الأكاديمي

AL-ACADEMY

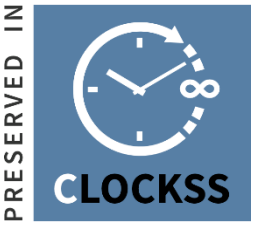
تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

مجلة فصلية علمية محكمة

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

https://doi.org/10.35560/jcofarts

112



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 112
Date of publication 15/6/2024

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
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 A4.
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

Aesthetic formation systems (for writings and texts) In Contemporary Arab Sculpture	Ahmed Jumaa Zboon Al-Bahadli	9
The carnival directorial image and its representations in the contemporary Iraqi theatrical show. "Othello in the kitchen" An example	Azhar Wasi Hassan Suha Taha Salem	29
Stereotyping and its manifestations in the theater of Eugene Ionesco	Aseel Abdel-Khaleq	41
The art of collage and its applications in the structure of fashion fabric designs	Ashjan mohammed jasim	61
Thinking of the Moving body in motion as the starting point for the fashion design	Furat Jamal Hassan	75
Stereotypes in the performance of young actors in the contemporary Iraqi theater	Russil kadim Oda Alaa Hussein Ali	87
Requirements and characteristics of websites designed for universities in view of modern digital technologies	Intesar Rasmi Mousa	103
The aesthetic and educational use of music and sound effects in the structure of school theater performances	Inam Maan Ibrahim	125
Design objectives of the mask in children's theater performances	Baraa Shakib Akram Al-Salihi	141
Metaphysical pictorial discourse in graphic design	Bushra Mahmood Mustafa	157
Design variables and their reflection on industrial product personality and its connection to the user	Jasim Khazaal Baheel	173
Chauvinistic Features in Political Propaganda Poster Design	Akram Abdulsattar Mohsin Akram Jirjees Neamah	191
The aesthetics of forming acting performance in children's theater performances	Hayder Jaafar Aldaghlawy	209
Intellectual dimensions in the production of films for digital platforms (Netflix platform as a model)	Donia Adel Sadeq Hikmat al-Baydani	223
The Aesthetics of Fractal Geometry as an Introduction to The Development of Contemporary Ceramics	Reyof Badr Bin Batla Reem Ibrahim Alodan	241
Cinematie Treatments of Fantasy in Mythology films	Salim S.Ghaban	269
Connotations of the comedic text between the internal and external levels in the cinematic film... The Modern Times film as an example	Salah Mohamed Taha	291
The embodiment of movement in the cinematic artistic achievement in the technical style	Abdel Nasser Mustafa Ibrahim	309
The role of installation artists in Expressing contemporary issues	Ali Al Jahwari Fakhriya AL yahyai	329

Building a model to evaluate the performance of the arts branch teacher in the preparatory stage	Alia Mohsen Abdel Hussein	343
The impact of the fourth industrial revolution on the formation of metal Jewelry in the light of fractal geometry	Ghadah Abdulrahman Alfaisal	367
Islamic carpet decorations in Persian manuscript depictions	Maa'ida Tariq Mohammed	391
The Importance of arts Management and arts Entrepreneurship in the Creative Economy	Latifa Abdul Rahman Muhammad Al-Faisal	405
Pure Continuity in Drama: The Case Study of the Theoretical Performance of Gilgamesh Who Saw	mudhad ajel hassan	425
Employing dialogue aesthetically in Iraqi drama	Waleed majeed odhair	441

Al-Academy

الأكاديمي

مجلة دولية فصلية علمية مُحَكَّمَة

تصدرعن كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

العدد 112

تاريخ النشر 15\6\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. 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. 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 (A4).
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

أنظمة التكوين الجمالي (للكتابات والنصوص) في النحت العربي المعاصر	أ.م.د. أحمد جمعة زبون الهادلي	9
الصورة الاخراجية الكرنفالية وتمثلاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر "عطيل في المطبخ" أنموذجا	أزهر وصي حسن ا.م.د سهى طه سالم	29
التنميط وتجلياته في مسرح يوجين يونسكو	أ.م.د اسيل عبد الخالق	41
فن الكولاج وتطبيقاته في بنى تصاميم اقمشة الازياء	اشجان محمد جاسم	61
نقطة تحرك الجسم بداية انطلاق تصميم الأزياء	د. فرات جمال حسن	75
التماثل النمطي لأداء الممثلين الشباب في المسرح العراقي المعاصر	أ.د. راسل كاظم عوده الاء حسين علي	87
متطلبات تصميم المواقع الإلكترونية وخصائصها للجامعات في ظل التقنيات الرقمية الحديثة	أ.د. انتصار رسمي موسى	103
التوظيف الجمالي والتربوي للموسيقى والمؤثرات الصوتية في بنية عروض المسرح المدرسي	م. د. انعام معن إبراهيم	125
الاهداف التصميمية للقناع في عروض مسارح الاطفال	براء شكيب اكرم الصالحي	141
الخطاب الصوري الميتافيزيقي في التصميم الكرافيكي	م.د. بشرى محمود مصطفى	157
المتغيرات التصميمية وانعكاسها على شخصية المنتج الصناعي وارتباطها بالمستخدم	ا.م.د. جاسم خزعل بهيل	173
الملامح الشوفينية في تصميم ملصق الدعاية السياسية	أكرم عبد الستار محسن أ.د. أكرم جرجيس نعمة	191
The aesthetics of forming acting performance in children's theater performances	Hayder Jaafar Aldaghlawy	209
الابعاد الفكرية في أنتاج أفلام المنصات الرقمية (منصة نتلفكس إنموذجاً)	دنيا عادل صادق أ.م.د. حكمت البيضاني	223
جماليات هندسة الفراكتال كمدخل لاستحداث خزفيات معاصرة	أ. ريوف بدر بن بتلاء د. ريم إبراهيم العودان	241
المعالجات السينمائية للخيال في أفلام الأساطير	أ.م.د. سالم شدهان غبن	269
دلالات النص الكوميدي بين المستوى الداخلي والخارجي في الفيلم السينمائي (فيلم الازمنة الحديثة نموذجا)	م. صلاح محمد طه	291
تجسيد الحركة في المنجز الفني السينمائي بالأسلوب التقني	أ. م. د. عبد الناصر مصطفى ابراهيم	309
دور فناني التجهيز في الفراغ في التعبير عن الأحداث والقضايا المعاصرة	أ.علي الجهوري أ.د. فخرية اليحيائية	329
بناء أنموذج لتقويم أداء مدرس فرع الفنون في المرحلة الإعدادية	أ.م.د. علياء محسن عبد الحسين	343
The impact of the fourth industrial revolution on the formation of metal Jewelry in the light of fractal geometry	Ghadah Abdulrahman Alfaisal	367
زخارف السجاد الإسلامي في تصاوير المخطوطات الفارسية	م. مائدة طارق محمد	391
أهمية إدارة الفنون وريادة الأعمال الفنية في الاقتصاد الإبداعي	د. لطيفه عبد الرحمن محمد الفيصل	405
الديمومة الخالصة في المسرح عرض مسرحية (كَلكَامش الذي رأى) انموذجاً	أ.م.د. مضاد عجيل حسن	425
توظيف الحوار جمالياً في الدراما العراقية	م.م. وليد مجيد عذير	441

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1357

Aesthetic formation systems (for writings and texts) In Contemporary Arab Sculpture

Ahmed Jumaa Zboon Al-Bahadli [a1]

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

ARTICLE INFO

Article history:
Received 15 January 2024
Received in revised form 13 March 2024
Accepted 27 March 2024
Published 15 June 2024

Keywords:
philosophy of beauty
art criticism
plastic arts
contemporary art
sculpture

ABSTRACT

The current research dealt with: (aesthetic composition systems of writings and texts in contemporary Arab sculpture), a number of basic ideas that represent the theoretical material to explain the phenomenon of writing in art in general and in sculpture art in particular, and to reveal aesthetic composition systems and their various types by examining some visual texts of contemporary Arab artists. This research came in four chapters.

The first chapter is devoted to: the methodological framework of the research to explain the problem of the research, its importance, the aim of the research, then the limits of the objective, spatial and temporal research, which were determined by the carvings with calligraphic forms executed in the Arab region, then defining the terminology.

As for the second chapter: the theoretical framework of the research, it included three sections, the first of which was devoted and tagged: the aesthetic concept of writing, to study the concept of writing in all its theoretical aspects. As for the third topic, tagged: Types of aesthetic formations in the art of sculpture, four points were studied: 1.Circular and spherical aesthetic formation, 2.Horizontal and transverse aesthetic formation, 3.Longitudinal and vertical aesthetic formation, 4.Hierarchical and triangular aesthetic formation.

As for the third chapter: the procedural framework for the research, it included the research community and its sample consisting of three artworks by the artist Iyad Al-Husseini.

As for the fourth chapter: the results of the research, it was devoted to the results of the research that he reached. The chapter also included a number of recommendations and suggestions.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: dr.ah.ju@cofarts.uobaghdad.edu.iq

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1357
Ahmed Jumaa Zboon Al-Bahadli: Aesthetic formation systems (for writings and texts) In Contemporary Arab Sculpture
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

أنظمة التكوين الجمالي (للكتابات والنصوص)
في النحت العربي المعاصر

أ.م.د. أحمد جمعة زبون البهادلي[1]

الملخص:

تناول البحث الحالي:(**أنظمة التكوين الجمالي للكتابات والنصوص في النحت العربي المعاصر**)، عددا من الأفكار الأساسية التي تمثل المادة النظرية لتفسير ظاهرة الكتابة في الفن بشكل عام وفي فن النحت بشكل خاص، ولكشف أنظمة التكوين الجمالي وأنواعها المتعددة من خلال فحص بعض النصوص البصرية للفنانين العرب المعاصرين، فقد جاء هذا البحث في أربعة فصول.

خصص **الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث** لبيان مشكلة البحث، وأهميته، وهدف البحث، ثم حدود البحث الموضوعية والمكانية والزمانية، التي تحددت بالمنحوتات ذات الأشكال الحروفية المنفذة في المنطقة العربية، ثم تحديد المصطلحات.

أما **الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث** فقد شمل ثلاثة مباحث خصص الأول منها والموسوم: المفهوم الجمالي للكتابة، لدراسة مفهوم الكتابة من كافة جوانبه النظرية، أما المبحث الثاني الموسوم: أنظمة التكوين الجمالي، فقد تم دراسة أربعة نقاط فيه وهي: أولاً: التكوين الجمالي للكتابة في المنحوتات، ثانياً: حركة عناصر شكل الكتابة في النحت، ثالثاً: التكوين الجمالي للفضاء الخارجي والداخلي، رابعاً: التكوين الجمالي للاختزال. أما المبحث الثالث الموسوم: أنواع التكوينات الجمالية في فن النحت، فقد تم دراسة أربعة نقاط وهي: 1.التكوين الجمالي الدائري والكروي، 2.التكوين الجمالي الأفقي والمستعرض، 3.التكوين الجمالي الطولي والعمودي، 4.التكوين الجمالي الهرمي والمثلث.

أما **الفصل الثالث: الإطار الإجرائي للبحث** فقد شمل على مجتمع البحث وعينته المتكونة من ثلاثة أعمال فنية للفنان إياد الحسيني، وتم اختيار هذه العينة بطريقة قصدية، لتمثل المجتمع الكلي، ولتحقق أهداف البحث وحدوده الموضوعية والمكانية، ثم تحليل العينة.

أما الفصل **الرابع: نتائج البحث** فقد خصص لنتائج البحث التي توصل إليها، كما تضمن الفصل عددا من التوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحية: فلسفة الجمال، النقد الفني، الفنون التشكيلية، فن معاصر، نحت.

الفصل الاول: الإطار المنهجي للبحث.

مشكلة البحث: تتناول المشكلة العلمية لهذه الدراسة نسقا إبداعيا جديداً يرتبط بالكتابة من جهة، ويرتبط بفن النحت من جهة أخرى، فالعمل الفني المتضمن للكتابات أو للحروف، يتعكز على تجربة حضارية قديمة جداً، تمد إلى الجهود الإبداعية التي قدمها السومريون والفراعنة وغيرهم، لكن الكتابة بشكل مستقل لها وسيط خطابي وتداولي يختلف عن الأشكال البصرية كوسيط جمالي، وحين تحضر الكتابة في الأعمال

[1] جمهورية العراق/ وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/جامعة بغداد /كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون التشكيلية

الفنية، فإنها تشير إلى مضامين جديدة غير تلك التي تشير إليه في سياقها الكتابي، لأن الكتابة في العمل الفني ليست كالكتابة في السرديات اللغوية، وعليه فإن للكتابة سياق وللشكل سياق آخر، صحيح أن الاشتغال الجمالي في توظيف الكتابة أو الحرف، قديم جدا إلا أنه في القرن العشرين أخذ يشير إلى مضامين مغايرة وهذه هي الفكرة التي أود بهذه الدراسة مناقشتها بجدية، وعليه فإن مشكلة البحث تنطلق من ثنائية التداخل ما بين الكتابة والشكل.

وفي الفن المعاصر تحديدا في المنطقة العربية وجد الباحث أن عددا كبيرا من الفنانين يقوم بتوظيف الحروف والكلمات أو النصوص الكتابية في أعماله الفنية، والجمهور الثقافي والفني بدأ يتفاعل مع هذا اللون من الفنون فهو يثير التساؤلات عنده، بل ويبث روح الفضول للتساؤل عن هذه الأشكال البصرية الجديدة. ففي سنوات ماضية قدم الفنانون عددا من الأعمال المهمة في فن الرسم، عبر الحروفية، وفي هذه السنوات المتأخرة بدأت المنحوتات التي توظف الكلمات والحروف تظهر وبشكل واضح جدا، بل وبدأت الجامعات والأكاديميات تدرس مثل هذا اللون من الأعمال الفنية، وربما وضعت لها المناهج لرعايتها وتنميتها، فهذا اللون من الفنون التي تمثله ثقافة طيف واسع من البشر في الوطن العربي، يستحق الدراسة بشكل علمي كما نعتقد أن مشكلة التكوينات البصرية أو الجمالية وأنظمة التكوين فيها مشكلة بحاجة إلى الدراسة، لذلك تنطلق مشكلة البحث من التساؤل الآتي: **ما هي أنظمة التكوين الجمالي للمنحوتات التي توظف الحروف والنصوص الكتابية في بنيتها البصرية الشكلية.**

أهمية البحث: تعد هذه الدراسة مهمة لأنها تتناول موضوع الكتابة من جهة وموضوع المنحوتات التي وظفت الكتابة والحروف النصية من جهة أخرى، وهي تستهدف شريحة الفنانين والنقاد والأكاديميين والمهتمين في الفنون الجميلة، وكذلك تعد هذه الدراسة مهمة لأن موضوع البحث يرتبط بالمنحوتات العربية المعاصرة.

هدف البحث: تهدف هذه الدراسة إلى التعرف عن أنظمة التكوين الجمالي في المنحوتات التي وظفت الحروف والكتابات العربية.

حدود البحث: تحدد هذا البحث **موضوعيا** بمفهوم الكتابة أما **زمانيا** فمن عام 2000 إلى عام 2023 أما **مكانيا** ففي الوطن العربي.

تحديد المصطلحات: مفهوم الكتابة.

للغويا: عرف القلقشندي الكتابة: مصدر كتب يكتب كتابًا وكتابةً ومكتبةً وكتبةً، فهو كاتب، ومعناها الجمع؛ يقال: تكتبت القوم إذا اجتمعوا، ومنه قيل لجماعة الخيل: كتيبة، كما سمي خرز القربة كتابةً لضم بعض الخرز إلى بعض (Al-Fazari و Ahmed 1922، 52)، وقال ابن الأعرابي: وقد تطلق الكتابة على العلم، ومنه قوله تعالى: ﴿أَمْ عِنْدَهُمُ الْغَيْبُ فَهُمْ يَكْتُبُونَ﴾ [القرآن الكريم: الطور: 41]؛ أي: يقررون.

اصطلاحيا: الكتابة عند ابن خلدون في مقدمته "**أن الخط والكتابة من عداد الصنائع الإنسانية، وهي رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس، وهي صناعة شريفة؛ إذ الكتابة من خواص الإنسان التي تميزبها عن الحيوان، وهي وسيلة الاطلاع على العلوم والمعارف وصحف**

الأولين وما كتبوه من علومهم وأخبارهم؛ فهي شريفة بهذه الوجوه والمنافع، وخروجُها من الإنسان من القوة إلى الفعل إنما يكون بالتعليم" (Muhammad 2015، 19).

أما التعريف **الإجرائي** للكتابة: إحدى مهارات الأداء الجمالي التي ترتبط باللغة العربية، وهي عبارة عن عملية عقلية يقوم الفنان فيها بتوليد الأفكار وصياغتها وتنظيمها في تكوينات بصرية، ثم وضعها بالصورة النهائية على الورق أو في المنحوتات المجسمة أو البارزة.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث.

المبحث الأول: المفهوم الجمالي للكتابة:*

يعد مفهوم الكتابة من المفاهيم الأساسية في بنية المعرفة، فهو من المفاهيم الأولية التي اهتم بها المفكرين، واغلب التعاريف لحد(الكتابة) إنما تحاول تفسير الكتابة ذاتها، أو الكيفية التي من خلالها تبدو الكتابة(كتابة)، فهي في حقيقة أمرها بنية رمزية، وهي مكثفة بشكل كبير جدا، والاختلاف الحاصل في توصيف الحروف وأشكالها، وطريقة رسمها إنما هو للتمايز بين كل منها، وبما أن الكتابة قد ارتبطت مع تاريخ الفن؛ لأنه يسبق تاريخ الكتابة، فيما لو حددنا ظهور الكتابة مع منتصف الالف الثالث ق.م، مع ظهور الكتابة المسمارية، أنظر: (albahadli 2009، 60-67)، إذ كان الشكل من أهم العوامل المساعدة في تحقق الاتصال وتسجيل الأحداث والوقائع، وصولا لحضور الأشكال في بنية بصرية مجردة شيئًا فشيئًا، لتصبح الكتابة الصورية كعلامات رمزية تحقق غاياتها في نظام الخطاب، ثم اهتدى الإنسان لاستعمال الحروف والكلمات والأصوات ونظم معانيها ودلالاتها، بعد ذلك "**جاء الإغريق القدماء ليوضحوا لنا أن كلمة Graphic، تشير إلى أي شيء خطي أو رسومي وهي تعني الكتابة بشكل أو باخر**" (James 2022، 33)، وكذلك ينظر: (albahadli 2008, 25)، وعليه فإن التعبير بالصورة أو بالكتابة وجهان لعملة واحدة.

لذلك فالسؤال الأهم هو إلى أي مدى يكون هذان الوسيطان(الصورة والكتابة) متجانسان، أو بالأحرى مدمجان معا في صورة جمالية إبداعية، وهل يمكن للكتابة أن تعوض عن الفعل الفني في نظام الخطاب المعاصر، وهل نحن نعيش فعلا عصر انتهاء الكتابات والنصوص السردية؟، وهل العلاقة الحقيقية بين هذين المجالين تكمن في تحويل الكتابة إلى عمل إبداعي بحت، أو بالأحرى إلى عمل نحتي في مظهر جديد؟.

عند النظر إلى الأشكال في تسلسل وجودها الواقعي أو الفعلي، فإننا سنشهد التحول المهم في منجزات الإنسان وهو(الكتابة)، وهذا يعني اكتمال البنيات الرمزية المجردة، في التنوع الخطابي المتعدد، أي أن سعة التأليف والقدرة على إنشاء الموضوع في(الجمالي)، أدت بالضرورة إلى تحقق إمكانية القدرة على(كتابة) الموضوع – أي موضوع- والإفصاح به إلى الآخرين. صحيح أنه صار بإمكاننا تتبع الأشكال في تطورها المستمر،

* كافة مصورات الأعمال الفنية الخاصة بهذه الدراسة مرخصة بموجب اتفاقية حقوق النشر الدولية(**Cc**)، ومخصص لها(**DOI**)، وهي ضمن المستوعب العالمي للأشكال والمخطوطات:

https://figshare.com/authors/ahmed_jumaa_al-bahadli/16454076

https://doi.org/10.6084/m9.figshare.23587005.v1

من فعل المحاكاة المطابق للواقع - حتى في محاكاة الحجم أحيانا، إذ نجد متغيرات أكثر تعقيدا في محاولة صياغة المعنى المحمل في طبيعة هذه الأشكال، وهكذا وبشكل نمو طبيعي تم الوصول إلى الكتابة.

بمعنى أن منظومة المفاهيم أخذت في التكون والنشوء شيئا فشيئا حتى أثمرت هذه المنظومة بولادة(الكتابة)، غير أن هذه ليست هي النقطة الوحيدة التي من خلالها وجد(الحرف)، وإنما هناك نقطة أخرى، وهي انه تم توظيف آليات الخطاب الشكلي في تكوين الصياغات الإنشائية لبناء الجمل الشكلية، لصالح ما هو(كتابي)، إذ أن الدربة التي مارسها الفعل(الجمالي) لآلاف السنين، منذ وجودها حتى وجود(الكتابة)، وتفاعله في صياغة تراكيب شكلية ذات محتوى(ديني أو اجتماعي)كانت واضحة الأثر في استجابات الشكل لبلوغ المعنى المرجو – أي معنى. وهكذا وبفعل آليات اشتغال متداخلة تم وضع الخطابات الشكلية في مجالاتها المرتبطة بالتقنيات والصياغات والتركيب والإضافة والحذف ...الخ، من المعطيات الأدائية التي تساهم في أن يُحَدد الفعل(الجمالي)أو الشكل، ليراد به معنى معين، وبفعل آليات اشتغال متداخلة كذلك، تم وضع(المعنى) المقصود من تلك الخطابات الشكلية، في مجالاتها المرتبطة بالإزاحة والاختزال، والتحليل، وإبعاد المتشابهات أو رصدها، من المعطيات الأدائية التي تساهم في أن يُحَدد(الشكل) ما يفهم منه أو(المعنى)، وان لا يختلط هذا(المعنى) مع غيره من(المعاني)، لاقترانه ببنية شكلية، قد اتفق عليها مسبقا. للمزيد ينظر: (albahadli 2009، 12,45)

وبهذا فقد وضع أمام كل تركيبة شكلية صادرة من الفعل(الجمالي) معناها الذي يمثلها في(الكتابة)، ومنذ هذه الأحيان سيكون لنا في ارثنا الحضاري خطان متوازيان، أو(مرصوفتان) متجاورتان، وهما(الأشكال الجمالية) كوجود واقعي مادي أو ملموس، و(المعاني المنطقية) كوجود ذهني مجرد أو معقول. وهذا يؤكد وجود(الثنائيات) التي ارتبطت بالفكر الإنساني منذ القدم، وهي(الواقعي والذهني)، أو(الحس والعقل)، وأنهما قد مرتا بسلسلة من التطور، فكانت ثمة دربتان بالحقيقة، الأولى(حسية)، والثانية(عقلية).

نتج من الأولى: فعل السيطرة الأمثل على المعطيات الواقعية، ومن الثانية: إدراك المعاني الصادرة أو المتكونة من تلك المعطيات الواقعية، وأننا يمكننا القول أن هاتان(الدربتان)هي التي كونت الأنظمة المعرفية بمختلف اتجاهاتها، حتى أن مستويات التنظير فيها، قد انقسمت لاحقا تبعا لذلك إلى جانب تطبيقي عملي، وأخرى تأملي نظري. إن(الكتابة) بوصفها إحدى بنيات الوعي في المركز الحضاري، نجد ظهورها – تبعا لما تقدم – متأخرة عن توظيف الاشكال، إلا انها كانت تتكون شيئا فشيئا، من خلال ديمومة اشتغال الشكل الجمالي.

المهتمين بفن النحت والكتابة، يدركون بأن النحت قديما كان بمثابة الكتابة وأنهما مرا عبر تحولات كثيرة، وبينما تختلف قيم الأداء والتعبير بينهما في المظهر والوظيفة البلاغية والخطابية، التقيا كلاهما في أصلهما وهو الغراف أو الغرافيم، فكما نشأ النحت من خطوط وتكوينات بصرية، نشأت الكتابة وهي رسوم خطية بالمعنى الشائع، فالنحت هو كتابة بالمعنى التداولي القديم، والكتابة هي عملية تداولية بالمعنى المعاصر، والمفاهيم وإثارتها وما ينتج عنهما من القضايا الحسية أو العقلية، إنما ينشأ من خلال الحركة والفضاء والرؤية والفكر سواء بالأشكال النحتية أو بالكتابة، ينظر للمزيد:(Mohammed 2023) .

إن منتصف القرن العشرين، يظهر لنا عبر تجارب جمالية مختلفة وكأنه حد فاصل لحضور الذاتية في الفن ففي حين جرب الفنانين والنحاتين العرب من خلال ممارستهم للنحت، علاقات جديدة تداخلت مع

الكتابة من جهة ومع الشكل والصورة من جهة أخرى، وهنا تداخل المضمونين معا في بنية نصية واحدة، أرجو مراجعة: (Garrard 2023، 12). وقد حظيت الكتابة باهتمام متزايد في الفن كما حصل مع المدارس الفنية في أوروبا إذ تم توظيف رموز وعلامات الكتابة، كما في التكعيبية والسريالية والدادائية وغير ذلك كالفن المفاهيمي، فبينما اعتاد الناس على استخدام الكتابة في التداول لأجل البيان والافصاح عن المضامين، حضرت في الفن تعبيرا عن المجهول والاغتراب وعدم الإفصاح، إذ جعل الفن المعاصر الكتابة سؤالا جماليا مشفرا في معظم الاعمال الفنية النحتية ، حتى أصبح الدور الثقافي للكتابة ملحقا إضافيا لتفعيل المحاولة الفكرية النقدية والتأويلية، فهي تبدو وكأنها تداعيات نصية خطية غير مقصودة، يفعل حدوثها اللاوعي واللامعنى، أو لنقل عنها محطة من محطات غياب التحكم العقلاني للأفكار، فهي ليست لغة علمية منضبة كما في الفلسفة او الجدل المنطقي، وإنما مجرد إشارات بصرية، ليكون النحت كفن بمثابة المحرك او المحفز للذهن، لنكتفي بالحد الأدنى من المعنى وهنا توجد مساحة واسعة للمتلقي لإشراكه في الأداء والقراءة معاً (laftaa 2023، 36).

لقد حاولت الكتابة ان تبدو وسيطا جماليا، ليس فقط في قدرتها على حمل المعاني، وإنما لقدرتها على القفز في تركيبات بصرية مجردة وجميلة، وفي كثير من الأحيان كانت تأتي وكأنها ممارسة فنية أكثر من كونها ممارسة فكرية، لذلك قد لعب الحرف عبر حضوره اشواطا مهمة لعكس الأفكار في مرآة المعنى، وفي ترجمة الابداع وصيرورته في بنية جمالية، وكان البحث في النصوص التجريدية، والكتابة الصورية المختزلة، والكتابة المسمارية، وأنواع كثيرة من الخطوط العربية، كان بحثا عن القيمة الجمالية المتجددة، وربما توجت هذه الجهود بالحروفية كاتجاه حاول النقاد العرب تصنيفه دون جدوى، فهي تسعى إلى وضع الأسس الجمالية بعد أن أصبح الحرف مفردة أساسيّة في التشكيل البصري.

ربما يحق لنا أن نسأل عن الحرف الذي تنصل عن كنهه اللغوي ليستقرّ في أبعاد إبداعية اسلوبية يركبه الفنان برؤية تشكيلية؟ وهل استطاع الحرف والخط العربي أن يكون لوناً معاصرا من ألوان الفنون الجميلة في فن النحت؟، من خلال اعتماده مرجعا أساسيا؟

لا شك أن التحول المهم الذي دفع الخط والحرف من حيز الكتابة والورق الى حيز التشكيل الفني والمنحوتة او اللوحة، كان بسبب بحث الفنان التشكيلي عن هويته الإبداعية الأدائية، وبما أن أوسع الهويات هي الهوية اللغوية، فإن ذلك دعاه لتجاوز نسقية الكتابة وتوظيف الخط في نسق تصوري يقوده الخيال والجمال والتركيب غير المنتظم، وهكذا تحول الخط إلى مساحة جمالية وفنية، وإلى غاية تضاف إلى غاية فعل اللغة التواصلية، حتى الخط العربي كعنصر استلهام للفن، وأصبحنا نتحدث عن تيارات التشكيل الخطي وتحويل الكتابة العربيّة أو الخط الى مادة تشكيلية تعتمد على تطوير وتحديث الخط - (Saleh 2017, 40 42)، وبشكل مستقل عن الدلالات اللغوية البيانية، لتحمل دلالات جمالية ابداعية جديدة لا تخضع غالبا لقوانين الكتابة و محملها اللغوي.

لقد امتلك الفنان الأوروبي وعيا معينا بالفنون العربية، قد نجهل بالفعل جدة هذا الوعي، لكننا ندرك بأن كثيرين منهم قد وظفوا الخط العربي او الحروف العربية في أعمالهم الفنية، **"أن الخط العربي بلغ الصلاح للزينة ما جعل رجال الفن في القرون الوسطى، وفي عصر النهضة يكثرون من استنساخ ما كان**

يقع تحت ايديهم اتفاقا مع قطع الكتابات العربية فيزينون بها المباني المسيحيّة، وثمّة كتابة عربيّة حول رأس المسيح المصورفوق ابواب كنيسة القديس بطرس وقد عولج النحت البارز بكثير من الزخرفة التي تذكرنا بالرقش العربي مع كتابات عربيّة" (Dolezalek 2017، 152)..

كما أننا حين نطالع التاريخ الأوروبي في العصر البيزنطي أو القوطي أو عصر النهضة، فسنجد أن الكتابة العربية قد استثمرت لصالح التجربة الجمالية،ومع منتصف القرن العشرين ظهر الخط العربي مستقلا عن النصوص الكتابية في أعمال فنية كثيرة، وهنا نستذكر ما قام به(مارك توبي) من نقل للكتابة الصينية وصيغها الخطية المتراكبة، أو كما في أعمال الفنان(بول كلي) السويسري و(جورج هوفر) الالماني (Dahl 1984، 29,36).

غير إني لن أقوم بقراءة تجارب فناني الغرب الإبداعية، في هذه الدراسة، وإنما سأقوم بقراءة وتحليل ما قدمه الفنانين العرب بما لهم من الفهم والدراية بتوظيف التركيبات النصية أو الحروفية في أعمالهم الفنية، التي أعتقد بأنها أخذت تشكل نسقا أصيلا باسم النحت الحروفي، فهي تجربة للحرف العربي برؤية تشكيلية.

المبحث الثاني: أنظمة التكوين الجمالي:

التكوينات الجمالية تظهر في عدد من الاشكال والصور وهي تكوينات تلازم الاشكال الفنية، لأنها ضرورية تحديدا مع وجود الاشكال الكتابية او الحروفية، وحين نقول بأن هذه التكوينات الجمالية ضرورية أو مهمة فذلك لأنها تمنح الاعمال الفنية الكثير من القيم الجمالية، والنحات بدوره عند مراعاته لهذه القيم الجمالية سيكشف عن مهارته في فن النحت كذلك (laftaa 2023، 6)، فإظهار الكتابة او الحروف في الاعمال النحتية يكون واضحا وجليا في المنحوتات المتنوعة، فالتكوين النحتي وصورة الكتابة او الحروف الشكلية تتألف من تكوين العلاقات والعناصر الجمالية المجتمعة مع بعضها، وهي تظهر الجانب الجمالي والتعبيري للمنحوتات ومن هذه الخصوصية سأقدم عددا من الأنظمة التكوين الجمالي وعلاقتها مع الكتابة أو الحرف العربي:

أولاً: التكوين الجمالي للكتابة في المنحوتات:

مفهوم التكوين من المفاهيم المهمة في صياغة الشكل النحتي، لان النحات يعتمد على تكوين دائري او هرمي او مكعب، وبالتالي فان التكوين قد يؤشر على قوة وتماسك الكتلة النحتية او تشتتها، والملاحظ بأن تكوينات العناصر وعلاقاتها المتراصة في عملية بناء الأشكال النحتية لها دور كذلك، فالتكوين والعناصر الشكلية هما ما يحقق مظهر العمل النحتي، والفضاء الداخلي والخارجي له اهميته في ابراز التكوينات كجزء من العمل الفني، للمزيد ينظر: (John 1983، 56-66) ، وكذلك ينظر: (Chartier 2006، 216).

التكوين يرتبط بالشكل وبالمواد المستخدمة في الاعمال الفنية، وهو حصيلة عمل الفنان على المواد واظهارها في فكرة جميلة، والكتابة او تشكيل الحروف له عدد من التكوينات التي يبغي النحات توظيفها مع تكوين العمل الفني، الموضوع فيه تداخل واضح بين تكوين الكتابة وبين تكوين العمل الفني، وهنا نجد دقة تعامل الفنان مع الموضوعات الفنية المتضمنة للكتابة أو الحروف، وان دهشة المتلقي حين يشاهدها ترتبط

بفك مثل هذا التداخل او تقديم تفسير واضح له، وأن الصورة الكلية للتكوين النحتي يجب أن تكون متناسقة وفيها انسيابية بصرية تسمح بتلقي الكتابة كذلك.

ويمكن ان نأخذ مثالا كما في عمل النحاتة الفنانة العربية الكويتية(*MANAL ELSHRIAAN*) وعملها النحتي باسم(كتابات مقدسة)، كما في الشكل(1)، فقد قدمت النحاتة بهذا العمل النحتي وبتكوين اسطواني عريض من الاعلى، ومستدق من الاسفل، اظهرت فيه الكتابة العربية والحروف العربية متداخلة مع النصوص بإيقاع لوني متناغم، تم توزيعه بشكل متوازن مع تكوين العمل، وبالتالي هذا الانسجام المتنوع خفف من شعور المتلقي بثقل الكتلة النحتية البرونزية ودفع السطح المائل للتفاعل العمل مع(الضوء والخطوط والملمس)، والنحاتة اعتمدت على التكوين المستقر.

كما أن عملية تنظيم وصياغة الحروف البارزة(النحت البارز)، والمتداخل بصورة متجمعة ومتراكبة تصميميا يلجأ اليها النحات لتفعيل الكتلة لصالح الشكل، والبناء التكويني للحرف العربي يحتاج إلى مهارة عالية عند توزيع الكلمات والحروف والحركات، لغرض الوصول إلى الانغلاق الشكلي بمثل هذا التكوين الجمالي المؤثر بصريا (Al-Bahadli 2022، 39).

ثانياً: حركة عناصر شكل الكتابة في النحت:

تمتاز الاعمال النحتية ذات العناصر المتحركة ببناء نحتي مختلف عن غيرها، فضلا عن شكل الحروف والكتابات وحركتها الجمالية ضمن قواعد الكتابة المعروفة للخط العربي، وحين يستخدم النحاتون الحركة في عناصر الشكل فإنهم يبغون التأكيد على مسألة جمالية ما، والسياق المتحرك للعناصر وللكتابة العربية يحدث ايقاعات بصرية وعلاقات تعبيرية وجمالية يمكن للمتلقي فهمها، والشكل ذي العناصر المتحركة يرتبط بالحركة الكلية للتكوين في العمل ذاته، لذا يحاول النحاتون إظهار الحركة في أعمالهم، للفت انتباه المتلقي وتفكيره وعاطفته.

وبالإمكان القول بأن حركة عناصر الشكل ستغير الكثير من الافكار فيما ما لو كانت مقصودة، ومخطط لها، بصورة قصدية، لتبدو المنحوتة وكأنها تتحرك، رغم سكونها، كما في الشكل(2)، للنحات التونسي والخطاط المحترف(*MOHAMED SAHNOUN*)، فالتكوين النحتي هنا مستقر في بنية بصرية دائرية، والحرف العربي منساب كأنه نهر جار من الأعلى إلى الأسفل، وكأن الحروف تبحث عن مصبها، وفعل التلقي يكشف عن كسر للقواعد النمطية، والمألوفة، في تركيب الشكل، فالحركة والتداخل البصري للكلمات والحروف، وانسيابيتها من الاعلى الى الاسفل، قد اعطى قيمة جمالية غير نمطية.

شـكل رقم(1): منال الشـريعان، (كتابات مـقـدســة)، دولـة الكويت.

شـــكل رقـم(2): مـحـمـد شـــحـنـون، (نصـــوص منسـابـة)، الجـمـهـوريـة التونسية.

شـكل رقم(3): نبيل نجدي،(طواف مركزي)، المملكة العربية السعودية.

شـــكل رقـم(4): المســـكـوكـات الإسـلامية، (عملة نقدية قديمة)، من التاريخ الإسلامي.

ثالثاً: التكوين الجمالي للفضاء الخارجي والداخلي:

للفضاء أهمية كبيرة من الناحية الجمالية، وهو أحد العناصر المهمة في العمل النحتي، وله تأثير كبير على المتلقي، والنحات يقوم بدراسة الفضاء في الكتلة النحتية، ويقوم بدراسة الفضاء الخاص بالكتابة، فهي علاقة متداخلة بين(الفضاء والكتلة) وبين(الفضاء والكلمة)، في تكوينات متسقة ومتزنة لخلق فكرة تواصلية لملاحقة المعنى من قبل المتلقي، وهذا ما يؤكده نوبلر "**تنظيم منسق للكتل الموجودة في فضاء حقيقي**" (Nathan 1987، 171). ومن البديهي ان تكون الأشكال النحتية جاذبة وملفتة للنظر ما دامت فيها فضاءات داخلية وخارجية، ما دمنا نصف الفضاء بانه عملية تنظيم بصري.

لقد قدم الفنان السعودي(*Nabil Najdy*) كما في الشكل(3)، رؤية بصرية واضحة تبين أهمية الفضاءات الداخلية والخارجية، إذ حاول أن يجعل من العمل الفني كتلة متخلخلة، ومن الكتابات التي يحتويها العمل الفني عاملا مساعدا لخلخلة الكتلة، وقد جعل بعض السطوح صماء في بنية مركبة ومتداخلة، ليخلق متغايرا بصريا بين نوعين من السطوح الجمالية، فهو يعتمد على بنية دائرية في التكوين الكلي العام، ويبغي تقديم أنموذج جديد لمصفوفة الكتابات والحروف العربية، كما أنه لم يراعي فكرة حضور المعنى، ولم يحاول اضفاء معنى ما لهذه النصوص، فقد استخدمها بشكل مجرد عن اي إحالة، وقد تميز الفضاء في هذا العمل النحتي حين جعل الخطوط والكتل تدور حول مركز بصري، للتعبير عن المفهوم الجمالي بما يتناسب مع الكعبة المقدسة كمكان ديني يجمع المسلمين في كل العالم، وهو جزء من تاريخ المملكة العربية السعودية كدولة معاصرة.

رابعاً: التكوين الجمالي للاختزال:

يعد الاختزال من اهم عناصر التكوين الجمالي وهذا الموضوع يحتاج إلى مزيد من التفصيل، فالتجربة الجمالية في فن النحت تجربة قديمة جدا، ونجد أن الاختزال موجودا فيها كذلك، وكثيرا ما نشاهد الأشكال الفنية الحضارية، وهي أقرب إلى الرموز أو التجريدات، كما أن اللغة العربية في بنيتها الشكلية مجردة كذلك، بل كل اللغات من نتاج التجريد العقلي (Al-Bahadli 2022، 40)، وعليه فالمنحوتات من ناحية توافقها ما بين

الشكل المجرد أو المختزل من جهة وبين الكتابة أو الحروف المجردة من جهة أخرى تمثل لونا جديدا في النحت العربي ويمكن القول بأن هذا اللون يرجع إلى الحضارة الإسلامية، التي فعلت حضور الكتابة في منجزها الجمالي والإبداعي، في فن المسكوكات(كما في الشكل رقم 4)، وفي فن صناعة دروع المعارك كذلك، وفي تزيين جدران المساجد(كما في الشكل رقم6)، فالكتابة حين تحضر، تمثل لونا ابداعيا مختزلا من ناحية الشكل، بل وهو يستعمل الإيحاء البصري لحضور الكتابة في عملية متداخلة، فحين يوظف سلاسل الحديد و ويشير فيها إلى الكتابة وكأننا أمام مخطوطة مدونة بشكل إيحائي معلن وواضح. فالاختزال إذن بنية تركيبية بصرية جاءت متوافقة من ناحية الشكل ومن ناحية الكتابة، وفي فن النحت العربي المعاصر نجد الكثير من الأمثلة الفنية التي قدمها النحاتون العرب.

لذلك نجد النحات المعاصر يحاول التعبير عن المواقف الشعورية المختلفة إزاء اللغة أو إزاء الكتابة، والاختزال الذي يقترب من الرمزية أو التجريدية، والتعبير عن المضامين يأخذ منحى ايحائيا للمتلقي، ولعل هذا ما قام به النحات المغربي(*Mounir Fatmi*)، (كما في الشكل رقم 7)، إذ يتخذ تركيبة بصرية مغايرة لبيان اسقاطات اللسان، إذ بينها على شكل شفرة منشار دائرية فولاذية، قطرها متر واحد، مخرمة بخطوط عربية بخط الثلث، معمولة بتقنية القطع باستخدام الليزر على المعدن، وقد وضع بشكل عشوائي الاسقاطات اللفظية في كومة، دون ترتيب ظاهر. وهذا اختزالا واضحا للفكرة او المضمون. وهنا نؤكد على" **أن الفن لا يلجأ إلى نقل الكائنات نقلاً تصويرياً إلا حين يصل إلى أقصى حدود الإخلاص لمظاهر هذه الكائنات والإخلاص للمظاهر هو الشيء الوحيد الذي يسمح بان نتعدى حدود المظاهر نفسها، وبان نصل إلى الو اقع على حقيقته**" (Barthelemy 1970، 267).

يشكك العمل الفني في علاقة المتحدث باللغة العربية، "اللغة الأم" ويتناول آليات اكتسابها، كموضوع تربوي، ويمكن أن يستحضر ما تظهره اللغة من مفردات ومصطلحات ذات علاقة بالدين والمعتقدات، فهي أساس للحضارة العربية الإسلامية، والتوالد اللغوي يشبه آلة ممكنة سمحت بشكل ملحوظ ان يكون للتطرف والكراهية شكلا معينا من اشكال الفكر العقائدي والديني. فإن "**العمل الفني قد يكون بسيطاً أو متنافراً، وقد يكون بسيطاً ومتناسقاً، والبساطة ليس معناها دائماً التبسيط أو الاختزال المخل، ولكنها ليست البساطة القائمة على أساس التبسيط، بل على أساس الإدراك العميق والتخلص الإجمالي الموجز للخصائص الجوهرية للمو اقف والاشياء والعلاقات**" (Al-Hamid 1990، 292).

شكل رقم(6): نص قرآني لتزين جدار المسجد، من التاريخ الإسلامي.

شكل رقم(7): منير فاطمي، (إسقاطات اللسان)، المملكة المغربية.

شكل رقم(8): عمر صفا، (نص قرآني)، الجمهورية اللبنانية.

شكل رقم(9): عمر صفا، (تسامي الكلمات)، الجمهورية اللبنانية.

فالاختزال عموماً دفع بالنحات إلى عالم آخر يختلف في تمثيله ولغته في الايصال، فالاختزال في العمل النحتي قاده إلى اكتشاف تحويرات واختزالات في الاشكال النحتية التي تحتوي النصوص وصورته الشكلية الجديدة والعلاقات التكوينية الأخرى في العمل النحتي بصورة عامة، إلى نمط أخر من التعبير، ويمكن أن نفهم ضمن هذا التوجه أن النحات سعى إلى بناء عمل نحتي يعبر عن خلاصة تجارب النحات في مختلف جوانب العمل النحتي (kaml 1960، 163)، وهذا الاختزال هو الذي دفع النحات إلى اكتشاف الجوانب الشكلية القادرة على التعبير عن بعض الأفكار الكامنة في مخيلته.

المبحث الثالث: أنواع التكوينات الجمالية في فن النحت:

للتكوين الفني عدد من الأنواع وهي ترتبط بترتيب أو وضع العناصر المرئية في العمل الفني، فهو عملية منظمة لإنتاج الشكل النهائي للمنحوتات، ويمكن اعتبار التكوين نوعا من التفكير القبلي لإنتاج الشكل بصورة جميلة، فهو ليس الموضوع الفعلي للعمل الفني، وإنما هو يرتبط بطريقة توزيع الاشكال داخل العمل الفني ذاته، ويرتبط كذلك بالصورة الكلية للخطوط الخارجية او الكفافية، ويمكن أن يكون معنى التكوين الفني متعلقا بربط جميع العناصر الفنية داخل العمل لكي نحصل على شكل نهائي كنا نطمح تحققه، يرجى مراجعة البحث السابق الموسوم: جدل التأويل الجمالي بين المنحوتات وعناوينها في النحت العراقي المعاصر- معرض تجارب في النحت العراقي المعاصر أنموذجاً " (AHMED J ZBOON 2022, 29).

التكوين يرتبط بالمواد والخامات المستخدمة في العمل الفني فالمنحوتات في أشكالها التركيبية إما أن تكون ذات تكوين كروي، أو هرمي، أو مكعب، أو مستعرض، أو طولي، وغير ذلك ويمكن ان نميز الكثير من الأعمال الفنية من خلال الأمثلة القادمة.

1. التكوين الجمالي الدائري والكروي:

تعد المنحوتات المتضمنة بالحروف أو بالكتابة العربية ذات التكوينات الدائرية أو الكروية وكذلك البيضوية، من المنحوتات التي تثير المتلقي، وتدعوه لتفحص جهات كامل التكوين ومن مختلف الزوايا، فللأشكال الكروية خاصية مهمة جدا يمكن من خلالها تجاوز الكثير من العقبات التي تواجه النحاتين في الانشاء التقليدي، لان السطح الكروي سيكون متماسكا أكثر، ويمكنه أن يكون متناغما في ذات الوقت، فهي تمنحنا المحافظة على تحقيق التوازن الشكلي المنتظم، كما أن" **تركيب الحروف بشكل متداخل يختلف عن الخط التقليدي الذي يعتمد غالباً على لون ونمط واحد، وكذلك مرونة الحروف وحركتها تكون أكثر تفاعلا مع السطح المتقوس وتتمازج الأحرف بشكل كبيرفيما بينها، وتكون أقل ليونة في التكوين التقليدي**" (Shaheen 2012، 46).

لقد قدم النحات اللبناني(*Omar Safa*) وهو يستخدم التكوين الكروي، موظفا النص القرآني(اللهم أغفر لي ولوالدي وأرحمهما كما ربياني صغيرا)، (كما في الشكل رقم8)، فهذا العمل الفني بالحروف العربية التي تمثل قوامه العام وأسلوب معالجته والمساحات البنائية والفضاء المتخلل والمتداخل، فضلاً عن اللون

الفضي للعمل قد أعطى قيما جمالية متداخلة، وهكذا في عمله الآخر(الشكل رقم 9)، الذي صور فيه كرة نحتية معمولة بخامات متنوعه ومختلفة إذ قسمها إلى نصفين الأعلى من الزجاج والاسفل من البرونز، وقد قام بطلاء بعض الحروف للتأكيد على قيمتها الدلالية. أما النحاتة المصرية(*Ghada Amer*) فقد أشارت في عملها ذو التكوين الكروي(كما في الشكل رقم 10)، الى جملة من الأفكار المهمة في نصوص تركيبية أو جمل باللغة العربية إنها تحاول أن تكتب مشاعرها في هذا العمل الفني للتعبير عن قضايا المرأة المعاصرة تحديدا في أمريكا حيث تقيم، إذ تواجه الكثير من التحديات، لعل أبرزها مشاكل الجنس والجندر والتحول الجنسي وغير ذلك مما يعد مرفوضا في الثقافة العربية او الإسلامية.

2. التكوين الجمالي الأفقي والمستعرض:

حين تمتد الكتابة لتؤسس مفهوما نصيا يتداخل ما بين الشكل والكلمة، فإن مساحة التعبير تمتزج ما بين الصورة وما بين الحروف، وإن مسألة نقل مداد الكلمات من الورق إلى الأشكال النحتية تعد مسألة تعبيرية، والتكوين يكون أكثر توافقا للتعبير عن الموضوع. ففي هذا العمل للنحات التونسي(*MOHAMED SAHNOUN*) الذي يعد من الاعمال النحتية النصية قد قدم الفنان في تكوين افقي أو مستعرض رؤية نصية جميلة. فهو يريد تأكيد حضور الحرف العربي في تكوين إبداعي(كما في الشكل رقم 11).

أما العمل المحاكاتي للنحات اللبناني(*Omar Safa*) الذي يمثل شكل حصان واقفا ورافعا إحدى ساقيه وقد زينه النحات بالخطوط والنصوص المتداخلة وهي من خط الثلث، كما زين النحات تمثاله بمساحات من اللون الذهبي، والتكوين هنا أفقي بالنسبة للكتابة والنصوص(كما في الشكل رقم 12). كما أن الحرف العربي الذي " **لعب دورا في تحديد ملامح البنى التصميمية المتشكلة داخل حيز العمل الفني، و إثارة الرغبة في تكثيف مفهوم الأجزاء الفرعية المكونة للكل، وتعزيز حوارية الوظيفة الجمالية للون والحرف كبنية تعبيرية**" (Abboud 2008، 217). وفي ضوء ما تقدم فان الاشكال المستعرضة في الاعمال النحتية مع الحروف ليست مجرد تجميع للكلمات والحروف، وانما تحتاج إلى متطلبات عدة، أهمها معالجة التكوين المراد إنشائها، بشكل أفقي سواء كانت هندسية أو أشكالاً أيقونية أو حرة، لتحقيق أهداف جمالية ودلالية، يمكن تأويلها من قبل المتلقي.

شكل رقم(10): غادة عامر، (ملكوت الحروف والكلمات)، جمهورية مصر العربية.

شكل رقم(11): محمد سحنون، (نص قرآني)، الجمهورية التونسية.

شكل رقم(12): عمر صفا، (حصان وتأويلات نصية)، الجمهورية اللبنانية.

3. التكوين الجمالي الطولي والعمودي:

للتكوينات النحتية ذات الاشكال الطولية مجموعة خصائص تميزها عن غيرها من التكوينات الأخرى، تحديدا مع توظيف الحرف العربي، الذي يضفي قيمة جمالية للأعمال النحتية، فضلاً عن سهولة تطويع الحروف او الكلمات العربية، فالمد والبسط والتقصير أو التقطيع والوصل إمكانيات بصرية متوقعة وكلها تكون نظاما من العلاقات التشكيلية، فضلاً عن العلاقات التي تربط الحروف ببعضها، فهي تشكل الاستطالة في العمل النحتي، كما أن تشكل الحروف العربية في بناء نحتي طولية أو عمودية أعطت للنحات الحرية في اختيار النصوص سواء كانت حروف غير مضمنة بمعنى أو نصوص تتضمن المعنى، أو كتابات ذات معطى تعبيري، إذ اختلفت الاعمال النحتية بالألوان وتتدرج وتتداخل فيما بينها، كما في اعمال الفنان العراقي(*Sabah Arbil*)، التي وظف فيها خامات طيعة من البلاستك(كما في الشكل رقم 13، 14) إذ دعا ذلك "**أن يستفيد الفنان من طراوة الحرف العربي المعروف بجمال شكله ومطاوعته للتغيير والتبديل والتركيب**" (Hassan 1971، 31).

شكل رقم(13): صباح الأربيلي، (بلا معنى محدد)، جمهورية العراق

شكل رقم(14): صباح الأربيلي، (بلا معنى محدد)، جمهورية العراق

شكل رقم(15): عين الدين صادق زادة، (تكوينات خطية)، دولة قطر.

كما أن الفنان النحات على خامة الخشب(*Einoddin Sadeghzadeh*) دليل آخر لما يمكن ان يتحقق في العمل النحتي من استطالة في التكوين، إذ ساعدته خامة الخشب لتحقيق أعماله الطولية ذات الخطوط الممشوقة والممدودة، وهي تستند على قضبان حديدية وكأنها شخوص تتحدث حروفا وكلمات(شكل رقم 15)، أو كما في المنحوتة التي قدمها النحات الجزائري(*Ibrahim Al-Attiyah*) التي تتميز بالشكل الطولي والمنفذ بطريقة بارزة ومجسمة في آن واحد، إذ نفذها بمادة البلاستك الصناعي، باستخدام تقنية القولبة، (كما في الشكل رقم 16)، وقد اضفى عليها قيمة معنوية حين وضع مسند القرآن الكريم أسفل العمل الفني، وكأنها صفحات من القرآن الكريم تمت تلاوتها وبقيت خالدة، كما أن اللون الأزرق قد أعطى قيمة تتوافق مع قدسية المضمون المنفذ، يرجى مراجعة هذه الدراسة للمزيد: (AHMED J ZBOON 2022، 30).

4. التكوين الجمالي الهرمي والمثلث:

إن التكوينات الهرمية في فن النحت تمنح الشكل طاقة تعبيرية واضحة للتأكيد على تراتبية المكان، فالمكان العلوي ليس كالسفلي من ناحية الاهمية، ويمكن لمفردات الشكل أن تتوزع في بنية هرمية أو مثلثة لمنح التكوين قيما راسخة في ذهن المتلقي، و(**انطلق الفنان العربي يشكل من حروفه وحدات زخرفية ارتقت إلى مكان الأعمال الفنية الرائعة**) (Wissa 1968، 22).

ففي الأعمال النحتية للنحات الخطاط السعودي(*Hasanin Al Ramel*)، التي وظف فيها خامة الخشب، باستعمال تقنية الـ(CNC)، في التقطيع والمواد اللاصقة، (كما في الشكل رقم 17، 18)، إذ تميزت أعماله بالتناغم اللوني والتنوع في التكوينات، إلا أن التكوين الهرمي يمثل عنده محورا أساسيا للإبداع، فتكويناته الحروفية المركبة تمتاز بحركة العناصر، كما نلاحظ أن التقوس الموجود في محيط العمل النحتي والمتكرر في كل سحبة حرف، قد أعطت للعمل النحتي طابعا مميزا، وكذلك المرونة العالية التي يظهرها الحرف العربي، كما تبين لنا هرمية الشكل من عرض القاعدة ويضيق في المنطقة العليا، كما أن الفنان يستخدم تكوينات جمالية حرة أحيانا، وتكوينات مقرؤه في أحيان أخرى.

شكل رقم(16): إبراهيم العطية، (صفحات نورانية)، الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية.

شكل رقم(17): حسين الرمل: (تكوين حروفي)، المملكة العربية السعودية.

شكل رقم(18): حسين الرمل، (فاطمة)، المملكة العربية السعودية.

مؤشرات الإطار النظري.

1. كلمة غرافيك Graphic، تشير إلى أي شيء خطي أو رسومي، وهي كلمة تعني بالصورة: اكتمال البنيات الرمزية المجردة، في التنوع الخطابي المتعدد.
2. في النحت الحروفي المعاصر يتم توظيف آليات الخطاب الشكلي في تكوين الصياغات الإنشائية لبناء الجمل الشكلية، لصالح ما هو(كتابي).
3. بفعل آليات اشتغال متداخلة يقدمها النحات تم وضع الخطابات الشكلية في مجالاتها المرتبطة بالتقنيات والصياغات والتركيب والإضافة والحذف وغير ذلك كالقص والقطع واللحام. لذلك وضع أمام كل تركيبة شكلية صادرة من الفعل(الجمالي) معناها الذي يمثلها في(الكتابة).
4. النحت قديما كان بمثابة الكتابة وأنهما مرا عبر تحولات كثيرة، وبينما تختلف قيم الأداء والتعبير بينهما في المظهر والوظيفة البلاغية والخطابية.
5. حظيت الكتابة باهتمام متزايد في الفن كما حصل مع المدارس الفنية في أوروبا إذ تم توظيف رموز وعلامات الكتابة في اعمال فنية.
6. حاولت الكتابة ان تبدو وسيطا جماليا، ليس فقط في قدرتها على حمل المعاني، وإنما لقدرتها على القفز في تركيبات بصرية مجردة وجميلة، وفي كثير من الأحيان كانت تأتي وكأنها ممارسة فنية أكثر من كونها ممارسة فكرية

7. التحول المهم الذي دفع الخط والحرف من حيز الكتابة والورق الى حيز التشـكيل الفني والمنحوتة او اللوحة، كان بسبب بحث الفنان التشكيلي عن هويته الإبداعية الأدائية
8. التكوين والعناصـر الشـكلية هما ما يحقق مظهر العمل النحتي، والفضـاء الداخلي والخارجي له اهميته في ابراز التكوينات كجزء من العمل الفني
9. التكوين يرتبط بالشـكل وبالمواد المسـتخدمة في الاعمال الفنية، وهو حصـيلة عمل الفنان على المواد واظهارها في فكرة جميلة، والكتابة او تشـكيل الحروف له عدد من التكوينات التي يبغي النحات توظيفها مع تكوين العمل الفني
10. كما أن عملية تنظيم وصـياغة الحروف البارزة(النحت البارز)، والمتداخل بصـورة متجمعة ومتراكبة تصميميا يلجأ اليها النحات لتفعيل الكتلة لصالح الشكل
11. اسـتخدم النحاتون الحركة في عناصـر الشـكل فإنهم يبغون التأكيد على مسـألة جمالية ما، والسـياق المتحرك للعناصـر وللكتابة العربية يحدث ايقاعات بصـرية وعلاقات تعبيرية وجمالية يمكن للمتلقي فهمها
12. حركة عناصر الشكل ستغير الكثير من الافكار فيما ما لو كانت مقصودة، ومخطط لها، بصورة قصدية، لتبدو المنحوتة وكأنها تتحرك، رغم سكونها
13. للفضـاء أهمية كبيرة من الناحية الجمالية، وهو أحد العناصـر المهمة في العمل النحتي، وله تأثير كبير على المتلقي، والنحات يقوم بدراسـة الفضـاء في الكتلة النحتية، ويقوم بدراسـة الفضـاء الخاص بالكتابة، فهي علاقة متداخلة بين(الفضاء والكتلة) وبين(الفضاء والكلمة)
14. المنحوتات تمثل لونا جديدا في النحت العربي من ناحية توافقها ما بين الشـكل المجرد أو المختزل من جهة وبين الكتابة أو الحروف المجردة من جهة أخرى، ويمكن القول بأن هذا اللون يرجع إلى الحضارة الإسلامية
15. التعبير عن المواقف الشـعورية المختلفة إزاء اللغة أو إزاء الكتابة، والاختزال الذي يقترب من الرمزية أو التجريدية، والتعبير عن المضامين يأخذ منحى ايحائيا للمتلقي.
16. التكوين يرتبط بالمواد والخامات المسـتخدمة في العمل الفني فالمنحوتات في أشـكالها التركيبية إما أن تكون ذات تكوين كروي، أو هرمي، أو مكعب، أو مسـتعرض، أو طولي، وغير ذلك ويمكن ان نميز الكثير من الأعمال الفنية من خلال الأمثلة القادمة.

الفصل الثالث: الإطار الإجرائي للبحث.

مجتمع البحث: يتمثل في الأعمال الفنية التي وظفت الحرف العربي او الكتابة العربية في تكويناتها البصرية، فالمجتمع هو كل الفنانين العرب المهتمين بتوظيف النصوص او الكتابة او الحروف في أعمالهم.

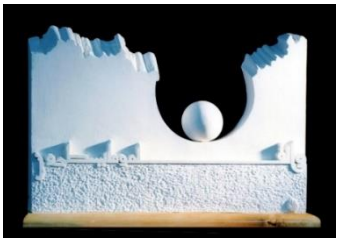
عينة البحث: اختار الباحث وبشكل قصدي ثلاثة نماذج لتحليل العينة وهي للفنان إياد الحسيني.

أداة البحث: اعتمد الباحث على أداة الملاحظة.

منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج التحليلي الوصفي.

تحليل العينة:

أنموذج رقم(1)



اسم الفنان: إياد الحسيني، البلد: العراق، المحافظة: محافظة الموصل، السنة: 1996، القياس: 55 ارتفاع، 10 سمك، 75 عرض، المواد والخامات: جبس على قاعدة من الخشب، النص الذي يعبر عنه الشكل: نون والقلم وما يسطرون.

إن أنظمة التكوين الجمالي في هذا العمل الفني، اعتمدت على خصوصية الشكل الهندسي، إذ استطاع الفنان أن يكون من هذا الشكل الهندسي صورة بنائية لشكل الحرف العربي مثلها بحرف النون، فهو الذي يمثل التكوين العام لهذه المنحوتة، وقد وضع الفنان على جدار العمل عبارة(والقلم وما يسطرون)، كما وقد أكد على حوض حرف النون بشكل نصف دائري أو كروي محذوف، للتعبير عن القيمة الجمالية للحرف، وقد صور النقطة بحجم كبير وبشكل كرة هندسية منتظمة الشكل في وسط هذا الحوض، وقد تلاعب النحات بسمات الشكل وتنوع السطوح بين الصقيل والخشن، كما أوضح القيمة الجمالية للظل والضوء في هذا التكوين.

لقد قدم إياد الحسيني خاصية جديدة للتعبير عن وحدة فن الخط بفني النحت وهندسة الشكل العماري، والكتابات النصية في هذا العمل الفني نفذها الفنان بنوع خطي قديم وهو الخط الكوفي، الذي يعد من الخطوط العربية الاصيلة، واستعارته النصية اعتمدت على الآية القرآنية الكريمة(نون والقلم وما يسطرون)، والشكل يبدو وكأنه قائم على تكوين جداري له نهايات متدرجة تشبه نهايات الجبال التي طرأ عليها التغييرات بسبب الظروف والأنواء الجوية، والشكل يبدو وكأنه شكل أسطوري مقتطع من جدار، وقد عالجه النحات بلون أبيض ليمثل الصفاء الذي ينعكس من المفاهيم الدينية لهذه الآية الكريمة. إن الاشكال المستعرضة في الاعمال النحتية مع الحروف والكلمات تمنح الشكل طاقة تعبيرية كبيرة، فهي ليست مجرد تجميع للكلمات والحروف، وانما تحتاج إلى متطلبات عدة، أهمها معالجة التكوين المراد إنشائها، بشكل أفقي سواء كانت هندسية أو أشكالاً أيقونية أو حرة، لتحقيق أهداف جمالية ودلالية، يمكن تأويلها من قبل المتلقي.

التكوين الجمالي يرتبط بالشكل وبالمواد المستخدمة في العمل الفني، وهو حصيلة عمل الفنان على المواد واظهارها في فكرة جميلة، والكتابة او تشكيل الحروف بالتكوينات الكوفية، التي يبغي النحات توظيفها مع تكوين العمل الفني، فالموضوع فيه تداخل واضح بين تكوين الكتابة وبين تكوين العمل الفني، وهنا نجد دقة تعامل الفنان مع الموضوعات الفنية المتضمنة للكتابة أو الحروف، وان دهشة المتلقي حين يشاهدها ترتبط بفك مثل هذا التداخل او تقديم تفسير واضح له، وأن الصورة الكلية للتكوين النحتي يجب أن تكون متناسقة وفيها انسيابية بصرية تسمح بتلقي الكتابة كذلك.

أنموذج رقم(2)

اسم الفنان: إياد الحسيني، البلد: العراق، المحافظة: محافظة الموصل، السنة: 1996، القياس: 50 ارتفاع، 12 سمك، 75 عرض، المواد والخامات: جبس على قاعدة من الخشب، النص الذي يعبر عنه الشكل: ما شاء الله كان وما شاء لم يكن.

التكوين الجمالي وأنظمته اعتمدت على بنائية الشكل الهندسي المتداخل مع عدد من المفردات البصرية والنصوص الكتابية، السطوح البصرية المتداخلة كالسطح الغائر والسطح البارز والسطح المستوي والسطح النافر، إذ استعمل النحات الشكل الكروي ليعبر عن فكرة المشيئة لله تعالى، وقد جعل الخطوط تنساب بشكل جميل نحو الأعلى للإشارة على اتصال المشيئة والقدرة بقدرته تعالى ومشيئته، نظام التكوين البصري اعتمد على مبدأ خرق التكوين الدائري أو الكروي، فالخطوط التي تتصاعد نحو الأعلى تمثل نمطية تكرارية متوالية، وهي تعبر بطريقة أو أخرى على الطاقة التعبيرية التي يحتويها الشكل، ولطالما كانت الدائرة تكوينا في الاعمال الفنية المجردة، إلا أنها هنا تمثل أنموذجا في أصل الخطاب البصري، وهي تتمازج مع الدوائر الصغيرة التي مثلها النحات بشكل نقاط صغيرة أو كبيرة بارزة أو غائرة.

استمد هذا التكوين قيمته الجمالية من التركيب الحروفي في الخط الكوفي القديم، في بنية معمارية هندسية، وهو أحد الخطوط ذات الاختزال العالي التي تقبل مثل هذا التعبير في تكبير احد الكلمات وفي تصغير الأخرى، لبناء علاقات بصرية تتوافق مع المضمون أو المعنى، ولان مشيئته تعالى متصلة كان شكل الدائرة الذي يبدأ بنقطة وينتهي عند ذات النقطة خير ما يمثل هذه المشيئة الدائمة، فالأشاءة والقدرة وما كان وما لم يكن كل هذه المفاهيم ترتبط بالله تعالى، والكون كله من صنعه، هذه رسالة بليغة يحاول هذا العمل الفني إيصالها للمتلقي.

وبالإمكان القول بأن حركة عناصر الشكل لو كانت باتجاهات أخرى فإنها ستغير الكثير من الافكار فيما ما لو كانت مقصودة، ومخطط لها بصورة قصدية، لتبدو المنحوتة وكأنها تتحرك، رغم سكونها، ولو استثمر النحات الجهة الثانية للعمل الفني لكان له تأثير اكبر وقعها عند المشاهدة والتلقي حين الدوران 360 درجة حول العمل، إنها رؤية بصرية واضحة تبين أهمية التأثيرات الفكرية التي يؤمن بها الفنان العربي المسلم، إذ

حاول أن يجعل من العمل الفني كتلة صلدة، ومن الكتابات التي يحتويها العمل الفني عاملا مساعدا لصلادة الكتلة، وقد جعل النحات بعض السطوح ملونة في بنية مركبة ومتداخلة بفعل الظل الناتج عن اختلاف السطوح المرتفعة والمنخفضة، ليخلق متغايرا بصريا بين نوعين من السطوح الجمالية وليفعل مبدأ الحركة، للمزيد يرجى مراجعة هذه الدراسة: (Alhakeem 2019، 580)، فهو يعتمد على بنية دائرية في التكوين الكلي العام، ويبغي تقديم أنموذج جديد لمصفوفة الكتابات والحروف العربية، كما أنه لم يراعي فكرة حضور المعنى، ولم يحاول اضفاء معنى ما لهذه النصوص، غير المعنى الذي تريد تبينه الآية القرآنية الكريمة، فقد استخدمها بشكل مجرد عن اي إحالة مضمونيه، وقد تميز الفضاء في هذا العمل النحتي إذ جعل الخطوط والكتل تدور حول مركز بصري، للتعبير عن المفهوم الجمالي بما يتناسب مع الموضوع النحتي.

أنموذج رقم(3)

اسم الفنان: إياد الحسيني، البلد: العراق، المحافظة: محافظة الموصل، السنة: 1996، القياس: 75 ارتفاع، 8 سمك، 55 عرض، المواد والخامات: جبس على قاعدة من الخشب، النص الذي يعبر عنه الشكل: لا إله إلا الله.

أنظمة التكوين في هذا العمل الفني جاءت بشكل مختلف لتعبر عن المضمون، فكلمة النفي والاثبات المتراكبة أو المتداخلة في هذا النص البصري هي كلمة التوحيد، وقد تفاعل النحات مع هذه الكلمة ومع بنياتها الحروفية للتعبير عن حالة النفي في تكبير حرف السلب(لا) بشكل(X) كبير جدا ومبالغ فيه، وقام بتوقير لفظ الجلالة الذي يراد له تعالى إثبات توحيده وأنه لا إله سواه، إذ جعله في الأعلى مرفوعا عن حالة السلب، كما أن العمل مقسم لأربعة حالات، حالة الوجود في الأعلى وفيها كامل النص الكتابي، وثلاث حالات لعدم الوجود أو للشرك به تعالى، والاختزال من اهم عناصر التكوين الجمالي وهذا الموضوع يحتاج إلى مزيد من التفصيل، فالتجربة الجمالية في فن النحت تجربة قديمة جدا، ونجد أن الاختزال موجودا فيها كذلك، وكثيرا ما نشاهد الأشكال الفنية الحضارية، وهي أقرب إلى الرموز أو التجريدات، كما أن اللغة العربية في بنيتها الشكلية مجردة كذلك، بل كل اللغات من نتاج التجريد العقلي، وعليه فالمنحوتات من ناحية توافقها ما بين الشكل المجرد أو المختزل من جهة وبين الكتابة أو الحروف المجردة من جهة أخرى تمثل لونا جديدا في النحت العربي ويمكن القول بأن هذا اللون يرجع إلى الحضارة الإسلامية.

لقد حاول النحات الركون إلى عالم آخر يختلف في تمثيله ولغته في الايصال، فالاختزال في العمل النحتي قاده إلى اكتشاف تحويرات واختزالات في الاشكال النحتية التي تحتوي النصوص وصورته الشكلية الجديدة، والعلاقات التكوينية الأخرى في العمل النحتي بصورة عامة، إلى نمط أخر من التعبير، ويمكن أن نفهم ضمن هذا التوجه أن النحات سعى إلى بناء عمل نحتي معماري هندسي يعبر عن خلاصة تجارب النحات في مختلف جوانب العمل، ويمكن أن يكون هذا العمل نصبا فنياً، للمزيد يرجى مراجعة هذه الدراسة: (A.P .Dr Ali Abdullah al Kinani 2022, 29).

التكوينات الدائرية أو الكروية وكذلك البيضوية، غير موجودة في هذا العمل الفني، مما أحاله لبنية بصرية هندسية بالكامل، وهي من المنحوتات التي تثير المتلقي، وتدعوه لتفحص جهات كامل التكوين ومن مختلف الزوايا، للأشكال الهندسية خاصية مهمة جدا يمكن من خلالها تجاوز الكثير من العقبات التي تواجه النحاتين في الانشاء التقليدي، لان السطح الهندسي ذو الخطوط المستقيمة سيبدو متماسكا أكثر، ويمكنه أن يكون متناغما في ذات الوقت، فهو يمدنا بالطاقة للمحافظة على تحقيق التوازن الشكلي المنتظم، كما أن تركيب الحروف بشكل متداخل يختلف عن الخط التقليدي الذي يعتمد غالباً على لون ونمط واحد، وكذلك مرونة الحروف وحركتها تكون أكثر تفاعلا مع السطح الهندسي وتتمازج الأحرف بشكل كبير فيما بينها، وتكون أقل ليونة عما هي عليه في التكوين التقليدي.

الفصل الرابع: نتائج وتوصيات ومقترحات البحث.

نتائج البحث: خرجت هذه الدراسة بعدد من النتائج المهمة وهي:

1. يمثل مفهوم الكتابة واحدا من المفاهيم المهمة التي دخلت في فن النحت وأسست إلى نمطية جديدة في الاشتغال الجمالي وهذا يعني أن مثل هذه الفنون الجديدة ستأخذ هوية عربية إسلامية للإشارة إلى الامتداد التاريخي الذي يوضح مثل هذه الفكرة.
2. تعد الكتابة لغزا جماليا حين تدخل على الأعمال الفنية وهي تثير حفيظة المتلقي عند المشاهدة.
3. ظهر هذا اللون من الفن في توظيف الحرف والكلمات والنصوص بأعمال فنية انتشر خلال القرن العشرين.
4. حاولت الكتابة أن تبدو وسيطا جماليا ليس فقط في قدرتها على حمل المعاني وإنما لقدرتها على تحقيق تركيبات بصرية جميلة وجديدة.
5. التكوينات الجمالية للكتابة ظهرت في أنماط مختلفة كان أولها التكوين الجمالي للكتابة ذاتها ثم حركة عناصر شكل الكتابة في النحت وهكذا التكوين الجمالي للفضاء الخارجي والداخلي والتكوين الجمالي للاختزال.
6. التكوينات الجمالية ظهرت بأنواع مختلفة كان من أهمها التكوين الجمالي الدائري أو الكروي.
7. التكوين الأفقي أو المستعرض واحد من أهم التكوينات التي وظفت في الأعمال الفنية النحتية العربية.
8. التكوين الجمالي الطولي أو العمودي أيضا وظف كثيرا في الأعمال الفنية النحتية العربية.
9. التكوين الجمالي الهرمي والمثلث وظف كذلك في الأعمال الفنية النحتية العربية.

التوصيات: يوصي الباحث الجهات ذات العلاقة بقامة متحف خاص بالأعمال الفنية ذات التركيبات الحروفية.

المقترحات: يقترح الباحث إقامة الدراسة الأتية: دور الكتابة في النحت العالمي المعاصر.

References

1. A.P .Dr Ali Abdullah al Kinani, A.P.Dr Ahmed jumaa Zaboon. "Spatial relationships and their impact on monumental sculptures (arab capitals as a model)." *FINE ART JOURNAL*, 2022: 29.
2. Abboud, Al-Rubaie, Awni Hadi. *Aesthetic dimensions of the use of crafts in postmodern art.* College of Fine Arts, Department of Fine Arts: University of Babylon, 2008.

3. AHMED J ZBOON, Ali Abdullah Aboud Al-Kinani. "The controversy of aesthetic interpretation between the sculptures and their titles Contemporary Iraqi Sculpture "Experiments in Contemporary Iraqi Sculpture Exhibition as a Model"." *Al-Academy*, 2022: 29.
4. albahadli, Ahmed Jumaa. *Aesthetic awareness, a study in visual-formal applications.* Vol. 1. Iraq: Specialized digital library, 2009.
5. —. *History of Greek Art.* Vol. 1. Iraq: Specialized digital library, 2008.
6. Al-Bahadli, Ahmed Jumaa. "The Aesthetic Variable in Contemporary Sculptural Formation." *Journal of Art, Design and Music*, 2022: 39.
7. Al-Fazari, Al-Qalqashandi, and Ahmed bin Ali bin Ahmed. *Subh al-Asha in writing the establishment.* Egypt: The Egyptian Book House, 1922.
8. Alhakeem, Ahmed Jumaa Albahadli & yaseer abd. "Embodiment of movement in sculptural style and technique." *Journal of the College of Basic Education*, 2019: 579.
9. Al-Hamid, Shaker Abd. *aesthetic preference.* Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Letters, No. (276), 1990.
10. Barthelemy, Jean. *Research in aesthetics.* Translated by anwar abd alazez. Cairo: Renaissance House, 1970.
11. Chartier, Alain Emile. *Fine Arts System.* Translated by Salman Harfosh. Damascus: Dar Kanaan for Studies, Publishing and Media Services, 2006.
12. Dahl, Mark Tobey ،Arthur L. *Mark Tobey.* G. Ronald, 1984.
13. Dolezalek, Isabelle. *Arabic Script on Christian Kings.* De Gruyter, 2017.
14. Garrard, Mary D. *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe.* Vol. 1. Reaktion Books, 2023.
15. Hassan, Al Said, Shaker. *Art takes inspiration from crafts.* Baghdad: Ministry of Information, Directorate of Public Culture, 1971.
16. James, Kale. *Greek and Roman Sculpture.* Vol. 1. United Kingdom: Vault Editions Limited, 2022.
17. John, G. "Alain and the Making of a Non-Conformist." *Journal of Moral Education* 12, no. 1 (1983): 56-66.
18. kaml, eadil. *The contemporary plastic movement in Iraq, the pioneer stage.* iraq: Al-Rasheed Publishing House, Ministry of Culture and Information, 1960.
19. laftaa, ahmed jumaa & hadil ali. "Aesthetics of Abstraction in Contemporary Iraqi Sculpture." *DIRASAT TARBAWIYA* (The Ministry of Education), 2023: 165.
20. Mohammed, Nassif Jassim. *Design panels.* Baghdad, Iraq: General Cultural Affairs House, 2023.
21. Muhammad, Salman Huda. *Modern trends of methods of teaching the Arabic language towards a contemporary educational environment.* Egypt: Journal of Educational and Psychological Research, 2015, 47, (426-439), 2015.
22. Nathan, Nobler. *Vision dialogue.* Translated by Fakhri khaleel. baghdad: Dar Al-Ma'moun for translation and publishing, 1987.
23. Saleh, Abdul Aziz Hamid. *The history of Arabic calligraphy through successive ages.* iraq: Dar Al Kotob Al Ilmiyah , 2017.
24. Shaheen, Mahmoud. *Arabic lettering obsessions and forms.* Damascus: Publications of the Syrian General Authority for Books, Ministry of Culture, 2012.
25. Wissa, Shafiq. *Plastic Arts.* Egypt: The Supreme Council for Arts, Literature and Social Sciences, (discussion), Dar Al-Maarif, 1968.

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1161

The carnival directorial image and its representations in the contemporary Iraqi theatrical show. "Othello in the kitchen" An example

Azhar Wasi Hassan [a1], *Suha Taha Salem* [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 April 2023
Received in revised form 11 June 2023
Accepted 19 June 2023
Published 15 June 2024

Keywords:
The carnival directorial image
contemporary Iraqi theatrical show
Othello in the kitchen

ABSTRACT

The tagged research dealt with (the preoccupations of the carnival image in contemporary theater performances) four chapters, in the first chapter dealt with the methodological framework, including the research problem (what is the carnival directorial image in the contemporary Iraqi theatrical show) (Othello in the Kitchen) as a model? The importance of the research came with three axis as follows : The first axis is shedding light on the concept of the carnival in contemporary theatrical performance, As for the second ; the research seeks to clarify the effects of the concept of the carnival on the discourse of theatrical performance and to identify the artistic and aesthetic treatments in the directorial features of the theatrical performance, in the final axis the research seeks to shed light on the representations of the carnival in the performance of the play (Othello in the Kitchen) and the aim of the research (how does the carnival image work in the performance of the play (Othello in the Kitchen)? While the temporal limits of the research were 1995. The second chapter dealt with the theoretical framework, including two topics; The first topic was (conceptually and philosophically carnival) and the second topic (the preoccupations of the carnival image in the theatrical performance) and then the indicators of what resulted in the theoretical framework. Then the third chapter dealt with the research sample of play (Othello play in the kitchen), and the fourth chapter dealt with the research results and conclusions.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: azherwasy667790@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1161
Azhar Wasi Hassan, Suha Taha Salem: The carnival directorial image and its representations in the contemporary Iraqi theatrical show. (Othello in the kitchen) An example.
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الصورة الاخراجية الكرنفالية وتمثلاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر "عطيل في المطبخ" أنموذجا

أزهر وصي حسن[1]
ا.م.د سهى طه سالم[2]

الملخص:

تناول البحث الموسوم (اشتغالات الصورة الكرنفالية في عروض المسرح المعاصر) أربعة فصول، تناول الفصل الأول الإطار المنهجي، متضمناً مشكلة البحث (ماهية الصورة الاخراجية الكرنفالية في العرض المسرحي العراقي المعاصر (عطيل في المطبخ) انموذجا؟ كما جائت أهمية البحث بثلاث محاور كما يلي: المحور الأول هو تسليط الضوء على مفهوم الكرنفالية في العرض المسرحي المعاصر، أمّا الثاني بيان تأثيرات مفهوم الكرنفالية على خطاب العرض المسرحي وتحديد المعالجات الفنية والجمالية في السمات الاخراجية للعرض المسرحي، وفي المحور الأخير تسليط الضوء على تمثلات الكرنفال في عرض مسرحية (عطيل في المطبخ) وهدف البحث (كيفية اشتغال الصورة الكرنفالية في عرض مسرحية (عطيل في المطبخ)؟ فيما كانت الحدود الزمانية للبحث عام 1995. وتناول الفصل الثاني الإطار النظري متضمناً مبحثين كان المبحث الاول (الكرنفالية مفاهيمياً وفلسفياً) والمبحث الثاني (اشتغالات الصورة الكرنفالية في العرض المسرحي) ثم مؤشرات ما أسفر عنه الإطار النظري. ثم لفصل الثالث الذي تناول عينة البحث مسرحية (عطيل في المطبخ) تناول الفصل الرابع نتائج البحث والاستنتاجات.

الكلمات المفتاحية: الصورة الاخراجية الكرنفالية ، المسرح العراقي ، عطيل في المطبخ.

مشكلة البحث:

وقد توصل الباحث الى طرح التساؤل الاتي: ماهية الصورة الاخراجية الكرنفالية في العرض المسرحي العراقي المعاصر (عطيل في المطبخ) انموذجا

أهمية البحث:

تأتي أهمية البحث في تسليط الضوء على ما يلي:

1- تسليط الضوء على مفهوم الكرنفالية في العرض المسرحي المعاصر.
2- يسعى البحث الى بيان تأثيرات مفهوم الكرنفالية على خطاب العرض المسرحي وتحديد المعالجات الفنية والجمالية على السمات الاخراجية في العرض المسرحي.
3- يسعى البحث الى تسليط الضوء على تمثلات الكرنفال في عرض مسرحية (عطيل في المطبخ)

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى: كيفية اشتغال الصورة الكرنفالية في عرض مسرحية (عطيل في المطبخ)؟

[1] طالب دراسات عليا/جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة /قسم الفنون المسرحية
[2] جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة /قسم الفنون المسرحية

الحدود الزمانية: 1995.

الحد المكاني: بغداد (كافتيريا مسرح الرشيد)

الحد الموضوعي: دراسة كيفية اشتغال الصورة الكرنفالية في عرض مسرحية (عطيل في المطبخ)؟ .

تحديد المصطلحات:

اصطلاحا:

الصورة: تطلق على أحد الابتكارات التي توصل إليها الإنسان ليحصل بها على شكل مماثل تماما لشيء معين عادة ما يكون جسما ماديا أو أحد الأشخاص . (Dawood, Encyclopedic dictionary of expression and terminology in the Arabic language, 1980)

الكرنفال: هو احتفال واستعراض شعبي، يجمع بين السيرك والاحتفالات الشعبيّة التي تجوب الشوارع، وعادًة ما تكون هذه الاستعراضات في موسم الكرنفال الذي يسبق العيد الأكبر في الديانة العامة . (Dawood, Encyclopedic dictionary of expression and terminology, 1980)

إجرائيا:

الصورة الكرنفالية:

ابتكارات ومواسم عيدية، تقوم بها فئة معينة تختلف بجنسها وانتمائها (الديني، الاجتماعي، السياسي)، تجنح الى خلق اسلوب حياتي بديل عن الحياة الواقعية، مستمد من الممارسات المضطهدة للطبقة المهمشة. توظفها الرؤية الإشتغالية المسرحية لتجسيد خطاب يعري الواقعية التراتبية ويشكل واقعية تخضع انياً لمجريات العرض المسرحي.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الاول: (الكرنفالية مفاهيميا وفلسفيا):

في مجمل ميادين الحياة المختلفة عبر الزمن واختلاف صيرورة الانسان , التي بدأت بشكلها الحياتي البدائي ومن ثم سلسلة التحولات التي فرضتها طبيعة العيش و تمرحلاتها السلوكية , تثار التساؤلات حول كل تفصيله تجسدت في الواقع وما بعده وتمثلت امامنا بشكلها الايقوني المادي او عبر تخيلها الميثولوجي ، فالحضور الانسان وما يجاوره من مظاهر , اثراً انتج أنماط حياتية اتسمت بالتماثل والتباين من ناحية, ومن ناحية أخرى بالتضاد والتناقض , ذلك مما يستدعي السؤال و يحفز الجنوح الى الميادين الإبداعية بكل انواعها سواء كانت فنناً مسرحياً او تشكيلياً او سينمائياَ، او ادبياً شعرياً- روائياَ- نثرياً .

ويعتبر الكرنفال هو امتداد للأعياد الوثنية التي كانت تقام في العصور الوسطى من ابرزها(Halloween) (هالووين) الذي يعد مناسبة كرنفاليه كونها تتشح بوشاح الرفض وانعدام كل السلطات الاجتماعية والدينية والسياسية , استمرت هذه الممارسات الى القرن السادس عشر بعد ان كانت ترفضها الديانة المسيحية البروتستانتية بعد ان جازتها الطائفة الكاثوليكية , ما كان يدور في الكرنفال الذي يستمر لمدة ثلاثة أيام من السنة , يقوم الممارسين للفعالية الكرنفالية بالانعزال التام عن الواقع وكل ما يمت له بصله , تجتمع الناس داخل فعل جماعي تنعكس فيه

كل النظم والقوانين والمفاهيم وتحيى أسس و ومفاهيم جديدة يؤسس لها المجتمعون تبدأ بتنصيب ملك يحكم المدينة لثلاثة أيام ويحاكمون الوزراء والتجار والملوك والباباوات في كنيسة مفترضة تسمى (كنيسة الحكم السيئ) ,يشربون الخمر بكميات كبيرة بحيث تختفي معالم الوقت ولا يفرقون بين ليل او نهار , يطلقون الشتائم الذي تطال الذات الإلهية ورموز السلطات الدينية والملوك, ترتدي النساء ملابس الرجال ويرتدي الرجال ملابس النساء وتنقلب الأدوار اذ يقوم الرجال بغسل الصحون والطبخ وتأخذ النساء الدور الذكوري الذي من خلاله تتم محاكمة الرجال, والعقوبات التي تمارس بحق الرجال هي ركوبهم بشكل معاكس على ظهور البغال والحمير والسير بهم وسط المدينة الكرنفالية التي يحيى بداخلها الفعل الكرنفالي , يلبسون اقنعة الخنازير واقنعة الكلاب واقنعة الحمير , تنعدم الهوية والترابية والهرمية السلطوية بتعدد اشكالها فيكون الكل سواسية دون الوقوف عند منصب ديني او اجتماعي او سياسي , تتجلى الممارسة الكرنفالية دون خوف او قيد و الكل يصل لذاته من خلال طرح كل التساؤلات التي خبأتها قيود الحياة الواقعية , بحيث يشعر الكرنفاليين انهم وصلوا لممارسة الفعل الفردوسي الذي يوعدون به المذكور في الادبيات المقدسة , و تعد تلك الممارسات هي بروفة للحياة المدنية التي تفرز اخلاقيات وسلوكيات قد انتفضت بذاتها لإفراغ شحناتها السلبية بكل ما تحمله من كبت ومصادرة كينونتها التي غيبتها الحياة اللاكرنفالية (Terry, 2019).

ويعتبر ايضا " تعليق كل القوانين والممنوعات والضوابط التي تحدد بنية الحياة (الحياة اللاكرنفالية) بنظامها واول ما يتم تعليقة هو البنية التراتبية وجميع أشكال الرهبة والتبجيل والتقوى والاتكيت المرتبط بها، وتعليق كل ما ينتج عن اللامساواة (السوسيو تراتبية) بما فيها السن وتعليق المسافات بين الناس واللجوء إلى الاتصال الحر والحميم بين الناس، بما يناقض حياة الحياة الاعتيادية وحواجزها التراتبية وإطلاق العنان للأفعال الكرنفالية بما تحمله من ايماءات حرة وكلمات كرنفاليه جريئة" (Storey, 2017) ويرى الباحث بناء على ما تقدم : أن الكرنفال هو محاكمة كل النظم والسياقات وفق منظومة تتداخل فيها المرسلات تارة عبر الشكل بشتى تمظهراته , و تارة أخرى بالكلام المنطوق ما يستدعي ان يكون السرد وكل الاجناس الأدبية حاضرة لتشكيل سردية الكرنفال الكبرى و التي تأخذ طريقها لمن يحيون داخل الفعل الكرنفالي , هنا يأخذ الكرنفال الشكل الادائي ويؤسس لإزاحة التابوهات ليكون الاتصال حميميا مجرد من اية قيد او شرط و ينطلق من ضرب النظام السائد الى مرحلة اللانظام ثم النظام وفق معيار شكلته طبيعة الكرنفال بما تختلجه من أدوار حان الوقت لإعلانها دون وجس .

المبحث الثاني: اشتغالات الصورة الكرنفالية في العرض المسرحي

ان الملامح الأولى لفن الإخراج المسرحي كانت نقطة ارتكاز ساهمت في انشاء تيارات ومذاهب مسرحية، فكان لظهور المخرج وقع كبير ازاح مجموعة مسميات كانت تناط بمن يقود العرض المسرحي بكل اشكاله فبالرغم من ايقونيتها اتجاه الدقة التاريخية والانضباط الذي تمثل بالزي والإكسسوار , الا انها كانت تفتقر لرؤى وأفكار ومضامين فحاول (الدوق ساكس مينغن) الذي

يعد اول من ارسى مفهوم الإخراج المسرحي عبر اعداده لنظام أشر من خلاله بحزم اتجاه مهام الفنيين وادوار الممثلين فتمكن من تقديم عروض مسرحية لم تكن كسابقتها كما كانت في عهود شهدت طقسا مسرحيا تمثل بالملامح الأولى لـ (ابوللو) و مسرح سوفوكليس مرورا بالعصور الوسطى التي شهدت الدراما(الليتورجية) حتى مسرح (الكلوب) الذي يقوده (شكسبير) وصولا لمسرح القصر الملكي الفرنسي ل(موليير) وليس انتهاءً بمسرح فايمر لـ فون كوته. معظم تلك الاشكال المسرحية لم تشهد انعطافه كما شهدتها اللحظة التي انبثق فيها المخرج سواء بنسخته الألمانية على يد (الدوق ساكس مينغن) عام (1874) او بنسخته الفرنسية على يد (اندريه أنطوان) عام(1886).

بعد ان شهدت اواخر القرن الثامن عشر ظهور مجموعة من الأسماء والمدارس الفنية التي اهتمت بموضوع العرض المسرحي بعد ان كان المسرح برمته مختزل من زاوية تنظر من خلالها السلطات عبر قصورها و الكنيسة عبر خطابها الديني ، باستنثار بعض التجارب التي شهدت خطاب يناهض السلطة و الكنيسة ، فلظهور الفلسفات الوضعية الحديثة التي حيدت من دور الغيبيات واحتكمت للعلم والمنطق والدليل والملاحظة اثرا في إعادة النظر بالعروض التي كان ينتهجها المسرح ما قبل المخرج المسرحي، فبدأت الرؤى تتسع إزاء منظومة العرض المسرحي بدءاً من النص الادبي وطريقة قرائته التي تنزاح باتجاه التأويل والمغايرة مرورا بطريقة الأداء التمثيلي وصولا للسينوغرافيا ، والتفكير بجدية تجاه منطقة التلقي التي كانت هي الأخرى تتجه باتجاه رفض الاشكال السائدة بكل عناوينها السياسية والاجتماعية . (Abdul Hamid, 2009)

فأصبح مفهوم الإخراج يشكل نقطة أساسية في رسم المظاهر الحياتية والتأسيس لخطاب يناهض العادات والتقاليد المجتمعية المتماهية مع الخطاب الكنسي المؤدلج باتجاه السلطة بكل اشكالها. هنا بدأت تظهر أصوات تعلو من شأن الانسان بعد ان اخذت الأنظمة وتوجهاتها في ان تقمعه وتنال من ادميته كما هو الحال في مجمل بلدان اوربا وامريكا، عمد مجمل المشتغلين في الحقل المسرحي الى مغادرة الكلاسيكية الجديدة والسعي لابتكار اتجاهات ومذاهب فنية مسرحية تحاكي الانسان دون غيره ، تكون الغلبة فيها لانتصار الذات الإنسانية و رفض كل اشكال العبودية والتبعية ، إضافة الى الانفتاح على تفكيك كل قدسية تتعلق بالماورائيات والوصول لقناعات مادية ترتكز للدليل العيني المحسوس، تلك المسببات كانت انعطافه كبيرة شهدها الفن والمسرح على وجه الخصوص غادر من خلالها الاعتياد والنمطية التي كانت تهيمن عليها السرديات الكبرى والميثولوجيا الاجتماعية (البدع /الخرافات/ الاساطير) . (Khashba, 2007)

وبناء على ما تقدم يرى الباحث : كانت المتغيرات الحياتية المتسارعة تؤثر بشكل كبير على سلوكيات وانماط المجتمعات وبالتالي تنعكس في الحقول الإبداعية بكل اصنافها، فبعد ظهور عدد من المدارس الفنية التي كان لها القول الفصل في حضور الواقع بقوة وسط ظهور فلسفات وضعية واكتشافات علمية غيرت من وجه العالم كانت هناك دعوه لتقديم الحياة بشكلها الواقعي بعيدا عن أية رتوش فظهرت المدرسة الواقعية(1850) التي تسلحت بقضايا الانسان بما فيها من تطور وعلوم فكانت تتسم بمواضيع وشخوص من واقع الحياة المعاصرة تطلبت المتغيرات الحياتية التي واكبت ظهور فن الاخراج ان يصور العمل الفني عبر محورية تشتمل حضور

عناصره فان إيصال الرسالة الى المتلقي عبر خطاب العرض المسرحي تطلب صانع يمسك بجميع خيوط اللعبة المسرحية، فعملية انتاج المعنى تتطلب حضوراً فاعلاً لمجمل محاور العمل الإبداعي بوجه عام, ولأن العرض المسرحي تشترك في تشكيله الكثير من العناصر , التي من شأنها التمظهر وفق اشتراطات الرؤية الإخراجية , بما يجعل من عملية الاشتغال سلسلة من المرئيات والكيفية هنا تقع على عاتق المخرج.

ولعل تبيان لمفهوم (كرنفال الأداء المسرحي في عروض الفضاءات المفتوحة وعروض مسرح الشارع)، سنطلع على بعض من تجارب المسرح العالمي من اجل الوقوف عند مساحات الكرنفال واشتباكها في انتاج المعنى عند المخرج المسرحي المعاصر، ومن جملة المخرجين الذين تبنوا ملامح الكرنفال في العرض المسرحي

اولا: اريان منوشكين

تعد تجارب مسرح الشمس التي كشفت عن مظاهر غزت خشبات الفضاء المفتوح ابان الفترة الذهبية للحداثة العليا ، فمن بين المخرجين الذين اسسوا لفضاء مفتوح وفق اشتراطات كرنفالية بحضورها اللاواعي هي المخرجة الفرنسية(اريان مينوشكين) فكانت القاعدة الأساس في انبثاق فرضية العرض المسرحي تبدأ من الانفتاح المباشر على الثقافات والعادات والتقاليد والطقوس متمثلة عبر اشخاص ينتمون لتلك الثقافات التي تعود أنثروبولوجيا لطبيعة المجتمعات الاسيوية والشرقية، فكانت رؤية المخرجة الفرنسية (اريان مينوشكين) قد انبثقت من اهتمامها البالغ في التراث الاسيوي والشرقي والبحث عن ثيم فكرية تتناول المفهوم الإنساني عبر تجليات الحياة بعفويتها المفرطة عبر اعادة انتاج الواقع الانساني بصبغة محلية فرنسية تمثل الجانب المضيء في التركيبة الاوربية التي عاشت جراء الحروب العالمية صراعات وازمات غيرت من طبيعتها وايدلوجياتها ، فكانت متبنيات (مسرح الشمس) الولوج للثقافات الشعبية والوقوف عند الإشكاليات التي فرضتها السياسات الرأس مالية ابان هيمنتها في ظل الحروب .

" ان التساؤلات الحتمية التي تنذر بالنهايات تضعنا امام مخاطرة بفقدان لغة الفكر وإمكانية التفكير السليم، تجعل من الانسان سلعة تباع وتشترى، ان المسرح أكثر الفنون ايقاظ للذاكرة ويذكرنا دائما بإمكانية البحث بصورة جماعية عن تاريخ الشعوب وإعادة سرده من جديد وتصوير التناقضات والمعارك القوية والشروخ والانقسامات داخل ذواتنا، المسرح هو أفضل وسيلة تكشف لنا عدونا، الكامن داخل نفوسنا، نعم انه المسرح يغوص في أعماق اعمالنا " (Williams, 1999)

المعادلة التي جعلت من فلسفة (اريان مينوشكين) تذهب باتجاه الوقوف عند اهم نقطة تنطلق منها القرارات المصيرية التي تتحكم بمصائر الأمم والشعوب، في تمريرها لوضع تصورات تضعها امام العامة مبشرة بالزوال والحتمية مالم تجابهها، ان مثل هذه الأفكار من وجهة نظر (مينوشكين) لابد من اغتيالها من خلال خطاب المسرح الذي يلزمنا بإعادة كل التصورات التي ابتدعتها السياسات، ولابد من العودة لتصورتنا البكر التي انبنت على السلام الداخلي والايمان بالأخر.

وفق هذه المرتكزات قدمت فرقة مسرح الشمس عروضها المسرحية التي يطالها الطابع الكرنفالي عبر مضمارها الذي فسح المجال في ان يروض كل التخندقات والتطرفات الدوغمائية في مجمل ميادين حياة الشعوب عبر جمع التناقضات في بوتقة واحدة والعمل على تفتيتها، اعتمدت الية مسرح الشمس في تشكيلها لبنى العروض المسرحية على البروفة المسرحية في تأسيس جماعي لمجموعة أفكار واحداث يقوم أعضاء الفرقة بتدوينها بشكل يومي ومن ثم جمعها ووضعها سيناريو اشبه بالنهائي لكنه قابل للتغيير في كل لحظة من لحظات التمرين حتى الوصول ليوم العرض الذي اعتاد ان يشهد مشاركة فاعلة للجماهير الحاضرة من خلال دمجها بصورة وأخرى في منظومة العرض التي كانت غالباً ما تتسم بفضاء مسرحي مفتوح يتناول كبرى القضايا الكونية الإنسانية والمجتمعية التي تناقش حياة الشعوب ولم تتوقف عند مجتمع دون اخر ، تناولت عروض مسرح الشمس في اهم تجاربها الثورة الفرنسية في عرض (1779) و عرض مسرحية (لندياد) الذي تناول القضية الهندية ابان التقسيم، إضافة الى عروض متعاقبة أمثال (ريتشارد الثاني) ومسرحية(ليه آتريد) . (Inez, 1996)

ثانيا: بيترشومان:

كما هو متعارف ان المسرح أداة لإيقاظ المجتمعات من هيمنة الأنظمة الديكتاتورية كان لمسرح الخبز والدمى الذي اسسه الأمريكي بيتر شومان في الولايات المتحدة الأمريكية اثراً كبيراً في ولادة مسرح تحريضي التصق بالمتفرج وانطلق منه وإليه فكانت تجارب بيتر شومان لها وقعها الخاص في ذوات المتفرجين عبر رسالته التي يقدمها في سفوح الجبال والأماكن العامة والشوارع حتى استطاعت ان تغير من النمط السائد للحكومات كونها تحمل رسائل تدعو للتغيير وإيقاف موجات الاستبداد التي تلاحق الشعوب المنكسرة إزاء الحروب والتقاطعات السياسية مما جعل مسرح الخبز والدمى تنبثق دلالته من اليوميات حيث الخبز غذاء الجسد والمسرح إذا الروح فمزج ما بين المفهومين بإشارتين الأولى تشير إلى سياسات التجويع والحصارات الاقتصادية التي تفرضها الحكومات الديكتاتورية والثانية لمصادرة وتهميش دور التثقيف من خلال المسارح والسينمات .

قدم بيتر شومان في مسرحه الخبز والدمى عروض حضرت فيها الدمى والأزياء والإكسسوارت والأشكال المبالغ فيها وتوظيف تقنيات تتلاعب بحجوم البشر فيما يتعلق بطول القامة وقصرها والعمل على إشراك الأشكال الحيوانية وبالتحديد القردة والخنازير التي كانت تشير دلالتها على الهيمنة والسلطة وهنا نجد شكل من اشكال (الكرنفال) التي تجلت في عروضه الشهيرة واهمها مسرحية صرخة شعب التي قدمها في فضاء مفتوح بعيداً عن الأطر الركحية التي تقيد من رؤية الإشتغال اذ كان يرى في ذلك الإبعاد عن العلبة إنطلاقة لتشكيل منظومة بصرية يقدم من خلالها رفضه للواقع وسط إشتغال يقترب من الصورة (الكرنفال) في أوج تجلياته . (Ebens, 2007)

إضافة إلى انه وظف النصوص الأدبية وقدمها بصيغ درامية تتماشى مع مفهوم (الكرنفال) منطلقاً من نقطة البدأ في التأسيس لرؤية مسرحية فعمد للتغيير المقصود في بنية النص وشخوصه بعد ان كان مؤلفها يكتبها بطريقة الأرقام بمعنى ممثل رقم واحد وممثل رقم اثنين فهو يزيح بقراءته هذه الطريقة ويستبدل الأرقام بأسماء الحيوانات كما فعل ذلك في مسرحية (لن يموت السلام) اذ استبدل أسماء الشخصيات

المكتوبة لبلاط السلطة بالأفاعي والثعالب فيما أشار لعامة الشعب بأسماء صريحة تمثلت بالثورات و الإحتجاجات الشعبية التي مارستها معظم البلدان طلباً للسلام والعيش الكريم . (Ali, 2020)

الدراسات السابقة:

بعد الاطلاع على بحوث ودراسات المسرح، لم يجد الباحث دراسة سابقة تخص العنوان الذي طرحه هذا البحث.

المؤشرات:

1- يتخذ الكرنفال شكلا متغيرا من ناحية التكوين الصوري للعرض المسرحي.
2- يشتبك الكرنفال مع الانظمة الايديولوجية (السياسية _ الدينية _ الاجتماعية) لتكوين نسق خطاب تحريضي في العرض المسرحي.
3- يستنطق العرض الكرنفالي توظيف المنظومة البصرية (السينوغرافية) المؤثثة في فضاء العرض المسرحي.
4- يعمل الكرنفال على امتصاص النص الادبي وتحويله الى سردية صورية.
5- يتنوع الاداء المسرحي في العرض الكرنفالي الى استخدام عملية (البناء والهدم) في تجسيد الدور المقدم.

الفصل الثالث: (إجراءات البحث)

أداة البحث: أعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الاطارالنظري كأداة لتحليل العينة.

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي منهجا لتحليل العينة.

عينة البحث: عطيل في المطبخ.

أسم العرض: عطيل في المطبخ

تأليف: وليم شكسبير اخراج: سامي عبد الحميد

ان التأسيس لفرضية المكان المسرحي يشترط حضور قرائن تتساوق مع الفضاء النصي وفق ثلاثية الاجترار والاستدعاء والاستنطاق, ما ان تواصل تلك القرائن فاعليتها وسط مخاض يشرعن لولادة مكان يحايث المكان البكر, او يتعداه بحسب ما تفرضه الرؤية الإشتغالية، عبر أشواط ذهنية تقطعها ذاتية المخيال لكي تصل جولة الحسم في ترويض الفضاء الذي اقترحه النص الادبي, هذا ما كان يختلج مخيلة سامي عبد الحميد حين عمد لتشكيل فضاء مسرحي (مطبخ) يحتمل لمجمل البنى التي ضمنها النص الشكسبيري وفق مفاهيمية كرنفالية ازاحت الشراسة العلامية من خلال الية توظيفية لمكان يستعيض به عن الميدان الشاهد والحامل لمجريات النص،(مطبخ) سامي عبد الحميد تكون وفق معمارية احتضنتها (كافتيريا) دائرة السينما والمسرح زاوجت ما بين الفرضيتين، ثمة دوال بصرية كشف عنها المكان)خزائن خشبية/ قدور/ اواني/ معالق/ وسكاكين/) فيما حلت دوال صورية أخرى كشفت عنها اطراف اللعبة المسرحية تمثلت(جاكيتات/ سراويل/ قبعات/مناديل/مآزر) وظفت بتنظيم اشاري يفصح عن دلالة المكان السياقية التي سرعان ما يتحول الى فضاء مفترض لـــ(نزال) يجري تتابعياً و

يحتكم لعدة مراحل، تبدأ من حيث تتمظهر بنية الشر التي تجسدت بداخل (ياغو) الذي يسعى وعبر (طبخته) المدسوسة ان يطيح بكبير الطباخين (عطيل) إشارة الى بنية التأمر. من خلال تلك المعطيات توالدت التصورات التي حملتها رؤية المخرج (سامي عبد الحميد) انطلاقاً من المكان (المطبخ) و عبر (طاولات الطعام / والخزائن الخشبية) ورمزية الألوان (الاسود/ الأبيض) وفق دلالة عبرت عن لوني (عطيل / ياغو) الذي سيكون شاهداً عن مجريات الثيمة المكانية الشكسبيرية التي غيبها مخرج العرض (سامي عبد الحميد) محاولاً ومن خلال الاكتشاف ان يتتبع بواطن الفكرة الام لمسرحية (عطيل) ليقدم قراءة مستحدثة عبر مختبرية تجريبية شكلت أولوياتها من خلال المكان الذي اخذ يكشف عن شواهده عبر مفردات من جوهر المكان(المطبخ) دون التعكز على اقحام السينوغرافيا بمفردات داعمة،

معالجة اخراجية ما بين سيمياء الكرنفال والبينة التراتبية الشكسبيرية.

انبثقت الرؤية الاخراجية من مجموعة وحدات فكرية حملتها مخيلة المخرج, سيما وانها تحتفظ بمخزون فكري ومعرفي ينم عن تجربة مسرحية مارست معظم اشكال التجريب المسرحي عبر قراءات متجددة للنصوص العالمية والعربية والمحلية , فحين استدعى المخرج (سامي عبد الحميد) نص مسرحية (عطيل) لم تكن رؤية أحادية بمعزل عن الرؤى والمعالجات التي وظفها في عروض (هاملت عربيا، بيت برنارد ألبا، أنتيجونا، في انتظار غودو، ، القرد كثيف الشعر) , فكانت امتداد لتلك الرؤى وسط متوالية اشتغاليه تنتظم وفق نسق تعوم فيه التناسخات التي تتمظهر تارة في اكتشافات الأمكنة وفرضياتها المفتوحة على فضاءات النص، وتارة أخرى نجدها في الخطوط العامة لشخوص النصوص العالمية، فتلك المتواليات ارتقت بخطاب العرض كرنفالياً، الذي فضل ان يجتزأ الثيمة الأكبر (المؤامرة) المتمثلة بـــــــ(ياغو) وبدورها توالدت الثيم الأخرى معلنة عن شبكة العلاقات العلامية التي شكلتها السينوغرافيا عبر دلالات واشارات أعلنت عن تضادات من خلال اللونين (اسود/ ابيض) على مستوى سطح المكان(المطبخ) وعبر مجموع مكونات (الطبخة) التي هي الأخرى اخذت تحمل قصدية دلالة اللون في إشارة لبنية (المؤامرة) وبنية (الخيانة) المدعاة، كل هذه التحولات كانت وليدة فرضية نص العرض التي اقترحتها الروية الاخراجية في محاولة تناغم الرؤية التي يضمنها النص الادبي (الشكسبيري) الذي يتسم بالهيمنة الحوارية و سيادة المكان وانفتاحه الكرنفالي الذي غادر من خلاله العلبة الى فضاء الصالة وهذا ما يتوائم مع العروض ذات الطابع الكرنفالي في صياغة الثيم التي تنطوي تحته المشاهد بفصولها المتعددة , استطاع مخرج العرض (سامي عبد الحميد) ان يتخطى ذلك الشكل المهيمن دون المساس بمضمون الفكرة الأساسية، التي تدور احداثها ما بين شخوص تفاوتت ادوراهم ما بين عطيل جنرال في الجيش, ديدمونة زوجة عطيل،ابنة برابانتيو. ياغو حامل راية عطيل، كاسيو كابتن عطيل المخلص. إميليا زوجة ياغو وخادمة ديدمونة، برابانتيو سيناتور البندقية ووالد، ديدمونة رودريجو يقع في حب ديزدمونا)

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1161
Azhar Wasi Hassan, Suha Taha Salem: The carnival directorial image and its representations in the contemporary Iraqi theatrical show. (Othello in the kitchen) An example.
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

ادائية التمثيل والحضور العلامي المكثف:

استمدت منطقة الأداء التمثيلي حيوتها من الفضاء المكاني المفترض , الذي اخذ على عاتقه حمل دلالة اللونين (الاسود/الأبيض) وتدعيم تلك الدلالة بالمفردات السينوغرافية الأخرى ، في إحالة الى لون بشرة (عطيل) حين اقدم مخرج العرض على منح (عطيل) دور كبير الطباخين و (ديدمونة) دور نادلة , محاولة لجعل الفعل الدرامي يجري في خطوط متوازية تتعاطى في اشتراكية المكان وسط الاحاطة بالبنية الكبرى لنسق النص الأصلي، الممثل (فيصل جواد/عطيل) الجنرال الأسبق والـ (شيف) الاني، تمكن و من خلال تلك المعالجة الدرامية للشخصية البطل ان يستدعي سلوك (عطيل) الجنرال وسط سيميائية اتخذت من الازاحة الدلالية للشخصية الاصلية واستعاضتها ببطل (شيف) يشرف ويدير (مطبخ) وبذات الدوافع التي ضمنها النص الأصلي , بتداعيات افترضتها سيميائية العنوان(عطيل في المطبخ) , حاملاً لكم من العلامات السياقية (المطبخية) التي حفزت عند المتلقي ومن خلال دلالتها السياقية , الوظيفة الحياتية لتلك العلامات , لكن اشارية الرؤية الاخراجية والتوظيف الاشتغالي لتلك العلامات كان تمهيد للولوج في ثيمة الصراع المستترة خلف تلك العلامات،(قبعة الرأس، ازار الجاكيت) حملت دلالة العلامات الشارحة لشخصية البطل، سرعان ما تتحد تلك العلامات الشارحة لتشكل علامات مركبة توحي بما تختلجه شخصية البطل التي بدورها تحمل كل تلك العلامات في محاولة لبناء الفعل التمثيلي الذي يسير بخطى درامية متأنية تتعاطى مع باقي الشخصيات وفق الشبكة العلائقية التي ضمنها نص العرض من خلال سيميائية المكان (المطبخ) وهو مكان مغلق يوحي سيميائيا بأن هناك مجموعة من القيود تشكلت ببنية دلالية ظاهرها (مطبخ) وباطنها سيل من المكائد والدسائس والمؤمرات، بما تفصح عنه الية اشتغال منظومة الكرنفال في استهدافها للتابوهات عبر تحريك الساكن والمسكوت عنه كما هو واضح الكم البثي لمختلف الاداءات التي اختبأت في بنية نص العرض .

الفصل الرابع: النتائج

1- أتخذ الكرنفال شكلا متغيرا من خلال تشكيل صورا اتسمت بتعددية مشهدية وفق توظيفه عناصر تشكيلية من ناحية (اللون، الاكسسوارات، المفردات الديكورية).

2- اشتبك العرض الكرنفالي مع مجمل التابوهات الأيديولوجية، بغية تحقيق خطاب كوني يهاجم الممارسات الراديكالية، لبلورة خطاب ثقافي (بصري / صوتي).

3- تماهى العرض المسرحي مع المنظومة السينوغرافية، من خلال تحيد الطراز الشكسبيري المتداول متخذا من التجريب طرح كايوسي لتمرير رمزية المكان.

4- عمل الكرنفال على تشظي النص المكتوب وتحويله الى علامات صورية تحمل طابعا (سيميائيا)، من خلال عصرنة التاريخ النصي الشكبيري وجعله دالا معاصرا للحقبة الزمنية التي طرحها العرض.

الاستنتاجات

1-توظيف العناصر التشكيلية وفق تضادية عمدت اليها الرؤية الاخراجية انتجت شكلاً مسرحياً كرنفالياً.

2.محاكمة الأفكار بتعدد سلطويتها منح العرض بعداً تجريبياً مغايراً لمفهوم الثيمة الشكسبيرية.

3.اقتياد الشكل للمضمون بعملية معاكسة جعل العرض دينامياً يعمل وفق منظومة متجانسة.

Conclusions

1- Employing the plastic elements according to the opposition intended by the directorial vision, produced a carnival theatrical form.

2- Trying ideas with their multiple powers gave the show an experimental dimension that is different from the concept of the Shakespearean theme.

-3The form imitates the content in an opposite process, making the presentation dynamic and working according to a homogeneous system.

References

1. Abdul Hamid, S. (2009). *Discoveries of playwrights in the twentieth century* (Vol. the first). Baghdad: Hana Art House.
2. Ali, A. (2020). Street theater and direct dialogue between the audience and the show. *Arab Magazine*, p. 17.
3. Dawood, M. M. (1980). *Encyclopedic dictionary of expression and terminology.* alqahira, Egyptian: Egyptian Renaissance House.
4. Dawood, M. M. (1980). *Encyclopedic dictionary of expression and terminology in the Arabic language.* alqahira, Egyptian : Egyptian Renaissance House.
5. Ebens, J. R. (2007). *experimental theatre* (Vol. 1). (I. N. Jaber, Trans.) Baghdad, iraq: Al Mamoon House.
6. Inez, C. (1996). *Avant-garde theater* (Vol. 1). (S. Fikry, Trans.) alqahira, Egypt: Languages and translation center.
7. Khashba, D. (2007). *The most famous theatrical doctrines* (Vol. 1). alqahirah, Egypt: The Egyptian Lebanese House.
8. Storey, J. (2017). *Carnival in popular culture* (Vol. The first). (K. Hamed, Trans.) Baghdad, iraq: Medium Publications.
9. Terry, E. (2019). *Humor philosophy* (Vol. The first). (H. Majid, Trans.) Beirut, Lebanon: The Arab House of Science.
10. Williams, D. (1999). (A. H. Rabat, Trans.) alqahira, Egypt: Arts Academy/ Publications Unit.

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1377

Stereotyping and its manifestations in the theater of Eugene Ionesco

Aseel Abdel-Khaleq [a1]

[a] *College of Fine Arts/ University of Babylon/ Iraq*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 7 February 2024
Received in revised form 27 February 2024
Accepted 11 March 2024
Published 15 June 2024

Keywords:
Manifestations
Stereotyping
theater of the absurd

ABSTRACT

There is a class or group of people who share characteristics, methods, and methods of a type or style, even if they differ from each other in their divisions with these characteristics, that is, a template and model that defines certain images and things. The current research is divided into three chapters. The first chapter deals with the research problem, which is represented by the following question: " What are the manifestations of stereotyping in the theater (Eugène Ionesco), then the importance of research and the need for it as it benefits scholars and workers in the field of theater, and then the goal of the research (learn about planning and its manifestations in the theater (Eugène Ionesco), and then the temporal limits of the period (1950-1955) And spatial (Romania) and objectivity, a study of stereotyping and its manifestations in the theater of Eugene Ionesco. The second chapter contained the theoretical framework and included three topics. The first topic was concerned with stereotyping conceptually, while the second topic was stereotyping socially. The third topic dealt with the features of stereotyping in the theatrical text. The third chapter was represented by research procedures and included society. The research included (8) theatrical texts, and then the research sample was chosen intentionally (the bald singer, the new tenant). The research relied on the descriptive approach in the analytical method, and the research concluded with the fourth chapter, including the results, conclusions, and a list of sources.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: aseel1973khaleq@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1377
Aseel Abdel-Khaleq: Stereotyping and its manifestations in the theater of Eugene Ionesco.
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التنميط وتجلياته في مسرح يوجين يونسكو

أ.م.د اسيل عبد الخالق [1]

الملخص:

هنالك صنف أو فئة من الناس يشتركون في صفات وطرق وأساليب من النوع أو الطراز وإن اختلفوا بعضهم عن بعض في درجة اشتراكهم في هذه الصفات، أيّ في قالب وأنموذج يحدد صور وأشياء معينة، ضم البحث الحالي ثلاثة فصول: عرض الفصل الاول مشكلة البحث التي تمثلت بالتساؤل الآتي" :ما هي تجليات التنميط في مسرح (يوجين يونسكو) ثم أهمية البحث والحاجة إليه كونه يفيد الدارسين والعاملين في مجال المسرح، ومن ثم هدف البحث)التعرف على التخطيط وتجلياته في مسرح (يوجين يونسكو) ومن ثم الحدود الزمانية من المدة (1955-1950)والمكانية (رومانيا) والموضوعية دراسة التنميط وتجلياته في مسرح يوجين يونسكو، واحتوى الفصل الثاني على الاطار النظري وتضمن ثلاثة مباحث : جاء المبحث الأول ليهتم بالتنميط مفاهيميا، أما المبحث الثاني فعنيَ التنميط اجتماعيا، وعرض المبحث الثالث ملامح التنميط في النص المسرحي، وجاء الفصل الثالث متمثلا باجراءات البحث وشمل مجتمع البحث الذي تضمن (8)نصاً مسرحيا ومن ثم عينة البحث وتم اختيارها بالطريقة القصدية وهما : (المغنية الصلعاء، المستأجر الجديد)، واعتمد البحث على المنهج الوصفي والأسلوب التحليلي واختتم البحث بالفصل الرابع الذي جاء متضمنا النتائج والاستنتاجات وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: التجليات، التنميط، مسرح اللامعقول.

الفصل الاول: الاطار المنهجي

أولا : مشكلة البحث:

إن هيمنة العالم الاصطناعي أو المصطنع على الإنسان الذي تحول من أفراد متمايزين ومختلفين لكل منهم شخصيته وسماته إلى انماط متشابهة منمطة مكررة، ليست لهم شخصيات وإنّما لهم ملامح نفسية وفكرية متشابهة ومكررة فيختارون الأشياء نفسها ويسلكون طريقة واحدة لا يفكرون، وإنّما أفكارهم هي ردود أفعال تلبية لأوامر لا يعرفون مصدرها، كالدمى ذات الخيوط في مسرح العرائس، ومن ثمَ صار الانسان مشابها الآخر وكأنه نسخة عنه، وهذا ما حمل البحث الحالي على دراسة التنميط وتجلياته في مسرح يوجين يونكسو بوصفه ظاهرة شكلت مشكلة وقد حددتها الباحثة عبر التساؤل الآتي:

ما هي تجليات التنميط في مسرح يوجين يونكسو؟

ثانيا: أهمية البحث والحاجة إليه:

1. تركزت أهمية البحث الحالي في كونه يبحث في دراسة التنميط منهجيا واجتماعيا في مسرح يوجين يونسكو

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل/ العراق

2. يفيد الباحثين والدارسين في معاهدوكليات الفنون الجميلة والمشتغلين في مجال الفن المسرحي في التعرف على موضوع (التنميط)وتجلياته في مسرح يوجين يونسكو.

ثالثا: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى: تعرف التنميط وتجلياته في مسرح يوجين يونكسو

رابعا: حدود البحث:

1- الحد الزماني(1950-1955) :

2- الحد المكاني:رومانيا

3- الحد الموضوعي: دراسة موضوعة التنميط وتجلياته في مسرح يوجين يونكسو)المغنية الصلعاء (أنموذجاً.

خامساً: تحديد المصطلحات:

اولا: التنميط

1- لغة:

نمط الشيء جعله على النوع نفسه أو الأسلوب، نمط مصنوعات /بضاعة يفضل عمل العمال في المصنع نمطه) :مفردة :(أنماط ونماط نوع من البسط فرشت الدار بالأنماط الموشاة.(Ahmed, 2008)

ونمط) :النمط (بفتحتين الجماعة من الناس أمرهم واحد وفي الحديث خير هذه الامة النمط الأوسط يلحق بهم التالي ويرجع إليهم الغالي (Zain, 1957)

2- اصطلاحاً:

اختيار شكل أو استعمال أو مصطلح لغوي دون غيره من الاشكال أو الاستعمالات أو المصطلحات السائدة في ميدان معين وذلك بااعتماد مقاييس تغيير شرط كفاية، نظرا إلى أنّ شرط اللزوم متوفر في طرق الوضع والمناهج المعينة.(Mahmoud, 1955)

ويعرف بأنه: حكم قيمته سلبيا أو إيجابيا بالغ البساطة والتقييم يقترن بفئة من الناس توصية، ديانة، جنس، جماعة معينة ..الخ (متجاهلاً الفروق الفردية بين أعضاء تلك الفئة ويصعب تغييره في معظم الأحيان. ,John) (1968

وكذلك التنميط "رأي ثابت ذو طبيعة تقييمية وتعميمية يشير إلى فئة من الناس)سكان محليين أو عنصر أو جماعة معينة... إلخ (الذين يجدهم متشابهين ضمن اعتبار معين" (Duijker, 1961)

ثانيا: التجليات:

1- التجلي لغة:

الوضوح والكشف والتهور وجلا الامر جلاءًووضح، جلاء السيف والفضة والمرآة ونحوها كشف صدأها واجلا عنه.(Muhammad, 2008)

وعرف أيضا:وردت لفظة التجلي من جاد الأمر وجلا وجلى عنه كشفه ومن تجلى يتجلى جلي واضح وجلا لي هذا الامر إنّي أوضحه والجلاء الأمر البين الواضح نحو قوله)والنهار إذا تجلى (سورة الليل /الآية 2)

2- اصطلاحاً:

التجلي فكرة محورية في التصوف الاسلامي وهي تتجاوز الإنسان إلى الله الذي يتجلى في الوجود، ويتمثل خلق الأشياء وإنشاء الموجودات وتجلياتها، وظهور الحق في صور الكثرة الوجودية التي هي العالم ويتم ذلك على سبيل التدرج في مراتب الوجود، تتحقق كل منها عندما يتجلى الواحد الحق فيها أو عندما تسعها الرحمة الالهية.

ويعرف التجلي بأنه: تضافر عوامل بشرية وغير بشرية عدّة في الافصاح عن رؤية خاصة أو عن حقيقة غير مألوفة(.(Hamad, 1996)

ويعرف أيضا: ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب وإنّما جمع الغيوب بوصفها تعدد موارد التجلي كما بين في كتب السلوك.(Abd Al-Nabi, 1975)

ج- التنميط مسرحيا:

جملة النماذج الملاحقة والصفات المتماثلة التي يمكن تصنيف موضوعاتها داخل النص المسرحي تتميز كل منها بصفة معينة تميزها عن غيرها.

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول: التنميط مفاهيميا: إنَّ بنية الحضارة الحديثة المنمطة أدت الى تزايد إحساس الإنسان بأنه لا يملك من امره شيئا وان الواقع لا معنى له وانه يعيش في عالم ليس من صفة وان التقدم يؤدي إلى فقدان الحرية وإلى الاغتراب والتسليع يؤدي إلى التسلع ، وإلا سوف يختفي الانسان ليحل محل المواطن العام ثم البيروقراطي ثم الرقم المجرد، والنمطية تظهر في المناطق الفنية المتقدمة، اكتمال تنميطية وإلغاء خصوصية وتفاصيل سلوكياته وعاداته، ومن ثمَ عملت النمطية التي ولدت نتيجة المجتمعات التكنولوجية الحديثة التي عملت على زيادة القدرة الانتاجية مما يؤدي إلى جعله شيئا من الأشياء .(Abdul Wahab, 2002) إن التنميط يؤدي الى تنميط اسلوب الحياة العامة والخاصة فيقضي الانسان حياته في سلسلة محكومة من روتين يومي منظم بمواعيد دقيقة متتالية معروفة مسبقا (نوم- انتقال- عملي آلي- وقت فراغ)

تم تنميط حياة الانسان نفسها، فالموضة مثلا تؤدي إلى إنّ الناس كافة يغيرون طراز ملابسهم من عام إلى عام بحسب ما يصدر لهم من أوامر من باريس او غيرها من العواصم ويسلع الناس للإذعان وكأنهم يذعنون لاحد قوانين الطبيعة والمادة فإن قال مصمم الازياء إنَّ الموضة هذا العام هي الطويل قام الجمع بتطويل ملابسهم، وإن قالو قصير سلع الجميع بالتقصير، ويذهب علماء الاجتماع إلى أنَّ عمليات التنميط ليست مقصورة على عالم الأشياء الظاهريّة ، بل امتد ليشمل عالم الإنسان الداخلي، إذ تم تنميط أحلام الإنسان ورغباته وتطلعاته ورؤيته لنفسه انماط سلوكه وتحت المساواة بين البشر والتوسعة بينهم من الداخل والخارج.

إن مؤسسات المجتمع مؤسسات ضخمة متشابكة أيّ إنَّ أداة المجتمع تتم عن طريق نماذج بيروقراطية لا تكترث بخصوصيات الافراد وسماتهم المتبعة ومن ثم تحاول إعادة صياغة الإنسان بحسب مواصفات عامة فقط وابعاده ذات الصلة بالخصوصية التي تعوق الأداة .

اسباب تنميط الواقع الانساني:

1. طبيعة ظهور الانتاج الصناعي لا تسمح بالتنويع
2. ايقاع الحياة السريع الآلي من العصر الحديث
3. تآكل المؤسسات الوسيطة الذي أدى تفاقم النمطية. فالاسرة تحمي الفرد من تغلغل عوامل التنميط في حياته الخاصة ووجدانه وهي تزيد الفرد بترتيبة اجتماعية مفعمة بالحميمية، ايقاعها يقف وايقاعه أو يمكن ضبطه ليقف والايقاع المناسب له ليكتشف ابعاده الداخلية.
4. قيام شركات التسويق والاعلام في عملية التنميط إذ ألقت في روع الناس إنّ أنماط السلوك النمطية هي الأنماط الطبيعية.
5. من أهم أسباب التنميط ظهور الدولة العلمانية المركزية التي لا تتعامل إلّا مع وحدات إدارية ضخمة وتحاول ترشيد الواقع الاجتماعي والإنساني حتى يمكنها التحكم فيه وتوجهه وتوظيفه لصالحها، أيّ هو سلسلة وعملية الترشيد هذه في جوهرها (عملية تنميط) حولت العلمانية جميع القيم الإنسانية والاخلاقية وكل ما هو ثابت إلى عبودية مستهلكة عن طريق السعي وراء كل ما هو مادي لتظهر (النمطية) التي تحاول السيطرة على العالم وتنميطه، إذ تجعل الإنسان ولاسيما في المجمعات الغربية شخصاً معولماً. (Barakat, 2009)

البيروقراطيات الحديثة تنميط الواقع البشري وتحويل المجتمع إلى آلة ضخمة تقرر لكل فرد وظيفة ومكانته ومن ثم تحدد رغباته وأحلامه.

ترى الباحثة إنَّ التنميط يعني إلصاق وتعميم مجموعة من الصفات والأوصاف المنفردة على عينة أو فئة من الاشخاص عن طريق تركيز وسائل الاعلام على هذه الصفات والمبالغة فيها وتكرارها وتوضيحها وترسيخها حتى تتلاشى أيّ جوانب إيجابية لتلك الفئة أو البنية، ومن ثم فإنّ التنميط في أسلوب الحياة العامة والخاصة ليقضي الإنسان حياته في سلسلة محكومة من روتين يومي منظم (نوم- اشغال- عمل- وقت فراغ ... الخ).

المبحث الثاني: التنميط اجتماعيا:

إنَّ تنميط الظواهر والاحداث الاجتماعية شغل حيزاً مهماً من المجتمعات القديمة والحديثة والمعاصرة. وهنالك عدد من الفلاسفة الذين عرضوا هذا المفهوم منهم.

أولاً: كارل ماركس:

ينمط (ماركس) المجتمعات البشرية في خمس مراحل أساسية منها: المشاعية، البوذية، الاقطاعية، الرأسمالية، الاشتراكية (ويعتمد التنميط على افتراض إنَّ المجتمعات البشرية قد مر بمراحل متلاحقة تتصف كل منها بطريقة معينة تقوم على تركيب طبقي يشتمل على طبقة حاكمة وطبقة محكومة ، وقد بنى ماركس افتراضاته عن طريق دراساته المستفيضة للموقع الرأسمالي الصناعي ورصد المساؤى التي افرزتها الثورة الصناعية في أوربا، فقد ربط بين تراكم الربح ورأس المال في المرحلة الاقطاعية ونشوء بروجاً زراعية وصناعية حملت لواء التغيير والتقدم في مرحلة الاقطاع .(Muhammad, 1997)

وقد كان (ماركس) يرى إنَّ مرحلة الاقطاع تولدت في مرحلة سابقة لها هي مرحلة الرق والعبودية وتلك تولدت من مرحلة سابقة أيضاً وهي مرحلة المشاعية الاولى التي كان الانتاج منها متاحا للجميع وبالتالي فأن الملكية لوسائل الانتاج فكانت ملكية عامة، من هنا ربط (ماركس) إنَّ كل مرحلة تشكل حلقة تربط ما بين مرحلة سابقة ومرحلة تالية، فالنظام الاقطاعي هو حلقة أساسية بين نظام الرق والعبودية وبين نظام الرأسمالي لكن شكل النظام الاقطاعي ومضمونه والعناصر الأساسية المكونة له تختلف من مجتمع إلى آخر، تتصف كل مرحلة بنظام انتاجي معين وتقوم على تركيب طبقي يضم طبقة مالكة مستقلة وطبقة غير مالكة ومستقلة، فنمط الانتاج في الحياة المادية يقرر شكل وسمات الحياة الاجتماعية والسياسية والروحية، والطبقة هي قوة المجتمع المادية السائدة وتشكل القوة الفكرية السائدة والطبقة الحاكمة هي التي تصنع القانون وليس المثل السائدة أكثر من التعبير المثالي عن العلاقات المادية.

فالطبقة الحاكمة هم مفكرون منمطين إنتاج وتوزيع الأفكار أمّا أفراد الشعب منهم يعانون من الوعي الخاطئ التي تمتلك وسائل الانتاج المادي تحت تصرفها هي التي تسيطر على وسائل الضبط الاجتماعي.

من خلال ما تقدم ترى الباحثة إنَّ (ماركس) يوزع العامل الحاسم في تطور المجتمع يكمن في التحولات التي تتم في قوى الانتاج وعلاقاته أيّ بالتحولات التي تتم في نطاق البنية التحتية التي تنعكس آثارها على مستويات البنية الفوقية.

ثانيا: هربرت ماركوز:

يرى (ماركوز) نتيجة النتاج المجتمعي الحديث ظهر الانسان ذو البعد الواحد يسيطر عليه العقل الاداتي والعقلانية التكنولوجية راكضاً وراء المادة نتيجة هيمنة الرأسمالية للمادة والتقدم العلمي الذي أثمر مفاهيم عدّة منها الترشيد كوسيلة النشوء و(التنميط) وليدة تلك المجتمعات الاستهلاكية هيمنة الرأسمالية.

ويرى (ماركوز) إنَّ الديباجات الفردية التي تستخدمها الاعلانات قناع ماكر يخبئ عملية فرض الانماط الاستهلاكية الجمعية التي توحي للمستهلك بأن يقلد الآخرين وإنَّ يتبع الموضات وآخر الصيحات. فكأن الفردية قناع لعملية ترشيد كاملة لباطن الانسان " إنسان ذو البعد الواحد "إنسان منمط مضمر في سلم السلع ومنقاد لها يعتقد أنّه يمارس حريته وفرديته ولكنه فقد مقدرته على التجاوز وعلى نقد المجتمع

ذهب (ماركوز) إلى أنَّ التقدم يؤدي إلى قولبة الإنسان المعاصر الذي عمل على الإنسان من جانب مؤسسات وتنظيمات تقوم بتنشيط الحياة، ومن ثمَ تنميطية من صفات محددة تجرده منه حريته وشخصيته.

ثالثا :دوركايم

يظهر مفهوم (التنميط) لديه عندما قسم المجتمعات الإنسانية بحسب نوع ودرجة تماسكها الاجتماعي، فهو يرى أنَّ نوع التماسك الاجتماعي يرتبط بدرجة تحولها من مجتمعات بسيطة إلى مجتمعات معقدة ومن مجتمعات بداية إلى مجتمعات متحضرة، والافراد من المجتمعات البدائية يشربون قيم الجماعة ويتمسكون بها فتذوب شخصية الفرد في شخصية الجماعة ويغذو الفرد والجماعة في وحدة متماثلة يعبر الفرد عن نفسه بلفظ نحن مشيراً إلى تفاعله مع الجماعة وإلى تعريف نفسه يقيمها ومثلها العليا ويكون تعبيراً

عن قيم الجماعةردود افعال آلية لا يفكر فيهالأن معايير الجماعة هي التي تؤثر في سلوك الفردوالبيئةوإن الأفراد لايمكن لهم أن يغيروا من وضعهم الاجتماعي شيئا بوصفه موروثا في المجتمع.(Jean, 1989)

يظهر اسلوب التنميط عند (دوركايم) بشكل منسق بتحديد النماذج الاجتماعية إذ يجري تحديد النماذج على أساس أبسط العناصروهذه هي الخاصة بتجديد النماذج الاجتماعية تشتق من بعضها أيّ من الأبسط إلى الأعقد، محدداً لستة نماذج تندرج فيها المجتمعات من حالتها السبطية إلى المعقدة. ومن تلك النماذج الآتي :

1. الأنموذج ألاول: الزمرةوهي الطائفة التي لا تحتوي على طائفة أقل منها تركيباًولكنها تنحل مباشرة إلى افراد عدة، يوجدوا بعض إلى بعض.(Emile, 1950)
2. الأنموذج الثاني : العشيرة: أكبر حجما من الزمرةوهي تكرار لها.
3. الأنموذج الثالث: القبيلة وتتألف من تكرار عشائر منفصلة عن بعضها وهذا التكرار المنفصل للعشائر يؤلف أنموذج القبيلة التي تؤلف وحدة أورابطة بين عشائرها.
4. الانموذج الرابع: الاتجاه القبلي اي عدة قبائل تؤلف الجماعة أكبر ذات أنموذج أعقد من أنموذج القبيلة.
5. الانموذج الخامس: المجتمعات المتعددة الاجزاء المزدوجة التركيب ينشأ من اجتماع سكان مناطق عدة تضم كل منطقة قبائل عدة أو عشائر عدة
6. الأنموذج السادس: المجتمعات المعقدةوينشأ من اتحاد مجتمعات مختلفة في النوعوالدرجة التي تشغلها من سلم النماذج الاجتماعيةويؤدي اتحاد ما الى خلق نوع اجتماعي جديد.

رابعا: جورج قورفيتش:

يرى إن بناء النمطيات الاجتماعية على أساس عامل واحد مسيطر يسرف في تبسيط الواقع، ويضمر هذا الاتجاه معنى تطورياً نمائيا والنمطية لها سمة تحليلية تنتج له تجاوز التغير لادراك الحالات المتفرقة ادراكا افضل. ونبه الى ضرورة ان يبدأ التنميط بملاحظة الظواهر الاجتماعية، فالنمطية تكون شاملة جميع مستويات الظاهرة الاجتماعية ويصنف المجتمعات الانسانية الى عدة تصنيفات منها تمثلت بالآتي:

1. حكومات الوحي الديني
2. مجتمعات البطركرية ذات اقطاعات صغيرة
3. المجتمعات الاقطاعية
4. المدنوالدول
5. المجتمعات الشاملة التي نشأت عنها الرأسمالية
6. المجتمعات الشاملة الديمقراطية
7. المجتمع الفاشي
8. المجتمع التوجيهي

خامسا: جاك كيني

يعتمد على تصور نمطين متباعدين بينهما درجات وصلات في متوسطه تصل بين هذين القطبين، فالسلوك المنحرف بقابلية السلوك السوي، وذاك تبنى النمطية بالسعي إلى استعمال القياس الكمي والاحصاءات المتصلة بوقائع الفعل الاجتماعي لتقدير الظاهرة المدروسة وتحديد درجة الانحراف عن الحدود المثالية السوية ويتم رصد فعل ما استنادا إلى قرية أو بعده عن أحد القطبين المتتاليين أكبر قدر فجاء بما يسمى (الانماط المبنية) الذي يقوم بأدخال نظام على معطيات التجربة بشكل يتيح المقارنة بين الحالات المختلفة)الأنماط المبنية (نسق لا توجد خصائصه في التجربة دفعة واحدة، بل إن الباحث نفسه هو الذي يرصدها ويستحصلها من أجل ان يفهم الواقع الاختياري فهما افضل ويقلب في هذا المسعى أن يرتب العالم السمات المميزة في شكل متغيرات مستقطبة، أيّ أن يكون لها طرفان متقابلان ومتضادان، إذ يتم جمع السمات المأخوذة من الواقع وتميز حدين متناقضين وعلى هذا النحو يكون النمط المبنى حلا وسطا يتصل بالنمط الاختياري.

من خلال ما تقدم ترى الباحثة ان التنميط جعل الإنسان أو الشخصية معولم أيّ رقما اكتمل تنميطه، ومن ثم ألغيت خصوصية وشخصية وأصبحت منحلة داخل اطر خاصة من ضمن المجموعة اي اصبح شبيه بالسلعة والشيء يباع ويشترى في الوقت نفسه تشترى ودون العودة إلى صاحب الشخصية المعروضة للبيع بكلياتها وجزئياتها، ومن ثم رأى علماء الاجتماع ان عمليات التنميط ليست معتادة على عالم الإنسان الظاهري بل امتد ليشمل عالم الانسان الباطني إذ تم تنميط أحلامه ورغباته وتطلعاته وفرديته .

المبحث الثالث: ملامح التنميط في النص المسرحي:

الشخصية النمطية هي تلك الشخصية التي لها صفات محددة يتكرر ظهورها في مسرحيات مختلفة وخصوصا في الكوميديا، هنالك شخصيات نمطية مثل العشاق الشباب والخدم المضحكون والشيوخ الحمقى وشخصيات نمطية مثل الكابتن الاسباني المتوهج والجبان في آن واحد والمتحذلق الغبي والعاشق العجوز لزوجة شابة، وهنالك أهمية أخرى لتلك الشخصيات في الدراما الجادة كما في مسرح انكلترا إذ ظهرت شخصيات نمطية ومثال ذلك الشخصيات المضحكة والمخادعة والازواج الظرفاء والقرويين المرتبكين، زيادة على ميلوداما القرن التاسع عشر تميزت بتقديم شخصيات نمطية لما لأبطال النبلاء والعنراوات المضطهدات والاشرار الارستقراطيين والبحارة الاقوياء البنية.

هنالك عدد من الكتاب المسرحيين القدماء يجسدون التنميط في مسرحياته عن طريق أنماط معينة تساعدهم في سير الاحداث قد تكون منها أنماط كوميدية تساعدهم في بث المرح من مثل (ارستوفانيس) الذي عرض شخصيات العبيد والخدم الظرفاء ولا سيما بتعليقاتهم على أفعال سادتهم وصور في مسرحياته ومنها مسرحية الضفادع شخصيات نمطية تمثلت بشخصية العبيد الذكي الماهر وصاحبة المطعم الغاضبة وحارس البوابة الشرس والخدم كما جاءت بشخصيات (كسانيشاس بلاثوني واياكوس) وهي شخصيات تقليدية بسيطة مألوفة، وهنالك شخصية (هيراكليس) شخصية كوميدية تقليدية

كسانيساس: هل لي ان اطلق يا سيدي واحدة من النكات القديمة التي لا يملك المشاهدون الا ان يقهقهو عند سماعه

ديونوسوس: لا بأس كما تشاء ماعدا نكتة انني مرهق جدا اياك وهذه النكتة اذ انها مستفزة للغاية

شخصية (كسانيساس) جسدها ارستوفانيس بخفة عبد ذكي بلا مبادئ انتهازي ومخلص لسيده كل الاخلاص بصبر ويتحمل اهاناته ولا يعصاه مهما كان الشخص الذي سيدفعه اما اياكوس وبلاتاني وصاحبة المطعم كلها شخصيات نمطية بسيطة ومألوفة أيّ لجأ إلى الانماط لبث الفكاهة بحركات كبيرة وهنالك شخصية الخادمة التي هي احدى تابعات الربة برسينوتي تمثلت بالحوار الآتي:

خادمة: تقدم يا عزيزي هيراكليس تقدم من هنا عندما علمت الربة انك آت الى هنا على الفور خبزت ارغفة من الخبز واشعلت النار تحت آينيفين. (Aristophanes, 2012)

أما (صوفيا تردوفيل) في نصها (الآلة البشرية) المسرحية تعبيرية المذهب تمثل طبيعة الدرب الذي يسلكه الانسان ووعيه هو واطياف تترافق بدلا من الافكار المنطقية المعقولة أيّ إنَّ لها أسلوبها الخاص وشخصياتها تجريدية لا اسماء لها، شخصيات تمثل فئه او فكرة معينة كما يكون مستر (صفر) اي شخصيات نمطية وهو غير واقعي أيّ الشخصيات كلها تجريدية فناة، عاملة التلفون، كاتبة، الرّال كاتب محفوظات، رجل، شاب صبي، الخ.. جمعها نمطية تجريدية لا اسم لها. (Sophie, 1958)

حددت (صوفي) في هذه المسرحية صورة العوامل التي تتحكم في حياة فتاة عادية فتاة من عامة الشعب، هذه الفتاة لا اسم لها منمطة الاسم وانما هي مجرد فتاة، تعرض لنا حياة الفتاة وتصرفاتها الظاهرة المنطوية على نفسها، لم يتقدم لزواجها احد الارئيسها مدير الشركة التي تعمل فيها وهي لا تحبه فتضطر الى الزواج منه ظنا منها ان ذلك يكفل لها تلبية غذاء الجسد من ناحية وان تعول امها من ناحية اخرى، ولكن ظنها يخيب فلا تشعر بسعادة في حياتها الزوجية بل بالتعاسة وتجد سعادتها في حب محرم حب بالنفس والجسد، الفتاة عادية وديعة وهي (نمط) ولكن الظروف والبيئة وسير الحوادث تجعل منها حركة ترتكب جريمة قتل زوجها لتنساق الى حتفها.

جاء هذا النص (بالالية) التي هي من خصائص المجتمع الصناعي المتحضر والحياة الروتينية المتمثلة بحياة الفتاة ومشكلة (الجنس) والفقر اي جاءت احتجاجا على مادية المجتمع والقيمة المنمطة وما يفعله بالفرد والمسير في تلك الحياة الروتينية.

التنميط في الشخصيات المسرحية جاء بالحوار الآتي:

كاتبة الاخزال: مسترج

عاملة التلفون: انه يصرخ في طلبك

كاتبة المحفوظات: دائما تفعل هذا بشعرها.

كاتبة الحسابات: لها ذوق خشن

نرى في هذا النص إنّ الكاتبة عملت على تنميط وتجريد جميع الشخصيات من أسمائها التقليدية وهي سمة من سمات الحياة المتحضرة أو الحياة الروتينية.

أما الكاتب المصري (فريد فرج) في نصه (حلاق بغداد) فقد وصف شخصية نمطية وهي شخصية الفضولي الذي يهتم بمعرفة كل صغيرة وكبيرة عن الاشخاص الذين يتصل بهم وكثيراً ما يحاول الوصول لاخبارهم ويدس أنفه في أمورهم من دون أن يسمحوا له بذلك وهو شخصية أبو الفضول فقد تأثر في الفعل

الأول بقصة حلاق بغداد بألف ليلة وليلة وبأحداث مسرحية حلاق اشبيلية لبوملرشيه وبالاوبرا الغنائية حلاق إشبيلية يصف (الفريد فرج) في الحكاية الاولى عن شخصية (يوسف) الشاب الذي ارتحل عن الموصل لبغداد لقضاء امر كلفه به والده التاجر وفي بغداد يرى ياسمينة فينبهر بجمالها وتبادله حباً بحب ويعلم إنها بنت القاضي وقد خطبها الوزير إنه لا أمل لهما في الزواج فيتعاهدان على أن تأتيه في بيته لينتحرا معاً وتصحب الشخصية النمطية الخادمة شفيقة سيدتها يا سخية سراً لبيت يوسف ظنا انه سيتزوجها ويهرب بها وتصطحب لا بالفضول الذي كان حلاقا وسحبت منه رخصة الحلاقة من القاضي لكونه جرحه أثناء حلاقته له فأصبح حمالا يتدخل بأنه في كل شيء في أمر يوسف وليعرف بذكائه حكاية ويستطيع أن ينقذه فقد غير الماء الذي به سم في دورق ووضع مكانه ماء فيه صبغة وشرب العاشقان هذا الماء ذا الصبغة ومن ثمَّ سيتزوجان. تمثلت بالحوار الآتي:

يوسف: أنت أيضًا !!أيّ جريمة لم ترتكبها يا خبيث، أيّ زبون لم تعري، أيّ متاع لم تشرف، أيّ سر لم تهتك، أيّ عرس لم تتطفل عليه، أيّ مأتم لم تفسد، أنت دائماً أنت يا حلاق السوء.

أبو الفضول: ابه !احمني يا أمير المؤمنين. الحق علي أنا انقذت حياتك.. يمسك اهه. اشربه. تفضل. يسكب القارورة على الارض صص.123-122

أبو الفضول: الله !الحكاية اية؟ صارخاً يا بخت، ألم أتوسل إليك ماله مرة تثقلي خطواتك، البقجة ثقيلة جداً.

شفيقة: أثقل أو لا أثقل.. ليس هنا عرس ولا حاجة ما شأنك انت.

ابو الفضول: الله: تريدين ان تهوني من حقي؟ لابد من مضاعفة الأجر، هنا عرس. أقسم بالله ثلاثاً ان هنا عرس أنا ولد صغير تضحكين علي؟ !عيب. (Alfred, 1986)

أما الكاتب العراقي (طه سالم) فقد اتسم اسلوبه بالغرائبية والحس الوطني، وهو أنموذج في تهذيب وتطوير الذائقة العراقية عن طريق مسيرته الطويلة في الفن، إذ قدم اعمال تربوية وتعليمية، وظفت أعماله المسرحية إلى جانب الإنسان المهمش المفجوع والمغلوب على امره.

كتب الواقع في عصر اللاواقع (اللامعقول) وحول الحكاية الشعبية إلى نص مسرحي وهذا النوع امتاز بالتجديد في المسرح العراقي وطرح القديم بثياب العصر الجديد من خلال استخدام التغييب في الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية والفكرية.(Qahtan, 2018)

جسد شخصياته بأنها شخصيات منمطة لا معقولية في نصه طنطل، وورد جهني-والكورة ويخلق في سماتها الخيال الشعبي، يتضمن مجالا واسعاً وخصبا وثري. (Ali, 2018) شخصيات أبطاله امتازت بالتنميط مقولية في قالب واحد محددة الصفات غير نامية ولا تتطور أثناء الحدث الدرامي كذلك الحال بعناصر البنى الدرامية في نصوصه اللامعقولية التي امتازت باللغة المهمشة والغير منطقية والحبكة المفككة والاحداث الغرائبية.

أفاد من الخرافة والأمثال والأغاني في الرقصات، وجدها مادة تعلم الكتابة احتوائها على قيم تقدمية ومعالجات للامعقول لأنه يضن عقلانية المسرح وتماسكه بالتكوينات البنيوية. (Muayyad, 2015)

ففي مسرحية (طنطل) طرح ملامح رمزية لا معقولة ومنمطة إذ أشار فيها إلى الإنسان الآلي والعبد واختياره طريق مجهول، مجاهد من أجل أن يحقق غاياته.

الزوجة:لازم تذبح طلي... آني خايفة من تالهة موزين نشتري بيت ونكعد بي عشر سنين وما سويتهة فجران دم. (Taha, 1995)

وجسد الكاتب شخصية الزوجة المنمطة مستبدلا اسمها الحقيقي لتتنمط بصفة وسمة الزوجة وعمومياتها على الاسم الحقيقي

وتناول (طه سالم) شخصيات غير معقولة وأيضا منمطة تمثلت بشخصيات الجنوع.

الجذع الأول هذا مو انسان بنيآدم هذا ام بني جان

الجنوع: طنطل – طنطل

وتناول كذلك شخصية (الحارس) المنمطة المعقولة في قالب واحد

الحارس: أيها القوم اناشدكم بأعز ما عندكم اصلحوا من شأن سياج مقبرتكم.

وشخصية (الاول- الثاني- الثالث) ليسلب منهم اسمائهم الحقيقية ويضفي عليهم صفة الرقمية التي تعد صفة من صفات المجتمع الحالي المعاصر:

الاول: سأساهم بجهودي اني حداد

الثاني: وانا كذلك اني بناء شاطر

الثالث: انا مهندس- ساساهم بفكري الهندسي

ففي دراما اللامعقول التي ظهرت وتبلورت بعد الحرب العالمية الثانية كرد فعل على اختلال الموازين العقلية والنظم المنطقية التي سببتها الحرب وزعزعت ثقة الناس بنفسه وأثارت ردود افعال قوية ومتبادلة في الاوساط الادبية وشكلت ثورة على جميع النظم والقواعد الدرامية الارسطية وتجاوزت حدود العقل والمنطق سعياً وراء المطلق اللامعقول هو لانعدام الانسان وورطته وانعدام هدفه في الحياة وعدم انسجامه مع من حوله.

اللغة: تتميز بلا وجود ثقة بمعانيها من كونها وسيلة من وسائل الاتصال المتعارف عليها وأصبحت أداة تقليدية (كليشية) نمطية لا معنى لها والكلمات تمثلت في التعبير عن جوهر تجربة او خبرة الانسان ولم تعد قادرة على تخلل وراء كل ما هو نمطي وهي أداة يمكن الاعتماد عليها وهي مشوشة في بعض الاحيان ومتضادة في أحيان أخرى وبتقديم السخرية في الأنماط الكلامية.(Munir, 1990)

الشخصية: الشخصيات في اللامعقول غير واضحة المعالم لا وجود لها بالشكل المألوف متغلبة بشكل مفاجئ بعيدة عن السببية وزمكانية الاحداث تلك الشخصيات لا تعرف ماذا تريد اعمالهم غير منطقية..(Sneshina, 2009)

تلك الشخصيات تدور حول نفسها خاصة بعد تحطم العلاقة المنطقية بين شخوصها أخذت تتكلم لمجرد الكلام وتتفوه لمجرد الالفاظ دون روابط لغوية نمطية لا تعرف كيف تفكر لأنها لا تعرف كيف تنفعل.

(Muhammad, 1964)أيّ إنها نسيت كيف تتكلم لأنها لم تعد تعرف الشعور بالعواطف وهي مخلوقات قابلة للتبادل مع بعضها.

الحبكة: الحبكة لا تقر بالتسلسل المنطقي الذي تتخذه الدراما التقليدية والرؤية المنطقية التي تقوم على العقلانية الواقعية فحطمت قائمة على الشكل الكيفي، علاوة على افتقارها لقصة ذات الموضوع الواضح ذات بداية ونهاية محددتين، اذ يوجد بدلا من ذلك انماط من الوضعيات التي تكرر الى ما لانهاية. (Muhammad, 1983)

الحبكة بعيدة عن المنطق ليس لها معنى والافكار غير متسلسلة تداخلها الحوارات الغير محكمة اقرب الى المونولوجات الداخلية معبرة عن الصمت. أيّ إنّ الحبكة لا توجد بها صراع على الرغم من إن شخصيتها تؤدي ادوارها باهتياج ضد المعقولية .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

1. التنميط عبودية لا يراها الانسان إلا عندما يبدأ بالتلوين
2. التكرار اليومي المنمط للحياة دون تغير .
3. يؤدي التنميط بالشخصية إلى فقد المواهب ومن ثم إلى فقد الثقة بالنفس التي تسلبت منها.
4. الشخصية النمطية لا تتسم بالتكاملية فهي كائن ذا بعد واحد متشبهة منظمة ومبرمجة ومغتربة عن جوهرها الانساني .
5. الشخصيات في مسرح اللامعقول منمطة تفقد سيطرتها على نفسها في سير الاحداث والصراع فيما بينها صراع داخلي لا تعرف ماذا تريد مقولبة في نمطية معينة
6. الحبكة في مسرح اللامعقول رتيبة وغير منطقية ومنمطة وخالية من أيّ معقولية في الاحداث .
7. اللغة مبهمة مفككة وغير متسلسلة ومنمطة في قالب معين .
8. التنميط يقود الانسان إلى الخلو في الابداع والابتكار ويصبح مشبه بالآلة التي تشتغل بشكل رتيب ومن ثم إلى الجمود.

الفصل الثالث: الاطار الاجرائي

اولا: مجتمع البحث:

اشتمل مجتمع البحث على ثمانية نصوص مسرحية للكاتب)يوجين يونسكو (استطاعت الباحثة احصاؤها والاطلاع عليها كما في الجدول ادناه:

ت	اسم النص	سنة النشر
1	المغنية الصلعاء	1950
2	الدرس	1951
3	كراسي	1952
4	فتاة للزواج	1953
5	اميديا	1954
6	اللوحة	1955
7	جاك (الامتثال)	1955
8	المستأجر الجديد	1955

ثانيا: عينة البحث: اختارت الباحثة عينة البحث بالطريقة القصدية للمسوغات التالية:

1. يحقق المدة الزمنية للمجتمع.
2. تنوع موضوعاتها وطروحاتها وملاءمتها أكثر من غيرها في هدف البحث.
3. تنطبق عليها مؤشرات البحث الحالي أكثر من غيرها.

ثالثا: منهج البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة تبعا لما تمليه عليه طبيعة البحث الحالي وملائمته للهدف

رابعا: اداة البحث:

اعتمدت الباحثة على ما تمت الاشارة إليه في الاطار النظري من مؤشرات.

خامسا: تحليل العينة:

العينة الأولى: المغنية الصلعاء 1950

قصة النص المسرحي:

تدور قصة المسرحية حول زوجين تقدم بهما العمر كليهما يجهل الآخر ويعجزان عن التواصل على الرغم انهما عاشا معا حياة مشتركة طويلة وتصبح الأشياء البدهية أشياء غير مؤكدة وهم غير متيقنين من هويتهم ومعانيهم، فتبدأ من حديث السيدة (سميث) عن الطعام والمشروبات عبر تفاصيل غير مجدية ولا قيمة لها بينما يقرأ زوجها في صحيفة انكليزية غير آبه بما تتحدث به زوجته إلا في آخر جملة عن موت صديقتها

وعن الطبيب الذي عالجها. يبدأ السيد (سميث) بحديث عن الموت والحياة وعن الصحيفة التي بيده مبدياً استغرابه من ذكرها اسماء ماتوا هذا اليوم وعدم ذكرها أسماء الذين ولدوا فيه ويستمر الحوار بين الزوجين حول أشخاص وأحداث قد إنتهت ولا تبدو أي أهمية لهذا الحوار، تدخل الخادمة (ماري) وهي تقول: أنَّ السيد والسيدة (مارتن) على الباب ويدخل الأخران ويجلسان وبينما يقوم السيد والسيدة (سميث) بتبديل ثيابها، وفي هذا الوقت يدور حوار طويل غريب بين الزوجين (مارتن) وكأنهما لا يعرفان بعضهما من قبل، وفي نهاية الحوار يستنتجان أنهما زوجان بطريقة مشكوك فيها. وذلك إنّ السيدة (إليزابيث)ليست السيدة (إليزابيث)و(دونالد) ليس (دونالد) ويدخل الزوجان (سميث) بعد تبديل ملابسهما ويرحبان بضيفهما يدور الحديث حول أمور غير مجدية من ناحية الظاهر، ويستمر الحوار لحين دخول الكابتن رئيس فرقة المطافئ وهو صديق العائلة ويحدثهم عن حريق وعن قلقة من حريق سينشب ثم يدور الحوار عن جرس الباب و إنه ليس بالضرورة أن يكون أحد ما على الباب إذا قرع الجرس ثم يسرد كل واحد حكاية قصيرة لا معنى لها وينتهي النص مثلما بدأ ولكن بدلاً من ظهور السيد والسيدة (سميث) يظهر السيد والسيدة (مارتن).

تحليل النص:

المغنية الصلعاء هي محاكاة ساخرة لحوارات وأحاديث متبادلة وهي أنموذج لمعنى اللامعقول في الحياة، يونسكو الحق ضرر بالغ في اللغة غير المفهومة والمبهجة والمتفككة منذ بداية النص إلى آخره وغير متسلسلة لغة منمطة كما هي الحال في الحوار الآتي:

مدام سميث: أنا لم اشاهدها في حياتي هل هي جميلة؟

السيد سميث: ملامحها عادية ومع ذلك فلا نستطيع أن نقول إنها جميلة انها بالغة الطول وبالغة الضخامة وملامحها ليست عادية

مدام سميث: ومتى ينويان عقد زواجهما

السيد سميث: في الربيع القادم على الأكثر

مدام سميث: يجب ان نحضر حفل زواجهما (Eugene, 2006)

تجد الباحثة ان هنالك تنميط لغوي مبهم عن طريق تلك اللغة المطروحة التي تعبر عن مدى تفككها وانهيارها فالسيد سميث يقول إنّي لم أرَ السيدة التي ماتت وبحوار آخر مع زوجته يبين ملامحها بصورة رقيقة مما يدل على بعثرتها وتحررها عن الشكل التقليدي وطعم كل ما هو أرسطي.

وبحوار آخر يدل على تجلي التنميط في المغنية الصلعاء عن طريق اللغة المفككة التي تتمثل بالآتي:

مدام مارتان: استطيع ان اشتري خنجرا لأخي وأنت لا تستطيع أن تشتري آيرلندا لجدك

السيد سميث: إننا نمشي على اقدامنا ولكننا تستدفي بالكهرباء او بالفحم. (Eugene, 2006)

السيد مارتان: كم كاكاد، كم كاكاد

مدام مارتان: كاكتوس، كوكيكس

مدام سميث: ياكركار، كركرتنا. (Eugene, 2006)

تنجلي الاحداث وتنكشف بتنميطها في المغنية الصلعاء عن طريق الحبكة المفككة وغير المنطقية وغير الهادفة لشيء ما وتلك هي أحد ميزات اللامعقول فتأتي الأحداث في المغنية الصلعاء غير متناسقة مما يدل على ان كل ما يجري هو غير مألوف وليس له قيمة أو أهمية ويعيش الانسان في ركام من الغموض والعزلة التامة عن حوله ممثلا بالحوار الآتي:

مدام مارتان: كان يعقد رباط حذائه الذي كان مفكوكا الثلاثة الاخرون عجيب

السيد سميث: لو قال ذلك احد غيرك لما صدقته

السيد مارتان: ولم لا؟ إننا نشاهد اعجب من ذلك في الطريق لقد شاهدت اليوم في المترو رجلا جالساً في هدوء يقرأ جريدته.

مدام سميث: يا له من شخص غريب الأطوار. (Eugene, 2006)

جاء التنميط هنا من خلال اللامعقولية الحوارات التي قبلت فأين العجب من ان هنالك شخص قام بفعل شد رباط حذائه وأين العجب من شخص جالس يقرأ جريدته.

وهنالك حوارات أخرى تدل على تنميط في المغنية الصلعاء تمثلت بالآتي:

مدام مارتان: وأنا أيضا يا سيدي يبدو لي انني التقيت بك في مكان ما

السيد مارتان: ألا يجوز إنني لمحتك يا سيدي في مدينة ما عن طريق المصادفة. ص29

وتتوالى الاحداث لينكشف التنميط في لامعقولية الاشخاص وهي شخصيات لا تعي ما تقول وهي مغيبة عن دور الإنسان وغير قادرة على السيطرة على نفسها وهذا ما يبدو عن طريق حوار الشخصيات (الزوج والزوجة) وعدم قدرتها على التركيز في نقطة محددة أي إنها فاقدة لكل معنى وتجلى ذلك عن طريق الحوار الآتي:

مدام سميث: من المؤسف ان تصبح ارملة وهي لم تزل شابة في مقتبل العمر

السيدة سميث: من حسن الحظ انهما لم ينجبا اطفالاً . ص30

يبدو التناقض هنا واضحاً في الحديث فكيف يتحدثان عن زفاف احد الاصدقاء وفي الوقت نفسه يتحدثان عن وفاة الزوج الذي لم يتزوج بعد .

العينة الثانية: المستأجر الجديد 1955

قصة النص المسرحي:

تدور أحداثها حول المستأجر الجديد (السيد) الذي لا يحب التكلم كثيراً ويكره الضوضاء يعيش في قلق دائم يعيش حالة اغتراب عما يدور حوله يحمل متناقضات نفسية واجتماعية تقابلها شخصية الخادمة (الژثارة) الكثيرة الكلام والفضولية التي تتدخل في كل صغيرة وكبيرة شخصية نمطية كثيرة الضوضاء لا تحفظ أسرار الغير وتحشر أنفها بأمورهم وتحاول ان تبرر أنها خالية من العيوب وهنالك شخصيات غير مرئية ولكن يتم استدعائها من قبل الشخصية الفضولية (الخادمة) مثل حكاية العجوز وزوجته والشرطي ومشاكلها مع الجيران وازواجها الخمسة لغرض الژثرة لا غير تردد كلام لا تفهمه في بعض الأحيان أيّ (التكرار (

الذي بعد نمط وسمة من سمات مسرح اللامعقول ليوجين يونسكو علاوة على وجود شخصيتان هما الناقلان الاول والثاني اللذان لا يكترثان لكلام الثرثارة الخادمة فقط يقومان بتأدية واجبهما للسيد .

تحليل النص:

يحمل النص عددا من المتناقضات النفسية التي تكمل في ذات الشخصيات المسرحية ولاسيما في شخصية)الخادمة (الفضولية الثرثارة شخصية نمطية التي لا تكل ولا تمل من الكلام غير المنطقي والحوارات المتكررة

الخادمة: لا تخشى شيئا ياسيدي فالبيت متين، ليس كبيوت هذه الايام فاليوم لا تبنى بيوت مثل هذا سترتاح كثيراً هنا

السيد :(مشيرا بأصبعه) سيدتي النافذة (صوته رتيب)

الحارسة: آه طبعاً يا سيدي انني مستعدة للقيام بخدمتك وانا لا اطلب الكثير سنتفق على ذلك فيما بعد، ولن تكون مطالباً بدفع تأمينات

السيد :(الاداء نفسه الهدوء نفسه) النافذة يا سيدتي:

الحارسة: آه نعم ياسيدي لقد نسيت (تغلق النافذة، الضوضاء تخف قليلاً كما تعلم ياسيدي ان الكلام يجر الكلام والوقت يمضي)

يتواصل)يونسكو (بتجسيد نمط المرأة الفضولية الثرثارة التي تتدخل بشؤون الغير والكلام بضوضاء شخصية غير متنامية ستبقى في دائرة الثرثرة والفضول لكن السيد لا يأبى بكلامها ولا يهتم لها ستبقى في دوامة الثرثرة، ومتناقضة الكلام والتصرفات

الخادمة:زوجي الأول كان أيضا ساعيا في مكتب كانوا اناسا طيبين كانوا يحكون لي كل شيء اوه فمن عادتي حفظ اسرار الناس انني كتومة للاسرار السيدة العجوز لم تكن تعمل شيئا في حياتها وكنت انا اقوم باعمال البيت لهاوكانت تستخدم المرأة في شراء الحاجيات لها، وفيما كانت تتغيب تلك المرأة كنت اقوم انا بهذه المهمة (تشرق) انها المفاجأة فقد افزعتني ولم اكن اتوقع حضورك الا غداً او بعد غد

جسد)يونسكو (لا معقولية الحوارات والأفكار غير منطقية لتنمط في اللاواقعية أو المألوفة ولا يوجد تسلسل بلاحداث لأنها تدور في دائرة منمطة مغلقة.

الحارسة: لقد كان عندنا كلب صغير فقد كانا يكرهان القطط ثم انه من الممنوع اقتناء الكلاب في المنزل ولست انا الذي يمنع ذلك انه الوكيل، فالأمر بالنسبة له سيان أكانا مستقيمين منظمين في حياتهما ليس لديهم أولاد يقضيان العطلة في يورجونيا وهي مسقط رأس السيد ولكنهما كانا لا يحبان السيد ماذا تنتظر، أنا لست كذلك، انت لا تزال مستاءا وهنالك من يعزلون وظائفهم حينما يتركون التعب. ص50

ويتجسد تنميط الحبكة في اللامعقول عن طريق جلب السيد الأثاث ليشغل كل مكان في البيت ويطلب منه أن يسد كل مداخل الهواء والانارة ويقوم النقالون بوصف المكان بأنه ممتلىء وجميع أماكن السلم والشارع ، وقد تعطلت حركة المرور، بل أربك البلد كله وسد نهر السين ومنعه عن الجريان ثم لم يعد هناك مياه.

ناقل الاثاث الثاني: الاثاث الباقي بالغ الفخامة وارتفاع الأبواب لا يكفي

ناقل الاثاث الاول: لا يمكن أن تمر

السيد: ما هي؟

ناقل الاثاث الاول: حيوانات؟

السيد: الأخضر والبنفسجي؟

ناقل الاثاث الثاني: لقد امتلأ السلم ولم يعد بالامكان المرور السيد والفناء أيضا امتلأ والشارع كذلك

ناقل الأثاث الأول السيارات لم تعد تستطيع المرور في المدرسة، امتلأت بالاثاث

ناقل الاثاث الثاني (السيد) ما اكثر ما لديك من اثاث، إنك تربك البلد كلها.

السيد: نهر السين لم يعد يجري فقد سد ايضا ولم يعد هناك مياه

صور الكاتب (يونسكو) صورة غرائبية ومعكوسة في استشعار نقل الأشياء من قبل النقالين، ويبرز نوع من التصادم في الحوار المنمط عبر ثرثرة شخصية (الحارسة) و(صمت السيد) إلى اختزاله المبالغ في استخدام الكلمات واللاتفاهم القائم بين ثقافتي الأول الحارسة ووصفها الطبيعي ومحاولة ايجاد علاقة اجتماعية مع المستأجر الجديد القادم وعن طريق الرفض الذي يبديه (السيد) ورفضه لأي نوع من خدمة (الحارسة العجوز) ومن ثم تجاهلها، لتقدم لنا وصف الاجتياح فالاغراض تتكاثر بلا نهاية وتغمر الإنسان في نهاية المطاف أيّ سيادة الرّعة الاستهلاكية والمادية على الإنسان ومن ثم تنميطية وقولبته ليوضح (يونسكو) إن امتلأ البيت بالاثاث وعدم وجود مكان للعيش فيه دليل على اغتراب الشخصيات)السيد (وبالتالي تنميطية .

أما الحركة في الانتقال إلى المسكن الجديد الواقعية في البداية ومن ثم الخيالية فيما بعد الخلل في الآلية وتتم الحركة (حركة نقل الأثاث) بأفراط ومن ثَمَ لا تبقى لها بداية ولا نهاية وتصبح حركة مجنونة تفرض اليتها على الكائنات والعالم وستبقى وحدها الموجودة منمطة .

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

النتائج:

من خلال تحليل العينة يتضح اشتغال مصطلح (التنميط) في مسرح يوجين يونسكو، وفي ضوء هدف البحث ظهرت النتائج الآلية:

1. يتجلى التنميط في نص المغنية الصلعاء ليوجين يونسكو بشخصية (السيد سميث والسيدة سميث) و(السيد والسيدة ملرتان) إذ إنهم لا يعون ما يقولون مغيبين عن الواقع المعاش، تمثلت عن طريق حواراتهم وعدم القدرة على التركيز بنقطة محددة ، ومن ثم جاءت فاقدة لأي معنى لها (منمطة) في قالب معين، وثابتة لا تتحرك كأنها دمى لا أهمية لها. أيّ الشخصية في مسرح يوجين يونسكو منمطة لا تتغير محددة المعالم ثابتة الصفات طوال وجودها في النص المسرحي.

2. يتثمل التنميط لدى (يونسكو) في الحدث إذ إن البنية الدرامية هي بنية بحته لا ترجع إلى شيء محدد في الحياة، ومن ثم فأن الحدث الذي يقدم لا يرتبط بصيرورة تاريخية لا يسمح بالربط بسياق محدد والحكاية غالبا بنيتها دائرية جامدة كما في عينةرقم (1و 2)

3. يتجسد (التنميط) في اللغة التي ليس لها هدف سوى ان تكون متشابهة ومتكررة آلية متأتية في حالة الاغتراب التي تنتاب الانسان داخل منظومته الاجتماعية وهو ايحاء متصل باللغة المبعثرة التي فقدت اهم وظيفة لها وهي الاتصال بالآخر كما جاء في عينةرقم (1)المشهد الحادي عشر عندما تتحدث الشخصيات معاً دون ان يكون هناك موضوع واحد متمثلا بكلا من)مدام ملرتان والسيد سميث والسيد ملرتان او مدام سميث) اي لا يوجد منطق وتلاحم بالكلام (منمطة)

4. يتبين في نص (المغنية الصلعاء) إنّ التنميط جاء عن طريق كسر الأعراف المنطقية المسرحيةوعدم تقييدها بالقواعدوعدم المطابقة مع الواقع اي يتجسد بغياب المنطق في الحوارات والحدث . كما جاء في عينةرقم (1) و. (2)

5. لم يهتم (يوجين يونسكو) بنمو الشخصية المسرحية في العينتين.

6. تمثل التنميط في (الزمان) بأنه ثابت لا يتغير ساكن بالشخصيات أما المكان فلا أهمية له (فراغ مطلق)، أيَ يتجلى التنميط في مسرح يوجين يونسكو في عناصره الدرامية الزمان- المكان بالرتابة التي تقود إلى الانجماد، كما في عينةرقم (1)

7. لا توجد (قصة) في عينةرقم (1)بل ان قصتها لا تتوفر بها موضوع واضح ولا بداية ولا نهاية محددتين إنما توجد أنماط من الوضعيات التي تتكرر إلى ما لا نهاية يظهر (يونسكو) في العينةرقم (2)امتلاء البيت بالاثاث فلا مكان لوجوده فيه لتعيش الشخصيات المنمطة حاله من الاغتراب الذاتي.

الاستنتاجات:

1. التنميط هو ظاهرة في الحضارة الغربية وكثير من المنتجات الحضارية تصبح متشابهة ونمطية بسبب الانتاج الصناعي السلعي الآلي.

2. يقود التنميط الشخصية الى سلسلة محكومة بروتين يومي منظم بمواعيد دقيقة ومتتالية معروفة مسبقا نوم- اشغال- عمل آلي ثم يتم تنميط حياة الانسان نفسها

3. التكنولوجيا وأساليبها المتطورة دورا تقدميا في تنميط الشخصية وقبوليتها في قالب واحد ثابت غير متحرر ومن ثم يتحول الى اداة

4. يرفض التنميط أن يكون الإنسان فاعلا في مجتمعه

5. يتخذ مسرح يوجين يونسكو نمط وطبيعة مفارقة من ناحية البنية التي يتخذها

6. باتت اللغة في مسرح يوجين يونسكو منمطة لا تقدم وظيفتها الاجتماعية، بل هي شكل دلالي يعبر عن اللامعنى المنزوي في فوضى الحرب ونتائجها.

Conclusions:

1. Stereotyping is a phenomenon in Western civilization, and many cultural products become similar and stereotypical due to automated industrial production of goods.
2. Personality profiling leads to a series governed by a daily routine organized with precise and successive schedules known in advance - sleep, work, automatic work - and then the person's life itself is stereotyped.
3. Technology and its advanced methods play a progressive role in stereotyping the personality and accepting it into one fixed, non-liberal template, which then turns into a tool.
4. Stereotyping rejects a person's ability to be an active member of society
5. Eugène Ionesco's theater takes on a paradoxical style and nature in terms of the structure it takes
6. Language in Eugene Ionesco's theater has become standardized and does not fulfill its social function. Rather, it is a semantic form that expresses the meaninglessness inherent in the chaos of war and its consequences.

References:

1. Ahmed Mukhtar Omar, (2008) *Dictionary of the Contemporary Arabic Language*, vol. 1, 1st edition, Cairo: Alam al-Kutub, p. 2286.
2. Zain al-Abidin Abu Abdullah Muhammad bin Abi Bakr al-Razi (1957), *Mukhtar al-Sihah*, Beirut: Publishing House, p. 283.
3. Mahmoud Rashad Al-Khamrawi(1955), *The Arabic Methodology for Establishing Terminology from Monotheism to Standardization,* Riyadh: King Fahd Library, p. 42.
4. john itarding (1968) *"stereo type in international encyclopedia of the social sciences*, vol. 4, new york: macmillian company the free press, , P. 259.
5. H.C.J Duijker and N.H. Fridje, (1961) *National character and National stereo type amesterdam:* north- Holl and publishing co, , P. 115.
6. Muhammad al-Nakhlawi: (2008) *Approaches and Research on Comparative Procrastination Beirut*: Dar al-Talaba, ed. p. 153.
7. Sabri Muhammad Khalil (1883) *The Philosophy of Islamic Values*, University of Khartoum, Emir Abdul Qadir Jamah Hasiba bin Bu Ali Al-Talf, Algeria, 1807, p. 58.
8. Hamad Anani, Terminology (1996), *Modern Literature,* 1st edition, Lebanon: Lebanon Publishers Library, p. 154.
9. Abd al-Nabi bin Abd al-Rasul al-Ahmad Fikri (1975) *Jami' al-Ulum fi Terminology of the Arts,* nicknamed the Constitution of the Scholars, vol. 1, 2nd edition, Beirut: Al-Alami Publications Foundation, p. 275.
10. Abdul Wahab Al-Mesiri: (2002) *Partial Secularism and Comprehensive Secularism*, vol. 1, 1st edition, Cairo: Dar Al-Shorouk, p. 179.
11. Barakat and Muhammad Murad: (2009) *Globalization and the Crushing of Cultural Identities,* Jadal Magazine, No. (11), Baghdad: Jadal Cultural Center, p. 13.
12. Muhammad Safouh Al-Akhras: (1997) *A Model of Social Pattern Strategy in Arab Countries*, 1st edition, (Riyadh: King Nahad Library), , p. 125.
13. Jean Cazeneuve: *Foundations of Sociology*, Trans.: (1989) Adel Al-Awa, 1st edition, (Damascus: Talas House for Studies and Publishing, p. 180.
14. Emile Durkheim: *Rules of Method in Sociology*, Trans.: (1950), Mahmoud Qasim, (Cairo: Egyptian Nahda Library, p. 131.
15. Aristophanes: *The Frogs*, Trans.: (2012), Abdel Muti Shaarawi, p. 358, (Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature, , p. 83).

16. Sophie Trudel, *The Human Machine*, Trans.: (1958), Anwar Al-Ashry, (Egypt: Misr Library, pp. 10-11.
17. Alfred Faraj: (1986) *Letters of the Judge of Seville and the Barber of Baghdad*, (Cairo: Dar Al-Hilal,), p. 91.
18. Qahtan Jassim Jawad, Taha Salem, (2018*) Pioneer of the Theater of the Absurd* in Iraq, no. 2338, (Iraq: Baghdad, p. 282.
19. Ali Muhammad Hadi, Amer Sabah Al-Marzouqi: (2018) , *The Iraqi Theater*, (Babylon - Dar Al-Riyadi for Publishing and Distribution,), p. 51.
20. Muayyad Daoud Al-Bassam, *Taha Salem's* (2015), 2nd edition, vol. 1, (Baghdad: Dar Al-Shahd Printing, p. 77.
21. Taha Salem, (1995), *Tantal, typewritten*, Baghdad, p. 16.
22. Munir Al-Baalji: (1990), *Al-Mawrid*, (Beirut: Dar Al-Ilm Lil-Millain , p. 21.
23. Sneshina Yanotha: *Theory of Drama*, Trans.: (2009), Nour al-Din Faris, 1st edition, Baghdad: House of Cultural Affairs, p. 207.
24. Muhammad Ghoneimi Hilal: (1964), *Modern Literary Criticism*, 3rd edition, (Cairo: Dar Al-Shaab, p. 678.
25. The Life of Jassim Muhammad: (1983), *Experimental Drama in Egypt and the Western Influence on it*, Beirut: Dar Al-Adab Publications, p. 126.
26. Eugene UNESCO: (2006), *The Complete Works of UNESCO*, Part 1, Trans. Hamada Ibrahim, Egypt: Egyptian General Book Authority, p., p. 27.
27. Eugene UNESCO: (2006), *The Complete Works of UNESCO*, Part 1, Trans. Hamada Ibrahim, (Egypt: Egyptian General Book Authority, p.), p. 47.
28. Eugene UNESCO: (2006), *The Complete Works of UNESCO*, Part 1, Trans. Hamada Ibrahim, Egypt: Egyptian General Book Authority, p., p. 48.
29. Eugene UNESCO: (2006), *The Complete Works of UNESCO*, vol. 1, trans. Hamada Ibrahim, Egypt: Egyptian General Book Authority, p. 35.

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1299

The art of collage and its applications in the structure of fashion fabric designs

Ashjan mohammed jasim [a1]

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

ARTICLE INFO

Article history:
Received 24 October 2023
Received in revised form 20 November 2023
Accepted 22 November 2023
Published 15 June 2024

Keywords:
collage art
applications
design structures
fabrics
fashion

ABSTRACT

Fashion design is the procedural work that interprets the shape of the fabric into shapes, configurations, performance, and procedures that replace the shapes by cutting and pasting with unfamiliar ones that arouse astonishment and transform the finished design of the fabric into different fashions of an aesthetic and functional nature. The art of collage is one of the modern arts that artists have resorted to to break from the classical artistic schools and invent a new style of design by using natural elements and various materials and adapting them to reach the final form of the design. This research studies (the art of collage and its applications in the structures of fashion fabric designs). In light of this, the research is divided into four chapters.

The first chapter included the methodological framework, the research problem and the need for it, and centered on launching the following question: What are the applications of collage art to the structures of fashion fabric design? Then, the importance of the research and its limitations. The chapter concluded with a definition of terms. The second chapter included the theoretical framework and was divided into two sections. The first section was about the art of collage in designing fabrics and fashions. The second section was about the effectiveness of the design structures of collage art in designing fabrics and fashions.

The third chapter includes the research procedures, through the research community and its models represented by a group of 3 selected samples, while the fourth chapter includes the results, their discussion, conclusions, and sources

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: ashjanmohammad1997@gmail.com

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1299
Ashjan mohammed jasim: The art of collage and its applications in the structure of fashion fabric designs
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

فن الكولاج وتطبيقاته في بنى تصاميم اقمشة الازياء

اشجان محمد جاسم[1]

الملخص:

تصميم الازياء هو العمل الإجرائي الذي يفسر هيئة القماش الى اشكال وتكوينات واداء واجراءات تستبدل بواسطة القص واللصق الأشكال بأخرى غير مألوفة تثير الدهشة وتحول المنجز التصميم للقماش الى ازياء مختلفة ذات طابع جمالي ووظيفي. ففن الكولاج أحد الفنون الحديثة والتي لجأ إليها الفنانون للخروج على المدارس الفنية الكلاسيكية وابتكار أسلوب جديد في التصميم من خلال استخدام العناصر الطبيعية والمواد المختلفة وتطويعها للوصول إلى الشكل النهائي للتصميم؛ ان هذا البحث الذي يدرس (فن الكولاج وتطبيقاته في بنى تصاميم اقمشة الازياء) وفي ضوء ذلك قسم البحث الى أربعة فصول.

ضم الفصل الأول الإطار المنهجي، مشكلة البحث والحاجة إليه وتمحورت في إطلاق التساؤل الآتي ماهية تطبيقات فن الكولاج لبنى تصميم اقمشة الازياء؟، ومن ثم أهمية البحث، وحدوده، وأُختتم الفصل بتعريف المصطلحات. تضمن الفصل الثاني الإطار النظري، وقسم الى مبحثين، تكون المبحث الأول من فن الكولاج في تصميم الاقمشة والازياء، المبحث الثاني: فاعلية البنى التصميمية لفن الكولاج في تصاميم الأقمشة والأزياء.

ويتضمن الفصل الثالث اجراءات البحث، من خلال مجتمع البحث ونماذجه متمثلة بمجموعه عينات عدد 3 مختارة، اما الفصل الرابع فقد اشتمل على النتائج، ومناقشتها، والاستنتاجات والمصادر.

الكلمات المفتاحية: فن الكولاج، التطبيقات، بنى التصاميم، الاقمشة، الازياء.

الفصل الاول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يعد تصميم الأقمشة والأزياء من أهم المجالات الفنية التي تشكل جزءاً مهماً من ثقافة العصر الحديث لما لها من دور ريادي في تجديد ملامح الشخصية الفنية والتي برزت من خلال نتاجات متعددة لأجيال متعاقبة تواصلت في تطوير ارثها الحضاري إلى أن وصلت إلى ما هي عليه الآن من حيث التنوع في الخطوط والألوان والأبعاد وأساليب وتقنيات التنفيذ من فصل إلى فصل ومن فرد إلى فرد ومن عام إلى آخر لذا يتوجب اختيار الملائم من هذه الأقمشة.

ولإبراز الطاقة الكامنة في وظيفة الشكل وجمالياته لبنى تصميم الاقمشة والزي وبما يحقق استجابات ذات فعالية أكبر بتكيفها مع المناسبة والبيئة المقدمة فيها ويتم ذلك من خلال الالمام بالعناصر والأسس التصميمية التي سيعمل بموجبها لتطوير الاحساس لدى المتلقي بهذه المصادر المتنوعة واستنقاء ما يتناسب منها مع إدراك أهمية التفاصيل في التصميم وكيفية معالجتها والاستفادة منها اذ ان تصميم الازياء نشاط إبداعي ولون من ألوان الثقافة، لأنه نتيجة مباشرة لإحساس المصمم وتفاعله بكل جوانب الحياة.

ونتيجة لمواكبة التطورات السريعة والمتنوعة التي دخلت حياة الانسان المعاصر من جوانبها كافة، ظهر فن فالكولاج أو التلصيق وهو إجراء يقوم على لصق أجزاء من مواد غير متجانسة وتجميعها. وتطورت وسائل

[1] طالبة دراسات عليا/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

التعبير ولغاته الشفهية والبصرية، إضافة الى الخامات والمواد الداخلة في بنيتها، مستفيدة بذلك من نتائج التكنولوجيا الجديدة والامكانيات المادية الكبيرة التي وفرتها لها. ومن خلال ما تقدم وجدت الباحثة التساؤل الاتي ماهية تطبيقات فن الكولاج في بنى تصاميم اقمشة الازياء؟.

أهمية البحث: تكمن اهمية البحث في:

1. القاء الضوء على انواع توظيف خامات لفن الكولاج وطرق توظيفها في تصميم اقمشة الأزياء.
2. إثراء مجال تصميم الاقمشة والمهتمين به في الوصول إلى حلول متنوعة تساعد في فتح أفاق جديدة ومداخل متنوعة في تصميم اقمشة الازياء.

هدف البحث: الكشف عن فن الكولاج وبيان تطبيقاته في بنى تصاميم اقمشة الازياء

حدود البحث: الحد الموضوعي: التعرف على فن الكولاج وتطبيقاته في بنى تصاميم اقمشة الازياء، الحد الزماني:2015-2022، الحد المكاني: دار دولتشي اند غابانا (اسبانيا)

تحديد المصطلحات:

الكولاج اصطلاحا: كما عرف الكولاج ايضا في معرض سرد لتاريخ التقنيات الحديثة في الفن التشكيلي على أنه " من الابتكارات الجذرية و التي احدثت ثورة في الرسم و دورا حيويا في الحركات اللاحقة، هو فن التلصيق (الكولاج collage) و تقديس المهملات و الأثار الذي اوصل استخدامها الى تقليص الفارق بين الرسم و النحت البارز" (Al-Hashemi, 2007, p. 40).

التعريف الاجرائي: هو اسلوب عرض يعتمد تقنية القص واللصق، اساسه تجميع الخامات والتكوينات المتباينة لغرض تقديم تصميم مختلف في البنية التصميمية.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول: فن الكولاج في تصميم الاقمشة والازياء

مفهوم فن الكولاج:

للكولاج فن (القص واللصق) مظاهر غير مقصودة على مر التاريخ مهدت لاستخدامه في الفن، فقد وجدت رسومات على جدران المعابد لأشكال من اجساد ورؤوس حيوانية وبشرية تختلف في كل مرة عن بعضها لتصور مجد الملوك. او رسومات غاياتها سحرية استشفائية، او لتصوير انتصارات ملك او حاجات انسانية اخرى

وان التلصيق Collage هو الاسم الاصطلاحي لتقنية أساسها مساحات من الورق والقماش (النسيج) أو الاشياء ذات البعدين على وجه التحديد والتي تشكل نتوءاً خفيفاً ملصقة بمواد لاصقة على خلفية (مساحة السطح التصويري) بقصد تحويل المواد العادية جداً الى اعمال فنية. ويذكر (Lewis) في كتابه (Art and Technics) "ان فن التلصيق مشتق من حرفة تجريدية معروفة في القرن التاسع عشر تدعى Papiers colles وتعني تلصيق الورق من خلال هذه الطريقة تم ابداع انواع من التصاميم" (Mumford, 1952, p. 51). وأن هكذا تلصيقات كانت شائعة رغم انها بصورة عامة أقرب الى الفنون الشعبية منها الى الفنون الجميلة، مع وجود بعض الاستثناءات التي تعود الى فترات زمنية بعيدة.

والغاية من هذا الفن تحويل الواقع المادي إلى فن اخر لذا ادخلت خامات والوان منوعه إلى التصميم ولم تعد الموضوعات تعتمد على الصورة البصرية الايهامية في تمثيلها الحقيقة.

اذ تتفاعل فيها كل الخامات لبناء تكوين جديد للتعبير، فالكولاج عملية فنية أعطت معاني واوصاف مختلفة وفقا للتقنيات والمواد الخام التي تم استخدامها لتنفيذه (Zaki, 1995, p. 22)، وكلما كان المصمم قادرا على استيعاب المواد الاولية التي يستخدمها من ناحية الملمس واللون وقوة الايحاء ورؤيته لها من زاوية جديدة وتوليفها، فأنه يحقق قوة جذب آثارة من خلال الجماليات المتحققة من قيم التصميم والتأثيرات الملمسية. وانتقل الكولاج على يد رواد (التكعيبية) الى (الدادائية) التي ارتبط بها الكولاج لرفعها شعار تدمير الفن، عبر تفكيك اعمال فنية عظيمة، واستخدام النفايات والمهملات والمواد الجاهزة شرطا من شروط الكولاج، وتوظيف المواد الحضارية المختلفة على انها نفايات بشرية، وكلها تلصق كونها كولاجاً. وقد احتوت المدارس والاتجاهات الفنية بعد (التكعيبية) تقريبا على كل انواع الفنون بسبب انتماء الكتاب والشعراء والفنانين السينمائيين اليها، مما أسهم بتأثرهم ببعضهم البعض.

وإن الكولاج قائم على الأليتين التنفيذيتين القص واللصق وبدونهما لا وجود له لأنها الأساس في عملية رفع المعنى ولصق معنى اخر اعتمادا على استبدال الأشكال التي تشير الى المعنى، ويصعب فصل الأليتين القص واللصق في الكولاج اذ كلاهما يرتبطان في صناعة المعنى وهو الجانب الأهم الذي يضيفه الكولاج الى العمل الفني. وبهذا يعد الزمن فضلا عن الإطار والفضاء العناصر الجوهرية التي تشكل الكولاج في الفنون، لا سيما الى الملصقة نفسها والعلاقات بينها ففي التصميم مثلا نرى أنها فنون تعتمد على نقطة بداية ونهاية مرئية محدودة الزمن ترتبط بحركة العين للمشاهدة واتمام النظر في الاتجاه الأخر، وهي هناك تنتظر أن تتمها ولا تزول، وبذلك تمتلك فنون التصميم أسرع زمن لإيصال الفكرة بين الفنون والقاعدة ذاتها.

أنواع فن الكولاج: تتنوع الاساليب العامة لتطبيقات فن الكولاج (القص واللصق) وطرق توظيفها على الخامات المنوعة ونذكر منها:

الكولاج الورقي:

- عبارة عن تجميع الأوراق المتباينة سواء كانت ورق جرائد أو مجلات أو صور فوتوغرافية أو ورق بردي ؛ الورق الملون والورق الأبيض والأسود.
- قص الورق بأشكال وأحجام مختلفة لتكوين اللوحة.
- لصق القصاصات الورقية باستخدام الغراء ويتم تركها حتى تجف.
- يمك استخدام الأشرطة أو أي من الخامات التي يمكن أن تزين اللوحة.

الكولاج الطبيعي:

- استخدام خامات من الطبيعة مثل أغصان الشجر والورود وقشر المكسرات وغيرها من الخامات المتاحة.
- تنظيفها وتجفيفها تمامًا قبل استخدامها على اللوحة.
- تنظيمها بالشكل المرغوب.

الكولاج القماشي:

- تجميع قصاصات الأقمشة مختلفة الألوان والخامات مثل: الصوف والقطن والحرير.
- تنظيمها حسب الشكل المراد وحياكتها حسب الرغبة.
- تحديد الخلفية المناسبة للوحة ووضعها عليها حتى تزيد من قيمتها.

الكولاج الرقمي أو الإلكتروني:

- تجميع الصور ومعالجتها باستخدام برامج الجرافيك.
- يمكن إضافة بعض الخامات الطبيعية إلى اللوحة. (Ibrahim, 1998, p. 57)

وقد وظف الكولاج لخدمة اغراض متنوعة داخل الحاسوب الرقمي الذي يستخدم في نوافذه اسلوب الدمج نظرا لمعالجته كل انواع التصميم عبر برامج مبتكرة وظفت لخدمة المجتمع مثل (الرسم الهندسي المعماري، والتصميم الطباعي، وانتاج ومعالجة الأفلام والصور، و برامج التحكم بالأجهزة و المكائن) التي تستجيب للحاسب بحسب نظام رقمي دقيق.

ثانيا: توظيف الكولاج بتصميم الازياء:

ان فن الكولاج هو اسلوب فني يتجه نحو التحرير والانطلاق من قيود وسيطرة الاساليب التقليدية والاتجاه نحو استخدام الخامات الفنية المتنوعة في بناء التكوين الفني لتصميم الازياء"وفن الكولاج هو تقديم نوع من العلاقات بين المواد المستعملة في عمل اسلوب من فن الكولاج، فضلاً عن استخدام اكثر من خامة كاولاراق الملونة، والجلود والكارتون والاقمشة" (Beshay, 1984, p. 3).

وأن تصميم الأقمشة والأزياء يعد من الفنون الابتكارية التي تتسم بافكار يطرحها المصمم سواء كانت وظيفية أم جمالية، أو معبرة لفكرة ما لدى ذات المصمم، ونرى أن الجمال له مكانه المؤثر والمباشر الذي يخضع لها الأشخاص عندما يختارون تصاميم الاقمشة والازياء (إذ إن اشكال الأقمشة كانت قوة ديناميكية في تاريخ الحضارة الإنسانية، فالدين والاقتصاد وعلم النفس من العوامل التي أسهمت في ارتقاء فنون تصميم الأقمشة) (Al-Ani, 1990, p. 15)، ومن جملة الانعكاسات الفنية للتنوع في تصاميم الأقمشة والأزياء العديد من المبادئ المظهرية التي تعطي انطباعات تحليلية في الاستمرارية والتتابعية.

الوظيفة الجمالية لفن الكولاج في تصميم الزي:

ان من شان اي تصميم تجري عملياته بفعل نزوعه الخاص نحو الاتمام والاكتمال غايته استثارة الاحساس بالجمالية، حيث ان لكل غاية جمالية تحمل معها غرضاً معيناً ويكون بمنزلة الاساس لاستثارة خاصة حول الموضوع الذي يتعلق بالمتعة الجمالية وان من السمات التي ينفرد بها الانسان دون سواه من الخلائق تذوق الجمال وعملية الاحساس به (Sensation Process)، وقد ظهرت بواكير الجمالية في التسمية اليونانية حيث ان "عبارة الجميل لا تنطبق على كل ما هو جميل بل على كل ما هو محسوس وملموس ايضاً" (Guero, B.T, p. 89). وتختلف الجدلية الفلسفية لمفهوم الجمال بين المحسوس واللا محسوس ومع هذا " لا يمكن تثبيت القيمة الجمالية (Aestheical Value) لانها عرضه للتبدل تبعاً للمكان والزمان ومتغيرات بنية المجتمع والتي تعمل مجتمعة على جعل الجميل خاضعاً اليه ولهذا تعددت مفاهيم الجمال تبعاً لتقلبات الحضارة" (Al-Asam, 1997, p. 14). ويقول هويل:" أن التطور هو العبور من البساطة الى التعقيد، ومن

التجانس الى التغاير، والإختلاف في الخواص والعناصر" (Munro, 2014, p. 89)، وكل هذا هو جزء من أهداف الأبتكار والبحث عن التغيير والتغريب الذي يسعى مصمم الأقمشة والأزياء تحقيقها في تصاميمه، فالتغريب هو "أساساً للتجديد والابتكار، ومخالفة المألوف، ورفض كل ما ينافي روح العصر، وتطور المجتمع وحرية الفرد في الثقافة والأدب والفن، يعتمد على تفكيك تراكيبها، وابراز هياكلها، واظهار مميزاتها، ثم الدخول في مغامرة فنية لتشكيل تصميمي مختلف وغير مألوف، وذلك اعتماداً على ما تقدمه الفنون باختلافها من شتى الروافد الإيجابية، وعلى معرفة دقيقة بالأصول الجمالية" (Al-Madani, 1972, p. 28).

المبحث الثاني: فاعلية البنى التصميمية لفن الكولاج في تصاميم الأقمشة والأزياء

مفهوم البنيـة Structureفي التصميم:

اشتقت كلمة البنية في اللغات الأوربية من الأصل اللاتيني (Stuere) كما وردت عند صلاح فضل، والذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي (Fadl, 1978, p. 139).

مما تقدم يبدو انه يجب أن يكون هناك تضامن بين اجزاء البناء لمنعه من الانهيار، وعلى هذا الأساس إن البنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما، والعناصر والعلاقات القائمة بينها، وأيضاً النظام الذي تتخذه، ويكشف هذا التحليل عن العلاقات الجوهرية والثانوية التي تكون البنية (Fadl, 1978, p. 140).

ويعد كلود ليفي شتراوس الذي ارتبطت البنائية بأسمه، والذي يعد رائدها الاول بدون نزاع، فمفهوم البنية حسب رأيه تحمل أولاً طابع النسق او النظام، فهي تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض الواحد منها، ان يحدث ايضاً تحولاً في باقي العناصر الاخرى، وان العبرة من دراسة الظواهر او النظم الاجتماعية هي من اجل الوصول الى العلاقات القائمة بينها. وان حقيقة الظواهر لا تتمثل في ظاهرها على نحو ما تبدو عياناً للملاحظ، وانما هي تكمن على مستوى اعمق من ذلك الا وهو مستوى دلالتها. وان على عاتق الباحث المختص بدراسة العلوم الانسانية هو التصدي لأكثر الظواهر البشرية تعقيداً وتعسفاً، وذلك من اجل محاولة الكشف عن نظام يكمن وراء تلك الفوضى، من اجل الوصول الى البنية التي تتحكم في صميم هذه العلاقات الباطنة للأشياء (Fahim, 1986, p. 176).

وللبنى التصميمية اهمية كبيرة في تصميم الزي والقماش فعناصر البناء ليست شكلية او جمالية فحسب وانما هي عناصر مادية وادائية ذات تأثير مباشر في قيمة المنجز ووظيفته من خلال إدراك قيمة العناصر، وعلاقاتها التنظيمية وسبل معالجتها التقنية، اذ تتباين المفاهيم المعرفية في بناءها تبعاً للنهج والحقل الذي تعمل فيه، لذلك نجد ان البنى التصميمية تعمل بفاعلية تبعا لاشتراط فعل التصميم بها (Nasri, 2003, p. 198). فالحقل التصميمي ناتجٌ عن علاقات بنائية مركبة تخضع في سياقاتها إلى أنظمة محركة تؤسس فعل الإنجاز التصميمي وتعطي الخصائص والسمات المميزة له بفعل ما يجاوره من منجزات تصميمية اخرى، لذلك يمكن النظر إليها على انها اشكال او بنى او تراكيب سابقة على الاجزاء التي تتألف منها (Piaget, 1985, p. 34)،

ثانيا: تطبيق فن الكولاج وفاعليته في تصميم الازياء:

أن نشاط الإنسان الأول كان منذ النشأة الأولى مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتطبيقاته العملية بناءً على معرفته بتلك الأدوات التي تشكل جزء من هذ الكون الذي يخضع لتغيير متواصل،وان جميع الكائنات الحية وبضمنها الإنسان، والحياة وجميع خصائصها، تتميز بالتغيير وكامل الكون يبقى في حالة توازن دينامي غير ثابت ذلك أنه نشأ في عمليات التغيير والتطور وأن حالة التغيير ذاتها هي ما يميز العالم (Al-Mubarak, 1992, p. 96)، وهذا التغير حاصل من تزاوج الافكار وتنوعها لتنتج افكار تنتمي الى جيل جديد له مقوماته ومقاييسه الجديدة والمختلفة، وتقتضي عملية تزاوج الافكار وتنوعها حتمية التطور والابداع في الكشف عن وسائل اكثر فاعلية واسهل تنفيذا في تولد افكار مؤتلفة ومنسجمة فيما بينها (Al-Husseini: , 2008, p. 34).

إن مصمم الأزياء يبحث دائماً عن إجراءات يصل بها إلى استحداث مادي متحقق لوظيفة جمالية يتصف ويتحدد بها الزي، مما يدفعه إلى إعادة تركيب الواقع التصميمي على طريقته وأسلوبه الخاص لكي يصل إلى ابتكار تصميم أزياء لها أصالتها لم يسبق التفكير بها، فالتوظيف المبتكر للزي ما هو إلا تكوين صورة جديدة مستقآة من المفاهيم السائدة لكنها تختلف عنها أو منفصلة منها (Al-Tai, 1996, p. 42).

البنية التصميمية في الأقمشة النسائية:

تمثل البنية التصميمية البناء الذي يتم وفقه ترتيب العناصر (الداخلية في كل مستقل عن وظيفته بمعنى انها صفة للمنظومات التي تعمل الوظيفة من خلاله (Adrian, 1972, p. 322)، أي أن العناصر التصميمية تعمل داخل التصميم مجتمعةً لإظهار الشكل العام من خلال تركيبها معاً كمؤسسة منظمة لأداء هدف محدد يتغير بتغير مواضع الأجزاء المترابطة فيما بينها فالشكل يعطي عدد كبير من الأفكار، ولذلك فان المعاني المتعددة يقتضي وجود جسر أو حلقة وصل تربط المعاني المتعددة له فيظهر كل منها ضمن نطاق التصميم الداخلي يحتل مرتبة معينة حسب الوظيفة التي سيؤديها الناتج النهائي للقماش.

البنية التصميمية في الازياء النسائية:

نرى هنا ان من الضرورة ان نعرض بنية تصميم الزي فهناك الاساس الثابت والمتحولات اللاحقة التي تخلق ديمومة الازياء واستمرارها وهذا ما نعني به تغايرات الموضة للملابس للخروج بافكار جديدة (ازياء جديدة) او تفصيلة جديدة وهي مصحوبة بشغف بالتطور والتقدم والتغيير الى الافضل حتى وان كانت عن طريق استعادة خطوط زي قديم هذا ينطبق على تصاميم الازياء بالنسبة لجميع المستويات. هذا التجميع بين العناصر البنائية للأزياء بتغايراته يعد جدلاً طبيعياً في الحياة. حيث ان الانسقة الجمالية جدل مستمر غايتها الكشف عن طبيعة الذائقة الجمالية وأسسها الفلسفية ومهما تختلف الملابس وتصاميمها فكل ملبس قبل ان يصل الى صورته النهائية يمر بخطوات متتالية على وفق اسس يسير عليها لكي يصل الى الهدف المطلوب والنوعية المرغوب فيها.

مؤشرات الإطار النظري:

1. يعد الكولاج أحد الاساليب الاخراجية الحديثة المستخدمة في التصميم بشكل عام وتصميم الاقمشة بشكل خاص كونه يدخل ضمن عملية تجميع وتلصيق أكثر من خامة وتتم على بنية القماش لتصميم الزي.

2. تتنوع بنية الزي والقماش في التصميم ومن خلال تطبيقاته للتصميم حيث تظهر جمالية الأشكال والخامات من خلال توظيف سمات الكولاج في عناصر التصميم.
3. تنوع الازياء ليس فقط بالنسبة إلى تفاصيلها بل أيضا في تنوع المواد التي استخدمت في هيئته باختلاف التقنية الموظفة لفن الكولاج خاصة وبتنوع اشكاله والوانه وتقنيه التنفيذ.
4. تعد العلاقات البنائية من تصميم القماش خطة تنظيمية للسيطرة على الكيفية التي تتحدد فيها العناصر من اجل تحقيق تصميم فاعل وخاضع للنواحي الوظيفية والجمالية.

الفصل الثالث (اجراءات البحث):

منهجية البحث: اتبعت الباحثة طريقة التحليل الوصفي التي تهدف الى التوصل الى نتائج علمية تحقق الاهداف المرسومة، اذ يعد التحليل الوصفي من اهم الخطوات العلمية في بناء النظريات والاسس وذلك بفضل دقته واتساع مضمونه. وهو اسلوب بحث لعمل استنتاجات عن طريق تشخيص خصائص معينة في ضمن المحتوى بطريقة موضوعية ومنهجية.

مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث الحالي من 15 من العينات المبحوثة في التصاميم المنفذة بأسلوب الكولاج لسنة 2015-2022 وباختلاف الخامة والتقنية المستخدمة للمنتجات.

عينة البحث: اعتمدت الباحثة في اختيار عينة البحث عدد 3 من مصممين ازياء عالميين وبصورة قصدية نظراً لما تمتلكه تصاميمهم من صفات تتوافق مع موضوعة البحث.

انموذج رقم (1)

الوصف العام:

نوع الزي: فستان

اسم المصمم: دولتشي اند غابانا

الخامة:جرائد

نوع الكولاج: يدوي

الالوان: ابيض واسود

عدد القطع: 1

التحليل: صممت الفكرة باستخدام مفردة شائعة في البيئة المحلية (الجرائد)اذ وظفت وفق تنظيم اظهر المفردات الشكلية لتصميم جردت الى خطوط ومساحات لونية وهو ما ينسجم مع هذا النوع و يتفق مع السياق العام الذي صمم بشكل يتماسك في تركيبه للتنوعات الشكلية واللونية.و لغرابة المفردات وتنوعها و ابعادها عن شكلها الطبيعي واعادة صياغتها في نمط الكولاج اليدوي في اطار يبتعد عن الانسقة الاعتيادية (الواقعية) يدل على ابتكارية اراد من خلالها تفعيل الامكانيات الذهنية بشكل متعدد وباعتماد صياغات تقنية عملت على اعادة تشكيل نسيج الاشكال على وفق فيه من الغرابة والتنوع في الصفات المظهرية لنوع الخامة بالتحديد والتي تكونت من قطعة

واحدة متصله مع بعظها بطريقة اللصق المشغول بطريقة يدوية في تصميم الزي اما الالوان فقد تباينت ما بين الابيض والاسود وهو لون الورق الابيض والكتابة بالخط الاسود كان لاستخدام قيم لونية تامة أثرها في تغيير ابعاد وحجوم المفردات تبعاً لقيمها اللونية والتي اعطت انطباعاً عاماً عن المسافة داخل حدود الشكل وباضافة مجموعه الصور الموزعه على الورقة.

نوع الكولاج: نفذ هذا التصميم بطريقة الكولاج اليدوي المستخم بطريقة اللصق فضلاً عن انه ربط الجانب الموضوعي للفكرة الاساسية للتصميم من خلال احداث الترابط ما بين الشكل واللون معاً، كما ان تآلف التشكيلات ضمن نسق واحد اكد على اتجاهية العناصر وتتابع حركتها مع عدم فقدان الشكل

اعتمد المصمم في هذا الأنموذج على تجميع المفردات والعناصر المتشابهة في اللون والحجم والشكل كما اعتمد أيضاً تجميع العناصر المتطابقة على شكل تنظيمات، كذلك لا توجد حالة إغلاق في الهيئات المصممة بل شكلت حالة التشابه اللوني والشكلي الجزء الأكبر مما أدى الى نوع من الانسجام بين المفردات.

العلاقات التصميمة: اعتمدت علاقات التماس والتداخل فضلاً عن التجاور التي كانت سائدة على الكل العام حيث توضحت قوة الشد بين كافة المفردات توحي باستمرارية المحاور التي وزعت وفقها المفردات ما ادى الى تماسك والتحام اجزاء الشكل العام بفعل التوزيع المنتظم للتشكيلات.

البنية التصميمية للقماش والزي: احتفظ التصميم بنوع الخامة الأصلي حيث كان التباين بدرجة قليلة لذلك لم تظهر السيادة والتأكيد إلا بشكل بسيط من خلال الجذب البصري للوحدات التجريدية التي عملت على أحداث تنوع وسحب للبصر من خلال تنوع حركتها واستمراريتها بشكل غير منقطع أما الفضاء الحاوي لها فقد قلل من شدة التضاد، وقد جاء العمل التصميمي عموماً متناسباً من خلال تناسب أجزاءه مع بعضها بشكل كبير والتقليل من شدة التباين.

انموذج رقم 2

الوصف العام:

نوع الزي: فستان بطراز كلاسيكي للافلام الخيالية.

اسم المصمم:firefly path

الخامة: شيفون وقطن

نوع الكولاج: يدوي (الورد والاغصان)

الالوان: الابيض، الازرق، الأخضر، البنفسجي، البني، البيج. وتدرجاته.

عدد القطع: 1

التحليل: وظف الفستان للازياء التاريخية الخيالية المستخدمة في افلام الخيال العلمي بتدرج من مجموعه القطع المتراكبة وخاصة المنسدلة منها الى الاسفل واعطاها صفه الجمالية المميزة في طريقة توزيع القطع وتناسقها مع القطع الاخرى المركبة في الجهه العليا لمنطقة الصدر والذراع اذ تكون الزي من قطع واحدة الا انها تكوينها وظف في عدة قطع مفصله على حدة كون ان لكل جزء منها له نظام خاص به بتقنيه

الكولاج. ظهر من خلال الأسس الجمالية ان الوحدة التصميمية متوازنة من الناحية **الشكلية** واللونية جاءت من استخدام أحجام متدرجة من الزهرات التي تكررت داخل الوحدة التصميمية مما أحدث علاقة الجزء بالجزء.

نوع الكولاج: تميز هذا التصميم بالكولاج اليدوي المكون من مادة الورد الطبيعي والاغصان واوراق الشجر وثبت بطريقة اللصق على القماش وتميزت منطقة الاذرع باشكال الاغصان المنسدلة مع حركة الاطراف اذا اوصل الفكرة الى المتلقي بجعل التصميم من اقرب الى تكوين الشجرة.

العلاقات التصميمية: تبين ان التوزيع المتبع داخل الوحدة التصميمية لقطع الكولاج المتناثرة باشكال غير منتظمة في الواحدة ذات التنظيم العشوائي الذي يظهر بوضوح اكثر بتكراره خلال الوحدة التصميمية الواحدة على مساحة القماش الكلية حيث ان التشكيلة الواحدة تمثل تجمع عدة مفردات معاً واحتواء الوحدة الواحدة على نوعين من التوزيع هما التنظيم العنقودي لتجميع المفردات الأكبر حجماً معاً وهذا النوع من التوزيع عمل على إضفاء اتجاهية مستمرة للمفردات في الكل العام والتنظيم العشوائي للمفردات الصغيرة المتناثرة في أرضية التصميم

كما ظهر التوازن غير المتماثل نتيجة لاتباع التنظيم العشوائي حيث وزعت المفردات بطريقة عشوائية إلا أن التصميم ظل محافظاً على توازنه وقد ظهر التكرار على مجمل مساحة القماش بنوع التكرار البسيط وهذا مما يؤدي الى انتشار الوحدة الأساسية بشكل فعال، حيث أدى الى التقاط الأشكال وكأنها موزعة على الكل العام، كما أحدثت تنويعاً اتجاهياً والذي ولد ايقاعاً حراً عشوائياً غير مدروس أثرّ على الوحدة التصميمية الواحدة ومن ثم على الوحدة العامة للتصميم وهذا بالتالي أدى الى الابتعاد عن حالة الرتابة للفواصل بين الأشكال المكونة للوحدة الأساسية.

البنية التصميمية للقماش والزي: تم تنفيذ المفردات بأسلوب محور عن الواقع الحقيقي مما أظهر طبيعة الأشكال بهذه الطريقة التحويرية كي تؤدي الدور الذي جاءت من أجله.

تضمنت الوحدة الأساسية أشكال نباتية متفرعه من مفردات واقعية للزهرة والغصن فقد تنوعت أشكالها وأظهاراتها فكانت بعضها محمولة على الغصن والبعض الآخر بدون غصن كما اختلفت أحجامها ايضاً فأخذت الحجم الكبير والمتوسط والصغير واحتوى التصميم على الخطوط ذات الخاصية المائلة لتكوّن التفرعات النباتية، اضافة إلى ذلك فقد استلمت الوحدة الأساسية على لونين هما الأخضر والأحمر حيث توزعت في داخل الشكل الرئيسي للوحدة. كما يظهر الملمس الشكلي من خلال هذه الأشكال و الخطوط و النقاط ليعبر عن حالة الطبيعة النباتية لهذا التصميم.

انموذج رقم (3)

الوصف العام:

نوع الزي: فستان ربيعي

اسم المصمم: دولتشي اند غابا

الخامة: شيفون

الالوان: الاصفر، الوردي، التركواز، البني، الذهبي.

نوع الكولاج: رقمي

عدد القطع: 1

التحليل: تميز الفستان بالبساطة في تناسق المفردة جاء في نظام متسق حيث تألفت من اشكال مربعة مكون لعدة اشكال زخرفية وخطوط موزعه بشكل عشوائي تمثل في قطعه واحدة لتكوين الزي وبالوان تكاد تكون متقاربة في الدرجة اللونية والتشبع وظهرت خاضعة لمسلك واحد فضلاً عن ترتيب كل مفردة مع أخرى تشابهها من خلال علاقة الجزء بالجزء كونت فيما بينها وحدة حركية متنامية متحركة غير ساكنة ضمن سياق متواصل.

تمثل هذا التصميم بالاشكال النباتية للورود في جهة الكتف الايسر للتصميم ممتدة الى الطرف من جهة الذراع حيث اعطى انطباع بالحركة المستمرة المتمايلة في ذات الوقت وباستخدام تقنية الكولاج فقد اعطى تميزا في قص وخياطة هذه القطع بشكل متسلسل ليصور الية القص واللصق في الاقمشة.

نوع الكولاج: تميز التصميم بتقنية الكولاج الرقمي في الطباعة لتصميم القماش رغم تنوعية المفردات وتوازنها في الشكل وتفريعها الذي امده بحركة اضفت حيوية على الشكل العام ومناسبة الخامة المعدة للطباعة الا ان عدم انسجام الدرجات اللونية وعدم ملاءمتها للفئة الموجهة اليها جعل التصميم اقل اثارة.

العلاقات التصميمة: ان السمة الغالبة على تشكيل وتوزيع المفردات هي الهندسية المتناظرة في كل من نتيجة تطابق كافة التشكيلات من اذ الشكل واللون والاتجاه والملمس وحتى التقنية الاظهارية مما اضفى عليها صفة تقليدية لا تتسم بالابتكار في التصميم.

ترك المصمم فضاءات ثانوية تتخللها المفردات وانما اعتمد اسلوب التكثيف في جزء معين من دون غيره والاختزال في الجزء الاخر بغية تمييز الشكل عن الارضية وهو ابسط انواع التوزيع واكثرها تقليدياً.

ويلاحظ ان التوازن غير المتماثل هو الظاهر نظراً لتجانس المفردات الشكلية الموظفة فقد بدت مكملة لبعضها البعض كما ان تنوعها الحركي اظهر توازنها بشكل واضح.

وان تأثير البيئة الطبيعية بدى واضحا بشكل كبير في التصميم وهو السائد على الكل العام حيث عمد المصمم الى احداث ترابط ما بين المفردات وبيئتها وان السمات الاساسية برزت من خلال الاشكال المعتمدة فيها والمنتمية لها وعليه فالمصمم وفق نوعاً ما باستخدام اظهار المفردات وتوظيفها في التكوين البنية التصميمية للقماش والزي، نظم الشكل او المفردة التصميمية على وفق نظام غير منتظم عشوائي أراد به المصمم إحداث تنويعاً حركياً لاعتماده مفردة تصميمية واحدة، الا انه من خلال التوزيع العام للمفردات داخل الوحدة التصميمية.

النتائج ومناقشتها

1. تنوعت البنى التصميمية الموظفة في تصميم الزي مع الخروج بأساليب مختلفة في التصميم عبر الحقب الزمنية المتوالية مما حقق خطا جديدا لنماذج الفن المنوعة وتصميم الاقمشة وخاصة فن الكولاج الذي كان له دورا في كثير من الفنون التاريخية الى عصرنا هذا.
2. ان فن الكولاج لبينة القماش والزي يتألف من عناصر واسس تشترك في تشكيلة وترتبط سويا لتسهم في القيمة الجمالية المتميزة لتصاميم الزي كما في جميع النماذج
3. ان البنية التصميمية لفن الكولاج وتطبيقاته لا تعني فقط الخروج بشكل ما وتثبيت صفاته، ولكن لتثبيت القوى الفاعلة والسائدة فيه فتحدد نفسها من جراء فعل الربط هذا كما في النماذج (2،3).
4. في الفن والتصميم على وجه خاص، تتجسد الوظيفة الجمالية لفن الكولاج في كيفية التعبير عن المفاهيم والافكار من خلال التنظيم الشكلي للمفردات المختلفة ضمن العمل التصميمي كما في النموذج (1،2).

الاستنتاجات:

1. تمثلت تصاميم الاقمشة في تنوعات مختلفة لفن الكولاج من خلال مجموعه من العناصر والعلاقات التصميمية ضمن البنية الواحدة في تصميم الزي.
2. يعبر الناتج التصميمي لفن تصميم الاقمشة عن دلالة واضحة تتمثل في الامكانية الابداعية لدى مصمم الزي، ومع تطور الاساليب والعلاقات ضمن بنى تصميم الزي اذ يعبر عن متطلباته وافكاره المستمدة من التطور الحاصل في الوقت الحاضر.
3. تأكدت البنى التصميمية للاقمشة في تعبير الصيغ المؤثرة في المتلقي للاشكال والتكوينات المكونة لفن الكولاج هي غاية المصمم وعن طريقها يتمكن من تقديم صور فنية مميزة.

التوصيات: توصي الباحثة الاتي:

1. اعتماد اساليب المدارس الفنية الحديثة وطرق توظيفها في فن الاقمشة.
2. ضرورة ان تكون التصاميم ذات ابعاد وظيفية وجمالية ومحققة الوحدة البصرية باستخدام التقنيات المتطورة.

المقترحات: تقترح الباحثة اقامة دراسة الاتي:

1. توظيف العلاقات التصميمية لبنية تصاميم الاقمشة والزي في سمات المدرسة التكعيبية.
2. فاعلية تقنية فن الكولاج في ازياء افلام الخيال العلمي.

Conclusions:

1. The fabric designs represented different variations of the art of collage through a group of elements and design relationships within the single structure in the design of the uniform.
2. The design output of the art of fabric design expresses a clear significance represented by the creative potential of the costume designer, and with the development of methods and relationships within the structures of costume design, it expresses his requirements and ideas derived from the development taking place at the present time.
3. The design structures of the fabrics were confirmed in the expression of formulas affecting the recipient. The shapes and formations that make up collage art are the goal of the designer, and through them he can present distinctive artistic images.

References:

1. Adrian, S. (1972). *"The Image in form" Selected: writings Icons.* N.Y: Edition Harper and Raw publishers.
2. Al-Ani, S. (1990). *Design and printing techniques for fabrics, Higher Education Press.* Baghdad: Higher Education Press.
3. Al-Asam, A. (1997). *Aesthetics of Form in Modern Dramatic Drawing.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, doctoral thesis.
4. Al-Hashemi, S. (2007). *Modern features and techniques of contemporary plastic art and their role in enriching artistic taste.* Baghdad: University of Baghdad - College of Fine Arts - Department of Fine Arts, doctoral thesis.
5. Al-Husseini: , I. (2008). *Design Art, Philosophy, Theory, Application.* Sharjah: Publications of the Department of Culture and Information.
6. Al-Madani, E. (1972). *Experimental Literature.* Tunisia: published by the Tunisian Distribution Company.
7. Al-Mubarak, A. (1992). *The Philosophy of Technique.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
8. Al-Tai, I. (1996). *Employing the connotations of inherited Arab costumes in the theatrical presentation of foreign text.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, doctoral thesis.
9. Beshay, S. (1984). *Technical drawing for the decoration, advertising and coordination industry (decoration).* Baghdad: The Ministry of Education.
10. Fadl, S. (1978). *Structural Theory in Literary Criticism.* Egypt: Anglo Egyptian Library.
11. Fahim, H. (1986). *The Story of Anthropology (Chapters in the History of Anthropology).* Kuwait: Supreme Council of Arts.
12. Guero, P. (B.T). *Alchemy.* (A. A. Zaid, Trans.) Beirut: Oweidat Publications.
13. Ibrahim, S.-S. (1998). *The plastic potential of fabric remains as an expressive input into collage photography.* Egypt: Helwan University, Faculty of Art Education, Master's Thesis.
14. Mumford, L. (1952). *Art and technics.* New York: Columbia University Prees.
15. Munro, T. (2014). *Development through the Arts, by Muhammad Ali Abu Durra.* Cairo: Al-Amal Printing and Publishing Company.
16. Nasri, H. (2003). *Logic and Epistemology (The Standard of Science and Knowledge).* Damascus: Publications of the Ministry of Culture.
17. Piaget, J. (1985). *Structuralism.* (A. Mneimneh, Trans.) Beirut: Oweidat Publications.
18. Zaki, R. (1995). *Post-modern photography techniques to enrich artistic expression.* Egypt: Helwan University, Faculty of Art Education, Master's thesis.

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1401

Thinking of the Moving body in motion as the starting point for the fashion design

Furat Jamal Hassan [a1]

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

ARTICLE INFO

Article history:
Received 19 April 2024
Received in revised form 27 May 2024
Accepted 30 May 2024
Published 15 June 2024

Keywords:
movement of a body
analyzing patterns
developing processes
fostering creativity

ABSTRACT

Blocks and cloths designs are graphic delineation of the human bodies. Although pattern cutting is inherently flexible and adaptable, it consistently opts to create clothing that adheres to the body's fixed, upright position. While the long-standing paradigm has seen several accomplishments, the body's postures during movement are a primary factor in the significant rise in clothing pressure, results in a sensation of inconvenience. The goal of the article to portray of human bodies as an effective shape by constructing a mannequin that integrates all the movements generated by the body in its everyday activities.

This methodology is designed utilizing qualitative methodologies and incorporates techniques such as "self-portraiture, theoretical samples, Body measurement, and General body shape. Later, In order to design a group of models made from special textiles". The blocks exhibited 'distorted' forms that precisely matched the curves and lines of the movement human figure, as reflected by the mannequin. Ultimately, the lady conducted a verification of the concept by wearing the muslin prototypes developed from the drawings. She established that these prototypes demonstrate the same expansion and contraction as the muscles and skin.

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

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1401
Furat Jamal Hassan: Thinking of the Moving body in motion as the starting point for the fashion design
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

نقطة تحرك الجسم بداية انطلاق تصميم الأزياء

فرات جمال حسن[1]

الملخص:

انماط الزي هي تمثيلات جمالية للجسم. وعلى الرغم من ان هذه الانماط قابلة للتغيير، فقد اختار المصمم والباحث تطبيق نظام خاص لتصميم الازياء اعتمادا على وضعية الجسم ، من خلال الأوضاع التي يتخذها الجسم أثناء الحركة ، وهي من العوامل التي تسبب زيادة ضغط على الازياء بشكل كبير، مما يؤدي إلى الشعور بعدم الراحة. وبالتالي ان الهدف من هذه الدراسة هو تمثيل حركة الجسم كنقطة انطلاق لتصميم الازياء ، بدءًا من تطوير نموذج عرض يحوي جميع حركات الجسم التي تحدث يوميًا.

ولغرض تحقيق هدف البحث ، تم اعتماد تقنيات مستمدة من الواقع ، وأخذ عينات نظرية وكمية، وقياس الجسد بصرياً، فضلا عن متوسط الحجم والشكل. ومن ثم تم إنشاء مجموعة من نماذج مصنوعة من نسيج خاص ، تم تحليلها حاسوبياً ، ودمجه مع ملامح الجسم المتحرك، وتم الاستعانة ايضاً بمجموعة من النساء. للحصول على نتائج جيدة للبحث ، وقد جربن النساء النماذج الاولية المصممة والمصنوعة من مواد تقاوم الضغط والاستعمال المتكرر للملابس ، وبناء على حركة الجسم وانمكاش وتمدد العضلات . وقد حقق النموذج النهائي هدف البحث الاساس.

الكلمات المفتاحية: نقطة تحرك الجسم ، الجسم المتحرك ، اليات التصميم ، تصميم الازياء.

Introduction

Clothing undeniably serves the fashion industry, which is defined as phenomena "whose very essence is change" (Simoes, 2013). A two-dimensional passage between the three-dimensional body and the final piece of clothing, patterns have always been an integral aspect of both subtle and drastic morphological modifications that have been carried out throughout history (Simoes, 2013). Considering that the patterns are representations of the body in these cases, whether the client is recognized and has precise measurements or the consumer is anonymous and wears a standard size.

As stated in the statement, this pattern precisely mimics the area of the body that has to be covered, with plackets, pockets, and waistbands purposefully left out. (Hulme, 1946), particularly in a block pattern—referred to as a "body-pattern" by American tailors (Hassan, 2022)this quality is most pronounced. An outsider would have a hard time making out the figure amidst all the blocks and patterns of clothes. But (Hulme, 1946)proved that the depicted entity—the pattern-maker standing at his drawing board—is present in the process of making garment patterns. He is to cut out his pattern from the flat sheet of paper that lies before him. A set of dimensions is at his side, and he has a clear mental image of the person he is sketching—their gait, posture, and actions—to guide his work.

Despite the fact that the French couturier was referring to design drawings, the author says also hinted that Multiple shapes possess and the ability to own to visually depict how the clothes seem on a live, moving person at any given moment. The body in its static standing

[1] قسم الخط العربي والزخرفة/كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

stance has always been well-suited to patterns. It is evident from Hulme's work that the natural tendency to depict the static body (SB) makes it easier to describe it in length units. Because pattern-making is mechanical, cutters most likely saw the human body to same way of Architectural buildings:

Perpendicular design creates scale representations in all bodies' perspectives in distinct pattern components, such as the front, back, and sleeve of a garment. While it's true that the body's dimensions change as we move, pattern cutters have found ways to get around this by considering the body in motion rather than a static object. In addition, an original method called "ease" has been created (to improve the statistical correlations between the Moving body (MB) and garments, Or to better match the garments to the body)(Simoes, 2013). The concept of wearing ease, which refers to the space between a person's actual body dimensions and the dimensions of an article of clothing, is defined as "the degree to which the garment hangs smoothly and evenly on the body with straight seams, no fabric distortion nor pulling, and no gaping" (Hassan, 2022).Nevertheless, because the garment is affected unevenly in many places that are unconnected to the real ease distribution, the extra space between the body and the clothes might become inadequate when moving (Li et al., 2006). Y Li et al. (2006) found that when the amount of ease decreases when moving, certain parts of the body may experience excessive pressure, which can contribute to both actual and perceived pain.

To optimist the flexibility of the fabric, (A) cut the pattern pieces on the bias., (B) adding gussets or other design elements to increase the garment's surface area at certain points on the body, and (C) selecting fabrics with certain fiber contents, yarn forming techniques, or weaving methods to maximize their elastic behavior, pattern cutters can reduce the garment's negative reaction to movement and make it easier to wear (Branson & Nam, 2007). Still, these processes, whether used alone or in tandem, contribute to the creation of clothing with good fits (Branson & Nam, 2007), and they maintain the contradictory paradigm of SB representation that pattern cutting has embraced. Rather of offering pattern forms that are well-suited to the deformable, practitioners of clothes ultimately depend on fabric qualities.

Research problem:

Fashion design holds a significant role in both public and private spheres, serving as a crucial element that allows individuals to navigate life. It enables one to differentiate between various environments and objects, discern similarities, and draw inspiration from nature. Moreover, fashion design serves as a means of expressing personal attitudes and emotions through two- and three-dimensional artistic forms. Design plays a crucial role in contemporary fashion fabric by harnessing its features and systems to create a strong visual appeal. It strategically places these elements in their appropriate positions to establish a psychological connection with their intended meanings and subject matter. Additionally, the designer's technical treatment of the fabric aligns with their perceptions and methods, resulting in a powerful impact. The recipient's objective is to accomplish the intended purpose and substance of the design. Furthermore, the use of design and their strategic arrangement into distinct categories aids the designer in effectively conveying their concept and selecting harmonious designs combinations in the realm of modern fashion fabric design. The ultimate objective is to achieve successful manufacturing and a desirable end result. To clarify, design is a vital component that is intricately connected to design. Additionally, design serve as a supplementary role in enhancing educational aptitude and comprehension.

The designer's incorporation of human body movements was not solely driven by the desire for visual impact, but rather to stimulate the innate instinct for vision and achieve a balance

between the aesthetic and functional objectives of the product. The utilization of movement as a tool serves to captivate attention and generate interest through the juxtaposition or alignment of contradictory or harmonious elements, as well as the ability to convey or imply ideas. The relationship between the artistic and psychological aspects of design is intricately linked. This connection is determined by the type of relationship and the way design is utilized in the design of modern fashion fabrics. The outcomes of this design relationship have both aesthetic and psychological effects. They contribute to the ambiance of psychological feelings, so eliciting a significant impression and response from the recipient. For both aesthetic and utilitarian reasons. In order to achieve the research objective, we employed methodologies based on real-world scenarios. These strategies involved using theoretical and quantitative samples, as well as visually evaluating the body, average size, and form. Subsequently, a collection of models was fashioned from a unique textile material, which underwent computerized analysis and was integrated with the characteristics of the mobile physique. Additionally, a cohort of women was employed in the process. In order to get favorable outcomes in the research, women have experimented with prototypes that are constructed from durable materials capable of withstanding pressure and prolonged usage, while also taking into account bodily movements, as well as muscle contraction and expansion. The ultimate model successfully attained the fundamental objective of the research.

Research Importance:

The significance of study lies in the positions that the body adopts during movement, which is one of the variables that produce a substantial rise in pressure on clothes, resulting in pain.

1- It helps to display safe fashion design via the positions the body adopts while moving.

2- The possibilities of applying the research results to create modern fashion designs. Alternatively, in the future, produce research and studies that fit inside the expertise.

Research Objective:

The objective of this project is to use body movement as a starting point for fashion design, beginning with the creation of a display model that includes all of the body movements that occur on a daily basis.

Research Limits:

The search is defined as: The researcher created a series of customized fabric models, which were computer-analyzed and integrated with the moving body's characteristics. A group of females was also recruited. To generate good research findings in 2024.

1. Theoretical Framework

1.1. The Guiding Principle

In an article titled "The tall office block artistically considered" published in 1896, American architect Louis Sullivan utilized the phrase "form ever follows function" many times. Sullivan included a "comprehensive formula" that defined form as an intrinsic part of "the inner life, the native quality" of all things, whether they are organic or inorganic, physical or metaphysical. He identified the phrase as "the pervasive law," and he offered a variety of synonyms for form, including shape, design, outward expression, and "or whatever we may choose" as a synonym. The main idea behind his argument was that since everything in nature is clearly distinct from each other, the design of tall office buildings shouldn't be dictated by "any theory, symbol, or fancied logic." Sullivan's (1896) final argument was that every problem has its own solution, which meant that (A) tall office building design should be liberated from mystical, historicist, and naturalistic constraints. (B) architects should

design solutions where form and function are harmonious, just li Sullivan urged architects to stop caring about aesthetics and stop listening to clients so they could "become a medium through which the pre-ordained solutions would find their true expression" after claiming that everything in the universe, both man-made and natural, is the product of a transcending intelligence. The year 2023.

1.2. Originality and Creative Process

In this case the “American architect and design philosopher Christopher Alexander argued against the form follows function theory” (Simoes, 2013) and in favor of starting with preexisting forms to develop new ones. (Michl, 1995). However, Bohm (2006), an American quantum physicist, believes that creating something new from nothing is associated with creative.

Bohm thinking that creative stems from novelty sort of than particular talents. According to Bohm (2015), originality is difficult to define. However, he pointed out that one requirement for being unique is being open to exploring new situations without preconceived notions, even if the ideas one presents are ultimately rejected. This concept is rooted on the belief that originality involves a fundamental desire to discover and produce something completely new that is both harmonious and aesthetically pleasing (Bohm, 2015).

1.3. The Original Image and Theory

Sullivan's first assumption is that the design of patterns should not be based on the idea that patterns are derived from the design of structures. Instead, patterns should be designed with the understanding that they would be used to create clothing that covers the body, which is a flexible and dynamic entity. In light of these conditions, Watkins (1995) described clothing as a personal and portable environment. In accordance with Sullivan's second premise, the solution to accurately representing the body's true expression in pattern cutting can only be derived from the body itself(Watkins, 1985).

In accordance with Watkins' theory, patterns should align with the movements of the body. This is because the body, as a dynamic entity, interacts with the clothing it wears, forming a system that undergoes many alterations. Considering the information presented before, it is necessary to thoroughly analyses the issue of appropriately representing the body without any preconceived ideas, as Bohm pointed out. The concept of the Moving body form was created as a synthesis of all the postures it adopts on a regular basis, inspired by a sudden moment of insight (Bohm, 2015). As is typical with functional clothing, this new body paradigm does not attempt to depict the Positioning the body through the activity it is performing or the posture that is generally taken on a daily basis. Functional clothing is specifically engineered to protect the body. Enhance health and safety, improve job efficiency, or enhance bodily functions. Adopting either of these approaches would rely on a logic that is not suitable for this purpose. However, when it comes to generic clothing made of non-stretch woven fabrics, such as active wear and daywear, it is important to design them in a way that fulfills the wearers' requirements during regular activities. This is similar to how functional clothing is designed to meet the specific needs of sprinters, firemen, as well as astronauts during their moon exploration, 100-meter runs, or firefighting missions.

Garments that are properly fitted in a stationary posture may become poorly fitting when the wearer flexes their arms, legs, or torso, as has been investigated by textile experts since the 1960s (Denton, 1972). It is important to mention that a lot of generic clothing is made from non-stretch woven fabrics, which do not have the same flexibility and comfort as knitted materials. The worries stem from the fact that more and more customers are now favoring clothing that offers enhanced practical performance (Li et al., 2006), as they place a higher importance on the experience of wearing it.

.

1.4. How the Moving Body is Understood

Considering that " spend most of our time practicing various activities, such as walking or sitting " (韩燕丽 et al., 2015), it was necessary to develop a complex design mechanism to bring about the desired combination of all body positions, even though every action taken throughout the day involves “the different movements, making it hard to provide and precise list of desirable characteristics for moving clothing design” (Simoes, 2013; 韩燕丽 et al., 2015).

2. Research Procedures:

2.1. The Pictures of the Artist

A mix of methods approaching self-portraiture and theoretical sampling were used to gather three-dimensional data in the initial stage of the search. The woman projected her world for almost 40 hours onto the facet of the one piece dresses makes of a lighting, thick wools felt materials, expressing this as a type of self-portraiture. In their own environments, they carried out their normal routines (Figure 1). Objective rather than subjective, the 3D records produced by these woman's actions over time deviate from the traditional definition of self-portraiture. The wool mix felt experienced a progressive transformation in reactions into the heats, wetness and compression applied into moving body, capturing three-dimensional proof of the recurrent movements.

Figure 1: Hedge trimmers and tennis players who double as self-portraits.

Since the goal of the sampling was "not people per se"(Sandelowski, 1995), but rather the relationship between the moving body and its depiction in pattern cutting, this method is thought of as "resembling" theoretical sampling. As a result, the process sampled ordinary actions, specifically as the siomon says “the reflected image of everyday movements on the snug-fitting felt coveralls”.(Simoes, 2013). Because age, physical condition, and body proportions are among the most critical elements that determine body mobility, range of motion, and postures, Only women between the ages of 19 and 48 who typically wear a size 12 or 11 were included in the study. (Ashdown, 2011). In order to zero in on the essential characteristics of the Moving body in a particular reality, it was necessary to decrease the number of analytic variables. The one-piece coverall design was chosen due to the fact that every movement performed by the body requires coordination of different parts. For instance, in order to squat lift, the hips, knees, and ankles must all extend at the same time (Hassan, 2020). To raise an arm, the skeletal muscles of the torso must counteract the torques generated by the shoulder and arm (Hassan, 2020). And when walking, the torso must alternate between bending and straightening its legs, swinging it.

The Moving body was created using tight-fitting felt coveralls that covered the complete body except as the heads, hands, and feet's. The interplay between the bone, nerve, muscle, and skin, resulted in the emergence of specific characteristics. These include a stooped posture with the buttocks protruding behind the torso, a fore design of the wrists and elbows with growled spaces between the torsos and drape the arm, and a knee protrusion that faces forward or outward, leaving greater room between the drape legs. (Figure 2) illustrates these characteristics.

Figure 2. Prior to and following wear of the coverall, with seams marked.

2.2. The Physical Representation

Upon completion of the reality projection procedure onto the coverall surfaces, it was discovered that, with a few exceptions, the same body areas showed comparable degrees of deformation in the felt one-piece clothing (Figure 3).

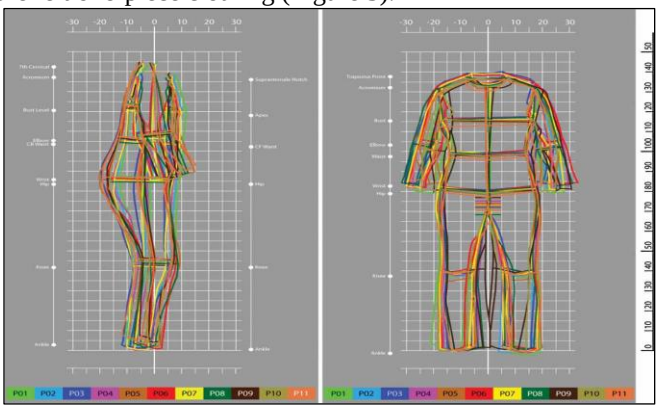


Figure 3: Overlapping self-portrait silhouettes.

The data from Participant was excluded from the next stages because her coverall bottoms ended up overlapping. In the second round of the search The 10 self-portraits that survived were combined to produce a composite portrait of the moving figure. This composite portrait was generated by amalgamating the techniques of visual somatometry. (Gazzuolo et al., 1992) and body shape averaging to create a physical mannequin for making moving patterns in with size 12. The self-portraits were hung from a specially-made hook that allowed the misshapen coveralls to dangle freely. They were photographed from four different angles using Gazzuolo's approach, and the middle shots had their outlines, important axes (12), and angle measurements noted (Figure 4).

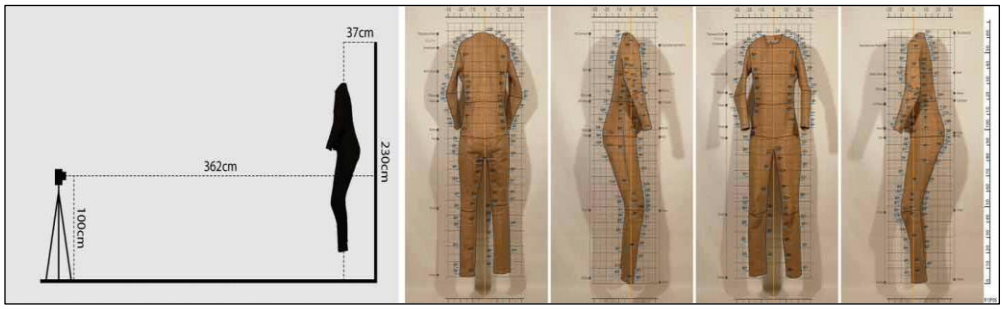


Figure 4: Photographic setup with four views of the self-portrait, emphasizing angles, axes, and characteristics.

In the early of year 1990 (Gazzuolo et al., 1992) No one attempted to utilize the quantitative data to anticipate the dimensions of a collection of patterns or to translate the ensuing graphic data straight to pattern lines. Alternatively, a technique was utilized to generate symmetrical silhouettes and profile views, followed by the generation of median views. These views served as a basis for the building of a mannequin that was subsequently utilized to produce patterns. To make symmetrical models, we first separated each self-portrait's front silhouette and side profiles into upper and lower halves as well as left and right sides. Then, we compared the correlative sections and took the most severely deformed halves, flipped them and adhered them to the opposite side, horizontally (Figure 5).

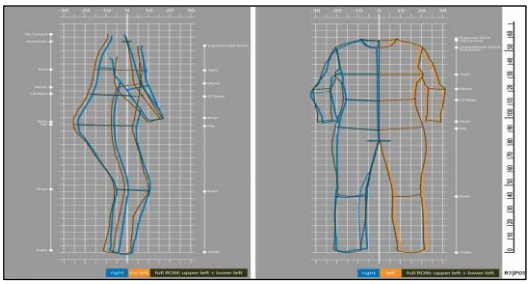


Figure 5 shows the back profile and original and revised front silhouette of self-portrait #05 superimposed.

The option of “unstitching the warped felt coveralls and averaging the pattern pieces separately” was rejected in favors of the more complex method of maintaining the 3D contours of the actual mannequin throughout its creation. This enabled enhanced manipulation of the pattern forms of the generated Moving body blocks. Individuals often exhibit asymmetrical body movements due to factors such as handedness or a preference for crossing one leg over the other. Nevertheless, the depiction of reduced range of motion in One of the most prominent details in self-work does not necessarily imply that an individual actually experiences such limitations. Instead of creating a form with appropriate measurements, we generated one with appropriate levels of distortion by averaging the resulting outlines using Hutchinson and Munden's method, which considers the whole range of motion. This technique was used since it avoids the need to calculate the geometric mean of the women's figures.(Hutchinson & Munden, 1978) generated an average standard block design using successive phases from eight women whose linear measurements matched a standard size 12. Because of this, we did the following: (A) can found compared the ten front and side outlines that matched the best; (B) can found also the rate of shapes between each

pair using a bisecting line; and (C) we continued doing this until there was only one Front dark image and one side shape left (Figure 6). A digital, three-dimensional mannequin was generated from the two-dimensional representation of the composite image.

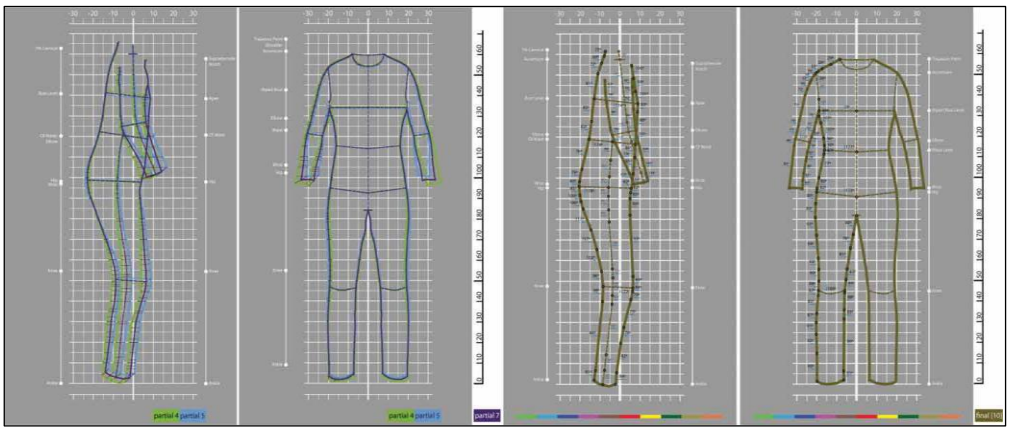


Figure 6: The two-dimensional composite portrait and the average body forms 4 and 5.

The modeling process was commenced via Blender, a software application for generating 3D images. Afterwards, a polygon mesh was created. The model underwent iterative enhancements by manipulating vertices using standard editing tools and the Proportional Edit modifier, while maintaining alignment with the 2D composite picture. Regularly, the models was converted to Waves fronts Objects format and included into Rhino, 3D CAD design software's, to validate this arm dimension, The legs, wrists, and ankles of the physical mannequin were shaped according to the specified dimensions "using a computer controls (CNC) machine". As Figure 7 displays the mannequin, made of high-density Styrofoam, with a black cottons ribbon indicating these significant bodies' characteristics of the composite picture.

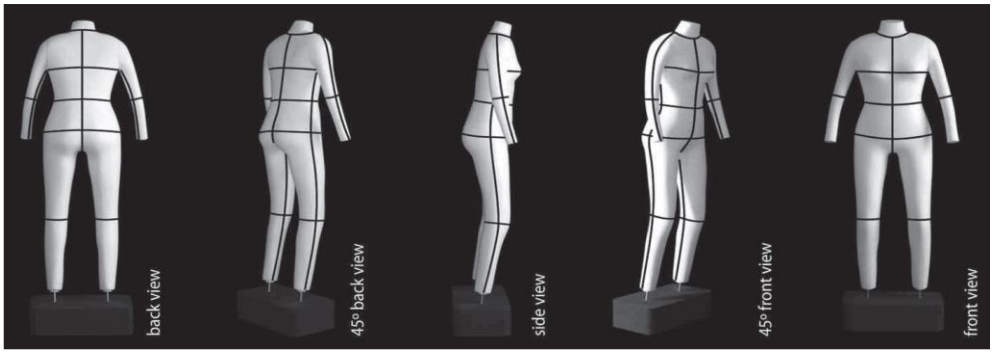


Figure 7: A real mannequin with tape running along its main axis.

2.3. The Patterns of the Moving Blocks

The goal of developing the tangible mannequin was to create the Moving body blocks by draping them. Consequently, the muslin panels' grain lines were affixed to the mannequin's midsection and centers. Using the black cottons ribbon guidelines, then outer borders of the front and back pieces were marked on the muslin panels. Each section was addressed separately. Each pattern piece was transferred to paper after being checked for proper fit on

the mannequin in terms of line, balance, and set. Although the fabric is malleable, shaping it into a three-dimensional shape is more challenging due to the physical mannequin's succession of sharply angled convex and concave surfaces. In order to fix this, we eased the muslin pattern pieces so they would hang properly. Figure 8 shows that there is a significant difference in shape between the block make from physical model (red) and the respective conventional pattern (blue), despite the fact that both sets of blocks are fairly comparable in dimensions (both have been designed to fit size 12).

The curvature of the inseam and side seam line in rear patterns pieces of the trouser block is particularly evident due to their rightward direction from the hip level downwards. This is because these lines are designed to catch the angle shapes of the legs, with the inseam length almost meeting side seam. The sleeve block, formed by reversing the pattern pieces for the draped trousers, presents a noticeable juxtaposition as it accurately portrays the angular contour of the arms. The frontal lines have a pronounced curvature, particularly at the elbow, whereas the posterior lines are straight and originate at the level of the armpit, extending downwards. The mannequin-based block's torso closely adheres to the traditional shapes pattern. However, the front a pattern shapes has been elongated, causing it into slant downward and into the right. Additionally, the lower end of the waist dart divides into two points. On contrast, most all the lines on the back shapes piece are inclined forwards the left. Figure 8 displays the traditionalist prototype, while the as the Figure 8 above demonstrates how the arrangement of the moving bodies blocks in muslin enhanced the perceived appearance of a cohesive body throughout its motion.

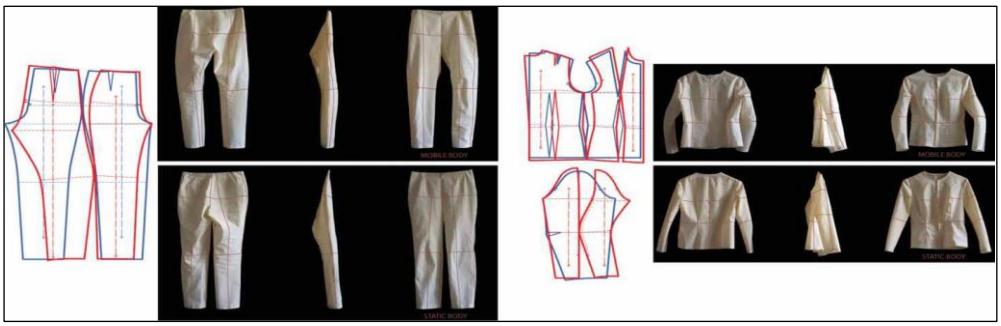


Figure 8: Prototypes and patterns of mobile static bodies.

2.4. The Garbed Body's Point of View

Last but not least, we checked to see whether the moveable pattern blocks improved action comfort by giving us "a greater degree of freedom of movement without undue pressure or friction on the skin" (Yaseen, 2023). In a battery of wear tests, the women ranging in age from 19 to 41 and typically wearing a size 12 were evaluated, along with two sets of prototypes. On one day, each set was worn for around 20 minutes. On another day, the same thing happened. Reversing the testing order and not reusing the initial batch of SB and mobile prototypes helped reduce the possibility of bias. All of the prototypes were topstitched from muslin in the same way to reduce the possibility of bias; this made it harder for the participants to tell which clothes were the moving body prototypes and which were the regular ones.

The Result:

Following the completion of the same generic tasks as in the initial phase of the project, which were used to create the physical mannequin, the participants reported that the moving

body prototypes appeared to 'expand and shrink' in response to the skin and muscles. Specifically, they found the prototypes to be 76% easier to control in outdoor actions compared to 19%, 96% easier in indoor actions compared to 4%, and 83% easier in extreme body positions compared to 13%. Moving body block designs were also found to be the most form-and fit-friendly based on the collected data on the wearing experience.
Subject 4 expressed a positive opinion about the appearance of the sleeved tops on her body. Subject 1, however, found the prototype to be excessively tight around the armhole, revealing her lower back and abdomen when she moved her arms. On the other hand, subjects 3, 5, and 6 found the top to facilitate easy movement of their arms and upper body. Subject 3 specifically noted the curved sleeve of the top provided greater freedom of movement compared to the prototype's straight sleeves. As Figures No.2, No.5, and No.6 unanimously report experiencing the promised comfort as soon as they wore the prototypes of the moving body. Remaining still provided them with increased solace.

The Conclusions:

The objective of precise depiction, in contrast to fixed depiction, is to perceive the body as the fundamental element of the design procedure, an entity that can be altered and repositioned. The objective of designing general mobile clothing is to ensure their practicality as garments, encompassing all the body's various positions during the day. Given the varying sizes of different body parts as we move, it is necessary to use qualitative procedures instead of quantitative ones to achieve this combination. An approach to creating physical mannequins for pattern layout in wearable clothes involves use the human body to offer its own three-dimensional data. These patterns demonstrate a quality that is also present in traditional pattern cutting, namely the pre-established partition into segments. The seams of the garment clearly demarcate the moving body into distinct sections: front and back, as well as top and bottom. Nevertheless, what distinguish them are their "distorted" outlines, which provide a representation of the body in motion through the fabric, resulting in the perception of a better fit and enhanced comfort during movement. Although the moving body interpretation originated from a specific group within the target market, it has potential. Mannequins, which have been proven to be beneficial for constructing mobile block patterns, may be customized to cater to different targets market by extensively increase the range of activities and peoples groups investigated. Another factor to consider is assessing the potential of mobile block patterns for future pattern development. This involves applying the fundamental principles of flat pattern cutting, such as surface by slitting and distributing, pivoting, and transferring darts. The objective is to create models for everyday style garment. We are now examining the potential usefulness of these blocks for less inflexible designs in light of the introduction of design flexibility.

The underlying concept of the engineered moveable block patterns has resemblance to Levi Strauss's Engineered Jeans, a fashion trend characterized by twisted seams that was introduced in 1999 and eventually discontinued after almost a decade.

Movements of the body while walking, biking, driving, and skating were also the basis of Europe (Hussein, 2022). the Ireland and authors, said that the lack of popularity of this brand was due to its being "too avant-garde for Levi's typical customer, while also failing to attract other potential customers." (Ireland et al., 2006). A very promising population consists of elite athletes, notwithstanding the reluctance of generic garment buyers to "abandon their aesthetic perspectives" (to paraphrase Sullivan). The main objective of the project was to create a technique for non-stretch weaving that can be used in everyday situations. However, this method also has significant potential for influencing the design of knitted sportswear. For instance, physical models could be constructed to illustrate the symmetrical movements in cycling or the asymmetrical motions in pitching.

References

1. Ashdown, S. P. (2011). Improving body movement comfort in apparel. In *Improving comfort in clothing* (pp. 278-302). Elsevier.
2. Bohm, D. (2015). *The special theory of relativity*. Routledge.
3. Branson, D. H., & Nam, J. (2007). Materials and sizing. *Sizing in clothing: Developing effective sizing systems for ready-to-wear clothing*, 264-276.
4. Denton, M. (1972). Fit, stretch, and comfort. *Textiles*.
5. Gazzuolo, E., DeLong, M., Lohr, S., LaBat, K., & Bye, E. (1992). Predicting garment pattern dimensions from photographic and anthropometric data. *Applied Ergonomics*, *23*(3), 161-171.
6. Hassan, F. J. (2020). Hijab and Burqa in Islamic fashion system. *Al-Academy*(97).
7. Hassan, F. J. (2022). The design realation and the role of it making the idea for fashion design. *Online Journal of Art and Design*, *10*(2).
8. [Record #256 is using a reference type undefined in this output style.]
9. Hussein, I. T. (2022). Decorative supplements and their role in fabric designs and women's fashion. *Al-Academy*(106), 5-22.
10. Hutchinson, R., & Munden, D. (1978). The Geometrical requirements of patterns for women's garments to achieve satisfactory fit: Part 2: The two dimensional requirements of women? s garments. *Clothing Research Journal*, *6*(3), 119-129.
11. Ireland, R. D., Hoskisson, R. E., & Hitt, M. A. (2006). Understanding business strategy: Concepts and cases. *(No Title)*.
12. Li, Y., Zhang, X., & Dai, X.-Q. (2006). Textile biomechanical engineering. In *Biomechanical engineering of textiles and clothing* (pp. 3-17). Elsevier.
13. Michl, J. (1995). Form follows WHAT. *The modernist notion of function as a carte blanche*, *1*(50), 20-31.
14. Sandelowski, M. (1995). Sample size in qualitative research. *Research in nursing & health*, *18*(2), 179-183.
15. Simoes, I. (2013). Viewing the mobile body as the source of the design process. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, *6*(2), 72-81.
16. Watkins, S. M. (1985). Clothing: The portable environment.
17. Yaseen, R. H. (2023). The influences of fashion on the design of fabrics and fashion at the time of contemporary social transformations. *Al-Academy*, 631-640.
18. 韩燕丽, 郭雨齐, 田莹, & 董晶. (2015). 学术期刊和学术图书出版的融合. *科技与出版* (12), 43-45.

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1306

Stereotypes in the performance of young actors in the contemporary Iraqi theater

Russil kadim Oda [a1], *Alaa Hussein Ali* [b2]

[a] *College of Fine Arts/University of Baghdad*
[b] *Ministry of Culture / Department of Cinema and Theater*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 7 November 2023
Received in revised form 16 November 2023
Accepted 28 November 2023
Published 15 June 2024

Keywords:
Style
youth theatre
Iraqi theatre

ABSTRACT

Stereotyping in acting performance has been a prominent phenomenon recently, especially in youth theater performances, which resulted in a defect in the nature of conveying the dramatic and expressive dimensions in the actor's performance. Therefore, the researcher decided to delve into this study, which she divided into the following:

The introduction included the research problem, which was represented by the following question: Did the (young) Iraqi actor go beyond the stereotypical performance or perpetuate it in the Iraqi theatrical performance? And what are the reasons? Then the importance and goal of the research, then defining the research terms procedurally, then establishing a theoretical foundation consisting of two sections. The first section is entitled (The stereotypical similarity between form and content), which deals with the structure of the form in the show and how to communicate the contents in the theatrical performance. The second section discusses the title (Youth theater between stereotypes and innovation) which deals with how the emergence of youth theater and the extent to which they benefit from the performance references of the pioneers.

(Research procedures) I determined the research population and the purposive sample, which was represented by the performance of actors in two performances: a presentation of the play (Rehearsal in Hell) and a presentation of the play (The Café).

After analyzing the sample models, a set of results emerged.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: russil.kadim@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2]E-mail address: alaa.hussein.college@gmail.com

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1306
Russil kadim Oda, Alaa Hussein Ali: Stereotypes in the performance of young actors in the contemporary Iraqi theater.
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التماثل النمطي لاداء الممثلين الشباب في المسرح العراقي المعاصر

أ.د. راسل كاظم عوده[1]
الاء حسين علي[2]

الملخص:

شكلت النمطية في الاداء التمثيلي ظاهرة بارزة في الاونة الاخيرة وبالذات في عروض مسرح الشباب مما تمخض عنه خلل في طبيعة ايصال الابعاد الدرامية والتعبيرية في اداء الممثل، لذا ارتارت الباحثة الخوض في هذه الدراسة والتي قسمتها الى الاتي:

المقدمة التي ضمت مشكلة البحث التي تمثلت بالسؤال الاتي هل تجاوز الممثل العراقي (الشاب) نمطية الاداء ام كرسها في العرض المسرحي العراقي؟ وما هي الاسباب؟ ثم اهمية وهدف البحث وبعدها تعريف مصطلحات البحث اجرائيا ثم تأسيس نظري تكون من مبحثين المبحث الاول تحت عنوان (التماثل النمطي بين الشكل والمضمون) تناول بناء الشكل في العرض وكيفية ايصال المضامين في العرض المسرحي المبحث الثاني تحث عنوان (مسرح الشباب بين النمطية والتجديد) تناول كيفية نشوء مسرح الشباب ومدى استفادتهم من المرجعيات الادائية للرواد.

(اجراءات البحث) حددت مجتمع البحث والعينة القصدية التي تمثلت باداء الممثلين في عرضين هما: عرض مسرحية (بروفة في جهنم) وعرض مسرحية (المقهى).

وبعد تحليل نماذج العينة خرجت مجموعة نتائج واستنتاجات منها:

1- ظاهرة النمطية في اداء الممثل الشاب ليست بسبب الممثل نفسه فقط انما يكون المخرج والاسلوب الاخراجي هو السبب الرئيس.
2- تاثير الحروب والازمات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية يولد نوعا من النمطية في الاداء بسبب التركيز على المضامين.
3- غالبا مايهتم مسرح الشباب بالخطاب السياسي والاجتماعي على حساب جماليات الشكل ومحاولة الابتكار.
4- لابد من التمازج والتلاقح بين مسرح المحترفين ومسرح الشباب للوصول الى اشكال جديدة في العرض المسرحي للابتعاد عن النمطية.
5- عدم تهيئة الممثلين الشباب بشكل كافي من حيث التدريب على تقنيات الصوت والحركة والايماءة.

كلمات مفتاحية: النمط، مسرح الشباب، المسرح العراقي.

المقدمة

تضمنت فعالية الرؤية الاخراجية والادائية للشباب في العروض المسرحية للعقدين الاخيرين مفاهيم ترتكز على النص فاعلاً في تهديم اشكال الكتابة التقليدية وخصائصها والتوجه نحو خصوصية الموضوعات

[1] جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة
[2] وزارة الثقافة / دائرة السينما والمسرح

والمضامين وتقنيات اللعب والتركيب بين الكلمة والحركة ضمن منظومات لوحات وتركيبات ايحائية ابتكرها سيناريو المخرج من النص نفسه وانزاحت نحو اداء الممثل، وباتت البنية المضمونية هي المهيمنة على انساق الاداء التمثيلي في ممارسة التركيب المسرحي بوصفه مظهراً جمالياً ونوعاً من ممارسة الهدم والتفكيك لبنية الحكاية وتسلسلها التقليدي في سرد الاحداث والوقائع واخذ سيرورتها الطبيعية كي تأخذ المشاهد الى ممارسة الفرجة والتمتع ببصريات العرض والتي تسمح باندماج المتلقي في بناء المضمون والامساك ببنياته الكبرى ، الا ان هذه الممارسة اوقعت الكثير من العروض في نوع من التنميط او التماثل النمطي، فاصبحت العروض الشبابية وكانها نسخة واحدة تتناول ذات المواضيع، مع عدم الولوج لمناطق ابتكارية من حيث الشكل ، وقد توضح الأداء الشبابي الذي يتحدى قدرات الممثل المحترف بوصفه ممثلاً شاباً فيه من العنفوان والحيوية . اذ ان هذه المزاوجة في صورة الأداء اظهرت ان هناك تقنية الازاحة قد مارسها الممثلون الشباب حركة وصوتاً من مكانها في ذاكرة المتلقي العراقية والتوجه بها نحو مديات تعتمد التكرار، لذا صاغت الباحثة تساؤل مشكلتها بالاتي: هل تجاوز الممثل العراقي (الشاب) نمطية الاداء ام كرسها في العرض المسرحي العراقي؟ وما هي الاسباب؟ ولحاجة الممثل الماسة لمثل هذا النوع من البحوث التي تمكن الممثل من التفريق والتميز بين الاداء النمطي والمبتكر، ولغرض فهم كيفية تعامله مع الدور كي يصل الى عملية الخلق في الفن، برزت الحاجة لهذا البحث. تحت عنوان (**التماثل النمطي لاداء الممثل الشاب في المسرح العراقي المعاصر**) وتبرز أهمية البحث كونه يسلط الضوء على في العروض المسرحية العراقية، بما له من فائدة للدارسين والباحثين والعاملين في الفنون المسرحية من ممثلين، وهو بذلك يفيد المؤسسات الفنية والفرق المسرحية التي تتولى عملية انتاج العروض المسرحية.

وبذلك يتمثل هدف البحث في تعرف التماثل النمطي لاداء الممثل الشاب في المسرح العراقي.
ويتحدد البحث باداء الممثلين الشباب في العروض المسرحية العراقية التي قدمت في العراق في الاعوام الأخيرة

تحديد المصطلحات :

التماثل : أخذ من الجذر الثلاثي م ث ل وقد تركز معنى التماثل على الشبه وفي هذا المعنى يتصل التماثل بالتكافؤ ويقول (الجوهري) "التكافؤ الاستواء ... وكل شيء مساوي شيئا حتى يكون مثله فهو مكافئ له" (Al-Halabi, 1970) نلاحظ ان معنى التماثل والتساوي مشترك، فالشيء يقابل الآخر بالتساوي والتماثل.

ان التماثل هو اعادة انتاج ما ادركته الحواس من الوقائع الحياتية المختلفة والاداء السابق وتكوين واعادة تمثيل هذه الوقائع.

النمط: ويطلق النمط اصطلاحيا على "مجموع الصفات المميزة لصنف من الأشياء او فرد يمثل نموذج واقعي او خيالي" (Saliba, 1982) ويعرف الباحث النمط اجرائيا بانه الافكار والسلوك واسلوب المعيشة،وغيرها التي يعتادها الفرد او المجتمع بمرور الوقت فيتمثلها وتتشكل في ضوئها شخصيته.

الشباب: هي المرحلة التي تأتي بعد البلوغ وتمثل فئة عمرية ضمن مرحلة عمرية تتسم بالاندفاع والطموح (Al-Muzaffar, 1988) .

التعريف الاجرائي: الممثلون الشباب هم الممثلون على خشبة المسرح الذي تكون اعمارهم من 18 الى 27 سنة. وهو عقد من الزمان ويمكن اطلاق تسمية جيل عليهم لانهم يمتلكون افكار وطموحات متشابهة ويخضعون للظروف الموضوعية ذاتها .

التأسيس النظري

المبحث الاول: التماثل النمطي بين الشكل والمضمون

انعكست التطورات العلمية والصناعية في أوروبا الغربية على طريقة معيشة الشعوب أكثر بكثير مما قد تتغير في القرون التي سبقت عصر الثورة العلمية , لم يقتصر هذا تغيير على الظروف المعيشة، ولكنه يؤثر أيضا في طريقة التفكير. ونتيجة لهذه التطورات، أصبح الانسان أكثر أهمية في التحليل والمراقبة ليس في العلم فحسب، بل أيضا الفن, لذا سعى الفنانون في المسرح لعكس الظروف المتغيرة في الحياة (kadim Oda, 2016)،من خلال تجاوز مفاهيم المرآة الواقعية التقليدية وبرز شعوراً بضرورة وجوب قيام طرق تمثيلية بعيدا عن الطرق التقليدية وبأسلوب مسرحي تميز به مجموعة من المخرجين بعروض مسرحية سجلت الاكتشاف والتجريب والتجاوز للمحيط التقليدي وكسر الجمود من خلال استكشاف اشكال تعبيرية تمثيلية اكثر ملائمة للتجربة المتغيرة زمانياً ومكانياً .

وبما ان المفهوم العام لفن الممثل يرتكز على أن التمثيل هو عملية خلق لشخصية خيالية حيث يجسد حكاية عن طريق تصوير شخصية مكتوبة, وبحسب تعريف فارفنج جوفمان يعرف التمثيل بانه "يرمز الى ارتباط الانسان بدور محدد ومكتوب من خلال الثقافة" (Hevel, 2013) وبناء على ذلك، فإن مصطلح الدور في الفنون المسرحية يعني تفسير الممثل لشخصية على خشبة المسرح ويشير إلى أنه عندما يقوم الممثلون بأدوار معينة، فإنهم يتصرفون كما لو أنه شخص آخر, وتحفز الممارسة إعادة تقييم لمثل هذا الفهم للتمثيل والدور، من وجهة النظر المنطقية في الحياة وفي الفن ايضاً، ان التكرار والاستنساخ مرفوض لانه يدعو الى الملل ولذلك فإن شعبية الممثل النمطي قد تتناقص يوماً بعد يوم الى ان يتحول ذلك الممثل الى ما يشبه الآلة الجامدة التي لا حياة فيها ولا جاذبية تميزه عن غيره. ولذلك ايضاً يصبح التنوع في الأداء من الضرورات الفنية. اما كيف يمكن الوصول الى التنوع فتلك مهمة يشترك فيها الممثل الكوميدي نفسه ومخرج المسرحية التي يشارك فيها الممثل، وتقتضي تلك المهمة ان يبحث الاثنان معاً في مضمون المسرحية اولاً وفي ابعاد الشخصية ثانياً. وفي الظروف التي افترضها مؤلف النص المسرحي والتي تحيط بالشخصية الكوميدية وان يبحثا معا عن وسائل اضحاك اخرى غير تلك التي اعتاد الممثل على استخدامها (Hamid, 2016) .

ان الاداء النمطي ان كان مقبولا في بعض الادوار الا انه يصبح عيبا واضحا مع الاستمرار عليها، فالتمثيل يتطلب اقناع المتفرج، وهذا الاقناع يتطلب المغايرة في الاداء لكل شخصية تناط للممثل باختلاف الادوار، فان لاحظ المتفرج ان الممثل يتبنى نفس النمط في التمثيل سواء كان قاصدا ام لم يقصد، فان هذا يؤدي الى رفض ونفور من الممثل والشخصية المؤداة، فالنمطية تقتل الابداع وتدفع نحو الرتابة والملل، والنمط ليس عيبا اذا وظف بالشكل المقبول لكن العيب هو تكرار النمط في كل الادوار، "احلال صفات الشخصية محل الصفات الذاتية للممثل وتشبه عملية الحويل هذه عملية تبديل الانسان للاقنعة التي يرتديها في حياته" . (Al-Tayeb, 2013) .

ولكي نتفحص عملية النمط في اداء الممثل يجب علينا تتبع عملية بناء الاداء التمثيلي الذي تتمظر وفق مستويين اثنين هما الشكل والمضمون.

الاداء التمثيلي بين الشكل والمضمون

شكل الاداء التمثيلي

ان الشكل في العمل الفني يثري المادة، فنحن نختار في العمل الفني الشكل الذي تكون فيه الكلمات ذات ايقاع موسيقي ووزن وكثافة واحيانا تتشابه اواخر الكلمات فيكون لدينا شكلا شعريا، واحيانا نختار مادة من الحياة الواقعية تحكي لنا قصة ولكن باسلوب حواري، فيكون هذا الشكل مسرحية ان هذا الشكل المختار يثري العمل الفني باعتقاد مبدعه "العناصر التي يختارها الفنان من وسيطه المادي ترتب في العمل على نحو من شانه مضاعفة سحرها وحيويتها"[1]. (Stollnitz, 1982)

ان الشكل ينظم طرح الموضوع بالطريقة التي يصل فيها العمل للمتلقي بالصورة الكاملة باعتقاد مبدعة، وذلك من خلال تقوية الرابطة بين العمل الفني وبين من يتلقاه عبر تنظيم المادة المحتواة. ان من انواع التنظيم الشكلي الذي نراه في الفن هو فكرة التطور بمعنى كيف تنمو حبكة المسرحية، فانها تبدا من الاشياء البسيطة حتى تنتهي الى مرحلة الازمة.

بمعنى ان "التطور هو وحدة عملية تتحكم فيها الاجزاء السابقة في اللاحقة ويخلق الجميع معا معنى كليا" (Stollnitz, 1982, p. 352) ولابد لنا ان نتحدث عن الوظائف الجمالية للشكل من حيث ان الشكل ليس منفصلا عن الموضوع بل هو كامن فيه، بحيث ان التنظيم من الوجهة الشكلية، يجعل العمل الفني اكثر مقدرة على التاثير في المشاهد بمعنى ليس هنالك اشياء بسيطة واشياء معقدة في العمل الفني بل ان البسيط هو الذي يقود المقعد حيث ان الشكل يقود بالتدريج مستويات الادراك لدينا نحو مستويات الادراك العليا عن تصاعد العقل اذا احس ان للعقل مستويات متدرجة وتعتمد المستويات العليا على المستويات الدنيا. ان شكل الاداء لا يدلنا فقط على تحسس عناصر العمل الفني بل يساعدنا على استجلاء العناصر التعبيرية . واذا كان الاداء التمثيلي نمطيا فهو يبعث على الاخلال بالروابط المتينة بين الممثل والمتفرج.

مضمون الاداء التمثيلي

مجموعة الروابط الداخلية او القالب الذي يؤسسه ذلك العمل في تمام كيانه وهو الشي الذي يستطيع ان يظم هذه الكثره في وحدة الشكل وان تدخل في موضوع الفن تكون جسدا منظما، إذ تبدأ جمالية الشكل من الاتساق والانسجام، فاجزاء العمل الفني تتظافر جميعها في سبيل ابراز العمل الفني إذ يصمم كل جزء منها عنصر في تكوين الشكل، ويحدث اختلال في وظيفته اذا ابعد عن العناصر الاخرى.

لا يجري الا اذا اتخذ الشكل تأمله المباشر في صورة حسية ان " مهمة الفن، عموماً، هي ان يقدم الفكرة للتأمل المباشر في صور حسيته وليس ان تاخذ شكل الفكر" (Bechlar, 2011) الشكل والمضمون هما الغاية

[1] جيروم ستولينتز: النقد الفني،تر: فؤاد زكريا، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1982)، ص 351.

والوسيلة معاً، أي لا تنتهي من دور المضمون بمجرد استيعابه، وذلك بسبب كونه قد يمثل فكرة شائعة أو قضية يعلمها الجميع. كأن يستمد المضمون قوته من الشكل الذي لابد أن يكون جديداً بالضرورة. وبهذا التفاعل الحتمي مع الشكل نصل إلى إحداث إحساس شعوري تطغى عليه روح العصر. وهذا ما يؤكد على أن بعض كتَّاب الدراما استعاروا مضامين مسرحياتهم من الأصول الأولى المتمثلة بالأساطير والقصص التاريخية المعروفة، أو استمدوها من كتَّاب سبقوهم.

المبحث الثاني: مسرح الشباب بين النمطية والتجديد

لقد جرت العادة عند محاولة تقسيم الفئات العمرية في المسرح ان يقسم الى قسمين هما:

مسرح الطفل

مسرح الكبار

ومسرح الأطفال هو نوع من المسرح موجه للطفل لأهداف جمالية وتربوية، وتكمن خصوصيته في هذا التقييد، حيث إن مسرح الكبار يعنى بالإبداع الفني مطلقاً، والدلالة الإنسانية فيه مجردة تحتاج إلى تأويل، أما فيما يتعلق بما يوجه للأطفال فينبغي أن يجمع بين الإبداع والدلالة الواضحة القريبة، التي لا تحتاج إلى غوص، ويمكن استخلاصها بسهولة، وأن تكون تلك الدلالة قيمة أخلاقية وإنسانية متفقاً عليها، وذلك لخطورة وضع الطفل كصفحة بيضاء جاهزة لأن نسجل عليها كل ما نريد تسجيله، ونطبع فيها ما نشاء من الأفكار والاعتقادات من دون أن يناقش أو يعارض لأن أدواته العقلية لاتزال غضة طرية، ولاتزال في إطار النشأة والتكوين، ولن تتكون إلا بذلك العمل الفني الموجه توجيهاً صحيحاً لغرس القيم الإنسانية والأخلاقية الرفيعة. لم ينفصل مسرح الطفل عن مسرح الكبار ويُعرفْ كنوع مستقل إلا في أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر في أوروبا، وإن كانت هناك أشكال مسرحية طفولية سبقت هذه الفترة، لكنها لم تؤد إلى استقلال الظاهرة وتطورها واتخاذها الشكل الذي صارت عليه اليوم (Salem, 2016) .

بعد الحرب العالمية الثانية ونتائجها التي أثبتت إفلاس القيم الروحية، والأخلاقية والدينية، ظهور أدب العبث واللامعقول، للتعبير عن لا معقوليّة الوضع الإنساني، وعن مأزق الفرد وعزلته، وانفصال الروابط الإنسانية في المجتمع الأوروبي، من وجهة نظر ميتافيزيقية. وقد أصبحت فكرة اللاجدوى تهيمن على كل شيء، وأنَّ كل ما في الوجود هو عبث لا جدوى منه (Mohammad, 2023).

الا انه في الاعوام السابقة جرى الخوض في مناقشة قسم او نوع جديد من قبل النقاد هو مسرح الشباب وهو في حقيقة الامر جزء لايتجزا من مسرح الكبار لكن تغلب عليه سمات وخصائص قد تميزه عن الانواع الاخرى وهي ظاهرة يمكن تشخيصها بسهولة عن مراقبة المنجز المسرحي العالمي والعربي والمحلي، ويعزوا تميز هذا النوع لوجوع روابط مشتركة بين المشتغلين في هذا النوع وهي المرحلة العمرية مابعد البلوغ ومواجهة الحياة بكل ارهاصاتها ومشاكها وهمومها. أول ظهور لهذه المجموعة في فرنسا في الثلاثينات من القرن العشرين، قدَّموا حينها نمطاً جديداً من الدراما المتمردة على الواقع، وكانت في الأعمال المسرحية حيث جددوا في شكل المسرحية ومضمونها .

في مقاربة ظرفية نجد أن الحروب أثرت التأثير ذاته على شخصية الفرد العراقي وجداني هو انسانيته بالإضافة إلى الدمار المادي الذي ادى الى عزلة تامة و خيبة، أفرزت هذه الفترة مجموعة من الكتاب الممثلين والمخرجين الشباب الذين يعانون من نفس الظروف المحيطة التي حل بها المسرحيون الشباب بعد الحرب العالمية و ظهرت مجموعة من المسرحيات تحمل طابع الصراع الذاتي الفردي المتمرد الناقد و الناقم ولكي ندخل في صلب الموضوع هذا العدد من المسرحيات لظهور شكل من الأداء متقارب بين الممثلين و مهارات ادائية في طريقة الإلقاء واستخدام الإيماءة والحركة والإشارات الحادة (fakher, 2019)، وغياب الصراع بين الشخصيات مما أدى غياب أهم ركائز العرض المسرحي من حبكة وتصاعد درامي واحداث و كذلك ادى إلى ظهور نسق متقارب من الأداء بين الممثلين في اكثر من عرض مسرحي بعد 2006 حيث أن العروض تبدو وكأنها بشخصية واحدة يوديها عدة ممثلين يتراوح الأداء بين العلوم والهبوط بين التشخيصي وتقديمه بين الخطابي والمباشر بين الكوميدي والتراجيدي مع مرور الوقت كان هناك حاجة ماسة لظهور تصنيف يمكن بناء عليه تحديد طبيعة تلك الأعمال، وهكذا ظهر مصطلح مسرح العائلة أو مسرح الأسرة، وإذا كان الشيء بالشيء يذكر فإن مصطلح مسرح الشباب أخذ يتنامى في العقد الأخير، خاصة في البلدان التي لم تتأسس فيها مصطلحات قارة، التي تعزز فيها هذا المصطلح الذي يشير إلى فئة عمرية محددة، وبرز الكثير من مهرجانات لمسرح الشباب معبراً عن هذا المفهوم، إلا أن بروز مسرح يقوم عليه الشباب أفرز حاجة لإيجاد هكذا مصطلح، وهو بطبيعته ما زال مصطلحاً إشكالياً، بحيث يفرض على متلقي أعمال الشباب أن يحيد بشكل من الأشكال الكثير من المفاهيم النقدية لمصلحة التجارب الشبابية، وذلك من أجل إفساح الفرصة لهذه الشريحة أن تقدم نفسها بعيداً عن الكثير من الضوابط الفنية والتقنية في المسرح من حيث التأليف أو الإخراج او الأداء أو السينوغرافيا (alkhalig, 2010) . فمعظم التبدلات والتغيرات التي طرات على المجتمات كان عمادها الشباب، والتي اخذت تنفتح مسرحيا من خلال توافر متغيرات فكرية وجمالية على اشكال ومضامين المسرح في كل البلاد العربية ، وولجت هذه المتغيرات الخطاب الادبي بعد الحرب، الذي كان هو المعيار الحقيقي على تبدل فرضيات العرض المسرحي بسبب انكباب المؤلفين على تحديث اساليبهم انطلاقا من الانفتاح على التلقي بكل اشكاله فتغيرت اساليب الخطاب الشكلي والمضموني، وان اهم شيئ بارز هو اعادة نظر المثقفين والمخرجين والكتاب الشباب في الكثير من المسلمات الراسخة (Moselhi, 1995) .

فتولدت ظاهرة المسرح الشبابي لتعبر عن امال وطموحات فئة كبيرة ومهمة من المجتمع، وقد حاولت هذه الفئة اقتحام مايسمى مسرح المتمرسين او المحترفين لايجاد موطئ قدم لهم في معترك الاعمال المسرحية، فهم بالتالي يحملوا الكثير من الافكار الجديدة التي قد تكون غير مطروحة في المسرح الذي سبقهم، كما ان الكثير منهم يمتلك مواهب فنية تؤهله للخوض في غمار التجربة المسرحية، لكن يعوزه الاهتمام والرعاية وتوافر الفرصة المناسبة لصقل هذه المواهب.

ومن المعقول ان تتجه هذه المواهب في بادئ الامر نحو العمل كهواية وليس كاحتراف وعند اثبات جدارتها في الميدان يمكن ان تتحول الهواية الى احتراف، فالمؤسسات المعنية بانتاج العروض المسرحية هي مؤسسات قليلة ولايمكن لها استيعاب جميع من لديه هواية في المسرح بكل اشكالها من الاخراج او التمثيل او التقنيات وحتى كتابة النصوص المسرحية.

مسرح الشباب يحمل خصوصية بيئية او هوية محلية او سمة تحيل الذاكرة الجمعية للمتلقين الى بلد محدد او جماعة معينة اصبح هناك تسابق على الخشبة وتنافس في التمويه والتشابه فيما يقدم من عروض (Al-Masoudi, 2001) فهل كان التجريب والاكتشاف في المسرح لاجل تشويه وتحجيم حركة المسرح ضمن توجه فكري ينحرف به عن هدفه الاساس بوصفه خطاباً فنياً وجمالياً ذا فكر انساني شامل بعيد عن اللون الواحد والنظرة الواحدة بوجهه السلبي المهجن لكل ما هو اصيل وخصوصي، المسرح وسيلة من وسائل التوعية والتثقيف يسعى للارتقاء بالذائقة وينهض بالمتلقي من خلال بثه لقيم الخير والوعي والمتعة (Kadim Oda, 2016) .

لذلك اهتم الشباب بالحالة العقلية (المواجهة) والساخرة من الموقف المسرحي السلبي، لانجاز متغير اجتماعي يرتبط مستقبلا بعمليات التغيير الاستراتيجية المقترنة بالانظمة والدساتير والديمقراطيات وثنائية السلطة-الشعب. ان هذه التجربة لم ترصد العلاقات ولا القوانين التي تحكم الواقع، ولم تستطع ان تكشف عن الاسباب الحقيقية لمظاهر الفساد اليومية، وانما اكتفت بمسها مسا سطحيا، كان المتفرج يخرج من المسرح وهو قابل لاوضاعه اكثر مما كان قبل ان يدخل الى المسرح

ومما يؤخذ على الشباب في المسرح العراقي بعيدا عن التمويل او مصادر الدعم المقدمة، انه ظل حبيس الظروف الاجتماعية والسياسية التي تحيط بالمجتمع العراقي فهذه الظروف حتى وان كانت مؤلمة ومعتمة لكن كان الاجدر بهم كونهم الفئة التي تتحسس للجمال من اقتراح تصورات وصيغ تاملية وتفائلية للمستقبل فلا يمكن الركون والخضوع لما هو سائد في المجتمع من ارهاصات نفسية واجتماعية بل اقتراح حلول يمكن ان تعطي اشراقة للمستقبل الذي سيكونوا هم اكبر مؤسسيه من باقي الشرائح.

فالركون الى مايقوله الشارع او ما يمر فيه المجتمع هو هروب من المشكلة وليس التصدي لها، ولكون متطلبات الشباب يمكن ان تجمعهم معا بحسب رغباتهم وطموحاتهم الا انهم بالظرورة يتحتم عليهم قراءة والاطلاع على تجارب المجتمات الاخرى التي ربما مرت بنفس الظروف.

ولا يخفى على المتذوق الجمالي ان المسرح العراقي قدم قراءات ابداعية اتسقت وطروحات الحداثة مابعد الحداثة سواء على مستوى النص او العرض او الدراسات النقدية، تحاول ان تيحرك الهامش والمركز ومحاكاة المسكوت عنه في دائرة الابداع بانفتاح متعالياً على معرقلات الحياة، وهو يصنع مبدعين يتسمون بثوابت القيم الفنية، اذ اعاد هذا الفن الفكري رسم خارطة المشهد الثقافي العراقي الحديث. جوهر المسرح السائد أو بالأحرى الممارسة المسرحية التي أدت إلى" تحنيط الرؤية المسرحية وجعلها فقط في خدمة التأثير السلبي على الجمهور" (Hussain & Kadim, 2021)

وبحثاً عن هذا الجديد والمدهش البكر الذي لم يتم غزوه , عمد المسرحيون من مخرجين وكتاب وممثلين وتقنيين الى الثورة على كل ما يمت للجاهزي والمألوف بصلة، منطلقين في ذلك من ان التجريب يعني كل اكتشاف جديد يتحرر من التقنية القديمةفتعرض المسرح الى العديد من التبدلات والاكتشافات ضمن نسخ وتقليد الى جدة وبناء والى هدم وتشظية"[1]. (kadim oda & fadhel, 2020) .

([1])- بن يحيى علي عزاوي . فن المسرح والانسان الحديث ط1, دمشق: صفحات للدراسة والنشر, 2014 , ص77

فقد انزاحت وظيفة المخرج والممثلين لصالح (نص العرض)، الذي يرتكز على المضامين المباشرة الممسرحه الذي تنتجه قرائح جمعية تبدا بمقترح درامي اولي، للوصول الى نتائج تغييرية على المستوى الاجتماعي والسياسي، وكانت عناصر الاشكال الاخراجية متاثرة بـ(مسرح المواجهة)، والمواجهة هنا هي مواجهة القضايا التي تخص اليوميات التي التي يمر بها الشباب العراقي في المجتمع، فالقضايا السياسية ساخنة وكذلك ارتداداتها الاجتماعية.

وقد تولد نسق جديد من العلاقات الفنية، استند في الاساس على ما اسسه الرواد الاوائل, الا انهم لم يغادروا النمطية ، بل بالعكس بداوا بتاسيس نمط جديد اخر، فكل مايمكن ان يقدمه الشكل من مغايرة ومشاكسه فنية لم يهتموا به ، انما انصب اهتماهمهم على المضامين، التي لم تقدم الجديد ونادرا ماتغادر المالوف.

إجراءات البحث

عينة البحث:

تم اختار عينة البحث بطريقة (قصدية)

حيث ضمّت نماذج عينة البحث الاداء التمثيلي في عرضين مسرحيين مختلفين، مع إختيار الممثلين فيها انموذج للتحليل، و هذه العروض هي : عرض مسرحية (بروفة في جهنم) وعرض مسرحية (المقهى).

وسيلة القياس:

لغرض الوصول الى معيار يمكن القياس عليه في عملية التحليل فقد اعتمدت النقاط الاتية كوسيلة قياس:

1. سيادة المضامين والاهتمام بها يقوض من ابتكار اشكال جمالية جديدة فكلما ارتفعت هيمنة المضمون في العرض انخفضت القيمة الجمالية للشكل.
2. الخروج من النمطية يتطلب فهم للاشكال القديمة والانطلاق منها نحو اشكال جديدة تغاير المالوف.
3. التداولية الخاصة بين الشباب يتطلب جمهور خاص ولايستطيع الانفتاح على باقي الفئات او جمهور من غير بيئتهم.
4. وظيفة المسرح ليست طرح المشاكل الاجتماعية للشباب فقط كما هي في الواقع انما اقتراح تصورات جمالية وتعبيرية عن الواقع.

الانموذج الاول للعينة

الاداء التمثيلي في عرض مسرحية (بروفة في جهنم)*

فكرة العرض:

الفكرة مستمدة من الواقع المعاش العراقي من خلال مجموعة من الحكايات ومحنة الانسان العراقي ويومياته بكل ما تحمله من عوالم والام وافراح واحزان ونجاحات واخفاقات ، وتعريتها لواقع القهر الاجتماعي والسياسي والثقافي مادةً اولية صيغت مسرحياً عبر تقنية فنية ترتكز فيها الاحداث على جملة من التقابلات

* تأليف : هادي المهدي ، صلاح منسي اخراج : هادي المهدي تمثيل : مرتضى حبيب ، تحرير الاسدي ، محمد بدر ، صلاح منسي. انتاج : دائرة السينما والمسرح الفرقة القومية للتمثيل مكان العرض : على خشبة المسرح الوطني ، نيسان ، 2009م

بين ما هو واقع وما هو ممكن اسم (بروفة في جهنم) وهو عنوان مقصود لتأسيس المغايرة وهو عتبة للدخول في المغامرة التي كانت اقرب الى اللعب وممارسة التمرين المسرحي ومتخيلاته الخشنة والساخرة في التعامل المباشر مع الواقع في كل حيثياته وملابساته إذ يرتكز فيه اسلوب الكوميديا في تأسيس فعل التقديم وهو يتحدى الواقع كي يكشفه ويعريه وينتقده مساهمة منه في تغييره .

تحليل انموذج العينة:

سيادة المضامين والاهتمام بها يقوض من ابتكار اشكال جمالية جديدة فكلما ارتفعت هيمنة المضمون في العرض انخفضت القيمة الجمالية للشكل.

تاتي اهمية الشكل البصري في تاثيث العرض عبر السينوغرافيا او عن طريق اداء الممثل لا سيما وان العرض استند على تقديم زمنين منفصلين في الظاهر ومتداخلين في الجوهر فيما بينهما إذ يكمن الزمن الاول في الحكايات والاحداث العراقية وهو زمن واقعي يومي ، والزمن الثاني هو زمن الحكي الذي يقوده اسلوب البروفة والتمرين المسرحي المفترض في العرض، وكلا الزمنين اصبحا متداخلين بصورة قصدية، وان انفصالهما يأتي بواسطة افعال للأداء وهي في الحدث او خارج الحدث كما توضح سابقاً في اسلوب تقديم ذات الممثل وانفصالها فنياً، واذا كان هنلك مغايرة في الفكرة ابتداءا لكنه يفترض ان تعزز بمغايرة في الشكل ايضا، كي يتيح للمتلقي ان يتامل ويستكشف هو المضامين التي يحققها الشكل.

فالشكل بسيط واعتمد العرض على حركات الممثل فضلا عن اللعب بالاضاءة وعزل الاداء عن طريق البقع الضوئية.

المضامين في هذا العرض هي التي كانت سائة وواضحة وتصل حد المباشرة في الطرح، كما في المشهد الذي يبصق الممثلون بوجه بعض و فجأة يبصق (صلاح منسي) للاعلى يصرخ محمد بدر (لاااا) يوضح صلاح (عالطيارة عالطيارة) في الدقيقة ١٠:٣٥ ، يتجلى هنا التمرد او محاولة كسر المالوف في المساس بالتابو الديني او الرفض للاقدار لكن يعود الممثل في الحوار لتثبيت فكرة ان البصقة على الطائرة وليس على شيء اخر.

الخروج من النمطية يتطلب فهم للاشكال القديمة والانطلاق منها نحو اشكال جديدة تغاير المالوف.

المسرح هو معطى مفتوح والاعتماد على المرجعيات السابقة في اداء الممثل ضروري بشرط عدم الوقوع في اي نوع من انواع النمطية فالاداء المفتوح الذي لا تقيده ابعاد الشخصية التقليدية ممكن لكنه يجب ان يرتهن الى الابتكار فاداء الممثلين في هذا العرض تتجادل وتتصارع مع الواقع اليومي الذي بات يشكل ضغطاً غير طبيعي على حواس المواطن العراقي ومن ضمنها الممثل نفسه الذي يعيش هذه اللحظات يومياً وبلا انقطاع ، لذلك التجاء الممثل بأدائه الى الاسلوب المباشر في المضمون والايحائي في المعنى احيانا، وهي طريقة للافلات من الرقيب الاجتماعي الذي ممكن ان يقف بالضد من العرض في تجسيد المفردة اليومية كي لا يقع بحبائل المباشرة وسكونية المشهد كما في مفردة (مات) في مشهد موت الاب اذ ان نطق المفردة مع وضعية هيئة الممثل اعطت بعداً صورياً احالنا الى ان شخصية الاب هو ليس الاب البيولوجي وانما هو السلطة والمسؤول والحاكم والطاغية وكل ما يقترن به من عنف وفساد واستغلال ومن ثم افرزت مفردة (مات) تداعيات ساخرة لمراسيم العزاء خارج حدود الحدث ومألوفيته المعهودة للمتلقي وظهر الابناء في حال احتفالية وكأنهم منتصرون:

-) مات ابونا مات

- أي الله يرحمه
- اكول امكم تجي للفاتحها لو زوجها الجديد ما يخليها
- شبساع خلصتو الدفن
- زركنا الدفان جم فلس وهو يكمل الباقي
- رحم الله والديك ما قصرت
- اخونا الجبير ورث ابون شكد
- شلون .. اشلون مشعول الصفحه مات مفلس وفوكاها بايع البيت كلمه وحده ماريد اسمع الف خنفله عليج يمه من طلقتي لك هذا شنو التافه حتى ابقا وياه ، يا رب اسلكه يا رب احركه يا رب اشوي بشوايه)

اذا كان هذا المشهد يبتغي السخرية عبر اداء الممثلين والحوار فهو بالدرجة الاساس يفتقر الى الجمال التعبيري والتنظيم الشكلي واصطياد المتفرج الشاب في لعن الاباء وهي مضامين جاهزة ومباشرة ولاتقدم ماهو جمالي الذي يكون الفن هو المترح الاساس حتى للواقع المزري.

التداولية الخاصة بين الشباب يتطلب جمهورخاص، ولايستطيع الانفتاح على باقي الفئات او جمهورمن غير بيئتهم.

الكثير من الحوارات في هذا العرض اعتمدت النمط التداولي الموجود في الشارع العراقي كي تحقق اكبر اثر على الجمهور الشاب ومنها تحقق الضحك كما في مشهد (التحقيق)

(-رجاءً .. احنه مكلفين بالتحقيق مع هذا المجرم

-يا مجرم يا قضيه

-لك هذا المجرم شبيك شوف شراح اسوي بيه ، اسمع لك احجي من الاخير هاي سوالفك كلها اعرفها ، شوفو هيج يبدي التحقيق يا عيني

-اوكف .. اكعد .. ادبسز لك تاير احركه وحطه برقبتك افتهمت باوعلي زين انتو ليش ما تستوعبون تسعه وعشرين سنه صالي بهذا المركز وتسعه وعشرين يوم وتسع ساعات ياما وديت ناس لحبل المشنقه

- هاي الناس التفتهم مو مثل ناس خريجين ومرته اجيب اللاكل بالسفرطاس
- لك .. اكعد ما تستحون .. انته كوم
- سيدي ماكو هذا .. مرته كلش حلوه تلمع مثل الكليجه واني مرتي عبالك سبلت عاطل والوطنيه موجوده ، بشرفك يدي حقي لو مو حقي)

تمثلت التداولية في هذا المشهد بنوع الحوار الذي يعتمد مفردات لايستخدمها الا الشعب العراقي وبالذات الشباب مثل (مرته كلش حلوه تلمع مثل الكليجه) و (مرتي عبالك سبلت عاطل والوطنيه موجوده) و (ادبسز لك تاير احركه وحطه برقبتك) وحتى طريقة اداء الحوار فهي تعتمق اليومي والمحلي والمتعارف عليه وبهذا يدخل المشهد في النمطية حتى وان اثار الضحك في القاعة، وهذا ما جعل الحكايات متواجدة وقريبة بشكل قريب من المتفرج ، لأن اسلوب الاداء وهو يقدم النموذج الانساني للشخصية هو يقدم الممثل كوجود له علاقة بالواقع المعاش، وليس تصورا فنيا يحمل دلالات تعبيرية مشفرة او متصاعدة في القيمة التعبيرية والدرامية ونموذج لهذا الأنسان كموضوع وحالة موجودة في الشوارع والاسواق.

وظيفة المسرح ليست طرح المشاكل الاجتماعية كما هي في الو اقع انما اقتراح تصورات جمالية وتعبيرية عن الو اقع.

ان جعل الواقع ويومياته منطلقا لتقديم العرض هو وظيفة حتمية لكل عرض مسرحي بافتراض تقديم رؤى جمالية تعبيرية تساعده على ازاحة اليومي و وضعه في المغايرة وهي ممارسة مسرحية هادفة تبغي التواصل مع الجمهور واشراكه في لعبة العرض التي احتوت على حكايات ومشاهد تضمنت اهم المشكلات المجتمعية في العراق وقُدمت في نسق تمرين مسرحي صاغه اداء الممثل كي يربط المشهد بالذي قبله وبعده ليس لغرض عرض درامي تقليدي وتقييم المشهد او تقويمه او قياسه بقدر جعل منصة العرض ساحة للتواصل البشري والانساني معتمدين على ان الممثل والمتلقي. أن هدف الممثل الأساسي عندما يعتلي خشبة المسرح انما هو تحول من ذاته (ذات الممثل) الى ذات الشخصية الدرامية، بما تحتوي من معطيات وابعاد قد دونت مسبقاً من قبل مؤلف النص المسرحي على شكل إرشادات ويتم تفسيرها من قبل المخرج، بقصد اثارة اعجاب وجذب وإقناع الجمهور، وبالتالي إيصال مقاصد الشخصية والذي يؤدي الى إيصال رسالة العرض

وكل ما طرح من مشكلات وهموم ومعانات كان يمكن طرها بطريقة فنية تبتعد عن المباشرة في الطرح، فوظيفة المسرح ليست تعليمية بحته او ارشادية او دعائية انما وظيفته تحريك الراكد اليومي الواقعي وتصويره بشكل فني جمالي تعبيري، فالمسرح والدراما الان تعتمد اليات واشكال وصيغ مبتكرة تبتعد عن المالوف الجاهز سواء النمطي او الاجتماعي.

الانموذج الثاني للعينة:

الأداء التمثيلي في عرض مسرحية (المقهى)*

فكرة العرض:

العرض يرتكز على ثيمة رئيسة هي هي ثمة المعاناة والخضوع التي عاشها الانسان العراقي انها تحكي هموم الناس ومشاكلهم خلال عقد التسعينات في مقهى يمثل العراق فهي حالة احتجاج ورفض لكل مظاهر الخوف والخنوع والسكوت عن كل الحقوق التي ضاعت او اغتصبت في كل زمن من تاريخ العراق الحديث وهي للوقوف في وجه من يمكن ان يسرق مقدرات البلد .

تحليل انموذج العينة:

سيادة المضامين والاهتمام بها يقوض من ابتكاراشكال جمالية جديدة فكلما ارتفعت هيمنة المضمون في العرض انخفضت القيمة الجمالية للشكل.

قسم المخرج المسرح الى اربع مناطق ثابتة على شكل خطوط مستقيمة يتحرك فيها الممثلون ذهابا وأيابا بوجود تفاوت قليل بين هذه الخطوط المربوط على كل خط سكة حديدية تسير عليها اريكة تتحول وظيفتها خلال العرض والتقسيم الافتراضي لمناطق التمثيل حيث كانت عبارة عن اربع مراكز للاداء والفعل الذي تتحرك فيه وكانت عبارة عن منطقتان الاولى مقدمة المسرح منطقة اشتغال (الحمال والجندي) والمنطقة الاخرى هي منطقة وسط المسرح واعلى المسرح وهي منطقة اشتغال (الصحفي والعاشق). وهذا

* تأليف واخراج: تحرير الاسدي ، تمثيل : تحرير الاسدي، حسين وهام, مرتضى حبيب, ياس خضير, محمد بدر, وسام عدنان . مكان العرض : مسرح الرافدين ، سنة العرض 2014

الشكل يعد شكلا تقليديا ونمطيا حيث تطلب اداءا لايدفع الممثل الى التحرك ضمن مناطق مبتكرة في الشكل المسرحي المرسوم.

فالمخرج هنا كان يشدد على المضامين المنطلقة من الحوار الذي يليقه الممثلين مما دفع الممثلين الى الاهتمام بالمضامين وبرزت في عدة حوارات منها الاتي:

(حسين : اكلك تعرف ذولة منين

تحرير : ذولة منا

حسين : وذولة منين

تحرير: منا

حسين: و ذولة الكاعدبن منين ... يشير الى الجمهور

تحرير : ذولة الكاعدين ؟؟! ميخوفون هيج كاعدين هنا

حسين: وذولة الورانه منين

تحرير: ذولة مصيبة طركاعه سودة ، شايف كل ذولة يخافون من ذولة)

نلحظ هنا ان مايهم الممثل هو ايصال رسائل مباشرة عن طريق المضامين دون ان تتحد بالشكل الفني المسرحي، فضلا عن ان الحوار باللهجة العراقية الدارجة مما يؤدي الى تفاعل الجمهور مع المضمون دون ان ينتبه الى اي مثير شكلي يدفعه للتامل والاثارة البصرية الجمالية.

الخروج من النمطية يتطلب فهم للاشكال القديمة والانطلاق منها نحو اشكال جديدة تغاير المالوف.

برغم وجود تناغم في اداء الممثلين لاغلب الحوارات الا من بعض التحولات التي كانت متلائمة مع شكل والية الاداء متناسبة مع منطقة التمثيل ان عملية الاشتغال الادائي استطاعت ان تضعف الاحساس بالجمال فهي تكرار لاشكال وانماط قديمة من حيث طريقة الاداء ونوع الحركة والايماءة والتعبير، مما اسهم في تشويش مستويات الحركة من حيث التواجد في كل منطقة من مناطق التمثيل على خشبة مسرح العلبة. حيث كانت بعض الحركات على مقدمة الخشبة مبالغ فيها, فيما ضاع بعض ملامح الحركة على منطقة عمق الخشبة. لضمان الحصول على تفاعل الجمهور بالرضا تصفيقا أو ضحكاً غالبا ما تكون مضامين في هذا النوع من المشاهد ذات طابع تحريضي ساخر او إعتراضي ناقم.

التداولية الخاصة بين الشباب يتطلب جمهورخاص، ولايستطيع الانفتاح على باقي الفئات او جمهورمن غير بيئتهم.

مايمتاز به عروض الشباب ومنها هذا العرض هو ادخال مفردات تداولية تنتمي لمجموعة الشباب في المجتمع العراقي من حيث الالفاظ او طريقة النطق حيث تستخدم بطرية قد تجد صدى لدى الجمور الذي فيه الكثير من الشباب لكنهم ليسوا كل الجمهور ففئات الجمهور مختلفة الاعمار ومتباينة الامزجة

صلاح منسي يؤدي دور المخنث لكن حين يحتاج الممثل ان ينتزع لحظة التفاعل من الجمهور فإنه يغادر الشخصية تماما و يتوجه للجمهور و يقول حوارك بطريقة لا تمت للشخصية بصلة كما في حواره

-(يارب اللي يسوي فساد اداري مرته تسوي فساد بس مو اداري)

وهنا يقترب الاداء من استجداء الضحك من الجمهور والذات الشباب كون التداولية بينهم هي ربط المفردات بنقيضها، لغرض صنع حالة من التشويق والكوميديا، لكن من حيث التعبير الفني فهي تفقد قيمتها، كون الحوار يجب ان يكون منضبط ولايقترب من لغة الشارع فدور الفن هو الارتقاء بالذائقة الجمالية للمتفرج.

وظيفة المسرح ليست طرح المشاكل الاجتماعية للشباب كما هي في الو اقع انما اقتراح تصورات جمالية وتعبيرية عن الو اقع.

شيء جيد ان يقوم العرض المسرحي الشبابي بطرح مشكلات اجتماعية، لكن طريقة الطرح والتناول تفترض شكلا بصريا فنيا عاليا كما تفترض عدم عرض هذه المواضيع بطريقة مباشرة وخطاب مباشر وكان المسرح منبر للخطابة، بل لابد من الاهتمام بالشكل البصري الذي يضم بداخله المضمون الذي ينطلق منه ويعبر عنه، فما جدوى العرض المسرحي ووجود تقنيات مسرحية وبصرية اذا كان جل اهتمام الشباب يرتكز على ايصال مضمون الرسالة فقط. خلال أغلب المشاهد مع وجود أكثر من نقطة للفعل تركز فيها الفعل جاءت متناسقة مع فرضية الإخراج ان عملية تناسق الحركة مع شكل الايعازات تناسقت من الجانب الفيزيقي تتماثل نمطيا مع حركة الشارع فضلا عن مشاهد معروضة سابقا لعروض مسرحية ظهر الترابط والتنظيم من خلال شكل الحركة وحركة القطع الديكورية التي كانت مرتبطة ومتوافقة مع عمليات دخول وخروج المثلين حيث شكلت هذه القطعة الوحيدة عالما لكل شخصية استطاع من خلال مجموعة التحولات في شكلها الوظيفي او الادائي. شكل الاداء على يسار ويمين المسرح ولم تتغير صعودا او نزولا بين المقدمة وعمق الخشبة.

فالايماءة وانطق الحوار في العمق جاءت بموازات الايماءة ونطق الحوار في المقدمة، وهو ما منح العرض شكلا صوتيا محددا في اغلب لحظاته مع بعض لحظات الصراخ خاصة الممثل بشخصية العاشق والاخر عند الجندي مع غياب قدرة السيطرة على مخارج الحروف بسبب الصراخ والمفردات الشعبية خاصة وان هذا العرض تمثل بالديناميكية التي ظهرت في بعض لحظاته تطلبت التنوع الصوتي العالي الذي كان حاجة ماسة للتحول لكل الشخصيات.

نتائج البحث

1- يقع الممثل الشاب بالنمطية في الاداء التمثيلي دون ان يدري، فهو يقلد اداء اقرنه الشباب كما توضح في نماذج عينة البحث (بروفة في جهنم) و (المقهى).
2- عدم الاهتمام بالشكل والتركيز على المضامين كما في عرضي(بروفة في جهنم) و (المقهى) دفع الممثلين للوقوع في المنطية.
3- تفاعل بعض الجمهور مع الاداء النمطي يجعل الممثل الشاب يتمسك نمط الاداء ولايبحث عن التجديد والاضافة، توضح هذا من التفاعل في اداء عرض (بروفة في جهنم).
4- الاداء التمثيلي ياخذ قالبا واحدا بسبب عدم التاكيد على الشكل والاهتمام في المضامين وبالذات الحوارات التي تلقى تجاوبا من الجمهور.

5- اهتم الممثلين في نماذج عينة البحث بطبيعة العلاقة بين الممثين فقط دزن الاهتمام لعناصر العرض المسرحي الاخرى.

6- برز عنصر مخاطبة الجمهور او اشراكه في المضامين النصية في نماذج عينة البحث الاثنين.

7- التاكيد على المفردات التداولية التي يستخدمها الشباب واضحا في نماذج عينة البحث، مما ادى الى تباين في عملية الفهم لدى الفئات العمرية الاخرى.

الإستنتاجات

1- ظاهرة النمطية في اداء الممثل الشاب ليست بسبب الممثل نفسه فقط انما يكون المخرج والاسلوب الاخراجي هو السبب الرئيس.

2- تاثير الحروب والازمات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية يولد نوعا من النمطية في الاداء بسبب التركيز على المضامين.

3- غالبا مايهتم مسرح الشباب بالخطاب السياسي والاجتماعي على حساب جماليات الشكل ومحاولة الابتكار.

4- لابد من التمازج والتلاقح بين مسرح المحترفين ومسرح الشباب للوصول الى اشكال جديدة في العرض المسرحي للابتعاد عن النمطية.

5- عدم تهيئة الممثلين الشباب بشكل كافي من حيث التدريب على تقنيات الصوت والحركة والايماءة.

Conclusions:

1. The phenomenon of stereotyping in the performance of a young actor is not caused only by the actor himself, but rather the director and his directing style are the main reason.
2. The impact of wars and economic, social and political crises generates a kind of stereotyping in performance due to the focus on contents.
3. Youth theater is often concerned with political and social discourse at the expense of the aesthetics of form and the attempt at innovation.
4. There must be mixing and cross-fertilization between professional theater and youth theater to reach new forms in theatrical presentation to move away from stereotypes.
5. Inadequate preparation of young actors in terms of training in voice, movement and gesture techniques.

References:

1. Al-Halabi, M. (1970). *The Arbitrator and the Greatest Ocean in Language.* Egypt: Company and Press.
2. alkhalig. (2010, 10 8). *Youth theater is a term that needs to be defined*. Retrieved from https://2u.pw/P03xQ3
3. Al-Masoudi, A. H. (2001). *Aesthetics of theatrical space, an Arab play as an example.* Tunis: Higher Institute of Theatrical Art.
4. Al-Muzaffar, J. (1988). *educational legislation.* Baghdad: Ministry of Education Press.
5. Al-Tayeb, M. (2013). Stereotype of Actor Performance in Iraqi Theater. *College of Arts*, 56.
6. Bechlar, G. (2011). *Aesthetics of the Image.* Lebanon.
7. fakher, S. &. (2019). Reflecting the culture of community on the performance of theatrical actor. *Annals of the Faculty of Arts, Ain Shams University, 47(January-March (B)*, 510-522. doi:https://doi.org/10.21608/AAFU.2019.59003
8. Hamid, S. A. (2016). Why does the comedian resort to stereotyped performance?. *Al Mada newspaper*, 3.
9. Hevel, M. V. (2013). *Drama between Formation and Display.* Cairo.
10. Hussain, S. K., & Kadim, R. (2021). The effectiveness of media communication and its problems in the contemporary theatrical presentation. *Al-Academy*(99), 155-168. doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts99/155-168
11. kadim Oda, R. (2016). Actor performance features in the types of theatrical silent. *Al-Academy*(79), 225–238. doi: https://doi.org/10.35560/jcofarts79/225-238
12. Kadim Oda, R. (2016). Semantic encoding of the actor's performance in the Iraqi theater show. *Al-Academy*(77), 63-74. doi: https://doi.org/10.35560/jcofarts77/63-74
13. kadim oda, r., & fadhel, f. (2020). Techniques of Acting Performance in Fantasy Theatrical Show. *Al-Academy*(95), 5-18. doi: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/5-18
14. Mohammad, H. M. (2023). The Media Performance in the Theatrical Representation. *Online Journal of Art and Design*, *11*(5), 456-464.
15. Moselhi, M. (1995). *The Spirit of the Age and the Symmetry of Creative Experiences.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
16. Salem, M. W. (2016, 5 30). *Children's Theatre.. The Creative Queens School*. Retrieved from https://2u.pw/ITQoOI
17. Saliba, J. (1982). *The Philosophical Lexicon.* Lebanon: The Lebanese Book House.
18. Stollnitz, J. (1982). *Art Criticism.* Cairo: The Egyptian General Book Organization.

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1387

Requirements and characteristics of websites designed for universities in view of modern digital technologies

Intesar Rasmi Mousa [a1]

[a] *Uruk University, College of Applied Arts, Department of Advertising Technologies*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 23 March 2024
Received in revised form 7 April 2024
Accepted 14 April 2024
Published 15 June 2024

Keywords:
Digital technologies
University assessment
websites

ABSTRACT

The research focuses on evaluating the websites of universities, where five Arabic universities' websites were selected using a questionnaire that was developed and presented to academic experts. The research problem was formulated through questions about the requirements and characteristics of websites designed for universities, as well as their criteria and features. The research aims were: (1) Identifying and determining the most important design requirements for universities websites. (2) Determine the key features and standards that serve universities' websites and their privacy. The research community consisted of universities websites. The research sample consisted of Arab universities' websites, taking a purposive sample of the Arab universities' websites according to geographical distribution and the oldest university in each country. The descriptive analytical approach was followed to study universities websites according to a questionnaire consisting of twelve questions that was developed for this purpose and validated by academic experts. The results revealed a significant variation in evaluating the researched universities' websites, indicating a need for continuous development and improvement in line with international standards. The research also highlighted the lack of interest in website design and the availability of basic requirements that meet the needs of students, researchers, and other users in terms of information availability, introduction to research centres, laboratories, libraries, service and entertainment facilities, student housing and the university environment in general. This is important for introducing the university in the context of international competition, entering international rankings and sustainable development.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: intisar.resmi.mosa@uruk.edu.iq

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1387
Intesar Rasmi Mousa: Requirements and characteristics of websites designed for universities in view of modern digital technologies
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

متطلبات تصميم المو اقع الإلكترونية وخصائصها للجامعات في ظل التقنيات الرقمية الحديثة

أ.د. انتصاررسمي موسى[1]

الخلاصة:

يتناول البحث تقييم المواقع الالكترونية للجامعات حيث تم إختيار خمسة مواقع جامعات عربية باستخدام استمارة تم بناءها وعرضها على خبراء أكاديميين. تحددت مشكلة البحث من خلال تساؤلات تمثلت، ماهي الخصائص والمتطلبات التصميميه للموقع الالكتروني للجامعات، وماهي معايير وسمات الموقع الالكتروني للجامعات. أما هدف البحث فكان 1- تعرّف وتحديد أهم المتطلبات التصميميه للموقع الالكتروني للجامعات. 2- تحديد أهم السمات والمعايير التي تخدم الموقع الالكتروني للجامعات وخصوصيتها. وتمثل مجتمع البحث، بالمواقع الإلكترونية للجامعات أما عينة البحث فكانت المواقع الالكترونية للجامعات العربيه وقد أخذنا عينه قصديه لمواقع الجامعات العربية وفقا لشمول التقسيم الجغرافي وأعرق جامعه في كل بلد، وقد أتبع المنهج الوصفي التحليلي لدراسة المواقع الإلكترونية للجامعات وفقا للاستبانة تضمنت أثني عشر سؤال تم بناءها لدراسة مواقع الجامعات وفقا لخبراءأكاديميين. لقد بينت النتائج ان هناك تفاوت ملحوظ في تقييم المواقع الالكترونية المبحوثه للجامعات وتحتاج الى التطوير والتحسين المستمر وفق المعايير العالميه لأنها تشكل النافذة الالكترونية للجامعات على العالم، وتبين ان هناك ضعف الاهتمام بتصميم المواقع الإلكترونية ومدى توفرها على المتطلبات الأساسيه التي تلائم حاجة زبائنها من الطلبه والدارسين والباحثين من حيث سعة المعلومات والتعريف بالمراكز البحثيه والمختبريه والمكتبيه والخدميه والترفيهيه وسكن الطلبه والبيئه الجامعيه عموما، لما لذلك من أهميه في التعريف بالجامعه في ظل التنافس الدولي ودخول التصنيفات العالميه وكذلك التنميه المستدامه.

الكلمات المفتاحية: التقنيات الرقمية، تقييم الجامعات، المواقع الالكترونية.

المقدمة:

يمثل التعليم العالي أهم دعائم تطوير المجتمعات البشرية وأدوات النهوض بها لما له من دور في تهيئة وإعداد الأطر الفنية والعلمية لتحقيق التنمية الاقتصادية والاجتماعية المستدامه في المجتمع وربطها بسوق العمل. وتمثل المواقع الألكترونيه واجهة الجامعة لنشر رسالتها العلميه والتربويه وتوجهاتها وأهدافها وتقديم خدماتها للطلبه والمجتمع، لذا أصبح من الضروري الأهتمام بتلك النافذه الالكترونيه في ظل الفضاء الالكتروني والعالم الرقمي، والاهتمام بتحسينها، وتطويرها، وجودتها. وبالرغم من وجود معايير عالميه معتمده الا ان هناك فراغات وعدم مراعاة خصوصية كل موقع ألكتروني، فالموقع الالكتروني التجاري يختلف عن الموقع الالكتروني العلمي وموقع الجامعات يختلف عن موقع مؤسسه صناعيه أو تجاريه وهكذا من حيث التصميم والبناء الالكتروني ومحتوى ووظيفة وخصائص كل منهم، لذا فمن الضروري مراعاة ذلك خاصة في ظل تنافس الجامعات والانفتاح العلمي والشراكات العالميه ودخول الجامعات في التصنيفات العالميه وضرورات التنميه المستدامه للمجتمعات. من هنا جاءت فكرة البحث

[1] جامعة أوروك/كلية الفنون التطبيقية/قسم تقنيات الاعلان

لدراسة وتطويرمتطلبات تصميم الموقع الالكتروني للجامعات بما يحقق خصوصيتها وتحقيق أهدافها في الدخول للعالميه وتحقيق أهدافها العلميه والتربويه والتنمويه ورسالتها في المجتمع.

الفصل الأول: منهجية البحث:

أولا: مشكلة البحث: أصبح من الضرورة إحتواء المواقع الالكترونيه على المتطلبات التصميميه والبنائيه العالميه والأساسيه الخاصه بتصميم المواقع ومواكبة التطورات العالميه وتحسينها بإستمرار وتحقيق جودتها للدخول ضمن التصنيفات العالميه والتعريف بالجامعات من خلال مواقعها الالكترونيه كونها نافذة الجامعه للعالم في ظل التنافس الدولي والعولمه، من هنا حاولنا تحديد مشكلة البحث من خلال التساؤلات الاتيه:

1- ماهي الخصائص والمتطلبات الوظيفيه والتصميميه للموقع الالكتروني للجامعات.
2- ماهي أهم معاييروسمات الموقع الالكتروني للجامعات.

ثانيا: هدف البحث:

يهدف البحث الى:

1- تعرّف وتحديد أهم المتطلبات التصميمية والوظيفية للموقع الالكتروني للجامعات.
2- تحديد أهم السمات والمعايير التي تخدم الموقع الالكتروني للجامعات وخصوصيتها.

ثالثا: أهمية البحث: جاءت أهمية البحث من أهمية المواقع الألكترونيه عموما وللجامعات بشكل خاص كونها تمثل النافذه المعرفيه للجامعه على العالم وتأتي أهمية تجويد وتحسين المواقع الالكترونيه عموما ومواقع الجامعات بحيث تسهم في حصول الجامعات موقعا مميزا في التصنيفات العالميه ولما لها من دور في التسويق العالمي في ظل التنافس الدولي الحالي والطروحات التنمويه للمجتمعات في ظل التقنيات الرقميه الحديثه والعولمه.

رابعا: مجتمع البحث: المواقع الإلكترونية للجامعات العربية.

خامسا: عينة البحث:

دراسة المواقع الالكترونيه للجامعات وقد أخذنا عينه قصديه من مواقع الجامعات العربيه ضمن مراعاة التقسيم الجغرافي ليشمل أهم الجامعات العربيه وأعرقها في ذلك البلد. ووقع الاختيار على مواقع الجامعات الحكوميه الاتيه:

1- جامعة القاهره تاسست عام 1908 بأسم جامعة فؤاد الأول ثم سميت جامعة القاهرة عام 1953
2- جامعة الجزائر تأسست عام 1909
3- جامعة بغداد / العراق تأسست عام 1957
4- جامعة الملك سعود /السعودية تأسست عام 1377هـ -1958.
5- جامعة الامارات العربيه المتحده تأسست عام1976
6- جامعة قطر / تأسست عام 1977

سادسا: منهج البحث:

أتبع المنهج الوصفي التحليلي لدراسة المواقع الالكترونيه للجامعات المبحوثه.

سابعا: أدوات البحث:

تم بناء استبانه وفق اسلوب الكوكل فورم تتضمن أثني عشر سؤال لغرض الوقوف على آراء الخبراء (من الأكاديميين وطلبة الدراسات العليا)، بشأن ماهية المواقع الالكترونيه للجامعات العربيه وضروراتها التصميميه. (أنظر الملحق رقم 1).

ثامنا: الفتره الزمنيه: تم إعتماد الفتره الزمنيه لدراسة المواقع الالكترونيه وهي سنة 2023 وهي فترة اعداد البحث.

تاسعا: الدراسات السابقة:

تمثل المواقع الالكترونيه مجالا مهما للدراسات والبحث وادخال التحسينات وتجويدها لما لها من دور في الاتصال بالعالم الواسع، ولما تمثله من نافذه إلكترونيه مهمه للجامعات على العالم الخارجي في ظل العولمه والانفتاح والمنافسه الدوليه. وقد تم إجراء العديد من الدراسات لتحديد أهم العناصر التي تتحكم في نجاح الموقع منها دراسة (Schubert and Selz, 1998; Palmer, 2002; Petre et al., 2006; Garett et al., 2016). (Gao and Li, 2018)، اقترح الباحثون عناصر مختلفة لاستخدام وتصميم مواقع الويب لمساعدة المصممين. كما طرحت دراسة (Mousa, 2019) عدة معايير لنجاح اي موقع الكتروني منها، سهوله الاستخدام، وسعه المعلومات والتفاعليه وتوفر الروابط المتشعبه والوسائط المتعددة وسرعه التحميل. وقد حدّدت المنظمة الدولية للتوحيد القياسي (ISO) معايير دقيقة لاستخدام وتصميم مواقع الويب بشكل فعاّل. ناقشت ISO قابلية الاستخدام في البرامج من خلال معيارين: (1) ISO 9241-11 و (2) - ISO 9126 والتي تتضمن "إرشادات حول قابلية الاستخدام". وهي تحدد قابلية الاستخدام من حيث الفعالية والكفاءة والرضا والتي تشمل "نموذج الجودة". وهي تحدد خصائص للجودة وتتمثل في: الأداء الوظيفي والموثوقية وقابلية الاستخدام والكفاءة وقابلية الصيانة وقابلية التنقل (ISO 9126, 2002; Lee and Kozar, 2012).

الفصل الثاني: الجانب النظري

أولا: تصميم الموقع الالكتروني وأهم مكوناته

الموقع الالكتروني عباره عن مجموعه من الملفات تكتب بإحدى لغات البرمجه بصيغة النص المترابط في شبكة الويب. إذ تعتمد الشبكه العنكبوتيه على تكنلوجيا النص الفائق (Hypertext) والروابط التشعبيه لربط الوثائق والمستندات والصور والاصوات وجميع الملفات على الشبكه الدوليه للمعلومات. فلكل موقع إسم مميّز له على شبكة الويب ويمكن الوصل إليه عن طريق عنوان خاص به (URL) وهو (Uniform Resource Locator) وهو نظام عالمي يستخدم للدلالة على مكان الملفات داخل الشبكة، (Mousa, 2017)، أما أهم مكونات الموقع الالكتروني:

1- التصميم (Layout)

يعتمد تصميم الموقع الإلكتروني على أسس ومبادئ مهمه لنجاحه وعلى قدرة المصمم وإمكاناته الفنية لتصميم موقع أليكتروني يحقق أغراضاً وظيفية وجمالية وهناك علاقة وثيقة بين (المصمم)

و(التقني) لتصميم موقع أليكتروني يمتاز بميزات تقنية ناجحة، إذ يعتمد تصميم الموقع الألكتروني على ضرورة تحقيق الجوانب الوظيفيه والجماليه للموقع، وضرورة تجنب العناصر الوامضة وكثرة الحركة لأنها تسبب التشويش وتشتت الأنتباه والإجهاد بالنسبه للمستخدم والمتصفح، كما إنه يساهم في إبطاء تحميل الصفحة وعزوف المتصفح عن الموقع.وهذه جميعها من الضرورات التصميميه والتقنيه، (Mousa, 2017).

وقد أشارت دراسة (Al-Sawa and Ahmed, n.d) أن مانسبته 39,31% يعود الى طريقة العرض للمواضيع و22،7 % للشكل الفني للموقع و23,07% للصور والفديوهات المستخدمه.

2- المحتويات (Content)

2-1 صفحة البدء:

وتعّد صفحة البدء بمثابة الواجهه الرئيسه للموقع الألكتروني وتحتوي صفحة البدء على الرأس واللافتة للموقع الألكتروني، وتمتاز لافتة الموقع بالثبات النسبي لأنه يشكل إسلوباً تصميمياً وهوية للموقع. وهو من الضرورات التصميمية في تحديد الشكل الفني للموقع الألكتروني. ومن المهم توافر متطلبات تصميميه وتقنيه في صفحة البدء للموقع الألكتروني ليتوفر على الشبكه الدوليه للمعلومات وأهمها وجود خريطة الموقع، الروابط التشعبيه، التفعيلات كالأيقونات والصور والنصوص المفعّله، أدوات الإبحار والتصفح وهذه جميعها أدوات تفاعليه توفر للمستخدم التفاعليه مع الموقع الأكتروني وتزيد من عوامل الجذب والشّد إضافة الى سعة المعلومات المتوافره، وتقاس جودة المواقع الإلكترونية بناءً على ذلك.(Turban, 2008)

2-2 صفحات المحتوى:

وهي بمثابة الصفحات الداخلية لبناء الموقع الإلكتروني وهي عباره عن ملفات وتصمم من صفحات تفاعليه وصفحات غير تفاعليه، فأما الصفحات التفاعلية فهي تتيح للمستخدم التصفح والتفاعل ما بين المستخدم والموقع عبر ثنائية التفاعل والتحكم بواسطة الروابط المتشعبة وتستخدم كثير من لغات البرمجة ومنها (php)، أما الصفحات غير التفاعلية فهو ما يخص بتصميم الجرافيك ولا يحتوي على تفاعليه ويعتمد لغة برمجه HTML وكذلك صور Gifوflash، كما في لافتة الصفحة التي تعّد بمثابة هوية الموقع الالكتروني (Mousa, 2017).

3- الروابط المتشعبه (Links)

وهي تقنيه مهمه وتقوم على أساس الربط بين عدة عقد أو مجموعات أو نصوص فرعية لتحقيق العمليه الإتصاليه وتعمل على ربط الموضوعات ببعضها وتنقل المتصفح من موقع إلى آخر، وتحقق التصفح والملاحه والإبحار والوصول الى المعلومات بسهوله ويسر وهي من مزايا البنية التصميمية للموقع الإلكتروني الناجح ويحقق الجوانب الوظيفيه للموقع. وتسهم الروابط المتشعبه بشكل فاعل في أداء الوظائف التقنية والإتصالية للموقع وتحيل المتصفح إلى صفحات أخرى داخل الموقع أو خارج الموقع الاليكتروني) (Al-Labban, 2004) .

4- استخدام الأيقونات والرسوم والاستعارات: -

وهو أسلوب تصميمي مهم لأداء العديد من الوظائف الشكلية والتقنية تتناسب والطبيعة الأليكترونية للمواقع وأحيانا تكون مفعلّه للانتقال من صفحه لأخرى لتحقيق المهمة الاتصالية (Turban, 2008) .

5- استخدام الوسائط المتعددة: -

لقد سهلّت التكنولوجيا الرقميه تقديم المعلومات مدعمه بالصوت والصوره والفديو والرسوم المتحركه وتأثيرات أخرى تزيد من قوة العرض والتلقي في المواقع المختلفه وهي تكنولوجيا الوسائط المتعددة والتي تعني مزج التكنولوجيات المسموعة، والمرئية مع تكنولوجيات الحاسب الألكتروني. مما زاد في عمق المعلومات وسعة المعرفة. (Bassous, 2010)

ويفضل إستخدام الوسائط المتعدده بحسب وظيفتها والحاجة اليها في الموقع الألكتروني لكي لاتسبب التشويش وبطء التنزيل وبالتالي عزوف المستخدم عن تصفح الموقع.

ثانيا: جودة المو اقع الألكترونيه

لقد أصبحت المواقع الالكترونيه لما تتميز به من توافر المستودعات البحثيه والنتاج الفكري للجامعات من معايير تقييم الجامعات وجودتها في التصنيفات العالميه (Al-Saadi, 2018)، لذا فمن الضروري الأهتمام بتصميم تلك المواقع والوقوف على أهم متطلباتها التصميميه والبنائيه ليستطيع المستخدم تصفحها بدون جهد وسهولة إستخدامها لكي لايعزف عنها لأسباب متعدده تتعلق بالميزات البنائيه والتصميميه وسهولة الإستخدام وسرعة تنزيل الملفات.

والمواقع أداة دعاية وتسويق للجامعات تساعد في جذب طلاب جدد وتوفير دعم وتمويل خارجي. وتقاس قدرة المؤسسة وجودتها على ما توفره من معلومات علمية متاحه على شبكة الأنترنت (Gao, 2018) .

لذا فإن تحسين صورة مؤسسات التعليم العالي وجامعاتها من خلال النافذه الالكترونيه المتمثله بمواقعها الالكترونيه بات من الضرورات في ظل العولمه والإنفتاح العالمي والمنافسه الدوليه في إطار مايعرف بالتصنيفات العالميه للجامعات والتي أصبحت محط إهتمام العاملين بالشأن التعليمي والاكاديميين والباحثين والطلبه وأصبحت أداة مهمه في رسم السياسات وإتخاذ القرارات الخاصه بالعمليه التعليميه لما لذلك من أثر على إستقطاب الطلبه الدوليين، ومنها تصنيف الويبوماتريكس الذي يهتم بالمواقع الالكترونيه وتصنيف شنغهاي والتايمز والتصنيفات الأخرى لأن ذلك سيجعلها محل جذب واهتمام الطلاب والباحثين المحليين والدوليين (Mahmoud, n.d).

وتعّد التصنيفات العالميه إحدى الوسائل لقياس أداء وتميز الجامعات عالميا ويعتبر تصنيف الويبوماتركس من التصنيفات التي تهتم بقياس مستوى أداء الجامعات وتميزها وفق معايير معينه من خلال مواقعها الألكترونيه وحجم الموقع على الأنترنت وسهولة الاستخدام وكذلك الروابط الإلكترونية الداخلية والخارجية للموقع (Nielsen, 2000) .

ويتضمن تصنّيف الويبوماتركس webometrics معايير رئيسه وفرعيه منها مايتعلق بحجم الموقع على الانترنت، حيث أن الهدف من التصنيف هو التقييم الأكاديمي للجامعات (Sayegh, 2011)، حيث ان

المراتب التي تحصل عليها الجامعات في التصنيفات العالميه تعكس مستوى أدائها وموقعها بين الجامعات العالميه لذا فإن الاهتمام بموقعها الالكتروني من الضرورات لأغراض التعريف والتسويق لها وعلى الرغم من أختلاف المؤشرات المستخدمه لقياس جودة الجامعات الا انها تتفق في ضرورة التواجد الالكتروني للجامعات من خلال موقعها الالكتروني ومن هذه التصنيفات بالإضافه الى تصنيف ويبوماتريكس هو تصنيف سيماكو الأسباني الذي يشير الى ذلك (Al-Ani, 2014).

ثالثا: خصائص وسمات المو اقع الالكترونيه

أهم السمات والخصائص للمواقع الإليكترونية هي: - أنظر: (Schubert and Selz, 1998; Palmer, 2002; Petre et al. 2006; Mousa, 2019)

1- سعة المعلومات وتنوعها:

تتميز المواقع الألكترونيه بميزة السعات التخزينية الكبيرة ولا توجد قيود على ذلك، وساهمت التقنية الرقمية في تخزين الوسائط المتعدده من صورمفعله وفيدو وصوت إضافه الى النصوص المفعله.

2- تعّدد الوظائف:

تتّعدد الوظائف التي تؤديها المواقع الاليكترونية بحسب نوعها وتخصصها فالموقع الجامعي يختلف عن الموقع التجاري مثلا من حيث المعلومات ونوع الخدمه المقدمه لمستخدميها وجمهورها وكذلك فإن الموقع الإخباري والاعلاني والتعليمي لكل له خصائصه البنائيه والتصميميه.

3- إمكانية تعديل وتحديث المعلومات:

أي موقع اليكتروني يحتاج إلى عمليات التعديل والصيانة والتحديث المستمر لمواكبة نشاطاته واعماله وبرامجه المختلفه ويقوم فريق متخصص بذلك وفق برامج معينه.

4- الروابط المتشعبة:

وهي مهمة ويقاس على أساسها نجاح أي موقع الكتروني، وتقوم على أساس الربط بين عدة عقد وملفات وتعمل على ربط الموضوعات ببعضها وتنقل المتصفح من موقع إلى آخر ويأتي أهمية البناء التقني والتصميمي للموقع الإلكتروني.

5- التفاعلية:

تعّد التفاعلية والمشاركة من أهم سمات المواقع الاليكترونية الناجحة وتمثل ثنائية التبادل والتحكم بين المستخدم والموقع الألكتروني ويتيح التحاور وطرح الأسئله والمشاركات والدردشه والتعليق والمدونات والخدمات المختلفه وخدمات البيع والشراء كالدفع عبر الشبكه والتجاره الألكترونيه ويقاس نجاح أي موقع الكتروني بمدى سماته التفاعليه، لذا فإن البناء الالكتروني وتوفره على الروابط التشعبيه ضروره قصوى وأدوات التصفح والإبحار الأخرى.

6- سهولة الاستخدام:

أهم سمة للمواقع الاليكترونية هي سهولة الاستخدام وبساطة التصميم وعدم التعقيد لان المتصفحين من مستويات تعليميه مختلفة وليسوا متخصصين ولكيلا يعزف المتصفح عن الموقع.

7- إستخدام الوسائط المتعددة:

وتمثل إضافة وسائط تدعم النصوص كالصوت والفيدو والوسائل المتحركه لزيادة المعلومات بأساليب متنوعة، ويفضل استخدام الوسائط المتعددة بحسب وظيفتها والحاجة اليها في الموقع الألكتروني لكي لاتثقل الموقع وتبطء التنزيل وبالتالي أيضا يسبب عزوف المتصفح وملله.

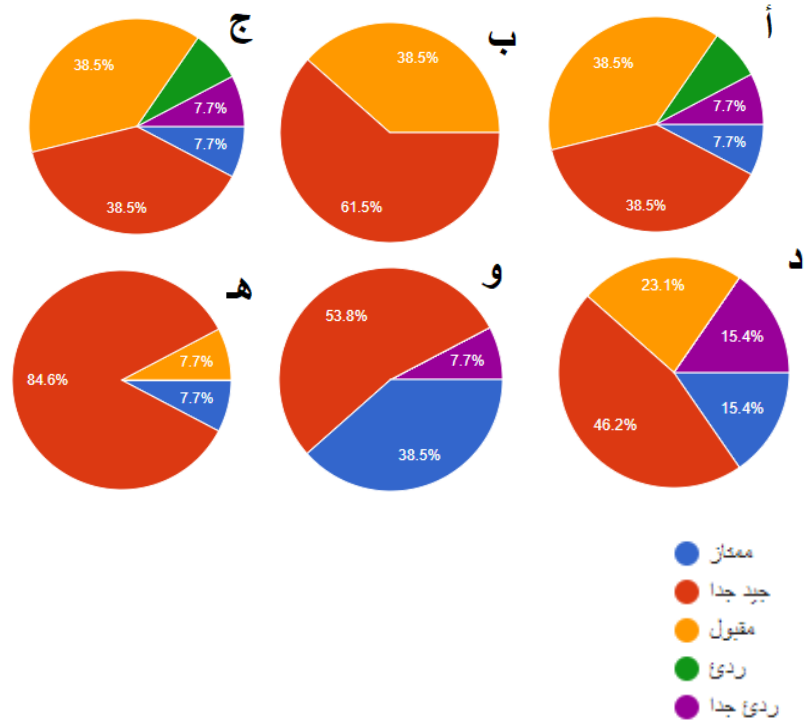
الفصل الثالث: الجانب التطبيقي:

أولا: في هذا الجانب تم بناء (استبانه) كوكل فورم أعدت لأغراض استقصاء رأي المستخدمين والمتصفحين بالنسبة الى المواقع الالكترونيه للجامعات وهم من اساتذة الجامعات وطلبة الدراسات العليا ذلك كونهم يستخدمون هذه المواقع بسبب حاجتهم الدائمه ويستطيعون الوقوف على طبيعة المواقع للوقوف على آرائهم العلميه بهذا الشأن، ثم تفريغها وتحليل بياناتها وفق (النسبه المئويه) للإجابات لتشخيص نقاط الضعف والقوه في تصميم المواقع ومتطلباتها الوظيفيه والتصميميه، وتم محاكاة النتائج مع الدراسات السابقه والآراء العلميه في هذا الموضوع للوقوف على الميزات ونقاط الضعف في تصميم المواقع الالكترونيه وبالتالي نستطيع تقديم رؤيه علميه لأهم المتطلبات الوظيفيه والتصميميه للمواقع الالكترونيه لاسيما وان التحسين والتطوير من سمات الجوده المطلوبه.

ثانيا: النتائج ومناقشتها:

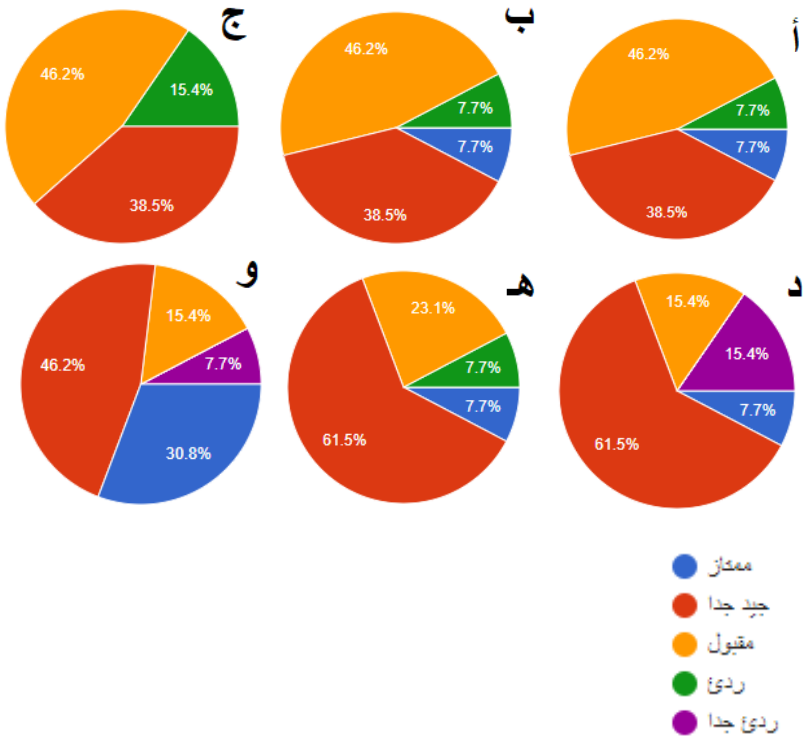
لقد تم تفريغ استمارة الخبراء ثم تحليل بياتها وفق ماحصلنا عليه من (نسب مئويه) تمثل إجابات الخبراء عن المواقع الإلكترونية واستخداماتها، وسيتم مناقشة نتائج الاستبانه، وسيكون محاكاة ذلك مع الدراسات السابقه وما طرحته من قواعد مهمه في تصميم المواقع الألكترونيه، وتم عرض الأشكال التي تمثل النسب المؤيه لإجابات الخبراء حول الأسئله وفقا لما يأتي:

كانت إجابة الخبراء للسؤال الأول عن (مدى وضوحية تصميم الصفحه الاولى - صفحة البدء) وكما يوضح ذلك الشكل رقم (1) متفاوته، قد حصل موقع جامعة الامارات العربيه المتحده أعلى تقدير بين التقديرات وهو (جيد جدا) بين مواقع الجامعات المبحوثه وبنسبة (84،6%) من رأي الخبراء، أما جامعة القاهره فقد أخذ تقدير (جيد جدا) نسبة (61,5%) ثم جاء موقع جامعة قطر بالمركز الثالث في ذلك وبنسبة (53،8%) أما موقع جامعة الملك سعود فقد أخذ نسبة (46,2%) لتقدير (جيد جدا) من إجابات الخبراء، أنظر الشكل رقم (1)، وجاء تقدير(جيد جدا) و(مقبول) متساوي لمواقع الجامعات، بغداد، الجزائر، وبنسبة (38،8%)، مما يؤشرتباين في رأي الخبراء بشأن وضوحية الصفحه وتميزها وتفردها. ان سمة الوضوحيه في تصميم صفحة البدء للموقع مهم جدا لأنها تشكل واجهة الموقع الالكتروني للجامعه وتحقق تميزها وتفردها. وهناك دراسات تشير الى أهمية التصميم والشكل الفني للموقع الإلكتروني لجذب الزوار والمستخدمين، حيث أشارت دراسة (Al-Sawa and Ahmed, n.d) أن مانسبته 39,31% يعود الى طريقة العرض للمواضيع و22،7 % للشكل الفني للموقع و23,07% للصور والفديوهات المستخدمه.



الشكل 1: جواب السؤال "مدى وضوحية تصميم الصفحة الاولى (صفحة البدء) للموقع الالكتروني للجامعة؟" (أ) جامعة بغداد، (ب) جامعة القاهرة، (ج) جامعة الجزائر، (د) جامعة الملك سعود، (هـ) جامعة الامارات العربية المتحدة (و) جامعة قطر.

تفاوتت إجابة الخبراء عن السؤال الثاني شكل (2) (هل الموقع الالكتروني سهل الاستخدام والتصفح) ما بين أعلى تقدير (جيد جدا) كانت لمواقع جامعات الامارات المتحده والملك سعود بنسبة (61،5%)، أما موقع جامعة قطر فكان تقدير (جيد جدا) بنسبة (46،2%)، وكان تقدير (مقبول) هو الاعلى لمواقع الجامعات بغداد، القاهرة، الجزائر، أنظر الشكل رقم (2). وربما يرجع السبب في ذلك الى ضعف الروابط التشعبيه وأساليب التنقل في الموقع. ان ميزة سهولة الاستخدام والتصفح للمواقع مهم لان المتصفحين متباينين في قدراتهم التقنية والتعليمية، وقد أشارت الدراسات السابقه مثل دراسة (بالمر)، الى ان نجاح موقع الويب مرتبط بخمسة عناصر هي سهولة لاستخدام وسرعة التنزيل والتنقل وهذا مرتبط بالروابط التشعبيه والتفاعليه. وقد أشارت المنظمة الدولية للتوحيد والقياس (آيزو) الى أهمية سهولة الاستخدام (ISO 9126, 2002; Lee and Kozar, 2012).

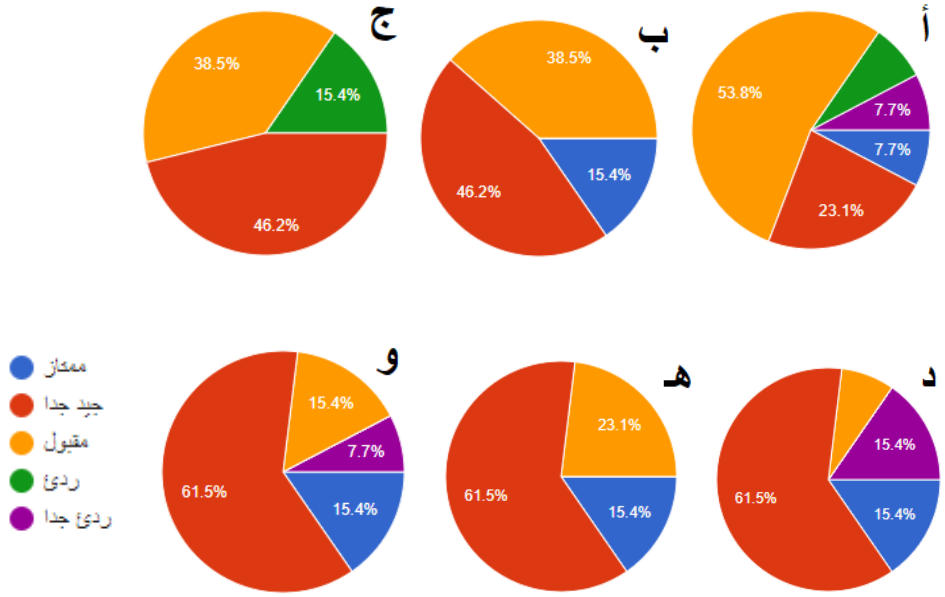


الشكل 2: جواب السؤال " هل الموقع الالكتروني سهل الاستخدام والتصفح؟" (أ) جامعة بغداد، (ب) جامعة القاهرة، (ج) جامعة الجزائر، (د) جامعة الملك سعود، (هـ) جامعة الامارات العربية المتحدة (و) جامعة قطر.

ويلاحظ من خلال إجابات السؤال الثالث شكل (3) (هل تتوفر روابط تشعبيه للتنقل داخل وخارج الموقع)، فكان تقدير (جيد جدا) أعلى لمواقع جامعات الملك سعود وجامعة الامارات وجامعة قطر وبنسبة (61،5%) وكذلك نفس التقدير (جيد جدا) لموقعي جامعة الجزائر والقاهره بنسبة (46،2%) لكل منهم، وأرتفع تقدير (مقبول) لموقع جامعة بغداد وبنسبة (53،8%).

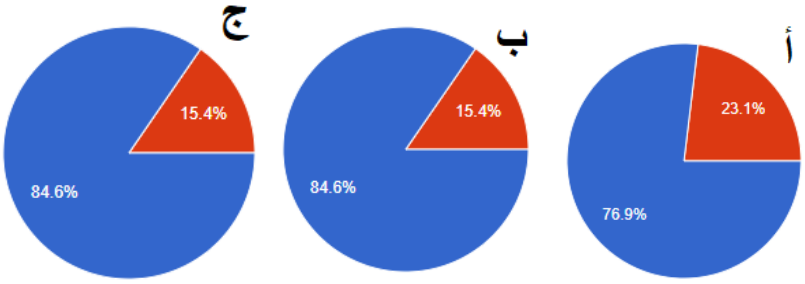
ان وجود الروابط التشعبيه مهم جدا لنجاح الموقع الالكتروني وهي تقنيه تدخل في البناء التقني للموقع الالكتروني يتناسب والطبيعه المركبه للصفحه الالكترونيه، وهذا يحقق سعة المعلومات للمتصفحين (Mousa, 2019). ولقد أشارت المنظمه الدوليه للتوحيد والقياس الايزو الى معايير عده لتصميم المواقع ومنها قابلية التنقل وهذا يكون عن طريق الروابط التشعبيه (Lee and Kozar, 2012).

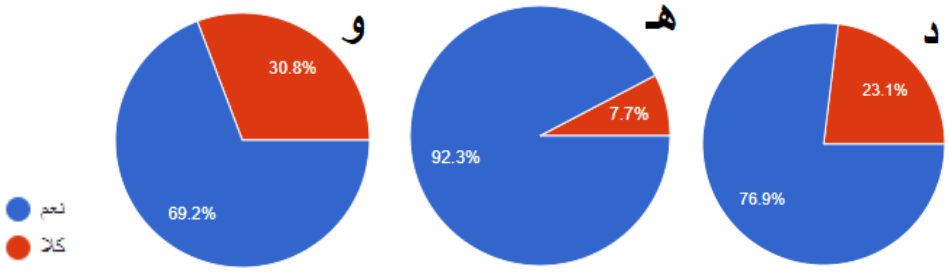
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1387
Intesar Rasmi Mousa: Requirements and characteristics of websites designed for universities in view of modern digital technologies
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229



الشكل 3: جواب السؤال " هل تتوفر روابط تشعبية للتنقل داخل الموقع وخارجه؟" (أ) جامعة بغداد، (ب) جامعة القاهرة، (ج) جامعة الجزائر، (د) جامعة الملك سعود، (هـ) جامعة الامارات العربية المتحدة (و) جامعة قطر.

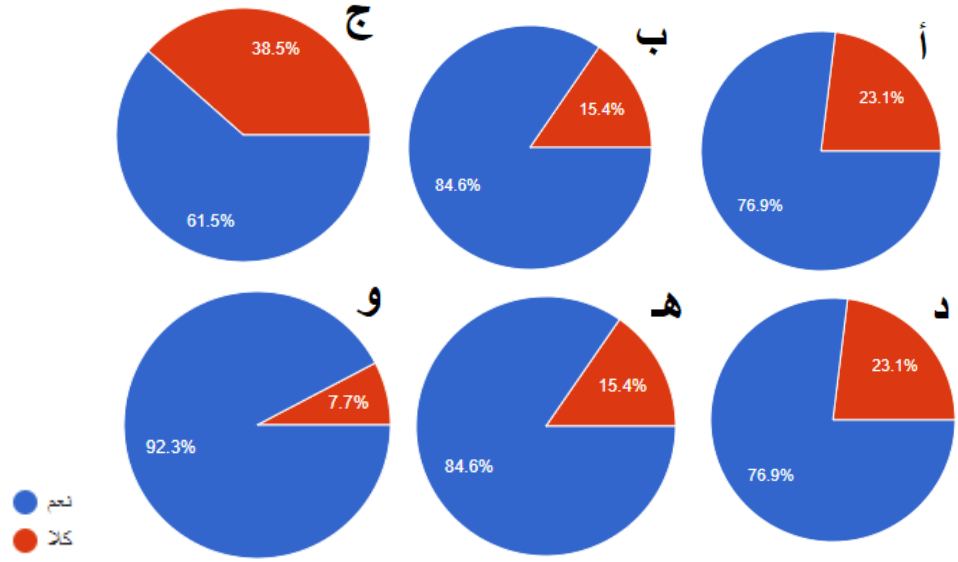
الشكل رقم (4) هو إجابة السؤال (هل تتوفر ايقونات مفعّله للتصفح)، وكانت النسب عاليه في الإجابه (بنعم) وكان موقع جامعة الامارات أعلى نسبه وقد بلغت (92,3%) تليها جامعتي القاهرة والجزائر بنسبة (84,6%)، وجامعة بغداد والملك سعود بنسبة (76,9%) أما جامعة قطر فكانت أقل نسبه في هذا المحور بحسب رأي الخبراء وبلغت (69,2%). ولابد من الاشاره الى أهمية الايقونات المفعله في تصميم المواقع الالكترونيه لان طبيعة الصفحه الالكترونيه المركبه تفرض وتحتاج ذلك لمزيد من المعلومات.





الشكل 4: جواب السؤال " هل تتوفر ايقونات مفعلة للتصفح؟" (أ) جامعة بغداد، (ب) جامعة القاهرة، (ج) جامعة الجزائر، (د) جامعة الملك سعود، (هـ) جامعة الامارات العربية المتحدة (و) جامعة قطر.

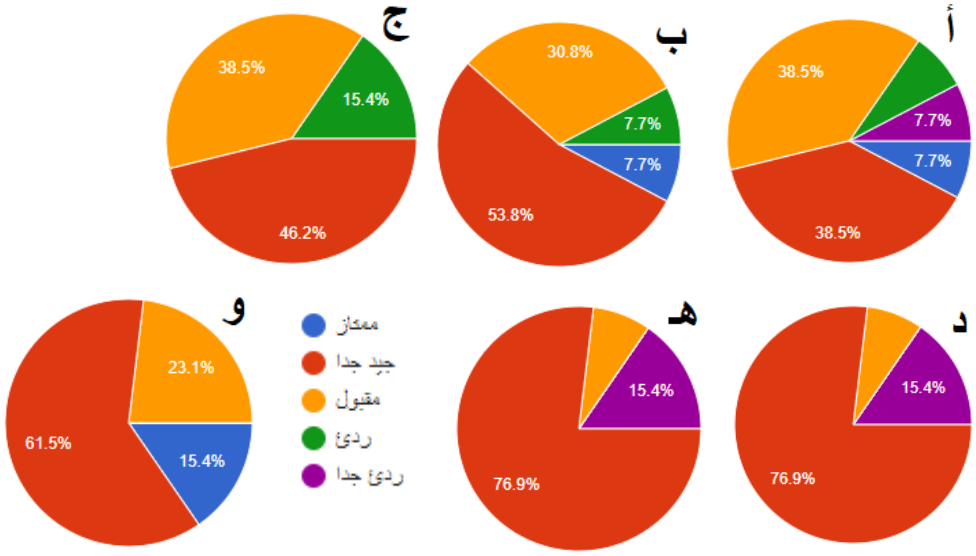
يمثل الشكل (5) إجابة الخبراء حول السؤال (هل تستطيع الوصول الى المعلومات بسهوله عبرالوصلات التشعبيه أو الايقونات)، فجاءت الإجابات (بنعم) أعلى نسبه لموقع جامعة قطر وقد بلغت (92,3%) ثم تلاها موقع جامعتي القاهره والامارات فقد بلغت (84,6%) وجاءت بالمرتبه الثالثه موقعي جامعة بغداد وجامعة الملك سعود فقد بلغت النسبه (76,9%) وأخيرا موقع جامعة الجزائر بلغت نسبته (61,5%). وتشير الإجابات الى إمكانية وصول المتصفحين للمعلومات عبرالوصلات التشعبيه او الايقونات برغم تفاوت النسب.



الشكل 5: جواب السؤال " هل تستطيع الوصول الى للمعلومات بسهولة عبر الوصلات التشعبية او الايقونات؟" (أ) جامعة بغداد، (ب) جامعة القاهرة، (ج) جامعة الجزائر، (د) جامعة الملك سعود، (هـ) جامعة الامارات العربية المتحدة (و) جامعة قطر.

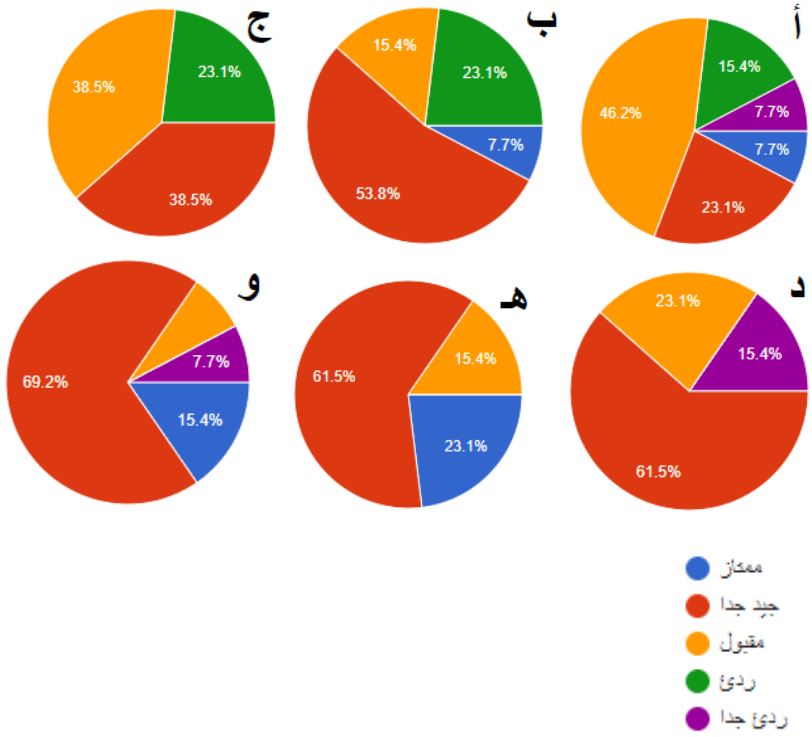
أما جواب السؤال السادس الشكل (6) (هل تتوفر المعلومات الكافيه التي تحتاجها كمتصفح أو مستخدم عن الجامعه) تشير الإجابات الى تقدم مواقع جامعتي الملك سعود والامارات بتقدير (جيد جدا) وبنسبة (76,9%) تلها جامعة قطر بنسبة (61,5%) أما جامعة القاهره فبلغت نسبة(جيد جدا) (53,8%) ثم جامعة

الجزائر وبنسبة (46,6%) ولقد تساوت (نسبة جيد جدا) (ومقبول) في موقع جامعة بغداد فكانت النسبه (38,5%) وهذا يشير في اعتقاد الباحثه الى تباينات في رأي الخبراء حول ذلك وحاجات المتصفح الى سعة المعلومات عن البيئه الجامعيه والمختبرات العلميه والمراكز البحثيه والمراكز الرياضيه والترفيهيه والاقسام الداخليه للطلبه وغيرها خاصة اليوم في ظل المنافسه الدوليه واستقطاب الطلبه والاساتذه الدوليين والمحليين والتصنيفات العالميه ومشاريع التنميه المستدامه.



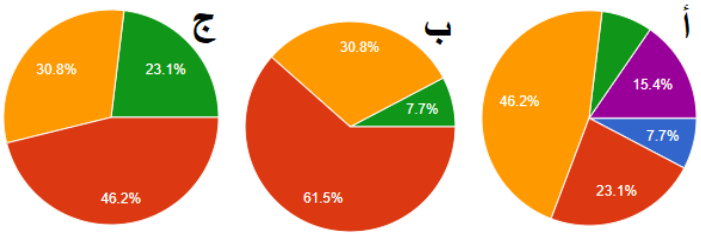
الشكل 6: جواب السؤال " هل تتوفر المعلومات الكافية التي تحتاجها كمتصفح او مستخدم عن الجامعة؟" (أ) جامعة بغداد، (ب) جامعة القاهرة، (ج) جامعة الجزائر، (د) جامعة الملك سعود، (هـ) جامعة الامارات العربية المتحدة (و) جامعة قطر.

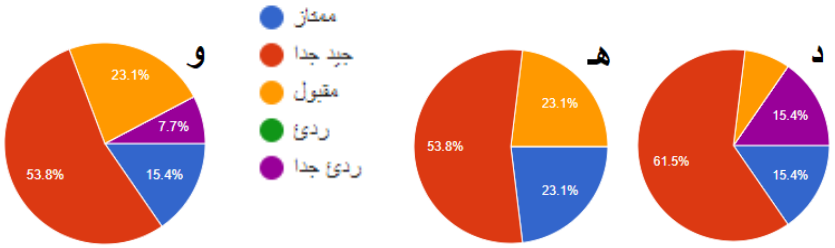
أماالشكل (7) فقد تضمن جواب السؤال (هل توجد صور كافيه عن مرافق ومعالم الجامعه في الموقع الالكتروني) فقد أخذ تقدير (جيد جدا) نسبة (69,2%) لموقع جامعة قطر تلاها موقع جامعة الملك سعود بنسبة (61,5%) بتقدير جيد جدا ثم جامعة القاهرة لنفس التقييم بنسبة (53,8%)، وقد تساوى موقع جامعة الجزائر في تقييم (جيد جدا) و (مقبول) وأخذ نسبة (38,5%) أما موقع جامعة بغداد فقد أرتفع عندها تقدير (مقبول) وبنسبة (46,2%). توضح النسب وبحسب التقديرات الى قلة اهتمام المواقع الالكترونيه للجامعات بوجود صور عن البيئه الجامعيه بكل معالمها وتفصيلاتها ومختبراتها ومركزها البحثيه ومراكزها الخدميه والترفيهيه، على الرغم من إن ذلك يدعم ويعّزز دخولها في التصنيفات العالميه لأن الصوره أداة فعاّله في ايصال المعلومة للعالم والتعريف بالبيئة الجامعية وهذا يؤكد إجابات ونسب ماورد في السؤال السادس حول مدى توفر المعلومات عن الجامعه حيث يلاحظ قلة ذلك في بعض مواقع الجامعات المبحوثه.



الشكل 7: جواب السؤال " هل توجد صور كافية عن مرافق ومعالم الجامعة في الموقع الالكتروني؟" (أ) جامعة بغداد، (ب) جامعة القاهرة، (ج) جامعة الجزائر، (د) جامعة الملك سعود، (هـ) جامعة الامارات العربية المتحدة (و) جامعة قطر.

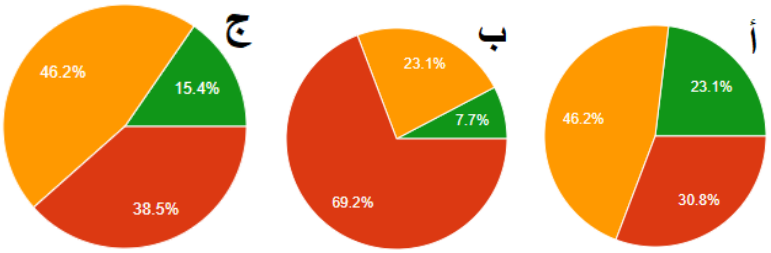
أشار الشكل (8) الى إجابة السؤال الثامن (هل الصور واضحة وذات جوده عالية) ولقد ظهر بالنسبة لهذا المحور تقدم مواقع جامعة القاهره والملك سعود حيث أخذت تقدير (جيد جدا) وبنسبة (61,5%) وكذلك جامعتي قطر والامارات تساوت وكانت النسبه (53,8%) أما موقع جامعة الجزائر فقد حصل على نسبة (46,2%) لتقدير (جيد جدا) وأرتفع تقدير (مقبول) لموقع جامعة بغداد وكانت النسبة (46,2%). يلاحظ تفاوت وقلّة اهتمام المواقع الالكترونيه للجامعات بجودة الصوره الرقميه بالرغم من أهمية الجودة والوضوح للمتصفح لأغراض التعريف.



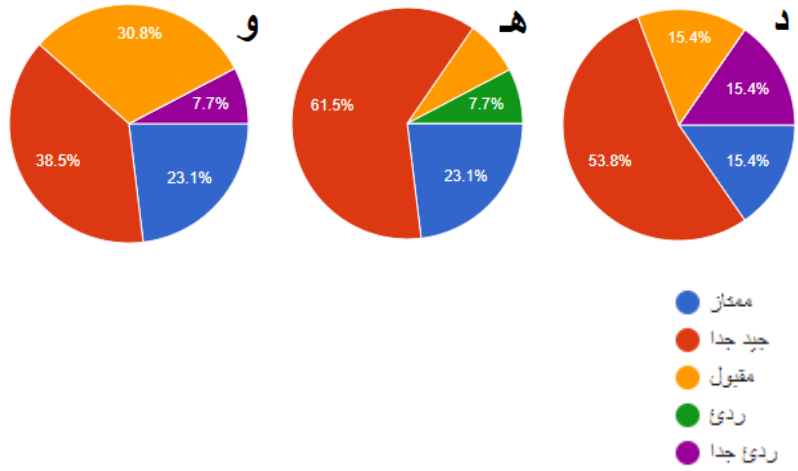


الشكل 8: جواب السؤال " هل الصور واضحة وذات جودة عالية؟" (أ) جامعة بغداد، (ب) جامعة القاهرة، (ج) جامعة الجزائر، (د) جامعة الملك سعود، (هـ) جامعة الامارات العربية المتحدة (و) جامعة قطر.

لقد أشار الشكل (9) الى إجابة السؤال (هل استخدمت الوسائط المتعددة حسب الحاجة الوظيفية في الموقع الالكتروني) وكانت نسبة الإجابة، حصل موقع جامعة القاهرة نسبة (69,2%) لتقدير (جيد جدا) ثم موقع جامعة الامارات وبنسبة (61,5%) وموقع جامعة الملك سعود حصل على نسبه (53,8%) أما موقع جامعة بغداد وموع جامعة الجزائر فأرتفعت نسبة تقدير (مقبول) وكانت (46,2%)، يلاحظ من النسب هناك ضعف في استخدام الوسائط المتعدده في المواقع الالكترونيه للجامعات بغداد والجزائر حيث ارتفعت نسبة (مقبول). ان توظيف الوسائط المتعدده ضروري في ظل التقنيات الرقميه الحديثه للتعريف بالجامعات وبيئتها العلميه والخدميه ومراكزها البحثيه ومعالم الجامعه الاخرى مع مراعاة عدم المغالاة في ذلك لكي لايثقل الموقع ويبطء التنزيل.

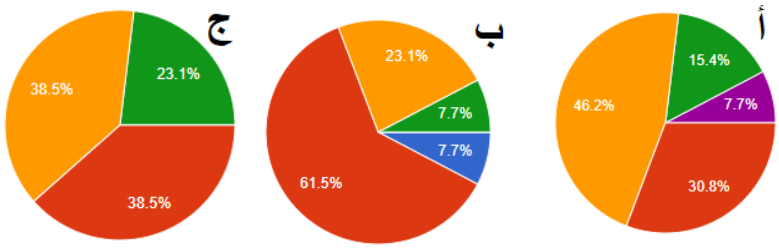


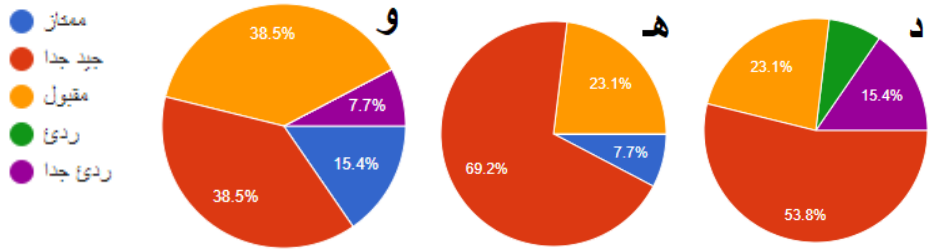
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1387
Intesar Rasmi Mousa: Requirements and characteristics of websites designed for universities in view of modern digital technologies
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229



الشكل 9: جواب السؤال " هل استخدمت الوسائط المتعددة حسب الحاجة الوظيفية في الموقع الالكتروني؟" (أ) جامعة بغداد، (ب) جامعة القاهرة، (ج) جامعة الجزائر، (د) جامعة الملك سعود، (هـ) جامعة الامارات العربية المتحدة (و) جامعة قطر.

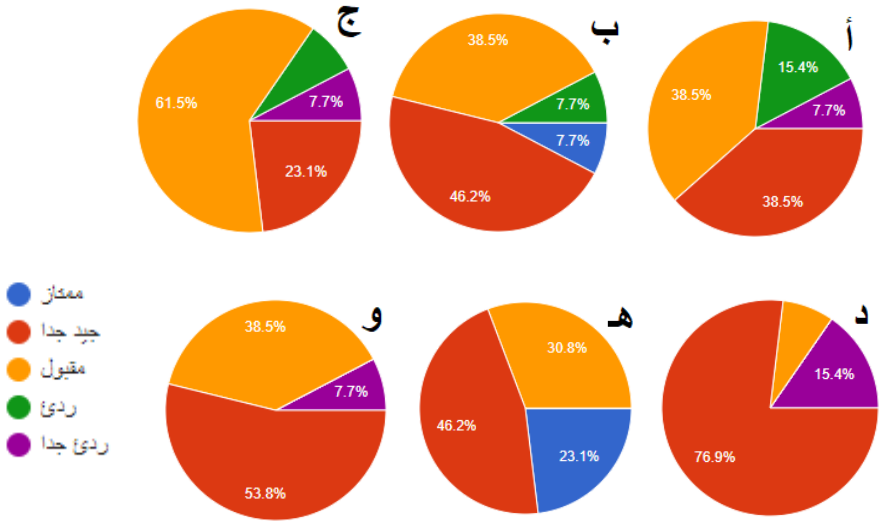
لقد تضمن الشكل (10) إجابة الخبراء عن السؤال (كيف ترى سرعة تنزيل الملفات والفديوات المتاحه في الموقع الالكتروني)، فجاءت الاجابات أعلى نسبه لتقدير (جيد جدا) لموقع جامعة الامارات وبلغت (69,2%) تلاها موقع جامعة القاهره لنفس التقدير بنسبة (61,5%) ثم جامعة الملك سعود بنسبة (53,8%) وقد تساوت نسبة تقدير (جيد جدا) و(مقبول) لموقع جامعتي الجزائر وقطر فكانت (38,5%) وقد تقدم تقدير(مقبول) لموقع جامعة بغداد وكان بنسبة (46,2%). لقد تفاوتت نسب سرعة تنزيل الملفات في مواقع الجامعات المبحوثه بإتجاه تنازلي وهذا المؤشر يضعف الموقع الالكتروني لأن بطيء تنزيل الملفات يرهق المتصفح ويسبب له الملل والإنتظار وبالتالي العزوف عن الموقع ولقد أكدت المنظمه الدوليه للقياس (الآيزو) على أهمية سرعة التنزيل لنجاح أي موقع الكتروني لكي لايعزف المتصفح عنه (Lee and Kozar, 2012).





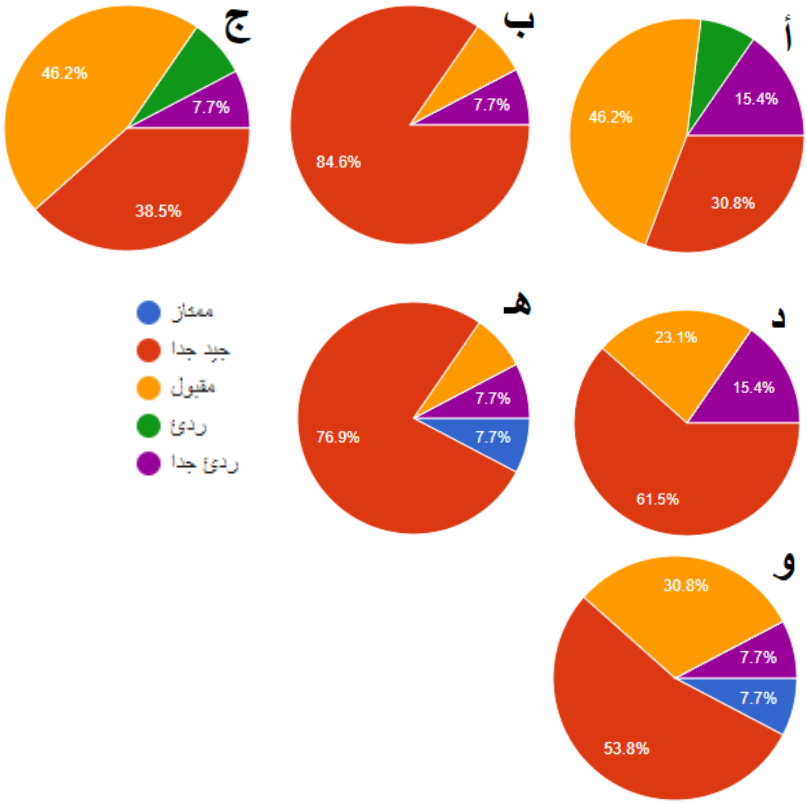
الشكل 10: جواب السؤال " كيف ترى سرعة تنزيل الملفات والفيديوات المتاحة في الموقع الالكتروني؟" (أ) جامعة بغداد، (ب) جامعة القاهرة، (ج) جامعة الجزائر، (د) جامعة الملك سعود، (هـ) جامعة الامارات العربية المتحدة (و) جامعة قطر.

في الشكل (11) إجابة السؤال (هل تنوع وسعة المعلومات في الموقع الالكتروني كافي ويفي بالغرض)، وجاءت الإجابات متباينه في هذا المحور، وقد حصل موقع جامعة الملك سعود أعلى تقدير (جيد جدا) بنسبة (76,9%) تلاها موقع جامعة قطر بنسبة (53,8%)، ثم موقع جامعتي القاهره والامارات بنسبة (46,2%)، أما موقع جامعة بغداد فقد تساوت نسبة (جيد جدا ومقبول) في إجابات الخبراء وبنسبة (38،5%)، وأخيرا حصل موقع جامعة الجزائر أقل نسبة (جيد جدا) وكانت (23،1%) وأرتفعت نسبة مقبول فكانت (61,5%). يلاحظ تفاوت في إجابات الخبراء بالنسبه لهذا المحور وانخفاض النسب في بعض مواقع الجامعات وهذا يؤشر ضعف هذا الجانب في المواقع الالكترونيه وخاصة فيما يتعلق بالمعلومات التي تغطي البيئه الجامعيه والمراكز البحثيه والعلميه والمختبريه والخدميه والترفيهيه للجامعات وهناك تفاوت في ذلك بين مواقع الجامعات، ولكن يبقى المحتوى الخاص بهذا الشأن متواضع.



الشكل 11: جواب السؤال " هل تنوع وسعة المعلومات في الموقع الالكتروني كافي ويفي بالغرض؟" (أ) جامعة بغداد، (ب) جامعة القاهرة، (ج) جامعة الجزائر، (د) جامعة الملك سعود، (هـ) جامعة الامارات العربية المتحدة (و) جامعة قطر.

في الشكل (12) إجابة الخبراء عن السؤال (هل تستطيع التفاعل مع الموقع الالكتروني)، جاءت إجابات الخبراء متباينه وحصل موقع جامعة القاهره وجامعة الامارات على أعلى تقدير (جيد جدا) وبنسبة (84,6%) و (76,9%) على التوالي، ثم تلاها موقع جامعة الملك سعود بنسبة (61,5%)، وجاءت جامعة قطر بنسبة (53,8%) لنفس التقدير. أما موقعي جامعة بغداد وجامعة الجزائر فقد تقدم تقدير(مقبول) للموقعين وبنسبة (46,2%)، وهذا يؤشر ضعف التفاعليه في الموقعين مع المتصفحين، حيث ان التفاعليه من الخصائص المهمه لنجاح أي موقع الكتروني لكي لايكون موقع خبري أحادي الجانب، لأن ثنائية التبادل والتحكم بين الموقع والمستخدم من السمات المهمه لنجاح أي موقع الكتروني، حيث أتضح بإنه هناك ضعف في أدوات التفاعل بين الموقع والمستخدم للأطلاع على حاجات وآراء المتصفحين ورغباتهم من الطلبة وغيرهم والتركيز على الجانب التعريفي والإخباري أحادي الجانب. إذ تعّد التفاعليه سمة مهمه للموقع الالكتروني الناجح، ويستخدم هذا الاسلوب أيضا في الصحف الالكترونيه. وقد أشارت الى ذلك دراسات متعدده منها دراسات: (Schubert and Selz, 1998; Palmer, 2002; Mousa, 2019).



الشكل 12: جواب السؤال " هل تستطيع التفاعل مع الموقع الالكتروني للجامعة؟" (أ) جامعة بغداد، (ب) جامعة القاهرة، (ج) جامعة الجزائر، (د) جامعة الملك سعود، (هـ) جامعة الامارات العربية المتحدة (و) جامعة قطر.

ثالثا: الإستنتاجات:

1- ضعف الاهتمام بتصميم المواقع الألكترونيه ومدى توفرها على المتطلبات الأساسيه التي تلائم حاجة زبائنها من الطلبه والدارسين والباحثين من حيث سعة المعلومات والتعريف بالمراكز البحثيه والمختبريه والمكتبه والخدميه والترفيهيه وسكن الطلبه والبيئه الجامعيه عموما، لما لذلك من أهمية في التعريف بالجامعه في ظل التنافس الدولي ودخول التصنيفات العالميه وكذلك التنميه المستدامه.

2- عدم وجود خارطة موقع أساسيه مفعّله ومبوّبه في جميع المواقع الإلكترونية للجامعات المبحوثه، والاقتصار على شريط المهام الأفقي المفعّل أعلى الصفحة.

3- ضعف إستخدام الروابط المتشعبه في المواقع الألكترونيه للجامعات المبحوثه وإقتصارها على الضروره التعريفيه للشؤون العلميه والكليات والأقسام والمهام الأخرى.

4- ضعف إستخدام الروابط التشعبيه الخارجيه وهي مهمه لربط الجامعات بمؤسسات مختلفه وحسب الحاجة كالوزارات والشركات والقطاعات الخدميه الاخرى لربطها بسوق العمل وحاجات الطلبه والخريجين والمستخدمين.

5- ضعف التفاعليه بين الموقع والمتصفح لقلّة وجود أدوات التفعيل عموما في المواقع الإلكترونية للجامعات التي تم بحثها، من خلال استقصاءات الرأي أو استقصاء الحاجات كمتابعة الخريجين لربطهم بسوق العمل وهي جزء من متطلبات التنميه المستدامه والدخول في التصنيفات العالمية.

6- قلة إهتمام المواقع الالكترونيه للجامعات بإستخدام الوسائط المتعدده لتعريف المتصفحين من شرائح المجتمع كافة ومنهم الطلبة المفترضين بمراكزها البحثيه والعلميه والبيئه الجامعيه لإستقطاب الطلبة الجدد (الدوليين والمحليين).

Conclusions:

1. Weak attention to the design of websites and the extent to which they meet the basic requirements that suit the needs of their customers, students, students and researchers, in terms of the capacity of information and the definition of research and laboratory centers, the library, service and entertainment centers, student housing and the university environment in general, because of its importance in introducing the university in light of international competition and entering the rankings. Global as well as sustainable development.
2. The lack of an activated and classified basic site map on all the websites of the universities studied, and it is limited to the activated horizontal taskbar at the top of the page.
3. Weak use of hyperlinks on the websites of the universities studied and limiting them to the introductory necessity of scientific affairs, colleges, departments, and other tasks.
4. Weak use of external hyperlinks, which are important for linking universities to different institutions and according to need, such as ministries, companies, and other service sectors, to link them to the labor market and the needs of students, graduates, and users.
5. Weak interactivity between the site and the browser due to the lack of activation tools in general on the websites of the universities studied, through opinion polls or needs surveys, such as following up on graduates to connect them to the labor market, which is part of the requirements for sustainable development and entry into international classifications.
6. Lack of interest on university websites in using multimedia to inform browsers from all segments of society, including potential students, about their research and scientific centers and the university environment to attract new students (international and local).

References

1. Alani, Z.S. Arab universities and the most prestigious universities in the world (a study of the reality of higher education and scientific research in Arab universities). (2014). from http://informatics.gov.sa.
2. Al-Labban, S. (2004). *Electronic Journalism, Studies in Interactivity and Web Design*. Cairo: The Egyptian Lebanese House, p. 41.
3. Al-Saadi, H.A.Q. (2018). *Research Digital Repositories and Iraqi Universities*. the issue of the Sixth General Conference, University of Baghdad, Professor Journal.
4. Al-Sawa, S.S., & Ahmed, M. (n.d). Attitudes of high school students in Gaza towards following Palestinian websites. Islamic University - Gaza, Faculty of Arts - Department of Journalism and Information, Public Relations and Advertising.
5. Bassous, M.H. (2010). *Multimedia - Design and Applications*. Amman - Jordan: Dar Al-Yazuri Scientific, pp. 16-19.
6. Gao, W., & Li, X. (2018). Building presence in an online shopping website: the role of website quality. *Behavior & Information Technology*, DOI: 10.1080/0144929X.2018.1509127.
7. Garett, R.J., Chiu, L.Z., & Young, S.D. (2016). A Literature Review: Website Design and User Engagement. *Online Journal of Communication and Media Technologies*, 6(3), 1- 14.
8. Jayes, Z., & Holmes, A. (2004). *The Basics of Web Design*. Lebanon: Arab House for Science, Translation: Arabization and Translation Center.
9. Lee, Y., & Kozar, K. (2012). Understanding of website usability: Specifying and measuring constructs and their relationships. *Decision Support Systems*, 52(2), 450-463.
10. Mahmoud, W.M.I.M. (n.d). Mechanisms for Improving the Performance of Arab Universities in International Rankings, Faculty of Economic, Commercial and Management Sciences, Mostaganem University, Algeria. *Journal of Finance and Markets*. Pg. 26.
11. Mousa, I.R. (2017). *Scientific papers and future visions in graphic design*. Baghdad: Al-Fath for printing and printing preparation, Dar Al-Kutub and Documents.
12. Mousa, I.R. (2019). Development of a Numerical Index to Assess the Quality of Websites Design. *Webology*, 16(2), 72-82.
13. Nielsen. (2000). Designing Web Usability, New Riders Publishing, Indianapolis, IN.
14. Palmer, J.W. (2002). Web site usability, design, and performance metrics. *Information Systems Research*, 13(2), 141-67.
15. Petre, M.S., Minocha, & Roberts D. (2006). Usability beyond the website: an empirically grounded e-commerce evaluation instrument for the total customer experience. *Behavior & Information Technology*, 25(2), 189-203.
16. Sayegh, A.R.B-A. (2011). International Rankings of Universities (The Experience of Saudi Universities), Kingdom of Saudi Arabia, Ministry of Higher Education. *Saudi Journal of Higher Education*, specialized semi-annual scientific journal, Fifth Issue.
17. Schubert, P., & Selz, D. (1998). *Web assessment: A model for the evaluation and the assessment of successful electronic commerce applications*. Proceedings of the 31st Hawaii International Conference on Systems Science, Hawaii.
18. Shafiq, H. (2008). *Graphic Design in Multimedia*. Cairo: Dar Fikr and Fann for Printing, Publishing and Distribution.
19. Turban, M.S. (2008). *The Internet and the Electronic Press*, The Egyptian Lebanese House, p. 220.

ملحق رقم (1) استبانة اراء مستخدمي المو اقع الالكترونية للجامعات

1. ماهو رأيك بمدى وضوحية تصميم الصفحة الاولى (صفحة البدء) للموقع الالكتروني للجامعة؟

ممتاز	جيد جدا	مقبول	رديء	رديء جدا

2. هل الموقع الالكتروني سهل الاستخدام والتصفح؟

ممتاز	جيد جدا	مقبول	رديء	رديء جدا

3. هل تتوفر روابط تشعبية للتنقل داخل الموقع وخارجه؟

ممتاز	جيد جدا	مقبول	رديء	رديء جدا

4. هل تتوفر ايقونات مفعلة للتصفح؟

نعم	كلا

5. هل تستطيع الوصول الى للمعلومات بسهولة عبر الوصلات التشعبية او الايقونات؟

نعم	كلا

6. هل تتوفر المعلومات الكافية التي تحتاجها كمتصفح او مستخدم عن الجامعة؟

ممتاز	جيد جدا	مقبول	رديء	رديء جدا

7. هل توجد صور كافية عن مرافق ومعالم الجامعة في الموقع الالكتروني؟

ممتاز	جيد جدا	مقبول	رديء	رديء جدا

8. هل الصور واضحة وذات جودة عالية؟

ممتاز	جيد جدا	مقبول	رديء	رديء جدا

9. هل استخدمت الوسائط المتعددة حسب الحاجة الوظيفية في الموقع الالكتروني؟

ممتاز	جيد جدا	مقبول	رديء	رديء جدا

10. كيف ترى سرعة تنزيل الملفات والفيديوات المتاحة في الموقع الالكتروني؟

ممتاز	جيد جدا	مقبول	رديء	رديء جدا

11. هل تنوع وسعة المعلومات في الموقع الالكتروني كافي ويفي بالغرض؟

ممتاز	جيد جدا	مقبول	رديء	رديء جدا

12. هل تستطيع التفاعل مع الموقع الالكتروني للجامعة؟

ممتاز	جيد جدا	مقبول	رديء	رديء جدا

13. برأيك ماهي الصعوبات التي تواجهها كمتصفح للمواقع الالكترونية للجامعات؟
14. ماذا ترغب ان تتوفر في الجامعات من معلومات؟
15. برأيك ماهي المتطلبات التصميمية والوظيفية التي يجب ان تتوفر في المواقع الالكترونية للجامعات؟

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1188

The aesthetic and educational use of music and sound effects in the structure of school theater performances

Inam Maan Ibrahim [a1]

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

ARTICLE INFO

Article history:
Received 17 June 2023
Received in revised form 9 July 2023
Accepted 16 July 2023
Published 15 June 2024

Keywords:
Employment
Aesthetic
Educational
Music
school theatre

ABSTRACT

Music has a strong presence, despite its primitiveness, since the Greek times, through the religious rituals that were presented on the occasion of the Dionysian holidays, as well as the dithering songs, through some developments that took place according to the taste and legacies of Roman society, and then in the era of the Church and the Middle Ages, the arrival of the Renaissance in which musical concepts changed and their association with developments Theatrical drama, as this development influenced music to be an important element in the structure of theatrical performance and its form of artistic, aesthetic, intellectual and technical forms.

Music has had an important impact on some theatrical trends until there is a dramatic form called musical theatre, as well as the operatic form or operetta, and there are also musical plays, as well as the technological development taking place in the mechanisms of shaping music to serve as sound effects that stimulate feelings and make them work within the fabric of the show. Theatrical, as well as the emergence of educational and psychological trends that employed theater for an educational purpose called the school theater, and based on that importance and its effects on the structure of theatrical performance and its dramatic space and its multiple functions in simulating theatrical action, as the research problem came through the following question: Is there an aesthetic and educational employment of music and sound effects In school theater performances? The researcher adopts the answer to this question, titled her research tagged (aesthetic and educational employment of music and sound effects in school theater performances), which is one of the renewable topics due to the renewal of the elements and techniques of theatrical presentation according to the technological developments taking place in the fields of music and theatre.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: anamalzawy80@gmail.com

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1188
Inam Maan Ibrahim: The aesthetic and educational use of music and sound effects in the structure of school theater performances
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التوظيف الجمالي والتربوي للموسيقى والمؤثرات الصوتية في بنية عروض المسرح المدرسي

م. د. انعام معن إبراهيم[1]

الملخص:

للموسيقى حضور شاخص منذ العصور الاغريقية على الرغم من بدائيتها وذلك عبر الطقوس الدينية التي كانت تقدم بمناسبة الاعياد الديونيسيوسية، وكذلك الاغنيات الديثرامبية، مرورا ببعض التطورات التي طرات عليها في العصر الروماني على وفق ذائقة وموروثات المجتمع الروماني، وبعدها في عصر الكنيسة والعصور الوسطى وصولا لعصر النهظة التي تغيرت فيها المفهومات الموسيقية وارتباطها بالتطورات الدرامية المسرحية، اذ اثر ذلك التطور بان تكون الموسيقى عنصرا مهما في بنية العرض المسرحي وشكلا من الاشكال الفنية والجمالية والفكرية والتقنية.

لقد شكلت الموسيقى اثرا مهما في بعض الاتجاهات المسرحية حتى اصبح هناك شكلا دراميا يطلق عليه المسرح الموسيقي وكذلك الشكل الاوبرالي او الاوبريت، كما ان هناك مسرحيات غنائية، فضلا عن التطور التكنولوجي الحاصل في اليات تشكل الموسيقى لتكون بمثابة مؤثرات صوتية تثير الاحاسيس وتجعلها تعمل ضمن نسيج العرض المسرحي، وكذلك ظهور اتجاهات تربوية ونفسية وظفت المسرح لغاية تعليمية اطلق عليها المسرح المدرسي او التعليمي، وانطلاقا من تلك الاهمية للموسيقى وتاثيراتها في بنية العرض المسرحي وفضاءه الدرامي وتوظيفاته المتعددة في محاكاة الفعل المسرحي، جاءت مشكلة البحث عبر السؤال الاتي: ماهي فاعلية التوظيف الجمالية والتربوية في عروض المسرح التربوي؟ لتتبنى الباحثة الجواب عن ذلك السؤال بعنوان بحثها الموسوم (**التوظيف الجمالي والتربوي للموسيقى والمؤثرات الصوتية في عروض المسرح المدرسي**) والتي تعد من الموضوعات المتجددة نظرا لتجدد عناصر وتقنيات العرض المسرحي على وفق التطورات التكنولوجية الحاصلة في حقلي الموسيقى والمسرح.

الكلمات المفتاحية: التوظيف، الجمالي، التربوي، الموسيقى، المسرح المدرسي.

الإطار المنهجي

مشكلة البحث: تعد الموسيقى واحدة من العناصر الفنية التي تشكل بنية العرض المسرحي بشكل عام وبنية العروض المسرحية المدرسية بشكل خاص، فالمسرح المدرسي يستمد منطلقاته من نوعية العلاقة بين الانسان ومشاعره من جهة وما بين المتلقي وطبيعة تواصله مع الموسيقى ضمن نسيج العرض المسرحي، فالموسيقى ترافق الانسان شعوريا اذ " دلت التجارب التي اجريت على الاجنة في استجابتهم للموسيقى كون الموسيقى لغة عريقة تعايش معها الانسان وتشكل من هذا التعايش علاقة وطيدة على مر العصور، ومن خلال عناصرها استطاع الانسان ان يعبر عن مشاعره واحاسيسه، كما شكلت الموسيقى عنصرا مهماً من عناصر العرض المسرحي، اذ رافقت فن المسرح منذ نشأته الاولى من خلال اداء الجوقة التي تعد اللبنة الاولى للفن الموسيقي الدرامي المسرحي " (Al-Hefny, 1998, p. 39)

[1] معهد الفنون الجميلة / بغداد الرصافة الأولى

ان للموسيقى قدرات متنوعة ومتعددة في خلق بناء شعوري للمشهد او العرض المسرحي ومحاكاة الفعل الانساني وتطوراته وفاعليته في تكوين استجابة عبر مثيرات اللحن ومكملاته لتقديم رؤية تساهم في تصورات الفضاء المسرحي والشخصيات التي تتصارع في داخله، كما مارست الموسيقى عدة ادوار في العرض المسرحي بشكل عام، وهذا الدور انتقل الى المسرح المدرسي وشكل عمودا فقريا لهذا الشكل المسرحي المهم الذي اسهم في بلورة وتنمية الفكر عند المتعلم من خلال تقديمه القيم الفكرية والاخلاقية والتعليمية التي يسعى الى تحقيقها في نفوسهم، وان للموسيقى اهدافاً مباشرة في تنمية ذائقة المتعلم وتعميق احساسه الموسيقي والاستمتاع بالحانها وقد يندفع المتعلم الى دراسة الموسيقى وتعلم العزف على احد الالات الموسيقية " (Abdullah, 1998, p. 57)

وعلى الرغم من تلك الادوار الفنية التي تلعبها الموسيقى في متن العرض المسرحي وكونها عنصرا مهما يتشارك مع بقية العناصر الدراماتيكية المسرحية وقد صاغت الباحثة مشكلة البحث بالسؤال (ماهي فاعلية التوظيف الجمالية والتربوية في عروض المسرح التربوي؟

اهمية البحث والحاجة اليه: تبرز اهمية البحث عبر الاتي:

1- يعد العنصر الموسيقي فضلا عن المؤثرات الصوتية عنصرا تقنيا جماليا فكريا وفنيا يدخل في بنية العرض المسرحي المدرسي جماليا وتربويا ويتكامل به ومعه.

2- يفيد البحث جميع العاملين في حقول المسرح المدرسي مؤلفين موسيقيين وشعراء ومغنين ومؤلفين ومخرجين وممثلين في المؤسسات التربوية والفنية الحكومية منها والاهلية.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى: الكشف عن فاعلية التوظيف الجمالي والتربوي للموسيقى والمؤثرات الصوتية في عروض المسرح المدرسي.

حدود البحث: الحد المكاني: بغداد ـ المسرح الوطني، الحد الزماني: 2019، الحد الموضوعي: البحث في الية التوظيف الجمالي والتربوي للموسيقى والمؤثرات الصوتية في عروض المسرح التربوي.

تحديد المصطلحات:

تعريف التوظيف: يعرف (التوظيف) لغوياً، على انه يعني " الوظيفة توظيف الشيء على نفسه ـ ووظفه توظيفاً الزمها اياه وقد وظفت له توظيفاً، يضعه. ويقال وظف فلاناً توظيفاً وظفاً اذ تبعه مأخوذاً من الوظيفة، ويقال استوظف، استوعبه ذلك كله (Ibn Manzoor, 1949, p. 345) "

اما تعريف (التوظيف) اصطلاحا فهو يعرف على انه بمثابة " علاقة اعتماد متبادل ذات اهداف معينه كالحفاظ على نسق ثقافي معين " (aykat, 1972, p. 366)

اما (تيماشيف) فيعرف (التوظيف) بانه " الاسهام الذي يقدمه الجزء الى الكل وهذا الكل قد يكون متمثلا في مجتمع او ثقافة " (Timashev, 1974, p. 320)

التعريف الاجرائي للتوظيف: هو الاحتفاظ بنسق معين يتم تقديمه على وفق اهداف معينة يتسم بالفعل التبادلي من الجزء الى الكل ويمثل مجتمعا او ثقافة معينة بذاتها.

تعريف الجمال: يعرف (الجمال) لغويا على انه " الحُسن وقد جمل الرجل بالضم (جمالاً) فهو جميل والمرأة (جميلة) و (جملاء) أيضا بالفتح والمد... و (اجمل) القوم كثرت (جمالهم) والمجاملة المعاملة بالجميل

و (التجمل) تكلف الجميل و (تجمَّل) أيضا أي أكل الجميل وهو الشحم المذاب قالت امرأة لابنتها: تجملي وتعففي أي كلي الشحم واشربي العفافة وهي ما بقي في الضرع من اللبن" (Al-Razi, 1939, pp. 111 , 112)

ويعرف (كانت) (الجمال) اصطلاحا على انه " الإدراك الذي يصاحبه إشباع الحاجة الجمالية عن طريق الشعور بالمتعة، الخالية من أي منفعة " (Nazmi, 1986, p. 15) أما (هربرت ريد) فانه يعرف الجمال على انه " الإدراك الذي يحقق لنا الشعور باللذة " (Red, 1932, p. 3)

التعريف الاجرائي للجمال: هو الادراك الحسي الذي يتماهى مع فكرة اشباع الرغبة للحاجة الجمالية عبر تحقق عنصر الشعور بالمتعة واللذة الخالية من اي غريزة اخرى.

تعريف التربوي: تعرف (التربية) لغويا على انها " رَبَّه يُربّه: أي كان له رَبّاً. وفيه [ألك نعمةٌ تُربيها] إي: تحفظها، وتُراعيها وتُربيّها كما يُربي الرجل ولده. يُقال: رَبَّ فُلان ولده يَرُبُّه رَبّاً ورَبَّتَه ورَبَّاه كله بمعنى واحد. والرباني هو: منسوب إلى الربّ بزيادة الألف والنون للمبالغة، وقيل هو من الرِّب بمعنى التربية. وقيل للعلماء: ربانيون ؛ لأنهم يربُّون المتعلمين بصغار العلوم قبل كبارها. والرَّبَّانيُّ: العَالمُ الراسخُ في العلمِ والدِّين. أو الذي يطلبُ بعلمه وجه الله " (Ibn Al-Athir, 1979, p. 450)

وتعرف (التربية) اصطلاحا على انها " تغذية الجسم وتربيته بما يحتاج إليه من مأكل ومشرب ليشّب قوياً معافى قادراً على مواجهة تكاليف الحياة ومشقاتها. فتغذية الإنسان والوصول به إلى حد الكمال هو معنى التربية، ويقصد بهذا المفهوم كلّ ما يُغذي في الإنسان جسماً وعقلاً وروحاً وإحساساً ووجداناً وعاطفة ". (Mahjoub, 1978, p. 15)

التعريف الاجرائي للتربية: هي التغذية الروحية والجسمية والعقلية للانسان منذ نشاته الاولى بما تجعله قادرا على مواجهة المشاكل المتعددة في الحياة وعلى وفق منطلقات فلسفية متنوعة وكذلك بمختلف الاراء عبر الوسائل والطرائق التربوية التنموية التعليمية.

تعريف الموسيقى: عرفتها (بريليه) في كتاب الزمان الموسيقي لديفي انها: " فن من بين عناصره الزمن (مقياساً بالساعات والدقائق والثواني) " (Davey, 1965, p. 8)

االتعريف الاجرائي لمصطلح الموسيقى: فن التعبير ومحاكاة الفعل عبر مكونات العرض المسرحي المدرسي (عناصر العرض ومكوناته) بوساطة أستخدام الصوت البشري والآلي، إذ يؤثر في التلميذ (الممثل) والتلميذ (المتلقي) على ان تتلاءم تلك الموسيقى والمنطلقات الجمالية والتربوية في متن العرض المسرحي.

تعريف المسرح المدرسي: عرف (حمادة) المسرح المدرسي على انه " فرقة او مسرح من الهواة تشرف عليه المدرسة، او مؤسسة تربوية تهدف لتسلية الطلبة وتثقيفهم، وتدريبهم على ممارسة فنون المسرح بانفسهم، وقد تتعدى هدفية الترويح والتسلية الى ابائهم ومعارفهم" (Hamada, 1971, p. 248)

وعرفه (Allen) على انها "صيغة للتعبير الخلاق واهم مكوناته الرئيسة هو القدرة على الكلام والحركة ويعتمد اساساً على القابليات الطبيعية وسيلة للتعبير لجميع الاطفال"(Allen, 1979, p. 73)

التعريف الاجرائي للمسرح المدرسي: هو ذلك النشاط الدرامي التعليمي والتربوي والجمالي الذي يقدمة مجموعة من التلاميذ او الطلبة في المناسبات المتنوعة بغية تحقيق اعلى قدر من المتعة والتعلم لمساعدة الطالب في التعبير عن نفسه وقدراته بمختلف الوسائل المتاحة لمخاطبة العقول والحواس والمشاعر.

الإطار النظري

المبحث الاول: الموسيقى في المسرح العالمي (مهاد تاريخي)

ولد الانسان في خضم الطبيعة التي كانت تشكل له تحديا عبر البيئة التي يعيشها والتي تمتلأ بالكثير من المفردات التي لم يتعرف عليها بعد ويكتشفها، الا انه قد منح " القدرة على التعبير الجمالي وهي خصيصة وهبها الله للانسان كقدرته على الكلام او التفكير، غير ان اساليب واشكال هذا التعبير تختلف من شعب لاخر، ومن بيئة لاخرى، لان الثقافة السائدة في مجتمع ما هي التي تحدد تلك الاساليب، وربما كانت الموسيقى اكثر الفنون دلالة على المستوى الثقافي او الحضاري عند شعب ما او عند مجتمع معين على انها تعبير صادر من ابناء هذا المجتمع " (Chawan, 1990, pp. 15,16)

شكلت الموسيقى في الحضارة الاغريقية اثرا واضحا بوساطة البيئة الطبيعية التي كان يعيش فيها، اذ كانت الموسيقى عند الاغريق " ترتبط ارتباطاً وثيقا بالدراما التي شغلت حيزاً كبيراً في حياة الدولة المدنية، اذ ادت الموسيقى دوراً فاعلاً في الطقوس والاعياد والمهرجانات والاحتفالات والمواكب فضلاً عن انها كانت تمارس في مختلف جوانب الحياة اليومية لذلك فقد عدوها من اساسيات التوجيه التعليمي اعتقاداً منهم بان للمقامات الموسيقية تأثيراً في طباع البشر وان الحانها تكسب الفرد صفات خلقية تعينه على تكوين شخصيته " (Farid, 1990, pp. 107,108)

وقد كانت الموسيقى تمثل عند الاغريق مكانة خاصة عبر الاحتفالات الطقسية التي كانت تقدم في اعياد (الاله ديونيسيوس وباخوس) عبر مجموعة من الطقوس الدينية، اذ كانت تلك الموسيقى او الايقاعات او الاصوات والالحان الصادرة منهم تعد " فناً مركباً من الشعر والتمثيل والرقص والغناء، بعدها جزءً من الحضارة الأغريقيه ومن عناصر الدراما التي كانت لها موقع مهم في حياة مجتمع المدينة الاغريقي عبر تراجيديات (اسخيلوس) و (سوفوكليس) و (يوربيدس) الذين مارسوا التأليف الموسيقي وأدخلوا الموسيقى في اعمالهم الدرامية على اوسع نطاق وكان حوار الممثلين يؤدى بأسلوب الالقاء المنغم " (Farid, 1990, pp. 107,108)

ان جماليات الموسيقى قد اثرت في الكثير من الفلاسفة ابتداء من الاغريق مرورا بالرومان وعصر النهظة حتى وقتنا الحاضر، وعدت محفزا مهما لدواخل النفس البشرية، اذ "عد افلاطون الفن الموسيقي احد المحركات الرئيسة السامية للبشر، وهي الصدق والحقيقة التي وجدت منذ بدء الخليقة ومن خلالها عرف العالم النظام وتحقق له التوازن، ووفقا لنظرية افلاطون نجد ان الموسيقى قد خدمت البشرية في تحقيق التوحيد بين احاسيس البشر ومختلف عناصر الحياة في المجتمع الواحد وبين المجتمعات المختلفة وتمكنت من التعبير عن الفرد وعن الجماعة في تنسيق ووحدة " (Al-Sisi, 1981, p. 13)

اما في المسرح الروماني فقد كانت جماليات الموسيقى تتشكل عبر عروض فردية او تمنح لمتخصصين خارج حدود المسرح، لان المسرح الروماني قد اصابته جملة من المتغيرات على خلاف المسرح الاغريقي، فان " الاشعار اللاتينية قد اختلفت عن الاشعار اليونانية التي سبقتها في جملة نواح، فلم يعد للكورس أي وجود ولم يبقَ عند الرومان غير ادوار غنائية منفردة او اغاني منفردة ومع هذا استمر وجود قدر كاف من الروح اليونانية في هذه الدراما بعد تغيرها تركت اثراً بعيداً في الموسيقى ويصح القول عن الكوميديا. ولم يقم الشعراء الدراميون

بتأليف الموسيقى كما سبق ان فعل اسلافهم اليونانيين ولكنهم عهدوا بهذه المهمة الى موسيقيين محترفين" (Lange, 1985, p. 1927)

اما الحضور الفني والجمالي للموسيقى في القرون الوسطى فقد ارتبطت بالكنيسة والقائمين عليها، وعادت لتشكل نقلا ايقونيا لتعاليمها وارشاداتها ولم تجرا ان تخرج عن اطار توجيهاتها، اذ " الكنيسة المسيحية بوصفها قوة دينية ودنيوية... استطاعت ان تفرض سيطرتها على جميع نواحي الحياة في تلك المدة. " ولقد كانت الدراما احدى المحرمات التي منعتها سلطة الكنيسه، في حين اعتمدت الطقوس المسيحية الاولى على الموسيقى اعتقاداً بأنها وسيلة روحية (حسية) بأمكانها ان تقرب الانسان من الله، فكان الفن الذي سمح به في تلك الطقوس الى جانب فن العمارة، الامر الذي جعل الموسيقى في تطويرها اكثر حظا من باقي الفنون " (Abdullah,, 1997, p. 13)

اما في عصر النهضة (عصر التحرر والانعتاق) وعودة المسرح الى روحيته الاولى عبر ظهور مجموعة من الكتاب والشعراء والفلاسفة الذين اغنوا تلك التجارب بمفهوماتهم الجمالية ومنها الموسيقية، اذ " بدأت روح العصر بالتحرك من مدينة (فلورنسا) الايطالية الى كل المراكز الاوربية المهمة، فشهدت التطور الكبير في الحياة العامة وفي ذائقة الفرد الذي بدأ يستقبل المتغيرات بما فيها من احياء وصحوة سادت حركة الفن والادب والعلوم في اوربا بأكملها، وشهد هذا العصر ملامح التجديد من خلال المنجزات الكثيرة التي يقف في مقدمتها انتشار الفن الجديد (New Arts) وظهور الطباعة التي ادت الى احياء التراث الموسيقي السابق لعصر النهضة وتوثيق وانتشار الموسيقى فيما بعد " (Abdullah,, 1997, p. 18)

اما في مطلع القرن العشرين وبعد الثورة الصناعية والتطورات التكنولوجية التي اثرت في تطور " كل نواحي الحياة ومنها الادب والموسيقى والتقنيات المسرحية وفن الانتاج الا ان الاوبرا ظلت على العموم غير مستجيبة لتطورات العصر ربما بسبب جمهورها الذي لايتقبل التطرف في تحديد صيغها التي اعتاد عليها واصبحت مفضلة لديه، وخلال الحقبتين الواقعتين بين الحربين العالميتين برز الشكل الفني الجديد الذي يبدو بعيداً عن فن الاوبرا. كما انه ليس مسرح الاوبريت، وهو يختلف عن مسرح الفودفيل Vaudeville (الملهاة الخفيفة) وهو لهذا او ذاك مسرح موسيقي يقدم مسرحية غنائية " (Eid, 1990, p. 22)

لقد شكل المسرح الموسيقي مكانة مهمة في حياة بلدان اوربا وقد تنوعت مصادرها عبر تلك البيئات المختلفة، ولكن كان ما يجمعها هو التحرر والانعتاق من عبودية السائد والمهيمن الماضي بكل ماسيه ومغادرته الى منطقة اخرى اكثر امانا وسلاما ومبعثا على الحياة ولم يكن هناك طراز معين لانتاج المسرح الموسيقي المعاصر كما كان لـ(هندل وموتسارت وفيردي وفاغنر) انما كان لكل جانب من جوانبه الكثيرة قواعده الطرازية الموروثة على سبيل المثال مسرحية (اوديب الملك ـ لسترافنسكي)... تستخدم جميعها عناصر طرازية منسوبة الى الخطابة المشهدية، ان التطورات التكنولوجية الحاصلة في العلوم المجاورة اثرت في تقانات المسرح بشكل عام والموسيقى بشكل خاص، مما ادى الى تطور المسرح الموسيقى عبر ايجاد اليات جديدة لعناصر الموسيقى وتقاناتها المستخدمة في تقديم الالحان، اذ " اثرت التكنولوجيا الحديثة في المسرح الموسيقي المعاصر بعد ان تغيرت المدركات الحسية والعاطفية للانسان، الذي اصبح يشعر بالحاجة الى مدى اوسع في الوسائل السمعية والبصرية تقف التقنيات الفنية التقليدية امامه عاجزة في حين تستطيع الموسيقى (الالكترونية) والوسائط

(التكنولوجية) الاخرى فضلاً عن (السينما) و (الفانوس السحري) تمكين المؤلف الموسيقي من تحقيق المفهوم الجديد في توسيع المدى الصوتي وتنويعاته وخلق الابعاد الجديدة للصوت في الفضاء " (Bornoff, 1968, p. 16)

وهناك تطور اخر قد حصل في المسرح الموسيقي الا وهو التحضور الاوبرالي الذي قدم شكلا مسرحيا جديدا يحاكي الجمال عبر عروض موسيقية تعالج مشكلات مهمة ونصوص عالمية ومؤلفات موسيقية اعدت لهذا الغرض الدرامي او ذاك، اذ " لم يقتصر التطور الاوبرالي على الاوبراكوميك فقد ولد نوع اخر من انواع الاوبرا يميل الى تقليل عنصر الغناء في عروضه ويزيد من الحوار اطلق عليه (الاوبرا الهزلي) الذي نتج عنه فن جديد ينحى منحى المسرح الغنائي (الاوبرا) الا ان هذا اللون يكثر من الحوار فقد بدأ الميل الى التقليل من الغناء والرغبة في زيادة الحوار الملفوظ اي انها صارت تجمع بين الغناء الاوبرالي والحوار وفي نهاية القرن التاسع عشر اصبح هذا اللون يعرف عموماً (بالاوبريت) " (Teller, 1990, p. 132)

ان التطور الحاصل في التقنيات الموسيقية بوساطة التطورات التطنولوجية ساعدت على تقديم انواع مسرحية موسيقية ساهمت في تطوير فضاء العرض المسرحي وتطوير الذائقة الجمالية لتلك الفنون عبر عناصر تتفاعل لتقدم بنية بصرية سمعية حسية تحاكي المتلقي بغية خلق المتعة والفائدة.

المبحث الثاني: توظيف الموسيقى في التجارب العالمية:

لقد اهتمت العلوم الانسانية منذ نشاتها بالقيم التربوية للحفاظ على البيئة ومرجعياتها الموروثة عبر مجموعة من الاعراف الاجتماعية، اذ شكلت البحوث العلمية مصدرا مهما للتشريعات الانسانية بشكل عام، والمسرح يعد من ضمن العلوم التي نالها شئ من التغير عبر تلك العلوم المجاورة التي انزاحت باتجاه القيم التربوية والفنية لمسرح موجه للطفل يهدف الى تطوير ملكاته ةمهاراته باتجاه بناء شخصيته المستقلة، كما ان للموسيقى اثر مهم في حياة الفرد منذ نشوءه، اذ شكلت البحوث العلمية التي اجريت على الانسان فيما يخص تاثير الموسيقى فيه واثرها في سلوكه اليومي تقدما ملحوضا اذ " امكن قياس الاثار الناتجة عنها تجريبياً في المؤسسات والمختبرات العلمية والعيادات النفسية وقد قدمت التجارب في هذا الحقل في مضمارين:احدهما- تأثير الموسيقى على الوظائف الفسلجية للكائن الانساني، وثانيهما- تأثير الموسيقى على عقل الانسان، وعلى هذين الخطين امكن التوصل الى ان الموسيقى تستطيع ان تستثير استجابات جسمية عقلية في ضمن جهازي الدوران والنفس وغيرهما، وانها يمكن ان تؤثر في امزجة الافراد وانفعالاتهم النفسية الاخرى " (Capurso, 1952, p. 9) بما يسمح باظهار ذلك الشعور والاحساس وتاثيرهما في شكل ومضمون الانسان.

يعد المسرح المدرسي ابنا شرعيا للمسرح بشكله العام ومنذ ظهور الاول بوصفه اداة تربوية وتعليمية ولكن كانت على بساطتها وتوجيهها المفعم بالحركات بغية تحقيق المتعة، وكذلك يهدف ذلك المسرح لخلق " استعداد التلاميذ وتوجيههم الوجهه الاجتماعية السليمة بالمشاركة مع بقية الاختصاصات وقد ادركت المدرسة الحديثة مسؤوليتها في تنشئة جيدة وفعالة " (Abd al-Razzaq, 1980, p. 57)

ان القيم التربوية والفنية والجمالية في المسرح المدرسي تبتغي الوصول الى حالة من الخلق والابداع لدى التلاميذ، اذ ان "المشاركة في التمثيل في المسرحيات التي تقدم في المدارس، تولد حالة عدوى لدى الاخرين من

التلاميذ والطلاب الذين يشاهدون هذه الاعمال، وفي الوقت نفسه تظهر لديهم الرغبة في المشاركة في هذه التجربة الجمعية، وهذه الحالة، اي حالة العدوى تتولد بشكل اكثر من غيرها، عند المجموعات التي تقضي اوقات طويلة سوية مع بعضها ولديهم اهداف مشتركة، وهذه هي احدى مهام المسرح الاجتماعي في توحيد ارادات وتوجهات الافراد لوجهة معينة" (Dauphinou, 1976, p. 8)

ان المنظومة الاجتماعية غالبا ماتكون مثار عمل المسرح المدرسي بعده واجهة اجتماعية تعمل على تطوير امكانات التلاميذ وشحذ مخيلتهم وتوسيع مداركهم نحو تلقي العلم بشكل صوري قبل السمعي او الحسي، اذ ان " للمسرح المدرسي تأثيره في الجانب الاجتماعي والنفسي فلا يمكن تكامل التغيرات الاقتصادية والسياسية اذا لم يتواز معها التغير في العادات والسلوك والاخلاق والوعي... وعبر التربية نستطيع ان نعيد تشكيل العادات والاخلاق والسلوك الجديد ونقضي على الهوة بين التحولات الاجتماعية على صعيد القوانين وبين التطبيق اليومي الحياتي " (Karumi, 1983, pp. 45,46)

ان حقول التربية والتعليم تعد من اهم واكثر الحقول حساسية بوصفها تتعامل مع اعمار لا يمكن لها ان تفرق بين الخير او الشر او ما بين الصواب والخطا، وهي تحتاج الى خطة مدروسة ذات قيم عليا تهتم بالتربية بوصفها عماد المجتمعات، اذ " ان مجال التربية يعد من اخطر العوامل المؤثرة في مستقبل الامم والشعوب فالوعي الحضاري والثقافي هو من اهم المؤثرات التي تحدد تشكيل الاجيال الناشئة، وتسهم في تخطيط برامجها واهدافها، والدراسات المتخصصة تؤكد اهمية المسرح في التربية وضرورة التصاقه بالمدرسة، لانه يخلق حلقة وصل مهمة بين المدرسة والمجتمع، كما ان المراحل الدراسية الأُول هي الخالقة لجمهور المسرح الواعي ولبناء الفنان المسرحي الاصيل " (Al-Taie, 1989, p. 1)

ان بنية العلاقة التربوية والجمالية والتعليمية ما بين قاعة الدرس والمسرح هي علاقة مبنية على اسس وقيم عليا ذات اهداف سامية تهدف الى تهياة نشا جديد قادر على مجابهة التحدييات، اذ " ان المربي والفنان يعملان في نفس الاطار بالرغم من انهما لا يسلكان نفس الطريقة فعند تقابلهما يكتشفان ان لهما نفس الرغبة في تحصيل المعرفة ونفس الرغبة في العمل، فهما يتفقان حينما يتعلق الامر بارشاد الطلاب نحو اكتشاف عنصرين اساسيين في المسرح الا وهما(عنصر الموقف الدرامي وعنصر الشخصية) " (Daldem, 1988, p. 2)

ان جماليات الموسيقى في عروض مسرح الطفل هي جماليات تنتمي الى تكاملية عناصر العرض الموجهة للكبار دون تعقيد، او دون الدخول في تفاصيل تعقد المشهد على الطفل المتلقي، فالموسيقى تساعد على توضيح الصورة واكتمالها فنيا وتقنيا وفكريا وجماليا، اذ " ان العمل بمصاحبة الموسيقى يجعل الشخص يحقق زيادة ملحوظة في العمل المنجز، وهذا يدل على ان الموسيقى تعطي للسامع نشاطاً يؤثر ايجابياً في ايقاعه الحركي، ويقول (بيتهوفن) ـ ان الموسيقى هي الحلقة التي تربط الروح بالحس . ويقول (هولست): ان الموسيقى هي الجمال المسموع... اما الوصف العلمي للموسيقى فهو كما يقول (ماكنوسون): بأن الموسيقى عبارة عن ذبذبات منتظمة في ازمنة موقوتة بصورة تستسيغها المشاعر، وتتلذذ بها عن طريق الاستمتاع " (Hantoush, 1985, p. 293)

ان الوظيفة الجمالية للموسيقى تعطي للمشهد دافعية حسية تنطلق منها الشخصيات وكذلك بقية عناصر العرض الاخرى ولتشكل تاثيرا واضحا في المنظومتين السمعية والبصرية للمتلقي التلميذ او الطفل،

اذ " لا يمكن تجاهل دورها في العرض المسرحي عبر تقديمها للاحاسيس العاطفية والذوقية والجمالية، فيرى (مايرخولد) من ان الالقاء بمصاحبة الموسيقى ـ يقوم على اساس ميل الانسان الى الموسيقى، فاذا كنا نسمع نصاً فحسب، فأننا نشعر بالملل اكثر مما لو كنا نسمع ذلك النص بمصاحبة عزف على البيانو... والاداء من دون مصاحبة الموسيقى اسهل، فحينما تأتي الموسيقى ينبغي علينا ان نجد لها مكاناً. ومن الذي سيجد لها هذا المكان؟ الممثل " (Meyerhold, 1979, pp. 34,35)

اما في مسرح (ابيا) فالموسيقى شكلت اطارا ونسيجا لا ينفضل عن فكرة (البيابميكانيك) التي اعتمدها في الية اشتغال الممثل على الدور، لذا كان "يرى في الموسيقى الفن المثالي الذي تطمح الى مكانته كل الفنون لذلك هي كفيله بتنظيم عناصر العرض المشهدي بوحدة منسجمة متكاملة ومن دونها لا يتحقق هذا الانسجام، فمقتضيات الموسيقى اذا ما اطيعت تصبح ضرورة مطلقة لتحقيق العمل الفني الشامل" , ,,Abdullah) 1999, p. 37)

اما تجربة المخرج الالماني (برتولد بريخت) فقد كانت مغايرة عبر اشتغالاته على فكرة (المسرح الملحمي) الذي اقترب بموسيقاه من هواجس الشخصية ومضمراتها، وقد شكلت تقنية الموسيقة قراءة جمالية مغايرة، بوصفه " كان موسيقياً... اذ وظف الغناء في اعماله المسرحية عندما بدأت تشتهر من عبر ايجاد نظرية خاصة تعتمد على المسرح الملحمي والتي يخالف بها المسرح الارسطي بوساطة ايجاد مفهوم (الاغتراب)... كما ان الغناء عند بريخت لم يعد عنصر امتاع فقط، بل هو عنصر مستقل عن الحدث، يعلق عليه ويعترضه ويدفعه الى امام بعيداً عن التطريب، ويسهم الغناء البريختي في تلخيص حكاية او مشهد واحياناً للربط بين مشهد واخر". (Abdullah,, , 1999, p. 113)

اما مفهومات المؤثرات الصوتية فهي مفهومات تنسجم مع بنية الفضاء والحدث على خشبة المسرح على حد سواء، فهي تمثل فعلا هرمونيا يتلاقح فيه الاداء والموسيقى والفضاء معا اذ ان " تاريخ المؤثرات الصوتية يمتد الى ازمنة بعيدة، فهناك ادلة على ان اليونانيين والرومان قد استخدموا المؤثرات المسرحية الميكانيكية لزيادة فاعلية عروضهم. وتقاليدنا المسرحية الحالية تمتد (400) سنة في الماضي الى ايام شيكسبير " ,,Allen) 2003, p. 10)

ان فن المسرح بشكل خاص والمسرحية الموجهة الى الطفل المتلقي او التلاميذ في المسرح المدرسي انما يستقيان جذورهما من المسرح الام الذي يشكل فضاء رحبا لتقديم كل ما هو ممتع ومفيد ومثمر الى المتلقي سواء اكان من الصغار ام الكبار، لان الموسيقى تعد عنصرا مهما من عناصر العرض المسرحي، اذ " ويقول البعض ان الموسيقى الجيدة لا تساعد فقط المشاهدين، ولكنها تساعد ايضاً الممثل. وهذا ردهم على الذين يعتقدون ان الموسيقى تحطم نقاء الدراما، فالمسرح الحقيقي كان ومايزال دائماً مزيجاً من فنون عديدة وحرف، وان تأثيره يجب الحكم عليه من تكامل هذه الفنون والحرف ككل موحد وفعال، وليس بالحكم على عنصر واحد فقط " (Whiting, 1970, p. 377)

ان التجربة الخلاقة في تاطير مفهومات الجمال للموسيقى في المسرح المدرسي انما تاخذ مداها عبر خيارات الموسيقى نفسها وهي ذاتها خيارات المؤثرات الصوتية التي تكون على انسجام تام في صورة واحدة، فالتجارب الفنية في اختيار المؤثرات الصوتية او الموسيقية " في مسرحية معينة هي تجربة مجزية ولكنها تتطلب كثيراً من

الصبر والعلم وقدراً من البحث وقد يطلب المخرج من احد مؤلفي الموسيقى ان يكتب موسيقى خصيصاً للعمل وهذا هو الوضع المثالي... واستخدام الموسيقى الحية في الانتاج المسرحي كجزء من فريق العمل في المسرحية من الممكن ان يكون مكسباً للمسرحية " (Allen G. , 2003, pp. 75,76).

المؤشرات التي اسفرعنها الاطارالنظري

1. ان للموسيقى قدرة على التعبير الجمالي غير ان اساليب واشكال هذا التعبير تختلف من شعب لاخر، ومن بيئة لاخرى، انها تعبير صادر من ابناء هذا المجتمع.
2. للموسيقى دور فاعل في الطقوس والاعياد والمهرجانات والاحتفالات والمواكب فضلاً عن كونها من اساسيات التوجيه التعليمي وذات تاثير في طباع البشر.
3. عد افلاطون الفن الموسيقي احد المحركات الرئيسة السامية للبشر، وهي الصدق والحقيقة التي وجدت منذ بدء الخليقة ومن خلالها عرف العالم النظام وتحقق له التوازن.
4. ساهمت الموسيقى (الالكترونية) والوسائط (التكنولوجية) الاخرى فضلاً عن (السينما) و (الفانوس السحري) من تمكين المؤلف الموسيقي من تحقيق المفهوم الجديد في توسيع المدى الصوتي وتنويعاته وخلق الابعاد الجديدة للصوت في الفضاء.
5. تأثير الموسيقى على الوظائف الفسلجية للكائن الانساني، فضلا عن تاثيره على عقل الانسان، اذ ان الموسيقى تستطيع ان تستثير استجابات جسمية عقلية في ضمن جهازي الدوران والنفس وغيرهما، وانها يمكن ان تؤثر في امزجة الافراد وانفعالاتهم النفسية الاخرى.
6. للمسرح المدرسي تأثيره في الجانب الاجتماعي والنفسي فلا يمكن تكامل التغيرات الاقتصادية والسياسية اذا لم يتواز معها التغير في العادات والسلوك والاخلاق والوعي.
7. الدراسات المتخصصة تؤكد اهمية المسرح في التربية وضرورة التصاقه بالمدرسة، اذ يعد من اهم المؤثرات التي تحدد تشكيل الاجيال الناشئة، وتسهم في تخطيط برامجها واهدافها.
8. يرى في الموسيقى الفن المثالي الذي تطمح الى مكانته كل الفنون لذلك هي كفيله بتنظيم عناصر العرض المشهدي بوحدة منسجمة متكاملة ومن دونها لا يتحقق هذا الانسجام، فمقتضيات الموسيقى اذا ما اطيعت تصبح ضرورة مطلقة لتحقيق العمل الفني الشامل.
9. ان فاعلية المؤثرات المسرحية الصوتية والميكانيكية تساهم في زيادة فاعلية العروض المسرحية المدرسية.

اجراءات البحث

مجتمع البحث: لقد احصت (الباحثة) مجتمع بحثها بمسرحية (عشرة من عشرة) تاليف: ماجد درندش، اخراج: حسين علي صالح تقديم: فرقة مسرح الطفل الجوال كعينة تمثل مجتمع البحث.

منهج البحث: اعتمدت (الباحثة) في تحليل العينة علىالمنهج الوصفي باعده يحقق هدف البحث ويساهم في ايجاد حلول للمشكلة.

عينة البحث: اختارت (الباحثة) عينة بحثها بطريقة قصدية لما وجدته فيها من تحقق لاهداف البحث ولاحتوائها على قدر كبير من الموسيقى والغناء بما ينسجم ومشكلة بحثها.

اداة البحث: تشكلت ادوات البحث من مؤشرات الاطار النظري كمعيار في تحليل الهعينة فضلا عن مشاهدة (الباحثة) للعرض عينيا وعن طريق الاقراص المدمجة (CD)، وما قراته من نقود حول المسرحية.

تحليل العينة.

اسم المسرحية: (عشرة على عشرة)

تأليف: ماجد درندش.

اخراج: حسين علي صالح.

سينوغر افيا: سهيل البياتي

الموسيقى والمؤثرات: هشام الركابي

جهة الانتاج: فرقة مسرح الطفل الجوال

مكان وسنة العرض: بغداد ـ المسرح الوطني (2019)

تمثيل: عقيل الزيدي ـ علي الغزي ـ سعد شعبان

قصة المسرحية:

تدور احداث قصة مسرحية (عشرة على عشرة)، حول ثلاثة شخصيات تمثل في محتواها فكرة (القبح) و (الجمال)، فضلا عن ثنائية (العلم /الجهل)، فالشخصيات (التلميذ المجتهد) وشخصية (الوحش) وشخصية (عامل النظافة)، ان فكرة الجمال لا تكمن في جمال الشكل بل في جمال السلوك الذي يدعو اليه التلميذ المجتهد، على عكس افعال وسلوك الوحش الذي ينام في قارعة الطريق ويعمل على نشر الفوضى في الطرقات مما يسبب الامراض وعرقلة لحركة السير، اما المعادل الموضوعي الذي يفجر تلك الاسئلة التربوية فهو (عامل النظافة) الذي يدعو دائما الى الاهتمام بسلوكنا لنكون حضاريين ونافعين لمدرستنا وبيتنا ووطننا، انها حكاية تربوية تعليمية تدعو الى التعلم وتربية السلوك عبر اجواء تفاعلية تمتلئ بالموسيقى والمؤثرات الصوتية والغناء واللعب.

التوظيف الجمالي والتربوي للموسيقى والمؤثرات الصوتية في بنية عرض مسرحية (عشرة من عشرة)

لقد اعتمد عرض مسرحية (عشرة من عشرة) على النظم التفاعلية ما بين الطفل المتلقي والعرض بوساطة عناصر العرض المسرحي الموجه لتلاميذ المدارس بوصفه نشاط تربوي تعليمي ترفيهي ومتعوي، فالموسيقى والمؤثرات الصوتية والغناء جزء مهم في بنية تلك العروض المدرسية، فبداية العرض ينم عن ذلك عبر دخول التلميذ المجتهد لنراه بملابسه النظيفة وهو يحمل حقيبة الظهر وكذلك شمسية تقيه شمس النهار وامطار الشتاء وهو يتغنى بمدرسته عبر تلك الكلمات (يامدرستي ما احلاك يامدرستي... اقضي فيك كل الوقت مع اصحابي مع اخواني... بين الدرس والالعاب...) ان تلك الاغنية قد بعثت الحماسة في التلميذ المتلقي وجعلته متفاعلا ومتفائلا بفضاء العرض وكذلك على تلك المفارقة التي تسببت بنهوض الوحش من النوم على اثر غناء التلميذ المجتهد منزعجا، اذ ان للموسيقى قدرة مغايرة بتعبيرها الجمالي بوساطة اساليب واشكال تكشف ماهية البيئة كتعبير صادق اتجاه المشكلة او الموضوع.

كما ان المؤثرات الصوتية التي وظفت في العرض نتبينها عبر اول مشهد حين يبحث الوحش عن التلميذ المجتهد الذي ايقضه من نومه وهو مؤثرات ماخوذة من فيلم الرسوم المتحركة (النمر الوردي) الذي يعرفه

التلاميذ اغلبهم وهنا المفاجئة ان التلاميذ قد تفاعلوا واستحضروا تلك الموسيقى عبر الاحداث الماثلة امامهم. بوصف ان تلك الفاعلية الخاصة بالمؤثرات الصوتية قد جاءت على وفق ذلك الانسجام الذي حقق زيادة في فاعلية العرض المسرحي المدرسي.

ان محاولة تجربة ردود فعل التلاميذ عبر الحوار الحزين الذي يجري ما بين الوحش والتلميذ حينما يكشف الوحش عن احساسه بشكله القبيح وان الناس لا تحبه، هناك ياتي دور الموسيقى الحزينة التي تثير في نفوس التلميذ المتلقي بعضا من الشعور المشترك مع الوحش لحزنه عبر سكون صالة العرض وانتباه التلاميذ الى ما يقوله الوحش، وهذا يدل على تاثير مشترك ما بين الاداء التمثيلي والموسيقى المرافقة لها بما يجعلها منسجمة في تحقيق هدف المشهد. لان الموسيقى التصويرية تساعد على ابراز الطقس وتعد من اساسيات التوجيه التعليمي وذات تاثير في طباع الاخرين.

يحاول الوحش ان يتعلم الغناء ويتعلم كيف تزقزق العصافير، وهنا يحاول التلميذ المجتهد مساعدة الوحش على تعلم ما يريد ولكن بشرط ان يسمعه الوحش جيدا وينفذ ما يقوم به من بعده وكذلك يعمل التلميذ المجتهد على اشراك التلميذ المتلقي بتلك اللعبة عبر الاغنية التي تقول (يلله نلعب رياضة ونحرك فينا العضلات،،، نرفع ايدينه لفوق ونط اربع نطات يلله الايدين على الخصرين يلله نميل على الجنبين،،، عن شمل وعن يمين ونصفق اربع صفقات).. اذ ان تلك الاغنية تمت بمشاركة جميع التلاميذ المشاهدين وحققت تفاعل جمعي ساهم في تقريب الفكرة فكرة النشاط الرياضي واهميته في حياتنا اليومية. اذ ان توظيف الموسيقى عبر عناصر العرض المشهدي تمت بوحدة متجانسة على وفق مقتضيات تحقيق تكامل فني شكولي ما بين الحركات والافعال والاداء بشكل عام.

وفي مشهد اخر يتدعو التلميذ المجتهد شخصية الوحش الى تمثيل مشهد ينم عن الجمال فمساعدة الاخرين تعني باننا نحمل قدرا من الجمال، لياخذ التلميذ المجتهد دور رجل عجوز وياخذ الوحش دور مواطن جميل يساعد ذل العجوز على عبور الشارع من الخطوط المخصصة للعبور، وهنا يتم استخدام المؤثرات الصوتية لحركة السيارات ومرحكاتها فضلا عن صوت المنبه ليعطي مع اشارات المرور الملونة عبر التقنيات الضوئية صورة تعليمية متكاملة للتلميذ المتلقي. فللموسيقى والمؤثرات الصوتية تاثير واضح في عروض المسرح المدرسي اجتماعيا ونفسيا عبر متغيرات العادات والسلوك والاخلاق والوعي.

ان دخول عامل النظافة وتزحلقه بقشرة موز قد رماها الوحشفي الطريق وفوق هذا يضحك على الرجل الكبير السن وهنا يعلمه التلميذ المجتهد بان الضحك على هذه الامور يعد خرقا للجمال وان النفايات تعد قمامة وجهلا وان النظافة علما وجمالا، اذ يتم توظيف الموسيقى الغنائية لدرس جديد يتعلق بالنظافة (ياعامل النظافة انت انسان،،، تعمل بكثافة فالنظافة من الايمان،،، اصحو باكرا انظف المكان،،، اجوب الشوارع امشط الاكوام،،، اغرس ورودا فتظهر الالوان،،، فغابة الطبيعة شفاء للابدان) اذ ان تلك الاغنية تعلم الاطفال وتربيهن تربية حسنة على حب الطبيعة والحفاظ عليها. اذ ان جماليات الموسيقى تربويا تساهم في تدعيم المفهومات التربوية داخل المدرسة وهي التي تحدد تشكيل البنية التربوية، وتعمل على تخطيط برامجها واهدافها.

وفي مشهد اخر يتم توظيف الموسيقى التصويرية حينما يتحول عامل النظافة الى دور الجد والتلميذ المجتهد الى دور الحفيد حين تلومه نفسه ول ايستطيع النوم، اذ يروي الجد للحفيد قصة ترافقه موسيقى (شهرزاد وشهريار) في اشارة الى تلك الاساطير والحكم المستنبطة منها، اذ يتم توظيف تلك الموسيقى بوصفها ايقونة حاضرة في ذارة الكثير من الاجيال. اذ ان تاثير الموسيقى جاء بناء على استثارة استجابات التلميذ العقلية والجسمانية بما يحق تاثيرا في مزاجه وانفعاله نفسيا وفنيا وجماليا وتربويا.

وهنا يتم توظيف الموسيقى الترقبية التي لا تخلو من اثارة الخوف او احتباس الانفاس حينما يعلن التلميذ المجتهد عن يوم اعلامن النتائج وهل نجح الوحش في تخطي الدروس التي لقنها له التلميذ المجتهد، ان تلك الموسيقى المرافقة لاعلان النتائج جاءت على وفق التلقي الجمعي الذي يصيب التلاميذ في نفس الوقت وبنفس الموضوع ليتجلى لهم بان الاجتهاد ثمرته النجاح والتقدم، ليصل العرض الباغنية الختام (مدرستي حلوة مدرستي،،، مدرستي كنز معرفتي).

النتائج ومناقشتها.

1. تجلت التاثيرات الموسيقية وظيفيا على البعدين التربوي والجمالي عبر اساليب بسيطة حاولت ان تفترب من المتلقي التلميذ كما في مشهد الافتتاح عبر اغنية (مدرستي ما احلاها).
2. توظيف الموسيقى طقسيا لاستحضار بعد جمعي قبلي عبر مشهدي (موسيقى شهرزاد وحكايات الجد للحفيد) ومشهد (الموسيقى الترقبية لاعلان نتائج امتحان الوحش من قبل التلميذ المجتهد).
3. لقد حركت الموسيقى والمؤثرات والغناء التلميذ المتلقي وجعلته مشاركا فاعلا في غالب الاحيان وفي جميع المشاهد التي كانت بمرافقة الموسيقى او الغناء او المؤثرات الصوتية مما اعطى للموسيقى بعدا تربويا وجماليه حاضرا وفاعلا.
4. ساهمت الاضاءة والديكور في تحقيق تكامل فني مع الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية والغناء في اغلب مشاهد المسرحية. وتجلت وظائفها الجمالية والتربوية بشكل ديناميكي.
5. حققت الموسيقى تاثيرا سلوكيا عبر التواصل وخلق فعل التشارك ما بين المتلقي التلميذ والعرض المسرحي المدرسي في اغلب مشاهد العرض. وعبر ابراز وظيفة الموسيقى بوصفها عنصر جمالي وتربوي.

الاستنتاجات.

1. وجود تباين ما بين الغناء والمؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية علىالرغم من عدم صناعتها بل توظيف مخرجات موسيقية من اعمال سينمائية او عالمية او عربية.
2. . ضعف الامكانات الانتاجية اجبر العرض على الاعتماد علىمؤلفات موسيقية مستنسخة مما ابعدها في بعض الاحيان عن بيئتها.
3. استطاعات الموكونات الموسيقية في بمنية العرض من ان تحققالهدف الاسموهو توظيفالموسيقى والمؤثراتالصوتيةفي بنية العرض المسرحي المدرسي.
4. ساهمت الموسيقى والمؤثرات الصوتية في تحقيق قدر معين في بنية المشهد المسرحي لايصال الفكرة عبر تظيفات جمالية وتربوية اثرت على قدر كبيرفي بعض الاحيان في التلميذ المتلقي.

5 ساهمت الموسيقى والمؤثرات الصوتية والغناء في تحقيق اثارة ودهشة عبر التوظيفات الجمالية والتربوية للموسيقى في بنية الفضاء المسرحي من جهة وفي المتلقي التلميذ من جهة اخرى.

التوصيات:

1. ظرورة الاعتماد على التاليف الموسيقي الخاص بكل عرض على وفق الاحداث والقصة والبيئة الافتراضية.
2. اعطاء مادة التربية الفنية اهمية في تطوير ملامح الموهبة لدى التلاميذ وجعله متنفسا لهم عن قدراتهم الابداعية ومهاراتهم الفنية.
3. ادخال مادة المسرح المدرسي ضمن المفردات والماهج الدراسية في المرحلة الابتدائية.

المقترحات: تقترح (الباحثة) اجراء دراسة حول: (فاعلية مسرحة المناهج في تطوير مهارات التلاميذ في المراحل الابتدائية).

Conclusions

1. There is a discrepancy between singing, sound effects, and soundtrack music, even though it is not manufactured, but rather employs musical output from cinematic, international, or Arab works.
2. Weak production capabilities forced the show to rely on reproduced musical compositions, which sometimes distanced it from its environment.
3. The ability of the musical components in the performance plan to achieve the ultimate goal, which is to employ music and sound effects in the structure of the school theatrical performance.
4. Music and sound effects contributed to achieving a certain amount in the structure of the theatrical scene to convey the idea through aesthetic and educational additions that had a great impact, in some cases, on the recipient student.
5. Music, sound effects, and singing contributed to achieving excitement and amazement through the aesthetic and educational uses of music in the structure of the theatrical space on the one hand and in the student audience on the other hand.

References:

1. Abd al-Razzaq, A. (1980). *Methods of Teaching Acting.* Mosul: Dar al-Kutub for Printing and Publishing, Ministry of Higher Education and Scientific Research.
2. Abdullah, A. (1998). *Children's Music in Iraq.* Iraq: from the research of the Fourth Jordanian Festival for Children's Song - Ministry of Culture.
3. Abdullah,, , A. (1999). *Musical Studies.* Baghdad: Dar Al-Affair for General Cultural Affairs.
4. Abdullah,, A. (1997). *Expressive Music.* Baghdad: Dar of General Cultural Affairs.
5. Al-Hefny, R. (1998). *Musical Care for a Pre-School Child.* Amman: from the research of the Fourth Jordanian Festival for Child Song - Ministry of Culture.
6. Allen. (1979). *Thon Drama In schools ; Its theory and practice.* London: Heinemann.
7. Allen, G. (2003). *Theatrical Effects.* (M. Salam, Trans.) Egypt: Supreme Council of Antiquities Press.
8. Allen,, G. (2003). *Theatrical Effects.* (M. Salam, Trans.) Egypt: The Press of the Supreme Council of Antiquities.
9. Al-Razi, S. (1939). *Mukhtar Al-Sahih.* Cairo: Ministry of Education.
10. Al-Sisi, Y. (1981). *An Invitation to Music, World of Knowledge Series.* Kuwait: Al-Anba Press.
11. Al-Taie, M. (1989). *The Reality of School Theater in Iraq and the Way to Develop it.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, unpublished master's thesis.
12. aykat, w. (1972). *Dictionary of Anthology and Folklore Terms.* (M. Al-Jawahiry, Trans.) Egypt: Dar Al-Maarif.
13. Bornoff, J. (1968). *Music Theater in changing society.* Paris : Unesco.
14. Capurso, A. (1952). *Music and Your Emotions.* New York: Live right Publ, corp.
15. Chawan, A. (1990). *music for everyone.* Cairo: The Egyptian General Book Organization.
16. Daldem, R. (1988). *Theater in the school and the school in the theater, a relationship of integration or acquaintance.* Morocco: Theatre and Education Symposium.
17. Dauphinou, J. (1976). *The Sociology of Theatre, A Study on Collective Shadows.* (H. Al-Jamal, Trans.) Damascus: Ministry of Culture Press.
18. Davey, S. (1965). *Musical composition.* (S. El-Khouly, Trans.) Cairo: Dar Al-Maaref.
19. Eid, K. (1990). *Walter Felzenstein and the Characteristics of the Musical.* Sharjah: Literary Affairs Magazine.

20. Farid, T. (1990). *The History of Music from Its Origins to the End of the Sixteenth Century.* Basra: Dar Al-Hikma Press for Printing and Publishing.
21. Hamada, I. (1971). *Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms.* Cairo: Dar Al-Shaab.
22. Hantoush, M. (1985). *Technical and educational principles of gymnastics and physical exercises.* Mosul: Mosul University Press.
23. Ibn Al-Athir, A. A.-S.-M.-J. (1979). *The End in Gharib Al-Athar.* Beirut: The Scientific Library.
24. Ibn Manzoor, J. a.-D.-A. (1949). *Lisan Al-Arab.* Cairo: The Egyptian House for Authoring and Publishing.
25. Karumi, A. (1983). *School Theatre.* Baghdad: Directorate of the Ministry of Education Press.
26. Lange, P. (1985). *Music and Western Civilization from the Greek Era until the Renaissance (Renaissance).* (A. H. Mahmoud, Trans.) Cairo: The Egyptian General Book Authority Press.
27. Mahjoub, A. (1978). *The Origins of Educational Thought in Islam.* Damascus: Dar Ibn Katheer.
28. Meyerhold, V. (1979). *On Theatrical Art.* (S. Shaker, Trans.) Beirut: Dar Al-Farabi.
29. Nazmi, M. (1986). *The Science of Aesthetics.* Alexandria: Arab Thought.
30. Red, H. (1932). *Theanatomy of Art.* New York: Dodd mead company.
31. Teller, J. (1990). *Theatrical Encyclopedia.* (S. A.-R. Chalabi, Trans.) Baghdad: Dar Al-Ma'moun for Translation and Publishing.
32. Timashev, N. (1974). *Theory of Sociology - Its Nature and Development.* (M. Odeh, Trans.) Cairo: Dar Al-Ma'arif for Printing.
33. Whiting, F. (1970). *The Introduction to the Performing Arts.* (K. Y. others, Trans.) Cairo: Dar Al-Maarifa.

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1157

Design objectives of the mask in children's theater performances

Baraa Shakib Akram Al-Salihi [a1]

[a] *Ministry of Education/First Karkh Education Directorate*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 18 April 2023
Received in revised form 10 May 2023
Accepted 14 May 2023
Published 15 June 2024

Keywords:
mask
design goals

ABSTRACT

Technology has a major role in the development of theatrical art. In other words, the development of all aspects of theater from a technical point of view, both at the level of theatrical performance and the techniques involved, including the mask technique.

The mask is the garment that covers the face, and it has many other uses such as disguise and others, and it is one of the arts known to many simple peoples since ancient times, such as the Eskimos and the Native Americans, despite the multiplicity of functions of the mask throughout history that prompted the public conscience to reduce its image and meanings by being the opposite of the true identity and not It has been used for thousands of years as it obscures the truth of identity, but when we review all the worlds of masks, we find it more correct to say that its main function lies in being the barrier between the self and what is outside it.

The children's theater was and still is the most invested in masks of both half and full types for suspenseful, aesthetic and artistic purposes that are consistent with the requirements of the presentation. Here we find that the design of the theatrical mask carries goals through the visual formation of the recipient (the child). Children's theater performances), while the second chapter included two topics.

[1] *Corresponding author.*
E-mail address: barsha945@gmail.com

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1157
Baraa Shakib Akram Al-Salihi: Design objectives of the mask in children's theater performances
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الاهداف التصميمية للقناع في عروض مسارح الاطفال

براء شكيب اكرم الصالحي[1]

الملخص :

للتقنية دور كبير في تطور الفن المسـرحي بمعنى آخر، تطور جميع مفصـلات المسـرح من الناحية التقنية، سواء على مستوى العرض المسرحي وما يدخل فيه من تقنيات ومن بينها تقنية القناع.

القناع هو الرداء الذي يغطي الوجه، وله اسـتخدامات أخرى متعددة كالتنكر وغيرها، وهو أحد الفنون التي عرفتها كثير من الشـعوب البسـيطة منذ أقدم العصـور مثل الأسـكيمو والهنود الحمر، على الرغم من تعدد وظائف القناع عبر التاريخ دفعت الوجدان العام لاختزال صـورته ومعانيه بكونه النقيض للهوية الحقيقية ولا يزال يسـتخدم منذ آلاف السـنين كما يحجب حقيقة الهوية، ولكننا عندما نراجع كل عوالم الاقنعة نجد من الاصح القول أن وظيفته الاساسية تكمن في كونه الحاجز الفاصل بين الذات وما هو خارج عنها .

كان مسـرح الطفل وما زال الاكثر اسـتثمارا للأقنعة بأنواعها النصـفي والكلي لغايات تشـويقية وجمالية وفنية تنسـجم ومتطلبات العرض وهنا نجد ان تصـميم القناع المسـرحي يحمل اهداف عن طريق التشـكيل البصري لدى المتلقي (الطفل) ومن ثم وضعت الهدف لبحثها في (التعرف على الاهداف التصميمية في القناع المسـرحي في عروض مسـرح الاطفال)، اما الفصـل الثاني فتضـمن مبحثين الاول كان اسـس وعناصـر تصـميم القناع المسـرحي والذي تكون من عناصـر التصـميم (الملمس ،الخط، القيمة الضـوئية ،اما المبحث الثاني : الاهداف السيكولوجية والتربوية للقناع في عروض مسرح الطفل.

الكلمات المفتاحية: القناع، الاهداف التصميمية.

الفصل الاول /الاطار المنهجي

مشكلة البحث

تعد الاقنعة واحدة من اهم العناصـر الفنية في مسـرح الطفل كونها ذات دلالات ومضـامين تكتنز في المادة الخام والشـكل واللون ،فالقناع ممكن ان يسـتوعب كل الكيفيات والقيم اللونية التي يمكن ان تحتويها كل المقومات الجمالية بالدرجة الاساس ،فالادراك الجمالي للاقنعة المسرحية يحمل قيمة في ذاته لتصل بشكل مقصـود الى الطفل ،ولم يعد المصـمم المعاصـر باعادة ترتيب عناصـر الاقنعة فحسـب،بل يولي تصـميماته ابعادا متجددة عن طريق الكشـف عن المنظور الجمالي ،إن تكوين القناع يعتمد اسـاسـا على اسـتحضـار قدرات وطاقات جمالية وابداعية للمصـمم من اجل تحقيق الاتصـال بين الاطفال والاقنعة ،اذ يعتمد العمل المسـرحي على الافكار والابداعات بشـكل اسـاس ،كأن تكون تصـميمات على اشـكال حيوانية او نباتية او جماد لتصـل الى الطفل المتلقي بسـهوله ويعد القناع عنصـر اسـاسـي من عناصـر التشـكيل في العرض المسـرحي،إن الطفل يتلقى المعلومات عن طريق ما يعرض امامه من اشكال ويتفاعل معها ،لان كل ما يعرض

[1] وزارة التربية / مديرية تربية الكرخ الاولى

امامه يشبه الى حد كبير ما يعيشه في حياته اليومية ،اذ ان كل شكل تصميمي يراها عند العرض يفسرها عن طريق احساسه ،(الطفل) كائن محاكاتي ،وإن المحاكاة عند الطفل ناتجة عن نزعة فطرية داخله ،أي ان الشعور الجمالي لا يعطي للطفل حاجزا ،بل انه يتغير ويكتمل معه ويتطور الفرد والجنس البشري كله،إذ ان الطفل كلما زاد عمره زاد شعوره الجمالي ،وشعوره الحسي ،ومدركاته العقلية ،وتذوقه لشكل التصميم،اذ ان الاطفال يميلون الى المسرحيات التي تحمل اشكال تؤثر بالطفل،اذ يستطيع المصمم عن طريق تصميم القناع ان يوصل اهدافه التعليمية والتربوية،لتكون ذات توعية وافادة الى الطفل (المتلقي)، عن طريق انشاء صور تشكيلية للعرض تساعد على تفعيل الذاكرة وفتح مساحات جمالية ،اذ تسترجع الذاكرة صورا مرت عليه في الواقع عن طريق الاكتشافات الفاعلة في تحريك المنطلقات العقلية والحسية للطفل ،تتحول هذه الصور الى اشكال تصميمية يستحدثها المتلقي اثناء العرض المسرحي،هذه العلاقة الجدلية اثارت الباحثة خاصة في عروض مسرح الطفل مما سبق ارتأت الباحثة ان تضع سؤالها التالي في تحديد مشكلة البحث هذه والتي تتمثل بالسؤال التالي(ماهي حدود العلاقة لأهداف التصميمية للقناع في عروض مسرح الطفل)

أهمية البحث :تتجلى أهمية البحث في الكشف عن الاهداف التصميمية في عروض مسرحيات الأطفال ليفيد منه كل المهتمين بتقنيات العرض المسرحي وخاصّة الأقنعة والمختصون بمسرح الطفل العراقي والمؤسسات الفنية والتربوية ذات العلاقة.

هدف البحث:- التعرف إلى الاهداف التصميمية في تصميم أزياء عروض مسرح الطفل .

حدود البحث

الحدالمكاني : بغداد جمهورية العراق / كلية الفنون الجميلة

الحد الزماني: عروض مسرحيات الأطفال التي قدمت في (2022) م

الحد الموضوعي : تصاميم أقنعة عروض مسرحيات الأطفال.

تحديد المصطلحات:

الهدف اصطلاحيا:

هي" مجموعة القيم والمفردات والمستويات التي ترمي إلى تحقيقها والوصول إليه" (Mamduh, 1968, p. 45)

" بأنَّها وصف لنمط السلوك، أو الأداء الذي تعد أحداثه للمتعلم، ويظهر في مواقف تعليمية لاحقة" (Mamduh, 1968, p. 45)

(الهدف) إجرائيا (مجموعة قيم ،ومستويات، واتجاهات جمالية وفنية يبحث عنها المصمم في القناع رغبة في إثارة أحاسيس الأطفال وأهتمامهم الذين يقعون تحت رعايتهم ،من اجل تحقيق تغييراً في سلوكهم)

(تصميم) أصطلاحاً

بأنَّه" عملية الخلق والإبتكار وإدخال أفكار جديدة عن طريق صياغة وتنظيم العلاقات الشكل التي تشمل تكوين الشخص من قمة الرأس إلى القدم ، أيّ تنظيم العلاقات الجمالية المنشودة باستعمال القماش، والكلفة، والإكسسوارات مع نوع الجسم المراد التصميم له (Kifaya, 1993, p. 71)

"إنَّ كل ما في تصـــميم الأزياء، وعلاقتهما مع بعضـــهما بجدلية نقض البعض للبعض الآخر للخروج بفكرة جديدة على أساس الموضوع ، أيّ نفي السالب فيه لإعطاء نقيضه من أجل إعطاء الهيأة العامة شكلاً نهائياً مبتكراً يفيد من الناحيتين الوظيفية والجمالية للحصـــول على أعلى الحالات لتصـــاميم ملابس حديثة، ومتجددة تتبع الموضة ،وبمواصفات مميزة تلتقي مع الحاجة الإجتماعية وغيرها" (Sahab, 2002, p. 13)

(التصميم) إجرائيا

(عملية خلق وإبتكار لشـــكل القناع للخروج بشـــكل جديد يشـــد الطفل ، لتحقيق الناحيتين الجمالية والوظيفية من أجل اعطاء شكلاً نافعاً وممتعاً)

(الاهداف التصميمية) اجرائيا:

(انها مجموعة مستويات وقيم واتجاهات فنية يبحث عنها المصممون في الاقنعة ليخلقون منها فكرة جديدة لتعطي شكلا نافعا وممتعا)

القناع اصطلاحا:

بانه "غطاء مستعار يوضع على الوجه ليخفي شخصية الممثل الاصلية ويحدد ملامح وانفعالات الشخصية التي يؤديها هذا الممثل" (Abd, 1987, p. 41)

القناع اجرائيا:(غطاء مستعار يوضع على وجه الممثل ليخفي ملامحه الاساسية والايحاء بشخصية ثانية او هيئة اخرى انسانية او حيوانية او مشوهة او سليمة)

الفصل الثاني/ الاطار النظري

المبحث الاول

أسس وعناصر تصميم القناع المسرحي

القناع من العناصر الملازمة للعرض المسرحي ويحمل قيماً تشكيلية جمالية عن طريق الخط ونسيج (الملمس) والقيمة الضوئية واللون وترتبط جميعها بالأسس الفنية للتصميم والإخراج كالإيقاع والسيادة والوحدة والتكرار والتباين التي تشـــكل هدفاً في بنية وتركيب القالب الذي أبتكره المصـــمم، وصـــولاً لأهدافه الكبرى الجمالية والوظيفية ، كل ذلك يقوم المصـــمم بدراســـة(العلاقات الموجوده داخل العرض) لكي تتبنى له انشـاء تكوين الشـكل العام للعرض بوصـفه (الصـورة المسـرحية المرئية) ويحلل عناصـره التشـكيلية نظراً لأهميتها في كونها المادة الأساسية لجمالية التكوين وتتمثل تلك العناصر:

أولا: عناصر تصميم القناع:

سـميت عناصـر التصـميم بعناصـر التشـكيل نسـبة إلى إمكانياتها المرنة في إتخاذ أي هيأة مرنة وقابليتها على الإندماج ،والتآلف، والتواجد بعضـــها مع بعض لتكون شـــكلاً كلياً للعمل الفني المصـــمم وفي ما يلي نتناول بالشرح والتحليل أهم عناصر التصميم:-

الخط: بانه"غطاء مشـــكل مرســـوم يثبت على وجه اللاعب ليخفي ملامحه الاســـاســـية في ســـبيل اعطاء الاحســـاس بملامح او هيئة اخرى لأنســـان او حيوان"(Nemat, 1975) بانه "القناع غطاء للوجه مع فتحات

للعيون والفم كان يصنع اصلا من الخشب المنحوت المصبوغ او الفلين او قماش مقوى" (Hartrnol, 1979, p. 339)

القناع اجرائيا: (غطاء مستعار يوضع على وجه الممثل ليخفي ملامحه الاساسية والايحاء بشخصية ثانية او هيئة اخرى انسانية او حيوانية او مشوهة او سليمة)

أقدم وسيله للتعبير الفني ويدخل في كل الأقنعة المسرحيه ،يعد الخط إمتداد للنقطة بشكل لا يحوي فواصل، ويكون بإتجاه معين"إنَّ صياغة الخط ليس بالأمر السهل، فهو العماد الأساسي في تصميم جميع الفنون الجميلة والصناعات المتطورة"أما الخط في مسرح الطفل له نموذجه الخاص في التصميم إذ يراعي المصمم أنْ يحقق تأثيراً سايكولوجياً للطفل بشكل إيجابي أو سلبي وتكون متنوعه ،فعند مشاهدة الطفل للخطوط المستقيمة في الشكل التصميمي يشعره بالأتزان أما عند مشاهدته للخطوط المتعرجه تشعره بالتوتر والقلق،إذ يعد "الخط في القناع المسرحي له نموذجه الخاص في التصميم بصيغة المصمم عند اختياره له هذا أساساً منسجماً مع الفكرة المركزية المسرحية، وهو بذلك يكون خطا خطوة مهمة في توحيد قيم القناع التشكيلية مع قيم المسرحية الفكريه " (Behnam, shaawi Rawa, 1999, p. 40)فعلى المصمم إستعمال الخطوط الملائمة المنحنية أو الأفقية المؤثرة سايكولوجياً والتي تتناسب مع المرحلة العمرية وأن تكون متوافقة مع فكرة المسرحية ،فيدخل الخط في تصميم القناع مسرح الطفل بوصف الأطفال يفضلون الخطوط الواضحة والسميكة بحركات سريعة، وهذا ما يميز الطفل من نشاط وحيوية ، فضلاً عن الخط في القناع المسرحي ينبغي أنْ يتسم بالتنوع والبساطه إذ يستطيع الطفل أستقبالها ،فلا ينبغي المبالغة فيها لئلا تشوش مسار الرؤية عند الطفل"ولو إستعملنا الخط بأنواعه سواء كانت خطوطاً متعرجه ،أو متشابكه ،أو منحنية بما توحي الخطوط المنحنية بالأنسيابية والنعومة"عن طريق الخط نصنع موازنة فعلية داخل الشكل التصميمي أنْ يراعي المصمم"تحقيق الأبعاد الثلاثة لأنَّه يستدير وينحني ويستقيم تبعاً لحدود الجسم الأنسيابي أيّ أنَّه يتحدد بالعمق المادي الذي يمثل البعد الثالث ،وهو الأمتداد والتواصل للفضاء الذي يحيطنا .

الملمس :

هو المظهر الخارجي للنسيج الغطائي الطبيعي أو الصناعي للأجسام، والملمس "هو إحدى خواص سطح المادة المستخدمة ويمكن أن تكون طبيعية تدرك من خلال العين أو تكون

صناعية تدرك من خلال الملمس كما أنَّها تكون خشنة أو ناعمة ، قاتمة أو زاهية فالملمس يؤثر جمالياً ووظيفياً في تصميم الأقنعة داخل العرض المسرحي فكلما إتسعت معرفة المصمم بإمكانيات الخامة وطرق معالجتها أدى ذلك إلى إزدياد أفكاره التخيلية وقدرته على الخلق ومثال ذلك يكون الملمس شوكياً، ولكنَّها شخصية ودودة مثل قناع (القنفذ) أو كملمس يثير النفور مثل ملمس قناع (الأفاعي) إذ يراعي في مسرح الطفل إختيار الملمس الملائم في مجال الأقنعة فإذا تم ذلك بعناية إرتفعت قيمة الشكل التصميمي وصفاته المرئية ،وكان التصميم في أحسن صورة جزءاً لا يتجزء من هذا الشكل "يرتبط الملمس بنوعية الخامة ،أو المادة المستخدمة ومدى مطواعيتها،ويتولد الإحساس بالملمس عن طريق حاسة البصر" (Sadoon, 2006, p. 44) ينجذب الطفل الى ملمس القماش إنْ كان ملمس لماع يجذبه أكثر من القماش الصوف غير اللامع خبرة مصمم الاقنعة لها أثر

في إيصال الأفكار إلى الطفل وعملية الإيحاء بالملمس ذات أهمية ،وهي إما ناتجة عن طبيعة المادة المستعمله في التكوين، أو عن حركة الخطوط وإتجاهها يصبح لملمس القناع داخل التكوين المسرحي تأثيرات درامية جمالية وبصرية في اتجاهات الخطوط وملمسها فهي تعبر عن تصارع في القوى الديناميكية المرتبط بهذه الإتجاهات إنَّ لكل مادة خصائص ملمسية فأنَّ نوع المادة يؤثر على ملمس السطح فيعطي تأثيراً إزدواجياً متذبذباً في بعض الاقنعة ،كما أنَ الأقنعة تقوم بتقريب الملمس الواقعي إلى الطفل ، على سبيل المثال شخصية (مؤنسة) حيوانية في العرض المسرحي (شخصية الخروف) فأنَّ استعمال الخامات ذات مواصفات خشنة الملمس (الصوف) تكون ذات إقناع إلى الطفل مع إتقان دور الخروف من قبل الممثل مما يساعد الطفل على التفاعل معه ،وتساعد الإضاءة على إبراز الخشونة الملمسية، وعن طريق التصميم يستطيع المصمم أنْ يستعمل "مساحة ملساء وبجوارها أُخرى صغيرة خشنة الملمس، فإنَّ الأخيرة هي التي تسود والعكس صحيح أيضا" (Abdel, 1974, p. 46)

القيمة الضوئية :

وتعد القيمة الضوئية من أكثر العناصر إستعمالاً في البناء التصميمي للزي عن طريق "الأجزاء المعتمة والمضيئة المرتبطة بالتفعيل اللوني ، التي تؤسس الشكل

(Thabet, 2001, p. 89)

" وبكل ما يحويه من علاقات ترتبط فيها عناصر تصميم الزي ، فعند سقوط الإضاءة على الزي بلون معين يؤثر بالزي، فعند سقوط الضوء على الأجسام داخل الصاله ومنها زي الممثل يخضع لأمور عده منها :

1- الضوء الساقط مباشرة على الزي يجعله مضيئاً.
2- الجزء الخلفي او النصف الخلفي للزي يعد في حالة ظلام او ما يسمى بالمنطقه المظلمه.

إذ تعد القيمة الضوئية من أهم العناصر تأثيراً بالطفل ،إذ تضفي نوعاً من الجاذبية البصرية ،فضلاً عن توازن الوحدات الشكلية أثناء التصميم تخلق نوعاً من التنوع والحركة عن طريق التدرج اللوني للإضاءة باستعمال ضوء خافت، أو عالي، ليعطي غايات في الإخراج على خشبة المسرح، وهذه الحركة بالألوان الضوء تعطينا مشاهد ومقاصد مختلفة لمعاني عدة منسقة ومدروسة ،وهي تسقط على الممثلين والديكور والفراغ الموجود، لإضفاء جو معين .

اللون:يعرف (هربرت ريد) اللون فيقول :هو الخاصية الخارجية لجميع الأشكال المحسوسة وبمعنى ذلك أنَّه لا يوجد شكل غير ملون ، واللون غير مضاف إلى الطبيعة وإنما هو الطبيعة بذاتها وبفعل الإمتداد الزمني للخبرات المتراكمة للإنسان في تعامله مع اللون في الحياة إذ أصبح للون إرتباطه البصري والكهرومغناطيسي الذي يمد العين والدماغ ،وهذا مايؤثر على تغييرات اللون في مناطق دماغية تخص وظائف جسمانية ،أو عاطفية ،وهذا ما يحدث للطفل في العرض المسرحي إذ يؤدي اللون في جذب الانتباه الذي يخلق جواً وإنفعالاً يرتبط بمعاني ومشاعر سيكولوجية لديه ،ويؤدي في فكرته إلى الإستجابة العاطفية في خلق تأثير حي لمشاعر الطفل وللون وظيفة إتصالية أساسية لما يحمله من دلالة رمزية ترمز إلى أفكار معينة ،وهنا ينبغي على المصمم مراعاة تلك الدلالات اللونية عند توظيفها في العمل التصميمي الموجه إلى الطفل فالمصمم الجيد هو الذي يوظف تلك الألوان ودلالاتها على وفق أسس ومعايير يتم من خلالها الوصول إلى ذهن الطفل بصورة جمالية محققا من

خلالها الغرض الدلالي لتصاميمه فالتصميم وما يتضمنه من أشكال وألوان وما يربطهما من علاقات لها القدرة على اثارة تصورات ذهنيه موحيه ومجسدة لفكرتها التصميميه .

ثانيا:أسس تصميم القناع

الوحدة

أساس مهم في تصميم القناع ووظيفته في إتحاد العناصر ضمن الشكل التصميمي ، وتظهر وكأنها مترابطة الوحدة تمنع التصميم من التفكك ،فهي عامل لربط العناصر، فيقوم المصمم بإختيار عناصر تتلائم مع بعضها ويرتبها إذ تكون متسقة مع بعضها والوحدة تشمل عناصرعدّة منها وحدة الشكل ، وحدة الإسلوب ، وحدة الفكر ،وحدة الهدف ،وهذه كلها تثير في المشاهدة بوحدة العمل الفني(Iglentiri, 1992, p. 67) ليعطي قيمة لبناء وحدة القناع وظيفياً وجمالياً يكون التعامل بشكل متكامل وليس جزئي،عن طريق إدراك ماهية الكلية أو الوحدة .

التباين

يعني الأختلاف والتناقض،ويتحقق التضاد في التصميم عن طريق ممارسات عدّة منها الأختلاف بين عناصر المتماثلة ومن طبيعة واحدة ولكنها مختلفة بالقياس،ويظهر عن طريق التباين في الدرجه:- يقصد الإختلاف في درجات اللون الأسود ذاته، ففي التصاميم غير الملونة تتدرج الألوان على السطح الأبيض إلى الألوان الرمادية الحقيقية، وتختلف درجاتها أيضاً حتى تصل إلى المساحات السوداء الكاملة، فبالنسبة إلى القناع ليظهر إختلاف الألوان واضح على سطح القماش بالنسبة للقناع في العرض المسرحي

التباين في الحجم: إذ وجد شكل تصميمي يحوي احجام فأن توحيد حجميها يؤدي تقسيم الاهتمام بينهما بالتساوي مما يتناسى مع الهدف من التصميم، ويؤدي الى تشتيت انتباه الطفل في العرض المسرحي والمفروض ان يحتل أحدهما ،وهو العنصر الأهم مساحة أكبر من الآخر الذي يعد أقل أهمية .

التباين في الخط:يحدث عن طريق تكوين اتجاها معينا يمكن ان تكون وسيلة للتركيز على نركز التباين وإن "ترتيب الخطوط بطريقة غير مألوفه، لها القدرة على أن تقود العين وتجذبها إلى مصدر الارتكاز الذي يدور حولها التصميم" (Ali, 2010, p. 92)

التباين في الدرجة:يقصد الاختلاف في درجات اللون الاسود ذاته، ففي التصاميم الغير ملونة تتدرج الالوان على السطح الابيض الى الالوان الرمادية الحقيقية، وتختلف درجاتها أيضا حتى تصل الى المساحات السوداء الكاملة، فبالنسبة الى القناع ليظهر إختلاف الالوان واضح على سطح القماش.

المبحث الثاني

الأهداف السيكولوجية والتربوية

يمثل المسرح أهم الوسائل المعتمدة لإيصال التجارب والخبرات إلى الآخرين ، ولكون مسرح الطفل جزء حيوي منه ، يمتلك السمة التي تساعدْ بتقديم القيم الأخلاقية النبيلة ، والمثل العليا ، بغية ترسيخها في ذات الطفل لأهمية مسرح الطفل تكمن في إعطاء التجارب الجديدة للأطفال إلى جانب العمل على توسيع مداركهم وإعطائهم القدرة على فهم الناس.

إنَّ مرحلة الطفولة هي مرحلة تكوين الشخصية إذ أنَّ تربية الطفل والعناية بشخصيته وتكوين الميول والإتجاهات السليمة في نفسه هي أساس لكل المراحل اللاحقة وتقع المسؤولية في ذلك على عاتق الدولة والمجتمع بمؤسساته التربوية، وبما فيه مسرح الطفل إذ يؤثر على الأطفال عن طريق الألوان والأشكال التصميمية سايكولوجياً إذ أنَّ جزءاً من التصميم أيّ اللون يؤثر بالطفل يعطيه خصوصية تميزه بعين الطفل وتبهره، إذ على التصميم ان ينطوي على غزارة في المعنى، فعلى مصمم الاقنعة الإهتمام بتصميم الشكل من أجل تنمية أساليب التفكير السليمة للأطفال في مختلف المراحل بغية تمكينهم من التعامل مع مشكلات اليومية لأنَّ صغر سن الطفل وقلة خبراته تجعل تأثيره أقوى نسبياً من الشخص الراشد ومن ثم تجعل عملية التفاعل الإجتماعي بين القناع والطفل غاية في الأهمية في تكوين شخصية الطفل ، ويؤكد علماء النفس ضرورة الإهتمام بالطفولة ورعايتها سايكولوجيا، وهذا التأكيد راجع حسب ما يؤكد العالم النفسي (فرويد) إلى أنَّ الشخصية تتخذ صورتها الأساسية في عهد الطفولة لأنَّ الطفل مرن يتشكل وفق ما يطرحه عالم الكبار من مبادئ وقيم.

وتبين الدراسات التي قام بها الكثير من المهتمين في مجال الإتصال ، إنَّ وسائل الإتصال بمختلف أشكالها ومضامينها لها تأثيرات سايكولوجية وفسيولوجية، فمسرح الطفل بوصفها إحدى وسائل الإتصال، فهو ينشد التأثير المطلوب من خلال الأشكال التصميمية التي تصمم بعناية لتؤدي هذا التغيير للطفل من خلال التصفيق والقفز " ويمثل اكتساب انماط السلوك خطوات التعليم وفقا لنظرية بياجيه (Julian, 2000, p. 89) إنّ أهمية الأهداف التصميمية التربوية تؤثر بالطفل اجتماعيا وسايكولوجيا والهدف النهائي لأي تصميم هو تحقيق التغيير في السلوك وهذا التصميم لا يصمم " بطريقة عشوائية وله ردود فعل تظهر عاجلا أجل ويؤدي إلى نقل وتبادل الأفكار والمعلومات والآراء بين الطرفين ومن ثم تصل المعلومة التي يُظهرُها التصميم بسهولة إلى الطفل، وعند ظهور أيّ ممثل على خشبة المسرح عن طريق التصميم سيعرف أنَّه ارنب وهو شخصية حيوانية،إذ إنَّ الطفل يهتم بالقيم الأخلاقية، وتعد الدراما من أفضل الوسائل لتعليم الأطفال الأخلاق ، فمسرح الطفل المكان الملائم الذي يعنى بغرس الصفات الرصانة، وحسن الذوق والشجاعة ،كما تعطيهم التجارب الطبيعية التي ينتصر فيها عنصر الخير على الشر، ويكون قدم إليهم قيماً تؤدي دوراً رئيساً في رفع مستوى أذواقهم ، فعن طريق الأشكال التصميمية ونقود الأطفال ونعمل على توعيتهم في مجالات عدّة ثقافية، واجتماعية، وتربوية ، ولها أثر في نقل الأفكار، والقيم ،والمفاهيم المرغوبة إلى الطفل ،وإبعاد القيم غير المرغوبة عنه، ولَإنَّ أنماط السلوك كلها مكتسبة وننظر إلى أنماط السلوك الإجتماعي عند الأطفال على أنَّها إستجابة إجرائية،ونستطيع أنْ نلاحظ أنَّ قدرة الأطفال على التعلم عن طريق مراقبة شخص آخر من الكبار، ويؤدي مهمة معينة فيكرر الطفل نموذج السلوك إلى رصيد الطفل من معارف التي لم يكن الآباء قد تعمدوا تعزيزها وتشجيعها لتصل الغاية من التصميم التي تصل إلى الطفل عن طريق سلوك الشكل التصميمي أمامهم على خشبة المسرح ، إذ يعبر المصمم جاهدا لتطوي مهاراته التواصلية وصولاً لعالم من الفهم المتبادل ليفهم الطفل عن طريق التواصل ما يريد المصمم إيصاله ، إنَّ للمعلم أثر كبير في أنْ يوضح للأطفال السمات الأصلية لموضوع المسرحية، إذ سيجنبهم المناقشة حول الأهداف التصميمية للزي الذي يطرق عن طريق المسرحية ،ومعظم مسارح الأطفال لا تتعاون مع إدارات المدارس وإعلامها بأنَّ العروض

مخصصة لفئة عمرية معينة ،ومن ثم ستكون الأفكار التي تصل إلى الطفل غير مقننة لفئة عمرية معينة ، إذ أنَّ عملية التنسيق بين المسرح وإدارة المدرسة ستترك أثراً كبيراً في نفوس الأطفال ،فتصل الفكرة التربوية، ويعد مسرح الطفل إحدى الوسائل التي تخاطب الأطفال وهم في بداية تكوينهم ،ويعمل على تطويره عن طريق الأفكار التي تطرح، وللشكل التصميمي قوة على الوصول إلى شرائح الأطفال سيكولوجيا وفسيولوجيا، ذات أفكار عدّة ، وأنْ يكون عملاً مدروساً من قبل المصمم من حيث الجوانب السلبية والإيجابية يؤدي إلى النمو العقلي للطفل، ويزداد مخزونه العقلي من الصور والأحاسيس التي تبث عن طريق تصميم القناع.

المؤشرات التي اسفرعنها الاطار النظري

1- ان القناع في مسرح الطفل يمثل الصورة الحسية التي تنقل مجموعة من الاحاسيس فتأتيه من واقعها، لا تكمن في إيصال المعنى الى الطفل فقط ،بل القيمة التي تحمل ذاتها ،فالاقنعة بشكلها التصميمي تحمل معها غايتها ،فهي تسعى الى ابراز الهدف فقط بقدر ما تتوجه الى تثبيت علاقة الطفل الحسية بذلك الهدف.

2- تعد العناصر التصميمية والاسس من اهم المؤثرات التي تضفي نوع من الجاذبية البصرية للطفل فالقيمة الضوئية والتدرج اللوني لاعطاء الاحساس باللون سايكولوجيا وفسيولوجيا تضفي قيموة جمالية بتنوع الخطوط والملامس والسيادة بين الوحدات الشكلية.

3- إن تحقيق التبادل الجمالي بين تصميم القناع والطفل ينمو ويزدادا كلما أعطى مصمم الاقنعة مساحة لثيمة القناع ،وايجاد العلاقة التركيبية بينهم ،وايجاد حالة من التنسيق ،والانسجام مما يؤدي إلى متعة المشاهدة ،إذ ينتقل الاحساس بالجمال،فيصبح التصميم اكثر قدرة على تغيير نفسه ،او الاستجابة من قبل الطفل.

4- تمثل عناصر العرض المسرحي (الماكياج ،الاقنعة، الديكور، الاضاءة،الازياء) وسائل جذب وانتباه للطفل،إذ تتوافق لونيا وزخرفيا مع بيئة الحكاية، واحداثها المجسدة لان الطفل يستوعب المرئيات المحسوسة على أنها كليات بلا تفاصيل ،او جزئيات.

الفصل الثالث/ اجراءات البحث

مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من المسـرحيات التي قدمت إعتمادا على توافر الاهداف التصـميمية في عروض أقنعة مسرح الطفل في 2022

عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث القصـدية وذلك لاحتواءها على الاهداف التصـميمية من مجتمع البحث بالاعتماد على أداة البحث وتتمثل :

ت	المسرحية	تاليف	اخراج
1	كلكامش الذي رأى	حسين علي هارف	حسين علي هارف

منهج البحث:

أعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي في وصفها الدقيق والتفصيلي لنوعية العرض المسرحي بكافة جوانبه أعتمادا على الاهداف التصـميمية وعلاقتها بالقناع عن طريق الدور الذي تلعبة الشـخصـيات على خشبة المسرح.

أداة البحث

اعتمدت الباحثة على مؤشرات الاطار النظري،والمقابلات الشخصية، والصور الفوتوغرافية، والاقراص الليزرية، ومشاهدة اللباحثة

تحليل العينة:(كلكامش الذي رأى)

اخراج (حسين علي هارف)*

تصميم القناع :علي الركابي

موقع العرض: عرضت في كلية الفنون الجميلة /مسرح الرواد 2022

المتن الحكائي

تعد ملحمة كلكامش أقدم اثر أدبي ملحمي أسـطوري لحضـارة وادي الرافدين، يعود تاريخها إلى حوالي بداية الألف الثاني (ق.م) تتحدث هذه الملحمة عن (كلكامش) احد حكام المدن السـومرية في عصـر فجر السـلالات(2800-2400ق.م) وانه حكم مدينة (الوركاء) وقد أشـارت (الملحمة) بان شـخصـية الملك (كلكامش) تمتاز بمزيج نادر من القوة الالهية والقوة البشـرية ، حيث ان ثلثيه اله وثلثه الآخر بشـر، مسـتبد يعمد على اسـتغلال ضـعف المحكومين بأمره، له قرارات صـارمة مسـندة الى خصـائص هيئته الضـخمة المخيفة – كالثور الوحشي، خارق لا تشـبه خصـائصـه خصـائص البشـر، جميل الطلعة ، لقد أحسـن الإله خلقه، حكيم، قوي لا يجارى في قوته وبطشـه، وفتك سـلاحه لا يصـده شـيء ، إلا انه تحول إلى شـخصـية أخرى، محب لشـعبه بفضل ظهور (انكيدو) الذي يسـاوي (كلكامش) في قوته، غير انه محب للعدل والحكمة ... سكن الغابات، وهبط من الجبال، وقطع الشباك، وهو ذو بأس شديد، وشدة بأسه وقوته مثل عزم (آنو) .. انه يجوب البراري والتلال، ويرعى الكلأ مع حيوانات البر[1]، يتعاون مع (كلكامش) لمحاربة الشـر في كل مكان، وبعد موت (انكيدو) يقوم (كلكامش برحلة طويلة شـاقة للبحث عن الخلود وقد قرر العودة إلى (اوروك) بعد فشل رحلته في الحصول على الخلود ليقرر نشر العدل والإصلاح والسعادة في مملكته .

قدمت مسـرحية (كلكامش الذي رأى) فائدة جمالية للعرض المسـرحي بصـريا وسـمعيا والفائدة والمعرفة التوجيهية والاخلاقية من خلال الصـياغة الفنية المحكمة والقادرة على اغناء الذائقةوخيال الظل،(اكد العمل المسرحي على فكرتين مهمتين هما الصداقة كمفهوم انساني وفكرة الخلود بالعمل)*

قناع أنكيدو

[1] ينظر: نص مسرحية (كلكامش ، ترجمة : طه باقر، في مجلة فنون ، بغداد ، 1978م ، ص69 .

- مخرج مسرحي واستاذ وتدريسي في جامعة بغداد في كلية الفنون الجميلة ولديه اعمال مسرحية عديدة للاطفال

شخصية من الاساطير السومرية في اساطير بلاد ما بين النهرين القديمة تلك الشخصية التي اثرت على مجريات الاحداث.

قناع انكيدو شخصية محدبة الظهر كونه كان يعيش مع الحيوانات ويتشبه بها مع استخدام مصمم الاقنعة الباروكة الخشنة الملمس ذات اللون الاشقر مع اللحية والشوارب الطويلة التي غطت معظم قناع انكيدو فلم يبدو من القناع سوى الوجنتين للدلالة على البدائية التي تميزت بها الشخصية مع استخدام القرنين للدلالة على انه شخصية ذات صفات حيوانية متوحشة او قد تربت في الغابة، كما أن ذلك القناع الذي اثر على مجريات البناء الدرامي ،امتاز بالبدائية المتأتية من الغابة التي تعود عليها .

صمم القناع بملمس خشن الذي ظهر بوضوح على وجنتيه اللتين تعكرتا فتجسدت فيهما ملامح الجبل وقسوة الغابة ذات ملمس خشن كما استخدم الباروكة المشعثة المغبره والغير مرتبة التي توحي بالبدائية مع قناع انكيدو.

لقد اعتمد مصمم الاقنعه الملامس الخشنة التي جاءت منسجمة مع الازياء التي تدل على سطوة المكان والمتكونة من مادة الكتان التي تدل على معاناة العيش مما يدل على قسوة وبدائية المكان والحياة التي يعيشها ،كما أن زي الشخصية باللون البني الذي اكسب قناع الشخصية الوقار والهيبه .

لقد جاءت الخطوط الأفقية التي قد رسمت لتأكيد تجاعيد الجبهة واضحة ومؤثرة، كما ان الخطوط المنحنية حول العينين ساهمت في تأكيد العمر المفترض للشخصية، وبهذا فقد رسمت تلك الخطوط بشكل أدى إلى الاستجابة الواضحة مع الإنارة التي ساهمت هي الأخرى في تأكيدها.

إن اعتماد المخرج (حسين علي هارف) على فضاء مفتوح ومساحات واسعة، قليلة التأثيث الجغرافي للخشبة، أن مشهد مقتل انكيدو على يد كلكامش استخدم معها مصمم الاضاءة الحركة السريعه ،هذا القتل المركب داخل بناء العناصر البصرية مثلت بحركة تدلي جسد (انكيدو) من اعلى المنصة مما انتج شفرات وعلامات ورسائل في إغناء المشهد الايهامي .

ان مشهد الظلام أن يكون غير مرئي للوهلة الاولى وذلك لوجود الظلام ثم يعمل الضوء تدريجيا بالتوسع على الرغم من ضيق خشبة المسرح ونجد ان مشهد قتل انكيدو هنا استخدم مصمم الاضاءة الضوء الاصفر كرمز للعلة ،إذ إن فعل القتل على مساحة جغرافية صغيرة لكنها في مستوى التخيل كبيرة تستوعب العالم المحيط ،استخدم السيف اداة حقيقية للقتل التي ترمز للخيانه .

ساهم القناع الايهامي انكيدو في منح قدرة ادائية وإيمائية وحركية للأستحواذ على اهتمام الطفل المتلقي من خلال اللون والملمس وحقق سحريته كمثير بصري ،وكان عنصرا فاعلا في خلق الجو، وشكل وحده بنائية تجمع ما بين القديم والعصور المتأخرة ،ترسم أشكالا تبدو وكأنها هندسة اسطورية في عمليات الربط

العلائقية ما بين عناصر العرض،ويكون القناع جزءا من تشكيلها الكلي ،دافعا اياها إلى الشمولية والكونية ومشخصا العلاقات الانسانية.

قناع (اوروشنابي)

تمتاز شخصية (اوروشنابي) بما تمتلكه من قيم الحكمة والقوة والجبروت في اتخاذ القرارات ،إذ استخدمت ملامح القناع متوافقة ومنسجمة مع لون الزي البني الذي يوحي بالخشونة المصنوعة من الكتان أعطى ابعادا زمانية وتوافقت وانسجمت مع المعاناة لهذه الشخصية وعمرها متجسدا بتشكيلة بصريا من الشعر الابيض الكث والمجعد امتدادا الى اسفل ذقن القناع (اللحية) فقد كان للون الابيض المستخدم للشعر واللحية ومساحتهما الكبيرة على مساحة القناع ليرسم عن طريقها معالم الشخصية المعمرة التي اعطت للشخصية عنصر الايهام الذي يدل على الخبرة المتراكمة التي غطت معظم ملامح القناع من وجه وحاجبين وجبهة واذنين ولم يتبق من القناع سوى العينين الغائرتين التي تحيطهما التجعيدات.

يعد الخط وسيله الاتصال البصري ويمنح الاقنعه اشكالا تعبيريه متعددة،اذ ان استخدام الخطوط الموضحة على جبهة القناع بينت عن طريقها العمر المفترض للشخصية فقد ساهمت وحققت التأثير الواضح بالطفل مع الاضاءة التي ساهمت في تأكيدها والتجعيدات طيات في الجبهة توحي بشيخوخة الشخصية ،اضافة الى الطية الموجودة اسفل العينين كما ان الباروكة المستخدمة باللون الابيض على رأس القناع مع اللحية المثبته بالجهة السفلية أعطت جمالية تصميمية للقناع اضافت الى الحاجب الذي ثبت بطريقة يغطي عيني القناع كون الحاجب طويل يتدلى على وجه القناع. ، تلك الملامح لها دور في ايصال مدى الخبرة التي لديه .

قناع (ننسون)

هي والدة (كلكامش) التي تلعب دورا كبيرا في تسيير مجريات الاحداث مستغلة انحياز (كلكامش) اتجاهها والتي كانت تدفعه نحو تحقيق الكثير انها شخصية تمتاز بقوة الشخصية

الاهداف التصميمية للقناع

ان مصمم الاقنعة (علي جواد الركابي) لديه خبرة تشكيلية في تصميم الاقنعه ، إذ انه حقق شدة الزهو اللوني على ملامح القناع ومنسجمة مع الاضاءة ،ان العلاقة الملمسية بين لون القناع والاضاءة المستخدمة أعطى غايات تصميمية تشكلت بمغزى اخراجي على خشبة المسرح حققت ايقاعا متنوعا مما خلق ايهام بصري على القناع ، أما القناع فقد استخدم المصمم الخطوط الوجه العميقه التي توحي بعلامات الشيخوخه كما استخدم التاج على القناع ليوحي بالعظمة والعزة.

يتكامل لون التاج مع لون الرداء، وقد جاء القناع الذي جسد الشخصية ذا لون شاحب مائل للصفرة وملمس خشن وخطوط سميكة قاسية لتؤكد قسوة الشخصية، إن الالوان المستخدمة في قناع (ننسون) جاءت منسجمة مع ألوان الازياء التي يغلب عليها اللون الوردي الهاديء والتي تعد من الالوان الحارة، حيث يراعي العمل بالقناع العوالم المحيطة الزمكانية للاشارة الى المرحلة التاريخية التي يفرضها النص المسرحي.

الزي

زي شخصية (والدة كلكامش) عبارة عن عباءة تنسدل من الاكتاف الى حد الكعبين مصنوعه من خامة الحرير ذات الملمس الناعم باللون الوردي السوتاج الاسود الذي يحدد حافة الزي ،.

ويتحدث قلب والدة كلكامش (يا شمش يا شمش لماذا اعطيت ابني قلبا تو اقا وها أنت ذا من معركة لا يفقها منك حماية ولدي من كل خطر)

ولقد ساهم الفنان (علي جواد الركابي) في اضفاء الشكل الفني المناسب على الازياء من خلال معرفته التامة في اختيار اللون والملمس المناسب والمنسجم مع الالوان الاخرى.اما الديكور فقد انعدم ولم نرى سوى منصة مرتفعة عن الارض قليلا ليقف عليها كلكامش وانكيدو .

ويرى الباحث ان هذا العمل قد اعتمد على تفاعل النص مع اسلوب الاخراج والاداء حتى بات النص والعرض جزءا واحدا لا يتجزأ.

حقق التشكيل اللوني للسينوغراف في اشتغال عوامل الجذب في بناء الصورة المشهدية مرافقة الى النغمات الموسيقية التي تكسب الالوان جمالية تصميمية لأنتاج الدلالات والمعاني في العرض الحي لتحقيق الاحساس ب(القناع) المسرحي، الذي أضاف الى العرض خيالا مبتكرا.

إن المعالجات الفنية والابداعية حققت الاهداف المرجوة بالاعتماد على مستويات عالية من الجمال يحاكي خيال الطفل الخصب فيدفعهم الى توفير المتعه، بث العرض صورا ذات اشكال منطوقه بافكار جديدة تناسقت وانسجمت مع ألوان وتقنية الداتاشو حققت التغيير في محاكاة الطبيعة لجو الحكاية مما جعل الطفل يتفاعل معها.

الفصل الرابع/ النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1. نجد الاضاءة في مسرحية (كلكامش الذي رأى) تناسقت وانسجمت مع هدف المسرحية ،إذ لجأ المصمم إلى التعامل مع الاضاءة المركزة على الشخصية واكسب الشخصية ايحاءات تصميمية .
2. برز الهدف التصميمي (الخط) في الشخصيات الشريرة المتحولة والمتشكله والمبتكرة من خيال المصمم التي حققت أثر في محاكاة الطفل وهذا ما ظهر في العينة (كلكامش الذي رأى) فنجد الخط في الشخصيات (الراوي، انكيدو، ام كلكامش) ولم نجده في الكاهنة.
3. للهدف التصميمي (الملمس) تأثيرات عدة لها شفرات وظيفية وجمالية تتشكل بصريا تساعد على شد انتباه الطفل للقناع ،كما في العينة (كلكامش الذي رأى) في كل الشخصيات .

الاستنتاجات

1. كان لتعدد ثيمة القناع تحقيق التبادل الجمالي عن طريق التناسق والانسجام للعلاقات التركيبه مما خلق متعة المشاهدة في العرض المسرحي.
2. فاعلية القناع الايهامي في ايجاد افكار مبتكرة تتشكل بصريا من قبل المخرج (خيال الظل، الدمى المرتداة ،قناع يحمل باليد) كما في مسرحية (كلكامش الذي رأى) لحسين علي هارف
3. تفاوت دور الاسس والعناصر التصميمية (الخط ،لون، ملمس ،قيمة ضوئية) المتشكلة بصريا والتي تعمل على تحفيز عين الطفل المتلقي والناجمة عن الهدف النهائي.
4. أعتمد المخرجون والمصممون في تنفيذ الاقنعة الايهامية على استعمال الرموز والدلالات (التربوية والاخلاقية والتعليمية) المتشكله بصريا لتصل الاهداف الى الطفل.

Conclusions

1. The multiplicity of the mask theme was to achieve aesthetic exchange through consistency and harmony of structural relationships, which created the pleasure of watching the theatrical performance.
2. The effectiveness of the illusionary mask in creating innovative ideas that are formed visually by the director (shadow illusions, wearing puppets, a hand-held mask), as in the play (Gilgamesh Who Saw) by Hussein Ali Harif
3. The varying role of foundations and design elements (font, color, texture, light value) that are visually shaped and work to stimulate the eye of the recipient child and result from the final goal.
4. In implementing illusion masks, directors and designers relied on the use of symbols and connotations (educational, moral, and educational) formed visually to reach the goals to the child.

References:

1. Abd, A.-W. S. (1987). *A place is studey in the evolution of the stage* . Beirut : The Modren Arab office.
2. Abdel, A. F. (1974). *Takween in fin Art.* Cairo: Dar. Al- Nahda Al- arabiya.
3. Ali, T. (2010). *principles of Architectural Design publishing and Distribution.* Beirut /Lebanon: Dar Qabes for printing.
4. Behnam, shaawi Rawa. (1999). *custume design for expressive plays (applied study).* (p. t. editor, Ed.) Iraq /Baghdad: college of fine art.
5. Hartrnol, p. (1979). *The coneise oxford campanion of the theatre.* London: oxford university press.
6. Ibrahim, H. (1994). *Dictionary of Dramatic and Dramatic term.* Cairo: Dar.Al- shaab.
7. Iglentiri. (1992). *An Introduction to Literary Theory :the second Hundred Book Series.* (A. J. Ibrahim, Trans.) Baghdad: The House of General cultural Affairs.
8. Julian, H. (2000). *Theory of theatrical show.* un known place: (Hala) forpublishing and disribution.
9. Kifaya, S. A. (1993). *Fashion design on the mannequin.* Cairo: Dar Al-Fikr Al- Arabi.
10. Mamduh, K. (1968). *the special methods of teaching art education for grades :the second ,third and forth of the teachers role.* Dumuscus: Directorate of school books.
11. Nemat, A. I. (1975). *Arts of the middle East and the Ancient World.* Dar Al Maarif.
12. Sadoon, H. T. (2006). Cod and Coding in Theatrical performance. *Naboo Research Journal*(1).
13. Sahab, A. A. (2002). *Aesthetic values in the design of texture and children fashion and their dialectical relationship.* Baghdad: university of baghdadLcollage of fin ART.
14. Thabet, A.-B. M. (2001). *formal transfomation in the designs of islamic interior spaces.* (p. t. editor, Ed.) IraqK Baghdad: Baghdad university.
15. jiad asmaeil, sahib. (2023). Scenography and the effectiveness of meaning in the theatrical space. Al-Academy, (107), 235–256. https://doi.org/10.35560/jcofarts107/235-256
16. Mahmoud Attia, A. ., & Laith Ahmad, asil. (2022). Characteristics of costume design in children's theater performances. Al-Academy, (106), 59–70. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/59-70
17. saad latef, A., & Ajil Al-Assadi , muthad. (2022). Directing treatments to employ the place in the theatrical performance. Al-Academy, (106), 231–252. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/231-252
18. Fadel Ismail, M. ., & Imran Mousa alomran, K. (2022). The functional diversity of the directorial vision in the political theater cinema as a model. Al-Academy, (106), 271–286. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/271-286

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1263

Metaphysical pictorial discourse in graphic design

Bushra Mahmood Mustafa [a1]

[a] *Ministry of Education*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 16 August 2023
Received in revised form 9 September 2023
Accepted 13 September 2023
Published 15 June 2024

Keywords:
Discourse
Picture
Metaphysical
Design
graphic

ABSTRACT

The concept of discourse falls through the philosophy of communication and reception according to an intellectual diversity that extends from the audible to the written and the visual, and enhances the process of interaction with the reactions and reflections it achieves, and that the imaginary discourse increases the possibility of communicating messages in its various propositions and influences the perception of the recipient and stimulates the desire to deal with various topics and that this discourse may be associated with different concepts such as (metaphysics) beyond nature and reveals many cases and vague phenomena, whose topics the graphic design deals with as a philosophy A creative way to simplify those themes that are represented on the one hand by some myths and on the other hand the unlimited human imagination.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: bushra.mahmood888@gmail.com

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1263
Bushra Mahmood Mustafa: Metaphysical pictorial discourse in graphic design
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الخطاب الصوري الميتافيزيقي في التصميم الكرافيكي

م.د. بشرى محمود مصطفى[1]

ملخص البحث:

يندرج مفهوم الخطاب عبر فلسفة التواصل والتلقي على وفق تنوع فكري يمتد من المسموع إلى المكتوب والمرئي ويعزز عملية التفاعل بما يحققه من ردود أفعال وأنعكاسات، وأن الخطاب الصوري يزيد من امكانية توصيل الرسائل بمختلف طروحاتها والتأثير في إدراك المتلقي وتحفيز الرغبة في التعاطي مع شتى الموضوعات، وأن ذلك الخطاب قد يرتبط بمفاهيم مختلفة كـ(الميتافيزيقيا) ما وراء الطبيعة، ويكشف عن الكثير من الحالات والظواهر المبهمة، التي يقوم التصميم الكرافيكي بتعاطي موضوعاتها كفلسفة ابداعية لتبسيط تلك الموضوعات التي تمثلها من جانب بعض الأساطير ومن جانب آخر خيال الإنسان غير المحدود.

الكلمات المفتاحية: الخطاب، الصورة، ميتافيزيقي، تصميم، كرافيكي.

الفصل الأول

1-مشكلة البحث:

أن النسق المعرفي الشامل يعززه طروحات الفلسفة بما يوليه الفكر من قيم ثقافية تمتد جذورها عبر التأريخ كروافد يستقي منها الانسان بمختلف توجهاته، فيكون على تشاكل صوري يقدم كخطاب يحاكي العقل الفردي والجمعي ويحرك المجتمع بإتجاهات متنوعة تكشف في محتواها صيغ عقائدية وعرفية ووضعية تساهم بشكل فاعل في تنمية الموارد البشرية، فيكون الخطاب الصوري الميتافيزيقي حلقة مهمة في كشف بعض المعتقدات من الظواهر والحالات المبهمة التي ليس لها مبررات في بعض الاحيان، فيأتي التصميم الكرافيكي ليقدم عبر الخيال والحدس صوراً ذات تقنية عالية في التوظيف والأداء تمنح تلك الظواهر امام الفكر الإنساني بعض الحلول وتساهم في كسر القيود المعقدة لبعض الأساطير التي لا تخضع للفكر المادي، فيمتزج الخيال بتنوعه بالواقعية ليولد أنماط واساليب تمنح الأفكار التصميمية جوانب تشويقية وتعزيزية يكون الخطاب فيها الحلقة الفاعلة في ربط علاقاتها، ومن خلال إطلاع الباحثة على بعض من الأشكال الصورية في التصميم الكرافيكي رصدت بعض الجوانب الأساسية التي تحدد الظاهر الميتافيزيقي للصورة الموظفة بعض منها معقد الصياغة والتشاكل وبعضها يخضع للتكثيف، من هنا وجدت الباحثة مسوغاً لمشكلة البحث التي تكمن في التسأول الآتي:

ماهي انساق الخطاب الصوري الميتافيزيقي في التصميم الكرافيكي؟

2-أهمية البحث: تكمن الأهمية في الآتي:

أ-الجانب النظري: يساهم البحث في تقديم مرجعيات الخطاب الصوري الميتافيزيقي كمنطلق فكري وفلسفي يؤسس من خلاله بعض المؤشرات التي تقدم للمصمم المحلي المعرفة العلمية والأكاديمية.

[1] وزارة التربية.

ب-الجانب العملي: يسعى البحث إلى تحديد الكيفيات التي يتوجب على المصمم التعامل معها عند التعاطي مع الخطاب الصوري الميتافيزيقي الذي يعتمد على بعض المعالجات الفنية والإبداعية في موضوع الخيال الإبداعي.

3-هدف البحث: يهدف البحث إلى:

- الكشف عن منابع الخطاب الصوري الميتافيزيقي في التصميم الكرافيكي.

4-حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بما يلي:

أ-الحد الموضوعي: دراسة الخطاب الصوري الميتافيزيقي في التصميم الكرافيكي.

ب-الحد المكاني: أغلفة الكتب التي تتناول موضوع الميتافيزيقيا لـ(مكتبة نور الالكترونية)

ج-الحد الزماني: العام 2023.

5-تحديد المصطلحات:

أ-الخطاب الصوري:

1-**الخطاب:**

الخطاب: لغة: خطب: الخطب: سبب الامر، تقول ماخطبك؟ وخطبت على المنبر خطبة بالضم، وخاطبه بالكلام مخاطبةً وخطاباً.(Fouad Ahmedl.2017,p 166)

اصطلاحاً: يعرف الخطاب بأنه (شبكة معقدة من العلاقات الإجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام بوصفه خطاباً يهدف الى الهيمنة والمخاطبة في الوقت نفسه) (Mustafa Mumtaz:2021،p117).وينظر ايضا (foucult, michel,1977,p27)

كذلك هو (توجيه الكلام نحو الغير للإفهام .. وقد يعبر عنه بما يقع به التخاطب) (nsyif jasim,2007,p56)

-هو تعبيرعن الفكر، وتطوير له بسلسلة كلمات أو عبارات متسلسلة (Lalande, 2001, p. 325)

-ومصدره خطب.

-رسالة: أرسل ’لى صيقه خطاباً مسجلاً-مستعجلاً (توصية، ترحيب، احتجاج) خطاباً مفتوحاً

2-**الصوري:** ومرجعه صورة أو شاكله.

الصورة Picture: هي مجموعة من الأفكار تشكلت في عقل راسم الصورة ، وهو المعروف بالعقل الايقوني المتعلق بالتفكير بالصورة والمشاهد من خلال الارتباط النظري بالصورة التي هي عطاء العقل الأيقوني. (Mansour, 2003, p. 77).

-والصورة : إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء، وهي معطى حسي للعضو البصري وإدراك مباشر للعالم الخارجي في مظهره المضي. (Zureik, 2004, p. 27).

التعريف الإجرائي: الخطاب الصوري : هو نداء تشكله الصورة لبعث معاني ودلالات عميقة تكون بلاغتها أعلى مستوى من الادراك والتلقي والتوصيل.

3-الميتافيزيقي:

-هي نتاج النظرة الفاحصة للعقل البشري في هذا الوجود، تحاول معرفته وتحل الغازه (Rahman, 1993, p. 2).

-هي البحث والاستقصاء في سؤال الوجود بحد ذاته (Heidegger, 2015, p. 38).

الفصل الثاني

اولاً: الخطاب الصوري بين الإتصال والتواصل:

أن حدود التواصل المعرفي يمتد إلى مسارات التاريخ التي بدأت في إيصال الآراء التي مثلتها بعض من الموروثات في الحضارتين البابلية والفرعونية كمنبع للحضارة المدنية، وما ابرزته من قوانين دونت كل ما كان يحيط بحياة الانسان وفعله ونشاطه اليومي، فبرزت اللغة كخطاب شرطي تخلله تعبير صوري تمثل بالرموز الكتابية منها اشكال معقدة كالكتابة المسمارية وأخرى متوسطة التعقيد كالاشكال الهيروغلفية، وهكذا استمرت المجتمعات هنا وهناك في إيجاد لغة تواصل منها صوتي وأخر كتابي وأخر صوري، وتطور الخطاب ليشمل مختصرات شكلية ودمج صوري للكتابة والصورة والخروج بنظام للعلامات والرموز التي مثلت حلقات للتواصل في الحقل المعرفي للتصميم الكرافيكي. "إن دراسة الرموز داخل المجتمع كما يراها (سوسير) لعلم الدلالات اللغوية كانت قد انتشرت كمنهجية علمية معطية أصولاً ، أو على الأقل مؤيدة لما يدعى التركيبة الروسية والذي يحاول نقل اشكال العلاقة اللغوية إلى كل الحقول العلمية". (Ventura, 2021, p. 5)

جاءت تعريفات الخطاب بشكله العام في القواميس العربية والغربية وبخاصة الفرنسية على أنه خطبة تلقى شفاها، أو حوار بين اثنين أو أكثر، أو محادثة في الصفوف التعليمية أو إنشاء تعبيري يتضمن سمات فكرية، أو صوغ بلاغي، أو كتابة أدبية سواء أكانت مقامة أم قصة أم حكاية. أما المعاجم المختصة فقد قابلته بجملة من المفاهيم: اللسان والجملة والكلام والملفوظ والتلفظ والنص، فحاولت أن تبرز أوجه الاختلاف بينه وبينها، فصار الخطاب الموضوع الأساس للسانيات التلفظية والخطابية والنصية في مجال علوم اللغة، ولكنه صار -أيضا- موضوعا لعلوم بينية منها نظرية التواصل والحجاج والتداوليات وفلسفة اللغة والمنطق وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم السياسة والإعلام والإتصال والفن. (Alawi, 2019, p. 31) ، وهذا الأمر يتطلب آليات لتنظيم الخطاب تنظيما برهانيا وحجاجيا وعلى نحو ما أشار إليه(أرسطو) في المثلث الحجاجي الإيتوس (الخطيب) واللوغوس (الخطبة) والميتوس (المستمع)(al-Din, 1999, p. 368) .

أن انتقال المشكلة في الخطاب الصوري نحو دراسة النص أو أي شيء نفسه انتقال المشكلة نحو الخطاب وهكذا يصبح الخطاب نواة التحقيقات النظرية بمعنى آخر **(يتحدد جزء كبير من انتاج المعنى في التصميم من خلال إجراءات ذاتية، فالخطاب نفسه قادر على انتاج قوانينه الخاصة المستقلة عن القوانين التي تنظمه)** (al-Din, 1999, p. 10)وهكذا تنتج رموزاً كرافيكية صورية تتعاطى الخطاب على وفق حلقة من التواصل، فهو حقل من حقول التواصل وهو غالباً ما يشخص بنقاط الاختلاف بينه وبين مصطلحات أخرى مثل النص والجملة والايدولوجيا بحيث كل واحد من هذه المصطلحات يرسم حدودا لتعريف معنى الخطاب (al-Yawer, 2021, p. 117).

وأن منابع كلمة الخطاب، والمخاطبة ، والتخاطب، " مراجعة في الكلام " تكون بين أثنين على الأقل، يقال " خاطب " فلان فلانا بالكلام، وفي الخطاب يتحقق أمران أمر "التواصل " من جهة وامر " التداول في مايقع من الأمور ذات الشأن " من جهة أخرى (Hmuo Al-Naqawi, 2016, p. 277) فمن جهة التواصل والتقارب بين المتخاطبيين بفضل الخطاب يقال " اخطبك " الشيء بمعنى دنا منك، ومن جهة تحقيق " التداول في الامور ذات الشأن " يقال في ما يقع فيه التخاطب والمراجعة انه خطب، والخطب هو الامر العظيم الذي من شأنه ان يكون مرجع تداول وموضع تخاطب غالبا، فالخطاب يمكن أن يكون بحسب الآتي:

1_ هو الكلام الذي يفهم المستمع منه شيئا ، فأنه يدخل فيه الكلام الذي لم يقصد المتكلم به إفهام المستمع.

2- أنه اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه.

3- أن لحن الخطاب هو مايدرك من الخطاب معنى وفحوى عن طريق ((الفطنة)) المنتبهة لما فيها. (Leibniz, 2006, p. 10)

فاللغة الحوارية والكتابية والبصرية ليست فقط واسطة تعبيرية يتواصل من خلالها الافراد بل هي أداة صياغة الفكر وتأصيل كيان الذات في صياغاتها الميتافيزيقية تترجم معاني الشعور والادراك كخطاب تتجلى فيه الصورة المصممة على وفق نهج ما ورائي يرتبط بالخيال. (Leibniz, 2006, p. 11)

اما الخطاب في المنظور الفلسفي هو الكلام الخارجي مع الآخر، الذي يقصد به الإفهام الحديث، مثل حديث المنهج لـ(ديكارت)، والخطاب مكون من أحكام وقواعد يسلسلها الخطيب بعبارات وصور، غايتها الإعلام بشيء. وينفصل الخطاب عن البلاغة والبيان، ويدل على الفكر المتكون عبر مسيرات اللغه وتحولاتها حسب الاقتضاء العقلي، إذ يعارض الفكر (المعرفة الخطابية) مع الحدس (الرؤية الذهنية)، فالفكر يدرك موضوعة مداورة ، والحدس يدركة مباشرة عن طريق الاوسائط، إذ ترفض الفلسفة العقلية صدقية الحدس وصحته، إذ لا معرفة إلا بالوساطة، وهذ الامر ينعكس في حقل الخطاب الصوري كذلك كونه يتجه بالنظر إلى الفكر والحدس لقراءة الموضوع وتوافقه مع المتلقي. أن المشكلة في الخطاب العام للتصميم تكمن في حقيقة الوظيفة التي سيؤديها وفي حقيقة الإرسالية... يرتبط وجود الخطاب بغايته التواصلية (Mahmoud, 2016, p. 221).

إن وظيفة الخطاب ، في تفكيك (دريدا) ، هي تمويه موضوع الرغبة اللاواعية واستبعادها والخطاب هو كلام يضفي الطابع الذاتي على الانسان (Khalil, 1995, p. 71)، وأن الوسيط هو حلقة الخطابة أي الموضوع المخاطب به صورة كتابة نص وأي شكل تمثله "الخطابة بوصفها قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأشياء المفردة ، ويعني بالقوة الصناعة التي تفعل في المتقابلين وليس يتبع غايتها فعلها بالضرورة كما يتبع فعل النجار مثلا وجود الكرسي ضرورة بل عملها هو أن تعرف جميع المقنعات في الشئ ، اي ان تتكلف في بذل مجهودا في استقصاء فعل الإقناع الممكن" (Adra, 1996, p. 60). ويرجع ذلك لتنوع الخطاب في مجالات العلوم والمعارف إلا أنها تشترك جميعاً في تداخل مفهوم الخطاب، فالخطاب الاتصالي عبارة عن نظام من الرموز والصور والاشكال لها معنى وتهدف إلى إيصال فكرة معينة إلى المتلقي أو التأثير في ميوله ودفعه إلى التفكير والتركيز في اتجاه معين (Shallal, 2017, p. 170) حيث يأتي تنوع الخطاب من خلال

دخول مفهوم الخطاب على العناصر فيتحول الإصطلاح إلى مفهوم فني وجمالي، كما هو الحال في الخطاب الصوري للعناصر التصميمية فيولد مصطلحا تخصصيا مثل:

1_ الخطاب الشكلي (الشكل والخطاب) فأن لكل منهما صفة جمالية ظاهرة وباطنة .

2- الخطاب اللوني: ويرتبط ذلك بجماليات الصفات اللونية بقيمها الضوئية ومعالجاتها التقنية.

3- الخطاب الحجمي: وهو خطاب يمتد عمقة الى الابعاد والقياسات وتحقيق الكتلة في الفضاء وما يحيط بها.

4- الخطاب الاسلوبي: وهي تلك التوجهات ذات العلاقة مع المدارس الفنية والعمارية والانشائية والتصميمية الخارجية والداخلية على وفق نظام متجدد. (Salami, 2015, p. 78)

وجميعها تمثل الخطاب الصوري الذي يحمل في طياته معانٍ كثيرة ودلالات يتم توظيفها لتحقيق البعد التعبيري لما يحمله مفهوم الفكرة وتحقيق البعد التواصلي بإعتباره خطاب للفكروالعقل.

وتلك الانواع يرقى بها إلى مصاف الخطابات التي أخذت مكانتها في الدرس والتحليل، كما يستدعي التعبير والإبلاغ، كل ذلك يحدث أثناء العملية التي يصنعها مع المتلقي عند مختلف العلاقات الحاملة للمعنى، بل يتجاوز ذلك إلى معنى قصد الإثارة والمشاهدة، وهذا يندرج ضمن استراتيجيات التدليل والتأويل التي يحدثها ذهن المتلقي لنص الخطاب الصوري، أي إن الصورة - التي هي أساس هذا الخطاب - تعيد تكوين نفسها في دواخلنا كما تفعل الخطابات وأحيانا تتجاوز ذلك لترسم فينا بلاغتها وحتى سلطتها على الرغم من طابعها الإعلامي (الإخباري)(Salami, 2015, p. 180) ، ولذلك فإن الخطاب من حيث هو رجع للقول "واستعمال مخصوص للسان يحدث بين متخاطبين- يقتضي وجود التواصل والرغبة في التأثير والإقناع، ومن هنا يمكن التأكيد على أن الخطاب حقل للبحث لا تتفرد به اللسانيات وحدها التي حصرت أهتمامها في العلامة والتواصل، وإنما تتنازعه حقول معرفية عديدة ومنها اللسانيات الإجتماعية والبلاغة الجديدة والسيميائيات والتفاعلية" (Manquino, 2005, p. 35) .

كما نجد أن الخطاب الصوري في التصميم قد شيد لنفسه خصوصية عن باقي الخطابات، إذ يدرك عبر ما يوفره الفعل التركيبي الذي تقوم به اللغة البصرية (المرئية) الإتصالية بإعتبارها عناصر داخل ميكانيزمات المعنى، فالمسألة ليست مجرد تمثيل بسيط لأحداث وقضايا عادية، بل يمكن قياسها بمدى الآثار التي تتركها الذات المنتجة في إدراك الذات المتلقية، كما أنه خطاب ذو مستويات تصويرية تتجاوز حدود اللفظي، ليعانق بذلك كل مستويات وأشكال التعبير الأخرى في إعادة لإنتاج الأشياء الخارجية في مختلف علاقاتها مع الإنسان، إذ يتوسط الخطاب الصوري في التصميم الكرافيكي بعلامات أيقونية وعلامات تشكيلية وعلامات لغوية ونصية وكتابية لتحقيق فعل التواصل والإتصال إذ لا ينظر إليها في حرفيتها، بل من خلال نسقها الذي يؤطرها، مما يستوجب معرفة مسبقة على المستوى الذهني واعتبار ما تحيل عليه في الواقع الذي يعد منطلقا للتمثيل والتدليل ومرجعا للتأويل. إن ما يستهوينا بالدرجة الأولى من خلال ما نشاهده من خطابات صورية تلك المضامين التي تحمل دلالات ومعاني تتداخل مع الرؤى التي نطمح لها (Salami, 2015, p. 181).

وهكذا نجد أن الخطاب الصوري يرتكز في منطلقاته وتجلياته إلى بناء حلقات معرفية وذهنية مرئية وإدراكية في حقل الإتصال الغرض منها التواصل الممتد إلى الداخل الإنساني والذي يحيل تلك المفردات الصورية وما تعانقها من مدلولات ومعاني في مضامين تجسد الانعكاس العملي لتجربة الإنسانية الإجتماعية في فلسفة التصميم الكرافيكي.

ثانياً: توظيف الخطاب الصوري وتنوعه في التصميم الكر افيكي:

إن التصميم الكرافيكي منهج للتعبير عن أفكار معينة بإستعمال الوسائل البصرية، فهذه العملية أشبه بترجمة الأحاسيس الداخلية لدى الأفراد عن طريق إستعمال الأشكال المجردة منها والواقعية المستقاة من الطبيعة ، ودور المصمم الوعي أتجاه الفكرة التي يريد ايصالها للمجتمع عن طريق طروحات معينة يراها الجميع ومن تلك الطروحات فنون ابداع (الشعار، البوستر، أغلفة الكتب والمطويات وحتى لوحات الإعلانات الكبيرة فى الشوارع..الى أخر ما توصلت إليه التقنية والتكنولوجيا) والتى انتشرت في عالمنا الحديث وأصبحت ضروة للتواصل بين الفرد ومتطلبات الحياة تتعامل مع العين مباشرة ، و من ثم يتكون الأحساس بجمال الأشكال الموجودة داخل التصميم لدى المتلقي ويتفاعل معها ويحاول فهم مغزاها ومن ثم ادراك الرسالة التى يحاول مضمون التصميم تقديمها وايصالها له، وهو ما يعنى فعل الإتصال البصري المرئي مع تلك التصميمات على أعتبار أن التصميم يمثل لغة اتصال بصرية تلعب دوراً هاما في المجتمع بوصفها:-

1-لغة اشارة تساعد على تواصل الافراد فيما بينهم ومع المجتمع وذلك من خلال مفردات التصميم بوصفها إشارات ذات دلالة لغوية يمكن للفرد المستهدف تعلمها والتعامل مع الأخرين عن طريقها.

2-علامات إرشادية تساعد على الإرشاد كعلامات التوجيه والتى تعتبر لغة إتصال فعالة على مستوى الادراك وهى لغة بصرية عالمية موحدة.

3-رموز تعبيرية تستخدم لقراءة الدلالات والمعاني بعدها لغة إتصال بصري مقروءة من خلال التصميم وتنوعه.

4- رموز تشكيلية تستخدم فى التواصل الإجتماعي بمواقع التواصل الإجتماعي مما يجعلها لغة أتصال بصرية تعبيرية عبر عناصر التصميم. (Leibniz, 2006, p. 236)

وأن دور التصميم الكرافيكي لا يقتصر على المعالجة الشكلية للمفردات فحسب، بل نشره وتفعيل هدفه الثقافي والمعرفي كخطاب بصري يساعد المتلقي على فهم أشمل للرسالة الاتصالية والكشف عن رموزها ودلالاتها بما يؤثر في الذوق العام للمجتمع ويرتقي به ويجعله يتقبل صياغات الإعمال التي تتناسب مع القيم الاجتماعية والفنية لهذا المجتمع، وتأهيله لقبول الأبتكارات والإبداعات الجديدة التي يطرحها المبدعون في مجال التصميم الكرافيكي في نقل الخطاب صوريا وفكرياً وثقافياً وفقاً لمنظور علمي يتنقل بالمتذوق والأفراد من حالة الإرضاء الجمالي المظهري إلى حالة أعمق من الوعي بثقافة الصورة ودلالتها ، وفي (ضوء التغيرات التي عملت على تشكيل الوعي بأهمية الدور الذي تؤديه عملية الإتصال البصري كخطاب في عالمنا الحديث، أصبح العصر الحديث هو عصر الصورة والشكل والرمز إذ أصبحت تلك العناصر وسيلة تواصل عبر الثقافات لسهولة التعرف على علاماتها ورموزها بمعزل عن اختلافات اللغة والثقافة من ناحية ومن ناحية أخرى ذات كفاءة استثنائية في الإستخدامات التكنولوجية التي استدعت الأعتماد على الوسائل البصرية

الثابتة والمتحركة كما في برمجيات الحواسيب، والإنترنيت، والهواتف الجوالة التي تحمل شاشاتها علامات ورموز تنظم منهج التعامل مع إمكانات الجهاز، وكذلك في الكتب، والصحف، والمجلات والإعلانات ، وفي شاشة التليفزيون، في النشرات المصاحبة للأدوات والإجهزة ومختلف المنتجات، وأصبحت اللغة البصرية الترميزية لغة محورية في الوصف والشرح والتوصيل وتشكيل الوعي لدي الأفراد، وأصبحت ثقافة الصورة أكثر هيمنة عبر وسائط الإتصال الحديث(Inad, 2017, p. 8)

إن لغة التخاطب في التصميم قادرة على التجاوب بنجاح مع مختلف المتطلبات التفاعل الانساني، وانها قادرة على توفير وسائل اتصال متعددة وتركيبات متعددة من خلال عناصر الفضاء والشكل، والحجم، وعلاقات الكتل، واللون ، وملمس البصري، والتلاعب بالضوء والظل وحتى للمزايا المختلفة التي تحيلنا إلى منطقة معينة اعلامياً أو تفسيرياً أو ارشادياً كوسائل الخطاب الصوري، ولذلك فأن للخطاب بعدان أحدهما نفسي والثاني اجتماعي، كلاهما يحمل جمالية في التناغم الصوري كحوار مع النفس والعقل وينطلق من روح الجماعة.

إن ما يستهوي المتلقي بالدرجة الأولى هي تلك الصور التي تحمل صفة عليا من المارائية، لأنها وسائط تمنح التصميم الكرافيكي هوية خاصة على وفق كل المعطيات الموصوفة ، ويكون البحث فيها عما يتطابق مع ما تمدنا به الثقافة من معارف، إذ يصبح هم المتلقى التعرف على كل المعطيات الموجودة داخل الحقل الفضائي المرئي للتصميم وتسميتها وتصنيفها ضمن حلقات الفكر الخيالي الممكن وغير الممكن ، بمعنى آخر هو التعرف على كل موجود خارج الذات، وتصنيفه ضمن ما يتم إبصاره وإدراكه وبالنتيجة تذوق (Attia, 2002, p. 8)، مع الأخذ بنظر الإعتبار الأسهام الفاعل في الثقافة الجماعية وترسيخها وربطها بالإنسان عبر ما يقرأ داخل الصور الميتافيزيقية ليس أشكالا وإيماءات فحسب ، بل قيما دلالية تستوجب التعامل معها على وفق ما يتحقق من إنتاج للمعنى وتداوله سيميائيا بوصفه خطاب صوري يأتي بمراتب متدرجة بحسب الأهمية الوظيفية والجمالية والأدائية ، أن تمثل الخطاب الجمالي من خلال نتاجات المصممين يحدث من جراء تقديم مماثل مادي للصورة المتخيلة (Abd, 2019, p. 207).

كما تتضمن جماليات الخطابات الصورية دراسة الأشكال والنسب والإيقاع والمقايس ودرجة التعقيد واللون والاضاءة وتأثير الظلال في الفضاء، فجميعها تُعد لغة التخاطب بين المصمم والمتلقي ويتم ذلك عن طريق دراسة الجماليات الشكلية والتي تبدأ بالعناصر الأساسية للتصميم وهي (الخط والشكل والحجم والملمس والاتجاه واللون)، فأي عنصر لا يعني شيئا بمفرده ما لم يرتبط بعلاقات مع عناصر أخرى، وأن الخطاب الجمالي لا وجود له خارج مبدأ العلاقات فوجود حدثين في الأقل يكون ضرورياً لإحداث القليل من التعقيد اللازم للإدراك الجمالي الميتافيزيقي تشكل وتدعم البنية السردية للصورة في العمل الفني اصبح في ظل التقنية الحديثة ذا قيمة جمالية في بنية صياغة المضامين فالافكار المطروحة في المنجز الكرافيكي بما يعزز البعد العاطفي والتعبيري للصورة (Karume, 2019, p. 35) ، وعندما يقوم المصمم بربط مجموعة العناصر بعلاقات معينه يكون بذلك تكوينا معبراً عن الخطاب الصوري الجمالي، وقد ظهرت الكثير من المبادئ التكوينية وتطورت عبر الزمن ومنها اعتبارات التكوين المرئي وهي من بين المجالات الإعتبارية في التصميم وبين كل جزء والتصميم العام لتحقيق الوحدة المتعلقة فيه بعناصر التصميم من ملمس ولون

وشكل وقيمة ضوئية واتجاه عبر ظواهر الهيمنة والتوافق والتعارض والتوازن والتي تؤدي إلى جلب الإهتمام والحيوية المتدفقة بالخيال والحدس (Al-Bayati, 2012, pp. 52-53). اللذان يعملنان بمستوى واحد في تقديم الموضوع الميتافيزيقي تصميمياً.

لقد ترسخت فكرة الجمال بقوة في الفنون التي تتخذ الأسطورة منهجاً للمارورائيات عبر العديد من المناهج والنظريات والآراء على مدى زمن طويل، وكان لكل من تلك الرؤى وشائج قوية بحركة الحياة والمجتمع في كل زمان ومكان، وتحولت قضية الجمال من كونها مفهوماً من المفاهيم العامة الى نظرية لها أسسها وقواعدها الذوقية والفكرية، وصار للمذاهب الفكرية الحديثة نظرياتها الجمالية بعد أَن بحثوا عن أسس الجمال في الأعمال التصميمية المختلفة (Abdullah, 2001, p. 45).و أن أهداف ومحتويات الشعور تحدث داخل الكائن الحي كجزء من أستجابته جمالية لإثارة معينة عن طريق أهداف أخرى مادية ومن هنا نعلم أن تلك المحتويات المتضمنة في خطاب صوري ذات وظيفة إدراكية ترتقي للجمال وتشاكلاته وتنتج خصائص ذات قيمة يستشعرها الانسان(Attia, 2002, p. 166)

كما أن الخطاب الصوري المباشر وغير المباشر الذي يوظفه المصمم في موضوعاته الكرافيكية التي تتخذ الميتافيزيقيا مساراً لتحقيق المتغير الشكلي وتدعم المألوف واللامألوف والغرائبي وغيرها من الأساليب الحديثة في التعبير الفكري إذ " اننا ندرك كثيراً فينا وخارجناً عنا لا نفهمها واننا نفهمها حين تكون لنا عنها أفكار متميزة مصحوبة بالقدرة على التفكير واستخراج الحقائق الضرورية"(Leibniz, 2006, p. 207)

الفصل الثالث

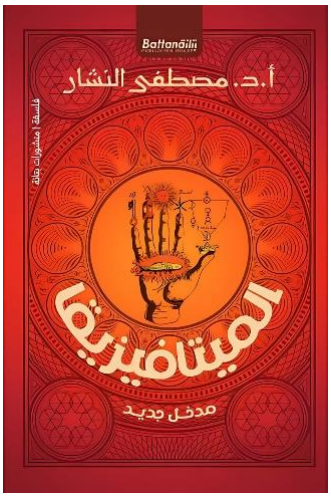
1-منهج البحث: اتبع المنهج الوصفي لغرض التحليل.

2-مجتمع البحث: تم اعتماد أغلفة الكتب التي تم نشرها ضمن موقع (مكتبة نور للكتب الالكترونية للمطبوعات العربية) التي تتميز بسهولة تنزيل الكتب فيها ويستفاد منها الباحثون والقراء وفقاً للمصادر مفتوحة المصدر، والتي تتناول موضوعات (الميتافيزيقا) والتي نشرت حتى تاريخ اعداد هذا البحث بتاريخ 20/ 7/ 2023 ، وقد تضمن (9) أغلفة كتب.

3-عينة البحث: انتقاء عينة تمثل مجتمع البحث بواقع (3) عينات عشوائية وبنسبة 33،3%.

4-أداة البحث: الاستناد إلى ما جاء به الإطار النظري من قاعدة علمية تأسيسية تمثل محاور التحليل للعينات المختارة.

وصف وتحليل العينات:



أ-النموذج الاول:

الوصف العام:

عنوان الغلاف: الميتافيزيقيا مدخل جديد

اسم المؤلف:أ.د. مصطفى النشار

دار النشر: مؤسسة بتانة الثقافية

سنة النشر: 2022

الوصف التحليلي:

اولاً: الخطاب الصوري بين الإتصال والتواصل:

يتصف هذا الانموذج بأنه يحمل خطاباً صورياً مرمزا في تناول ايقونات طالما اتخذت كطلاسم لدفع البلاءات وتكون حصناً أمام الأمور الغيبية التي تمثلها ميتافيزيقا المجهول، فقد وظفت المساحة الكلية للغلاف باللون الأحمر الذي يوحي إلى القدم والاسطورة مع وجود تشكيلات من الرسوم الزخرفية المتكررة على هيئة دوائر، يتم استخدامها في أغلب الأحيان من قبل الكتب التي تمثل حلقة وصل بين العالمين العلوي والسفلي والحياة، وهذا ما يعطي انطباعاً اولي بأنها تشكيلات صورية الغاية منها التواصل مع دفع الشرور.

كذلك مثلت الدائرة التي تتوسط التصميم بأنها تضم مجموعة الرموز الشكلية في تشاكلات ذات دلالة ومعنى تتسم بأنها من المسلمات المتعارف عليها في نطاق العرف الاجتماعي لكف اليد وما يتوسطه بشكل لسمكة لها أربعة ارجل وكانها مسخ في هالة من النار باللون الأحمر، مع الاخذ بنظر الاعتبار أن نقطة البدء في التواصل لتلك الرموز التي وردت في اعلى أصابع الكف والتي تمثل النجمة والصليب والهلال والشمس وكأنها تشير إلى مكونات الحياة الأربع (الهواء والتراب والنار والماء) بوصفها تحمل العناصر الأربع التي اتخذت من القدم في تفسير مظاهر الحياة وهي بصياغاتها تمثل الدلالة والمعنى للتشاكل الميتافيزيقي الماورائي ، كون الانسان يجهل الغيبيات ويخاف ويحذر منها، فضلاً عن ما تمثله تلك الخطابات الشكلية الصورية من ترابط المعنى والدلالة يكون الاتصال من خلالها بين النفس الإنسانية والعالم الخفي وهو شعور خيالي واقعي يساهم في طمئنة المتلقي بوجود جدار من الرموز تحميه.

ثانياً: توظيف الخطاب الصوري وتنوعه في التصميم الكر افيكي:

يستمد الخطاب الصوري معالمه من تلك الاشكال والتصورات التي تتطابق في محتواها مع ما يجول في عقل المتلقي التي يطرحها المصمم كحلقات ربط بين ما هو كائن وما يكون على قدر من التقارب مع رؤية المنهج المادي في التطابق الصوري، وما معروف عنه في الممارسة الفعلية اليومية للحياة، وهكذا يكون الخطاب الصوري الكرافيكي جامعاً لتلك المفردات الرمزية التي تعمق المقدار القيمي للأشكال الصورية مهما

كانت في دائرة التجريد التي تبنى في تعالقات شكلية توحي بالتدفق الحركي الماورائي الغيبي وكأنها تسيطر بشكل من الاشكال على حركة الكون والانسان، وهذا ما نجده في تلك الرموز مجتمعة بحركة الدوائر التي استلهمت من حركة الافلاك والكواكب وفاعليتها تجسدها الخطوط المقوسة التي ساهمت في التدفق الحركي كمثير بصري يحيط بالدائرة المركزية التي تحمل صورة الكف كرسوم مبسطة تنطلق منها التحكم الكوني والإرادة والإدارة في الحياة وما وراءها التي تمثل في بعض من رموزها الذكورة والانوثة عند اصبع الابهام ، مع الاخذ بنظر الاعتبار الدوائر الأربع التي تمثل الأركان بالتعبير عن محتوى العناصر الأربع والاتجاهات الأربع والاركان الأربع تحمل النجمة السداسية التي طالما اعتبرها الفيثاغورين منبع للحياة والتكوين ومصدر الرقم (6) وجذره في الأوقات والتوقيت.

لقد تحقق فعل العناصر التصميمية كخطاب صوري تشاكلي عبر تلك المفردات الرمزية وما تعنيه من دلالات تعبيرية تجسد الميتافيزيقيا الخيالية وتأثيرها على الواقع الإنساني ، بل تمتد عملية التواصل من خلال تلك الاشكال الهندسية وتكرارها كبنى حاضرة مجتمعة في علاقات التواصل الشكلي للخطاب الاتصالي في نسق من التنظيم القابل للفهم والاستيعاب.

ب-النموذج الثاني:

الوصف العام:

عنوان الغلاف: كيف يمكن قيام الميتافيزيقيا

اسم المؤلف: مهدي قوام صفري/ تعريب حيدر نجف

دار النشر: المركز الاسلامي للدراسات الاستراتيجية

سنة النشر: 2019

اولاً: الخطاب الصوري بين الإتصال والتواصل:

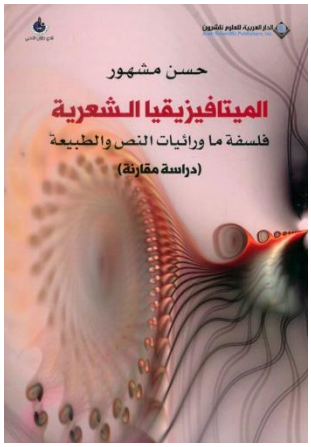
جاء تصميم الغلاف من خلال استلهام معطيات الميتافيزيقيا في تناول صورة خيالية ظلية وضعت في تصميم هندسي رتيب يحمل في طياته رأس بشري بأسلوب السلويت وبعض التكوينات الشكلية كرسوم رقمية على هيئة تكرار للخطوط المتدرجة بإيقاع يأخذ هيأة رأس الانسان ليقدم موضوع شبه معقد كمحاولة لتحقيق عملية الإتصال التي تقدم نظرية شكلية في الحركة والتشاكل فضلاً عما نجده حاضراً في معالجة العناصر اللونية والرقمية في الصورة بوصفها خطاب تتجلى فيه الترددات الكونية باعتباره (الانسان) المجرة الكبرى، وهذا مأخوذ من قول الامام علي (عليه السلام) "يابني آدم تزعم انك جرم صغير وقد انطوى فيك العالم الأكبر" ، لقد استفاد المصمم من تلك العبارة كجملة نصية وتحويلها إلى مقرب دلالي لنسق التواصل - وكون العبارة قد أشار لها داخل متن الكتاب- فنجد عملية التواصل قد تحققت بفعل تلك الخطوط التي تنطلق من نقطة مركزية وكأنها تعبر عن العقل الإنساني كمركز للتفكير المنطقي وربط العوالم.

ثانياً: توظيف الخطاب الصوري وتنوعه في التصميم الكرافيكي:

يستمد توظيف الخطاب البصري من تلك المفردات والعناصر التصميمية التي قد تكون حاضرة ومعروفة في بعض الأحيان، إلا أن المصمم استلهمها ووضعها في حقل (الميتافيزيقيا) عبر تكوينات تتشاكل فيها القيم اللونية والمساحية لإيصال تلك الفكرة التي تتوافق مع العنوان (كيف يمكن قيام ميتافيزيقيا) على اعتبار أنها حاضرة في عقل الانسان ومصدرها ذاته وهو منطلق فكري تتوارى خلفه انساق الخطاب الصوري، وما يستمد التلقي محركاته القيمية.

أن اتزان التصميم يرجع إلى توزيع المساحات وتقسيمها هندسياً مع بعض المعالجات اللونية للأسود والرمادي والبيجي لتخفيف وتسهيل عملية الايضاح المرئي أمم المتلقي ، ولكي يصل التصميم إلى هدفه في إيصال الرسالة تم التركيز على الصورة الرقمية للرسومات التي تعطي بعداً خيالياً للتأويل ، كترددات تتسع نحو الامتناهي مع وجود الأرقام كسلسلة رمزية تواصل وبنية تكميلية بتحويل الأشياء إلى رموز بنظرة اسطورية عميقة.

ج-النموذج الثالث:



الوصف العام:

عنوان الغلاف: الميتافيزيقيا الشعرية فلسفة ما ورائيات النص والطبيعة (دراسة مقارنة)

اسم المؤلف: حسن مشهور

دار النشر: الدار العربية للعلوم ناشرون

سنة النشر: 2017

اولاً: الخطاب الصوري بين الإتصال والتواصل:

أن المفهوم القائم على الإتصال والتواصل كخطاب تجسده معالم التشاكل الذي يستند إلى بعض الجبريات الرياضية والاحيائية ، فقد استلهمت الصورة إلى مطابقة بعض التكوينات للخلية الحياتية بنسق التواصل الشكلي كمفردة تم تكرارها على وفق تشكيل منظوري ترددي يشاهد في حال انه يتجه لنقطة التلاشي، ومرة أخرى يشاهد وكأنه يتدفق من نفطة الضوء في حيز محدد على هيئة شبكة معقدة ، وكأنها إشارة بالايحاء إلى تلك الخيوط التي تمثل الشعر والتي تجسدها أواصر الإتصال المركزي بالاتجاه نحو نقطة عمياء باللون الأسود يتوسطها التدفق الضوئي وما يحيط بها من تدرج ظلي وانحراف لوني .

ثانياً: توظيف الخطاب الصوري وتنوعه في التصميم الكرافيكي:

يرتكز الخطاب البصري في التصمي الكرافيكي في أغلب الأحيان على معالجة الصورة وتقديمها للمتلقي على وفق بعض المبادئ التي تمنح الفهم والاستيعاب ، إلا أن في هذا التصميم يوجد بعض التعقيد والالتباس في بنية الصورة مما يعطي اعجازاً للخروج بمفهوم محدد ووآضح ، أي أن الالتباس قد يكون حاضراً بين العنوان بكلمة (الشعرية) بالفتح أو بكسر العين مما ينتج معاني متعددة التي تحيلنا إلى درجات

متنوعة من التأويل ، فالحركة المتدفقة من الاشكال قد تعطي طابعاً أنها مكونات حياتية ، وفي تفسير آخر يمن وصفها بالتكوينات الصورية للفضاء كمجرات متوالدة ومستمرة ، وهذا ما يعطي الغرابة واللامألوفية.

الفصل الرابع

اولاً: نتائج البحث ومناقشتها:

1-تحقق فعل التواصل عبر ما جاءت به النماذج من الصورة الخيالية كخطاب مباشر للماورائيات (الميتافيزيقيا) ومحاولة المقاربة الشكلية في تناول الموضوعات.

2-تركز فعل الخطاب الصوري على دلالات الرموز ومعانيها المتعارف عليها في المجتمعات والتي تمثل الانسان محوراً لتلك الأفكار الماورائية للبعد الوظيفي والادائي.

3-ظهرت تشكيلات الخطاب الصوري عبر ما تحمله بنية كل صورة من تكرار وايقاع واستمرارية وتداخل بعض الحركات التي تساهم في استقطاب نظر المتلقي في النماذج جميعاً.

4-الاستناد إلى معالم الصورة وتطابقها مع عنوان الأغلفة يساهم في تحقيق هدف الكتاب كمضمون ثقافي لاظهار مفهوم الميتافيزيقيا باعتباره حلقة بين المادي واللامادي.

5-ظهر منطلقين اللامألوف والغرائبي في ابعاد الصور جمالياً ليصل إلى لغة الخطاب الصوري عبر قيم الألوان والاشكال الهندسية التي تستمد مكوناتها من التنظيم القائم على فلسفة الابعاد والمساحات كطلسمية في النموذج (1) وتشاكلياً في النموذج (2) وبايولوجياً في النموذج (3).

6-الاعتماد على التكون الكلي لحدود الغلاف ليمثل هوية بصرية للخطاب الصوري المرئي في النموذجين (1، 3) والغاء متعدد المساحات في النموذج (2).

7-تحقق البعد الجمالي للخطاب الصوري الكرافيكي من خلال معالجة النسب والإيقاع ودرجة التعقيد واللون والاضاءة وتأثير الظلال في الفضاء المساحي للغلاف في النماذج جميعاً.

8-حسن اختيار نوع الخط للعناوين وأماكن اشتغالاتها الذي يحقق بعدا تواصليا واتصاليا للخطاب الصوري كنسق من العلاقات الفكرية القائمة على لغة الخطاب وتنوعه.

ثانياً: الاستنتاجات:

1-يعتمد الخطاب الصوري على مبادئ الثقافة المجتمعية ومدى تحقق فاعلية الترميز وتشاكلاته في التوجهات الفكرية والمعرفية.

2- يستمد الخطاب الصوري خصائصه من الخيال الإبداعي في تحويل الصورة الواقعية إلى تكوين خيالي حدسي تتعالق فيه تصورات اسطورية وماورائية.

3- الفهم والتقبل سمتان مهمتان لتفاعل الخطاب الصوري في الأنساق البصرية الميتافيزيقيا وتجلياتها في كسر المخاوف من المجهول والغامض والغيبي.

4- البعد الجمالي للخطاب البصري يعكس حالة من القبول لدى المتلقي تستمد مقوماتها من خطوط واتجاهات التحليل والتأويل لمفردات البناء الشكلي في بنية الصورة الكرافيكية.

ثالثاً: التوصيات:

1- بناء قاعدة معرفية لثقافة التخصص عبر انشاء ورشات وحلقات نقاشية في مجال الميتافيزيقيا كرافيكياً ودورها الفعال في استقطاب المتلقي والتناغم مع خياله وتصوراته.

2- ادخال مادة التصميم للماورائيات في دروس ومواد التدريس لاقسام الفنون والتصميم على وجه الخصوص كونها موضوعات تحل في بعض الأحيان تصورات معقدة يمكن تبسيطها كرافيكيا.

3- اشراك المنصات التفاعلية في تأسيس هوية بصرية للميتافيزيقيا بانواعها محليا وعربيا وعالميا لبيان كل توجه والاطلاع على ثقافات الآخر.

Conclusions:

1. The formal discourse depends on the principles of societal culture and the extent to which the effectiveness of coding and its ramifications in intellectual and cognitive orientations is achieved.
2. The formal discourse derives its characteristics from the creative imagination in transforming the realistic image into an intuitive imaginative composition in which mythical and metaphysical perceptions are intertwined.
3. Understanding and acceptance are two important features of the interaction of formal discourse in metaphysical visual patterns and their manifestations in breaking fears of the unknown, the mysterious, and the unseen.
4. The aesthetic dimension of visual discourse reflects a state of acceptance among the recipient whose components are derived from the lines and directions of analysis and interpretation of the vocabulary of formal construction in the structure of the graphic image.

References:

1. Abd, H. A. (2019). *The aesthetic discourse of pop art artists and its representations in the productions of students of the Department of Art Education Issue 91*. Baghdad: Academic Journal, University of Baghdad - College of Fine Arts, DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts91/35-48.
2. Abdullah, A. L. (2001). *Crochet aesthetic theory. Volume (1). 1st Edition.* (B.B.) : Dar Al-Tanweer for Printing and Publishing.
3. Adra, G. A.-M. (1996). *The Philosophy of Aesthetic Theories,* . Lebanon: 1st edition, Tripoli.
4. Alawi, A. a.-S. (2019). *Cases of Discourse in Linguistic and Semiotic Thought, 1st Edition.* Amman, Jordan,: Dar Treasures of Knowledge for Publishing and Distribution.
5. Al-Bayati, N. Q. (2012). *Rules and Concepts in Interior Design.* Diyala: Central Press University of Diyala.
6. al-Din, I. S. (1999). *Lexicon of Standards of Language.* Publications of Muhammad Ali Beydoun, 1st edition, Dar al-Kutub al-Ilmiyyah,.
7. al-Yawer, M. M. (2021). *The Visual Discourse of Statues of Symbolic Figures, Christ as a Model, Issue 100,*. Baghdad: Academic Journal, University of Baghdad - College of Fine Arts, DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/115-132.
8. Attia, A. A. (2002). *Metaphysics, Value and Other Texts,*. Cairo: Dar Al Thaqafa Al Arabiya.
9. Heidegger, M. (2015). *Introduction to Metaphysics, translated by Imad Nabil,* . Bairot: New Thought Library, Dar Al-Farabi,.
10. Hmuo Al-Naqawi. (2016). *Hamo Lexicon Concepts of Systematic Theology.* Beirut: Arab Foundation for Thought and Creativity.
11. Inad, D. M. (2017). *Graphic design is a language that enhances the cultural and aesthetic communication of society, University of Baghdad \ Department of Student Activities,*. Baghdad : research published in the Second International Conference on the Role of Culture,.
12. Karume, M. I. (2019). *The Aesthetics of Sound Employment in Cinematographic Discourse,, Issue 91*. Baghdad: Academic Journal, University of Baghdad - College of Fine Arts, DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts91/35-48.

13. Khalil, K. A. (1995). *Lexicon of Philosophical Terms.* Beirut: Dar Al-Fikr Al-Lebanese.
14. Lalande, A. (2001). *Lalande's Philosophical Encyclopedia, Volume 1, 2nd Edition.* , Beirut-Paris, : Oweidat Publications.
15. Leibniz, G. W. (2006). *Article in Metaphysics, The Arab Organization for Translation, distributed by the Center for Studies for the Unity of Arabic.* Beirut: translated by Al-Taher Bin Qiza .
16. Mahmoud, H. H. (2016). *The Formal Unfamiliar and its Role in Enriching the Communicative Discourse of Women's Textile Designs, Issue 81*. Baghdad: Academic Journal, University of Baghdad - College of Fine Arts, DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts81/211-234.
17. Manquino, D. (2005). *Terminology: Keys to Discourse Analysis.* Algeria: tr. Muhammad Yahyatn, publications of the difference, i. 1.
18. Mansour, S. A. (2003). , *Design of the Printed Tourism Product,* . Faculty of Applied Arts, Helwan University: Helwan .
19. Omar, A. M. (2008). *Lexicon of Contemporary Arabic Language, Volume 1.* Cairo: 1st Edition, World of Books.
20. Rahman, S. A. (1993). *Metaphysics between Rejection and Support.* Cairo: The Egyptian Renaissance Bookshop.
21. Salami, M. (2015). *Cinematic Discourse and Strategies of Evidence and Interpretation.* Morocco: Sidi Mohamed Ben Abdallah University - Fez.
22. Shallal, F. A. (2017). *The Communicative Discourse between Form and Content in Commercial Advertising Issue 86,*. Baghdad: Academic Journal, University of Baghdad - College of Fine Arts, DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts86/165-182.
23. Ventura, F. (2021). *Cinematic Discourse, the Language of the Image, translated by: Alaa Shanana.* Damascus: Publications of the Ministry of Culture - The General Organization for Cinema,.
24. Zureik, M. A. (2004). *Image Society and the End of Art, Issue 190* . Amman: Afkar Magazine, Jordanian Ministry of Culture.

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1386

Design variables and their reflection on industrial product personality and its connection to the user

Jasim Khazaal Baheel [a1]

[a] *Design Department/ College of Fine Arts/ University of Baghdad*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 23 March 2024
Received in revised form 4 April 2024
Accepted 15 April 2024
Published 15 June 2024

Keywords:
design variables
product personality
user personality

ABSTRACT

This study examines how design variables contribute to the unique identity of industrial products, focusing on how these elements interact to create a distinct product personality. It also investigates the relationship between product and user personalities, defining the former as the inherent characteristics and features of industrial products that reflect expressive traits of the user. The research identifies key factors shaping product personality, including aesthetics, form, semiotics, and technological aspects. A questionnaire distributed among design students at the College of Fine Arts, University of Baghdad, highlights the significant role of aesthetic design and brand identity in aligning products with the user's personal taste and preferences. The findings suggest that brand, particularly in the context of mobile phones, is a crucial determinant in user selection, indicating its importance in adding value to the product and influencing consumer choice.

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

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

1. Introduction

As the market for consumer products has broadened, these items have found their way into the hands of a diverse global user base. Nonetheless, the perception of products varies significantly among individuals, attributed to differing cultural backgrounds and personal idiosyncrasies. Despite this, the industry and design sectors have historically emphasized the commonalities among consumers rather than their differences. This homogenization might account for the rising user dissatisfaction with products that technically function as intended. Technically, user dissatisfaction is characterized by the absence of functional flaws or technical deficiencies in the product's design. Complaints stemming from non-technical grievances have seen a marked increase since the mid-1990s, posing a considerable challenge to manufacturers. Such issues threaten to undermine brand loyalty, potentially leading to product returns or a general reluctance to engage with the brand post-purchase.

User dissatisfaction initially emerged as a notable concern within the modern, mass-market consumer products sector and has since become increasingly prevalent in the mobile phone industry. By 2006, the financial repercussions of such dissatisfaction had inflicted a $4.5 billion toll on the global mobile phone sector. The subsequent year, the expenses associated with addressing user dissatisfaction in the consumer electronics market of Europe and the United States escalated to approximately $5 billion (Kim, 2014, p. 91).

The realm of product design transcends mere functionality, increasingly gravitating towards the product's intangible attributes, such as its significance and persona. Finn (1985) articulated a product's persona as "the symbolic associations embedded within the product's design." From the perspective of engaging users, the essence of designing a product's persona lies in its ability to captivate. Drawing from the self-congruity theory, it has been highlighted that individuals are inclined towards products that resonate with their self-identity. Further elaborating on this theory, Govers and Schoormans (2005) discovered that “consumers show a preference for brands and products that reflect their own personal traits in the product's personality attributes.”

1.1 Research Questions:

- Which fundamental design variables contribute to the development of a personality for an industrial product?
- In what manner is the personality of a product interconnected with the personality of its user?

1.2 Research Significance:

The significance of this research lies in uncovering design variables critical for crafting a unique identity for industrial products and demonstrating how these products can mirror or express the user's personality. This exploration enriches industrial design knowledge, guiding designers in leveraging these variables to create product personalities that resonate with users, thereby understanding user preferences and rejections more deeply.

1.3 Research Objectives:

The research endeavors to:

- Identify the design variables conducive to endowing industrial products with distinct personalities, through pinpointing particular combinations that forge a characteristic defining the product and setting it apart from others.
- Elucidate the mechanisms through which a symbiosis between the user’s personality and that of the industrial product can be achieved.

1.4 Research Limitations:

- **Objective Limitation**: The focus is on analyzing how design elements contribute to shaping a specific personality for industrial products and the relationship between the product's personality and user's personality.

- **Spatial Limitation**: The study is confined to mobile phones in the hands of real users, as identified by second, third, and fourth-year students of the Design Department's morning sessions, and second and third-year students of the evening sessions, at the College of Fine Arts, University of Baghdad.
- **Time Limitation**: The research is limited to the year 2024.

1.5 Terms Definitions

Design Variables: A design variable consists of a coherent collection of attributes that are subject to change or variation. These variations can manifest as different levels of intensity or magnitude, such as high or low, with the specific degree being determined by the attribute's value. In essence, an attribute could simply be identified by descriptors like "low" or "high" (Babbie, 2009, p. 14). **Procedurally**, Design variables encapsulate the aggregate of design traits and features that epitomize the essence of an industrial product. These variables can be discerned through aspects such as the product's form, functionality, usage, and any other attributes that convey the product's inherent nature and distinctive characteristics.

Product Personality: This term denotes a "holistic portrayal of a product, profoundly shaped by the product's visual appeal, alongside a collection of human personality traits employed to characterize a specific variant of the product" (Pourtalebi & Pouralvar, 2012). The researcher **Procedurally** defines product personality as the array of features and attributes that an industrial product embodies and conveys to the user, intended to be embraced as qualities that articulate the user's own personality.

User Personality: User personality traits are described as "inclinations to exhibit stable patterns of thought, emotion, and action. These traits can be influenced by a variety of multidimensional factors, including user behavior, physical appearance, attitudes and beliefs, as well as demographic, cultural, and ethnic attributes" (Rajagopal, 2006). **Procedurally**, the user's personality is defined as the collection of ideas, beliefs, and behavioral frameworks that guide the user's actions and are directly manifested in their choices when purchasing industrial products.

2. Literature review

2.1 Product Persona

Jordan (2002) embarked on a quest to explore and elucidate the relationship between the aesthetic attributes of products and their inherent personalities through a methodology known as product personality mapping. Product personality is articulated as "the ensemble of human personality traits attributed to a specific product variant." Jordan posits that perceiving products as entities with character allows us to appreciate them as 'living organisms' beyond mere functional implements. This perspective enabled Jordan to validate the significance of tailoring products to specific personalities within the realm of product design. Furthermore, the findings revealed an absence of correlation between the personalities of the participants and their preference for products exhibiting similar personalities, challenging the "self-congruity theory" (Jordan, 2002, p. 43).

The absence of correlation observed in Jordan's study might be attributed to its superficial treatment of the concept. Conversely, Mugge's research provides a notable contrast, showing that "individuals tend to develop a stronger affinity for products that mirror their personality (exhibiting high product personality congruence) compared to those that do not align (showing low product personality compatibility) with their personal traits." Additionally, comprehensive research solidly validates the importance of self-congruence in industrial product design, compellingly arguing for its consideration (Govers & Mugge, 2004, p. 8).

A considerable body of scholarly work posits that "the aesthetic presentation of a product predominantly dictates its perceived personality." Reeves and Nass delve into the cognitive processes involved, illustrating that "humans innately process and interpret emotional expressions manifest in objects, leading to the establishment of relational dynamics with

these objects predicated on the personalities ascribed to them" (van Gorp & Adams, 2012, p. 13). Thus, as Donald Norman articulates, “To engineer a product with a coherent personality, designers are tasked with weaving together pertinent product attributes. Ignoring the personality intended for the product leads to outcomes that are disjointed, eroding user trust and evoking feelings of betrayal among consumers.” (Norman, 2004).

The concept of product personality significantly impacts user preferences and the mechanisms behind product selection. Personality, in this context, encompasses all meanings a user associates with a product. Finn posits that a product's personality consists of "the symbolic associations attached to a product." He further describes product character as "a mental representation that triggers the perception of 'seeing' in the absence of direct visual stimuli" (Finn, 1985, p. 29). Designers can strategically influence this perception, for instance, by altering the packaging of existing products to present them anew, thereby changing their image without altering the product itself. Product personality thus encompasses both tangible and intangible attributes related to a product, including its design, style, form, functionality, and materials, as well as branding, marketing symbols, celebrity endorsements, and country of origin. Research also highlights the existence of product images within memory at varying levels of abstraction.

Baudrillard observed, "The demand today transcends raw materials or machinery; what is sought after is a product endowed with personality." Product personality has become integral to design, primarily for two reasons. Firstly, it resonates with users' self-concept, providing satisfaction in their choices as opposed to adhering to a collective standard. Secondly, by introducing a spectrum of product variants that serve the same functional purpose yet exhibit distinct personalities, businesses enable a broader demographic to select options that mirror their unique identities, thereby augmenting their market share (Baudrillard, 2006). This strategy gains particular significance in mature markets, where distinguishing products based on price and functionality poses a challenge.

Janlert and Stolterman explore the notion that a product's personality impacts how users interact with it. They argue that the anthropomorphic attributes of products act as indicators of their functionality and behavior, thereby aiding users in predicting their interactions with the product. Identifying certain personality traits, such as serenity and integrity, in products might pose challenges. This can lead to a divergence in how designers and users perceive the product's personality. Furthermore, the visual and aesthetic qualities of a product, along with its evaluative appearance, are intimately connected to its perceived personality (Janlert & Stolterman, 1997) they posit that designers have the ability to embody personality traits within the product's design in a manner that resonates with users' understanding.

2.2 User Persona

Typically, users lack direct contact with the creators behind the products they use, which means their understanding of the design largely stems from their engagement with the product itself. Designers craft specific attributes—like shape, functionality, usability, and societal value—into the product. Viewing product design from a semiotic lens highlights the portrayal of products as symbols that carry meaning. When products are recognized as symbols subject to user interpretation, it becomes insightful to view the user's reaction to product design as a component of the broader communication process. The conventional perspective on user behavior conceptualizes the reaction to products as a process encompassing cognition and emotion, subsequently leading to behavior. This approach segments responsiveness into three distinct facets, illustrating a model of the design communication process wherein designers harbor specific intentions regarding a product's appearance, its production, placement within an environment, perception by users, and ultimately, the users' responses to it. Allport delineates user personality as "the dynamic organization within the individual of those psychophysical systems that dictate their singular

adjustments to the environment." (Allport, 1937, p. 48). Hence, user personality encompasses the entirety of stable patterns of emotion, thought, and action.

The nexus between personality variables and user behavior has piqued scholarly interest ever since the dynamics of the product-user relationship emerged as a field of scientific inquiry. Numerous investigations have established a link between personality and various facets of user behavior, including purchasing habits, media preferences, inclination towards innovation, market segmentation, susceptibility to fear, influence of social factors, product selection, leadership in opinions, propensity for risk, shifts in attitude, feelings of resentment, dissatisfaction, and experiences of shame. In response to these findings, several theoretical frameworks focusing on personality have been developed, underscoring the significance of understanding user orientation. Among these conceptual models, notable ones include the personality factor, the dichotomy of internal/external orientation, and the Type A behavior pattern. Friedman and Rosenman describe the Type A behavior style as "a complex of affective and kinetic behaviors observable in individuals who are consistently and intensely striving to accomplish increasingly more within diminishing timeframes, and if required, in contention with the obstacles presented by circumstances or other individuals." (Wu et al., 2011). A Type A behavior pattern is a model of how a user views events and information when faced with a challenge. This pattern identifies user traits such as striving for competitive achievement, hostility, impatience, motor behaviors, and pressure for professional productivity, which are also related to how they are affected by product variables and acquire products that represent them. While the opposite behavior pattern is known as Type B behavior pattern. B type refers to the relative absence of the characteristics of type A type and a more relaxed way of dealing with affairs. People who exhibit behavior type B are more relaxed, rarely lose patience, are not easily upset, and take longer to enjoy professional tasks.

Product personality significantly shapes user preferences and the processes through which products are selected. The concept of user personality encompasses all the meanings a user derives from interacting with a product. Finn conceptualizes this as “the user’s symbolic associations with the product.” Specifically, in the realm of industrial product design, user persona is thought of as “a mental representation that triggers the perception of ‘seeing’ without direct visual input” (Finn, 1985, p. 29) . Designers can intentionally alter this perception, for instance, by altering the packaging of older products to give them a new, smaller appearance, thus changing their image without modifying the actual product. Consequently, user personality can be understood as a collection of beliefs, shaped by both the tangible and intangible attributes of a product—its design, style, form, functionality, materials, branding, marketing symbols, celebrity endorsements, and origin. Moreover, the way users perceive products is influenced by the images held in their memory, which can vary greatly in their level of abstraction.

2.3 Design variables that make up product's personality

The personality of a product is crafted from numerous design elements that bestow upon it unique and individual identity; these elements are referred to as design variables. By distilling the product to its core, we can pinpoint the specific design variables that mold its character, thereby outlining a framework of the critical design components (Schoormans, 2014). To accurately capture the essence of an industrial product's personality, the researcher has elected to categorize the product along seven dimensions. These dimensions assist designers in steering the product's design trajectory and defining its distinctive traits, collectively termed the product's personality. As follow:

1. **Product Form**

The aesthetic evolution of a product during its development journey is influenced by a myriad of factors. These encompass consumer inclinations, technical dimensions, objectives, and the boundaries imposed by the design trajectory. The user's perception of the product's

aesthetic can pivot their behavior towards acceptance or rejection (Bloch, 1995). Essentially, the product's design communicates with users via its form, impacting their reception. Berkowitz elucidates this notion by asserting that potential consumers interpret the visual cues of a product as indicators of an unspoken reality (Berkowitz, 1987, p. 276). The visual identity of a product is shaped by alterable features, like material choices, and immutable aspects, dictated by regulatory standards. These regulations govern safety, electrical compliance, and structural integrity, ensuring the product meets established norms.

Nussbaum posited that the development of a product's form could adhere to constraints necessitating the retention of specific features from earlier iterations. This perspective is bolstered by the findings from Jordan's research on product personality customization, which highlighted that Braun's products manifest a distinctive brand personality recognized and appreciated by consumers (Jordan, 2002). Consequently, the visual and tactile presentation of a product can trigger a spectrum of psychological reactions among users. It falls upon designers to foresee, strategize, and sculpt these responses meticulously. Achieving success in this realm typically fosters user behaviors inclined towards prolonged engagement, be it through visual inspection, auditory interaction, or tactile exploration.

2. Product semiotics

Product semiotics delves into the symbolic essence of a product, encompassing stereotypical associations, visual depictions, and metaphoric meanings that imbue the product with significant value for the user. This characteristic is conveyed via the product's design or packaging, enhancing its aesthetic appeal and enriching the user's experience.

Krippendorff and Butter articulate the concept of product semiotics as the "understanding" of the symbolic attributes of human-crafted forms within their respective environments, specifically applied to the realm of industrial design (Crilly et al., 2004). Here, " understanding " encompasses either the intuitive insights gained from a designer's own experiences or the structured comprehension obtained through academic study and meticulous investigation. This approach is acclaimed for enhancing the lucidity and intentionality of product design.

Krippendorff and Butter liken the application of knowledge in design to the process a journalist employs in crafting media messages, using a specific lexicon. Similarly, designers possess an arsenal of forms at their disposal, crafting arrangements that are perceived as cohesive wholes. Such creations facilitate comprehension by the audience, fostering an ongoing understanding (Krippendorff & Butter, 1987, p. 5). Echoing this sentiment, Crilly and his team assert that a designer's role involves decoding the collective values and beliefs inherent in a society, subsequently manifesting these insights through designs that encapsulate relevant symbolic meanings, including personality traits (Crilly et al., 2004, p. 17). The essence of current research endeavors lies in exploring methodologies for imbuing products with meaning through product semantics. This entails identifying how specific design elements—shape, form, materials, texture, and color—can convey intended messages. These elements are deliberately chosen for their capacity to signify desired attributes within a given context, often drawing on associations with other products or concepts familiar to the user. Therefore, it's crucial for designers to grasp these fundamental design components and the connotations they carry.

3. Function

The function of a product encompasses its primary purpose and rationale for existence, aimed at fulfilling specific user needs. This encompasses not only the physiological demands but also the emotional desires for satisfaction, enjoyment, and a sense of belonging (S. Hsiao & Chen, 1997).

4. Aesthetics

Product aesthetics pertain to the tangible attributes of a product, including its form, composition, and hue. This aspect is intrinsically linked to the user's perception of the

product's functionality, fostering a belief that items with appealing aesthetics are likely to perform more effectively (Al-Uqaili & Matar, 2019).

5. Gender

This dimension embodies the product's capacity to resonate with, invoke, or signify a specific gender identity or activity. It is intimately connected to the product's personality, infusing it with a human element. This characteristic of the product is amplified through targeted marketing and advertising efforts (Norman, 2004).

6. Technology

The technological dimension serves as a critical factor in differentiating a product from its competitors. It encapsulates the nature and degree of scientific knowledge applied to endow the product with functional capabilities, offering unique features and performance traits that hallmark the product with a distinctive identity and quality.

7. Brand

A brand encompasses the myriad of perceptions and emotions that consumers hold dear, comprising the collective essence of thoughts, desires, beliefs, imaginations, doubts, feelings, discussions, and decisions (Middleton, 2013, p. 109). It represents a critical component of a product in the eyes of the consumer, attributing unique value beyond the tangible attributes of the product itself. The selection of a brand is a pivotal decision in shaping product strategy (Azzam, 2009, p. 205). Brands can manifest as recognizable names like Toyota or Sony, or as iconic symbols, akin to the emblem Apple affixes to its devices, advertising, distinguishing the offerings of one enterprise from another (Damour, 2004, p. 190).

8. Price

Price reflects the product's value in monetary terms, with the premise that greater features and value command a higher price (Shari, 2009, p. 5). From the consumer's perspective, price is seen as the sum of money exchanged for the benefits derived from acquiring a distinctive product (Christ, 2012, p. 11).

9. Experience

Experience encompasses the range of tested elements anticipated to be delivered by the product to the user, integrating both cognitive and emotional facets tied to the incorporation of human traits within the design. The primary driving force behind crafting a product experience lies in the emotional expression manifested through design (Baheel, 2022).

3. Methodology

Upon pinpointing the fundamental factors as essential components in shaping the personality of an industrial product—namely form, semiotics, function, aesthetics, gender identity, technology, brand identity, pricing strategy, and user experience—the research focus was directed towards evaluating a specific product: the mobile phone. This product was chosen as the central subject of investigation, and a survey was conducted among a targeted demographic: students enrolled in the Design Department, specializing in Industrial Design, across various levels (second, third, and fourth year for morning sessions, and second and third year for evening sessions) at the College of Fine Arts, University of Baghdad. The participant comprised 114 students, providing a diverse range of insights into the product’s impact and significance. The decision to focus on the mobile phone was motivated by several compelling factors:

1. In today's world, the mobile phone stands as the product most intimately linked with human beings, serving as an indispensable companion in daily life.
2. The degree of connectivity between a user and their mobile phone surpasses that of nearly any other product, highlighting a uniquely profound relationship that people have with this device.

3. The mobile phone encompasses a wide array of design elements that can be quantitatively assessed, allowing for an in-depth exploration of how these characteristics correlate with the personality traits of its users.

The selection of user groups for this study was strategic, based on several key considerations:

1. Their specialized knowledge closely aligns with the subject matter, enabling them to evaluate the variables with precision and objectivity.
2. The groups comprise a balanced mix of genders, encompassing both male and female participants.
3. They represent a diverse range of age categories, offering a broad spectrum of perspectives.
4. Their accessibility and the feasibility of organizing focus group discussions with them are notably convenient.

Five focus group sessions were carried out, each corresponding to the previously mentioned academic stages. These sessions facilitated group discussions, during which the variables under consideration, as well as their connections—or lack thereof—to individual experiences, were thoroughly examined. Participants shared their insights and viewpoints on the subject, thereby illuminating the core concept of the research. This collaborative dialogue enabled the identification of concurrences and discrepancies between the theoretical research variables and the personal perspectives of the users.

3.1 Results

1. The demographic profile of actual mobile phone users encompassed a broad age range from 19 to 53 years. Within this user base, a significant majority, constituting 66.2%, were female, while 33.8% were male.
2. Among the study's participants, Apple brand phone users constituted 60% of the total, making it the most popular choice. Samsung brand users followed at 21.3%, with Infinix and Xiaomi brands each capturing 5% of the user base. Honor brand users accounted for 3.7%, while both Redmi and Huawei brands were each preferred by 2.5% of the participants. Chart (1).

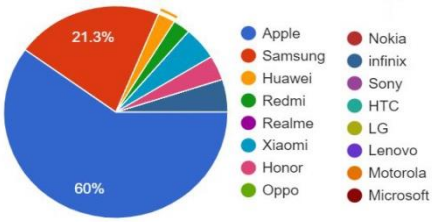


Chart (1) represents the distribution of users across different smartphone brands, illustrating the percentage of participants

3. The attributes of form were delineated with respect to its variables and individual traits, constituting distinct elements contributing to the delineation of a particular persona for the mobile phone. The outcomes thereof were expressed through the aggregate endorsement rates among actual users, amounting to 88.8%, Chart (2).

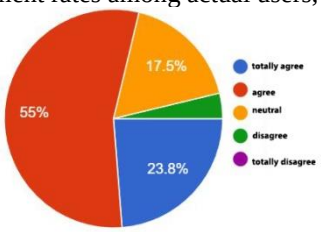


Chart (2) shows the proportions form's characteristics and their relationship to the product's personality

4. The manifestation of the phones form, inclusive of its array of features and attributes, was perceived as a manifestation of users' distinct preferences and individual personalities, accounting for 57.5% of respondents. Conversely, other proportions spanned from 26.2% indicating neutrality to 13.8% expressing disagreement, with a

mere 2.5% of users unequivocally rejecting the congruence between their phone's personality and their own. Chart (3).

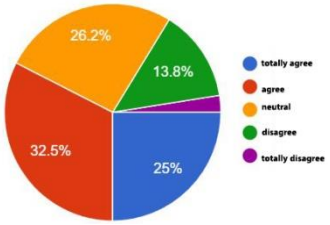


Chart (3) illustrates the proportions of the product's personality attributes relative to the physical characteristics of the device and their association with the user's personality.

5. The semiotic components encompassing symbols, signs, and icons embedded within the mobile phone are imbued with distinctive features that set it apart from competing devices, garnering a consensus and endorsement rate of 65%. Chart (4).

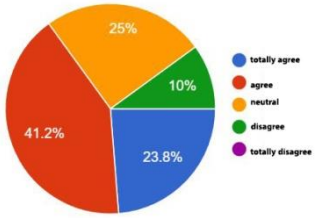


Chart (4) delineates the relative distributions and variations inherent in the semiotic attributes of the product.

6. Variations in symbols, signs, and icons within mobile phones contribute significantly to manifesting the user's individuality and distinctiveness, aligning their unique personality traits with the phone's semiotic elements. This correlation has achieved a consensus and endorsement level of 58.8%. Chart (5).

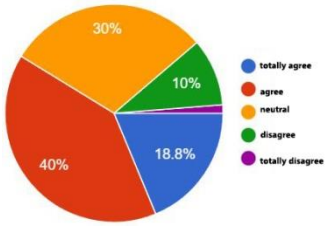


Chart (5) illustrates the proportions of the product's semiotic attributes and their correlation with the user's personality characteristics.

7. The mobile phone's functionalities, distinct from those of its counterparts, endowed it with a unique identity. This distinction was quantitatively affirmed with an overwhelming approval and endorsement at a rate of 63.7%. On the other spectrum of this analysis, responses were characterized by 22.5% neutrality, 11.3% dissent, and a 2.5% outright rejection. Chart (6).

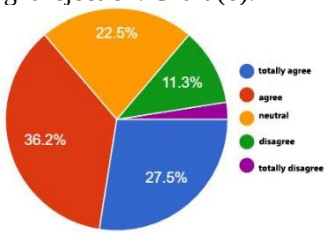


Chart (6) presents the distribution of the product's functional traits and their significance in establishing its unique identity.

8. The mobile phone's varied functionalities contribute to its compatibility with the user's personal essence and uniqueness, receiving a combined rate of agreement and endorsement at 62.5%. Conversely, the remainder of the responses for this dimension was categorized as 27.5% neutral and 10% dissenting. Chart (7).

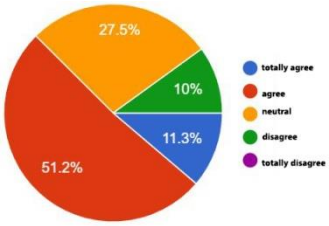


Chart (7) depicts the ratios of the product's functional attributes and their alignment with the user's personality.

9. The mobile phone's aesthetic attributes, encapsulated in its design, structural elements, and the semiotic patterns it exhibits, articulate the unique characteristics setting it apart from other devices. This distinctiveness has been recognized with a comprehensive concurrence and endorsement rate of 76.3%. Meanwhile, the alternative responses for this parameter showed a neutrality rate of 17.5% and a dissenting fraction of 6.3%. Chart (8).

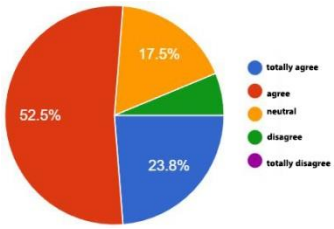


Chart (8) illustrates the distribution of the product's aesthetic features and how they contribute to identifying its distinctive personality.

10. The aesthetic qualities, encompassing the general design, formal attributes, semiotic elements, construction materials, and color of the phone, are indicative of the user's distinct taste and individual personality, achieving a consensus and approval rate of 60.7%. The remaining responses for this dimension were divided into 27.8% neutral and 11.4% disagreement, Chart (9).

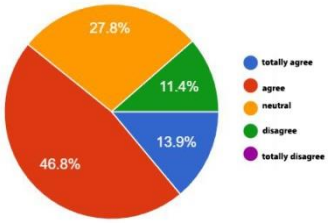


Chart (9) displays the breakdown of the product's aesthetic properties and their correlation with the user's personality.

11. The explicit formulas and visible characteristics, along with the variables of functionality and technological sophistication, conveyed gender identity, evidenced by a total concurrence and approval rating of 60%. The remaining feedback for this criterion was distributed as 30% neutral, 7.5% in disagreement, and 2.5% in outright rejection. Refer to Scheme 10 for more detailed analysis. Chart (10).

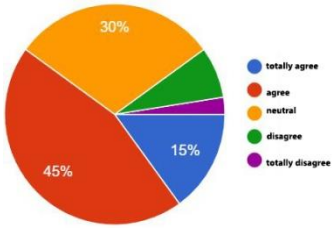


Chart (10) illustrates the percentage distribution showing how the features of the product correlate with the user's gender, whether male or female.

12. The formal attributes and functional capabilities of the phone were not significant in reflecting the user's personality in terms of gender within the social contexts they engage with, garnering a total approval and concurrence rate of 45%. Regarding the representation of gender in interactive scenarios, the other responses were 40% neutral, 10% in disagreement, and 5% in absolute rejection. Chart (11).

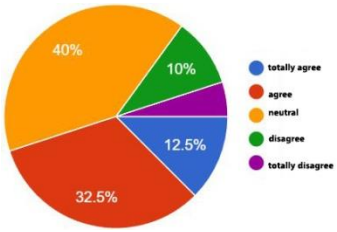


Chart (11) depicts the percentages indicating the product's inability to associate with and express gender identity within social contexts.

13. The implementation of advanced technological features in the mobile phone sets it apart from devices used by others within the social circles of the user, as evidenced by an agreement and approval rate of 53.1%. Other responses for this aspect were categorized as 27.8% neutral, 17.7% dissenting, and 1.3% outright rejection. Chart (12).

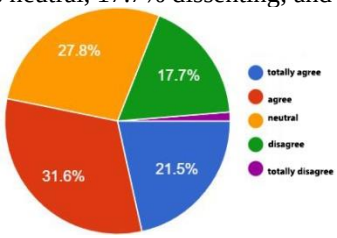


Chart (12) illustrates the impact of technological sophistication on defining the personality of a mobile phone.

14. The distinctive technological advancements of the mobile phone contribute to articulating the user's individuality and personal essence, achieving a consensus and endorsement rate of 53.8%. The additional feedback for this dimension showed 32.5% neutrality and 13.7% disagreement. Chart (13).

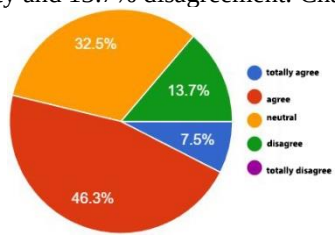


Chart (13) demonstrates the significance of technological sophistication in connecting the product's character with the personality of the user.

15. The mobile phone brand is depicted as a fundamental and impactful factor in the user's selection process, contributing significant value to the product, with a comprehensive approval and concurrence rate of 83.8%. Meanwhile, the responses from the alternate perspective yielded 6.3% neutrality and 10% disagreement. Chart (14).

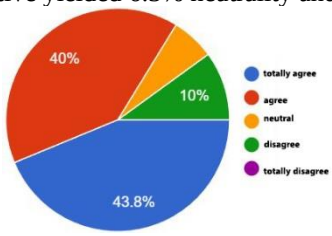


Chart (14) details the percentages related to how brand association contributes to enhancing the product's value.

16. A user's preference for a particular mobile phone brand plays a significant role in expressing their identity and setting them apart from peers and within their social groups, receiving a total endorsement and agreement rate of 63.8%. The distribution of other viewpoints on this matter included 17.5% expressing neutrality, 15% disagreement, and 3.7% outright rejection. Chart (15).

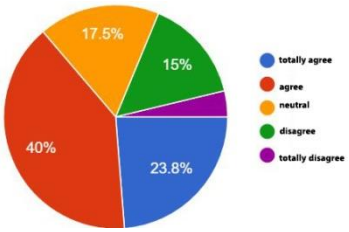


Chart (15) shows the brand's association with the user's personality characteristics

17. Price is acknowledged as a fundamental factor influencing a user's selection of a mobile phone, with an overwhelming approval and agreement rate of 73.8%. Additional responses concerning this factor were 17.5% neutral and 8.8% dissenting. Chart (16).

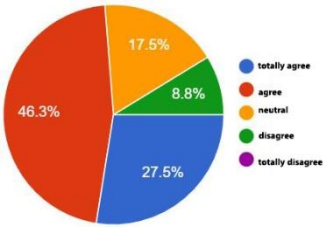


Chart (16) illustrates the correlation percentages between the product's price and the user's decision-making process in selecting a mobile phone.

18. The premium mobile phone failed to manifest the users' individuality and distinctiveness within their peer groups, garnering a total endorsement rate of 35.4%, an ambivalence rate of 21.5%, a disapproval rate of 32.9%, and an outright rejection rate of 10.1%, Chart (17).

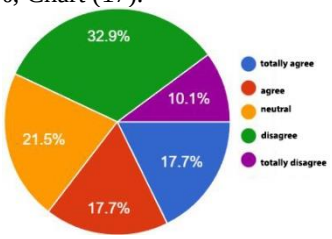


Chart (17) illustrates the absence of a significant relationship between the product's price and the user's distinction and individuality.

19. According to the collective design variables encompassed, the user's experience with a mobile phone is described as pleasurable during engagement and interaction, achieving a consensus and approval percentage of 92.6%. Additional findings related to this aspect reveal a neutrality rate of 5% and a disagreement rate of 2.5%, Chart (18).

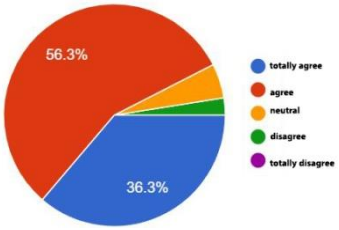


Chart (18) displays the proportion of users who report experiencing enjoyment during their interaction with the mobile phone.

20. The mobile phone offers an experience that sets it apart from those offered by other devices, aligning with the user's personal identity and uniqueness, as evidenced by a total approval rate of 69.6%. Additional findings include a neutrality rate of 24.1% and a disagreement rate of 6.3%, Chart (19).

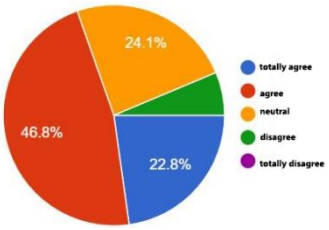


Chart (19) demonstrates the unique nature of the interactive experience with the phone and its relevance to the user's personal characteristics.

3.2 Conclusions

1. User age disparities illuminate the variation in preferences and cognitive inclinations regarding design variables and the perception of how these variables imbue the industrial product with a unique personality, alongside the variance in the degree of connection between the product's personality and the user's. Survey outcomes indicate that younger users favor products characterized by unique design elements that afford them a sense of social distinction. Conversely, older participants, specifically those aged 40-53, exhibit less concern for these variables or their expression within social settings.
2. The preference for the Apple brand over others predominantly stems from the formal and functional attributes that set its mobile phones apart, thereby establishing a distinct identity for its products. This preference is also influenced by the brand's capacity to resonate with the user's personal connections to the phone's features and its esteemed reputation in social circles, offering users a sense of differentiation from those aligned with alternative brands.
3. The visual attributes, encompassing design style, color schemes, materials, and textures, are pivotal in conferring a product with a formal distinction, manifesting as a unique personality. This distinction is achieved through a curated amalgamation of these formal variables, crafting a distinctive characteristic and a specific persona for the product. It is this unique personality, reflected in the product's form, that enables users to perceive a connection and resemblance between the product's identity and their own distinctive persona.
4. The semiotic attributes significantly contribute to differentiating an industrial product from its counterparts. The deliberate selection of symbols, signs, and icons endows the product with a unique feature, directly influencing the creation of a distinct personality for the product. Moreover, users discern a link between the product's semiotic features and their own individual personality traits, serving as a conduit for the alignment between the product's identity and the user's persona.
5. Selecting the functional types utilized in the design of an industrial product is deemed the paramount design variable. This variable's diversity and types can be leveraged to forge a unique feature and persona for the industrial product, predicated on identifying performance variables that diverge from those found in analogous products. Furthermore, the inclusion of distinctive functions, divergent from those in similar products, facilitates the establishment of significant connections between the product's functionalities and the user's personal distinctiveness, thereby setting the user apart from others.
6. Aesthetic values rank among the foremost design variables capable of endowing an industrial product with a distinct feature and a singular persona. The employment of unparalleled compositional elements and a unique style bestows upon the product a particularity that sets it apart from its counterparts. Moreover, the aesthetic value not only differentiates the product but also acts as a conduit for the user's engagement and the alignment of their personality with that of the product. The formal variables, interaction style, technological attributes, functional interfaces, and their design

elements collectively confer a unique aesthetic value upon the product. This value is perceived by the user as a mirror of their personal space, ideas, and individual beliefs, thereby encapsulating their identity and distinctiveness.

7. Design variables facilitate the identification of a unique combination enabling designers to tailor products specifically for distinct user demographics, such as males or females. By aligning the product with a particular social identity, it becomes emblematic of a certain group, thereby allowing users to embrace the product's characteristics as a reflection of their own unique personality.
8. The technological sophistication serves as a critical design variable that significantly enhances the industrial product's distinctiveness. This involves the variety of technological implementations, whether in the realm of the product's functionalities or in the user interaction interfaces, such as gestures, voice control, or recognition technologies. At first glance, these technological innovations imbue the product with a unique character, setting it apart from competitors. Such technological features are perceived by users as emblematic elements, through which they resonate and see a reflection of their individual personalities.
9. The product's price stands as a pivotal variable that influences user accessibility to the product. Moreover, the product's uniqueness, alongside the interplay between its design variables and its pricing, facilitates the establishment of a connection between the product and the user. The superiority of the product, in terms of its design variables, culminates in user satisfaction derived from juxtaposing the product's attributes against its cost. This satisfaction serves as a testament to the user's discernment in obtaining value for money, highlighting their distinction both in terms of product features and the financial investment made.
10. The cumulative experience derived from a product emanates from the user's interaction with the design variables it presents. This experience is perceived as pleasurable when the features exhibit unique attributes that align with the user's interests. An experience tailored to the user's preferences facilitates the establishment of meaningful personal connections and underscores their individual uniqueness.

References

1. Allport, W. G. (1937). *Personality: A psychological interpretation*. Holt.
2. Al-Uqaili, J. K., & Matar, A. G. (2019). Ecological aesthetics of industrial product in urban design. *Al-Academy Journal*, *93*, 245–262.
3. Azzam, Z. A. (2009). *Modern Marketing between Theory and Practice* (2nd ed.). Dar Al Masirah for Publishing.
4. Babbie, E. R. (2009). *The Practice of Social Research* (12th ed.). Wadsworth Publishing.
5. Baheel, J. K. (2022). Interaction and transformation of functional structures in industrial product design. *Al-Academy Journal*, *105*, 81–104.
6. Baudrillard, J. (2006). the system of objects. In *Verso Books.*
7. Berkowitz, M. (1987). Product Shape as a Design Innovation Strategy. *Journal Of Product Innovation Management*, *4*(4), 274–283.
8. Bloch, P. H. (1995). Seeking the Ideal Form: Product Design and Consumer Response. *Journal of Marketing*, *59*(3), 16. https://doi.org/10.2307/1252116
9. Christ, P. (2012). *KnowThis: Marketing Basics* (2nd ed.). amazone publishing.
10. Crilly, N., Moultrie, J., & Clarkson, P. J. (2004). Seeing things: Consumer response to the visual domain in product design. *Design Studies*, *25*(6), 547–577. https://doi.org/10.1016/j.destud.2004.03.001
11. Damour, H. H. (2004). *International Marketing* (2nd ed.). Wael Publishing House.
12. Finn, A. (1985). A theory of the consumer evaluation process for new product concepts. In J. N. Sheth (Ed.), *Research in Consumer Behavior* (pp. 35–65). JAI Press.
13. Govers, P. C. M., & Mugge, R. (2004). ‘ I love my Jeep , because it ’ s tough like me ’, The effect of product-personality congruence on product attachment. *Proceedings of the Fourth International Conference on Design and Emotion*, *31*, 1–15.
14. Govers, & Schoormans, J. P. (2005). Product personality and its influence on consumer preference. *Journal of Consumer Marketing*, *22*(4), 189–197.
15. Hsiao, K. A., & Chen, L. L. (2006). Fundamental dimensions of affective responses to product shapes. *International Journal of Industrial Ergonomics*, *36*(6), 553–564. https://doi.org/10.1016/j.ergon.2005.11.009
16. Hsiao, S., & Chen, C. (1997). *A semantic and shape grammar based approach for product design*. *18*, 275–296.
17. Janlert, L. E., & Stolterman, E. (1997). The character of things. *Design Studies*, *18*(3), 297–314. https://doi.org/10.1016/s0142-694x(97)00004-5
18. Jordan, P. W. (2002). The Personalities of Products. In W. S. Green & P. W. Jordan (Ed.), *Pleasure With Products: Beyond Usability* (pp. 19–47). Taylor and Francis.
19. Kim, C. (2014). The Relationship between User Personality Traits and Perceived Product Characteristics. *Archives of Design Research*, *112*(4), 91. https://doi.org/10.15187/adr.2014.11.112.4.91
20. Krippendorff, K., & Butter, R. (1987). *Product Semantics : Exploring the Symbolic Qualities of Form*. *3*(1984), 4–9.
21. Middleton, S. (2013). *Everything You Need to Know About Marketing* (1st ed.). Dar Al-Fajr for Publishing and Distribution.
22. Norman, D. A. (2004). *Emotional Design*. Basic Books.
23. Pourtalebi, S., & Pouralvar, K. (2012). Product personality: From analysing to applying. *Proceedings of the 14th International Conference on Engineering and Product Design Education: Design Education for Future Wellbeing, EPDE 2012*, *September*, 127–132.

24. Rajagopal. (2006). Brand excellence: measuring the impact of advertising and brand personality on buying decisions. *Emerald Group Publishing Limited*, *10*(3), 255–270.
25. Schoormans, J. P. L. (2014). Product personality and its influence on consumer preference. *Journal of Consumer Marketing*, *22*(4), 3761. https://doi.org/10.1108/07363760510605308
26. Shari, W. (2009). *Retail Pricing Strategies, Set the right Price*. Time Company.
27. van Gorp, T. V, & Adams, E. (2012). *Design for emotion*. Morgan Kaufmann.
28. Wu, Y., Tsai, C., & Lo, C. (2011). *Consumer personality-product image congruence: evidence from taiwan*. *5*(5), 121–127

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1386
Jasim Khazaal Baheel: Design variables and their reflection on industrial product personality and its connection to the user
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المتغيرات التصميمية و انعكاسها على شخصية المنتج الصناعي وارتباطها بالمستخدم

ا.م.د. جاسم خزعل بهيل[1]

الملخص:

تدارس البحث موضوع دور المتغيرات التصميمية في تكوين شخصية محددة للمنتج الصناعي وفقا لعلاقات من العناصر التصميمية والتي يمكن توظيفها بأسلوب معين لخلق شخصية محددة للمنتج. فضلا عن تدارس طبيعة الارتباط بين شخصية المنتج وشخصية المستخدم. اذ طرح البحث مفاهيم شخصية المستخدم والتي تم تحديدها بانها مجموعة الافكار والمعتقدات ونظم السلوك التي يتصرف على وفقها المستخدم وتنعكس بشكل مباشر على قراراته في اقتناء المنتجات الصناعية. وشخصية المنتج والتي تم تحديدها بانها مجموعة الخصائص والسمات التي يحملها المنتج الصناعي ويعرضها للمستخدم ليتم تبنها بكونها سمات معبرة عن شخصية المستخدم. اذ تم التطرق الى السمات الأساسية التي تكون شخصية للمنتج في متغيرات: الهيئة والسيمياء والوظيفة والجماليات والجنس والمستوى التكنولوجي والعلامة التجارية والسعر والتجربة. وبعدها تم اعداد استمارة استبيان تم توزيعها على طلبة قسم التصميم في كلية الفنون الجميلة-جامعة بغداد. وبعد استخراج الإجابات تم التوصل الى ان الخصائص الجمالية من التصميم العام والميزات الشكلية والخصائص السيميائية والمواد المصنع منها الهاتف وكذلك اللون, بانها سمات معبرة عن الذوق الخاص للمستخدم وشخصيته الفريدة. وظهر ان العلامة التجارية للهاتف المحمول تضيف قيمة الى المنتج بوصفها احد المتغيرات الاساسية والمؤثرة في اختيار المستخدمين للهاتف.

الكلمات المفتاحية: المتغيرات التصميمية, شخصية المنتج, شخصية المستخدم.

الاستنتاجات

1. خصائص الهيئة من المتغيرات الشكلية كنوع التصميم ومتغيرات اللون والمادة والملمس كانت من الخصائص التي منحت المنتج تميزا شكليا تمثل بشخصية محددة عبر ايجاد توليفة من المتغيرات الشكلية التي تتيح تحديد سمة فريدة للمنتج وشخصية محددة. والشخصية المحددة التي يجد المستخدم سماتها في هيئة المنتج يمكن ان يجد من خلالها المستخدم نوعا من الترابط والتماثل بينها وبين شخصيته الفريدة.
2. الخصائص السيميائية لها دور مهم في تمييز المنتج الصناعي عن غيره من المنتجات من النوع ذاته. اذ ان اختيار توليفة محددة من الرموز والاشارات والايقونات تمنح المنتج صفة مميزة تنعكس بشكل مباشر على تكوين شخصية فريدة للمنتج. فضلا عن ان هذه الخصائص السيميائية يجد المستخدم فيها ترابطا بينها وبين سمات شخصيته الفريدة, مما يمثل بكونه مدخلا للترابط بي شخصية المنتج شخصية المستخدم.
3. اختيار الانواع الوظيفية التي توظف في تصميم المنتج الصناعي يعد بكونه اكثر المتغيرات التصميمية اهمية والتي يمكن اعتماد متغيراتها وانواعها في تكوين سمة وشخصية فريدة للمنتج

[1] قسم التصميم/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد gasim.khazaal@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الصناعي بالاعتماد على ايجاد متغيرات ادائية تختلف عما تحمله المنتجات الاخرى من نفس النوع. فضلا عن احتواء المنتج على وظائف مميزة ومختلفة عن وظائف المنتجات المشابهة يتيح للمستخدم ايجاد روابط مهمة بين وظائف المنتج وخصوصيته الفردية مما يميز المستخدم عن المستخدمين الاخرين.

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1462

Chauvinistic Features in Political Propaganda Poster Design

Akram Abdulsattar Mohsin [a1], *Akram Jirjees Neamah* [b]

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

ARTICLE INFO

Article history:
Received 26 May 2023
Received in revised form 3 June 2024
Accepted 9 June 2024
Published 15 June 2024

Keywords:
Chauvinism
chauvinistic design
chauvinistic poster
chauvinistic implication

ABSTRACT

Based on the dangers of chauvinism and the strife, conflicts and disagreements it raises among society and its expansion, and the importance of posters as an effective visual artistic medium that addresses the public, especially a propaganda posters spread across the Internet, and specifically political propaganda posters, The researcher's motivation to stop at the topic of "chauvinism" in the designs of propaganda posters, due to its role in changing the convictions of public opinion and trying to lead it according to planned paths and directions. He formulated the problem of his research in the first chapter with a question: (What are the chauvinist features in political propaganda poster design?) The goal was (to identify the chauvinist features in political propaganda poster design), reviewing the importance of research at both the theoretical and applied levels .

The second chapter included the theoretical framework, divided into two sections: (chauvinism and its intellectual references, and chauvinist mechanisms in designing the advertising poster) .

In the third chapter, the researcher detailed his research methodology by using the descriptive approach to analyze sample models, which was included a research sample of (5) posters from a community of (20) posters that participated in a virtual exhibition .

One of the most prominent conclusions of the researcher was the use of rhetorical methods and formal metaphors in expressing meanings in the design of stickers (the subject of the research) confirms the existence of an intended intention to manipulate the awareness of the recipient by manipulating the meaning and generating fictional meanings that cause positive sympathy with the two sources of the idea and negative.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: akram.abd2204p@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2] E-mail address: dr.akram@cofarts.uobaghdad.edu.iq

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1462
Akram Abdulsattar Mohsin, Akram Jirjees Neamah: Chauvinistic Features in Political Propaganda Poster Design
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الملامح الشوفينية في تصميم ملصق الدعاية السياسية

أكرم عبد الستار محسن[1]
أ.د. أكرم جرجيس نعمة[2]

الملخص:

انطلاقا من خطورة الشوفينية وما تثيره من نعرات وصراعات ومناكفات بين أوساط المجتمع، ولأهمية الملصقات كوسيلة فنية بصرية فاعلة تخاطب الجمهور، وخصوصا الملصقات الدعائية المنتشرة عبر الانترنت، وبالتحديد ملصقات الدعاية السياسية، انطلقت الدافعية لدى الباحث للتوقف عند موضوعة (الشوفينية) في تصاميم ملصقات الدعاية ، لدورها في تغيير قناعات الرأي العام ومحاولة قيادته وفق مسالك واتجاهات مخطط لها، ورغبة منه بالتعرف والتعريف بالملامح الشوفينية في تصاميم هذه الملصقات المنتشرة عبر شبكة الانترنت، صاغ مشكلة بحثه في الفصل الأول بالسؤال: (ما الملامح الشوفينية في تصاميم ملصق الدعاية السياسية؟) وجعل الهدف منه (التعرف على الملامح الشوفينية في تصاميم ملصق الدعاية السياسية)، مستعرضا أهمية البحث على المستويين النظري والتطبيقي. اشتمل الفصل الثاني على الإطار النظري مقسما الى مبحثين هما: (الشوفينية ومرجعياتها الفكرية، والآليات الشوفينية في تصميم الملصق الدعائي). اذ تناول في المبحث الأول مدخلا للتعرف على مفهوم الشوفينية وأهدافها وأساليبها في تصميم ملصقات الدعاية السياسية، كما تناول في المبحث الثاني التضمين الشوفيني في الملصق والتقنيات الشوفينية الموظفة فيه، فضلا عن الدعاية الشوفينية ورسالتها الاتصالية في الملصق.

وحدد الباحث في الفصل الثالث منهجية بحثه باستخدام المنهج الوصفي لتحليل نماذج العينات التي تمثلت بعينة بحثية شملت (5) ملصقات من مجتمع البحث الذي تحدد بـ (20) ملصقا اشتركت بمعرض افتراضي على شبكة الانترنت كان موضوعه منصبا على الدعاية السياسية للحرب الروسية الأوكرانية الحالية.

الكلمات المفتاحية: الشوفينية، التصميم الشوفيني، الملصق الشوفيني، التضمين الشوفيني.

الإطار المنهجي

مشكلة البحث: يشهد كوكبنا بين الفينة والأخرى نشاطا محموما للنزاعات والخلافات والصراعات والحرب المباشرة وغير المباشرة بين أفراد وجماعات وكيانات وأنظمة سياسية ودول في هذه البقعة أو تلك ضمن مساحة هذا العالم المتصارع على النفوذ والهيمنة والتسلط والتحكم بعصب الاقتصاد والموارد بشتى صورها. حتى باتت هذه المظاهر تهدد أمن وسلامة شعوب كوكبنا بأكمله. وليس من باب المبالغة إذا قلنا إن شبكة الانترنت بمواقعها ومنصاتها ووسائل تواصلها الاجتماعي باتت تعج بأعمال فنية مؤدلجة تسهم بطرق مباشرة أو غير مباشرة بإثارة النزاعات والفتن على مستويات فردية وجماعية، يديرها من خلف الكواليس متخصصو الحروب النفسية وإدارة هذه الحروب بالوكالة لخدمة اجندات ومصالح معينة. وقد لاحظ الباحث استخدام النزعة الشوفينية التي تثير وتؤجج خطاب الكراهية والتنمر على الاخر عن طريق الاساءة

[1] طالب دراسات عليا/ مرحلة الدكتوراه/ كاية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد
[2] تدريسي/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

والسخرية والشيطنة أو تسويق الفوقية والمغالاة وادعاء التفوق والتميز والافضلية بل واحيانا يصل ذلك الى حد الاسطرة الكاذبة وصناعة رأي عام شوفيني عن طريق اذكاء التعصب المفرط للروح الوطنية لدى فرد أو فئة معينة عن طريق ملصقات واعمال جرافيكية يمكن وصفها بالشوفينية لما تحمله من قدر من الإساءة ومحاولة اقصاء الاخر وازدرائه والتعالي عليه ومحاربته نفسيا بالتحقير والنظرة الدونية التي تحمل بصمة عنصرية بدافع الوطنية المفرطة، ما يتعارض والوطنية الحقيقة المشرفة من جهة، والرسالة الحقيقية للفن من جهة اخرى، فصاغ الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي: **"ما الملامح الشوفينية في تصاميم ملصقات الدعاية السياسية؟"**

أهمية البحث والحاجة اليه: تنطلق أهمية البحث من أهمية الملصقات كشكل من الاشكال الاتصالية التي باتت تلعب دورا لافتا في حياة مستعملي شبكة الانترنت ووسائل وشبكات التواصل الاجتماعي بحكم طبيعة الاتصالات الحديثة والخدمات التي تقدمها للمستخدمين، ودورها في تشكيل رأي عام موجه ومحيد باتجاه القضايا السياسية والنزاعات الناتجة عنها، ما يستلزم ضرورة التعرف على الملامح الشوفينية في تصاميم ملصقات الدعاية السياسية والصورة الذهنية التي تتمظهر بها في ثقافة المجتمع.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى التعرف على الملامح الشوفينية في تصاميم ملصقات الدعاية السياسية.

حدود البحث: الحد الموضوعي: الشوفينية في تصميم ملصقات الدعاية السياسية، **الحد المكاني:** أحد معارض ملصقات الدعاية السياسية على شبكة الانترنت، **الحد الزماني:** 2022.

تحديد المصطلحات:

الملامح: لغة: (لَمَحَ): "إليه كمَنَعَ إختلسَ النظر كألمَحَ والبرق والنجم لَمعا لمحَاً ولمَحاناً وتِلماحاً وهو لامِحٌ ولَموحٌ ولَمّاحٌ وألمَحَهُ جَعلَهُ يُلمَحُ والمرأةَ مِن وَجهِها أمكنَت مِن أن يُلمَحَ تفعلُ ذلك الحسناءُ تُري محاسنَها ثم تُخفيها ولأرِيَنَّكَ لَمحَاً باصِراً أمراً واضِحاً والمُلامِحُ المُشابِهُ" (al-Fayrouzabadi, B.T, p. 247)، اللَّمحَةُ تَعني النظرَة، والمَلامِحُ جَمعُ لَمحَةٍ: أي ما بَدا (Al-Farahidi, 1981, p. 243).

الشوفينية: مصطلح أجنبي يشير الى:

- الاعتقاد القوي وغير المعقول بأن بلدك أو عرقك هو الأفضل أو الأكثر أهمية، اذ حفزت الحرب شوفينية تشير الى وطنية مفرطة (Cambridge Dictionary , 2024).
- "النزعة الوطنية والكبرياء القومية المفرطة التي تجعل الشخص الشوفيني يتعايش ضمن تقسيمات غير واقعية لخصال وطنه. تنسجم مع ازدرائه من جهة أخرى لسمات الأقطار الأخرى" (Al-Furati, 2008).
- (مصطلح ذا معنى سلبي ناتج عن وطنية مفرطة وعدوانية تنتهي الى معاداة الدول والثقافات الأخرى، وتشير الى موقف احتقار تجاه جنس أو أمة أيضا) (Abdel Razzaq, 2018, p. 10).

الملامح الشوفينية (اجرائيا): يتبنى الباحث التعريف الثالث لمصطلح الشوفينية كونه يتماهى تماما مع موضوع وهدف وإجراءات بحثه الحالي.

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول: الشوفينية ومرجعياتها الفكرية

مفهوم الشوفينية: لربما كان من المسلمات عدم القطع بمصادر الفعل الشوفيني وبداياته، فالفعل الشوفيني موجود منذ بدء الحياة البشرية على الارض، بل لربما جاز لنا اعتبار تمنع ابليس عن السجود لنبي الله (آدم) عليه السلام (كما أمره الله تعالى حين خلق آدم وأمر الملائكة جميعا بالسجود له تعظيما) فعلا شوفينيا، اذ ورد ذلك الموقف في آيات قرآنية متعددة منها: **"قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ ۖ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ * قَالَ فَاهْبِطْ مِنْهَا فَمَا يَكُونُ لَكَ أَن تَتَكَبَّرَ فِيهَا فَاخْرُجْ إِنَّكَ مِنَ الصَّاغِرِينَ"**. سورة الأعراف، الآيتان12-13.

يقترن مفهوم الشوفينية بعرض مسرحي فرنسي ذاع صيته في القرن الثامن عشر بعنوان (الشريط ذو الألوان الثلاثة) يجسد أحد شخوصه دور الجندي الفرنسي (نيكولاس شوفان) الذي يحمل طابع الغيرة الشديدة على وطنه (فرنسا) وتفانيه في جيش القائد الفرنسي (نابليون بونابارت) مفعما بملامح وطنية مفرطة ذات طابع تعصبي عدائي، تقوده جذوة الشعور بالإعجاب الحصري بوطنه ونظرته المتعالية لأمته وقضاياها عن سائر الأمم والشعوب، فكان يهاجم كل من يعارض فكر وتوجهات الجمهورية الفرنسية في عهد (بونابارت) بالتطاول والتحقير والعنجهية اللاعقلانية التي تقلل من شأن الآخرين، (فكان متفانيا في القتال مع بونابارت في جيش الجمهورية الفرنسية وغزواته التوسعية، دون الالتفات أو الشك بحصافته، أو المساءلة عن جدوى وجدارة قضيته بأن يستميت في الدفاع عنها) (Imam, 2013, p. 14).

ترتبط الشوفينية بمفاهيم ومصطلحات متعددة، فملامحها تلتقي بملامح (الشعوبية والتعصب والانتماء والوطنية والمواطنة والعنصرية والتطرف والمغالاة والفاشية والنازية والتحيز والقومية والمركزية والطائفية والاستعلاء العرقي والقبلية والاممية والهوية والايديولوجيا والنرجسية) على حد سواء، فلكل من هذه المصطلحات والمفاهيم معان يمكن عن طريقها التعبير عن ملامح شوفينية.

برزت الشوفينية على الساحة الإعلامية بشكل أوسع في النصف الأول من القرن العشرين بظهور فاشية (موسيليني) في ايطاليا ونازية (هتلر) في المانيا، اللذين تعصب كل منهما لجنسه وأصله، وكلاهما ادعى أفضليته للسيطرة على العالم، وما كان من تلك الشوفينية الا أن (تسببت بالحرب العالمية الثانية والدمار الذي ألحقته الحرب بقارة أوروبا، وهي كذلك التي حملت بذور سقوط وانحدار الدولة العثمانية، التي دفعت الأمصار التابعة لها للتمسك بثقافاتها ولغاتها ساعية إلى استقلالها وانفصالها. كل ذلك سببه اعتقاد الشوفيني بوجوب نشر رسالته للعالم، بل وفرضها في أحيان كثيرة).

ان شيوع مفهوم الشوفينية واقترانه بالحركات المذكورة آنفا لا يعني اختصاص هذه الحركات بالفعل الشوفيني دون غيرهم. اذ يذكر خبراء في مجال الأنثروبولوجيا والسيميائيات أن الشوفيني (متعصب أعمى البصيرة يعتقد بأنه يقوم بعمل صحيح ألا أنه يجهل أنه قد تّم تزييف تقديره للأشياء، وأن حكمه على الأمور ما هو الا حكم مضلل، وفعله على ارض الواقع يفقد انسجامه مع العالم الحقيقي، فيستحضر العالم الذي تدفعه أوهامه وذاته المضللة إلى رؤيته) (François, 2017, p. 45).

ويرى بعض المتخصصين في علم النفس أنّ الفعل الشوفيني يعزى لأسباب نفسية، أساسها مفهوم (الخطر) الناشئ عن حاجة الفرد لكيان يحميه من الخطر ومنحه الشعور بالأمان، هذا الكيان هو ما يسُمي بـ (الوطن). وهو كيان يتمتع ببعد حضاري وثقافي وسياسي وجغرافي يمنح مواطنيه الاحساس بالانتماء ويزرع فيهم مفاهيم (الخيانة والولاء). فالولاء هنا يعني انتماء الفرد للمجموعة التي تعتبر بمثابة الأمان والفخر، في حين أن من يفقد ذلك يعتبر (خائناً)، وبالتالي يجب طرده وعزله واقصاؤه من ذلك الكيان، ما يعني عودة الشعور بالقلق والخوف إليه، لذلك وتحت مفهوم المحافظة على الولاء بدأ الإنسان في التغاضي عن أشياء كثيرة تعارض مبادئه ومعتقداته المنطقية تحت مسميات وطنية متعددة، كالمصلحة العامة والضرورة وتحقيق السيادة وما الى ذلك، (فمع علمه وقناعته بعدم صحة تغاضيه، إلا أنه خوفاً من تصنيفه كخائن أولا، ومن الطرد من الكيان المجتمعي الذي ينتمي اليه ثانيا، يستمر في التبرير لنفسه لقبول كل ذلك. وباستمرار ذلك التبرير يتحول القبول والخوف بداخله إلى قناعة راسخة باتت جزءًا من عقيدته، وبالتالي يرسخ في عقله وتفكيره أن حبه المفرط يجعل منه إنساناً مصيباً دائما، فهو لا يرى إلا ما يريد ولا يسمع إلا ما يريد، وكل ذلك تحت ذريعة الوطنية) (Al-Farsi, 2016).

ويكون هذا السلوك خاضعا لنظرة (دوغمائية) قائمة على الجمود الفكري والتفكير أحادي الجانب، فالدوغمائي شخص مضلِّل ومضَلَّل بما يحمله المصطلحان من معنى، فهو يعتقد أنه يمثل الحقيقة بتمامها، ومخالفه هو الباطل بعينه، فيدفعه ذلك لفرض آراءه ومتبنياته الفكرية بأسلوب تعصبي يتجاوز منطق الحجة والاقناع الى منطق القوة وفرض الإرادة إما معنويا أو حسيا عبر طرق مختلفة كالانتقاص والشتم والإرهاب والتهديد والتحريض والتشهير، أو بالاعتداء بالضرب أو السجن أو التصفية الجسدية (Al-Fatlawi, 2016, p. 93)، فضلا عن الاضرار بالمصالح أو الغواية والكذب والتضليل وما الى ذلك من الأفعال الشوفينية المسيئة التي تؤدي الى إشاعة (خطاب الكراهية المحرض على إيقاع الضرر بالآخر عن طريق التمييز العنصري أو العدائية أو العنف) (Jumaa, 2018, p. 188).

الأهداف الشوفينية الدعائية: تتنوع الأهداف الشوفينية وتتشعب وتظهر ملامحها للعلن بحسب الوسيلة الإعلامية التي توظفها الجهة القائمة بتسويق الفكر الشوفيني والترويج له، ومن هذه الوسائل الإعلامية ملصق الدعاية السياسية الذي يمثل وسيلة اتصالية فعالة في قطاعات الترويج والحرب النفسية، اذ يمكن دمج اهداف تضليلية مع اهداف تعصبية دوغمائية لتحقيق أهداف شوفينية. ومن أبرز هذه الأهداف: (Al-Raji, 2018, p. 9)

الهدف الاستراتيجي: يبتغي هذا الهدف تحقيق فرض وجهة النظر الشوفينية على المستهدف بممارسة الفعل الشوفيني، فردا كان أم جماعة أم كيانا وتحطيمه رمزيا (على المستوى الفكري والايديولوجي والأخلاقي)، وماديا على مستويي (الاقصاء والافناء) بمعناهما الواسع.

الأساليب الشوفينية الدعائية في تصدير الأفكار والمعلومات والبيانات: ليس سرا رواج وشيوع عبارتي: (اكذب، ثم اكذب، ثم اكذب، حتى يصدقك الاخرون.... وأعطني اعلاما دون ضمير، اعطيك شعبا دون وعي) (Al-Hawari, 2021, p. 163)، على لسان القائد العسكري الألماني (جوزيف غوبلز)، الذي كان يشغل منصب وزير حرب الزعيم النازي (أدولف هتلر)، والذي كان يعد عقله المدبر في الحرب العالمية الثانية، ومسوق

الشوفينية النازية ومصدرها الى الجماهير. وهو منهج نهجه الكثير من المفرطين بالشعور الوطني منذ ذلك الوقت الى وقتنا الحاضر. اذ كان ذلك غالبا ما يتم بالتعكز على وسائل الاعلام وتقنيات الاتصال والتواصل والقفزات التكنولوجية التي قفزتها هذه الوسائل مجتمعة. ولربما يكون التلاعب بالعقول وفق سلوك شوفيني خاضع لأجندات معينة وتمركزات قطبية محددة قد بلغ ذروته في فترة الحرب الباردة، وربما باتت ملامح الوطنية المفرطة ظاهرة حاليا بمظاهر أوسع وأكثر تعقيدا مما شهدناه سابقا ليس الا.

ان التطور التكنولوجي الذي يميز عصرنا الحالي جعل اغلب البشر من مستعملي الشاشات الرقمية -التي تنوعت ما بين أجهزة حاسوب وأجهزة لوحية وجوالات وساعات وشاشات عرض ذكية وتفاعلية -يميلون بشكل أو بآخر الى تجاهل كلاسيكية المصممات القائمة على العرض الورقي، باتجاه تفضيل الديناميكيات ذات التوجه الرقمي، فلم تعد مصادر الحقائق حكرا على المؤلفين والسلطات والمؤسسات التقليدية. وأصبح من **السهل** على أصحاب الشاشات ممن لديهم توجهات شوفينية أن يشكلوا حقائقهم الخاصة بهم بما يدعم توجهاتهم وايديولوجياتهم، عن طريق تجميع حقائقهم الخاصة والمنتقاة، قطعة تلو قطعة في أي وقت يرغبون، مستفيدين من الإمكانات التي توفرها الشاشات في (تحريك الكلمات ومداخلتها مع الصور، فضلا عن تغيير اللون بما يتناسب وأفكارا معينة، ما يؤدي الى تغيير المعنى والتلاعب به وفق توجه مدروس. ان هذه السيولة تثير الخوف الشديد من أي حضارة مبنية على المنطق) (Al-Assaf, 2020, p. 108).

وعلى الرغم من أن بعض ممارسي هذه الأساليب الشوفينية يتذرعون بحرية التعبير وحرية الاعلام والصحافة ومناهضة عملية تقييد هذه الحريات ومعارضة تكميم الأفواه، الا أن القانون الدولي لحقوق الانسان نظم ذلك، اذ تنص المادة 19 منه (على الحق في حرية التعبير وتفصل الحالات الاستثنائية التي يجب فيها تقييد هذا الحق. وتضيف المادة 20 على ذلك بروباغاندا الحرب **وأي تحريض** على الكراهية القومية أو العرقية أو الدينية بإعلانها غير قانونية) (Jumaa, 2018, p. 152).

المبحث الثاني: الاليات الشوفينية في تصميم الملصق الدعائي

التضمين الشوفيني في تصميم الملصق: لو نظرنا الى فن التصميم الجرافيكي من زاوية كونه لغة مرئية تتم ترجمتها الى صورة ذهنية لدى المتلقي، لوجدناه يتقارب مع فن الشعر كصورة من صور الخطاب المؤدية لتكوين صور ذهنية لدى الفرد، (فكثيرا ما يقترن الشعر بالغموض والايهام؛ بحكم طابعه الفني الذي يحكمه، ومادته اللغوية التي تشكله، ومنابعه الفكرية المغذية له) (Younan, 2011, p. 123). فكلا المفهومين، (التصميم الجرافيكي والشعر) يمكن توظيفهما التوظيف الأمثل والصحيح؛ فيؤدي ذلك بهما الى صناعة الابداع، وظهور الاختراعات، وتحفيز الخيال العلمي نحو التطور والارتقاء بالبشرية في شتى مجالات التطور والرقي الإنساني. كما يمكن استخدامهما استخداما شوفينيا قوامه الافراط في فرض الأفكار والارادات والإساءة الى الجمهور عن طريق محاولة تضليله وقيادته وفق مسارات واطر فكرية وايديولوجية معينة. وهو ما يعد الجانب السيّء من هذين الفنين، اذ يوفر التصميم الجرافيكي (مساحة واسعة للتشويش والتشويه المسيئين، انطلاقا من كونه لغة مرئية؛ وللتصاميم الشوفينية القدرة على أن تكون خطرة كباقي الأسلحة) (Najm al-Din, 2021, p. 150).

ويتم تضمين الأفكار الشوفينية في التصاميم الدعائية عن طريق الإيحاء بهذه الأفكار على مستويي الشكل والمعنى الذي يحمله المضمون ضمن سياقه الأيديولوجي وفق اساليب بلاغية يتبناها الفكر الشوفيني ويطوعها وفق توجهاته الفكرية وأهدافه المنشودة.

وعلى قدر تعلق الأمر بموضوعة البحث الحالي يصنف الباحث التضمين الشوفيني في تصميم ملصق الدعاية السياسية الى ما يلي:

التضمين الشوفيني التيبوغرافي: من المعروف أن للعناصر التيبوغرافية أهمية كبيرة في تصميم الملصق، (فهي تستمد أهميتها من عدم إمكانية تجاهل الضرورة في إقحام ملفوظات لسانية في التصميم بهدف اكمال المعنى، فضلا عن التأثير في عملية التواصل، فتكون الرموز الكتابية ومعانيها جزءا من شبكة التصميم) (Al-Muttalabi, 2022, p. 61). وتتمظهر هذه العناصر اما بشكل عناوين (رئيسية أو ثانوية) أو بشكل نصوص كتابية اعتيادية.

والباحث لا يشير في معرض هذا الكلام الى الحكم ببطلان توظيف البلاغة في معاني العناوين ومضامينها، فالمقصد هو تجنب التكلف البلاغي في لغة العنوان خصوصا ان تعلق الموضوع بمسألة جدية تحتك بمصائر الناس، لتجنب الوقوع في فخ التعصب الشوفيني، (فسوء استعمال البلاغة يكمن في جرها الى أي سلوك تعصبي مسيء) (Younan, 2011, p. 124).

التضمين الشوفيني الجرافيكي: ويقصد به إمكانية التضمين الشوفيني في جميع العناصر التصميمية المكونة للبنية الشكلية للملصق باستثناء العناصر الكتابية (التيبوغرافية) وتشمل: (الصور، الرسوم والتخطيطات، الشعارات والرموز والعلامات، الألوان) وحتى الفضاء إذا ما اعتبرناه أحد عناصر التصميم. فعلى مستوى الصورة تأتي أهمية هذا العنصر الجرافيكي من طبيعة العصر الذي نعيشه، فهو عصر الصورة التي تعني ألف كلمة وليست كلمة بحد ذاتها، اذ أن الصورة تمثل (محاكاة للواقع بقدر كونها تعبيرا عن الذات وعن الاخر، اذ ان الانسان قد عرف الصورة قبل اكتشافه للكتابة، وكانت بداياته في الكتابة قد ترجمت برموز تصويرية، والصورة تعبر عن تطور كل حضارة عبر العصور) (Al-Najjar, 2015, p. 15).

ومن البديهي أن تصميم الملصقات قد تطور بفعل التطور التقني للطباعة من جهة وبرامج التصميم والمعالجة الرقمية من جهة اخرى ما عزز من إمكانية توظيف الصور مع الكتابة في تصميم الملصق، فضلا عن تيسير إمكانية التلاعب بالصورة تقنيا بغية تحقيق أهداف شوفينية. ويمكن تجسيد ملامح شوفينية في الصور (اما بزوايا التقاطها، أو تغيير مضمونها، أو التلاعب بألوانها، أو بإضافة أو حذف عناصر وأجزاء منها، أو اصطناعها وتقديمها على انها حقيقية، او ربط صورة معينة بمضامين واحداث لا ترتبط بها، لإنتاج رسالة شوفينية منحازة حول مسألة ما) (Al-Shamimari, 2010, p. 107).

اما على مستوى الرسوم والتخطيطات التي تتنوع ما بين الاشكال البسيطة المجردة والخرائط والرسوم البيانية والتوضيحية والكاريكاتيرية التي يستفيد منها المصمم لما تمتلكه من قابلية كبيرة على التعبير ضمن تصميم الملصق، بالتعبير عن الأفكار التصميمية وفق توجه شوفيني مسيء، كما يمكن (تركيبها مع الصور بهدف احداث نوع من التنوع الوظيفي في التصميم وتحقيق التأثير القصدي المناسب في المتلقي بحكم ما تقدمه من معان مركزة تصل حد المفاجأة واللامعقول) (Al-Khazraji, 2015, p. 77).

اما على مستوى الشعار والرمز والعلامة التجارية فإن الباحث يجد تأثيرا كبيرا للشعار والرمز والعلامة التجارية في تصميم الملصق كونه (اهم نتاج من نتاجات التصميم الجرافيكي كونه يخبر الاف الناس عن طبيعة عمل مؤسسة تجارية أم وزارة حكومية أم كيان سياسي) (Jabbar, 2017, p. 34)، وتعزيز الملصق بالعلامات التجارية أو الشعارات أو الرموز يترجم تعزيز العلاقة بين الملصق وهذه المرجعيات وتبني الملصق لتوجهات هذه العناصر الجرافيكية وأنشطتها، فتوظيف شعارات وعلامات ورموز مناصرة في الملصقات الدعائية الشوفينية يعبر عادة عن التعضيد والتعظيم والمؤازرة، أما توظيف المعادي والمخالف منها يعبر عادة عن التحقير والوحشية والتخويف والمخاطر. فتضمين هذه العناصر إذا، يمثل العلاقة النفعية التبادلية وتأثير كل منهما على الاخر، فشعار مؤسسة معينة مثلا، يعطي طابعا للمتلقي عن طبيعة الملصق وهوية النشاط وتوجهه الفكري ما يعطي ايحاءات ضمنية مختلفة بحسب فهم المتلقي وتقبله لهذه المفردات في مضمون الفكرة التي يتبناها الملصق.

تضمين الهزل والنكتة الساخرة: ان المحتوى الهزلي هو محتوى تسقيطي يهدف لانتقاد حالة معينة بطرق مسيئة في اغلب الأحيان، اذ يمكن ملاحظة مستويات تعبيرية متعددة للهزل والنكتة الساخرة (تنتقل من المزاح والهزل العادي الى الشتم والقذف والتحقير والتعصب والعنصرية والهجاء والكراهية والتحريض الذي يمكن أن يصل حد التحفيز على الاقصاء والتصفية والقتل) (Sloterdijk, 2019, p. 343). وتمثل جميع هذه المستويات إساءة لطرف معين.

التضمين بالسرد البصري: على الرغم من تباين الآراء حول إمكانية توليد سرد بصري في التصميم الجرافيكي أسوة بالسرد القصصي الذي يهدف الا اختلاق حبكة درامية في فنون الادب، الا أن متخصصين في مجال الصورة وتقنياتها يتطرقون الى إمكانية بناء معان سردية في الصور ذات الطابع المفاهيمي الحالم التي تحمل في ثناياها طابع القصة المحكية (Al-Tayyar, 2022, p. 11). التي يجدها الباحث تلتقي مع طبيعة الملصقات الدعائية والصورة الذهنية المتشكلة عنها، فيدرجون أركان أساسية تعتمد عليها هذه الصورة التي تتناول مواضيع مخصصة ومحددة (Al-Tayyar, 2022, p. 94).

الدعاية الشوفينية ورسالتها الاتصالية في الملصق: يعد الملصق وسيلة من وسائل الاتصال المرئي التي تنقل الافكار سواء كانت هذه الأفكار مسردة لغويا كنص مسطر على سطح طباعي، ام مصممة بأشكال فنية موظفة لتحقيق هدف معين يستوعبه المتلقي، (فالملصق ليس مجرد نص وايحاءات شكلية، إنه وجهات نظر وتعليقات وأحاديث عن مضامين محددة في كل نوع من انواعه) (Muhammad, 2011, p. 49).

مؤشرات الإطار النظري:

تولدت لدى الباحث مجموعة من المؤشرات النظرية استنادا الى المعلومات التي ضمّنها في ادبيات الإطار النظري لهذه الدراسة، كان أهمها:

1. يمكن لمح الشوفينية بحسب أصنافها المتعددة، فتكون لكل نوع منها ملامحه الخاصة.
2. ترتبط الملامح الشوفينية بالشعوبية والتعصب والانتماء والوطنية والمواطنة والعنصرية والتطرف والمغالاة والفاشية والنازية والتحيز والقومية والمركزية والطائفية والاستعلاء العرقي والقبلية والاممية والهوية والايديولوجيا والنرجسية.

3. تتمظهر الشوفينية بوجهات النظر الدوغمائية التي تتجاهل الاخر المختلف وتحقر فكره.
4. تصبو الشوفينية لتحقيق أهداف متنوعة، كالهدف الاستراتيجي وهدف الاسطرة والشيطنة وهدف التخويف والترهيب وهدف الهيمنة والاخضاع وهدف الدعم والاضرار بمصالح الغير.
5. عند تشويب الحقائق وتزييفها والتلاعب بها وحرفها عن مسارها، وتحويلها الى كذب يضر بطرف ما يمكن للملامح الشوفينية أن تكون حاضرة.
6. يمكن للمعلومات الخاطئة أو المعلومات المضللة أو المعلومات المتلاعب بها أو المعلومات الكاذبة كذبا صريحا، أن تعد ملامح شوفينية.

منهجية وإجراءات البحث

منهجية البحث: استخدم الباحث (المنهج الوصفي) في تحليل نماذج العينات لملاءمته موضوع الدراسة الحالية، كونه يعد من المناهج الملائمة للدراسات والأبحاث ذات الصلة بالتصميم الجرافيكي، فضلا عن اعتماده أسلوب الوصف والتحليل للحصول على نتائج بما يحقق هدف البحث.

مجتمع البحث: ملصقات الدعاية السياسية المشاركة في معرض "أبدا مرة أخرى" الذي رعته ودعمته إعلاميا مؤسسة كالت بلوت (KALTBLUT) المتخصصة في الفنون على المستوى العالمي (مقرها برلين/ المانيا). اذ تم افتتاح المعرض الذي تناول ملصقات الدعاية السياسية الأوكرانية التي تناولت موضوعة النزاع العسكري الروسي الاوكراني الحالي بتاريخ: 2022/4/5،

عينة البحث: عينة بحث الدراسة الحالية (3) ملصقات اختيرت بشكل قصدي.

الوصف والتحليل:

انموذج رقم (1):

عنوان الملصق: الفخ الاوكراني

مصمم الملصق: براف بيرداي

سنة انتاج الملصق: 2022

معرف انستغرام: @bravebirdie

يمثل الملصق الحالي ملصق دعاية سياسية يتناول موضوعة الحرب الروسية الأوكرانية المستمرة حاليا، تتمظهر في تصميم الملصق مجموعة من عناصر التصميم التيبوغرافية والجرافيكية. فعلى الصعيد التيبوغرافي للملصق يلاحظ عنوان رئيس كتب فيه عبارة (الفخ الاوكراني) باللغة الإنجليزية باللون الأبيض المحدد باللون الأحمر تم ادراجه أسفل الملصق، كما تلاحظ عبارة (الحرية) مكتوبة بشكل واضح وبلون أسود على العنصر الجرافيكي الذي يمثل الشكل المرسوم لمصيدة الفئران. أما على مستوى العناصر الجرافيكية في الملصق فقد تنوعت منتجة عدة اشكال مرسومة هي القبعة الروسية التي يرتديها البحارة الروس مزينة بألوان العلم الروسي والشكل الكاريكاتيري الذي يمثل كائنا هجينا يجمع بين هيئة الفأر وشخصية الرئيس الروسي عن طريق إعطاء رأس الفأر ملامح تقرب شكل الوجه الى شخصية الرئيس الروسي (بوتين) مع وضع علم روسي على الجهة الجانبية لجسم الفأر، فضلا عن الشكل المرسوم الذي يمثل مصيدة الفئران المعلمة بالعلم الأوكراني والمقترنة بعبارة (الحرية)، الملصق يحاول أن يوثق لحظة وقوع الفأر في المصيدة عن طريق رسم هالة حول الفأر والمصيدة محاطة بفضاء الملصق المملوء باللون الأسود.

التحليل:

الأهداف الشوفينية: يمكن لمح الهدف الاستراتيجي من الملصق، وهو القضاء على الوجود الروسي وانهائه وتحطيمه عبر مجموعة من الأهداف كشيطنة روسيا عبر تمثيل رمز قيادتها بالفأر الذي يرمز الى الكائن الضار بكل ما حوله، فضلا عن أسطرة أوكرانيا باعتبارها المصيدة القادرة على القضاء على هذا الكائن المتطفل ووضع حد لوجوده. أما هدف التخويف والترهيب فهو لاعب على وترين في هذا الملصق، الأول تخويف روسيا من تورطها في النزاع مع أوكرانيا، والوتر الثاني يتمثل في تخويف وترهيب العالم من القيادة السياسية الروسية عن طريق تمثيلها بحيوان الفأر، وهو ما يحقق هدف الاضرار بالوجود الروسي ومصالحه العالمية.

شوفينية المعلومات المضطربة: يلاحظ حضور المحتوى الساخر متمثلا بالشكل الكاريكاتيري المرسوم المعبر عن الفأر الواقع في المصيدة بدلالة رمزية لكل منهما ليعبرا عن نزاع سياسي قائم. ويتوضح الربط المغلوط بتوظيف عنوان فضفاض صادم هو (الفخ الأوكراني) للتعبير عن قضية سياسية خاضعة للجدل والتحليل، فضلا عن ربط عبارة (الحرية) بالمصيدة الأوكرانية وهو موضوع خاضع للجدل السياسي أيضا بحكم مواقف سياسية لأوكرانيا تجعلها بعيدة عن شعارات الحرية والديمقراطية كانتقائية التعامل مع أفراد

المجتمع الأوكراني من جهة وسياسة الكراهية التي تنتهجها مع شعوب أخرى أيضا. ما يعكس ترجمة الملصق لمحتوى مغلوط تم ربطه ربطا مغلوطا يعتمد على الفبركة ومجانبة الحقيقة هدفه الخروج بمحصلة معلومات شوفينية مضطربة هدفها الإساءة لطرف معين.

التقنيات الشوفينية: يلاحظ في هذا الملصق تطبيق تقنية التبسيط عن طريق تكوينات شكلية مختزلة عن طريق الرسم وذلك بهدف التركيز على فكرة مبسطة ومنحها أقصى طاقة تعبيرية ممكنة لتعبر عن دعاية سياسية مسيئة لطرف معين عن طريق حذف معالم معينة من النسق المعتاد لشكل الفأر واضافة ملامح بشرية توحي بمعالم وجه الرئيس الروسي، فضلا عن إيجاد الشكل المضطرب في النسب الجسمانية ما بين جسم الفأر والكائن البشري، فيكون المصمم قد اعتمد عملية التلاعب بالحجم عن طريق تكبير أجزاء معينة وتصغير أجزاء أخرى لتبدو بشكل متناسب ومدمج ومحور باحترافية تؤدي الغرض المطلوب في إيجاد شكل مزيف يعبر عن الفكرة الشوفينية للملصق مع محاولة التأكيد على الفكرة عن طريق تكرار الوان العلم الروسي في اكثر من مكان (جسم الفأر والقبعة التي كان يرتديها قبل أن تتم عملية الاصطياد).

أنموذج رقم (2):

عنوان الملصق: لا تدعوا ذلك الظل يمسهم

مصمم الملصق: واون انترسني كازكي

سنة انتاج الملصق: 2022

البلد: أوكر انيا

معرف انستغرام: @waone_interesnikazki

يمثل التصميم الحالي ملصقا للدعاية السياسية عن الحرب الروسية الأوكرانية تمظهرت فيه مجوعة من العناصر التيبوغرافية والجرافيكية المتعددة، اذ يلمح على مستوى العناصر التيبوغرافية عنوانان تيبوغرافيان تم ادراجهما اسفل الملصق باللغة الإنجليزية على خلفية سوداء، يمثل الأول عنوان الملصق الرئيس (لا تدعوا ذلك الظل يمسهم) معبأ باللون الابيض، فيما يرد العنوان الثاني تحت العنوان الأول مشيرا الى عبارة (لا تشتروا النفط الروسي) تعبيرا عن طلب بصيغة الأمر، معبأة في جزئها الأول (لا تشتروا) بلون أحمر، بينما تمت تعبئة الجزء الثاني (النفط الروسي) بلون بني مشوب بلون رمادي. اما على مستوى العناصر الجرافيكية للملصق فقد تجمعت مشكلة صورة مرسومة تمثل عائلة اوكرانية مكونة من (الام وطفلين ولد وبنت)، وتظهر الام ممسكة بأنموذج لطائرة عسكرية بإحدى يديها بينما تضع الاخرى على صدر الطفل الحامل للعلم الأمريكي، فيما تتخذ البنت وضع جلسة القرفصاء امامهما حاملة علم الاتحاد الأوربي بإحدى يديها وممسكة بدمية ممددة على الأرض باليد الاخرى، في بيئة خضراء مكونة من مجموعة أشجار في خلفية الصورة المرسومة، فضلا عن الارضية العشبية التي مثلت حافاتها الامامية حدود أوكرانيا من جهة بحر ازوف وشبه جزيرة القرم. ويظهر خلف العائلة حرف (Z) الذي يرمز للعمليات العسكرية الروسية الحالية ضد أوكرانيا بدرجة تظليل خفيفة مقتربا من ظل المرأة الظاهر خلفها، يتبعه جزء من حرف (Z) اخر أشد قتامة.

التحليل:

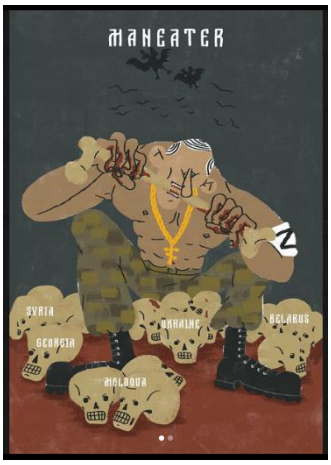
الأهداف الشوفينية: يتمظهر الهدف الاستراتيجي الشوفيني لهذا الملصق بالسعي لتحطيم روسيا وتهديد وجودها ككيان سياسي، عن طريق اختلاق صورة ذهنية تعكس ملامح شيطنتها متمثلة بقوة تدميرية تحاول تهديد وترويع الشعوب الامنة، فصورة المرأة القلقة والخائفة على اطفالها جراء التهديد بالقوة العسكرية تدعم تحقيق الهدف الاستراتيجي الشوفيني، فضلا عن تمظهر أوكرانيا والدول الحليفة لها كأسطورة تنشد تحقيق السلام وقوة قادرة على ردع المعتدين. وان تنفيذ الطلب ما مطلوب في سياق الملصق (لا تشتر النفط الروسي) يحقق هدف الهيمنة عن طريق إضعاف واستنزاف الوجود الروسي وتحقيق هدف الاضرار بمصالحها الاقتصادية عن طريق الطلب الدعم الصريح بمقاطعة منتوجها النفطي على المستوى العالمي.

شوفينية المعلومات المضطربة: إن تمظهر المحتوى الساخر يقودنا الى ملامح شوفينية في هذا الملصق، اذ يبدو ذلك جليا على تعابير وجه الطفلة المبتسم ببراءة الطفولة وهي ترفرف بعلم الاتحاد الأوربي لطائرة عسكرية تبدو من لونها وتصميمها انها طائرة روسية متطور من طراز (سو 35)، غير مدركة بأن هذه الأداة الحربية ليست لعبة لتتم السخرية من قوتها وبطشها. أما الربط المغلوط فقد تمظهر بربط عنوانين فضفاضين، الأول مثير للعاطفة مصاغ بلاغيا، والثاني يشكل الهدف الأساسي منه التحريض على تحقيق ضرر اقتصادي، وهم منحى شوفيني يهدف الاضرار بطرف معين، معتمدا على صور وتشبيهات لا يمكن الحكم عليها بأنها صحيحة كونها مرسومة، ما يشير الى معلومات غير موثقة استخدمت لدعم اوكرانيا وتسقيط روسيا في هذا الملصق لترجم محتوى مغلوطا. لم يتمظهر السياق المغلوط في هذا الملصق لعدم وجود معلومات موثقة أو صور حقيقية لمواضيع تخالف نسق المعلومات، أو حتى تتفق معها، من جانب اخر يتضح تمظهر المحتوى المفبرك بشكل واضح في توظيف الاشكال المرسومة والعناوين البلاغية الفضفاضة مجتمعة.

التقنيات الشوفينية: لم يعتمد مصمم الملصق على تقنية التبسيط في اظهار الملامح الشوفينية في هذا الملصق، ويعزى سبب ذلك الى أنه وظف عناصر تيبوكراغرافية وجرافيكية كثيرة في بنيته مع التركيز على تضمين تفاصيل تصميمية بغية إضفاء حبكة درامية قائمة على المبالغة في السرد البصري لعناصر التصميم التي يحاول عن طريقها المصمم فرض صورة ذهنية على عقل المتلقي وجره لاعتبارها صورة واقعية مخيفة، اما تقنية الاختزال فهي موظفة بشكل واضح في رمزية تقدم حرفي (Z) المتتالين الذين يشيران الى الخطر العسكري الروسي وهو يتقدم نحو العائلة الأوكرانية، كما أن تقنية الحذف والاقتطاع حاضرة في حرف (Z) المتأخر بهدف إعطاء عمق منظوري لمشهد درامي لإيقاع تكراري يعبر عن الزمن واتجاه تقدم الخطر مع التركيز على أهميته. كما أن تكبير حجم الشخصيات قياسا بمساحة الخارطة المصغرة لأوكرانيا تحتهم في الأرضية يهدف لدفع المتلقي الى أن هذه العائلة تمثل الشعب الاوكراني كله والخطر المحدق بوجوده وفق توجه شوفيني قائم على التهويل، فضلا عن تكبير عبارة (النفط الروسي) في العنوان الثاني يعطيها أهمية على مجاوراتها من العناصر التيبوغرافية الأخرى لتدلل على المقصد والهدف. اما ما يخص الية الدمج، فإن دمج شخصيات مرسومة بتعابير وحركات قصدية متباينة تخلق جوا دراميا يسهم بتمظهر ملامح شوفينية وفق توجه دوغمائي مقصود لاختلاق حالة مدروسة بعناية، فضلا عن أن التحوير ما بين الاشكال المضمنة في ملصق الحرب العالمية الثانية وهذا الملصق بهدف خدمة الفكرة الحالية يمثل بحد ذاته ملمحا شوفينيا في الملصق. اما تقنية

التزييف الشكلي فهي حاضرة أساسا كون الملصق يحمل فكرة مقلدة عن ملصق اخر متناص معه فضلا عن أن الاستعاضة عن الاشكال الحقيقية بأشكال مرسومة لإضافة جو درامي تعد تزييفا يقود الى استنتاج قصد شوفيني مبيت.

أنموذج رقم (3):



عنوان الملصق: آكل لحوم البشر

مصمم الملصق: آنتون آبو

سنة انتاج الملصق: 2022

البلد: أوكرانيا

معرف انستغرام: @anton_abo

يمثل الانموذج الحالي ملصقا دعائيا عن الحرب الروسية الأوكرانية الحالية، تتمظهر فيه مجموعة من العناصر التيبوكرافيكية للتعبير عن فكرة الملصق. على مستوى العناصر التيبوغرافية يتمظهر العنوان الرئيس (آكل البشر) باللغة الإنجليزية في اعلى الملصق فضلا عن توزيع مجموعة من العنوانات الثانوية على مجموعات الجماجم المرسومة في الملصق. فحملت كل مجموعة اسما من أسماء الدول (بيلاروسيا، مولدوفا، جورجيا، سوريا، أوكرانيا)، اما على مستوى العناصر الكرافيكية فقد حوى الملصق أشكالا مرسومة متنوعة كالرسم الكاريكاتيري لشخصية الرئيس الروسي (بوتين) مرتديا الزي العسكري من منطقة الحزام حتى اخمص القدم، ومتعر في نصفه العلوي، وقد بدا بعضلات مفتولة، في وضع جلوس لالتهام وجبة طعام، ممسكا بيديه المضرجة بالدماء عظم فخذ بشري وهو يلتهمه بفمه من الوسط، كما تظهر قلادة الصليب المسيحي الروسي الأرثودوكسي حول عنقه، فضلا عن علامة القوات العسكرية الروسية (Z)ملفوفة حول ساعده الايسر، وتظهر الأرضية حمراء مصبغة بالدماء، كما تظهر السماء في فضاء الملصق سوداء قاتمة تحلق فيها مجموعة من الطيور غير واضحة المعالم يتقدمها طائرا عقاب من ذوات الرأسين، وهو رمز اسطوري شاع استخدامه في روسيا.

التحليل:

الأهداف الشوفينية: يمكن لمح الهدف الاستراتيجي الشوفيني في هذا الملصق عن طريق محاولة المصمم تسقيط كل من شخصية الرئيس (بوتين) ونظامه السياسي وقواته العسكرية والاضرار بهم، بل ويتعدى ذلك الى محاولة تسقيط الديانة المسيحية عن طريق تضمين رموزها الدينية في الملصق، كما يتوضح هدف شيطنة شخصية الرئيس الخيالية المستمدة من قصص آكلي لحوم البشر الخيالية، اذ يلاحظ الرئيس الروسي المسخ في الملصق وهو يتمتع بالتهام اللحم البشري بمشهد وحشي الهدف منه ترهيب وتخويف متلقي الرسالة من هذا الخطر الموجود على ارض الواقع المزعوم، محاولا كسب تعاطف ودعم المتلقين ضد هذا الخطر المزعوم.

شوفينية المعلومات المضطربة: يمكن لمح المحتوى الساخر بشكل جلي عن طريق الشخصية الكاريكاتيرية المرسومة للرئيس الروسي، ويغيب الربط المغلوط عن هؤذا الملصق لوثاقة العلاقة بين العنوان والشكل المرسوم في الملصق فيكمل بعضهما الآخر لتجسيد المعنى المعبر عن الفكرة التصميمية. أما المحتوى المغلوط

فمن السهولة لمحه في هذا التصميم، كون قصدية تصميم هذا الملصق واضحة ولا تقبل الجدل أو التأويل، وهي قصدية تبتغي تسقيط شخصية الرئيس الروسي. لم يتمظهر السياق المغلوط في المعلومات المضطربة لهذا الملصق المفبرك لعدم توفر شروطه.

التقنيات الشوفينية: تقنيات التبسيط حاضرة في هذا الانموذج عن طريق اختزال الاشكال المتمحورة حول الشكل الكاريكاتيري وحذف تفاصيل منها بهدف تحويلها الى اشكال مبسطة معبرة تعطي معان رمزية مكثفة تدعم الفكرة الرئيسة في الملصق، وهي التركيز على الشخصية المتوحشة النهمة للرئيس الروسي (حسب ما يصورها الملصق)عن طريق تكبير شخصية (بوتين) والتلاعب بالنسب الشكلية لجسمه، وتحويرها كي يبدو للعيان كقوة وحشية شاذة عن الصفات الإنسانية الطبيعية، كما يتمظهر الدمج في تصميم هذا الملصق عن طريق تجميع رموز متعددة في ملصق واحد لتعكس صفاتها الرمزية على الفكرة التصميمية وتغذيها، كتوظيف رمز العقاب الأسطوري ذي الرأسين وعلامة العمليات العسكرية للقوات الروسية (Z)، فضلا عن قلادة الصليب المسيحي الارثودوكسي. كما يلاحظ استخدام تقنية التكرار لهدف شوفيني في مشهد تجميعات الجماجم المتناثرة على الأرض التي تختزل مفهوم شعوب ودول أصابها الأذى (بحسب ادعاء تصميم الملصق) ما يعطيها أهمية متساوية فيما بينها من ناحية تأثرها بمصدر الضرر مع تصغير دور هذه الشعوب وعجزها أمام سطوة الوحش الروسي. اما التزييف فهو حاضر بتزييف الشخصية الرئيسة في الانموذج عن شخصية أخرى رسمت في ملصق سابق تتمتع بنفس المعاني والصفات.

النتائج:

تلمح الملامح الشوفينية في تصاميم ملصقات الدعاية السياسية التي خضعت للبحث والتحليل في هذه الدراسة عن طريق:

1. تضمين هدف استراتيجي محدد لكل ملصق من الملصقات المبحوثة، فضلا عن توضح أهداف التخويف والترهيب واستحصال الدعم والاضرار بالغير في جميع ملصقات عينة الدراسة الحالية.
2. لمح هدفي الشيطنة والأسطرة في جميع نماذج عينة بحث الدراسة الحالية.
3. تحقق شوفينية المعلومات المضطربة عن طريق توظيف المحتوى المفبرك في جميع نماذج عينة هذه الدراسة.
4. اعتماد أسلوب التناص كأسلوب للتضمين الجرافيكي الشوفيني في جميع الملصقات المبحوثة عن طريق تناصها مع ملصقات تعود لفترة الحرب العالمية الثانية شكلا ومضمونا.
5. التضمين الشوفيني الدرامي القصصي المختلق في جميع نماذج عينة هذا البحث.
6. استخدام تقنية التبسيط للتركيز على الأهداف الشوفينية للفكرة في النماذج (1،3).

الاستنتاجات:

1. إن توظيف المحتوى الساخر في تصاميم الملصقات المنشورة عبر الانترنت يعكس قصدية القائمين على تصدير ملصق الدعاية السياسية للتأثير على الصورة الذهنية لدى المتلقين عن المستهدف بالسخرية وتحطيم شخصيته باختلاق صورة ذهنية عنه لا تمت الى الحقيقة بصلة.
2. إن توظيف الربط المغلوط بين عناصر تصميم الملصقات المبحوثة يعكس دافعية القائمين بإنتاج ملصق الدعاية السياسية للتلاعب بوعي المتلقين ومحاولة حرفهم عن مساراتهم الفكرية الاعتيادية وتحييز أفكارهم وقناعاتهم باتجاه معاني موجهة لغائية مدروسة.
3. إن تدني نسبة استخدام الصورة الحقيقية في الملصقات التي مثلت عينة البحث والاستعاضة عنها بالأشكال المرسومة والصور المفبركة يعكس رغبة القائمين بتصدير الدعاية السياسية في انتقاء مفردات تعبيرية مبالغ بها تهدف بشكل أساس الى الإساءة الى الآخر المخالف في وجهات النظر وهو سلوك شوفيني واضح.
4. إن استخدام الأساليب البلاغية والمجازات الشكلية في التعبير عن المعاني في تصميم الملصقات (موضوع البحث) يؤكد وجود نية مبيتة للتلاعب بوعي المتلقي عن طريق التلاعب بالمعنى وتوليد معاني خيالية تثير تعاطفا إيجابيا مع مصدري الفكرة وتعاطفا سلبيا مع مخالفهم.

التوصيات:

يعد دور المصمم أمراً بالغ الأهمية، إذ يمكن لعمله تشكيل التصور العام والخطاب خلال أوقات الحروب التي تمثل اوج الصراعات السياسية. فالتمسك بمبادئ النزاهة والتعاطف والمسؤولية الاجتماعية أمر ضروري في الدعاية السياسية ان كانت تصبو لتحقيق سلم مجتمعي. وعليه يوصي الباحث بما يأتي:

1. إعطاء الأولوية للدقة والتمثيل الواقعي على الإثارة أو المبالغة. على الرغم من أن الملصقات قد تهدف إلى حشد الدعم، إلا أنها لا ينبغي أن تحتوي على معلومات كاذبة أو مضللة. اذ ستكون مسيئة لطرف ما بطريقة أو أخرى.
2. تجنب شيطنة الطرف الآخر أو تجريده من إنسانيته.
3. الاعتراف بالحقائق المأساوية للصراعات السياسيةوخصوصا في الحرب، مثل معاناة المدنيين ونزوحهم، بدلاً من التغاضي عنها.
4. يجب ان يحرص المصمم على الشفافية فيما يتعلق بهدف الملصق ومصدر المعلومات المقدمة. تجنب حجب الأصول أو التحيزات.
5. يجب ان يفكر المصمم في العواقب طويلة الامد لرسائله الاتصالية. وعليه أن يعي أن الملصقات التي تؤجج الكراهية أو تديم الصور النمطية الضارة يمكن أن يكون لها آثار سلبية دائمة.
6. التشاور مع المؤرخين وخبراء حقوق الإنسان وعلماء الأخلاق للتأكد من أن الملصقات مسؤولة وتجنب التسبب في المزيد من الضرر.
7. يجب ان يكون المصمم على استعداد لمراجعة الملصقات أو سحبها إذا ظهرت معلومات جديدة تكشف عيوباً أو عدم دقة في التصميم الأصلي.

4. 4. المقترحات:

يقترح الباحث:

إجراء دراسة استطلاعية عن "تأثير الملامح الشوفينية في ملصقات الدعاية السياسية المنشورة عالميا على قرارات المتلقي ومتبنياته الفكرية".

Conclusions:

1. The use of satirical content in the designs of posters published online reflects the intention of those responsible for exporting the political propaganda poster to influence the recipients' mental image of the target with ridicule and to destroy his personality by creating a mental image of him that has nothing to do with the truth.
2. Employing the false connection between the design elements of the researched posters reflects the motivation of those who produce the political propaganda poster to manipulate the awareness of the recipients and attempt to divert them from their normal intellectual paths and bias their ideas and convictions towards studied, teleologically oriented meanings.
3. The low percentage of using the real image in the posters that represented the research sample and replacing it with drawn shapes and fabricated images reflects the desire of those responsible for exporting political propaganda to choose exaggerated expressive vocabulary that aims primarily to offend the other with different viewpoints, which is clearly chauvinistic behavior.
4. The use of rhetorical methods and formal metaphors to express meanings in the design of posters (the subject of the research) confirms the existence of a hidden intention to manipulate the recipient's consciousness by manipulating the meaning and generating imaginary meanings that arouse positive sympathy with the originators of the idea and negative sympathy with those who oppose them.

References:

1. François, M. (2017). *Fundamentals of Intolerance.* (Q. Al-Miqdad, Trans.) Damascus: Nineveh House for Studies, Publishing and Distribution.
2. Abdel Razzaq, I.-D. (2018). *Chauvinism, a research into the term, its history, and its intellectual doctrines, , .* Iraq: Islamic Center for Strategic Studies, the Holy Abbasid Shrine, Holy Karbala.
3. Al-Assaf, Y. (2020). *A New Digital Era.* Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
4. Al-Farahidi, A.-R.-K. (1981). *Kitab al-Ayn.* Baghdad: Dar al-Rasheed Publishing.
5. Al-Farsi, S. (2016, 10 15). *Chauvinism...and the Chauvinists*. Retrieved from https://alroya.om/p/172254.
6. Al-Fatlawi, A. (2016). *Contemporary Terms.* Najaf Al-Ashraf: Islamic Center for Strategic Studies and Research, Al-Abbas Holy Shrine.
7. al-Fayrouzabadi, M.-D. (B.T). *The Ocean Dictionary.* Egypt: Al-Halabi Publishing and Distribution Foundation.
8. Al-Furati, F. (2008, 5 29). *Chauvinism between political connotation and terminology*. Retrieved from Civilized dialogue / https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=136088.
9. Al-Hawari, S. (2021). *Media Governance between Terminological and Legal Theory and the Reality of Misinformation.* Berlin: Arab Democratic Center.
10. Al-Khazraji, T. (2015). *Significant Diversity in the Constructivism of the Contemporary Poster.* University of Baghdad, College of Fine Arts, Master's thesis.
11. Al-Muttalabi, L. (2022). *The Rhetoric of Visual Narrative, Graphic Design Theory and Application.* Baghdad: Dar Ahwar for Publishing and Distribution.
12. Al-Najjar, S.-G. (2015). *Film and Digital Photojournalism.* Egypt: Egyptian Lebanese House.
13. Al-Raji, M. (2018). *The Fake News Industry and the Screw of the Information Siege of Public Opinion.* Qatar: Al Jazeera Center for Studies.
14. Al-Shamimari, F. (2010). *Media Education: How We Deal with the Media.* Riyadh: King Fahd National Library for Publishing and Distribution.
15. Al-Tayyar, K. (2022). *Narration in Light, Aesthetics of Photography.* Karbala: Dar Al-Warith for Printing and Publishing.
16. Al-Zubaidi, M.-H. (1998). *Taj Al-Arous.* Kuwait: National Council for Culture and Arts.
17. Arabic Language Academy. (2004). *Intermediate Dictionary* (Vol. 4). Cairo: Al-Shorouk International Press.
18. Cambridge Dictionary . (2024). *chauvinism*. Retrieved from https://dictionary.cambridge.org/.
19. Imam, I. A. (2013). *Philosophy and Contemporary Issues.* Kuwait: Arab Journal for the Humanities, Scientific Publishing Council, Kuwait University, Issue 124.
20. Jabbar, R. (2017). *The design construction of satellite channel logos.* Baghdad: research published in Al-Technical Magazine, Volume 30, Issue5.
21. Jumaa, A. (2018). *Journalism in Wartime.* Qatar: Al Jazeera Media Institute.
22. Muhammad, N. (2011). *in the field of print design.* Baghdad: Yanabe'a Printing House.
23. Najm al-Din, R. (2021). *Made in Design.* Baghdad: Dar Sutour for Publishing and Distribution.
24. Sloterdijk, P. (2019). *Criticism of the Cynic Mind.* (N. Al-Aounli, Trans.) Al-Jamal Publications: Lebanon.
25. Younan, C. (2011). *Verbal Misinformation and Mechanisms of Controlling Opinion.* Egypt: Dar Al Nahda Al Arabi for Printing and Publishing.

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1262

The aesthetics of forming acting performance in children's theater performances

Hayder Jaafar Aldaghlawy [a1]

[a] *College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 15 August 2023
Received in revised form 18 September 2023
Accepted 19 September 2023
Published 15 June 2024

Keywords:
Formation
Performance
Acting
theatrical performance

ABSTRACT

The theatrical performance embodies a multi-faceted aesthetic taste that has emerged from the creative human consciousness. As human thinking evolved and developed a love for play and entertainment, it began to fill its aspects with singing, acting, shaping, and decorating. The basics of this study consist of the primary form of theatrical performance and its symbols, meanings, and the use of children's theatre in efforts to achieve visual and kinetic events through harmony and development of various means until it became the fundamental and essential role in using the actor's tools as a tangible sign and nucleus in the formation of the theatrical performance. This medium is especially true when the theatrical act gains a diverse aesthetic formation to entertain and delight children.

Therefore, the researcher presented his study entitled "Aesthetics of Theatrical Performance Formation in Children's Theatre (Jad and Yara in the World of Arts - Model)" in the light of four chapters according to the scientific research methodology, seeking to achieve the research goal of revealing the aesthetics of the formation of theatrical performance in the Jad and Yara in the World of Arts play. The study concluded with several results, the most important of which is that the aesthetics of theatrical performance were characterized by diversity, repetition, and change of visual forms, the use of kinetic performance of visual and auditory elements, and its intellectual and aesthetic significance. In addition, the consistent colour harmony, in which the theatrical performance formed an interactive product, was a dynamic organization in which balance and form were transferred.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: hayderjs@uobasrah.edu.iq

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

Chapter One
Introduction

Children's theater is one of the critical values with a diverse artistic style and types that circulate visual impressions enabling those involved to present visual images capable of presenting objective ideas in a unified framework, forming an integrated theatrical performance with a diverse aesthetic vision of composition, embodiment, and impersonation. In this process, the actor interacts to enable a multidimensional and essential feature in the theatrical performance. Children's theater has directed itself towards presenting artistic techniques that keep pace with its progress and give the impression of using the actor's multiple tools. In other words, it has provided a way to convey objective ideas in which the theatrical painting is manipulated. The importance of performance art in children's theater lies in its diverse artistic vision, representing the first step in performance production. The actor achieves a theatrical performance with flexible performance vitality that provides meaningful interpretations of the kinetic composition in a way that attracts and entertains the child, giving them a chance to interact with psychological and intellectual perception. In this way, the performance becomes a collective and artistic structure. The contexts of theatrical compositions in children's theater and their classification as a live and entertaining essential pillar integrated into a moving theatrical framework have been essential. Therefore, performance art has shaped theatrical painting and built the theatrical composition system based on the performer's adaptability. Based on the elements that participate in activating the theatrical act, the researcher attempts to raise the question: (What are the aesthetics of shaping performance art in children's theater productions?)

Importance of the research

Shedding light on the aesthetics of the performance composition structure, with its artistic expressions and embodiment of expressive themes and physical performance movements in the play "Jad and Yara in the World of Arts".

It provides helpful information to those interested in acting and directing issues in children's theater and also benefits specialists and students in the field of theater productions presented to children.

The research aims to uncover the aesthetics of theatrical performance in the play "Jad and Yara in the World of Arts."

Purposes of the research: Study the aesthetics of performance formation in the play "Jad and Yara in the World of Arts."

Importance Terms: Aesthetics is "Grace, handsomeness, and beauty evoke a sense of order, harmony, and perfection. This medium can be a scene from nature or an artistic painting created by humans. Aesthetics studies the nature of artistic sensation" (Abdulnoor, 1984, p. 85). It is known among a group of linguists as "a quality observed in things," and it is a door of philosophy that explores the beauty, its standards, and theories" (Group of Linguists, 2004, p. 136). Socrates defined it as "what the mind is and what benefit can be derived from it, to be the ethical goal." Socrates expressed it as the ultimate and specific goal of ethical concepts, which aim to reach absolute beauty" (Rozental, No Date, p. 245). Aristotle defined it as "the thing which contains order, proportion, clarity, and the imitation of things or subjects in a way that achieves knowledge and leads to the highest and absolute ideals of true perfection, which is an objective and absolute beauty." (Alghban & Yasin, 2016, p. 40).

The term "performance" is defined as " bring something: means delivering or bringing something to the intended recipient, whether it is delivering justice or delivering something physical" (Maalof, 1986, p. 6). Moreover, Ibn Manzur defines it as "fulfilling someone's right when you give it to them and complete it. It is said: No one can fully fulfill his obligations to Allah as they should be fulfilled. Moreover, you tell a man: I do not know how to fulfill you're entrusted right. It is also said: that So-and-so has fulfilled what he owes and fulfilled it. Moreover, it is used to mean "finished" or "ended" (Ibn Manzur, 2014, p. 48). According to

Muhammad Hassan's definition, it is "a system of arranging and measuring based on the results achieved by an individual, such that it reflects the manner in which the individual meets the requirements of the job that are derived from it." (Hassan, 2001, p. 26). Al-Tai defines it as "a continuous process in social discourse, an open-ended work subject to broad emergency measures, and is judged by its outcomes." (Altai, Journeys of knowledge in theater, 2021, p. 104). Regarding the term "Plastic," it is defined as follows: Maalouf defines it as "formation (collection) of shapes, forms, and structures: having a shape. The form of a thing is its image and forming is creating images." (Maalof, 1986, p. 398). And Alloosh defines it as "recording a theory in the language of formation, assuming the existence of a theory with a set of interrelated conceptual definitions and arrangements. It is also a set of signs that express a sign system in conflict with the essence and fragmentation of concepts." (Aloosh, 1984, p. 74). According to Al-Tunji, it is defined as the ability to shape in multiple forms, and from its meaning, the art of visual representation emerged in drawing, sculpture, engineering, and theater due to the materials used in the desired shaping, as well as words, images, and expressions of typical diversity" (Altonjy, 1999, p. 253). Moreover, the actor can shape creative representational images within the theatrical performance space.

Chapter Tow: Theoretical Framework

Section One: The Aesthetics of Theatrical Composition

The beauty of art is achieved through preparing for expressive artistic formation, which has its aesthetic characteristics through the compositional assembly, in a source of the artist's idea as an emergence of renewed ideas. It is considered one of the most critical aspects as a tool for expressing scientific and artistic ideas and culture, leading to aesthetic formation in the form of creative experiences. Therefore, the aesthetics of formation provided an outlet for conveying emotions and creating a mental and sensory impact through artistic windows. It is a beauty that blends its readiness in the artist's creativity through various mechanisms in formation and development of aesthetic composition" (Shahia, 2016, p. 72), "It is also derived from the vision, ideas, and beliefs of the creative human being in an integrated pace where all artistic elements interconnect, producing a cumulative mixture of various art forms. The primary motivation in the aesthetics of artistic formation comes from the human's ability to create aesthetic experiences from the reality of nature (life, world, idea). The resulting formation may not be a replica of reality but rather a new and evolved thing closely related to it, but with an expression of creative vision. This medium is evidenced through the artistic impact, and "the formation is composed of the beauty of the content that carries a transcendent character, and the formation that appears perhaps in the impact of harmony, coherence, and integration in various arts" (Abo Ayash, 2015, p. 48), And the inherent nature that is ingrained through experiments that move the artist's emotions, his/her human experience of design rules that can be perceived through communication that presents ideas that are suitable for the artistic vision and performance perspective, and the ability to innovate ideas and activate tools through systems of signs and symbols for creativity and to innovate them in a beautiful artistic fabric. The aesthetic formation of artistic expression is completed through the creative tools that express various sources of artistic formation. In this way, the methods of harmony and integration are formed, creating a visual arts space from its public image. The principle of balance and stylistic diversity is activated, where these new artistic capabilities indicate a methodology of performance and the creation of a complete aesthetic fabric, revealing its multiple compositions of artistic formation" (Rasheed, 2013, p. 24), The artist contributes to expanding the horizons of aesthetic formation by creating a material with a pure impact that draws inspiration from both everyday life and various artistic fields. In art, the transfer of intellectual and aesthetic values to the recipient is regularly accomplished through the formation. This importance has been recognized by many philosophers and scholars who

developed the idea of artistic formation in aesthetics. Artistic sensitivity is added to simulation through formation, particularly at higher levels.

Since its inception, the theater has aimed to create a form in theatrical presentations that ideally corresponds to all innovations in the elements of stage production, such as sets, lighting, accessories, costumes, and the actor, who is an icon of the theatrical performance through his formation tools, body, voice, and expressive gestures that combine to form a professional theatrical performance. On the other hand, the aesthetic elements in the formation of the theatrical performance lie in the direct visual dimension composed of an artistic expression that contributes to highlighting the harmony that reflects the sentiment and taste, commonly referred to as the aspect that touches the general taste of the recipient. Because the creative actor's production usually takes on the apparent form of the artistic work, he will be called upon to produce his ideas or performance notes through old ideas in new contexts. From this performance, it can be inferred that creativity in theatrical presentation is a process that depends on a range of auditory, visual, and aesthetic motor skills" (Alsalih, 1981, p. 25); the creative output of theater that emerges through the foundations of design, organization, and the creation of a constructive state by working with the elements of composition in the aesthetic theatrical performance. This medium gives a sense of the flow of the theatrical performance. It connects the work with numerous technical terms that are embodied in the idea of the presentation as a source of inspiration and a springboard for thought that reflects a transformation and impact on the theatrical production event. Thus, attention to the aesthetic dimension in presenting the theatrical performance begins as the recipient reflects a transformation in the conditions of reception and the aesthetic experience that the recipient possesses about the appearance of the theatrical performance, which had an impact on the character of the theatrical production. The aesthetic focus in theatrical work highlights the role played by theatrical criticism, as the critical approach brings the dimensions of the theatrical phenomenon closer, which had given the events and methods of the theatrical discourse" (Aldaghlawy, 2021, p. 13); this aesthetic representation has a clear impact on employing the theatrical performance within an aesthetic framework where artistic issues are formed through the interplay of stage elements while maintaining the structure of the presented performance, which is considered a part of an integrated system in building theatrical data within a comprehensive artistic aesthetic framework. The theatrical performance thus arrives at a new formulation and modern vision by including themes in a cohesive and integrated framework that highlights the creative vision. According to Patrice Pavis, theatrical aesthetics is an "internal touch to the phenomenon of theatre in terms of the components of the text and presentation, which are formulated according to specific working rules and mechanisms that vary with theatrical experiments." It also consists of its relationship to the taste themes of reality. This aesthetics arises from the prevailing theatrical essence, and by the presentation, it is either linked or detached. Hence, its departure towards a broader horizon of inquiry depends on its psychological determinants, by which it gains its distinctive and aesthetic impact" (Aldaghlawy, 2021, p. 246); it seems that most theorists in modern theater have given importance to theatrical composition by embodying and activating the tools of utmost importance that create integration in the artistic, theatrical performance. It is a beautiful artistic product and a product of diverse human thought, a vessel through which words, symbols, and meanings carried by the elements of the theatrical performance and all its artistic components are invested by the artist in artistic composition with all the creative components of movements, gestures, and performative expressions. It is a "form of composition that has a mixture of aesthetics where it breathes, moves, transforms, and shapes according to aesthetic values and strict standards, resulting in its components, proper formulation, external boundaries, organizational lines, and variable measurements based on its stylistic and artistic layers. It turns into a paradise of beauty, giving joy through the colors and transparent creative compositions, where artistic composition emits its fragrant scent in the aura of art in all its

colors and forms" (Alzaqay, 2014, p. 71), "In shaping the theatrical performance, the contemporary theater design has contributed to highlighting a series of developments through the compositional structure that has been added to the theatrical performance in terms of intellectual, philosophical, and thematic enrichment. At the same time, it is a renewed theater where all innovations and renewals that contribute to the development of the structural composition of the theatrical performance are employed.

The value in theatrical design is the visual work of art (ideas and craftsmanship) and the judgments we apply in theatrical composition. It is not about giving a unique form to the composition or a design template that gives the theatrical design mass, weight, and three-dimensional dimensions. The form is not a confirmation of the function but rather the reality and the ideas that appear visually, thus forming a distinctive template and the essence of the theatrical performance, relying on density, contrast, and value to achieve a level of interaction and perception with what the theatrical performance presents" (Jmael, 2017, p. 18).

An actor's performance is created through the harmony between their physical movements and expressive gestures, forming meaningful images. Each movement is a complex action that carries an aesthetic signal mixed with emotions and effects designed to capture the audience's attention. The art of acting is no different from other forms of art, as it is linked to organization, composition, and beauty. The performer is in a state of harmonious interaction, coordination, and creativity, continuously building structured relationships beyond personal experience and individual emotions to achieve an aesthetic sense of pleasure and enjoyment.

Therefore, a performer must possess expressive abilities, as the movements of actors have a powerful impact on the production of meaning. The performance takes shape only when actors shape themselves through theatrical themes and understand the features of their roles. To become a skilled performer, one must have a certain degree of physical and movement coherence, using the body's movements and gestures and psychological and mental characteristics. The diversity of presentation shapes creativity, inseparable from the performer's personality and ability to remind the audience of physical movement. The performers disappear into their roles and ideas, and the physical analysis of the various movements used at each moment of the performance becomes essential" (Jenzy, 2020, p. 151).

Section Two: Performing Composition in the Children's Theater

Theater for children is an essential pillar of artistic and cultural manifestations, as it is a performing art with various engagements in the auditory and visual spaces, possessing expressive performance capable of stimulating the artistic sense. It allows children to explore their culture with its artistic expressions and aesthetic vision. It also forms a fundamental aspect of the child's personality development by contributing to various aspects of mental, psychological, emotional, sensory, mental, and creative growth to shape their personality. It is a means of enhancing aesthetic taste, contributing to the improvement of theatrical discourse reception, developing skills, diversifying accompanying movements in theatrical performance, and also promoting linguistic skills, as well as fostering abilities in critical and creative thinking and education" (Kareem & Aldaghlawy, 2022, p. 178), Children's perception of children's theater represents a visual wonder of expressive movement of visual, auditory, and kinetic elements. It serves as a means of entertainment and education to help children represent environmental and societal culture with innovation and creativity, using modern tools that align with and keep pace with cultural advances. At the same time, it harmonizes with the child's mental and intellectual abilities and perception of what exists. Therefore, children's theater has long been considered a cultural theater based on a theatrical plot aimed at entertainment, learning, and artistic expression.

Children's theater offers a range of artistic, cultural, scientific, moral, and entertaining ideas, from the script to the direction, the scenic design of the performance, and the theatrical display elements in an integrated artistic unit. It is characterized by being exciting and free from

monotony and complexity, making it a complete and attractive performance structure that appeals to the child audience while leading them towards the course of events for both enjoyment and education" (Albajlan, Children's theater aesthetics of education and play, 2001, p. 76). Performance techniques develop the method of building the performance structure with its different and harmonious elements. They act as a catalyst for emotions, reaching their climax through the performers' various performance formations. It is a separate artistic structure with qualities that give it its dynamics and its unique place in the theater space. Its quality is reflected in opening doors for children to the world of excitement and imagination, while at the same time enjoying the composition and visual character" (wood & Grant, 1999, p. 5); it is a dual formation with its own goals, importance, and experiences performed in the theatrical space, where the young recipient gains a range of experiences and knowledge through a dramatic medium with a cultural carrier that draws helpful ideas contributing to the development of a conscious individual. Therefore, children's theater performances require aesthetic and cognitive qualities because it is an educational and pedagogical art that enhances the ability to deal with life situations and problems, develops leadership skills and human emotions, and provides a pleasurable experience to the young audience, making them in harmony with the theatrical performance that works to reinforce practical values in conveying emotions and understanding human experiences. Therefore, the performance in children's theater is subject to considerable skills through the formation marks obtained by the actors in shape, performance, expression, and varied dramatic postures, moving through performance formation techniques used by the actor. Thus, it is possible to convey the emotions and feelings that are aroused in the young recipient through aesthetic diversity. Mark Twain's description of children's theater as "the greatest of all inventions of the twentieth century" and his characterization of it as the most potent moral teacher because its lessons are not taught in children's books, and its influence goes beyond the mind, it goes into education, art, as well as entertainment and fun" (Jenzy, 2022, p. 256), As a result, children's theater came to a halt, considering it a complete art that requires precision, authenticity, and the use of all developments that can give children knowledge and attract them to the theatrical performance. It produces diversity in its forms, patterns, and performance decorations through its energies, blending various innovations and tools. This foundational approach takes on the form of a stunning performance based on expressive simulation and the establishment of practical values capable of conveying emotions and all that is inspiring, giving it a sense of delight.

Therefore, it is essential to consider that the play should be appropriate in length and avoid complicated stories or those that involve numerous characters. Additionally, children's plays should begin with a story that has a beautiful expression while also stimulating the child's imagination and curiosity and taking advantage of their quick responses and reactions to the event. It is also essential to focus on visual movement elements" (Jenzy, narrative functions in Renaissance paintings, 2022, p. 99); we find examples of performance art experiments in children's theater, especially when the sensitivity of the performers is combined with the diversity of their roles and the presentation of design elements during the performance to a degree of perfection and enjoyment. In addition to the formative language of bodily movement and its connection to dramatic action, it is a theater with its own qualities and characteristics, intellectual, cognitive, and aesthetic. The focus is on choosing the formation through a quality vision and arrangement full of relationships, interdependence, and harmony embodied in the theatrical performance event and the accompanying gestural effects of the work" (Rabobwart, 1992, p. 23). This coherence creates a dynamic and enjoyable atmosphere that empowers the actor's performance with diversity and aesthetic sense. The formation achieved in children's theater is directly related to the excitement of the subjects, as shaping achieves infinite depth through the stylistic composition. This colorful aesthetic product forms a purposeful value through a set of scenes achieved in the theatrical performance. These scenes create a complete feeling in the child regarding establishing creative foundations and standards in planning the

theatrical performance. The creative theatrical performance produces performance outcomes, as demonstrated by children's theater through the interactive and expansive model of acting through movement and play. The creative performance becomes aesthetically necessary and interacts with the performance elements, forming a source of cultural components and creativity in communication arts with the child representing the future. Therefore, children's theater is concerned with creating something innovative to find the aesthetic tone" (Ebrahim, 2005, p. 59).

Most contemporary theories and directorial approaches emphasize the importance of the actor in animating the theatrical space and infusing it with spirit. The actor is considered the most important element in theater, as no theater is without an actor. Drama and theater originate from acting and the actor because he is the center of dramatic action. Theater needs a sincere actor, not a clown or a jester, for entertainment and mockery. The child always needs someone who loves and respects him, not someone who mocks him or diminishes his value. He senses this through the spirit of the actor and his way of performing" (Abdulrahman, No Date, p. 69). The actor's performance relies on their voice, delivery, and various performance expressions to create an effective composition, which activates the relationship between the actor and the performance space. It is the performance and medium for conveying the ideas and vision of the theatrical work to the child recipient, so all elements come together to serve to highlight the presented character and formation of the performance appearance and to gain new diverse experiences through what the actor presents. The actor possesses the abilities to create a connection between the performance action and the memory that contributes to presenting the role and engaging in the sequential events, and therefore thinking about what they are watching" (Altai, 2021, p. 112), By doing so, the actor expresses a range of emotions that surround them, and therefore, it is essential for the contemporary actor to know the rules of their acting tools and to display emotions in many ways. The performance must be characterized by special abilities, such as diverse movements and high physical skill, as it attracts children in addition to the actor having a large number of formations that fall within the framework of aesthetic performance" (Alhusary, 2007, p. 235), The ability to express true emotions through facial expressions, tone of voice, and translating some necessary subjects into additional elements for the main subjects and the actor's perception of things that he has to bring out a range of feelings and emotions that enable him to create an expressive and effective performance for children is crucial. It is necessary for the actor's presence to unify and enhance the expressive relationship between the artistic elements of the theatrical production and to give it diverse aesthetic values through movement and meaning in order to work at its highest potential to convey the appropriate meaning by the message it conveys, accompanied by auditory effects that the child can accept and be drawn to the actor" (Albajlan, Operations of visual attraction equations in children's theater performances, 2020, p. 22), With visually exciting and dramatic action, the objective of the theatrical performance is to convey the objective idea, as well as to stimulate imagination and arouse excitement and benefit from the child's quick response and emotional involvement in the event, with a focus on visual movement elements and the complete set of aesthetic visual, kinetic, and performative values of artistic perception. The physical action of the actor's performance, capable of addressing the dramatic situation, contributed to the development of the performance in children's theater, forming a turning point in the cultural wheel that contains its playful character and diverse movements. it sees theater as a form of imaginative play, combining artistic performance and emotional pleasure in a theatrical production that embodies beauty and truth with a playful and visually artistic character. This medium unleashes entertainment and fun, achieving interaction and communication in enjoying what the actor offers to directly engage their senses and emotions to be close to children's thoughts and feelings. This medium makes the child instantly affected by the theatrical characters, reconstructing them in their imagination, while some audio and visual dramatic elements remain appropriate for children's mental and psychological

abilities, stimulating their interest and encouraging them to eagerly follow and receive the show" (Thabit, 2015, pp. 56-60). Consequently, these characters play a crucial role in shaping the human spirit of reality, offering ideas through their message that addresses the cognitive, cultural, and artistic world. Their performance should be in harmony with the child's age period. The goal of children's theater is to "address the mind first and allow the child to think and then urge him to take a position on what he sees without ignoring the elements of fun and entertainment that are employed with all the show's elements to guide the child in the right direction and to take it until he can discover how to interact with the problems he encounters. The performer who works in children's theater must seek ways to communicate with the child receiver, no matter what the play's subject is" (Ibrahim, 2017, p. 86). Thus, the actor connects their goal and depth with professionalism and aestheticism through their audio-visual speech. The essence of children's theater is derived from the professionalism and relationship of the performers, where their concept is propelled under the influence of performance elements. This medium is because the actor is the one who gives them diverse movement. All other artistic elements on the visible and audible theater stage remain motionless without the actor. It is the actor who rewrites and reshapes them, as they are the only living element among the static forms, endowed with emotions and spirit that realize their presence and connection between all elements on the one hand and between the public image of the presentation, the audience, and the fundamental idea of theater on the other hand. The theatrical spirit reshapes the image, which is almost impossible without the dynamic movement of the actor, which the performance gains from the actor's bodily and vocal expressions. Other effects also contribute to the theatrical form system, such as expressive songs and music, which carve out the theatrical form and give it a splendor shared by the beauty of theater and the diverse and varied spiritual performance uses that connect with acting, movement, and skill in action and highlighting qualitative connotations to be a starting point for the revival of children's theater, which seeks to provide the compositional integration of formations and communication processes within a framework created by the actor.

Research indications

1. The aesthetics of the actor's performance from the graphic visual image of the theatrical presentation, as the performance relies on multiple skills and techniques to convey the intended purpose through the experiences the actor has gained.
2. The theatrical presentation's graphic visual image forms the performance's aesthetics for the actor. Theatrical performance relies on multiple skills and techniques to convey the intended purpose through the experiences that have been gained. The formations of theatrical performance in children's theater rely on joyful songs and musical effects, as they have a real presence and expressive tools of sound, delivery, and diverse movements that stem from the authenticity of the prominent display system in the theatrical event.
3. The performance's expressions play a vital role in demonstrating the pace of transitions and organizing movements by utilizing the actors' flexibility. They translate through their imagination, emotions, and perception into clear feelings and inner planning, coloring, and drawing.
4. The artistic shaping of performance is a visual expression read through the sum of the artistic output that reflects contemplation, whether through the senses or within the mind itself. The concept of shaping is closely related to the entirety of the arts. It forms one of the most important roles of art in its various forms, such as poetry, theater, literature, music, visual arts, and more.
5. Children's theater uses visual art forms as a self-contained and expressive medium involving static and moving expressions. This interaction sets it apart from other art forms, as it possesses meanings that contribute to highlighting satisfactory results and direct methods in the same audience.

Chapter Three

Research community: The researcher has compiled a list of theatrical performances for children by searching through children's theater festivals and published critical research and studies in journals, newspapers, and websites that are relevant to and fit the research objective.

Research sample: The sample was selected using a purposive sampling method to select a sample that represents the research community.

Research methodology: The researcher employed a descriptive-analytical methodology to analyze the data and elements of the theatrical performance.

Sample analysis: The play "Jad and Yara in the World of Arts," written and directed by Antoine Nassif, with a running time of 40 minutes, was performed at the 4th Arab Children's Theatre Festival in 2018. (Nassif, 2018).

The theatrical performance presents a range of information about the nature of fine arts and their importance to humanity through a variety of characters, including the villainous character of Baltazar. Baltazar attempts to rid the city of all forms of fine arts, including music, literature, colors, dance, cinema, painting, and theatre, by stealing the book of knowledge and converting its pages into a prison for all the arts. His goal is to spread ignorance, poverty, and backwardness by preventing anyone in the city from accessing knowledge. This medium is where the characters of Jad and Yara come in, who save the city from Baltazar's control and liberate the seven arts from his tyranny by obtaining the book that Baltazar tried to hide the arts in as a prison of fine arts. The city is then able to flourish once again.

The curtain opens to a group of performers announcing their characters with a harmonious blend of dance moves and physical gestures synchronized with the accompanying music. Along with other theatrical elements such as decor, lighting, costumes, and other visual effects, it was an artistic performance that created a theatrical painting. Then the theatrical performance begins as the performers unleash their theatrical prowess and present their characters and tasks while singing and dancing joyfully with their synchronized artistic taste. The performance profoundly impacted the child's psyche through the visual and moving images using the theatrical coloring of the dances and their organized transfer of the artistic visual image. In addition, different methods were used to attract the child's audience's attention, using the performers' diverse performance sources and styles by choosing visual elements, such as active, animated characters, to become a fundamental motivation in understanding the child's audience.

The director simplified the command by distributing the representational symbols in the performance composition, which attracted the child's attention through the use of lighting, music and songs, decor, costumes, and accessories, among others. This representational tableau used gestural and performative movements to express a beautiful performance image. Their movements from one place to another, according to the dance performance division, and the integration of the performers between them gave this representational tableau a realistic prelude in which a vast space of harmonious performance and diversity in representational styles of pantomime movements were embodied. The director and scenographer designer created a more enjoyable composition by expressing a desire to create an atmosphere filled

with aesthetic emotions, through which they work to interact with the child receiver in the accessories. Additionally, some movements require a specific background to help present the content more clearly. We resort to visual effects such as giant screens that display images that serve the play's content.

The lighting played a significant role in creating an atmosphere that attracted the young audience, with its aesthetic role in providing signals that corresponded with the flow of the theatrical performance. The execution of the dances in the play 'Jad and Yara' and the director's participation in the performance supported the performers in following the performance contexts and weaving the threads of the theatrical presentation. The transition from a state of silence to expressive movement was conveyed through a complete flow of choreography, where the performers expressed themselves through shaping and organization and a chronological sequence of events that gave aesthetic hints through action, movement, and flexible and smooth organization of the performance scenes, creating joy, happiness, and pleasure among the children. Both the director and designer were keen to complete their success in engaging children with the flow of the presented theatrical performance and adopting the text's aesthetic spirit through beautiful and understandable language. This interaction was reflected in establishing its message through the artistic and skillful beauty of the theater in a professional manner, providing multiple cultural and educational directions, embodied in dance paintings that combined all the aspects of the artistic work and contributed to attracting children. Artistic singing was used to spread beauty, achieving pleasure and entertainment for the audience.

In the theatrical performance, the final result is the triumph of good over evil. The show's theme is presented in an artistic, cultural, visual, and aesthetic manner that fosters children's love for reading, knowledge, and seeking information. This medium creates a cognitive, psychological, and intellectual repository with a performance color structure, beautiful presentation, and a coordinated and varied dance expression. The dances are a mixture of Indian, Spanish, and other diverse styles that stimulate the child's cognitive, psychological, and intellectual senses, with an appeal and focus on its beauty elements that give the theatrical image a diverse and creative representational structure. It created a space adorned with an attractive and exciting artistic composition of suspense, excitement, and play. Finally, the triumph of good over evil is achieved, and all the arts that children love are released, including literary arts, drawing, sculpture, music, dance, singing, theater, poetry, and cinema. Without them, society cannot have an artistic life. The show's success in drawing smiles and spreading happiness among children is achieved as the child recipient leaves the show happy, taking with him the essence of the art world. The play carries the seriousness and expressive ability of the performers in creating a harmonious performance environment, with the director's focus on the craft of representational formation and continuous interpretation. This medium creates a complete, sequential image with a full link and confirms the focus on conveying the representational performance in its aesthetic form to please the child recipient. The play achieved touches and interaction to realize the theatrical pleasure, as well as a deliberate rhythmic harmony to achieve the performance's success, with a connected feeling with the truth of their performance experiences, helping the child to get rid of tension, confusion, and develop their mental abilities while enjoying creating the theatrical performance.

Exiting the building Using the director's aesthetic, performance, and artistic vision, various beloved arts in society, such as music, singing, performing, sculpting, and reading, are expressed, emphasizing that this knowledge and these arts are the essences of life, and without

them, life would lack flavor. Through the creation of vibrant, colorful musical and performance pieces, the audience, particularly children, is engaged.

Chapter Four

Section One, Results

The researcher arrived at a set of results based on the described analysis of the researched sample, which is:

1- The researcher evaluated the effectiveness and aesthetics of the theatrical performance in the sample based on the diversity, repetition, and variation of visual formations and their flow from one place to another, as well as the use of physical performance of visual and auditory elements and their intellectual and aesthetic connotations, in addition to highlighting the elements of the formation such as line, color, shape, mass, and balance.

2- The sample was worked on with choreographed scenes to create an artistic performance represented by a number of deliberate movements and precise positions that are essential to the theatrical performance, and therefore it was diagnosed and coordinated as an artistic material that came through form and theatrical performance.

3- The formed theatrical performance was enhanced by an aesthetic framework that presented objective results and educational ideas in terms of form, substance, and composition, in addition to harmonious coloring. The performance was an interactive product where the performers dealt with the body as a dynamic organization that conveys balance and form.

4- The music and singing created connotations that helped draw the theatrical performance's aesthetics in the sample, especially the songs that left a significant impact as an art form with essential dimensions in harmony with the child's feelings towards the theatrical presentation.

5- The effectiveness of the theatrical performance formation in the sample was characterized by diversity, repetition, and variation of visual formations and their flow from one place to another, as well as the use of physical performance of visual and auditory elements and their intellectual and aesthetic connotations, which had important ownership in employing the elements of the theatrical presentation.

Section Tow, Conclusions

The researcher arrived at a set of conclusions based on the results of the study, which are:

1- The goal of any performance design or aesthetic shaping is to provide an opportunity for diverse and expressive movement, according to the performer's talent, and enable them to move quickly and freely while adhering to aesthetic forms and rules.
2- The integration of visual elements gives a prestigious artistic status to the theatrical presentation, especially when its representation is harmonious and interactive in creative expression and emphasizes the principle of spontaneous emotions and movements.
3- The formation of the theatrical performance depends on continuous and mutual interaction between movement and its artistic implications, exchanged through multiple elements in the theatrical space.
4- The communicative function of the theatrical performance, in harmony with the elements of the performance directed towards the child, forms an aesthetic element capable of creating beautiful artistic formations for the child audience.

References:

1. Abbas, M. A., & Al-kinani, A. A. (2022, 11 10). Intellectual Implications of the Duality of Mother and Child in the Social Perspective. *Journal for Educators, Teachers and Trainers*(4), pp. 229-237. doi:https://doi.org/10.47750/jett.2022.13.04.032
2. Abdulnoor, J. (1984). *Lterary Dictionary.* Beirut , Lebanon: Dar Almalayeen.
3. Abdulrahman, A. I. (No Date). *Children's theater game of imagination, education and ethics.* Safax, Tunisia: Dar Al-Ilm for printing and publishing.
4. Abo Ayash, S. A. (2015). *A glossary of arts terms.* Aman, Jordan: Osama Publishing House.
5. Albajlan, M. M. (2001). *Children's theater aesthetics of education and play.* Baghdad, Iraq: Creativity Publishing House.
6. Albajlan, M. M. (2020). *Operations of visual attraction equations in children's theater performances.* Aman, Jordan: Dar Amjad for printing and publishing.
7. Aldaghlawy, H. J. (2021). color connotations with costumes in the performances of the school theater. *Cambridge scientific journal*, pp. 239-260. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7787343
8. Alghban, B. Q., & Yasin, E. T. (2016). *Theories in the philosophy of beauty and design.* Baghdad, Iraq: Al-Fath Publishing House.
9. Alhusary, T. (2007). *Heritage inspiration in the children's saddle.* Cairo, Egypt: Dar Al-Wafa Al-Dunya for publication.
10. Aloosh, S. (1984). *Contemporary literary terminology.* Casablanca, Morocco: Casablanca Publishing.
11. Alsalih, Q. H. (1981). *Creativity in art.* Baghdad, Iraq: Alrasheed Publishing House.
12. Altai, M. E. (2021). *Journeys of knowledge in theater.* Basrah, Iraq: Dar Alfunon for Printing and Publishing.
13. Altonjy, M. (1999). *The detailed dictionary in literature.* Beirut, Lebanon: Scientific Books House.
14. Alzaqay, J. M. (2014, 12 1). Aesthetics of the Algerian theatrical scene between functionality and aesthetic fascination. *Aesthetics Journal*(1). Retrieved from https://www.asjp.cerist.dz/en/article/76032
15. Ebrahim, A. M. (2005). *Education creativity and creativity education.* Cairo, Egypt: Books World.
16. Group of Linguists. (2004). *The Intermediate Lexicon.* Cairo, Egypt: Alsorooq International Library.
17. Hassan, R. M. (2001). *Human Resource Management: A Future Vision.* Cairo, Egypt: Jamia Publishing House.
18. Ibn Manzur, J. M. (2014). *Arab tongue.* Beirut, Lebanon: Dar Saber for Publishing.
19. Ibrahim, M. K. (2017). *Media format of light in children's theater performances.* Baghdad, Iraq: College of Fine Arts Press.
20. Jenzy, H. T. (2020). Body Transformations in Drawings the Artist Muhammed Mehraddin. (95), pp. 143–160. doi:doi.org/10.35560/jcofarts95/143-160
21. Jenzy, H. T. (2022, 03 20). narrative functions in Renaissance paintings. *Basrah Arts Journal*(22). doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1977
22. Jmael, J. (2017). *The concept of shadow and light in theatrical performance.* Cairo, Egypt: The Egyptian Publishing Authority.
23. Kareem, N. S., & Aldaghlawy, H. J. (2022, 03 20). Pictures of death in the Iraqi theatrical performance. *Basrah Arts Journal*(22), pp. 178-206. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1976
24. Maalof, L. (1986). *Upholstered in the language.* Beirut, Lebanon: Al Mashreq Publishing House.

25. Nassif, A. (2018). *Jad And Yara in World of Arts.* 4th Arab Children's Theater Festival, Dubai, UAE. Retrieved from https://youtu.be/-Ze8lHt1UNE
26. Rabobwart, E. M. (1992). *Actor and his work.* Baghdad, Iraq: Affairs House for Publishing.
27. Rasheed, K. (2013). *Aesthetics of the place in contemporary theatrical performance.* Baghdad, Iraq: Adnan Publishing House and Library.
28. Rozental, B. W. (No Date). *Philosophical Encyclopedia.* Beirut, Lebanon: Dar Al , Tali'a for publishing.
29. Shahia, M. A. (2016). *The Aesthetic and Expressive Values in the Patterns of the Five Organizing Entities.* Cairo, Egypt: Press of the Supreme Council for Publishing.
30. Thabit, M. (2015). *Modern children's theater.* Cairo, Egypt: The Egyptian Publishing Authority.
31. wood, D., & grant, w. t. (1999). *Thatre for children.* Washington: Library of congress Cataloging in publication.

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1261

Intellectual dimensions in the production of films for digital platforms (Netflix platform as a model)

Donia Adel Sadeq [a1], *Hikmat al-Baydani* [b]

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

ARTICLE INFO

Article history:
Received 13 August 2023
Received in revised form 19 August 2023
Accepted 22 August 2023
Published 15 June 2024

Keywords:
Dimensions
Thought
Production
digital platforms

ABSTRACT

Digital TV platforms are the most important new media tools that seek to present themselves as alternative platforms for traditional TV channels. Different platforms to produce distinctive and unique content that pushes individuals to subscribe, and some platforms began looking for obtaining exclusive broadcasts for foreign and Arab shows. From here, the research tagged (the intellectual dimensions in the production of digital platforms films (Netflix platform as a model) was launched. The research included the research problem, the need for it, the importance of the research and its objectives.

As for the second chapter, it included two topics, the first topic: the historical view of digital platforms, but in the second topic, it was entitled: The intellectual role of film production platforms. The third chapter included: the research methodology, the research community, the research tool, and then the sample analysis. As for the fourth chapter: results and conclusions, in which the results of the research were reviewed, including (the movie Black and Blue is a clear translation of the production policy on the Netflix platform, as it searches for intellectual, political and sometimes popular contents in order not to lose a specific category of viewers of the platform), then conclusions, proposals and recommendations The research concluded with a list of sources and references.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: bnmaaw1994@gmail.com

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1261
Donia Adel Sadeq , Hikmat al-Baydani: Intellectual dimensions in the production of films for digital platforms (Netflix platform as a model)
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الابعاد الفكرية في أنتاج أفلام المنصات الرقمية (منصة نتلفكس إنموذجاً)

دنيا عادل صادق[1]

أ.م.د. حكمت البيضاني[2]

الملخص:

تعد المنصات التلفزيونية الرقمية أهم أدوات الأعلام الجديد التي تسعى الى تقديم نفسها كمنصات بديلة عن قنوات التلفزيون التقليدية، وقد استطاعت هذه المنصات أن تضع معايير جديدة للبث عبر القنوات التلفزيونية تتمثل في محتوى وشكل جديد للمضمون المقدم عبر هذه المنصات، في حين انها استقطبت الكثير، وتتسابق المنصات المختلفة لإنتاج محتوى مميز وفريد يدفع بالأفراد للاشتراك، وبدأت بعض المنصات تبحث عن الحصول على البث الحصري لعروض أجنبية وعربية., من هنا أنطلق البحث الموسوم (الابعاد الفكرية في أنتاج أفلام المنصات الرقمية (منصة نتلفكس إنموذجا؟). وقد تضمن البحث مشكلة البحث والحاجة اليه وأهمية البحث واهدافه.

إما الفصل الثاني فتضمن على مبحثان، المبحث الأول: النظرة التاريخية عن المنصات الرقمية، إما في المبحث الثاني فكان بعنوان: الدور الفكري لمنصات انتاج الافلام. وتضمن الفصل الثالث: منهج البحث، ومجتمع البحث، وأداة البحث، ومن ثم تحليل العينة. إما الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات، فقد تم فيه استعراض نتائج البحث ومنها (إن فيلم الأسود والأزرق ترجمة واضحة لسياسة الإنتاج في منصة نتفليكس، إذ هي تبحث في المضامين الفكرية والسياسية والشعبية أحياناً كي لا تفقد فئة محددة من مشاهدي المنصة)، ثم الاستنتاجات والمقترحات والتوصيات، وختم البحث بقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: الابعاد، الفكر، الإنتاج، المنصات الرقمية.

[1] طالبة دراسات عليا/جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

[2] تدريسي/ جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة

الإطار الأول/ المنهجي الفصل

مشكلة البحث:

إن التنوع في تقديم خدمات الترفيه عبر الانترنيت، من خلال مجموعة من المنصات الرائدة مثل أمازون Amazon ونتفلكس Netflix وهولو Hulu، قد غيرت طريقة استهلاك البرامج التلفزيونية، كما وأنها أسهمت في تعدد المصادر التي تخلق المضامين لهذه المنصات، والتي غالبا ما ترتبط بالأفلام وأيضا بالمسلسلات وتحديدا الأحداث الرياضية. لهذا توجب علينا ان نجيب عن بعض التساؤلات التي نجدها ذات اهمية كبيرة في موضوع بحثنا لعل اهمها هو (كيف يتطور**المحتوى الفكري في انتاج ومعالجة الافلام المخصصة للمنصات الرقمية (منصة انتيفلكس انموذجا)) وطرح تلك الافكار بشكل خلاق.**

اهمية البحث: تكمن اهمية البحث في كونه:

1. بحثا جديدا يواكب التطور التكنولوجي لما آلت اليه المنصات الرقمية، فهو من الابحاث ذات النمط الحداثوي الذي سيرفد المكتبة الاختصاص بمعلومات تقيد الباحثين في هذا المجال.
2. انه أول دراسة تعرضت لموضوع اهمية المحتوى الفكري في انتاج الافلام الخاصة بالمنصات الرقمية.

هدف البحث: الكشف عن ملامح المحتويات الفكرية للافلام المعروضة في المنصات الرقمية وكشف انماطها.

حدود البحث: الحد الموضوعي: التعرف الى المحتوى الفكري لمنصة نتفليكس، الحد الزمني: 2019-2022، الحد المكاني: المنصات الرقمية الرائعة الخاصة بإنتاج الأفلام

تحديد المصطلحات:

البُعد لغةً: عرفة البستاني البعد بانة -(البُعد): بَعُد – بُعداً وبَعِد – بَعداً: هلك ومات فهو باعِدٌ – بعَد وبَعِدِ للمفرد والجمع وبعيد بعداء وبُعد وبُعدان (لاتبعِد) لاتَهلِك دعاء للميت في الجاهلية.. (البُعاد): صفة كالبعيد، يبعدِ (رجُلٌ يبعدِ) أي بعيد الأسفار. الأبعَد أباعد ضد الأقرب. (بعد) ظرف زمان ضد قبل يلزم الإضافة فإن قطع عنها بني على الضم أو نصُبَ منوناً، فيقال (بعدُ وبعداً ومن بعدُ). (البُعد والبَعدِ والبَعَدَ): الرأي والحزم. و (الأبعد أباعدِ): الخائن (Al-Bustani, 1969, p. 43).

اصطلاحاً: يعرفه صليبا بانه: هو المقدار الحقيقي الذي يحدد بنفسه او بغيره مقدار او شكل قابل للقياس (كالخط أو السطح أو الحجم)، مثال ذلك: أبعاد الجسم (Saliba, 1965, p. 213).

البعد اجرائي: هي التصورات الذهنية التي يبلورها العقل تجاه العمل المنجز، والذي هو حصيلة تجربة تكون فيها الفكرة أسمى صور العمل الذهني، بما فيه من تحليل وتنسيق.

الفكر لغةً: جمع أفكار، تردد الخاطر بالتأمل والتدبّر بطلب المعاني – ما يخطر بالقلب من معانٍ يقال: "ما لي في الأمر فكرة" (Maalouf, 1946, p. 953) والجمع أفكار. مصدرها فكر. إعمال العقل في أمر نحله أو

ندركه. إعمال العقل في الأشياء للوصول إلى معرفتها. ويطلق المعنى العام على كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقلية (Gibran, B.T, p. 704).

الفكر اصطلاحاً: عمل عقلي مهمته فحص ما يجول من أفكار وخواطر وصور بغية التوصل إلى حلّها من خلال التفكير في الخروج من مأزق معين (Maalouf, 1946, p. 953).

الفكر إجرائياً: نستنتج ان الفكر هو ما يخص عمل العقل، أي عمليات عقلية يلجأ اليها الانسان لتبرير وجوده الانساني واختلافه عن الكائنات الحية الأخرى. والتفكير يتم عن طريق المفاهيم أو التصورات كشروط اساسية للعلاقات بين الاشياء المادية، بمعنى ان كل مفهوم يتمظهر في تمثل مادي حسي.

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول: النظرة التاريخية عن المنصات الرقمية:

يعيش الإنسان في عالم متسارع يحيطه التغير المستمر، والتطور المتسارع، بفعل الانفجار المعرفي، والاكتشافات المتلاحقة، ونتيجة للتكنولوجيا المتقدمة، الأمر الذي أثر بدوره على جميع الأنشطة الحياتية، وأهمها: العملية التعليمية التعلمية، وبيئاتها الاعتيادية منها والافتراضية، إذ أن معايشة العصر التكنولوجي، والمعلوماتي، يتطلب استخدام أدوات التكنولوجيا الحديثة المرتبطة بالإنترنت، والمنصات التعليمية الالكترونية، إذ أسهمت تلك المنصات بتوفير بيئة تفاعلية تعليمية، وتناول محتوى إلكتروني يحفز المتلقي على التفاعل معه، لا سيما عملية التعلم يمكنها أن تتم حسب سرعة وقدرة المتلقين في التفاعل مع المحتوى، وذلك يؤدي إلى تحقيق أهداف التعلم، هذا بالإضافة الى أن هذه المنصات الإلكترونية تجمع بين مميزات إدارة المحتوى الإلكتروني التعليمي، وبين شبكات التواصل الاجتماعي، كما تضم ايضا أنشطة ووسائل تقويم (Al-Rashidi, 2019, p. 26).

لقد كان لانتشار تكنولوجيا المعلومات والتحديث في أمكانيات الحاسبات والتطور الذي شهدته مجالات الصورة الرقمية أثر كبير على تنوع أشكال مصادر المعلومات والبيانات، الذي انعكس فيما بعد على تطور وتحول تقنيات ووسائل العرض والمشاهدة المرئية، إذ أن هذا التطور السريع من الابنية الضخمة والشاشات الى النموذج الالكتروني الرقمي جعل المصادر الرقمية تدخل كمنافس وبقوة مصادر العرض التقليدية.

إن فكرة إنشاء منصة تسمح بالترويج وبيع المنتجات الرقمية ظهرت منذ عام2007، إذ قام (جواو) بإنشاء كتاب رقمي تناول فيه موضوعات عن الحركة الشبكية المدفوعة، إلا أنه لم يعثر آنذاك على أي قناة أو وسيلة رقمية تساعده في الترويج أو التسويق لهذا الكتيّب، (وفي العام 2008 انطلقت فكرة المنصات بشكل عملي أكثر حين كانت في بادئ الأمر لأغراض تعليمية، وذلك في جنيف من قبل (جيف أو هارو Jeff O'Hara) و (نيك برج Nick Borg) حين كانا يعملان في قسم المساندة الفنية التابعة للمدارس في ولاية شيكاغو في الولايات المتحدة الامريكية، وأثناء عملهم في القسم لاحظا تزايد استعمال الطلاب لمواقع التواصل الاجتماعي، كتويتر والفيس بوك، وغيرها من المواقع، كما لاحظا تفاعل الطلبة مع الاخرين خارج غرفة الدرس، إلا أنهم يتوقفون عن استعمال هذه الخدمة بمجرد دخولهم المدرسة، مما دفع أو هارو ونيك الى التفكير بدمج تقنية التواصل الاجتماعي في خدمة الفيس بوك مع البلاك بورد، من أجل أن يسيطر المعلم على العملية التعليمية خارج

وداخل غرفة الدرس وان تكون العملية مشوقة وأمنة هذا بالإضافة الى انها تتيح الطلاب أمكانية استخدام المنصة في أي وقت) (Abdel-Naim, 2016, p. 61).

إن الريادة في التكنولوجيا والمعلومات كانت تحتاج الى مجموعة من الأسئلة الدقيقة هذا بالضبط ما دفع (لوسيانو فلوريدي) في كتابه الشهير (الثورة الرابعة) الى جملة من الأسئلة وهي كالتالي: هل أصحبت البشرية كائنات معلوماتية تمارس حياتها عبر شبكة الانترنت، وتهيم في حقلاً ضبابياً يتماهى ما بين الواقع والافتراض؟ هل نحن مستهلكين شرهين للمعلومات عبر شبكات الانترنت، فأصبحنا أنفسا ميتة هائمة في فوضى صرف النقود بلا مبالاة؟ هل أصبح الإبداع البشري الآن لا يعني شيئاً، وإنه يتضاءل اليوم أمام التقنيات الذكية التي تغلبت عليه؟ كل هذه الأسئلة وغيرها خطرت في بال الكاتب وغيره من المفكرين بعد أن تطورت الحياة بوتيرة سريعة، يرافقها تقدم التكنولوجيا بصورة مذهلة، إذ فرض الإبداع التقني واقعاً جديداً، لا شك أنه سيغير من سلوك البشر، من خلال استخدامه لمستجدات هذه التكنولوجيا والتي في مقدمتها الأنظمة والمنصات الرقمية.

إن نقطة الشروع العلمية في التفكير بهذه الوسائل الرقمية كانت الحديث في نظرية نشر المبتكرات أو ايجاد المستحدثات Diffusion innovations of Theory وهو الرأي الذي دعا اليه الباحثون منذ الستينيات من القرن الماضي لإشاعة مفهوم المستحدثات التكنولوجية، وقد كان (ايفرت روجرز) Rogers Everett قد توصل الى نظرية متكاملة حول نشر المستحدثات، ثم قام بنشرها في عام 1962، إذ يرى روجرز أن نشر المستحدثات عملية تمر بعدة خطوات، تبدأ بفكرة أو سلوك مستحدث، وهذا المستحدث يتم نشره عبر وسيلة هي (قنوات الاتصال) ويجري ذلك خلال فترة زمنية معينة يتم فيها التواصل بين أفراد نظام اجتماعي محدد، إذ تركز نظرية انتشار المبتكرات أو المستحدثات على إمكانية تصميم الرسائل الاتصالية، لرفع فرص تقبل الاشخاص لأنواع جديدة من الأفكار. كما وأشار روجرز إلى أن الاتصال هو عملية ضرورية لعملية التغيير الاجتماعي، (وأكد بأن هذه العملية تمر بثلاث مراحل متتابعة، هي مرحلة الاختراع أو الابتكار Innovationوهي مرحلة خلق أو ابتكار أو تطوير فكرة جديدة. تليها مرحلة الانتشار Diffusion أي عملية توصيل الأفكار الجديدة من خلال قنوات أو منصات محددة إلى أعضاء النظام الاجتماعي. تأتي بعدها مرحلة النتائج Results أي التغييرات داخل النظام الاجتماعي كرد فعل أو نتيجة لانتشار هذه الأفكار الجديدة داخل النظام الاجتماعي وبالتالي يصبح التغيير كأثر للاتصال) (LaRose, 2003, p. 61).

أن استخدام المنصات الرقمية يستند الى مبادئ النظرية الاتصالية، التي قدمها (سيمنز ودونيز)، إذ أن الاتصال: عرفه (لوساد فاسكس) بأنه "مجموعة من العلاقات الشاملة لكل مجالات التفاعل التنظيمي والتي تتم في شكل تعبير رسمي ومقصود للمؤسسة بصفتها القائمة بعمليات الاتصال وذلك بإدراج كل الوسائل التي بحوزتها" (Dalio, 2003, p. 42)، وأن نظرية التعلم الاتصالية تتلاءم مع متطلبات القرن الحادي والعشرين، فهي تمنح فرصة واسعة للتواصل، والتفاعل، إذ أن المنصات الالكترونية: مجموعة متكاملة من الخدمات التفاعلية عبر الأنترنت والتي توفر للمعنيين بالتعليم والمعلومات والأدوات والموارد التي تعمل على دعم وتعزيز وتقديم الخدمات وإدارتها، وهي نظام شامل يتيح التدريب والتواصل الآمن عبر الانترنت.

انتاج منصة نتفليكس:

تعد المنصات التليفزيونية الرقمية أحد أدوات الإعلام الجديد التي حاولت تقديم نفسها كمنصات بديلة عن التليفزيون التقليدي، واستطاعت أن تضع معايير جديدة للبث التليفزيوني تتمثل في شكل ومحتوى جديد للمضمون المقدم عبر هذه المنصات .وتنافست المنصات المختلفة لتقديم محتوى فريد ومتميز عن غيرها من المنصات، حتى تشجع المستهلك على الاشتراك بها والدفع مقابل الحصول على خدمة مشاهدة حسب الطلب دون فواصل إعلانية في الوقت والمكان الذي يرغب به المشترك وعبر أي جهاز ذكي يمتلكه .وباتت هذه المنصات تتسابق في الحصول على البث الحصري لعروض عربية وأجنبية تغري من خلالها المستخدمين للاشتراك في المنصة والحصول على أكبر عدد من المشتركين، وبهذا فإن تقديم خدمات الترفيه عبر الإنترنت (Amazon وأمازون، Huluهولو،" " Netflixنتفلكس) قد غيرت ليس فقط الطريقة التي يتم بها استهلاك البرامج التليفزيونية بل أيضًا من يكون المضامين لهذه المنصات "وفي حديثنا عن نتفلكس" هي منصة عالمية لمشاهدة الأفلام، تقوم على إنتاج الأفلام وبيعها وتسويقها بشكل خاص وحصري، إضافة إلى قيامها بشراء الأفلام السينمائية من شركات أخرى وتسويقها (Corfield, 2017, p. 12).

وقد أصبحت منصة نتفلكس واحدة من أهم مقدمي خدمات الترفيه في العالم وكذلك الأكثر شهرة، ان نتفلكس هي شركة إعلامية أمريكية مقرها لوس أنجلوس،تأسست في عام 1997، ولكنها انتشرت بشدة في السنوات الأخيرة وخاصة مع إتاحتها للبرامج التلفزيونية لشبكات ABC وSBCو NBCوFox، كما أنها تقوم بتقديم أعمالًا أصلية لمسلسلات رائعة من حول العالم، وفي عام 2015 أنتجت نتفلكس أول فيلم روائي طويل لها وكان بعنوان(Beasts of No Nation)، لتغير بهذه التجربة إنتاج الأفلام وتحدث ثورة في طريقة مشاهدتها أيضًا، ولعل أفضل أفلام نتفلكس في السنوات الأخيرة

حيث أنتجت شركة نتفلكس الكثير من الأفلام (افلام الجريمة، افلام رعب، افلام سياسية، افلام رومانسية، افلام وثائقية..الخ)، ولا يقتصر عمل نتفلكس على الأفلام، إذ تقوم تلك الشبكة بشراء المسلسلات التلفزيونية الشهيرة، التي تحظى بشعبية عالية أيضًا.

وتعد منصة نتفلكس من أشهر المنصات الأجنبية لتقديم خدمات الفيديو حسب الطلب والتي بدأت بفكرة أساسية، وهي استخدام مكتب البريد الأمريكي لإرسال الأقراص إلى عملائها،ولقد نجحت نتفلكس في تهذيب تلك التقنية القديمة (DVD) الرقمية التي كانت تعتمد عليها إلى تقنية متطورة وحديثة من خلال جمع عناصر موجودة مسبقًا في توزيع المحتوى مع تطورات جذرية أخرى، فقبل أن تبدأ نتفلكس في إنتاجها لمحتوى الأفلام والبرامج (DVD) فقد استعانت بالأقراص الرقمية التليفزيونية وأعطت العملاء طريقة جديدة للحصول عليها (Corfield, 2017, p. 24)

المبحث الثاني: الدور الفكري والجمالي لمنصات انتاج الافلام

إن أي عمل إنساني يكمن خلفه فكر يحرك هذا العمل لتحقيق غاية معينة وعادةً ما تكون غايات الإنسان معروفة ومتشابهة وكذلك تشابه الحاجات والمتطلبات. وإن الاختلاف في الفن بشكل عام وفن السينما بشكل خاص يكمن في الوسيلة التي يتخذها مخرج العمل من خلال فكرة لتحقيق الغاية وتختلف الوسائل من منجز فني لآخر ومن مكان لآخر ومن زمان لآخر. إن تلخيص الدور الفكري انما يتم باعتماد علاقة او رمز، فالفن بشكل عام ظاهرة مادية محسوسة تكمن في معرفة الشيء والتعرف عليه او التنبؤ به، و"هو كل ما ينتج عن الانسان من تعبير مميز عن حالة او فكرة، وبصيغة عامة ينصاع هذا التعبير في وحدة تعبيرية مستقلة ذات استعمال قابل للإعادة ومتفق على دلالته" (Al-Siddiq, 1980, p. 203).

والفن بوجه عام وفن السينما بوجه خاص كان وما زال وسيلة الاتصال الأولى بين المتلقي والفنان، ويعد نشاطاً انسانيا يستطيع عبر التقنيات التي يستخدمها والتي ينبغي أن تكون منسجمة ما بين الفكرة والمضمون تبعاً للهدف الموجه للموضوع الذي يرتبط به مخرج العمل ارتباطاً وثيقاً بالفكرة من خلال عناصر الدراما المؤلفة لتلك التقنية، إذ إن "الفكرة المصطنعة التي ينشئها الذهن ويبدعها والفكرة الفطرية التي تستمدها النفس من ذاتها قبل اتصالها بالعالم الخارجي" (Ali, 2004, p. 5).

عملت المنصات الرقمية على تناول الموضوعات من شأنها شد انتباه المشاهد لهذه المنصات، فعملت جاهدة في احتيار مواضيع ذات طرح جميل يجعل المشاهدين تواقين لمعركة ما ينتج وما يعرض والذي يعتمد بالأساس على مبدأ الابهار، ومنها المواضيع التي استخلصت استطلاع الرأي التي تقيمها هذه المنصات هو بروز انواع قيمت على حساب انواع اخرى، ومن هذا المتغير على سبيل الحصر بروز (النظرة العلمية الجديدة للكون)، إذ اعلنت ثورتها على كافة الطروحات المعرفية آنذاك فشملت الحقول الفنية "وأصبحت فكرة الفن الحديث هي فكرة الصورة كتجربة واكتشاف شيء غير معروف" (Flanjan, 1962, p. 75)، بمعنى انها اخذت تحل محل الفكر التقليدي الذي كان يسير العملية الفنية لفن ما قبل الحداثة.

إن الفن الحديث يكاد يكون كله ثمرة الارتجال ويرتكز على الفكرة القائلة، إذ أن "المشاعر والاحوال النفسية والالهام اخصب واوثق اتصالاً بالحياة من التفكير الفني والتأمل النقدي، والتخطيط المسبق والفن الحديث مبني عن وعي أو دون وعي على الاعتقاد بان اعظم عناصر العمل الفني قيمة هي نتاج شطحات الخيال وتحليقاته" (Hauser, 1981, p. 282)، إذ تلعب وسائل الاتصال الجماهيرية دورا فعالا واساسيا في نمو المجتمعات وتبادل الثقافات وتقريب المسافات الفكرية وكسر الحواجز والقيود السياسية والاجتماعية والثقافية ونقل الفرد من عالمه المحدود الى عالم اوسع، ويختلف علماء الاتصال والاعلام على امكانية تقسيم وسائل الاعلام الى وسائل تقليدية ووسائل حديثة اخرى، بينما يتفق معظمهم على قدرة وسائل الاتصال الجماهيرية في تأثيرها على الفرد (المتلقي)، كون ان وسائل الاتصال واحدة من ابرز الادوات التي يعتمد عليها الفرد في تيسير اموره اليومية، والتي تمده بالكثير من الخبرات والمعلومات، كما تعتمد عليها المنظمات الدولية ومؤسسات الاعلام في تمرير الافكار والرسائل والاجندات التي تخدم مصالح تلك المنظمات والدول (Al-Nashar, 2018, p. 439). إن الفن عبارة عن وسيلة لمعالجة القضايا وطرح الحلول على المستوى السياسي

والمجتمعي والطبي والثقافي وفي مجالات عديدة اخرى، وهو وسيلة بيان للتأريخ والحضارة والرموز البشرية التي كان لها دور في بناء الأرض ونشر الثقافة والى غير ذلك.

إن الدراما التلفزيونية واحدة من اكثرا انماط الاتصال الجماهيرية اهمية لما تملكه من قوة ثقافية لا يستهان بها في المجتمع، ونتيجة انتشارها الواسع وقدرتها على التأثير على اوقات المشاهد، فالرسالة الدرامية لهاد قدرة كبيرة على كسر الحواجز الامية وصولا الى الجماهير، كما تسهم في عملية البناء القيمي، اذ هي تصور الواقع الافتراضي للمشاهد كواقع فعلي، كما انها تمكن الفرد من الوصول الى تجارب غير مباشرة يصعب عليه أن يتعرض لها واقعيا، فهي تعمل على تقديم القضايا المختلفة مثل العنف والجريمة والقضايا الاجتماعية والثقافية الاخرى في قالب درامي يفترض منه ان يحاكي الواقع الفعلي.

إن ازدياد التكنولوجيات الحديثة واتساع دائرة ممارستها ومن ثم اكتسابها شرعية لا جدل فيها، أضاف الى مفهوم الاتصال إبعادا جديدة لما موجود من رؤى، إذ جعلت للاتصال قيمة محورية لمجتمعاتنا، فيما يخص تواصلها ونحن في بداية الألفية الثالثة، فقد مرت البشرية منذ بدء الخليقة بعملية تطور مرحلية بالغة الأهمية، تغيرت عبرها لغة الاتصال بين البشر، منذ عصر الرموز والعلامات والإشارات، وصولا إلى عصر اللغة المنطوقة والتخاطب (Hijab, 2010, p. 13).

وارتبط الاتصال البصري بالصورة، والاتصال يرتبط بما يسمى بالتفكير البصري وان التفكير البصري هو كما يعرفه ارنهايم هو "محاولة لفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة والتفكير بالصورة يرتبط بالخيال، والخيال يرتبط بالإبداع، والإبداع يرتبط بالمستقبل والمستقبل ضروري لنمو الأمم والجماعات والإفراد، ضروري لخروجهم من اسر الواقع الإدراكي الضيق المحدود" (Abdel Hamid, 2005, p. 8).

وتعد ظاهرة البث الدرامي من خلال المنصات الرقمية من أهم الظواهر العصرية في أنماط مشاهدة الدراما التلفزيونية، فهي عبارة عن قوة فكرية وعرفية لها إمكانية في التوجيه الثقافي والمعرفي، وتكوين الوعي المجتمعي عند الفرد عبر الأعمال الدرامية والشخصيات الرمزية التي تقدمها، فالدراما لم تعد مجرد مادة للتسلية والترفيه، وانما اجتازت ذلك لتصبح أداة رئيسية في التوجيه والتعليم والغزو الثقافي، ولعل من ابرز منصات الدراما التي تستحوذ على الاهتمام منصة Netflix حيث تجاوز مستخدميها 200 مليون مستخدم، تليها منصة شاهد وشاهد بلس Shahib plus اذ بلغ عدد مستخدميها 28 مليون مع نهاية موسم رمضان 2021، الى غير ذلك من المنصات التي تشهد تصاعدا في مستخدميها، نظير ما تقدمه من مضمون ترفيهي يتناسب وميول الجمهور التي يمكن التعرف عليها عبر الخصائص والخدمات التي تقدمها تلك المواقع، اذ تتشبع تلك المحتويات بالأفكار الغريبة عن ثقافات الكثير من الشعوب التي تتماهى فيها وتتقمصها مخلفة ورائها ما تتضمنه من ثقافة مجتمعية خاصة بها.

وفي هذا الصدد اكدت دراسة 2016Lother Mikos بأن التقدم الرقمي والخلط بين وسائل الاعلام، ادى الى ضبط شركات البث التلفزيوني محتواها ليتلاءم مع المنصات وقنوات التوزيع الحديثة، إذ اشارت دراستين مختلفتين على جمهور الافلام والبرامج التلفزيونية التي تم توزيعها من خلال الأنترنيت عبر منصات الفيديو عند الطلب مثل: ANAZON,Netflix، حيث اعتمدت الدراسة الاولى عادات ودوافع استخدام الجمهور لمنصات الفيديو عند الطلب في المانيا لمشاهدة الافلام والبرامج التلفزيونية وما لها دور فكري مباشر في الحياة

اليومية، اما الدراسة الثانية فقد ركزت على ظاهرة المشاهدة المكثفة للأفراد للدراما التلفزيونية ومدى علاقتها بظهور هياكل جديدة لسوق التلفزيون في المستقبل (Al-Nashar, 2018, p. 471).

لقد أصبح لمنصات الإنتاج التلفزيوني التأثير الأهم في بناء شخصية المراهق واجتماعياً أخلاقياً وثقافياً، إذ أنه بعد انطلاق منصات المشاهدة الرقمية... المخصصة للبث المرئي عبر شبكة الانترنت، والتي تعرض لمستخدمي المنصات، اشكال متعدد من المواد المرئية التي انتجت للتلفزيون او للسينما، ويعاد عرضها من خلال هذه المنصات أو التي جرى انتاجها خصيصا لهذه المنصات، إذ أقبل عدد كبير من الجمهور لا سيما والشباب على مشاهدة هذا المحتوى ومتابعته بانتظام لأنه خال من الرقابة، ولأنه يمتاز باستغلاله لعناصر الجذب والابهار في الصوت والصورة، كما أن تلك المنصات تقدم افكاراً مختلفة عما يبث في القنوات التقليدية، بالإضافة الى أن المنصة تمنح المشترك خصوصية الاستخدام من خلال أمكانية مشاهدة المواد عبر الهواتف الذكية أو أجهزة الحاسوب الشخصية وخلوها من الفواصل الاعلانية، فجميع هذه السمات تعد عناصر جذب مهمة (Othman, 2020, p. 169).

وقبل تحديد الدور الفكري أو الجمالي لمنصات الافلام تجدر الاشارة الى ما تمتاز به شبكه الأنترنت من الخصائص الاتصالية التي تحققها لمستخدميها وتميزها عن باقي وسائل الاتصال، إذ يرجع سبب انتشار شبكة الأنترنت وتزايد أعداد مستخدميها إلى تلك الخصائص والتي تجمع ما بين خصائص الاتصال الشخصي وخصائص الاتصال للوسائل الجماهيرية، من هذه الخصائص:

أولا: التفاعلية: وهي تعني سيطرة المستقبل على عملية الاتصال، بالإضافة الى تبادله للأدوار مع المرسل، إذ أن شبكه الأنترنت تتيح للمستخدم أدوات التفاعل هذه مما يجعله يختلف عن وسائل الاتصال الأخرى (Khalef, 2022, p. 48).

ثانياً: سهولة الاستخدام: هي من أبرز خصائص شبكه الأنترنت، فهي لا تحتاج الى بذل مجهود جسدي وعقلي كبير، ما دفع الجمهور الى استخدامها.

ثالثاً: سرعة الحصول على المعلومات: إن شبكة الانترنت تمتلك مجموعة من التقنيات والبرامج والنظم الاتصالية التي تمكنها من ان تهيأ للمستخدم مجموعة هائلة من المعلومات بسرعة كبيرة، لا سيما تقنية حزمة الأنترنت فائقة السرعة.

رابعاً: وسيط اتصالي: شبكة الانترنت تعمل ايضا بوصفها وسيط اتصالي مستقل خارج قدرته على يكون طرفا في عملية الاتصال، إذ هي تساعد في نشر مضامين المؤسسات الإعلامية المقروءة والمرئية.

خامساً: الحالية أو الفورية: توفر شبكات الأنترنت والويب سمة الحالية أو الفورية في نقل المعلومات الجديدة التي تمكن الجمهور من التعرف على آخر الأخبار العالمية والمحلية، إذ أن هناك تحديث دوري مستمر لمعظم مواقع الانترنت (Radi, D.T, p. 36).

سادساً: الاعتماد على الوسائط المتعددة: تعد شبكة الأنترنت أكثر الوسائل الاتصالية التي تعتمد تكنولوجيا الوسائط المتعددة، فهي تستفيد من الصوت والصورة واللمس عبر لوحة المفاتيح، وتسمح لمستخدميها بالاستمتاع بالمضمون، دون أن تقف عند حدود عرض النصوص، بل تتعداها الى عرض الصوت والصورة أيضا (Shaheen, 2014, p. 66).

سابعاً: الانتقائية: إن الاتصال عبر شبكة الأنترنت يسمح للأفراد بالانتقاء فهو يعطي فرصه بانتقاء ما يرغبون مشاهدته، وهذا ما يضاعف من تأثيراتهم الشخصية على باقي مستفيدين آخرين (Radi, D.T, p. 34).

ثامناً: التزامنية ولا اللاتزامنية: إن بعض الخدمات التي تقدمها شبكة الأنترنت تحتاج الى وجود طرفي الاتصال في وقت واحد، لكي تتم العملية الاتصالية، كالتحاور الآني عبر شبكة الأنترنت، أو الاتصال عبر خدمة البريد الإلكتروني (Shaheen, 2014, p. 64).

المؤشرات التي أسفرعنها الإطار النظري

1. إنتشار تكنولوجيا المعلومات والتحديث في أمكانيات الحاسبات والتطور في مجالات الصورة الرقمية كان له الأثر الكبير على تنوع أشكال مصادر المعلومات، الذي أنعكس فيما بعد على تطور وتحول تقنيات ووسائل العرض والمشاهدة المرئية.
2. إن استخدام المنصات الرقمية يستند الى مبادئ النظرية الاتصالية، أي مجموعة العلاقات الشاملة لكل مجالات التفاعل التنظيمي والتي تتم في شكل تعبير مقصود، إذ أن نظرية التعلم الاتصالية تمنح فرصة واسعة للتواصل، والتفاعل، وأن المنصات الالكترونية هي ايضا مجموعة متكاملة من الخدمات التفاعلية عبر الأنترنت.
3. إن استخدام المنصات الرقمية يعني اختراق الحواجز المكانية والزمانية، إذ إن أي شخص بإمكانه ان يجد ما يناسبه او ما يبحث عنه من معلومات او افلام وهو جالس في أي مكان من خلال اشتراكه في منظومة الانترنت وامتلاكه لجهاز حاسوب.
4. إن الحرية في استخدام المنصات الرقمية في أي وقت بالإضافة الى التنوع في الموضوعات التي تتناولها والذي يحقق التنوع والثراء الفكري والثقافي الذي تطرحه تلك المنصات عبر المواد الفلمية التي توفرها تزيد من خبرات الفرد وثقافته وتنمي معرفته.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

منهج البحث: بغية الوصول إلى نتائج مرضية وبشكل علمي دقيق، تجد الباحثة ضرورة اعتماد المنهج الوصفي (التحليلي) الذي ينطوي على القراءة والمشاهدة والتحليل للعينة بما يضمن تحقيق النتائج المرجوة وتحديد الاستنتاجات العلمية الدقيقة وهو يأخذ بالمنهج الوصفي، دراسة الحالة، كما هو معروف.

مجتمع البحث: يتمثل مجتمع البحث في جانبيه النظري والتطبيقي في الأفلام التي جسدت المحتوى الفكري والجمالي في أنتاج أفلام المنصات الرقمية منصة نتلفكس.

عينة البحث: كانت أداة البحث مؤشرات الإطار النظري ولغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فأن البحث يتطلب استخدام أداة يستند اليها لتحليل العينات.

تحليل العينة: الأسود والأزرق Black and Blue

تأليف: بيترأ. داولينج

الإخراج: ديون تايلور

وقت الفيلم: 108 دقيقة

لغة الفيلم: الإنكليزية

الجهة المنتجة: نتلفيكس

تاريخ الانتاج: سبتمبر2019

بلد الإنتاج: الولايات المتحدة الامريكية

فكرة العمل: إن فيلم الأسود والأزرق يتناول القضية الاجتماعية الخاصة بعنف الشرطة والتي تؤثر على حياة الناس في مدينة نيو أورلينز الأمريكية وسط شيوع العديد من الظواهر مثل السرقة والقتل والإساءات العقلية والعاطفية والجسدية والنفسية والتحرش، إذ يتابع ذلك كله ضابطة شرطة مبتدئة، تراغب في حماية حيها القديم الذي كانت تعيش فيه، ولكنها سرعان ما تكتشف حادثة قتل تتخللها شبهة بالفساد الخاص بإجهزة الشرطة، فتتعرض للتهديد.

قصة الفيل: يعد فيلم Black and Blue من أفلام الإثارة، وقد تم عرضه للمرة الأولى في مهرجان Urbanworld السينمائي بتايخ 21 سبتمبر 2019، يتناول الفيلم قصة السيدة أليسيا ويست المخضرمة في الخدمة في الجيش الأمريكي، شاركت في مهام عدة في أفغانستان، وبعد وفاة أمها تعود الى مسقط رأسها في مدينة نيو أورليز، الذي غادرتها قبل الدمار الذي لحقه إعصار كاترينا بالمدينة، تنضم ويست للعمل في شرطة المدينة، وتتشارك مع الضابط كيفين جينينغز. في المشهد رقم (5) يكون واجب ويست المناوبة في الحي الفقير الذي نشأت فيه، وهو حي محروم من بعض الخدمات، لتكتشف أن حيّها القديم أصبح أكثر خطورة، إذ يسيطر عليه مجموعة من عصابات المخدرات هذا ما علمته من شريكها جينينغز.

في المشهد نفسه تلتقي ويست بصديق قديم يعمل في متجر صغير. فيحاول هذا الصديق وهو ماوس أن يتصرف بشكل غريب وهو أنه يتجاهلها تماماً، ربما لأن المجتمع هناك لا يثق كثيرا في الشرطة.

بدت ويست في الفيلم امرأة طيبة ومتعاونة ومتفهمة لطبيعة عملها ففي المشهد رقم (6) توافق ويست على تأخذ مكان جينينغز في نوبتين مع رجل دورية آخر، ليعود هو إلى المنزل ويستمتع بليلة هادئة مع زوجته.

في المشهد رقم (10) وأثناء المناوبة مع الضابط البديل ديك براون يتلقى مكالمة على هاتفه ليتوجه بعدها الى محطة كهرباء مهجورة للقاء بمخبر سري اسمه زيرو، وعند وصولهم الى المكان يطلب الضابط من ويست ان يقابل زيرو بمفرده وأن تنتظر ويست في السيارة، بعد دقائق تسمع ويست صوت اطلاق نار، فتنطلق مسرعة للمساعدة، لتجد براون واثنين من محققين المخدرات، وهما تيري مالون وسميتي، وقد قتلوا بدم بارد ثلاثة رجال غير مسلحين من مروجي المخدرات، يحاول مالون ان يشرح الموقف لويست، إلا أن سميتي صاب بالذعر عندما يكتشف وجود الكاميرا المثبتة على سترة ويست الواقية من الرصاص، يطلق سميتي الرصاص على ويست التي تتعثر وتسقط من وسط طوابق المبنى وتتعرض لعدة جروح خطيرة لكنها تتمكن من الهرب يلاحقها مالون وسميتي وبراون، في المشهد رقم (15) تحاول ويست طلب المساعدة من دورية للشرطة، لكنها سرعان ما تكتشف أنهما جزء من شبكة مالون، فتهرب مرة أخرى.

وعلى الرغم من تردد صديق ويست القديم في أن يجعل متجره ملاذا أخيرا لها عندما تطلب نجدته من مطاردة رجال مالون في المشهد رقم (16)، فهو غير متأكد بمن يجب أن يثق لاسيما رجال الشرطة، تتصل ويست بجينينغز خارج أوقات الدوام وتطلب منه مساعدتها لتصل الى أقرب موقع للشرطة لتحميل لقطات الكاميرا التي تدين مالون ورجاله، يحاول جينينغز ان يثنيها عن فكرتها في المشهد رقم (18) بحجة أن ذلك يفقدها مستقبلها فتشك في اخلاصه المهني، فتشهر المسدس بوجه وتهرب مرة أخرى بحثا عن من يؤويها من رجال المخدرات ومن رجال الأمن المتورطين في تجارة المخدرات، بعد صراع قوي غير متكافئ بين الشرطية ورجال مالون، تضطر ويست الى أن تعطي سترة الشرطة التي تحمل كاميرا الجسم الى ماوس ليتخفى من خلالها، إذ يسرق ماوس سيارة مالون ويتسابق مع رجاله الى مركز الشرطة ليتمكن من تحميل لقطات الكاميرا وتحويلها إلى جهاز الكمبيوتر الرئيسي.

تحصل ويست على مسدس مالون وتقوم بتهديده، ولكن قناصة الشرطة تجبر ويست على إلقاء السلاح، وفي هذه الأثناء يكون قائد الشرطة قد شاهد لقطات كاميرا الجسم الحيوية، فيأمر القناصة بالتوقف، يستغل مالون الفرصة ليوجه بندقيته الى ويست وقبل ان يطلق عليها النار يفاجئه جينينغز شريك ويست في إن يطلق عليه النار.

التحليل

1.. المحتوى الفكري في المنصات هو محتوى لا يخضع لضوابط وقواعد تحكم الانتاج، فالأفكار المختلفة هي فن تغزو تلك المنصات.

يتميز المحتوى الفكري في منصة نتفليكس بندرته لأنه ينتج نظرة محفزة للفكر ففي فيلم أسود وأزرق هناك المواجهة من أجل تطبيق القانون، كما يثير الفيلم قضية كيفية تأثير بعض رجال الشرطة الاشرار على رجال الشرطة الملونين. فإليشا أو ويست كما يطلق عليها في بعض الترجمات، شرطية تشعر انها جزء من مجتمع يشهد حالة خوف وعدم استقرار وتدمير بتسبب به رجال شرطة فاسدين، تحاول هي أن تعيد الثقة

لذلك المجتمع بفئة الشرطة وفي الوقت ذاته نجدها تهرب وتغدو مطاردة من العصابات ومن رجال الشرطة دون أن تتلقى الدعم من السكان المدنيين فالجميع لا يريد أن يتورط في صراع غير متكافئ ومنهم ماوس، فالجميع لا يعنيهم تدمير اللقطات التي صورتها الكاميرا على سترة أليشا، ويتجنب شريكها كيفن جينينغز مساعدتها، لأنه لا يرى سوى الأشرار في المدينة، في وقت تخبره ويست أن هناك العديد من الأشخاص المسالمين والعائلات الطيبة أنه الجدل الفكري المحفز للمواجهة.

هذا بالإضافة الى أن المحتوى الفكري للفيلم يدعو الى أن تكون هناك مساحة آمنة بين الفرد ورجال القانون لذا فإن الشرطية أليشا تحاول بناء علاقات مع السكان، لاسيما الأطفال، من أجل تحسين صورة الشرطة في أعين أفراد المجتمع، لذا فهي تريد أن تتعرف على المدينة وتكسب تعاطفهم ففي المشهد رقم (5) تقترب من فتى يجلس على ناصية الكافية لتحدثه بقليل من المرح لتكتشف فيما بعد أنه ابن لصديقة قديمة لها ترفض الأم سلوك الشرطية وتوبخ الفتى فيزيد ذلك من شدة الزخم الدرامي المتولد من الضغط على الشخصية الرئيسة بمواجهة هذا الاضطراب المجتمعي الذي ولده الخوف من القانون.

كذلك يسيطر على الفيلم سؤال مهم يوجهه اهالي مدينة نيو أورلينز الى ويست وهو (هل أنت واحدة منا أم أنك واحدة منهم) أي رجال الشرطة الفاسدين، وذلك قبل أن تواجه أليشا ويست تحرياً أبيض البشرة، أي عندما يوقفها شرطيين شريرين في المشهد رقم (1) ثم ما يلبثا أن يكتشفا أنها شرطية أيضا فيعتذر لها أحدهم دون قناعة منه، إذ يحمل الفيلم طابعاً مميزاً بسبب أجواء الاضطهاد والتشويق التي تصاحب أحداث الفيلم.

إن الأفلام التي تنتجها منصة نتفليكس تعمل على ترسيخ القيم الأخلاقية ففي المشهد رقم (10) تقف سيارة الشرطة بداخلها ويست تنتظر شريكها الذي توجه الى محطة الطاقة لأمر طارئ، وفي تلك الأثناء يحاول شاب سرقة سيارة مما يضطر ويست على الخروج من سيارة الشرطة للتصدي للص المحتمل على الرغم من أن تلك المنطقة خارج حدود مسؤوليتها، إذ هي تؤمن انه لايزال يتعين عليها منع جريمة محتملة، وذلك للدلالة على مهنيتها واخلاصها في العمل.

إن المحتوى الفكري لأفلام منصة النتفليكس هو توجه نحو التصحيح، فهو يضع الشخصيات في حالة انفجار من خلال مواجهة سلوكهم غير القانوني أو الإجرامي ففي فيلم الأسود والأزرق يفصح العنوان مباشرة عن أولئك الأشخاص في المجتمع الأسود الذين يتعرضون بشكل يومي للمضايقة وسوء المعاملة من قبل رجال إنفاذ القانون، وهم في الوقت ذاته يرون أن ضباط الشرطة السود الذين يقومون بدوريات في أحيائهم على أنهم خونة، هذا التضاد في وجهات النظر يجعل القصة تأخذ مساحات قصوى في التأويل البصري الذي تلاحقه فلسفة المنصة الرقمية، لا سيما وان الفيلم يناقش بشكل واضح وصريح موضوع العرق واللون ووحشية بعض رجال الشرطة، هذا بالإضافة إلى الحديث عن موضوعات الشجاعة والنزاهة والتعاطف والمثابرة، مما يكسب الفيلم طاقة رمزية هائلة.

2. تكتسب الإعمال المعروضة في منصة نتفليكس جماليتها من خلال التوظيف الدلالي والرمزي للمحتوى الفكري المعروض صورياً.

تتميز الأفلام التي تنتجها المنصات الرقمية عموما ولا سيما منصة النتفليكس على وجه الخصوص باستخدامها للغة حية واسعة الدلالة والانتشار في العالم بعيد عن أي لهجة محلية وذلك ليكون المنتج متاح

لأكبر عدد من المشاهدين، ففي فيلم الأسود والأزرق لم يلجأ المخرج الى أستخدام اللهجة المحلية لمدينة نيو أورلينز على العكس من فيلم "When the Bough Breaks " والذي تدور أحداثه في مدينة نيو أورلينز ايضاً، إذ أستخدم الفيلم الأخير اللهجة المحلية لسكان المدينة وهي لغة الكاجون الشهيرة.

إن فيلم الأسود والأزرق يدخل في خانة الأفلام الغربية التي تجري أحداثها في مدينة شاسعة، إذ يكون الصالحون فيها أشراراً والأشرار أكثر تعقيداً مما يظهرون عليه إنه فيلم جريمة معاصر وواحد من أعمال عديدة انتجت خلال حقبة Black Lives Matter، التي تصور وحشية الشرطة مثل فيلم "The Hate U Give " أو التهم التي توجه الى احد ابطالها الرئيسيون فيحاولون تبرئة أنفسهم وتنظيف سمعتهم من جرائم لم يرتكبونها، وهذا يدوره يمنح الفيلم زخما صوريا كبيراً ينتج العديد من المعاني الدلالية المرتبطة بحكبة الفيلم.

ويجيد مخرج الفيلم ديون تايلور تقديم لقطات المطاردة بين الشخصيات بأسلوب متقن ومتماسك، وتحاول الموسيقى التصويرية المزعجة للفيلم والتي تميل إلى خنق الجو الدرامي لأنها منخفضة في العديد من المشاهد أن تضفي الطابع الميلودرامي للشخصية الرئيسة.

كما تحقق افلام المنصات الرقمية لاسيما تلك التي تنتجها النتفليكس قبول واسع من قبل المشاهدين نظرا للجودة العالية والدقة التي تتمتع بها الافلام، فالفيلم موضوع العينة تم تصويره بواسطة كاميرات CineAlta وكذلك الهواتف الذكيةSony7 αS و Sony Xperia 1 . ذلك ما جعله يحصد نسبة مشاهدة علية تصل الى

وتجتهد المنصات الرقمية في افلامها عادة في عرض بانوراما واسعة للمدن كأن تلتقط كاميرات الدرون لقطة واسعة على مدينة كالفورينيا او تمثال نصب الحرية من الأعلى وبدرجات إنحراف وزوايا جميلة جدا للتعرف ببيئة الفيلم، وفي فيلم الأسود والأزرق يعرض المخرج ديون تايلور في المشهد رقم (4) مشروعاً سكنياً محدداً وواسعا على شكل مكان مربع، إذ يُشغّل السكان من على شرفاته واسطحه أسوأ غرائزهم، من أجل البقاء على قيد الحياة.

3. تتميز منصة نتفليكس بقابلية الانفتاح والتنوع التي تستوعب وتتداول أي أفكار أو موضوعات قابلة للإنتاج الصوري.

تميزت افلام المنصات بخصوصيتها، إذ هي غالبا ما تتناول حالة من التعقيد الناجم عن التغير في نمط الحياة وتطورها تقنياً، فالجرائم التي كان يرتيكبها رجال الشرطة في ضواحي المدن وتسجل معظمها ضد مجهول، كمدينة نيو أورلينز التي دفعت 13.3 مليون دولار من جراء عمليات القتل التي نفذها رجال الشرطة عام 2005، هذا القتل قد توقف الأن، ففي فيلم الأسود والأزرق وفي المشهد رقم (11) تصور ويست داخل محطة الطاقة كيف قام بيكون بتصفية ثلاث رجال غير مسلحين بواسطة كاميرا الجسم، هذه التقنية التي ترتبط بموضوعات عنف الشرطة وانعدام الثقة بهم لها فوائد وتتسبب أيضا بإعباء جديدة بالنسبة لرجال الشرطة.

تترجم منصات الأفلام جهدها في الانفتاح والتنوع من خلال تجربة الكتابة لسيناريوهات الأفلام المنتجة والتي يمكن أن توصف على أنها مسح فلسفي شديد الدقة لتجارب الأمم والإفراد، فهي غالبا ما تعتمد وجهة النظر الفلسفية الراسخة والناجمة عن الذاكرة الجمعية في فيلم الأسود والأزرق أراد كاتب الفيلم بيتر أ.

داولينج أن يقول لنا حكمة مهمة وهي أن التفاح الفاسد من بين ما نجنيه قليل جدًا ومتباعد. كما أن معظم الناس لا يرغبوا في أن ينخرطوا في الإجرام، وأنك كفرد قد ترتكب الكثير من الحماقات لأنك لا تقف مباشرة في وجه الخطأ، إذ أن التحدي الحقيقي للمحتوى الفكري في فيلم الأسود والأزرق هو التغلب على اللامبالاة، وإعادة إشعال الحوار حول واجبات الفرد في ظل بيئة كتلك التي في مدينة نيو أورلينز، فويست كان بإمكانها الانضمام الى رهط كبير من رجال الشرطة الفاسدين أو ابتزازهم لكن ذلك لم يكن من أهدافها، فبراون ووست بينهما اختلاف كبير حول فلسفة الشرطة.

يعرض الفيلم مقدار التصميم الذي تمتلكه الشخصية الرئيسة ورغبتها الحقيقة في التغيير على الرغم من الاستقبال البارد الذي تواجه به من قبل أصدقائها القدماء في المدينة ومن قبل رجال الشرطة بوصفها عنصر مستجد في الشرطة في المشهد رقم (6) تتطوع للذهاب في نوبة واجب إضافية بدل شريكها كيفن من أجل أن يتمكن من الاستمتاع بليلة هادئة مع زوجته، وهذا قدر كافي من الإيجابية التي أراد المؤلف أن يظهر بها الشخصية.

وبما يتناسب مع فلسفة منصة النتفليكس في الانفتاح والتنوع في طرح الأفكار فإن الفيلم الجديد أسود وأزرق يتناول قصة امرأة تحاول أن تكشف عن طبيعة الحياة لمجموعتين من الناس وهم الأمريكيون من أصل أفريقي والشرط، ففي الوقت الذي ترى فيه ويست نفسها على أنها مواطنة أمريكية سوداء وضابطة شرطة، فإن الآخرين من حولها يرون أنها ليست سوداء في مدينة نيو أورليز. بل هي امرأة زرقاء وإن أخوتها وأخواتها من هم باللون الأزرق هم أهلها، إذ يناقش الفيلم انقسامًا مثيرًا للاهتمام. وذلك وفقاً لحديث (تيريز جيبسون) للغرب، إذ يقول " أن الأمريكيين السود يواجهون الجحيم على يد ضباط الشرطة المسيئين الذين ينظرون ألهم على أنهم ليسوا أكثر من حيوانات، فالفيلم يتناول مأزقًا مثيرًا للاهتمام بالنسبة للسود الذين يعيشون في ضواحي داخل المدينة. فعلى الرغم من الضرائب التي تدفع للشرطة لتقوم بحماية المواطنين إلا أنهم قد لا يتلقون الدعم من الشرطة في حالات الطوارئ، إذ أن أهمية الفيلم تأتي من كونه يؤشر تقريبا كل ما يتعلق بفساد بعض ضباط الشرطة أو انقسامهم.

إن الافلام التي تنتجها منصة النتفليكس غالباً ما تكون موضوعاتها تناقش المشاكل التي تمتاز بالاتساع أو الموجودة في عدة مجتمعات، وذلك لاستقطاب عدد كبير من المتابعين لأفلام المنصة، ففي فيلم الأسود والأزرق تجربة الصراع بين الملونين من بين المدنيين أو رجال الشرطة لا تقتصر على الولايات المتحدة الامريكية بل هي موجودة في دول أخرى في مقدمتها المملكة المتحدة، إذ أن هناك ايضا انهيار في العلاقات بين المجتمع الأسود والشرطة.

4. تتسم أغلبية المنصات بمحتوى دلالي متمثل بالرموزوالإستعارة التعبيرية.

إن شخصية ويست الشجاعة والمرنة صفة استعارية لطموح مخرج الفيلم وتوجه المنصة التي تسعى لان تحيي قوة إيجابية عبر شخصية ويست العنيدة والانسانية في ذات الوقت والتي تنظر الى كل شخص أمامها بصفته الإنسانية بغض النظر عن انتمائه، هذا بالإضافة الى أن تصوير شخصية ويست بهذه القوة والتحدي هي وسيلة من وسائل التمكين التي تدعو لها فلسفة المنصة التي تحاول أختراق الصورة النمطية للمرأة والتي غالبا ما تظهرها الأفلام على انها اقل قوة وعناد واصرار من الرجل.

لقد وجدت ويست مدينة نيو أورلينز مختلفة عما كانت عليه قبل سنوات، وذلك لدعم المحتوى الفكري بدلالات متنوعة ترتبط بسيرة حياة الشخصية الرئيسة، في مقدمتها السؤال التالي كيف يمكن للولايات المتحدة الأمريكية أن تحارب الارهاب في أفغانستان، وهو اشد هنا في مدينة أمريكية نيو أورلينز، فقدان الإجابة المنطقية على هذا السؤال تترك الباب مواربا للبحث عن أي عنصر من الممكن أن يؤشر على أنه مظهر من مظاهر الفساد وفي مقدمة ذلك فساد جهاز الشرطة في نيو أورليز.

إن أفلام منصة نتفليكس تسعى لاستقطاب أكثر من فئة عمرية، فإذا كانت الدراما الهادفة تشبع حاجات الكبار ومتوسطي العمر، فإن فئة الشباب والمراهقين تبحث عن أفلام استعراض القوة والأكشن والمطاردة الساخنة، كفيلم الأسود والأزرق وهو يصور الفوضى والعنف في شوارع نيو أورلينز والتي يستمر التوتر فيها طوال الليل ولا ينتهي الا في ساعات الصباح الباكر ولا يتمكن فيها رجل الشرطة أن يهدأ في سيارته أو أن يأكل الكعك وشرب القهوة.

5. ساهم أنتشار المنصات الرقمية الفنية وضخامة العملية الإنتاجية والتسويقية لأعمالها الصورية الى أستثمار الطاقات الشبابية للعمل فيها عبر قدرتها على توفير فرصة الإبداع بعيدا عن هيمنة المؤسسات.

إن انتماء كادر الاعمال السينمائية التي تنتجها المنصات الرقمية لجنسيات مختلفة يسهم في تنوع التجربة الفنية في فيلم الأسود والأزرق الذي بدأ تصويره في 16 يناير 2019 يخرجه ديون تايلور كاتب سينارست ومخرج امريكي الجنسية تعمل برفقته بطلة الفيلم ناعومي هاريس وهي ممثلة من المملكة المتحدة (بريطانيا) يعمل الى جانبها مايك كولتر من كولومبيا وكذلك نفيسة ويليامز من فلاديفيا وفي شهر أبريل 2019 انضم الى طاقم الفيلم فرانكي سميث وهو من ايرلندا.

النتائج:

1. إن فيلم الأسود والأزرق ترجمة واضحة لسياسة الإنتاج في منصة نتفليكس، إذ هي تبحث في المضامين الفكرية والسياسية والشعبية أحياناً كي لا تفقد فئة محددة من مشاهدي المنصة، فالفيلم دعوى الى وقف الإهمال والقتل على أساس التمايز الفئوي الناتج عن الفرق في المستوى الاجتماعي أو العرقي، ونبذ الفساد بكل أنواعه وفي جميع مفاصل الحياة وفي مقدمتها المؤسسات القضائية ودوائر إنفاذ القانون.
2. إن فيلم الأسود والأزرق يعد من الأفلام التي سلطت الضوء على فوضى الإجراءات في الحياة السياسية الأمريكية، فهو يكشف عن سيرة شرطية كانت محاربة قديمة في صفوف الجيش الأمريكي الذي كان يقاتل في أفغانستان ضد التطرف والعدوانية ضد بني البشر، لكنها سرعان ما تعود لتخدم في الشرطة في حي أمريكي يعاني هو الآخر من التهميش والإهمال والقتل اليومي على يد بعض أفراد الشرطة الفاسدين.

3. إن منصة النتفليكس جعلت من تجربة إنتاج فيلم الأسود والأزرق تجربة فنية عالمية، لاسيما بعد أن أشترك في إنتاج وأخراج وتمثيل وتصميم مشاهد الحركة فيه فنانون متعددي الجنسيات، الأمر الذي يجعل المنصة جهة إنتاجية تمنح فرصة العمل للكثير من الأفراد على مستوى العالم.

الاستنتاجات

1. إن المضمون الفكري يسهم بدور فاعل في البناء الجمالي للفيلم، إذ أن الافلام التي تعتمد الشكل وعناصره دون ان تولي المضامين العميقة اهمية خاصة، او التي توصل الفكرة بشكل مباشر، كأن يكون الفيلم عبارة عن عملية رصف للصور وتلاحقها، فإن ذلك سوف لا يحقق للمشاهد سبل المتابعة والترقب.
2. إن وسائل الابهار والدهشة وصناعة الترقب السيكولوجي في أفلام المنصات فتحت السياقات غير التقليدية، إذ فأصبح امام المتلقي للأفلام افاقاً جديدة للتأمل الجمالي.

التوصيات: يوصي الباحثين ضرورة ترسيخ قيم السينما التي تقدمها المنصات لدى الجيل السينمائي الشاب في كلية الفنون الجميلة عبر تطوير صيغة للمشاركة في اعداد أو تمثيل أو أخراج أفلاما عبر هذه المنصات، لما لمثل هذه التجارب من دور في صقل الخبرات الذاتية لتمكين الطلاب في الكتابة السينمائية والإعداد والتصوير.

رابعا: المقترحات: يقترح الباحثان: ضرورة إن تأخذ منصات إنتاج الأفلام المتميزة مثل منصة نتفليكس نصيبها من البحث ضمن إطار الدراسات العليا لقسم الفنون السمعية والمرئية / فرع السينما، لما تمتلكه من كفاءات فنية متميزة، كانت محل اهتمام النقاد الغربيين والعرب. ومن ثم حصلت على النجاح في المهرجانات الدولية.

Conclusions

1. The intellectual content plays an active role in the aesthetic construction of the film, as films that rely on the form and its elements without giving special importance to the deep contents, or that communicate the idea directly, such as if the film is a process of assembling images and following them, will not achieve this. The viewer has ways to follow and wait.
2. The means of dazzlement, astonishment, and creating psychological anticipation in platform films opened up unconventional contexts, as new horizons for aesthetic contemplation became available to the recipient of the films.

References:

1. Abdel Hamid, S. (2005). *The Age of the Image.* Kuwait: The World of Knowledge, National Council for Culture and Arts.
2. Abdel-Naim, a. (2016). *Educational Platforms: Educational Courses Available Online.* Amman: Publishing and Distribution House.
3. Al-Bustani, K. (1969). *Al-Munajjid in Language and Information.* Beirut: Dar Al-Mashreq.
4. Ali, Y. (2004). *Thought and Duality of Function and Form in Islamic Architecture.* Baghdad: University of Baghdad, College of Engineering, Master Thesis.
5. Al-Nashar, G. (2018). *The Impact of Exposure to Drama via Digital Platforms on Youth's Relationship to TV Drama.* Cairo: Scientific Journal of Radio and Television Research, Cairo University, Faculty of Information.
6. Al-Rashidi, M. (2019). *The reality of computer teachers using electronic educational platforms in teaching and their attitudes towards them.* Egypt: Journal of Scientific Research in Education, Volume 3, No. 20.
7. Al-Siddiq, Y. (1980). *Concepts and Words in Modern Philosophy.* Tunisia: The Arab Book House.
8. Corfield, J. (2017). *Network vs. Netflix: A Comparative Content Analysis of Demographics Across prime-time Television and Netflix original.* usa: University of South Carolina, College of information and Communications,Master Thesis.
9. Dalio, F. (2003). *Communication: Its Concepts Theories and Means.* Cairo: Dar Al-Fajr for Publishing.
10. Flanjan, G. (1962). *On Modern Art.* (K. Al-Malakh, Trans.) Egypt: Dar Al-Maarif.
11. Gibran, M. (B.T). *Pioneer of Students.* Beirut: House of Knowledge for Millions.
12. Hauser, A. (1981). *Art and Society Throughout History.* (F. Zakaria, Trans.) Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing.
13. Hijab, M. (2010). *Theories of Communication.* Cairo: Dar Al-Fajr for Publishing and Distribution.
14. Khalef, R. (2022). *The Effectiveness of Institutional Communication in the Era of Digital Platforms A field study on a sample of users of the Facebook page and website of Umm El-Bouaghi University.* Algeria: Larbi Ben M'hidi University of Oum El-Bouaghi, Faculty of Social Sciences and Humanities, Master Thesis.
15. LaRose, J. (2003). *Media Now: Communications Media in the Information Age, Understanding Media, Culture and Technology.* Australia: Wadworth Publications.
16. Maalouf, L. (1946). *Al-Munjid in Language.* Beirut: Catholic Press.
17. Othman, D. (2020). *The Impact of Watching Series Presented on the Netflix Platform on the Value System of Adolescents.* Cairo: Arab Journal for Media and Communication Research, Issue 31.
18. Radi, W. F.-T. (D.T). *New Media: Communicative Transformations and Contemporary Visions.* Emirates: University Book House.
19. Saliba, J. (1965). *The Philosophical Lexicon.* Qom: Suleimanzadeh Press.
20. Shaheen, A.-B. (2014). *Interactivity on the websites of electronic newspapers.* Cairo: Dar Al Uloom for Publishing and Distribution.

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1303

The Aesthetics of Fractal Geometry as an Introduction to The Development of Contemporary Ceramics

Reyof Badr Bin Batla [a1], *Reem Ibrahim Alodan* [b2]

[a] *King Saud University-Riyadh - Saudi Arabia*
[b] *Assistant Professor - Department of Visual Arts - College of Arts - King Saud University-Riyadh - Saudi Arabia*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 30 October 2023
Received in revised form 22 November 2023
Accepted 23 November 2023
Published 15 June 2024

Keywords:
Aesthetics
Fractal geometry
Ceramics

ABSTRACT

The study aimed to identify the contemporary aesthetic in art and fractal geometry from an artistic perspective, the historical development of ceramics, contemporary ceramics, methods of forming and processing it, and production of ceramic inspired by fractals. To answer the study question: is it possible to benefit from fractal geometry aesthetics as an input for creating contemporary ceramics? The study assumed that fractal geometry aesthetics could be useful in the production of contemporary ceramics. To verify the validity of the hypothesis, the descriptive and analytical approach was used in the theoretical part, and the applied approach in the practical part. Ceramics that were distinguished by their contemporary nature were produced by relying on fractal geometry aesthetics.

The results confirmed that mathematics and the branches of natural engineering are of the most important entrances through which the artist can build his designs, and that studying the characteristics of fractal geometry develops artistic expertise and provides various plastic solutions. The study recommended conducting more studies on fractal geometry in various artistic fields. And expanding fractal geometry types studies, as well as studies linking the basic and natural sciences and the arts.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: reyofbadr@outlook.sa
[2] E-mail address: Ralodan@ksu.edu.sa

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1303
Reyof Badr Bin Batla, Reem Ibrahim Alodan: The Aesthetics of Fractal Geometry as an Introduction to The Development of Contemporary Ceramics.
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

جماليات هندسة الفراكتال كمدخل لاستحداث خزفيات معاصرة

أ. ريوف بدربن بتلاء[1]
د. ريم إبراهيم العودان[2]

الملخص:

هدفت الدراسة للتعرف على الجمالية المعاصرة في الفن وهندسة الفراكتال من منظور فني، والتطور التاريخي للخزف، والخزف المعاصر، وطرق تشكيله ومعالجته، وإنتاج أعمال خزفية مستوحاة من الفراكتال، وللإجابة على سؤال الدراسة: ما مدى إمكانية الاستفادة من جماليات هندسة الفراكتال كمدخل لاستحداث خزفيات معاصرة؟ افترضت الدراسة أنه من الممكن أن تفيد جماليات هندسة الفراكتال في إنتاج خزفيات معاصرة، واستخدمت للتأكد من صحة الفرضية المنهج الوصفي التحليلي في الجزء النظري، والمنهج التطبيقي في الجزء العملي، وقد تم إنتاج خزفيات تميزت بالمعاصرة من خلال الاستناد على جماليات هندسة الفراكتال. وأكدت النتائج أن الرياضيات وفروع الهندسة الطبيعية تعد أحد أهم المداخل التي يتمكن الفنان بناء تصاميمه من خلالها، وأن دراسة خصائص هندسة الفراكتال ينمي الخبرة الفنية ويقدم الحلول التشكيلية المختلفة، وعلى ضوء تلك النتائج أوصت الدراسة بإجراء المزيد من الدراسات حول هندسة الفراكتال وتطبيقها على مجالات فنية مختلفة، والتوسع في دراسة أنواع هندسة الفراكتال، وكذلك عمل دراسات تربط بين العلوم المجردة والطبيعية وبين الفنون.

الكلمات المفتاحية: جماليات، هندسة الفراكتال، خزف.

المقدمة:

تتوق النفوس إلى الجمال بما جبله الله عليها من حبٍ للكمال في الملبس والمسكن والشكل، وتسعى إلى ذلك ما استطاعت، فنجد الإنسان منذ بدء الخليقة وعلى مدى التاريخ لا يكتفي بصنع ما ينفعه دون أن يضيف جمالاً يسعد ناظره، وقد اختلف تفسير الجمال عند الفلاسفة على مر العصور ليتهادى معناه في بحر من الرؤى المتباينة التي تستمد تبريراتها من الإمكانات المعاصرة لكل منظِّر، إضافةً الى مفاهيمه المتراكمة والمتبلورة حسب ما استجد في عصره ليؤكد ديكارت هذا الاختلاف في قوله "ما هو الجمال؟ هذا ما لن يعرف أحد عنه شيئاً، إنه يتغير بتغير الأذواق" (Abdo, 1999)، فقد جاء الجمال عند أفلاطون أسمى من هذا العالم ولنتحسس هذا الجمال علينا أن نقترب من المثالية في صور الحياة، وعند فيثاغورس وهو الرياضي الذي يرى أن العدد جوهر الأشياء وأساس العلاقات الجمالية وعليه تكون الموجودات جميلة بحسب تناسق نسبها وأعدادها وتدرجها فمعيار فيثاغورس الجمالي هو معيارٌ رياضي يصوغ الأفكار الجمالية في صيغٍ رياضية (Abdo, 99)، حيث جاءت نظريته كأحد أهم النظريات في الهندسة الإقليدية وعلى أثرها قامت الكثير من المدارس الفنية التي اتخذت الأشكال الهندسية مثالية النسب معياراً للجمال كما عند الكلاسيكيين مثل "ليوناردو دافنشي Leonardo da vinci" و"مايكل أنجلو Michelangelo"، بينما اتخذ البعض الهندسة

[1] جامعة الملك سعود- الرياض - المملكة العربية السعودية
[2] أستاذ مساعد - قسم الفنون البصرية - كلية الفنون – جامعة الملك سعود- الرياض - المملكة العربية السعودية

كتحليل لطبيعة الأشياء وإعادة صياغتها لأشكالها الأولية كما جاء عند التكعيبيين مثل "بول سيزان Cezanne paul" و"بابلو بيكاسو Pablo Picasso".

وفي خضم التطور العالمي والانفجار المعرفي تعود الرياضيات بأرقامها لتثبت أنها ملكة العلوم والمفسرة لكل مجالات الحياة، وتأتي الهندسة كأحد فروعها لتشرح العلاقات في الفراغ (Farajallah, 2015)، ولم تعد الهندسة الإقليدية وحدها من تقوم بذلك إذ أنها تقف عاجزةً عن حساب التعرجات والأشكال غير المنتظمة في الطبيعة، وهنا برزت هندسة الفراكتال (Fractal geometry) كنظرية تكشف أن التعقيد والفوضى في الكون إنما بحساب، حيث تساءل مؤسس هذا الميدان ماندلبروت (Mandelbrot,1982) في مقدمة كتابه هندسة الفراكتال في الطبيعة بقوله "لماذا الهندسة تصف الأشكال غالباًكبارد وجاف؟ سبب واحد لهذه الأكاذيب هو عجزها عن وصف أشكال السحب والجبال والسواحل والأشجار، فالسحب ليست أقواس والجبال ليست مخاريط، السواحل ليست دوائر"، وللتقارب بين هذه الهندسة في خصائصها والطبيعة فإنها فتحت بذلك مساراً لتطبيقاتها في شتى المجالات حيث أكد برانسلي (Bransly، 1988) أن الصور الناتجة من هندسة الفراكتال من أجمل الصور الهندسية، إذ تعتبر هذه الهندسة علماً مشتركاً يستخدم فيه المجال العلمي بجانب المجال الفني، فصورها تتميز بأنها غاية في الروعة وكل صورة تعتبر تحفة فنية.

ودائماً ما يسعى الفنان للبحث عن ما يستثير حسه الإبداعي ويجدد تصاميمه ليواكب عصره بما يحتويه من منطلقات تدفعه إلى فضاءات من الجمال الفني، لذا تأتي هندسة الفراكتال التي تتناغم مع الطبيعة والفن بأنشطة تساعد في تحرير العقل وجعله أكثر إبداعاً وتطوراً وتنمي قدرته التخيلية (Abdel-Al, 2010)، وقد أوصت (Dahman, 2015) بضرورة ربط الرياضيات بالفنون والطبيعة وذلك من خلال عمل مشروعات طلابية تستند على أسس هندسة الفراكتال، والفنان الجيد كما ذكرت (Abu Al-Nour, 2011) هو من يملك القدرة على تأمل الطبيعة وإدراك مواطن الجمال فيها، إذ أنها منبع أساسي للفنانين فكثير منهم أبدعوا أعمالا فنية مستوحاة من أبسط عناصر الطبيعة كالزلط أو العظام أو الأصداف أو النباتات أو الموجات و الدوامات في المياه الصاخبة، ويعبر الفنان بأسلوبه الخاص وبنظرته المتميزة للطبيعة ليقوم بالتحويل والتبديل وإعادة تنظيم العناصر، ومن هذا التفاعل بينه وبين الطبيعة تتبلور صيغه الفنية و أسلوبه الخاص.

ومن أهم مجالات الفنون التطبيقية الخزف حيث يعد من أرقى الفنون التي عرفتها الإنسانية ولازمت الحضارات منذ القدم وهي خامة سهلة التشكيل شديدة التعبير عن لمسات ممارسها (Shawqi, 2014) ، وقد مضى على صناعة الخزف دهراً قُدّر عند علماء الأنثروبولوجيا بنحو خمسة عشر ألف سنة (Allam, N.D.) ، إلا أن هذا العمر الطويل لم يشفع للخزف من الناحية الصناعية أن يتقدم كما تقدم غيره من الصناعات المتأخرة فاستمر في بدائيته حتى أواخر القرن الثامن عشر عندما قامت بحوث الكيمياء والطبيعة بدراسة مكوناته الطينية والحرارية وصاحب ذلك تقدماً علمياً واختراع آلات تحل محل الأيدي العاملة في إنجاز الأعمال، وأسس على إثره الأكاديميات العالمية ومراكز البحوث وعقدت مؤتمرات ومعارض عملت على ازدهار الخزف حتى أصبح من أهم الصناعات حول العالم، وقد عمت منتجات الخزف نواحي حياتنا ضروريةً كانت أم كمالية حتى أنه لا يكاد أن ترى جزءاً من مساكننا يخلو من قطعة خزفية، وتؤكد (Abdel Razzaq, 2001) على قدم هذا المجال وتطوره بقولها إن فن الخزف من الناحية التاريخية من أقدم الفنون على وجه الأرض،

وهو أحد المصادر التي يؤرخ التاريخ من خلالها، إذ صُنعت الأواني من الطين الخام بهدف تلبية احتياجات الإنسان الأول، كما ارتبط الإبداع والابتكار في التصميمات الخزفية من خلال تقديم حلول تشكيلية جديدة تبين قدرة الفنان على التنويع في إثراء مجاله فأصبح الفنان الحديث يتناول الخزف لتحقيق القيم الجمالية متعدياً بذلك القيم النفعية والمادية.

وامتداداًلقدرة الفنان على التفاعل مع الطبيعة مستوحياً منها ما يثري فنه، فقد خطى الفنان الخزاف الحديث كبقية الفنانين في مجالات الفنون الأخرى خطوات واسعة نحو بحثه عن طرق جديدة يتعرف بها على النظم الجمالية في الطبيعة بما يفيد فنه مستعيناً بالإمكانيات العلمية والتقنية التي تساهم في كشف النقاب عن جماليات الطبيعة.

وترى الدراسة أن منابع الإبداع التي يُستقى منها التصاميم الخزفية قد استهلكت وتكرر استخدامها، مما حداها إلى البحث عن منبع جديد يمكنه إثراء التشكيل الخزفي المعاصر، وعليه أتى هذا البحث ليسلط الضوء على جماليات هندسة الفراكتال وإمكانية استخدامها كمدخل لاستحداث خزفيات معاصرة.

مشكلة الدراسة:

يختلف الخزاف الحرفي عن الخزاف المبدع في إنتاج الخزف، حيث أن الحرفي لا يبحث ويجهد نفسه في تصميمات جديدة إنما في كل مرة يطبق ما اعتاده وتعلمه مسبقاً وهذ لا يقلل من قدراته العالية، وعلى العكس يأتي الخزاف المبدع بسعيه للبحث والاستقصاء للتجديد في تصميماته الخزفية إذ لا يستهويه تكرار نفسه في كل عمل، وبهذه الروح يثيره كل جميل ويحاول أن يطوع كل ما يعرفه ليستوحي منه ما يثري فنه.

وقد ساعدت الثورة العلمية التكنولوجية في ذلك إذ أنها كانت ومازالت في كل وقت يبزغ في سمائها الجديد من العلوم والتقنيات لتنال مجالات عدة، ولا غرو بأن الفن عموماً والخزف خاصة لهم نصيب لا يستهان به منها، ومن أهم العلوم التي تطورت مفاهيمها وفروعها علم الرياضيات، وتأتي هندسة الفراكتال كفرع منها والتي ينتج عنها الكثير من النظم الفراكتالية اللانهائية، حيث من الممكن أن تعتبر مصادر غنية للفنون خاصةً الخزف لامتلاكها صفات يمكن استغلالها لتنمية النواحي الابتكارية، ولندرة الدراسات التي تتناول هندسة الفراكتال في إثراء التصاميم الخزفية قامت الدراسة بتجريب مدى إمكانية توظيف جماليات هندسة الفراكتال في الخزف، وتمثلت مشكلة الدراسة في التساؤل التالي: **ما مدى إمكانية الاستفادة من جماليات هندسة الفراكتال كمدخل لاستحداث خزفيات معاصرة؟**

أهداف الدراسة:

1. التعرف على مفهوم الجمالية، والجمالية المعاصرة في الفن.
2. التعرف على هندسة الفراكتال، ونشأتها، وخصائصها، والفراكتال من منظور فني.
3. استعراض التطور التاريخي للخزف، والخزف المعاصر، وطرق تشكيله ومعالجته.
4. إنتاج أعمال خزفية معاصرة مستوحاة من هندسة الفراكتال.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في ربط العلوم المختلفة بالفن كالرياضيات والهندسة كسبيل لإنشاء دراسات بينية والتي من شأنها تعزيز التفاعل الإيجابي بين المجالات المختلفة، ولاتساع مجال الفن وعدم توقفه على موارد

محدده في إثراء ساحته، ولندرة الدراسات القائمة على تفاعل الفن بالعلوم الأخرى، مما يمكن أن يزيد من تهميش الفن بالرغم من أهميته، فقد قامت الدراسة لمعالجة ذلك بتوظيف العلوم الطبيعية من خلال هندسة الفراكتال في واحد من أهم المجالات الفنية وهو الخزف.

فرض الدراسة: تفيد جماليات هندسة الفراكتال في إنتاج خزفيات معاصرة.

مصطلحات الدراسة:

جماليات "Aesthetics":

لغوياً: مفردها جمالية وقد جاء في لسان العرب أن الجمال هو مصدر جميل، والفعل منه جَمُل. (Ibn Manzur, N.D.)

وقد عرف توما ألاكويني "St. Tomas Aquinas" الموضوع الجمالي: "إن كل ما يسرنا عند إدراكه ندعوه جمالاً" ويرى بعض المفكرين أن تعريفه من أبسط التعريفات وأكثرها كفاية. (Al-Sabagh, 2015)

إجرائياً: صفة تطلق على كل ما تدركه الأبصار ويحوي تناغماً وتناسقاً بين عناصره، يسعد النفس ويريح العين، وإن لم تحصل منه منفعة مادية.

هندسة الفراكتال "Fractal geometr":

لغوياً: جاء عند (Wahba, 2008) في معجم النفيس fractional تعني كسري.

ومصطلح (Fractal) مأخوذ من الكلمة اللاتينية (Fractus) والترجمة لها تعرف بأنها الأجزاء الهندسية غير المنتظمة، وتسمى هندسة الفراكتال (Fractal Geometry)، وتختلف عن الهندسة الإقليدية (Euclidean Geometry). (Ali et al., 2007)

وجاءت عند (Khedr, 2004) "أنها الشكل الهندسي الخشن أو المتعرج الذي يمكن تقسيمه إلى أجزاء كل منها على الأقل هو تصغير للشكل لعديد من المقاييس".

وعرفها (Farajallah, 2015) "أنها نوع جديد للتراكيب الهندسية، اهتم بالبحث في المكونات الجزئية للأشكال الرياضية في الطبيعة، وتتسم بأنها أشكال هندسية تنتج من تقسيم الشكل الأساسي إلى أجزاء صغيرة وكل جزء هو صورة مصغرة متكررة للشكل الأساسي".

إجرائياً: هندسة يتبع فيها قواعد رياضية غير الإقليدية، لينتج عنها أشكال تنقسم إلى أشكال صغيرة مشابهة للشكل الأساسي، تتميز بوجود بعد من خلال تكرارها، ومن الممكن إنتاج هذه الأشكال من خلال البرامج الإلكترونية كبرنامج الإليستريتور"Adobe Illustrato"، وبرنامج الفوتوشوب"Adobe Photoshop"، وبرنامج "3DMAX"، وبرنامج ألترا فراكتال "Ultra-Fractal".

الإطار النظري:

أولاً: الجمالية في الفن:

- مفهوم الجمالية في الفن:

يعتبر الجمال المظهر الأساسي للفن منذ أقدم العصور، وقد حاول الإنسان معرفة كنه هذا الجمال وأسراره ومكوناته، وقد لاحظ أن تلك المكونات تختلف باختلاف اتجاهات الفنانين، وأزمنتهم وطرق تعبيرهم، فيلزمه التأمل ليستنتج موارد هذا الجمال ومضامينه، حيث يرى أفلاطون أنه لابد للفن أن يسهم في خير الجمهورية،

وأن يرتقي بعقول الشعب إلى الجمال الأبدي، حيث ربط الجمال بالحق والخير، فيقول في ذلك "إن الذي أقصده بجمال الأشكال لا يعني ما يفهمه عامة الناس من الجمال في تصوير الكائنات الحية، بل أقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا وأؤكد أن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقي الأشكال ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً" (Al-Moussawi, 2014)، وقد كان أفلاطون يعني بكلمة الفن في اللغة اليونانية القديمة الحرفة أو المهارة حيث لم تكن تحمل معنى التعبير الخلاق كما تعنيه اليوم، أما في عصر النهضة القرن الخامس عشر فقد تشاركت أفكار أفلاطون مع مبادئ اليونانية الكلاسيكية من حيث معايير القياس والتناسب والمنظور سواءً في الرسم التشكيلي أو النحت وهذا ما كانت تعنيه الجمالية عند "أرسطو Aristotle" فنجده يقول "الكائن أو الشيء المكون من أجزاء متباينة لا يتم جماله مالم تترتب أجزاؤه في نظام وتتخذ أبعاداً ليست تعسفية ذلك لأن الجمال ما هو إلا التنسيق والعظمة" (Al-Moussawi, 2014).

وفي القرن السادس عشر في حقبة الباروك أُدخلت مبادئ الرسم والتركيب في المعايير الأكاديمية الملكية للفن واعتبرت المناظر التاريخية والأسطورية ومشاهد الكتب المقدسة بأنها أنبل الصور بينما احتلت صور الأشخاص والطبيعة مرتبة منخفضة، وبذلك كان مفهوم الجمال في عصر النهضة وفي الأكاديميات الباروكية مثالياً بصفة درامية، حيث أنه يقوم على الفهم الأفلاطوني للجمال بوصفه أبدياً ومطلقاً وهو جزء من الكون، وهذا يتعارض مع مفاهيم الجمال الحديثة التي لا تعتبره مطلقاً وإنما هو نسبي ولا يوجد إلا في عين ناظره، وكان المفهوم الثاني للفن والذي استمر طويلاً في محاكاة الطبيعة والذي يقيس جمال الفن بمدى محاكاته لجمال الطبيعة والتي هي صورة الكمال، وقد برزت هذه الأفكار عند أرسطو الذي يعتبر هدف الصور إنتاج نسخ عن الواقع.

وفي القرن الثامن عشر تراجعت فيه هذه الأفكار أمام الوعي التاريخي المتزايد والتحول التدريجي للانتباه إلى الذاتية الخاصة بملاحظة الأشياء أنها جميلة، مما أدى إلى نشوء فكرة علم الجمال في عصر التنوير والتي تشير إلى دراسة متعة الإدراك الحسي (Harrington, 2014)، وعلى أثر ذلك نتج ما يسمى بالفلسفة الجمالية "الاستطيقا Aesthetics"، ويعتبر الفيلسوف الألماني "بومغارتن Baumgarten" أول من أوجد ذلك المصطلح (Fadl, 2007).

وفي القرن التاسع عشر أصبحت أحكام علم الجمال أكثر استقلالية مرتبطةً باستقلال الفن نفسه، حيث ينظر إليه بأنه ذا قيمة خاصة ووضوح ذاتي واعتبره بعض كتاب الفن مصدراً للخلاص الروحي في مجتمعات طغت عليها المادية والصناعة، وعرف ذلك بنظرة الفن من أجل الفن وقد مثلت أفكارها ذروة مفاهيم الفنون الميتافيزيقية، مؤكداً ذلك الشاعر "أوسكار وايلد Oscar Wilde" إذ يقول في مقدمة قصة صورة دوريان غراي "الذين يجدون معانٍ جميلة في الأشياء الجميلة هم المثقفون وهناك أمل لهؤلاء، فهم النخبة التي لها تعني الأشياء الجميلة الجمال ليس إلا" (Harrington, 2014).

ومنذ القدم وحتى هذه اللحظة يظل قياس الجمال متغيراً تبعاً لكل من نظّر في هذا المجال، حيث اختلف مصدر الجمال عند الشاعر "هزيود Hesiod" بالجمال الظاهري ورأى أنه ما يبعث السرور للبصر، ويرى "هوميروس Homer" أن الطبيعة ينبوع الجمال، بينما رأى فيثاغورس أن الجمال هو ما يعتمد على الأعداد

وتناسقها فهي تشكل أساس العلاقات الجمالية في الطبيعة، لذلك قام بصياغة الفكر الجمالي ضمن صياغات رياضية تقدم معياراً شكلياً للجمال (Abdo, 1999).

وترى سوزان لانجر أن الفن عبارة عن أشكال إبداعية قابلة للإدراك الحسي وتأتي معبرة عن الوجدان، والفن من وجهة نظرها رمز ولا توجد أعمال فنية تخلو من الرموز ولا تؤيد إعطاؤها أسماء إذ أنها تحد من قيمتها الفنية (Al-Dulaimi & Al-Hasanat, N.D.). بينما أخضع أبو حيان التوحيدي تذوق الجمال إلى عاملين هما: اعتدال مزاج المتذوق وتناسب التكوينات المقترحة، ويختلف الغزالي مع تلك الرؤية مسنداً إدراك الجمال للقلب دون الحواس (Al-Moussawi, 2014).

ويتحدث "غايي Gayet" عن الجمالية العربية في كتابه الفن العربي أن المعطيات الهندسية بتفاصيلها و أشكالها تثير المشاعر فإذا كانت الدوائر الهندسية ذات زوايا متعددة مزدوجة فهي توقظ المشاعر العميقة الصافية والعذبة في النفس، بينما ذات الزوايا المفردة تبعث على الحزن المبهم والقلق المضطرب، وفي الصور المتكونة من الجمع بين المثمنات والمربعات فإنها تبعث السكون الأبدي، ويرى أن الأشكال ذات الزوايا التسع توقظ الأحاسيس بسر مبهم مضطرب، ومع أن الفن الإسلامي كان محدوداً في وسائله التعبيرية إلا أنه ظل شكلاً مهماً من أشكال الفكر الجمالي التي ترقى به إلى أنبل المشاعر. (Souriot, 2002)

ويقارن (Afifi, 1965) بين الجمال الطبيعي والجمال الفني حيث يتشابهان في:

1- الجمال وصف للشكل الخارجي فعند الإعجاب بألوان الطاووس أو ألوان لوحة وتناسقها فإن هذا الجمال صفة تلحق ما أعجبنا وليس متعلقاً بأذواقنا، فهو موضوعي أكثر من أن ينسب لخبراتنا الجمالية.

2- قيمة الجمال لا تتقلص بمدى اشتراك أكثر من فرد يتصف به بعكس القيم المادية.

بينما يختلف الجمال الطبيعي والجمال الفني في:

1- الفن ينطوي على الإدراك والتعبير عن المشاعر والانفعالات أكثر من الطبيعة.

2- جمال الفن أخصب مادة وأوسع مدى من جمال الطبيعة فلا يكتفي بتصوير ما يبعث على السرور بل يصور القبح جميلاً.

3- الفن وقائع روحية تترجم انفعالات وأحاسيس الفنان، بينما الطبيعة واقعة طبيعية فحسب.

4- تتماشى الفنون مع الإنسان وزمانه وتغير رغباته ونزعاته، بينما الطبيعة لا تتغير في نوع الجمال.

- النظام الجمالي في الطبيعة:

تعد الطبيعة منبعاً خصباً ومصدراً هاماً لا يستغني عنه الفنان في استلهام ما يثري فنه وذلك لغناها بعناصر تمتلك أسساً جمالية في بنيتها، حيث تخضع أشكال العناصر الطبيعية لنظامٍ بنائي يحمل العديد من القيم الجمالية مثل التناسب والاتزان والإيقاع والتنوع فالنظام هو عماد الأشياء وقوامها، والطبيعة تخضع لقوانين سنها الخالق رياضية وميكانيكية ثابته تفصح عن اتصال وثيق بين نظم الطبيعة وعلم الجمال، فهي وإن بدت للوهلة الأولى متباينة وغير منتظمة فإنها تنطوي على أنماط هندسية معقدة ومقننة ترسم قوانين النمو فيها، فالطبيعة كانت ولاتزال مصدر الاستثارة لمن يشاهدها وإلهاماً لكل فنان.

فعندما يتعامل الفنان مع الطبيعة يبحث عن قوانينها البنائية ويكشف نظمها الجمالية في جنباتها لتنمي رؤيته البصرية، فالتناغم في الطبيعة أسمى من مجرد تطابق مع القوانين فهو علاقة بين اختلافات الأشياء نفسها وتتطابق هذه العلاقة مع القانون الذي يهتم بمظهر الانتظام في ذاته. (Hegel, 2010)

وعندما ينظر الفنان إلى النظام في جماليات الطبيعة ومفرداتها التشكيلية ومنظومة تكويناتها الرياضية التي تحوي تناسباً عددياً يجد قوانين يبني على أساسها عمله الفني بالنسبة الذهبية. (Abu Shuna, 2017)

ويرى "هيجل Hegel" أن الجمال الطبيعي يتمثل في إدراكنا الحسي للشكل الخارجي للكائنات الحية، فهي عبارة عن مجموعات منسجمة بالرغم من الاختلافات والتنوعات بينها. (Muhammad, 2012)

إن الإحساس بالتناسق والنظام في العلاقات النسبية التي تحكم عناصر الطبيعة تتعادل مع الإحساس بالجمال وتنظيم الوحدات التي تقع في الإدراك البصري وانسجام وحداته المرتبطة ببعضها والتي من شأنها تحقيق الجمال في العمل الفني، وقد تباين مفهوم النظام في الطبيعة ومدى علاقتها بالجمال وتعددت الآراء حوله ليربط البعض النظام بالتكرار ويزيد آخرون النمو من خلال تكرار عنصر بشكل مستمر مكوناً وحدة مستقلة، حيث يتناسق الشكل الخارجي الناتج عن التكرار ويقوم على منظومة محققاً التماثل والتوافق والاتزان كمبدأ أساسي للجمال البسيط، ويهتم بعض الفنانين والمصممين بدراسة الدقة الخارجية لعناصر الطبيعة بينما البعض الآخر يهتم بالنظم الرياضية البنائية للعناصر الداخلية بهدف الوصول إلى جوهر الطبيعة القائم على النظام الدقيق خارجياً وداخلياً وهذا ما يزيد ارتباط الفنانين بالطبيعة حيث يستقون منها أساس العمل الفني وتكون مدخلات بمثابة منطلقات لتصاميم جديدة بقيم فنية تحقق الأبعاد الجمالية والمداخل التشكيلية المبتكرة (Abu Shuna, 2017).

وقد ساعد التطور التكنولوجي لمشاهدة أدق جزيئات الطبيعة من تراكيب جمالية تثري الخبرة البصرية وتوسع فرص الكشف عن صلة الطبيعة بالفنون، وحدد هيربرت ريد الأشكال الطبيعية بثلاث أنواع هي:

- الشكل المنتظم بخطوط مستقيمة:

ومن أمثلته بلورات الثلج، وخلية النحل وشبكة العنكبوت والتي نرى فيها الكثير من العلاقات الهندسية التي اعتمد عليها المصممون كأسس لبناء العناصر الفنية التي تخضع للتوزيعات الإيقاعية التكرارية.

شكل (1)

- النظم الحلزونية:

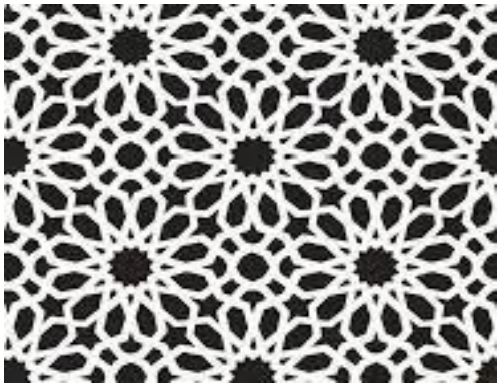
ونجده في النباتات والقواقع والأشجار والمجرات، وهو أحد الأشكال التي تندرج تحت الهندسة الرياضية المفسرة للظواهر الطبيعية، فبالرغم من الاختلاف الخارجي لها تظل الفكرة الأساسية لبنيتها واحدة تعتمد فيها على مركز ينبثق من أنصاف أقطار لتتكون عدداً من المفردات المتكررة للخارج أو الداخل، بطبيعة منحنية تبدأ بنقطة وتتحرك حول مركزها.

الشكل (2)

- النظم الشبكية:

وتقوم على عنصر الخط في بنائها حيث يتقاطع ويتداخل بتكرارات منظمة وغير منظمة بوحدة متجانسة، وتميز الفن الإسلامي بتصميمات تميزت بالوحدة والإيقاع والتكرار والتنوع بين الشكل والأرضية.

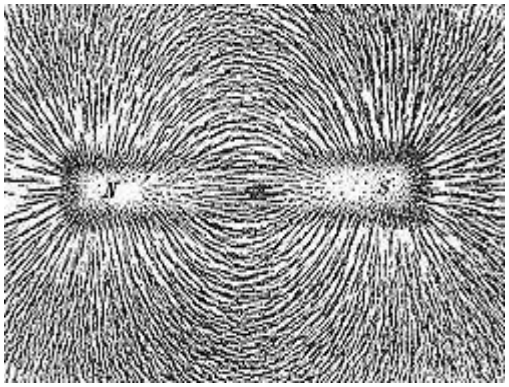
شكل (3)



- النظام المغناطيسي:

حيث تتسارع الجسيمات لتشكل مجالاً مغناطيسياً يتميز بخطوط تسير في دوائر متحدة المركز، وتتشابه تلك المسارات مع مسارات النجوم حول المجرات الكونية، وقد أثرت هذه النظم بفنانين العصر أمثال "جيرارد ريختر Gerhard Richter" الذي أنتج العديد من الرسومات المطبوعة والمبتكرة من خلال تجارب رياضية. (Abu Shuna, 2017)

الشكل (4)



وبذلك فإنه على الفنان ألا يقتصر على حواسه في الكشف عن القيم الجمالية من حوله، بل يوظف ما تكنولوجيات العصر الحديث للكشف عن الظواهر التي تثير الفكر والخيال والمشاعر والانفعالات لتمثل منطلقات جديدة للفنان.

- المفاهيم التشكيلية للجمالية المعاصرة:

يعد الإبداع الفني من أهم ما يميز الفنون على مدى العصور، وعلى الرغم من تقدير ما قدمه رواد الفن قديماً فبالمقابل لا يمكن إنكار ما توصل إليه الفنان المعاصر معتمداً على حريته الإبداعية التي فتحت أمامه التنبؤات التشكيلية لعالم جديد نتيجةً لما طرأ على مفاهيمه ورؤيته من تغيرات لا تحكمها الأطر السابقة، ورؤيته الفكرية هي ما تجعله قادر على إنشاء عالم جديد يترجم من خلاله رؤيته المعاصرة وفق قدراته الحسية وصياغاته الفنية، محدداً مفاهيمه التي يبني عليها هذه الرؤية وهي كالتالي:

- مفهوم التجريب: ويعد نشاطاً إبداعياً يقوم على محاولة الكشف عن القدرات الكامنة للخامات والأدوات والأفكار والحصول على رؤى جمالية إبداعية.
- مفهوم التوليف: واستخدم لتضييق الفجوة بين القيم النفعية والجمالية لتشكيل رؤى جديدة ومبتكرة.
- مفهوم الخامة: وهي الوسيط الذي يبدع من خلاله الفنان، والتي يجب التعرف على حدود إمكاناتها التشكيلية للتمكن من إبراز خصائصها ومميزاتها الإبداعية.
- مفهوم القيم التشكيلية والتعبيرية: وتعتبر النتاج التحصيلي للتراكيب التشكيلية، والتعبير هو ذلك المدرك الحسي الذي يظهر برؤية جمالية.
- مفهوم التقنية: ولا تقتصر التقنية على العمليات والمهارات والبراعة اليدوية بل تبدأ من التصور الإبداعي للفنان وحتى إخراج العمل الفني، فحالة الاستبصار تعد تقنية فكرية.
- مفهوم القيمة: وهي القيم التعبيرية التي يحتويها البناء المادي من وحدة وتنوع وإيقاع، والتي تتأثر بالعلاقات بين عناصر العمل.

- مفهوم التجاور: ينشئ الفنان من خلال تجاور الفنون المختلفة والتقنيات المتعددة رؤيته الفكرية المعبرة عن مفاهيمه الجمالية ومفرداته الرمزية، والتجاور القائم على الاختلاف يعزز الحوار الفني من خلال الدلالات المتنوعة للقيم التشكيلية.
- مفهوم التداخل: لابد أن يكون الفنان على وعي تام عند استخدام التداخل بين العناصر والمفردات إذ أن الأفكار والقيم تتفاعل في منظومة متكاملة تقتضي تنظيم العلاقات الجمالية المختارة التي تعتبر محصلة للمدركات الحسية والبصرية. (Al-Hazmi, 2022)

وفي تناول جماليات الفن لابد أن نأخذ بعين الاعتبار المنطلقات العلمية الأخرى، مثل تاريخ الفن وعلم النفس والعلوم الطبيعية، حيث أن اكتشاف النظم الجمالية في مختلف جنبات الحياة من حولنا وتأمل قوانين الطبيعة وجمالياتها، يؤدي إلى تنمية الرؤية البصرية والوعي الجمالي وإدراك التناسق في العلاقات المنسجمة، مما يرقى بالنظرة الفنية ويساعد في استلهام ما يثري الساحة التشكيلية عامة والمجال الخزفي خاصة بما يتماشى مع مفاهيم الجمال، ويوسع دائرة الإبداع في التشكيل الخزفي المعاصر.

ثانياً: هندسة الفراكتال:

منذ بدء الخليقة والكون يزخر بالعديد من الظواهر الطبيعية التي أبدعها الخالق جل وعلا والتي تخضع لقوانين محكمة سنها سبحانه فيها، وقد حاول الإنسان تفسير هذه الظواهر لمحاولة الكشف عن قوانينها التي تقوم عليها، ومع الخبرات الإنسانية وتطور العلم تمكن من كشف بعض أسرار النظم والقوانين الرياضية التي تقوم عليها، مما أدى إلى التعرف على نظم هندسية جديدة يطلق عليها الأشكال الكسرية أو الفراكتال. (Abu Shuna, 2017)

توصل العلماء في السبعينات من القرن العشرين إلى هندسة جديدة تمثل مرحلة انتقالية لظهور الهندسة الكسرية على يد "جوليا Julia" و"ماندلبروت Mandlbrot" أطلق عليها هندسة الفراكتال، وهي هندسة تختلف عن الهندسة الإقليدية، بأنها تصف الأشكال والظواهر الطبيعية المعقدة والمتعرجة، والتي تعجز الهندسة الإقليدية عن تحليلها (Dahman, 2015) ، ويذكر (Abu Shuna, 2017) تعريف كلافام (Clapham, 1996) لهندسة الفراكتال بأنها "مجموعة من النقاط لا تتكامل أبعادها المتجزئة أو أي مجموعة ذات تركيب مماثل، فتعتبر الفراكتالات مجموعة ذات تراكيب غير منتهية التعقيد وعادة ما تحتوي على قياسات ذات التشابه، فأي جزء يحتويه داخلها يعد صورة مصغرة للمجموعة كلها".

وأورد مؤسسها ماندلبروت (Mandelbrot,1982) أنه صاغ مسمى هندسة الفراكتال (Fractal Geometry) (والتي تترجم عربياً إلى الهندسة الكسرية) من الصفة اللاتينية (fractus) والتي تعني الكسر أو الصدع، لخلق معنى فتافيت لانظامية، والذي يساعدنا في وصف الأجزاء المفتتة والخشنة، وهذا ما أكد عليه (Al-Meligy, 2014) في تعريفهم الإجرائي لهندسة الفراكتال بأنها أحد فروع الرياضيات المهتمة بالهندسة غير المنتظمة خشنةً كانت أم متعرجة والتي يمكن تجزئتها إلى عدة أشكال يحمل كل جزء منها خصائص الشكل الأصلي متصفةً بخاصية البعد الفراكتالي المختلف من شكل لآخر حسب تعقيده. حيث تتمثل فكرة الفراكتال الأساسية في التشابه الذاتي حيث أنه من الممكن تحليل الأجزاء الصغيرة لتبدو كالشكل الأصلي بتقسيمات

اعتباطية أو منظمة، وهي الخاصية الموجود في الطبيعة ككل لتظهر في السلاسل الجبيلية والمجرات وأوراق الأشجار والغيوم. (Al-Saif et al., 2010). ومن أوضح الأمثلة على ذلك الرئتان والتي يبدأ تركيبها بالقصبة الهوائية ثم تتفرع إلى أنبوبين يتفرعان داخل الرئتين إلى أنابيب صغيرة ثم أصغر فأصغر وصولاً للحويصلات الهوائية في نهايتها. (Al-Ghamas, 2013)

- نشأة هندسة الفراكتال:

نشأت هندسة الفراكتال في القرن السابع عشر على يد الفيلسوف العالم "ليبنز leibniz"، حيث ابتكر فكرة التشابه التكراري، وتعاقبت الاكتشافات والعلماء في هذا المجال، فجاء العالم "كانتور Cantor"والذي أنتج الفراكتالات الكلاسيكية، و"بيانو Piano"، و"كوخ Koch" الذي درس منحنى بلورة الثلج، و"سيربنسكي Sierpinskii" الذي درس الأشكال المتضمنة لأي عدد من المقاييس، وفي أواخر القرن التاسع عشر و أوائل القرن العشرين، قام كلاً من "بوانكريه Poincare"، و"كلين Klien"، و"فاتو Fatou"، و"جوليا Julia"، بدراسة الدوال المتكررة وذلك باستخدام اليد في الرسم مما لم يساعدهم في توليد فراكتالات متشابهة لعدد لانهائي. (Al-Reshid, 2016)

وفي سبعينيات القرن العشرين قدم "ماندلبروت Mandelbrot" هندسة الفراكتال، ثم تبلور مفهومها في الثمانينيات، واشتهرت في التسعينيات نتيجةً لتعمقه الرياضي وتأمله للظواهر غير المنتظمة والعشوائية إنما تسير بخط ثابت لتظهر التغيرات بشكل متوقع، وهذا ما لاحظه في أسعار القطن في الشركات حسب الرسم البياني لها (Al-Ghamas, 2013)، وأفرد لذلك معادلات رقمية تم تطبيقها بنجاح على معظم الظواهر الطبيعية التي تبدو عشوائية، واعتمد على أشكال تبدأ بأجزاء صغيرة مكونة للشكل النهائي وتتضمن الهيئة الشكلية نفسها ويتكرر ذلك في الأجزاء الأدق فالأدق. واستخدم ذلك في وصف وقياس التشكيلات المجعدة والبرد والغبار الكوني ليفسر بذلك ما كان يصعب تفسيره، وتعددت أشكال الفراكتالات في الطبيعة فمنها الأشكال المجهرية كندف الثلج والأشكال الظاهرية مثل نبات القرنبيط الذي يحمل زهرات مقسمة إلى زهرات أصغر فأصغر حاملة نفس البنية التكوينية الرياضية ليتم تتبع الزهرات بالعين المجردة ومن ثم الاستعانة بالميكروسكوب لرؤية الأجزاء الأصغر منها. (Abu Shuna, 2017)

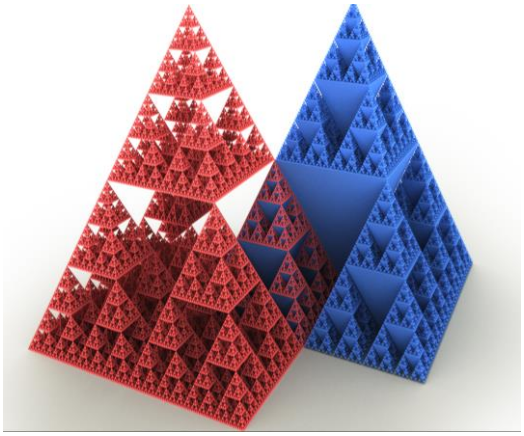
- الهندسيات ذات الخصائص الفراكتالية:

تم تصميم بعض الأشكال الفراكتالية من قبل علماء الرياضيات المشهورين بهذا المجال، حيث تعتبر هذه الأشكال ركيزة يبنى على أساسها الأشكال الهندسية الفراكتالية الأخرى ومن أمثلتها ما يلي:

- مجموعة "سيربنسكي Sierpinski group":

يستخدم فيه التكرار المرحلي في توليد الفراكتال من خلال رسم مثلث متساوي الأضلاع ومضاعفته وتكرار بناؤه من خلال توصيل نقاطه ببعضها (شكل 5).

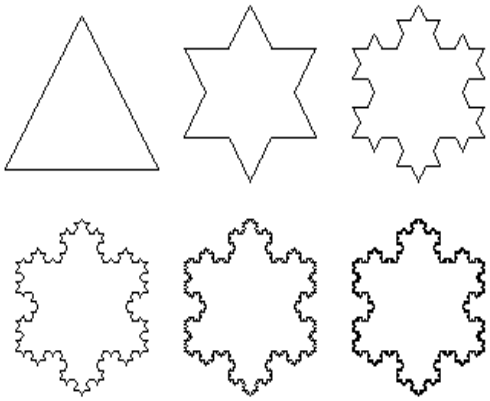
شكل (5)



- مجموعة "كوخ Koch Set":

ويعد أول من وصف ندفة الثلج ويتكون من مثلث متساوي الأضلاع يقسم كل ضلع إلى ثلاث مسافات متساوية يزال الأوسط منها ليرسم مثلث متساوي الأضلاع ويكون موجباً بالاتساع للخارج بينما يكون عكساً الاتجاه إلى الداخل وهكذا (شكل 6).

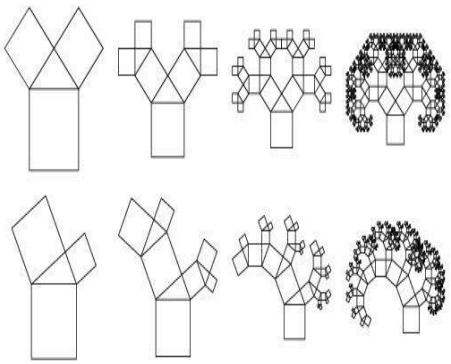
الشكل (6)



- فراكتال "شجرة فيثاغورث Pythagoras tree fractal":

تسمى بذلك لأن كل ثلاث مربعات متماسكة تكون مثلث قائم الزاوية مستخدماً التطور المرحلي حيث يبدأ برسم منحني من خلال مربع ثم يتم رسم مربعين الضلع العلوي للمربع ليتلاقى زواياه ويتكرر هذا الإجراء من خلال خاصية التشابه الذاتي ليتطور بشكل لانهائي (شكل 7).

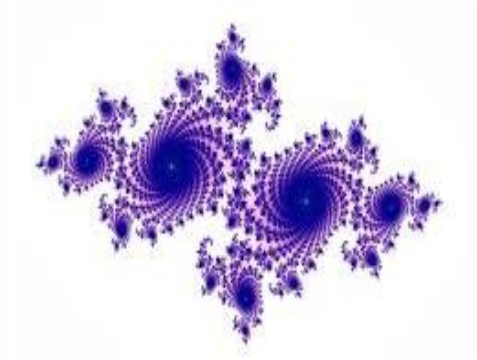
شكل (7)



- مجموعة "ماندلبروت وجوليا Mandelbrot set, the Julia set":

وتعد من أشهر وأعقد الفراكتالات، وتتفرع من الشكل الدائري في المركز وتحوي نسخ كثيرة من نفسها وتتميز بالتشابه الذاتي وعند تكبير كل جزء نرى التماثل مع الأجزاء الأخرى، وتكون في حالة تطور مستمر لتصل إلى رؤية لانهائية (شكل 8). (Abu Shuna, 2017)

شكل (8)



- أنواع الفراكتالات:

تتكون جميع الفراكتالات في الطبيعة وكذلك المصممة وفق معادلات رياضية من نقطة بداية وخطوط تتحرك بعدة اتجاهات لتنتج على أساس هذا التكوين أشكال مختلفة منها، وبحسب ذلك تتعدد أنواعها كما يلي:

1- التصنيف على أساس طرق إنتاجها والذي ينقسم إلى ثلاث أقسام هي:

- فراكتالات أنظمة الوظائف التكرارية: ولها قاعدة استبدال هندسي واضح لكل فراكتال مثل سجادة سربنسكي، وندفة ثلج كوخ.
- فراكتالات الانفلات الوقتي: وتعتمد على العلاقات التكرارية لكل نقطة في الفراغ بمستويات معقدة وذلك يتمثل في مجموعة ماندلبروت ومجموعة جوليا.
- فراكتالات عشوائية: وتتولد من خلال إجراءات بشكل عشوائي غير محددة.

2- التصنيف على أساس الانتظام وهي نوعين:

- الفراكتال المنتظم:

يتميز بخاصية التشابه الذاتي فجزء منه يشبه الشكل بأكمله، وهو يتمثل في الطبيعة كما في الجبال والأنهار وأقرب التشكيلات الفراكتالية له سجادة سربنسكي المثلثية ذات البعدين، والفراكتال المنتظم يتكون من تراكيب صغيرة وكبيرة متشابهة فيما بينها ومختلفة في عامل التكبير.

- الفراكتال غير المنتظم:

يتميز هذا النوع بالتشابه الإحصائي بحيث يكون كل جزء يتماثل بصورة إحصائية مع الشكل الأساسي ويظهر هذا النوع في المواد الفيزيائية حيث تتشكل من مواد مسامية صلبة وشفافة، وعند محاكاتها يتضح أنه إذا تم تكبير المنطقة الصغرى من الشكل فإنها تحمل المظهر نفسه للمقاسات المختلفة منه. (Abu Shuna, 2017)

- خصائص هندسة الفراكتال:

تميزت هندسة الفراكتال لارتباطها بتفسير الكثير من الظواهر الطبيعية بخصائص أعطتها تفرداً لا تشابهها فيه بقية فروع الهندسة الأخرى وهي:

- التشابه الذاتي: وهو يعني أنه يمكن تقسيم الشكل إلى أجزاء، وكل جزء من هذه الأجزاء هو نسخة تقريبية من الشكل الكلي باختلاف المقاييس. (Abu Shuna, 2017)
- البعد الفراكتالي: وهو خاصية تمنح الهندسة قيمة جمالية ونفعية، حيث له القدرة على وصف انبعاجات الأرض، وكلما زاد تعقيد الأشكال الفراكتالية زاد البعد الفراكتالي (Abdel-Al, 2010).
- قاعدة الإحلال: عند ربط شكلين فراكتاليين بإمكاننا أن نجعل أحدها يحل مكان الأخر ليصبح الشكل أكثر تركيب وتعقيد. (Al-Reshid, 2016)
- التكرار المرحلي: ويرتبط بتكرار الأشكال من خلال حسابات رياضية تعمد إلى مضاعفة تلك الأشكال، ويستخدم ناتج كل تكرار كمدخل للتكرار الذي يليه، للحصول على تراكيب أكثر تعقيداً. (Al-Ghamas, 2013)

- الفراكتال من منظور فني:

تتميز هندسة الفراكتال كأحد فروع الرياضيات العصرية بحيويتها من خلال خصائصها المرتبطة بالطبيعة والفنون ومعظم العلوم التطبيقية والتكنولوجيا، وقد ساعدت الرياضيات التي تعرف بجمودها وطبيعتها التجريدية بأن تكون أكثر حيوية وتتحول الأرقام والمعادلات إلى أشكال ذات بنى جمالية وطبيعية تثري المجالات العلمية والفنية والتطبيقية. (Al-Ghanimi & Mowafi, 2010)

والمتأمل لخصائص الفراكتال يرى أن له دور كبير في وصف الكثير من المفاهيم الجمالية والقيم الفنية وقد أوردها (Abu Shuna, 2017) فيما يلي:

- الوحدة والتنوع: والذي ينشأ من الإحساس بالاتساق بين الأجزاء.
- الإيقاع: ويمكن ملاحظته من خلال تنظيم الفواصل بين الوحدات.
- البعد التعبيري: ويقوم على التكرار والاطراد والتراكب للوحدات الذي يستثمر لإنتاج التفاعل الإبداعي.
- التبادل: تتبادل الأهمية الفنية بين الشكل والأرضية حسب ما يقتضيه المعنى في العمل الفني.

- الحركة والبعد المنظوري: حيث يعطي تكرار المفردات الانسيابي إيحاء بالحركة والانتقال.

- البرامج الحاسوبية والفراكتال:

ساهمت البرامج الحاسوبية بتطوير مختلف مجالات العلوم ومنها مجال الفنون الرقمية، مما أتاح الفرصة للفنانين لابتكار صيغ جديدة ذات طلاقة تشكيلية وأصالة فنية من خلال إيجاد حلول مبتكرة في مجالهم الفني (Al-Reshid, 2016)، فقد ساعدت التصاميم الرقمية المنتجة عن طريق البرامج الحاسوبية بتطبيق خصائص الهندسة الفراكتالية المعتمدة على التكرار اللانهائي والبعد الفراكتالي، حيث ترجمت المعادلات الرياضية إلى عناصر وأشكال وتكوينات زخرفية، ويعد الفن الرقمي أحدث الفنون البصرية التي ساعدت الفنان لإيجاد البعد الرابع من خلالها. (Abu Shuna, 2017)

ومن أشهر البرامج الجرافيكية المشكلة للفراكتالات:

- **برنامج "الإليستريتور Adobe Illustrator"**: وهو من أهم البرامج المستخدمة في إنتاج الشعارات وتصميم المواقع والتصاميم الفنية، ويتميز بانسيابية خطوطه وإمكانية تكبير الأعمال المنتجة لعشرة أضعاف الحجم دون تأثر الشكل الجمالي. (Al-Reshid, 2016)
- **برنامج "الفوتوشوب Adobe Photoshop"**: ويعد من أهم البرامج الجرافيكية المستخدمة في إدخال التعديلات والعمليات الفنية الدقيقة، ويساعد في عمل تراكيب بنائية يمكن توظيفها في الصيغ الفراكتالية لما يتميز به هذا البرنامج من مرونة. (Al-Reshid, 2016)
- **برنامج "ثري دي ماكس 3DMAX"**: وهو برنامج متخصص بالرسم الثنائي والثلاثي الأبعاد، ويستخدم في تطبيقات عديدة كألعاب الفيديو والأفلام والصور حيث يمتلك دقة ومرونة عالية تعطي العمل قرباً للحقيقة، من خلال التحكم بالضوء والظلال والخامات. (Dhia, 2011)
- **برنامج "ألترا فراكتال Ultra-Fractal"**: يعد أحد أهم البرامج الحاسوبية لإبداع أشكال فراكتالية متوالدة، متيحاً فرصة اختيار أنواع الكسوريات وتكبيرها واستخدام التدرجات اللونية، والجمع بين الفراكتالات المختلفة. (Al-Reshid, 2016)

ثالثاً: الخزف:

يعد الخزف من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان، والذي يستخدم نوع محدد من الطين مروراً بمرحلة التشكيل ثم التجفيف ثم التصلب بتعريضه للحرارة وهي ما تحول الطين إلى فخار (Aljabr, 2015)، ويعتبر الخزف من أهم الأدلة في تتبع تنقلات الشعوب وحياتهم، وتذكر (Abu Al-Nour, 2011) أن التراث الفني هو السجل الخالد لحياة الأمم والكاشف لمدى تطور حضاراتها، حاملاً إلينا أفكارها وفلسفتها وثقافتها وعادتها، ومن أهم ما يحمل ذلك الإرث الخزف إذ أنه كان موضوع اهتمام الشعوب، ولم يكن الهدف جمالياً بل تلبيةً لاحتياجاتهم، فقد عرفه الإنسان منذ القدم، إذ تبين من الاكتشافات الأثرية العائدة إلى القرن السابع قبل الميلاد أنه استخدم الفخار في شؤون حياته اليومية، وقد ساعد على ذلك سهولة الحصول على خاماته الأولية من ترسبات الأودية والأنهار.

التطور التاريخي للخزف:

تقسم المكتشفات الفخارية حسب الفترات التي تنتمي إليها، ففي القرن السابع قبل الميلاد وجدت أقدم آثار الخزف في فلسطين، وفي مصر وجد الفخار في فترة ما قبل الميلاد منذ أكثر من 7000 آلاف سنة، فقد عثر على أواني ذات طلاءات زرقاء تعود إلى 1000 عام قبل الميلاد، كما عثر على خزف مجلز يعود للعام 700 قبل الميلاد، وقد ظهرت في العراق إنتاجات خزفية منذ عام 1450 ق. م.

وتعتبر الصين من أهم الحضارات في إنتاج الخزف، وقد عثر على مخلفات فخارية في المقابر منذ 2690 ق. م، ويعتبر عصر أسرة "تانج" 618م – 906م من أفضل العصور إذ تتميز الأشكال برقتها ورشاقة رسومها، وظهر في أسرة "سنج" 960م – 1160م خزف عاجي تحت الطلاء، وظهرت الزخارف النباتية والحيوانات الخرافية كمظهر للخزف الصيني منذ القرن العاشر الميلادي.

وأما في الخزف الإغريقي فقد تأثر بخزف جزر البحر المتوسط كقبرص وكريت والذي يعود ل1400 ق. م، وكان الحي الذي يسكنه من يعمل في الخزف يسمى (كيراميكس) وربما اشتقت كلمة سيراميك "Ceramic" الفرنسية من ذلك المصدر، ونجد أن التشكيلات الزخرفية للخزف الإغريقي من 1300 ق. م وحتى القرن الثامن قبل الميلاد تميزت بالرسوم الهندسية والنباتية وأشكال بحرية محورة، وظهرت فيه آثار مصرية مثل زهرة اللوتس، وقد تأثر الخزف الروماني بالحضارة الإغريقية واشتهر بالأشكال ذات اللون الأحمر الطوبي، واتسم الخزف البيزنطي بالحس الديني والروحي مستخدماً الجليز والحز والقوالب وزخارف هندسية وذلك في القرن الرابع إلى السادس الميلادي. (Al-Shal, 2002)

وتميز الخزف الإسلامي بصورة متفردة وانتشر في شتى بقاع الأرض التي فتحها المسلمون، ويعتبر أكبر مدرسة تاريخية في صناعة الخزف، ففي عام 640م وحتى 750م كان الخزف تقليداً للخزف البيزنطي، وبين 750م وحتى 868م بدأ يأخذ الخزف طابعاً خاصاً بابتكار الخزف ذو البريق المعدني، ومعظم الزخارف كانت هندسية يتوسطها طيور، وفي القرن الحادي عشر والثاني عشر الميلادي ظهرت أواني بيضاء ذات أرضية بالبريق المعدني، وفي القرن الثالث عشر ازدهرت الفسيفساء الخزفية، وكان القرن الرابع عشر عصر الازدهار للخزف وذلك في حكم السلاجقة ويعود السبب لاهتمام الحكام بالمهرة من الفنانين، وبين عامي 1047م و1049م في الحكم الفاطمي وجد في مصر خزف يتميز برقته وشفافيته ذو بريق معدني، وتميز الخزف في الحكم الأيوبي والمملوكي بزخارف جميلة تحت طلاء زجاجي شفاف وظهرت الخزفيات بأجسام رقيقة وقل إنتاج البريق المعدني، وازدهرت مدينة أزنبق في تركيا بإنتاجها الخزفي لتغطية الجدران وقدور وأكواب وقناديل إلا أن صناعة الخزف تقلصت بعد ذلك. (Al-Sanbouk, 2015)

الخزف المعاصر:

إن المتأمل لتطور الفنون على مدى العصور وصولاً للعصر الحديث يدرك أن ما يميز فنون القرن الواحد والعشرين هو غزارة الأفكار وثراء المفاهيم الفنية، ويعود ذلك إلى الاكتشافات العلمية والثورة التكنولوجية وكشف إمكانات الخامات والتقنيات، واتسع أفق الفنان مما ساعد في تطور قدراته ليحلل ويركب الجزيئات ويعيد صياغتها بما يلاءم عصره وفلسفته الفكرية. (Al-Hazmi, 2022)

فبعد أن كان الخزاف يعمل بحرفية تفقده قدرته على التعبير عما في نفسه وعن أفكاره وإبداعاته، أتاحت أفكار هذا العصر له التجريب ليتحرر من التقليد السابق، وترى (Abu Al-Nour, 2011) أن المعاصرة لابد أن تتمثل في الأصالة حيث يربطهما التحرر من التبعية والتقليد. مما خلق قيم جديدة للشكل والمضمون الفني، فلا حدود للفنان المعاصر وابتكاراته حيث يقدم أصالة المتوارث من الحضارات بشكلٍ جديد من خلال تركيباته البنائية الخاصة به. (Al-Sanbouk, 2015)

ويعتبر الفن المعاصر ترجمة للمجتمع والحياة في عصرٍ أضحت فيه الصور البصرية اللغة الشائعة (Al-Hazmi, 2022)، وبهذا فقد أصبح الخزاف المعاصر يعمل على تحقيق رؤيته التعبيرية من خلال تقديم أفكار تحمل دلالات رمزية وضمنية ذات تعبيرات مألوفة وغير مألوفة، وتقوم العلاقات المنظمة للوحدات التشكيلية من خلال تجاورها باستدراج المعاني وتداعي الأفكار حيث أن السياق في المبنى يستند عليه السياق في المعنى، وتذكر (Al-Hazmi, 2022) أبرز السمات الشكلية الخزفية في الممارسات الفنية للاتجاهات والمدارس الفنية الحديثة فيما يلي:

- اندماج خامات الفنون المختلفة كالنحت والخزف والتصوير والتداخل بين مجالاتها.
- الاعتماد على البساطة في التصميم والحساب الهندسي في التراكيب التشكيلية واستخدام الوسائط المتعددة والاعتماد على الجانب الصناعي في تشكيل العديد من الأعمال.
- الاعتماد على التجميع والبناء واستخدام التراكيب بطريقة فنية واعتبار الفراغ أحد عناصر التكوين.
- الاعتماد على النظم التركيبية واستخدام الألوان الصريحة واللون الواحد والظلال.
- الاهتمام بالشكل واللاموضوعية فتتخذ الأشكال أوضاع تجريدية ورمزية ولا تتعلق بواقعية المادة.
- التأكيد على مفهوم الحركة وتحقيق عنصري الزمان والمكان والتركيبات الأولية.

منهج الدراسة:

تتبع الدراسة المنهج الوصفي التحليلي والمنهج التطبيقي على النحو التالي:

تستند الدراسة في الجزء الأول منها على المنهج الوصفي التحليلي حيث تصف وتحلل الإطار النظري، والمنهج الوصفي التحليلي هو المنهج الذي يهتم بتحديد الواقع وجمع الحقائق عنه وتحليل بعض جوانبه، بما يساهم في العمل على تطويره. (Abu Al-Nasr, 2004)

والمنهج التطبيقي في الجزء الثاني من الدراسة والذي يحتوي تطبيقات لإنتاج خزفيات معاصرة مستوحاة من جماليات هندسة الفراكتال، ويتعلق هذا النوع من المناهج بتطبيق المعرفة الجديدة في حل المشكلات اليومية والفعلية هادفاً إلى تحسين الواقع العملي من خلال اختبار النظريات في مواقف حقيقية. (Odeh & Lamkawi, 1987)

إجراءات الدراسة:

1. الرجوع للأبحاث والدراسات السابقة لجمع المادة العلمية، والتي اشتملت على ثلاث محاور رئيسية هي الجمالية في الفن وهندسة الفراكتال والخزف.
2. الاستفادة من جماليات هندسة الفراكتال من خلال أنواعها وخصائصها في إنتاج خزفيات معاصرة.

3. إنتاج خزفيات معاصرة مستمدة من جماليات هندسة الفراكتال.

نتائج الدراسة:

استفادت الدراسة من أنواع وخصائص هندسة الفراكتال لإنتاج خزفيات معاصرة وإثبات فرضيتها، وذلك عن طريق تطبيقات ذاتية تم من خلالها إنتاج ستة قطع خزفية مستوحاة من جماليات هندسة الفراكتال.

أولاً: الخامات المستخدمة:

تعد الطينة العصب الأساسي الذي يقوم عليه فن الخزف، إذ تتميز بطواعيتها أثناء تشكيلها وتكتسب الصلابة في المراحل الأخرى من الجفاف والحرق، وتعتبر مادة السيليكا (الرمل) المادة الجوهرية المكونة لها مع نسب متغيرة لبعض الشوائب الطبيعية وبعض أكاسيد المعادن المختلفة.

وتتعدد أنواع الطينات بحسب مكوناتها إلا أنها تتفق فيما بينها بقابليتها للتشكيل، وتعبيرها عن تلقائية الفنان وانفعالاته، واعتمدت الدراسة على استخدام خامة الطين الخزفي في إنتاج خزفيات معاصرة مستوحاة من جماليات هندسة الفراكتال، ومن ثم تلوينها بالبطانات والجليزات المتنوعة.

ثانياً: مرحلة التصميم:

وتعني هذه المرحلة ابتكار صيغ وتصاميم فنية مستحدثة ومعاصرة مستوحاة من هندسة الفراكتال، وتم تقسيم طرق التصميم إلى ثلاث طرق وإنتاج قطعتين خزفيتين بكل طريقة وهي:

1. الاستعانة بفراكتالات طبيعية.
2. تصميم فراكتالات رقمية ببرنامج ألترافراكتال Ultra-Fractal ومن ثم استيحاء التصاميم الخزفية منها.
3. الإنتاج التلقائي من خلال الخبرات السابقة والتغذية الذهنية لهندسة الفراكتال.

ثالثاً: أساليب وتقنيات التشكيل:

تم استخدام عدة طرق في تشكيل القطع الخزفية بما يتناسب مع كل تصميم، سواءً تشكيل بالشرائح الطينية، أو التشكيل بالضغط على الطين، أو بالحبال، أو بالتفريغ.

واستخدمت التقنيات التقليدية البسيطة في تشكيل الخزف من إضافة وحذف وتركيب، في محاولة لاستحداث تصاميم مستمدة من جماليات هندسة الفراكتال.

رابعاً: الحرق:

مرت القطع الخزفية المستمد تصميمها من جماليات هندسة الفراكتال بمرحلتين للحرق وهي:

الحرقة الأولى: بعد تشكيلها وجفافها على 1100 درجة مئوية.

الحرقة الثانية: بعد تلوينها بألوان تحت الطلاء "under glaze" وطلاؤها بالجليز الشفاف اللامع وجليزات الكريستال على 999 درجة مئوية.

وصف الأعمال التي تم إنتاجها:

تم إنتاج ستة قطع خزفية مستوحاة من جماليات هندسة الفراكتال، وتنوعت مداخلها بحيث تم إنتاج قطعتين خزفيتين مستوحاة من الفراكتال في الطبيعة، وقطعتين خزفيتين مستوحاة من تصاميم رقمية على برنامج ألترافراكتال، وقطعتين بالاعتماد على الخبرات السابقة من خصائص هندسة الفراكتال. وقد أثرت جماليات الهندسة التصاميم بالقيم الفنية المتنوعة مما حقق التوازن والإيقاع والتكرار وأضفى ذلك قيماً

جمالية على البناء التركيبي للقطع، وتم تلوين الأعمال بدرجة لون واحد لكل قطعة حرصاً على تركيز النظر على التصميم البنائي للقطعة، وتنوعت الألوان فيما بين الأندر جليز، والجليز الشفاف، والجليزات الملونة، وجليز الكريستال.

التجربة الأولى: نبات الملفوف:

شكل (9)
النبتة

شكل (10)
العمل الفني

وصف العمل:

- مقاس العمل: 26سم × 26سم

- أسلوب العمل وتقنية التلوين: تم الاعتماد في بناء القطعة على ثلاث شرائح دائرية بنفس السمك مع اختلاف قطرها، وتلحيم مراكز الدوائر فقط ببعضها ورفع حوافها وعمل طيات فيها، وتم تلوينها بجليز الكريستال.

- تحليل العمل: تم استيحاء تصميم القطعة من نبات الملفوف (الشكل 9) كأحد أشكال الفراكتال في الطبيعة، وأضفى التكرار في التصميم والتدرج في المقاسات عمق تقديري وإحساس بانتقال الحركة من الخارج إلى الداخل (الشكل 10).

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1303
Reyof Badr Bin Batla, Reem Ibrahim Alodan: The Aesthetics of Fractal Geometry as an Introduction to The Development of Contemporary Ceramics.
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التجربة الثانية: نبات ندى الشمس:

شكل (11)
النبتة

شكل (12)
العمل الفني

وصف العمل:

- مقاس العمل: 17سم ×10سم

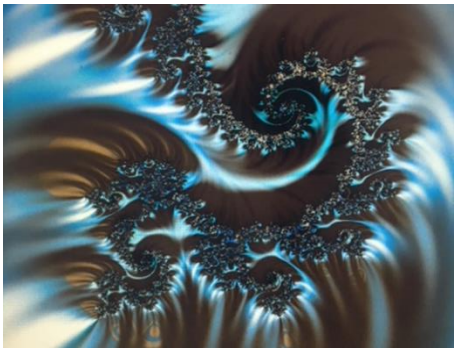
- أسلوب العمل وتقنية التلوين: تم عمل شريحة بزاوية ولفها، وإضافة شرائح صغيرة ولف نهاياتها، وتم تلوينها بألوان الأندر جليز وتطبيق الجليز الشفاف على الإضافات فقط.

- تحليل العمل: تم استيحاء هذا التصميم من نبات ندى الشمس (الشكل 11) كأحد مصادر الفراكتال في الطبيعة، وأعطى التفاف القطعة وارتفاعها بعداً فراكتالياً، كما تم تزويد القطعة بإضافات متشابهة يظهر فيها التكرار كقوة فاعلة توحي بالاستمرارية (الشكل 12).

وقد جاءت التجربتين الأولى والثانية متماشيةً مع ما قامت به دراسة (Abdel Shafi, 2017) والتي استلهمت من انسيابية خطوط الشكل الخارجي لبعض الكائنات الحية مثل الرخويات والشعب المرجانية مدخلاً لاستحداث أشكال خزفية معاصرة، وكذلك الاستفادة من ملامسها لإثراء الشكل الخزفي المعاصر، كما استفادت Ashraf 2016 من القيم الملمسية والحركية لمختارات من الزواحف لإثراء الشكل الخزفي المعاصر. واتبعت كلا الدراستين المنهج التجريبي من خلال إجراء تطبيقات ذاتية، وقد كان من أهم نتائج تلك الدراسات أنه يمكن الاستفادة مما تتميز به الكائنات الحية من قيم ملمسية ولونية وحركية في إثراء الشكل الخزفي المعاصر.

التجربة الثالثة: منتج رقمي ببرنامج ألتر افراكتال

شكل (13)
المنتج الرقمي



شكل (14)
العمل الفني

وصف العمل:

- مقاس العمل: 22سم × 15سم

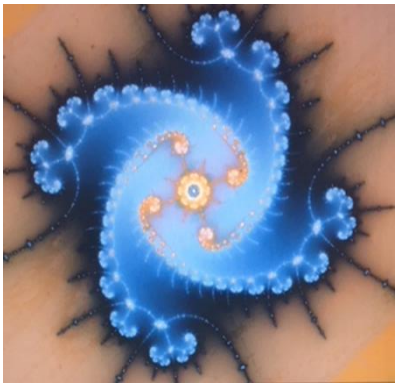
- أسلوب العمل وتقنية التلوين: تم عمل بلاطة وإضافة الزخرفة فوقها، وروعي في سماكة الخطوط الزخرفية التدرج من الأكثر سمكاً إلى الأقل، تم تلوينها بالجليز الملون ومضاعفة الطبقات.

- تحليل العمل: تم استيحاء العمل من أحد التصميمات الرقمية المنتجة ببرنامج ألترافراكتال (الشكل 13)، وتظهر فكرة التشابه الذاتي من خلال تنظيم تكرار توليد الصيغ المتشابهة، مما يدعم استمرارية الحركة الإيهامية (الشكل 14).

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1303
Reyof Badr Bin Batla, Reem Ibrahim Alodan: The Aesthetics of Fractal Geometry as an Introduction to The Development of Contemporary Ceramics.
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التجربة الرابعة: منتج رقمي ببرنامج ألترافراكتال

شكل (15)
المنتج الرقمي



شكل (16)
العمل الفني

وصف العمل:

- مقاس العمل: 16سم × 12سم

- أسلوب العمل وتقنية التلوين: تم استخدام قاعدة بشكل هرم بأضلاع وزوايا منحنية وتلحيم أربع مخاريط متساوية الطول والحجم على أعلى الهرم، وتم تلوينها بألوان الأندرجليز وإضافة الجليز الشفاف على المخاريط فقط.

- تحليل العمل: تم استيحاء العمل من أحد التصميمات الرقمية المنتجة ببرنامج ألترافراكتال (الشكل 15)، وقد حققت العلاقة بين الخطوط والأشكال حركة ديناميكة، وأدى تجاور المفردات إلى تقوية فكرة الوحدة والترابط في التصميم (الشكل 16).

وجاءت التجربتين الثالثة والرابعة متماشيةً مع ما قامت به دراسة (Al-Ghamas, 2013) والتي هدفت إلى الاستفادة من الأشكال الفراكتالية ببرنامج تيارازون فراكتال في استحداث تصميمات طباعية مبتكرة، وإيجاد مداخل مبتكرة لإنتاج أعمال فنية بأسلوب الطباعة الرقمية تتميز بالحداثة والمعاصرة، وقد أكدت الدراسة في نتائجها أن إمكانيات برامج الفراكتال الحاسوبية تمكن الفنان من ابتكار تصميمات مستحدثة ومتنوعة، كما أن نظم الأشكال الفراكتالية ساعدت على إيجاد مداخل ابتكارية جديدة للتصميمات.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1303
Reyof Badr Bin Batla, Reem Ibrahim Alodan: The Aesthetics of Fractal Geometry as an Introduction to The Development of Contemporary Ceramics.
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التجربة الخامسة: الإنتاج التلقائي:

شكل (17)

وصف العمل:

- مقاس العمل: 13سم × 13سم

- أسلوب العمل وتقنية التلوين: عمل شرائح بأشكال مثلثة وتلحيم رؤوسها ببعض وكذلك زواياها السفلية والضغط في المنتصف لتكوين انحناءات، وفي الأعلى استخدمت الحبال بأحجام سميكة وقصيرة وعمل فتحات فيها وتوزيعها في المنتصف بأحجام مختلفة متدرجة من الأصغر إلى الأكبر، تم تلوينها بألوان الأندر جليز وتغطية الشرائح دون الإضافات بالجليز الشفاف.

- تحليل العمل: اعتُمد في تصميم هذه القطعة على الخبرات السابقة في مواصفات الفراكتالات عموماً دون الرجوع لمصدر محدد، وقد أعطى التباين في حجم الإضافات على القطعة بعد منظوري من خلال التدرج من الأصغر وحتى الأكبر، وتم التأكيد على التكرار لإبراز القيم الجمالية للخصائص الفراكتالية (الشكل 17).

التجربة السادسة: الإنتاج التلقائي:

شكل (18)

وصف العمل:

- مقاس العمل: 15سم × 15سم

- أسلوب العمل وتقنية التلوين: تم استخدام شرائح رفيعة بسماكات وأطوال متدرجة، وتلحيم أجزاء منها وترك باقي الشريحة يلتف بطريقة ديناميكية، وتم تلوينها بألوان الأندر جليز وتغطيتها بالجليز الشفاف.

- تحليل العمل: اعتُمد في تصميم هذه القطعة على الخبرات السابقة في مواصفات الفراكتالات عموماً دون الرجوع لمصدر محدد، والاستفادة من فكرة النظام التكراري والإيقاع الذي يوحي باستمرارية الحركة (الشكل 18).

وجاءت التجربتين الخامسة والسادسة متماشيةً مع ما قامت به Abu Shuna 2017 والتي اعتمدت على الخبرات السابقة دون الرجوع لمصدر محدد ثم قامت بتحليل الأسس البنائية لتكوينات الفراكتالات، وإيجاد منطلق فكري جديد لبناء تكوينات فراكتالية، لإثراء المشغولات الخشبية واستحداث مشغولات ثنائية وثلاثية الأبعاد، حيث تم عمل تجارب استكشافية لتحليل الأساليب المناسبة لتنفيذ التصميمات، ثم تنفيذ تطبيقات ذاتية لعدد من الأعمال الفنية، وكذلك دراسة (Al-Reshid, 2016) التي هدفت إلى الكشف عن جماليات استخدام الهندسة الكسرية في إنتاج الصور البصرية من خلال استلهام البنية اللانظامية المستحدثة منها، والكشف عن الأسس الرياضية والهندسية التي تفسر بنية هندسة الفراكتال واستثمارها في مجال الفنون البصرية من خلال توظيفها في معالجات جمالية في المسطح التصويري، كذلك الاستفادة من المخرجات التشكيلية لبرامج الجرافيك الثنائية الأبعاد كبرنامج ألترافراكتال وبرنامج الفوتوشوب في إنشاء بنية لانظامية. وقد كان من أهم نتائج الدراستين التأكيد على أهمية الطبيعة كمصدر للتأمل والاكتشاف، ومدى ما تقدمه البنية اللانظامية لأسلوب الفراكتال من آفاق جديدة تساعد على الطلاقة التشكيلية والإبداع لدى الفنان.

مناقشة النتائج:

1- تعتبر الطبيعة بحرٌ زاخر مليء بالعلاقات الجمالية والمفردات التشكيلية الملهمة للفنان المتأمل.

2- تعد الرياضيات وفروع الهندسة الطبيعية أحد أهم المداخل التي يتمكن الفنان من بناء تصاميمه من خلالها.

3- إمكانية إنتاج خزفيات تتميز بالمعاصرة من خلال الاستناد على جماليات هندسة الفراكتال.

4- دراسة هندسة الفراكتال والتعرف على خصائصها وأنواعها تنمي الخبرة الفنية وتقدم للفنان الحلول التشكيلية.

5- تعد تطبيقات الكمبيوتر والبرامج الداعمة للتصاميم الفراكتالية باب واسع للتصميم من خلالها.

6- يعد الخزف من المجالات الفنية التي يسهل تطويعها حسب التصاميم المتبعة، مما يجعلها تواكب ميزات كل عصر وحقبة فنية.

7- يستلزم تصميم الأعمال الخزفية المعاصرة الكثير من التجريب والدراسة لإنتاج قطع تتميز بالتماسك البنائي دون الإخلال بالجمال الإبداعي والمعاصر.

توصيات الدراسة:

1- حث دارسي الفن والمهتمين به إلى البحث من خلال الطبيعة عما يثري خبرتهم الفنية.

2- إجراء المزيد من الدراسات حول هندسة الفراكتال وتطبيقها على مجالات مختلفة من الفنون.

3- تحديد أحد أنواع هندسة الفراكتال والتوسع في دراسته لما تملكه تلك الأنواع من مميزات.

4- ربط الهندسة والمعادلات الحسابية بتعليم الفنون لقدرتها على إعطاء حلول مبتكرة للتصاميم.

5- عمل دراسات أخرى تربط بين العلوم المجردة والطبيعية وبين الفنون.

مقترحات الدراسة:

1- هندسة الفراكتال لإثراء جماليات أسطح الجداريات الخزفية.

2- جماليات الطبيعة كمدخل لاستحداث خزفيات معاصرة.

3- الاستفادة من جماليات هندسة الفراكتال لتصميم الأقمشة.

4- جماليات هندسة الفراكتال في تصميم حلي معدنية.

Conclusions

1. Nature is considered a rich sea full of aesthetic relationships and inspiring plastic vocabulary for the contemplative artist.
2. Mathematics and the branches of natural engineering are one of the most important entrances through which the artist can build his designs.
3. The possibility of producing contemporary ceramics by relying on the aesthetics of fractal geometry.
4. Studying fractal geometry and learning about its characteristics and types develops artistic expertise and provides the artist with plastic solutions.
5. Computer applications and programs that support fractal designs are a wide door to design through.
6. Ceramics is one of the artistic fields that is easy to adapt according to the established designs, which makes it keep pace with the features of every era and artistic era.
7. The design of contemporary ceramic works requires a lot of experimentation and study to produce pieces characterized by structural cohesion without disturbing the creative and contemporary beauty.

References:

1. Ibn Manzur, Jamal al-Din al-Ansari. (N.D.). *Arabes Tong*. Cairo, Egyptian General Institution for Authoring and Publishing.
2. Abu Shuna, Abdel Moneim Muhammad. (2017). *The philosophical and aesthetic dimensions of fractal theory and the creation of contemporary wooden objects*. Unpublished master's thesis, Faculty of Art Education, Helwan University, Egypt.
3. Abu Al-Nasr, Medhat. (2004). *Rules and stages of scientific research*. Nile Arab Group. Egypt.
4. Abu Al-Nour, Iman. (2011). *Ceramic art, ancient and modern.* Riyadh, International Publishing House.
5. Ashraf, Iman. (2016). *The tactile and kinetic values of selected reptiles to enrich the contemporary ceramic form*. Unpublished master's thesis, Faculty of Specific Education, Tanta University, Egypt.
6. Aljabr, Samar. (2015). *About ceramics*. Amman, Dar Jarir.
7. Al-Hazmi, Amani Eid. (2022). *The role of contemporary plastic concepts in the development of ceramic formation*. Unpublished master's thesis, Umm Al-Qura University.
8. Khedr, Nazla Hassan Ahmed. (2004). *The mathematics teacher and mathematical innovations* "Fractal geometry and the development of teaching innovation for the mathematics teacher. Cairo, Alam al-Kutub.
9. Dahman, Walaa Jihad. (2015). *The effectiveness of a proposed program in fractal geometry in developing spatial ability and teaching performance among mathematics teachers for the upper basic stage in Nablus Governorate*. Unpublished master's thesis, An-Najah National University, Nablus, Palestine.
10. Al-Dulaimi, Riyad Hilal and Al-Hasanat, Hamed Khudair. (N.D.). *The aesthetic dimensions of the geometric shape in visual art*. Vasarelli is a model. Journal of the Babylon Center for Humanitarian Studies. 4(1), 104- 130.
11. Al-Reshid, Ibtisam. (2016). *The plastic potential of the strange attractor fractal and its role in enriching contemporary digital photography.* Journal of Art Education and Arts Research, (47), 1-14.
12. Al-Sanbouk, Amani Abdel Nabi. (2015). *Plastic concepts of the art of optical illusion and their use in contemporary ceramic formation*, unpublished master's thesis, Faculty of Specific Education, Ain Shams University, Egypt.
13. Souriot, Etienne. (2002). *Aestheticism through the Ages*, translated by Michel Assi. Beirut, Oweidat Publications.
14. Al-Saif, Khalil and Taha, Dajan and Abdullah, Ezz Al-Din. (2010). *Proposing an algorithm for segmenting medical images based on fractal geometry*. Iraqi Journal of Statistical Sciences, (17), 449-472.
15. Al-Shal, Abdul-Ghani Al-Nabawi. (2002). *Ceramic art*. Egypt, Helwan University.
16. Shawqi, Ismail. (2014). *Introduction to art education*. Cairo, House of Books and National Archives.
17. Al-Sabagh, Ramadan. (2015). *The philosophy of evaluative judgments in beauty and morality*. Alexandria: Dar Al Wafaa for the World of Printing and Publishing.
18. Dhia, Anwar. (2011). *Information interface technology*. Accessed on April 5, 2018. https://download-engineering-pdf-ebooks.com/24953-free-book.
19. Abdel Razzaq, Najia. *Creativity in ceramics is linked to the artist's ability to diversify form and content*. (2001) accessed on 12/16/2017.
20. Abdel Shafi, Dina Abdel Aziz. (2017). *Creating contemporary ceramics inspired by molluscs and marine corals*. Unpublished master's thesis, Faculty of Specific Education, Tanta University, Egypt.

21. Abdel-Al, Heba Muhammad Mahmoud. (2010). *Fractal engineering and developing creativity in its modern sense*. Unpublished master's thesis, Ain Shams University, Egypt.
22. Abdo, Mustafa. (1999). *Introduction to the philosophy of beauty*. Critical, analytical and original axes. Cairo: Madbouly Library.
23. Afifi, Bahi Al-Din. (1965). *The beauty of nature and the beauty of art*. Pens Magazine. (1), 20-25.
24. Allam, Allam Muhammad. (N.D.). *Ceramics.* Egypt, Anglo-Egyptian Library.
25. Ali, Fakhr al-Din Hamid and Ali, Aseel Walid and Taqi, Alia Qusay Ahmed. (2007). *A comparison between some fractal engineering methods.* Iraqi Journal of Statistical Sciences, (12), 158-174.
26. Odeh, Ahmed and Lamkawi, Fathi. (1987). *Fundamentals of scientific research in education and human sciences*. Al-Manar Library. Jordan.
27. Al-Ghanimi, Weam and Mowafi, Sawsan. (2010). *The effectiveness of a training program based on fractal geometry to develop the skills of solving geometric problems and mathematical and creative thinking among middle school mathematics teachers in Jeddah*. A magister message that is not published. King Abdulaziz University.
28. Al-Ghamas, Amal Abdel-Rahman. (2013). *Creating print designs by taking advantage of fractal shape systems in the Terrazone Fractal program*. Journal of Research in Art Education and the Arts, 39, 1-15.
29. Farajallah, Abdul Karim Musa. (2015). *The effectiveness of teaching a proposed educational unit in fractal geometry on the cognitive achievement and attitude towards learning mathematics among eighth grade students*. Journal of Educational Sciences, (2), 115-136.
30. Fadl, Muhammad Abdel Majeed. (2007). *Art education: its approaches, history and philosophy*. King Saud University, Scientific Publishing and Printing Press.
31. Muhammad, Burwaina. (2012). *The aesthetic and the artistic according to Hegel*. Unpublished master's thesis, Faculty of Social Sciences, University of Oran.
32. Al-Meligy, Rifaat. (2014). *The effectiveness of a proposed unit on topological and fractal geometry in developing creative thinking among middle school students*. Journal of the Faculty of Education in Assiut, 30. (1).
33. Al-Moussawi, Shawqi Mustafa. (2014). *The aesthetics of modernization in Saad Shakira's ceramics*. Journal of Human Sciences. (1) 20, 324-337.
34. Harrington, Austin. (2014). *Art and Social Theory*, translated by Haider Haj Ismail. Beirut, Center for Arab Unity Studies.
35. Hegel, Frederick. (2010). *Aesthetics and the philosophy of art*, translated by Mujahid Abdel Moneim. Cairo, Dar Al-Kalima Library.
36. Wahba, Magdy. (2008). *Al-Nafis Dictionary of the Twenty-First Century, English-Arabic.* Egypt, Egyptian International Publishing Company.
37. Mandelbrot Benoit B., (1982),"*The Fractal Geometry of Nature*", New York, W.H. FREEMAN AND COMPANY.
38. Barnsley, M.F. (1988) *Fractals Everywhere*. Academic Press, San Diego.
39. Clapham, Christopher. (1996). *The Concise Oxford Dictionary of Mathematics*. Oxford University Press.

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1266

Cinematie Treatments of Fantasy in Mythology films

Salim S.Ghaban [a1]

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

ARTICLE INFO

Article history:
Received 20 August 2023
Received in revised form 11 October 2023
Accepted 18 October 2023
Published 15 June 2024

Keywords:
Cinema
Fantasy
Mythology
treatments

ABSTRACT

Fantasy represents the basic material for science ،literature ،and all the arts. It is an absolute necessity for building any cinematic genre. It also represents an essential building block that cannot be abandoned in a movie based on a legend. This prompted the researcher to title his research (Cinematic Treatments of Imagination in Legendary Movies. The research consists of four chapters. The first chapter represented the methodological framework and included the research problem ،which was represented by the following question: What are the cinematic treatments of imagination in the Legends films? Then the researcher dealt with the importance of the research and its aim ،which included revealing the cinematic treatments of imagination in the Legends films ،and then the limits of the research. As for the second chapter (theoretical framework and previous studies) ،it included two topics: imagination ،myths ،and exchanges of presence. The third chapter (research procedures) included the research platform ،which is the

descriptive analytical approach ،and the research sample ،while the fourth chapter was about the results ،conclusions ،recommendations ،and proposals ،and the research concluded with references.

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1266
Salim S.Ghaban: Cinematie Treatments of Fantasy in Mythology films
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المعالجات السينمائية للخيال في أفلام الأساطير

أ.م.د. سالم شدهان غبن

الملخص:

يمثل الخيال مادة اساسية للعلم والادب والفنون كافة, ويعد ضرورة قصوى في بناء اي نوع سينمائي, كما انه يمثل لبنة اساسية لا يمكن التخلّي عنها في الفيلم المقتبس عن اسطورة ما, وهذا ما دفع الباحث الى عنوان بحثه هذا (المعالجات السينمائية للخيال في افللام الاساطير), اذ تكون البحث من اربعة فصول , ومثّل الفصل الاول الاطار المنهجي وتضمن مشكلة البحث التي تمثّلت بالسؤال الاتي: ماهي المعالجات السينمائية للخيال في أفلام الاساطير؟, ثم أهمية البحث وهدفه المتضمن : الكشف عن المعالجات السينمائية للخيال في افلام الاساطير.ثم حدود البحث. أما الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة) وجاء بمبحثين الاول هو: الخيال والاساطير وتبادليات الحضور، أما المبحث القاني فهو: اشتغال الخيال في الفيلم السينمائي الاسطوري, وبعدها توصل الباحث الى جملة من المؤشرات وتم اعتمادهن كأدوات لتحليل العينة, وختم الفصل الثالث بالدراسات السابقة. ثم جاء الفصل الثالث(اجراءات البحث) وتضمن منهد البحث وهو المنهج الوصفي التحليلي, وتكونت عينة البحث من فيلم ( ), أما الفصل الرابع فكان عبارة عن النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات, وختم البحث بقائمة المصادر وملخص باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: المعالجات، السينما، الخيال، الاسطورة

الأطار المنهجي :

مشكلة البحث: حينما يتدخل الخيال ضمن اية منظومة فانه سيكون له دور فعّال يكتسبه من خلال اضفاء جو من الابداع داخله, كما انه سيفرض شكلا جديدا يلعب فيه الدور الاساسي كونه سيكون ضرورة تسهم من رفع مستوى الاشتغال والمعالجة. وفي الفيلم الاسطوري للخيال دورا اساسيا اذ لا توجد اسطورة ولا فيلم اسطوري من دون خيال . لذلك ارتأى بالباحث أن يصوغ مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي: (ماهي المعالجات السينمائية للخيال في الفيلم الاسطوري؟)

أهمية البحث والحاجة اليه: تتمحور الاهمية من المعالجات التي سيتم فيها الكشف عن اشتغال الخيال في الفيلم الاسطوري, وهذا موضوعا يكتسب اهميته من خلال اهمية الخيال الذي يتوافر في مثل هذه الافلام اذ لا تعد اسطورة دون ان يكون الخيال جزءا مهما منها, كما انه سيمثل ميدانا رحبا للطلبة والاساتذة والمختصين في الادب الاسطوري وافلام الاساطير .

هدف البحث:الكشف عن المعالجات السينمائية في أفلام الأساطير .

حدود البحث: الحد الموضوعي : الخيال في الاسطورة والفيلم المقتبس من اسطورة .

الحد الزماني: هو زمان انتاج جميع افلام مجتمع البحث

الحد المكاني: وهو جميع اماكن انتاج مجتمع البحث.

الحد المضوعي: المالجات السينمائية لاشتغال الخيال في الفيلم الاسطوري.

تحديد المصطلحات: المعالجة لغة : وهي كلمة أو مصطلح يفهم من لفظ الكلمة ومعناها واضحا من معالجة الشىء ووضع علاج لها " ويعود أصلها الى كلمة عالج ومصدرها علاجا وتعني ممارسة أو مزاولة نشاط معيّن (maalouf, 1950, p.450) .

المعالجة اصطلاحا: المعالجة كاصطلاح غالبا ماتكون عامة وتختلف من إختصاص الى اخر, وعموما هي"مجموعة من الخطوات التي يقوم بها الشخص للتعامل مع العناصر المتاحة لديه من أجل الوصول الى غايته وحل مشكلة معينة"(al-khayat.1950,p.1190), والمعالجة حسب مايرى(أديان برونل) هي" تصوّر بصري لفيلمك بأقل رطانة تقنية وبدون كتابة المشاهد بالتفصيل, ..وهي الهيكل الذي يبنى عليه السيناريو"(bronal,p.12).

التعريف الاجرائي للمعالجة السينمائية:ومما سبق توصل الباحث الى تعريف اجرائي لبحثه هذا (هي الطرائق التي يتم بها معالجة عناصر اللغة السينمائية مجتمعة داخل بنية القصة, وهي بمثابة الحل الاخراجي لجميع مفاصل الفيلم.

الخيال: ويعني به الباحث (الخيال الابداعي) الذي يمثل هاجسا ابداعيا لدى الفنان, تشتغل فيه المخيلة بأقصى حرية مما تجعله متميزا, لكن يشترط أن يكون هناك وعيا لدى الفنان الذي تبدأ عنده المعرفة من لحظة انطلاق الخيال, والباحث يتفق مع اكثر من تعريف مختصرا للخيال مثل تعريف فرويد الذي جاء ضمن سياق حديثه عن الخيال إذ وصفه بأنه" القدرة المطلقة للفكر"(hosain salih, p.103) , كذلك يتفق مع ماقاله بودلير بأن " الخيال يترابط مع اللامتناهي"(debray,2007,p.35)

المبحث الأول: مدخل الى مفهوم الخيال في الاسطورة

يعد الخيال مادة أساسية في الحياة عموما, في العلم والفن والنشاط اليومي, المعرفي والعملي ولكلا الجنسين, الرجال والنساء وهو مادة أساسية ووجبة لا بد منها اذ لا تستقيم الحياة الاّ والخيال حاضرا, كما انه الوسيلة التي تضيف جمالا لكل خطوة وتجعلها تتناغم وتتلوّن وتتماهى مع جميع السبل التي تجعل لكل شيء جدوى, ومن كل شيء أهمّية, ولكل شيء خصوصية وتميز وتنافس للوصول الى اقصى قيمة من الجمال والتفرّد, وهذا مادعى مؤسس النسبية العامة البرت اينشتاين الى جعله يتفوق على المعرفة, وحينما قال" بان الخيال أهم من المعرفة كان يدرك أن للخيال فضلا على العلم أكثر مما للعلم عليه"(Aljazeera.net) , ففي العلم تبدأ جميع الابتكارات من خلال تفاعل الخيال مع الافكار الساعية الى الوصول الى الجديد وهي بالتأكيد عملية ابداعية ما دامها تأتي بجديد, والابداع كما هو معروف لا ينتمي للفن والادب فقط بل هو يتعدى ذلك الى العلم ايضا وحينها يكون الخيال هو العامل المشترك مابين الاثنين, فالعلم المبتكر أو الذي يسعى لذلك يلجأ الى حالتين مهمتين يقتبس من مادة خياله الذي أوحى له ووجّهه نحو ابتكار معين ناتج من فكرة قد تكون عاشت معه لفترة طويلة, لكن نتيجة لتجارب وخطوات علمية محسوبة بدقّة يمنحها له العقل بمرافقة الخيال الذي قد يتضاءل في مكان معين وقد يتسيد في مكان آخر وحسب الضرورة, لكنه على كل حال سيكون مشاركا, لكنه في العلم يكون حذرا خوفا من أن الايغال فيه قد يؤدي الى كارثة حقيقية لأن التمادي في الاعتماد على الخيال دون الالتزام بالحقائق العلمية سيؤدي الى الدخول الى عالم الفنطازيا

الفنّية وليس الفنطازيا العلمّية وشتّان مابين الاثين, والاولى يجوز فيها كل شيء ولا يوجد شرط سوى الوعي والمعرفة والموهبة, لكن الثانية تشترط اضافة الى ماسبق الالتزام بالحقائق العلمية واجراء تجارب بمختبرات مادّية وليس متخيلة, وهي بذلك تحتاج الى الكيمياء بدرجة كبيرة جدا, وبهذا ستتحقق الحالة الثانية التي أطلق عليها اسم الخيال العلمي وهذى مادعى الى حالة من الدمج مابين العلم والفن , فالعالم يحتاج الى الرسم والتخطيط والضوء والظل والتصوير والعدسات و..الخ, كذلك فان الفنّان يحتاج الى العلم ليصيغ مختلف نظرياته, بل انه يراهن بأن ابداعه يستند الى العلم,ووصل ذلك الى حد اعتماد واعتراف علماء النص والادب بأن خطابهم وابداعهم ونظرياتهم بأنها علموية, وخير مثال على ذلك ما صرّح به رولان بارت بأن "نظرية النص هي حتما نظرية نقدية ومراجعة الخطاب العلموي, ولهذا السبب فانها تدشّن تحولا علميا حقيقيا"(Barthes,p.1014), وذلك لقناعة بارت الراسخة بأن نظريات الادب والنقد لها علاقة وطيدة بكل مامرّ وسيمر فيه الانسان الذي حاول جاهدا أن يستمد حياتياته الحاضرة والمستقبلية من وحي الخيال الى حد جعله واقعا وطريقا لبناء نظريات علمية وأدبية قد يختلف حول حيثياتها البعض لكن الجميع سوف لن يتخلى عن قراءة وفهم واستنباط من كل مما سبق مفاهيم وأسس وتنظيرات ونظريات وصلت الى العالم الحاضر وستصل الى العالم القادم أوالمستقبل عن طريق جميع الوسائل السردية المتاحة والمتوافرة في كل مكان وأي زمان, نلا حظ ذلك واضحا في تعريف رولان بارت للسرد مثلا حينما يعرفه بأنه بأنه "عالم متطور من التأريخ والثقافة"(Al kurdi,p.3, وهو بذلك اعترف ضمنا بأن كل شيء هو سرد وأن اختلف بعناصره ووسائل وشكله النهائي لكنه سردا وهذا السرد هو نتيجة حتمية لجريان التأريخ الممزوج بثقافة وخصوصية ثقافة المجتمع الذي تأتي منه تلك الرسالة السردية التي ستتأثر حتما بالثقافة التي تنتمي الى ميثولوجيبة تلك المجتمعات. مما سبق علينا أن نعترف تماما بأن الاسطورة هي نوع من أنواع السرد, وهناك من أكّد بأن كلمة الاسطورة ليس عربية وانما كانت"مقتبسة من كلمة استوريا اليونانية, وتعني حكاية أو قصة, الاّ أن كلمة أسطورة تعني حكاية غير حقيقية, أو على عكس الحقيقة, بينما الكلمة ذاتها وتعني تاريخHistoria), ولوغوس (Logos)واستوريا, وعني شيئا غير موجود في الواقع, أي خرافة "(Bashour,1986,p.7),لكن هناك من يدّعي بأن لكلمة الاسطورة جذورا عربية ويحاول أن يثبت ذلك من خلال ورودها في القران الكريم تسع مرّات كما في "سورة الانعام الاية 25, وسورة الانفال الاية 31, وسورة النحل الاية 24, وسورة المؤمنون الاية 83, وسورة الفرقان الايات5-6, وسورة النمل الايات 87-88, وسورة الاحقاف الاية17, وسورة القلم الايات 14-15, وسورة المطففين الايات 12-13", وبالرغم من أن كلمة الاسطورة التي وردت في هذه الايات القرانية جاءت مضافة لها كلمة الأولين لكن الباحث يرى انها حديثة نسبة الى تأريخ الحضارة الأغريقية الموغلة بالقدم , وهذه الاساطير ذات العالم الحكائي والبنائي والتأريخي ثرية ببنائها الخيالي ومحاكاتها المعمّقة للدين والسحر وعلاقاتهما ببنية المجتمعات وتأثيراتها على بنية المجتمعات المختلفة, ومهما قلنا بأنها عالم من الخيال والتخيل" لكن هناك كثير من الباحثين من أكد على حقيقة الاسطورة بأنها تحمل الذاكرة العرقية للاشعور الجمعي, ففي أسطورة عذراء المعبد مثلا رسالة موجهة من الالهة مفادها أن الالهة ترعى علائق المحبة وعلائق الود بين العائلات جميعا مثلما ترعى المواثيق والعهود الدينية"-(Khashaba,1986,pp113 120). وهذه الاسطورة وغيرها يمكن أن تسحبنا الى حقيقة هي من صلب موضوع البحث الا وهي انها تطرح

بل وتعتمد على رموز وبنيات مشتركة في كل زمان ومكان ومنها قدسية الالهة وأهمياتها القصوى على سايكولوجية الانسان وعلاقاته مع بعضه البعض أولا , ومع الالهة والمقدسات ثانيا, فلكل مجتمع قيم ومقدّسات قد يتفق فيها مع الاخر وقد يختلف في بعضها لكن جرى الاتفاق ان يسود الاحترام ولو شكليا بين بعضهم البعض, وكل هذا وذلك يمثّل الخيال سندا وبنية مهمة تستطيع ان ترسم خارطة اقناع وسبب ونتيجة كي تصل بالمجتمعات الى حالة من الاقناع والاقتناع ليس لاغراض ان تقول بأن كل هذا ليس الاّ حقيقة, بل احيانا لكي تكشف وتعبّر عن قيمة اخلاقية ومجتمعية اخرى, وما الدخول الى موضوع الاسطورة الاّ وسيلة سردية تتخذ من الالهة وانصاف الالهة والشخصيات التي تتشبّه بالالهة أو تتخفّى في ظلالها كي تصل الى أهدافها وغاياتها, وتكشف عنه من خلال قدرتها على التجسيد, وقابليتها على الكشف عن شكل مبهر لأي تصور وبناء خيالي مهما كانت فنطازيته خاصة بعد التطور المذهل في تكنولوجيا الالكترونيات, لكن بعض الافلام حاولت ان لاتمنح القيادة والقوّة المطلقة للالهة الحاضرة دائما في مثل هذه الافلام, وحاولت جاهدة أن تعطي للانسان والانسانية قوّة توازي قوّة الالهة بل هي حاولت جاهدة ان تقول بأن قوّة الانسان التي تعمل في صالح الانسانية يمكنها ان تتفوق وتنتصر على قوة السحر وهذا ماتمثّل في فيلم (صراع الجبابرة Clash of the titans) الذي جعل الانسان بمواجهة الالهة , فبطل الفيلم(ابن زيوس يرفض بأنه ابن اله ويدافع عن فكرته التي يقولها: البشرية قد تعبت من سوء معاملة الالهة. وحاول ان يثبت ذلك لحبيبته التي رفضت الزواج من اله لاجله وقبل ان تموت قالت له: أنت لست جزء من اله وجزء من بشر, انت الافضل منهما . وهذا الفيلم الذي كان للخيال دورا كبيرا في بنيته للشكل والتي ساهمت ودعمت المضمون والفكرة الانسانية حاول أن يعمل على الخيال بنوعين, النوع الاول الخيال المطلق الذي يمكن ان يتحقق بجميع الاشكال ويحقق النصر بجميع المواقف وهذا ماتمثّل في شخصيات السحرة والمقاومين لابن زيوس وبنفس الوقت حاول ان يبني فنطازية اقل خيالا لكنها اكثر قربا الى الواقع الانساني وللقيم التي يحملها ابن زيوس مستمدا من قوّة الصورة الابداعية قوّة كبيرة شرط ان يوظفها الفنان في صالح عمله فا"الصورة هي قيمة ابداعية يوظفها الفنان للتعبير عن دلالات المنجز المرئي الذي يسعى تحقيقه وفق فكر ومرجعيات يستخلص منها مايخدم طبيعة التكوين البصري المؤثر وجعله مدركا حسيّا للمتلقي عند مشاهدته العمل الفني"(Zaid Manhal,2010,p42), وهذا مايجعلنا نعود دائما الى مفاهيم وتفسيرات رولان بارت التي يرى الباحث انها قريبة جدا منه وزمن بحثه, فتأكيدات بارت تصب في أهمّية الشكل وضروراته وقوّة تأثيراته, تجلىّ ذلك من خلال تأكيداته المتكررة ومنها مجموعة من أراءه التي تصب في صالح البحث هذا ومنها " لا وجود لاسطورة بدون شكل محفّز.. خاصية الاسطورة انها تحويل المعنى الى شكل..لا يمكن للشكل أن يحاكم حين يكون هناك حكما الاّ كدلالة"(Barthes,1990,pags.48.60.73), وفي هذه الاراء تأكيدات كبيرة على الدلالة والرمز, والخيال, والشكل الذي يشترط فيه أن يكون محفّزا وذا دلالة, وفي هذا تأكيد على ضرورة الاهتمام في صناعة الشكل في الاسطورة التي يأتي فيها الخيال للكشف عن الظاهر ولتعميق مفهوم المضمر فالاسطورة تنطلق من الخيال الى الواقع لكي تساهم في تقبّل المتلقي للفكرة أو تبنّيها أحيانا, ويكون دور الخيال هنا لكل هذا ولكي يظيف لها جمالا وابهارا وتشويقا واقناع بنفس الوقت, ويتحقق هذا من خلال الرمز والتلميح والاستعارة والدلالة, وهذا ما أشار اليه نزار عيون السود حينما خصّ فلاسفة الاغريق بأنهم

" فسّرو الاساطير على انها كنايات ومجازات اخترعها مؤلفون فضّلو اللجوء الى التلميح والرمز والاستعارة"(0youn Aswad,1995,p.24), لكن الواضح بأن أساطير الشعوب تشترك في كثير من صفاتها رغم اختلافها بالتفاصيل, فعالم الاسطورة "يتم فيه اللجوء الى الابتعاد عن الواقع الملموس الى عالم يفوق الواقع ويخرج من نطاق الواقع الى عالم اخر يماثله لكائنات طبيعية خاصة"(Kamal,1995,p.24), فهي تخترق الزمان والمكان وتتغيّر اشكالها واحيانا تكون شفّافة أو تتحوّل الى نار أو ماء أو شيء خارق وهذا ما اعتمدت عليه الافلام الامريكية خاصة تلك التي تعتمد على البطل الذي ينتصر على الجميع كما في فيلم (الفاني) الذي يتحول فيه ارنولد الى زئبق ثم يعود ثانية, وهنا تحوّل الغير ممكن الى ممكن خدمة الى المضمون بحجج كثيرة أما الدفاع عن البطل الذي يدافع عن العدل واحقاق الحق, وأما كي ينتصر للمظلوم كما في افلام سلسلة باتمان وسوبرمان وغيرها, وهذه الافعال الدرامية الاسطورية أو المستقات من المفاهيم الاسطورية نراها غالبا تنتمي الى نوع معين ينتمي الى واحدة من النظريات التي حدّدها توماس بوليفينشي, اذ قال "بأن هناك أربع نظريات في أصل الاسطورة وهي النظرية الدينية, والنظرية الرمزية , والنظرية الطبيعية, والنظرية التأريخية"(Otaiba,islam website on line), وهذه النظريات الاربعة لم تترك تفصيلا الاّ ودخل الخيال في تكوينه حتى لو كان ذلك تأريخا ذلك لأنها تتحدث عن تأريخا مضى عليه زمنا طويلا لذا فان عملية نقله تحتاج الى مراجعة لعدّة مفاهيم وحقائق يستند عليها التعريف الذي يعرّف الاسطورة على انها" رواية أفعال اله أو شبه اله.. لتفسير علاقة الانسان بالكون, أو بنظام اجتماعي بذاته أو عرف بعينه , أو بيئة لها خصائص تنفرد بها"(Al.Saleh,2001,p.11), مع كل هذا الفهم للأسطورة وتمازجها مع الخيال بل انه شرط من شروطها تواجدها, لكن هذا لايعني ان بمجرد وجود الخيال الجامح في حكاية متخيلة يعني هذا اسطورة, بل علينا أن نضع حدودا فاصلة مابين الاساطير والحكايات الشعبية, ومابين الاساطير والخيال العلمي, والاساطير والخرافة, لكن الباحث هنا يريد أن يقول ان بعض تفاصيل الاسطورة يمكن ان يتواجد في تلك الانواع لكن تبقى الاسطورة مختلفة واكثر أصالة من غيرها اذ يمكن ان نستدل من خلالها على ملمح ولو بسيط من زمان ومكان وثقافة حقبة معينة," لان عالم الاسطورة يمثل لقاء الماضي بالحاضر, لقاء الكبار بالصغار, والباعث على اختفاء الحكاية بهذه الرمزية هو التقاء الخيال بالواقع والحلم بالحقيقة"(Younes,1973,p.98), وكل تلك اللغات التي قد تختلف من حيث لبوسيط والزمان والمكان تشترك حينما تدخل في السينما والفن عموما بأنها ستتحول كواسطة ضمن لغة تعبيرية تتجسد داخل السينما خصوصل وفق الية تنتمي الى الية التجسيد المرئي ضمن الفيلم الاسطوري خلصة والذي هو موضوع بحثنا, ومن خلال هذه اللغة التعبيرية التي قوامها جميع عناصر اللغة السينمائية التي امتزجت وبنيت ضمن منظومة يسودها ويغطّيها ويساهم في بنائها الخيال لكنها تبقى ضمن منظومة ادراكية نسبية قريبة من فهم وادراك وتفسير وتحليل المتلقي حسب قيمته الادراكية ومنظومته الحسية المعرفية ومدى قربه من فسحة الخيال الذي يساهم مساهمة فعالة في عملية الادراك ضمن عالم الفيلم الجمالي الذي يتواجد ضمن نوع الفيلم الاسطوري, وفي هذا القول بعض الاختلاف مع تعريف سابق للاسطورة, وهنا تتوضح لدينا نقطة من الاختلاف حول اي تعريف للاسطورة هو الاصح, والحقيقة هي ان الباحث يميل الى الرأي الذي يتم طرحه كثيرا بأنه يمكن ان نضع مفهوما للاسطورة وليس تعريفا دقيقا, كما يمكننا أن نضع

محددات وبعض المعايير والاشتراطات للأسطورة حتى تكون مختلفة عن الفنون الاخرى, فهي مثلا قد تحتوي على خرافة, لكن هذه الخرافة ستميل في جانب معين لا يكون هو محور الحدث بل يكون عاملا مساعدا في تفصيل معين, ولا يكون هو الخيط الذي يقود الحدث المهم والرسالة المستهدفة لان في هذه الحالة سيتحوّل موضوع الاسطورة الى مادة تدعو الى الضحك والمزاح وليس الى طرح قيم دينية واجتماعية وطبيعية ورمزية وقد تحتوي بعض اساطير الخلق على عناصر نفسانية كثيرة, وقد تحتوي بعض العناصر الاخلاقية على عناصر تأريخية كأسطورة الطوفان البابلية واسطورة كلكامش, كما اننا نلمح تأثيرا كبيرا لنمط الانتاج الاقتصادي على مضمون وصياغة الاسطورة التي تنبع من خيال خصب, لكنه خيال يجيد الحديث عن الالهة, ويفهم كيف يصنع لها المكان والزمان الوهمي القريب من تصور الواقع اذ يجعل من تفاصيل كل شيء ينتمي الى بعضه البعض فمثلا حينما يريد ان يبني فعلا أو تصوّرا خارقا فانه يكون حاضرا عنده لان الخيال الجامع يكون هو المرادف الضروري لأي فعل أو حدث, فالاديان والانبياء والالهة جميعا هي مادة الاساطير, كذلك فانها جميعها بنيت على اللامعقول والفنطازيا, لكن قوة تأثير الاسطورة وأصالتها يتأتى من قدرتها على يحوّل كل تلك الاشياء الى منطقة العقل الذي يتقبّلها ويتعاطف معها ويصدّق احيانا انها جرت في زمان ومكان قديم جدا, وفي هذا ارتباطا مهما ضمن عالم الخيال في السينما, وبخصوص الزمان مثلا يمكننا أن نؤكد بأن "الزمن السينمائي زمنا خياليا تتجسد منه الاحداث التي تحقق عالما وهميّا افتراضيا ضمن بيئة الفيلم .. فأبطال الاساطير يعيشون في نظام زمني مختلف عما نعرفه بالواقع اليومي , فعالم الحكايةالاسطوربة عالم خاص لا يحده زمان, ولا يخضع لقوانين العالم المعاش ..فهو عالم يفيض بالخيال, عالم الزمان فيه زمان مطلق بلا حدود"(Hussein,1993,p.85) وهذه واحدة من ضرورات ومميزات الاسطورة, وواحدة من الاختلافات مابينها وبين الخرافة ومابينها وبين الخيال العلمي الذي يعتمد ايضا على الخيال لكن الخيال هنا يأخذ طابع المستقبل وان كل شيء يمكن ان يحدث في المستقبل وبهذا يكون اسهل كثيرا في عملية التلقي والقبول من الاسطورة فالفارق كبير بين حدث جرى أو يروي بأنه جرى قبل الاف السنين, وبين حدث قد يحدث بعد سنين حتى لو أقل بكثير, لأن هذه الفرضية حازت على قبول مسبق من المتلقي وقناعة كبيرة بأن كل شيء ممكن الحدوث في المستقبل.

المبحث الثاني: الاشتغال الرمزي للخيال في الاسطورة والسينما

ان الامر المتفق عليه دائما بأن للاسطورة أهمية كبيرة كونها تعرض كثيرا من تاريخ وثقافات وقوة الشعوب الحضارية منها كما كشفت اسطورة اوديب عن واقعة متواجدة في ثقافة الاغريق بأن من يقتل الملك يصبح ملكا ويتزوج الملكة, وهكذا توصلنا الى كثير من ملامح التأريخ وثقافات الشعوب عن طريق الاساطير التي ساهمت بالكشف عن خصوصيات تنتمي الى الحضارات الاغريقية والبابلية والفرعونية والفارسية ..الخ, وان هذه ألاساطير كشفت عن تفاصيل وأسس ببنيات اعتمدت فيها على قوة الخيال وجمالياته في صناعتها وبالتالي توضحت وظيفة الاساطير في القص والسرد واهميته وطريقته وعلاقاته الكونية, وكذلك فانها كشفت عن فهم وقوة وصدق تفسير لظواهر كونية طبيعية واسنادها احيانا للرب أو للاله وهذا مابنيت عليه الكثير من الاديان بناءاتها المطلقة التي صدّقها الانسان ومنها ان الله قادرا على كل شيء وبأنه المثل الاعلى وبانه الفهم المطلق وانه من يحي ويميت ويفعل كل شيء وهو موجود في كل مكان وزمان, لذا فان

للاساطير فضل على جميع الاديان ومن الاديان نجد كيف خصصّت لكل نبي معجزة أو مجموعة من المعجزات , كذلك فأن للاساطير فضل في الكشف عن بعض اصول المجتمعات تصل الى حد تثبيت بعض التواريخ واسماء شخصيات تتسلسل في الولادات والاصول الى حد الاقناع وانها كشفت عن قدرة الانسان وقوته في الابتكار والنجاح والانتصارات والانسانية واحترام المقدسات وكذلك في الكشف عن اصول وطبقات واشكال المجتمعات وبعض خصوصياتها والمزج مابينها وبين الطبيعة في مختلف تكويناتها وارتباطاتها في الحيوات التي قد تتحدث بلغات مختلفة أو مشتركة أو ثنائية التعايش والتكوين, واذا كنّا بحاجة الى مراجعة كثير من الامور التي عليها خلاف ازلي فممكن ان نراجع كل هذا من خلال الاساطير التي تكشف في كثير من الاحيان عن تأريخ ما, والاسطورة يمكنها أن تمنح كل مكونات الطبيعة قدسية وضرورة وجود وسبب ونتيجة وهذا مايحتاجه السينمائي, اذ يأتي كل هذا ضمنا في الاسطورة والفيلم المقتبس منها بل اننا نحتاج ذلك حتى في الفيلم السينمائي ايا كان شكله ونوعه, ومنها الافلام التي تعتمد على الحوارات المكثّفة كأفلام المخرج أنغمار برغمان (فيلم التوت البري و مشاهد من الحياة الزوجية,والختم السابع وبيرسونا وفاني واليكسندر والفراولة البرية والصمت ..الخ) تلك التي تعتمد في حبكتها على الحوارات الفلسفية الطويلة, ففي هذا النوع من السينما غالبا مايشترك الفيلم في بنيته المتعارف عليها مع البنية الاسطورية بكون تلك الحوارات ليس سردا لكلمات وجمل تنتمي الى عالم سردي يكشف عن حدث درامي أو مجموعة من الاحداث لغرض شرح وكشف عن افعال فقط, بل ان هذه الحوارات ليس الاّ بنى دلالية يتم فيها اختصار مجموعة كبيرة من الاحداث والتعابير الفلسفية العميقة وفيها كشف فلسفي عن قيم واخلاق ومفاهيم دينية يشتغل فيها المكان والزمان والفعل والشخصيات في بناء خيالي قد يأتي بصيغة كلام " فالاسطورة كلام وليس كل كلام, ولا يمكن أن تكون موضوعا أو مفهوما أو فكرة, وانما صيغة دلالية وشكل, ونسق من أنساق التواصل, فهي رسالة لا تتحدد عبر موضوع رسالتها, وانما عبر الطريقة التي تنطقه بها , ثمة حدود شكلية للاسطورة .. ان الاسطورة موضوعها الافكار في صيغة أشكال"(Abdel-Wahhab,2014,p.64), وفي هذا تقارب كبير مابين الفيلم السينمائي الروائي والاسطورة كونهما يكشفان عن مكنوناتهما عبر الشكل, والشكل لايكتمل بناءه الفلسفي الجمالي الاّ باشتغال الخيال الذي كان زادا ومادة دسمة لدى جميع المدارس الادبية والفنية التي اعتمدت على الرمز مثلا, الذي هو عنصرا مهما واساسيا من عناصر بنية الفيلم والاسطورة وحتى في الشعر وباقي الاجناس الادبية والتعبيرية الاخرى, لكنه في الاسطورة والفيلم يأتي وفق بناء وشكل متقارب و"بما أن الرمز الاسطوري تجسيد لموقف ما, أو معادل موضوعي ما, فان هذا يتطلب اختيار صحيحا للرموز الاسطورية المعبّرة عن الحالة الشعورية كما يتطلب أن تكون هذه الرموز موحية , بعيدة عن المباشرة"(Azzam,2002,iss.273), ولهذا السبب فان الفيلم والاسطورة تحتاج في عملية التلقي الى كثير من الجولات الذهنية التي يخوضها المتلقي ماقبل ومابعد عملية التلقي, ماقبل وأقصد بها ان يكون المتلقي واعيا في هذين المجالين ويعلم مسبقا بأن مايشاهده ليس كل الحقيقة والموضوع المطروح بطريقة مباشرة, وبأنه يجلس ويتلقى كل شيء بعملية هي اشبه بشرب الماء والتروّي , بل انها عملية تلقّي جمالية خاصة لدى المتلقي الناقد أو المختص, أو المتلقي الذي يبغي من خلال المشاهدة اكتساب الكثير من الخبرات والاستفادة والمتعة بنفس الوقت, لذا فان عليه ان يستحضر جميع طاقاته المعرفية كي يجد تفسيرا مباشرا بعملية ذهنية

فاعلة يصل بها الى أغلب الرموز ودلالاتها وتفسيراتها ودورها في بنية المادة الاسطورية أو الفيلمية,لانهما سيكونان محكومان بالشكل. أسس بناء الاسطورة من حيث محتواها اولا : من حيث الشكل فهي قصة تحكمها مباديء السرد من حبكة وعقدة وشخصيات ..الخ. ثانيا: يحافظ النص الاسطوري على على ثبانه عبر فترة طويلة من الزمن وتناقلته الاجيال المختلفة المتعاقبة. ثالثا: لا يعرف للاسطورة مؤلف معين لانها ظاهرة جمعية تعبر عن الحكمةوالثقافة. رابعا: تلعب الالهة وانصاف الالهة الادوار الرئيسية وان ظهر الانسان على مسرح الاحداثكان ظهوره مكملا لا رئيسيا. خامسا:تتميز موضوعاتها بالجدية والشمولية ومواضيعها غالبا تناقش وتتحدث عن الخلق والتكوين واصول الاشياء وتاريخ المعتقدات والموت والخلود والاخرة . سادسا:سطوة الاسطورة وسلطتها على عقول الناس ونفوسهم وذلك من خلال اشتغالها على الوعي الجمعي وصياغتها لاحداث تكاد تكون مجهولة أو شبه مجهولة عند الناس, وايضا استخدامها تقنيا السرد المبني على اسس خيالية وتنبؤية واعتمادها على اشكال ترسمها بالكلمات لمخلوقات مثيرة واشكالها مرمّزة وفيها انتماءات مختلفة بعضها للشر والبعض الاخر للخير وحتى حينما تتواجد الالهة فأنها تقود خيوطا سردية فيها صراع يتمثّل بدلالات الالهة وتنوعها,أمثال فينوس الهة الحب, ولاتو الهة الجحيم,وعشتار الهة الخصب والحب, ..الخ, اذ تشتغل كل هذه التفاصيل دون ان تنسى بأنها تحت امرة السرد المرمّز المبني وفق اسس الخيال واللاواقع, ويشتغل الرمز داخل الاسطورة لتحقيق وظائف عدة منها الوظائف النفسية الاجتماعية التي يتحرّك في عالم يقوده الخيال ليقود الموضوع باتجاه الشكل الذي يخدم العملية الابداعية, لكن علينا ان لاننسى بان الرمز في الاسطورة لايأتي اعتباطا بل هو نابع من فعل واع يتحكم فيه المبدع من حيث الشكل والمضمون بلغة تعبيرية تناسب الوسيط الذي يعمل فيه المبدع, ذلك لان الرمز يمتلك ميزات من اهمها انه غالبا مايكون ماثلا في ذهن الفنان والسينمائي خاصة لانه ممكن ان يختصر المعنى والمكان والزمان ليتحوّل الى مفردة سردية جمالية, لكن على المتلقي والفنان بنفس الوقت ان يميز ما بين الرمز ضمن السياق, والمنظومة , ولا تعد العملية رمز وتفسير فقط كما يجري ذلك في عالم الاحلام احيانا, بل انها عملية مختلفة من حيث المعنى الجاهز, اذ لا يمكن ان يتسلح المتلقي بقضية الرمز ومعناه أو دلالته, ذلك لان المعنى والدلالة هنا متحرّكة فعّالة ضمن المساحة والبنية التي تساهم فيها, أما مابعد التلقي فالمقصود بها عملية اشتراك وتفاعل وتبادل معرفي جمالي لا ينتهي بمجرد انتهاء عملية التلقي حتى لو كان المتلقي واعيا جدا بما يشاهد أو يقرأ, بل ان المقصود هنا ان يبقى المتلقي فاعلا متفاعلا الى مابعد ويستند في هذا ايضا الى ماقبل, والعملية مرتبطة كل بكل لكنها هنا ستكون عملية اقرب للعقل والخيال معا, لان الخيال هنا سيحاول جاهدا ان يقرّب الفعل والشكل الذي تمّت مشاهدته الى الواقع الذهني الذي سينجز بنية فاعلة قد يضع لها تفسيرات وحتى نهايات مقترحة عديدة, وهذا ما دأبت عليه سينما الموجة الجديد مثلا, تلك السينما التي منحت المتلقي مساحة من التخيّل والتعقّل نسبة الى العقل الواعي كي تساهم مساهمة فعّالة في هذه العملية التي لم تعد صالحة للمتعة فقط بل هي عملية عقلية فنية بنائية جمالية واعية لا تعتمد اعتمادا كلّيا على التسلسل المنطقي البحت, فالتسلسل يمكنه ان يتغير وفق عملية البناء الجديدة التي يقترحها المتلقي الخاص هنا في بنية الفيلم والاسطورة معا. سابعا: سطوة الاسطورة وسلطتها على عقول الناس من خلال بنائها الداخلي لانها تقدم موضوعاتها بحقائق لا تقبل الجدل "look Bin)

(.zadi,Mohe,2014-2015,p.90-98 فالاسطورة بناء سردي قابل للتأويل ولكنه غير قابل للرفض والاستهزاء ذلك لانها استطاعت ان تبني لنفسها قدسية واحترام من خلال احترامها لذهن المتلقي ومعتقداته ومعتقدات الاخر وذلك لانها عبارة عن بنى مرصوصة تمنح متابعيها معلومات قابلة للتصديق وتبرر ان كل ماتسرده قد جرى قبل الاف السنين مما تثير فضول المتلقي كي يتعرف على الماضي وغالبا مايخرج وهو في قناعة كبيرة بان كل ماشاهده هو واقعا في الماضي, واقول شاهده لأني افترض ان الاسطورة هنا تجسّدت في فيلم سينمائي وان هذه الاحداث التي امامه بشخصياتها القريبة من فضول الخيال المتجذر في ذهن الاغلبية ممكن ان تعود في قادم السنين لأن معظمها يوحي لك بهذه الفكرة مماتولد هذه الفكرة أما رعب واما فرح ويعود ذلك لتوجه الفيلم ورسالته ومدى استفادته من التقنيات التي ستعكس وجهة نظره, بالرغم من هناك احداث غير منطقية في الواقع وغير متسلسلة لان " الحبكة في الدراما الاسطورية لا تقر بالتسلسل المنطقي الذي تعتمده الدراما التقليدية , والذي يقوم على المتوازيات مثل-لقد جرى هذا الحدث ولذا جرى هذا الحدث "(Milt-Geraldides,p.393) , والباحث هنا يريد أن يقول بأن البناء الفيلمي يمكن ان يقترب كثيرا من البناء الاسطوري وبأن عالم الفيلم وخاصة عند ابناء الموجة الجديدة يمكنه ان يبني بناءا سينمائيا يقترب فيه من وضع مفهوما واحدا من المفاهيم الاسطورية فيصنع خطابا متداولا بين جميع الاجيال منذ ان ولدت هذه المدرسة الى ما لا نهاية لانها صنعت مجدا اسطوريا مدروسا بعناية من قبل فرسانها الذين يتمتعون بقدرة تعتمد على الماقبل والمابعد التي تحدث عنها الباحث الذي يستند الى نتائج بحثية خاضها مسبقا وسيخوضها لاحقا, اذ وجد ان ابناء الموجة الجديدة لا يلبثون ان يعتمدو في كثير من حبكات افلامهم على افكار قديمة اصبحت اشبه بالأساطير, لكنهم قد بعاكسوها كي يعلنو عن وجهة نظر وقراءات واعية ومفاهيم قد تبدو جديدة فمثلا نجد عند (جان لوك كودار) وهو واحد من اهم فرسان الموجة الجديدة وان فيلمه "على اخر نفس نسخة تهكمية,أو محاكاة ساخرة مريرة لثيمة روميو وجوليت, ويتعمّق غودار في هذه الثيمة بجدية لا تلين في افلامه الاخيرة " (Howard Lawson, 2002,p.314)وهم بهذا يعبّرون عن ايمانهم بقدرة المشاهد على تحرير عقله وخياله من نظام القولبة والبنى الجاهزة وجعله باحث يبحث في ماوراء الصورة المرئية برموز خاصة بهم وهذا ما جعلهم ينتمون الى اسلوب يخصهم ويشتركون به ويضعون لأفكارهم ادوارا جديدة وافكارا وقد يغيرون الكثير من المفاهيم كما فعل غودار مع حكاية روميو وجوليت, ويرى الباحث ان معظم السينمائيين الذين دخلوا مجال السينما مابعد المسرحي الالماني (بروتولد بريخت) ومنهم فرسان الموجة الجديدة قد تأثرو به وزادت اهميتهم بالمتلقي اذ راهنوا على قوّة الخيال لديهم ولدى مشاهديهم, فمثلا المخرج الايطالي (بازوليني) الذي لاينتمي الى الموجة الجديدة لكنه تأثر ايضا ببريخت واسلوبه في مسرح التغريب وذلك في فيلمه أوديب ملكا الذي يعتمد فيه على اسطورة اوديب التي تحولت الى كثير من الافلام لكنها هنا منحت الخيال والمتلقي فسحة من الحرّية وقدّمت رؤيا جديدة مع الاحتفاض بروح الاسطورة لكن الفيلم جاء بقراءة اعتمدت على ماطرحه الباحث من مفهوم المابعد والماقبل, اذ قام بازوليني بقراءة الاسطورة وفق اطار الحاضر وقدّم رؤيا جديدة للاسطورة "فالافلام الاسطورية استعارت افكارها من الاساطير المعروفة والمتداولة لتكون محورا اساسيا في بناء موضوعاتها, فهناك الكثير من الحكايات التي حاكتها هذه الافلام تقاربت في منطقها الرمزي واطلالتها على المخيلة الانسانية, وقدراتها على انتاج تصورات

من عالم اخر يتسم بالغرابة يتطابق كثيرا مع حياة الانسان على الارض"(Abdel Rahman,2002,p.15), وبدأ بازوليني فيلمه بسلسلة من المشاهد من احد المدن الايطالية في زمن الفاشية وهناك ضابط شاب يشعر بالغيرة من ابنه القريب من امه فيقرر التخلّص منه ثم ينتقل بازوليني الى زمان الاسطورة ليعود في النهاية الى الزمن الحاضر حيث اوديب أعمى بعد ان فقأ عينيه حين معرفته بانه قتل ابوه وتزوج من امه, بعد ذلك نراه يتجوّل في مدينة بولونيا الايطالية. وفي هذا الفيلم الذي استفاد كثيرا من تفسيرات العالم النفسي (سيغموند فرويد) نجد ونتأكد بان عالم الاسطورة يمكنه ان يكون عالم متجدد متعدد التفسيرات والرؤى, اضافة الى انه عالم عجائبي خيالي غني بالصور والدلالات والخوارق التي استطاعت السينما ان تستوعبها وتجسدها من خلال التطور التقني والتكنولوجي وقدرتها على بناء المكان والزمان التخيلي والواقعي بنفس الوقت, مما ساهم ذلك الى فك قيد الاسطورة الى العقل الذي بدوره تحرر من الواقع الفعلي والايغال داخل خيال القاريء والمشاهد أو المتلقي بصورة عامة لرسم واقع جديد وفق بنية سينمائية تعتمد على رؤيا وحبكة خاصة بها شبيهة بالتي اشتغل عليها بازوليني اذ "تعد الاسطورة خطابا ادبيا يتناص بدوره مع التاريخ والميثولوجيا, وما يجعلها خطابا هي قدرتها على توسيع افاق المخيلة "19. فالسينما هي من أكثر الوسائط التي يمكنها تجسيد الخيال ضمن بنية درامية مرئية يزاوج فيها مابين الواقع المادي والواقع المتخيل مستفيدا بذلك من قدرة بلاغة الصورة, وأدوات الاشتغال السينمائي مثل الرمز والدلالة وعناصر التعبير في اللغة السينمائية وتوظيف هذه العناصر يعطي كسر افق التوقع لدى المتلقي وتجعله يخوض غمار نشاط جمالي فكري لكي يدرك مايعرض أمامه ويمنح الحرية لذهنه كي يكمل نشاطه الذهني الذي يكون متحفزا للقراءة والتأول اذ يتجاذب خيال المتلقي مع خيال المنجز ويتوصل الى صور ذهنية تختلف قيمها من متلق الى اخراذ تتم هذه العملية اعتمادا على فهم المتلقي لعناصر الرمز والدلالة وقدرته على اختزال كثير من الافكار والصور وتحويل عملية المشاهدة والقراءة الى عملية ذهنية يختصر من خلالها صانع الفيلم السينمائي مثلا كثير من الازمنة والافكار والمفاهيم اضافة الى انه سيطرحها بشكل متميز يصنع من خلاله افق لضرورة مثل هذا الاشتغال الجمالي الذي يصبح حينها ضرورة لا بد منها, ويجعل ايضا مساحات متعددة للقراءات وللاشتغال من قبل اتجاهان, الاول هو صانع العمل نفسه, والثاني هو المتلقي, وبذلك ستكون هناك اواصر ونقاط التقاء وربما اختلاف مابين الاتجاهين أولا ومابين الاساليب المختلفة ضمن أي اتجاه واقصد بهما القراء وصنّاع المنجز الفني, ذلك ان "النص الاسطوري يمكن عدّه "نص استعاري له خصوصية لغوية ودلالية حيث تختزن هذه اللغة سياقا تاريخيا وحضاريا وتحمل بصمات مستعملها ومن جهة اخرى تفتحه على عدد لا متناهي من القراءات والتأويلات"(Khumri,2007,p.159) , فهو سيعتمد على الرمزفي تشكيل بنيته وفيه الغموض, ويقبل التأويل أكثر من غيره من النصوص, وهذا ما جعله قريبا من الافلام السينمائية التي أعادت قراءة النصوص الاسطورية اللامنطقية على وفق الاسس العلمية الحديثة ..دون ان تنسى حق المتلقي في تأويل ظاهر الصورة السينمائية وتقصّي دلالات رموزها واحالاتها المرجعية, من خلال البحث عن المعنى المضمر والرسالة المقصودة , مما يعني بأن الرمز والدلالة في الاسطورة مكّنتها من تأسيس مساحات ذهنية للمتلقي كي يقف أمام ثنائية المعقول واللامعقول اللذان يمثلان أسس بنية الاسطورة مؤولا ومفسّرا ويعرف كيف يميز ويستقصي عن الظاهر والمضمر, وعن اللعب على الازمنة والامكنة والوصول الى حالة

واعية لا تتقوقع في زمان مضى وكفى, بل هي تدخل ضمن منظومة الحاضر ومعالجاته وأسسه وهذا سبب من ألأسباب الكثيرة التي تدعوا صنّاع السينما بالاهتمام الكبير بالاساطير وجعلها مادة مهمّة وأساسية في مواضيعها, وتحاول جاهدة ان تنقل المفاهيم الانسانية البسيطة وسط عوالم التخيل والالهة وانصاف الالهة, وتنتصر للانسان دون ان تقلّل من قيمة الاسطورة التي تكتسب ضرورة وجودها من كونها تأتي في خدمة الانسانية وخدمة الوعي بطريقة فيها من القيم والمعرفة الكثير , والكشف عن كثير من المعلومات في التأريخ والجغرافية والعلم, فهي من صناعة الانسان, خيال الانسان الذي انطلق من حقيقة صغيرة الى حيث بثّها بوسائله المتخيلة فكانت اسطورة انتمائها وغايتها واقعي لكنها تتسم ببنائها الفنطازي المميز, وهذا مانجده جليا في فيلم (صراع الجبابرة) 2010 اخراج (لويس ليترير) الذي جعل البشر بموازاة الالهة, بل انه انتصر للبشر على حساب الالهة, اذ كان الذي ينتصر الى القيم الانسانية متمثلا بابن زيوس الذي لا يهتم بابيه, بل انه يهتم بقناعته وتمسكه بانه انسانا ويدعو الى الانسنة مما جعله يقترب من كل من يشكي من سوء معاملة الالهة ومنها الفتاة التي رفضت الزواج من اله بحجتها التي تقترب فيها من أفكار ابن زيوس فتقول : البشرية قد تعبت من سوء معاملة وقسوة الالهة, وتبقى متمسّكة بفكرها هذا الذي يرفعه هذا الفيلم دون ان ينسى بأنه يتحرك ضمن منظومة اسطورة, لكنه يعمل بطريقة اقرب الى طريقة بازوليني مع اسطورة اوديب حينما يمزج بين الماضي والحاضر, لكنه هنا اشتغل بطريقة اخرى هي انتصاره للانسان على حساب الالهة, وبأن الانسان على حق وانه متمثّلا بابن زيوس هو من سيقود الخيال الذي يمكنه من خلاله ان يحارب وينتصر للانسنة التي يرفعها الفيلم كشعار لضرورة الاشتغال السينمائي لهذه الاسطورة, حتى ان حبيبة ابن زيوس قالت له قبل ان تموت : انت لست جزء من اله وجزء بشر, أنت الافضل منهما. ويرى الباحث أن الجملة هذه تصب في صالح الشخصية الدرامية الاسطورية التي يجب ان تشتغل عليها السينما كي تقرّب من الجو الاسطوري, كذلك فانها اي الشخصية الاسطورية تمتلك من القوّة ما تنافس من خلالها شخصيا الالهة فتتفوق في كثير من الاحيان على الواقع كي تحقق المهمة التي أوكلها اليها الفيلم لأن الشخصيات تعيش وتقود الاحداث في الفيلم أو الادب أو المسرح والاسطورة, وهذه الشخصيات في مختلف الوسائط تقودها لغة وهذه اللغة يعبّر عنها ارسطو اذ يقول "ان اللغة هي التعبير عن افكار لشخصيات بواسطة السمات ,وجوهرها هو نفسه في كل من الشعر والنثر"(Thales,1992,p.99) , ففي الاسطورة تتنوع الشخصيات مابين الخير المطلق والشر المطلق, ومن خلال هذا الاطلاق يكون الصراع في اشدّه مابين الخير والشر واحيانا يكون مع الطبيعة التي قد تتحوّل الى شخوص وتقود صراع ضد أو مع بطل الاسطورة, كما ان هذه الشخصيات تتنوع مابين شخصيات واقعية وشخصيات خرافية , الواقعية كالملوك والامراء وغيرهم والخرافية مثل الوحوش والعمالقة والجان والالهة, واحيانا تتداخل الامور فيغدو الملك اله أو نصف اله وهكذا. وهذه الشخصيات تؤدي مهاما قد تبدو مستحيلة احيانا لكن طبيعة بناء الاسطورة وقوة ارتباطها بالخيال يمنحها القدرة على ذلك ,وتساهم الشخصية الاسطورية أيضا في الكشف عن جميع الظواهر الطبيعية وجميع الاشياء الغير واضحة للانسان القديم, اي ماقبل التأريخ فهو يرجع جميع الظواهر الطبيعية الى أشخاص, اي انه يشخصن الاشياء ويحوّلها الى الهة, فهناك اله الحب واله الحرب واله الجمال واله المطر, "فالشعوب في العصور السحيقة أرادت رؤية الأشياء كأشخاص وليست مجرد أشياء جامدة

وبالتالي فهم يصفون أفعال الطبيعة على انها افعال شخصيات وليست مجرد أشياء جامدة, وبالتالي فهم يصفون أفعال الطبيعة على أنها أفعال شخصيات الهية, وبذلك يخلقون فرصة مواتية لظهور الأساطير"(Shaarawy,p210),هذا ما يتجسد واضحا في فيلم (ثور راجناروك)2017, اخراج (تايكا وايتيتي) الذي يتحدث عن نبوءة , وهي مفردة غالبا ماتتناولها افلام الاساطير, وهي يتم طرحها كأنها خيال مستحيل التحقيق لكنها ماتلبث ان تتحقق فيحاول البطل او الابطال أن يغيّروا نهاية هذه النبوءة التي غالبا ماتكون كارثة كما في اسطورة اوديب, والفيلم هذا يتحدث عن دمار مدينة السماء اسغارد ومحاولة ثور ولوكي سويا من انقاذها ومنع تحقق نهايتها المتنبأ بها من اساطير ابائهم, مما سبق نجد ان الخيال يمثل الوسيلة الاكثر نضوجا في بنية الاسطورة التي مازالت تتوافر في الادب السردي المقروء كمفردة وشكل المراد منه أما الغطاء لافكار غير مسموح بها, أو لاثارة مزيد من الاهتمام والشعور والنجاح وكسب ود المتلقي ايا كان نوعه لأنها عالم مليء بالاثارة والخيال والتميز والمتعة وكسب مساحات واسعة وغنية ورحبة لطرح الافكار, والربط مابين الاله والبشر وخصوصية وقوة كل منهما, كذلك فأن الاسطورة كنوع سردي مازالت تدرس من قبل النقاد والمفكرين ويكتشفون فيها ومن خلالها الكثير من السبل لكسب النجاحات والتميز, وقد شخّص ذلك ميشال فوكو الذي قال"ان عملا ادبيا واحدا يمكن ان يسمح بوجود خطابات جد متمايزة في ان واحد وفي الوقت ذاته, والاوديسا كنص أول نجدها تتكرر في نفس العصر, وفي ترجمة بيدار وفي عدد لايحصى من تفاسير النصوص وفي رواية عوليس لجويس وكذا في مسرحية حرب طروادة لن تقع لجان جيرودو وفي غيرها من النصوص ..وعلى اسطورة اوديب التي انتجت من قبل سوفوكليس , اندريه جيد, جان أنوي, ..."(M.foucault,26). ونظرا لأهمية هذا الموضوع (تعدد القراءات) وجد الباحث انه لابد من التأكيد عليه لأنه يمثل أهمية كبرى لضرورة وسبب وجود الاسطورة التي يزعم الباحث بأنها ستبقى مؤثّرة مع الانسان في كل العصور ومرافقة له, وهي التي ستكشف قوة الالهة احيانا وزيف المزيف منها احيانا اخرى, كما ان لها اهمّية قصوى في تحدي الانسان للقوى الغيبية, وعدم استسلامه امام شراسة العدو او الضد مهما كانت شراسته وقوته , فهي قد تمد الانسان بقوّة احيانا من خلال ايمانه بأنها ستقف معه مادام هو يؤمن بها ويقدّسها, وأيضا قد تخلق عنده افق للتحدي والايمان الاخر بأنه على حق, وان الالهة الحقيقية تسانده مادام كذلك وان قوته كأنسان تكمن في سر التحدّي والتفوّق وحماية المجتمع الذي ينتمي له, وهذا ايضا فيه ايمان واحترام للطموح والامل وجنوح نحو الخيال الذي يصبغ الطموح جمالا اخاذا ومنه أما لبناء ارضية اجمل وأرقى, وأما لطموح في الخلود الابدي, أي مابعد الحياة والفردوس الذي يوعد فيه الصادقون . فالانسان الحاضر يمكنه ان يخلق عالما اسطوريا وذلك سيمده قوة شرط ان يكون واعيا لما يعمل, فمثلا روجيه غارودي وصف عظمة كافكا بأنها" تكمن في كونه قد عرف كيف يخلق عالما اسطوريا لا ينفصل عن العالم الحقيقي أيما انفصال, لقد خلق كافكا عالما غرائبيا باستخدام مواد من عالمنا هذا لكنها مركبة تبعا لقوانين اخرى(Abdel Muslim,p.139)". واستنادا الى قول جارودي وفهم الباحث الذي يزعم بأننا يمكن ان نصنع من الحاضر اسطورة فيها من بناء الاشتراطات المتوافرة في الاسطورة بغض النظر عن الزمن الماضي, وفي هذا سيعتمد صانع الاسطورة الحديثة الى مجموعة من القيم منها انه قد اتقن عملية بناء الاسطورة ودرسها وفسّرها وحلّلها, وفهم الرمز واصبح مفردة من مفرداته الحياتية, وفهم التأويل والواضح وضرورة

وضوحه, والمضمر وضرورة اضماره لان" كل ما موجود في الصورة له تمثّل مرجعي معلوماتي وعقائدي وفكري"(Majeed Ibrahim,Sc14,2015), وكل هذه المفاهيم لاتتحقق الاّ اذا تواجدت عملية تبادلية مابين نتاجات الخيال ونتاجات الذهن, الاول ينتج ابداعا والثاني يتلقى ويفهم ويحلل لان " الخيال قوة تتصرف في الصور الذهنية والتحليل والزيادة والنقص" (Ibrahim,1979,p.42) ان الخيال يجعل المتلقي يصل الى قناعة تامة بأن مايراه هو حدث حقيقي جرى أو سيجري قريبا, ولعل السينما هي اقرب الفنون الى هذا المضمار فهي تحوّل المكتوب الى صورة فيها جميع صور الواقع والحقيقة الى درجة الاتقان, ولعل خير مثال على ذلك تجربة المخرج (اورسون ويلز) في حلقته الاذاعية (كذبة ابريل) سنة 1938 عن رواية (حرب العوالم) للكاتب الروائي أتش جي ويلز التي تتحدث عن غزو اهل المريخ للارض, والتي عملها باسلوب الاخبار العاجلة بعد أن اضفى عليها كثير من ملامح الواقع بدأ بالاسماء والمدن, وتم بثها وصدّقها الكثيرون في الولايات المتحدة وسببت لهم الذعر, ومازالت هذه الحكاية رغم بسلطتها كما يبدو ذلك لكنها خير برهان بأن وسائل التقنيبة حتى لو كانت اذاعية وفي عام 1938 لكنها يمكن ان تكون مقنعة تماما, وهذا ما وجدناه في مابعد مع فيلم (الاغراء الاخير للسيد المسيح) سنة 1988 المقتبس من رواية(المسيح يصلب من جديد) لكازنتزاكي والذي اثار جدلا كبيرا حول العلاقة بين السيد المسيح وماريا المجدلية . كذلك في افلام كثيرة منها سلسلة افلام نهاية العالم التي تثير في نفوس مشاهديها الرعب والخوف وذلك بفعا اشتغال التقنيات الفنية المصاحبة للخيال, ومما مضى يؤكد الباحث بأن الاسطرة يمكن ان تحدث في أي زمان ومكان وهي غير مختصة بالماضي . وهذا طبعا لايعني ان الباحث يخلط مابين الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية والاسطورة بالرغم من انهم جميعا ينتمون الى عالم الخيال, وهذا ماجعل الاغلب االاعم من الباحثين لا يميلون الى وضع تعريف واضح للاسطورة التي وصفها احمد كمال زكي بأن" منطق الاسطورة هو اللامنطق واللامعقول واللازمكان" (Kamal Zaki,1979,p.115))وفي موقع اخر يؤكد احمد كمال زكي على عالم الخيال في الاسطورة لكنه يؤكد بأن الاسطورة جزء من الواقع وتدخلت فيه, خاصة لدى الفلاسفة الرومانتيكيين الذي يقول بأنهم" أول من أحسّو بثراء الاسطورة في مجال الفن, والمعروف ان الخيال عندهم شيء سحري يقع خارج الملكات الواعية, ولكنه لا ينفصل عن الحقيقة, ولهذا يتفقون على أن الاسطورة جزء من الواقع وهي متداخلة فيه" (Kamal Zaki,pp337-338)ومن رأي احمد كمال رمزي هذا, ورأيه السابق, يجد الباحث انه قريب من رأي الباحث بشأن عدم انتماء الاسطورة للزمان الماضي فقط, وان الخيال وقوته وبناءاته المدروسة هي من تتحكم بالاسطورة وتحيلها الى اي زمان ومكان وهو قادرعلى ذلك نظرا لقوّة تأثيره على الوعي واللاوعي الجمعي, اذ يمكنه ان يقرب المسافات مابين الواقع والمتخيل مستعينا بذلك بقدراته الرمزية والدلالية والتأويلية وكذلك قدراته في الايغال في كل تفصيل علمي كان أم ادبي, ومنطق الخيال هو الذي سيتحكم بكل شيء يخص الشكل ويخص المضمون معا, كما انه سيكون داعما لعملية القراءة بجميع انواعها والتي تكتمل من خلال المنظومة التي تتدرج وفق الافعال الاربعة المتمثلة بالادراك والتعرّف والفهم والتفسير على ان لا ننسى بأن الخيال له القدرة على التجدد والتنوع وهو مطاوع يتحسس مادته اضافة الى مكانه وزمانه ويمكن ان نعده عنصرا جماليا حياً " فالخيال يتنوع بتنوع الابداع لشتى الموضوعات اللامتناهية وعقائد المجتمع وافكاره المختلفة من خلال تشكاتنه المتنوعة التنظيم للوصول الى طرح

مضامينه المتعددة"(Sabri Kaddam,2023,p.6). ومادامها كذلك فأن رأي الباحث سيكون مطروحا أمام من اتفق او لم يتفق لكن الباحث يدّعي بانه يتحرك ضمن وسيط سينمائي استطاع ان يوصل ويكشف ويجسّد الاساطير بطريقة جعل معظم من يشاهدها فيلما يصل الى قناعة بأن مايشاهده حقيقة لا تختلف عن ماجرى قريبا وما سيجري لاحقا, وجميع الافلام التي تناولت خوارق الحرب العالمية تقترب من هذا المفهوم .

مؤشرات الاطار النظري: ومن مجمل الاطار النظر توصل الباحث الى مجموعة من المؤشرات هي كالأتي:

1- تتمثّل المعالجات السينمائية للخيال في الاسطورة من خلال الرؤية الجمالية للمخرج وقدرته على إيجاد معادلات صورية للحكاية من خلال عملية التأويل للنص والرؤية الاسطورية.
2- يفرض الزمن الاسطوري الخاص اشكال وتمثلات متداخة على الشخصية السينمائية إذ يحيل الاسطورة الى أي زمان ومكان. .
3- تسهم التقنيات المتطورة في تجسيد الخيال في الفيلم الاسطوري لكي يضفي على الفيلم وضوحا في المعالجة السينمائية التي تكشف عن الدلالات والرموز والثيمة التي يبغي الفيلم توصيلها.

الدراسات السابقة: قام الباحث بالتحري والبحث فوجد كثير من الدراسات حول الاسطورة كبينية حكائية بعيدا عن موضوع هذا البحث الذي يختص بالمعالجة السينمائية للخيال في الاسطورة ولعل اقرب الدراسات للبحث هي :دراسة الباحث ماهر مجيد ابراهيم بعنوان(تناص الاساطير العراقية للصياغة السينمائية في الفيلم الروائي العالمي). ودراسة الباحث موفق عبد الوهاب بعنوان(البنية الدرامية للحكاية الاسطورية واليات الاشتغال في البنية السينمائية) وقد استفاد الباحث من كلا الدراستين حول مفهوم الاسطورة, ورغم كثرة الكتب عن الاسطورة لكنه وجد ان دور الخيال لم يختص بها اختصا دقيقا إلاّ هذا البحث.

الفصل الثالث \اجراءات البحث

أولا:منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي كونه يناسب موضوعه واختصاصه.

ثانيا: مجتمع البحث:وهو جميع المفردات التي تكوّن منها مجتمع البحث إذ تم الاستعانة بكثير من الافلام التي تناولت موضوع الاسطورة في بنيتها, وهي كثيرة لكن اهمها كان:(أوديب ملكا, حرب طروادة, 300, صراع الجبابرة, بحر الوحوش, المخلدون, هرقل, هيلين الطروادية, ميديا, الاسطورة, زيوس , الهة الحرب)

ثالثا:عينة البحث: تم اختيار فيلم (الاسطورةThe Myth) من بطولة جاكي شان واخراج ستانلي كونج, وكان الاختيار لعدة اسباب منها ان الفيلم اشتغل على موضوعين هما الحاضر والماضي وتداخلت فيه الازمنة بطريقة متميزة, كذلك فان الفيلم تناول حكاية اسطورية من الشرق من خلال عالم اثار وبهذا فانها اكتسبت اهميتها العلمية, وأيضا هي من بطولة وإنتاج نجم عالمي غالبا ماتحقق افلامه نجاحات فنية وتجارية كبيرة, وأخيرا وليس اخرا فإن هذا الفيلم تتوافر فيه محتويات المؤشرات ألتي وضعها الباحث.

رابعا: أداة البحث: وهي مجموعة المؤشرات ألتي استخلصها الباحث من ألاطار النظري.

خامسا:وحدة التحليل: إعتمد الباحث على ألمشهد كوحدة تحليل لكثافة الاشتغال الأسطوري وكذلك لاختلاط المشاهد مابين الماضي البعيد والحاضر.

الفصل الرابع\تحليل العينة

فيلم الأسطورة The Myth إخراج: ستانلي تونج

تمثيل: جاكي شان, توني ليونج, كافاي, كيم هي سون, ماليكا شيروت..)

تأليف ستانلي كونج, هوي لينج و انج, هاي شولي

انتاج 2005, زمن الفيلم:115 دقيقة .

ملخص القصة: جاك عالم الأثار الشهيرغالبا مايرى نفسه في الماضي السحيق كمحارب في الصين,يساعد أحد الأميرات الكوريات للإنتقال إلى الصين من أجل الزواج من الإمبراطور , وحينما يطلب منه أحد زملائه العلماء في تحديد مقر ضريح أول إمبراطور للصين, يجد جاك بأن هذه الأماكن والأحداث سبق وأن شاهدها .

توطئة: لعل هناك من يشكل على إستعانة الباحث بهذا الفيلم كونه يعد أحيانا بانه كوميدي وحركة, لكن الباحث يرى فيه إنموذجا مناسبا لبحثه إذ أن هذا الفيلم يتناول موضوعة أسطورية يستحضرها الحاضر من ألماضي بطريقة تزاوج مابين الماضي والحاضر وأن في هذا الفيلم بنى أسطورية يساهم فيها الخيال مساهمة فعّالة جدا.

ألمؤشر الأول: تتمثّل المعالجة السينمائية للخيال في الاسطورة من خلال الرؤية الجمالية للمخرج وقدرته على إيجاد معادلات صورية للحكاية من خلال عملية التأويل للنص والرؤسة الاسطورية.

شكّل هذا الفيلم ومنذ بدايته أرضية رحبة لجميع المتغيرات في العنوان, اذ بدأ بحكاية من ألماضي, اذ يقود القائد (مينج يي, جاكي شان) موكبا لكي يوصل الأميرة الكورية إلى الإمبراطور ألصيني كي يتزوجها, ويأتي من يمنعهم, وتحدث معارك مابين الجهتين, كل هذا من وحي الخيال ألذي يعيد تشكيل حكاية أسطورية إلى الحاضر ويعرضها وكأنها جزء من الواقع, وبهذا نجد إن هذه القصة التي ستتكون من عدة قصص فرعية أخرى تتمثل بمشاهد كثيرة وحكايات متفرعة كثيرة منها البحث عن ضريح أول إمبراطور للصين, وعمليات إنقاذ جاك الكثيرة,وقصة الحب ألمتوالدة مابينه وبين الأميرة واختيارها له على حساب الإمبراطور, ثم رفضها الإستمرار حينما علمت بأنه عالم ألاثار جاك وليس القائد يي. إذن فقد بدأ الفيلم بحكاية اسطورية تخلل تنفيذها البطولات الخارقة والتضحية وأخلاق الفروسية والإيثار متمثلة بانقاذ عربة الأميرة من السقوط من قبل المتصارعان معا, وتحدي الانسان لقوة الطبيعة,كذلك فإن هذه الشخصيات قد حملت مفاهيم وأشياء تمثّلت في الشخصيات اذ تحولت جميع القيم إلى موجودات داخل كل شخصية من شخصيات الفيلم, وبهذا فإن هذه الاحداث ألتي بدأ فيها الفيلم قد عكست لنا تجربة المعنى, أي تجربة الحياة, وعملية البحث عن المعنى كانت بعيدة عنها لكنها تمثلت في التجربة نفسها. بعد هذه الأحداث يعود الفيلم إلى الحاضر دون أن ينسى الماضي الذي يتمثل في عملية البحث العلمية لعالم الاثار جاك ألذي هو نفسه القائد يي, اذ يذكر العالم جاك بأنه يريد أن يثبت

بأنها حقيقة وليس أسطورة, وفي هذا الحوار أهميتان, الأولى : أنه يثبت بأن هذا الموضوع أسطوري وفيه كل ملامح الأسطورة , والثاني بأنه ينتصر للرأي الذي يدّعي بأن الأسطورة هي تسجيل للوعي وللاوعي وأنها تشتمل على أحلام وتخيلات وتصورات, وحتى أوهام وحقائق, وهذا الرأي يسنده كثير من حوارات جاك ألتي يذكر بأنه يشاهد أحداث الماضي بأحلامه, والحقيقة إننا لم نشاهد الاّ مشهدا واحدا أتى بعد مشهد الماضي الأول وهذا لا يثبت أنه كان يحلم, بل إن ذلك يمكن أن نفسّره بأنه إقتراح قدّمه اللاوعي إلى الوعي, ساعده في ذلك التفكير ألمستمر لجاك بالماضي, والإثار نتيجة لطبيعة عمل جاك كونه عالم أثار وعالم الأثار يعيش حياته منقسمة إلى قسمين, ألاول هو حياته الطبيعية في الأكل والشرب والمنام والعائلة, والجزء الثاني هو عمله الذي لايستطيع أن ينساه أو يتخلى عنه بلحظة معينة ويكون حاضرا حتى في حياته الطبيعية ألتي تمثل الجزء الأول لانه حتما سيكون مندمجا مع عمله وبحثه في التأريخ, والثاني هو حياته في البحث عن الأثار ومنها الأساطير التي ستأخذ الحصة الأكبر من حياته ومن زمن هذا الفيلم إذ تمثلت هذه المشاهد بأكثر من ثلثي زمن العرض. وخيال العالم جاك هنا لم يكن خيال رومانسي, بل هو خيال مبني على حقائق علمية, فخيال العالم هنا قد تودي به إلى التهلكة إن كانت تسير خلف خيالات محضة, رغم أن جاك غامر كثيرا في سبيل الوصول إلى غاياته لكنه منح لنفسه مبررات لإستخدام الخيال ألجامح من خلال مرافقة الأميرة له في أغلب المشاهد وهي التي كانت تقود خيال الأحداث, وتقود مخيلة القائد يي. كذلك فان الخيال تفاعل مع الأسطورة في جميع مشاهد الفيلم بطريقة بناء الشكل في خدمة المضمون والرسالة التي يريد الفيلم بثها.

المؤشرالثاني: يفرض الزمن الأسطوري الخاص أشكال وتمثلات متداخة على الشخصية السينمائية إذ يحيل الاسطورة الى أي زمان ومكان.

تمثّل الزمن في هذا الفيلم بثلاثة أشكال, ألأول هو الماضي الأسطوري, والثاني هو الزمن المختلط مابين الأسطوري والحاضر, والثالث هو زمن الحاضر.

ففي زمن الحاضر نجد العالم جاك وزميله عالم الفيزياء هما من يمثلان معظم المشاهد وهي مشاهد تكاد تكون توضيحية في خدمة الماضي الأسطوري وألحديث فيها, وغالبا عن ما يدّعي جاك بأنه يحلم به وهو غير الحقيقة التي هي أن الوعي واللاوعي ؟إتحدا داخل ذهن عالم الأثار في خدمة طموحه كي يجد ظالته ويحقق أهدافه العملية, وكان إدعاءاته بأنها أحلام عارية عن الصحة بل هي في الحقيقة مترادفات ترسّختا في ذهنه من خلال دراساته الطويلة للماضي الذي هو عبارة عن فهم ناتج من مدرسة التحليل النفسي ألتي ترى بأن الأسطورة صنو الحلم وهي بمثابة أعراض تدل على وجود حقائق أخرى. أما الزمن الثاني فهو الزمن المختلط, وهو ذلك الزمن الذي تتعالق فية الأزمنة الماضية بالحاضرة بطريقة مادية. ويتمثل ذلك في المشاهد ألتي يتواجد فيها جاك عالم الاثار مع شخصيات من الماضي الأسطوري وهي المشاهد التي تجري في ضريح الامبراطور, كذلك المشاهد التي تجري في ماوراء الشلال, وفي هذه المشاهد يغلب الخيال على كل الأحداث, بل انها ستكون غير مؤثرة أبدا إن تخلّت عن قوّة وصيرورة الخيال, فالشخصيات فيه تطير وتذوب وتنتصر من خلال بناءات أسطورية, وتصورات أسطورية حول الخيال والحقيقية, وكذلك الحقيقة المتخيلة, وتتضح في هذه المشاهد قوة القصص

ألتي تنتمي إلى الثقافة والتاريخ والطبيعة والخرافة والروايات ألتي تتجسد من خلال الخيال الجامح, كذلك فان السحر سيكون مشاركا كونه يعتمد على الخيال والمخيلة ايضا, أما الزمن الأسطوري وهو الغالب في الفيلم فأنه يتمثل في جميع مشاهد الفيلم التي تصور رحلة القائد يي برفقة الأميرة والطريق المليء بالصعاب وقيم التضحية التي يبديها القائد في خدمة الأميرة, وفيه إشتغل الخيال كقوّة جمالية تستطيع أن تعرض الجمال في ألطبيعة من ماء وأشجار, وكذلك الجمال في التضحية والإيثار كما في مشهد تجمّد جاك وهو يحرس الأميرة وماتبع ذلك المشهد من تضحية الأميرة حينما تقرّبه من جسدها العاري كي تكسبه حرارة ودفئ. إن تداخل الأزمنة في هذا الفيلم كانت في صالح الزمن الأسطوري, بل إن جميع المشاهد ألباقية والأزمنة الباقية هي كانت في خدمة وضع خصوصية للشخية الحلمية متمثلة بالأميرة وكذلك إستطاعت أن تعكس وتوضّح ملامح الشخصية عند جاك عالم الأثار كي تصنع منه شخصية مختلفة تعيش الحاضر ظاهريا لكنها تتبنّى الماضي في كل شيء لأنها شخصية خاصة مثّلت مفهومه, وعلامة مركبة, ودلالة إشتركت في صناعة هذا النص الفيلمي, وهذا ماساعدنا على قراءته الصحيحة.ومايميز هذا الفيلم عن غيره من الأفلام التي تتناول الأسطورة أنه إنقاد الى الحقيقة على حساب الخرافة, فليس من المعقول أن تكون جميع الأساطير وتفاصيلها عبارة عن خرافات وهذا ماتمثّل في المشهد الأخير حينما وصلا جاك والأميرة إلى سور الصين, وهنا البطل جاك أو يي كلاهما يرمزان إلى الروح ورحلتهما الاسطورية التي قام ببنائها الخيال الواعي وفق أزمنة مختلفة متداخلة تمثل رحلة روح البطل نحو الماضي, وقام الخيال بتنظيم هذه الرحلة ألتي إرتبطت بالأسطورة ألتي بإمكاناتها قامت بتأويل هذه الثنائيات المتمثّلة بالمعقول واللامعقول والماضي والحاضر بمعالجة سينمائية إشترك فيها الخيال والأسطورة والسينما على إعتبار أن الإسطورة ليست حدثا حدث في الماضي فقط, بل هي حاضرة في الحياة الأن للفرد أو الجماعة . وهذه الاشكالية التي طرحها الفيلم على لسان بطله الذي فسّر حضور الماضي إلى وعيه بأنها أحلام, فجاك الذي وصل الى عم الفتاة التي أنقذته من الغرق, وهو ألرجل الاسطوري الذي يعيش عالما أسطوريا خاصا ويسأله جاك سؤالا يبغي منه تأكيدا لما يعتقده حينما يسأله: هل تؤمن بالماضي وماهو الماضي والحاضر, فيؤكد عم الفتاة على اللافرق مابين الحاضر والماضي ويصل بعدها جاك الى أن يجد إرتباطا ولا فرق مابين الماضي والحاضر حينما يقول: هذه اوّل مرة أرى أن هناك إرتباط مابين أحلامي وواقعي, (وهو بالتأكيد يعني الماضي والحاضر), فيجيبه عم الفتاة بجملة تعني وتفسّر كل شيء حينما يجيبه بأن: أحلامك من صنع خيالك وإبداعك , ومن ذكرياتك الواقعية, لذلك تبدو لك واقعية وخيالية بنفس الوقت . وهذا مايسعى إليه الباحث اذ يقول ويكرر بأن كل شيء هو نتاج الخيال ألواعي, ومادامه يصل إلى تفكير المتلقي والمبدع ألمنتج, إذن فأنه واقعي ومن ذلك الأسطورة التي هي نتاج الماضي والتي يمكن أن تكون نتاج الحاضر, فالأساطير الأغريقية والفارسية والمصرية والبابلية ليس أقل شأنا من الأساطير الحديثة في الوصول إلى أبعد ألاجرام السماوية.

ألمؤشر الثالث: تسهم التقنيات ألمتطورة في تجسيد الخيال في ألفيلم الأسطوري وتجعله يتسم بالجودة والتميز.

تلعب التقنيات دورا مهما في أي فيلم من أي نوع وبقيم وأشكال مختلفة, وفي هذا الفيلم إستطاعت التقنيات أن تركّز من تجسيد طبيعة الشخيات ألتي غالبا ماتكون شخصيات خارقة تنتصر وتطير وتحقق المعجزات وتتفوق في علاقاتها مع الأحداث , إذ كانت المشاهد ألتي تصور الشخصيات وهي تطير في مكان وزمان خاصين تماما مما توافرت لهما أسباب حضورهما, وتم تصويرهما خاصة في المشاهد ألتي تدور خلف الشلال بطريقة مقنعة, وذلك لأنها وضعت الأسباب المبررة لمثل هذه التقنية ألتي أوصلت المتلقي إلى قناعة هي: يمكن أن تحدث هذه الافعال إذا توافر فيها إختلاف الأمكنة وخصوصيتها وطبيعتها, وكان للبناء السينوغرافي لتلك المشاهد دورا أساسيا في تلك المشاهد التي اعتمد فيها الفيلم على قوة وبلاغة الخيال وعلى قوة تجسيد من التقنية السينمائية الحديثة للكاميرا ألتي تجولت وفق ماتتطلبه تلك الشخصيات, ومع طبيعة المكان ألفنطازية البنية, تلك الأمكنة التي تكون فيها الروح هي الجانب المتسيد في الشكل والمضمون. أما المونتاج فأنه إستطاع أن يضع أسس للإنتقال من الماضي إلى الحاضر وبالعكس, إذ أنه كان ينتقل من أحداث مترابطة جدا, وذلك كي يقول بأن هناك ترابط كبير مابين الماضي والحاضر, وبأن الأسطورة يمكنها أن تعيش معنا في الحاضر , وليس شرطا أن تكون الأساطير هي أحداث تختص بالماضي فقط, وهذا رأي يذهب معه الباحث كثيرا وتمثّل ذلك في جميع الإنتقالات ألمشهدية ومنها:الإنتقالة ألأولى مابين الماضي والحاضر حينما يسقط يي مع الأميرة من أعلى المرتفع وقبل أن يصل إلى مكان السقوط وبينما هما يحلقان في الفضاء ينتقل إلى الحاضر, الذي نرى فيه العالم جاك وهو يجلس مرعوبا بهذا الحلم , وهنا إختار المونتير أن تكون الإنتقالة لحظة حرجة مابين عدم وضوح النتيجة مع صحوة جاك من الحلم, ولكن الفيلم الذي أصرّ على تكملة تلك الحكاية التي تسير في الزمن الأسطوري لأنها هي من تمثل ثيمة الفيلم, وهي التي تقود شخصية البطل وموقفه الذي يمثّل الأهمية الكبرى للفيلم كونه هو من يمثل الفعل الرئيسي, وهو من يقود الأحداث متمثلا بجميع أفعاله في النجاح والفشل والمشكلة والشعور, وهو مركز البحث من خلال المتلقي والرسالة الخاصة بالفيلم, وشخصية البطل هي التي تمثل العمود الفقري للفيلم. أما الانتقالة الأخرى المهمة من الحاضر إلى الماضي الاسطوري, فهي تتمثل بالإنتقالة التي تبدأ من لحظة قذف الكرة الصغيرة وهي بيد عالم الفيزياء من قبل جاك رمية قويّة تصل نحو مشهد من الماضي لأسطول المحاربين وهم يسيرون, وهذه الانتقالة يرى الباحث بأنها شبيهة بالانتقالة التي عملها المخرج مارتن سكورسيزي بفيلم أوديسا الفضاء 2001 حينما رمى القرد العظم ليتحول إلى سفينة فضاء, كذلك جميع الإنتقالات التي إقترحها الفيلم مابين الماضي والحاضر ومنها إنتقالة من ضريح الإمبراطور في الزمن المختلط وحضور الطائرة كوسيلة إنقاذ التي لم تستطع انقاذ جاك ثم إنتقالة إلى مبارزة بالسيوف ثم إلى الزمن المختلط, حيث يتواجد عم الفتاة التي تنقذه. كذلك هناك إنتقالة مهمة مابين ساق التمثال من الماضي إلى ساق الفتاة وكأنه يقول ان هناك ارتباط, ولا فرق مابين الماضي والحاضر, وأيضا الإنتقالة من جاك وهو يغمض عين الحصان ألذي أصيب إلى الشلال الحقيقي الذي يتواجد فيه عالم الفيزياء , والانتقالة مابين القائد مساعد جاك وهو يواجه جاك العالم ويحاول أن يبارزه لإنقاذ الاميرة وإيفاء بوعد قطعه للقائد يي, فتخبره الأميرة بان هذا هو

القائد يي, فيتم الإنتقال إلى الزمن الأسطوري الذي يقف فيه القائد يي وهو يكلّم الحصان (الريح السوداء) قبل ان تموت ويقول له : لقد اديت واجبك ايها الريح السوداء. وهكذا ساهم المونتاج برفقة الحوار لتأكيد مايقوله الفيلم ومايريد أن يقوله الباحث بأن ليس هناك فارق مابين الماضي والحاضر, وكلٍ يرتبط بكل, وما الأسطورة الاّ أحداث صاغها الخيال كي توصل مايريد أن يقوله العقل الجمعي إلى الحاضر بصورة أجمل واكثر شد وإثارة كي يسمعها ويشاهدها ويقرأها الجميع, ولكون الفيلم السينمائي هو أقرب الفنون إلى الإسطورة كونه يجسّدها بأكثر إقناع وواقعية وذلك لتطوره المستمر تقنيا وفكريا , ولقد ساهم برفقة المونتاج تقنية الكرافيك وصناعة الحيل وتقنيات الكاميرا والزمان والمكان وحتى اللون الذي ظهر مختلفا في بعض المشاهد وخاصة في المشاهد التي تجري خلف الشلال وذلك لإضافة خصوصية للزمن المختلط, ولكسر الايهام بانها مابي الخرافة والواقع والاسطورة, ويؤكد ما استخلصناه من القول الذي جاء على لسان عم الفتاة بأن ليس هناك فارق مابين الحاضر والماضي . إذن فأن التقنيات ساهمت مساهمة فعالة لتركيز مفهوم ودور الخيال في الأسطورة وتفسيرات المتلقي لها, وليس شرطا أن تلتقي جميع الأراء في مفهوم واحد بل أن الأفكار قد تختلف وقد تلتقي لكنها تتعالق وتتفاعل فتنتج خطابا معرفيا يصب في خدمة الفكر .

الفصل الخامس

اولا النتائج:

1-تفاعل الخيال مع الاسطورة كونها عمل سردي يعتمد على عنصر الخيال في بنيته, مما جعله مساهما في تجسيد جميع مشاهد أفلام الأساطير مما ساهم في صياغة الشكل وفق مايتطلبه المضمون.

2- اشتغلت الأزمنة بثلاثة أ شكال في فيلم الاسطورة, إذ تشكّل الى الماضي والحاضر والمختلط, وصبّت جميع هذه الأنواع في خدمة الأسطورة وكيف يراها الفيلم .

3 - ساهمت تقنيات التصوير والمونتاج والكرافيك والزمان والمكان.. في خدمة إشتغال الخيال في الأسطورة ممّا أضفى على الفيلم وضوحا في المعلومة وكشف عن الدلالات التي يبغي ايصالها بتميز وجودة .

4- تجسّد الشكل في فيلم الأسطورة وخاصة في مشاهد الزمن الأسطوري من خلال المقاربات المفاهيمية لإشتغال الخيال الاسطوري , إذ تجسد ذلك في تنوّع أشتغال الخيال لجميع الأزمنة والأمكنة.

ثانيا: الإستنتاجات:

1-كان للخيال بعدّه وسيلة جمالية دورا كبيرا في إستيعاب كافة المفاهيم والصور ألتي أراد الفيلم لها أن تكون مادته.

2-إن النمط الأسطوري ليس شرطا أن يكون متخصصا بالماضي والخرافة بل يمكن أن يكون قريبا أو حاضرا ويطرح قضايا أقرب للواقع لكن بشكل أسطوري يلعب فيه الخيال دورا فعّالا.

3-أبرزت تقنيات السينما دور الخيال في صياغة المعالجة السينمائية للفيلم الاسطوري أيّا كان شكله.

4-مثّلت الشخصية الرئيسية في الفيلم الأسطوري البنية الأساسية والمركزية التي تحمل أفكار وشكل المعالجة ونوع الأسطورة .

ثالثا:التوصيات: يوصي الباحث بدراسة أفلام الاساطير ضمن درس الانواع السينمائية كونه ينمّي معارفهم وقدراتهم التخيلية. .

رابعا : المقترحات: يقترح الباحث بإجراء دراسة عن مديات حياة أوموت أساطير الماضي وسبل بناء أساطير الحاضر.كما يقترح بدراسة التعالق مابين أساطير الماضي والحاضر.

Conclusions:

1- Imagination, as an aesthetic means, played a major role in comprehending all the concepts and images that the film wanted to be its subject.
2- The mythical style does not have to be specialized in the past and myth, but rather it can be close or present and raise issues closer to reality, but in a mythical form in which imagination plays an effective role.
3- Cinema techniques highlighted the role of imagination in formulating the cinematic treatment of the legendary film, whatever its form.
4- The main character in the mythological film represented the basic and central structure that carries the ideas and form of treatment and the type of myth.

References:

1. Qasim Hussein Saleh, *Creativity in art*, Ministry of Culture and Information, Dar Al-Rashid, Republic of lraq, 1981.
2. Regis Dobray, *The Life and Death of the Imag* translated by Farid Zahi, Dar Al-Ma moun for Translation and Publishing,Baghdad,2007.
3. *Aljzeera.net How fiction inspires science.*
4. R.Barthes: *La theorie du texte*" in Encyl-Universales, p.1014
5. Abd al-Karim al-Kurdi, *The Narrative Structure of the Short Story*, p. 13 Wadih Bashour, *Syrian Mythology, Legends of Aram*, (Beirut, Fikr Foundation for Research and Publishing, vol. 1, 1986), p.7
6. See Drini Khashba, *Myths of Love and Beauty in Greece*, Part 2, House of General Cultural Affairs (Arabian Horizons), 2nd edition, Baghdad, 1986, pp. 113-120
7. Ali Zaid Manhal, *The Philosophy of TV Drama*, Baghdad, Dar Al-Fath for Printing and Publishing, 2021, p. 42.
8. Roland Barthes, *The Legend*, by: Hassan Al-Ghurfi, Ministry of Culture and Information, House of General Cultural Affairs, No. 345, 1990, Iraq, pages 48-60-73.
9. Nizar Oyoun Aswad, *Theories of Myth*, World of Thought Magazine, Volume 24, Issues (1-2), Kuwait, 1995, p. 24.
10. Safwat Kamal, *Popular Heritage and Child Culture*, Cairo, 1995, p. 24
11. Munir Otaiba, *Myths and People's Imagination*, Islam website, online,Abdel Hamid Younes, Defending Folklore, (Cairo),.
12.)Nidal Al-Saleh, *The Legendary Disposal in the Contemporary* Arab Novel, Damascus, Arab Writers Union, 2001, p. 11..
13. Abdel Hamid Younes, *Defending Folklore*, (Cairo, The Egyptian General Book Organization, 1973, p. 98..
14. Kamal El-Din Hussein, *Folklore in the Modern Egyptian Theatre*, The Egyptian Lebanese House, Cairo, 1993, p. 85.

15. Muwaffaq Abdel-Wahhab, *The Dramatic Structure of the Legendary Tale and the Mechanisms of Working in the Cinematic Structure*, PhD thesis, unpublished, College of Fine Arts, Baghdad, 2014,p.64.
16. Muhammad Azzam, *The Legend in Contemporary Syrian Poetry*, Literary Position Magazine, Arab Writers Union, Damascus, Syria, Issue 273, April, 2002.
17. *Looking at images of the Greek myth in American cinema*, prepared by: Al-Zahra bin Zadi, Abdel-Hamid Mohi, master's thesis, unpublished, Communication Sciences, audiovisual, 2014-2015, pp. 90-98.
18. Wentley Milt and Geraldides, *The Art of the Play*, tr.: Sedik Hatab, Dar Al-Thaqafa, Beirut, p. 393..
19. (John Howard Lawson, *Creative Practical Cinema*, tr.: Ali Diaa El-Din (Ministry of Culture, House of Public Cultural Affairs), 2002, p. 314.
20. *Looking at the legend in poetry and thought, follow-up*, Mohamed Abdel-Rahman, Al-Rai Newspaper, Algeria, Wednesday 9/5/2001, p.15.
21. Hussain Khumri, *Theory of the Text, From the Structure of Meaning to the Semiotics of the Signifier*, Al-Ikhtif Publications,i1,2007 p.159.
22. Aristotle Thales, *The Art of Poetry*, Narrated by Abu Abi Bishr, Matti Bin Younis Al-Qanaei, investigation and translation: Shukri Bin Ayad, The Egyptian General Book Organization, Cairo, 1992.p99.
23. Abdel Moaty Shaarawy,*The Legend Between Reality and lmage*, General Cultural Affairs House,l st edition,p.210.
24. co/M.Foucault:L *ordvedudiscours*.p.26.
25. Taher Abdel Muslim, *The Cinematic Discourse from the Word to the Image*, General Cultural Affairs House, 1st edition, p. 135.
26. Maher Majeed Ibrahim, *Ethnographic Representations in the Structure of the Narrative Film*, Fourteenth Scientific Conference, University of Baghdad, College of Fine Arts, 2015.
27. Ibrahim Madkour, *The Dictionary of Philosophy*, The Egyptian Authority for Amiri Press, Cairo, 1979, p. 42.
28. Ahmed Kamal Zaki, *Legends, a Comparative Civilizational Study*, (Beirut, Dar Al-Awda, 2nd Edition, 1979), p. 115.
29. Ahmed Kamal Zaki, *Studies in Literary Criticism*, pp. 337-338.
30. Weaam Sabri Khaddam, *Thematic specialization of the diversity of the structure of the visual form in satellite channels*, unpublished doctoral thesis, College of Fine Arts - Baghdad, 2023, p. 26.

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1318

Connotations of the comedic text between the internal and external levels in the cinematic film... The Modern Times film as an example

Salah Mohamed Taha [a1]

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

ARTICLE INFO

Article history:
Received 27 November 2023
Received in revised form 13 December 2023
Accepted 17 December 2023
Published 15 June 2024

Keywords:
Connotations of the comedic internal and external levels in the cinematic film

ABSTRACT

The main function of film discourse is its ability to present ideas, connotations, and meanings and deliver them to the recipient, and because the comedy text is one of those film discourses that communicates its philosophical ideas by presenting them through comedy, and through the comic situation and arousing laughter in the viewer, which works according to two levels, one of which is what the viewer sees at The screen and the other are absent" between the lines. The viewer senses it through codes that reach him. This research is an attempt to know and reveal the types of codes that work to activate the comedic text. The researcher has chosen one of Charlie Chaplin's films, the movie Modern Times, to study the nature of the formation of codes in order to form references. Simple knowledge that contributes to moving the comic text forward.

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1318
Salah Mohamed Taha: Connotations of the comedic text between the internal and external levels in the cinematic film... The Modern Times film as an example
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

دلالات النص الكوميدي بين المستوى الداخلي والخارجي في الفيلم السينمائي (فيلم الازمنة الحديثة نموذجا)

المدرس: صـلاح محمد طه

المقدمة

ان الوظيفه الرئيسة للخطاب الفيلمي هو قدرته على طرح الافكار والدلالات والمعاني وأيصالها الى المتلقي ولكون ان النص الكوميدي هو احد تلك الخطابات الفيلمية الذي يوصل افكاره الفلسفية عن طريق طرحها بواسطة الكوميديا , ومن خلال الموقف الفكاهي وأثارة الضحك لدى المشاهد والذي يعمل وفق مستويين احدهما مايراه المشاهد على الشاشه والاخر غائبا" بين السطور يستشفه المشاهد من خلال شفرات تصل اليه , هذا البحث محاولة في معرفة وكشف انواع الشفرات التي تعمل على تفعيل النص الكوميدي , وان الباحث قد اختار احد افلام **(شارلي شابلن)** فيلم الازمنه الحديثه لدارسة طبيعة تشكيل الشفرات من اجل تكوين مرجعيات معرفية بسيطة تساهم في دفع عجلة النص الكوميدي الى الامام .

مشكلة البحث والحاجة الية:

للنص الكوميدي الكثير من المواصفات والسمات التي توحده وتجعله بطريقة ما اقرب للادراك البشري واسهل من خلال ايصال الكثير من الشفرات الى ذهن المشاهد , وعلى هذا الاساس ظهرت الكثير من الاعمال الدرامية السينمائية والتلفزيونية وكذلك الشخصيات الشهيرة والتي من خلالها بثت الكثير من الشفرات ذات المدلول الشكلي والفكري , ولما هذا الموضوع من اهمية جدية من خلال الاستخدام الفاعل للشفرات وألية اشتغالها في مثل هذه النصوص تظهر المشكلة الاتية (ما هي العلائق التي تربط الشفرات في النص الكوميدي وأليات اشتغالها داخل وخارج الفيلم) .

اهمية البحث :

تتجلى اهمية هذا البحث في انه يفيد الدارسين والباحثين والعاملين في مجال الدراسات السيميائية وفضلا" عن ذلك اهميته المتوخاة في افادة المشتغلين في مجال الفنون السمعية والمرئية

اهداف البحث:

يهدف البحث الى ما يلي:

اولا": الكشف عن العلائق التي تربط الشفرات في النص الكوميدي .

حدود البحث:

تنحصر حدود البحث في اختيار عينة واحدة هو نص كوميدي لـ شارلي شابلن فيلم (الازمنه الحديثة) لما في هذه العينه من قابلية على ايفاء حاجات البحث وتحقيق اهدافة لما تحتويه من دلالات وآليات اشتغال للشفرات , ولكون ان هذا الفيلم يعتبر من افضل افلام شارلي شابلن كمخرج وممثل اشتهر في تلك الفترة حيث حصل على الاهتمام الواسع من قبل النقاد والمشاهدين اثناء بثه.

تحديد المصطلحات

يعرف النص بأنه "هو المكان الذي نلتقي فية رسالات لا حصر لها , انه مكان ازالة الحدود بين كمية ما من المادة التي تكونت وأصبحت لها شفرة " (Andrew, 1987, p. 214) وسيقوم الباحث بتعريف النص اجرائيا" الذي هو مجموعة العناصر التي تشمل عناصر اللغة السينمائية والتي يتم من خلالها مخاطبة المتلقي عبره رسالة يستلمها بواسطة شفرة مسبقة.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول

مفهوم الكوميديا وسمات بناء الشخصية الكوميدية

لغرض التطرق الى فلسفة الضحك في النص الكوميدي لا بد من الاشارة الى مفهوم الكوميديا التي هي اساس موضوع البحث وكيف نتبنى ونحدد سمات الشخصية الكوميدية , في البداية ان اصل كلمة كوميديا يرجع الى الاصل الاغريقي لكلمة (اللهو) او الانبساط وان ارسطو في كتابه فن الشعر لم يحدد مفهوم الكوميديا (الملهاة) كما حددها لمفهوم التراجيديا (المأساة) حيث ان الدراما هي محاكاة لفعل نبيل تام, تحاكي اشخاص يفعلون ويعملون ولهذا فأن ما ينطبق على التراجيديا من قوانين بنائية ينطبق على الكوميديا التي عرفها ارسطو بأنها محاكاة الاراذل من الناس لا في كل نقيصة ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبح , اذ ان الهزلي نقيصة وقبح بغير ايلام ولا ضرر (Alwan, 1997, p. 6)ويرى الباحث من تعريف ارسطو ان الملهاة هي محاكاة للافعال القبيحة المتجسدة بالشخصيات والذين يقومون بأدوارهم الممثلين فيثيرون الضحك ولكن بدون ضرر , لذا انما نضحك عليه هو الرذيلة المتجسدة بأفعال هذه الشخصيات وهذه اول صفة تمتاز بها الشخصية الكوميدية التي تختلف عن الشخصية التراجيدية والبطل التراجدي الذي يمتاز بالنبل والمثل العليا .ان الشخصيات في المأساة تكون شخصيات منعزلة اما فوق البشر او تحت البشر , وان تحتفظ دائما" بعناصرها الانسانية وألا فأنها تكون شخصية مليودرامية اكثر مما تكون شخصية مفجعه ولهذا فقد حدد ارسطو ان الشخصية المفجعة لا تكون شريرة الشر ولا خيرة الخير كله حيث اننا نجد انفسنا قادرين على التعرف عليها وان نتخيل انفسنا بديلا في مكانها وكما نميل الى الحكم عليها او ادانتها , اما الشخصيات الكوميدية فنجدها لا تكون فوق البشر ولا تحت مستوى البشر وانما في مستوى واحد مع عموم البشر ,وان الرذيلة التي تمثل شذوذا" في محض صدفة شأنها شأن المرض (Eotes, 1958, pp. 151-150) ولكي نحدد سمات الشخصية الكوميدية اكثر نتطرق الى التصنيف الذي وضعه فوستر حيث يدعو الافراد بالشخصيات المدورة والانماط بالشخصيات المسطحة, وان الشحصيات المدورة هم الابطال القادرون على المفاجأه والاتيان بما لا يمكن التنبؤ بة , في حين الشخصيات المسطحة شخصيات لا تستطيع ان تفعل ما لا تفعله , ومن هذا نستنتج ان الشخصيات المدورة قد تكون شخصيات تراجيدية لكونها تمثل ادوار رئيسية وأبطال وأن الشخصية الكوميدية شخصية عادية مع نقص في كيانها, مثل الشخص الذي اذا تكلم وكذب فأن علم بذلك فهو منافق وان لم يعلم بذلك فأنه يخدع نفسه وهذه في تلك الحالتين نوع من المهزلة وتصلح ان تكون مادة للكوميديا ويشير هنري برجسون " ان كل شخصية كوميدية نمط والعكس صحيح وكل ما يشبة النمط لا يخلو من امر مضحك فيه" (Eric Bentley, 1968, pp. 50-

(51 ولهذا فان الكوميديا تعطينا انماطا" عامه وهي لا تكون فنا"وأنما هي امرا" وسط بين الفن والحياة لانها تقدم انماطا ضحلة لا تستقر على السطح فلا تكتسب اي عمق. ولهذا نرى ان الشخصية الكوميدية شخصية سطحيه حتى في اسلوبها في التفكير واللغة الحوارية التي تنطق بها تكون نثرا" في مخاطبة بقية الشخصيات التي تختلف عن الشخصيات التراجيدية التي تستخدم الشعر ولكونها معتمدة على عاطفتها في نقل افكارها, فنجد شخصية (هاملت)حين يتكلم مع اعماق نفسه ينطق شعرا" حينما يسترخي في احضان اوفيليا او عندما يرشد الممثلين نراه يتكلم بلغة النثر او ان المهرجين الذين يتكلمون بلغة تكون اخفض مستوى تميل الى السخرية ولذا فان الشخصية السطحية لا تستعمل الا في الادوار الهزلية حيث ان "الشخص السطحي هو الذي نشاطه سابق لتفكيره .. اما الشخص العميق فهو الذي يحكم عقله ويفكر ويحلل ويزن الامور وقد لا يعمل شيئا" على الاطلاق".(2) (Reda, 1972, p. 392)

مفهوم الضحك والموقف الكوميدي:-

يعتبر الضحك من اهم الوسائل التي يستخدمها المؤلف الكوميدي في التأثير على المتلقي في خلق اجواء الكوميديا , واذا تعرفنا على مفاهيم الكوميديا التي عرفها الباحثين في هذا المجال نجد ان الكوميديا هي فلسفة الضحك التي تسمو بالهزل , او ان مفهوم الكوميديا تعتمد على المواقف التي فيها المبالغه والتناقض من اجل الضحك والسخرية والاستهزاء وبهذا نرى ان لعنصر الضحك علاقه وثيقة بالكوميديا وفي بناء الموقف الكوميدي ولهذا وجب علينا ان نتطرق الى عناصر الضحك وأسبابة والعوامل التي تساعد في خلق اجواء الكوميديا .

ان تميز الانسان على بقية الكائنات الحية الاخرى بكونه قادرا" على الاضحاك حيث ان " الانسان هو الحيوان الوحيد الذي يضحك لذا كان لا بد من ان يخترع الضحك" (Ibrahim, p. 8) ولكون الانسان يمتلك الاحاسيس والشعور والعاطفة وأكثر الكائنا ت الاخرى تعاسة وشقاءا" فأكتشاف الضحك هو العلاقة العكسية للوجة الاخر للبكاء فهما وجهان لعملة واحدة يمثلان نشاطا" فنيا" يرتكز على اساس نفسي مشترك او لكون ان الضحك هو الوسيله من وسائل التنفيس, ما هو مكبوت من هم داخل النفس البشرية ولهذا فأن الضحك هو"عبارة عن ظاهرة عضوية تترجم عن نفسها سايكلوجيا" بالانتقال المباشر من الحالة الشعورية الى حالات اخرى مغايرة"(4) (Ibrahim, p. 133) ويؤكد برجسون[2] عندما يخلص الى القول بانه "اذا كان في وسع اي جماد او حيوان ان ينافس الانسان في المقدرة على الاضحاك, فما ذلك الا الان الانسان نفسه هو الذي يطبع الجماد او الحيوان بطابعه حينما يستخدمه لتحقيق اغراضه البشرية , ومن ثم فان الجماد او الحيوان لا يصبح مضحكا" الا بقدر ما يشابهه الانسان او يحاكيه" (Ibrahim P.29) وفي هذا السياق ايضا"يقول برجسون ان الفكاهه تنشأ عندما يكون هناك تعارض بين القيم الاجتماعية (الروتين والقوانين) والحياة الطبيعية والابداعية فيعتبر الضحك رد فعل طبيعي ينشأ عندما يتم التغلب على العقبات او الانزعاجات بطريقة غير متوقعه او غير تقليدية .

[2] هنري برجسون (صاحب نظرية الضحك) فيلسوف فرنسي ولد في 18 اكتوبر سنه 1859 وتوفي 4 يناير 1941 كان له تاثير كبير في الفلسفه والادب في بداية القرن العشرين حاز على جائزة نوبل في الادب 1927 للمزيد من الاطلاع ينظر كتاب (الضحك) د. هنري برجسون ترجمه د. علي مقلد, المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر باريس 1924

وتختلف درجة الضحك من شخص الى اخر وحسب الفئة العمرية والسلوكية وجوانب الحياة الاخرى المتمثلة بالجوانب الثقافية والاجتماعية والنفسية ,وان الضحك ايضا" يختلف من مجتمع الى اخر حيث تزداد درجة الضحك حسب الموقف الذي يتعرض له الشخص ,فهناك درجة اختلاف في الضحك من حيث ان شخص قد يبتسم واخر قد يضحك بدرجة القهقهة على نفس الموقف اذا تعرض اليهما الاثنان , ولهذا نجد ان "الابتسامه هي مشروع ضحكة او هي الظاهرة التي تسبق الضحكة او هي ضحكة صامته سرعان ما تزداد شدة المنبهات الفكاهية" (Ibrahim, p. 133) او اننا نجد ان شخص شدته لاستجابة المنبهات الفكرية اكثر من شخص اخر ولهذا يجب ان نفرق ما بين الابتسامه والضحكة فنجد ان للابتسامه وظائف ومعاني ودلالات ومظاهر اجتماعية تختلف حسب انواعها حيث نرى ان الابتسامه تحمل معنى الضفر او الانتصار والملاطفة والتشجيع والتحريض والسخرية كذلك ابتسامه الاغراء او ابتسامه الالم والخوف,وقد ارتبطت الابتسامه بالمواقف الاجتماعية وخصوصا" المجتمعات الارستقراطية اذ اصبحت بمثابة تعبير عن الذوق وحسن الاستقبال لغرض اظهار الحب والموده (Ibrahim, p. 16) وان هذه الانواع من الابتسامات والاضحاك تعتمد مصادرها الى عناصر ثلاث هي العنصر الادراكي والوجداني والنزوعي , حيث اما تعتمد على احد هذة العناصر الثلاث او جميعها والتي تدخل في كلمة (الهزل) بمعنى عام وحسب الاراء التي وضعها ايزنك,ويرى الباحث ان الكوميديا تستند الى الادراك كونها تستمد من الشعور والنكته , ارتبطت بالعنصر النزوعي ويقصد بها نزعات الذات البشرية فحينما يروي شخص ما نكته فأنه قد يحط من مقام الاخرين فتكون في نقطة البدء شعور وارادة لسيطرة الانسان تم تتحول الى لا شعورية بفعل النشوة المتولده منها,اما الفكاهة فتستمد من الوجدان (Alwan, 1997, p. 63) ولهذا فأن ظاهرة الضحك تتولد نتيجة تذبذب .

العقل والمنطق في تحول الموقف من الواقعي الى اللاواقعي او من اللاواقعي الى الواقعي او الانتقال من الجد الى اللاجد , وأن هذا التناقض هو الذي يحدث في ادراكنا امرا" مضحكا" , اما الفكاهة فهي وصف لحادث او موقف مثير للضحك دون تضخيم او تهويل وتعتمد على قدرة الشخص على ذلك حيث ان الفكاهة هي عاطفه خفيفة من اسباب الضحك هو تعرض الفرد الى موقف يوضع فيه بحيث ان طبيعة الحياة فرضت على الانسان عادات وأعراف وتقاليد وقوانين قد جعلته يتصرف من خلالها فأذا تصرف خلاف ذلك خلق نوع من عدم التجانس مع المجتمع المحيط به او الغير مألوف اليه ولهذا فأن المبالغة والتضخيم والتناقض والمقارنه من الاسباب التي تؤدي في اثارة الضحك في نفوسنا فالمبالغه هي "تضخيم الشيء وجعله اكبر من حجمه الطبيعي والمألوف مما يثير في النفس حالة من الضحك نحو هذا الشيء وذلك لفتقاده مصداقية النسب بين الشيء المضخم والحجم الطبيعي له" (Ibrahim A. , 1989, p. 74) فمثلا" في احد مشاهد شارلي شابلن المضحكه ,نجده وهو يتقلب في مكانه من شدة وأثر البرد فينظر الى فتحة في جدار خشبي يدخل منه الهواء البارد فينهض ليغلقها بقطعة قماش فيعود الى مكانه ,تفتح الكاميرا زوم اوت فيظهر شارلي وسط مكان مفتوح اركانه الاربعة ما عدا هذا الجدار الذي فيه هذه الفتحة وهنا يتركز مفهوم المبالغة حيث ان المكان ليس مغلقا" وأن هذه الفتحة تمثل

افتقاد مصداقية النسب بين الشيء المضخم والحجم الطبيعي فيثير الضحك في نفوسنا ,اما المفارقه في الموقف فتنشأ من خلال "الموقف الجاد والمهيب مع حالة تتعارض مع هذا الموقف الذي يكون استثناءا"

لقاعدة سائدة فيكون مثار للضحك او بالعكس حيث الموقف الشاذ الغير ملائم مع تلك الجدية التي تطغى على تلك الاجواء بحيث تعرض تلك الانزلاقات الشاذة الوعي الى شيء من النكوص فيكون الضحك." (Alwan, 1997, p. 91)

نشاهد شارلي شابلن في فيلمه (اضواء المدينه) نائما" فوق تمثال يمثل العدالة والرفاهية ,وبعد ان يزاح الستار عن هذا التمثال يستفيق شارلي من صوت التصفيق محاولا" النزول ولكن سيف العدالة الذي يحملة التمثال يمزق سروال شارلي , فتتجسد في هذا المشهد عنصر المفارقة حيث الموقف الجاد في افتتاح تمثال يمثل الرفاهية والتقدم والعدالة للشعب وموقف شارلي المتشرد بلا مأوى وملابسة البسيطه فيثير في انفسنا الضحك من خلال هذا الموقف الكوميدي والحركات التمثيلية التي يقوم بها شارلي.

اما التناقض فيقصد به هو التنافر وعدم الانسجام بينما هو ظاهر وبينما هو جوهري في الشخصية والموقف او الفكرة التي "كل من شأنه ان يحط من قيمة كبرى من القيم نحو قيمة اخرى اصغر او انه حالة انعدام تام للقيمه فيولد بذلك استجابة للضحك " (Alwan, 1997, p. 99), ويرى الباحث ان وجود فكرتين متباينتين يؤدي الى الضحك حيث تفاهة الموقف وعدم اهميته وتنافره مع المؤلوف من الواقع فمثلا" شخص ما يرمي قطعة سندويجه الى كلب ضال وعندما يغادر هذا الشخص تحدث معركة بين رجل متشرد وهذا الكلب على هذه السندويجه , الرجل يحاول ان يطرد الكلب ليأخذ تلك السندويجه او ام تعطي ابنها بعض الشكولاته فيحاول شخص ما خلسة ان يسرق هذه الشكولاته من يد الطفل عدة مرات الى ان تحس الام بذلك , هذه المواقف حدثت في افلام كوميدية عدة, ومن هذا نستنتج ان من اسباب الضحك تتم عن طريق التباين في الافكار والمفارقة في السلوك والتناقض في الشخصية والتنافر وعدم الانسجام في الاشكال والنسب.

المبحث الثاني

الشــفرة كشكـل وتعبير

من الوحدات البنائية التي يتكون منها النص هي اللقطه التي تمثل وحدة البناء الاساسية لها والتي تحتوي على العدد من الاشارات والعلامات ,وأن كل لقطه اذا ارتبطت بلقطة اخرى تولدت لنا اعدادا" كبيرة من هذه العلامات والتي تمثل لغة يتم الكشف عن معانيها وما تحمله من دلالات لدى المتلقي, حيث ان هذه العلامات التي يتم توظيفها داخل النص تمثل شفرات التي هي عبارة عن "العلاقة المنطقية التي تسمح بفهم الرساله " (Andrew, 1987, p. 211) لدى المتلقي , وأن لكل علامه لا بد من شفرة خاصة بها تعبر عن معناها حيث تمثل العلامه (الدال) والمعنى الذي يمثل عنــه (المدلول عليه) حيث ان "الدلاله هي العملية التي تنقل الرسالة عن طريقها الى المشاهد وتنقل حسب نظام موضوع بشفرة في سياق" (Andrew, 1987, p. 210) وحيث تبدا العملية الاتصالية من المرسل الى المتلقي,ولكي تتحقق هذه الرسالة لابد لها من سياق ولغه تمثل شفرة يستقبلها المتلقي ويفك رموزها عن طريق قناة مرسلة تمثل السمع او البصر او كلهما " (Fadl, 1987, pp. 385-384) فمثلا" الشريط الاسود الموضوع على صورة في حافتها العليا تمثل علامه عن صورة شخص ما, حيث يمثل هذا الشريط (الدال) والصورة الذهنية التي تولدت لدى المتلقي بأن صاحب هذه الصورة متوفي (مدلول عليه) ومن خلال شفرة تم الاتفاق عليها مسبقا" ما بين المرسل والمتلقي والتي استطاع

المشاهد ان يفك رموزها ,ولهذا فأن الدال والمدلول في الصورة السينمائية واحد لكون الدال يرتبط بمدلوله ولا يمكن الفصل عنه حيث"ان الصورة لها دلاله حقيقية ومحدده, فهي بحكم واقيعتها العلمية لا تلتقط في الحقيقة الا مظاهر دقيقة ومحدده تماما" لطبيعة الاشياء" (Martin, 1946, p. 22) ان البنيوية قد فتحت افاقا" واسعة لدراسة النص خلال معرفة مدلول بنيتة تحت غاية رئيسية هي البنية السطحية والتي تمثل " مساحة الخطاب الذي يشتغل فيها المعنى الحضوري ومجمل علائقه البنائية " (Mawla, 1998, p. 42) اما البنية العميقة والتي هي " المنظومه المضمرة المسؤولة عن اعطاء المعنى والتفسير الدلالي لمعطيات الخطاب "(Mawla, 1998, p. 42) ولهذا فأن البنى في النص تتحدد في مستويين مستوى حاضر ومستوى غائب لان الفيلم السينمائي اوالخطاب الفيلمي بشكل عام يحمل معنى منتظما" ويتصل بعلم الدلالة وعلينا ان نبحث في مواضع الدلالة وأشكالهاونتائجهاولابدان ينصب اهتماما بذلك , حيث هنالك مستويين للنص , الاول يمثل مستوى خارجي والاخر داخلي حيث يمثل الاول كل عناصر اللغة السينمائية الحاضرة والتي من خلالها يتم توصيل المعنى ودلالة الخطاب الفيلمي بها ,فمثلا" ان ما يقدمه شارلي شابلن في كل افلامه مواقف كوميدية مضحكة ,ولكن من خلال البنى العميقة الغائبة والتي تمثل المستوى الداخلي للنص ,تتجسد في منظور الخطاب بشكل شفرة تصل الى المتلقي ففي فيلم (ملك نيويورك) "يبدي شابلن اسفه وحزنه وهو يندفع في خطاب هاملتي يبدو كنقيض للخطاب الذي يستخدمه المجتمع الامريكي الديمقراطي ,مادامت امريكا قد غدت مجتمع الدعاية والبوليس" (Gilles Deleuze, p. 233) او ما نشاهده في فيلم (الدكتاتور العظيم) والذي يبنى النص في مستويين داخلي وخارجي حيث يبرز شارلي هنا بين وضعين نقيضين الطيب والخبيث حيث نكشف بنى غائبة وغامضة,وهو "ان المجتمع نفسه قد اصبح في وضع يجعل في كل رجل سلطة دكتاتورا"دمويا" ومن كل رجل اعمال قاتلا" بالمعنى الحرفي لكلمة قاتل" (Gilles Deleuze, p. 231)وهذه دلالة لشفرة تصل الى المتلقي حيث ازدواجية شخصية شابلن المثيرة للضحك والشفقة والحزن هذا ,ما نجده في افلام شارلي شابلن شفرات لفعلين مختلفين الاول يفضي الى الانفعال والتأثر والاخر يقود الى الضحك الخالص وفق المواقف الكوميدية التي تتجسد في عبقرية شارلي شابلن التمثيلية والذي يستطيع ان يضحكنا في الوقت نفسه تتناوب في انفسنا درجة الانفعال , وهنا لابد من ان نضع ايدينا على الشفرة التي تحرك الفيلم من خلال عناصر اللغة السينمائية حيث لكل غاية لها معنى يتبين من خلالها مفهوم الشفرة التي تسمح بتعدد مستويات الدلاله السينمائية فمثلا"نرى ان هناك "شفرة دائمة او شفرة خاصة التي تظهر فقط في عدد محدود من الافلام وبألتالي تكون معانيها محدوده جدا" ومباشرة اكثر من تلك التي تكون للشفرات العامه " (Andrew, 1987, p. 213) فمثلا" نشاهد ان هنالك شفرة خاصة في كل افلام (المخرج هتشكوك) بأن هناك شخص يعاني من عزلة وجانب سايكولوجي تقوده الى جريمه قتل , او شفرات تخص افلام الجريمه والرعب او (افلام الغرب) وهذه الشفرات لا تظهر في كل الافلام بل في الافلام التي هي من نفس نوعها فمثلا" اشتغال شفرة اللقطة الكبيرة عند المخرج ايزنشتاين في فيلم (المدرعة بوتميكن) يختلف عن استخدامها عند مخرج اخر ,او نرى شفرة الزي وطبيعة البيئة توضحت من خلال طبيعه الحياة الاسكتلندية في فيلم (القلب الشجاع) للمخرج ميل جبسون حيث اشتغلت هذه الشفرة في هذا الفيلم فقط ولا توجد في افلام اخرى حيث ان الشفرات لها درجة خصوصية لكونها "رساله واضحة

المعالم لا يخطئها اي مشاهد عادي" (Andrew, 1987, p. 212) فمثلا" عنصر المونتاج له بنية سطحيه حيث ربط اللقطات فيما بينها ولكن الانتقالات والمزج هي بنى عميقة للمونتاج غير محسوسة لان غاية المونتاج هو مطابقة حركة العين.

المبحث الثالث

الية اشتغال الشفرات داخل النص

من خلال تطرقنا في المبحث الاول لفلسفة الضحك وبناء الموقف الكوميدي نجد ان النص الكوميدي يتعمد بشكل كبير على الشخصية الكوميدية التي تمثل الدعامة الاساسية له فيما اذا زجت في مواقف من حيث المفارقة والتناقض والتنافر وعدم الانسجام ,وأن فلسفة الضحك تتجلى في اسباب نشوئها هو اعتمادها على الايماءات وحركات الجسد وابعاد وسمات الشخصية والملابس والمكياج وحركات الكاميرا والمونتاج وهذه العناصر تجسد مواقف الشخصية الكوميدية في النص والتي تمثل عناصر الشكل الصوري وهي تمثل بنى صورية بالاضافة الى الحوار المتمثل بالكلام والنكتة واللازمة الفكاهية والموسيقى والمؤثرات الصورية والتي تمثل بنى سمعية داخل النص , ان دراسة اي نص فيلمي يتكون من عناصر دالة على بنيته فيشير كرستيان ميتز* الى خمسة عناصر هي "الصورة الفوتغرافية والبيانات المكتوبة والصوت المنطوق (الكلام) والموسيقى والمؤثرات" (Andrew, 1987, p. 204) وان بعض النقاد ممن اهتموا في الخطاب الفيلمي , قسموا النص الى اربعة بنى هي البنية التمثيلية حيث تشمل اداء الممثل من حركات الجسد وايماءات الوجة ونبرة الصوت ,والبنية البصرية التي تشمل كل العناصر الصورية من حركات الكاميرا والاضاءة والديكور والمكياج والاكسسوار والازياء ,اما البنية السمعية فتشمل كل عناصر المجرى الصوتي من حوار وموسيقى ومؤثرات صوتية وصمت ,واخيرا" البنية المونتاجية التي تتفاعل جميع هذه العناصر مع بعضها لتكون لنا بناء وفق اصول حيث ان البنية المونتاجية "تكون نتيجة تتابع لقطتين او صوتين , او صوت مع صورة ليس حاصل جمعهما بقدر ما هو ذوبانهما في وحدة معنى اكثر تعقيدا" ومن مستوى اعلى " (Lotman, 1989, p. 46)وبما ان البنية التمثيلة يمكن لها الاندماج مع البنية الصورية والسمعية لكون اداء الممثل وحركاته وايماءاته احد الوسائل التعبيرية للصورة بالاضافة الى صوته ونبرته فتتداخل مع هذة البنية وبهذا تكون لغة الخطاب الفيلمي تتكون من بنيتين هي البنية الصورية والبنية السمعية وهذه البنيتين يكون مجموعهما في البنية المونتاجية " (Mawla, 1998, p. 69).ان الشخصية الكوميدية هي اساس بنية النص الكوميدي واحد عناصر الشكل الصوري حيث نجد ان دراسة سمات وابعاد هذه الشخصية تمثل عناصر دالة في بنية النص الكوميدي فالازياء والاكسسوار والمكياج وحركات الممثل وايماءاته تكون شفرات توظف في النص من اجل بناء موقف كوميدي ولاثارة الضحك لدى المشاهد.

اولا" :- البنية الصورية تتشكل البنية في النص الفيلمي من اتحاد مجموعة من العناصر حيث تشمل:

أ –الية اشتغال الكاميرا: - ان حركات الكاميرا وزواياها وحجوم اللقطات عوامل تسهم في الكشف عن الشخصيات والمكان الذي تجرى به الاحداث وكذلك تستخدم كدلالات وشفرات في النص او في الخطاب الفيلمي فمثلا" استخدام اللقطة الكبيرة عند ايزنشتاين شفرة سائدة تختلف في استخدامها عند مخرج اخر ,او نجد في افلام هتشكوك حيث, الخطوط المنكسرة والتراكيب المتعاكسة في اللون الاسود والابيض في

فيلم (سايكو),اوالاحداثيات الديكارتية في فيلم شمال شمال غرب " (Gilles Deleuze, p. 35) فكانت الحركة تمثل شفرة ولها دلاله,كما في فيلم (دوار) الحركة الحلزونية والخط اللولبي يمكن ان تتحول لتصيب البطل بدوار , اما حجوم اللقطات فتكون ذات دلالات معينة وحسب سياق الاحداث , فنرى حجم اللقطة القريبة تؤدي الى وظائف سايكلوجية للتعبير عن حركة وايماءة الوجه فمثلا" ايماءات التي يجسدها الممثل (مستر بن) في افلامه او التعابير والايماءات للوجه للمثل (جيم كاري) في افلامه (كذاب كذاب) وفيلم (القناع) حيث كانت هذه التعابير للوجه وحركة الفم شفرة تستخدم في كل افلامه والتي تعتبر جزء من اداءه التمثيلي والدور الذي يلعبه في الفيلم ,او نجد حجوم اللقطات العامه التي توظف للكشف عن الجسد او ما يحيط به من اظهار الشخصيات وتباينها وخصوصا" في الافلام الكوميدية التي تعتمد على تباين وتناقض الاشكال مع بعضها فمثلا"تباين شخصية (لوريل وهاردي) في شكل الجسد فالاول بدين والاخر ضعيف او لاظهار حركة الجسد ,فالحركة المتميزة لشخصية شارلي شابلن حيث سرعة اداء ه في الحركة التي تتطلب استخدام اللقطات العامه .

ب :- الازياء

يعتبر الزي احد العلامات المهمة داخل بنية الخطاب او النص الفيلمي اذ يكون ذات دلالة يحدد من خلالها السن والجنس وسمات وأبعاد الشخصية الدرامية , كذلك له دلالة للانتماء الطبقي والبلد والطقس , والزي كباقي العلامات لايشتغل بمعزلة اذ له ارتباط مع اللون والاضاءة والديكور حيث يعتبر احد عناصر التعبير للشكل الصوري ,ويكون شفرة لدى المشاهد يتعرف من خلالها على الكثير من الدلالات حيث ان ازياء الـوسترن (رعاة البقر) يستطيع المشاهد التعرف عليها من بداية المقطع السردي الاول للفيلم , وازياء الشخص الذاهب الى حفلة موسيقية تختلف عن ازياء عمال المصانع او الازياء التي يلبسها الافارقة حيث تحدد هوية الفيلم, ففي فيلم(القلب الشجاع) كانت الازياء ذات دلالة وشفرة واضحة للفترة التاريخية للفيلم والمكان التي سردت بها الاحداث ,اذ يستطيع المشاهد من ان يتعرف من خلال الزي على طبيعة المجتمع الاسكتلندي كذلك نرى ان للزي ذو دلالة على شخصية الممثل وأداءه ,ففي الكثير من الافلام فنجد ازياء شخصية شارلي شابلن تكون شفرة سائدة في معظم افلامه حيث السروال الفضفاض والسترة القصيرة التي تدل على فقره وتشرده .

(Gilles Deleuze, p. 35) .اما ارتباط الازياء بالالوان فنرى انها تعطي دلالة واضحة وعلاقة مميزه لشفرة يستطيع المشاهد التعرف عليها, اذ تشير الالوان البيضاء الى الخير والالوان السوداء الداكنة تشير الى الشر والحزن , وهذه شفرة متفق عليها في بعض الشعوب وخصوصا" الشعوب الاسلامية فنراها واضحة ومتجسدة في فيلم (الرسالة) للمخرج مصطفى العقاد اذ وظف الالوان البيضاء للمسلمين للدلالة على الخير والنقاء وصفاء النفس , او في فيلم (لورنس العرب) للمخرج ديفد لين اذ نرى زي الممثل عمر الشريف ولباسه العربي وتناقضه مع اللون الابيض او عندما نشاهد معظم شخصيات دراكولا (افلام مصاصي الدماء) نجد ازياء شخصياتها باللون الاسود اوالداكن للدلالة على الشر والجريمه وما يوحي الى المشاهد من رعب ,كذلك يشير (رولان بارت) مثالا" جيدا" في حكايات الف ليلة وليلة ,وكيف تمثلت العلامه بالزي واللون " اذ كان الخليفة هارون الرشيد يلبس رداءا" احمر اللون كلما تملكه الغضب " (Ali, 1996, p. 85) او ما

نشاهده في افلام يطلق عليها فيلم (الزي) حيث تلعب الازياء والاقمشه دورا" ذات دلالات مركبة تكشف عنها لمخالفة طبيعة المكان او العصر او الوقت او المناسبة فتثير الرفض والاستهجان من المجتمع وغالبا" ما تثير الضحك فمثلا" في افلام المودا وتقليعات الزي في المجتمعات الغربية او في افلام الخيال العلمي والفنتازيا

ج – المكياج (Make up)

عادة ما يستخدم المكياج لاضفاء صفات جمالية على الشخصية اذ يعد مكمل لها , ولكن لو وظف في النص الفيلمي لاصبح ذو دلالة اوسع حيث يستطيع المخرج بواسطة المكياج ان " يخلق مجموعة من العلامات الخاصة بالسن والجنس او الحالة الصحية والاجتماعية ,كما تسمح علامات المكياج بتصوير شخصية تاريخية او معاصرة من خلال ارتباط المكياج بأشارات الوجة ارتباطا" وثيقا" " (Ali, 1996, p. 88), هذا ما نشاهده في مكياج شخصية وهيئة (فنسنت) في مسلسل الحسناء والوحش خير دليل ,حيث لعبت شفرة المكياج دورا" بارزا" في خلق التناقض بين المظهر الخارجي والداخلي لهذه الشخصية او في فيلم " رومان بولانسكي طفل (روز ماري) , استخدم المكياج للايحاء للفساد المتزايد في جسمها عند حملها لطفل الشيطان , او ان استخدام المكياج كدلالة لشفرة يستطيع المشاهد ان يفك رموزها ففي فيلم (نهاية الزمان) نرى شخصية كريستين يورك تحمل علامة التي هي عبارة عن وشم في يدها , تدل على كونها هي الفتاة المختارة من قبل الشيطان وقد يكون المكياج في النص الكوميدي ذو دلالة تعبيرية اذا تم توظيفه بشكل دقيق فنرى الممثلين الذين يلبسون (الاقنعه) في افلام التهريج او في افلام السيرك او افلام المهرجين Clown في بلاطات وقصور الملوك ففي فيلم **(سبارون)** شخصية تهريجية يقوم بدورها احد المرسلين من قبل الشيطان حيث يضع المكياج بدلالة تعبيرية.

د-الاكسسوار:

يعد الاكسسوار احد العناصر الصورية المكملة للشخصية او ان يكون احد مكملات الديكور الذي تجرى به الاحداث, فالنظارات والغليون والعصا لعبت دورا" بارزا" ومهما" في السينما وكانت جزءا" حيويا" من الشخصية , ولكن الاكسسوار اذا تم توظيفه في النص الفيلمي كعلامة اتخذ دلالة اوسع في بناء احداث الخطاب الفيلمي فمثلا" المنديل في **(مسرحية عطيل)** لم يكن الا اكسسوارا" لعب دور العلامه وبنيت علية مجموعة من الاحداث الرئيسية في المسرحية , اذ تم توظيف الاكسسوار مثل الديسك (Disk) المعلومات او شريط الفيديو المصور او الاسطوانة (cd) فتكون شفرة للكثير من الافلام الجاسوسية ولغز محير للحصول على تلك المعلومات وفي النصوص الكوميدية نرى كثيرا" ما يتم توظيف الاكسسوار في وضع شخصيات الفيلم في مواقف كوميدية مضحكة فحينما يقوم شارلي شابلن في فيلم (البحث عن الذهب) في طهيه (للحذاء) وهو قطعة اكسسوار ومن لوازم الشخصية واكله واستخراج المسامير منه جعل المشاهد يثار بالضحك وفي حالة استغراب كذلك نرى كيف تم استخدام الاكسسوار في تمثيلية (الياقوته) للمخرج طارق الجبوري عندما وظف الاكسسوار رمزا" من خلال وضع الصور لملحنين مثل (باخ وبتهوفن) اضافة الى صورة لـ ام كلثوم في غرفة الفنان يوسف العاني فكان هذا الاكسسوار دلالة على ان هذه الشخصية تحب الموسيقى والعزف.

هـ- الديكور

يعد الديكور احد العناصر المهمة في الخطاب الفيلمي اذ يشير الى زمان ومكان للاحداث التي تجرى فيه فيرتبط الديكور بعلاقة مع الشخصيات اذ يظهر الحالة الاجتماعية والاقتصادية والنفسية , كذلك يقوم الديكور بدلائل وعلامات مقصودة اذا تم توظيفه بشكل يلائم مع طبيعه السرد والاحداث فمثلا" نشاهد توظيف الديكور في فيلم (البيت المسكون) تمثيل (كاترينا زيتا جونز) اعطى دلالة رمزية وجوا" من الغرائبية والخوف اذ تم توظيف ديكورات القصر سايكولوجيا" للايحاء بالارواح الشريرة التي كانت تسكن تلك الديكورات ,بالاضافة الى ان المخرج قد وظف مجموعة من التماثيل الجامدة في القصر وجعلها تتحرك نحو الشخصيات لتنقض عليها فأصبحت هذه الشخصيات اسيرة هذه الديكورات, ان شفرة الديكور لا تشتغل بمعزل عن الاضاءة واللون اذ انها عناصر تعبيرية وان كافة الموجودات من الديكور والاكسسوار في المكان تلتحم في بنية مركزة واحدة لها ابعاد سيميائية ودلالية تصب في المحصلة النهائية لايصال دلالات الخطاب الفيلمي ككل , ففي فيلم (نوسيفيراتو(مصاص الدماء) نرى الديكور قد احاطت به مناطق مضاءة متباينه مع المناطق المعتمة وبأختلاف الاجواء ما بين الضوء والظل والتأطير خلق لنا اجواء سايكولوجية وخصوصا" في مشهد خـــروج مصاص الدماء من التابوت,او في فيـلم (نهاية الزمن) في مشهد اجتماع الشيطان بالفتاة (كريستين يورك) لغرض الزواج منها,وظف المخرج اضاءة الشموع وبشكل مكثف فأوحت بالاجواء النفسية فخلقت مع الديكور دلالات رمزية كون علاقة النار وأرتباطها بالشيطان.

<u>البنية المونتاجية</u>

ان المونتاج هو عملية ترابط عناصر مستويات الصورة الثلاث (البنية الصورية , البنية التمثيلة, والبنية السمعية) وأندماجها مع بعضها في بنية الخطاب الفيلمي ككل حيث ان الخطاب الفيلمي هو مجموعة من الانظمة او مجموعة من الوحدات التي تندمج مع بعضها البعض لتكوين بنية هذا الخطاب , والمونتاج "هو الذي يقوم بدور التعميم اي التزامن الداخلي بين الصورة والصوت " (Lotman, 1989, p. 68),وان هذه العناصر المشتركة مع بعضها قد تنتمي الى انظمة متباينة ويتوجب على هذه العناصر ان تكون متعارضة وفي نفس الوقت قابلة للمقارنة فيما بينها, فعندما نرى شخصية شارلي شابلن وهو يلبس القبعة وربطة العنق ويتصرف سلوك الرجل النبيل (الجنتل مان) ولكنه يعيش في شخصية الرجل المتشرد الصعلوك , هذا التناقض يولد اللاترقب اللازم "حيث يمكننا الحصول على الكوميديا العبثية والمفارقة عبر جمع مالا يمكن جمعه وعبر مجاورة ميكانيكية لعناصر غير متجانسة" (Lotman, 1989, p. 73) وهنا يكون المونتاج دورا"مهما" وبارزا" من خلال تهيئة المشاهد لما سوف يحدث عندما نقطع الى لقطة لقشر موز مرمي على الارض ثم لقطة الى رجل يسير ,يستطيع المشاهد ان يعرف ماذا سوف يحدث من موقف كوميدي لهذا الرجل , وأيضا" اذا تم استخدام اللقطات العامة وربطها بالنص الكوميدي حيث نجد ان معظم افلام شارلي شابلن قد استفاد من استخدام (المخطط العام) اي اللقطه العامه بكثرة في افلامه حيث حركة الساق والقدم والوجة وهو يقول " ان اللقطات على المخطط العام لا غنى لي عنها لانني امثل بساقي كما امثل بقدمي وكما امثل بوجهي ثم اضاف انني خارج عن المألوف ولست بحاجة الى زواية اللقطات الغير عادية" (Ahmed Salem, 1986, pp. 192- 126).

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1318
Salah Mohamed Taha: Connotations of the comedic text between the internal and external levels in the cinematic film... The Modern Times film as an example
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

البنية السمعية

ان البنية السمعية التي تتمثل بالمجرى الصوتي من عناصر (الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية) والتي يضاف اليها الصمت وهذه تمثل شفرات يستطيع من خلالها المتلقي ان يفك رموزها للكشف عن البنى السطحية والعميقة للنص الفيلمي وعن الشخصيات وما تحملها من افكار المتجسدة بالافعال , وان الحوار التي تنطقه الشخصيات في الفيلم يمثل دلالات واضحة في نقل المعنى الى المتلقي .

في النصوص الكوميدية التي سبقت السينما الناطقة قد اعتمدت على وسائل التعبير الجسدية والحركية والايمائية اكثر من الحوار في اثارة الضحك لدى المشاهد فعرفوا كيف يقيمون هذا العجز جماليا" فقد صرح شارلي شابلن في قولة " الافلام الناطقة تستطيعون ان تقولوا اني ابغضها انها تأتي لتفسد اقدم فن في العالم , في البانتوميم, انها تبيد جمال الصمت العظيم "1 (Marcel Maritain, 1979, p. 37) حيث كان ممثلا" صامتا" ولا يؤمن بحاجة الى الكلمة , وهناك تحفظات كثيرة حول استخدام الصوت الذي نقصد به الكلام المنطوق للشخصيات وخصوصا" في الكوميديا ذات المواقف حتى في الوقت الحاضر نجد ان الكثير من الممثلين يستخدمون الايماءات الجسدية والحركية وتعابير الوجة في اثارة الضحك فلم نجد ان مستر (بين)* قد نطق بكلمة واحدة سوى بعض الاصوات التي يقولها وبعض المؤثرات الصوتية المرافقه للموسيقى لتدعيم الموقف الكوميدي على عكس الممثل الفرنسي (لويس دفونيس) الذي يستخدم الحوار وبشكل سريع مع الحركات الجسدية والايمائية في التعبير عن الموقف الكوميدي

اما الموسيقى التصويرية فهي احد العوامل المهمة التي تسهم في خلق الجو العام للفيلم وخصائصه , وتفيد للانتقال من مشهد الى اخر في خلق الايقاع العام للعمل الدرامي وأيضا" هي مصدر للمعلومات في الكشف عن افكار الشخصيات وعواطفهم وابعاد شخصياتهم الدرامية " حيث تلعب دورا" في التأثير على مشاعر المشاهد في الربط بين العالم الذي يعرض على الشاشه وبين ما يمكن ان تحس به شخصيات الفيلم بمعنى امكانها ان تعمق وتشد احاسيس المشاهد" (Lisa, 1997, p. 41.)، اما الصمت فهي علاقة قصدية تعني توقف الية اشتغال المنظومة السمعية بشكل اعم واشمل يوظفها المخرج بشكل شفرة يستطيع من خلالها المتلقي ان يفك رموزها فهي دلالة تعني توقف الحياة ودفقها الحركي , كرمز للموت والغياب والخطر او القلق والعزلة .

وان الصمت لا نشاهده في معظم النصوص الكوميدية لان طبيعة هذه النصوص كما اسلفنا سابقا" مبنية على المفارقة والتناقض في اثارة عامل الضحك والفكاهه , والسخرية عن طريق الكلام وغياب كل ما يتعلق بعناصر التراجيديا والمأساة والحزن والموت , لان هذه الافلام تعتمد بشكل كبير على المرح والسخرية والضحك والعاطفة , فكثيرا"ما نسمع ضحكات الجمهور المرافقه للحدث او الموقف الكوميدي لتهيئة المشاهد في اضحاكه فهذا تكسر حالة والية الصمت.

الدراسات السابقة

* ممثل كوميدي بريطاني الجنسية

لم يعثر الباحث اثناء كتابة هذا البحث على اية دراسة سابقة تتناول بالبحث والدراسة دلالات النص الكوميدي بين المستوى الداخلي والخارجي الا ان الباحث قد استفاد من جميع المصادر التي كتبت حول هذا الموضوع بشكل عام في المسرح والسينما والتلفزيون مما جعل ذلك الجانب التأسيسي النظري لهذه الدراسة.

مؤشرات الاطار النظري

ان الباحث قد توصل الى عدة مؤشرات قد استخرجها من الاطار النظري والذي سيقوم بتحليل عينة البحث وفق تلك المؤشرات وكالاتي:

1- البنية الصورية المتمثلة بعناصر الشكل الصوري (اللغة السينمائية)

2- البنية التمثيلية

3- البنية المونتاجية

الفصل الثالث

اجراءات البحث

يتضمن هذا الفصل الاجراءات التي اتبعها الباحث في دراسته لغرض تحليل عينة البحث وفق التسلسل الاتي:

1- مجتمع البحث 2- عينة البحث 3- الادوات المستخدمة في تحليل العينة 4- المنهج المتبع في تطبيق الاداة 5- تحليل العينة

اولا:مجتمع البحث

يتكون المجتمع الاصلي للبحث من مجموعة الافلام الروائية الكوميدية والتي انصب عليها التحليل , وعلى سبيل التعرف على افضل النتائج التي تصلح كعينات للدراسة فقد تم اختيار عينة تتفق مع احداث هذا البحث .

ثانيا": عينة البحث

جاء اختيار عينة البحث بشكل قصدي والتي تلائم وطبيعة واهداف هذا البحث حيث تجسد بشكل واضح في الكشف عن الشفرات والية اشتغالها في النصوص الكوميدي حيث تم اختيار فيلم (الازمنة الحديثة) لممثل ومخرج معروف اتصف بالكفاءة والقدرة في اخراج النصوص الكوميدية والتمثيل ايضا" (شارلي شابلن) وقد تم اختيار هذه العينة فيلم (الازمنة الحديثة) حيث حقق هذا الفيلم صدى كبير في نفوس المشاهدين والنقاد اانذاك , وما زال اهتمام السينمائيين اليوم في دراستة وعند دراسة النصوص الكوميدية بشكل عام.

ثالثا": الاداة المستخدمه في تحليل العينة

لغرض تحليل العينه وصولا" الى تحقيق اهداف البحث واعتمادا" على ما اسفر عنه الاطار النظري , والاعتماد على ما تم التوصل الية من مؤشرات بهذا الصدى من خلال النقاط الاتية

1- استفاد الباحث من منهج كرستيان ميتز* في الكشف عن الية اشتغال الدلالات في النص الكوميدي وايجاد العلائق بين هذه الدلالات من خلال تطبيق البنية الصورية المتمثلة بعناصر الشكل الصوري (اللغة السينمائية) والبنية التمثيلية والمونتاجية.

2- تبنى الكوميديا والموقف الكوميدي وفق شروط حددها الباحث في الاطار النظري وفي (المبحث الاول) فقد تم تحديد هذا الموقف وكيف تم بناءه لاثارة الضحك لدى المشاهد (من حيث مفهوم المفارقة والتناقض وعدم الانسجام في الاشكال) والذي يعتبر مؤشرا" للتحليل .

3- تحليل مضمون النص الكوميدي وفق مستوى بنيتة السطحية والعميقة والتي تمثل المستوى الداخلي والخارجي للفيلم وهذا ما اسفر عنه مؤشرات الاطارالنظري.

4- المنهج المتبع في تطبيق الاداة

اعتمد الباحث على النهج الوصفي التحليلي والذي يعرف "بأنه اسلوب لوصف المحتوى الظاهري للاتصال وصفا" موضوعيا" تنظيميا" وكميا" 1 " وهو احد طرائق البحث الذي يلائم طبيعة اهداف هذا البحث.

ابو طالب محمد سعيد , علم مناهج البحث (الموصل : دار الحكمة للطباع والنشر, 1990) , ص 100

*كرستيان ميتز:عالم اجتماع وناقد ومخرج سينمائي فرنسي, اشتهر بريادة سيميائية الافلام وتطبيق نظريات الدلالة على السينما في فترة السبعينيات وهو نطام لتصنيف المشاهد في لغة الفيلم حيث يركز ميتز على البنية السردية للفيلم.

تحـــليل العينة

ملخص الفيلم الازمنة الحديثة

القصة والسيناريو: شارلي شابلن

التصوير : ابسلرا مورجان

موسيقى : شارلي شابلن

اخراج : شارلي شابلن

انتاج:شركة الفنانون المتحدون1936 الولايات المتحدة الامريكية الوقت 85 دقيقة

تمثيل :شارلي شابلن (العامل)

بوليت جودار المتشردة

هنري برجمان (صاحب المحل)

ديك الكسندر (مسجون)

فرانك موران (مسجون)

سيسيل رينولد (قس السجن)

ماريا ماكيني(زوجة القس)

ملخص الفيلم

ان فكرة الفيلم تدور حول العامل(شارلي شابلن) الذي يعمل في احد المصانع حيث يقع ضحية استعباد الآلة وضغوط الانتاج في المجتمع الراسمالي الذي يستغل طاقة العمال نتيجة احتياجهم الى المال ,فيطرد شارلي شابلن من العمل ليعاني من قسوة الحياة في فترة الكساد والفقر في الثلاثينات من القرن الماضي .

تحليل العينة

سيقوم الباحث بتحليل عينة البحث ,فيلم (الازمنة الحديثة) للمخرج شارلي شابلن وفق ما اسفر عنة مؤشرات (الاطار النظري).

1- البنية التمثيلية:

ان البنية التمثيلية في هذا النص تجسدت في شفرات الجسد المتمثلة بحركات الجسد والايماءات التي وظفها شارلي في المشاهد المختلفه للفيلم ,حيث كان سريع الحركة والبديهية وكانه راقص حيث يستعرض مهاراته في الانزلاق وتسلق الالات بكل مهارة ومرونه حيث نرى في احد المشاهد في المصنع نرى شارلي يحمل مفتاح ربط وحركاته السريعة يلاحق ربط تلك الصواميل المثبتةعلى سير الانتاج ,الى ان ينتهي العمل بأعطاء العمال فترة استراحة نشاهد ان اعضاء جسم شارلي تستمر في اداء نفس الحركات الالية التي كان يقوم بها اثناء العمل فنراه يمسك بأعضاء جسمه المختلفه ليوقفها عن الحركة لكن دون جدوى واخيرا" يدفع ساقه بقوه الى الخلف حتى تتوقف اعضاءه عن الحركة وهنا شارلي يحاول ان يضحكنا من خلال الموقف الذي يزج نفسه به مستغلا" الحركات المبتكرة في رد الفعل من خلال الايماءات والاداء التمثيلي والتركيز على الحركة الهزلية التي يبتكرها لجلب الانتباه ومعالجة الموقف بالمبالغة واللامعقولية وتناقضه مع الواقع ,ففي مشهد اخر من الفيلم يتم اختيار شارلي ليوضع على الة غايتها اطعام العمال اثناء العمل لتوفير الوقت ,وبعد ان تتعطل تلك الالة نرى شارلي وقد اصابه الجنون فعندما يعود الى العمل مرة اخرى نراه بلاحق جميع الصامولات على الشريط الالي ويدخل داخل الالة لغرض ضبط تلك الصامولات ,وعندما يتم استخراجه من الالة نراه ممددا" على الشريط سير الانتاج ويواصل ضبط تلك الصامولات ثم يقفز فوق شريط السير ولا يكتفي بذلك حتى بعد مرور سكرتيرة المدير وأزرار تنورتها تشبه تلك الصامولات فيقوم شارلي بملاحقتها خارج المصنع لغرض ضبط تلك الصامولات ,وبهذا نجد ان شارلي يوظف شفرة الجسد وأداه التمثيلي في توصيل دلالات وبنى عميقه الى المشاهد من خلال موقفه المتناقض الذي هو عبارة عن مزيج من الوقاحة والخوف من القانون , ووقاحته انيقة ساخرة من كل شيء, وبهذا يعتبر شارلي شخص مسكين يتعاطف معه المشاهد حيث ليس لديه الامكانيات التي تجعله قادرا" على التمتع بالحياة فهو يحاول ان يضحي بنفسه من اجل اسعاد الاخرين وهذا ما نشاهده في مشهد الفتاة عندما يتهم نفسه بالسرقة لاجل ان ينقذ تلك الفتاة من القبض عليها من قبل الشرطة , او حين يسخر شارلي من الالة التي تستعبد الانسان في المجتمع الرأسمالي ويحاول ان يعبث بها من خلال التحكم فيشغلها فتنبعث منها ألسنة اللهب والدخان فيحاول ان يطفأها فبدلا" من ان يرش عليها الماء يرش الزيت على تلك الالة والعمال والمدير .

2- البنية الصورية :

ان البنية الصورية تتمثل بعناصر الشكل الصوري من خلال الملابس والمكياج والاكسسوار والتي وظفها كشفرات لبناء مواقفه الكوميدية واثارة الضحك لدى المشاهد , فالديكور والمكان المتمثل بألمصنع وظفه شارلي بكل ابعاده استخداما" دقيقا" في جميع محتوياته فنرى الالات الكبيرة وضئالة الانسان اتجاهها كذلك استخدام الاكسسوار (مفتاح الصامولات) , ومضخة الزيت ,الة التغذية ففي مشهد نرى شارلي يضع نفسه في مأزق في اثارة الفوضى في المصنع عندما يستخدم مضخة الزيت الكبيرة عندما يرش الزيت على

العمال ويستخرج مضخة زيت صغيرة ليرش الزيت ايضا"على وجه الشرطي فيستخدم قطع االاكسسوار في بناء موقف كوميديا" غايته اثارة الضحك عند المشاهد , وفي مشهد اخر نرى شارلي شابلن في ملابسه المعتادة السترة االقصيرة والسروال الفضفاض والقبعة والعصى , يخرج من المستشفى ويستعرض مهاراته الجسدية بهذا الزي في التجول في الشارع فتظهر لقطات المجتمع الرأسمالي بكثرة الحشود التي تتحرك بسرعة وبلقطة عامة يسقط علم احمر اللون من عربة فيلتقطه شارلي ليرفرف به ومن خلفه تلك حشود من العمال ليضع نفسه في مأزق بكونه يقود مضاهرة ضد الرأسمالية وهنا العلم الاحمر (يمثل دلالة للشيوعية).

3_ البنية المونتاجية:

ان اللقطات العامة تظهر كشفرة سائدة في هذا النص وفي معظم افلام شارلي شابلن وذلك لاعتماد الشخصية الكوميدية على اظهار حركة الجسم بشكل عام وأيماءات الوجه وايضا" ليظهر لنا بهذه اللقطات الاداء التمثيلي للشخصية ولما لهذه اللقطه العامة من خصوصية في الكشف عن ابعاد الشخصية وتفاصيل المكان المتمثل بالديكور والاكسسوار وخصوصا" في مشاهد المصنع والذي وظفها شارلي في بناء الموقف الكوميدي به كذلك نجد ان اللقطه المتوسطة ايضا" لها دورا" في اظهار ردود فعل الشخصية الكوميدية والتي تجسدت في شخصية شارلي عندما تم وضعه على الة التغذية وايضا" في مشهد الطعام في السجن حيث نلاحظ انه كان يتم القطع المباشر من اللقطة العامة الى اللقطة المتوسطة نتيجة للحركة المتزايدة والتي كانت اساسا" متمثلة بحركات الملاحقة والمطاردة وراء شارلي وحركة الحشود من المتظاهرين , ففرضت طبيعة تلك اللقطات في النص الفيلمي حيث نرى ان الكاميرا كانت ثابتة وحركة الموجودات داخل منظور فضاء الصورةتتحرك.

المستوى الخارجي للنص

تجسد المستوى الخارجي للنص بعناصر الشكل الصوري (عناصر اللغة السينمائية) والتي وظفها شارلي شابلن في بناء موقف كوميدي لاثارة المشاهد نحو الضحك حيث كان للبنى (البنية التمثيلية والصورية والمونتاجية) الاثر الدال في تجسيد الموقف الكوميدي .

المستوى الداخلي للنص

هذا النص حمل في بنيته العميقة والظامرة دلالات ومعاني وأفكار استطاع المشاهد ان يفك رموزها لانها قدمت اليه بشكل شفرات متجسدة بعناصر الشكل الصوري ففي المقطع السردي الاول بداية النص تظهر لنا لقطة الى خراف وهي تسير بنفس اتجاه العمال حيث تتوضح لدى المشاهد المجتمع الرأسمالي الذي يستغل العمال ويسلب طاقاتهم وكذلك يظهر قلة الاعمال والبطالة وأستغلال وأستعباد العامل في مشاهد الة التغذية والحركات اللارادية لجسد شارلي اثناء انتهاء العمل وقسوة المجتمع الرأسمالي في التشرد والفقر والافكار ذات المضمون السياسي في مشهد العلم ولونه الاحمر .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات والمقترحات والتوصيات

ومن خلال تحليل العينه توصل الباحث الى النتائج التاليه:

1- يعد جسد الممثل الكوميدي شفرة بحاجه الى فك رموزها من خلال الاداء التمثيلي المبالغ فيه والذي يسحب المشاهد نحو الاستجابة لهذه الشفرة نحو الضحك وهذا يدل على تمكنه من فك الشفرات على المستوى الخارجي

2- اما على المستوى الداخلي شكلت شفرات الاداء الكوميدي للممثل ابعادا" عميقه في التعبير عن واقع العمال المظلم بحيث لا يقود هذا المستوى الداخلي الى الضحك وانما الى التحشيد الفكري ضد من يستغل العمال من اجل تحقيق ارباح كبيرة لاصحاب رؤوس الاموال .

3- ان استخدام عناصر اللغه السينمائية بشكل خلاق جعل من الكاميرا في هذا الفيلم شيئا" مشاركا" في الاحداث وليس متفرجا" على ما يجرى .

4- عملت البنية المونتاجية على تعزيز تشفير دلالات الفيلم الداخلية والخارجية مع امكانية فك هذه الشفرات من قبل المتلقي دون صعوبات تذكر مما اضطر شارلي شابلن في اداءه الكوميدي من خلال فكرة المد الاشتراكي الذي انتشر بين العمال في تلك الفترة.

اسفرت نتائج البحث عن جملة من الاستنتاجات وكالاتي:

1- يعتمد النص الكوميدي بالدرجة الاساس على البنية التمثيلية والتي تتمثل بشفرات الجسد حيث ان لاطراف الجسد والايماءاته وسائل تعبير في بناء الموقف الكوميدي .

2- للبناء الصوري اهمية كبيرة في خلق الموقف الكوميدي بأعتباره شفرات توظف داخل النص الكوميدي .

3- للبناء المونتاجي دور مؤثر في تعميق الفعل الدرامي عموما" والفعل الكوميدي بشكل خاص.

المقترحات والتوصيات

1- يقترح الباحث اجراء دراسة شاملة عن الكيفيات عمل الشفرات النص الكوميدي مقارنه بالنص الدرامي الجاد

2- يوصي الباحث بضرورة الاهتمام بالشفرات السائدة في النص الكوميدي من خلال دراسة عناصر اللغة السينمائية وكيفيات اشتغالها داخل النص الكوميدي

Conclusions:

1. The comedy text depends primarily on the representational structure, which is represented by the body's codes, as the body's limbs and gestures have means of expression in constructing the comedic situation.
2. The formal structure is of great importance in creating the comedic situation, as it is considered codes used within the comedic text.
3. The montage structure has an influential role in deepening the dramatic act in general and the comedic act in particular.

References:

1. Ahmed Salem .(1986) .*Cinematic Expression* .Baghdad ::House of Cultural Affairs.
2. Ali, A .(1996) .*Blades of the Flesh* .,Amman: Dar Azmna for Publishing and Distribution.
3. Alwan, Z. K .(1997) .*The Structure of the Comedy Theatrical Show in Iraq* . Baghdad: Doctoral thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.
4. Andrew, J. D .(1987) .*The Great Theories of Film* .Egypt :General Book Authority.
5. Eotes, L .(1958) .*Comedy in the Play and the Story* . Cairo :Arab House for Writing and Translation.
6. Eric Bentley .(1968) .*Live in Drama* .,Beirut: Modern library.
7. Fadl, S .(1987) .*Structural Theory in Literary Criticism* .Baghdad :House of Cultural Affairs.
8. Gilles Deleuze) .n.d .(.*The Philosophy of the Image, op. source* .
9. Ibrahim, A .(1989) .*Building the Comedic Situation in the Television Script* . Baghdad: Master's thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.
10. Ibrahim, Z .n.d .(.*The Psychology of Humor and Laughter* .Cairo: Misr Library.
11. Lisa, S .(1997) .*The Aesthetics of Film Music* .,Damascus :Ministry of Culture Publications.
12. Lotman, Y .(1989) .*Introduction to Film Semiotic* . ,Damascus: Ikrimah Press.
13. Marcel Maritain .(1979) .*Charlie Chaplin* .Beirut: Dar Ibn Al-Rushd.,
14. Martin, M .(1946) .*The Cinematic Language* .Cairo: Egyptian House for Authoring and Translation.
15. Mawla, A .(1998) .*The Scientific System in Dramatic Discourse* .Baghdad: Master's thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.,
16. Reda, H. R .(1972) .*Drama between Theory and Practice* .Beirut: General Institution for Studies and Publishing.
17. Schulmes, R .(1994) .*Alchemy and Interpretation* .Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1286

The embodiment of movement in the cinematic artistic achievement in the technical style

Abdel Nasser Mustafa Ibrahim [a1]
[a] *Saladin University - Faculty of Fine Arts - Department of Cinema and Theater*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 2 October 2023
Received in revised form 12 November 2023
Accepted 13 November 2023
Published 15 June 2024

Keywords:
Movement
Technology
Embodiment
Style
cinematic art

ABSTRACT

This research is concerned with the technical contents and the mechanisms of their operation in the cinematic film, which sparked controversy in artistic circles because it took its first steps in attempts at technical discoveries in the field of photography and then on to successive images that produced a cinematic film, after it was able in its composition to dazzle in the field of cinematic techniques, science and technology. What has transformed the camera and its kinetic joints and given its importance in the field of diversifications added to the multiple techniques in the field of photography and montage،Perhaps the various digital technologies and software, including the specialized crafts field, have excelled in defining the features of the imaginary, the distant, the strange, and the exotic into actual movement embodied in a cinematic film, from a perceived and tangible visual reality to what is parallel to the imagination and the imaginary, and from here the researcher highlights the title of his research: Embodying movement in film. Cinematography using the technical method, including the researcher discusses through several chapters to come up with a concept of what is contained scientifically, artistically and technically in four chapters. The first is the methodological framework, including the research problem in asking the following question: How can movement be embodied in a cinematic film using the technical method? The importance of the research lies in the field of technical advancement and the process of technical development in cinema. The aim of the research is to uncover the technical contents and the mechanisms of their operation in the cinematic film, and in light of the research requirements, a purposive sample was chosen that is consistent with the topic of the research, the film Avatar Part 2, production 2022. As for the second chapter, the theoretical framework, it included three sections. The first is the embodiment of movement in the cinematic film, the second is the mechanisms of embodiment in the cinematic film, and the third topic is entitled the technical method in the cinematic film. And the third chapter, procedures that included the research methodology The research followed the descriptive analytical method, which is consistent with the research topic, the nature and the research community. A qualitative film was chosen that is characterized by the components and requirements of the research.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: Abdulnaser.ibrahim@su.edu.krd
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

As for the research tool in the specialty of cinema, it stops within the limits of the scenario and direction as the most important elements in building a tight film, and the researcher takes the framework as an indicator. Theory as reality to shed light on the events contained in the scenes and shots that were selected from the entire film. The fourth chapter includes the results, the most important of which is the director's emphasis on demonstrating aesthetics Being an investor in what his craft gave him in using technical diversity and modernity to enable the capabilities of techniques and visual integration in creating worlds that dazzle the recipient's senses. As for the conclusions, including that the kinetic structure is consistent with the principles and rules of that film genre and the many exciting experiences and according to the reality of cinematic production, it is a fulfillment of desires and requirements. Some of them are ideological and psychological, all within the framework of an artistic presentation. Recommendations: The researcher recommends conducting practical field studies using modern technologies to develop the teaching staff within the cinematic specialization. Suggestions: Conduct research on developing student skills using advanced computers for students specializing in cinema in making a digital film. The research includes a list of sources and a summary in English.

تجسيد الحركة في المنجز الفني السينمائي بالأسلوب التقني

أ. م. د. عبد الناصر مصطفى ابراهيم[1]

الملخص:

يعنى هذا البحث بالمضامين التقنية وأليات اشتغالها في الفيلم السينمائي، والتي أثارت جدلاً في الأوساط الفنية كونها رسمت أولى خطواتها بمحاولات الاكتشافات التقنية بمجال التصوير ومن بعد الى صور متلاحقة التي أنتجت فيلما سينمائياً، بعد أن تمكنت في تكوينها من الإبهار في مجال التقنيات السينمائية، والعلم والتكنولوجيا ما حولت من الكاميرا ومفاصلها الحركية وإعطاء أهمية لها في مجال التنوعات المضافة للتقنيات المتعددة في مجال التصوير والمونتاج، ولعل التقنيات الرقمية والبرمجيات المتنوعة والمتعددة ومن ضمنها المجال الحرفي التخصصي فيما أبدعت في تحديد ملامح المتخيل والبعيد والغريب والغرائبي الى حركة فعلية تجسدت في فيلم سينمائي من واقع مرئي مدرك ومحسوس الى ما يوازي الخيال والمتخيل، ومن هنا يسلط الباحث الضوء على عنوان بحثه (تجسيد الحركة في المنجز الفني السينمائي بالأسلوب التقني) ، ومنها يناقش الباحث عبر مفاصل عدة للخروج بمفهوم لما هو وارد علمياً وفنيا وتقنيا في اربعة فصول ، الفصل الأول الإطار المنهجي ومنها مشكلة البحث في طرح السؤال الاتي كيف يمكن تجسيد الحركة في الفيلم السينمائي بالأسلوب التقني؟ أما أهمية البحث تكمن في مجال النهوض التقني ومسيرة التطور التقني في السينما وتأتيأهدف البحث في الكشف عن المضامين التقنية وآليات اشتغالها في الفيلم السينمائي ، وعلى ضوء متطلبات البحث تم أختيار عينة قصدية تتفق مع موضوعة البحث فيلم أفتار الجزء 2 انتاج 2022. أما الفصل الثاني الأطار النظري فتضمن ثلاثة مباحث في المبحث الأول تجسيد الحركة في الفيلم السينمائي والثاني آليات التجسيد في الفيلم السينمائي أما المبحث الثالث فجاء بعنوان الأسلوب التقني في الفيلم السينمائي ، والفصل الثالث إجراءات البحث تضمن منهج البحث واتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي

[1] جامعة صلاح الدين – كلية الفنون الجميلة – قسم السينما والمسرح

وهو ما يتوافق مع موضوعة البحث وطبيعة ومجتمع البحث تم أختيار فيلم نوعي تتصف بمقومات البحث ومتطلباته أما أداة البحث في تخصص السينما تتوقف في حدود السناريو والإخراج كأهم عنصري بناء فلم محكم ويتخذ الباحث من مؤشرات الإطار النظري كواقع لتسقيط الضوء على الأحداث الواردة من المشاهد واللقطات والتي تم أختيارها من مجمل الفيلم ، اما الفصل الرابع فيتضمن النتائج ومن أهمها تأكيد المخرج على استظهار جماليات كونية مستثمراً ما منحته إياه حرفتيه في استخدام التنوع التقني والحديثة منها في تمكين قدرات التقنيات والدمج الصوري في صنع عوالم فيها أبهار لحواس المتلقي.أما الاستنتاجات ومنها أن البناء الحركي يتفق واصول وقواعد ذلك النوع الفلمي وما التجارب الكثيرة والمثيرة وحسب واقع الإنتاج السينمائي فهي تلبية للرغبات والمتطلبات منها ايديولوجية وسيكولوجية وكلها في اطارعرض فني ، اما التوصيات فيوصي الباحث باجراء دراسات ميدانية عملية باستخدام التقنيات الحديثة لتطوير الكادر التدريسي ضمن التخصص السينمائي والمقترحات هي اجراء بحث عن تطوير المهارات الطلابية باستخدام الحاسوب الآلي المتطورة لطلاب التخصص السينمائي في صناعة فيلم رقمي.

الكلمات المفتاحية : الحركة ، التقنية ، التجسيد ، الأسلوب ، الفن السينمائي .

الإطار المنهجي:

مشكلة البحث:

إن السعي وراء الجديد والمبتكر بمجال الفنون السينمائية ما هو الا سعي لما هو في مجال التقنيات لتسهم في تطوير المنجز الفني السينمائي، والمثير والغريب والجديد يعتري السينما ويتجه لما في اسلوب التقني الحاصل عندما يتجسد بعرض التنوع الحركي فيها، ومن اولويات العرض السنيمائي كونه يعتبر من اساسياتها، فالسينما قدمت عروضاً فلمية كان من ابرزها ايلاج الحركة الفعلية لما هو موزاي للحركة الفيزيائية لتتسم بالواقعية ضمن تكوين نشأتها الحركة ، اما التقنيات فكانت اساسية ضمن منهجية السينما منذ تأسيسها والمعتمدة على ما هو مكتشف ، وكلما كان التوسع في مجال النهوض التقني كلما كانت العروض في المنجز السينمائي اكثر استقطاباً للمتلقي كونها تبهرهم لما هو معروض ، وما تقدمه السينما من إنجازات قد استثمرت في تجارب واكتشافات ما توصل اليه المخترعون والمبدعون في التخصصات المختلفة في العلوم والتكنولوجيا لخدمة العملية الفنية ، ولاسيما المنجز الفني السينمائي كحرفية ، ومن الخطوات الأولى من آلة التصوير وتفرعاتها وصولاً إلى ثورة الحاسوب والعلوم الحديثة والتكنولوجيا او البرمجيات وما تحمله من وسائل لتطوير آفاق العاملين والمبدعين في المهن السينمائية ، وما التجارب والنتائج التي يسهم في التعرف الجمالي والإبداعي فيها ، ومن هنا حدد الباحث عنوان بحثه (تجسيد الحركة في المنجز الفني السينمائي بالأسلوب التقني)، لما يجد الباحث بأن التقنيات وتنوعها في الفترات الزمنية من زمن السينما تمثلت بتطويرها واستمراريتها وعليه يطرح الباحث السؤال التالي : كيف يمكن تجسيد الحركة في الفيلم السينمائي بالأسلوب التقني؟ .

أهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن أهمية البحث في كونه يواكب مسيرة التطور التقني في السينما ، فكانت اساسية ضمن منهجية السينما منذ تأسيسها والمعتمدة على ما هو مكتشف ، وكلما كان التوسع في مجال النهوض التقني كلما كانت العروض في الفيلم السينمائي اكثر استقطاباً للمتلقي كونها تبهرهم لما هو معروض .

هدف البحث:

الكشف عن المضامين التقنية وآليات اشتغالها في الفيلم السينمائي.

حدود البحث:

الحد الموضوعي : تجسيد الحركة في الفيلم السينمائي بالأسلوب التقني.

الحد الزماني : فيلم أفتار الجزء 2 انتاج 2022.

الحد المكاني : شركة كولومبيا للإنتاج السينمائي كولورادو.

تحديد المصطلحات :

الحركة في اللغة :

عرفت الحركة في اللغة بأنها : من حرك الشيء – جعله ذا حركة أو أخرجه من سكونه وحركة – كل مظهر من مظاهر النشاط ضد السكون (Al-Razi،2007,P132).

الحركة اصطلاحاً : تعرف الحركة بأنها : شغل الشيء حيزاً بعد أن كان يشغل حيزاً آخر أو وقوع الشيء في الزمن (Saliba,1982,p456).

التقنية لغةً : مصدر صناعي من تِقْن: أسلوب أو فنية في إنجاز عمل أو بحث علمي ونحو ذلك ، أو جملة الوسائل والأساليب والطرائق التي تختص بمهنة أو فن (Abu Al-Azm,2008,pt).

التقنيات اصطلاحا : التقنيات كعلم يطلق عليها علم التكنولوجيا، واهم المسائل التي يبحث فيها هذا العلم ثلاثة: الأول- وصف الفنون الموجودة في زمان معين وفي مجتمع معين، وصفاً تحليلياً دقيقاً. أما الثاني- هي البحث في شروط كل مجموعة من القواعد الفنية وقوانينها، لمعرفة أسباب انتاجيتها العملية. والثالثة – هي دراسة تطور لطرق التقنية في أحد المجتمعات الإنسانية، أو في المجتمع الانساني العام. وتسمى دراسة هذه المسائل الثلاثة بعلم التكنولوجيا العام- بالتقن(Saliba,333,1982,P333).

التجسيد لغة : تجسيد الصورة تجسيمها، تمَثُّلُها هو الذي يفرق بين الفن المبدع الخلاق ، وبين الارتجال الذي يؤدي إلى إنتاج هابط و اعمال رديئة المستوى (Shelby,1988,P66).

التجسيد اصطلاحاً : لقد ادركت السينما دوماً أن الجسم البشري هو الركن الرئيسي للفعل والنشاط وأن تمثيله يمر عبر جسم الممثل وتعابير وجهه، وحركاته التأثيرية وملابسه، (Giorno,2007,P50) .

الأسلوب لغة : ويقال للطريق بين الأشجار، وللفن وللمذهب ولشموخ بالأنف والعنق للأسد ويقال لطريقة المتكلم في كلامه أيضا (Al Zarqani,2015,P11)

الأسلوب اصطلاحا: الطريقة الكلامية التي يسلكها المتكلم في تأليف كلامه واختيار ألفاظه، أو هو الطريقة التي انتهجها المؤلف في اختيار المنفرجات والتراكيب لكلامه، (Previous source,p30)

الفن السينمائي : إن الفن السينمائي يرتبط فعلاً أشد الارتباط مع بنية الإنتاج الاقتصادي. فتخصص كل شركة في السينما التقليدية الهوليود ية بنوع معين أدى في الأعوام الثلاثيين إلى تماهي شركة وونر مع أفلام العصابات وشركة يونفرسال مع أفلام الرعب. (Giorno,2007,P 105)

مصطلح الفن السينمائي : في العرف السينمائي يشكل الفيلم الطويل مع الأفلام القصيرة ما يكفي لملْ ساعتين، (El-Bashlawy,1993,P83) .

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول : تجسيد الحركة في المنجز الفني السينمائي

اشتقت كلمة سينما من الكلمة اليونانية بمعنى الحركة ويقول الناقد السينمائي مارسيل مارتن في كتابه اللغة السينمائية ، أن يكون التعريف الآتي تعريفاً أولياً للسينما(فن الصور المتحركة) والصورة السينمائية هي حقاً في جوهرها حقيقة متحركة (Martin,1964,P13) ، ويضيف في ذلك مقولة جان أيشتين على حق عندما كتب أن الحركة تكون حقاً القيمة الجمالية الأولى للصورة على الشاشة، والسينما في سعتها تتلقى كل الفنون الأخرى ومنها الفنون الدرامية حيث تعبر عنها وتجسدها ضمن قواعد وشروط ارسطو كما وردت في كتاب فن الشعر، البداية ليس قبلها شيء والوسط والنهاية ليس بعدها شيء كبناء كلي متكامل الأركان من الأحداث والشخصيات والفوارق والمداخلات تسرد القصة وتنتهي ، فالتجسيد يأتي بمرادفة التشخيص وله مفاهيم تمثل الأشياء في صورها في سياق بناءها وموقعها المرتسم في السيناريو وفق مقتضيات العمل الإنتاجي ، والتي غالباً ما تروي الأفلام وما يمكن أن ندعوه مرحلة البطل أي انتقال البطل من نقطة معطاة في بداية الفيلم إلى نقطة معطاة أخرى في نهايته. وليست هذه المرحلة انتقالاً بمعناه الحرفي دائماً بل غالباً ما تكون تحولاً جسدياً أو عاطفياً أو نفسياً تعيشه الشخصية الرئيسية وهو ما يدعوه البعض القوس التحولي لبطل الفيلم. (Har 2013، P124) والتي تمتهن في تطبيق معالمها على الفيلم السينمائي ، ولذلك كل محاور العمل تستند على مبدأ الحركة في اصول تقنيتها مضافاً اليها المعنى المترتب من خلال الحركة، فان الحركة في الواقع هي القيمة الجمالية الأولى للصورة التي تقوم الشاشة بعرضها والتي تستند على تجسيد كل الأفعال عبر تنوع في ضروب الاستعارة التشبيهية، ويغطي الحالات التي يتجلى فيها التجسيد في صورة شخصيات في واقعها وتماثل ما يمكن أن يحظى بأقبال المتلقين في الفنون من شخصيات درامية من أحداث ومعاني عبر، دراسة طريقة خلق الشخصية الدرامية في النص يأتي من أعادة المؤلف رسم واقعها المعاش بسعة تنوعه، كما يرسم بيئتها باختلاف ثقافتها وأنشطتها الاجتماعية والسياسية، (Asliwa,1982,p212) وعلية ترسم وتجسد الفنون العديد من الأشياء برمزية ولها دلالات بارزة مثل الأماكن والأزمنة التي تهتم بالشخوص والذكريات فيها قيم وعبر، أي انتقال لرحلة البطل غالباً ما تروي الأفلام ما يمكن أن تدعو البطل من نقطة معطاة في بداية الفيلم إلى نقطة معطاة أخرى في نهايته جسدياً أو عاطفياً أو نفسياً تعيشه الشخصية الرئيسية وهو ما يدعوه البعض في السينما والمسرح، ولكن بغض النظر عن جميع هذه الاختلافات فانه يبقى في النهاية عامل اساسي وجوهري لكليهما، تتفق على أساس الحركة مهما كان شكل هذه الحركة وحجمها عند كليهما، الا انها هي جوهر الدراما في هذين النوعين من الفنون، والإضافة الى الحركة الجسمانية المصاحبة والمتشابكة مع الحوار الذي يؤديه الشخصيات المتنوعة وحسب الدور فتبقى الحركة

من القيم الجوهرية في تحديد الملامح والقدرات، وهي كذلك في السينما باتت من الضروريات في تشخيص الافلام بحركتها كشخصيات ومواضيع ونوع فلمي لمعرفة التنوع الحركي ومعناها وقيمتها كجوهر للعمل وان حركة الاشكال وتجسيدها على شاشة السينما اي عرض الفيلم هي التي تتحكم بجلب انتباه المتلقي كون العين ترى وتركز على الأفعال الحركية اكثر من غيرها، ومن طبيعة الحركة السينمائية تنتمي الى فن الصورة المتحركة، وتؤكد بان اختلاف الحركة ومدلولاتها في الفن السينمائي مدركة ومحسوسة مرئيا عنها في بقية الفنون التشكيلية.

إن إدراك الحركة مرتبط بطبيعة الفرد ومدى إدراكه لما هو معروض في المنجز الفني وبواعث إدراكه تلتقي لما هو مرئي ومحسوس ، واليوم وعالم التقنيات والتقدم التكنولوجي اصبحت من سمات العصر الذي تنعكس فيها منجزات العلم على عالم الفن فنجد الأفلام فيها عرض مبهر عندما تقدم اشكالاً ونماذج فيا العجيب والغرائبي امام المتلقين وفيها الإبهار بكيفية التواصل بين العوالم المختلفة والتواصل الزماني والمكاني ، ومنها كيفية التعامل مع آلالات والأنظمة بحيث يمكن السيطرة عليها بل والتحكم فيها للوصول الى غايات وأهداف صانعيها ومنها آليات السيطرة والتحكم في التنوع الحركي المرافق لكل لقطة في أنتاج صورة محكمة ودلالة ، ولكي تصبح السينما ممكنة لا بد من التمييز بين صورتين: صورة الحدث وصورة المشاهدة، إثر ذلك لابد أن تتحول الصورة المشاهدة إلى صورة محضة بصرا ولمسا وصوتا، تجري السينما تحويلا للصورة بتدخل الأجهزة التقنية، (Harrow,2021,p412) وهنا يجمع التنوع في الطاقة المادية واسلوب الحركة عبر المعلومات المتحكمة في برامج علمية في أحالتها الى مواضيع فعالة ومعبرة في كيفية اختراق الزمن والمادة ومكانها، فيبث بالأفكار وتتوهج المشاعر وتفيض الأحاسيس والمشاعر في الصورة الفنية، فتتخذ من المنجز الفني السينمائي مجالاً لها شكلاً ومضموناً ليحقق متعة جمالية، وتكشف عن جوهر الحداثة ومدى تواجد العلم في التميز بين التطورات المتواصلة في السينما، بينما تريد التكنولوجيا اقتراباً من الواقع المرئي وبينما قد يكون العقل البشري مستعداً أن يعطي الصورة الفوتوغرافية نوعاً من الثقة العمياء في واقعيتها، من الواضح أن صورة السينمائي بالضبط مثل الواقع الذي تنبثق منه, (Andrew,1978,P136) .

في الفن السينمائي تجتمع النظرة العقلية والتأملية حينما يتجسد الفكر الفلسفي في أتجاه الحدس في تركيبة أو تشكيلة متكاملة في صناعة ذلك المنجز الفني، بل في تغيير مسار الإنتاج الفني السينمائي في مجرى الممارسة والمعالجة الأسلوبية، ليندمج فيه الفكر مع التعبير من غير انفصام كتركيبة بنائية ، ليصبح نتاجاً متفرداً لا يكون الا نفسه، لهذا المكون صلة بالعالم المحسوس في تنوعه اللانهائي ويكتسي هذا المكون طابعاً جمالياً لتحكم ثنائية التوحد والتنوع فيه.بيان ذلك أن الذات المنشئة تسعى إلى رد التفرق إلى الواحد والمتعدد إلى المفرد (Al Jimmy ،1993، P75) هناك عالم دال ويأبى التوحد بل ينفرد عليه والادب كسند للفيلم السينمائي تحظى بتنوعها الابداعي وتتميز بوسائل التعبير اللغوي ومجمل المعاني والاساليب الموظفة تنتمي الى ما بعد في اكتساب لغتها التصويرية ، وما يهيئ اتصال بعض الصور الموضعية في خطاب واحد ببعض والتألق بعضها مع بعض بوجود معالم عامة تسمى معالم سياقية ومن خصائصها توليد طاقة تحكم ديناميكية تعبران عن حالتها المكمونة معانيها المعرفية من سياق يوضح المضمون، وفي رحلات متتالية حينا وتشابكه احيانا أخرى تنقلت الكاميرا بين مختلف الأزمنة في ذهاب واياب بين الماضي والحاضر وبين الواقع

وأحلام ورؤى الفنان، (Obaido,2013,P86) فالكاميرا لها أمكانية الحركة والانتقال متتالية وحيانا متشابكة عند انتقالها بين الازمنة في الذهاب والاياب بين الماضي والحاضر بين الواقع والخيال وما تجلياتها التي تمكن فيها رؤية الفنان والمخرج لنوع فلمه، بهذا الشكل تتجسد بمواصفات تمثل نوعها، فالفلم الخيال العلمي يتجسد فيها أماكن خيالية تقترب من الواقع لغرض منهجي فكري ونفسي، مثل حرب النجوم للمخرج جورج لوكاس1977 وأنتج الأجزاء لحرب النجوم الإمبراطورية تعيد الضربات 1980 وعودة الجيداي 1983 ، حيث تتجسد فيها شخصيات متنوعة الحركات والقدرات واماكن واحداث تقربنا من محيطنا المعاش، وكذلك فلم الحديقة الجوراسية من أفلام الخيال العلمي الأمريكية أنتج بالعام 1997 وهو جزء من سلسلة أفلام الحديقة الجوراسية للمخرج ستيفن سبيلبرغ ، حيث تبين الفيلم بالتقارب الذهني والتواصل بين عالم الحقيقة وعالم الخيال وبصفتها المادية والعلمية حيث الديناصورات قد عادت للحيات وتعاملت بصفتها ونوعها، والتبيان هنا كيفية تجسيدها الفني والتي تكون خاضعة للمعايير والقواعد الجمالية للتكوين بما في الفنون الأخرى، ومن عناصر التكوين مثل التوازن والتأكيد والوحدة الزمانية والمكانية والإيقاع واللون وعلى قمتها الحركة بمعناها الشكلي والموضوعي، وهناك الكثير من الاشياء في الفيلم يستطيع صانع الفيلم أن يتحكم بمستوى إظهارها بدءاً من الصورة واللون والحركة والإضاءة والاماكن والعلامات وغيرها ، ليس فقط أن نتعرف عليها وإنما لغرض تنمية القدرة على فهم وتفسير معطيات المنجز المرئي- سنما، تلفزيون، (Al-Sahn,2019,P39) فالسينما لا تعدو ان تكون شيئاً ساكناً وان تخللتها مشاهد السكون فتبقى حركة الفعل والموضوع والتقنيات وزمنها تعمل بحركة دؤوبة، فالخيار المتاح في وضع المنجز الفني بعملية فعل حركي هو الإيحاء بأوضاع متعاقبة في ذات الوقت، فتلك الديناميكية الحميمية ذات العلاقة بالخلق والتي تدخل فيها وتنتشر ألوف الجزئيات الصغيرة، هي تفكك الحركة بواسطة تبطئ الصورة الذي يكشف لنا عن تمدد وتناقص وتسلل، ونمو وحركة سرية، ذلكم هو النسيج الحي للكون الذي تجعل لنا السينما قادرين على رؤيته ، (Age,2005,P23) فعالم الصورة الحقيقية تمثل في السينما جزئيات مختارة بعناية فائقة كونها انعكاس لما هو واقع ولكن باطار فني محكم بل الذي في الضرورة تنتمي لصور الواقع المرئي، والعرض المنجز تنسجم بالنسق والانسجام والتوازن والترتيب هو مبدأ العمل في، والسينما كمنجز فني لها قدرة على التنسيق مع الفنون المجاورة في نظام متكامل مع الأدب والفنون الأخرى، تناسق بين السينما والفنون الأخرى ولهذا الهدف الكبير نصب اهتمامها على التركيبة الداخلية للفيلم وعلى عناصر أخرى تكميلية لهذا التركيبة الفوتوغرافية، الكادر التكوين، المونتاج (Al-Salman,2006,P19) فالعناصر تتواصل في تواصلها لحين يكمن العمل الفني في تركيبتها ليكون منجز سينمائي، فالعملية الفنية تأخذ أبعادها وتمر بمراحل لحين تبدع كمنجز نهائي ولا تتماهى من أضافة الخبرات والإمكانات من الماهرين والمتمرسين بالبحث معهم بإيجاد المشتركات عند اجراء تجربة جديدة تعكس بخطواتها على المنجز الفني القادم وتقديم معاني جديدة للفيلم السينمائي. وهذه القواعد موجودة في المسرح والموسيقى والفنون على شاكلتها ويأتي حاملا معه نظرة تشكيلية من مكونات لونية وتكوينات تصميمية بشكلها الديناميكي بما يوجهون اهتماماً وعناية بأكبر قدر ممكن بما يلحق بكيان صورة الفيلم، على مستوى ما، فإن مطالبة

سينما- الحقيقة بالسيادة إنما يرتكز على فهم خاص لنظرة اللاوعي لذات الناس داخل إطارها.(Rothman 2010,P270) .

المبحث الثاني : آليات التجسيد في المنجز الفني السينمائي

عندما تتجسد الحركة في الفيلم السينمائي من النص الأدبي الى نص مرئي وبفضل التقنيات ما يشكل بها نتاج فني سينمائي ذات معنى وتنم عن المتغيرات التقنية من اصول المهنة ففي حالتها عبارة عن بناء يجعل الاسلوب والمنهج مصادر الدعم والبراعة من قدرات المخرج الإخراجية أمام ما يحققه يكون فعله الفني مميز كفيلم نوعي، بعد استكمال كل الضروريات للنجاح في استخدام لغة هذا الفن والتحكم بالقدرات التعبيرية حينما يصور كل اوجه المعرفة باستخدام جماليات الفن السينمائي والتي تتوفر عن طريق اسس المعرفة الادبية واليات تحويل الكلمة المنطوقة والمقروءة الى صور متحركة بصفاتها وقدراتها مقابل تصورات الحياة وكل ما فيها من مدركات حسية تكون خاضعة للتفسير والتحليل والفهم والادراكي الكمي والنوعي وعلى وفق معايير المستويات الثقافية من أقوال وأفكار وتذوق جمالي للفن لدى المتلقي، ينتصب العالم من الأقوال والأفكار ويرتقب أبتداء من درس الأعمال الفنية بتنوع الأذواق والألوان عند كل واحد منا ليجعل من المجتمع ومن التأريخ موضوع تساؤل،

(Jimenez,2009,P12) ,وهكذا أصبحت العروض في المنجز الفني ما يحيل العمل المنظم ويضلل عليه المعنى وتختلف المعاني بدلالاتها من التنوع الحركي ضمناً الى السكون والانتقالات كلها تتبع منهجية ما تقره نظام القراءات لما هو منجز في اصل الصور وتبعياتها السيكولوجية كانت ام ايديولوجية بحكم نوع الظاهرة ومعالجاتها، فهناك موضوعا عاطفيا او عرض مادة فكرية من خلال مواضيع تعتمد على الاحاسيس الداخلية ومنها تصادم او تصارع الافكار باتجاهات مقصودة، تتجه في اتجاه قوة التأثير بما هو مؤثر فعال، فالسينما كفن يتحرك بهدف معين، وتلك الحركة تكون في الغالب مبررة لتعريف ما يجري من ورائها من مقصد ضمني مدرك او مبطن، ليست هناك معادلة مضمونة للنجاح وإن وجدت فإن كل فيلم يعمل على اساسها لابد ان يكون ضربة تجارية لشباك التذاكر ولابد ان تكون رسالة الفيلم واضحة وان يصرح الهدف الأساسي منذ البداية، (Daly1987,12) والمعايير تختلف من بناء فلمي لأخر فيمكن ان تعبر لقطة من مشهد سينمائي عن حجم محدد للتعبيرذا هدف كما في اللقطات الكبيرة منها للدلالة والتركيز بخلاف اللقطة البعيدة للتعريف المكاني وتأسيس للمشاهد متتالية منتظمة وتتبعها لقطات متوسطة لغايات درامية ومنها الحوار وجمع الافكار في تعابير الشخصيات القلمية وكل ما ينجز في الفيلم متحكم وموجه عبر افعال تمهد مسبقاً، ان كانت حركة داخلية او حركة خارجية، ويرى لوي دي جانيتي في كتاب فهم السينما، بان الحركة في الفيلم السينمائي لا تحدث حركة الكاميرا لوحدها فقط وانما تأتي من خلال الحدث نفسه، أي انها تأتي من الناحية الدرامية ولكنها قد تتوفر ايضا من خلال المونتاج أي من الناحية السينمائية ويمكن ان تحكي جمل الحوار او بعض كلمات اداء معينا للممثل وحركة ظاهرة بما يقوله. كلما حرك المخرج آلة التصوير- إما ضمن اللقطة الواحدة أو بين اللقطتين- فإنه يقدم لنا وجهة نظر جديدة نستطيع القطع بسهولة من لقطة وجهة نظر ذاتية أو إلى لقطات موضوعية منوعة. (Janetti,1980,P72) ومن خلال تلك القاعة يمكن وضع مفهوم للمنجز الفني السينمائي كفيلم عن ما هو حركة الحياة، والدراما

الفلمية تنبع حركتها من بنى الحدث وتتنوع الصراعات فيها، ومنها صراع داخلي وصراع خارجي، والصراع تؤسس على اوليات موضعية تستند في تشخيص حالات لتنشئ نص تتمحور في معالجات سينمائية، والخطوات المتوالية لتطوير الحدث الدرامي الى ما هو نص مرئي للوصول الى غايات ومعاني من مجموعة تطورات مترابطة ومقنعة للمتلقي في استمرارية زمان ومكان الحدث، وعن طريق التطورات المترابطة تتطور خيوط الحداث لكشف ابعادها ومن بعد تحديد زمن الفعل وخطوات المؤدية الى نهاياتها لما يمكن ان يرضي المتلقي بمنطقية ادبية ترتقي مع المنجز لما هوفن الفيلم السينمائي وتعبر عن جوهرها وقيمتها كعمل منجز بأحكام القواعد والاسس السينمائية.

السينما كلغة لها مقوماتها التعبيرية تتم عن طرق توظيف عناصر اللغة السينمائية وكذلك السرد السينمائي من وجهة نظر إخراجية، فلكل من العناصر المؤسسة للغة السينما دور فعال في أرساء معالم الفيلم السينمائي، والحقيقة تبقى حبيسة رأي المخرج وتوجهاته الفكرية بما هو معنى دال ومنها اسلوبه الخاص بكيفية اشتغال تلك العناصر ، إذ يحرص المخرجون والمصورون السينمائيون على ما يصورونه ووضع عناصر معظم اللقطات المقربة ، كل لقطة داخل مستطيل مجال رؤية الكاميرا بحرص وتملأ اللقطة بجسم واحد مثل وجه الممثل أو مسدس الشخصية الشريرة بالفيلم وتكشف جزءا أكبر من جسم ما ؛ ربما تظهر الممثل من الكاحل أو الركبتين أو فتظهر جانبا أكبر من الخلفية، ويمكن أن تتنوع اللقطة البعيدة والخصر إلى أعلى. أما للجسم يظهر جسد إنسان بالكامل ولقطات أبعد تظهر العديد من لقطة كاملة بينما يظهر أفق السماء بمدينة بالكامل (Nezo ،2019 ,p41) فالمنهج الذي يتبناه المخرج يقع ضمن الأسس والقواعد وان استخدمت فتعد لجانب شخصية المخرج بل يعتمد عليه في عدد اللقطات وحجومها وتوظيف الإيقاع بما يلتقي بحركة الأشخاص ونوع المونتاج وحركة الكاميرا، ولابد من الإشارة الى العمل السينمائي الذي ابدع فيه المخرجون والمنظرون في أرساء قواعد العمل المهني في وضع اليات له ومن ثم تتبع الملاحظات والمتغيرات الفكرية والتوجهات الأيديولوجية ومن المتداخلات السيكولوجية ومنها التنوع السينمائي، وان محاولة عد الفيلم جزءاً من نوعية او تقليداً نوعياً فلا يحتاج لان يحتوي على كل معاهدات النوع ولكن ينبغي ان يشتمل على عناصر نوعية كافية لتجعل المشاهد يربطها بوضوح ويفهمها مع افلام اخرى تحتوي على عناصر متشابهة. (Al-Mutairi ،2004،P11) وفي هذا التوجه نرى ما اوجه التشابه وباختلاف في توجهات النوع لما هو التقنية والفكرية وايضاً الرؤية للمواضيع في أرساء آليات التعامل مع كل عنصر من العناصر اللغوية التي تدخل في التفسير والتحليل ، ومن المتعارف كأساس بأن السينما فن حركي وهذا ما يعتمد عليه المخرجون فالحركة التابعة بالكاميرا ومنها تشكل كتقنية عمل الكاميرا ومنها التغير بالعدسات، أيضاً تتشكل حركة امام حركة الموضوع ، فالزوم لها استخدامات واضحة في معناها ، فالزووم يكشف المواقع ويركز على الحدث وينهنا ويكشف عن الشخصية ومنها سيكشف المخرج لنا عن الحدث ولكن بأسلوب يستقطب المتلقي الى قضية مهمة في سياق الفلم ويصاحب اللقطات في تناغم مستمر وفي إيقاع ينتمي الى المخرج في كيفية اختيار اللقطات في إيقاع متابعة الحدث

تستخدم لفظة الأسلوب غالباً لتدل على الإشارة إلى المعالجة الجديدة والمؤثرة والبليغة في انتقاء وتوظيف التقنيات والوسائل اللغوية للتعبير عن الفكر الذي يتجسد في التفاعل الحي مع المتلقي بطريقة يدرك من

خلالها ان هذا التعبير اكتسب منهجاً لا يمكن ان يبدعه غير هذا المبدع، (Al Samurai,2004,P6) فالأبداع يدخل في سمات الفن السينمائي ويشخص نوع الفيلم ومخرجه الذي تميز بشكل ونوع توظيفه للغة السينمائية ولاسيما هناك ايقاع سريع وايقاع بطيء، يحظى به الفيلم كميزة يشمل عناصر كثيرة ومن هذه العناصر ما هو مختص بالكادر والطرق المتعددة التي تدخل بها الشخصية الكادر، وعنصر آخر يتعلق بالفرق بين المونتاج داخل الكادر وبين اللقطة ويمكن ان يكون امتلاء أو فراغ الكادر وكذلك الطريقة التي يستخدمها المخرج وهو اللون ، ومن ذلك يمكن تحديد أولاً إنه من المفيد ان نتحدث عن الكيفية الذي يستخدم بها المخرجون الكادر وكيف يوظفونه كمساحة تتسع للدخول والخروج، يتمتع صانع الفيلم في فيلمه بتحكم في انتباه المشاهد (من خلال تنويع أطُر الصور على سبيل المثال، وذلك باستخدام تقنيات مثل اختيار وضع الكاميرا الذي يسمح للمخرج بتركيز انتباه المُشاهِد ، (Cox& Michael,2017,P44) ففي الجوانب الإخراجية يهتم المخرج بوضعيات تقنية ووضع كل شيء في مكانه وكيف يرى الكادر كمساحة لعدد كبير من نقاط المناسبة وعلى وفق الأساليب المتبعة والحديث عن الطرق المهنية الستة الذي يمكن بها الممثل من حركته في مكان الخروج والدخول إلى الكادر من أعلى ومن أسفل ومن اليسار ومن اليمين ومن المقدمة ومن الخلف، فالأسلوب يتعمق في ارساء لغة مشتركة بين النص والمخرج، وأعظم المخرجين يصنعون المشهد بالشخصية عندما يمتلكون حرفية عالية بتلك المهارات التقنية في لغة السينما.

المبحث الثالث : الأسلوب التقني في المنجز الفني السينمائي

عرفنا السينما عندما مهد لها من فن التصوير الفوتوغراف ولحظتها سجلت حركة ثابتة مجمدة ومنه لحظة توثيق زمنية من فعل أني، ومنها شخصت تلك اللقطة بحدود وحجم فعلها الحركي، تواصلت بدعم المخترعين، و بتطويرها فيما وعبر مراحل عدة أنتجت مفاهيم لما تعنيه الفن السينمائي بأنها فن متحرك غايتها تسجيل الحياة وحركتها الواقع دون الفنون الأخرى، وما كان من العلماء والتقنيين والمنظرين القدوم في التوجه في هذا النحو بيتر مارك روجي يعلن عن نظريته استمرار الرؤية بالنسبة للأشياء المتحركة في سنة 1824 حتى سار التقدم بخطوات سريعة ومباشرة نحو الصور المتحركة وعرض الصور، (1967,p20 ، Knight) ولعل اسس الفن بمستواه حينها لم تعتمد على فكرة لها فيمتها الاجتماعية ذات مواصفات موضوعية بسمات مضمون درامي، والاستكشاف عن نوع التقنيات بمثابة ابداعاً بقدر ما كانت لعبة والدلائل تشير إلى أن (الأخوة لومير) في عملهم لم يدركوا القيمة لاختراعهم في ضوء التطورات المستقبلية لكون مادة الخام تحدد بأقدام طولية لمن تتجاوز (50) قدماً وعلية حركة آلة الكاميرا تستمر بالحركة الى انتهاء التسجيل الصوري، أن تعزي المشاكل الإبداعية الجديدة التي ظهرت مع الصور المتحركة إلى طبيعة الابتكار (Lawson, 2001،P34).

إن أول من استطاع أيجاد مدخل الى الفنون الأخرى وتوطينها بشكل مداخلات مع بعضها البعض وعن طريق الفيلم جمع أشكال الفنون ويعود ذلك الى ابتكار جورج ميلييه في وضع آليات العمل المشترك ومنها بناء صور خيالية عندما اوجد الالعاب السحرية في المسرح واسهامات الأدب ببناء عوالم غرائبية وتصور للأشياء، وتجسيد الشخصيات وصناعة الديكور واشغال عناصر اللغة السينمائية كما عرفناها فيما بعد في نظريات الفيلم، في فيلم رحلة الى القمر 1902 وهو فيلم من الخيال العلمي الذي أعد له (ميلييه)

نموذجا للقمر من المقوى وركبه بإتقان أمام الكاميرا، (Vaughn, 1960,P75) والتقنية المستحدثة حينها هي تقنية الربط بين اللقطات وما أضافت الجديد للعمل السينمائي، من تلك الأفكار في كيفية صنع الماكيتات وبناء الفضاءات والتصوير بلقطات متنوعة وتقنية الصور المزدوجة وتصميم المناظر، ويبقى (ميلييه)صاحب الفضل في اكتشاف الظهور والاختفاء التدريجي، فضلاً عن لوحات الشرح الفاصلة بين مشاهد الفيلم مما جعل السينما قادرة على التعامل مع الموضوع الدرامي بتأثير، واستخدام الحركة العكسية للأحداث. (Janetti,1981,P16) جاء أدوين. س . بورتر، فيما بعد بوضع شكل آخر لمفهوم التقنيات بما أحدثت ثورة في صناعة السينما، وهي تجزئة المشاهد إلى لقطات في الفيلم وأنتج عام 1902 فلماً بعنوان حياة رجل مطافئ أمريكي فيها تشخص تلك المتغيرات التقنية بما هو جديد ، معالجته لصناعة الأفلام تختلف تماماً عن كل ما سبق(Rice,1965,P17) اللقطات المجمعة ولقطات أرشيفية ومنها تكون الفيلم السينمائي تحت مسمى الفيلم التوليفي، ومن الصياغات المتنوعة صاغ احداث فلمه ببناء درامي متسلسل

وهنا يكون قد وضع أسس أسلوب الاتجاه التسجيلي في الفيلم الروائي واكد على أن اللقطة المنفردة إذا ربطت بلقطة أخرى منفردة يمكن أن تكملها وتعطيها معنى جديداً ، وأكسبها مضموناً جديداً في سياق درامي محدد تختلف عن الهدف الأساس الذي صورت من اجله ، وأستخدم التداخل الصوري في عملية ربط اللقطات كمؤشر صوري كذلك يعطي للعقل ديمومة حركية وشعورية بالاستمرارية والانسياب كنتيجة لتداخل الصياغات الزمنية للقطتين .(Yado,2009,P19) أما ما جاء به كريفيث في مرحلته تكون السينما قد اجتازت المراحل التجريبية وصولاً الى بنى متطورة منها البحث عن القيم الفكرية والتعبير عنها وكيفية توليفها في أفلام سينمائية، ما قدمه كريفث أختلف عن الأخرين بعرض تكنيكي مبتكر وبصياغات وضعت فيما بعد كبرامج تدرس كمنهاج، فأوجد اختراع (الكلوز أب) اللقطة القريبة والتقطيع المشهدي والتصوير بزوايا مختلفة من تقنيات آلة الكاميرا، وطور نظرية المونتاج من تجميع للقطات غير متناسقة وإلى توليف فني واع ، وتمكن من تأسيس لتقنية فن الإخراج وتقطيع الصوري للمشهد والتصوير من زوايا متعددة واعادة بناءه كفن مبتكر بما يطلق علية بالتوليف في فيلم التعصب والذي تألف من أربعة قصص مستقلة تنتمي إلى أربعة عهود مختلفة تربطها فكرة واحدة ثم أفلامه براعم محطمة 1919 والطريق إلى الشرق 1920 والحياة مدهشة 1924، ثم جاءت بعد ذلك مجموعة كبيرة من الأفلام الرخيصة (Knight,1967,P40) ، فيلم التعصب علام 1916 اكدت على دور اللقطة الكبيرة في تعبيرها عن افعال وانفعالات حسية لدى الممثلين، وكذلك تبنت العوداة الزمنية في التألق ما بين الماضي والحاضر وكما في تكوين الفيلم بتوجهات لغوية في سياق القصة السينمائية وتبعاتها السردية ومنها الكشف عن الجوانب الفكرية والبعاد النفسية لشخصياتها ومواقفها الدرامية.

بعدما شهدت السينما في وضع نظرياتها حول المفاهيم الأساسية في صياغاتها الموضوعية للتنوع الحاصل للأفلام وتكويناتها واسلوب تشكيلها تحت مسميات المدارس الإخراجية وتحتها النشاط الفكري بصياغاته المتنوعة ، فكان التوجه لنوع التقنيات من آلة تصوير وآلة عرض وتقنيات التركيب الصوري والتنوع بتقنيات المونتاج فهناك متغيرات شهدتها الصورة والصوت المكونان لفن السينما، فالاختلاف الأيديولوجي

قد غير من بعض المفاهيم في التصوير وتركيب الفيلم ، فالصوت والصورة بالتوافق أو خلاف ذلك جعلت القيمة التعبيرية للصورة معطى آخر ، والاختراعات تواصلت في اعطاء الصوت قدر أكبر عندما جعلت من المؤثرات الصوتية والمؤثرات الخاصة تدخل مجال التنافس لما هو واقع للتصدي للأثر الدرامي اذ استخدمت في افلام تتزامن بدقة مع الصور المرئية لما هو حدث درامي كما في في أوديسا الفضاء 2001 للمخرج ستانلي كوبريك عام1968 شهدت تطوراً ملحوظاً في أمكانيات التزامن الصوتي مع الحث الدرامي، "أن كل هذا هو القوة الأساسية والهائلة للسينما, إن الصوت والصورة في هذه المشاهد يتألفان على نحو عضوي مع أن الصورة هي التي تلعب الدور الحاسم. (Romm, 1981,P52) فالتقنيات البصرية والسمعية بكل ما فيها تتوافق في نسق تكتمل في توزيعها بما تتطلب والفعل الدرامي، وما التطور التكنولوجي بالبرمجيات الرقمية في المجالين المذكورين الا تعمل في اضافات جمالية تحسن في اثارة المشاعر في التشويق والإثارة الغرائزية وكذلك تعطي مساحة للمبدعين للتخيل والتجوال في فضاءات لصناعة افلام متنوع الأغراض إنتاجية وكذلك لغرض عرض رؤيا أخراجية تقع تحت مسميات الواقع الفني، ولها أهداف منها عرض جمالي ومنها متعة بصرية قائمة على حسن التلقي في الوسط الفني ومنها تلبية رغبة المتلقين التواقة لمشاهدة الغريب والعجيب، أثبت الفيلم السينمائي من أول ظهور له أهمية الدور الذي يقوم به في توجيه سلوك الناس و أفكارهم بل هناك من أعتبره أكثر الفنون تأثيراً أوفاعلية في تشكيل العقل البشري، (Rajaa,2017,p6)، فالسينما ترمز اسقاطاتها على مجريات الأحداث وتبحث وتتجول وتنتقل عن عالم متقدم يوازي طموح المنتجين والمخرجين في التوازن ما بين عالم الفن والخيال أمام تحديات العلم والتكنلوجيا والبرمجيات الحاسوبية التي تتلقى طفرات نوعية ومنها ما تلبي طموح صناع السينما

لقد أحدثت التكنولوجيا المعاصرة نقلة كبيرة في فكر وفن الإعلان نتيجة المتغيرات الفنية والصناعية والتكنولوجية التي حدثت في العالم والحاسبات الإلكترونية وغيرها، فظهرت تقنيات رقمية أتاحت لصناع السينما والإعلان الرقمي من الحذف أو الإضافة أو التعديل في المشاهد المصورة الحية، ووضع كل تصوراتهم الخيالية والابتكارية بكل سهولة ويسر، فمن المستحيل تنفيذها أو تصويرها على أرض الواقع، (Al-Darin,2020,p18) وهناك العديد من البرامج الحاسوبية التي استثمرها صناع ألأفلام منها برامج Maya أو3D Studio ومهمتها خلق مشاهد وشخصيات كاملة وتحريك تلك الشخصيات من قبل فنان يطلق عليه المحرك Animato، وكذلك استخدام تقنية Motion Capture فالتقنيات وظفت لتقديم عرض مبهر ينال تذوق المتلقين واستحصال متعة التلقي لما هو ابها في السينما، أن كل ما لا يمكن رؤيته في الواقع وهو يتحرك بسرعة فائقة ولا يرى بالعين المجردة يمكن أن يتحقق من خلال الصورة السينمائية، باستخدام كاميرا عالية السرعة أي بمعنى آخر ان أي شئ يتحرك بسرعة كبيرة هو عرضة لاستخدام الحركة البطيئة بهذا النوع من الكاميرات،

(Al-Rikabi,2019,P33) فعنصر التنوع والتغيير للصورة والصوت وبنية النوع الفيلم تتم وفق معادلتها بأرض الواقع وضمن معايير علمية وفنية قابلة للقبول والتصديق العقلي كمعادل قيمي للمادة في عرض الفيلم مهما كانت نوعها أن خضعت لتلك المعايير المتفق عليها. وما التقدم العلمي في أضافتها الكثير من الإبهار للسينما ومن ما قدمت التكنلوجيا في مجال التقنيات الرقمية التي تبنى على المنطق الرقمي صفر

واحد في تمثيل البيانات داخل الأجهزة. ومن أهم أساسيات التقنية الرقمية هي نظام البت والبايت في كيفية أدخال والمعلومات، حيث تعرف بأنها تقنية متقدمة في النصوص والأرقام والصور التي تحتاج الى مراجعة ومعالجة حتى لا تكون مجرد شكلاً ظاهرياً، السينما الرقمية ببساطة هي تقنية جديدة في التسجيل والعرض، تتمثل في التعامل مع الصورة بمبدأ الصفر واحد البت والبايت أي التعامل مع الصورة على أنها إشارات كهربائية ثنائية رقمية بدلاً من طبعها وتحميضها كيميائياً على ورق الحساس كما نلتقط الصور والأفلام في أجهزة الكمبيوتر أو الجوال،((Al-Qaisi,2007,N47) والتعرف على كيفيات استخدام الأجهزة والبرامج والتفاعل مع الحاسوب في اكتشاف قدرات الجهاز على ما تحتوي من برامج ومعلومات دالة لصفاتها ولمكوناتها التأسيسية لابد من الممارسة والتطبيق للحصول على مهارات عالية، إن التكنولوجيا الرقمية تجعل المعلومات أكثر سهولة ودقة عند معالجتها، وتتضمن قيمة يتم تمثيلها بواسطة مجموعة من الخطوات المنفصلة والمحددة، وأيضا فإن التكنولوجيا الرقمية تجعل المعلومات اكثر سهولة عند معالجتها بالكومبيوتر(Al-Jab,2020,P184) ومن هنا لابد من الإشارة الى اهمية العلم كونها في ميدان المتغيرات من تلك الإضافات التكنلوجية المضافة للسينما .

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

منهج البحث : اتخذ الباحث المنهج الوصفي التحليلي في هذه الدراسة والتي تتفق مع منهجيتها.

مجتمع البحث :حدد الباحث مجتمع بحثه بعينه تتفق مع مضمون البحث وهدفه والتي تتضمن فكرة التجسيد في الفيلم السينمائي بالأسلوب التقني.

عينه البحث : بعد أن حدد الباحث عنوان بحثه تجسيد الحركة في الفيلم السينمائي السينمائي بالأسلوب التقني، ونظرا لكثرة الأفلام فتم تحديد فيلم مميز وفق المعايير العلمية والفنية في مجال التخصص السينمائي بفيلم (افتار ج 2) كعينة نموذجية تتفق ومقتضيات البحث .

1- الفيلم لمخرج مميز عالمياً (جيمس كاميرون) متخصص بأفلام النخبة والتقنيات الموظفة في الفيلم.
2- حائز على جوائز عالمي منها جائزة أفضل ميزة للصور، وجائزة التكنولوجيا الناشئة، لمجموعة أدوات المياه المبتكرة، وهي فئة مستحدثة في الجوائز العالمية.
3- انتاج الفيلم حوالي 400 مليون دولار كميزانية، وما يقارب مليارَي دولار من الدَّخل خلال أسابيع.

التحليل : يعتمد الباحث في تحليله لعينته البحثية نظام تحليل المشاهد واللقطات .

أداة التحليل : هي المؤشرات التي استنبطها الباحث من الأطار النظري لتكون أداة للتحليل وكما يلي :

1- تتجسد فكرة الفيلم السينمائي بالتقنيات أمام سعة مخيلة المخرج في رؤيته لطرح موضوع ذات ابعاد خيالية واسعة البعد والتحدي الفني.
2- تعزز التقنيات من قدرة المنجز الفني السينمائي لتحقيق سعة الخيال في توظيف لغة سينمائية مميزة عند تناوله عوالم افتراضية تضاهي ميدان الحياة الطبيعية.
3- تضيف التقنيات صورة جمالية تلبي رغبات المتلقين حيال عالم الصورة والصوت والحركة من حيث التجسيد والتشكيل المثالي للفيلم السينمائي.

تحليل فيلم أفتار 2

المخرج جيمس كاميرون .

الإنتاج جيمس كاميرون، وجون لانداو .

سيناريو جيمس كاميرون وجوش فريدمان .

البطولة سام ورذينجتن - وزوي سالدانا - سيغورني ويفر - وجويل مور - وستيفن لانغ – وكيت

ملخص القصة:

حول جيك سولي الذى يعيش مع عائلته الجديدة التي تشكلت على كوكب باندورا، وبمجرد عودة تهديد مألوف لإنهاء ما كان قد بدأ سابقًا، يجب على جيك العمل مع Neytiri وجيش سباق Na'vi لحماية كوكبهم، أن يعكس صورة من صور الصراع بين قوى الشر متمثّلة في حضارة القوّة والعلم والمعرفة، مقابل قوى الخير متمثّلة في الشعب البدائي وقبائله المحبة للسلام والطبيعة والجمال. هذا الصراع الذي ينتهي في الفيلم بانتصار حضارة البدائيّين على حضارة القوة والعلم وشرّها.

المؤشر الأول : تتجسد فكرة الفيلم السينمائي بالتقنيات أمام سعة مخيلة المخرج في رؤيته لطرح موضوع ذات ابعاد خيالية واسعة البعد والتحدي الفني.

يجسد المخرج معنى أفتار من اصلها الاجتماعي والمتمثلة من شخصيات لها باع في المكون الاجتماعي المرتبط بالثبات والتحدي والقوة من اصل البعد الاجتماعي وكذلك من اصالتها التكوينية لشعوب قد اضطهدت، فالمعنى تجسد بالفكرة لما هو صراع القوى الخيرة والشريرة بين البقاء النقي أو البحث لاستحواذ الآخرين بفعل القوة والهيمنة، فالتداخل التاريخي والحضاري والتقدم التقني في مجال الترحال في فضاءات بعيدة جاء ليمثل فعل التكنولوجيا لما لها أثر على واقع الحياة، ويحاول كل من (جيك سولي ونيتيري)القيام بكل ما في وسعهما كي يظلا معا، ولكن يتحتم عليهما مفارقة منزلهما واكتشاف أرجاء شتى على كوكب (باندورا) لينهيا ما بدآه في مواجهة عدو قديم ، وفي الثواني الأولى من الفيلم وفي ل. ع يستعرض المكان ويشير الى القادم ، والمشهد الأستعراضي يتشكل من لقطات متتالية ومن عدة زوايا ليثير أهمية الأبعاد المكانية وما فيها من سحر وجاذبية المكان مضاف اليها البريق اللوني مع الإضاءة الناعمة وكأنها في اجواء ساحرة تجذب المتلقي ، ويوظف الفيلم كل القدرات التكوينية في التوازن بتشكيل المناظر وكأنها لوحات فنية تشكيلية لما لفن التشكيل اهمية في رسم الصور الطبيعية وتقربها من ذائقة المتلقي للمتعة والجمال ويستحكم المخرج كل الأنتقالات في تكوينات تتميز بالتصميم والتوازن كونها تتم في استوديوهات محكمة مع التداخل والتركيب

الصوري في برمجيات وهي سمة الافلام الخيالية والفنتازية والفيلم تنتمي للقواعد الفيلم الخيال العلمي وتتصف بمواصفاتها كونها تقربنا من الواقع المعاش ووعلىشكل لوحات استعراضيةرغم سمة الخيال الظاهر والواضح من عوالم السحر والفنتازيا واسلوب طرح الفكرة تجعل منها موضوع يستحق المشاهدة والتتبع كل مشهد بحد ذات لها سمات مميزة تحمل صفات الجمالية من طرح موضوعي .

المؤشر الثاني : تعزز التقنيات من قدرة المنجز الفني السينمائي لتحقيق سعة الخيال في توظيف لغة سينمائية مميزة عند تناوله عوالم افتراضية تضاهي ميدان الحياة الطبيعية.

أن سعة الخيال في الفيلم ملاحظ ومنذ بدايتها كونها مشكلة من عالم افتراضي صنعت بأتقان البرمجيات التقنية واستمد الخيال من الواقع ليتشكل بها في منطقية تستقطب رأي المتلقي الى قضية هامة ألا وهي صراع الأضداد في كل زمان ومكان وسعة الخيال رغم نوع التحديات فتبقى لتتجمل بالمناظر الخلابة والتي تقترب من واقع الطبيعة وفيها جانبين الوظيفي كما في سياق الحداث في التداخل التأريخي لقضية ادانة مؤشر في سياق الجزء الول للفيلم وتواصلية الأحداث تكتمل في استمرارية تلك التوجهات البشرية بأقتحام عالم فيها امتيازات تحول دون الوصول اليها في وضعها الطبيعي الا في تحديات تقنية متطور′، اما الجانب الالتعبيري يتمثل من خلال تقنية الحركة للأشخاص والأحداث في تجوال الكاميرا المتطورة داخل خفايا العالم وتلك المساحات والفضاءات التي تشغل فيها سكان من نوع أخر، والقدرات التي تظهر فيها هي تلك التنقلات في أعماق البحيرت وعلى مسافات منها يتم تبادل القييم الأنسانية كصفة بشرية، وجمل الطبيعة منحت السعادة لأبناءها مقانتاً مع تناغم اسلوب المعيشة والقدرات الجسمانية والصفات التي تحملها سكان تلك البقة الفضائية من الكون.

هذا الفيلم توجه نحو الإبهار والتشويق بتقنياته وأدواته البصرية، والتقنيات تستولي على سعة خيال المخرج في استقطاب التلقي لقضايا هامة في سعة الخيال البشري، لكنها تتحقق الآن في عمل مبهر بتقنيات التصور بصريا وصوتيا والجانب التقني في قد اشمل وأجمع المشاهد وصنعها باستخدام المؤثرات البصرية، بل هناك مشاهد اجمعت الواقع والخيال بصفة خيال فني متجسدة بلغة تقنية لتستكمل فيها جانب التكامل الصوري فيعود ذلك الأمر لتقنيات جديدة استخدمتها شركة Wētā FX جديدة في مجال المؤثرات البصرية باستخدامها في الفيلم.

المؤشر الثالث : تضيف التقنيات صورة جمالية تلبي رغبات المتلقين حيال عالم الصورة والصوت والحركة من حيث التجسيد والتشكيل المثالي للفيلم السينمائي.

أن هذا الفيلم يتمثل في الصراع بين انتصار الخير على الشر ويتطلّب مؤهلات لا تتوفر لدى الآخرين بل لابد من قوة خارقة وعالم مجهول يتشكل فيها مثل هذا النوع من الصراع رغم التقدم العالمي فلازال التداخل بين الفضاءات مصدر خيال للبحث والتقصي فقط السينما وربما الأكثر عرضاً لمثلها، فميزة التقنيات تسمح للخيال التجوال في صور صنعت بإتقان وحرفية، والفيلم يدور في مكان تشغلها مسطحات مائية كميزة للفيلم ما دفع بالمخرج تصوراته تلخيص العمل في مياه نابضة بالحياة في اللقطات حيث كانت الملابس والجلد ضرورية للظهور بشكل طبيعي قدر الإمكان مع تقطير المياه وتدفق الماء على الجسم ، فالتأثيرات المرئية تتطلب التركيز وبشكل خاص على صور مائية واقعية من شأنها أن تساعد في عرض الصور الفيلم حيال الطبيعة والبيئة، وبطريقة علمية خيالية أيضًا، خصوصًا في إبرازهما الغابات والمياه. هذا الاهتمام المشدد والمعمّق يتخذ أبعادا عدة منها يتعلق بجماليات الطبيعة، حيث تدور الكاميرا حاملة أجمل وأعمق ما في الغابة والبحر خضرةً وزرقةً، والبعد الثاني يتعلّق بمدى ارتباط كل من القوتين المتصارعتين بهذه الطبيعة، وهو ارتباط تحكمه المصلحة عند الطرف الأقوى الذي لا يتورع عن تدمير الطبيعة حين تدعوه مصلحته إلى ذلك، ولكنه ارتباط يحكمه الحب لدى القبيلة المسالمة التي ترفض النمط غير الطبيعي في حياتها.

الفصل الرابع : النتائج

1 - أكد المخرج على استظهار جماليات كونية مستثمراً ما منحته إياه حرفتيه في استخدام التنوع التقني في تمكين قدرات التقنيات والدمج الصوري في صنع عوالم فيها أبهار لحواس المتلقي.

2 - قدم عرض مغامرة كونية بناء على ما متوفر من تقنية صورية وصوتية وامكانات تكنولوجية عالية المستوى بما معروض في عالم السينما العالمية كنوع متقدم.

3 - تم تفعيل السعة التقنية في تجسيد الشخصيات والأحداث في الفيلم من خلال أبرزا النواحي الجسمانية والمظاهر الشكلية من المكياج والأزياء لترتقي مع عناصر اللغة السينمائية ولتتناسب مع لغة ومستوى إخراجها في تناغم نوعي .

4 - عملت التقنية المستخدمة في عرض غير مألوف قدم جماليات متنوعة في كل تقنية مستخدمة في مشاهد الفيلم.

5 - عرض الصراع بين قوى الشر والخير كما هو في صراع آزلي وارساء قواعد اللعبة الفنية في توازن الصراع لصالح الخير رغم التحديات والجهود وبقاءها كصورة جمالية وهي كأساس موضوعي.

6- استخدم عرض التقنية واعتمدها كأساس للخطاب الجمالي ضمن مشاهد طول عرضها كنوع من الإبهاروالتشويق ملازمتان في سيرورة الفيلم.

7- ضافت التداخل الصوري بين الواقع المعاش والصور المصنعة لتضيف واقعية الفيلم وإضفاء جانبها جمالياً بما وفرته تقنية الحاسوب

8- التقنية الحديثة جعلت من المكان والزمان عنصران يمكن تواجدهما مع الإضاءة والماكياج وألوانها المستخدمة في تشخيص وإيصال خطاب الصورة.

الاستنتاجات

1- تعتبر الحركة جوهر العمل السينمائي وتتشكل عبر عدة مساهمات في اساسها تقنيات الكاميرا ويتبع نص الفلم كجوهر في البناء المحكم وتتواصل مع كل الحرفيات المهنية التخصصية السينمائية.

2- أن البناء الحركي يتفق واصول وقواعد ذلك النوع الفلمي وما التجارب الكثيرة والمثيرة وحسب واقع الإنتاج السينمائي فهي تلبية للرغبات وللمتطلبات منها ايديولوجية وسيكولوجية وكلها في اطارعرض فني. .

3- تتجسد الأفلام السينمائية من خلال السكون والحركة وغيرها من التقنيات قد استوقفت المتلقين والحركة الفعلية بوصفها قيمة جمالية راسخة بقيت اسيرة التجارب المتلاحقة لتتناسب وفكرة الفيلم .

4- الأفلام تتبع نوعها من خلال اسلوبها ومنهجها المقترحة من قبل المخرج وتتبع المدارس الإخراجية كونها مراجع في التقليد والتطوير، والتأكيد على المدارس الفنية المعتمدة في الفنون المجاورة لإضافات معرفية .

5- التقنيات السينمائية تعطي مساحة للمبدعين للتخيل والتجوال في فضاءات لصناعة افلام انتاجية متنوعة الأغراض وكذلك لغرض التجسيد حيثما أراد في عرض رؤيا أخراجية تقع تحت مسميات الواقع الفني.

التوصيات: يوصي الباحث باجراء دراسات ميدانية عملية باستخدام التقنيات الحديثة لتطوير الكادر التدريسي ضمن التخصص السينمائي.

المقترحات: اجراء بحث عن تطوير المهارات الطلابية باستخدام الحاسوب الآلي المتطورة لطلاب التخصص السينمائي في صناعة فيلم رقمي.

Conclusions

1- Movement is considered the essence of cinematic work and is formed through several contributions, the basis of which are camera techniques, the film text is followed as an essence in the tight construction, and it communicates with all specialized professional cinematic crafts.

2- The kinetic structure is consistent with the principles and rules of that film genre and the many exciting experiences, and according to the reality of cinematic production, it is a response to desires and requirements, including ideological and psychological ones, all within the framework of an artistic presentation. .

3- Cinematographic films are embodied through stillness, movement, and other techniques that have captured the audience and actual movement as a solid aesthetic value that has remained captive to successive experiences to suit the idea of the film.

4- Films follow their genre through their style and approach proposed by the director and follow the directing schools as they are references in imitation and development, and the emphasis is on the artistic schools approved in the adjacent arts for cognitive additions.

5- Cinematic techniques give creative people space to imagine and roam in spaces to create production films for various purposes, as well as for the purpose of embodiment wherever desired in presenting a directorial vision that falls under the label of artistic reality.

References:

1- Abu Al-Azm,Abdul Ghani.(2008). *Dictionary of Arabic Arabic Meanings*.

Al-Zarqan, Muhammad Abdul Azim.(2015*) Fountains of Irfan in the Sciences of the Qur'an and the Sunnah of the Prophet, Dar Al-Salam for Printing*, , Syria: Publishing and Distribution.

2-Al-Razi. Muhammad bin Abi Bakr Abdul Qadir. (2007). *Mukhtar Al-Sahah. Lebanon. Beirut. House of knowledge.*

3-El-Bashlawy, Charity (1993*). Dictionary of cinematic terms, Cairo, Egyptian General Book Authority.*

4-Agel, Henry, (2005) *The Aesthetics of Cinema, by Ibrahim Al-Aris. Syria. General Cinema Establishment.*

5- Al-Jimi, Muhammad Al-Nasser (1993*). In narrative discourse. Al-Tanous, Arab Book House.*

6-Gemini, Mark (2009) *What is Beauty, Translated by Charbel Dagher, Beirut. Arab Organization for Translation*.

7-Giorno, Marie-Thérèse (2009), *Dictionary of Cinematic Terms, Trans.: Fayez Bashour, Damascus. The General Cinema Foundation. Baidoua, Somaya. The Philosophy of the Human Body. Tunisia. Dar Al-Tanweer for printing, publishing and distribution.*

8-Janetti, Louis D. (1981). *Understanding Cinema, Turk Jaafar Ali, Baghdad, Dar Al-Rasheed for Printing and Publishing*.

9- Al-Jabr, Hamid Saeed et al. (2020). *The importance of digital technology in the field of education from the point of view of faculty members. Teaching in the College of Basic Education in the State of Kuwait, College of Education Journal, Issue 111.*

10- Houria, Ben Kaddour (2021). *Cinema between artistic creativity and philosophical thinking. University of Biskra. Journal of Philosophical Approaches. Volume-8, Issue-1.*

11- Yado, Najib Asliwa (2009). *The technical artistic format in the narrative film, University of Baghdad, College of Fine Arts, R.S. M. In cinematic arts.*

12- Al-Darini, Hamdi Ragheb Salem (2020) *The importance of employing the art of digital composition for visual effects in designing television advertising, Journal of Architecture, Arts and Humanities, Volume 5.*

13-Romm, Michael (1981). *Conversations about film directing. Translated by: Adnan Madanat, Beirut, Dar Al-Farabi.*

14- Rajaa, by Khawla Clinic (2017). *Semiological projections of the novel onto the cinematic film. Algeria . Larbi Ben M'hidi University, Master's Thesis.*

15- Rothman, William (2010*). Eye of the Camera, translated by: Mohsen Wafi, Cairo, National Center for Translation*.

16- Daly, Ken, (1987). *Artistic Methods in Film Production, translated by: Issam al-Din al-Masri, University of Baghdad, Academy of Fine Arts.*

17-Al-Rikabi, Hani Abd Ali (2019*). Employing modern techniques to embody the dramatic action in the cinematic film, Arab Journal of Science and Research Publishing, Journal of Humanities and Social Sciences.*

18-Al-Salman, Hassi (2006). *Readings in the aesthetic hypothesis of cinema. Baghdad, House of General Cultural Affairs. Shalabi, Karam (1988). Television production and directing arts. Jeddah, Dar Al Shorouk.*

19-Al-Sahn, Saleh (2019). *Cinema and television taste. Baghdad. House of General Cultural Affairs. Pray, Nashaat Mubarak. Personality in theatrical text, Baghdad, Academic Journal.*

20-Saliba, Jamil (1982). The Philosophical Dictionary, vol. 2, Beirut, Dar Al-Kitab Al-Lubani.

21-Al-Qaisi, Fares Mahdi (2007). Digital technology in film and television production. Baghdad. Academic Journal.

22- Lawson, John Howard (2001). , *Creative Process Cinema, Trans.: Alla Diya al-Din, Baghdad, Dar al-Ma'mun for Translation and Publishing.*

23- Harrow, Frank,(2021). *The Art of Screenwriting, Translated by*: Rania Qirdahi, Damascus, General Cinema Foundation.

24- Cox, Damian, and Michael Levine (2017). *Cinema and Philosophy, United Kingdom, Hindawi Foundation.*

25- Martin, Marcel (1964). *Cinematic Language. See: Saad Makkawi, Cairo. The Egyptian General Institution for Authoring, Translation, Printing and Publishing.*

26- Lawson, John Howard (2001*). The Creative Process of Cinema. See: Ulla Diaa El-Din. Baghdad, Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing.*

27- Obaido, Muhammad (2013). *The image of the visual artist in cinema. Syria, Dar Nineveh/Rasat, Publishing and Distribution*.

28- Rice, Carl (1965). *The art of cinematic montage. Trans: Ahmed Al-Dhari, Cairo, Egyptian House for Authoring and Translation.*

29- Knight, Arthur (1967). *The story of cinema in the world from silent film to cinemarama.* See: Saad El-Din Tawfiq, Cairo, Dar Al-Kitab Al-Arabi for Printing and Publishing.

30-Vaughn, Albert (1960*). Cinema, Machine and Art, translated by*: Salah Ezz El-Din and Fouad Kamel, Cairo, Misr Library.

31-Nezo, William Costa (2019). *Ziad Ibrahim. United Kingdom, Al-Hindawi Foundation.*

32- El-Derini, Hamdi Ragheb Salem,(2020). , Egypt. Mohamed Sherif Sabr: Lina Atef, The Importance of Employing the Art of Apical Composition of Visual Effects in Designing TV Advertisements, *Arab Society for Islamic Civilization and Arts, Volume 5, Issue 21. p. 342, p. 359, p. 18.*

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1304

The role of installation artists in Expressing contemporary issues

Ali Al Jahwari [a1], *Fakhriya AL yahyai* [b2]

[a] *MA - Sultan Qaboos University - Oman*
[b] *Professor of Arts- Sultan Qaboos University-Oman*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 4 November 2023
Received in revised form 17 November 2023
Accepted 17 November 2023
Published 15 March 2024

Keywords:
installation art
contemporary issues

ABSTRACT

The ability of the contemporary artist to express issues, events, crises, disasters and wars has been evident since the first practices of art throughout history. When postmodern art appeared, it provided artists with different methods and implementations than were previously used; artists were able to employ the techniques and technology provided by the era, and this contributed greatly to highlighting the aesthetics of the artwork and its expressive values.

The current research came to shed light on the role of installation artists in expressing the issues experienced by the world and the changes that societies are witnessing. By tracing the most important practices of the art of installation in space as one of the contemporary trends that enabled the artist to aesthetically express a huge amount of ideas in a contemporary visual form. The research follows the historical method by tracing the historical roots of installation arts. As well as the analytical descriptive approach to analyze a group of artistic practices that employ the art of installation in contemporary artwork, and the most important issues and events that surround this artwork.

The research concluds that the installation art of has great potentials in linking the artist's ideas to the issues and events that revolve around him. The ability of the installation artists in appears in linking the form and content when expressing the issues in a contemporary artistic form with the artistic and aesthetic values of the concept of the installation art. The research recommends making more effort to reach the most important contemporary artistic practices and trends that deal with the most important global issues and events in a contemporary artistic style.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: alialjahwri79@gmail.com
[2] E-mail address: fakhriaalyahyai@gmail.com

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1304
Ali Al Jahwari, Fakhriya AL yahyai: The role of installation artists in Expressing contemporary issues.
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

دورفناني التجهيزفي الفراغ في التعبيرعن الأحداث والقضايا المعاصرة

أ.علي الجهوري [1]
أ.د. فخرية اليحيائية [2]

الملخص:

أن قدرة الفنان المعاصر في التعبير عن عن القضايا والأحداث والأزمات والكوارث والحروب كان واضحًا منذ الممارسات الأولى للفن وعلى مدار التاريخ. وعندما ظهرت فنون ما بعد الحداثة أمدت الفنانين بأساليب ومعالجات مختلفة عما كان يستخدم سابقا؛ فإستطاع الفنان أن يوظف ما يوفره العصر من تقنيات وتكنولوجيا تسهم بشكل كبير في إبراز جماليات العمل الفني وقيمه التعبيرية. لذا جاء البحث الحالي لتسليط الضوء على دور فناني التجهيز في الفراغ في التعبير عن القضايا التي يعيشها العالم و التغيرات التي تشهدها المجتمعات. من خلال تتبع أهم الممارسات الخاصة بفن التجهيز في الفراغ باعتباره واحدا من الاتجاهات المعاصرة التي مكنت الفنان من التعبير جماليا عن كم هائل من الأفكار في قالب بصري معاصر. اتبع البحث المنهج التاريخي من خلال تتبع الجذور التاريخية لفن التجهيز في الفراغ. والمنهج الوصفي التحليلي لتحليل مجموعة من الممارسات الفنية التي وظفت فن التجهيز في الفراغ في الأعمال الفنية المعاصرة، وأهم القضايا والاحداث التي وظف فيها الفنان المعاصر فن التجهيز في الفراغ. وخلص البحث الى أن لفن التجهيز في الفراغ إمكانيات هائلة في ربط أفكار الفنان بالقضايا والاحداث التي تدور حوله. كما خرج البحث بقدرة فناني التجهيز في الفراغ بالربط بين الشكل والمضمون عند التعبير عن القضايا في قالب فني معاصر متفقا مع القيم الفنية والجمالية لمفهوم التجهيز في الفراغ. وأوصى البحث ببذل المزيد من الجهد للوصول الى أهم الممارسات والاتجاهات الفنية المعاصرة التي تناولت أهم القضايا والاحداث العالمية وبأسلوب فني معاصر.

الكلمات المفتاحية: التجهيز في الفراغ، القضايا المعاصرة.

[1] ماجستير فنون- جامعة السلطان قابوس

[2] استاذ فنون جامعة السلطان قابوس-سلطنة عمان

المقدمة

يعد فن التجهيز في الفراغ (Installation Art) من الفنون المعاصرة والاتجاهات الفنية التي ظهرت في اعقاب الحرب العالمية الثانية والعقد الأخير من القرن العشرين، حيث يعتبر التجهيز في الفراغ من الفنون التي تدعوا المشاهد للمشاركة في العمل الفني المعروض، من خلال التفكير والتأمل فيعيش حالة التفاعل عن قرب مع العمل الفني، فبعض الاعمال الفنية يمكن المشاهد ان يتحاور مع العمل ويمر من خلال مكوناته من الداخل والخارج. فيكون دور المشاهد والناقد والمتذوق للعمل الفني دورا بارزا ومحوريا يتضح من خلال ثقافته البصرية ومعرفته الفنية وقدراته على التفكير والتحليل والاستجابة مع العمل الفني المعروض فيعيش فكرة العمل وما يريد الفنان ان يوصله للمشاهدة من خلال تجربته الفنية المعروضة. كما تتيح أعمال فن التجهيز في الفراغ الفرصة للمشاهد المشاركة من خلال اعطاء الحرية له في تفسير العمل بالطريقة التي يراها تتناسب مع فكره "مشاركة عقلية" أو من خلال خبرته الحركية الفسيولوجية حول العمل وداخله "مشاركة فعلية " وقد يهيأ الفنان للمشاهد بيئة نفسية خاصة يستحوذ على مشاعره وأحاسيسه من خلال التأثير على بعض الحواس الإدراكية للمشاهد كالسمع او اللمس – الشم، بغرض اكتمال المفهوم الفلسفي لتلك الاعمال المنجزة.

وقد خرج الفنان في التجهيز في الفراغ من الحدود الضيقة للعرض والتي تجسدت بالمعرض أو المتحف أو القاعات المخصصة للعرض. فنطلق الى الفضاء الخارجي إلى الشارع والسوق والحديقة وغيرها من أماكن مفتوحة يختارها الفنان بعناية للعرض ليجسد فكرته ويعرضها للمشاهد فيعيش معها الحدث. فقد أكدت دراسة اليحيائي وآخرون (2016) وظف فنانو فن التجهيز في الفراغ (Installation Art الفراغ الحقيقي في مقابل الإيهامي في اعمالهم الفنية، بحيث أعطوا لمفهوم الفراغ الحقيقي قيمة فنية وجمالية من خلال الرؤية المباشرة للمشاهد.(Al-Yahayai & et al., 2016)

وأكدت دراسة عبدربه (2019) أن الصلة بين المشاهد والعمل الفني المجهز في الفراغ لم تعد مشاهدة تأملية بل تزج المشاهد بأن يكون عنصرا فاعلا من خلال تواجده الجسدي فالعمل الفني لم يعد معلقا على جدار بل انطلق في جميع ابعاد المكان عموديا وأفقيا وأصبح المكان من شروط العمل الفني المجهز في الفراغ (Abd Rabbo, 2019).

لقد شمل التجهيز في الفراغ مختلف مجالات الفنون كالتصوير والتشكيل والخزف والنحت وفنون الفيديو، فوظف الفنان مختلف التقنيات الحديثة في عصر التكنولوجيا والتطور العلمي الهائل كالضوء والحركة لتكون عناصر مكملة للعمل الفني مع الفراغ الخارجي في جو من التآلف والتعايش مع المحيط الخارجي. أن فلسفة التجهيز في الفراغ في تغير مستمر من حيث ان الفنانون المعاصرون يبحثون دائما عن التميز والتجديد في الافكار وطرق عرضها وما يمكن ان يوظف من تقنيات حديثة وخامات متنوعة مستمدة من بيئة الفنان، فالمقومات الفنية للشكل من خلال الألوان والملامس وشكل المادة التي يتم توظيفها تسهم في تأكيد الناحية التعبيرية وإبراز القيم الجمالية للعمل الفني، وتسهم أيضا في بناء الفكرة ووصولها للمشاهد من خلال تفاعله مع العمل الفني المعروض.

وبلا شك ساهم فن التجهيز في الفراغ في نقل الأحداث والقضايا وترجمتها في قالب فني ودرامي للمشاهد. وسعى الفنانين من خلال هذا الفن الى إيصال مجموعة من الأفكار والمشاعر والانفعالات التي تتعلق بقضايا تهم الفرد والمجتمع في أغلب الاحوال.

مشكلة البحث:

يعيش العالم الكثير من الازمات والظروف الطبيعية والحروب ويشارك الفنان المجتمع الذي يعيش فيه وينتمي اليه جميع قضاياه. كان الفن بمجالاته المختلفة عبر العصور خير من يوثق للقضايا والاحداث عبر التاريخ، بداية من الحضارات القديمة كالإغريق والفراعنة والى عصرنا الحالي. وقد اختلفت وتنوعت مجالات الفن واتجاهاته عبر التاريخ كالرسم والتصوير والنحت والخزف وصولا الى الاتجاهات الفنية المعاصرة ومن بينها فن التجهيز في الفراغ والذي ظهر في العقد الأخير من القرن العشرين. وقد وظف الفنان التشكيلي المعاصر فن التجهيز في الفراغ في التعبير عن مختلف القضايا والاحداث المعاصرة. وتتلخص مشكلة هذا البحث في دراسة وتتبع إمكانيات فن التجهيز في الفراغ في التعبير عن القضايا والكوارث التي تصيب العالم.

فكرة البحث :

برزت العديد من الاتجاهات الفنية في العقد الأخير من القرن العشرين، نتيجة لما يشهده العالم من تغيرات وأحداث وتطورات شملت مختلف الجوانب الحياتية، الفكرية والعلمية والاقتصادية. فكان من الضرورة ان يواكب الفنان هذه التطورات التي أثرت في مفاهيم الفن وأشكاله وتقنياته وفلسفته. فخرج الفنان عن النطاق التقليدي للفن في حدوده الضيقة من بين مجالات الفن كالرسم والتصوير والنحت والخزف والطباعة الى الفضاء الشاسع، ليتعامل الفنان مع مساحات أكبر ضمن مجموعة من الممارسات الفنية، وضمن إطار فكري وفلسفي وحسابات رياضية لإقامة عمله الفني في الفراغ الرحب، يتشارك فيه الفنان حواره مع الجمهور ليعيش قصة من الدهشة والإعجاب. يبذل فيها المشاهد خبراته الفنية والفكرية والنقدية ليصل الى الفكرة الاساسية التي ينشدها الفنان من خلال عمله وتجربته الفنية.

ويذكر الأسمري (2014) أن فنانو فن التجهيز في الفراغ (Installation Art) يولون المضمون الأهمية الكبرى أكثر من الشكل، ويلعب المتلقي والمتذوق للعمل الفني في فن التجهيز في الفراغ دورا مهما وبارزا بثقافته البصرية وتفكيره واستجابته الحسية، والجسدية للمضمون الذي يقصده الفنان من هذه الاعمال.-Al) (Asmari,2014

وتتلخص فكرة البحث الحالي في دراسة أمكانيات فن التجهيز في الفراغ في التعبير عن الأحداث والقضايا المعاصرة في قالب فني معاصر

أسئلة البحث:

1- ما الجذور التاريخية لفن التجهيز في الفراغ؟

2- كيف أسهم الفنان المعاصر في التعبير عن الأحداث والقضايا المعاصرة من خلال التجهيز في الفراغ؟

اهداف البحث:

1- دراسة مفهوم فن التجهيز في الفراغ وجذوره التاريخية.

2- التعرف على أهمية التجهيز في الفراغ في التعبير عن القضايا والأحداث المعاصرة بأسلوب فني معاصر.

3- الكشف عن أهم الممارسات الفنية والفنانين المعاصرين في التجهيز في الفراغ .

مصطلحات البحث:

فن التجهيز في الفراغ (Installation Art)

تعرفه اليحيائي وآخرون (2016) هو أحد فنون ما بعد الحداثة يربط الفن بالمجتمع والحياة ويهتم بمشاركة الجمهور وتفاعله مع العناصر المكونة للعمل الفني ويتم تنسيق وترتيب وتنظيم عناصره في مجال فراغي محدد يحتوي على مفاهيم فلسفية ونقدية تعتمد طريقة الانتاج الفني فيه على أسس إنشائية وأساليب أدائية وتقنية، وتغلب البيئة والمكان والوقت والفراغ عناصر اساسية في اظهار شكل العمل الفني وخصائصه التي تميزه عن غيره من الاعمال الفنية. (Al-Yahayai & et al., 2016)

ويذكر الأسمري (2014) بأنه أحد الأساليب الفنية التي اتجه إليها كثير من الفنانين في مجال الفنون البصرية، نتيجة مجموعة من الخبرات والممارسات الفنية السابقة جعلت الفنان يخرج عن حدود وإطار اللوحة، ويجعل من الفراغ المحسوس عنصرا رئيسيا في العمل الفني، حيث تلعب ثقافة الفنان الفكرية وخياله العلمي والابداعي دورا مهما ورئيسيا في مدى دقة هذا العمل ومضمونه.(Al-Asmari,2014)

وتعرفه جوناثان فيكري Jonathan Vickery (2006) فن التجهيز هو مصطلح عام لنشاط، بالمعنى الواسع، لإحداث مساحة محددة يتم فيها أو حولها مشاركة تواصلية، مما يتطلب درجات متفاوتة من النشاط والقبول نيابة عن الموضوع. مثل "فن ما بعد الحداثة"، فهو متلازمة أكثر من كونه مجموعة أعراض يمكن التعرف عليها تشخيصيًا. ولكن على عكس "ما بعد الحداثة".

ويرى البواب (2013) ان التجهيز في الفراغ هو تيار نقدي على الأوضاع السائدة في الفن ويؤكد على اهمية الموضوع الذي تتم من خلاله صياغة العمل ويؤكد على الدور الاجتماعي للفن أو وظيفته في المجتمع، كما يؤكد ان دور المشاهد لا يقتصر على مجرد رؤية العمل بل يتأثر ويؤثر ويتخذ موقف ويكون رأي ويتواصل لمفهوم من خلال تفاعله مع مضمون العمل الذي يعكس قضايا المجتمع وما تحتويه من مفاهيم وثقافات (Al-Bawab, 2013).

كما أشار عبدربه (2019) بأنه أحد اتجاهات فنون ما بعد الحداثة التي اهتمت بمشاركة الجمهور وربط الفن بالمجتمع. وهو لغة جديدة ابتكرها الفنان ليكون أكثر تواصلا وتفاهما مع الجمهور. فهو يشير الى فكرة ومفهوم العرض وكيفية تنظيم وتنسيق عناصر العمل الفني في فراغ حقيقي داخلي او خارجي. وهو نوع من النشاط العقلي يقوم به الفنان لممارسة هذا الشكل الحديث من الفن(Abd Rabbo, 2019) .

وأشارت بشير (2015) في دراستها ان التجهيز في الفراغ هو مصطلح فني أستخدم لوصف عملية تنظيم العمل الفني داخل حيز محدد من الفراغ في قاعة العرض، أو في فراغ خارجي، وهو يشير إلى أهمية الفراغ كأحد عناصر العمل الفني، والذي يصمم خصيصا لعمل فني بعينه (Bashir, 2015).

ويعرف فن التجهيز في الفراغ إجرائيا على أنه أحد اتجاهات الفنون المعاصرة التي يوظف فيه الفنان المكان والفراغ ليعبر عن فكرة أو حدث أو قضية تهم الفرد أو المجتمع أو العالم. ضمن فلسفة معينة يتفاعل معها المشاهد ويتحاور معها ليصل الى الفكرة التي يسعى الفنان إلى تحقيقها.

منهج البحث

اتبع البحث المنهج التاريخي من خلال تتبع الجذور التاريخية لفن التجهيز في الفراغ، والمنهج الوصفي التحليلي لتحليل مجموعة من الممارسات الفنية التي وظفت فن التجهيز في الفراغ في الأعمال الفنية المعاصرة، وأهم القضايا والاحداث التي وظف فيها الفنان المعاصر فن التجهيز في الفراغ.

المبحث الأول: ظهور فن التجهيز في الفراغ.

لقد كانت الاحداث التي شهدها العالم في أعقاب الحرب العالمية الثانية وما واكبها من تطور شامل في مختلف الصناعات والوسائل التكنولوجية وتقنيات التواصل والاتصالات، أدت الى تغير في توجهات الفن والفنانين. مما أسهم في ظهور العديد من الاتجاهات الفنية الجديدة في الفن كالتجهيز في الفراغ وفنون الأداء والحدث والفن البيئي والفن المفاهيمي. فاستطاع الفنان الدمج بين مختلف الفنون السمعية والبصرية كالفيديو والموسيقى بهدف الوصول للفكرة وإيصالها للمشاهد في قالب مختلف مبتكر يواكب العصر بعيدا عن التقليدية السابقة. تذكر اليحيائية وأخرون (2016) أن مصطلح ما بعد الحداثة يضم اتجاهات فنية ظهرت ما بعد الستينات وحتى نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين وتعرف احيانا بفنون ما بعد الحداثة وهي مجموعة الاتجاهات والتيارات الفنية التي ظهرت في الغرب منذ ما بعد الستينيات من القرن من القرن الماضي وتمتد حتى الوقت الحالي مثل الفن المفاهيمي، الفن الفقير أو المتقشف، وفن الأداء، وفن البيئة والعمال المركبة (التنصيبية) أو ما يسمى بفن التجهيز في الفراغ، وفن الجسد وفنون الفيديو والميديا وغيرها من الاتجاهات الفنية المعاصرة في الفن التشكيلي (Al-Yahayai & et al., 2016).

وأشارت بشير في دراستها (2015) أن اهم العوامل التي أدت الى ظهور التجهيز في الفراغ هي الحرب العالمية الثانية وما واكبها من تطورات في الصناعة ووسائل التكنولوجيا والاتصال، فغيرت من شكل بنية الفن شكلا ومضمونا، هذا الى جانب التطور العلمي والتكنولوجي وبعض الفلسفات والمفاهيم والجماعات الفنية (Bashir, 2015).

ويشير البواب (2013) أن فن التجهيز في الفراغ ارتبط ببعض المفاهيم الفلسفية التي كانت ذو تأثير فعال في تكوين الإطار الفكري والإبداعي لفناني هذا الاتجاه ولم تكن تلك المفاهيم خاضعة لنظريات فلسفية بعينها بقدر ما كانت تفسيرا معرفيا ومنطقيا للتجربة الفنية الابداعية المباشرة. وكانت تلك التفسيرات مرتبطة ارتباطا وثيقا بالإطار الفكري والمرجعي لفناني التجهيزات في نقدهم لبعض القضايا المسلم بها في الفن وخاصا وظيفة الفن في المجتمع أو ما يعرف في الفلسفة بالدور الاجتماعي للفن وما يتبعه من مفاهيم خاصة بفكرة السوق التجاري للفن والذي تحول معه العمل الفني الى سلعة قابلة للبيع والشراء (Al-Bawab, 2013).

ويذكر عبدربه (2019) ان أقرب وأبسط ما يمكن تشبيهه تاريخيا بفن التجهيز في الفراغ هي ابداعات فنانوا عصر النهضة الأوربية في تصوير الكنائس وما هو معروف في المتاحف في الغرب منذ القرن الثامن عشر كشيء مجهز يمكن للمتفرج ان يشاهد من خلاله ما وراء العمل الفني كمراحل التنفيذ مثلا. أو عرض التجهيزات الأولية والرسومات التحضيرية للعمل الفني كمشهد عام .(Abd Rabbo, 2019)

وتشير اليحيائية (٢٠١٨) إن فن التجهيز في الفراغ ظهر لبلورة نوع من الأشكال الفنية التجميعية أو البيئية، التي تنشأ في مجال فراغي مخصص لغرض خاص أيضا ولتوضيح فكرة خاصة بتوزيع عناصر العمل الفني وتنظيمها داخل قاعة العرض أو خارجها. كما أن أهم ما يميز تلك الأعمال اعتمادها على خصوصية المكان؛ حيث يقوم بعض الفنانين بعمل دراسات مسبقة لمكان العرض، لمعرفة أبعاده، والفراغات الخاصة به، ومدى تناسبه مع فكرة العمل ومادة العرض. ويصبح التفاعل الكلي والجزئي بين جميع العناصر داخل المنظومة الفراغية في فن التجهيز لخدمة الشكل والمضمون من التجهيز، بحيث يلعب كل عنصر دوراً فعالاً في إتمام مضمون العمل ورسالته، ولا تعتمد علاقة المشاهد بالعمل الفني من خلال المحيط الفراغي للعمل على الرؤية البصرية فقط، وإنما تتسع لتشمل جميع الحواس الأخرى الخاصة بالإدراك (Al-Yahayi, 2018). وتذكر إليسا كالدارولا (Elisa Caldrola, 2020) في دراستها أن أعمال التجهيز في الفراغ تدفع الجمهور للمشاركة في مجموعة مختلفة من الاجراءات الاساسية في بعض اعمال التجهيز في الفراغ كالمشاركة في المشي والجلوس أو حتى الزحف. والخضوع للتجربة البصرية التي تثيرها مجموعة من المثيرات كالمصابيح أو وسائل الاتصال أو التكنولوجيا. للوصول للفكرة او الهدف أو القضية التي ينشدها الفنان.

وشهد التجهيز في الفراغ كغيره من فنون ما بعد الحداثة تطورا متسارعا في الفكرة والفلسفة والموضوع وطريقة التفاعل مع المشاهد للوصول به الى عمق الفكرة ومضمونها، وقد اشارت الدراسات السابقة الى الفترة التي ظهر فيها التجهيز في الفراغ ظهورا علنيا في اعقاب الحرب العالمية الثانية وما صاحبها من ثورة هائلة في التكنولوجيا ومختلف العلوم. كان لها الأثر الواضح في خروج الفنان المعاصر من حدود الفن التقليدي. إلى فضاءات الفراغ الخارجي ليتجاوز حدود المعرض والمتحف وقاعات العرض المغلقة. فوظف الفنان مختلف مجالات الفنون كالتصوير والنحت والخزف والتشكيل وجميع مجالات الفنون السمعية والبصرية في سبيل ايصال الفكرة والمعنى للمشاهد للتعبير جماليا عن قضية أو حدث ما بأسلوب التجهيز في الفراغ. وفي نفس الصدد تؤكد اليحيائية (٢٠١٨) إن فن التجهيز في الفراغ Installation جاء كنتيجة حتمية لحالة المخاض التي مرّ بها الفن، ومن التشابك الذي ظهر بين المرئي واللامرئي التي كانت ملتبسة إلى حدًا كبير أحالتنا للبحث في العلاقة بين الشكل والمضمون، وبين الصورة والمدلول، وهو ذاته التشابك بين حالة الشكل الذي يقدمه الفنان والأشياء التي يؤثث بها عمله ليظهر على الشاكلة التي هي عليها ساعة العرض، والمضمون الذي يسعى الفنان إلى تمريره للمشاهد.(Al-Yahayi, 2018)

المبحث الثاني: التجارب العالمية للفنانين المعاصرين في التجهيز في الفراغ ومدى الاستفادة منها

وظف العديد من الفنانين المعاصرين فن التجهيز في الفراغ في أنتاج أعمالهم الفنية. للتعبير عن القضايا والأحداث والأزمات والكوارث والحروب بأسلوب التجهيز في الفراغ. مما كان له الأثر الكبير في ايصال الفكرة للمشاهد ووصول المعنى الذي ينشده الفنان المعاصر من عمله الفني. مستفيدا مما حوله من عناصر وتقنيات وتكنولوجيا تساعد في ثراء عمله الفني فنيا وجماليا. كذلك استطاع الفنان المعاصر من خلال التجهيز في الفراغ الجمع بين أكثر من مجال فني في الفن التشكيلي مثل النحت والخزف والتصوير والاشغال والتشكيل وغيرها من مجالات الفنون التشكيلية. فيمكنه ان يجمع بين مجالين أو أكثر من خلال نظام فراغي معين من اختيار الفنان المعاصر.

نجد أن الأعمال الفنية أصبحت تأخذ أشكالا متنوعة ومساحات مختلفة في الفراغ الداخلي أو الخارجي فتنظم بطرق رأسية أو أفقية أو مسطحة. تختلف في الجمع بين القديم والحديث والتقنيات والاساليب القديمة التقليدية والتكنولوجيا الحديثة. فتصنع نوعا من المفارقات والمتضادات لتخرج أحيانا عن المألوف، فأصبحت في الفن المعاصر تتخذ أشكالا كبيرة وضخمة فتعرض في الحدائق والميادين والشوارع العامة أو المراكز والمجمعات التجارية الضخمة. فيصبح المشاهد يشارك في العمل من خلال الحرية في تفسير العمل الفني بما يراه مناسبا مع ثقافته وفكرته. وتشير دراسة البواب (2013) يمكن للمشاهد المشاركة في تفسير العمل الفني بالطريقة التي تتناسب مع فكره "مشاركة عقلية" او من خلال خبراته الحركية الفسيولوجية حول العمل وداخله "مشاركة فعلية" وقد يهيا الفنان للمشاهد بيئة نفسية خاصة يستحوذ على مشاعره واحاسيسه من خلال التأثير على بعض الحواس الإدراكية للمشاهد مثل السمع واللمس والشم بغرض اكتمال المفهوم الفلسفي لتلك الاعمال المجهزة. .(Al-Bawab, 2013)

يعتبر التجهيز في الفراغ من الفنون المعاصرة التي وظفها العديد من الفنانين المعاصرين للتعبير عن القضايا والاحداث والأفكار التي يشهدها مجتمع الفنان أو العالم من خلال كالأزمات والحوادث والتغيرات البيئية والمناخية والحروب او حول تطلعات المستقبل والأفكار المستقبلية لقضايا تهم المجتمع يوصلها الفنان للمشاهد بأسلوب فني معاصر. ومن بين هؤلاء الفنانين نسرد في هذا البحث عدد منهم للوقوف على بعض التجارب والأعمال الفنية المعاصرة على المستوى العالمي.

ابتكرت فنانة التجهيز البريطانية المعاصرة ريبيكا لويز Rebecca Louise Law فننا تركيبا قائما على اساس التجهيز في الفراغ من خلال عملها الفني المكون من آلاف الزهور الحقيقية المعلقة بسلك نحاسي ومجموعة اخرى موضوعة على الأرضية أسفل منها. بهدف اكتشاف العلاقة الإنسانية مع الطبيعة. لتوضح الهدف من اعمالها وهو وصف تلك التغيرات التي تحدث في شكل المواد الطبيعية وملمسها عندما تذبل وتجف، فتصف واقع الحياة الانسانية من مرحلة الشباب ثم المشيب وما يحدث من تغيرات مشابه من خلال تغيرات كاللون والملامس في البشرة.

الشكل (3) الفنانة ريبيكا لويز "الزهرة المكروهة"، غاليري كونينغسبي، لندن (2014)

هيما أوبادياي (1972 – 2015) فنانة هندية معاصرة تميزت أعمالها الفنية في مجال التجهيز في الفراغ بالتعبير عن اهم القضايا التي تهم المجتمع الهندي بشكل خاص والعالم بشكل عام، فكانت اعمالها الفنية تناقش مجموعة من القضايا والأزمات التي يعيشها الأنسان في الهند كقضايا الهجرة والعولمة وفقدان الهوية والتلوث والحفاظ على البيئة والكثافة السكانية والتطور العمراني وغيرها من القضايا كالاستهلاك الجماعي والعولمة كما هو وضح في العمل الفني التالي.

الشكل (4) هيما أوبادياي، حيث يمتص النحل (2009)

يعد الفنان الصيني وانغ تشيوان Wang Zhiyuan من الفنانين المعاصرين ممن يعمل في مجال التجهيز في الفراغ. كان من الفنانين الذين يدعون الى الحفاض على البيئة من التلوث كقضية معاصرة تهم المجتمع الصيني بشكل خاص والعالم بشكل عام. ونتيجة لأزمة النفايات والمخلفات البلاستيكية وما تسببه من ضرر للبيئة والمناخ من خسائر جسيمة مضرة للإنسان وللحياة الفطرية. نفذ الفنان مجسما ضخما من

النفايات البلاستيكية بلغ ارتفاعه 36 قدما كإعصار وزوبعة من القمامة. في رسالة أساسية يناقش فيها قضية المخلفات البلاستيكية ولجذب الانتباه الى حجم المشكلة واثارها على البيئة والمجتمع.

الشكل (5) الفنان وانغ تشيوان إعصار البلاستك (tornado of plastic) الارتفاع 36 قدم 2012م

من الأعمال الفنية في مجال التجهيز في الفراغ عمل الفنان الفرنسي تشارلز بيتيلون Charles Pétillon في مبنى كوفنت جاردن بلندن. حيث وظف الفنان 100000 ألف بالون أطلق عليه اسم "نبضات القلب"، للإشارة الى مبنى السوق باعتباره القلب النابض لهذه المنطقة. ومن ربط الماضي بالحاضر وتغير الطريقة التي ترى بها الاشياء التي نعيشها كل يوم دون ان نلاحظها.

الشكل رقم (6) تشارلز بيتيلون " نبضات القلب heartbeat مئة ألف بالون

فنان اخر في التجهيز في الفراغ هو الفنانة اليابانية يايوي كوساما Yayoi Kusama. قدمت عملها الفني حديقة النرجس لأول مرة في عام 1966 وتتكون من 1500 كرة عاكسة من الفولاذ المقاوم للصدأ. منتشرة حول المبنى الصناعي المهجور. ويهدف العمل في عصرنا الى إيصال الفكرة حول وسائل التواصل والاتصال وانشغال الناس بها خوفا من ان تحولنا الى النرجسية.

الشكل (7) يايوي كوساما " حديقة النرجس " 1500 كرة من الفولاذ

يؤكد ماناف غوبتا Manav Gupta الفنان الهندي من خلال عمله الفني في التجهيز في الفراغ على قدسية الأرض والطين، حيث يقوم بتجميع الأشياء اليومية التي صنعها الخزافون من جميع أنحاء الهند لإنشاء أعمال فنية معاصرة ضخمة تنقل الأمل والعاطفة ورحلة الحياة وعبورها. فيقول ان الطبيعة تغذينا وهي مختبر نتعلم منه تجارب الحياة. فيشبه الطبيعة والحياة بالأواني الفخارية الطينية والتي لها عمر قصير وتنتهي وتنكسر. هكذا هي حياة البشر مرحلة عبور فيجب علينا ان نستغلها في الفائدة لنا وللبيئة والطبيعة التي نعيش فيها.

الشكل (8) الفنان ماناف غوبتا الواجهة البحرية، 2015. فخار طيني

قدم الفنان الأسترالي المعاصر الشهير رون مويك Ron Mueck، المعروف بمنحوتاته الواقعية، أكبر عمل فني له بعنوان "ماس" بأسلوب التجهيز في الفراغ، وهو مجموعة من 100 جمجمة ضخمة مصبوبة يدويا بالرزن. وقد عرض هذا العمل الفني المعاصر في المعرض الوطني لترينالي فكتوريا الدولي. يعبر فيه عن مصيرنا الانساني وتحلل أجسادنا بعر الموت من منظور فلسفي للدلالة على سراديب الموت وتوثيق الفظائع البشرية المعاصرة نتيجة الحروب والدمار والموت للشعوب في بلدان مثل كمبوديا وراوندا والعراق.

الشكل (9) الفنان رون مويك "ماس" صب رزن 2018م

كما قدم الفنان علي الجهوري مجموعة من الأعمال الفنية خاصة بجائحة كورونا. إذ يظهر عمله "أزمة كورونا" عدد 138 كرة معدنية نحتية مجسمة، ومتنوعة في الحجم والشكل مثبت عليها مجموعة من المسامير والبراغي المعدنية اللولبية بأعداد وأطوال مختلفة تختلف باختلاف حجم الكرة وكتلتها موزعة على خارطة العمل المكونة من الرمال. استطاع الفنان ان يعبر عن حجم الأزمة وانتشارها في المجتمع بشكل جمالي وتعبيري يشعر المشاهد بالرعب والخوف من هذا الفيروس. تبلورت نتيجة العمل في إسهام التجهيز في الفراغ للعمل الفني (أزمة كرونا) في وصف ما حدث للمجتمعات من أزمات في التنقل والحرية في الخروج وممارسة الأنشطة والفعاليات، وهجرت الأماكن الدينية والثقافية ومنارات العلم كالجامعات والكليات والمدارس. حيث لم يستطع الانسان ممارسة حياته اليومية الطبيعية منذ ظهور فيروس كرونا.

الشكل (١٠) الفنان علي الجهوري "أزمة كرونا"، ٢٠٢٠

خاتمة:

أخيرًا يمكن القول إن هناك الكثير من التجارب الفنية الرائدة والمعاصرة قدمت من خلال مجموعة من الفنانين المعاصرين وبأسلوب التجهيز في الفراغ. أبرزو من خلالها رسائل لقضايا واحداث وأزمات تهم الفرد والمجتمع والعالم أجمع بأسلوبي فني فلسفي مثير للمشاهد. بهدف الوصول الى ما يريده الفنان من أفكار ومضامين يتفاعل معها المشاهد والتي يعرضها في فراغات مختلفة بأسلوب فني معاصر يواكب روح العصر وتقنياته، فيتأملها المشاهد فتثير في ذهنه مجموعة من الانفعالات والأحاسيس بحجم القضية والأزمة والحدث الذي ينشده الفنان من خلال عمله الفني الذي يقدمه.

كما يمكن القول إن الاتجاهات الفنية المعاصرة كالتجهيز في الفراغ أسهمت في صياغة العديد من الأفكار بأسلوب فلسفي يلامس فكر المشاهد ومشاعره. وأستطاع الفنانين أن يوظفوا ما يوفره العصر من تقنيات وتكنولوجيا تسهم بشكل كبير في إبراز جماليات العمل الفني وقيمه التعبيرية. كما إن مضمون العمل الفني يتأكد من خلال المفاهيم والقيم التي ينشدها الفنان للتعبير عنها بأسلوب التجهيز في الفراغ، والرسالة التي يحاول إيصالها للمشاهد والتي تتناسب مع ثقافة المجتمع وعاداته وتقاليده وقيمه الدينية والتاريخية، وتكمن قوة الفنان في قدرته على تبسيط فكرة العمل وعرضها بقالب فني مراعيا تلك القيم والمفاهيم والأسس المجتمعية.

وقد ساهم فن التجهيز في الفراغ كاتجاه فني معاصر في نشر الوعي حول القضايا والأزمات التي تمر بها المجتمعات بشكل خاص والعالم بشكل عام. فمن خلال التجارب الفنية التي تم عرضها ضمن الإطار النظري والأدبيات السابقة، من اعمال فنية عكست التنوع في مختلف القضايا في المجتمعات المعاصرة، وضمن ثقافات مختلفة استطاع الفنان المعاصر ان يقدمها للمشاهد بشكل متفرد مستفيدا بما يوفره العصر من تقنيات وتكنولوجيا. أسهمت في وصولها للمشاهد بفكر إبداعي متجدد خاطب جميع الحواس لدى الإنسان من سمع وبصر وشم ولمس فيكون المشاهد جزا منها.

النتائج والتوصيات:

تمثل هدف البحث الحالي في التعرف على دور أحد اتجاهات فنون ما بعد الحداثة وهو التجهيز في الفراغ كأحد أهم الأساليب الفنية المعاصرة في التعبير عن بعض الأحداث والقضايا التي تهم الفرد والمجتمع. وتم استعراض الجذور التاريخية لفن التجهيز في الفراغ وكيف وظف الفنانين المعاصرين التجهيز في الفراغ للتعبير عن الاحداث والقضايا والازمات في مختلف المجتمعات حول العالم. وكيف تفاعل المشاهد والجمهور مع مختلف القضايا والأزمات والفعاليات وتأثروا بفلسفة التعبير من خلال ما تم طرحه في اعمال الفنانين المعاصرين من أفكار ومفاهيم وقيم جمالية وتعبيرية واساليب ومعالجات وتقنيات ووسائط متعددة والتي تضمنا التجهيز في الفراغ.

وقد أظهرت نتائج البحث أن فن التجهيز ساهم بشكل كبير في مد الفنانين بقدرات للتعبير عن الاحداث والقضايا والازمات في مختلف المجتمعات حول العالم. وقد طُرحت من خلال هذا الفن قضايا

فلسفية متنوعة، كما تمكن الفنانين من توظيف أساليب ومعالجات وتقنيات ووسائط متعددة ساندت أفكارهم في التعبير عن قضاياه.

وخرج البحث بعدد من التوصيات أهمها: ضرورة الاستفادة من فن التجهيز في الفراغ في قضايا الفنان العربي ومجتمعه. يجب البحث في ممارسات الفنانين العرب الذين اشتغلوا في هذا النوع من الممارسات. ضرورة الاستفادة من أنواع المعالجات والتقنيات والوسائط المتعددة التي أظهرتها فنون ما بعد الحداثة أكثر من الاستفادة من الأفكار المطروحة من قبل الفنانين الغرب.

References:

1. Al-Bawab, H. (2013). *The role of space in contemporary plastic arts as an approach for teaching handcrafts*. Journal of the Faculty of Education, (14), 693-725.
2. Al-Asmari, M. (2014). *Installation arts in the United Kingdom of Saudi Arabia and the possibility of benefiting from it in the field of teaching art education*. Unpublished Master's Thesis [Um Al-Qura University. Saudi Arabia.
3. Al-Yahayi, F. (2018). *Postmodernism Arts: Installation Art: Analytical Reading in Some Models*. Department of Publishing and Scientific Communication. Sultan Qaboos University. Oman
4. Al-Yahayai, F. Al-Amri, M. & Abudaladul, E. (2016). *Installation Art as an Approach to Teaching Contemporary Art in the Art-Project Course for Sultan Qaboos University Students*. Umm Al-Qura University Journal of Educational and Psychological Sciences. 7 (2), 129- 206.
5. Bashir, W. (2015). *Transformations of the artistic vision of ceramic works in the installation art and their impact on contemporary ceramics*. Paper presented at the second scientific conference: Qualitative Studies and the Requirements of Society and the Labor Market, Ain Shams University - Faculty of Specific Education .Cairo.
6. Abdel Hamid, S. (2001). *Aesthetic appreciation: a study in the psychology of artistic appreciation*, Kuwait. *Alem almarifah*.
7. Abd Rabbo, S. (2019). *Installation arts as an approach to create formulations in the field of design directed to the child in the light of contemporary intellectual trends.* Journal of South- South Dialogue, (6), 36-51.
8. Caldrola. E. (2020). *On experiencing installation art*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 2020, 78:3, 339-343 Isabel
9. Vickery, J (2006). *Installation art*. Wiley. Volume29, Issue5

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1365

Building a model to evaluate the performance of the arts branch teacher in the preparatory stage

Alia Mohsen Abdel Hussein [a1]
[a] *Ministry of Education*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 23 January 2024
Received in revised form 13 March 2024
Accepted 1 April 2024
Published 15 June 2024

Keywords:
Building a model
evaluate the performance
arts branch teacher

ABSTRACT

Evaluation is an important basis in the learning and teaching process because of its importance in determining the value of the work and the amount of educational goals achieved. Evaluation depends on measurement and is closely linked to it.

Evaluation includes issuing judgment in multiple educational fields. The evaluation process requires addressing the elements of weakness to improve the level, raise its level and quality, and strengthen the elements of strength, acknowledge them, and reward them. And here lies the problem of research, as evaluating the teacher's performance is one of the necessities of the educational process. It aims to achieve several goals, including achieving goals, providing important outputs for the purposes of research and development, and diagnostic, therapeutic, and preventive purposes that give the teacher feedback on his educational performance and the effectiveness of his teaching.

Educators define it as an organized process for collecting and analyzing information for the purpose of determining the degree of achieving goals and making decisions regarding them .

The importance of the current research lies in establishing scientific foundations and evaluative criteria to be a basis on which It is used to evaluate the performance of the arts branch teacher, to benefit from it in making educational decisions.

The aim of the current research is (to build a model to evaluate the performance of the arts branch teacher in middle school). In designing her research tool, the researcher relied on several areas, the most important of which are the general objectives and the theoretical framework of the research, which included the basics of the evaluation process, the types of evaluation, its approaches and levels, the stages of evaluating behavior and educational performance, and some evaluation models. In addition to the role and functions of the teacher, teaching skills, educational competencies, and the most important aspects that must be taken into account in consideration when evaluating the teacher's work.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: alyaa_mohsen12@yahoo.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1365
Alia Mohsen Abdel Hussein: Building a model to evaluate the performance of the arts branch teacher in the preparatory stage
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

بناء أنموذج لتقويم أداء مدرس فرع الفنون في المرحلة الإعدادية

أ.م.د. علياء محسن عبد الحسين[1]

الملخص:

يُعدّ التقويم أساساً مهماً في عملية التعلّم والتعليم لأهميته في تحديد قيمة العمل ومقدار ما تحققه من اهداف تعليمية تعلّمية . ويعتمد التقويم على القياس ويرتبط به ارتباطا وثيقاً .

ويتضمن التقويم إصدار الحكم في مجالات تربوية متعددة ، وتتطلب عملية التقويم معالجة عناصر الضعف لتحسين المستوى ورفع مستواه ونوعيته وتعزيز عناصر القوة وإقرارها ومكافأتها. وهنا تكمن مشكلة البحث ، اذ يعد تقويم أداء المدرس من ضرورات العملية التربوية فهو يهدف الى تحقيق عّدة أغراض منها تحقيق الاهداف ، وتقديم مخرجات مهمة لأغراض البحث وتطويرها ، وأغراض تشخيصية علاجية وقائية تعطي المعلم تغذية راجعة عن أدائه التعليمي وفاعلية تدريسه.

اذ يعرفه التربويين بأنه عملية منظمة لجمع وتحليل المعلومات بغرض تحديد درجة تحقيق الاهداف واتخاذ القرارات بشأنها

وتكمن اهمية البحث الحالي في وضع الاسس العلمية والمعايير التقويمية لتكون اساسا يستند اليه في تقويم أداء مدرس فرع الفنون ، للإفادة منها في اتخاذ القرارات التعليمية .

وهدف البحث الحالي الى (بناء أنموذج لتقويم أداء مدرس فرع الفنون في المرحلة الاعدادية)

اعتمدت الباحثة في تصميم أداة بحثها على مجالات عدة اهمها الاهداف العامة والاطار النظري للبحث الذي تضمن أساسيات في عملية التقويم وانواع التقويم ومداخله ومستوياته ، ومراحل تقويم السلوك والاداء التعليمي وبعض النماذج التقويمية . فضلا على دور المدرس ووظائفه ، ومهارات التدريس ، والكفايات التعليمية له ، وأهم النواحي التي يجب اخذها في الاعتبار عند تقويم عمل المدرس .

وتم بناء أنموذج لتقويم أداء المدرس لتسهيل القرارات التربوية والحصول على المعلومات المفيدة الشاملة للحكم على بدائل القرارات ، تحقيقا لهدف البحث .

وكانت اهم الاستنتاجات :

1- بالنظر الى كون التقويم عملية شاملة فانه ينبغي ان يتم تقويم المدرس من جوانبه كافة كما تم تقديمه في هذا الانموذج.
2- يسهم التقويم في تشخيص وتحليل الاطار العام الموجه لعمل المدرس .

[1] وزارة التربية

المنظور المنهجي

مشكلة البحث واهميته:

يُعدّ التقويم أساساً مهماً في عملية التعلّم والتعليم، وذلك لأهميته في تحديد قيمة العمل ومقدار ما تحققه من اهداف تعليمية تعلّمية. فضلاً عن أهمية تقويم أداء الطلبة الذي يُعدّ الركن الاساس الأهم في عملية التعلّم والتعليم.

ويعتمد التقويم على القياس بل ويرتبط به إرتباطاً وثيقاً ، ويتضح ذلك عن طريق تعريف المفهومين لتوضيح مدى العلاقة بينهما .

(ويفرق التربويون بين مفهومي القياس (Measurement) والتقويم (Evaluation) فيدل القياس على القيمة الرقمية (الكمية) التي يحصل عليها الفرد المتعلم في اختبار ما. والتحصيل المدرسي الرقمي هو في الحقيقة قياس ، وعليه يصبح القياس الوصف الكمي (الرقمي) للسلوك أو الاداء او الواقع المقاس ، ولا يتضمن أحكاماً بالنسبة لقيمته أو جدواه... ولكن هذا التقدير لا يكفي بل يجب أن يبين ما تعنيه علامة الطالب ، فإذا بينا إنه جيد أو متفوق أو ممتاز ، فإننا بذلك نصدر حكماً أو إننا نقوم بعملية التقويم . ويتضمن إصدار الحكم في مجالات تربوية متعددة من حيث مدى تمثيل الطالب للمعرفة وتنفيذ النشاطات العلمية والمختبرية وممارسة العمليات العقلية في أثناء تعلمه وتمثله للقيم والاتجاهات ، والميول العملية . وتتطلب عملية التقويم معالجة عناصر الضعف لتحسين المستوى ورفع نوعيته وتعزيز عناصر القوة وإقرارها ومكافأتها. غير ان واقع الحال يكشف عن التعاطي مع التقويم على اساس ارتجالي او على اساس معايير محددة وقاصرة دون اللجوء الى نماذج التقويم المستندة الى الاسس العلمية الموضوعية **وهنا تكمن مشكلة البحث** ، اذ يعد تقويم أداء المدرس من ضرورات العملية التربوية فهو يهدف الى تحقيق عّدة أغراض منها تحقيق الاهداف ، وتقديم مخرجات مهمة لأغراض البحث وتطويرها ، وأغراض تشخيصية علاجية وقائية تعطي المدرس تغذية راجعة عن أدائه التعليمي وفاعلية تدريسه ، فضلاً عن قرارات إدارية تربوية تتعلق بالنقل والترفيع والترقية)(Al-Hila, 1999)

هدف البحث : يهدف البحث الحالي الى (بناء أنموذج لتقويم أداء مدرس فرع الفنون في المرحلة الاعدادية)

حدود البحث

يتحدد البحث ببناء انموذج لتقويم اداء مدرسي فرع الفنون في المرحلة الاعدادية الخاضعين للتقويم للعام الدراسي 2022-2023 في محافظة بغداد

التعريف الاجرائي للتقويم

يقصد به في هذا البحث عملية اصدار الحكم على اداء مدرسي فرع الفنون في المرحلة الاعدادية على وفق انموذج يلتزم بعمليات محددة موضوعية تقوم ببنائه الباحثة

المنظور النظري

التقويم:

" حَفِلَ ميدان التقويم بالعديد من المفاهيم والتعاريف مثل (القياس-التقويم-التقدير-الاختبار) فالقياس هو وصف كمّي والاختبار وسيلة من وسائله المتعددة. أما التقدير فهو الحكم على شخصية الفرد بشكلٍ عام أو الحكم على كفاية المعلم والمدرسة ككل. أما بالنسبة للتقويم فهناك عدّة تعريفات لخصائص التقويم التربوي ووظائفه ومتغيرات اخرى في أذهان واضعيها...

فقد عرّفه ابن منظور : قيمة الشيء او ما يحدد لنا قيمته (Ibn Manzoor, 1955)

وعرفهُ كود : بأنه الحكم على قيمة أو كمية شيء ما عن طريق تثمينه بعناية. (Good, 1973)

ويرى نيجلي : بأنه الاسلوب الذي تستعمل فيه البيانات التي جمعت بواسطة القياس أو الوسائل الاخرى كأساس لإصدار الحكم على الاشخاص أو الاشياء المقاسة. (Muhammad, 1994, p. 15)

أما هاوس فيرى أنه العملية التي تتضمن اصدار حكم على أساس متعلق بتحقيق حالات محددة من قبل أو أهداف موضوعة (Muhammad, 1994, p. 15)

ويرى الشبلي أن التقويم ((جميع العمليات المنظمة التي تتفاعل مع عناصر المنهج لتحديد جدواها وبيان مواقع القوة والضعف فيها لتطويرها أو مساعدة متخذ القرار للحسم بشأنها. (Al-Shibli, p. 19)

ويعرفه الشناوي وآخرون بأنه "عملية تحديد مدى التحقيق الفعلي للأهداف التربوية وإصدار حكم قيمي على مدى ما تحقق منها (Magda Al-Saeed & others, 2001, p. 200)

أما بلوم فقد عرفه بأنه (اصدار حكم لغرض ما على قيمة الافكار ، الاعمال ، الحلول ، الطرق ، المواد... الخ. وانه يتضمن استخدام المحكات والمستويات والمعايير لتقدير مدى كفاءة الاشياء ودقتها وفعاليتها..). (Bloom & others, 1973)

(والتقويم عملية اعداد أو تخطيط على معلومات تفيد في تموين أو تشكيل احكام تستخدم في إتخاذ قرار أفضل من بين بدائل متعددة من القرارات). (Melhem, 2001, p. 428)

ويرى مدكور انه ((عملية جمع بيانات او معلومات عن ظاهرة او عمل او موقف او سلوك وتحليلها وتفسيرها وتقويمها في ضوء معايير معينة بقصد استخدامها في اصدار حكم وإتخاذ قرار... فالتقويم هو عملية تشخيص وعلاج للموقف التربوي ، ويتم وفق معايير محددة أو مستويات محددة للاداء)). (Madkour, 1997, p. 291)

ويعرفه عودة بأنه ((عملية منظمة لجمع وتحليل المعلومات بغرض تحديد درجة تحقيق الاهداف واتخاذ القرارات بشأنها... وكذلك يعرف التقويم في مجال المدرسة بأنه عملية منظمة لجمع المعلومات وتحليلها للبرامج المتعلقة بالطالب والمدرس والادارة والمرافق والوسائل والنشاطات التي تشكل بمجموعها وحدة عملية التعلم والتعليم ، للتأكد من مدى تحقيق الاهداف واتخاذ القرارات بشأن هذه البرامج)) (Odeh, 1985, pp. 29-30)

أما الحيلة فيرى ان التقويم التربوي ((عملية منهجية منظمة مخططة تتضمن اصدار الاحكام على السلوك (أو الفكر أو الوجدان) في الواقع المقاس ، بعد موازنة المواصفات ، والحقائق لذلك السلوك (أو الواقع) التي تم التوصل إليها عن طريق القياس مع معيار جرى تحديده بدقة ووضوح)). (Al-Hila, 1999, p. 402)

أساسيات في عملية التقويم :

لابد من مراعاة مبادئ وأساسيات عامة تقوم عليها عملية التقويم كي تكون فعّالة ومُجدية :

1- تحديد الغرض من التقويم أو تعريف ما نريد تقويمه.
2- اختيار أدوات التقويم المناسبة للغرض ، ربما كان هناك أكثر من أداة تناسب الغرض الاّ ان هناك الانسب ولهذا تعددت ادوات التقويم.
3- الوعي بمصادر الاخطاء المحتملة في عملية التقويم والتي تعتمد على أداة التقويم ، بناءً وتطبيقاً وتفسيراً ، ومنها :
   أ- الخطأ العيني (Sempling Error) : ويقصد بها عينة الافراد أو عينة الاسئلة.
   ب- أخطاء الصدفة : مثل التخمين في الاختبارات الموضوعية والتورية في الاسئلة الانشائية.
   ت- أخطاء التحيز : التي قد تنتج عن الخلفية السابقة المتوفرة عن الشيء المقوّم.
   ث- أخطاء البُنية الشخصية : التي يتصف بعضها بالليونة أو القسوة أو الاعتدال.
4- النظر الى عملية التقويم على انها شمولية : فهي بحاجة الى تنويع في طرق التقويم وانها مستمرة اي ان نهاية مرحلة هي بداية لمرحلة اخرى. لذلك فهي وسيلة لغاية وليست غاية بحد ذاتها. وهي على الاغلب تحتاج لفريق للقيام بها ولا يستطيع المقوم ان يكون وحيداً.
5- الوعي بدرجة ثبات السمات المتماسة ببرنامج التقويم : فبعضها لا يتسم بدرجة مقبولة من الثبات مما يجعل عملية القياس والتقويم مضيعة للوقت
6- التأكد من درجة كفاية المقوم أو فريق التقويم.
7- الوعي بأن طبيعة البرنامج المقوم يخدم أهدافاً عليا ترتكز على فلسفة التربية.
8- التأكد من ان الجهة ذات العلاقة بالبرنامج المقوم مستعدة للتعاون وتقديم التسهيلات الضرورية ... والحفاظ على سرية المعلومات.
9- ضرورة احتواء تقرير التقويم على معلومات كاملة بشكل يمكن صانعي القرارات من اتخاذ القرار المناسب أو الاختيار من بين بدائل القرارات.
10- الالتزام بالتوقيت الزمني لبرنامج التقويم ، كي لا يفقد أهميته. (Odeh, 1985, pp. 31-32)
11- للعملية التقويمية زاويتان متكاملتان يجب أن ينظر اليهما المدرس ويطبقهما هما :
   أ- تقويم تعلم الطلبة : تحديد المستوى ، مدى الاستفادة من التعلم ، وذلك بموازنته بالاهداف.
   ب- التقويم الذاتي للمدرس : وهذا يعني تقويم أدائه وعمله بنفسه لإدراك مدى فاعلية تعليمه (الاهداف ، المستوى ، الطريقة ، التقويم) وتشخيص نواحي النقص للتعديل. (Al-Hila, 1999, p. 405)

أنواع التقويم :

يمكن تصنيف التقويم التربوي ضمن أربع فئات متجانسة بحسب مراحل اجرائها تشتمل على جميع المسميات التي يتضمنها الادب التربوي المتصل بالتقويم وهي :

أولا: التقويم التمهيدي :

هو الذي يتم قبل البدء في برنامج ما لتقويم المحتوى والوسائل والاهداف والظروف الاخرى المتصلة بالمدخلات والعمليات والمخرجات ويوفر هذا النوع معلومات وبيانات أساسية قبل البدء في تطبيق البرنامج المعني. ويطلق عليه التقويم العقلي (Pre-Evaluation) الذي يهدف الى تحديد مستوى استعداد الافراد المتعلمين للتعلم ومستوى البداية، ويقسمه التربويون في مجال القياس والتقويم من حيث اغراضه وغاياته الى ثلاثة أنواع فرعية هي:

أ- التقويم القبلي- التشخيص : Diagnostic Evaluation

ويهدف الى كشف نواحي الضعف أو القوة في تعليم الطلبة وكشف المشكلات الدراسية والتي تعوق هدفهم الدراسي.

ب- تقويم الاستعداد : Readiness Evaluation

ويهدف الى تحديد مستوى استعداد الطلبة لبدء التعلم في معرفة أو خبرة جديدة ، ومستوى امتلاك الطلبة للمعلومات والمهارات اللازمة.

ت- تقويم للوضع في المكان المناسب : Placement Evaluation

ويهدف الى تحديد مستوى الطلبة سواء المنقولين أو الخريجين أو المقبولين في الكليات الجامعية لتصنيفهم بحسب قدراتهم وميولهم.

ثانيا : التقويم البنائي (التكويني) :

ويقوم على مبدأ تقويم العملية التعلمية خلال مسارها ويهدف بوجه عام الى تحديد مدى تقدم الطلبة نحو الاهداف التعليمية لغرض تصحيح العملية التدريسية وتحسين مسارها. ومن ادوات التقويم التكويني (البنائي أو التشكيل) الاسئلة المختلفة التي يطرحها المعلم أثناء الدرس أو الحصة أو الامتحانات القصيرة والتمارين الصفية.

فهو يتم أثناء تطبيق البرنامج لعدة مرات ويهدف الى تطويره من خلال التغذية الراجعة.

ثالثا : التقويم النهائي (الختامي) :

ويقوم على مبدأ تقويم العملية التعليمية التعلمية بعد انتهائها وبالتالي يهدف الى معرفة مقدار ما تم تحقيقه من الاهداف التعليمية والتربوية المنشودة أو المرسومة سواء بسواء كما في تقويم اداء تحصيل الطلبة المعرفة العلمية بأشكالها المختلفة... ويقوم التقويم الختامي على نتائج الاختبارات التي يعطيها المعلم في نهاية الشهر او الفصل او السنة او وحدة تعليمية معينة.

رابعا : التقويم التتبعي :

ويعني الاستمرار في التقويم للوقوف على آثار البرنامج بعيدة المدى وهذا النوع شائع في مجال التعليم المهني والتقني ويطلق عليه أحياناً تقويم الصيانة لضمان فاعلية البرنامج أطول فترة ممكنة. (Magda Al-Saeed & others, 2001, pp. 205-207)

تقويم السلوك والاداء التعليمي :

وضع كراتشول (1982) مجموعة من مراحل التقويم السلوكي هي :

1- تحديد المشكلة : ويتم فيها التركيز على تحديد السلوك المستهدف تحديداً إجرائياً واضحاً.
2- تحليل المشكلة : ويركز على السلوك المستهدف والاحداث البيئية المحيطة وهذا يساعد في طريقة التقويم المباشرة مثل المراقبة الذاتية ، والملاحظة المباشرة في تحديد السلوك المستهدف والملاحظة بالمشاركة وغير المشاركة والمراقبة الذاتية.
3- تنفيذ الخطة : ترتبط مع بيانات التقويم السابقة التي تعد أساساً في بناء معالجة معينة او ادخال معاً.
4- تقويم الخطة : الهدف من هذه المرحلة هو التعرف الى فعالية المعالج.
5- التعميم : ويكون بتحديد المدى الذي ينتقل فيه السلوك ضمن المواقف والافراد.
6- المتابعة : وتعني إعادة التقويم لثبات واستقرار المعالجة على السلوك المستهدف حيث ان التغذية الراجعة استراتيجية مهمة في تعديل السلوك. (Magda Al-Saeed & others, 2001, p. 209)
7- تجريب الحلول المقترحة : اي ينبغي ان تخضع هذه المقترحات للتجربة بهدف التأكد من سلامتها ومن أجل دراسة مشكلات التطبيق واتخاذ الاجراءات اللازمة لعلاجها. (Melhem, 2001, p. 432)

مداخل التقويم ومستوياته :

هناك عدة مداخل لتقويم المخرجات، قُسّمت الى مستويات لتقويم كل مستوى بما يحقق نتائج معينة يرمي اليها أهمها :(مدخل كيرباترك - مدخل باركر - مدخل نظام بيل - مدخل كايرو)

1- مدخل كيرباترك Kirpatrick Approach :

هو من اكثر المداخل شيوعاً واستخداماً لأنه يمتاز بالبساطة والشمول وامكان تطبيقه في مواقف تدريبية متعددة. وقد حدّد اربعة مستويات للتقويم :

أ- رد الفعل : وهو يساعد على التصحيح الفوري للبرنامج.
ب- التعلم : ويهدف الى الحصول على بيانات كافية عن كمية المعلومات التي اكتسبها المتدرب.
ت- السلوك ويتضمن تقويم ما يفعله المتدربون اثناء ادائهم لأعمالهم. (Peter, Feb-1968, p. 12)

2- مدخل باركر Parker Approach : قسم باركر عملية التقويم الى اربعة مستويات هي : أ- الانجاز الوظيفي : وهذا يتم تحديد مدى مساهمة البرنامج في تحسين انجاز المشارك ومدى حاجة العاملين للتدريب ، ويتناول التقويم في هذا المستوى مخرجات العمل ونوعيتها وزمانها وهو قليل التكاليف لاعتماده على الملاحظة المباشرة.

ب- انجاز الجماعة : ويتم بجمع البيانات عن انجاز الجماعة وذلك قبل التدريب وبعده.

ت- رضا المشارك : التقويم هنا يشبه (رد الفعل) عند كيرباترك فهو يتناول رضا المشارك عن محتوى البرنامج واساليب التدريب ومن الوسائل المستخدمة في هذا المستوى الاستبانات والمقابلات.

ث- المعارف التي حصل عليها المشارك وهنا يتم تقويم ما تعلمه المشارك من حقائق ومهارات، ويفضل هنا استخدام طريقة اختبارات قبل التدريب وبعده. (Thread way, 1973, p. 61)

3- مدخل نظام بيل Bell System Approach :

ولهذا المدخل اربعة مستويات يمثل كل مستوى نوعاً من مردودات البرنامج التدريبي وهي :

أ- مردودات رد الفعل : مدى قبول المشاركين للبرنامج جزيئا او كلياً.

ب- مردودات القدرات : ما يتوقع ان يعرفه المشاركون ويفكروا به او ما ينتجوه في النهاية.

ت- مردودات الاستخدام : وهنا يبين التقويم ما يعرفه المشاركون وما يفكرون به او ينتجونه في ميدان العمل.

ث- مردودات القيمة : وهنا تقوم قيمة التدريب بحسب علاقته بالتكاليف كما ان النتائج تمثل الفوائد التي تحققها المنظمة من التدريب بالنظر الى المال والوقت والجهد. (Stephanie & Mary, 1979, pp. 8-18)

4- مدخل كايرو Giro Approach :

ويتضمن اربعة انواع للتقويم وهي :

أ- تقويم البيئة : ويتضمن جمع البيانات عن الاوضاع السائدة في البيئة او العمل واستخدامها لتحديد الحاجات والاهداف التدريبية.

ب- تقويم المدخلات : ويعنى بتجديد الاجراءات التي ينبغي القيام بها لإحداث التغيير المطلوب.

ت- تقويم رد الفعل : يتضمن الحصول على معلومات تعبر عن مشاعر المتدربين وآرائهم بإستخدام الاستبانات وعقد اللقاءات معهم.

ث- تقويم المردودات : وتتم عن طريقه معرفة مدى تحقق الاهداف بمعرفة التغيرات التي حدثت نتيجة التدريب.

ومن التصنيفات المهمة التي برزت للنماذج التقويمية هي :

أولاً- التصنيف الرباعي لماكلوسكي:الذي يصنف نماذج التقويم جميعاً في أربعة أنواع هي :

1- النماذج الكلاسيكية : التي تؤكد على تقويم البرنامج ومدى تحقيقه للاهداف مثل نموذج تايلر وهاموند.

2- النماذج المعتمدة : الذي يركز على العمليات التربوية مثل نموذج ستيك وسكرفين.

3- نماذج النظم : الذي يؤكد على البرنامج التربوي بكل عناصره وجوانبه (اهداف ، عمليات ، مخرجات) ستفلبيم.

4- نماذج التناقض : الذي يؤكد على المعايير مثل نموذج بروفوس.

ثانياً- التصنيف الرباعي لـ بوفام :

1- نماذج تحقيق الهدف.
2- نماذج اصدار الاحكام في ضوء معايير داخلية.
3- نماذج اصدار الاحكام في ضوء معايير خارجية.
4- نماذج تسهيل القرار. (Peter, Feb-1968, pp. 12-21)

النماذج التقويمية

أولاً : نموذج هاموند :

ويؤكد على ان التقويم هو معرفة مدى فعالية البرنامج التربوي وبخاصة في تحقيق الاهداف الموضوعة ، كما ويتضمن عدداً من الخطوات والاجراءات المتتالية التي ينبغي اتباعها لأجل انجاز عملية التقويم ، وهذه الخطوات هي :

أ- تحديد وعزل الجوانب التي يراد تقويمها في البرنامج التربوي عن الجوانب الاخرى.
ب- تحديد المتغيرات ذات العلاقة بهذه الجوانب.
ت- تحديد الاهداف بصيغة إجرائية.
ث- تقويم السلوك الذي تحدده الاهداف الاجرائية.
ج- تحديد النتائج لمعرفة مدى تحقيق كل هدف اجرائي.

ان اهم ما يميز هذا النموذج هو تأكيده على جو انب رئيسة ثلاثة وضعها في شكل (مكعب هاموند) الذي يتألف من ثلاثة أبعاد غير متساوية :

1- البعد الاول : ويمثل المؤثرات والمدخلات البشرية من تلاميذ ومعلمين وإداريين ومتخصصين تربويين فضلا عن العائلة والمجتمع.
2- البعد الثاني : ويمثل الجوانب ذات العلاقة بالعملية التربوية للبرنامج كالكلفة والتحيزات والطرق والمحتوى والتنظيم.
3- البعد الثالث : ويمثل انماط السلوك المعرفي والوجداني والنفسحركي والتفاعلات التي تجري بين الابعاد الثلاثة التي تنتج متغيرات وعوامل ينبغي أخذها بنظر الاعتبار في عملية التقويم .

ثانياً : نموذج ستيك :

والذي يمكن وضعه ضمن فرع نماذج اصدار الاحكام في ضوء معايير خارجية. ويؤكد على عمليتين رئيستين هما الوصف والحكم.

وقد اقترح الطريقة للتميز بين الفعاليات الوصفية في التقويم ملخص في ثلاثة أوجه للبرنامج التربوي وهي الاسبقيات والمعاملات والنتائج ، عن طريق ايجاد احتمالات الحدوث بينها وايجاد التطابق بين ما هو مقصور وما هو ملاحظ ، اذ يستطيع القائم بالتقويم مقارنة كل المدخلات الملاحظة لمعرفة مدى تطابقها ثم اجراء التعديلات المطلوبة والمناسبة في البرنامج.

ومن الجوانب المهمة التي تميز هذا النموذج هو تأكيده على استمرارية التقويم في بداية واثناء ونهاية البرنامج التربوي. ويؤكد كذلك على مقارنة البرنامج بمعايير اخرى اي ببرنامج آخر مشابه وهذا ما يسمى

المقارنة النسبية ، وأما المقارنات المطلقة بمقارنة البرنامج بمعايير ليست لها علاقة ببرنامج آخركما يمكن استخدام النوعين من المقارنة في تقويم البرنامج نفسه.

ثالثاً : نموذج ستفلبيم :

ويصنف ضمن نماذج تسهيل القرارات ، ويعرف بـ (CIPP) اشارة الى الحروف الاولى للانواع الاربعة للتقويم التي اقترحت في النموذج وهي :

البيئة والمدخلات والعمليات والمخرجات.

ويعد التقويم على وفق هذا الانموذج، عملية الحصول وتجهيز المعلومات للحكم على بدائل القرار، والهدف من الاجراء هو خدمة متخذي القرارات ويضم ثلاث خطوات اساسية وهي :

أ- التخطيط : اي التركيز على تحديد وتعريف المعلومات المطلوبة لمتخذي القرار.

ب- الحصول : ويعني جمع وتنظيم وتحليل المعلومات بإستخدام الاساليب الفنية في الاحصاء والقياس.

ت- التجهيز : اي تنظيم المعلومات بشكل يؤدي الى الادارة القصوى منها في عملية التقويم،ويمكن استخدام هذه الخطوات في اي نوع من الانواع المقترحة للتقويم وهي:

1- البيئة : ويعد النوع الرئيس للتقويم التربوي ومهمته توفير اساس نظري لتحديد الاهداف التربوية العامة والسلوكية الخاصة بالبرنامج ، وتحديد العناصر ذات العلاقة بالبيئة والتي تساعد بدورها على تحديد المشكلات والاحتياجات.

2- المدخلات : ويهدف الى توفير المعلومات اللازمة لاستخدام الامكانيات المتاحة لتحقيق الاهداف ، ويتولى المقوم مهمة اختيار البدائل وتحديد المتطلبات الضرورية لكل بديل منها سواء كانت متوفرة داخلياً أم تهيئتها من خارج البرنامج.

3- العمليات : والغرض منه تحديد النواقص في الخطوات التنفيذية ومعرفة مدى صلاحية تصميم البرنامج للواقع العملي (التنفيذ) ومهمة المقوم هنا وصف النشاطات والفعاليات لتحقيق الاهداف وملاحظة نواقصها وما تتطلبه من تغيير وتطوير.

4- المخرجات : وفيها تجري محاولة لقياس وتفسير ما تم تحقيقه من أهداف ولا تقتصر محاولة القياس والتفسير هذه على المخرجات بعد انتهاء البرنامج وإنما تجري خلال سير البرنامج قدر الامكان.

وهذه الانواع الاربعة تشكل جميعاً نموذجاً متكاملاً لتقويم اي برنامج تربوي.

رابعاً : نموذج بروفوس :

ويعد ممثلاً لنوع التعارض ، وهو يشترط ان التقويم يجب أن يتضمن ما يأتي :

أ- الاتفاق على معايير محددة للبرنامج التربوي.

ب- تقرير فيما اذا كان هناك اي تناقض أو تعارض بين جوانب البرنامج.

ت- استخدام المعلومات التي يتم الحصول عليها حول التناقض لتجديد نقاط الضعف فيه.

ويميز بين نوعين من المعايير أحدهما معايير المحتوى الثاني معايير التطوير.

ان محتوى البرنامج يصنف من قبل محللي النظم اعتماداً على المفهوم الذي يقول إن الفعاليات البشرية هي مدخلات لإنتاج مخرجات جديدة. أما تطوير البرنامج فيتم في ضوء معرفة التناقض الموجود بين معايير المحتوى ومعايير التطور. وهناك أربع مراحل تطويرية كل مرحلة تتضمن ثلاثة جوانب تتعلق بالمحتوى يمكن تجزئتها الى تسعة عشر والمراحل الاربعة هي : أ- التحديد أو التحريف ب- التأسيس جـ- العملية د- الانتاج (المخرجات).

خامساً : نموذج التقويم التربوي المستمر:

ان عملية التقويم المستمر لأي برنامج تربوي لابد أن تجيب عن الاسئلة الآتية :

1- ما الاهداف التي توخّى تحقيقها من البرنامج ، ووضوحها وقابلية قياسها؟
2- ما الخطة التي وضعت لتحقيق الاهداف ، وكيف يمكن تعديلها؟
3- هل تمثل عملية تنفيذ البرنامج التربوي تطبيقاً حقيقياً للخطة الموضوعة ؟ وما هي التغييرات التي تتطلبها هذه العملية؟
4- هل استطاع البرنامج التربوي في ضوء الخطة والعملية التنفيذية والتطوير الحاصل نتيجة التغذية الراجعة المستمرة من تحقيق الاهداف الاجرائية الموضوعة ؟

هذه الاسئلة تعّبر عن شيئين مهمين للنموذج هما :

أ- ان تخطيط وتنفيذ وتطوير اي برنامج تربوي يتطلب اهدافاً محددة وخطة تفصيلية لتحقيق تلك الاهداف ، ثم العملية التنفيذية التي حددتها الخطة. ومن هنا فهناك أربع خطوات متسلسة تبدأ بالاهداف ثم الخطة ثم العملية التنفيذية ثم المخرجات.

ب- ان أي تقويم للبرنامج التربوي يجب ان يأخذ هذه العناصر وتفاعلاتها بنظر الاعتبار ويكون مستمراً من خلال التغذية الراجعة التي تمثل الحلقة الرئيسة في جعل التقويم مستمراً. (Abdul-Jabbar, 1983, pp. 113-129)

سادساً : نموذج سكريفن / 1967 :

طور سكريفن نموذجاً للتقويم يقوم على الافتراض الآتي :

" ان التقويم أساساً هو عملية اختصار المعلومات التي يمكن الحصول عليها وتشكيلها في وضعية يمكن ان تعود الى حكم عام على اهمية الشيء المقوم وقيمته ".

وقد حدد تسع خطوات في تقويم البرنامج أو المنهج :

1- توصيف طبيعة البرنامج.
2- تحديد طبيعة الاستنتاجات المطلوب التوصل اليها.
3- تحديد العلاقة بين المتغيرات المستقلة والتابعة.
4- اجراء مراجعة عامة للتثبت من الاتساق في جوانب البرنامج.
5- تحديد محكات لأهمية البرنامج من جوانبه المختلفة.
6- تقدير كلفة البرنامج.

7- تحديد البرامج المنافسة الاخرى وقياسها.

8- تحديد التأثيرات الاساسية للبرنامج.

9- التوصل الى الاستنتاجات حول اهمية البرامج وقيمته. **والخطوات الست الاولى تحاول توصيف طبيعة البرنامج اما الثلاثة الاخيرة فهي لإختبار، صدق البرنامج.** (Screven, 1967, pp. 101-213)

10- **سابعاً : نموذج وولف :**

ويؤكد على ضرورة اشتراك القائمين على بناء البرنامج والمتأثرين به في عملية التقويم. ويحدد وولف مميزات نموذجه بالآتي :

أ- ان يوفر حججاً تجعل عملية التقويم صادقة ودقيقة.

ب- انه يوفر مرحلة الاستماع التي يتضمها النموذج والتي يتم فيها طرح الحجج والادلة من المشاركين في عملية التقويم الفرصة لتقويم أشمل ولاكتشاف التعقيدات في الامورالتربوية.

ت- يوفر شبكة من الاتصالات والتنسيق بين القائمين بالبرنامج والمتأثرين به لإثراء التغذية الراجعة.

ث- يوفر معلومات متنوعة ذات علاقة بالموضوع المقدم ومن مصادر متعددة. (Wolf, 1975, p. 185)

المدرس

دوره ، وظائفه ، سماته ، مهارات التدريس ، تقويمه

تتمثل النظرة الحديثة للتربية في انها عملية ديناميكية تهدف الى توفير البيئة المناسبة التي تساعد على تشكيل الشخصية الانسانية لافراد المجتمع.

والمدرسة هي اساس للتربية ، والمدرس هو المفوض في التعامل مع مجموعات الطلبة الذين يشكلون عينات عشوائية من المجتمع. وحتى يكون قادراً على أداء واجبه على اكمل وجه فقد أصبح دوره ان يقوم بجميع الوظائف الموجودة في المجتمع وتتمثل في الآتي :

- **قائد مجموعة :** فهو يساعد على اكتساب مهارة العمل الفردي والجماعي من خلال مجموعة من المواقف التعليمية والانشطة التي يقوم بها بقصد التأثير في سلوك التعلم.
- **مدير مشروع :** الادارة هي اتمام العمل عن طريق الاخرين ، فهو مدير لمشروع التعلم بتجديده الاهداف واختيار المحتوى وتخطيط المواقف ورسم الاستراتجيات والتعرف على قدرات المتعلم وخصائصه... فهو مرشد وموجه وميسر للعملية التعليمية.
- **باحث في الشخصية** : اي انه يتعامل مع الانسان الذي يختلف في سماته من شخص لآخر فإن دوره في مواجهة الفروق الفردية بين الطلبة بحيث يوفر لكل متعلم مكاناً مناسباً.
- **حل المشكلات :** فعليه التعرف الى المشكلات أولاً ثم ايجاد الحلول المناسبة لها من خلال التفكير الواعي والسلوك الذكي في اطار الموضوعية والبحث العلمي ، وتدريب الطلبة على الموضوعية في التفكير...

- **صانع قرارات ويصدر حكماً :** يتطلب منه ان يكون صانعاً مستمراً للقرارات المتنوعة مثل تصميم المواقف التعليمية او الاستجابة لاحتياجات الطلبة او اصدار حكم معين والتقويم المستمر. وعلى المعلم الناجح ان يمتلك عدداً من الكفايات التعليمية التعلمية هي :

التخطيط للدرس ،استثارة الدافعية ،العرض والتواصل ،طرح الاسئلة تفريد التعليم ،العلاقات الانسانية ،استثارة تفكير الطلبة وتوظيفه ،ادارة الصفوف وحفظ النظام ،التقويم. (Al-Hila, 1999, pp. 90-95)

خصائص مدرس الصف :

يعدّ المدرس عنصراً اساسياَ ومهماً في العملية التعليمية وتلعب الخصائص المعرفية والانفعالية التي يتميز بها دوراً بارزاً في فعالية هذه العملية فإن حصيلة المعلم المعرفية وقدراته العقلية وأساليب التعليم التي يتبعها تمثل عوامل مهمة في استشارة الطلبة وتوجيههم نحو عملية التعلم. وتشمل الاعداد الاكاديمي والمهني للمعلم واتساع المعرفة واهتماماته في مجال تخصصه وتكوين معلومات عن طلابه ، واستخدام استراتيجيات تجعل التعلم ذا معنى.

وهناك خصائص اخرى مثل الاتزان والدفء والمودّة والصبر والمظهر الشخصي والحس الفكاهي واستخدام الثواب والعقاب ومراعاة الفروق الفردية والمرونة والعدل وعدم التحيز والاهتمام بمشكلات التلاميذ والحماس والانسانية ، وغيرها... (Melhem, 2001, pp. 381-382)

ويعد المدرس من أهم مدخلات العملية التعليمية فهو الذي يحدد اهداف الموقف التعليمي وعناصر المحتوى ويشرف على الطلبة وينظمها ويحدد خطوات الدرس ويركز على التفكير ويضع المتعلم في حيرة وارتباك من اجل توليد الافكار الجديدة وينمي قدرة المتعلم على النقد البناء ويستخدم التقويم بهدف التشخيص لا بهدف اصدار احكام نهائية ويشجع طلابه على طرح الافكار الجديدة ويساعدهم على اختيارها ولا يقلل من شأنها.(Al-Titi, 2001)

وقد اكدت الدراسات ان التأثير القوي للمعلم داخل الصف على التعليم بالرغم من ان الاعداد السابق للمعلم له التأثير الاقوى فيما يتعلمه التلميذ ، الاّ انه يوجد عامل آخر لا يمكن التحكم فيه وهو التعلم السابق ، لذلك فإن افضل طريقه التأثير في تعلم التلميذ يكون من خلال دراسة وتعديل اداء المعلم. (Suleiman, 1999, p. 160)

ويجب ان يكون المعلم ذو شخصية قوية من الناحية الاجتماعية والنفسية والمهنية قادراً على ايصال المعلومات يتمتع باحترام الطلبة بحيث يؤثر فيهم بشكل ايجابي ، وهذا ما يحقق التعليم الفعّال. (Hadi, 2000, p. 174) ويتناول الدور النشط للمعلم عدّة مهام منها تشخيص صعوبات المتعلم وتوفير الوسائل المناسبة وتصميم ادوات مناسبة للتقويم والاشراف على عمل الافراد المعاونين في البرنامج التدريسي. (Kemp, 1987, p. 194)

الكفايات التعليمية للمدرس :

ومعنى الكفايات هي مجموعة القدرات والمهارات التي يجب ان يمتلكها المدرس والتي تمكنه من القيام بدوره على أحسن وجه ، وهي بنوعين كفايات عامة يتقنها اي مدرس ، وكفايات تخصصية يجب ان يتقنها المعلم المتخصص بتدريس مادة معينة.

ونورد فيما يلي نموذجاً للكفايات العامة التي يجب يتقنها المدرس : ويتألف من ثلاث مجموعات رئيسة هي : كفاية التخطيط للدرس ، كفاية تنفيذ الدرس ، كفاية إدارة الفصل.

1- كفاية التخطيط للدرس : وتتضمن سبع كفايات فرعية :

أ- تحديد خبرات التلاميذ السابقة ومستوى نموهم العقلي.

ب- تحديد المواد التعليمية والوسائل المتاحة للتدريس.

ت- تحليل محتوى المادة العلمية للدرس وتحديد مستوى التعلم.

ث- صياغة أهداف التعلم.

ج- تصميم استراتيجية لتحقيق أهداف التعلم.

ح- اختيار وتصميم اساليب تقويم نتائج التعلم وكتابة خطط الدروس.

2- كفاية تنفيذ التدريس : وتتضمن ثمان كفايات فرعية هي :

أ- التمهيد للتدريس.

ب- استخدام الاسئلة.

ت- استخدام الوسائل التعليمية.

ث- استخدام اللغة العربية.

ج- التعزيز.

ح- تنويع الحركة والصوت.

خ- التقيد بالخطة الزمنية.

د- تنسيق اجراءات تنفيذ الدرس.

3- كفاية ادارة الفصل : هما كفايتين : الانتباه لسلوك التلاميذ ومعاملة التلاميذ. (Al-Husri & Al-Enezi, 2000, pp. 265-270)

4- كفاية العلاقات الانسانية : هناك كفايات اخرى مهمة جداً تحاول توفير افضل الشروط الصفية التي تمكن من حدوث نشاط تعليمي فعّال وهي العلاقات الانسانية. ويقصد بها في مجال التعليم ضرورة الاهتمام بالطلاب بصفتهم كائنات انسانية تتمتع بحاجات جسمية وروحية ونفسية واجتماعية ومعرفية والتأكيد على اشباع هذه الحاجات لمساعدتهم على انجاز تحصيلي افضل وتحقيق ذواتهم على النحو المرغوب فيه... وقد بدأ الاهتمام منذ ظهور حركة التربية الانسانية المفتوحة التي تهدف الى :

أ- جعل المتعلم أكثر مسؤولية في تحديد ما ينبغي تعلمه.

ب- جعله مستقلاً وقادراً على التوجه الذاتي نحو تحقيق الذات.

ت- التأكيد على النشاطات المُغَيرة للقدرات الابتكارية لدى المتعلمين.

ث- تحرير المعلم وجعله شريكاً مساوياً للطلبة. (Melhem, 2001, pp. 389-390)

5- كفاية تقويم المدرس : ويشمل قدرة المعلم على :

أ- اعداد اختبارات تستخدم كأدوات تشخيصية قبل التعليم وبعده.

ب- تقويم مدى صدق اي اختبار وثباته للتأكد من قدرته على تقويم نتائجة.

ت- تقويم اداء الطلبة لمدى تحقيق الاهداف التعليمية.

ث- تحليل بنود الاختبارات لمعرفة مدى صدقها وثباتها باستخدام اجراءات احصائية.

ج- تنظيم وتلخيص البيانات المتعلقة باختبارات الطلبة لتفسيرها.

ح- استخدام اجراءات متنوعة لتقويم جميع جوانب تعلم الطلبة.

خ- اعلام الطلبة بالأُسس التي سيتم بموجبها تقويم تحصيلهم الدراسي.

د- طرح اسئلة تتطلب استخدام التفكير المنطقي.

ذ- اختيار اختبارات معيارية مناسبة.

ر- اعتماد اجراءات للتقويم تسمح بتقدير مستمر لمدى تقدم الطلبة.

ز- استخدام فنون الملاحظة المنظمة لطلبة الصف بغية تحليل انماط التفاعل الصفي.

س- استخدام اختبارات تحصيلية تقوّم اداء المعلم من اجل تنمية تحصيل الطلبة (Al-Hila, 1999, pp. 95-96)

أهم النواحي التي يجب اخذها في الاعتبار عند تقويم عمل المدرس :

أولاً : الصفات الذاتية المتعلقة بالشخصية : وتشمل بالنواحي الجسمية التي تتضمن الحيوية والنشاط والخلو من العاهات ، والقدرة على التعبير والاهتمام بالمظهر العام. وكذلك الصفات العقلية كالذكاء والقدرة على التصرف والاتزان الانفعالي والصفات الخلقية المرغوبة ، كالاخلاص في العمل والتمسك بالمبادئ والمُثل العليا.

ثانياً : التكوين المهني والقدرة على التدريس : وتتضمن إلمام المدرس بمادته العلمية ومدى حرصه على زيادة معلوماته فيها ، والاهتمام بما يستجد من المعلومات. وتشمل أيضاً طريقة تدريسه ، وقدرتهُ على توصيل المعلومات ، واستخدامه الوسائل التعليمية ، واستجابته للتوجيه وتجريب الجديد من طرائق التدريس.

ثالثاً : أثر المدرس في الجو المدرسي العام : ويشمل مدى مشاركة المدرس في نواحي النشاط المدرسي المختلفة وترحيبه بالقيام بما يكلف به من اعمال خارج نصابه في التدريس ، كالمشاركة في العمل الاداري وعلاقته بمدير المدرسة وبزملائه وبتلاميذه وبأولياء الأمور. ليجعل وجوده في الجو المدرسي له أثر ملموس.

رابعاً : احترام المدرس للمواعيد وحرصه على وقت التلاميذ : وتأدية عمله في المواعيد المقررة ، ويشمل حرصه على البقاء اكبر وقت في المدرسة.

خامساً : صفات اخرى مثل القدرة على التنظيم والترتيب : وأن يكون له هواية خاصة يستطيع ان يكون رائداً للطلبة ، ومزاولة النشاط الرياضي والاجتماعي وقدرته على حل المشكلات بما يكسبه تقديرهم واحترامهم. (Barakat, 1987, pp. 382-383)

اجراءات تقويم المدرس

يتم تقويم المدرس بوسائل وطرائق متعددة منها :

1- تقدير كفاءة المعلم من حيث الاثر الذي يحدثه من تحصيل طلبته للمعرفة والاتجاهات والقيم والسلوك.
2- تقدير الطلبة لمدرسيهم.
3- تقديرات الزملاء والمسؤولين والخبراء لكفاءة المدرس.
4- دراسة الدافعية للعمل والرضا عنه والاتجاهات نحو المهنة.
5- دراسة دوافع اختيار مهنة التدريس.
6- تحليل عمل المدرس.
7- تحديد الخصائص الشخصية والمهنية للمدرس. (Al-Imam & others, 1990, p. 28)

وقد قامت عدّة دراسات لتحليل الخصائص الشخصية والمهنية للمدرسين بغرض تعيين السمات التي يحسن ان يتحلى بها المدرسون وتخصيص نواحي القصور... لفهم الاساليب الفنية المتعددة التي استخدمت في جمع البيانات...

1- دراسة عمل المدرسين اي تحديد المؤهلات الواجب توفرها في المدرس.
2- اسلوب سؤال التلاميذ عن الصفات المتوفرة في المدرسين والتي يعجبون بها.
3- تحليل تواريخ حياة المدرسين المشهورين : لكسب الفهم بخصائص التدريس.
4- دراسة وظائف التربية ، فإن قياس الخبرة التي يمرّ بها بحسب اهداف التربية.
5- قوائم المقتضيات لرجال التربية : المبنية على خبراتهم كمدرسين وملاحظين وغالباً ما تصاغ في مقاييس للتقدير تستخدم في تقييم عمل المدرس في المدرسة.

وقام مجلس كلية التربية بكاليفورنيا بنشر قائمة لخصائص العاملين بالتدريس تتضمن :

المدرس القادر على تعليم الطلبة ، وتتضمن عدة فقرات (نذكر منها ما يخص موضوع البحث)

1- يضع الخطط بطريقة فعّالة :

أ- يساعد على تحديد الاهداف.
ب- ينظم تدريسه باختياره خبرات تعليمية مناسبة .
ت- يختار مواد متنوعة للتعليم مثل (الكتب والمجلات والصور والاذاعة) ويستخدمها .
ث- يفيد من المصادر الموجودة في مكتبة المدرسة والمجتمع المحلي.
ج- يعمل في مستوى مهني.
ح- يساعد التلاميذ على فهم وتقدير الميراث الثقافي.

خ- يساهم بفعالية في أوجه نشاط المدرسة.

د- يساعد على تكوين علاقات طيبة بين المدرسة والمجتمع المحلي.

2- **يرشد ويوجه الطلبة بحكمة** : (أي مجال العلاقات الانسانية) ويتضمن :

أ- يستخدم الاسس النفسية المتعلقة بتقدم الاطفال ونموهم في توجيه الافراد والجماعات.

ب- يحافظ على الموضوعية عند معالجة السلوك العدواني او غير السوي.

ت- يعمل تعديلات في المنهج الدراسي وفي المكونات الاخرى في ضوء حاجات الطلبة.

ث- يضمن علاقة طيبة كافية مع الطلبة بحيث يأتون متطوعين للاستشارة.

ج- يحافظ على علاقات فعّالة مع الآباء ، وتعاونهم معه لمساعدة الطلبة في حل مشاكلهم.

ح- يفسر حاجات التلاميذ وقدراتهم وميولهم ومشاكلهم ، لآبائهم.

خ- يجمع ويستخدم البيانات الجوهرية في الاستشارة .

د- يطبق اختبارات الاستعداد والذكاء، ويفسر نتائجها .

ذ- يستخدم النتائج في الاستشارة مع طلابه.

ر- يحافظ على علاقات مناسبة مع اخصائي التوجيه ، وحدود مهارته وقدرته.

3- يستخدم عمليات صالحة لتقييم تحصيل الطلبة :

أ- يستخدم عمليات التقييم غير الرسمية (استبيان- مقابلة شخصية) لجمع وتفسير البيانات المطلوبة.

ب- يستخدم الاختبارات التحصيلية المقننة (يألف أكثر الاختبارات شيوعاً-يختار ويجري ويفسر نتائج الاختبارات).

ت- يستخدم اختبارات المدرس (ينشئ اختبارات مناسبة بمهارة-يفسر النتائج ويستخدمها في التخطيط).

ث- يحتفظ بسجلات دقيقة وكافية مثل الحالات المدروسة والسجلات المجمعة.

ج- يعمل تقارير وافية للطلبة والآباء فيما يتعلق بتقدم الطلبة في نموهم (Ahmed, 1981, pp. 371-387)

بطاقة تقويم المدرس :

قام الدكتور أحمد زكي صالح التدريسي بكلية التربية بإعداد بطاقة تقويم المدرس وكراس تعليمات سنة 1959 وقد تضمنت الخطوات الآتية :

1- تحليل العمل : اذ طلب من حوالي سبعين أخصائياً في التربية والتعليم ، وصف العمل الذي يقوم به المدرس ثم أُعدّت بطاقة لوصف العمل.

2- حصر الصفات اللازمة للنجاح في عمل المدرس عُرّفت الصفات المختلفة بطريقة إجرائية ، ثم عرضت على مجموعة من المحكّمين المختصين في التربية والتعليم يبلغ عددهم حوالي (80 محكّم) وطلب منهم تقدير درجة لكل صفة من هذه الصفات ، يعطي في صورة رقمية من عشر درجات ، وقد استبعدت أي

صفة كان متوسطهما أقل من خمسة ، وهكذا بلغ عدد الصفات خمس وعشرون صفة اضيفت لها خمس عشرة صفة اخرى تبين ان البطاقة كانت تنقصها بوصفها الاول وهكذا بلغ مجموع الصفات اربعين صفة.

3- تحديد الصفات : جمعت الصفات ووجد إنها تتميز الى مجموعتين كل منها عشرين صفة ، المجموعة الاولى هي الصفات الشخصية والثانية هي الصفات المهنية. ووضعت امام كل صفة خمس درجات تكون سلماً مصاغة في اسلوب وصفي يمكن تحويله الى أرقام. واستخرجت الدرجات المعيارية بطريقة ليكرت.

وهذه بعض فقرات البطاقة :

الصفة	الدرجة	الصفة	الدرجة
1- القدرة على اتباع التعليمات 2- العلاقة بالرؤساء 3- الاتزان الانفعالي 4- ادراكه للبيئة المحلية		5- الدقة في اعداد الدروس 6- الدقة في تعبير الشفوية 7- الدقة في الاعمال التحريرية 8- اتجاهاته ازاء الآراء الحديثة	
مجموعة الدرجات في الصفات الشخصية		مجموعة الدرجات في الصفات المهنية	

وطريقة تقدير هذه الصفات : ممتاز- جيد- متوسط - أقل من المتوسط – ضعيف

أو التعبير عن الدقة في التعبيرات : دقيق جداً ، واضح ، يحتاج الى شيء من التوجيه ، لا يحسن التعبير ، يخطئ في التعبير. (Ahmed, 1981, pp. 397-399)

منهج تنظيمي لتحليل سلوك الاداء :

يمكن الافادة من التحليل الوظيفي في تعريف الوصف العام للوظيفة وتعريف مسؤوليات الاداء العامة... ان ما يُراد معرفته وعمله من قبل المدرس (أو أي اداء كان) هو الربط بين متطلبات الاداء للمنظمة والحلول التي تختارها المنظمة للتطبيق. لذا يجب أن يكون التركيز حول تحليل الاداء الخاص الذي يتطلب عاملاً منافساً.

ويحدث السلوك الادائي في ثلاثة أنماط :

1- يُبنى الاداء على العامل بذاته ويمكن ملاحظته.

2- يُبنى الاداء على النظام والعامل ويلاحظ جزئياً ، فالعامل (المدرس) هو الذي يوجد الخطأ ضمن المنظومة (العملية التعليمية). ثم العمل عكسياً اي الاسترجاع (التغذية الراجعة) لتحديد الخطأ.

3- اداء فكرة غير قابلة للملاحظة ، أي استخدام المدرس معطيات فكرية ذهنياً ثم يقرر الاجراء الذي يتخذه. (Richard, 1986, pp. 9-10)

وتتم اجراءات التحليل بثلاث خطوات :

1- الخطوة الاولى – المراقبة (الملاحظة).

2- الخطوة الثانية – اجراءات تحليل الواجب (الوظيفة).

3- الخطوة الثالثة – تنقيح البيانات المفصلة الخاصة باداء الشخص. (Richard, 1986, p. 45)

تقويم المدرس في مرحلة الاعداد :

استحدثت اساليب وطرائق لتقويم المدرس في اثناء التدريس بالفصل تقوم على تحليل الموقف التعليمي والتفاعل بين المدرس والتلاميذ ومن هذه الطرائق :

1- طريقة الدرس المصغر:

وفيها يعطي المدرس عدداً قليلاً من التلاميذ وموضوعاً محدداً وقصيراً ، وتقوم اللجنة بملاحظة المدرس ، مكونة من احد اساتذة التربية وبعض زملاء المدرس ويُسجل الدرس على شريط فيديو على أن يعرض للنقد والتحليل وتقويم مدى نجاح الدرس.

2- طريقة تحليل التفاعل بين المدرس والتلاميذ :

اذ تقوم لجنة ملاحظة المدرس اثناء تدريسه بتحليل المناقشة التي تدور بين المدرس وتلاميذه ، من حيث اسئلة المدرس وأجوبة التلاميذ واتباع طريقة الحوار ومدى استجابة التلاميذ لأوامر المدرس وتوجيهاته وقد وضع فلاندرز استمارات يسترشد بها اعضاء لجنة التقويم في تسجيل الملاحظات ، لتكون أساساً للحكم على درجة نجاح المدرس.

3- تقدير الطلبة لمدرسهم (تقويم المدرس عن طريق آراءه تلاميذه) :

اذ تكون آراؤهم ذات دلالة كبيرة على مدى نجاح المدرس او فشله معهم ، فهم يرونه على طبيعته في المواقف المختلفة ويلمسون عن قرب مدى اهتمامه بعمله وما يعانيه من متاعبهم وما يتمتع به من صفات مزاجية او خلقية. فمن الممكن ان يسأل التلاميذ للاجابة عن استفتاءات تتعلق بالمدرسين من غير كتابة اسمائهم ومن تحليل النتائج يمكن الحصول على وجهة نظرهم في مدرستهم . (Barakat, 1987, pp. 374-376)

أمثلة في تقويم المدرس في مجال الكفايات التدريسية في مجال الاعداد للدرس

1- يحدد اهداف الدرس بوضوح.
2- يطبق الخطة الدراسية كاملة.
3- يربط محتوى الدرس بأهدافه.
4- يراعي توزيع الوقت على جوانب الدرس المختلفة.
5- يعتمد على مصادر متنوعة في تحضير الدرس.
6- ملم بأهداف منهج المادة التي يدرّسها.
7- يلتزم بالتحضير المسبق لمادة الدرس.
8- يصوغ الاهداف التعليمية بشكل اهداف سلوكية.
9- يحدد الانشطة التعليمية التي يقوم بها الطلبة.
10- يعد خطة تعليمية مرنة.
11- يضع خطوات لتقويم تحقق الاهداف السلوكية.

12- يوزع مفردات المنهج على أشهر السنة الدراسية.
13- يعد الخطة اليومية التدريسية النموذجية.
14- يهيء البيئة الصفية المناسبة للدرس.

أما في مجال العلاقات الانسانية والاجتماعية داخل الصف :

1- يقيم علاقات طيبة مع طلابه.
2- يهتم بمشكلات الطلبة.
3- يشارك في حل مشكلاتهم.
4- يتعاون مع زملائه المدرسين لحل مشكلات الطلبة.
5- ينمي ثقة الطلبة بأنفسهم.
6- يستخدم الثواب أكثر من العقاب.
7- يعزز الانضباط الذاتي لدى الطلبة.
8- يتابع غياباتهم.
9- عادلٌ في تعامله معهم.
10- يحترم مشاعرهم.
11- يبدي اهتماماً بهم وحباً لهم.
12- يحسن توجيه روح التنافس العلمي بينهم.
13- يهتم بالناحية الصحية للطلبة.
14- يهتم بمعرفة الوضع الاجتماعي لهم ويتجنب الاستهزاء والسخرية بهم.

وفي مجال التقويم :

1- يجيد توجيه الاسئلة المناسبة الى الطلبة.
2- يحاول إشراك أكبر عدد منهم من خلال الاسئلة المطروحة.
3- ينّوع في صياغة الاسئلة.
4- يطرح اسئلة شاملة لجميع جوانب الموضوع.
5- ينّوع في وسائل التقويم.
6- يتمكن من تعديل أو تغيير صياغة السؤال الذي لم يفهمه الطلبة.
7- يحتفظ بمعلومات مدونة عن انجازات الطلبة.
8- يخبر الطلبة بمستويات تعلمهم ونتائج تحصيلهم.
9- يحل الاسئلة الامتحانية امامهم ويطلعهم على الاجوبة الصحيحة.
10- يوزع الدرجات على الانشطة المختلفة. (Behnam, 1993, pp. 188-191)

المنظور الاجرائي

بناء انموذج تقويم مدرس فرع الفنون

تحقيقا لهدف البحث ، واستنادا الى ما جاء في الاطار النظري ، تم بناء الأنموذج المقترح في تقويم مدرس فرع الفنون ، لتقويم أداءه ولتسهيل القرارات التربوية والحصول على المعلومات المفيدة الشاملة للحكم على بدائل القرارات ، بإتباع ثلاث خطوات اساسية في عملية التقويم هي :

1- **التخطيط وتحديد الاهداف :** اي تحديد وتعريف المعلومات المطلوبة عن المدرس لتعرف اي جانب حوله سيتم التقويم وذلك من خلال آراء تلاميذه ، او عن طريق رأي مدير المدرسة ، او عن طريق الكفايات التعليمية، التي يتميز بها مدرس فرع الفنون من الناحيتين العملية والاكاديمية بمختلف مجالات الفنون الجميلة ...) (وذلك بعمل استفتاءات او التوجه بسؤال مفتوح).

2- **تحليل المعلومات :** وتعني جمع وتحليل وتنظيم المعلومات التي تم الحصول عليها من الخطوة الاولى وتنظيمها باستخدام وسائل الاحصاء والقياس والحصول على الصدق والثبات وبعد عرضها على الخبراء المتخصصين.

3- **تفريغ البيانات:** اي تنظيم المعلومات التي تم الحصول عليها من الخطوتين الاولى والثانية لتصبح جاهزة للإفادة منها في عملية التقويم.

يتم استخدام هذه الخطوات في كل نوع من الأنواع الاربعة المقترحة للتقويم وهي :

1- **تقويم المحتوى:** يتم هذا التقويم بعد تحديد الاهداف التربوية والاهداف السلوكية الخاصة بتقويم المدرس . وتحديد الكتب المستخدمة (من كتب فرع الفنون المتخصصة) وطبيعة المدرسين وكل المعلومات التي تساعد على تحديد الفقرات التي تُقرّر لتقويم المدرس . وتعتمد هذه الطريقة على الاسلوب الوصفي إذ يتم ملاحظة المدرس في أثناء الدرس مثلاً ، ويتولى المقوم التربوي وصف الوضع الذي يلاحظه من سلوك وعملية تدريس وغيرها...

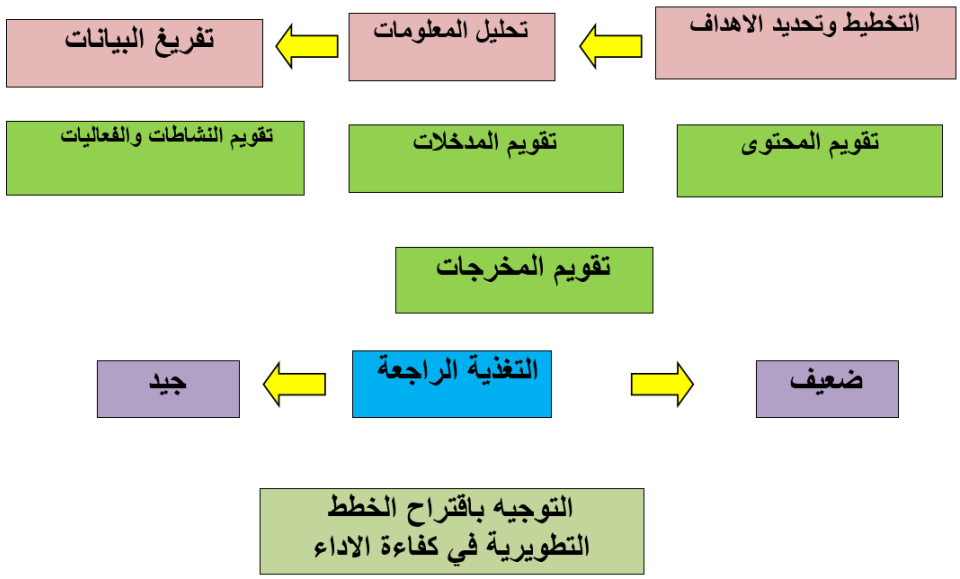
2- **تقويم المدخلات :** يتضمن توفير المعلومات اللازمة لتحقيق الاهداف ، اي اختيار البدائل وتحديد المتطلبات سواء كانت متوفرة داخلياً مثل (هل للمدرس خدمة طويلة ، أم قليلة ، أم لديه تشكرات كثيرة أم قليلة وطبيعة الدرس هل هو طويل أم درس قصير ؟...) أم يتطلب تهيئتها خارج البرنامج (أي من خلال رأي مدير المدرسة).

3- **تقويم النشاطات والفعاليات :** الغرض من هذا التقويم هو تحديد النواقص في خطوات التنفيذ ومعرفة مدى صلاحية المدرس للتدريس الجيد ، وهذا الامر يضطلع به المقّوم التربوي الذي يقوم بوصف النشاطات والفعاليات التي يقوم بها المدرس والطالب معاً من خلال تحليل التفاعل بين المدرس والطالب عبر استخدام طريقة الحوار ومدى استجابتهم لأوامر المدرس وتوجيهاته. وتأثير نواحي النقص أو ما تتطلبه العملية من تغيير أو تطوير.

4- **تقويم المخرجات :** تجري هنا محاولة قياس ما تم تحقيقه من اهداف في الدرس من قبل المدرس ، ويمكن استخدام هذا النوع من التقويم بعد كل وحدة تعليمية أي بعد كل درس. وكذلك بعد سير

البرنامج أي في نهاية كل فصل ، مثلاً يراقب المشرف مدى تحقيق المدرس للاهداف التعليمية للدرس قدر الامكان.

الوصف البصري لانموذج تقويم الاداء



الإجراءات الوصفية لتنفيذ عملية تقويم أداء المدرس:

اولا: تعيين مجتمع البحث والعينة .(يقصد بهما فئة المدرسين الذين يبنى الانموذج لتقويم ادائهم)

ثانيا: تصميم اداة البحث (مثل تعرف الكفايات اللازمة للتدريس أوتصميمها من خلال انموذج معين والقيام بتعديله حسب البيئة الملائمة. فإما أن تكون بشكل استمارة تقويم أو قائمة الكفاءة ويمكن الاشارة الى ان بعض الدراسات اعتمدت على استبيان جمع المعلومات ليتيح فرصة أكبر للمبحوثين للتعبير عن آرائهم ثم تصنيفها لتصميم اداة البحث، وبعضها اعتمد المقابلة الشخصية لجمع المعلومات ثم تحليل البيانات.

ثالثا : صدق الاداة وثباتها : بعد تصميم الأداة يتم التأكد من صدقها وقرار مدى صلاحيتها من حيث الصياغة والوضوح والشمولية لكونها توصيفا دقيقا للاداءات المراد ملاحظتها ، إذ يتم عرضها على مجموعة الخبراء مختصين ، ثم حساب الثبات باستخدام الوسائل الاحصائية المتوافقة .

رابعا : تطبيق اداة البحث أو استمارة التقويم والتي هي بمثابة استمارة الملاحظة من خلال ، متابعة اداء المدرس والتأشير في مقاييس التقدير لتقويمه.

خامسا : بعد تفريغ وتحليل البيانات يتم حصر النتائج النهائية في تقويم المدرس وتفسيرها.

الاستنتاجات :

1- هناك اساليب عديدة في تقويم المدرس ومن وجهات نظر متعددة ، أي من وجهة نظر المشرفين أو من وجهة نظر طلبتهم .

2- يعد هذا الانموذج انموذجا شاملا ،لكونه يتم فيه تقويم المدرس من جوانبه كافة

3- يعد انموذج التقويم انموذجا شاملا من خلال تركيزه على الكفايات التدريسية متعددة الأوجه والدلالات .

4- يسهم التقويم في تحليل عمل المدرس من الزوايا التي تحيط بمهماته كاملة .

Conclusions:

1. There are many methods for evaluating the teacher and from multiple points of view, that is, from the point of view of supervisors or from the point of view of their students.
2. This model is considered a comprehensive model, because it evaluates the teacher in all its aspects
3. The evaluation model is considered a comprehensive model through its focus on teaching competencies with multiple facets and meanings-.
4. Evaluation contributes to analyzing the teacher's work from the angles that fully encompass his tasks.

References:

1. Abdul-Jabbar, T. (1983). *Research and Models of Educational Evaluation, (Lectures on Educational Evaluation).* Arab Education Library for the Gulf States.
2. Ahmed, M. A. (1981). *Psychological and Educational Measurement* (12 ed., Vol. 1). Cairo: Egyptian Nahda Library.
3. Al-Hila, M. M. (1999). *Educational Design, Theory and Practice* (1 ed.). Amman: Dar Al-Masirah for Publishing and Distribution.
4. Al-Husri, A. M., & Al-Enezi, Y. (2000). *General Teaching Methods* (1 ed.). Kuwait: Al-Falah Library for Publishing and Distribution.
5. Al-Imam, M. M., & others. (1990). *Evaluation and Measurement.* Baghdad: Dar Al-Hekma for Printing and Publishing, Ibn Rushd College, fourth year.
6. Al-Shibli, I. M. (n.d.). *Curriculum Evaluation Using Models.* Al-Ma'arif Press.
7. Al-Titi, M. H. (2001). *Developing Creative Thinking Abilities* (1 ed.). Amman: Dar Al-Masirah for Publishing, Distribution and Printing.
8. Barakat, M. K. (1987). *Educational Psychology, Psychometrics and Educational Evaluation* (3 ed., Vol. 2). Kuwait: Dar Al-Qalam for Printing, Publishing and Distribution.
9. Behnam, F. S. (1993). *systematic evaluation of the preparation of male and female teachers in light of professional competencies, (comparative study), doctoral thesis in education and psychology.* Baghdad: Ibn Rushd.

10. Bloom, B., & others. (1973). *Handbook on Fromative and Summative Evluation Student Learning.*
11. Good, C. (1973). *Dictionary of Education* (3 ed.). New York.
12. Hadi, N. A. (2000). *Contemporary Educational Models* (1 ed.). amman: Wael Publishing House.
13. Ibn Manzoor, A. a.-F.-D. (1955). *Lisan al-Arab* (Vol. Part 3). (T. E. Translation, Trans.) Cairo: The Egyptian General Institution for Authorship.
14. Kemp, J. (1987). *Designing Educational Programs.* (A. K. Kazem, Trans.) Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
15. Madkour, A. A. (1997). *Theories of Educational Curricula* (1 ed.). Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
16. Magda Al-Saeed, O., & others. (2001). *Basics of Teaching Design* (1 ed.). Amman: Dar Safaa for Publishing and Distribution.
17. Melhem, S. M. (2001). *The Psychology of Learning and Teaching, Applied Theoretical Foundations* (1 ed.). Amman: Dar Al-Masirah for Publishing and Distribution.
18. Muhammad, A. J. (1994). *Curriculum Evaluation, Rabat.* Baghdad: Ministry of Education.
19. Odeh, A. S. (1985). *Measurement and Evaluation in the Teaching Process.* Yarmouk University.
20. Peter, w. (Feb-1968). *Evaluation Management Training Personal.*
21. Richard, A. (1986). *Swanson performance AT work, ASyste matic Program for Analyzing work Behavior Awiley-interscieuce publication,.* John Wiley & som, New York.
22. Screven, M. (1967). *The methodology of evaluation in R.* (Vol. 1). Chicago, Rand McNally,: yler, M. Cagen and M. Scriven (Eds). Perspection of curriculum evaluation AERA.
23. Stephanie, J., & Mary, D. (1979). *Designing Guidelines for Evaluation The out comes of Management Training.*
24. Suleiman, A. A.-S. (1999). *Future Minds, a strategy for educating the gifted and developing creativity.* Riyadh: cairo University, King Saud University, Mental Pages Library.
25. Thread way, G. (1973). *Evaluation the forgotten final of training personal.* New York: john Wiley and sons, Inc.
26. Wolf, R. (1975). A New Evaluation method in pti Delia kappar. *training and Development Journal*, *57*(3).

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1364

The impact of the fourth industrial revolution on the formation of metal Jewelry in the light of fractal geometry

Ghadah Abdulrahman Alfaisal [a1]

[a] *Assistant Professor of Metal Work-Product Design Department- College of Art & Design -Princess Nourah Bint Abdulrahman University*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 22 January 2024
Received in revised form 5 February 2024
Accepted 6 February 2024
Published 15 June 2024

Keywords:
Metal jewelry
Industry 4.0
Fractal geometry
Additive Manufacturing
Advanced technology

ABSTRACT

The advanced technologies of the Fourth Industrial Revolution with its great impact on various industrial aspects came with the emergence of the term "the Fourth Industrial Revolution, as a result of the continuous technological developments that addressed many modern technologies such as additive manufacturing and augmented reality, that significantly contributed to the development of metal jewelry formation in light of molecular engineering, as the design and manufacture of metal jewelry using molecular engineering required modern and advanced technology for the ability to design and ease of implementation.

Applications of the Fourth Industrial Revolution have rapidly emerged in the design of metal jewelry through 3D printing, which was used in the formation of precious metals, and with the variety of jewelry designs and shapes that require time and effort for implementation, especially if there is a need to create special or valuable pieces or to reproduce rare pieces. Therefore, it was important to study the impact of the Fourth Industrial Revolution, the changes it brought about, and how to benefit from the advanced technologies for forming metal jewelry in light of molecular engineering. To facilitate the implementation of interwoven and complex shapes and designs inspired by molecular engineering. The research deals with the Fourth Industrial Revolution, its concept, and principles, how it appeared, and the various technologies that emerged with it, as well as its various effects, in addition to the methods of forming metal jewelry and its development from manual and traditional methods to modern and advanced methods. It also deals with molecular engineering and how to benefit from it in forming and implementing metal jewelry through the technologies of the Fourth Industrial Revolution to achieve the research goal.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: gaalfaisal@pnu.edu.sa

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

The methodological framework of the research

Research introduction:

The field of metal jewelry formation has witnessed great progress, as the technology of jewelry formation has developed tremendously, where advanced technology has played a major role in developing techniques and materials that have appeared in new and multiple shapes and forms. These forms, shapes, techniques, and materials have become an important source for the jewelry designer's creativity and the development of his innovative ideas, as the diversity like raw materials and their physical and chemical properties is matched by diversity in their formation capabilities, which allows the designer to venture into the realm of unlimited creativity. In the field of forming metal jewelry, attention should not be limited to employing the available raw materials, but rather the employment must be linked to conscious awareness and understanding of the various properties of the material as well as its formation potential. And as technological development has a great role in developing materials and technologies, it can also be a source of inspiration and creativity.

The fourth industrial revolution, Industry 4.0, has affected all aspects of life and brought about many transformations in all social, economic, cultural, and similar aspects. Products in general, including metal jewelry products, have become dependent in their composition on technologies and software through the combination of Fourth Industrial Revolution technologies and available raw materials and resources with smart systems, which changes the concept of traditional products. The increasing trend of integrating modern and disruptive technologies with smart materials and systems in consumer products has led to a new type of product, which led to the emergence of new terms, such as the term "wearable technology", which includes interactive digital jewelry. Thus, there was a shift in design research and practice from focusing on traditional issues to focusing on user-product interaction and usability.

Changing consumer preferences and increased fashion awareness have also led to increased demand for new and innovative jewelry designs. This has encouraged jewelry makers to adopt new manufacturing techniques such as computer-aided design (CAD) and laser technology to design jewelry. Many designers also use 3D printers equipped with rapid prototyping (RP) technology that allows designers to review design concepts and understand the requirements and complexity of any design of jewelry. Thus, it is possible to deal with molecular geometry, which is considered one of the design sources used in designing metal jewelry, which contributes greatly to obtaining designs that have distinctive and diverse aesthetic properties. Molecular engineering also contributes to improving the usability of metal jewelry pieces in terms of durability and lightweight, which has a significant economic impact in terms of cost savings. However, this cannot be achieved without the need for high technological methods, whether in design or implementation, through the possibility of employing the concepts of digital technology and interactive design to find new approaches that can be used in designing jewelry and opening new horizons that lead to different life and usage applications for designing contemporary jewelry.

Research problem:

The use of metal jewelry is considered one of the ancient aspects of life that have been covered by human heritage throughout its history and various civilizations, and this has been accompanied by diversity in its style as well as the methods of its manufacture. The Fourth Industrial Revolution was accompanied by a major qualitative shift in the methods of designing, as well as manufacturing and production. Therefore, the Fourth Industrial Revolution had a major impact on the formation of metal jewelry due to the ease of design and manufacturing, especially with the use of molecular engineering. Therefore, the research

problem is to benefit from the techniques of the Fourth Industrial Revolution in forming metal jewelry designed using molecular engineering.
The research problem tends to go beyond the approaches upon which jewelry design depends and to rely on appropriate ideas and concepts for interactive design and digital technology, to make jewelry design the true equivalent of the rapid technological transformations that characterize this era. There is also a clear difference between the models of digital jewelry designed by electronic engineers and industrial designers and the models designed by jewelry designers, as there are some shortcomings in each of them. Therefore, the research seeks to study the user's usability and sensual tendencies and requirements and to employ that technically and constructively.

Research aims:
- Explaining the impact of the Fourth Industrial Revolution on the formation of metal jewelry considering the fractal geometry.
- Finding the relationship between digital technology and the design of metal jewelry within the scope of the user's updated requirements .

Research Importance:
- Explaining the importance of benefiting from the technological applications of the Fourth Industrial Revolution in designing and manufacturing metal jewelry.
- Raising the economic and aesthetic value of metal jewelry using molecular engineering.
- Explaining the relationship between the design of metal jewelry in light of molecular engineering and the use of Fourth Industrial Revolution technologies in design and implementation.

Research Methodology :

The research follows the inductive method .

Research assumptions:
The research assumes that using technological applications of the Fourth Industrial Revolution in forming metal jewelry designed using molecular engineering leads to the ability to design and manufacture metal jewelry of high aesthetic and economic value.

The theoretical framework of the research

First: the formation of metal jewelry
With the development of the technology of forming metal jewelry, the techniques and materials that have appeared in new and multiple shapes and forms have become an important source for stimulating the creativity of the jewelry designer and developing his innovative ideas. The design and manufacture of jewelry appeared with the oldest forms of civilizations, and this art took many forms, starting from simple stones to advanced metalwork and precious stone pieces known in the modern era. However, advanced technology allowed designers to have easier alternatives to some of the old methods. The importance of metal jewelry and its social and economic value also changed, and with the emergence of new materials, new dimensions of the functions of jewelry emerged, followed by modern manufacturing methods and equipment. 3D jewelry design programs have also enabled designers to transfer their creativity from paper to real models in record time, in addition to the different types of precious stones so that the designer can display them before they are manufactured and print them using 3D printing techniques to ensure their suitability in terms of size and external shape. Figure (1) shows an example of the digital design of a ring and how it is shown through computer programs compared to manual sketches.

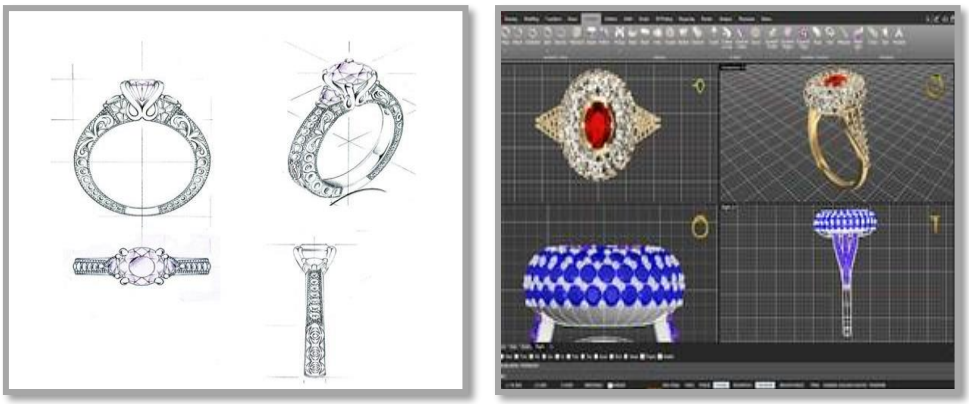


Figure (1) ring design using computer on the right and hand drawings on the left

1. Phases of the formation of metal jewelry:

The jewelry design process begins with presenting design concepts followed by detailed technical drawings to illustrate ideas, size, shape, and design options, including options related to selecting materials. When these designs are approved, these drawings shall be clarified by converting them into models, whether hand-carved or by starting to work on the digital model of the piece of jewelry. This is to imagine the way it looks before starting the manufacturing or mass production process, as shown in Figure (2), which shows the stages of forming metal jewelry.

Figure (2) Phases of the formation of metal jewelry

1-1 3D model:

Once the initial concept and sketches are completed, they are presented through 3D models that can be executed in wax, through computer-aided design software (CAD), as the digital design programs allow visualizing the design before starting the production process, and demonstrating functionality, and aesthetics, and visualization of details and materials, as shown in Figure (3).

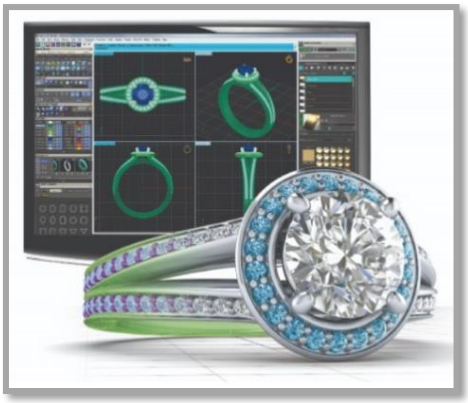


Figure (3) Computer-aided design of a metal ring

1-2 3D Wax model:

That 3d model from the last step wasn't only to see a sample ahead of time; it also served as the basis for the next step, the casting process (silver, gold, brass, or bronze). The wax model can be implemented through hand sculpting, molding, or through 3D printing as shown in Figure (4). [(1)]

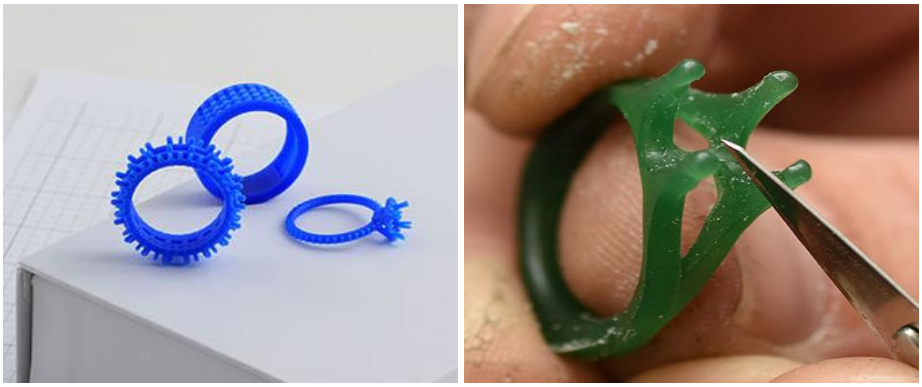


Figure (4) 3D model of a wax ring

1-3 Casting:

At this stage, the piece of jewelry goes through the casting process, and the piece begins to appear, as the wax melts and is replaced by the metal that is chosen in molten form, usually gold, silver, or platinum, as shown in Figure (5). Then the metal dries into the shape of the required piece of jewelry. This process is called lost wax casting. Figure (6) shows an example of a piece of jewelry resulting from lost wax casting.

1- Peter Vey. (2018). Jewelry Manufacturing: How it Works. https://cadcamnyc.com/blogs/our-blog/jewelry-manufacturing-how-it-works.

Figure (5) gold casting with lost wax

Figure (6) a piece of jewelry cast with lost wax

1-4 Jewelry Assembly:

After wax casting, the design is transformed through colored metals and gemstones, where the custom ornaments are polished, removing any rough areas, as shown in Figure (7). In the workshops, craftsmen use traditional skills and techniques to complete any detail on the design of the jewelry pieces, including engraving and setting of gemstones, and then a final glossy coating is applied.

Figure (7) Polishing and cleaning metal jewelry with manual equipment

1-5 The Stone Setting Process:

In this step, diamonds or other gemstones are placed on the piece of jewelry, and if there are side stones, these stones can be manually drilled for before installation using a microscope, and then each stone is placed separately, as shown in Figure (8).

Figure (8): The process of placing stones on metal jewelry

1-6 Polishing, Finishing, and Quality Assurance:

In the final stage, the polishing tool works to ensure that the metal is perfectly polished so that it is as shiny as possible, as shown in Figure (9). Any final additions such as engravings are also applied, and finally, the jewelry is inspected, and every detail is analyzed to ensure that the production was successful.

Figure (9) Polishing metal jewelry

Second: Designing metal jewelry in light of molecular geometry

Molecular geometry is a geometric structure composed of molecules (fractals), which is a group of fractals that can be defined as a very small, irregular geometric part with infinitely small dimensions, which can be composed of similar parts that are in turn composed of similar parts of the parent part. Fractal Geometry is defined as a geometric pattern that is repeated on increasingly small scales and leads to irregular shapes and surfaces that cannot be represented by Euclidean geometry. Thus, it is considered a group with infinitely complex structures and usually contains some similar measurements, that is, any A part inside it is a miniature of the whole group. [(1)]

Molecular geometry enables the designer to deal with solids, especially solids with complex structures that are difficult to build using traditional design methods. It is a flexible and modern tool in the hands of the designer to create new and innovative designs that cannot be found using traditional methods, to cope with everything new and developed.

The design of jewelry still lacks diversity based on mathematical calculations and equations, despite the quality of the resulting designs, which vary in patterns and shapes and draw inspiration from different sources of nature. Therefore, molecular engineering provides a design based on precise calculations, equations, and mathematical values, which gives jewelry designers the ability to diversify and excel in the field of metal jewelry, as shown in Figure (10).

1- Falconer, Kenneth (2003). Fractal Geometry: Mathematical Foundations and Applications. John Wiley & Sons. xxv. *ISBN 978-0-470-84862-3*.

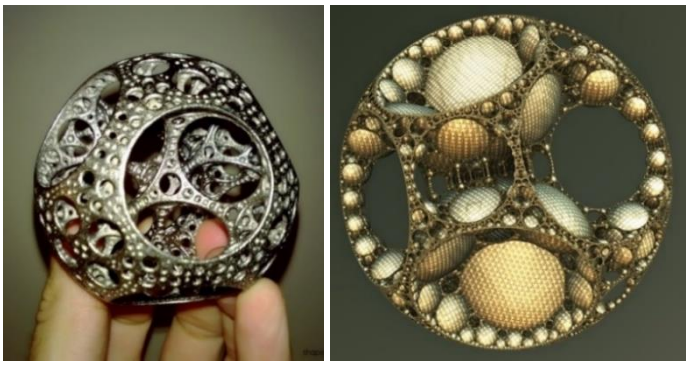


Figure (10) examples of pieces of jewelry designed according to the molecular geometry principle

1. Self-similarity in metal jewelry design:

Molecular geometry describes objects that are identical in size, or self-similarity. This means that when those objects are magnified, and their parts are viewed as an identical resemblance to the whole, the properties continue from the parts and then on to infinity. These objects are called Fractals. A molecular object can be self-similar if it undergoes a transformation in which all dimensions of the structure are modified by the same scaling factor. The new shape may be larger or smaller, or rotated or moved, but its shape remains identical. Similarity means that the relative parts of the shapes sides are still the same.

Self-similarity means the similarity between the parts that make up the shape. The irregular points themselves are similar, but on distant scales, meaning that a part of a whole is exactly like that whole, so if an integral part of the parts that make up the molecular shape is added and then enlarged several times, it eventually transpires into the original form. For example, Mandelbrot took a set of images and magnified them several times to reach the same result, as shown in the zoom sequence in Figure (11). This characteristic self-similarity of Fractals is caused by the Mandelbrot equation itself, where there are a huge number of smaller shapes resulting from the same equation, hidden everywhere within the ascending curves on the edges of the overall shape.

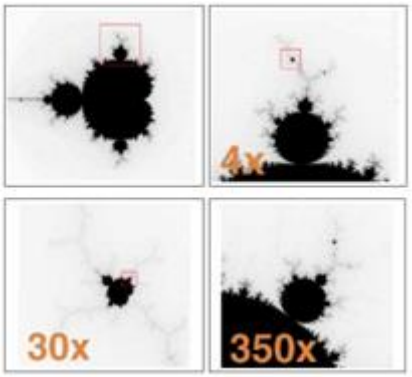


Figure (11) Proof of Mandelbrot's self-similarity

The Sierpiński triangle is the simplest example of this, as it repeats in a finite range, but has infinite properties. It begins as a triangle, and in each new iteration it creates a triangle connected to the middle point of other triangles of the same shape until we reach an infinite number of triangles, as in Figure No. (12).

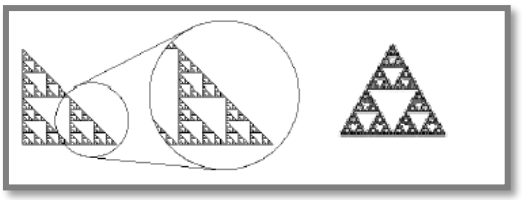


Figure (12) Sierpiński's triangle and repeating the part to form the whole.

In the field of jewelry, self-similar shapes can be observed, for example, as shown in Figure (13). The Sierpinski triangle, also called the Sierpinski gasket or the Sierpinski Sieve, is a fractal with the overall shape of an equilateral triangle, subdivided recursively into smaller and smaller equilateral triangles. The pendant represents a level four Sierpinski and contains a total of 122 triangles (including the pendant itself) CNC cut into a little 10mm radius Sterling silver pendant. The smallest triangles are barely visible. [1]

Figure (13) Self-similarity in the design of a piece of jewelry

As the concept of jewelry design changed and expanded amid changing tastes and trends, different types of designs were introduced into the jewelry industry, in line with the trend of emphasizing rapprochement with science and technology. Hence the trend of 3D printing of jewelry is inspired by molecular geometry drawn from nature. These designs can be developed through repetition, overlay, distortion, and scaling, which is a feature of the formative principle of molecular geometry.

1-1 Design by repetition:

Design by repetition means that the units are constantly repeated or stacked in a certain direction with rules and order, so that the external form of the ornament is expressed as a single three-dimensional structural form, such as merging independent spaces. The structure is formed by repetition in 3D printing jewelry structurally by repeating the same pattern as a whole. By applying the theory of molecular geometry in the field of metal jewelry design, a group of alternatives and new ideas for jewelry can be created. For example, by following some principles of molecular engineering we can obtain a suggested set of alternative ideas for designing a piece of jewelry. Figure (14) shows that the complex structure of multi-dimensional jewelry is created by repeatedly arranging the units according to a certain rule. The spatial structure can also be created by overlapping and intersecting fluctuations in a

1- Lumen Learning. (2023). Fractal Basics: https://courses.lumenlearning.com/wmopenmathforliberalarts/chapter/introduction-fractal-basics/

continuous arrangement according to the degree of angular inclination of the layers, or by joining units of triangular units of different sizes one after the other with connections, as well as repeatedly overlapping units to create an expanded image, placing spaces created by individual units side by side, or regularly arranging units and repeatedly folding to create a three-dimensional shape.

Figure 11. Chrysanthemum Pendant | Figure 12. 20 Poly | Figure 13. Polygonal Kinematics 25e | Figure 14. Spinal Cuff | Figure 15. Seed

Figure (14) various examples of jewelry designs through repetition

1-2 Organic design through overlapping:

The term interference refers to the overlapping of several layers, where each element is created as a form of beauty different from the original form or is reconstructed. Organic design by interference means that the different layers overlap to give the appearance of the jewelry a sense of depth, space, curvature, and softness. This means that it represents an organic form with a natural connection. As shown in Figure (15).

Figure (15): Examples of jewelry designs by overlapping

2. Design solutions to standardize the shape of jewelry in light of molecular geometry:

The theory of molecular geometry has proven that the molecular shape has dimensions located in an infinitesimal space consisting of a group of very dense and thin points that almost constitute a space, and they may be repeated in different proportions and dimensions. The molecular dimension has created many practical applications in analyzing the processes of Chaos Theory, as it was the first to systematically describe what they call the chaos of natural systems, which has always been a fertile source from which the designer draws inspiration for many design solutions.

The dimension calculation box is related to the problem of determining the molecular dimension of a complex two-dimensional image and is defined as the Db in the relationship: "$N(d) \approx 1/dDb$", where N(d) is the number of boxes of the linear volume to cover a set of graph points distributed in a binary graph. The basis for this method is that for Euclidean objects, this equation determines their dimensions, where several squares are needed to cover a set of points that lie on a smooth line, proportional to 1/d to cover a set of points that are evenly distributed on the diagram to infinity, By applying logarithms to the equation, we obtain: $N(d) \approx -Db \log (d)$.

The dimension calculation box can be determined using the following iterative procedures:

- Installing a grid of dimension-calculating squares over the image (which represents S1).
- Count the number of squares that contain some of the image {N(S1)}.
- Repeat this procedure and change S1 to a smaller size S2.

- Count the number of resulting squares that contain the image {N(S2)}.
- Repeat these procedures by changing S to smaller and smaller mesh sizes.

The dimension calculation box can be determined through:

$$Db = [\log (N(s2)) - \log (N(s1))] / [\log (N(1/s2)) - \log (N(1/s1))]$$

Since 1/S is the number of squares through the depth of the grid, the dimension calculation square can be applied to the pieces of jewelry as well, and it can be calculated by counting the number of squares that contain the lines of the shape within them. Figure (16) shows a procedure for determining the complexity of a leaf design using square arithmetic. The leaf image was created through computer algorithms based on iterative functional systems.

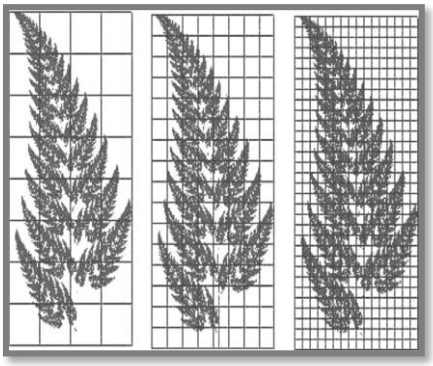


Figure (16) Applying the dimension calculation box to a leaf design

3. Challenges of designing metal jewelry in light of molecular geometry:

New types of complications have appeared in jewelry designs, as several trends have emerged in jewelry designs characterized by complex surfaces derived from observing nature and natural creatures. Which led to different and unexpected results in shapes, patterns, units, and even the functions of jewelry, which demonstrated the need to combine modern design methods and advanced technologies to overcome these complexities in design and facilitate their implementation. The role of molecular engineering, along with modern design and manufacturing techniques, comes in overcoming these complexities in designs and implementing them more precisely. Figure (17) shows a design for a piece of jewelry made of silver with a molecular geometry design. With the advent of Fourth Industrial Revolution technologies, there is no longer any difficulty in implementing any of these complex designs, also the programs for designing and codifying the shape of jewelry and calculating mathematical equations in designing pieces of jewelry have diversified. There are also various CNC digital metal jewelry forming machines that implement these designs, regardless of their difficulty, with high accuracy.

Figure (17) Printing a piece of silver jewelry with a complex design based on geometry [1]

Third: The impact of the Fourth Industrial Revolution on the design and formation of metal jewelry

The Fourth Industrial Revolution (4IR) is the fourth major industrial era since the First Industrial Revolution in the 18th century, characterized by the integration of technologies that blur the lines between the physical, digital, and biological domains, and the breakthrough of emerging technology in several fields, including robotics, artificial intelligence, nanotechnology, the Internet of Things, and 3D printing. The Fourth Industrial Revolution is based on the digital revolution, which represents new ways in which technology becomes an integral part of societies and even the human body.

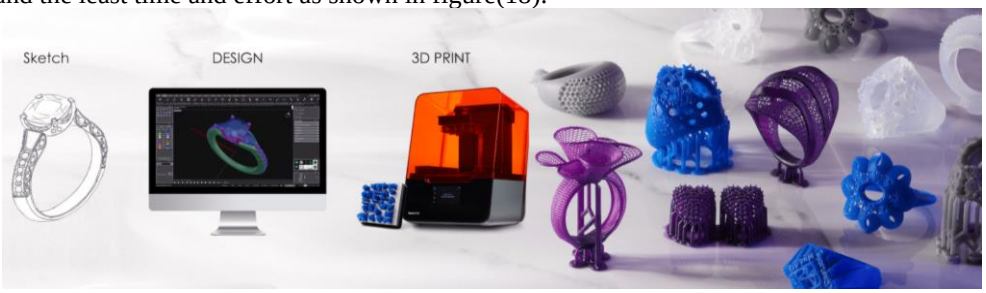
The Fourth Industrial Revolution has affected the processes of designing and manufacturing metal jewelry, starting with the use of programs dedicated to designing and processing jewelry, passing through modern digital manufacturing techniques that facilitated the implementation of jewelry designs with high accuracy, especially complex jewelry-inspired by molecular engineering designs, all the way to developing the functions of jewelry, introducing technology, and relying on AI and IoT techniques, such as digital jewelry and wearable jewelry.

Jewelry designers have turned to using computer-aided design and manufacturing techniques to give life to their ideas in the form of 3D models to achieve the maximum levels of design and creativity.

1. Digital transformations in jewelry design in light of molecular geometry:

Digital transformation in jewelry design has become important for several reasons, the most important of which is saving time and cost, as the jewelry designer can change the design on the computer several times until he reaches the final design that suits his taste or the taste of the customer. In addition to the possibility of easily accessing several alternatives for each design through developed computer programs, which saves time, money, and effort. For example, the JEWELCAD PRO program is dedicated to jewelry design, which includes some ready-made templates that help the designer save time and easiness in design and implementation, in addition to the program's design tools, which help the designer to be creative to create wonderful shapes and creative ideas. AI such as expert systems (ES) use human knowledge to solve problems that typically require human intelligence and design thinking and can also help designers improve the design and devise new designs based on existing models.

Technology also helps designers to liberate designs and reach high levels of creativity by providing modern manufacturing methods such as CNC computer numerical control machines, which have enabled designers to produce many complex designs with accuracy, high quality, and the least time and effort as shown in figure(18).



1-Andersson, J. (2023). Fractal Mathematics. https://www.shapeways.com/product/QSDFYXQ2D/dissecteddragonpendant?optionId=61920291&li=shops.

Figure (18) A variety of jewelry produced through 3D printing

1-1 Using computers to design metal jewelry:

The digital revolution has affected all aspects of life and has brought about many transformations in all social, economic, cultural, etc. aspects. Recently, most products, including metal jewelry products, generally depend in their composition on hardware and software through the combination of digital technology and the available raw materials and resources with smart systems to design and produce more functional and interactive jewelry pieces. Two- and three-dimensional computer design programs have helped employ creative skills and abilities to reach complex, more aesthetic, functional and kinetic forms that mimic contemporary reality and meet the desires of users. Computer design programs also provide the ability to save digital data for images and colors and process them with what distinguishes them of accuracy and speed of completion. Below is a review of some types of design software that can help jewelry designers accomplish their tasks more effectively.

1-1-1 Wizegem software:

The Wizegem software provides useful solutions for hobbyists and non-designers who want to design personalized jewelry, as it provides the ability to select jewelry elements, with simple clicks, and to customize them, to provide elegant jewelry designs ready for production or using 3D printing. As shown in Figure (19). (1)

Figure (19): An example of designing a piece of metal jewelry using Wizegem software

1-1-2 Matrix Gold software:

The Matrix Gold software provides the opportunity to explore distinctive creative dimensions in the design of metal jewelry. It fulfills the passion and helps in creating distinctive metal jewelry from the beginning, as it is considered one of the most popular programs in the field of 3D printing. Figure (20) shows some pictures of the designs that are produced using Matrix Gold software. (2)

1- Thimmesch, D. (2015). Design and 3D Print Jewelry in Precious Metals. Retrieved from https://3dprint.com/38343/3d-print-jewelry-wizegem/.
2- Matrixgold software website (13-04-2022): https://gemvision.com/matrixgold.

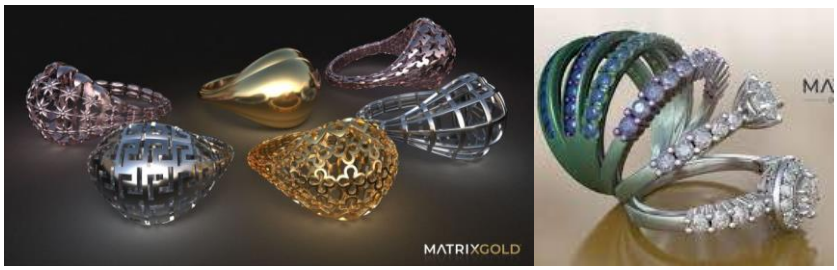


Figure (20) Examples of complex metal jewelry designs using the Matrix Gold software

1-1-3 3Design software:

3Design is a software for designing and creating jewelry that has proven its efficiency all over the world by jewelry designers. It is characterized by a simple and easy-to-use interface and contains many tools. Figure (21) shows an example of designing metal jewelry pieces using the 3Design software. (1)

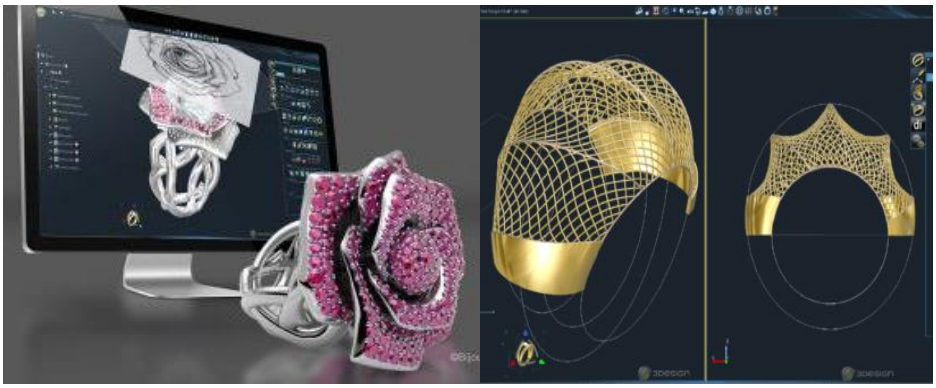


Figure (21): An example of designing metal jewelry pieces using the 3Design software.

1-1-4 Jewel CAD Software:

It is a program specialized in designing jewelry that has gained popularity. It is characterized by easy control and a flexible user interface equipped with many tools that give a lot of freedom to the user, allowing the creation of beautiful designs. It also contains many features such as: Editing the curve and point, generating a group of stones, and producing image-like displays, which is a helpful tool in designing rings or necklaces containing gemstones. It allows the possibility of calculating the number and weight of stones, and it does not require experience to use it as it is an easy program to learn and apply and provides the possibility of placing the design on CNC machines and creating prototypes that match reality as shown in Figure (22). (2)

1- 3Design software solution. (2023). About 3Design website: https://3design.com/en/.
2-Romanoff International Supply Corporation. (2023). Jewel cad software. https://www.romanoff.com/3d-manufacturing/cad-software/jewel-cad.html.

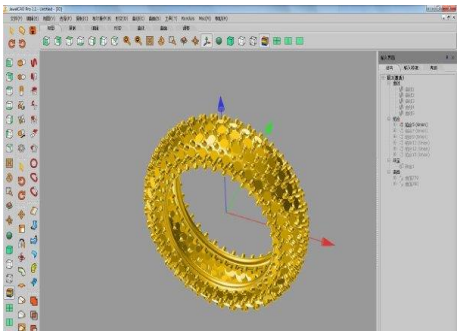


Figure (22): designing a piece of metal jewelry using the Jewel cad program, following an iterative pattern

1-1-5 Zbrush software:

Zbrush is a great solution for creating professional and distinctive jewelry designs. It is used by many jewelry designers around the world. It is ideal for creating detailed jewelry designs and creating complex models such as jewelry designs based on molecular geometry. It allows the possibility of designing rings, necklaces, bracelets, and all jewelry designs and adding many distinctive and professional details as shown in Figure (23). [1]

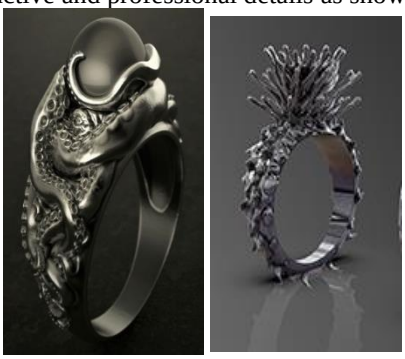


Figure (23): Design for metal jewelry pieces using Zbrush software

1-1-6 RhinoGold software:

Rhino3D is especially popular in architecture and interior design, and is available in several versions, including RhinoGold, which specializes in jewelry design. This program is considered one of the best programs in designing jewelry, as it provides a set of ready-made models and components for designing rings, earrings, bracelets, etc. Figure (24) shows following the molecular pattern to design a ring using the RhinoGold software. [2]

1- Zbrush software: https://pixologic.com/.
2-Software Informer. (2023). Rhinogold software.
https://rhinogold.software.informer.com/4.0/

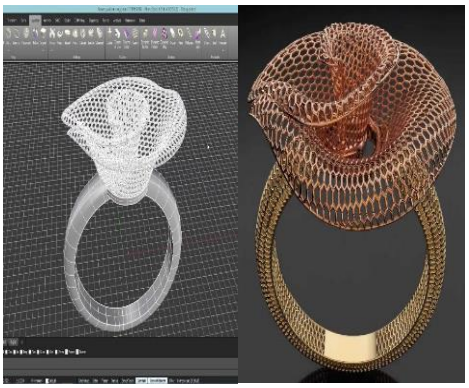


Figure (24) Design of a ring using the RhinoGold software, following the molecular pattern

1-1-7 Fractint software:

Fractint offers many types of jewelry designs based on the principle of molecular geometry, complexity, and creating a repeating geometric pattern on computers. Through it, different types of fractal jewelry can be drawn, and dimensions and mathematical calculations can be processed using computers as shown in Figure (25). [1]

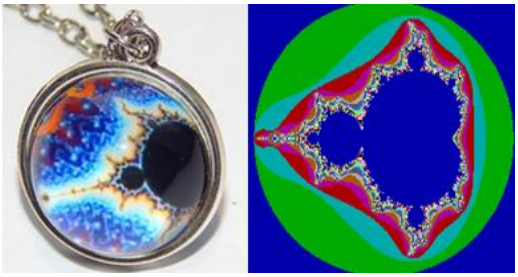


Figure (25) Using the Mandelbrot equation in designing a piece of jewelry

1-1-8 Aura Pendant application:

The Aura Pendant application is an application that turns human emotions into jewelry designs that can be printed. The topic may seem like science fiction, but engineers at Estudio Guto Requena in Brazil have developed a technology that can 3D print emotions in the form of unique pendants using smartphones. This is done through three different sensors to capture heartbeat, sound, and brain activity while the user tells his own love story. Feedback is then collected and used to draw a map to design a piece of jewelry that expresses his feelings. Figure (26) shows a design for pieces of metal jewelry stemming from emotional experiences. Therefore, many complex shapes and designs of jewelry can be produced and formed in precious metals such as gold using 3D printing machines through emotions.

1-Fractint Development Team. (2023). *What is fractal geometry*. https://web.archive.org/web/20161001153925/http://fractint.org/

Figure (26) Design for metal jewelry pieces using the Aura Pendant application

The idea of the application is that when the body physically reacts to emotions, it generates stimuli that modify the sound, heart rate, or brain wave patterns. The software interface is designed so that it can interpret the data collected from the sensors in the smartphone and model the data in the particle system to create a single language, so that each particle has a different behavior that is changed by the sensor data. For example, the sound sensor is responsible for the speed of the particles, the heart rate responds with the change in thickness, and the brain waves cause particles to be attracted or repelled, as shown in Figure (27).[1]

Figure (27) is an example of converting data generated from human emotions into the design of a distinctive piece of jewelry

1-2 Augmented reality applications in metal jewelry design:

Augmented reality technology has brought about many changes in all areas of life, allowing new fields for metal jewelry designers to experiment with new and more effective methods in the field of metal jewelry design. Technology has become an integral part of societal development and there has been a digital expansion of all products. It is possible to simply conduct a digital scan of any shape, regardless of its complexity, and turn it into a printed piece of jewelry using one of the distinctive metals. Augmented reality technology has proven very effective in designing and manufacturing metal jewelry, starting with robots that cast and manufacture jewelry pieces, through artificial intelligence technology that predicts taste and fashion trends, and all the way to virtual reality mirrors that are used in trying on jewelry pieces, as the technology works to automate, customizing and accelerating every aspect of the metal jewelry industry, as shown in Figure (28).

1- Kety S. (2017/06/11). *3D printed Aura pendant*. Retrieved from https://3dadept.com/you-could-customize-your-love-story-with-3d-printed-aura-pendant/.

Figure (28) Using augmented reality in the user experience of metal jewelry designs

2. Digital transformations in metal jewelry manufacturing:

The term Industrial Revolution includes many technological developments consisting of a combination of advanced manufacturing systems, advanced digital technologies, Cyber-Physical Systems (CPS), and the Internet of Things (IoT). The Fourth Industrial Revolution was preceded by three industrial revolutions. As shown in Figure (29), it is:

- The First Industrial Revolution was based on the invention of the steam engine, which allowed the use of steam and water energy to mechanize production.
- The Second Industrial Revolution was based on replacing steam with electrical energy and increasing production.
- The third industrial revolution was represented in the use of electronics and information technology to automate production.

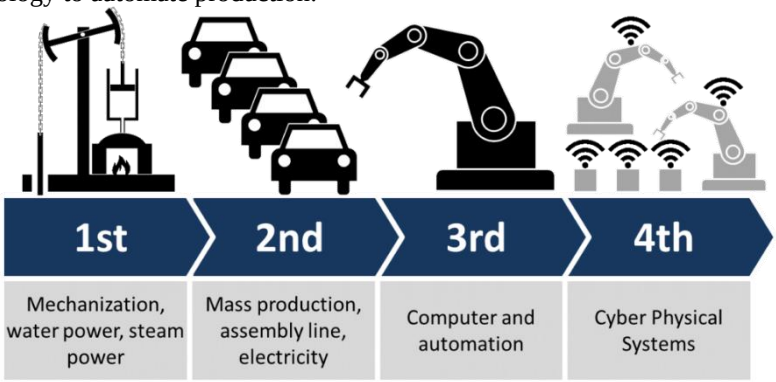


Figure (29) Industrial Revolutions (credit to Christoph Roser)

The developments that occurred in the Fourth Industrial Revolution have affected the design and manufacturing process, which is defined as a philosophy in which advanced technology is used in the early stages of design- to design parts and products that can be produced more easily and more economically until the stages of usage. Therefore, the fourth industrial revolution, Industry 4.0, targets an aspect of the design process in which issues related to the design and manufacture of the designed product are considered explicitly to reach the optimal design, which revolves around tooling costs and time required, processing or control costs,

assembly time and human factors during the design process.(1) This is confirmed by the Fourth Industrial Revolution, Industry 0.4, by using technology to carry out complex and unconventional design and manufacturing processes.

As a result of the rapid change in the global economy and market requirements, has led to an increasing demand to produce new and smart products, and recent technological developments, have led to major changes in the process of designing and developing products in terms of the ways and methods used.

Therefore, the concept of the Fourth Industrial Revolution, Industry 4.0, is concerned with introducing new technological trends and tools that lead to innovative processes and new ways of integrating information, such as using virtual and placed prototypes to achieve product visualization and design together. The changes addressed by the fourth industrial revolution, Industry 4.0, in the product life cycle, were the emergence of advanced digital tools to develop the design of products that include advanced computing platforms, such as virtual and augmented reality by combining digital and physical models. These technologies are rewriting the rules of product development processes, providing new opportunities for product development, and combining the strengths of optimized manufacturing with cutting-edge internet technologies.(2)

It is therefore not surprising that the Fourth Industrial Revolution is receiving increasing attention particularly in Europe, but also in the United States, which has been coined as the Industrial Internet. (3)

The Fourth Industrial Revolution includes a group of technologies that involve both products and processes, integrating the digital, virtual, and physical world with 17 trends, each of which has led to a qualitative shift in the product design and development program. These technologies have influenced the design and manufacturing of the product, as more than 70% of the costs of manufacturing the product are determined early in the stage of developing the concept (visualization) of the product. Organizations that have applied Fourth Industrial Revolution technologies to their products have realized significant benefits, through reductions in costs and time while making significant improvements in quality, reliability, serviceability, product line breadth, delivery, customer acceptance, and overall competitive position. (4)

These basic techniques have led to advances in technology that form the basis of the fourth industrial revolution, Industry 4.0 and are already used in design and manufacturing, resulting in unique jewelry products, over time they can be manufactured using a wide range of methods. For example, 3D printing not only allows for rapid, low-cost prototyping but also the production of finished products from metal. However, it is the CNC (which stands for computer numerical control) technology that seems to be making the biggest boom in the jewelry industry, offering many solutions to the problems faced by jewelry makers.

Since metal casting is one of the most common methods of manufacturing jewelry, manufacturers tend to focus on improving the process of making master models to speed things

---

1- Blanchet, M. Rinn, T. Thaden, G. Thieulloy, G. (2014). *Industry 4.0 - Potentials for Creating Smart Products: Empirical Research Results*. International Conference on Business Information Systems, LNBIP.

2- Blanchet, M. Rinn, T. Thaden, G. Thieulloy, G. (2014). *Industry 4.0 - Potentials for Creating Smart Products: Empirical Research Results*. International Conference on Business Information Systems, LNBIP.

3- Annunziata, M. Evans, P. (2012). Industrial internet: Pushing the boundaries of minds and machines. Gen. Electr.

4- Anderson, David M. (2008). Design for Manufacturability & Concurrent Engineering: How to Design for Low Cost, Design in High Quality, Design for Lean Manufacture, and Design Quickly for Fast Production. CIM Press.

up. Instead of manual wax carving, manufacturers use CNC machines to create a wax version of a piece of jewelry using CNC technology. It allows the production of more complex and precise geometric shapes compared to a hand-carved piece. For example, engraved details can be made before casting. Machines also work faster but require the creation of a CAD file for the product to be manufactured.
Modern technologies, such as 3D printers and multi-axis engraving and cutting devices, such as milling and lathing, have affected all industries, and in the world of jewelry, this development was not only a factor in reducing the cost of manufacturing and increasing the amount of production, but it also increased the creativity of jewelry manufacturers to focus on design instead of wasting time effort in doing traditional manual work.

2-1 3D printing

3D printing has grown exponentially as the most popular new technology in manufacturing industries, providing easier and faster alternative solutions for prototyping as well as manufacturing metal jewelry pieces. 3D printing allows the manufacture of small and complex metal parts with high quality and speed, which improves the quality of designs and facilitates modification. 3D printers can be used to make cost-effective plastic models of precious jewelry pieces before the final design is produced or used to manufacture casting molds. It is also used in the direct manufacturing of jewelry pieces made of silver, gold, or platinum, as 3D printing techniques allow designers to use complex shapes and complex fractal designs that are impossible to manufacture using traditional manufacturing techniques. Figure (30) on the right shows a design for a necklace inspired by the fractal, and on the left is a sterling silver necklace with a detailed design inspired by ammonites, by the designer Janelle Wilson, whose artistic name is Unellenu. Both designs were implemented using a 3D printer.

Figure (30) 3D printing of fractal-inspired earrings and a necklace, design by Unellenu [1]

2-2 3D Scanner:

3D scanning is the process of digitally analyzing an object to obtain three-dimensional information about its shape. 3D scanning of metal jewelry offers many advantages, as this process allows for a detailed CAD file of a piece of jewelry, capturing a high level of detail, and then improvements to the process of creating new or improved jewelry pieces. [2]
It is a fast, highly accurate and cost-effective way to capture rare and valuable pieces of jewellery, store and archive these digital files for later use, modification, etc., or to repair or

1-Ammonite pendant. (2023). silver and 18ct gold Fractal geometry.
https://www.unellenu.com/designs/ammonite-pendant-silver-and-18ct-gold/
2-B9Creations. (2023).3D Scanner technology. Retrieved from
https://www.b9c.com/products/b9-scan-500.

copy an item, It is also possible to create a new design based on an existing piece of jewelry, where a 3D scan of the original model is performed and edited using a CAD program, which can be printed using a 3D printer. Figure (31) shows an example of a method for copying a piece of jewelry, modifying the design, and manufacturing it using a 3D printer.

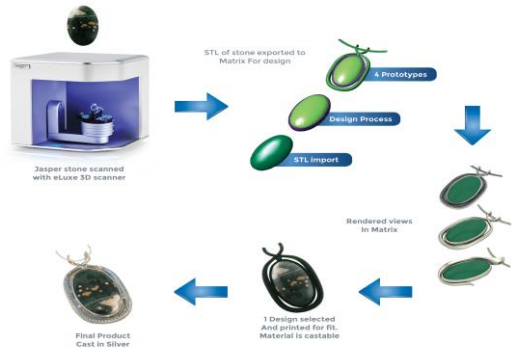


Figure (31) 3D jewelry scanning and printing workflow using a 3D printer and casting

2-3 Engraving machine:

Recessed engraving machines for metals are one of the most important applications of CNC computer numerical manufacturing machines, through which designs and decorations can be carved on the metal, or words or other engraved patterns, which play a major role in the design aspect of jewelry pieces. Digital engraving machines enable the production of accurate designs, and visible patterns, as shown in Figure (32).

Figure (32) Recessed engraving with a laser engraving machine

2-4 Forming metals using a CNC laser cutting machine:

Digital laser machines can also make metals with the same manual techniques, but more accurately and with higher quality, and also more quickly. Names, pictures, logos, trademarks, etc. can also be engraved very quickly and accurately, as the machine performs the cutting and engraving process or engraving, as shown in Figure (33).

Figure (33) Cutting or engraving jewelry it with a CNC laser machine

2-5 Forming jewelry using a CNC milling machine:

Milling machines use rotary cutting tools to carve jewelry pieces from materials such as wax, metal, and plastics, allowing the design model to be easily tested before final casting. They can also be used to produce finished designs by milling metals such as silver or gold. Three-axis, four-axis, and five-axis machines are available and can give the user more capabilities and flexibility. These advanced devices can reach almost every angle of the model, allowing detailed shapes to be produced without any manual intervention, as shown in Figure (34).

Figure (34): An example of using a digital milling machine to form gold

2-6 Forming metal jewelry using a CNC lathe machine:

The CNC lathe machine works with the same mechanism as the traditional lathe, but in digital form through the computer. The lathe mechanism forms metals through the rotation of the items. Due to the prevalence of circular shapes for most pieces of jewelry, from rings to bracelets, CNC lathes are highly suitable for metal jewelry shaping applications, as small CNC lathes allow detailed designs to be carved or engraved into pieces of metal jewelry, as well as performing polishing operations, as shown in the figure (35), these lathes work with a variety of metals from precious metals to stainless steel and provide a level of precision and uniformity not encountered by the human hand**.** [1]

1- OMAR URIARTE, CNC MACHINING (15-Aug-2021):
https://www.cncmasters.com/cnc-machining-is-popular-among-jewelry-makers/

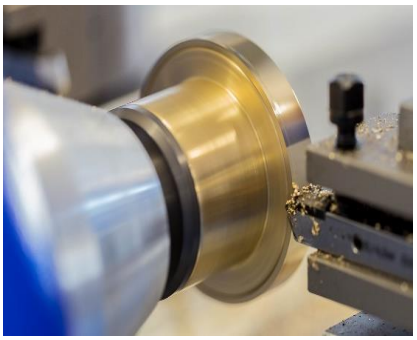


Figure (35) Forming metal jewelry pieces using a CNC lathe machine

outcomes and recommendations

Outcomes:

- The emergence of Fourth Industrial Revolution technologies has made it easier to form metal jewelry using molecular engineering.
- The use of Fourth Industrial Revolution technologies has led to the ability to achieve the personal and individual desires of users in the field of metal jewelry formation.
- The use of modern molecular engineering applications and the use of computers to implement complex designs has resulted in raising the aesthetic and economic value of metal jewelry.
- Learning about the technological applications of the Fourth Industrial Revolution contributes to reducing manufacturing costs and increasing productivity for products in general and metal jewelry products in particular.

Recommendations:

- Emphasizing the necessity of benefiting from modern applications of molecular engineering in light of the impact of the Fourth Industrial Revolution to raise the aesthetic and economic value of metal jewelry.
- Conducting more scientific studies on the technological applications of the Fourth Industrial Revolution and what it can offer to the field of product design in general and the field of metal jewelry in particular.

Conclusion

The Fourth Industrial Revolution has led to major changes in the design and manufacture of metal jewelry, making it possible to create more creative, innovative, and economical jewelry than before. New materials are constantly being developed for use in the manufacture of metal jewelry. These materials are stronger, more durable, and have better properties than the traditional ones and also less expensive. The use of 3D printing leads to the ability to create shapes that are more complex and more beautiful than those manufactured using traditional methods.

The use of computers and artificial intelligence can also help designers to design more creative and innovative jewelry, especially with the ease of using molecular engineering in design, as well as the use of robots in manufacturing jewelry with high accuracy and greater efficiency, which improves quality and reduces cost.

Thus, the impact of the Fourth Industrial Revolution on the formation of metal jewelry becomes clear, as it is expected that the impact of this revolution will continue to cause significant and continuous changes in the formation of metal jewelry in the future.

References:

1. B9Creations. (2023). *3D Scanner technology*. Retrieved from https://www.b9c.com/products/b9-scan-500.
2. 3Design software solution. (2023). *About 3Design*. website: https://3design.com/en/.
3. Anderson, David M. (2008). *Design for Manufacturability & Concurrent Engineering: How to Design for Low Cost, Design in High Quality, Design for Lean Manufacture, and Design Quickly for Fast Production*. CIM Press.
4. Kety S. (2017/06/11). *3D printed Aura pendant*. Retrieved from https://3dadept.com/you-could-customize-your-love-story-with-3dprinted-aura-pendant/.
5. Blanchet, M. Rinn, T. Thaden, G. Thieulloy, G. (2014). *Industry 4.0 - Potentials for Creating Smart Products: Empirical Research Results*. International Conference on Business Information Systems, LNBIP.
6. Thimmesch, D. (2015). *Design and 3D Print Jewelry in Precious Metals*. Retrieved from https://3dprint.com/38343/3d-print-jewelry-wizegem/.
7. Annunziata, M. Evans, P. (2012). *Industrial internet: Pushing the boundaries of minds and machines*. Gen. Electr.
8. Lumen Learning. (2023). *Fractal Basics*. Retrieved from https://courses.lumenlearning.com/wmopenmathforliberalarts/chapter/introduction-fractal-basics/.
9. Ammonite pendant. (2023). *silver and 18ct gold Fractal geometry*. Retrieved from https://www.unellenu.com/designs/ammonite-pendant-silver-and-18ct-gold/
10. Fractint Development Team. (2023). *What is fractal geometry.* https://web.archive.org/web/20161001153925/http://fractint.org/
11. Von Scheel, H. (2023). *The Fourth Industrial Revolution*. Retrieved from http://von-scheel.com/masterclass/
12. JewelCAD Pro. (3-Jan-2022). *A professional environment for design and modeling*. https://jewelcad-pro.software.informer.com/
13. Romanoff International Supply Corporation. (2023). *Jewelcad software*. https://www.romanoff.com/3d-manufacturing/cad-software/jewel-cad.html.
14. Vey, P. (2018). *Jewelry Manufacturing: How it Works*. https://cadcamnyc.com/blogs/our-blog/jewelry-manufacturing-how-it-works.
15. Andersson, J. (2023). *Fractal Mathematics.* https://www.shapeways.com/product/QSDFYXQ2D/dissected-dragon-pendant?optionId=61920291&li=shops.
16. Zahran, A. Yousef, O. (2022), *The Role of Industry 4.0 Technologies in Design Process Management*. International Design Journal. Vol. 12 No. 2. (March 2022) pp 299-311.
17. Gemvision. (2022). *Matrixgold software*. https://gemvision.com/matrixgold.
18. Uriarte, O. (2021). *CNC Machining*. https://www.cncmasters.com/cnc-machining-is-popular-among-jewelry-makers/
19. Poli, C. (2001). *Design for Manufacturing: A Structured Approach*. 1st edition, Butterworth-Heinemann. ISBN 9780080503943.
20. Software Informer. (2023). *Rhinogold software*. https://rhinogold.software.informer.com/4.0/
21. Zbrush software. (2023). *Jewelry design. From The Workflow Of Dreams To Works Of Art*. https://pixologic.com/.

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1370

Islamic carpet decorations in Persian manuscript depictions

Maa'ida Tariq Mohammed [a1]

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

ARTICLE INFO

Article history:
Received 6 February 2024
Received in revised form 11 March 2024
Accepted 24 March 2024
Published 15 June 2024

Keywords:
decoration(s)
carpet
drawings
manuscripts

ABSTRACT

This research is concerned with studying carpet decorations mentioned in drawing and their appearance in Islamic images from Persian manuscripts, which was previously called a miniature, which is a miniature image drawn in a manuscript book. It is divided into four chapters: The first one is concerned with the problem of the research, its importance, the need for it, and defining the most important terms included in. When talking about studying the decorations of Islamic carpets contained in the depictions of Persian manuscripts, we must first answer some important questions related to the possibility of depending on the depictions of manuscripts, as a main source for studying the decoration in the carpets contained in those manuscripts. One of the most important of these questions is: Does the decoration in carpet drawings contained in manuscript depictions embody the true designs of Iranian carpets?

The second chapter included the theoretical framework and two sections, while the third chapter included the research procedures and analysis of the research sample, including the research community, the research tool, and analysis of the research sample. The fourth chapter was about the results, conclusions, recommendations and suggestions for further studies.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: maida.mohammed74@gmail.com

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1370
Maa'ida Tariq Mohammed: Islamic carpet decorations in Persian manuscript depictions
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

زخارف السجاد الإسلامي في تصاوير المخطوطات الفارسية

م. مائدة طارق محمد[1]

الملخص:

يعنى هذا البحث الموسوم زخارف السجاد الإسلامي في تصاوير المخطوطات الفارسية، بدراسة زخارف السجاد الواردة في الرسم وظهورها في التصاوير الإسلامية والتي كان يطلق عليها سابقا اسم منمنمة وهي تلك الصورة المصغرة والمرسومة في كتاب مخطوط، وهو يقع في أربعة فصول عُني الفصل الأول بمشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه وتحديد اهم المصطلحات الواردة فيه وعند الحديث عن دراسة زخارف السجاد الإسلامي الواردة في تصاوير المخطوطات الفارسية يجب اولاً الإجابة على بعض التساؤلات المهمة التي تتعلق بإمكانية الاعتماد على تصاوير المخطوطات كمصدر رئيسي لدراسة الزخرفة في السجاد الوارد لتلك المخطوطات وأهم هذه الأسئلة هي، هل تمثل الزخرفة في رسوم السجاد الواردة في تصاوير المخطوطات التصميمات الحقيقية للسجاد الإيراني؟

وتضمن الفصل الثاني الإطار النظري ومبحثين، وفيما تضمن الفصل الثالث إجراءات البحث وتحليل عينة البحث ومنها مجتمع البحث، واداة البحث وتحليل عينة البحث اما الفصل الرابع فقد اهتم بالنتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحية، زخارف، السجاد، تصاوير، المخطوطات.

مشكلة البحث:

اعتبر الكثير من الباحثين الدين اهتموا بالسجاد اليدوي، أن هذا السجاد هو تراث إسلامي بامتياز حيث غالبية الدول التي تنتجه هي دول إسلامية أو أن قسماً من مواطنيها يعتنقون الدين الإسلامي، ورغم أنه وجد قبل الإسلام بقرون الا ان ازدهاره والرعاية التي حظي بها منذ القرن الثالث عشر الميلادي انما تمت بفضل الحضارة والتي طغت على رسوم السجاد بدءاً من ذلك القرن، تلك الزخرفة التي ترسم صورة الوجود من زاوية التصوير الإسلامي، ونظراً لارتباط صناعة السجاد ارتباطاً وثيقاً بفن التصوير فقد عُني الملوك والامراء الصفويين بالمصورين عناية خاصة وعهدا اليهم بالإشراف على كافة الفنون خاصة السجاد, وكانت صناعة السجاد ضخمة وغدت فنا مهنيا يتطلب مصممين لرسم نماذج على الورق قبل تحويلها إلى تصاميم منسوجة، ومن هنا يمكننا طرح مشكلة البحث من خلال صياغة السؤال التالي: هل وفق الفنان الفارسي في تمثيل الزخرفة الإسلامية على السجاد الإيراني في تصاوير المخطوطات الفارسية.

ثانياً: أهيمه البحث والحاجة اليه:

تكمن أهمية البحث الحالي بالآتي:

1. بانه سلط الضوء على الزخرفة المنفذة على السجاد الإيراني والتي ظهرت في تصاوير المخطوطات الفارسية.

[1] جامعة الموصل / كلية الفنون الجميلة

2. تلعب زخارف السجاد الإسلامي في تصاوير المخطوطات الفارسية دوراً هاماً في تعبير الهوية الإسلامية والفنية للمجتمعات التي انتجتها.
3. يرفل المكتبات العامة المتخصصة بمجال الفنون الإسلامية بجهد علمي أرجو أن يمثل إضافته لميدان الاختصاص.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على زخارف السجاد الإسلامي في تصاوير المخطوطات.

رابعاً: حدود البحث

يتحرك البحث ضمن الحدود التالية:

1. الحدود الزمانية: الفترة الزمنية لمدة (1431م/٨٥٤هـ)(١٥٣٩ م/٩٦٢هـ)
2. الحدود المكانية، العراق، إيران.
3. الحدود الموضوعية، دراسة زخارف السجاد الإسلامي في تصاوير المخطوطات الفارسية.

خامساً: تحديد المصطلحات.

زخارف في اللغة،

الزخرفة لغة: اشتقت من الفعل الرباعي (زخرف)، عرفه ابن منظور، في لسان العرب قائلاً. ((زخرف الزخرف: الزينة ابن سيده الزخرف الذهب، هدأ الأصل، ثم سمي كل زينة زخرفاً، ثم شبه كل مموه مزور به وزخرف البيت زخرفة: وأكمله، وكل ما زوق وزين فقد زُخرف في اللغة: الزنة وكمال حسن الشيئ والمزخرف: المزين)) (bin Manzur, 1982).

الزخرفة اصطلاحاً:

تنوعت التعريفات التي وضع لها حيث تم ذكرها في معجم المصطلحات على أنها (أما الزخارف في المصطلح الاثراء الفني فهي النقوش التي يجمل بها البناء سواء كانت في الجص او حجر او خشب او رخام او غيره) . (Asim, 2014, 132)

السجاد:

في اللغة (السجادُ): الكثير السجود (السجادةُ) الطفيفة - البساط الصغير يصلي عليه-Al-Mu'jam al) (Waseet, 2004, 416 سجادة:(مفرد):سجادات وسجاجيد وسجادة: مؤنث سجاد ما يبسط للصلاة، بساط صغير يصلي عليه (سجادة الصلاة) بساط، ما يفرش في البيوت منسوجاً من صوف له خمل ((سجادة عجمية))(Mukhtar, 2008, 1034)

السجاد(اصطلاحاً):

1- كثير السجود او هناك تعريف آخر له وهو بساط من قماش يحاك بالأيدي او بالآلات به نقوش او رسوم وصور تغطى به اراضي او الدور او المقاعد(Al-Raed, 1992, 432) ، أو يعلق على الحيطان احياناً ((السجاد العجمي))((السجاد الفرنجي)) (Issa, 1994, 38) .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول / الزخرفة في السجاد

الزخرفة هي علم من علوم الفنون التي تبحث في فلسفة التجريد والنسب والتناسب والتكوين والفراغ، والكتلة واللون والخط، وهي اما وحدات هندسية او وحدات طبيعية نباتية او آدمية او حيوانية، تحورت الى اشكال تجريدية وتركت المجال لخيال الفنان وإحساسه وإبداعه، حتى وضحت لها القواعد والأصول (Al-Nahat, 2014, 1).

ومما لا شك فيه ان الانسان استمد عناصره الأولى مما يشاهده حوله فكان مقلداً ثم أصبح مطوراً مع مرور الزمن إلى أن أصبح مبدعاً سواء في التنفيذ او في اختيار العنصر، فشاهد الإنسان اشكالاً زخرفية في الطبيعة سواء من النباتات او الأحجار او المظاهر الطبيعية الأخرى فأخذ بتقليدها.

غير ان الفنون الزخرفية والفنون الإسلامية الأخرى، لم تنل اهتماماً ملحوظاً في عصر صدر الإسلام (٦١٠م-٦٦١م) وذلك لأنشغال المسلمين الأوائل بنشر الدعوة والجهاد في سبيل الله لتثبيت ركائز الدين الجديد. فضلاً عن انهم كانوا يميلون إلى الزهد والبساطة والتقشف في حياتهم الخاصة والعامة (Mahia, 1989, 15).

وقد ظهرت الفنون الزخرفية العربية الإسلامية بشكل واضح لأول مرة في زخارف مسجد قبة الصخرة(٧٢هـ-٦٩١م) والتي تعد من الأمثلة المبكرة للزخارف النباتية في الفن الإسلامي، وتتكون عناصرها النباتية من الاغصان التي تتدلى منها الازهار والاثمار وأوراق الاقنتا.

ويرى الباحث ان الاهتمام بالبدايات الأولى للسجاد اليدوي هو شيء ضروري حيث يعد السجاد تراث إسلامي بامتياز حيث أن غالبيته الدول التي تنتجه هي دول إسلامية أو أن قسماً من مواطنها يعتنقون الدين الأسلامي، ورغم أنه وجد قبل الإسلام بقرون الا ان ازدهاره.

والرعاية التي حظي بها منذ القرن الثالث عشر الميلادي انما تمت بفضل الحضارة الإسلامية، والحضور الفني الواسع للزخرفة الإسلامية، التي طغت على رسوم السجاد بدء من ذاك القرن، تلك الزخرفة التي ترسم صورة الوجود من زاوية التصوير الإسلامي لهذا الوجود.

(Al-Rifai, 2004, 9)

انواع الزخارف في السجاد

صحيح ان السجاد اليدوي تنتجه شعوب ذات ديانات مختلفة لكنه من الناحية الفنية متحد يرتبط بالنموذج المثالي للعالم الإسلامي هذا العالم الذي انتج للبشرية أكبر تراث للسجاد المعقود، وبعض الفضل يعود إلى الفنان المسلم الذي اثبت قدرته على التعبير عن الجمال، من خلال انتقاء اللون والزخرف المناسبين، مراعياً التحريم الذي فرضه الإسلام على تصوير الأشخاص، ومن انواع الزخارف في الإسلام (النموذج الأول) الزخارف النباتية، تعد الزخارف النباتية اكثر الزخارف استخداماً في صناعة السجاد فلا تكاد تخلو منها قطعة فنية ويعود ذلك لحب الإيرانيين للزخارف النباتية ومنها (رسوم الحدائق) (Mahmoud, 1995, 45) و رسوم المناظر الطبيعية.

ويرى الباحث يرتبط هذا الشكل ببعض أوجه التشابه مع رسوم الحدائق لكنه يختلف في ان المنظر الطبيعي غير مقسم بشكل هندسي، وان للزخارف النباتية لها تفرعات واقسام كثيرة لا يتسع لنا من ذكرها في هذا البحث ولكن للاستزادة منها الرجوع إلى (Audsley, 1905) ، ومما لا شك فيه ان العناصر الزخرفية، سواء كانت نباتية او حيوانية او هندسية او كتابية فهي تتأثر بروح المجتمع التي نفذت فيه.

المبحث الثاني

نشأة السجاد الإسلامي

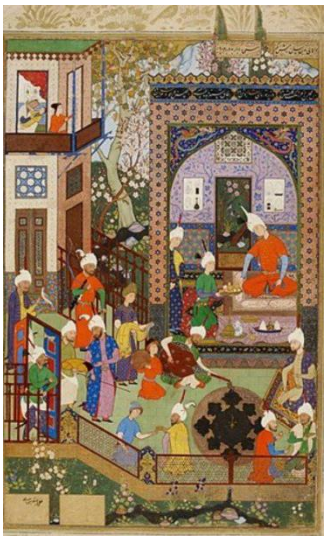
تعددت الآراء وتضاربت من حيث تاريخ نشأة السجاد فهناك من يرى بوجوده ونشأته في اسيا ومن المعتقد ان تكون قبائل وسط اسيا على الخصوص اول من صنع السجاد الوبري المعقود وذلك لوفره مادة الصوف الضرورية لصناعته، وكذلك طبيعة البيئة القارصة البرد في الشتاء مما يجعل استخدام مثل هذه المنسوجات الوبرية السميكة ضرورة ملحة (Dimand, 1980). بطبيعة الحال فان صناعة السجاد لم تبدأ دون ان تسبقها خطوات تمهيدية بسيطة.

ويطلق الدكتور محمد مرزوق كلمة طنافس بدلا من سجاد ويرى ان الطنافس اليدوية لا يعرف بالضبط متى اهتدى الانسان إلى صناعتها ولكن اغلب الظن ان اول من اهتدى اليها القبائل الرحل النازلة في المنطقة الممتدة من الصين شرقاً حتى اسيا الصغرى غربا وقد نسجوها على انوالهم اليدوية (Abdul Aziz, 1965, 151) .

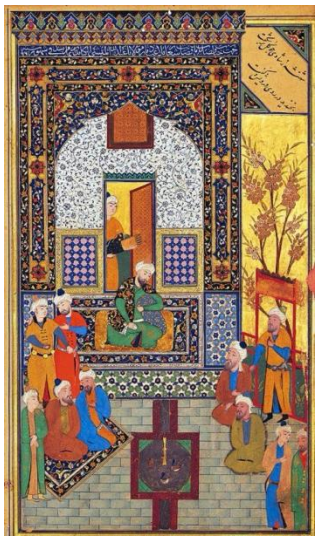
بطبيعة الحال فان صناعة السجاد لم تبدأ دون ان تسبقها خطوات تمهيدية بسيطة ولذلك يمكننا ان نفترض ان جلود الحيوانات التي استخدمت للافتراش قد اعطت الفكرة الاولى التي تليها خطوة صنع نسيج بسيط مشابه للجلود ثم اخذت تحل محلها بعض المحاولات لصناعة السجاد.

على ان السجاد الاسلامي لم يصل غايته الا في العصر الصفوي فقد نال شهرة عالمية لم ينله اي نوع من انواع السجاد، حتى ان بعض الغربين، اعتقدوا انه ليس هناك من يصنع السجاد في العالم غير الإيرانيين (LLWIS, 1945, 25) .

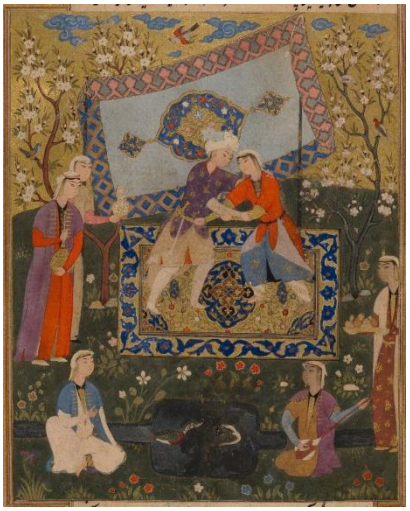
ولعل السبب في ذلك هو ان صناعة السجاد كانت قبل العصر الصفوي في ايران وغيرها، صناعة أهلية ولكنها أصبحت في عهد الصفويين صناعة حكومية تخضع للرقابة والاهتمام الشديد، بل ان بعض الملوك والامراء لم يكتفوا بإنشاء المصانع في قصورهم ودورهم ومدنهم فحسب بل شاركوا في صناعة السجاد برسم وتصميم زخارف معينة (Maher, 1986, 174) وكانت ايضا عنصر تصوير هاما استهوى فكر المصور ليجد فيه منبعاً اساسياً لوجوده في التصاوير حيث مثلها اجمل تمثيل بمواضيع عدة منها ديوان الملك- كما في الشكل (1)- او مناظر الطرب - كما في الشكل (2)- سوءاً داخل القصور او في الطبيعة في الهواء الطلق او حفلات الاستقبال واللقاءات الغرامية- كما في الشكل (3)-، ومنظر الوعظ الديني- كما في الشكل (4)-،وهذه المواضيع كلها اتاحت الفرصة للفنان من تصوير الاثاث الملكي الفخم ومنها السجاجيد والتي مثلت بطريقة غاية في الجمال، ومما لا شك فيه ان تلك التصاوير قد لعبت دوراً بالغ الاهمية في التعرف على رسوم السجاجيد التي كانت سائدة في تلك الفترة. وعبر مصورى المخطوطات الفارسية عن نماذج صادقة لهذه السجاجيد أمكننا من خلالها التعرف على تطور زخارف السجاد.



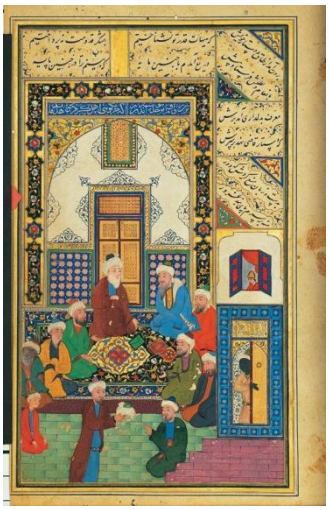
شكل (1) ديوان الملك



شكل (2) مناظر الطرب



شكل (3) اللقاءات الغرامية



شكل (4) الوعظ الديني

انواع الزخارف المختلفة على السجاد

التراث يلعب دوراً حيوياً في تنوع الزخارف على السجاد الإسلامي، حيث يحمل التاريخ والتقاليد الثقافية والدينية للمجتمعات المختلفة، ويتمثل في الحفاظ على الفنون التقليدية وتوريثها من جيل إلى جيل، مما يؤدي إلى تنوع في التصاميم والزخارف استناداً الى السياق الثقافي والابداع الفني لكل مجتمع ومن هذه الأنواع

١- الزخرفة النباتية:

تقوم هذه الزخرفة النباتية او ما يسمى (فن التوريق) على زخارف مشكلة من اوراق النباتات المختلفة من الزهور المنوعة، وقد ابرزت أساليب متعددة من أفراد ومزاوجة وتقابل وتعانق، وفي كثير من الأحيان تكون

الوحدة في هذه الزخرفة مؤلفة من مجموعة من العناصر النباتية متداخلة ومتشابكة، هذا بالإضافة الى رسم السحب الصيفية ((تشي))(Maher, 1992, 181) – كما في الشكل رقم (5)-.

٢- الزخارف الهندسية

تعتبر الزخارف الهندسية عنصراً اساسياً من أدوات الزخرفة في الفنون الإسلامية , Bahnasi) (1983, 53، والمقصود بالزخارف الهندسية الأشكال الهندسية والمستوية والمجسمة المرسومة بمقاسات وعناصر ووحدات زخرفية على السجاد والتحف والمباني، وقد تختلط الزخاريف الهندسية بالزخارف النباتية او الحيوانية او الكتابية (Al-Janabi, 1978, 143)– كما في الشكل رقم (6)-.

٣- الزخارف الحيو انية

وتحتوي الكثير من السجاجيد على رسوم الحيوانات خرافية او محورة عن الطبيعة وفد تدخل الرسوم الادمية في زخارفها لتطور بعض مناظر الصيد(Dimand, 1954, 287) واغلب الظن ان هذا النوع من السجاد صنع في شمال إيران وعلى وجه التحديد كان احسن مراكز إنتاجها في قاشان وتبريز ,Turkey, year) (70ويحتفظ متحف اللوفر بباريس بسجادة اطارها عريض وأرضيتها تحتوي على رسوم حيوانات مفترسة تهجم على حيوانات مستأنسة ورسمت هذه الحيوانات على أرضية زرقاء اللون ويحيط برسوم الحيوانات رسوم لزهور وشجيرات(Farghaly , 1990, 178)– كما في الشكل رقم (7)-.

شكل رقم (6) سجاد ذو زخارف هندسية

شكل رقم (5) سجاد ذو زخرفة نباتية

شكل رقم (7) سجاد ذو زخارف حيوانية

مؤشرات الإطار النظري

1. ان دراسة تصاوير المخطوطات التي تحوي على زخارف السجاد تعد دليلاً اثرياً مهماً في التعرف على الرسوم تلك السجاد وعلى أبرز السمات الزخرفية.
2. اهتمام المصور برسم التفاصيل الدقيقة الزخرفية الملونة للسجاد بكل دقة انما يؤكد ان هذه الرسوم لم تكن مجرد نماذج تصويرية سار على نهجها المصورون ولكنها تمثل العناصر الزخرفية الحقيقية للسجاد المستخدم لتلك الفترة.
3. التزام أكثر من مصور ولأكثر من حقبة بتمثيل نفس الأنماط الزخرفية والأشكال والألوان المستخدمة في رسوم السجاد يدعوا إلى التصديق بأن المصدر نقل نماذج حقيقية من الواقع.
4. اهتم الفنان المسلم في تكوين الزخارف على السجاد نظام التناغم والتوازن مما يعكس فلسفة الجمال.
5. ان فن الزخرفية الإسلامية على السجاد يعتمد على الرياضيات والهندسة في تكوين الأنماط الهندسية المعقدة، ويتمثل هذا في استخدام الأشكال الهندسية المتبقية مثل الدوائر المثلثات والمستطيلات بطريقة تتطلب الدقة.
6. استخدام السجاد في كثير من جوانب الحياة الاجتماعية.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: نظراً لسعة مجتمع البحث الخاص بمدارس التصوير الإسلامي وتعذر احصائية عددياً فقد تم الاعتماد على ما متوفر من مصورات اخذت من المصادر ذات العلاقة (الكتب المتخصصة بالفن الإسلامي والمجلات الفنية، فضلاً عن المواقع الإلكترونية على شبكة الإنترنت.

ثانياً: عينة البحث

اعتمدت الباحثة الطريقة القصدية لاختيار العينة المتمثلة لخصائص المجتمع الأصلي، ٤ نماذج تمثل مراحل ومدارس مختلفة في الزخارف على السجاد الإسلامي.

ثالثاً: أداة البحث

من أجل تحقيق أهداف البحث تم اعتماد الباحثة على مؤشرات الإطار النظري اساساً لتحليل عينة البحث.

رابعاً: منهج البحث

تم اعتماد المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث، كونه الأصلح لتحقيق أهداف البحث.

خامساً:

تحليل العينة

نموذج رقم (١)

اسم المنمنمة / بهرام گوريستمع إلى قصة الاميرة التترية

اسم المخطوطة / الكواكب السبعة

التاريخ / ١٥٥٣

العائدية / المكتبة اليودلية بإكسفورد.

الوصف /

تمثل هذه المنمنمة قصة الأمير بهرام جور وهو برفقة الأميرة التترية بالقصر ذي القبة الخضراء، فيظهر بهرام جور وهو جالس مع الأميرة التترية فوق سجادة مزخرفة بافرع وأوراق نباتية وازهار، وقد وضع.فوق هذه السجادة قطعة صوف حمراء كنوع من الفرش الملكي ولكن ذلك لا يمنع ظهور روعة السجاد المزخرف بتلك الزهور الحمراء والبيضاء مع أغصان الورود المتشابكة ويمكننا ان نرى جمال الزخرفة النباتية، ليس على السجاد فحسب وإنما على الجدار الخلفي ايضاً الذي يقع وراء الأمير ويتوسطه باب، وهذا ان دل على شيء فإنه يدل على تعلق وحب الفنانين لا ستخدام الزخرفة النباتية في كثير من الأمور الحياتية، ونرى جمال الألوان المستخدمة في اللوحة وتناغمها مع بعضها البعض حيث ابدع الفنان من احاطة السجادة بالإطار الذهبي بينما خص أرضيتها باللون الأزرق ونثر عليها الازهار ذات اللون الأبيض والأحمر مع تشابك الأوراق باللون

الأخضر، اما ملابس الأمير والاميرة فجاءت باللون الأسود المطرز بالذهبي كنوع من الفخامة في اللباس واستخدم الفنان ذكائه الفني في إعطاء اللون الأحمر فوق السجادة الزرقاء لشد نظر المشاهد لمركزية وسيادة العمل.

نموذج رقم (2)

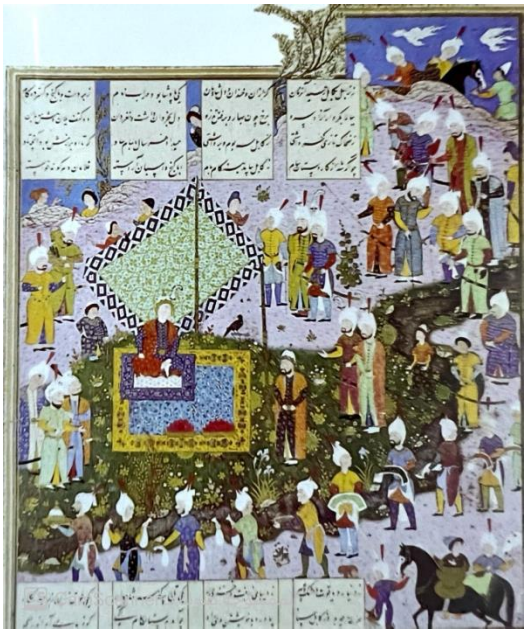
اسم المنمنمة / حفل استقبال مهراب لزال

التاريخ / ١٥٢٢-١٥٢٨م

اسم المخطوطة / شاهنامة طهماسب

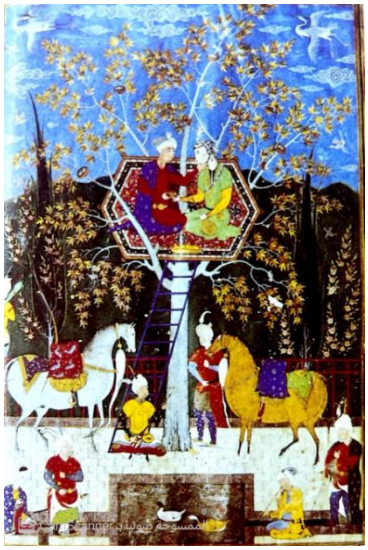
العائدية / متحف المترو بوليتان بنيويورك

الوصف /



تمثل المنمنمة حدث جداً مهم وهو زواج ابن الملك منهوجر الأمير زال من الأميرة روذابة ونرى جهد المصور مير في تصوير حفل الاستقبال الذي أقامه مهرب لزال في براح الطبيعة حيث يصور وقوف مهراب في خشوب امام الملك وهو يقدم سيل من الهدايا من خيل ورقيق واموال وعطور وانسجة. جمال المشهد وهو مفعم بالحيوية والسعادة والحركة من قبل جميع الحضور فهناك من يؤمي براسه وهناك من يوحي بانه يشير بكلتا يديه تعبير منهم على اعجابهم واندهاشهم من كمية الهدايا التي تقدم للملك، ملئت اللوحة بكم كبير من الأشخاص وتنوع دورهم فمنهم من كان من حرس الملك ومنهم من كان من عامة الشعب ومنهم من كان من حاشية عبيداً وخدم ووجهاء, لو ركزنا بشكل تكبير لجلسة الملك وركزنا على سجادة الملك لوجدنا ان هناك ثلاثة أنواع من السجاد الأولى وهي السجادة الكبيرة التي يجلس عليها وهي عبارة عن إطار باللون الأصفر الجميل الذي يتخلله زخرفة نباتية معشقه باللون القهوائي وجعل الوسط باللون الأزرق الفاتح كزرقة لون السماء ويتخللها الزخرفة النباتية الجميلة البيضاء ثم فوق منها سجادة صغيرة تشبه سجادة الصلاة تحتوي اطارين إطار عريض باللون البنفسجي ويتخللها زخرفة نباتية لونت بلون الذهب وداخلها مربع ملئ بالزخرفة النباتية لونت بلون الحليب، ولا ننسى السجادة الكبيرة التي وضعت فوق رأس الملك لتحميه من أشعة الشمس وهي عبارة عن إطار عريض ملئ هذه المرة بالأشكال الهندسية اما الوسط فكانت المساحة الواسعة وقد ملئت بالزخرفة

النباتية باللون الأصفر الذهبي مع بتلات من الزهور باللون البنفسجي



نموذج رقم (٣)

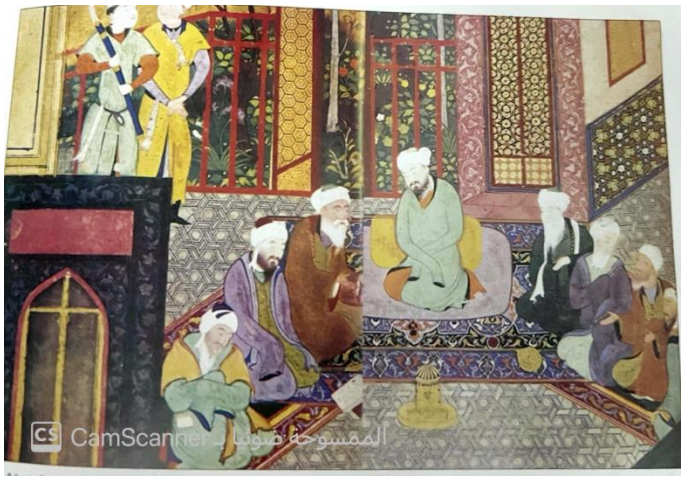
اسم المنمنمة: أمير مع معشوقته

اسم المخطوطة: القصائد الخمس

التاريخ: ١٥٧٠م

العائدية

تمثل المنمنمة لقاء الأمير بمعشوقته وقد اختليا في جوسق فوق شجرة وسط حديقة القصر، ونرى العاشقة تمد يدها إلى حبيبها بوعاء الشراب لتسقيه منه، ومن تحتهما فرشت سجادة حمراء مسدسة الشكل ذات زخاريف نباتية ذهبية، يحف بها إطار ابيض يتخلله شريط ازرق موشى بالزهور، ويصل الجوسق بسطح الأرض سلم والى جور الشجرة تابعان يحرسهما جوادين جهز أحدهما الجواد البني بالسرج البنفسجي اللون اما الاخر الجواد الثاني فكان سرجه من اللون الأحمر وملئ الاثنان بالزخرفة النباتية ولكن بالألوان المختلفة، نرى في مقدمة الصورة حوض ماء يسبح في البط، وعند حافته يجلس موسيقي يعزف الناي وهناك مجموعة من الخدم وهي ترتدي الملابس الملونة والتي تحتوي ايضاً ع الزخرفة النباتية.



نموذج رقم (٤)
اسم المنمنمة / مجلس الشعراء للوزير مير علي شير نوائي
اسم المخطوطة / خمسة نظامي
التاريخ / ١٤٩٤
العائدية / المكتبة البودلية بأكسفورد.
الوصف

تحكي هذه المنمنمة قصة جلوس الوزير مير علي شير نوائي مع مجموعة من الشعراء ورجال الدين داخل قاعة القصر حيث يبدو القصر الفخم من حولهم المليئ بالتفاصيل الجميلة ونرى الشعراء وهم يجلسون على السجادة الطولية على الأرض ولا يظهر منها سوى الإطار العريض المزخرف بالزخرفة النباتية باللون الأحمر والأوراق الصفراء.

وهم يرتدون العباءات المتعدة الألوان اما في وسط الجلسة نرى الوزير وهو يجلس على السجادة الفاخرة ذات الأشكال السداسية المتداخلة والمعشقة بالزخرفة النباتية وقد لونت الأوراق النباتية بأكثر من لون فجاءت باللون الأصفر والاخضر وبعض من الدوائر الحمر وفوق هذه السجادة قطعة من الصوف ذات اللون البنفسجي الفاتح كنوع من الفرش المريح للوزير ونراه يجلس بكل راحة على هذه السجادة ويتكئ على وسادة كبيرة جاءت. باللون الأصفر نلاحظ ان الزخرفة النباتية قد ملئت المكان ليس على السجادة فقط انما على جدران القصر ايضاً.

أبدع الفنان في استخدام وتوزيع الألوان والتلاعب الجميل باللون البنفسجي ودرجاته بطريقة جميلة.

الفصل الرابع

أولاً: النتائج

1. من خلال نماذج عينة البحث يمكننا القول بأن دراسة تصاوير المخطوطات الفارسية تظهر رسوم السجاد في كل منمنماتها وتعد عنصر زخرفي مهم، كما وتعد دليلاً اثرياً لا يرقى اليه الشك في التعرف على السمات الزخرفية للسجاد الإيراني كما في العينات (1، 2، 3، 4).
2. يمكننا القول بأن دراسة تصاوير المخطوطات الإسلامية بكل منمنماتها يرى من خلالها اهتمام المصور يرسم التفاصيل الدقيقة للتصميمات الزخرفية الملونة للسجاد بكل دقة ويؤكد ان هذه الرسوم لم تكن مجرد نماذج تصويرية سار على نهجها المصورون ولكنها تمثل العناصر الزخرفية الحقيقية للسجاد لتلك الفترة كما أن التزام أكثر من مصور بتمثيل نفس الأنماط الزخرفية والأشكال يدعو إلى التصديق بأن المصور نقل نماذج حقيقية من الواقع كما في العينة 1 .

3. كشفت نماذج عينة البحث على اهتمام الخلفاء والامراء بالسجاد ورسوم السجاد والتي بدت في هذه التصاوير كأهم قطع الفرش سواء داخل القصور الملكية او الحدائق او استخدامها كسروج للخيل او كمظلة تظلهم من حرارة الشمس كما في العينة (2، 3)
4. ان صناعة السجاجيد الإيرانية بلغت اوج ازدهارها في عصر الصفويين ودليلنا على ذلك الكم الهائل من السجاجيد المحفوظة في المجموعات الخاصة والمتاحف العالمية.

ثانياً: الاستنتاجات

من خلال نتائج تحليل اشكال العينات استنتجت:

1. استمر الفنان الفارسي في تنفيذ رسوم للسجاد في تصاوير المخطوطات الايرانية حتى نهاية القرن التاسع.
2. استلهم الفنان الفارسي موضوعاته المنفذة على السجاد من خلال فهمه للثقافة الاسلامية وتأثره الديني والتاريخي من خلال العديد من التصاميم الفنية والزخرفية التي تحمل طابعاً ثقافياً حيث عكست فهم الفنان للفن الاسلامي وتاريخه.
3. أبدع الفنان الفارسي في استخدام الخامة والمهارة الفائقة في طريقة استخدامه للالوان البراقة واهتمامه بتصوير المناظر الطبيعية بما شمل عليه من اشجار وأزهار وطيور.
4. استطاع الفنان من أن يكون له الفضل الكبير في التطور الحاصل على السجاد من خلال التنوع في التصميمات الزخرفية المتعددة والتي تميزت بروعتها مثال ذلك الزخرفة الهندسية والنباتية والحيوانية.

ثالثاً: التوصيات

في ضوء النتائج التي تمخضت عن هذه الدراسة توحي الباحثة بما يلي:

1. الاهتمام بدراسة انواع الفن من خلال عمل دراسات مقارنة بين هذا الفنون الشرقية مع مثيلاتها في دول الغرب.
2. توصي الباحثة بإقامة متحف في مدينة بغداد العاصمة يسمى بالمتحف الاسلامي ويضم نسخ من روائع المخطوطات للمدارس الاسلامية والفارسية.

رابعاً: المقترحات

من خلال رؤية الباحثة على وجود الكثير من التحف التطبيقية التي تزخر بها صور المخطوطات لذلك اقترح عمل دراسة على التحف التطبيقية المنفذة في رسوم المخطوطات الفارسية.

Conclusions:

1. The Persian artist continued to depict carpets in Iranian manuscripts until the end of the ninth century.
2. The Persian artist was inspired by his themes executed on carpets through his understanding of Islamic culture and his religious and historical influence through many artistic and decorative designs that carry a cultural character as they reflected the artist's understanding of Islamic art and its history.
3. The Persian artist excelled in the use of materials and extreme skill in the way he used bright colors and his interest in depicting landscapes, including trees, flowers, and birds.
4. The artist was able to have great credit in the development of carpets through the diversity of various decorative designs, which were distinguished by their splendor, such as geometric, floral, and animal decoration.

References:

1. Abdul Rida, Mahia (1989). *Artistic Foundations of Wall Decorations in Al-Mustansiriya School.* Unpublished PHD Thesis. Design Department. College of Fine Arts. University of Baghdad.
2. Abu Al-Hamad, Farghaly (1990). *Islamic Decorative Arts in the Safavid Era in Iran*. Madbouly Library. Cairo.
3. Afif, Bahnasi (1983). *Arabic Calligraphy Art*., Publisher: Istanbul.
4. Ahmed, Issa (1994), *Islamic Art Terminology*, Research Center for Islamic History, Arts and Culture. Istanbul.
5. Ahmed, Mukhtar (2008). *Dictionary of Contemporary Arabic Language*, Vol. 2, 1st edition.
6. Al-Mu'jam *Al-Waseet* (2004). 4thedition. Al-Shurook International Library, Cairo.
7. Anwar, Al-Rifai (2004). *History of Art between Arabs and Muslims*. 5th edition. Damascus University Publications.
8. Asim, Hamad (2014). *A Dictionary of Islamic Architecture and Arts Terms*. 1st edition. Madbouly Library. Cairo.
9. Audsley. W. J. (1905). *Ornamentation Throughout History*. Madbouly Press. Cairo.
10. Diamond, M. S. (1954). *Islamic Arts.* 1st edition. Dar Al Maaref. Egypt.
11. G. Griffin Lewis, *Practical Book OF Oriental Rugs*. 6thedition. Publisher: J. B. Lippincott Company – PHILADEL PHIAAAD. NEWYORK, 1945.
12. Gibran, Al-Raed (1992), *Modern Linguistic Dictionary*. 7th edition. House of knowledge for Millions. Beirut.
13. Kazem, Al-Janabi (1978). *Islamic Geometric Decorations*. Sumer Journal. Vol. 34. C 1.
14. Muhammad, Abdul Aziz (1965). *Islamic Art, Its History and Characteristics*. Asaad Baghdad Press. Baghdad.
15. Muhammad, bin Manzur (1982). *Lisaan Al-Arab*. Dar Al Maaref. Cairo.
16. Nader, Mahmoud (1995). *Iranian Ceramics in the Safavid Era*, an Archaeological Study through the Cairo Museums Collection. Unpublished PHD Thesis. University of Cairo. Faculty of Archaeology.
17. Omar, Al-Nahat (2014). *Origins of Decoration and Its Development in Islamic Architecture*. No. (11). Abu Al-Hol Newspaper.
18. So'aad, Maher (1986). *Islamic Arts.* The Egyptian Environment for the book. Cairo.
19. So'aad, Maher (1992). *Islamic Architecture through the Ages*. C1. Cairo.
20. Zaki, Muhammad (1956). Atlas of Decorative Arts and Islamic Drawings. Cairo University Press.

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1335

The Importance of arts Management and arts Entrepreneurship in the Creative Economy

Latifa Abdul Rahman Muhammad Al-Faisal [a1]
[a] *Assistant Professor -King Saud University - College of Arts - Department of Visual Arts*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 30 December 2023
Received in revised form 24 January 2024
Accepted 28 January 2024
Published 15 June 2024

Keywords:
Administration
Visual Arts
Entrepreneurship
Creative Economy

ABSTRACT

This includes Creative Management and leadership in Museums and the administration of art exhibitions. the research problem is Encapsulated in the following main question: what is the Significance of Arts Management and artistic Entrepreneurship in the Creative Economy? the research questions derived from this include: what is the System of Arts Project Management? what is artistic Entrepreneurship for artists? what is the Concept of the Creative Economy? the research objectives are to understand the System of Arts project Management, comprehend the nature of artistic entrepreneurship for artists, and explore its role in the Creative Economy.

The Theoretical framework and previous studies are Encompassed in the research, covering axes that address arts Management in General and its Entrepreneurial Role in the field of the Creative Economy. the research adopts a Descriptive research Methodology to identify the Importance of arts Management and Entrepreneurship among art students and the Economic role of their work in the job market. The research Community focuses on Significant Projects and initiatives in Visual Arts that actively participate in global and local climate and environmental issues. the research relies on a purposive (purposeful) sampling Method, Selecting four important projects as the research sample.

The research results include identifying the Arts and their Management Mechanisms, Defining Entrepreneurialism and its role in Investing in the arts field. the Spotlight is also placed on the Importance of Activities, products, and services in the Visual Arts in building Economically and Socially profitable Art Projects. Research Recommendations include Promoting an Entrepreneurial Culture in the arts, Raising Awareness within the Artistic Community about the importance of proper investment in the arts according to entrepreneurial Standards, and intensifying and Diversifying Projects in the arts in General, especially in Visual Arts. Research Proposals suggest intensifying studies and research on Entrepreneurship in the arts, translating research studies that include Artistic Entrepreneurship and Successful Entrepreneurial Models in the Arts, and Garnering support from Governments and Funding Bodies for the Production of Projects in Visual Arts.

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1335
Latifa Abdul Rahman Muhammad Al-Faisal: The Importance of arts Management and arts Entrepreneurship in the Creative Economy
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

أهمية إدارة الفنون وريادة الأعمال الفنية في الاقتصاد الإبداعي

د. لطيفه عبد الرحمن محمد الفيصل[1]

الملخص:

هي عملية استخدام مبادئ ريادة الأعمال والتنظيم للقيادة في بيئة فنية اقتصادية ابداعية. يمكن أن يشمل ذلك الإدارة الإبداعية والقيادة في المتاحف وإدارة المعارض الفنية. تتلخص مشكلة البحث في التساؤل الرئيس التالي: ما أهمية إدارة الفنون وريادة الأعمال الفنية في الاقتصاد الإبداعي؟ ومنها تكون أسئلة البحث: ما هو نظام إدارة مشاريع الفنون؟ وما هي ريادة الأعمال الفنية للفنانين؟ وما هو مفهوم الاقتصاد الإبداعي؟ وأهداف البحث: معرفة نظام إدارة مشاريع الفنون، ومعرفة ماهية رياد الاعمال الفنية للفنانين، وكذلك دور في الاقتصاد الإبداعي. واشتمل الإطار النظري والدراسات السابقة للبحث، والذي يشتمل على محاور تتناول إدارة الفنون بشكل عام ودورها رياديا في مجال الاقتصاد الإبداعي. واتبع البحث منهجية البحث الوصفي من تحديد أهمية إدارة الفنون وريادة الاعمال لدى طلاب الفنون والدور الاقتصادي لعملهم في سوق العمل. وكانت نتائج البحث التعرف الفنون وآلية إدارتها، والتعريف بريادة الأعمال ودورها في الاستثمار في مجال الفنون. وتسليط الضوء على أهم لأنشطة ومنتجات وخدمات الفنون البصرية في بناء مشاريع فنية مربحة اقتصاديا ومجتمعيا. ومن توصيات البحث نشر ثقافة ريادة الاعمال في الفنون، وتوعية الوسط الفني بأهمية الاستثمار في مجال الفنون بشكل صحيح وفق معايير ريادة الاعمال. وتكثيف وتنوع المشاريع في مجال الفنون عامة والفنون البصرية خاصة. ومن مقترحات البحث تكثيف الدراسات والأبحاث بريادة الاعمال في الفنون. وترجمة الدراسات البحثية التي تتضمن ريادة الاعمال في الفنون والنماذج الريادية الفنية الناجحة. ودعم الحكومات ورؤوس الأموال لإنتاج مشاريع في الفنون البصرية.

الكلمات المفتاحية: الإدارة، الفنون البصرية- ريادة الأعمال، الاقتصاد الإبداعي

[1] أستاذ مساعد-جامعة الملك سعود - كلية الفنون - قسم الفنون البصرية

الفصل الأول: المدخل إلى البحث

المقدمة

يرتبط مصطلح "الفن" بالكلمة اللاتينية "Ars" التي تعني الفن أو المهارة أو الحرفة. وقال أفلاطون الفيلسوف في اليونان القديمة، أن الفن أو "المحاكاة" يجب أن يكون تمثيليًا، بمعنى أن الفن يجب أن يبدو مثل الشيء الذي ألهمه الفنان. وخلال القرن الثامن عشر الميلادي، أصبح من المهم أن يشمل الفن مبادئ الفن والتصميم كالتوازن، والإيقاع، والانسجام، والوحدة، وما إلى ذلك (Janson,1974). فالفن هو موضوع يهتم في المقام الأول بالإبداع البشري والحياة الاجتماعية والاقتصاد. وهو مجموعة متنوعة من الأنشطة البشرية في إنشاء أعمال فنية بصرية أو سمعية أو أدائية، تعبر عن مهارة الفنان الخيالية أو الفنية التي يهدف إلى تقدير جمالهم أو قوتهم العاطفية. كان يُعتقد أن الفن يجب أن يثير استجابة عاطفية لدى المشاهد. لأنه هو التعبير من خلال ما يرويه الفنانون من قصص بفنهم، وتحويل القصة إلى لوحة فنية وتصور لرسم الأفكار وتطوير وممارسة الإبداع.

الفن هو الإبداع الواعي لشيء جميل باستخدام المهارة والخيال. لقد تغير التعريف والقيمة المتصورة للأعمال الفنية عبر التاريخ وفي الثقافات المختلفة. يُعد الفن رمزًا لما يعنيه أن تكون إنسانًا، ويتجلى في شكل مادي ليراه الآخرون ويشاركون في ويفسرونه من خلال الاعمال الفنية. وهو بمثابة رمز لشيء ملموس، أو لفكرة، أو عاطفة، أو شعور، أو مفهوم. ومن خلال الوسائل الفنية، يمكنها نقل النطاق الكامل للتجربة الإنسانية لجعل الفنون مهمة للحياة الانسانية. تشمل الأنشطة الفنية في شكلها الأكثر عمومية في إنتاج الأعمال الفنية لجميع مجالات الفنون البصرية، ونقد الفن، ودراسة تاريخ الفن، والنشر الجمالي للفن بشكل ابداعي يتميز به الفنان.

يُعد إدارة الفنون مهمة لأنها تسمح للفنانين بالتفاعل مع صناعة الفن وتوفير القيادة، في المتاحف والمعارض وغيرها، ويتم استخدامها لضمان وصول الجمهور إلى الأعمال الفنية والتعليم والمشاركات فيها. وفي المملكة العربية السعودية شملت المهن الثقافية المدعومة القطاعات التالية: التراث – الكتب واللغة والنشر – المكتبات – فنون الأزياء – المسرح والفنون الأدائية – فنون الطهي – الأفلام – المتاحف – الفنون البصرية – المهرجانات والفعاليات الثقافية – فنون العمارة والتصميم – تصميم الوسائط المتعددة.

تسمح إدارة الفنون للأفراد والشركات بإدارة مساعيهم الإبداعية وصناعة ابداعهم. وهي عملية استخدام مبادئ ريادة الأعمال والتنظيم للقيادة في بيئة فنية اقتصادية ابداعية. يمكن أن يشمل ذلك الإدارة الإبداعية والقيادة في المتاحف وإدارة المعارض الفنية. وإدارة المشاريع في الفنون يستخدمون كفاءاتهم لإعداد المعارض والتفاوض على الصفقات الفنية وإدارة المبدعين الآخرين وأعضاء الفريق نحو اقتصاد ابداعي مثمر للجميع. والاقتصاد الإبداعي هو مفهوم متطور يعتمد على التفاعل بين الإبداع البشري والأفكار والملكية الفكرية والمعرفة والتكنولوجيا. وهي في الأساس الأنشطة الاقتصادية القائمة على المعرفة والتي تقوم عليها "الصناعات الإبداعية". والتي تشمل الإعلان، والهندسة المعمارية، والحرف اليدوية والفنون، والتصميم، والأزياء، والأفلام، والفيديو، والتصوير الفوتوغرافي، والموسيقى، والفنون المسرحية، والبحث والتطوير، والبرمجيات، وألعاب الكمبيوتر، والنشر الإلكتروني، والتلفزيون/ الراديو - هي الصناعات الإبداعية. وهي

شريان الحياة للاقتصاد الإبداعي. كما أنها تعتبر مصدرا هاما للقيمة التجارية والثقافية. والاقتصاد الإبداعي هو مجموع جميع أجزاء الصناعات الإبداعية، بما في ذلك التجارة والعمل والإنتاج. وتعد الصناعات الإبداعية اليوم من بين القطاعات الأكثر ديناميكية في الاقتصاد العالمي، مما يوفر فرصًا جديدة للبلدان النامية للقفز إلى المناطق الناشئة ذات النمو المرتفع في الاقتصاد العالمي.

لذلك تعد إدارة الفنون مجالًا دراسيًا مهماً وهو جديدًا نسبيًا - تأسس في منتصف القرن العشرين - وهو يسمح للطلاب في الفنون بتطوير المعرفة والمهارات التي يحتاجون إليها ليصبحوا فنانون محترفون ومطلوبين في مجال الفنون وادارته والعمل في المعارض والمتاحف وشركات الفنون وغيرها، والعديد من المجالات الأخرى ذات الصلة. أن نظام إدارة الفنون يجمع بين أدوات الأعمال (مثل الإدارة والتسويق والتخطيط) وأدوات بناء الجمهور والمجتمع (مثل جمع الصحة والرفاهية والتنمية والتعليم والعمل التطوعي، وما إلى ذلك) لبناء الجسور بين الفن والفنانين والمجتمع. يحمل مديرو إدارة الفنون الألقاب مثل المدير التنفيذي أو المدير العام، أو يكونون مسؤولين عن مجموعة او فريق معين من الأعمال مثل التسويق، وتنمية الاقتصاد والجمهور، والتعليم، والإنتاج، والعلاقات الحكومية والاهلية، وما إلى ذلك. وهم يعملون في المنظمات الفنية بجميع أنواعها، مثل منظمات الإنتاج والعروض (المسارح، وشركات الأوبرا، والمعارض، والمتاحف، وما إلى ذلك)، ومجالس الفنون، ومنظمات خدمات الفنون، والحكومة، والعديد من المجالات الأخرى ذات الصلة.

في التعليم الأكاديمي يحتاج الطلاب الى إدارة الفنون لتحقيق المهن الوظيفية والمهارات والتخصصات والدراسات التنظيمية في إدارة الفنون بأساس متين من المعرفة والمهارات اللازمة للعمل والتوظيف في هذا المجال المتطور والبيئة المتغيرة باستمرار. ليتيح لهم العمل كرواد اعمال مبدعين في الفنون واصحاب مهارات قابلة للتحويل الى: التفكير النقدي والتنظيمي، التي يطبقوها كريادة اعمال في إدارة الفنون للوصول الى التطوير والتسويق الابداعي وإدارة المشاريع وإدارة العلاقات العامة في جميع القطاعات الحكومية والخاصة.

مشكلة البحث

الحاجة الى البرامج التي تركز على ريادة الأعمال في إدارة الفنون بالمملكة العربية السعودية، وربطها بقضايا الاقتصاد الإبداعي والابتكار. فما هو الجوهر الأساسي لإدارة الفنون؟ وهل إدارة الفنون وريادة الاعمال (كنظام أو ممارسة أكاديمية) ضيقة المفهوم أم أنها تشمل اهتمامًا أوسع بأساليب الحياة؟ وهل تشمل مصطلحات الأنشطة الإبداعية لإدارة الفنون لدى الطلاب في الفنون الانتاج الفني فقط؟ وبصرف النظر عن هذه الأسئلة، يجب أن نعترف بأن القاعدة المعرفية لهذا المجال وهو إدارة الفنون لا تزال غير واضحة أكاديميا في مجالات الفنون.

فالاهتمام الأكاديمي لإدارة الفنون غالبًا ما يفتقر له أعضاء هيئة التدريس الممارسين من الميدان إلى الخبرة الأكاديمية والتربوية في إدارة الفنون. والسمة الأساسية لمنهجيتهم وهي تدريب الطلاب من خلال الاعتماد على تجاربهم العملية الخاصة، والتي قد لا تكون بالضرورة أفضل الممارسات، أو حتى كافية لحياتهم. وتكمن هذه المشكلة في أن هذا المسار ضيق للغاية لتدريس مجال إدارة الفنون لأنه لا يفعل الكثير لتمكين

الطلاب من الإبداع أو القيادة أو الإدارة. وبدلاً من ذلك، فإن هذا النوع من التدريب لا يقوم إلا بإعداد الطلاب لتطبيق مهاراتهم - عمليًا - في بيئة مهنية شديدة التركيز تم إنشاؤها بالفعل بواسطة شخص آخر. ولذلك، فهم ليسوا مستعدين للانخراط الى سوق الفن وريادة الاعمال الفنية. إن الافتقار إلى المهارات الاقتصادية والإدارية والقيادية لا يسمح لهم بالذهاب إلى أبعد مما حصلوا عليه (Jackson, 1995)

أسئلة البحث

1- ما هو نظام إدارة مشاريع الفنون؟
2- ما هي ريادة الأعمال الفنية للفنانين؟
3- ما هو مفهوم الاقتصاد الإبداعي؟

أهداف البحث

1- معرفة نظام إدارة مشاريع الفنون.
2- معرفة ماهية رياد الاعمال الفنية للفنانين
3- دور في الاقتصاد الإبداعي.

أهمية البحث

تمحورت الأهمية العلمية والنظرية للبحث في أهمية إدارة مشاريع الفنون أكاديميا. وأهمية ريادة الاعمال الفنية للفنانين.

حدود البحث

الحدود الموضوعية: يتناول البحث منهجية ريادة الأعمال وإدارة المشاريع الفنية والاستثمار في مجال الفنون.
الحدود الزمانية: طُبق البحث في الفصل الدراسي الاول لعام 1445 هـ
الحدود المكانية: طُبق البحث في كلية الفنون قسم الفنون البصرية بجامعة الملك سعود.

مصطلحات البحث

الإدارة Administration :

هي عملية تخطيط وتنظيم وصنع قرار وقيادة ورقابة أنشطة أعضاء المنظمة، واستخدام لكل الموارد التنظيمية -البشرية والمالية والمادية والمعلوماتية- بغرض انجاز اهداف المنظمة بكفاءة وفعالية.

الفنون Arts :

معنى عام للفنون: وهو الذي ينظر للفنون من خلاله على أنه التطبيق العملي للنظريات العلمية، ويعتبر هذا الجانب التطبيقي للعلوم، وهو ما يسمى بالعلوم التطبيقية.

معنى خاص للفنون: وهو الذي ينظر للفنون على أنه مهارة شخصية يمتلكها شخص محترف أو صاحب صنعة، وهو ما يسمى بالفنون التطبيقية، والتي تشتمل على الفنون اليدوية المعتمدة على مهارة الإنسان في تقديم أمور نافعة ومفيدة.

معنى أكثر خصوصية للفنون: وهو الذي ينظر للفنون على أنه عملٌ جماليٌّ يثير مشاعر السرور والفرح والبهجة في الناس، وهو ما يسمى بالفنون الجميلة، الهادفة لتمثيل وتصوير الجمال ومن أجل اللذة عن كل منفعة أو مصلحة (ali, 2011)

ريادة الأعمال Entrepreneurships:

هناك عدة تعاريف لريادة الأعمال منها: ما أشار له الجريان (2022) أنه ذكر بكمان (1983) Backman هي روح المبادرة والابتكار والمرونة. وعرفها أنوها (2007) Onuoha أن ريادة الأعمال هي ممارسة لبدء منظمات جديدة أو لإعادة تنشيط المنظمات القائمة، والاستجابة للفرص المحددة المتاحة.

الاقتصاد الإبداعي Creative Economy :

الاقتصاد الإبداعي هو مفهوم متطور يعتمد على مساهمة الأصول الإبداعية وإمكاناتها للمساهمة في النمو الاقتصادي والتنمية. وهو يشمل جوانب اقتصادية وثقافية واجتماعية تتفاعل مع التكنولوجيا والملكية الفكرية وهو عبارة عن مجموعة من الأنشطة الاقتصادية القائمة على المعرفة، ذات طابع محلي أكثر، وذات بعد إنمائي وروابط شاملة على المستويين الكلي والجزئي بالمجتمع. له أبعاد المتعددة للمساهمة في التنمية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وله القدرة على المساهمة في تحقيق أهداف التنمية المستدامة (Markusen,2008) .

منهجية البحث

من خلال مراجعة الأدبيات المتعلقة بإدارة الفنون وريادة الأعمال في مجال الفنون والاقتصاد الإبداعي في الفنون، اتبع البحث منهجية البحث الوصفي في توضيح وتحديد أهمية إدارة الفنون وريادة الاعمال لدى طلاب الفنون والدور الاقتصادي لعملهم في سوق العمل.

الفصل الثاني: أدبيات البحث (الإطار النظري والدراسات السابقة)

يعرض هذا الجزء الإطار النظري والدراسات السابقة للبحث، والذي يشتمل على محاور تتناول إدارة الفنون بشكل عام ودورها ريادياً في مجال الاقتصاد الإبداعي.

المحور الأول: إدارة مشاريع الفنون وريادة الأعمال

إدارة الفنون

يُعد إدارة الفنون مهمة للفنانين لسماحها بالتفاعل مع صناعة الفن وتوفير القيادة. في المتاحف، والمعارض وغيرها. ولأن القادة يستخدمونها لضمان حصول الجمهور على الأعمال الفنية والتعليم والتدريب والمشاركات. وإدارة الفنون تساعد الناس على احتضان الثقافات والآراء ووجهات النظر المختلفة، مما يؤدي إلى إثراء الحياة وإقامة الروابط وزيادة التعاطف من خلال تطبيق مبادئ إدارة الأعمال في المشهد الفني، سواء كان ذلك التشغيل يومي او شهري او سنوي للمؤسسات الفنية، وايضاً الاتصال بالعملاء للحصول على العمولات والدعم والترتيب لمبادرات ومشاريع فنية، بالإضافة إلى تثقيف الجمهور حول مختلف أشكال الفن.

أن إدارة الفنون تسعى إلى بناء واستقرار الأوساط الثقافية والشبكات الاجتماعية والجماهير عن طريق أدوات الاتصال، من أجل الوصول إلى الجمهور لمنتجاتهم في الفنون. وهذا يعتمد على سمعة الفنانين ومهاراتهم في إدارة الفنون والمنظمات الفنية من متاحف ومعارض وغيرها على ممارسة راسخة وخبرة ملموسة، والتي يدمجها الجمهور في توقعاته في سياق بيئة فنية معينة يحضرها ويتفاعل معها. أن إدارة الفنون هي مجال

دراسي أكاديمي مهم فهو يوفر لخريجين الفنون بجميع مجالاته والأدوات اللازمة لإنشاء وتطوير وتسهيل وتقييم البرامج والمنظمات الثقافية والفنية مثل المتاحف والمعارض التي ترغب في الترويج لعروضها أو الفنانين أو الرعاة والجمعيات الفنية التي ترغب في دمج استراتيجية التنمية الاقتصادية في أعمالها والعمل فيها وإدارة المشاريع الفنية كرواد للفنون. يركز أحد أقدم الأساليب في إدارة الفنون بشكل قوي على العمليات التكنولوجية لإنتاج العمل الفني، خاصة عندما يتعلق الأمر بالعمل التعاوني على سبيل المثال المسرح والسينما (Tusa ،1997 ,p38)

إذا ركز طلاب الفنون بشكل ضيق جدًا على مجال واحد في الفنون، فلن يكونوا قادرين على العمل بسهولة في مجالات أخرى من إدارة الفنون والاعمال الريادية فيها، لأن المعرفة التي تم تقديمها لهم لا يمكن نقلها بسهولة الى العمل الاقتصادي. لذا ترتبط إدارة الفنون ارتباطًا وثيقًا بريادة الاعمال الفنية لإعداد فنانين رواد في الاقتصاد الإبداعي لأنها تدور حول خلق الفرص الوظيفية للفنانين في قطاع الثقافة لتطوير أفكارهم وتنفيذها (Yves & François, 2000). وهذا يمنح طلاب الفنون دورًا مهمًا في التنمية الاقتصادية الإبداعية والشاملة للمجتمع. فالطلاب يحتاجوا اكاديمياً الى تحديد مجالاتهم وتدريبهم في إدارة الفنون، فنون القيادة، ريادة الأعمال الفنية والثقافية، إدارة الصناعات الإبداعية، الإدارة الثقافية، وأصحاب المشاريع الفنية وغيرها لدخول عالم الاقتصاد الإبداعي في اوطانهم. وذكر مولارد (Mollard, 1999) تم إنشاء مجال إدارة الفنون استجابة للطلب المتزايد باستمرار على القيادة والفهم التنظيمي داخل المنظمات الفنية والثقافية.

ريادة الاعمال الفنية:

ريادة الأعمال في مجال الفنون هي عملية إدارية يسعى من خلالها العاملون في مجال الثقافة إلى دعم إبداعهم واستقلالهم، وتعزيز قدرتهم على التكيف، وخلق قيمة فنية واقتصادية واجتماعية. وإذا نظرنا إلى الأدب ككل، وجدنا عددًا كبيرًا من المعاني المستخدمة في الأدب، مما يشير إلى تعريف غير مستقر حتى الآن لريادة الاعمال في الفنون. ويمكن الحصول على بعض الوضوح التحليلي من خلال تجميع المعاني العديدة لريادة الأعمال في مجال الفنون في خمسة "مستويات" تحليلية: سمات الشخصية، والأهداف، والاستراتيجيات، والتكتيكات، والسياق. وذكر تشانغ (Chang, 2015) في تعريف عامًا لريادة الأعمال في مجال الفنون هي عملية إدارية يسعى من خلالها العاملون في مجال الثقافة إلى دعم إبداعهم واستقلالهم مادياً وفكرياً، وتعزيز قدرتهم على التكيف، وخلق قيمة فنية واقتصادية واجتماعية. تتضمن عملية الإدارة مجموعة من الخيارات والمخاطر المبتكرة التي تهدف إلى إعادة تجميع الموارد ومتابعة فرص جديدة لإنتاج قيمة فنية واقتصادية واجتماعية.

أن فهم رواد الأعمال في مجال الفنون، يجب على المرء التركيز على المجموعات المبتكرة من الإستراتيجية والمهارات الفردية والعقلية العاملة في كل حالة من حالات ريادة الأعمال في مجال الفنون وسياقها. وبما أن ريادة الأعمال في مجال الفنون هي تمرين مستمر في إعادة تجميع مجموعات المهارات الإدارية في الفنون. اذن تعد ريادة الأعمال في الفنون موضوعًا جديدًا نسبيًا للبحث في إدارة الفنون والسياسة الثقافية وتعليم الفنون، فضلاً عن التركيز الجديد نسبيًا في أبحاث ريادة الأعمال. وفي المجالات المتعلقة بالفنون، يظهر الموضوع في برنامج العديد من برامج المؤتمرات العلمية والمهنية. من مؤتمرات رابطة معلمي إدارة الفنون

(AAAE)، والمؤتمر الدولي للنظرية الاجتماعية والسياسة والفنون Social Technology and Popular Policy (STP&A)، والرابطة الدولية للفنون والإدارة الثقافية International Association of Arts and Cultural Management (IAACM)، والمؤتمر الدولي لأبحاث السياسات الثقافية Cultural policy research (CPR)، المجلس الدولي لعمداء الفنون الجميلة (ICFAD)،و في المؤتمرات السنوية لرابطة الأوركسترا الأمريكية (LAO)، والرقص / الولايات المتحدة الأمريكية، والجمعية الأمريكية للأعمال التجارية الصغيرة وريادة الأعمال (USASBE)، لهذا كانت ريادة الأعمال في مجال الفنون محور اهتمام جلسات النقاش والمتحدثين الرئيسيين و/أو مجموعات في إدارات الفنون. وقد تم الاعتراف بريادة الاعمال من خلال منح زمالة ماك آرثر MacArthur الأولى في عام 2010 عندما تم اختيار الموسيقي كلير تشيس كزميل ماك آرثر لريادة الأعمال في مجال الفنون. في مقالته المنشورة عام 2007 والتي تستعرض مشهد عروض التعليم العالي. و حدد غاري بيكمان Gary Beckman 36 مؤسسة تقدم دورات و/أو برامج شهادات أو درجات علمية في ريادة الأعمال الفنية. وفي كتابته مؤخرًا في عام 2013، أن العدد قد ارتفع إلى 60.

وفي عام 2012، تم إطلاق مجلة Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts، وهي مجلة على الإنترنت حول ريادة الأعمال في مجال الفنون. في يونيو 2014، تم إنشاء جمعية تعليم ريادة الأعمال في الفنون عقب مؤتمرها الافتتاحي في دالاس. من الواضح أن موضوع ريادة الأعمال الفنية أصبح موضوعًا ساخنًا. وبالتالي، فقد حان الوقت لاستكشاف كيفية تطور فهمنا لموضوع ريادة الأعمال في مجال الفنون والغرض منها. والغرض من ريادة الأعمال في مجال الفنون يتضمن الغرض من عملية الإدارة في مجموعة مستمرة من الخيارات والمخاطر المبتكرة التي تهدف إلى إعادة تجميع الموارد ومتابعة الفرص الجديدة من أجل إنتاج قيمة فنية واقتصادية واجتماعية. تعتبر فكرة ريادة الأعمال الفنية متعدد التخصصات في مجال الفنون على نطاق واسع ظاهرة حديثة إلى حد ما. والذي دفع بالاهتمام بها هو تميز العقد بين عامي 2003 و2013 بعدد من التغييرات على المستوى الكلي التي تحدت الافتراضات والممارسات التشغيلية الراسخة للفنانين والمنظمات الفنية. وأدت الاضطرابات الاقتصادية المتكررة إلى زعزعة استقرار ديناميكيات العمل الخيري الثقافي. فواجه التسويق الحاجة إلى التكيف مع التحولات الديموغرافية والزيادات السكانية وسمحت التطورات التكنولوجية للجمهور بالوصول إلى تجارب فنية عالية الجودة من منازلهم، وأحدثت وسائل التواصل الاجتماعي ثورة في الطرق التي يصل بها تسويق الفنون إلى الأجيال "المولدة رقميًا". وفي الوقت نفسه، أكد انتشار مفهوم الصناعات الإبداعية على النطاق الاقتصادي وأهمية الفنون والترفيه والأنشطة الثقافية. ولكن ثبت أن هذا كان سلاحاً ذا حدين: فهو أدى إلى زيادة الضغوط السياسية من أجل أداء أقوى للمكاسب في سوق تتجه نحو العولمة، في حين أدى أيضاً إلى تقليص الدعم للإعانات العامة للفنون الجميلة. وكما سنرى، كان لكل هذه التطورات يد في ظهور خطاب ريادة الأعمال في مجال الفنون - خاصة فيما يتعلق بموضوعات إدارة التغيير وقيادة الفنون، بالإضافة إلى الأساليب الجديدة للتمويل والتسويق (Wyszomirski, 2012).

الاهتمام الأكاديمي لرياد الاعمال الفنية:

إن نقطة بداية الاهتمام الأكاديمي في تناول دراسة ريادة الأعمال في الفنون تتمثل حتماً في تحديد مفاهيم الفن وريادة الأعمال والفنان ورجال الأعمال. وفيما يتعلق بريادة الأعمال، فإنها تترجم إلى إجراءات تهدف إلى خلق/اكتشاف فرص ريادة الأعمال. بل إن الفن هو نتيجة أعمال فنية يتم من خلالها التعبير عن الموهبة الفنية باستخدام لغة فنية معينة. هذه هي النقاط الأساسية للتعامل مع دراسة ريادة الأعمال في السياق الفني. حاول العديد من العلماء تقديم تعريف لـ "ريادة الأعمال الفنية". تؤكد ريادة الأعمال الفنية أن كل الفنانين، مثل رواد الأعمال، لديهم منتج أو فكرة للبيع، ويحتاجون إلى الخروج للسوق، ومن أجل القيام بذلك؛ يحتاج الفنانون إلى مهارات العمل الأساسية والاستعداد لمقاربة بيع الفن كما يفعل أي رائد أعمال. إن ريادة الأعمال في الفنون تدور حول اكتشاف ومتابعة أفكار فنية جديدة، وذلك باستخدام العديد من التعبيرات الفنية والأشكال التنظيمية (مثل التسويق والتمويل) كوسائل للتعبير عن هذه الأفكار ونقلها للعامة. أنه من خلال ريادة الأعمال الفنية، يتم التعبير بشكل كامل عن الإبداع، وهو المهمة المحددة للفنون، والابتكار، أي الأداة المحددة لرواد الأعمال (Walter, 2015).

رائد أعمال الفنون

إن تناول مفاهيم الثقافة والجماليات والفن من وجهات نظر مختلفة، كذلك يمكن تعريف رائد الأعمال، سوف ينظر الخبير الاقتصادي إلى رواد الأعمال بطريقة ما، وسيصفهم المعالج المهني بطريقة أخرى، وربما يفهم أصحاب الأعمال الصغيرة والموظفون رواد الأعمال بشكل مختلف أيضًا، الهدف من طرح هذه الآراء في البداية هو التوضيح على الفور أن كلمة رائد الأعمال لها معاني ولكن لها أيضًا دلالات. في الإطار الاقتصادي والخصائص النفسية التي تحدد رجل الأعمال. تم تعريف رائد الأعمال على أنه الشخص الذي يأخذ زمام المبادرة، ويجمع الموارد بطرق مبتكرة، وعلى استعداد لتحمل المخاطر وعدم اليقين بشأن العمل، مع التركيز على خلق قيمة لمنتج أو خدمة. وهناك أيضًا أن رواد الاعمال هم فنانون يقومون بأنشطة تجارية ضمن أحد القطاعات التقليدية للفنون الذين يكتشفون ويقيمون الفرص المتاحة في أسواق الفنون والترفيه وينشئون مشروعًا تجاريًا ومتابعته، تضمن ريادة الأعمال خلق شيء جديد أو ابتكار ابداعي ذي قيمة للآخرين، حيث يخصص رائد الأعمال الوقت والموارد للابتكار الذي سيؤدي في النهاية إلى مكافآت مالية ورضا شخصي. وبالمثل، تتضمن الريادة تصور أو قيادة منظمة فنون ثقافية، والإنتاج لجمهور الفنون الثقافية، والالتزام بالمساعي الإبداعية الثقافية، بناءً على القيمة الثقافية التي يرغب رائد الاعمال في الفنون في خلقها (Walter, 2015). وهذه النقطة تكون مع الفنان الذي يرغب في إنتاج شيء ذي جمال أو قيمة، ويندفع للقيام بذلك، وينال مكافأة من نوع ما. الآن، إذا عدنا إلى فكرة العملية الإبداعية الثقافية للفنان باعتبارها إنجازًا لوظيفة منفعة، فهذا نوع سهل من الارتباط. وتوازن المنفعة بين خلق القيمة الثقافية والعائد المالي، حسب نوع الفن والفنان. ومع ذلك، في إطار ثقافة ريادة الأعمال، يرتبط الرضا عن تقديم الابتكار بالاستعداد لتحمل المخاطر، وبالرضا الشخصي، وبالعائد النقدي. إنها إمكانية تحقيق مستوى عالٍ من العائد والرضا الذي قد يكون متاحًا من كونك رئيسًا لنفسك وتلبية طلب جديد أو إنشاء طلب يدفع عملية ريادة الأعمال في الاقتصاد.

ومن أجل تحقيق هذا النوع من العائد المتوقع، يجب على رائد الأعمال في الفنون أن يتحمل المخاطرة، الأمر الذي يتطلب في كثير من الأحيان وضع الأصول الشخصية على المحك مقابل الوعد بالعائد المتوقع.

تنمية ريادة الأعمال الفنية:

هو العثور على المال للمشاريع الفنية والثقافية. وجميع الفنانين هم رجال الأعمال. وجميع رجال الأعمال هم فنانين. إن إيجاد طرق للاستثمار في مجال الفنون يمثل تحديًا. قديماً اعتمد الفنانون على أنفسهم، أو على رعاة فرديين، أو مؤسسات لتسويق أعمالهم. ولعقد عروض تقديمية فردية، يتعين على الفنانين العثور على معرض حسن السمعة لعرض أعمالهم. ولم يكن الحصول على هذا النوع من الوصول سهلاً. في هذه الحالة، كان بإمكان الفنانين أن يدفعوا لمعرض متواضع لعرض أعمالهم، لا يستطيع سوى عدد قليل جدًا من الفنانين تحمله. والآن، تعمل التقنيات الجديدة على تغيير عالم الفن، مما يسمح للفنانين بتمويل وترويج وإنشاء عروضهم الخاصة (James & Gray, 2001).

رواد أعمال الفنون وعملية الإبداع

ريادة الأعمال مغرية ويطمح الكثيرون إلى جني المال والفنون، والتغيير الثقافي، والشهرة. يعمل رواد الأعمال على توليد الثروة، والحوافز الاقتصادية، والمهن، ودعم الناتج المحلي الإجمالي بالواردات والصادرات. ومع ذلك، فإن القرار بأن تصبح رائد أعمال له العديد من الجوانب التي يجب أخذها في الاعتبارالرئيسي هو المخاطر. يتم تقييم المخاطر على أساس حجم واحتمالية نجاح الأعمال المتوازنة مع مدى احتمال فشل الأعمال والخسارة التي قد تؤدي إلى الإفلاس. تفشل العديد من الشركات الناشئة، ويفشل معظمها في السنوات الخمس الأولى. نظرًا لأن رائد الأعمال قد يكون رائعًا في توليد الأفكار ولكنه يفتقر إلى القدرة على التحمل الإداري. يعتقد بعض الأفراد أنه ليست هناك حاجة لخطة عمل، وهم يرفضون أو يقللون من حجم رأس المال العامل أو الاستثماري اللازم للتنفيذ من بداية فترة العمل الة نهايته (James & Gray, 2001).

كثير من الأحيان تكون درجة الخبرة الإدارية المطلوبة ضعيفة. لذلك، في حين أن فكرة كونك رائد أعمال فكرة مغرية وجيده للغاية، فإن النجاح فيها يتطلب التخطيط والتقييم الذاتي. بالإضافة إلى ذلك، عند ربط عملية ريادة الأعمال بالجوانب الإبداعية لإنتاج وتوريد سلع وأفكار وخدمات الفنون الثقافية الجميلة فأن التصرف فيها بحذر هو بالتأكيد مهم. فهو يوفر مراجعة متعمقة لما يتطلبه الأمر ليكون رائدًا فنيًا، وتطوير خطط العمل، وتحديد السوق والاتجاهات. والكشف عن الخطوات المطلوبة لتصبح رائدًا فنيًا ناجحًا والمساعدة في تجنب المخاطر. ومع ذلك، في بعض الأحيان، حتى أفضل الخطط والتصاميم ستقابل بنتائج غير متوقعة أو مرغوبة.

المسئوليات اللازمة لمديرورائد الاعمال الفنان في إدارة الفنون

عندما يتولى مدير ورائد الفنون مسؤولية الجوانب التشغيلية لمنظمات الفنون، ويتعاملون مع مجموعة واسعة من المسؤوليات. تشمل ما يلي:

- التخطيط الاستراتيجي وهو التعاون مع قيادة المنظمات لوضع أهداف طويلة المدى واستراتيجيات عالية المستوى.

- الإدارة المالية هي الإشراف على الميزانيات، وقيادة جهود جمع الرعاة والدعم، والتقدم بطلب للحصول على المنح، وإعداد التقارير المالية.
- التسويق والترويج هي صياغة استراتيجيات وحملات تسويقية لعرض برامج المنظمة والمبادرات الأوسع.
- الموارد البشرية هي إدارة القوى العاملة في المنظمة، بما في ذلك التوظيف والتدريب والتطوير المهني.
- تطوير البرنامج وهو التخطيط والإشراف على برامج المنظمة، بما في ذلك الأحداث والمعارض والعروض.
- التخطيط والتنظيم للخدمات اللوجستية المتعلقة بالأحداث والمباني وفناني الأداء أو الفنانين وغيرهم من أعضاء المشروع.
- ترتيب الأماكن والأمن وتقديم الطعام وبيع التذاكر.
- التعامل مع برمجة الأحداث، بما في ذلك حجز العروض واتخاذ الترتيبات اللازمة.
- تسويق العروض والأحداث من خلال وسائل التواصل الاجتماعي أو البريد المباشر أو الإعلانات أو المواقع الإلكترونية أو الملصقات أو المنشورات الدعائية وجذب التغطية الإعلامية
- تطوير مشاريع ومبادرات جديدة بالتشاور مع محترفي الفنون وأصحاب المصلحة الرئيسيين.
- الكتابة أو المساهمة في المنشورات المصاحبة للأحداث والأنشطة مع الفريق.
- استخدام المهارات في الاتصال الصحفي والعلاقات العامة والقانون المتعلق بالفنون في التصاريح والمحاسبة.
- تقديم الدعم الإداري لفريق العمل.
- تحمل المسؤولية عن القضايا التشغيلية وإدارة المكاتب مثل إمكانية الوصول إلى المكان وقضايا الصحة والسلامة وصيانة المباني.
- اختيار وتدريب الموظفين والفريق.
- جدولة الاجتماعات.
- التأكد من الالتزام بالمتطلبات المؤسسية والقانونية وتقديم تقرير إلى مجلس الإدارة.

تنفيذ التخطيط الاستراتيجي واتخاذ القرارات الإدارية- وهذا عادةً ما يكون مطلبًا في الأدوار العليا.

المهارات اللازمة لمديرورائد الاعمال الفنان في إدارة الفنون

من الضروري أن يكون لدي مدير او رائد الفنون مهارات متنوعة، للبدء في مهنة اما في متحف أو معرض فني، او مبادرات تكون في الفنون من معرفة تاريخ الفن وصناعة الفن ومن هذه المهارات:

1/ الفهم لمبادئ المحاسبة والمالية والإدارة في المشاريع والمبادرات والفعاليات وغيرها

وهذا يساعد في الحفاظ على الرفاهية المالية والنمو الاستراتيجي للعمل.

2/ إن امتلاك الإبداع يمكن من ابتكار برامج مبتكرة تجذب الجمهور وترفع من مكانة الفريق.

3/ أهمية مهارات الاتصال للتفاعلات الفعالة مع الفنانين والموظفين والجهات المانحة وأصحاب المصلحة الآخرين.

4/ من المهم أن يكون قائدًا ماهرًا، حتى على مستوى المبتدئين، لان المهارات القيادية القوية تساعد على إلهام وتحفيز الموظفين والمتطوعين. والوصول إلى أهداف أي منظمة من خلال فريق متحمس.

5/ وجود مهارات قوية في حل المشكلات لمواجهة التحديات غير المتوقعة التي قد تنشأ في العمليات اليومية اثناء المشروع.

6/ المعرفة بالقضايا السياسية والاقتصادية التي تؤثر على قطاع الفنون.

7/ ان يكون لديهم نهج مرن في العمل والانفتاح على الأفكار الجديدة.

8/ الوعي بالأنشطة والفعاليات الفنية المحددة في أي المنطقة في البلد التي سوف تتقدم فيها.

المؤهلات اللازمة لمديرورائد الاعمال الفنان في إدارة الفنون

على الرغم من أن مجال العمل مفتوح لجميع الخريجين في الفنون، إلا أن بعض المواضيع قد تكون ميزة لبعض الوظائف والتوجه لسوق العمل لهم، سواء على مستوى الدرجة العلمية أو الدبلوم أو الشهادة. وخيارات الفنون تكون في الدورات الأخرى المتعلقة بالفنون هي:

- إدارة الأحداث والمبادرات وفعاليات الترفيه.
- الفنون الادائية.
- الفنون البصرية والتصميم.
- تاريخ الفن.
- إدارة الفنون.
- الدراسات المتعلقة بالأعمال التجارية، مثل التمويل والخدمات اللوجستية والتسويق والموارد البشرية.
- اللغة الإنجليزية والدراسات الأدبية.

الخبرة العملية في إدارة الفنون

نجد الوظائف في مجال الفنون تنافسية للغاية، وهذا يعني أن الحصول على خبرة في الإدارة والتنظيم والفنون وإدارة الفنون من خلال الخبرة العملية أو العمل التطوعي أو التدريب الداخلي وهذا من المرجح أن يكون ذا فائدة أكبر من مؤهل أكاديمي محدد. المهارات الإدارية وحدها لا تكفي عادةً ويجب استكمالها بخبرة أكثر تحديدًا في المشاريع والفعاليات الفنية، ربما أثناء وجود الطالب في الجامعة، على سبيل المثال:

- الاعلان لمجتمع الدراما والمسرح.
- المساعدة في تنظيم الإنتاجات الدرامية أو الحفلات الموسيقية.
- كتابة مراجعات للإنتاج.
- إقامة معرض فني.

- تنظيم والحصول على رعاية للأحداث داخل وخارج الجامعة.
- التنظيم التطوعي في المتاحف.

ويقصد بذلك أي شيء بدءًا من التطوع في معرض فني إلى القيام بعمل مؤقت في مسرح أو مهرجان فني. والمحاولة للمشاركة في أكبر عدد ممكن من المجالات والتأكد من إظهار شغف العمل بهذا القطاع. البحث عن فرص التطوع القريبة على مواقع الويب مثل:

التطوع مع هيئات الفنون في العمل التطوعي في مجال التراث والحفاظ على الفنون والتراث والاحتفال بها. وبهذا سيحصل الطالب في الفنون على شيء ما من العمل التطوعي من اكتساب أصدقاء جدد، وتعلم مهارات جديدة، والاستمتاع بمعرفة أنك تُحدث فرقًا كبيرًا.

إن إدارة الفنون في طور التحول إلى تخصص فرعي متميز عن بقية مجال الإدارة، ويتزايد عدد المقالات العلمية التي تتناول على وجه التحديد إدارة الفنون، ويتم نشر المجلات المتخصصة، ويتم تنظيم المؤتمرات العلمية بشكل منتظم، ويتزايد عدد البرامج التدريبية المتخصصة بشكل مطرد. مثل الصناعات الأخرى، يشعر قطاع الفنون والثقافة بآثار العولمة، وأدى الدعم الحكومي للفنون إلى زيادة في عدد الشركات التي يتم إنشاؤها في الفنون، وبالتالي اشتدت المنافسة على العملاء. وزاد الطلب على المدراء في الفنون على أدوات الإدارة التي تتكيف مع الحقائق المحددة التي تواجه منظمات الفنون الثقافية. فمن الضروري إجراء بحث أكثر منهجية في فكر إدارة الفنون والكشف عن المزيد. وسوف تدفع الألفية الجديدة الاقتصاد إلى دورة جديدة (حتى أن البعض يسميها الاقتصاد الجديد، تقوم على الإبداع وتكنولوجيا المعلومات، في حين تميز القرن العشرين باقتصاد الاستمرارية القائم على الإنتاج الضخم. قد يدعو هذا الاقتصاد الجديد إلى نوع جديد من الإدارة.

وفي هذا السياق، تبدو المساهمة المحتملة لإدارة الفنون أكثر أهمية. في الواقع يمكن أن تلعب دورًا رئيسيًا في تنوير نموذج إداري جديد يتكيف مع العصر الاقتصادي الجديد، خاصة في ضوء حقيقة أن الفنون والثقافة تعاملت دائمًا مع الابتكار والمعلومات. وتليها ريادة الأعمال في الفنون والإبداع وتوليد الأفكار، وتقييم الفرص، والتي يجب فيها تطوير خطة عمل كاملة ترسم الإستراتيجية والمسار والغايات والأهداف، وتحدد استراتيجيات العمل بإيجاز، وتشير إلى السوق الذي سيعمل فيه رائد الأعمال في الفنون. هنا يمكن تحديد المحرك أو التابع لإدارة الفنون، وما إذا كانت الخدمة التي يتم تقديمها أو تطويرها أو نضجها، وكيف يمكن بالضبط استخدام المهارات للتأثير. لذلك هناك حاجة إلى طريقة لقياس النجاح وإجراء التعديلات، وهي ذات صلة مثل جميع العناصر الأخرى للعمل من خلال عملية الثقافة وريادة الأعمال (Milena and Sanjin, 2007)

إن معرفة استراتيجية دخول السوق مسبقًا أمر بالغ الأهمية. يمنح هذا صورة كاملة عما ستتضمنه عملية تقديم المنتج او الخدمة. ويتطلب ذلك أيضًا فهم الاقتصاد الإبداعي والصناعة والسوق الذي تدخله، والمكان الذي سيتم العمل فيه. والأهم من ذلك، أنه من خلال تحديد هذه الأمور بوضوح ودعمها، سنتمكن من تقييم التقدم نحو الأهداف والغايات المنصوص عليها في خطة العمل. نظرًا لأن القليل جدًا من التجارب تؤدي إلى الكمال ولأن كل شخص لديه رؤية فردية للنجاح، فإن استخدام خطة العمل كدليل بالإضافة إلى

كونها معيارًا لتحقيق التقدم أمر بالغ الأهمية. إذا حقق المشروع نجاحًا كبيرًا يفوق الخيال. وريادة الأعمال في مجال الفنون هي عملية إدارية يسعى من خلالها العاملون في مجال الثقافة إلى دعم إبداعهم واستقلالهم، وتعزيز قدرتهم على التكيف، وخلق قيمة فنية واقتصادية واجتماعية. تتضمن عملية الإدارة هذه مجموعة مستمرة من الخيارات والمخاطر المبتكرة التي تهدف إلى إعادة تجميع الموارد ومتابعة فرص جديدة لإنتاج قيمة فنية واقتصادية واجتماعية. وإعادة تقييم المهارات والمؤهلات والمسئوليات والخبرات لدى رواد الفنون.

المحور الثاني: الاقتصاد الإبداعي في الفنون

الاقتصاد الابداعي

على مر التاريخ، كانت الفنون مؤشرًا على الجمال والترابط الإنساني والازدهار والإبداع وحرية التعبير. ومن خلال تحفيز الحواس والعواطف والأفكار، يمكن للفنون أن تدمج الجمال في البيئة، وتمنح المجتمعات إحساسًا أقوى بالهوية المجتمعية. وبالنظر إلى كل هذه الخيارات، يمكن أيضًا دمج الإبداع والتعاون في مجال الفنون في اقتصاد السوق الحر لخلق فرص العمل والثروة. في هذا ما يسمى بالاقتصاد الإبداعي، كيف يتفاعل المبدعون وشبكات الدعم العامة والخاصة والموزعون والمشترون؟ وما هي الأدوار التي يلعبها الأفراد والجهات الفاعلة والمؤسسات الخاصة والحكومة؟

تمت الإشارة إلى الاقتصاد الإبداعي لأول مرة باعتباره نظامًا مستقلاً في الاقتصاد في الستينيات. في عام 2001، أعاد جون هوكينز إحياء هذا المصطلح في كتابه " الاقتصاد الإبداعي: كيف يكسب الناس المال من الأفكار ". يضع الاقتصاد الإبداعي نفسه عند تقاطع الاقتصاد (المساهمة في الناتج المحلي الإجمالي)، والابتكار (تعزيز النمو والمنافسة في الأنشطة التقليدية)، والقيمة الاجتماعية (تحفيز المعرفة والموهبة)، والاستدامة (الاعتماد على المدخلات غير المحدودة للإبداع ورأس المال الفكري) (policycircle, 2023) من "الصناعات الإبداعية" إلى "الاقتصاد الإبداعي" - كيف تغيرت فكرة الصناعات الإبداعية والاقتصاد الإبداعي في العشرين عامًا الماضية. بدأ استخدام مصطلح "الصناعات الإبداعية" منذ حوالي عشرين عامًا لوصف مجموعة من الأنشطة، بعضها من أقدم الأنشطة في التاريخ، وبعضها لم يظهر إلى الوجود إلا مع ظهور التكنولوجيا الرقمية. كان للعديد من هذه الأنشطة جذور ثقافية قوية. وكان مستخدمًا لوصف المسرح والرقص والموسيقى والأفلام والفنون البصرية وقطاع التراث، على الرغم من أن هذا المصطلح كان في حد ذاته مثيرًا للجدل حيث شعر العديد من الفنانين أنه مهين فكر فيما فعلوه على أنه "صناعة" بأي شكل من الأشكال. "صناعات" أم لا، لا يمكن لأحد أن يجادل في حقيقة أن هذه الأنشطة - سواء الصناعات الثقافية المحددة بشكل ضيق أو النطاق الأوسع بكثير من الصناعات الإبداعية الجديدة - كانت ذات أهمية متزايدة لاقتصاد العديد من البلدان ووفرت فرص عمل لعدد كبير من الناس. إلا أن الشيء الوحيد المشترك بين جميع هذه الأنشطة هو أنها اعتمدت على المواهب الإبداعية للأفراد وعلى توليد المثقفين. الذين كانوا جزءًا من مجموعة واسعة من الصناعات والمهن أو ساهموا فيها، من الإعلان والفنون إلى السياحة، وكانت هناك أدلة على أن هذه المهارات وأساليب العمل في القطاع الإبداعي لها تأثير على مجالات أخرى من الاقتصاد، وخاصة في استخدام التقنيات الرقمية (hemt, 2017).

في العقد الماضي، بلغ الاقتصاد الإبداعي مرحلة النضج بالنسبة لصانعي السياسات والجمهور الأوسع. وإن الأداء الاقتصادي، الذي لم يكن ملحوظا من قبل، والتحولات الثقافية التي يجسدها الاقتصاد الإبداعي، جلبت معها تحديات ووجهات نظر جديدة. كانت الرؤية الموحدة للاقتصاد الإبداعي خطوة كبيرة إلى الأمام، حيث أعطت الممارسين للفنون والسياسيين وصانعي السياسات وعامة الناس مفهوماً يمكننا جميعاً ان نجتمع فيه بشكل مشترك. انبثق الاقتصاد الإبداعي من مسألة القيمة: التوتر بين القيم الاقتصادية والثقافية؛ تنعكس عادة في أولويات السياسة العامة الداعمة لفشل السوق في الثقافة. ولقد شكل ظهور الصناعات الثقافية كقوة اقتصادية وثقافية في ستينيات القرن العشرين تحديًا لمفاهيم الثقافة، إن الدافع نحو النضج في الاقتصاد الإبداعي هو أحد القطاعات نفسها، فضلاً عن إدارتها؛ والآثار المتغيرة على السكان. بفهم عمليات الإنتاج الثقافي وعلاقتها بالصناعات الإبداعية الأخرى، وبجميع الصناعات وبقية المجتمع. لن تكون السياسة فعالة إلا إذا تم تقدير العمليات (أي تشغيل وتنظيم الاقتصاد الإبداعي). ونظراً لوصول الاقتصاد الإبداعي إلى المرتبة المتوسطة في معظم الاقتصادات من حيث الوظائف والأرباح، ناهيك عن الابتكار، فإن الصراع لن يكون على اقتصاد المعرفة، بل على المعرفة بالاقتصاد الإبداعي (Andy, 2023).

عمل الاقتصاد الإبداعي

1/ المبدعين في الفنون

عندما يفكر الناس في التصنيع في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إن معظمهم لا يفكرون في الفن. ومع ذلك، فإن الثروة التي انتشرت في المجتمع ووسعت الطبقة الوسطى حفزت أيضًا سوق الفن. كان لدى الناس المزيد من الوقت لتكريسه للفن، مما يعني أن المبدعين كان لديهم مجال أوسع للعمل فيه عند محاولة فهم ما هو مفيد للمستهلكين وكيفية إنشاء فن ذي معنى من الموارد المتاحة. ولقد أتاحت الأسواق الأكثر انفتاحًا وتوسعًا ظهور " أشكال من الفردية الإبداعية " لم يسبق لها مثيل في التاريخ. وكلما زاد حجم السوق، زاد عدد الأشكال الفنية التي يمكن للمبدعين أن يكسبوا منها مادياً.

2/ الموزعون او المنتجون للفنون

الموزعين بالإضافة إلى كونهم منتجين لأعمالهم، فإن الفنانين غالبًا ما يكونون موزعين، حيث يحولون "رؤاهم الشخصية إلى ربح مادي من خلال الوصول إلى أعداد كبيرة من العملاء المشترين. يمكن أن يؤدي ذلك إلى تمكين الفنانين لأنه يمنحهم المزيد من الفرص للازدهار، سواء كان ذلك من خلال التحسينات التكنولوجية والوصول إلى الأدوات والمعدات، وقنوات التوزيع والتسويق. يمكن للفنانين أيضًا اللجوء إلى الدعم الخارجي للمساعدة في توزيع أعمالهم، وهو ما يركز عليه كريستوفر فروم. أسس فروم شركة Artadia في عام 1999، وهي منظمة وطنية غير ربحية مقرها الولايات المتحدة تعمل على "تحديد الفنانين البصريين المبتكرين ودعمهم بجوائز مالية غير مقيدة وقائمة على الجدارة واتصالات بشبكة من الفرص". تتيح الطبيعة غير المقيدة لمنح Artadia للفنانين أن يكونوا مستقلين ومواصلة التجربة بينما لا تزال لديهم الفرصة لتكوين علاقات مع شبكات Artadia هو سوق عبر الإنترنت لربط الفنانين وأعمالهم بهواة الجمع والمؤسسات (policycircle, 2023).

3/ المشترون او المجمعون للفنون

يعمل هؤلاء المجمعون والمؤسسات، العامة والخاصة، أيضًا كمستهلكين للاقتصاد الإبداعي. تشمل المتاحف العامة متحف الفن الحديث ومتحف متروبوليتان للفنون في نيويورك، ومتحف اللوفر في باريس، والمتحف الوطني ديل برادو في مدريد، ومتحف كابيتولين في روما، ومتحف غوغنهايم في نيويورك وبلباو والبندقية وأبو ظبي. ويجب على هذه المؤسسات العامة أن تلتزم بالمعايير والقواعد الأخلاقية التي تفرضها على نفسها. في الولايات المتحدة، على سبيل المثال، ينص قانون رابطة مديري المتاحف الفنية على وجه التحديد على أن المبيعات الفنية لا يمكنها توفير الأموال للمؤسسات العامة "لأغراض أخرى غير اقتناء الأعمال الفنية للمجموعة". تتمتع المتاحف الخاصة بقدر أكبر من السيطرة على بيع الأعمال والمجموعات (policycircle, 2023).

بالإضافة إلى ذلك، على الرغم من تجاهلها في كثير من الأحيان، تلعب العائلات دورًا كبيرًا في الشراء. أي يمكنهم إما تنمية فنانين عظماء أو تنمية البشر الذين يقدرون الفن. وكلاهما ضروري في مجتمع مزدهر. ويظهر هذا عندما يستثمر المواطنون العاديون في الفن. يُعرف الفن بأنه استثمار بديل، على عكس الاستثمارات التقليدية للأسهم والسندات. يمكن للأفراد الاستثمار بشكل مباشر في الفنانين، أو الاستثمار بشكل غير مباشر في الفن من خلال منصات الاستثمار الفني، حيث يمكن للمشترين إنشاء أسهم وإدراجها ليشتريها مستثمرون آخرون. وينطبق الشيء نفسه على الشركات. على وجه الخصوص، يمكن للشركات المحلية التواصل بشكل إيجابي مع مجتمعاتها من خلال شراء الأعمال الفنية لأماكن عملها، أو رعاية الأحداث الفنية في المجتمع أو توفير مساحة لإقامة الأحداث، أو حتى التعامل مع الفنانين المحليين عند تصميم البرامج لعملائها أو موظفيها. وعندما ينخرط الناس بشكل أكبر في الإنتاج الثقافي، فإنهم يميلون إلى تقديم المزيد من الدعم. ومع المزيد من الدعم، هناك فرصة لمزيد من الإنتاج الثقافي والاستدامة المستندة إلى السوق.

المنتج الثقافي للفنون

في الوقت الحاضر، من المهم أن يكون لدينا تعريف لما يفعله رائد الأعمال في مجال الفنون - والذي يطلق عليه أحيانًا رائد الأعمال في مجال الفنون الثقافية أو رائد الأعمال الثقافي. أشار والتير (Walter, 2015) إن رائد الأعمال هو الشخص الذي يأخذ زمام المبادرة، ويجمع الموارد بطرق مبتكرة، ويكون على استعداد لتحمل المخاطر وعدم اليقين في العمل، مع التركيز على خلق قيمة لمنتج أو خدمة.

رواد الاعمال الفنية هم الفنانون الذين يقومون بأنشطة تجارية ضمن أحد القطاعات التقليدية للفنون الذين يكتشفون ويقيمون الفرص في أسواق الفنون والترفيه وينشئون مشروعًا تجاريًا لمتابعتها. ومع ذلك، إلى جانب خلق الفن، يتحمل هؤلاء الأفراد المبدعون مهمة إدارة أعمالهم وتسويقها وإدارتها ابداعياً. قد يقوم رواد الاعمال الفنية بهذه الأنواع من الأنشطة بأنفسهم، أو قد يعملون مع الآخرين لإكمال جوانب عملية ريادة الأعمال. من أجل الإدارة الفعالة أو إنجاز العمل من خلال الآخرين أو أنفسهم، ينخرط رواد الاعمال الفنية أيضًا في التخطيط والتنظيم والقيادة والتحكم داخل مجتمع المنظمة للفنون وغيرها. سيتم فهم هذه الأنشطة على أنها تشكل المجال الواسع لإدارة الفنون أو إدارة الاعمال الفنية أو إدارة المنظمات الثقافية، ضمن نطاق ريادة الأعمال. والنقطة التي يجب فهمها هي أن الصناعات الثقافية والابداعية تساهم بشكل

كبير في التأثيرات الاقتصادية والنمو للبلدان والمدن والأمم، ويتم توفير هذا التأثير الاقتصادي من خلال رواد الثقافة. لكن ما هو مهم أيضًا أن نلاحظه هو أن الفنون الثقافية استلهمت تاريخيًا من خلال مظاهر السياسة والاقتصاد من خلال التعبير الفردي.

في كثير من الأحيان، تكمن وراء إنتاج واستهلاك الفنون دوافع للمقاومة، والمقصود بذلك هو أن رائد الأعمال الثقافي قد برز اليوم إلى واجهة جديدة مدفوعة بالتغيرات في الاقتصاد العالمي - تخفيضات الإنفاق من قبل الحكومات، والثقافة الاستهلاكية، والأشكال الجديدة من المؤسسات غير الربحية والخاصة. هذه الأنواع من التغييرات هي نتيجة لمجموعة متنوعة من الأسباب، بما في ذلك، على سبيل المثال، انهيار الأسواق المالية في عام 2007، وفي الوقت نفسه، الزيادات في التكنولوجيا المرتبطة بتدفقات رأس المال، والفنون الإلكترونية، والعديد من عمليات إعادة هيكلة الصناعة (Walter, 2015).

فإن استيعاب هذه المعرفة يشدد على الحاجة إلى الحكمة لفهم القوى التي توجه السوق للعمل الإبداعي، والتوترات، إن وجدت، بين وجهات نظر الأسواق والفنانين. وفي حالة قدوم رائد الأعمال في الفنون والثقافة إلى السوق أو مشاركته فيه يوفر تنظيم هذا السياق بالإضافة إلى ذلك إطارًا لتحديد الموارد وجمعها لدعم إنتاج وتقديم العمل الإبداعي.

إطار العمل الثقافي للفنون

هناك اعتقاد أخر يسترشد به صناعة الثقافة، وهي الاعتقاد بأن الحكومة يجب أن تمول الفنون، في سياق عقلية الفن من أجل الفن التي انتقلت من القرن التاسع عشر إلى الحاضر. من المهم للفنانين، أو مديري الفنون، أو صانعي السياسات العامة، أو المسوقين، أو رواد الأعمال الثقافيين للفنون أن يشاركوا في قيادة منظمة فنية دون افتراض أنه ينبغي تمويلهم من خلال الحكومة. الدعم الحكومي لصناعة الثقافة موجود إلى الحد الذي يمثل فيه "طلب الحكومة" عليها. وبعبارة أخرى، فإن الحكومات التي تنشئ مباني ثقافية تعطي الأولوية لتمويل الفنون تشكل جزءاً لا يتجزأ من ضمان الاكتتاب فيها. لكن الأهم من ذلك هو أن الاختيار ليس بالضرورة شرطًا أساسيًا لقيادة منظمات فنية ناجحة، ولا لإنتاج الفن.

وفي ضوء هذه الاعتقاد، يمكننا في الواقع أن نضع افتراضات الاقتصاد المعياري والإيجابي جانبا باعتبارها عقلانية في التمويل. في الوقت الحالي، بدلاً من افتراض أن الحكومة من المفترض أن تمول المنظمات الثقافية، يجب أن نعتبر أن الفنون يتم إنتاجها وإدارتها في بيئة ديناميكية، بغض النظر عن البنية السياسية والاقتصادية الأساسية التي تدعمها. هناك حاجة إلى حركة ملحة من هذه العقلية القائمة على العلاقة الطبيعية بين الفنون والدعم الحكومي للمشاركة الكاملة في إنتاج وفهم وقيادة الممارسات والمنظمات الفنية الناجحة - بغض النظر عما إذا كانت كيان منظمة على أنها غير ربحية أم لا. ولكن من أين جاءت فكرة التمويل الحكومي للفنون؟ كثيرا ما نسمع أن العديد من البلدان تمول الفنون، وفي الواقع فإن بعضها يفعل ذلك. تعتمد كيفية تمويل الفنون الثقافية على قدر كبير، ويتجلى ذلك بشكل مختلف من بلد إلى آخر، ويتضاءل وينحسر اعتمادًا على الموقف. لم يكن نموذج الفنون التي تمولها الحكومة أمرًا مسلمًا به مع مرور الوقت، ولم يتوقع الفنانون أن تدعمهم الحكومة (Zorloni ,2010). فإن فهم القطاع الثقافي للفنون من وجهة نظر واسعة يتطلب فهم (1) هيكل الشركة، (2) النظرية الاقتصادية، (3) السياسة العامة، و(4) نظريات سلوك

المستهلك، حيث أن هذه المجالات الأربعة تطبق على الفنون. وهذه الفئات مهمة بشكل خاص لأن العولمة التكنولوجية لريادة الأعمال الثقافية سريعة. ولذلك، فإن السياسة العامة والنظرية الاقتصادية ونظرية سلوك المستهلك تحدد المرحلة التي يتصرف عليها منتج الفنون والمدير ورائد الأعمال الثقافي.

أهمية المهرجانات والفعاليات

تكثر المهرجانات والفعاليات في الفنون ويقوم مديرو إدارة الفنون عند استلامهم المشاريع بالاستعداد منها إغلاق الشوارع أو تحديد الوقت والمكان، عادة مرة واحدة كل عام، لإقامة فعاليات احتفالية. أطلق عليها اسم العروض العامة، حيث كان الأشخاص الحاضرون هم موضوع الفن، وهو مظهر عفوي سمح للفن بالازدهار خارج مفاهيم الذوق وعدم الاهتمام، والهروب من قيود الحياة اليومية. لان هذه المهرجانات سوف تفسح للفعاليات الوطنية في السعودية المجال أمام المهرجانات التجارية اليوم، تعقد المهرجانات الفنية عمومًا فعاليات سنوية، بناءً على موضوعات مستمدة من الاحتفالات مثل فعالية اليوم الوطني ويوم التأسيس ومهرجان الملك عبد العزيز للصقور ومهرجان الملك عبد العزيز للإبل والنخيل التمور وغيرها من المهرجانات والفعاليات، يتم تنظيم معظمها كمنظمة غير ربحية، على نطاق محلي أو وطني أو دولي. يمكن أن يكون للمهرجانات تأثير سياحي كبير على اقتصاد الفنون. وكرائد للفنون، يتمحور الدور حول تخطيط المهرجان وتنظيمه وتقديمه كل عام، في كل من الأماكن الخارجية أو الداخلية المتغيرة أو غير المتغيرة. وسنلاحظ سريعًا أن العرض الاحتفالي للفنون والحرف اليدوية ليس فقط ما يجذب الجماهير. ولا تتضمن العديد من المهرجانات التركيز الفني فحسب، بل تشمل أيضًا تناول الطعام والرحلات الاستكشافية والسياحة. ولا تتحمل المهرجانات نفس نفقات الشركة السياحية أو الشركة المقيمة. وهذا يجعلها نموذجًا جذابًا للعديد من رواد الفنون الثقافية، حيث يمكن توسيع مساحات التوظيف والتطوع للطلاب وغيرهم في هذه الفعاليات والتعاقد عليها من أجل تسليم مهرجان الفعالية بوقته (shon, 2016) .

تجربة استهلاك الفنون

الممارسة في الفنون هو تجربة لوصف مشاعر التعامل لشرح الطريقة التي يتفاعل بها الناس عندما يرون شخصًا لديه شيء يريدونه، وأيضًا أن يتشارك الناس بناءً على الممتلكات والأفعال. لفهم السلوك والرغبات. حتى هذه اللحظة، فكرة أنثروبولوجيا الاستهلاك، يشرح نظريات الاحتياجات، ويوضح كيف تم وصف ممارسة الاستهلاك على أنها تعمل جنبًا إلى جنب مع تجارب متعالية: ممارسة الاستهلاك هي جزء من الحاجة الشاملة إلى السمو الروحي. والغرض من تزويد مدراء الفنون ورائد الفنون بهذه الخلفية هو فهم لما يتوقعه المستهلكون من فعالية معينة من تجاربهم في الفنون. يأتي الناس إلى طاولة الفنون لأسباب مختلفة، لتلبية مجموعة متنوعة من الرغبات. يمكن أن تتراوح هذه من الفكرية إلى الاجتماعية، مع وجود رغبات تدعم بعضها. إن التجربة الاستهلاكية للفنون هي تلك التي يُهر فيها المستهلك، أو يتحول، أو يُسمح له بالهروب مؤقتًا، أو يتم التقاطه في شعور بالعمل والتفاعل، أو بطريقة أخرى يتم غمره بشكل إيجابي في الشعور بتحقيق الذات من خلال عرض وممارسة التجربة الفنية. بمجرد انتهاء التجربة، فإنها تحفز الكلام الشفهي، ومنشورات وسائل التواصل الاجتماعي، والولاء للمنتج أو الخدمة الفنية. يرغب الناس في شراء البضائع،

والاشتراك في الفعاليات وشراء لتذاكر الموسمية، والمشاركة في المناسبات، والتبرع بأموالهم للدعم (Ajzen, 1991).

عند الحديث عن الفنون كمنتج وخدمة، فإن خلق هذا التأثير ليس بالمهمة البسيطة أو السهلة، ومع ذلك فهو ما يتوقعه المستهلكون من الفن؛ لان هناك مطالبة أن تغير الفنون الإنسان نحو الأفضل، حتى في إطار استهلاكي، وبغض النظر عما إذا كانت تجربة الفنون في سياقات جمالية عالية أو منخفضة. والأهم من ذلك، بينما يشهد عالمنا المزيد من الحركة في البيئات العالمية والمحلية سريعة التغير حيث يرغب الناس في هذه التجارب التحويلية، وحيث يتم تقديم الفعاليات والمنتجات والخدمات الفنية واستهلاكها كعملية أنثروبولوجية، فإننا نسعى إلى ما يعزز قدرتنا على الازدهار معًا في بيئة ديناميكية وبيئة اجتماعية معقدة. وهذا هو في النهاية ما يجب أن يقدمه رائد الثقافة أو مدير الفنون – باستمرار (Ajzen, 1991).

من خلال الاطلاع على الادبيات قام البحث الحالي باستخلاص وتنظيم وترتيب المسئوليات والمهارات والمؤهلات والخبرات العملية في إدارة الفنون وريادة الاعمال في الفنون وهي كما يلي:

الفصل الثالث: استنتاجات البحث وتوصياته

استنتاجات البحث

من الاستنتاجات التي توصل إليها البحث التعرف الفنون وآلية إدارتها، والتعريف بريادة الأعمال ودورها في الاستثمار في مجال الفنون. وتسليط الضوء على أهم لأنشطة ومنتجات وخدمات الفنون البصرية في بناء مشاريع فنية مربحة اقتصاديا ومجتمعيا.

توصيات البحث

يوصي البحث على نشر ثقافة ريادة الاعمال في الفنون، وتوعية الوسط الفني بأهمية الاستثمار في مجال الفنون بشكل صحيح وفق معايير ريادة الاعمال. وتكثيف وتنوع المشاريع في مجال الفنون عامة والفنون البصرية خاصة.

مقترحات البحث

تقترح الباحثة تكثيف الدراسات والأبحاث بريادة الاعمال في الفنون. وترجمة الدراسات البحثية التي تتضمن ريادة الاعمال في الفنون والنماذج الريادية الفنية الناجحة. ودعم الحكومات ورؤوس الأموال لإنتاج مشاريع في الفنون البصرية.

Conclusions

Among the conclusions reached by the research are the introduction to the arts and their management mechanism, and the definition of entrepreneurship and its role in investment in the field of arts. Highlighting the most important activities, products and services of the visual arts in building profitable artistic projects economically and socially.

References:

1. Aljarian, B. (2022). *Designing a digital platform for marketing visual arts in light of entrepreneurship*, PhD thesis, Department of Art Education - King Saud University.
2. li. Shawn. (2016). *Engaging the arts through the Internet*: A study of Chinese arts e-commerce marketing strategy. Thesis, Master of Arts in Arts and Letters Management Program in the College of Engineering and Architecture, Oregon Research University.
3. Abdel Aziz, H. (2017). *Creative industries and their economic*, social and cultural returns to society (future vision). Journal of Human Sciences and Society. Issue 25, Part One. Ibn Shams University.
4. Dora, O. (2009). *Introduction to management*. Master of Business Administration, Faculty of Commerce - Ain Shams University.
5. Ali, S. (2011). *Classification of Arab and Islamic Arts*: A Critical Analytical Study. First edition. International Institute of Islamic Thought, United States of America. book.
6. Ajzen, I. (1991). *The Theory of Planned Behavior. Organizational Behavior and Human Decision Processes* 50, 179–211.
7. Andy, C, P. (2023). *What Is The Creative Economy*?Artical,University of London. Https://Www.Thepolicycircle.Org/Minibrief/The-Creative-Economy/
8. Ann, M. (2008).*Defining The Creative Economy: Industry and Occupational Approaches*,Humphrey Institute of Public Affairs, University of Minnesota.
9. James, H., and Charles, G. (2001). *The Economics of Art and Culture*, (New York: Cambridge University Press), 76–77.
10. Janson, H. W. (1974). *History of Art*, Harry Abrams, inc. New York.
11. Langley, S. (1990). *Theatre Management and Production in America*. New York: Drama Book.
12. Milena, D. Š., and Sanjin, D. (2007). *Arts Management in Turbulent Times :Adaptable Quality Management :Navigating the arts through the winds of change* . https://mawred.org/wp-content/uploads/2019/04/Arts-Management-in-Turbulent-Time-Arabic.pdf
13. Mollard, C. (1999). *L'ingénierie Culturelle*. Paris: Puf.
14. Tusa, J. (1997). *For Art's Sake*. Prospect, January, 36–40.
15. Walter,C, S. (2015). *Arts Management an Entrepreneurial Approach*.Library of Congress Cataloging-in-Publication Data.Book.
16. Woong J, C. (2015). *What is Arts Entrepreneurship*? Tracking The Development of its Definition in Scholarly Journals. Seattle University. A Journal of Entrepreneurship in The Arts.
17. Wyszomirski, M.J., & Chang, W. (2012). *Arts-Based Entrepreneurship in The New Economy and The Competition State*: Developing Policy Options to Fit A Different Context. Paper Presented at The Arts, New Growth Theory and Economic Development Symposium, Washington, D.C. Retrieved From. https://www.arts.gov/sites/default/files/Wyszomirski-PPT.pdf
18. Yves Evrard, François Colbert. (2000). *Arts Management: A New Discipline Entering The Millennium?*. International Journal of Arts Management Volume 2, Number 2.
19. Zorloni, A. (2010). *Managing Performance Indicators in Visual Art Museums*. Museum Management and Curatorship 25, No. 2, 167–180.

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1468

Pure Continuity in Drama: The Case Study of the Theoretical Performance of Gilgamesh Who Saw

mudhad ajel hassan [a1]

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

ARTICLE INFO

Article history:
Received 6 May 2024
Received in revised form 20 May 2024
Accepted 21 May 2024
Published 15 June 2024

Keywords:
pure Continuity
theatrical text

ABSTRACT

Pure continuity is one of the philosophical terms introduced by the French philosopher Henri Bergson. It means the transition from one state to another due to temporal, spatial and psychological factors. The researcher found that there are three types of continuity: qualitative, developmental, and expansive continuity. In this context, the researcher set an aim for the research that could be summarized as (unraveling the levels of pure continuity in the theatrical performance). Following the descriptive approach, the researcher analyzed a purposive sample taken from the performance of the play (Gilgamesh Who Saw), which was authored and directed by Dr. Hussein Ali Harif.

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1468
mudhad ajel hassan: Pure Continuity in Drama: The Case Study of the Theoretical Performance of Gilgamesh Who Saw Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الديمومة الخالصة في المسرح عرض مسرحية (كلكامش الذي رأى) انموذجاً

أ.م.د. مضاد عجيل حسن[1]

الملخص:

تعد الديمومة الخالصة من المصطلحات الفلسفية التي اشار اليها الفيلسوف الفرنسي (هنري برغسون)، ويعني الانتقال من حالة الى اخرى بفعل الزمان والمكان والعوامل النفسية. اذ وجد الباحث ان هناك ثلاثة انواع للديمومة وهي: الديمومة الكيفية والتطويرية والامتدادية ووضع الباحث هدفاً للبحث تلخص: (الكشف عن مستويات الديمومة الخالصة في العرض المسرحي)، واتبع الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة القصدية لعرض مسرحية كلكامش الذي رأى من تأليف وإخراج د. حسين علي هارف .

الكلمات المفتاحية : الديمومة الخالصة، النص المسرحي .

مشكلة البحث

تعتبر عروض المسرح المدرسي مهمة من حيث انها تحاكي مراحل تمر في تنشئة اجيال قادرة على مواجهة المستقبل بكل تطوراته الفكرية والمعرفية وحتى التكنولوجية. لذلك لابد من المختصين في هذا المجال مراعاة آلية الكتابة المتنوعة وانتقاء شخصيات تحمل افكار جديدة ذات ديمومة خالصة من العقل السليم اثناء التصرف ازاء المواقف. إذ يمكن ان يكون ذلك من خلال طروحات وافكار فلسفية قدمها لنا فلاسفة لخدمة الانسان والمجتمع، ومن بينهم الفيلسوف (هنري بركسون) الذي اشار الى مصطلح الديمومة الخالصة وفكرتها التي تتحدث عن اساس ان جميع الاشياء مختلفة ولا يمكن ان تتحقق النتائج الا بوجود ديمومة خالصة وحدس يحاكي الواقع، اي انها طريقة تفكير عقلي متواصل مع التأمل لتكون ما بعد العقلي. ومن خلال ذلك ان مبدع العرض المسرحي المدرسي ممكن ان يعتمد على رسم شخصيات تطرح افكارها بوجود التفكير الصحيح بالاعتماد على الديمومة الخالصة. اذ يتبين لنا ان مشكلة البحث الحالي هي : **ما معنى الديمومة الخالصة عند (هنري بركسون) في العرض المسرحي المدرسي ؟**

اهمية البحث:- تتجلى اهمية البحث الحالي في ما يأتي:

1- يفيد العاملين المختصين في مجال المسرح.
2- الاعتماد على نمط الكتابة المعرفية وخلق آليات تفكير متجددة.

[1] كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

هدف البحث: - يهدف البحث الحالي الى:

كشف مستويات الديمومة الخالصة وفقاً لـ (هنري برغسون) في عرض مسرحية كلكامش الذي رأى.

حدود البحث:- يتحدد البحث الحالي على :

- الحد الموضوعي: عرض (كلكامش الذي رأى).
- الحد المكاني: مسرح الرواد كلية الفنون الجميلة.
- الحد الزماني: 2022.

تعريف المصطلحات:

اولاً : الديمومة لغوياً

عرفها الازهري بأن: " اصلها (دوم)، وهي تدل على السكون، واللزوم والمداومة على الأمر والمواظبة عليه، والديمة : مطر يدوم يوماً وليلة أو اكثر مع سكون، فلا رعد فيه ولابرق". (Al-Azhari, 2001, p. 12) .

ثانياً : الديمومة الخالصة عند (هنري برغسون)

- **عرفها هنري برغسون بأنها :"** كل شعور هو استباق للمستقبل، انظروا الى اتجاه فكركم في أية لحظة، إنه يهتم بما هو موجود، ولكنه يهتم به في سبيل ماسيكون بالدرجة الاولى". (Bergson, 1963, p. 7)
- **وعرفها ايضاً :"** الانتقال من حالة الى حالة وتدفع بالشيء من ذلك الماضي الى هذا الحاضر" (Bergson, Creator Evolution, 2015, p. 12)
- **وعرفت ايضاً بأنها :"** زمن نفسي يدرك الاشياء في صيرورتها الذاتية والداخلية، وينفذ الى اعماقها بطريقة مباشرة، بدون وساطة. على عكس العقل الذي يعجز عن ادراك الاشياء من الداخل، فيكتفي بالمظهر الخارجي فحسب".نقلا عن : (gamil hamdawi,2019, p28) .
- **التعريف النظري:**

القدرة الذهنية الخالصة التي يتوصل اليها الانسان من خلالها الى الحقائق الكلية وأدراك الاشياء من اعماقها بكل حرية داخل صيرورة زمنية تتخذ من الزمان والحركة دفعة للحياة والوجود، و تتحقق المعرفة الحقة بالحس والتعبير عنها نفسياً بتأملات شاعرية يسير فيها الماضي بواسطة الحاضر وينطلق للمستقبل.

- **التعريف الاجرائي:**

القدرة الذهنية لشخصية البطل الباحثة عن الحقيقة الكلية في النص المسرحي المدرسي وادراك الاشياء والاحداث بتسلسلها من الماضي داخل

الزمان والحركة وكشف ما هو مخفي بوجود الحدس والتعبير عنه مستقبلا بأفعال تأملية او شاعرية نفسية.

ثالثاً : المسرح المدرسي

- **عرفه الطائي انه** " نصوص مسرحية يختارها المعلم من الكتب المدرسية أن وجدت أو من مصادر اخرى وتكون لها علاقة بأمور حياتية تغني المنهاج وتعالج قضايا اجتماعية وسياسية يعانون منها مما يشجع الطلبة على التأليف المسرحي وتنمية القدرة الفنية وتطويرها عندهم مثل الكتابة والاخراج والتمثيل". (Al-Taie, 2012, p. 148) .
- **و ايضا عرفه خير سليمان وآخرون بأنه :** "نصوص او عروض تمثل الموضوعات التربوية والمناهج الدراسية والقضايا التربوية المختلفة التي تهم الطالب خلال المراحل الدراسية المختلفة ،ويعتبر نافذة للطالب على المجتمع المحيط به والحياة الاجتماعية وعلاقة الطالب مع من حوله من الناس.
(Shawaheen, 2014, p. 3).
- **التعريف النظري**

نشاط طلابي تشترك فيه المدرسة بالتنسيق مع مديريات النشاط المدرسي لطرح موضوعات منهجية او موضوعات عامة وهادفة تسلط الضوء عليها لتحقيق اهداف تعليمية ملائمة لحاجات الطالب الجسدية والعمرية على ان يكون النص ذو نهاية مفتوحة لإتاحة الفرصة للنقاش البناء والتوصل الى مفاهيم عديدة مخفية بين طيات النص.

- **التعريف الاجرائي**

نص مسرحي قُدم او سيقدم ضمن منهاج النشاط المدرسي يعبر عن شخصيات مرت بأحداث ومواقف تتطلب منهم التفكير والبحث عن الحقائق بواسطة الديمومة الخالصة الفائقة للعقل بواسطة تفاعل الزمان الماضي وإدراك الحقائق تعبيريا بكل حرية وادراك الاشياء من اعماقها بواسطة الحدس.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1468
mudhad ajel hassan: Pure Continuity in Drama: The Case Study of the Theoretical Performance of Gilgamesh Who Saw Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الاول: الديمومة الخالصة عند هنري برغسون :

اعتبر الاتجاه الفلسفي (لبرغسون)[1] اتجاه شامل اذ ربط جميع موضوعاته الفلسفية بعلم الحياة وكذلك اعتمد يشكل اساسي على (البيولوجيا) اذ اعتبر علم الحياة مفتاح الفكر والروح. وان المجتمع بالنسبة له هو كائن حيوي يعتمد على خلاياه القوية وهذه الافكار اهدافها تحرر الميتافيزيقيا من الجمود وتقربها الى الأنسان.

إذ ان فلسفته الحياتية بشكلها العام هي تقرب الميتافيزيقيا من النظام البايولوجي الموجود في الطبيعة. ومن خلال ذلك نجد ان الديمومة قد شكلت محوراً مهماً عند برغسون ولها خاصية معينة من حيث التعامل مع الزمان النفسي للإنسان او الزمان الداخلي، وهو زمن يتعاقب مع احوال النفس ومشاعرها وهو مجال الشعور واول خطواته هي الانعزال عن العالم الخارجي والتوجه نحو العالم الداخلي ونشاهد جميع حالاته الباطنية وهو فترة يجتمع فيها الماضي والحاضر في دفعة واحدة تتداخل العناصر الحياتية مع بعضها البعض مندفعة نحو المستقبل. إذ يقول:" عندما نقوم بتحريك اليد وأعيننا مغمضة، عبر السطح برمته فإن احتكاك اصابعنا بهذا السطح وخاصة النشاط المتنوع لمفاصلنا يجعلنا نشعر بسلسلة من الاحساسات التي لا تتميز من خلال كيفياتها والتي تمثل نوعاً من الترتيب في الزمان والتجربة تنبهنا، من ناحية اخرى، إلى ان هذه السلسلة قابلة للانعكاس فنحصل على ترتيب معاكس حسب العلاقات المرتبطة بالمكان". (Bergson, Research the direct data of consciousness, 2009, p. 101)

اشار برغسون الى اهمية المكان كذلك باعتباره فكرة وسيطة تقتحم الشعور لتصبح الديمومة مزيجاً بين الزمان والمكان ونحصل على اتجاهين للديمومة الاول الديمومة الخالصة المرتبط بالزمان والثانية الديمومة التي تتسرب اليها فكرة المكان، فالخالصة هي التي تتجه الى الوراء وصولاً الى ذلك الشعور العميق ضمن التجربة النفسية التي يعيشها الفرد من الداخل والكشف عن عمق الأنا النفسي او العمق البايولوجي وهذا هو الفرق بين الزمن الفيزيائي والزمن الحي المباشر الذي سماه برغسون بالديمومة الخالصة. إذ يقول جيل دولوز:" لم يعد الزمان واقعياً بين لحظتين بل الواقعة نفسها

[1] -هنري برغسون: ولد في باريس عام 1859 – احد فلاسفة القرن العشرين، بحث في موضوعات الزمان والذاكرة وعالج مشكلات فلسفية تخص الروح والجسد عن طريق منهجه باتباع (الحدس). سميت فلسفته بالفلسفة الحدسية او اللاعقلانية او اللامادية او المثالية، حصل على الدكتوراه عام 1889 وكان عنوان الرسالة :(بحث المعطيات المباشرة للشعور)، ألف كتب عدة اهمها (المادة و الذاكرة) وكتاب (التطور الخلاق) وكتاب (الضحك) وغيرها.اصبح عضواً في الاكاديمية الفرنسية، ويذكر انه حصل على جائزة نوبل للأدب عام 1927م من الاكاديمية السويدية.

هي (بين – زمن)، ان (بين – زمن) ليس مرادفاً للأبد وليس مرادفاً للزمن، إنه الصيرورة " (Deleuze & Gutari, 1997, p. 181)

ان الانسان يدخل في مرحلة يمكن ان يبدع فيها ويبتكر ويحل المشكلات من خلال صوراً تتفاعل بوجود الادراك الحسي اثناء الموقف الحاضر وهو عملية للانتقال من حالة الة اخرى التي تفرض عليه الانتباه كما لو انه يرى حالة جديدة قد انضمت للحالة السابقة لتترابط الى مالا نهاية بسلسلة من الحالات المتواصلة ، فالحاضر هو ظاهرة من ظواهر الماضي وسبب من اسباب تحقق الادراك الحسي والوجود الشعوري ليمتد الى المستقبل . وهنا لابد الرجوع الى آلية الدماغ البشري ومهمته في الوصول الى اعماق الشعور الذاتي وتراكم الماضي فهو يطرد جميع الذكريات تقريباً الى اللاشعور، لكن الذكريات المهمة تدخل مجال الشعور وهي التي تلقي الضوء على نوع من المواقف المهمة وتساعد الفرد على الحركة والعمل وتنتهي بالنتاج الجديد او الفعل الهادف.

ان كل كائن حي يمتلك جوهر زماني يمكن ان ينقله من حالة الى اخرى وذلك لخضوعه لحكم الزمن عندما يمر بطور معين يأتلف او يتصل بتاريخ وحدث يوصله الى اليقين والحقيقة الاولى فيدخل الصيرورة وينسج الواقع لان الاعضاء الحسية تتسق مع الاعضاء الحركية فالأولي تشير الى قدرتنا على العمل وهو نوع من الاتفاق الديمومي ما بين الحس والعمل. وان التجربة هي التي تحدد صحة الامر. اذ ان صورة اي جسم حي هي صورة متغيرة في كل لحظة لكن في الحقيقة ان الصورة غير موجودة في عالم الديمومة لأنها غير متحركة وان الحقيقة هي التي تكون متحركة. فالحواس لا تعطي انطباع عن الواقع الا شيئاً تبسيطياً عملياً وهي رؤية خارجية للشيء، ولكن هناك الفروقات والمشابهات المهمة التي ممكن من خلالها ان نلتمس خيطاً واضحاً للحقيقة. إذ " الحقيقة الواقعية هي التغير المستمر للصورة وليست الصورة الا لحظة تلتقط من انتقال مستمر. واذن ادراكنا الحسي يعمل على تجميد التيار المستمر للحقيقة الواقعية على هيئة صور منفصلة. وعندما لا تختلف الصور المتتابعة اختلافاً كبيراً بعضها عن بعض، ننظر اليها جميعاً كما لو كانت زيادة او نقصاً في صورة واحدة متوسطة او كما كانت تشويهاً لهذه الصورة في اتجاهات مختلفة. ونحن نفكر في هذه الصورة المتوسطة عندما نتحدث عن ماهية شيء من الاشياء او عن الشيء نفسه." (Bergson, Creator Evolution, 2015, p. 268)

ان الحواس بشكل عام تستقبل الواقع بشكل مبسط وفق الرؤية الخارجية التي تعطينا مفهوماً عن الفروقات والمتشابهات ما بين الاشياء .فمثلا اي حيوان مفترس لا يميز بين فريسة واخرى لان الهدف هو لذة الالتهام، ولكن لو كانت هناك فردانية من حيث التفرقة لسمة او سمتين للأشياء لتترابط الديمومة فيتحقق الانسجام الاصيل وفق زمن نفسي معين. فمن الممكن ان يكون الانسان سعيداً او حزيناً ويترجم انفعاله

بالكلام والافعال الظاهرة (الحركة)، الانه من الممكن ان يدرك اي رابط مشترك اثناء الكلام داخلا الى اعماق نفسه وهذا الادراك متغير من شخص الى اخر بحسب درجة احباطه او حماسه او آماله وحسراته. اذ ان هناك ثلاث انواع من الحركة توصلنا الى الديمومة الخالصة وهي : " الكيفي و التطويري والامتدادي فالحيلة التي يلجأ اليها ادراكنا الحسي او عقلنا ولغتنا تنحصر في استخلاص فكرة الصيرورة بشكل عام ونضيف الى هذه الفكرة في كل حالة خاصة صورة خيالية او عدة صور واضحة تعبر عن الحالات التي تستخدم للتفرقة بين جميع انواع الصيرورة " (Bergson, Creator Evolution, 2015, p. 270)

ان تحديد الموقف الطبيعي او اتجاه الصيرورة (الديمومة الخالصة) نجده متنوعاً أي لا نهاية له لأنه متصل بسلسلة متواصلة او متقطعة عبر الزمن لكنه مشابه الى حد ما بالصورة العادية، مثلا من يشاهد اللون الاصفر والاخضر ثم ينتقل الى الاخضر والازرق يعد هذا الامر الانتقال من حالة الى اخرى وهي حركة كيفية . اما ما اشار اليه برغسون من خلال تشبيه الانتقال من الزهرة الى الثمرة او انتقال اليرقة الى فراشة ثم حشرة فهي حركة تطويرية تتابعية. واخيراً نجد ان معنى الحركة الامتدادية هي كفعل الاكل والشرب

من خلال ما تقدم تجد الباحثة - ان الديمومة الخالصة هي فعل ينبع من اعماق النفس الانسانية مختلفا حسب المواقف وبتابع الصور او تقطعها وهي نوعاً من الوصل الى الحقائق بدون الرجوع الى الاسباب الظاهرة والبحث عن الاسباب الخفية بالرجوع الى الماضي والغوص في اعماقه للبحث عن ترابطية الصور واتساقها. انها لحظة تشعر الانسان بانه منعزل عن العالم الى ان يحدث الفعل وانفجار الحقيقة الى الظاهر.

المبحث الثاني: المسرح المدرسي

يعتبر المسرح المدرسي ذلك الوسيط التربوي الذي يتخذ نفسه ما بين التربية من جهة والتعليم من جهة اخرى، وبوجود التقنيات المسرحية وبفكرة وموضوعات تهم الطلبة وتمس المراحل الدراسية المختلفة، فالمسرح المدرسي هو النافذة المشرقة للطالب الى المجتمع وكل تفاصيل الحياة الاجتماعية وكذلك علاقته الاجتماعية مع الاخرين. لان المسرح المدرسي يعمل على صقل شخصية الطالب لمواجهة ظروف الحياة وتعلمه لسلوكيات ايجابية بشكل متكامل وتقربه أكثر فأكثر اجتماعياً وثقافياً وجمالياً. لذلك نجد ان المؤسسات التعليمية والتربوية اعطت اهمية كبيرة للنشاطات الطلابية وعمل دورات تدريبية للكتابة المسرحية من خلال وضع الخطط والبرامج والفعاليات التي تسهم في ذلك. فمن اهم اهداف المسرح المدرسي هو تنمية القدرات وتنمية الاحساس والاحساس بمشكلات المجتمع الاقتصادية والثقافية والاجتماعية

وتنمية القدرات اللغوية وكذلك يسهم المسرح المدرسي في الكشف عن المواهب واتاحة الفرص لهم مستقبلاً.

ابتداءً لابد ان نشير الى المراحل العمرية البيولوجية وتقسيماتها والتي من خلالها نحدد فكرة المسرحية والجهة المستهدفة وهي كالتالي:

1- مرحلة الخيال (6-12) سنة: هي مرحلة لابد ان تكون الفكرة فيها مبسطة جدا.
2- مرحلة المغامرة والبطولة (13-15)سنة : يمتزج الخيال مع الحقيقة فالكتابة المسرحية تتركز حول فكرة البطولة ولابد من انتصار البطل في النهاية.
3- مرحلة بناء الشخصية ومعرفة الاتجاهات والميول (16-18)سنة: هذه المرحلة من اهم المراحل التي تتبلور فيها اساسيات بناء الشخصية واكتساب خصائص مهمة تجعل الفرد مفكراً وقادراً على البحث والمناقشة وتحديد علاقاته الاجتماعية مع زملائه والأخرين .

ان القواعد الأساسية للمسرح المدرسي ونشاطاته لا تختلف عن المسرحية بشكلها العام، اذ ان النص بكل الاحوال يتطلب موضوعات مناسبة وهادفة لكن بشرط ان نراعي فيها المرحلة العمرية او الجهة المستهدفة لذلك النص فما يقدم لطفل الخامسة قد يكون تافهاً لطفل الخامسة عشر. وعلى ضوء ذلك نذكر العناصر الفنية لبناء العرض المسرحي المدرسي وهي كالتالي:

اولاً- الشخصية: ان مهمة الكاتب المسرحي ان يقدم الشخصية المناسبة للفعل المسرحي من خلال تحديد السمات والسلوك وعلى وفق الابعاد الثلاثة للشخصية الانسانية (المادي، الاجتماعي، النفسي) اذ ان الشخصية لابد انت تولد من نص مسرحي تنبع منها الحياة والقوة والانتباه ان لا يكون النص هو مسار للأحداث والمواقف فقط وهذا الامر يقع على عاتق الكاتب في رسم خط ومسار واضح لكل شخصياته البطلة والثانوية. اذ يمكن القول: " ينبغي ان تكون الشخوص واضحة كما تكون على قدر قليل من الدهاء والتعقيد وان يكشف مظهرها من مخبرها وان تكون خطوطها من الوضوح بحيث يسهل ادراك حقيقتها".

نقلا عن: وينفرد وارد (Najla, 2010, p. 112)

ثانيا- الحوار: تتحدد اهمية الحوار بثلاث محاور وهي ان يوضح الكاتب الحدث وابراز الشخصية وكذلك سرد فكرة النص المسرحي. إذ تحدد وظائف الحوار من خلال " السير بعقدة المسرحية أي تقديمها أو تدرجها او تسلسلها وكذلك الكشف عن الشخصيات واخيرا مساعدة المسرحية من الناحية الفنية في اثناء إخراجها".

نقلا عن: (Mahdi, 2014, p. 30)

ثالثاً- الحبكة : تحقق الحبكة بنية متكاملة من الدلالات وهي مرتبطة بسلسلة ما بين (الفكرة و الحوار والشخصية) من خلال محاكاتها للأفعال الخاصة بالشخصية وما

تسعى الوصول اليه في نهاية النص المسرحي. اذ يعتبر الشكل الكلاسيكي للبنية المسرحية هو ما وضعه (ارسطو) بوجود البداية والوسط والنهاية، وهناك بناء درامي اخر ومختلف قدمه (برتولد برشت) في نظرية المسرح الملحمي وهي نظرية معرفية تتطلب التحليل والمناقشة و الاختيار بين الافضل مع متغيرات الحياة الاجتماعية، و ان هذه الخطوط البنائية هي القادرة على اثارة التفاعل بين زمن النص المسرحي والمتلقي.

مؤشرات الإطار النظري:

1- اجتماع الماضي والحاضر لتجسيد المستقبل لان الشعور هو استباق المستقبل.
2- ديمومة الزمان هي الرجوع ال الماضي وديمومة المكان هي التجربة النفسية التي يعيشها الفرد.
3- الوصول للحقيقة الواقعية من خلال التغيير المستمر للصورة الملتقطة بفعل الانتقال المستمر بين الزمان والمكان.
4- الديمومة الخالصة هي إدراك حسي ومن ثم استباق الحدث نتيجة صور مخزونة منفصلة او متصلة بفعل الزمن وان التشابه يحكمها.
5- الديمومة الكيفية تبدأ من حركة الموقف وتغيره من حالة الى اخرى.
6- الديمومة التطويرية هي نماء حركة الموقف بشكل تتابعي مترابط ومتسلسل.
7- الديمومة الامتدادية هي حركة الحالة بالفعل الامتدادي، اي مواقف منفصلة يكون الزمن فيها غير متصل.
8- ان النص المسرحي المدرسي هو مجموعة من الصور التي تحدد الفعل الخاص بكل شخصية لها ديمومتها الخالصة.
9- الشخصية في النص المسرحي لابد ان تتمتع بالدهاء والتعقيد والتفكير المستمر وتخوض الاحداث في ديمومة خالصة.
10- يرتبط الحوار بين الشخصيات بوجود عقدة النص او (المشكلة) وتدرجها وتسلسها بعلاقة ترابطية بين الزمان والمكان.
11- ان الحبكة في النص المسرحي المدرسي تتطلب التفكير اثناء المواقف والعمل بما يتطلب استباق المستقبل.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1468
mudhad ajel hassan: Pure Continuity in Drama: The Case Study of the Theoretical Performance of Gilgamesh Who Saw Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولاً: منهجية البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (اسلوب تحليل المحتوى) في اجراءات بحثها وايجاد مستويات الديمومة الخالصة وعلاقتها مع مشكلة البحث والنتائج التي سيتوصل اليه الباحث.

ثانياً: مجتمع البحث: يتألف المجتمع الحالي من عروض المسرح المدرسي.

ثالثاً: عينة البحث : اختار الباحث بصورة قصدية مسرحية (مسرحية كَلكَامش الذي رأى) وذلك للمسوغات الاتية :

أ- تسارع الاحداث زمانياً زمكانياً مما يجعل العرض متوافق مع عنوان البحث من حيث الديمومة الخالصة ومستوياتها المختلفة .

رابعاً: فكرة النص المسرحي وهدف الشخصية الرئيسية:

گلگامش الذي رأى – تأليف وإخراج : د.حسين علي هارف.

يستند هذا النص الى ملحمة عراقية قديمة (سومرية) تُعد النص السردي الاقدم في العالم .

يتناول النص قصة الملك العراقي گلگامش الذى تقول عنه الملحمة انه رأى كل شيء .

گلگامش ملك طاغية لم يترك ابنة لابيها و لا زوجة لبعلها فقررت الآلهة ان تجعل له ندّاً

فكان ان تصدى له المتوحش الذي يعيش في البراري مع الحيونات انكيدو ، بعد ان روضته عشتار و طلبت منه ان يواجه گلگامش

يتصارع الندّان لثلاث ليال دون نتيجة حاسمة .

فيصبحان صديقين حميمين .

و يطلب گلگامش من صديقه ان يرافقه في رحلته لمقاتلة الوحش الساكن في غابة الارز خمبابا.. و فعلا يتمكن الصديقان من قتل الوحش و ابعاد خطره عن اوروك.و لكن انكيدو يصاب بجروح قاتلة في المعركة و يموت.

يقوم گلگامش الحزين برثاء صديقه و خلّه.و يقرر بعد ذلك البحث عن سر الخلود .

يقوم برحلة مضنية يواجه عبرها المخاطر و يعبر البحار حتى يصل الى اوتونابشتم الذي يرشده الى عشبة الخلود .

و يعثر گلگامش على العشبة بعد جهد جهيد

و لكنه و في طريق عودته الى اوروك ينام فتقوم الافعى بسرقة العشبة .

يعـــود گلگـــامش خائبـــا الـــى بـــلاده بعـــد ان ادرك الـــدرس ان العمـــل هـــو مـــن يخلـــد الانســـان و يبقي ذكره خالدا. فيقرر ان يسعى الى بناء اوروك و تعميرها .. ليترك اثرا يخلده ..
العمل اذن يؤكد على فكرتين اثنتين

- فكرة الصداقة و الوفاء الذي ضرب گلگامش مثلا بها .
- فكـــرة ان الخلـــود الحقيقـــي لـــيس خلـــود الجســـد . و ان الانســـان يخلـــد بعملـــه و مـــا يتركـــه من اثر و انجاز.

وبـــذلك انطـــوى هـــذا الـــنص علـــى خطـــاب فكـــري بمســـتويات معرفيـــة و تربويـــة و جماليـــة موجهـــة بقصـــدية لـــتلائم حاجـــات و اهتمامـــات شـــريحة الفتيـــان بكـــل مـــا تملكـــه مـــن خصوصية.

هـــذا الـــنص هـــو (تـــدوير درامـــي)لملحمـــة گلگـــامش دون إقصـــاء ســـرديتها.. مـــع قليـــل مـــن التصرف..

هـــذا الـــنص قـــد كُتـــب لتقديمـــه فـــي إطـــار عـــرض خيـــال ظـــل أو (مســـرح أســـود) أو (مســـرح دمـــى) لمـــا تمتلكـــه هـــذه الأشـــكال المســـرحية مـــن إمكانيـــات تجســـيدية عاليـــة أو مفتوحـــة وغيـــر محددة لعوالم هذه الملحمة الفنتازية الجانحة في الخيال.

وهذا لا يقصي طبعاً امكانية تقديم هذا النص في اطار المسرح التمثيلي (التقليدي).

وهذا النص في حقيقته تناصات متباينة الحجم والشكل مع نصوص عديدة وهي:

1- (گلگامش) نص شعري لـ(هربت ميسن) ت: حسن خير الدين.

2- هو الذي رأى لـ(فراس السواح).

3- گلگامش.. ترجمة طه باقر

التحليل:

مـــن فرضـــيات التفكيـــر المأســـاوي لـــدى الانســـان ، تفكـــره بـــالموت ، اذ يبقـــى متمســـكا بالحيـــاة لانهـــا مشـــروع دائـــم لـــم يكتمـــل ، نجـــده يتناســـى المـــوت ولـــيس نســـيانه ، لانـــه ان بقـــي فـــي فكـــرة الموت ورعبها ، توقف الفعل البشري ولم تتقدم الحياة !

هكـــذا نجـــد الانســـان ابتكـــر فعـــلا دفاعيـــا فـــي مواجهـــة المـــوت ، اطلـــق عليـــه تســـمية (تناســـي المـــوت) أن فرضـــية العـــرض المســـرحي (الـــذي رآى) ، جعلهـــا المخـــرج ((حســـين علـــي هـــارف)) متحققـــة بعناصـــر جـــذب بصـــرية وســـمعية وايقاعيـــة تراتبيـــة للمشـــاهد ، لا تبتعـــد كثيـــرا عـــن الـــنص الاصـــل . اذ يعـــد التعـــالق مـــا بـــين عناصـــر البنيـــة الدراميـــة ، نوعـــا مـــن ديمومـــة الشـــكل الـــدرامي الـــذي تـــؤطره الفـــاظ اللغـــة الدالـــة علـــى الفعـــل ، وانتقالـــه الـــى الايجـــاد الفنـــي ، مـــن حيـــث المعالجـــة الاخراجيـــة ، علـــى نحـــو انســـاق مشـــهدية علـــى خشـــبة المســـرح ، لتحقـــق رســـائل متنوعـــة ، تخـــتص بالبصـــر والســـمع والحركـــة ، فـــي ديمومـــة تمســـرح

مستمرة ، تحقق درجة من التدفق المسرحي قابل للادراك والاستيعاب والتحول الفكري لدى للجمهور .ولان البحث يتصدى الى فئة الفتيان وعلاقتها بتذوق العرض المسرحي ، فان ما افترضه العرض المسرحي الموجه للفتيان ، يعد تطبيقا عمليا لهذا التصور المتعلق بالفتيان .

ان مفهوم الديمومة التي تمثل فرضية البحث ، تحققت في هذا العرض ((هو الذي رأى)) من خلال البنية التكوينية التي ثمثلت بإلوحدة العضوية لمنظومة الارسال الادائي والصورة المشهدية بابقاع متناغم حقق الوحدة في التنوع ، فالملحمة والنص المسرحي (الذي رآى) 5كانت سردية تصاعدية في ديمومة المعنى المنفح على ثنائية الشك واليقبن ، الشك بعدم جدوى حياة من دون سعادة ، هكذا كان الملل يكبل حياة ((گلگامش)) حتى ظهر ((أنكيدو)) ليكون بعد عداء ، الصديق الاعز ، الذي جعل الحياة لها طعم الجدوى والسلام النفسي .

گلكامش الذي عاش حياته مضطربة وقاسية ، انعكس على سلوكه العنيف ، حتى تضرع الناس للالهة ان يكف عنهم بطش ((گلگامش)) وينشغل عن الرعية ، وظل الحال على ما هو عليه ، حتى ظهر ((انكيدو))، مبعوثا من الالهة ، رجل الغابة الذي عاش بين الوحوش الكاسرة ، خشوة وقوة في الجسد ، بسالة وشجاعة ، قربته البغي من المدينة ، ثم اعلن تمرده ومنافسته لكلكامش،

هكذا التقى الخصمان في فصاء المدينة المفتوح ، تصارعا ، فكانت القوة تقابل القوة . تعادل القوتان جعل ديمومة الحدث تتصاعد في صراع يتخذ ابعادا متنوعة مثل الصراع الفكري متمثلا بمواجهة الاستبداد بالعدالة والحكم الرشيد گلگامش)) بازاء ((انكيدو)) ، أو صراع رمزي للعقل المنطقي مع الاسطورة والخرافة

كلگامس - انكيدو بإزاء وحش غابة الارز (خمبابا)إن ديمومة التاريخ والوقائع والرمز تتفاعل مع بعضها في ديمومة ناهضة تحقق مبدأ العدالة الدرامية أو توزيع اللغة على الفكر والاحداث.

ان فاعلية الاثر المسرحي وتشابكه وتصاعده على خشبة المسرح ، يماثل تشابك الاحداث في حبكة العلاقات والحدود ، اذا توزعت الطاقة المسرحية في العرض المسرحي ، على تنوع المواقف والاحداث المتعددة التي يمكن حصرها بالاتي :

- استغاثة الشعب من بطش گلگامش .
- خلق وايجاد المنافس لگلگامس ، ممثلا ب ((انكيدو))
- الحب المحرم - عشتار
- موت أنكيدو - نهاية الخرافة - موت خمبابا

الفوضى الذهنية : حزن گلگامس ورحتله بحثا عن الخلود .

- العجائبي في عوالم الخلود / الكائنات العجيبة على بوابة البحر .

- اليقين وديمومة الحياة / نبتة الخلود
- ديمومة القيم . تلخصت في (عملك الصالح الذي يدعو الى الخير)

تحاول الفنون ان تخلصك من شراك الواقع المأزوم ، بفرضية جمالية لها بنيتها وايقاعها الذي يخرج لنا بواقع جديد له زمان ومكان وابعادا انسانية ، تسمح لنا ان نعيش لحظات متخيلة جديدة ، نلتذ بها ، نخزنها في ذاكرتنا طويلة الامد ، نواجه بها موجة السبات الفكري والشعوري.

الحديث في ، له طبقاته المتنوعة ، بحسب تطور المعالجات المسرحية ، منذ الشعائر والطقوس ، مرورا بالعروض التي تحمل في بنيتها ، حياة النصوص الدرامية ، وصولا الى ما بعد الدراما وما بعد الحداثة ، كلها تعمل بايقاع يخالف ايقاع الحياة من حولنا ، لان الفن بذاته ، خبرة متخيلة ماذا يعني من تصديك للروائع الدرامية ؟ هل الدافع التعديل ام الاضافة؟ هل هي مشاكسة حوارية ، كأنه نوع من التقابل في الكفاية الابداعية لدى ((الملحمة)) والقراءة الاخراجية المعاصرة للمخرج ((حسين علي هارف))

هل ثمة محاولة لاعادة رسم مصائر الشخصيات ؟ ام هي قراءة في الاستبداد وفكرة الخلود ؟ كلها اسئلة ظهرت علاماتها في انساق الفعل الاخراجي الذي رسمها لنا برؤية فنية ذكية ، قوامها البساطة الابداعية ، التي لا تحقق انغلاقا في تفاعل الجمهور , تفاعلا مع فكرة الحياة وايجابيتها في وعي وحواس الجمهور ، هذه الحياة لا ديمومة لها ، لانها تتوقف مع نهاية العرض ، لتستمر مع الجمهور على نحو خبرة حسية - فكرية ، تعيش مع الناس بعد للعرض ، على نحو سلوك جديد ، فيه من التناغم ما يحقق توازنا سلوكيا مع الاخر والبيئة المادية المحيطة بنا .

هل الايقاع في العرض المسرحي ((هو الذي رآى)) حرا أم مقيدا؟ سؤال في فقه الاخراج ، لان فهمه والدراية فيه ، يحقق ايقاعا مرنا ، يسمح للجمهور ان يكون شريكا في صناعته ، فالجمهور ، شخصية خارج اطار التمسرح ، لها ملامح غير ثابته ، اقناعها بثبات التواصل والانتباه والتفاعل ، يحدده ايقاع الرسالة المسرحية ، كلما كانت متماسكة في تكوينها وديمومة اثرها الجمالي ، كلما كان رجع الصدى او التغذية الراجعة لدى الجمهور . فاعلة ومؤثر. هكذا كانت مشاركة الجمهور في عرض (هو الذي رأى) اذ عمد المخرج ((حسين علي هارف)) الى انتاج ديمومة لطاقة الشكل الداخلية ، من حيث اللمعالجة والرؤية التكوينية للصورة المشهدية ، التي تماثل طاقة حبكة البناء الدرامي في النص ، من خلال متابعة الانتقالات مع المشهدية في متون العرض البصرية والسمعية والحركة ، لاحظ الباحث تمكن عناصر الشكل المسرحي في العرض المسرحي ، من ايجاد متوالية مشهدية متسلسلة ، تمزج البصري بالسمعي والمشهدي بالوسائطي ، لتشكل بنية شكل مسرحية متفاعلة مع الاصل

الحكـــائي للملحمـــة ، هـــذا المـــتن الـــدرامي - المتمســـرح ، اوجـــد تقـــاعلا داخليـــا بـــين الشخصـــيات انتقـــل ليكـــون تفـــاعلا ذهنيـــا وعاطفيـــا مـــع الجمهـــور ، وتمثـــل هـــذا مشـــهد مـــوت انكيـــدوا وهـــو فـــي حجـــر گلگـــامش . حققـــت ديمومـــة التواصـــل بعـــدا شـــعوريا متنمايـــا ، متفـــاعلا مـــع نســـق الوســـائطية ، التـــي أعطـــت للعـــرض بعـــدا فرجويـــا كســـر نمطيـــة البنـــاء المشـــهدي ، ليســـمح - بعـــدها - مـــن دخـــول الجمهـــور فـــي مغـــايرة جاذبـــة ، تمثـــل هـــذا فـــي مشـــهد المدينـــة بطرقاتهـــا وصـــراع وعـــراك ((انكيـــدو)) مـــع ((گلگـــامش)) ، كـــذلك صـــراع ((كلكـــامش)) و ((انكيـــدو)) مـــع وحـــش غابـــة الارز ((خمبابـــا)) اعطـــى تواصـــلا فـــاعلا مـــع الجمهـــور ، لان اعتمـــد الممازجـــة التقنيـــة بـــين الحســـي والـــذهني ، فـــي فضـــاء رقمـــي مـــتقن الصـــنع والمعنـــى . هـــذا البعـــد الفنـــي لصـــورة العـــرض المشـــهدية ، حققـــث اثرهـــا لـــدى الجمهـــور ، مـــن خـــلال الانتقـــالات المتقنـــة بـــين الســـمعي / الاصـــوات المســـجلة ، ووســـائط العـــرض التـــي كشـــفت فضـــاءات فـــي مشـــاهد المدينـــة وغابـــة الارز ومشـــهد دخـــول البحـــر للقـــاء ((اوتونوبشتم))

ومشـــاهد الـــدمى المتقنـــة الصـــنع للعقـــرب الـــذي اعطـــى للعـــرض مناخـــه الاســـطوري - الطقسي الجاذب .

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها

نضع خلاصة للتحليل من خلال مفهوم (الديمومة) بالاتي :

1- الديمومة المشهدية : فاعلية الزمان والمكان في انتاج حدود البئية المعاشة للشخصيات ، هذا التفاعل الداخلي للشكل الاخراجي ، اكسب العرض بنية جمالية مرنة تتناسب وابعاد المعنى للنص .

2- الديمومة الادائية :. وهي كسر المتوقع ما بين الممثل والشخصية ، اذ ظهرت على نحو من التخييل اعطى للاداء جاذبيته وتأثيره العالي على الجمهور . اذ تداخل السمعي (النص المسجل لاصوات ممثلين محترفين) مع البصري الوسائطي الذي خلق ابهارا للشكل المقدم على خشبة الجمهور .

3- الديمومة الايقاعية : وهي فاعلية انتاج الصورة الكلية للعرض المسرحي (هو الذي رأى) في علاقات داخلية حققت تداخلا ما بين البصري والسمعي والحركي في وحدة جمالية ، وسببية مقمعة للاداء والتصوير المشهدي .هذا التداخل ما بين المتضادات الفكرية والادائية ، حققت ديمومة في ايقاع تواصل مع العرض.

المقترحات:

1- الديمومة الخالصة في المسرح المدرسي.
2- الديمومة الخالصة في عروض مسرح الشارع.

Conclusions:

1- Scene permanence: the effectiveness of time and place in producing the boundaries of the characters' lived environment. This internal interaction of the directing form gives the show a flexible aesthetic structure that is proportional to the dimensions of meaning of the text.
2- Performative continuity: It is the breaking of the expected between the actor and the character, as it appeared in a way of imagination that gave the performance its appeal and high impact on the audience. The audio (recorded text of the voices of professional actors) intermingled with the visual media, which created a dazzling appearance in the form presented on the audience stage.
3- Rhythmic permanence: It is the effectiveness of producing the overall image of the theatrical performance (He Who Saw) in internal relationships that achieved an interpenetration between the visual, the auditory, and the kinetic in an aesthetic unity, and a suppressed causality of the performance and scenic depiction. This interplay between the intellectual and performative opposites, achieved permanence in the rhythm of communication. With the offer.

References

1. Al-Azhari, M. b.-H. (2001). *Tahtheeb Al-Lugha"Refining the Language* (1 ed.). (M. A. Merheb, Trans.) Beirut: Dar Revival of Arab Heritage.
2. Al-Taie, M. I. (2012). *Studies in educational theatre*. iraq: Dar Ibn Al-Atheer for printing and publishing. University of Mosul.
3. Bergson, H. (1963). *Spiritual energy.* (S. Al-Droubi, Trans.) Beirut: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
4. Bergson, H. (2009). *Research the direct data of consciousness* (1 ed.). (A.-H. Al-Zawy, Trans.) Beirut: Center for Arab Unity Studies.
5. Bergson, H. (2015). *Creator Evolution.* (N. Baladi, Ed., & M. M. Qassem, Trans.) Cairo: The National Center for Translation.
6. Deleuze, G., & Gutari, F. (1997). *What is philosophy* (1 ed.). (M. Safadi, Trans.) Beirut: National Development Center.
7. Mahdi, A. (2014). *Drama education in schools.* Baghdad: General Cultural Affairs House.
8. Najla, A. F. (2010). *Drama is an effective psychological treatment for children* (1 ed.). (A. Mukhtar, Trans.) cairo: World of Books.
9. Shawaheen, K. S. (2014). *School theater theory and practice.* Jordan: The Modern World of Books.

Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1383

Employing dialogue aesthetically in Iraqi drama

Waleed majeed odhair [a1]

[a] *Ministry of Higher Education and Scientific Research / Scientific Supervision and Evaluation Authority*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 17 March 2024
Received in revised form 4 April 2024
Accepted 17 April 2024
Published 15 June 2024

Keywords:
Employment
dialogue
beauty
drama

ABSTRACT

Dialogue is considered one of the basic pillars of dramatic construction. Through it ،we can learn about the main idea of the dramatic work. It also reveals the dimensions of the characters and the nature of the conflict they are engaged in. A good dramatist is the one who can write beautiful ،eloquent dialogue that includes intellectual ،aesthetic ،and dramatic values. Therefore ،the goal of the current research is to identify how to (employ dialogue aesthetically in Iraqi drama). To achieve this goal ،the researcher used the descriptive research approach and chose a purposive sample ،which is an Iraqi series (Khan Al-Dhahab). The researcher prepared an analysis tool that was approved by a group of experts in the field of cinematic arts and television ،and after the analysis The researcher reached a number of results ،the most important of which are:

Dramatic dialogue contributes to revealing the values and ideas held by the character.

The dialogue sentences in the series (Khan Al-Dhahab) were short ،eloquent ،and focused on action and idea.

Dialogue contributed to pushing the conflict towards a climax and then a solution.

The author of (Khan Al-Dhahab) adopted the realistic style in writing dialogue ، especially poetic realism and poetry.

The dialogue in the series (Khan Al-Dhahab) contributed to revealing the dimensions of the characters and their goals and advancing them.

This research concluded with conclusions ،recommendations ،proposals ،and a list of sources.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: waleed1979majeed@gmail.com

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1383
Waleed majeed odhair: Employing dialogue aesthetically in Iraqi drama
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

توظيف الحوار جمالياً في الدراما العر اقية

م.م. وليد مجيد عذير[1]

الملخص:

يعتبر الحوار أحد الركائز الأساسية للبناء الدرامي فمن خلاله يمكن أن نتعرف على الفكرة الرئيسية للعمل الدرامي كما يفصح عن أبعاد الشخصيات وطبيعة الصراع الذي تخوضه. لذا هدف البحث الحالي التعرف على كيفية (توظيف الحوار جمالياً في الدراما العراقية) ولتحقيق هذا الهدف استخدم الباحث منهج البحث الوصفي واختار عينة قصدية هي مسلسل عراقي (خان الذهب) وقام الباحث بإعداد أداة تحليل صادق عليها مجموعة من الخبراء في مجال الفنون السينمائية والتلفزيون وبعد التحليل توصل الباحث إلى عدد من النتائج أهمها:

1. يساهم الحوار الدرامي في الكشف عن القيم والأفكار التي تحملها الشخصية.
2. كانت الجمل الحوارية في مسلسل (خان الذهب) قصيرة وبليغة وتركز على الفعل والفكرة.
3. ساهم الحوار في مسلسل (خان الذهب) بالكشف عن أبعاد الشخصيات وأهدافها ودفعها.

وختم هذا البحث بالاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: التوظيف، الحوار، الجمال، الدراما.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يرجع تاريخ الدراما إلى آلاف السنين أول من تناول الدراما ونظريا هو الفيلسوف أرسطو فقد تناول الشعر الدرامي، لأن المسرح في لغته الأولى كان يكتب شعرا، وقد وضع أرسطو في كتابه (فن الشعر) العناصر الأساسية للبناء الدرامي معتمداً بذلك على ما كان يقدم من مسرحيات في العصر اليوناني على أشهر الكُتاب من سوفوكليس ويوريبدس وارستوفان وغيرهم،وركز أرسطو على التراجيديا (المأساة) أكثر من تركيزه على الكوميديا (الملهاة) فقد عرف التراجيديا "بأنها محاكاة لفعل مهم كامل له حيز مناسب بلغة بها متعة، وبطريقة الفعل لا بطريق السرد، بهدف إثارة الشفقة والفزع لكي تصل بهذه الشعورين إلى درجة النقاء والصحة" (Rushdi, 2000, p. 11). ويتضح من هذا التعريف بأن الدراما تقوم على فعل أو حدث ويمكن التعريف على الشخصيات والأفعال وما يدور من أحداث عن طريق اللغة أي(الحوار) فهو مهم في التعريف بأفكار وسلوك الشخصيات وما تطمح إليه من تطور و أسلوب كتابة الحوار المسرحي إلى بدايات القرن العشرين حينما ظهرت السينما، فقد بدأت السينما في نقل أجزاء من المسرحيات، ثم بعد ذلك الظهر كُتاب مختصين للكتابة في السينما لأن أسلوب العرض السينمائي يعتمد على اللقطة (الصورة) أكثر من الحوار، في حين المسرح يحتاج إلى الحوار الطويل لتوضيح جميع الأحداث التي تدور على خشبة المسرح وخارجه، ثم ظهرت التلفزيون في الاربعينات من القرن الماضي، وتأثر التلفزيون كثيراً بالسينما من ناحية الصورة والصوت، وبسبب حجم الشاشة ومحدودية المكان الذي تدور فيه الأحداث بالدراما التلفزيونية،

[1] وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ جهاز الاشراف والتقويم العلمي

نجد أن الحوار التلفزيوني يختلف عن أسلوب كتابة الحوار السينمائي، فهو يكون أطول في اسرد ووصف من الحوار السينمائي، ومع التطور التقني المتسارع لتكنولوجيا الاتصال وزيادة حجم شاشة التلفزيون، بدأ الكُتاب يقتربون في أساليب كتابة الحوار مع الأسلوب السينمائي، وظهرت البلاغة في الكلمة والقوة في التعبير والجاز والاستعارات، وأغلب هذه السمات تلتقي مع أسلوب الحوار السينمائي، وقد تطورت الكتابة للتلفزيون كثيراً في أغلب البلدان العربية والعالمية، وفي العراق بدأت الدراما نوعا تتأثر بهذا التطور، وظهر كُتاب جيدين يمكن أن نلمس في الحوار التلفزيون لديهم بعض القيم الجمالية التي أعطت للدراما العراقي عوامل قوة للوقوف جنباً إلى جنب مع الدراما السورية والمصرية، لذا يمكن تحديد إشكالية هذا البحث التساؤل الآتي (كيف يتم توظيف الحوار جمالياً في الدراما العراقية؟).

أهمية البحث والحاجة إليه: تكون أهمية البحث الحالي بما يلي:

1. التعريف بالقيم الجمالية التي يتضمنها الحوار الدرامي التلفزيوني.
2. يمكن أن يفيد الكاتب الدراميين وطلبة قسم الفنون السينمائية والتلفزيوني بالتعرف على كيفية توظيف الحوار جمالياً في العمل الدرامي.
3. يفيد شركات الإنتاج السينمائي والتلفزيوني والقنوات الفضائية في إعداد كُتاب سيناريو قادرين على توظيف الحوار جمالياً.
4. يشكل إضافة معرفية مكملة للدراسات السابقة في هذا المجال.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى التعرف على كيفية توظيف الحوار جمالياً في الدراما العراقية.

الحدود البحث: يتحدد البحث الحالي بما يلي:

1. **الحد الموضوعي:** جمالية الحوار في الدراما التلفزيونية.
2. **الحد الزمني:** انتاج وعرض مسلسل (خان الذهب) 2023.
3. **الحد المكاني:** قناة mpcعراق.

تحديد المصطلحات

دراما: كلمة دراما تعرف لغوياً "بأنها تعود إلى كلمة دران dran عمل يؤدي ثم تحولت فيما بعد إلى شكلها الحالية drama" (Fathi, 2006, p. 321).

يعرف ارسطو الدراما بأنها "محاكاة فعل نبيل تام لهُ طول معلوم بالغة مختلطة من تزيين، تتنوع لاختلاف الاجزاء، و تقدم عن طريق الافعال لا عن طريق الحكاية و القصص و تثير عاطفتي الخوف و الشفقة فتؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات" (Aristotle,2009,p25)

التعريف الإصلاحي (يعرف إبراهيم فتحي) في كتاب معجم المصطلحات الأدبية كلمة دراما بأنها "تأليف أو تكوين أو إنشاء نثري أو شعري يعرض في صامت أو في حركات وحوار وقصة تتضمن صراعا وغالبا ما تكون مصممة للعرض على خشبة المسرح" (Aristotle, 2000, p. 30).

الحوار: "وهو القالب الذي يستند عليه المؤلف في إبراز الأبعاد ويحسن الشخصيات ويحدد معالمها وأبعادها المختلفة المادية والنفسية والعقلية" (Gharaba, 2010, p. 170).

و يعرف الحوار بأنه "الكلام الذي يدور بين شخصيتين او اكثر في اطار المشهد داخل العمل الفني بطريقة مباشرة و يطلق عليه تسمية الحوار التناوبي اي الذي تتناوب فيه شخصيتان او اكثر بطريقة مباشرة إذ ان التناوب هو السمة الاحداثية الظاهرة عليه" (Fatih Abdel Salam,1999,p21)

الجمال: يعرف قاموس اوكسفورد الجمال بأنه "المعرفة مستمدة من الحواس" (Badawi, 2003, p. 356) وهذا التعريف يحدد خاصية مميزة لهذه المعرفة حيث أن للجمال قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الأشياء اضفنا عليها وجوداً موضوعياً، أي أنه إنفعال لطبيعتنا الإرادية التذوقية، ونقول أن هذه القيمة ايجابية بمعنى أنها إحساس بوجود شيء حسن.

القيم الجمالية: يعرفها (أبو جادو) بأنها "تتمثل في الأدب والتوجهات التي تجعل الإنسان ينتبه إلى الجوانب الجمالية في الكون والحياة، ويشعر بأنها بروحه وقلبه وفكره ووجدانه، ويتذوقها ويستمتع بها، فالقيم الجمالية تعكس اهتمام الفرد وميله إلى كل ما هو جميل في جميع مجالات الحياة" (Abu Jado, p. 247).

التعريف الإجرائية للقيم الجمالية بأنها: القناعات التي بواسطتها تفسر الإدراكات العقلية أو الوجدانية المتعلقة بالجمال في الحوار للعمل التلفزيوني الدرامي العراقي.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الاول: لغة الحوار الدرامي

اللغة: للكاتب الدرامي مجال التحكم في اللغة من خلال إحدى العناصر وهي الشخصية "وقدرة الكاتب تتمثل في انطلاق كل شخصية باللغة التي تناسبها بحيث تتدفق مشاعر الشخصية بالقدر الذي يتيح للمثل القادر أن يقدم عرضا ناجحا... فاللغة الدرامية تُعلي من واقع الشخصية، كما أن لها أهمية كبرى في تحديد المكان والأثاث المسرحي والكاتب الناضج لا يحتاج إلى أقل قدر من الإرشادات المسرحية" (Elias, 1997, p. 473)، هذا ومن يتضح أن اللغة في المسرح تتعدد من ما يصدر عن الشخصية من حركة وملفوظ، وما يحدده الكاتب من إرشادات للعملية الإخراجية قصداً في التواصل مع المتلقي، والمسرح عموماً هو وسيط لغوي بامتياز... فهو يوفر مساحة أكبر للتواصل الإنساني، واللغة هنا أكثر شمولية لأنها لا تنحصر فيما هو مكتوب أو ملفوظ، بل تشمل كذلك ما هو متخيل، كحالة سيكولوجية في عملية التلقي المسرحي المدعوم بالحركة واللون والموسيقى وكل وسائل العرض الأخرى التي تساعد الممثل والمخرج في قراءة النص، والجمهور في فهم أو تتبع العرض المسرحي (Salam, 2004, p. 175).

الحبكة: للعناصر الأساسية من فكرة، شخصيات صراع، موضوع لغة تسلسل وتنسيق فيما بينها يحققه عنصر الحبك، الذي يبني الأحداث ويكون الحدث الدرامي الأساسي للمسرحية، وهي خطة البطل عبر المواقف المختلفة للوصول إلى الهدف حيث تواجه الشخصية المحورية مشكلة تتطور إلى صراع نحو الإرادة التي تحل عن طريق البطل في النهاية، ويتطلب فيها ربط الأحداث بشكل محكم ودرجة عالية من الإقناع، للوصول إلى الهدف المرجو وهو البناء الدرامي المحكم، كما تتميز الحبكة الجيدة في صفاتها بأن يكون التحول في حظ بطلها من خلال السعادة إلى حالة التعاسة وليس من حال التعاسة إلى حال السعادة... كما ينبغي أن لا يكون هذا التحول نتيجة شر أو رزيلة، ولكن بسبب خطأ ما أو سوء تقدير، على

أن يصدر ذلك من شخصية مسرحية تألق في إبداعها المؤلف بأبعادها ومستوياتها وسير أفعالها ومدى علاقتها مع العناصر الدرامية في النص.

الحوار: الحوار عنصر هام وهو ما يميز المسرحية عن الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة مثلا، و" هو كلام بين اثنين أو جدال بين اثنين أو أكثر حول موضوع بينهما متنازع حوله، بحيث يأخذ كلام أحدهما صفة الهجوم وكلام الآخر صفة الدفاع، مع تبادل هذه الصفة بينهما" (Gharaba, 2010, p. 179)، كما أنه كلام بين صوتين أحدهما للفرد والآخر للجماعة...يقول أحمد حسن الزيات جاء (أسخيلوس) أبو المأساة فأضاف إلى الممثل الأول ممثل آخر فخلق الحوار، ومن خلال هذا المفهوم يتضح أن الحوار هو وسيلة أداء وتواصل بين الشخصيات المسرحية، وعن طريقه يقوم الكاتب بالكشف عن مواقفها ونوازعها، وتتطور الشخصيات وتتصارع فيما بينها وتتضح المواقف والأفكار، وبراعة الكاتب تظهر في الحوار من حيث العبارات المكثفة والكلمات المشحونة التي تستولي على ذهن المتفرج وتجعله مدركاً ومتشوقاً للحوارات القادمة، وبهذا يكون الكاتب قد كشف عن أحداث ماضية وحاضرة وأخرى مستقبلية.

أنواع الحوار:

أ- الديالوج (الثنائية): صوت إرادتين بشريتين متعارضتين، أي كلام بين اثنين.

ب- المونولوج (المناجاة): صوت الشعور والوعي في داخل شخصية واحدة وهومحادثة النفس (Salam, 2004, p. 321).

ج- الجوقة (الجماعة صوت الرأي العام أو ضمير الطبقة أو الأمة، وكمصطلح يوناني قديم يعني (الكورس)، وهو مجموعة من المغنيين والراقصين يشتركون في الاحتفالات الدينية، وفي تمثيل الدراما وكانت الجوقة لها دور التعليق على أفعال الشخصيات كما تفسر للمتفرجين دلالة الأحداث المسرحية وعملها هذا عبارة هن حوار (Fathi b. , 1986, p. 126).

خصائص الحوار الدرامي:

1. التركيز والإيجاز نظراً لارتباط العمل الدرامي بالمتلقي، وما يحمله النص من دلالات وطبائع تتسم بها الشخصيات يستحسن أن يكون الحوار في المسرح موجزاً مركزاً، لأن الكاتب الدرامي مطالب بملأ ذلك الحيز الزماني الضيق بغية التأثير في جمهوره، فعمله سريع يقوم على اللمحة الدالة، والإشارة الخفية والكلمة ذات القدرة اللفظية المشحونة، فكل الرموز والإيماءات والكلمات التي يحملها الحوار بشكل موجز ومركز لها معنى ورسالة في النص (Diab, 2010, p. 108).
2. مناسبة الحوار لشخصية الدرامية من بين شروط الحوار أن يتلاءم مع الشخصية "ويكون صادقًا موضوعياً، أي يلتزم فيه الكاتب حدود شخصيته المرسومة فلا ينطقها بما لا يتلاءم معها... كما يحذر فيه من الأسلوب الخطابي الجاف الذي يجمد الممثلين... أن يكون الحوار متقناً ومنطق الشخصية، ومسايراً لمستواها الفعلي فمستوى الشخصية المثقفة لا يتلاءم مع الشخصية الأمية على سبيل المثال" (Bulbul,, 2003, p. 50).
3. مناسبة اللغة لموضوع العمل الفني لكل نص لغة خاصة به وحسب موضوعها، فالمسرحية ذات الموضوع التاريخي يختلف أسلوب لغتها عن أسلوب المسرحية ذات الموضوع الواقعي، ولغة المأساة تختلف عن

الكوميديا، وكذا الاختلاف حسب العصور، فالجاهلي تختلف مسرحياته عن العصر الحديث (Salam, 2004, p. 321).

4. الحوار مساعد للممثل على الإيقاع ما يجب أن يكون في الحوار ذو إيقاع، فالجملة التي ليس فيها المتفرج يضيق مهما برع الممثل في أدائه، إيقاع موسيقي جميل لا تفتن المتفرج أو القارئ، وإذا لم يحفل الحوار بالموسيقى الداخلية الخفية، فإن وما على الكاتب إلا مراعات الكلمات وحروفها ومدلولاتها وانسجامها في الجملة من حيث التراكيب اللغوية والصرفية والبنية الإيقاعية لخلق صوت أو حركة موسيقية على مستوى النص والعرض الدرامي (Bulbul,, 2003, p. 51).

المبحث الثاني: جمالية الحوار الدرامي

يتميز الحوار الدراما بخصائص جمالية تساهم في إضافة قوة للفكرة والبناء الدرامي، ويمكن أن تحفز مشاعر المتلقي للتفاعل مع العمل الدرامي بشكل ومن هذه الخصائص.

1. **الإفصاح عن القيم الفكرية:**

يعتبر الحوار الدرامي حلقة الوصل بين الكاتب والممثل والمتلقي ويسعى الكاتب إلى تضمين النص بالفكرة الرئيسية والأفكار الثانوية التي يسعى إلى ترسيخها لدى المتلقي ومن سيمات هذا الحوار "حسن تركيبه، سهل قوله، انفتح معناه عبر تعبيراً ملائماً، لذلك وجب التضحية بزخرف الكلام، وأناقته في سبيل المعنى" (Muqallad, 1975, p. 10). ويتطلب من الكاتب الابتعاد عن السرد والإطالة قدر المستطاع، وعدم ترك الشخصيات تسترسل في الحديث كثيراً، فقد يكون هذا الحديث فضفاض ويمكن اختصاره بعد قليل من الجمل البلاغة وأن يساهم فيه تماسك الأحداث ودفع الصراع إلى الأمام، وأن يكشف عن الشخصيات والأبعاد وأهدافها وأن يكشف عن الأفكار الشخصيات وأفعالها لأن "الدراما شكل من أشكال الفن، قائم على تصوير الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار بين الشخصيات دون تدخل الفنان بالشرح أو برواية ما يحدث" (Reda, 1972, p. 72). وأن الحوار المتماسك البليغ الموجز سوف يكشف عن القيم الجمالية داخل النص والأحداث والفكرة التي يعالجها المؤلف والمخرج، وهذه القيم الجمالية تعطي أهمية للأحداث وتوفير المتعة المتلقي، لأن الاطالة في الحوار والدخول في تفاصيل جانبية سوف يضعف العمل الدرامي وتتحول التمثيلية من قصة تبنى على أحداث وصراع إلى قصة تروي عن طريق السرد.

2. **التطابق بين الحوار والموضوع:**

يسعى الكاتب الدرامي دائماً إلى محاكاة الواقع، واختيار مواضيع من هذا الواقع ويحاول الابانة عن طريق لغة الحوار عن جوانب الموضوع وما يعتريه من أشكالات وسبل معالجتها، ونلاحظ أن الحوار في الدراما الواقعية في الاتجاه الديني أو التاريخي يختلف عن طبيعة الحوار في الواقع الرمزية، وحتى داخل الاتجاه الواحد قد يكون هناك اختلاف في صياغة الحوار وحسب المتغيرات التي ترتبط بالموضوع مثل الفترة التاريخية، والمكان الذي تدور فيه الأحداث، وطبيعة الشخصيات "فطبيعة اللغة في العصر الجاهلي تختلف عن العصر الإسلامي والعصر العباسي وعن اللغة التي نتداولها حاليا، لأن الموقف هو الذي يملي طبيعة الحوار، فيتلون الحوار بلون الموقف الدرامي" (al-Hakim, 1978, p. 141)، كما يجب أن يتلائم

الحوار مع زمان ومكان الحدث ومع أبعاد الشخصية وأفكارها، وخاصة شخصية البطل، وعلى اعتبار أن هذه الشخصية هي التي تحمل الفكرة الرئيسية للعمل الدرامي.

3. **أن يعبر عن أفكار الشخصية:**

من سمات الخطاب الدرامي الناجح والمتميز أن تعرف الشخصية ما تقوله و ما تفعله، وان تتكلم بما يناسبها، أي أن يكون هناك انسجام بين الشخصية وما تمثله أو ما تؤديه، ومن علامات انسجام الحوار مع الشخصية وملاءمته لخصوصياتها، وطبيعة مواقفها أننا نراه قد يطول وقد يكون قصيراً أو هادئاً أو حماسياً، وبما ينسجم ويتلاءم مع أبعاد الشخصية والموقف والحدث الذي توضع فيه، وهذا الموقف الدرامي يجب أن يتلاءم مع الحوار أحدهما يؤثر على الآخر "فقد يمضي الحوار بشكل عادي حتى يبلغ الموقف حد التأزم، فيتوتر الحوار ويزيد إيقاع وقد تتطور الشخصية خلال نمو الأحداث، فيتلون الحوار حسب ما طرأ عليها من تغيير، كما يتلون حسب اختلاف الشخصيات نفسها في المستوى العاطفي والفكري والاجتماعي" (al-Hakim, 1978, p. 145). ولا تتحقق القيم الجمالية إلا إذا حدث نوع من التكامل بين الشخصية وما تنطقه من حوار وما تقوم به من أفعال، لأن أي عمل درامي سواء كان للإذاعة أو السينما أو التلفزيون فإنه "ليس تمثيل فقط، ولا نص درامي فقط، انه ليس مشهد أو منظر فقط، ولا رقص، انه توليفة من كل هذا العناصر، الفعل الذي هو جوهر التمثيل، والكلمات والعبارات التي تشكل قوام العمل الدرامي، والأسلوب واللون الذي مصبغ المشهد الدرامي والإيقاع الذي هو جوهر فن الرقص" (Al-Kilani, 1991, p. 196). وأن التوافق والانسجام بين هذه العناصر وبين الشخصية وحوارها يساهم في سير الأحداث بشكل منطقي مما يعزز القيم الجمالية والدرامية.

4. **التركيز والايجاز:**

تظهر جمالية الحوار سواء في الجمل أو الكلمات حينما تكون الألفاظ مشحونة بالدلالات أو التكثيف الدلالي، ويمكن التعبير عن قضية كبيرة ومهمة في جملة أو بيت شعر أو مثل شعبي، وتظهر مهارة الكاتب عندما يلتقي الكلمة والجمل ويكشف عن معانيها ويوجز دلالاتها "لأن الكلمة هي كل شيء، أنها رسول الفكر، ذات امتداد وواقع وإصابة وصدى تخرج من فم الممثل، فتشيع في الحوار الدرامي معنى خاصاً تزيده حركات الممثل دلالة ورمزاً، بل قدم يمتد معناها إلى أبعد من مدلولها الأصلي، ومما قصده المؤلف ذاته، ذلك إن اللغة الجسدية لغة مباشرة تعتمد على التكثيف والتركيز، واستفاد الطاقة التعبيرية للكلمة إلى أبعد الحدود فتقذفها إلى أذن السامع من أقرب سبل، مشحونة بالكمون الدرامي الذي يجعل منها كلمة مقولة وفاعلة و منفعلة" (Bulbul, 2001, p. 122)، ومن كل ما تقدم نرى بأن أي لفظة أو جملة توضع في الحوار الدرامي يجب أن يكون لها معنى عميق ودلالة مدروسة وبما يتناسب مع طبيعة الفعل والشخصية.

5. **التوالدية:**

يتميز الحوار الدرامي عن الحديث العادي اليومي بأنه يكون مبني على قاعدة الاحتمال والحتمية، أي أن يكون هناك احتمال لوقوع هذا الحدث أو ذاك، وهذه الأحداث المحتمل وقوعها قد تكون بسبب أقوال الشخصية وافعالها، ويتولد عن هذه الأقوال أحداث وأفعال جديدة، وهذه الخاصية تزيد من طبيعة الصراع الدرامي والاحتدام بين الشخصيات، فقد يكون سبب الصراع وكلام معين ذكرته أحدى

الشخصيات وأن "الصراع يولد الحوار التنافسي بمنطق السببية الذي يبني الحكاية، وهذا النمو والتوالد يجب أن يبني بسرعة ودون توقف، حتى يستوفي الكاتب كل ما تقدم من أركان التأليف المسرحي في المدة الزمنية القصيرة المتاحة له" (Wahab, 1988, p. 11). ويتضح من هذا أن السببية والسرعة يساعدان على تماسك الأحداث التي تبنى عليها الأفعال الدرامية.

مؤشرات الإطار النظرية:

1. يساهم الحوار الدرامي في الكشف عن القيم الفكرية والجمالية.
2. الحوار الدرامي يجب أن يكون قريب من الواقع ويكشف عن طبيعة الموضوع.
3. يساهم الحوار الدرامي بالتعريف بأبعاد الشخصية وأفكارها.
4. يجب أن يتصف الحوار الدرامي التلفزيوني بالتركيز والإيجاز.
5. يساهم الحوار الدرامي في توالد الأحداث ودفع الصراع عن نحو الذروة.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

منهج البحث: تم اعتماد **منهج** البحث الوصفي في هذه الدراسة والذي يعرف بأنه "مجموعة من الإجراءات البحثية التي تتكامل لوصف الظاهرة أو الموضوع اعتماداً على جمع الحقائق والبيانات وتضيفها ومعالجتها وتحليلها تحليلاً كافياً ودقيقاً لاستخلاص دلالاتها والوصول إلى نتائج أو تعميمات عن الظاهرة أو الموضوع محل الدراسة" (Qandilji, 2012, p. 31)، وتم اعتماد أسلوب تحليل المضمون في هذه الدراسة والذي يعرف بأنه "محاولة الوصول إلى وصف سببي للمضمون من أجل الكشف موضوعياً عن طبيعة المثيرات وعمقها النسبي" (Melhem, 2006, p. 76).

مجتمع البحث: تكون مجتمع البحث من ثمانية مسلسلات تلفزيونية عراقية تم إنتاجها وعرضها عام ٢٠٢٣ وهذه الأعمال هي:

- ليلة السقوط - تأليف مجدي صابر-إخراج ناجي طعمة.
- اقتحام - تأليف وإخراج مهند أبو خمرة.
- خان الذهب - تأليف محمد حنش-إخراج بهاء خدوج.
- انتقام روح - تأليف أحمد عبد الفتاح عثمان-إخراج إبراهيم فخر.
- غيد- تأليف وإخراج علي فاضل.
- تاتو - تأليف مهند هادي-إخراج علي أبو سيف.
- بغداد الجديدة - تأليف مصطفى كاظم-إخراج مهند حيال.
- محتوى خابط- تأليف قاسم محمد-إخراج سامر حكمت.

عينة البحث: تم اختيار عينة قصدي هي مسلسل خان الذهب وذلك للاسباب الآتية:

- حصوله على مشاهدات كثيرة ونال إعجاب الجمهور.
- يتضمن عناصر التشويق الجمالية والمضمون المنوع بين الرومانسية والعنف والواقع الشعري للمجتمع العراقي.

- التركيز على موضوع اجتماعي يحاكي البيئة العراقية من ناحية الشكل و المضمون.

أداة البحث: تم اعتماد مؤشرات الإطارة النظري أداة لهذا البحث، حيث قامت الباحثة بعرضها على مجموعة من الخبراء وحصلت على موافقة بنسبة ٩٤٪ وأصبحت بالشكل الآتي:

- يساهم الحوار في الكشف عن القيم الفكرية والجمالية.
- الحوار الدرامي التلفزيوني يجب أن يحاكي الواقع ويشخص الموضوع.
- يساهم الحوار الدرامي بالتعريف بأبعاد الشخصية وأفكارها.
- يجب أن يتصف الحوار الدرامي التلفزيوني بالتركيز والايجاز.
- يساهم الحوار الدرامي في توالد الأحداث ويدفع الصراع إلى الأمام.

صدق الأداء: تم عرض أداة البحث (استمارة الملاحظة) على لجنة من الخبراء والمختصين وتمت المصادقة عليها وأصبحت جاهزة لتحليل والخبراء هم:

- م. د علي زيد منهل -تخصص تلفزيون-رئيس قسم السينما وتلفزيون.
- د. نبيل وداي حمود-تخصصي سينما-كلية الفنون الجميلة-جامعة ديالى.
- د. محمد سمير-تخصص سينما-كلية الفنون الجميلة-جامعة ديالى.

التحليل: اعتمد الباحث في التحليل اللقطة والمشاهد للتعرف على جمالية الحوار من خلال أفعال وأقوال الشخصيات للخروج بنتائج تحقق أهداف هذا البحث.

صدق التحليل: من أجل التأكد من صدق التحليل قام الباحث بعد مرور أسبوعين بإعادة التحليل وفق أداة البحث وتوصلت إلى نفس النتائج.

الفصل الرابع/ تحليل النتائج

ملخص قصة مسلسل خان ذهب عينة البحث:

في إطار من التشويق يتجدد الصراع يومياً بين العديد من أفراد العائلتين في مسلسل خان ذهب سواء داخلياً وخارجياً، حيث يحاول كل فرد فيهما بطرق مشروعة أو بطرق غير مشروعة فرض سيطرته وكلمته على الجميع، و الاستحواذ على نصيب الأسد من الأموال، ويظل الصراع بشكل قوي ويظهر ذلك في تدبير مكائد السرقة أو الإجهاض من أجل الوصول إلى الهدف، وهو المال وسطر على المشهد، حيث تنقلب حياة شاب على وشك أن يصبح أب راساً على عقب، عندما يتسبب خبر حمل زوجته بإطلاق سلسلة من الأحداث المأساوية دون قصد وفي إطار من الدراما العراقية، يروي العمل أيضا قصة عائلتين كبيرتين معروفتين في سوق التجارة، وتقع بينهما مشاكل كثيرة للعديد من الأسباب التي يكتشفها الحلقات الثلاثين من المسلسل.

أبطال مسلسل خان الذهب:

يضم المسلسل وهو من تأليف محمد حنش وإخراج بهاء خداج الممثلين الأسماء الآتية:

- ❖ غسان اسماعيل بدور سالم
- ❖ رويدة شاهين بدور حياة
- ❖ الفنان الكبير سامي قفطان بدور حجي سامي

- سيف الشريف بدور امير
- بتول عزيز بدور ام حياة
- أميرة جواد بدور ليلى زوجة الحاج سامي
- سارة البحراني بدور صابرين

وسوف يقوم الباحث بتحليلها حسب مؤشرات أداة البحث وكمان مبين.

المؤشر الأول: يساهم الحوار في الكشف عن القيم الفكرية والجمالية

في هذا المسلسل هناك أكثر من خط للصراع، ويتضح ذلك عن طريق الحوار والأفعال الشخصيات، ويتضح من الحلقة الأولى إن عائلة الحاج سامي يمتلكون محل للذهب والعائلة مكونة من الاب والأم والأبناء امير وسالم كل واحد منهم متزوج، وأن الحاج سامي وعد أبنائه أيهما يكون له ولد سوف يسجل عمارة ملك صرف له، ويبدأ الصراع حول المال، وتدخل أطراف خارجية وداخلية بمصير أفراد العائلة، ويتضح من خلال الحوار أن الحاج سامي يريد لأبنائه الخير ويرشدهم لليقضة من مخاطر الحياة وأن يلتزم سلوك الجيد والكلمة الصادقة، ويصل به الحال إلى اختيار زوجة لابنه أمير، ويتضح أن الحاج سامي يلتزم باللغة العقل والمنطق ويريد أن يفرض قناعاته وأفكاره على أبنائه بالقوة وهنا يحصل شرخ وداخل العائلة حينما يطرد الحاج سامي ابنه أمير لأنه اعترض على طلب أبيه للزواج من ابنة عمه بيداء بعد وفاة زوجته رنا، لكن يتضح أن أمير يحب حياة، وعلى ضوء هذا الخلاف تبدأ دائرة الصراع تتسع بين الأخوين سالم وأمير وخاصة بعد أن تعلم صابرين زوجة سالم بأن رنا زوجة أمير حامل وأن ابنها سيكون الوريث للحاج سامي(جدة) وتحاول صابرين الاستعانة بقاتل مأجور لقتل رنا والتخلص منها ومن ولدها القادم، وهذا الموقف تعبير عن الحقد والكراهية الناتج عن الصراع حول الاستحواذ على الإرث. و حاول المخرج و المؤلف في هذه المشاهد توضيح طبيعة الصراع بين القيم الفكرية للشخصيات التي تحمل القيم النبيلة مثل الحاج سامي و ابنه امير و القيم السلبية التي تعبر عن الحقد و الكراهية و خاصتاً في طبيعة الحوار الصادر من سالم و زوجته صابرين و استطاع المؤلف ان يركز على القيم الجمالية و الدرامية من خلال الحوار بين الشخصيات الذي كشف عن الدوافع و الدلالات التي يسعى المؤلف لايصال الفكرة من خلالها، وبالرغم من أن الحاج سامي يحمل قيم إنسانية خيرة ويملك إيمان عالي بالقضاء والقدر والخير والشر، لكن يقع في خطأ غير مقصود عندما يعطي وعد لأبنائه بأنه سيورث الحفيد القادم عمارة، وهذا الحديث الذي يتضح في جلسة حوار بين أفراد العائلة يولد الحقد والغيرة من طرف سالم وزوجته صابرين ضد أخاه أمير. ويتطور الصراع ليكشف لنا عن طريق الحوار بأن سالم يحمل في داخله الضغينة ضد أخاه أمير كأنه ماهر في العمل و يحمل أفكار جميلة، وهناك يتضح سلوك سالم المزدوج فهو يحاول تحريض أبيه ضد أفعال أخاه أمير، وأمام أمير يظهر بأنهم محب له يريد مصلحته، لكن الاعيب سالم تكتشف تدريجيا بأنه كان السبب في موت زوجة أخاه وكذلك كان هو السبب في سرقة محل أخاه أمير وتعرض أخاه أمير للخسارة، والموت في نهاية المسلسل، وفي المقابل هناك شخصيات خيرة حاولت زرع الأمل في طريق الأخوين مثل الأب والأم والخالة الذين كانوا جزء من هذا الصراع لكنهم يعتقدون بأن أمير هو ولد عاق متمرد على قرارات ابيه وقد ساهم أخاه سالم وزوجته صابرين في غرس هذه الفكرة لدى أفراد الأسرة، وبعد إن يتضح سلوك سالم وزوجته

وتدخل الشرطة في الموضوع بدأت الصورة اتضح بأن أمير وحياة وزوجته المتوفى رنا هم ضحايا لتصرف سالم وزوجته، لكن بعد فوات الأوان وموت أمير وموت رنا ودخول حياة السجن. لكن في النهاية تتضح براءتها وتخرج من السجن.

المؤشر الثاني: الحوار الدرامي التلفزيوني يجب أن يحاكي الو اقع ويشخص الموضوع

يتضح من طبيعة الحوار والشخصيات والجو العام لمسلسل خان الذهب بأنه عراقي بامتياز، فقد استطاع المؤلف أن يجسد ملامح الشخصية العراقية وسماتها الاجتماعية والنفسية والفكرية عند معظم شخصيات المسلسل وخاصة أفراد عائلة الحاج سامي وعائلة أبو بيداء (طه علوان) كما ساهم المكان في الكشف عن الأبعاد الاجتماعية للبيئة العراقية، يتضح ذلك من خلال البيوت والأزقة والمحلات البغدادية، ويتضح من خلال الحوار أن هناك موضوع مهم يشغل فكر الحاج سامي لأنه يطمح أن يرزق ابنه سالم أو أمير أطفال يصبحون الورثة للعائلة، وأن تبقى الأسرة متماسكة وسعيدة وينعمون بالمال الوفير الذي يمتلكون، لكن الاقدار تجري عكس ما يتمناها الحاج سامي، فالذي يحصل هو العكس تماماً فبدل أن ترزق الأسرة بالأطفال نجد الغيرة والحسد تظهران فجأة وتحاول زوجة سالم(صابرين) التخلص من الجنين عند رنا زوجة أمير وبالنتيجة تموت رنا على يد قاتل ماجور تستعين به صابرين وسالم بعد موتها يظهر سالم وهو يواسي أخيه أمير على هذا المصاب لكن الأب المؤمن الوقور الحاج سامي يتعاطف مع ابنه أمير ويخطوا مرة أخرى بشكل غير مقصود لخطبة ابنه لابنه أخاه إلى ولده أمير في محاولة لإخراجه منزله وتحقيق السعادة له، لكن الإبن أمير يرفض هذه الخطوة من أبيه لانه يحب فتاة تعمل في محل الذهب اسمها حياة ويزيد الغضب عند الحاج سامي بعد أن يسمع من ابنه أمير أنه لا يريد الارتباط مع بيداء وأنه يرغب بالزواج من حياة، وعلى أثر ذلك يقوم الأب حرمان ابنه وأمير من العمل معه هو كذلك طرده من البيت وكل هذه الأحداث والأفعال تسير وفق الاتجاه الواقع لأن المؤلف والمخرج اعتمد هذا الأسلوب في جميع تفاصيل حلقات مسلسل خان الذهب، حيث يتضح من خلال الحوار بين الشخصيات بأن هناك صراع درامي يتجه في خطه الرئيسي نحو طبيعة المال الذي يفسد العلاقة حتى بين الاخوين كما انه يحاكي بعض الرموز الاجتماعية في الواقع الذي نعيشه الان و الذي اصبح همهم المال اكثر من العلاقات الانسانية وعلى أثر هذه الأزمة بين أمير وأبيه تتضح نوايا الشخصيات الأخرى وخاصة الأخ سالم وزوجته صابرين الذين يستثمرون هذا الصراع لتحقيق مآربهم للحصول على ثروة العائلة، كما يتضح سلوك بعض الأشرار الذين يتعاملون معهم للإيقاع بأخيه والتخلص منه هو وخطيبته حياة، ومن خلال هذا الصراع يحاول المؤلف كشف الواقع الذي تعيشه بعض العوائل العراقي الثريا، وهذا الصراع له الخط الأول داخل أي شخصية وما تحمله من قيم الخير والشر، وخط خارجي يوضح سلوك الشخصية مع أفراد المجتمع والمحيط به، وحسب قانون الفعل ورد الفعل لأنه كل شخصية تتصرف حسب قوة الفعل الخارجي الذي يوجهها، فالأب الحاج سامي كونه سيد الأسرة والمتحكم بهم مادياً وفكرياً يواجه ابنه أمير بالضرب حينما يرفض الارتباط من بيداء، وكذلك رد فعل امير يرد سلوك أخاه سالم عندما يكتشف أن أخاه هو السبب في القضية بينه وبين والده، أما الشخصيات النسائية فإن حالهن حال أي ربة بيت عراقية، فهي تقف على الحياة سواء الأم أو البنت أو الخالة، لأنهن ليست صاحبات القرار. فالقرار للرجل أو ابنه الكبير، أما الباقي فهم يجب أن يكونوا

مطيعين لكل ما يقرره الكبير في الصح والخطأ، وهذا الواقع يعكس طبيعة العوائل الشرقية التي يتحكم بها كبير العائلة، وحاول المؤلف والمخرج من أداء الشخصيات في إيقاع متناغم وجميل لتوضيح الواقع الحياتي سواء في البيت أو السوق وأماكن العمل أما يتضمن هذا الواقع من سلبيات وإيجابيات وضحها الحوار على لسان الشخصيات وكانت اغلب هذه الأفعال وردود الأفعال طبيعية وواقعية وغير مصطنعة مما جعل المتلقي العراقية يتفاعل معها ويقتنع بها.

المؤشر الثالث: يساهم الحوار الدرامي بالتعريف بأبعاد الشخصية و أفكارها

لقد ساهم الحوار في الكشف عن أبعاد الشخصيات وخاصة الشخصيات الرئيسية مثل الحاج سامي فهو رجل وقور ومؤمن يحاول تحقيق القيام الاجتماعية الأصيلة بين أفراد عائلته ويتضح ذلك من خلال الحوار بينه وبين أبنائه وزوجته، فهو دائما يستخدم النصح والإرشاد والامر بالمعروف وبما يرضي الله والجمع وحتى في علاقاته الخارجية تتضح طيبته وحسن أخلاقه، ورفضه للأعمال المشينة وغير اللائقة، حتى من أقرب الناس إليه.

كما يتضح أنه رجل ثري ومؤثر في السوق وعلاقته مع التجار جيدة. وحتى مع منافسيه، لكن هذه الطيبة والتعامل الإيجابي بحسن النية ينعكس عليه وعلى أبنائه حينما يواجه سلوك مرفوض من وجهة نظره والصادر من ولديه أمير وسالم وهذا التناقض بين منظومة القيم وبين الأب والأبناء يتوسع تدريجياً إلى أن يصل إلى حد القتل بين الأبناء.

حيث نجد شخصية الإبن سالم تختلف كثيرا عن شخصية أبيه سامي، ويتضح من خلال الحوار أن شخصية سالم سلبية وغيور ومنافق ولا يحب الخير للآخرين، فهو مستعد للتخلي عن أقرب الناس إليه وهو أخاه أمير، ومن بداية المسلسل نلاحظ أن المؤلف رسم لهذه الشخصية طريق الشر ونفس الحال ينطبق على زوجته التي ارتكبت أخطاء كبيرة إنعكست نتائجها على جميع أفراد الأسرة الحاج منها التخطيط مع زوجها سالم للتخلص من رنا زوجة أمير ومن الجنين الذي في أحشائها. وتنجح هي وسالم في التخلص من رنا، وبعدها تظهر نواياهم في إقناع الحاج سامي بأن زوجة سالم حامل وابنها القادم سيكون الوريث الشرعي للعائلة، ويتضح بعد ذلك بأن معلومة الحمل غير صحيحة، وهكذا يستمرون في مخططاتهم الشريرة والوقوف بطريق أمير بكل خطوة وخططها في العمل أو في رغبته بالزواج من حياة، ويحاولون إظهار صورة أمير أمام أبوه سامي بأنه ولد عاق وغير ملتزم بقوانين العائلة، وهذه الأفعال تجعل الوالد ينفعل ويطرد ابنه أمير لمغادرة البيت وطره من العمل، إن هذه الأفعال لسالم وزوجته ساهمت في تأجيج الصراع داخل العائلة وكذلك مع محيطهم داخل السوق، وحاول المؤلف أن يجعل أفراد العائلة لا يلمسوا هذا المكر السيئ لسالم إلا في الحلقات الأخيرة من المسلسل، حينما تتعرف على سائق الدراجة الذي قتل رنا، وأخبر أمير بالموضوع لكن سالم يحاول تدرك الموقف والتخلص منه سائق الدراجة، ثم يخطط سالم لسرقة محل أخاه أمير، وبعد سرقة يكتشف أمير أن أخاه كان وراء كل هذه المشاكل ويموت نتيجة الصدمة التي تلقاها على يد أخيه.

اما شخصية أمير فتتضح من خلال الحوار انه شخصية طيبة مسالمه، لكن ظروف الحياة والمصاريف التي واجهها بعد فقدان زوجته رنا تجعل منه شخصية مضطربة لا يستطيع أن يقنع والده بالأفكار والقيم

التي يؤمن بها، وهنا يحدث صراع بالأفكار بين قناعات الأب وبين توجيهات الأم سواء في العمل أو فيه رغبته بالزواج من حياة بدل ابنته عمه بيداء، وهذا الاختلاف في الرأي يزيد من عمق المشكلة بين الوالد وابنه أمير، وبعده وفاة الوالد يحاول أمير وحياة بناء أسرة سعيدة والاعتماد على النفس، لكن تدخل أخاه سالم في طبيعة عمله يولد صراع خطير بين الأخوين و وينتهي بموت أمير وموت سالم في حادث سير.

وبالنسبة للشخصيات الأخرى مثل الأم (أميرة جواد) الخالة (بتول عزيز) فإن المؤلف حاول قدر الإمكان أبعدهم عن الصراع بين الإخوان، وكانت كل الأمهات يشعرون بالسعادة لا بنائهم والحزن إذا اصابهم مكروه، وكانت الأم أشبه بصمام الأمان للتخفيف من حدة الصراع بين الحاج سامي وأولاده وخاصة أمير.

كما يكشف الحوار عن الشخصيات الثانوية مثل الحاج طه علوان والفتاة شمس التي يبتزها أحد الشباب ويهددها بعرض صورها على مواقع التواصل الاجتماعي. وبالرغم من أن هذه الأحداث جانبية إلا أن ساهمت بالتعرف على المشاكل الحديثة التي يعاني منها الشباب وخاصة ما يتعلق بمخاطر الإنترنيت والاستخدام السلبي لهذه التقنيات الحديثة.

ومن خلال إطلاع الباحثة على كل تفاصيل مسلسل خان الذهب وجد بأن الحوار كان واضح حيث عرفه جميع الشخصيات الرئيسية والثانوية، ولا توجد فيه زيادة أو إطالة، بل كان لكل جملة معنى ودلالة ساهمت فيه زيادة الصراع والتشويق داخل المسلسل.

المؤشر الرابع: يجب أن يتصف الحوار الدرامي التلفزيوني بالتركيز والايجاز

يتميز الحوار في مسلسل خان ذهب بالجمل القصيرة والتي تحمل صور بلاغية معبرة عن الحالة النفسية والفكرية لكل شخصية، ويتضح ذلك من خلال الحوار الصادر عن كل شخصية، فالحوار الصادر من الأب الحج سامية يدل على الوقار والحكمة والتجربة العميقة التي عاشها لذا فأغلب الحوارات هو يركز على التعاون بين الأخوين والتقوى والإخلاص في العمل، كما أنه يريد النجاح لا بنائه ويضع لهم المحفزات مثل إهداء عمارة للحفيد الأول، وكان يطمح من هذا التشجيع أبنائه على الزواج والإنجاب وبناء أسرة سعيدة، لكن الذي يحصل هو العكس وذلك لأن تفكير الأبناء يختلف عن تفكير وقيم الأب، وتوضح ذلك من حوار الشخصيات، فالإبن الأكبر سالم يشعر بالغيرة من أخيه ويحاول أن يحصل على المكاسب وحده ففي جمل قصيرة بينه وبين زوجته تتضح نواياهم للاستحواذ على أرض الأب والتخلص من المنافسين، كما يتضح من حوار الاب مع ابنه أمير انه متمسك بالقيم التي يربي عليها وخاصة بعد إعطاء كلمة لوالد بيداء حينما خطبها لابنه أمير في الوقت الذي لا يعلم أمير عن هذه الخطبة أي شيء، وبالرغم من أن الجمل قصيرة لكنها كانت معبرة عن موقف أبيه المتشدد من هذه القضية، كما يتضح حزم الأب في موقف آخر عندما يفاتحه ابنه أمير بأنه يرغب بالزواج من حياة(العاملة في محل أبيه) وعلى ضوء هذا الموقف تتأزم الأحداث من جديد بين الأب و ولده أمير، وحتى في المشاهد الأخيرة كان الحوار مركز وفيه إيجاز كبير عندما يكتشف أمير كيد أخاه سالم فقد اعتمد المؤلف على الرسالة الصوتية في الهاتف النقال التي توضح خيانة سالم، أو على بعض مشاهد الاسترجاع التي جعلت الحوار بين الأم والخالة وزوجات الأبناء، فقد كان الحوار قصير معبر عن النساء وخاصة بين زوجات الأبناء وما يحمله هذا الحوار من صراع داخلي وخارجي عند كل شخصية.

المؤشر الخامس: يساهم الحوار الدرامي في توالد الأحداث ويدفع الصراع إلى الأمام.

لقد ذكرنا في المؤشرات السابقة بأن الحوار ساهم في التعريف بأبعاد الشخصية واتضح أبعاد كل شخصية سواء كان الخيرة أم الشريرة أم محايدة، وبعد أن رسم المؤلف سمات كل شخصية وأهدافها و ودفعها، استطاع عن طريق الحوار أن يحرك الشخصيات كل واحد نحو هدفها وما تسعى إليه، لكن حدث نتيجة ذلك تصادم في الإيرادات بين هذه الشخصيات، فالاب يسعى ان يرى أبنائه سعداء في حياتهم الزوجية والعملية وهو صادق في ذلك، لكن سوء الفهم واختلاف التفكير ومنظمة القيام بين الأبناء و الآباء احدث فجوة داخل العلاقة العائلية، وبدأت هذه الفجوة تكبر يوم بعد يوم، ويتضح ذلك من خلال الحوار الذي كشف لنا ما تطمح اليه كل شخصية، حتى لو على حساب الآخرين، ومن خلال هذا الحوار نكتشف للمتلقي نوايا سالم وزوجته تجاه أخاه أمير وزوجته، وهذه النوايا السيئة ولدت الصراع بين الأخوة، ثم بدأت دائرة الصراع التسع تشمل الأب الحاج سامي وأخوه طه علوان والعاملين في محل الذهب حياة وضياء وحتى الأم والخالة وباقي الأصدقاء المقربين منهم، وبدأت لحظات تتفرع وتولد أحداث وخطوط أخرى للصراع، بالإضافة إلى الخط الرئيسي للصراع بين الأخوين أمير وسالم، ظهر صراع بين عائلته بين عائلة الحاج سامي بعد رفض أمير الزواج من بيداء، كما ظهر صراع آخر بعد اكتشاف جثة قتيل في بيت حياة، وهروب حياة واختفاءها لفترة طويلة بعيد عن الشرطة، والصراع بين شمس وأحد الشباب الذي أغواها بالزواج لكن ظهر بأنهم محتال ويريد ابتزازها عن طريق الصور الفاضحة لها مما جعلها تسرق المال من أهلها كي تقنع هذا الشاب بعدم نشر صورها وينتهي هذا الخط من الصراع بعد أن يقع هذا الشاب بيد العدالة ويتم الاتصاص منه على أعماله الرديئة مع الشابه شمس، وهناك خطوط أخرى للصراع تولدت نتيجة إندفاع الأخوين نحو بعضهما، واكثر شي يكشفه الحوار هو علاقة سالم مع بعض السراق و القاتلين المأجورين للإتفاق على قتل زوجة أخيه رنا وسرقة محل الذهب العائد إلى أخيه أمير، ومن خلال الحوار أيضا تتضح شخصية الشاب العذول ضياء ويحاول هذا الأخير التشويش على العلاقة الحميمي بين أمير وحياة ويريد أن يزرع الشك في قلب أمير أخو سالم اتجاه حياة وخاصة بعد هروبها من الشرطة نتيجة اكتشاف جثة شخص مقتول في بيتها، وقد ساهم الحوار في الكشف عن حركة الصراع وتطور الحبكة الدرامية، وأن جميع الأحداث الرئيسية والثانوية كانت متناغمة أحدهما يكمل الآخر ولا توجد فيها إضافات مملة بل كانت متماسكة ومشدودة مما ساهم في بناء صراع محكم متصاعد نحو الذروة وهذا البناء ساهم في زيادة المتعة والتشويق لمتابعة العمل.

النتائج: يتضح من التحليل ما يلي:

1. أن الحوار ساهم في الكشف عن الأفكار ومنظومة القيم التي تؤمن بها كل شخصية، وكيف ساهمت التقاطعات الفكرية في تأجيج الصراع داخل المسلسل.
2. الحوار في المسلسل يعتمد أسلوب الواقعية الشعرية والواقعية الرمزية في أغلب مشاهد المسلسل.
3. ساهم الحوار في المسلسل بالكشف عن أبعاد الشخصيات وأهدافها ودوافعها وما تسعى إليه.
4. كانت الجمل والعبارات التي تحدث بها كل الشخصيات قصيرة وبليغة وموجزة وساهمت في الكشف عن طبيعة الصراع الداخلي والخارجي عند كل شخصية.

5. ساهم الحوار في هذا المسلسل بتصاعد الخط الرئيسي للصراع بين الأخوين، وكذلك ساهم في توليد أحداث وشخصيات جديدة كان لها دور في تعزيز الفكرة العامة للمسلسل.

الاستنتاجات: على ضوء النتائج التي توصل إليها البحث تم الخروج بالاستنتاجات الآتية:

1. للحوار دور مهم في الكشف عن الأفكار والقيم التي تحملها كل شخصية.
2. ان بناء الحوار الواقع يجعل المتلقي قريب من الأحداث لأن المتلقي يشعر وكأنه جزء من هذا الواقع.
3. يكشف الحوار عن ابعاد الشخصيات و دوافعها و اهدافها التي تكون السبب في حصول الصراع الدرامي و الافعال الناتجة عنه.
4. يتضح من خلال تحليل العينة بأن الحوار التلفزيوني قصير وبليغ معبر كي يعطي مجال للصورة لتوضيح هذه البلاغة للمتلقي.
5. يساهم الحوار في دفع الصراع إلى الأمام، وكلما يكون الحوار مركز على الهدف العام الشخصية، فإنه يوضح أبعاد الصراع أكثر.

التوصيات: يوصي الباحث بما يلي:

1. ان تتضمن مادة السيناريو قواعد لبناء الحوار حسب الاتجاهات و المدارس الفنية.
2. عمل دورات وورش عمل للإكساب الطلبة مهارات كتابة الحوار التلفزيوني والسينمائي.

المقترحات: يقترح الباحث ما يلي:

1. إعداد دراسة عن سمات الحوار الموجه للأطفال في الدراما التلفزيون والترفيهية.
2. في إعداد دراسة عن دور الحوار في تأجيج الصراع بين الشخصيات.

Conclusions:

1. Dialogue has an important role in revealing the ideas and values held by each character.
2. Building realistic dialogue makes the recipient close to the events because the recipient feels as if he is part of this reality.
3. The dialogue reveals the dimensions of the characters, their motives, and their goals, which are the reason for the dramatic conflict and the actions resulting from it.
4. It is clear from analyzing the sample that the television dialogue is short, eloquent, and expressive in order to give room for the image to clarify this eloquence to the recipient.
5. Dialogue contributes to pushing the conflict forward, and the more the dialogue focuses on the general personal goal, the more it clarifies the dimensions of the conflict.

References:

1. Abu Jado, S. (n.d.). *Educational Psychology.* Amman: Dar Al-Masirah for Publishing and Distribution.
2. al-Hakim, T. (1978). *The Art of Literature.* Cairo: Press of the Ministry of Culture and Arts.
3. Al-Kilani, I. (1991). *Banknotes.* Beirut: Dar Al-Bashaer.
4. Aristotle. (2000). *The Art of Poetry.* (I. Hamadeh, Trans.) Cairo: Anglo-Egyptian Library.
5. Badawi, M. (2003). *Oxford Ocean Dictionary Arabic-English.* Beirut: Academia International Publishing and Printing.
6. Bulbul, F. (2001). *Principles of Recitation for a Theater Man.* Damascus: Ministry of Culture Press.
7. Bulbul,, F. (2003). *Theatrical Text, Word and Action.* Syria: publications of the Arab Writers Union.
8. Diab, R. (2010). *Theatrical Discourse in the Play The King is the King by Saadallah Wannous, supervised by Ahmed Djaballah.* Algeria: University of Batna, Master's Thesis.
9. Elias, M. (1997). *Theatrical Dictionary.* Lebanon: Lebanon Publishers Library.
10. Fathi, b. (1986). *Dictionary of Literary Terms.* Tunisia: The Arab Foundation for United Publishers Mutual Workers.
11. Fathi, I. (2006). *Dictionary of Literary Terms.* Tunisia: Labor Mutual Fund for Printing and Publishing.
12. Gharaba, Z. M. (2010). *Cultural Values in Drama Presented on Iqraa Channel and Their Impact on University Youth.* Algeria: Qastamina University, Faculty of Arts and Languages, doctoral thesis.
13. Melhem, S. (2006). *Research Methods in Education and Psychology.* Amman: Dar Al-Masirah.
14. Muqallad, T. (1975). *Dialogue in Story, Play, and Television Broadcast.* Cairo: Youth Library.
15. Qandilji, A. (2012). *Scientific Research Methodology.* Amman: Al-Yazwi Scientific House.
16. Reda, H. (1972). *Drama between Theory and Practice.* Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
17. Rushdi, R. (2000). *Drama Theory from Aristotle to the Present.* Cairo: Hala Publishing and Distribution.
18. Salam, A.-H. (2004). *The Dramatic and Epic Phenomenon in the Letter of Forgiveness.* Alexandria: Dar Al-Wafaa for the World of Printing and Publishing.
19. Wahab, S. (1988). *Theatrical Text.* Cairo: General Book Authority.
20. Aristotle, 2009, The Art of Poetry, translated by: Ibrahim Hamadeh, Arab Library, Beirut.
21. Fatih Abdel Salam, 1999, Narrative Dialogue - Its Techniques and Narrative Relationships, Arab Foundation for Studies and Publishing, 1st edition, Beirut.

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