islamic decorative elements and inscriptions were evident in the metallurgy of the Early Safavid era; the execution of these features was reminiscent of the Timurid period. The practise of adorning bronze artefacts with engraved and embossed designs continued to be observed by certain individuals. However, bronze was primarily utilised as the principal metal in the production of receptacles and a variety of implements. The etching acid technique was utilised in the fabrication of a variety of necklaces and earrings, as illustrated in Figure 5. The aforementioned illustrations exhibit a discernible impact of Islamic script and designs. The field of jewelry making and metalwork can take inspiration from this and can incorporate more Islamic patterns in order to make new pieces.

Figure 5 Islamic art inspired Earrings and Necklaces made by etching acid technique (Source: Nejad, 2021).

Afl1932,1014.1, a steel broadsword featuring two pointed blades, is a significant artefact currently residing within the confines of the British Museum. The pommel of the weapon is characterised by a cross-like configuration, whereas the blade showcases a wide groove that runs along its entirety (Anderson et al., n.d.). According to the research conducted by Anderson et al. (n.d.), the sword has an overall length of 1.09 metres, and its blade has a diameter of 934 millimetres. The blade is of European provenance and possesses visually appealing characteristics. The ultimate part of the blade, located near the cross-guard, showcases elaborate motifs that bear resemblance to foliage. At its tip, there is an elaborate

embellishment that evokes the appearance of a fleur-de-lis. The designs displayed in figures 6 and 7 of the sword were produced using the reverse acid etching method, as Anderson et al. (n.d.) delineate. Both sides of the blade are embellished with panels that initially contained inscriptions but were later incorporated. Fabricated via the reverse acid etching process, the panels are positioned at an approximate midpoint along the blade.

Figure 6 Afl1932,1014.1 steel broadsword side (a) (source: Anderson, et al., n.d.).

The additional inscriptions functioned as a praiseworthy supplement to the preexisting embellishment. A facsimile of the fleur-de-lis embellishment was found at the end of the inscription. This ornament bears a similarity to a lohr, a wooden tablet utilised for the purpose of inscribing Qu'ranic verses through calligraphy, and may even make an allusion to it. This may conceivably elucidate the justification for its incorporation. The current metalwork serves as a prime example of the care and attention to detail required when utilising the acid etching technique in the domain of jewellery and metalworking. This masterpiece has the potential to provide creators with inspiration.

Figure 7 Afl1932,1014.1 steel broadsword side (b) (source: Anderson, et al., n.d.).

Benefits of using Acid Etching in Jewelry making for the Incorporation of Islamic art and patterns

Chemical etching is a reliable method for creating personalized, high-quality jewelry with Islamic art and patterns (i3SEO, 2022). It produces lasting pieces. Chemical etching enables intricate and precise design, especially for incorporating complex geometric and arabesque patterns found in Islamic Art (i3SEO, 2022). Jewelry makers can create unique pieces that reflect the spiritual and cultural significance of Islamic art, serving as personal expressions of creativity and connections to Islamic culture (i3SEO, 2022). Etching ensures durable and long-lasting jewelry in Islamic patterns, preserving their artistic and spiritual symbolism. Such jewelry becomes a valuable investment for generations to appreciate (Jewelry Kind, 2017). Chemical etching expands jewelry design possibilities, offering versatility in crafting various pieces. Integrating Islamic patterns provides artisans with an array of design options (Aghabayli, 2016; (i3SEO, 2022). These patterns can be used to create statement pieces or subtle, everyday jewelry that embodies the beauty and significance of Islamic Art. Chemical etching is complex and risky when done independently. Seeking the expertise of experienced services can help jewelry makers avoid stress and pitfalls (Jewelry Kind, 2017). Professional services ensure accurate etching, maintaining the integrity of Islamic patterns. Expert services can produce jewelry components that precisely match an artisan's design and Islamic art requirements (i3SEO, 2022). Utilizing chemical etching allows jewelry craftsmen to enhance their work and explore fresh avenues of creativity (i3SEO, 2022). This

method not only facilitates the incorporation of Islamic art and patterns but also guarantees the durability and excellence of the final pieces. Each piece of jewelry becomes a tribute to the profound cultural and artistic legacy inherent in Islamic art, thus transforming it into both a valuable style investment and an enduring artistic expression worthy of appreciation for years to come.

Educational significance

Including Islamic art designs in educational curriculums bears great importance, not just in fostering artistic abilities but also in enhancing cultural consciousness and comprehension (Trevathan, 2020). These designs, with their extensive past and deep meaning, provide valuable chances for education that go beyond the scope of art. Islamic patterns are well-known for their elaborate geometric motifs, offering an aesthetically captivating and utilitarian approach to imparting mathematical principles (Trevathan, 2020). Such as symmetry, tessellation, and intricate geometric formations (Aghabayli, 2016; Trevathan, 2020)). In addition, acquainting students with these patterns provides them with an opportunity to become familiar with the customs, past events, and symbolic representations of Islamic societies (Rahim et al., 2017). Educational practitioners foster the growth of distinctive and inventive artwork by promoting and nurturing creativity and originality (Rahim et al., 2017). The complex characteristics of Islamic designs also aid in the development of students' dexterity, improving their capacity to carry out intricate and meticulous artistic methods (Rahim et al., 2017). This proficiency extends to diverse realms of artistry and craftsmanship.

Data analysis and results

The literature review conducted in this study establishes a basis for the upcoming data analysis. The goal of the analysis is to investigate how Islamic art patterns can be incorporated into modern metalwork and jewelry using the etching acid technique. This research aligns with the predetermined objectives of evaluating the potential of this integration. Extensive exploration of the literature review has delved into the historical and cultural context of Islamic art. The examination demonstrates that patterns found in Islamic art are firmly grounded in the tenets of the Islamic faith, culture, and philosophy. These intricate patterns bear great spiritual importance as they highlight unity and the inseparability of God. This analysis lays the groundwork for comprehending the cultural and historical weight carried by Islamic art patterns - knowledge imperative for their incorporation into contemporary metalwork and jewelry designs.

The literature review, specifically in the section exploring the advantages of acid etching, offers valuable information regarding the potential integration of Islamic art designs into contemporary metalwork and jewelry. The findings from this analysis highlight the dependability and accuracy of the acid etching method, aligning with the aim of evaluating its potential. The examination of the literature uncovers the wide-ranging influence of Islamic art designs on modern metalworking and jewelry. The incorporation of these designs goes beyond just visual appeal; it carries significant cultural and spiritual meaning, resulting in the production of profoundly meaningful and visually captivating pieces. This aligns with the purpose of researching the impact of Islamic art patterns in metalworking and jewelry. The literature review highlights the profound effect of Islamic art patterns on contemporary metalwork and jewelry design.

1. López-Guzmán (2021) elucidated that the Mudejar style, which emerged between the 12th and 16th centuries and influenced Christian art in Spain for an estimated five centuries, signifies the enduring influence of Islamic art from al-Andalus. The aforementioned occurrence can be observed in Figure 3 (b). Undoubtedly, it is possible to integrate this Islamic art motif into metalwork and jewellery.
2. The research conducted by Ba'ai, Aris, Khairi, and Dafri (2022) was centred on the characterization of geometric patterns. It was found that the motifs comprised an extensive variety of fundamental geometric forms, such as diamonds, squares, octagons, triangles,

rectangles, circles, semicircles, pentagons, hexagons, various forms of crosses, stars consisting of five, six, eight, ten, or more points, and even crosses. Given these circumstances, it is feasible to incorporate geometric motifs, which are of considerable importance in Islamic art, into the domain of jewellery design. Furthermore, the authors emphasized the application of the etching acid technique as a novel methodology for producing jewellery that draws inspiration from Islamic Art (Ba'ai, Aris, Khairi, & Dafri, 2022).

3. Illustrative instances of jewellery inspired by Islamic art are presented in Figure 3 (a) and 3 (c). Based on the results of the research, it appears that acid etching could be a viable technique for fabricating metal artwork and jewellery that features intricate Islamic geometric patterns for inspiration.
4. According to Nejad (2021), Early Safavid metallurgy had Timurid-style Islamic artistic embellishments and inscriptions. Some continued to engrave and emboss bronze objects. Bronze was the main metal used to make receptacles and other tools. Figure 5 shows how etching acid was used to make necklaces and earrings. Islamic script and designs are seen in the drawings. The fusion of historical traditions and modern creativity has a substantial influence, enabling the development of fresh approaches in these artistic domains. The findings from the analysis affirm the aim of evaluating this influence.
5. The ring shown in figure 3 (d) shows the inspiration from the patterns of Alhambra palace in Granada, Spain. According to Robinson (2017), the patterns on the walls of Alhambra Palace are inspired by the Arabic roots and the deigns significantly shows the concept of al-qata, “the cut.”

To summarize, the analysis of the data supports the predetermined research goals, underscoring the significance of historical and cultural context. It also explores the potential for integration, examines the effects, and evaluates the influence of Islamic art patterns in modern metalwork and jewelry design. The results of reviewing previous studies establish a strong basis for future stages of this research, in which practical investigations will shed more light on how Islamic art patterns are incorporated into metalwork and jewelry using etching acid methods.

Conclusion

This all-encompassing examination of patterns found in Islamic art and their incorporation into contemporary metalwork and jewelry through the use of the etching acid technique emphasizes the historical, cultural, and artistic importance of these enduring designs. The conclusions drawn from the review of literature shed light on how Islamic art patterns go beyond mere aesthetics, acting as means for spiritual and cultural connections. This research highlights the potential of acid etching to revitalize these patterns by merging tradition with innovation. The educational value of integrating Islamic art motifs is evident, fostering ingenuity, intercultural comprehension, and the cultivation of intricate artistic abilities. This paper lays the groundwork for empirical investigations, showcasing promising opportunities for achieving a harmonious blend of heritage and modernity.

References

1. 1stdibs. (n.d.). *Middle Eastern Hand-Etched Islamic Footed Brass Bowl.* (n.d.). Retrieved from https://www.1stdibs.com/furniture/decorative-objects/vases-vessels/planters-cachepots-jardinieres/middle-eastern-hand-etched-islamic-footed-brass-bowl/id-f_12632512/
2. Abdullahi, Y., & Embi, M. R. B. (2013). *Evolution of Islamic geometric patterns. Frontiers of Architectural Research*, *2*(2), 243-251.
3. Aghabayli, A. (2016). *Geometric Patterns in Islamic Decoration A Parametric Envision of Portuguese and Azerbaijan Islamic Geometric Motifs* (Doctoral dissertation, Universidade de Lisboa (Portugal)).
4. Alharbi, A. (2015). *Zakrafah OrnamenI In Islamic Style*. Rochester Institute of Technology.
5. Alma. (2018). *18K gold bracelet acid etching- invaluable.com.* https://www.invaluable.com/auction-lot/18k-gold-bracelet-484-c-8624286926
6. Anderson, J., Mohamed, A. A., Mohamed, A. N., & Eshag, E. Y. Royal Regalia: a sword of the last Sultan of Darfur, Ali Dinar.
7. Armstreet. (n.d.). *Medieval Etched Brass Bracelet*. (n.d.). Retrieved from https://armstreet.com/store/medieval-jewelry/medieval-etched-brass-bracelet-2-inch-width
8. Atıl, E., Chase, W. T., & Jett, P. (1985). *Islamic metalwork in the Freer Gallery of Art:[exhibition held Sept. 27, 1985-Jan. 5, 1986]*. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution.
9. Ba'ai, N. M., Aris, A., Khairi, H., & Dafri, Y. (2022). *Malay Traditional Motifs Character in Jewellery Design*. *Asian Journal of Environment-Behaviour Studies*, *7*(23), 15-30.
10. Dariyadi, M. W., Baydoun, Z., Kamarudin, Z., & Murtadho, N. (2022). *The Islamic art and design elements applied in the Islamic city*. *City, Territory and Architecture*, *9*(1), 10.
11. Darweesh, A. H. (2009). *The Enameling Arts in Kuwaiti Pre-service Art Teacher Education*. University of North Texas.
12. i3SEO. (2022). *How is Chemical Etching Used in Jewellery Making*? Retrieved from https://www.qualitetch.com/chemical-etching-used-jewellery-making/
13. Jewelry Kind (2017). *The Benefits of Photo Etching in Jewelry Making*. (2017). Retrieved from https://jewelrykind.com/the-benefits-of-photo-etching-in-jewelry-making/#:~:text=Photo%20etching%20can%20make%20any,easily%20with%20precision%20and%20ease.
14. Kdmfab. (2023). *The Art of Etching on Metal: Techniques, Tools, and Tips*! Retrieved from https://kdmfab.com/etching-on-metal/
15. López-Guzmán, R. (2021). *Mudejar Art. The Last Ornamental Expression of Islam in Christian Granada*. In *A Companion to Islamic Granada* (pp. 463-489). Brill.
16. Munira. (n.d.). *Jewelry*. (n.d.). Retrieved from https://munira.net/collections/islamic-art-inspired-jewelry
17. Nejad, E. S. (2021). *Study of Kashan Metalworking During Qajar Dynasty with a Religious Approach. International Journal of Multicultural and Multireligious Understanding*, *8*(4), 454-468.
18. Omran, R. (2020). *Islamic geometric decorations as a source of modern ceramic jewelry design. 5*(23), 630-642.
19. Othman, M. A. S. (2020). *Engraving of the inverted inscriptions on coral button rings with an organic acid*. *Shedet*, *7*(7), 231-237.
20. Rahim, M. I. C., Ibrahim, M., Daud, M. Z., & Anuar, N. S. M. (2017). The Development of Islamic Geometric Pattern in Jewellery Product Design. In *Contemporary Issues and Development in the Global Halal Industry: Selected Papers from the International Halal Conference 2014* (pp. 229-238). Springer Singapore.

21. Rita Okrent Collection. (n.d.). *Yemeni Bedouin Silver Upper Arm Etched Decorated Bracelet from Wadi Al Rujum, Yemen - Rita Okrent Collection* (BR041). Retrieved from https://ritaokrent.com/products/bracelets-and-rings-item-041

22. Robinson, C. (2017). Locating the Alhambra: A Fourteenth-Century "Islamic" Palace and its "Western" Contexts. *A Companion to Islamic Art and Architecture*, 712-732.

23. Saeid Shakouri. (n.d.). *Islamic Art + History, Kinds, Characteristics & Pictures*. (n.d.). Retrieved from https://saeidshakouri.com/islamic-art/#Mosques_Sacred_Spaces_of_Worship

24. Siran, Z., & Al-Khulaqi, A. (2022). *The Criteria of Islamic Geometric Patterns Design for the Contemporary Jewellery Making Process*. In *2nd International Conference on Creative Multimedia 2022 (ICCM 2022)* (pp. 245-256). Atlantis Press.

25. Trevathan, I. (2020). Islamic Art and Saudi Arabia: Reconnecting Communities with Collections. *Curating Islamic Art Worldwide: From Malacca to Manchester*, 119-133.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1321
Moneerah Alayar , Najlah alrashidi , Eiman Alrashidi: Bridging Artistic Traditions - Enriching Metalwork and Jewelry through Islamic Art Patterns and Etching Acid Technique.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

وصل التقاليد الفنية - إثراء الأعمال المعدنية والمجوهرات من خلال أنماط الفن الإسلامي وتقنية النقش الحمضي

د. منيره العيار[2]
د. نجله الرشيدي[3]
د. ايمان الرشيدي[4]

الملخص:

تتناول هذه الدراسة إمكانية دمج أنماط الفن الإسلامي في الأعمال المعدنية والمجوهرات المعاصرة باستخدام تقنية النقش الحمضي. وتؤكد على القيمة التاريخية والثقافية الدائمة لهذه الأنماط الفنية، المتجذرة بعمق في العقيدة والثقافة الإسلامية. وتجدر الإشارة إلى ان قيمة هذه الأنماط تمتد إلى ما هو أبعد من مجرد الجماليات، فهي بمثابة حافز لتكوين روابط روحية عميقة. تسلط مراجعة الأعمال الحالية الضوء على كيفية تأثير هذه الأنماط على الفن الحديث والهندسة المعمارية ومجالات التصميم المتنوعة، مما يعرض أهميتها المستمرة. بالإضافة إلى ذلك، تستكشف هذ الدراسة فوائد استخدام النقش الحمضي في صناعة المجوهرات، مع التركيز على الدقة والتعقيد والحفاظ على الرمزية الروحية والثقافية المرتبطة بالفن الإسلامي. تتوافق أهداف هذه الدراسة مع النتائج التي توصلت إليها من خلال التأكيد على أهمية السياق التاريخي، وإمكانيات التكامل، وتأثيرات أنماط الفن الإسلامي، وتأثيرها على تصاميم الأعمال المعدنية والمجوهرات المبتكرة. تضع هذه الورقة الأساس للدراسات التجريبية من خلال تسليط الضوء على إمكانية المزج المتناغم بين التقاليد والحداثة.

الكلمات المفتاحية: المجوهرات المعدنية، الأهمية الثقافية، الأهمية التاريخية، الأعمال المعدنية المعاصرة، تصميم المجوهرات، الرمزية الروحية.

[2] (أستاذ مساعد - اشغال معادن ومجوهرات) الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب
[3] (أستاذ مساعد .النحت المعاصر والفن والعلوم) الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب
[4] (أستاذ مساعد .النقد الفني وتاريخ الفن) الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب

Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1369

Technology and identity formation in the performance of the Iraqi theatrical actor

Russil kadim Oda [a1], *Humam Abduljabbar turki* [a2]

[a] *College of Fine Arts/University of Baghdad*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 31 January 2024
Received in revised form 1 February 2024
Accepted 14 February 2024
Published 15 March 2024

Keywords:
technology, identity, theatrical actor

ABSTRACT

Technology has contributed to creating a new space for the theatrical experience, and technology has become a major element of it, especially at the present time. Many directors have employed it, certainly not for the sake of keeping up with reality, but because it is an artistic and aesthetic necessity that has formed a new communicative space between the theatrical performance and the recipient. It contributed to building creative forms close to society, its problems, and its cultural borders.

Based on this, the researcher set out to choose the topic of this research, entitled (Technology and the formation of identity in the performance of the Iraqi theatrical actor - a Facebook play as an example), which included an introduction to the research, which contained the research problem that revolved around the question: (What is the role of technology in the formation of identity?) How is the effect of the dialectic of the relationship between technology and identity in the performance of the Iraqi theatrical actor?) To achieve the goal of the research, which was to identify the nature of the relationship between technology and identity and reveal its effective dialectics in crystallizing the acting performance of the Iraqi theatrical actor. As well as the importance of research, its limitations, and definition of terms.

The research dealt with (theoretical foundation), which included two sections, the first of which was performance as identity, while the second section showed the role of technology in forming identity according to the formats of theatrical performance. The research in (research procedures) dealt with an analysis of the research sample, which was represented by the Iraqi theatrical performance (Facebook). The research concluded with a set of results and conclusions.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: russil.kadim@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2] E-mail address: homam.abduljabar1101a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1369
Russil kadim Oda , Humam Abduljabbar turki: Technology and identity formation in the performance of the Iraqi theatrical actor.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التقانة وتشكل الهوية في أداء الممثل المسرحي العراقي

أ.د. راسل كاظم عودة [1]
همام عبد الجبار تركي [2]

الملخص:

أسهمت التقانة بخلق فضاء جديد للتجربة المسرحية، وصارت (التقانة) عنصرا رئيسا من عناصره، لا سيما في الوقت الراهن وظفها العديد من المخرجين، ليس من أجل مجاراة الواقع بكل تأكيد، بل لأنها ضرورة فنية وجمالية، شكلت فضاءً تواصلياً جديدا بين العرض المسرحي والمتلقي، وأسهمت ببناء الأشكال الإبداعية بالقرب من المجتمع ومشكلاته وحدوده الثقافية.

تأسيسا على ذلك، أنطلق الباحث لاختيار موضوع هذا البحث الموسوم (التقانة وتشكل الهوية في أداء الممثل المسرحي العراقي- مسرحية فيس بوك انموذجا) الذي تضمن مقدمة البحث، التي احتوت على مشكلة البحث التي تمحورت في الاستفهام عن: (ما هو دور التقانة في تشكل الهوية؟ وكيف هو تأثير جدلية العلاقة المنجزة بين التقانة والهوية في أداء الممثل المسرحي العراقي؟) لتحقيق هدف البحث الذي تمثل في التعرف على طبيعة العلاقة بين التقانة والهوية والكشف عن جدليتها الفاعلة في بلورة الأداء التمثيلي للممثل المسرحي العراقي. فضلا عن أهمية البحث وحدوده والتعريف بالمصطلحات.

وتناول البحث في (التأسيس النظري) الذي اشتمل على مبحثين، الأول الأداء بوصفه هوية، أما المبحث الثاني فقد بيّن دور التقانة في تشكل الهوية على وفق أنساق الأداء المسرحي.. وتناول البحث في (إجراءات البحث) تحليل لعينة البحث التي تمثلت بالعرض المسرحي العراقي (فيس بوك). وخلص البحث بمجموعة من النتائج والاستنتاجات.

كلمات مفتاحية: التقانة، الهوية، الممثل المسرحي

مقدمة:

تقوم التجربة المسرحية على عناصر رئيسة من الواجب توفرها، ولا بد لهذه العناصر أن تنصهر في قالب فني إبداعي لإنتاج دلالاتها المرجوة، عن طريق التشكل السمعي بصري في فضاء العرض، ويمثل الأداء التمثيلي العنصر الرئيس، بوصفه فعلا درامية ينطلق من مرجعيات إنسانية وإجتماعية ليحقق حضوره في ذهن المتلقي، وهو بلا شك؛ الفعل الإنساني الذي يحمل هموم مجتمعه وتطلعاته على خشبة المسرح كمقترحات فنية وجمالية.

ومما لا شك فيه، إن الأداء التمثيلي يعد الركيزة الأساس التي تبنى وتتشكل في ضوئها العناصر الأخرى، وإن هذه العناصر فضلا عن الأداء، يجب أن تتضافر لتحقيق الصورة الفنية التي تحقق حضورها كفعل نقدي يسعى لتطوير المجتمع، وإن تشكل الصورة تبنى على وفق افتراضات متعددة، أهمها: الهدف الإنساني،

[1] جامعة بغداد \ كلية الفنون الجميلة
[2] جامعة بغداد \ كلية الفنون الجميلة

والوسائل والمهارات الفنية المتاحة لتحقيق ذلك الهدف، فأما أولها؛ كان الإنسان وما زال يبحث عن وجوده المحض، وظل يسأل منذ القدم حتى يومنا هذا (من أنا؟ وكيف يمكن تعريفي؟ وكيف أحقق ذاتي؟) وإنما هذه الأسئلة تؤكد توق الإنسان المستمر لتحقيق هوية خاصة به، هوية فردية وجماعية مع مجتمعه في الوقت ذاته. أما ثانيها؛ فإن الوسائل والأدوات والمهارات المسرحية في تطور مستمر -هذا ما يثبته التاريخ- وإن المسرح حاول منذ وجوده الأول الإفادة من هذه الوسائل بعصورها المختلفة، سواء القديمة منها أم الجديدة، ولعل أقرب توصيف للعصرنا الراهن هو عصر التكنولوجيا، وما أفرزته من وسائل جديدة على المستويات المعرفية والتطبيقة كافة، وإن الفنون بشكل عام والمسرح على وجه الخصوص، عمل على استخدامها بما يخدم حضور فعله الفني اجتماعيا.

بناءً على ما تقدم، أختار الباحثان عنوان هذا البحث الموسوم (التقانة وتشكل الهوية في أداء الممثل المسرحي العراقي) الذي يمكن تلخيص مشكلته بالاستفهام الآتي: (ما هو دور التقانة في تشكل الهوية؟ وكيف هو تأثير جدلية العلاقة المنجزة بين التقانة والهوية في أداء الممثل المسرحي العراقي؟)

وتقع أهمية هذا البحث بتسليط الضوء على دراسة تشكل الهوية في أداء الممثل المسرحي على وفق ضرورات التقانة، والكشف عن دور التقانة في تشكل الهوية بوصفها أداة معاصرة للاتصال والتواصل، فضلا عن إفادة الباحثين والمختصين في الشأن المسرحي بالمعلومات التي تعينهم على فهم اشتراطات وجود التقانة وتوظيفها في العرض المسرحي بشكل عام، وعلاقتها بأداء الممثل على وجه الخصوص.

ويهدف البحث الى التعرف على طبيعة العلاقة بين التقانة والهوية والكشف عن جدليتها الفاعلة في بلورة الأداء التمثيلي للممثل المسرحي العراقي.

تحديد المصطلحات

التقانة Technology: قبل الخوض في تعريف التقانة، لا بد من ملاحظة افتتاحية، هي إن التقانة؛ التكنولوجيا نفسها، لكن معاجم المصطلحات اللغوية العربية أحتفظت بالتسمية الإنكليزية (تكنولوجيا) نظرا لضرورات تخص اللغة، فضلا عن ورودها (التقانة) في معاجم عربية أخرى بهذا الشكل. فعندما يذكر الباحث (تقانة) أو (تكنولوجيا) فهي تحيل الى المعنى ذاته.

يعرفها (قاموس ستاندردstandard dictionary) التقانة على إنها "المعرفة النظرية في الصناعة وفنونها وعلى انها استخدام العلوم في الفنون." (wagnlls, 1965) وتعرف ايضا على انها "اشتقت من الكلمة اليونانية technologyوالتي تتكون من مقطعين techno وتعني مهارة او فن، والمقطع الثانيlogy والتي تعني علم.

التعريف الإجرائي للتقانة: نشاط إنساني معرفي، وطريقة نستطيع بوساطتها استخدام العلوم في صناعة الفنون، بوصفها المُنظم لعمل المهارات والخبرات البشرية المتاحة، وتطبيقها لاكتشاف وسائل ناجعة لحل مشكلات الانسان وتلبية حاجاته المعرفية والجمالية.

الهوية Identity: تعرف الهوية في اللغة على إنها "عبارة عن التشخُّص وهو المشهور بين الحكماء والمتكلِّمين. كما تعرف الهوية بوصفها "علاقة التطابق مع الذات عند شخص ما أو جماعة اجتماعية ما في جميع الأزمنة وجميع الأحوال، فهي تتعلق بكون شخص ما أو كون جماعة ما قادراً او قادرة على الاستمرار في أن تكون ذاتها، وليس شخصا أو شيئا آخر." (Bennett, 2010)

التعريف الإجرائي للهوية: الهوية هي التطابق بين الجوهر والوجود، بين الفكر والطبيعة، وهي السمة التي تحدد الإنسان في والوجود، على وفق خصائص تتعلق بالذات والمجتمع على حد سواء.

التأسيس النظري

المبحث الأول:الأداء التمثيلي هويةً

أولاً: فلسفة الفعل التمثيلي بوصفه وجودا

إن البحث في فرضية (الأداء التمثيلي بوصفه وجودا وتمثيلا جوهريا للذات الإنسانية)، لم تتولد بمحض الصدفة، او بفعل الإنشاءات اللغوية التي تجانب الحقيقة، على إعتبار ان الأداء التمثيلي ومنذ وجوده الأول يمثل حاجة بدائية دفعت الإنسان الى خلق التوازن مع الطبيعة، وفقا لممارساته العملية، وحاجاته الروحية، فهو الفعل الإنساني الواجب، الذي لا بد من فعله، وهو الحاجة التي تدفع الانسان الى البقاء في الطبيعة، والتفاعل مع موجوداتها، والوجود الذي يحكم بعلل سببية ومنطقية، تربط أفعال الانسان ربطا محكما، وتدفعه الى التحول الى الآخر، والأداء التمثيلي آنذاك؛ لم يكن بفعل الاتفاق، بل إنه ناتج عن حاجاته المشروطة بظواهر الطبيعة، بمعنى أن الفعل التمثيلي ينشأ عن طبيعتنا الإنسانية - الاجتماعية، بعد ان تعد له البيئة، فالإنسان كان وما زال ظاهرة اجتماعية محتومة، وهذا هو جوهر الوجود الإنساني، بوصفه كائن طبيعي يسعى لخلق توازنات عدة معها، فيلجأ الى التمثيل نظرا لحاجة ملحة لا يمكن انكارها او التخلي عنها.

وفي ضوء تتبع الوجود الإنساني، نجد إن الإنسان ومنذ وجوده الأول، وجد نفسه في بيئة مليئة بالأخطار، وما كان عليه سوى أن يدرئ الخطر عن نفسه وأبناء مجتمعه، بطرق عدة، لعل أبرزها هو الفن، ان اللحظة الفنية آنذاك، لم تكن من أجل الفن بكل تأكيد، ولم تكن من أجل التسلية أيضا؛ بل كانت ضرورة حياتية تسعى لتأكيد واستمرار وجود الإنسان، وتعطيه السلطة على الطبيعة، وتساعده في التغلب على المشكلات واستمرار الحياة، وهذا يؤكد إن الإنسان يسعى الى تبني مشتركات متعددة على أساس الخصائص الاجتماعية والبيولوجية والدينية، ايمانا منه أن تأكيد هذه المشتركات هو تأكيد لوجوده، وحاجة منه في الاحتماء من خطر الطبيعة، وإن الحاجة الى العيش هي الدافع الذي جعل الانسان يلجأ الى الطرق الفنية، وترتيب أولوياته على وفق افتراضات فنية بدائية، كان أولها الرسم على جدار الكهف، والنحت على الحجر أو الخشب، وكانت هذه الرسومات اشبه بلوائح تنبيهات تبيّن كيف للإنسان ان يتعامل مع الكائنات التي تهدد حياته، فضلا عن تبيان طرق تعامل الصيادين معها، لتقع في قبضتهم، فضرورة الرسومات هي المعرفة، والمعرفة بالشيء هي بداية طريق السيطرة والتملك والسيادة. والتمثيل أيضا، كان يدور حول صراع، صراع بين قوتين، الطوطم وأبناء العشيرة، الأب والذرية، الرب وزوجته، الوحش وفريسته، الصائد وطريدته، وفي هذا الصراع الظاهري رمز للصراع الداخلي بين قوتين في الروح الإنسانية، سواء كانت هي روح الفرد أو روح الجماعة، وإنما يقصد من هذه الاحتفالات التمثيلية، الى تمثيل درامي لخصائص الطوطم الذي تنتمي اليه العشيرة، حركاته ومشيته وسرعته ومقدرته على القنص وضربته التي لا تخيب، وهي في حقيقتها انتقال في المستوى السحري لعملية تدريب طويلة يكتسب فيها أبناء العشيرة زاداً من المقدرة على مواجهة ظروف حياتهم، والصراع الدرامي هنا صورة مركزة لصراع الحياة كله، رمز عن كفاح عشيرة الصيادين الذين يحملون

اسم الذئب في سعيهم الدائب والشاق لاقتناص فريستهم من الغزلان، واقرب مثال على ذلك، في داخل الحلقة في ليلة العيد، تدور قصة الصيد ويعرف أبناء العشيرة كيف يصطادون كما يصطاد أبوهم الذئب، في داخل الحلقة تجري دراما متشابكة العناصر من التدريب العملي، من التزود بقوة سحرية على الأشياء، من الاعداد النفسي العميق الذي يحدسه أبناء العشيرة بفطرة صائبة. التمثيل هنا؛ تشكيل وتشبيه خارجي، يبنى على الفائدة العملية المشتركة، وإن هذا التشبيه يبنى على المحاكاة والتقمص النفسي التام، الذي ينعكس على المظهر الجسدي، فاذاً؛ الإنسان يشارك الذئب بالفعل في خصائصه، ويمتد أيضا الى التخريج العنيف للمشاعر الكامنة، بالصيحة والحركة الموزونة الموقعة، وهذا كله إنما كان من أجل البقاء احياء في الجسد ونماء الحياة في النفس، كما ان استخدام القناع وجلود الحيوانات وشعرها، واستخدام المسوح المصنوعة من القش والنباتات، يشير الى التشخيص التام والكامل الذي يقع بين القائم بهذه الممارسات وبين القوة او الروح او الحيوان او النبات الذي يمثله ويرمز اليه. وهذا ما انسحب على الممارسات الدينية فيما بعد، بل يمكن ملاحظة تأثيره حتى هذه اللحظة. (Al-Kharrat, 2003)

أما في مرحلة الفكر الديني البدائي، افترضت الدراسات إن فن التمثيل قد بدأ مع أبناء وادي الرافدين (سومر) قبل آلاف السنين، حيث كان الرهبان يتهيؤون للتقرب من الالهة من خلال طقوسهم المختلفة، التي أصبحت فيما بعد إحدى أهم سمات المسرح، لقد سبق أبناء وادي الرافدين أبناء وادي النيل في هذه الممارسة الدينية، بيد أن أبناء وادي النيل اقتربوا في ممارساتهم أكثر من الحدث المسرحي عندما كانوا يحتفلون بذكرى إلههم (أوزوريس) ويجسدون في ذلك الاحتفال قصة مقتل البطل على يد أعدائه، وما كان من أخته وزوجته (ايزيس) إلا أن تلملم اشلاءه وتركبها لتعيده الى الحياة، وهذا يقودنا مباشرة الى صفة التشبيه، وتقودنا صفة التشبيه الى التسمية أخرى تقترب من ميدان المسرح بشكل كبير وهي (المحاكاة) أي قيام الانسان بمحاكاة نموذج ما، في حياته الطبيعية. إلا أن المحاكاة في العراق القديم تجسدت بالتماثيل والمنحوتات، التي تعبر عن الآلهة وأشكالها بالدرجة الأولى، ثم تطورت لتعتمد على استخدام النماذج الإنسانية الحية، وأقدم أنواع المحاكاة هي المحاكاة السحرية التي رافقت نشوء الأفكار الدينية الأولى عند الانسان، وفي وادي الرافدين كان الانسان يعتقد بوجود قوى غيبية وأرواح شريرة أو شياطين تحاول الحاق الأذى به باستمرار لذلك كان يلجأ الى كل السبل التي توفر له الحماية والاطمئنان، وهكذا توفرت إمكانية القيام بتصوير الاحداث التي نسجت في الاساطير حول الآلهة (تمثيليا) بمبرر ديني أساسه ضمان مسببات الخصب على الأرض، بمحاكاة الزواج المقدس، أو ضمان انتصار الخير على قوى الظلام. وهذا يدل على ان تلك النشاطات التي تتعلق بفن التمثيل، أكدت شيوع ما يعرف بالمحاكاة، أي ان الانسان يندمج مع قبيلته في محاكاة ظواهر الطبيعة لكي يؤنسنها ويسيطر عليها، وأبرز هذه الظواهر هي صلاة الاستسقاء التي يتودد الانسان فيها الى الطبيعة حتى يتنزل المطر ويعم الخير، ومن تلك الظواهر أيضا؛ تقمص الفرد في القبيلة لحيوان مقدس أو نبات او حجر، رغبة منه في أن يمنحه الصحة والصيد الوفير. (Al-Muhanna, 2014)

تأسيسا على ما سبق، إن مرحلة التمثيل البدائي القائم على التشبيه تتداخل مع مرحلة التمثيل الطقسي القائم على المحاكاة الدينية، من حيث انهما في المرحلتين يقومان على اساسات ترتبط بالممارسة العملية القائمة على المنفعة واستمرار الحياة من جانب، والمعرفة على فهم الطبيعة باستفهاماتها المتنوعة

من جانب آخر، لكن؛ لا يمكن أن نعد المرحلة الثانية هي تكميل للمرحلة الأولى، فلكل واحدة افتراضاتها ومرجعياتها الخاصة، واساس هذه الافتراضات هو كيف نفلسف الوجود، وكيف تترتب عناصره على وفق الحقائق العملية التي تستند عليها، ففي مرحلة التشبيه اعتمد الانسان على مسلمات بديهية حاولت تشبيه الانسان بأعدائه في الطبيعة، فعملية التحول من الإنسان الى الأسد مثلا، هي في حقيقتها عملية تشبيه خارجي الغاية منه فهم نقاط القوة والضعف والتغلب عليها، أي أنها عملية ديالكتيكية تحتفظ بسمات كل طرف من المعادلة (الإنسان – الأسد)، لكن في مرحلة التمثيل الطقسي القائم على المحاكاة تفترض عكس ذلك في كونها تعتمد التحول الى الآخر، دون الاحتفاظ بالصفات القبلية، بمعنى انصهار الذات في الآخر الذي يكون بالضرورة هو ذات عليا، وهذا ما يمكن أن نشاهده في حضارات عدة، وعلى وفق ممارسات متنوعة، كانت الغاية منها هي الفهم والمعرفة كمرحلة أولى، والحاجة لترويض الطبيعة كمرحلة ثانية.

إن أبرز ما يتبيّن للباحثين في ضوء مناقشة نشأة الأداء التمثيلي على وفق فرضيتي (التشبيه والمحاكاة الدينية)، إن تشكل الفعل التمثيلي الإنساني لم يكن بعيدا عن محيطه الاجتماعي، أو افتراضاته الوجودية، بمعنى إن التمثيل كان انعكاسا مشروطا وقائما على مبدأ التعاطي مع المتغيرات الطبيعية وفقا لحاجة إنسانية، وإن الفعل التمثيلي هو الرابط الجوهري لعلاقة الفرد بمجتمعه، وهذا ما تأكده سياسة الهوية، إذ إن وجود الإنسان وتعريفه لا يتم إلا من خلال المواقف والدوافع الاجتماعية التي يؤكد وجوده من خلالها (Kadim oda, russil, 2022 & Salal). وإن الأداء التمثيلي هنا؛ هو "فعل بحث عن الهوية، وهو بحث لا يجد غايته إلا بأن يفقدها، ومن ثم فإن وجود الممثل يقع في منطقة الغياب أكثر من وقوعه في دائرة الحضور، إنه غياب من أجل الحضور وحضور من أجل الغياب (Saad, 1990). فالتمثيل بهذا لم ينفصل عن وجود الممثل الاجتماعي والثقافي، ولم ينفصل عن افتراضات الهوية التي تعمل في مضمونها على (أن أكون ذاتي) أو (أجد ذاتي الحقيقية)، على وفق ذلك، نجد الممثل – الانسان، وبوساطة فعله التمثيلي يسعى الى تحديدات متعددة مع الآخرين، وفقا للخصائص الاجتماعية والثقافية والبيولوجية، وإن "القيام بالتمثيل هو عملية متجادلة، متوالدة قائمة على (الفعل)، أي أنه صيرورة للإنفعالات والمعاناة البشرية بطريقة فنية تتم بواستطها ربط الممثل بعلاقة ما بجمهوره" (Youssef, 2001) وهذا يحيلنا تجاه فرضية أن الممثل يسعى لتأكيد هويته من خلال فعله التمثيلي بوصفه وجودا لذاته الحقيقة التي تميزه عن الآخر، وهي فرضية تعمل بالضرورة على أن التمثيل فعل تأكيد الهوية، وإنه فعل تتبلور بوساطته الهوية، وتتشكل وفقا لمنطلقات اجتماعية مشتركة، وإن الوجود الفني ما هو في الحقيقة إلا وجود إنساني- اجتماعي.

هذا فيما يخص فلسفة الوجود الأول للفعل التمثيلي في المجتمعات البدائية، وبما لا شك فيه إن فلسفة الفعل التمثيلي ستختلف ونحن نحتكم الى العولمة بفضائها التقني الآن، وإشتراطات الوجود الإنساني في المجتمع تختلف إيضا، من حيث ان الضرورات الوجودية حتمت فضاءً تواصلياً جديدا، وممارسات عملية تختلف هي الأخرى، وإن بروز التقانة بوصفها لغة مشتركة للمجتمعات الإنسانية كافة، أسهمت بشكل فاعل في تبلور أنساق جديدة للأداء التمثيلي، ولعل السؤال الأبرز في هذا الصدد، هو: ما هو دور التقانة في تشكل الفعل التمثيلي؟ وما هي اسهاماتها في تشكل الهوية بوساطة الفعل التمثيلي؟ وهذا ليس إعتراف مسبق من الباحث بدور التقانة الفاعل في تشكل الفعل التمثيلي القار بالهوية، بل إنه إستفهمام وجودي، أنبثق من

معطيات الواقع، بممارساته كافة، وبضمنها الممارسة المسرحية والفعل التمثيلي على وجه الخصوص. وعليه؛ سيلجأ الباحثان الى البحث في علاقة التقانة بالفعل التمثيلي، ودورهما في تشكل الهوية في الخطاب الفني المسرحي، والمجتمعي – الإنساني، على اعتبار أن الوجودين غير منفصلين. (fuad fadhel, L. , & kadim oda 2020) ذلك في ضوء علاقة الفضاء التقاني الوسائطي، والأداء التمثيلي، كون الأخير هو وجود وهوية تنسحب من ما هو واقعي الى ما هو فني مسرحي.

ثانياً: الفضاء التقاني وتشكل الأداء

إن الفضاء المسرحي ومنذ وجوده الأول حتى اللحظة، يعتمد الأساليب والوسائل التي تسعى في مضمونها الى تأكيد الوجود الإنساني بوساطة لغة فنية تعمل على خلق التواصل بين العرض والمتلقي، بما يتماشى مع متطلبات كل حقبة زمنية، وإن هذه الوسائل والأدوات التي تجسد في حقيقتها إعادة إنتاج الإنسان لنفسه بما يحقق التوازن مع الطبيعة، وتمثل حقيقة التقانة التي لم تنفصل يوما عن الفعل الإنساني بشكل عام والإبداعي في المسرح على وجه الخصوص. فهي وجدت مع وجود الإنسان نفسه، و"يمكن ان يمتد تاريخ التكنولوجيا بامتداد تاريخ البشرية كله. ذلك لان النوع البشري هو تلك المتوالية من الانواع التي بلغت ذروتها في صورة الإنسان العاقل، الذي تميز بالقدرة على صنع الاشياء – اعني صنع الادوات والابتكارات الفنية." (Buchanan, 2000) لكن؛ بلا شك، ان التقانة (التكنولوجيا) تتطور مع تطور الإنسان من حيث إنها أدوات، لكن المبدأ هو نفسه، إذ "إن التكنولوجيا الجديدة، كالقديمة فهي ببساطة مجرد أدوات، والقدر الذي تقوم به هذه التكنولوجيا بتحسين أو إعاقة المجالات المعرفية والسلوكية والاجتماعية والجسدية يعتبر عاملا مهما في الطريقة التي تستخدم فيها." (Al-Labban, 2003)وعليه؛ يمكن تأكيد إن الفعل الإنساني لم ينفصل يوما عن التقانة، لما تشكله من نقطة تحول تعمل على إعادة إنتاج الواقع على وفق المعطيات الوجودية، كما يجب أن يكون، واقعا يكون فيه الإنسان هو المركز في الطبيعة، وهذه الفرضية بطبيعة الحال انبثقت من حاجة الإنسان في لحظة النشوء الأولى، وستبقى حاجة حتى اللحظة الأخيرة، على اعتبار أن الوعي الإنساني في تطور مستمر ومن البديهي ان تقاناته تتطور أيضا، وهذا إنما ينعكس على ممارساته كافة، وخصوصا في اللحظة الراهنة، صارت التقانة هي اللغة التي تستطيع من خلالها تأكيد ذاتك وإبراز هويتك بوصفها أفق واسع من وسائل الإعلام وضرورة وجودية قبل ان تكون فنية تعمل على رسم أبعاد حقيقية لذاتك أمام الآخر، وعليه فإن "التكنولوجيا لا مفر منها ابدا، إذ باتت منطقا للتحول والتطور كحال الطبيعة ونشأتها وتأثرها في الانسان، وعليه فان التمازج مع التكنولوجيا يجعل فضاء المخيلة اوسع وأرحب." (Al-Ruwaie, 2007)

ان تأثير التقانة على الثقافة الإنسانية لم يكن وليد الصدفة، بل إنه تأثير يمتلك امتدادته التاريخية، وحاله حال العلاقة بين الإنسان والتقانة، بوصفه إنعكاس مشروط بالحاجة الوجودية للإنسان نفسه، إذ إن "كل التكنولوجيات هي تجسيد للثقافة. وحيث أن التكنولوجيات منتجات إنسانية فإنها يجب أن تكون واضحة بداهة. ولكن طالما أن التكنولوجيات تتطلب طرقا للرؤية ... فهي مساوية للأسلوب الميتافيزيقي للرؤية (كما قال هيدجر) وهي أيضا متضمنة الخصوصيات الثقافية." (Ed, 2006)ولعل هذا ما يؤكد إن التقانة بشتى أنواعها هي تجسيد للوجود الإنساني على وفق رؤية مثالية، تنعكس على ممارسات الإنسان وبضمنها الفنية، بوساطة تأكيد خصوصياته الثقافية، وإن المسرح والفعل التمثيلي لم ينفصل عن هذا الإفتراض،

على إعتبار أن الفعل التمثيلي هو ايضاً يسعى لتأكيد هذه الخصوصية، بوصفه وجودا متصلا بين (الإنسان -المجتمع -المسرح).

المبحث الثالث: تشكل الهوية و أنساق الأداء المسرحي

إن أبرز ما يمكن تحديده في إطار هذا المبحث، هو جدلية العلاقة بين الأداء بوصفه وجودا للممثل الإنسان في العرض المسرحي، الذي لا ينفصل بالضرورة عن الوجود الاجتماعي، وبين الفضاء بوصفه انعكاسا ماديا لضرورات ذلك الوجود، بمعنى إن الفضاء بوسائله كافة، هو صورة تتمظهر على وفق اشتراطات مسبقة تخص الأداء التمثيلي من جانب، والممثل الإنسان من جانب آخر، وهذا ما يحرص الباحث على تبيّانه، منطلقا من الأنساق الأدائية التي لا تفصل الممثل عن فضاء عمله، بل تتداخل معه (Khalaf, & Kadim oda Hussain, 2021)، في سبيل تأكيد مقولة: إن الفضاء لغة للممثل وضرورة تعمل على تحقيق جدلية ما بين الفعل (الإنساني) الواقع فعلا، والفعل (المفترض) الذي يجب أن يكون. ولعل هذا ما تحقق فعلا لحظة حضور التقانة بشكلها الجديد، وإنشاءاتها المشهدية التي حققت نوعا من الانسجام بين الممثل وعمله على الخشبة، في ظل التطورات التقنية المتسارعة.

أولا: شعرية الفضاء الضوئي (ادولف آبيا انموذجا)

ينبع رفض (آبيا وكريج) للاتجاه الواقعي ونقده، من اتجاه الفلسفة الغربية، الى التجريد، بمعنى انفصام الصلة بين الموضوع وصورته، او بين الموضوع والانطباع الذي يخلقه، وإن هذا الميل الى تفتيت الصورة وتجزئتها تعكسان رغبة الفنان في التمرد على واقعه، ورفض الدور الذي تقوم به المؤسسات الاجتماعية والسياسية. تأسيسا على ذلك، حاولا الإستعاضة عن فكرة مضاهاة الواقع في المسرح، بفكرة تحقيق حالة شعرية على خشبة المسرح من خلال بناء صورة تركيبية للعرض المسرحي تنهض على إعلاء الجوانب المرئية في العرض المسرحي، بصورة قادرة على إنتاج طاقة شاعرية من الحركة والتشكيل والموسيقى، إذ إن هذه الطاقة الشعرية لديهما ترتكز الى مزج عناصر التمثيل والتشكيل والضوء والموسيقى في نسيج مترابط، وإظهار الطاقة الشعرية الكامنة فيها (Abu Douma, 2005).

إن رؤية (ادولف آبيا) التي تنص على إن الفضاء المسرحي هو إنعكاس لفعل الممثل وتعبير عن دوافع الشخصية الداخلية، وإن "الضوء والموسيقى وحدهما يستطيعان التعبير عن الطبيعة الباطنية لكل المظاهر ... بينما يقدم الممثل الاعداد المسرحي للضوء" (Bentley, 1975) هو الدافع الأول الذي دعاه الى التفكير بفضاء ينسجم مع تطلعاته في تحقيق ذلك، لكنه وجد "إن العائق الأول هو ذلك الإنفصال بين الممثل ذي الأبعاد الثلاثة والمنظر المسرحي ذي البعدين –اي المرسوم- وحيث أعتقد بأن الممثل هو الوسيط بين الدراما والمتفرج، وأن الإيهام المنظري لا يتم إلا بحضور الممثل الحي، لذلك أبتغى أن يخلق التجانس بين جميع العناصر مع الممثل." (Abdel Hamid).

في ضوء ذلك، أكد (آبيا) على وجود الدرج والمستويات والاعمدة والعلاقات المنسجمة للخطوط باعتبارها عناصر لا يمكن ان يستغني عنها المسرح، وكان يقول إنه مع الإضاءة الجيدة، يذوب الممثل في البيئة التي تحيط به فيخرج من هذا كله كائن عضوي متكامل، وإن الممثل تشكيل ولهذا فهو يشغل جزءا من الفضاء، وهو لا يشغل الفضاء بحجمه فقط، بل بحركته أيضا، وبحركاته وتحركاته يمتلك جزءا من الفضاء

وبدونه يصبح الفضاء لا نهائيا، ويفلت منه. وعليه؛ فإن الجو التصويري عنده جزء لا يتجزأ من الصور المسرحية التي تنتسب مباشرة الى الممثل دون ان تقلل من أهميته، وإن تشكل الصور في مسرحه كتأثيرات تفرض أن يوضع الممثل في وسطها، إلا انها تنبثق من الممثل ولأنها تعابير كاملة عن شخصيته المتخذة وعواطفه. (Youssef, Foundations of acting theories, 2001)

ثانيا: جدلية الفضاء الوسائطي (بسكاتور، ليكومبت، وويلسون انموذجا)

يبرز لدينا العديد من المخرجين الذين تعاملوا مع الوسائطية الجديدة، في النصف الثاني من القرن العشرين، حيث نرى ان (أرفين بيسكاتور 1893-1966) من خلال مسرحه السياسي "قد وازن بين دور الممثل ودور التشكيل في الأهمية الدرامية، وتنوعت الوسائل الميكانيكية والحيل المسرحية وحيل الإضاءة وصور الفانوس السحري وأستخدام السينما (...) فقد كان الهدف يتمثل في ديناميكية التشكيل المسرحي، فقد ساهمت كل إنجازات التكنولوجيا في تطوير المنصة المسرحية" (Taryam, 2009)، فالتقنيات الوسائطية الحديثة، التي شغلها بسكاتور في مسرحه، أسهمت فاعليتها في إبانة أفكار العرض، مع الإحتفاظ بدور الممثل وفاعليته في عملية التواصل، حيث أن السبب الذي دعا بسكاتور إلى أستخدام الوسائطية الحديثة "كان قدرة الفيلم على وضع الحدث الحي في مواجهة السياق الإجتماعي والسياسي الذي شكله. ويشير أيضا ان استخدام الفيلم يسهم في ايجاد مسرح في شكل معاصر ذي ايقاع متزايد يخلقه الفصل الديناميكي بين المشاهد الحية والسلاسل المصورة التي تعكس الإيقاع الاكبر للمجتمع التكنولوجي (...) وأثر الميديا في الادراك اليومي بشكل متكرر" (Jaiskam, 2010)، فهي محاولة لخلق شحنات جدلية تفرضها سياق الفكرة المطروحة في العرض المسرحي البسكاتوري، ويتفق مع خلق الوحدات المشهدية المنفصلة، عبر خلق مواقع متعددة للحدث، فهو يريد ومن خلال استخدام الفيديو كخلفية للممثل، أن يعكس أيقاء المجتمع الرتيب ورداءة الوضع، عبر مقارنتها مع الممثل الحقيقي المتحرك في فضاء العرض، فهو يسعى بذلك لخلق صورة جدلية بين ما هو كائن (يشير له بالوسيطة الفيديوية) وما يجب أن يكون ويشر له بالممثل الحقيقي بوجوده المادي العياني.

بينما أستخدمت المخرجة (إلزابيث ليكومبت) التكنولوجيات الرقمية الوسائطية في عروضها، وبالأخص في عرض (أضواء البيت) حيث عملت (ليكومبت) على الخلط بين الممثلين الأحياء الواقفين على خشبة المسرح، وبين الوسائطية المعروضة، على الشاشة الرقمية الموجودة على الخشبة، حيث أرادت ليكومبت أن يجاري الحدث الحي للحدث المعروض على الشاشة، وفي أحيان أخر، تعمل ليكومبت على تمازج الصورة الوسائطية مع الصورة الحية المتمثلة بالممثل، كأن تكون حركة الممثل تكتمل بحركة الفيلم، وحركة الفيلم تكتمل برحكة الممثل، حيث أعتمدت ليكومبت على الممثل بالدرجة الأساس، كونه العنصر الحيّ الوحيد في العرض المسرحي، وبالمقابل تجعل التقنيات المتطورة تعمل لخدمة الموضوع والفكرة من غير تهميش للممثل بل تعمل كصورة تعمق الفعل الدرامي لديه (Al-Shammari, 2017).

أما (روبرت ويلسون) الذي يستخدم الكولاج بين النصوص الدرامية بوصفها نغمات سمعية تمتزج بالتعبير البصري ولا تخلق معه علاقة تقليدية، فهو يحاول أن ينحو بتجربة العرض المسرحي الى التجريد الموسيقي، بمعنى انه لا يستخدم الموسيقى كخلفية مصاحبة لما يحدث على الخشبة، ولكنه ينظر اليها

بوصفها ممثلا متمكنا تنحصر مهمته في نقل رسالة عاطفية للمتفرج تستطيع ان تحرك وجدانه تجاه ما يرى (kadim oda R. , 2016)، وهذا انما يظهر ان (ويلسون) ينظر الى العرض المسرحي بوصفه مجموعة من العناصر، وكل عنصر منها في عزلة، وعلى المشاهد أن يجد المعنى في كل ما يراه. إذ إنه يرى أن مجموع الخبرات الحسية التي تلقاها المتفرج، بوصفها معان لتراكبية الصور، هي خبرات تعد نوعا من السيكودراما، التي يمكن تقود المتفرج لمعرفة ذاته معرفة حقيقية، وذلك عن طريق قدرة الصور المركبة والصيغ السمعية على التأثير في وجدان المتفرج والنفاذ الى اللاوعي عن طريق الوعي ذاته.

ومن جانب آخر، يفترض (ويلسون) خطابا جديدا، يعمل على وفق جدلية ما بين الداخلي والخارجي، أي إنه يعتمد على أن الإنسان يسجل أحاسيسه على مستويين: شاشة خارجية، وشاشة داخلية، اما الشاشة الخارجية فتسجل الأشياء التي يتم إدراكها شعوريا، في حين تسجل الشاشة الداخلية الأحلام والذكريات، وهذا إنما يعطي انطباعا للجمهور بأنه قد رأى أو سمع ما ليس موجودا في الحقيقة، معتمدا في ذلك (ويلسون) على استخدام التقانات الصوتية المتقطعة، وشرائط التسجيل المتعددة التي تدور معا، التي تجعل لعروضه شكل سلاسل من الصور والأنشطة الفردية التي لا تحيل المتلقي الى العالم الواقعي، وهو بالضرورة واقعا أما يكون أكثر قسوة من الواقع، أو واقعا منشودا، والأمر بطبيعة الحال، متروك للمتلقي، كي يستخلص معنى مما رآه، ثم يقرر ما إذا كان هذا نظاما او فوضى، له شكل أو بلا شكل، إن كان هذا كله شيئا يهمه (Ross).

إجراءات البحث

عينة البحث: تتمثل عينة البحث بالعرض المسرحي (فيس بوك) اعداد واخراج عماد محمد قدم على خشبة المسرح الوطني في بغداد عام 2011 من تمثيل محمد هاشم

تحليل العينة

وصف العرض المسرحي

وسط كومة من الجماجم ينهض الرجل الباحث عن ذاته، يشير الفضاء الى شاشة كبيرة تتوسط مساحة العرض، فيما تتوزع على الخشبة مجموعة من الخوذ تتعدد وتتنوع دلالاتها بين الفينة والأخرى، لتتشكل على شكل ثنائيات تبحث في طبيعة العلاقة بين (الكائن \ غير الكائن - الإنسان \ المنسون - الحياة \ الموت)، وكل هذه الافتراضات في جو ملتهب بفعل سياسات السلطة والقيد الاجتماعي التي تقودك الى الجحيم، الجحيم بفعل انتزاع (السلطة) لوجودك، تمثل بشكل واضح بوساطة الشخصية المحتجة، التي كانت تعنى بشكل مباشر باحتجاجات (٢٠١١م) التي واكبت ما افرزتها تيارات ما يسمى بالربيع العربي، تجسد ذلك عبر جدلية صنعتها التقانة وعمل على تأكيدها فعل الممثل الانسان، وجاءت التقانة هنا؛ بوصفها المؤثرات الصوتية والاضاءة والصور والفيديو، كموجه فني عمل على خلق جدليات متعددة من خلال انقسام الفضاء الى ما هو حقيقي يتمثل بفعل الممثل الإنسان على خشبة المسرح، وما هو افتراضي يتمثل بفعل التقانة.

إن حكاية العرض التي تستند على موضوع الإنسان المحتج على واقعه بوصفه مجموعة من القيود، بفعل ممارسات السلطة التي حددت الإنسان ضمن ايديولوجيات ضيقة، وحولته الى كائن مغترب في مجتمع

لا يسمع ولا يرى ولا يتكلم، بوساطة توصيفات العرض، التي صورته بمجموعة كبيرة من الجماجم، وإن هذا الانعزال هو في حقيقته احتجاج على المجتمع الخاضع تحت قيود السلطة، وهو تواق للحرية في الوقت نفسه، لكن فعل التثوير غائب، ويبقى غائبا حتى نهاية العرض، عندما تنهض الجماجم من الأرض، وفي الوقت ذاته تجابه من قبل السلطة بالهراوات كما في كل مرة.

أما ما يخص الشخصية على وجه التحديد، فإن شعورها بالانفصال عن واقعها واهداف مجتمعها دفعها الى الإغتراب، ولعل ذلك يمثل إنتقال الى فضاء جديد للتفكير بالوجود، تجسد عيانا عبر انفعالتها الصوتية وتكويناتها الجسدية التي صورت ضياع هويته، عن طريق إنفصال الإنسان (الشخصية) كوجود مادي عن جوهره كوجود معنوي، أشار له العرض عبر حركة الشخصية الواقعية على المسرح وصراعها مع الشخصية الإفتراضية في مادة الفيديوعلى صفحة الفيس بوك، على الرغم من أن صفحة الفيس بوك هذه، تشير الى الممثل (محمد هاشم) في الواقع، لكن صورهما العرض بوصفهما شخصيتين من عالمين مختلفين، أو أن الشخصية انشطرت الى شخصيتين وما هذه الا صرعات داخلية، تشير إلى أن هذه الشخصية تعاني اغترابا، يتمثل بإنفصال الإنسان عن جوهره.

كما إن العرض المسرحي (فيس بوك) قد أنطلق من كون الإنسان هو نفسه الصانع للطواغيت وهو من يقطف ثمار دمارها، في ضوء ذلك تشكل أداء الممثل ليحقق وجود تلك الفكرة ويعبر عنها عبر نظم أدواته الصوتية والجسدية، لتُشكل وتنحت افعالها بما يتناغم مع فكرة العرض، حيث نرى ان المسرحية أظهرت شخصية (المحتج - السجين - الميت) محتجة على واقع مجتمعها بنفس درجة إحتجاجها على السلطة، تجسد ذلك عبر حواراته ومناجياته المتكررة وكأن لا أحد يسمع أبدا، أبتدأها بإستفهامه الأول: **(لماذا هذا السكون الأخرق الذي لا تمزقه الأصوات؟)** وهو إشارة واضحة للإحتجاج والتمرد لتحقيق الذات وإبطال ونفي ثقافة عصره السائدة، وإن أفكاره التي اختلفت عن افكار الاخرين، خلقت فجوة بينه وبين المجتمع، وجعلته يفقد هويته كذات فاعلة في المجتمع.

كما يلاحظ إن الشخصية تعاني صراعا داخليا، تمظهر في عدم توازنها واتساقها الروحي مع المادي، كوجود قائم وحاضر عيانيا، إذ ان تأكيد حضور الهوية وتشكلها من عدمه، قائم على الصراع الحاصل بين (الروح المجردة) و (المادة – الجسد المجسد)، وإنما هذا الإنفصال أسهم بخلق شخصية منعدمة الوجود ومسلوبة الإرادة، من حيث انها تعيش اغترابية مفروضة قسرا، فهي اشبه بان تكون ميتة، إذ إنها لم تعد من الكائنات الحية الحرة، ذلك من خلال احساسها، او وجودها العدمي الذي يجعلها منزوية في عالم غريب وغير مألوف، هو يرجع لذلك الاحساس في كونها متروكة في عالم غريب، عالم لا تنتمي اليه، ولا تشعر بوجودها فيه.

التقانة وتشكل الهوية في أداء الممثل

أنقسم أداء الممثل في العرض المسرحي (فيس بوك) إلى مستويين، مستوى واقعي تمثل بأداء الممثل ضمن حدود جغرافية العرض المادية على خشبة المسرح، ومستوى افتراضي عملت على حضوره التقانة بتنوعها ضمن الفضاء، وإنما هذين المستويين في حقيقة الأمر، يقعان ضمن دائرة جدلية مستمرة، بحثت في متناقضات عدة -كما أُشير لها مسبقا- سعت لتأكيد مبدأ الهوية الإنساني، في البحث المستمر عن الذات

الحقيقية، بوصفها جوهر الوجود، فحضر الأداء التمثيلي، بمستوياته المتعددة، ليؤكد جوهر هذه العلاقة، وأقصد علاقة الإنسان كوجود مادي مع جوهره؛ وإن هذا الوجود لن يكتمل ما لم يتأكد ضمن حدود المجتمع، في ضوء تحديدات متعددة تستند على خصائص اجتماعية وثقافية بالمقام الأول، إذ إن حضور الشخصية كقالب فني – مسرحي، هو في حقيقته حضور (الممثل -محمد هاشم) كمفهوم إنساني واجتماعي. ولعل ما يؤكد ذلك المشهد الفيديوي الأخير الذي يظهر فيه (الممثل والمخرج) يتظاهرون في ساحة الإحتجاجات.

إن أداء الممثل بوصفه انسحابا من ما هو واقعي، إلى ما هو فني، تبيّن في العرض المسرحي (فيس بوك) كضرورة حتمية، وإن فعل التحول من (أنا -الممثل) إلى (الآخر-الشخصية)، هو في حقيقته، ليس عملية (انزياح وإحلال) تلغي وجود الأنا المزاحة، بل هو فعل تطويري، يعمل على حفظ سمات الاثنين معا، وهو حضور من أجل الغياب وغياب من أجل الحضور كما يقول (صالح سعد)، بمعنى إن الأداء هنا؛ هو وجود لا يجد غايته إلا بحضور الهوية المطورة الجديدة، التي تستند بشكل مباشر على (ذات الممثل الإنسان)، وهي في الوقت ذاته، وجود يتحقق عند حضور الأداء الفني كموقف اجتماعي، الذي يمثل بالضرورة موقف الممثل نفسه.

كما إن هذا الحضور الأدائي الذي أرتبط بالموقف الاجتماعي، هو في حقيقته انعكاسا للإفتراضات الوجودية وتحققها، وحاجة إنسانية دفعت الممثل إلى البحث في فرضيات وجوده الأساسية بالواقع، وبين هذا وذاك، انبثق الأداء وتشكل كفعل (دفاعي) ومعنى يسعى لحماية الذات الفردية والجماعية من الانتهاكات التي يتعرض لها الإنسان تحت هيمنة السلطة، فضلا عن كونه نقد للصورة النمطية التي تشكلت بفعل سياسة القوة، وهدفها تغييب الإنسان وتحويله الى كائن مستلب، وبالتالي تذويب لهويته وصهرها في قالب جديد. وعليه، يرى الباحثان إن مبثوثات المعنى الأدائي التثويرية، في لحظة عرض فضيحة سجن (أبي غريب) المعروفة للجميع بأنها عمل مشين يندى له جبين الإنسانية جمعاء، يمثل في حقيقته حيلة دفاعية تسعى لفضح الآخر وتأكيد الذات، فضلا عن كونه تمثيل لعذابات الإنسان (الممثل في المجتمع) في ناضله المستمر لكسب الاعتراف.

يقدم العرض فعلين متوازيين، الأول يتمثل بالماضي تجسده شاشة الفيديو، والآخر بوصفه حاضرا يتجسد بفعل الممثل الحي على الخشبة، وبين هذا وذاك، يسعى العرض لتقديم مقترحاته الجمالية، عبر سعيه لتأكيد مقولة أن الحاضر هو امتداد تعسفي للماضي، وإن عذابات الإنسان مستمرة، لأن فعل الاحتجاج على الاستبداد غائب، هنا؛ لم تصنع التقانة بوصفها الصور المعروضة على الشاشة متضادات جدلية، بقدر ما عمل على توكيد الفعل الإنساني الحي، وتضمين الذات الفردية في الذات الجماعية، بمعنى ان التقانة هنا إعادة انتاج الذات من كونها فردا الى ذات بوصفها مجتمعا، وهو أحد الوسائل التي استخدمها العرض لتحقيق فعل الاحتجاج في الواقع، ولعل ذلك يمثل واحدة من ضرورات التقانة وأهميتها في تشكل الهوية، نسبة الى مساهمتها الفاعلة في تجزئة الفعل التمثيلي واحالته الى زمنين مختلفين يجسدان معنى واحد يصور تمرد الإنسان على واقعه، فالهدف في الماضي هو نفسه في الحاضر، والنضال من أجل الحرية هو نفسه في الأمس واليوم وغدا، وهنا؛ لم يكن الأداء إلا ذلك الفعل الإنساني الذي أنبثق من ضرورات الواقع، وتمت

معالجته الفنية ليعيد انتاج الواقع كما يجب أن يكون، إذ إن الفعل التقاني هو فعل واقعي، تتم معالجته على خشبة المسرح آنيا، بوساطة أداء الممثل الإنسان، على وفق معالجات وجودية تتعلق بالإنسان في الواقع نفسه، ليتشكل لنا كمرحلة نهائية الفعل الاحتجاجي بوصفه الضرورة التي يجب أن تكون، والمخلص من أجل كسب الهوية، وهذا إنما يؤكد واحدة من مفهومات الهوية بوصفها مشروعا منفتحا على المستقبل، بمعنى إنها مشروع متشابك مع الواقع والتاريخ.

لعل الغرض من تفتيت الصورة المسرحية ومعالجتها في الآن نفسه، هو لتحقيق نوعا من الخبرات النقدية، يأخذ فيها المتلقي دورا في المعادلة المسرحية، بناء على فرضيات العرض ومعالجاته للموضوع، وإن هذه الخبرات تضع المتلقي أمام ذاته الآن، وذاته المنشودة في المستقبل -إنما هذا يقترب من موضوع التطهير من حيث إنه شعور بالشفقة على (الممثل-الإنسان- المعدم) وصراعه الطويل من أجل تحقيق الذات وكسب الهوية، والخوف على نفسه من المصير ذاته، لا سيما إن إفتراضات التقانة في المشهد المسرحي هي مستدعاة من الواقع الذي يعيشه- وهذا يضع المتلقي أمام نفسه المعذبة، ولا بد له أن يختار أحد الطريقين اللذين حددهما العرض مسبقا، طريق الخضوع والانكفاء على الذات، كما صوره العرض بمجموعة كبيرة من الرؤوس (الجماجم) الغارقة في نوم عميق، وطريق الاحتجاج والتمرد والتغيير الذي صوره الأداء الإنساني للممثل. وعبر سؤال الكينونة الأزلي (من أكون؟) و (أي الطريقين أمثل بالنفس؟) يتحرك الراكد في النفس، ويتشكل الوعي، عندها يستطيع المتلقي معرفة ذاته معرفة حقيقة فعلا، وتتحقق العدوى بوصفها فعلَ الاحتجاج الذي يسعى جاهدا لنيل الحرية وتحقيق الهوية.

إن جدلية العلاقة بين فعل التقانة والفعل الإنساني، حتى لو كانا متفقين من حيث المعنى، ومختلفان من حيث أن الأولى واقع، والثانية معالجة فنية، إلا إنهما حققا إعادة إنتاج الواقع كما يجب أن يكون -كما ذكر آنفا- وتحقيق الهوية الجديدة التي تنسجم مع ضرورات الواقع الجديد، بناء على افتراضات الأداء بوصفه وجودا فنيا – إنسانيا، وافتراضات التقانة بوصفها صورة للواقع في الماضي والحاضر، وبما إن الفضاء المسرحي هو انعكاس للروح الباطنية للممثل الإنسان من جهة، وطبيعة الوجود من جهة أخرى، أسهمت بخلق بيئات جديدة للتلقي في الحدث المسرحي، وهذه البيئة المنشودة وضعت المتلقي أمام نفسه وكما ذكر مسبقا، ليصنع مقارنة بين ما هو حاضر وما هو منشود، وليس هنالك من طريق سوى الاحتجاج لتحقيق بيئتك المنشودة التي تنشأ فيها هويتك الجديدة، العرض مارس حيلة الدراما في الإقناع وتبني الموقف الدرامي، وعمل على تحويله الى موقف (إنساني-اجتماعي)، وهنا ليس كما في الكلاسيكيات القديمة، أن يتبنى المتفرج سلوكيات البطل، وينظر عليه بعين الشفقة بعد سقوطه التراجيدي، ليعيش وأياه مأساة ما أقترف من أخطاء، بل على العكس، إن المعادلة مقلوبة وليس هنالك سقطة تراجيدية (بالمعنى الفني)، لكن ربما تكون بالمعنى الاجتماعي، إذا تخلى المتلقي عن أهدافه المرجوة التي عمل العرض على تحقيقها، وساهمت التقانة ببلورتها.

إن تحقق التماهي والانسجام بين الممثل والفضاء التقاني (الإضاءة– الموسيقى والمؤثرات الصوتية- الفيديو- الصور) في العرض المسرحي (فيس بوك) أسهم بخلق كائن عضوي متكامل، فلم يكن دور أحد العناصر تلك، متغلبا على الآخر، بل على العكس، أصبح فضاء العرض بعناصره كافة، إنعكاسا ماديا لجوهر

الوجود الإنساني عبر حضور المعنى واستدلالاته التي أكدت الخصائص الاجتماعية وحققت تحديدات متعددة بين العرض والمتفرج، انطلاقا من الهموم المشتركة، والأهداف المرجوة، وعليه؛ يرى الباحث إن المنظومة الضوئية والموسيقى فضلا عن الوجود الحي للممثل، أنتجت نوعا من الطاقة الشعرية وعمقت الفعل الدرامي، ليذوب فيه الممثل، فيخرج من هذا كله كائن عضوي متكامل -كما يقول آبيا- عوضا عن ذلك، فإن الممثل هو من يعطي تحديدات للفضاء، وهو من يحقق معناه، بوصفه تعبيرا عن عواطفه وتطلعاته، وإن دور الوسطي هذا، تأتى من ضرورات الواقع ولغته لتحقيق لغة صورية قادرة على تحقيق هدفها الفني والإنساني. ثم إن المؤثر الصوتي المتمثل بـ(العواء والرياح الشديدة) الذي لحق عبارة: **(الساحة .. اريد أن تكون الساحة الشاهد الوحيد على النهاية .. سيضطرب كل شيء وستكون النهاية، سريعة ومشوشة!)** يعطي انطباعا للمتلقي بانه أسير لمخاوفه التي لم تكن موجودة أصلا، بناء على إن ما سمعه ليس له وجود حقيقي، وإن التسليم لوهم يقود الى الهاوية لا محالة، ويتأكد ذلك بالفعل عبر حوار الممثل: **(ان سقوط الانسان مثل سقوط الأبنية، في الظلمة يهتز.. يرتجف .. يسقط، لير افقه الموت والدماروالغباروالعنة).**

النتائج والإستنتاجات

اولاً: النتائج ومناقشتها

١- اتخذت التقانة دورها كفعل فني في الفضاء المسرحي، وعملت على خلق جدليات متعددة تمثل في حقيقتها الصراع الداخلي للإنسان في البحث عن هويته ونضاله المستمر في سبيل تحقيقها، ذلك بوساطة إنقسام الفضاء إلى ما هو حقيقي -واقع فعلا، يتمثل بفعل الإنسان على الخشبة، وبين ما هو افتراضي - ممكن الحدوث في المستقبل، تمثل بفعل عناصر التقانة وتشكلاتها في فضاء العرض.

٢- إن استخدام الفيديو بعلاقة مباشرة مع فعل الممثل المسرحي، أسهم بشكل فاعل في تجسيد طبيعة الصراع الداخلي (للشخصية- الإنسان)، وبيّن إنفصال الإنسان كوجود مادي عن الجوهري، عبر صناعة متضادات شطرت الشخصية الى ثنائيات متناقضة، تمثلت بـ (كائن-غير كائن \ ميت-حيّ \ السجين-المسجون \ الجلاد-الضحية)، لتعكس بذلك معنى مفاده إن الإنسان في صراع دائم مع نفسه، وإن أي إنفصال في الذات هو إلغاء للهوية، على اعتبار ان تشكل الهوية من عدمه، قائم على الصراع الحاصل بين (الروح المجردة-الجوهر) و (الوجود المادي)، وإن أي إنفصال بين الوجودين، يسهم بضياع الهوية وذوبانها.

٣- أوضح استخدام الفيديو في العرض المسرحي (فيس بوك) إن الأداء المسرحي هو وجود إنساني وإجتماعي في اللحظة نفسها، بمعنى إن حضور الشخصية في العرض المسرحي كقالب (درامي-فني-مسرحي) يصور في حقيقته حضور (الممثل-الإنسان) كوجود إجتماعي، على وفق خصائص متعددة تتعلق بما هو ثقافي وبايولوجي، أكد ذلك مشهد الفيديو الذي عرض في نهاية العرض المسرحي (يظهر في الفيديو الممثل والمخرج كمتظاهرين في ساحة التحرير) وأكمل فعل احتجاج الشخصية في الواقع. وإن هذا الإنزياح لا يجد غايته إلا بحضور الهوية بشكلها الجديد.

٤- أسهمت التقانة بتنوع صورها في العرض المسرحي (فيس بوك)، بتشكل الأداء كفعل دفاعي، يعمل على حماية الذات الفردية والجماعية من عوامل الذوبان المتمثلة بتحديدات السلطة وأجهزتها القمعية والأيديولوجية في العرض، فضلا عن نقد الصورة السلبية التي أتخذها المجتمع.

ثانياً: الاستنتاجات

١- إن التقانة فعل فني وموجه فكري عمل على خلق جدليات متعددة مع أداء الممثل في العرض المسرحي، كشفت عن الروح الباطنة للإنسان وجسدت صورة الهوية المنشودة التي يجب أن تكون.

٢- تتخذ التقانة دور الوسيط بين ما هو واقع وما هو منشود في العرض المسرحي، بوساطة خلق بيئات جديدة للتلقي، وتصنع خبرات نقدية تضع المتلقي أما ذاته في اللحظة الراهنة، وذاته المنشودة في المستقبل.

٣- وجود التقانة في العرض المسرحي بشكل عام وعلاقتها بفن الأداء على وجه الخصوص، أسهم بتأكيد مقولة إن الأداء- كحضور فني هو امتداد لأداء الممثل الإنسان -كوجود اجتماعي، ليصبح الأداء هو وجود إنساني وفني في اللحظة نفسها.

Conclusions

1. Technology is an artistic act and an intellectual guide that worked to create multiple dialectics with the actor's performance in the theatrical performance, revealing the inner spirit of the human being and embodying the image of the desired identity that should be.
2. Technology plays the role of a mediator between what is real and what is desired in the theatrical performance, by creating new environments for reception, and creating critical experiences that place the recipient in front of himself at the present moment, and his desired self in the future.
3. The presence of technology in the theatrical performance in general and its relationship to the art of performance in particular, contributed to confirming the saying that performance - as an artistic presence is an extension of the performance of the human actor - as a social existence, so that performance becomes a human and artistic existence at the same moment.

Reference

1. wagnlls, f.(1965) .standard dictionary .new york: funk wagnlls company.
2. Bennett, T.(2010) .New terminological keys: a dictionary of culture and society terms .Beirut :Arab Organization for Translation.
3. Al-Kharrat, E.(2003) .The Dawn of Theater: Studies in the Origins of Theater .Cairo: Dar Al Bustani for Publishing and Distribution.
4. Al-Muhanna, H. A.(2014) .Methods of acting performance through the ages .Amman: Al-Dar Al-Muhajimiyya for Publishing and Distribution.
5. kadim oda, R. (2016). Actor performance features in the types of theatrical silent. Al-Academy, (79), 225–238. https://doi.org/10.35560/jcofarts79/225-238
6. Saad, S.(1990) .The self and the other: the duality of representational art .Kuwait : National Council for Culture, Arts and Letters.
7. Youssef, A. M.(2001) .Foundations of acting theories .Beirut: New United Book House.
8. kadim oda, russil, & fuad fadhel, L. (2020). Techniques of Acting Performance in Fantasy Theatrical Show. Al-Academy, (95), 5–18. https://doi.org/10.35560/jcofarts95/5-18
9. Buchanan, R. a.(2000) .Machine Power and Authority: Technology and Man from the 17th Century to the Present .Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature.
10. Al-Labban, S. D .(2003) .Communication technology: contemporary issues .Cairo: Dar Al-Madina Press for Printing.
11. Al-Ruwaie, K.(2007) .The fascination of technology in theatrical presentation . Amman: Al-Safir Press.
12. Ed, D.(2006) .Introduction to the philosophy of technology .Cairo: Madbouly Library.
13. Kadim oda, russil, & Khalaf Hussain, S. (2021). The effectiveness of media communication and its problems in the contemporary theatrical presentation. Al-Academy, (99), 155–168. https://doi.org/10.35560/jcofarts99/155-168
14. Abu Douma, M.(2005) .Transformations of theatrical scene: actor and director .Cairo: Dar Sharqiyat for Printing and Distribution.
15. Bentley, E.(1975) .Modern theater theory: an introduction to theater and drama . Baghdad: Al-Hurriya Printing House.
16. Sami Abdel Hamid.Innovations of Playwrights in the Twentieth Century .Baghdad.
17. Youssef, A. M.(2001) .Foundations of acting theories .Beirut: New United Book House.
18. Taryam, N. H.(2009) .The effects of using modern technology in the Arab theater space .Sharjah :Department of Culture and Information.
19. Jaiskam, G.(2010) .Video and cinema on stage .Cairo: Egyptian General Book Authority.
20. Al-Shammari, M. K.(2017) .The aesthetics of digital technologies in shaping the global theatrical presentation .Babylon: University of Babylon, College of Fine Arts.
21. kadim oda, R. (2016). Indicative coding of the actor's performance in the Iraqi theater show. Al-Academy, (77), 63–74. https://doi.org/10.35560/jcofarts77/63-74
22. Ross, J. -E) .n.d .(.Experimental theater from Stanislavsky to Peter Brook .Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity.

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