الأكاديمي

AL-ACADEMY

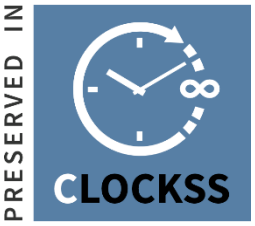
تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

مجلة فصلية علمية محكمة

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

https://doi.org/10.35560/jcofarts

113



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 113
Date of publication 15/9/2024

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

The relationship of hypothetical structure and total metaphor in electronic advertising	Ibrahim Hamdan Sabti	**9**
The formative dimensions in the structure of contemporary Iraqi ceramics and their implications On the products of students of the Art Education Department	Amal Nouri Abboud	**31**
Exploring the differences between an Omani traditional and renaissance jewelry from the perspective of an old generation of Omani women	Amal Salim Khlafan Al-Ismaili	**45**
Directorial treatment of character psychological transformations in cinema and television	Anwar Abd Shatti	**59**
Promoting the concept of sustainability in the design of plastic water bottles	Khulud AlJarallah	**73**
Parametric design and its role in designing building facades (An analytical study)	Kholood Saleh Matar Alsawat	**91**
The performance of the actor between the sign and the verb in the theatrical show	Russil kadim Oda Muhammed Ali Kazem	**117**
Formal changes and their implications in graphic design	Ruqaya Kazem Ahmed Sahar Ali Sarhan	**127**
Employing social imagination in Iraqi feminist theatrical text	Ruqaya Wahab Bayram	**137**
Artistic layout and methods of using technology in the feature film	Abdulnaser Mustafa Ibrahim Al-Zalmi	**153**
An analytical study of methods for employing negative space in logo design	Abdullah Faisal Suruji	**171**
Integration of functionality in industrial product design between smart and traditional control	Omar Rashid Saleh Nawal Muhsin Ali	**185**
Topological analysis of the industrial product body	Liqaa Ghazi Hamad	**199**
Perception and attention and its impact on the design idea of the recipient	Mohammed Thabit Mohammed Al-Baldawi	**209**
Directing treatment of the chase scenes in the American film	Marwan Safa Uldeen Hasan	**219**
The History of Saudi Digital Art, Beginnings and Development	Mojib Alzahrani	**233**
Matrix of Possibilities and contemporary Transformation in the Renovation of Ceramics	Manal Saleh AL-Saleh	**245**
Concealment and invisibility in digital advertising design	Ayad Diab Hamid Nidal Kazem Matar Naseem Tariq Kamal	**265**
Representations of the body in contemporary arts study	Hajar Al Harrasi Fakhriya Al Yahyai	**283**

Design foundations for traditional interior spaces (Local reception halls are an example)	Wissam Hassan Hashem	**315**
Textual transformation in international logo designs	Bushra Mohsin Yasir Bassam Jassim Hussein Maysaa Kareem Hasan	**327**
Variables affecting the structure of commercial advertising design (analytical study)	maha naama lafatuh	**337**
Self-awareness in nihilistic philosophy to interpret aesthetic experience (Sculptor Alberto Giacometti as a model)	Ali Fahim Eidhan AHMED J. ZBOON	**347**
Design dialogue is a cognitive accompaniment in the designs of interior spaces (As a case study of the hospitality hall in Qasr Al Watan - Abu Dhabi (UAE)	Mohamed Jarallah Tawfik	**369**
The Authenticity of Diriyah: Between the Philosophy of Place and Time as a Foundation for Designing Contemporary Artwork	Zahrah Ahmed Saleh Alghamdi	**387**
Modern Technologies and Their Effectiveness in Designing the Interior Space of Fashion Show Houses	Enas Kadim Hawash Abd	**407**
Epistemology and its implications in designing the cover of Popular Heritage magazine	Riyadh Muhsen Habeeb hasan	**421**
Plastic features of the concept of violence in ancient and contemporary ceramic formation	Ealayh Mohsen Abboud	**433**
The works of idealistic philosophy in the structure of the Iraqi theatrical performance, the play Blood Horse as an example	Aseel Khalifa Kazem Al-Bakri	**449**
Cultural landmarks in the designs of fabrics and fashions for virtual performances and their communicative dimensions	Haneen Mohammed Mashkoor Hind Muhammad Sahab	**467**

الأكاديمي
مجلة دولية فصلية علمية مُحَكَّمَة
تصدرعن كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد
العدد 113
تاريخ النشر 15\9\2024

Al-Academy

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

علاقة البناء الافتراضي والاستعارة الشكلية في الإعلان الإلكتروني	إبراهيم حمدان سبتي	9
الابعاد التكوينية في بنية الخزف العراقي المعاصر وانعكاساتها على نتاجات طلبة قسم التربية الفنية	آمال نوري عبود	31
معرفة الاختلافات بين المجوهرات التقليدية العمانية ومجوهرات عصر النهضة من وجهة نظر المرأة العمانية من الجيل القديم	أمل سالم خلفان الإسماعيلية	45
توظيف التحولات النفسية للشخصية في السينما والتلفزيون	انور عبد شاطي	59
تعزيز مفهوم الاستدامة في تصميم عبوات المياه البلاستيكية	خلود الجار الله	73
التصميم البارامتري ودوره في تصميم واجهات المباني (دراسة تحليلية)	خلود صالح مطر السواط	91
اداء الممثل بين العلامة والفعل في العرض المسرحي	راسل كاظم عوده محمد علي كاظم	117
التغيرات الشكلية وانعكاستها في التصميم الكرافيكي	رقية كاظم احمد سحر علي سرحان	127
توظيف الخيال الاجتماعي في النص المسرحي النسوي العراقي	رقية وهاب بيرم	137
النسق الفني وطرائق استخدام التكنولوجيا في الفيلم الروائي	عبد الناصر مصطفى ابراهيم الزلمي	153
دراسة تحليلية لأساليب توظيف المساحة السلبية في تصميم الشعارات	عبد الله فيصل سروجي	171
تكاملية الأداء الوظيفي في المنظومات الصناعية ما بين التحكم الذكي والتقليدي	عمر رشيد صالح نوال محسن علي	185
الخصائص الطوبولوجية لهيئة المنتج الصناعي	لقاء غازي حمد	199
الإدراك والانتباه وأثره على الفكرة التصميمية	محمد ثابت محمد البلداوي	209
المعالجة الاخراجية لمشاهد الحركة في الفيلم الروائي	مروان صفاء الدين حسن	219
تاريخ الفن الرقمي السعودي، البدايات والتطور	معجب بن عثمان الزهراني	233
مصفوفة الاحتمالات والتحول المعاصر في ترميم الخزف	منال بنت صالح الصالح	245
المواراة والخفاء في تصميم الإعلان الرقمي	اياد ذياب حميد نضال كاظم مطر نسيم طارق كمال	265
تمثلات الجسد في التشكيل المعاصر	هاجر خليفة الحراصي فخرية اليحيائية	283
المرتكزات التصميمية للفضاءات الداخلية التقليدية (المضايف المحلية انموذجا)	وسام حسن هاشم	315
التحول النصي في تصاميم الشعارات العالمية	بشرى محسن ياسر بسام جاسم حسين بنانه ميساء كريم حسن	327
المتغيرات في بنية تصميم الاعلان التجاري (دراسة تحليلية)	مها نعمة لفتة	337
الوعي الذاتي في الفلسفة العدمية لتأويل التجربة الجمالية (النحات البرتو جاكوميتي إنموذجاً)	على فاهم عيدان أحمد جمعة زبون الهادلي	347
الحوار التصميمي مواكبة معرفية في تصاميم الفضاءات الداخلية كدراسة حالة لصالة الضيافة في قصر الوطن -أبوظبي (الامارات)	محمد جار الله توفيق	369

387	Zahrah Ahmed Saleh Alghamdi	The Authenticity of Diriyah: Between the Philosophy of Place and Time as a Foundation for Designing Contemporary Artwork
407	Enas Kadim Hawash Abd	Modern Technologies and Their Effectiveness in Designing the Interior Space of Fashion Show Houses
421	ريـاض محـسن حبيب	الابستمولوجيا وانعكاساتها في تصميم غلاف مجلة التراث الشعبي
433	عليه محسن عبود	السمات التشكيلية لمفهوم العنف في التشكيل الخزفي القديم والمعاصر
449	م.م أسيل خلفة كاظم البكري	اشتغالات الفلسفة المثالية في بنية العرض المسرحي العراقي مسرحية حصان الدم انموذجاً
467	حنين محمد مشكور أ.د. هند محمد سحاب العاني	المعالم الحضارية في تصاميم اقمشة وازياء العروض الافتراضية وابعادها الاتصالية الشبكية

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1273

The relationship of hypothetical structure and total metaphor in electronic advertising

Ibrahim Hamdan Sabti [a1]

[a] *Central Technical University, Faculty of Applied Arts*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 27 August 2023
Received in revised form 18 November 2023
Accepted 23 November 2023
Published 15 September 2024

Keywords:
Hypothetical construction
formal metaphor
electronic advertising.

ABSTRACT

Electronic advertising is characterized by characteristics that make it keep pace with the developments of the times in reaching the recipient easily and conveniently due to its use of the latest technical developments, in addition to being compatible with the directives of people's ways of living, their way of living and their ambitions to achieve what is best, and it allows them to choose the easiest ways, and this is the most important thing they aspire to achieve. Company owners, and here this endeavor remains interconnected in the way of the advertising message within a format that achieves the functional and aesthetic goal by employing it within a virtual construction mechanism in which formal metaphor is used to form connotations and intellectual contents capable of influencing the recipient through the suggestive content of the metaphor, which depends on the juxtaposition of two contents, each of which carries a hypothetical meaning. For the content of the advertisement, as the metaphor is represented by the interconnection of two meanings, the first is for the real image, and the second is a hypothetical design construction within the formal metaphor that the designer creates in advertising works within an artistic formula that is sufficient and influential on the recipient. From this standpoint, the research problem raised by the researcher is summarized in the following two questions:

- How is the hypothetical structure of the formal metaphor formed in electronic advertising?
- What are the outcomes of the hypothetical construction of formal metaphor in electronic advertising and its communicative effectiveness?

The importance of the research lies in that it establishes intellectual and practical starting points for the two axes of virtual construction and formal metaphor, as well as that it is considered a scientific approach in employing virtual formal metaphor in electronic advertising.

The current research aims to:

- Revealing the mechanisms for employing the hypothetical construction of formal metaphor in electronic advertising.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: Ibrahim.hamdan0056@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1273
Ibrahim Hamdan Sabti: The relationship of hypothetical structure and total metaphor in electronic advertising.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

علاقة البناء الافتراضي والاستعارة الشكلية في الإعلان الإلكتروني

أ. م. د. إبراهيم حمدان سبتي[1]

الملخص:

يتسم الاعلان الالكتروني بصفات تجعله يواكب تطورات العصر في الوصول الى المتلقي بسهولة ويسر وذلك لاستعماله اخر التطورات التقنية، فضلا عن انه يتلائم توجهات طرق معيشته الإنسان وطريقة معيشة وطموحاته للوصول بما هو أفضل، وتفسح له المجال للاختيار بأسهل الطرق، وهذا اهم ما يطمح في الوصول اليه اصحاب الشركات وهنا يبقى هذا المسعى مترابطا بطريقه الرسالة الإعلانية ضمن نسق يحقق الهدف الوظيفي والجمالي بوساطة توظيفها ضمن آلية بناء افتراضي تستخدم فيه الاستعارة الشكلية لتشكل دلالات ومضامين فكرية قادرة على التأثير في المتلقي عن طريق محتوى الاستعارة الايحائي والذي يعتمد على تجاور محتويين يحمل كل منهما دلالة افتراضية لمضمون الاعلان، إذ أن الاستعارة تتمثل بترابط معنيين، الأول للصورة الحقيقية، والثاني بناء تصميمي افتراضي ضمن الاستعارة الشكلية التي يبتكرها المصمم في الاعمال الاعلانية ضمن صيغة فنية وافية ومؤثرة في المتلقي، ومن هذا المنطلق فان مشكلة البحث التي أثارها الباحث تتلخص بالتساؤليين الآتيين:

- ما الكيفية التي يتشكل بها البناء الافتراضي للاستعارة الشكلية في الإعلان الإلكتروني؟
- ما هي نواتج البناء الافتراضي للاستعارة الشكلية في الإعلان الإلكتروني وفاعليتها الاتصالية؟

وتكمن أهمية البحث في أنه يؤسس منطلقات فكرية وتطبيقية لمحوري البناء الافتراضي والاستعارة الشكلية، فضلاً عن أنه يعد منهج علمي في توظيف الاستعارة الشكلية الافتراضية في الإعلان الإلكتروني.

ويهدف البحث الحالي إلى:

- **الكشف عن آليات توظيف البناء الافتراضي للاستعارة الشكلية في الإعلان الإلكتروني.**

الكلمات المفتاحية : البناء الافتراضي ، الاستعارة الشكلية ، الإعلان الإلكتروني .

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

1_1: مشكلة البحث

يعد الاعلان الإلكتروني احد وسائل الاتصال الحديثة يسعى فيه المصمم إلى تقديم الرسالة الإعلانية ضمن نسق يحقق الهدف الوظيفي بوساطة توظيفها ضمن آلية بناء افتراضي تستخدم فيه الاستعارة الشكلية لتشكل دلالات ومضامين فكرية قادرة على التأثير في المتلقي، عن طريق محتوى الاستعارة الإيحائي والذي يعتمد على تجاور محتويين يحمل كل منها دلالة افتراضية لمضمون الإعلان، لان الاستعارة تتمثل بترابط معنيين المعنى الأول للصورة الحقيقية والمعنى الثاني افتراضي ضمن الاستعارة الشكلية التي يبتكرها المصمم في الأعمال الإعلانية ضمن صيغة فنية وافية ومؤثرة في المتلقي، ومن هذا المنطلق فان مشكلة البحث التي أثارها الباحث تتلخص في التساؤل الآتي:

_ ما الكيفية التي يتشكل بها البناء الافتراضي للاستعارة الشكلية في الاعلان الإلكتروني؟

_ ما هي نو اتج البناء الافتراضي للاستعارة الشكلية في الإعلان الإلكتروني وفاعليتها الاتصالية؟

1_2: أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في النقاط الاتية:

1. يمكن ان يسهم عمليا وظيف الاستعارة الشكلية الافتراضية في الإعلان الإلكتروني التي تعد من خيارات المصممين والمختصين في هذا المجال ويؤسس منطلقات فكرية وتطبيقية لمحوري البناء الافتراضي للاستعارة الشكلية .
2. يفيد المؤسسات العلمية والكليات والمعاهد التي تتضمن مناهجها مادة التصميم الطباعي بشكل عام، والاعلان المطبوع بشكل خاص.

1_3: هدف البحث

_ الكشف عن آليات توظيف البناء الافتراضي للاستعارة الشكلية في الاعلان الإلكتروني .

[1] الجامعة التقنية الوسطى، كلية الفنون التطبيقية.

1_4: حدود البحث

البناء الافتراضي للاستعارة الشكلية في الاعلان الإلكتروني المنشور على الموقع الإلكتروني (Behance)

للمدة 31/ 10/ 2021 الى 28/ 4/ 2022.

1_5: تحديد المصطلحات

اولاً: البناء

- **اصطلاحا**: هو (سلسلة من العمليات المنظمة لتحقيق الهدف، وهو نشاط متصل بسلسلة من المتغيرات التي تنتج شكلا معينا ضمن خطوط متتالية ومتصلة والتي عن طريقها يتم تحقيق هدف معين (Shaker, 1979, p 121).

_ **إجرائيا:** يتبنى الباحث تعريف (حيدر) لملائمته بتوجهات البحث الحالي.

البناء الافتراضي _ البناء الذي يعتمد على التحصيل وافتراض واقع غير موجود اصلا عن طريق الحاسوب وبوساطة برمجيات تختص بإنشاء أشكال غرائبية بهدف الوصول للبناء الافتراضي الذي يقدم صورة مسبقة لعوالم ممثلة في خيال المصمم (Al-Dakak, 1999, p 32).

_ **اجرائيا**: يتبنى الباحث تعريف (حيدر) لملائمته بتوجهات البحث الحالي

- **الاستعارة** _ **اصطلاحا:** "ما يجمع بين جهتين منفصلتين في علاقة إدراكية وانفعالية عن طريق استخدام الشكل مباشرة استخداما يناسب أن تكون أحداهما عدسة لتصوير الأخرى فتكشف عن علاقة جديدة" (Al-Dakak, 1999, p 32) **الشكل** _ **اصطلاحا:** هو الشي الذي يتضمن بعض التنظيم فإذا لم يكن الشكل معروفا فأننا نطلق على الشي لا شكل له ولا نعني حرفيا أننا نستطيع رؤية اي شكل له، بل نعتقد أنه ليس بالشكل الجيد " (Robert, 1998, p 24).

سادساً: الاستعارة الشكلية

_ **إجرائيا:** والمتصف بالمهارة العالية والتقانة المتميزة للبناء التصميمي الافتراضي، اعتمادا على آلية تنسيقية تجمع بين فكرتين لاستلهام فكرة جديدة.

سابعاً: الاعلان الإلكتروني:

"هو أحد الوسائل التي تستخدم للاتصال غير الشخصي بين العملاء والمنتجين والتي تقام على شبكة الإنترنت العالمية وتكون متنوعة الأساليب والطرق سواء على المواقع المعروفة او المواقع الدعائية او على شكل رسائل بريدية مكثفة"(Mahrez, p 121).

الفصل الثاني (الإطار النظري)

2_1: التصورات الافتراضية

ترتبط الفكرة بالتصور الذهني لموضوع ما وتكون ذات معنى ورؤية فهي (توارد الشي في الذهن لإنتاج المعنى) (Al-Jumaili, 2015, p 111)، قد تكون معقدة او بسيطة اعتمادا على نوع الموضوع ومعطياته، لتحل المشكلات المحددة المراد حلها، وفي مجال تصميم الإعلان يعد(أسلوب المصمم في تشكيل المعنى وتقديم الافكار والأحداث المحيطة به) (Makkawi, d.t., p 2)، وبالتالي إنتاج مغايرة للأفكار الاعلانية القديمة

وتعد الفكرة التصميمية عملية اتصالية ذاتية داخل المصمم **"داخل الفرد وعقله"(Al-Mashaqba, 2011, p 82)**،فهي تعتمد على تجاربه وأفكاره ووعيه فضلاً عن الإدراك المعرفي اتجاه الموضوع المعلن، الجهة المستهدفة، فضلاً عن العوامل خارجية متمثلة (البيئة، المجتمع، العلوم المكتسبة الخبرات والتجارب)،كذلك تحتاج إلى مغذيات (معرفية، تقويمية، تقنية ،مهارية) (Iyad, 2008, pp 24, 22) ومن أجل إنتاج أعمال تصميمية مستندة إلى فكرة جيدة تفرض المعرفة الشاملة بالأدوات والتقنيات والوسائل والأساليب والطرق التي تحول الفكرة الذهنية إلى واقع محسوس ومدرك فضلا عن الخبرة والتقانة المهارية للمصمم ،بالتالي إنتاج منجز يجذب المتلقي وفق مرونة التفكير باختيار البدائل لإعادة ترتيبها بأسلوب توظيفي يخدم العمل وفق منطق تقويم الافكار الخاصة بالمصمم الاعلاني.

2_3: البناء الفني الافتراضي

يعد البناء الفني الافتراضي من التقنيات التي يعتمدها المصمم وفق تصورات يستند على اساس الفكرة تقترن بخياله وإبعاد أهدافه الوظيفية التصميمية والطريقة التي يتم فيها ايصال الرسالة الاتصالية؛ وهي إجراءات ومعالجات تقنية في مساحة محددة وفق آلية

تكوين أشكال افتراضية ضمن بناء مفترض في جهاز الحاسوب؛ فالتطور التقني اكسب العديد من المصممين تجربة الخوض في العوالم الافتراضية عن طريق الحاسوب والتصميم الرقمي والمستمدة عن الدينامية الرقمية المعقدة التي تحاكي الواقع

ويستند البناء الفني الافتراضي الى قدرات وعوامل عدة يحتاجها المصمم في بنائه الافتراضي الذي يمثل رسالة التعبيرية وفق مضمونها الفكري، وهذه العوامل هي:

- الخيال والتصور: الخيال وامكانيات التخيلية هي القوة الدافعة والمعززة للمصمم التي تقوده الى الإبداع والابتكار فيكون أساس بنائه وتصورات ذهنية تحتكم الى منهج منطقي علمي منظم، يساعد على تحقيق وصيانة اعمالنا التصميمية بوصفها استنتاجاً لاحقاً لتصوراتنا المتخيلة للموضوع التصميمي.
- الفكرة: تعد الفكرة الأساس الذي يعتمد البناء التصميمي الافتراضي والذي يأتي من الخزين المعرفي والمعلوماتي التي يكتنزها المصمم، إذ تأتي الفكرة بعد جمع المعلومات والبيانات ومن ثم دراستها ووضع مجموعة خيارات واختيارات ليستقر على ما سوف يكون عليه بنائه التصميمي الافتراضي الذي يعد رسالة اتصالية وهدفه التصميمي.
- البناء الفني: البناء الفني هو الطريقة والأسلوب التي يتم فيها جمع العناصر بطريقة تحقق الترابط الشكل العناصر وتحقق الوحدة؛ وعليه يجب أن يكون بناءاً رصيناً يرفض التغيير والتبديل ويعزز الاتصال والإدراك وفق آلية الفهم والتعبير وكأنها رسالة مقروءة لا يشوبها اللبس والغموض، وتعد الصفة الجمالية التوصيف للاحق للبناء الافتراضي الصحيح.
- التنفيذ: وهو الوسائل والأساليب الإخراجية للعمل الفني التصميمي، التي تعزز عوامل الجذب والشد البصري نحو، بما يحملهُ من عوامل التشويق والغرابة والتفرد والتميز والتي تنتج القيمة الجمالية للتصميم بابهى صورة تحفز العاطفة التي يقود إلى الرضا والاقناع بعد أن تجعل المتلقي يعيش العالم الافتراضي الذي قدمه التصميم بناءاً افتراضياً فنياً وجمالياً.

2_4: مقومات البناء الافتراضي

1. القيمة الوظيفية

تعد القيمة الفنية للتصميم الاعلاني احد معززات الفكرة الاعلانية والدخول اليها وفق نوع وهدف الرسالة الاعلانية التي يتحقق فيها الجانبين الوظيفي والجمالي الذي يلبي حاجات المتلقي ،اعتمادا على الصورة الذهنية والخزين المعرفي والخبرة العلمية الواسعة، بالتالي ينتج التصميم بطريقة مدروسة تخدم المضمون لإيصال الرسالة الاتصالية التي تحقق هدفها، إذ يتمثل اداء المصمم التقني بتوظيف امكانيته لتقديم منتج إعلاني يتقبله الناس ليشعروا بالرضا والسعادة وللترويح عن انفسهم اذ يتم (بوساطة الافكار والتصاميم والطرق الاخراجية المتنوعة، ادخال روح البهجة في نفوس المتلقين) (Intisar, 2011, p 38).

تنتج المعالجات التصميمة عن طريق الإخراج التصميمي وفقا للتقنيات الابتكارية القادرة على اقناع المتلقي وخلق جو من المتعة لديه، ويشعره بالبهجة والتفاؤل وتبعده عن القلق والتوتر الذي يواجهة في حياته اليومية.

ان الاعلان الذي يحقق الجانبين الفني والجمالي يقترب كثيراً في تحقيق هدف الاعلان، وان ترابط الشكل والمضمون وفق رؤية المصمم ووفق نسق تنظيمي تجتمع فيه الصفة الاظهارية مع جوهر العمل ينتج خليط متجانس من فكرة إبداعية متألقة يتقبلها المتلقي، اذ ان من وظائف التصميم الإعلاني انه يقوم بنقل الافكار والمعارف والمواهب فهو الإدارة المتمثلة بتكوين ثقافة المجتمع

2. القيمة الجمالية القيمة الجمالية هي قيمة ترتبط بالمعنى الذهني المجرد غير المحسوس، المتولد من الواقع الحسي، اذ تحمل هذه القيمة جانبين فني وجمالي في العمل الاعلاني والمتمثلة في (الادراك البصري للمتلقي وان القيمة الجمالية للأفكار الاعلانية الافتراضية تتمظهر بوساطة التفكير الابداعي والغرابة والاسلوب المصاغ المعتمد على الواقع المفترض.

ان ما توصل اليه العقل البشري من ابداع في مجال التصميم الاعلاني عن طريق توظيف التصاميم الاعلانية التي تحمل افكار وقيم حرة وجديدة، ومعرفة علمية تمثل ممارسة علمية مبتكرة تؤدي الى التذوق الفني للعمل التصميمي النافع(Shaker, 1987, p 84)، فهي قيمة فاعلة في التصميم تؤدي الى الابداع، بوساطة الية تصميمها والنسق التنفيذي الإخراجي الذي اتخذه المصمم في تشكيل البيئة التصميمية الاعلانية؛ والقيم الجمالية تعد(معالجة بارعة وفق اسلوب المصمم الواعي والذي يعتمده من اجل تحقيق الهدف(Fida, 2010, p 11).

فالهيكل التنظيمي للإعلان يمثل الصورة الإخراجية النهائية والتي تضم عناصره المتباينة والمنظمة تنظيما فنيا معينا من اجل تحقيق القيم الجمالية للتصميم لجذب المتلقي استنادا على افكار المصمم المستحدثة والتوظيف المنظم والمبدع الذي يتسم بالابتكار

والتوازن الايجابي الذي يؤدي الى انتاج فكرة منسجمة مع المضمون، لان القيم الجمالية تشمل الاختيار المناسب والطرق التنفيذية الصحيحة مع توافر الخبرة والمهارة والمعرفة التي تظهر عن طريق الاعمال المنتجة المعتمدة على الأفكار والصياغات الفنية المبتكرة والحديثة.

3_القيمة التعبيرية (الدلالة والمعنى)

ان النظام التصميمي يحتوي على المعنى الذي يرتب وفق سياقات لفظية او غير لفظية، التي تجعل الصور والرسوم اشارات ذات دلالات ومعان بنظام مفاهيمي تصميمي، فالمعنى يتمثل بالدلالات المراد ايصالها إلى المتلقي، ويتعلق ذلك بالأساليب والتقنيات التي توظف بوساطتها الأفكار(Mohamed ,2019, p(76) اذ ينقل المعنى إلى المتلقي ليستوعبه عن طريق الوعي الذي بوساطته تتشكل الصورة الذهنية، فضلاً عن احتواء التصميم على النص المكتوب الذي يحمل الكثير من المعاني والدلالات لإيصال الفكرة للمتلقي؛ وان لكل تصميم فكرة ومعنى تخبر المتلقي عن أمر ما، فالبيئة التي تجسد الواقع تشكل انفعالات المتلقي، فالتصميم الاعلاني عملية يبدع فيها المصمم لينتج صورة ذات معاني واضحة تتضمن تسلسل المعلومات لتصل ضمن دلالات مفاهيمية يسيرة الفهم وفق اسلوب المصمم المبتكر للمنجز الإعلاني إذ ان (المعنى يعمل على التأثير في المتلقي) (Guy Ghouti, 2012, p 134) وعن طريق الاستعارة يصل المعنى الذي تمثله، فالتحول الدلالي للعمل الاعلاني يبدا من مرحلة انتقاء الفكرة وصولا الى البناء التكويني المستند على العلاقات المنسجمة للعناصر انتهاءاً بالناتج التصميمي الابداعي (Attia, 2017, p (28 ، وان توظيف الصورة الاستعارية في الاعلان لأجل نقل معنى جديد يعمل على سد حاجات ورغبات المتلقين، بالتالي يتشكل العمل ضمن نسق واضح ودقيق ليفهم المتلقي من الصورة التي تحمل قوه دلالية، فان الرسالة الاعلانية تضم الدلالات تظهر على شكل صورة حسية مدركة.

4_ الجذب والتشويق

يتحقق الجذب والأثارة عن طريق ما يأتي:

1. **السيادة**: وهو ابراز الصورة وتسيدها على بقية العناصر التصميمية الاخرى بشكل ملفت للانتباه يساعد على تثبيت الصورة بذهن المتلقي للتذكر، (الصورة تؤثر بشكل مباشر و بأسلوب مشوق) (Ibrahim, 2002, p 92).
2. **الخروج عن المألوف**: المقصود به ابداع المصمم الاشكال الغرائبية غير المألوفة والمثيرة للمتلقي، لتحقيق الجذب لمضمون الرسالة الاعلانية البصرية المعتمد على ابداع اعمال وافكار جديدة (بأسلوب انتاج انماط وافكار غرائبية) (Al-Faridaw, 2017, p65).

القواعد والاسس التي تساهم في البناء الإعلاني هي:

1. الكيفية التي يتم بوساطتها ترجمة الأفكار وتهيئة الاشكال والتي تكون قابلة للأدراك.
2. النص البصري للرسالة الموجهة عن طريق الصورة الافتراضية وماذا تهدف اليه الاستعارة المتمثلة بالإشكال الغرائبية أو اللامالوفة.
3. تجاوز الحدود الزمانية والمكانية من اجل زيادة رقعة الانتشار وتداول الإعلان بالتالي تحقيق الأهداف المرجوة منه.

2_5: الفكرة الافتراضية (بلاغة الفكرة)

تعد الفكرة الاعلانية (**الاساس الذي يبنى عليه الإعلان وانها الهدف الذي يقصده المصمم وان انعدام الهدف الواضح عنده يرجع الى سطحية نظرته للعالم وعجزه عن الوصول الى جوهر الو اقع**)(Mujahid, 1986, p. 35) ، فالفكرة تمثل البداية وما يرمي المصمم ايصاله للمتلقي، وتحتوي الفكرة الاعلانية على موضوع مثير والعمل الإعلاني الناجح يجب ان يحتوي فكرة ذات معاني معبرة وفق نسق توظف فيه الاستعارة الشكلية بالتالي تؤدي الى احداث انفعالات وردود افعال إيجابية نحو الرسالة الاتصالية اذ" **ان العلاقة بين الموضوع وبين الانفعال المعبر عنه ليست على الاطلاق علاقة وسيلة بغاية بل هي علاقة عنصرين يدعم كل منهما الاخر داخل كل مترابط" (Jerome, 2007, p 373, 374)**، والعمل التصميمي المتكامل هو الذي توظف فيه العناصر الشكلية للصورة من مؤثرات صورية ضمن فكرة ابتكارية تحقق الجانب الجمالي والتقني، بالتالي تحقق عنصري الاثارة والتشويق ،يقول هيغل "**محتوى الفن هو الفكرة التي تصاغ في محسوس**" (Ovsyannikov, p 286)، التوصل الى ابهار صوري يتم بوساطة التوافق بين الفكرة والتقنية والهدف مما يؤدي إلى انتاج عمل اعلاني مؤثر يثري الصورة الإعلانية بالشكل الذي تنتج الرابط ما بين المصمم وعمله

الاعلاني، فيمثل العنصر المكنون في العمل الاعلاني اذ تقدم عن طريق الترابط بين الشكل والمضمون(Zakaria, p 48)، وهنا لابد الإشارة الى الجانب الإبداعي للفكرة واتصافها لمحققة والمؤثرة في للأبداع التي تعد أساس ومعياراً مهماً في الفكرة وفاعليتها وهي: الجدة والاصالة، والحساسية للمشكلات، والمرونة والطلاقة.

2_6: مفهوم الاستعارة

تتطلب الاستعارة دراية ومعرفة ذهنية وعقلية فضلاً عن المهارة العالية لتتمكن الفكرة من التحول إلى عمل ابداعي يحمل مغزى ذو معنى ودلالة، لذلك يكون لكل جزء في المنجز التصميمي حيوية خاصة ومكملة لبعضها البعض، إذ أن الاستعارة تساعد في تحديد السياق الاتصالي بوصفها توفر روابط جديدة وغير متداولة وفق نسق يقتضي تحقق الجانب الوظيفي والجمالي من توظيف الاستعارة داخل البنية التصميمية ويتطلب ذلك قواعد أو اساسيات متمثلة بالابتعاد عن الغموض، اي وضوح الفكرة وازدواج المعنى، والابتعاد عن الحشو اي يجب أن يكون البناء منتظم تبعاً للفكرة وايضاً وفق ترتيب العناصر التي تشكل العمل الفني التصميمي، لأن غاية الاستعارة هو تحقيق البعد الجمالي الذي يعد من اهم الوسائل الفاعلة في عملية التواصل الذهني والبصري، الذي يعزز الجانب الوظيفي والذي هو غاية الاستعارة المعتمدة على توضيح الفكرة وتيسير التواصل والاتصال الفاعل.

دخلت الاستعارة في كافة مجالات الحياة الاجتماعية والثقافية نظراً لقيمتها البصرية عن طريق الاستخدام والتعلم, اذ يتم تداولها في المجتمع، وغي مجال الإعلان فيستخدمها المصمم في تقديم الافكار الإعلانية للمتلقين، اذ يؤدي إلى رفع مستوياتهم الادراكية والذي ينتج عنه رقي المجتمع إلى مستوى التخاطب والتواصل والاتصال باختلاف الأماكن واللغات، وأن المعالجات الشكلية المضافة على الشكل هدفها تلبية الحاجات الانسانية لأنها مرتبطة بالأداء الوظيفي للإعلان، بالتالي تحقق التداول والانتشار لأن (الفنون لا تقتصر على اثارة اللذة عن طريق المدركات الحسية والعقلية وإنما يجب أن تعمل على ايجاد اواصر وعلاقات بين الانسان والبيئة من جهة والعمل التصميمي من جهة اخرى) (Iyad, 2008, p 107)، والخبرة العالية للمصمم تساعد على انتقاء الرموز والاشكال المناسبة مع معرفة إمكانياتها لأجل إيصال الفكرة بصورة واضحة ويسيرة للمتلقين، اي أن للخبرة دور كبير في ايصال الرسالة الاتصالية للمتلقين بالشكل الذي يمثل الصورة الاستعارية الواضحة التي تحمل المعنى الدال على التوظيف الفعال لجميع العناصر الداخلة في الإطار التكويني للبناء التصميمي.

فالاستعارة تتمكن من النفاذ إلى مشاعر المتلقين بوصفها وسيلة المصمم الذكية ذات بعد جمالي مؤثر في المتلقي لذا فأن غاية الاستعارة تحقيق المنفعة الاتصالية بشكل فعال وواسع، اذ تجمع ما يقدمه المصمم في دائرة الفائدة والمنفعة المطلوبة.

2_7: المعالجة الشكلية للاستعارة

ان التطور المستمر في التكنولوجيا ادى الى تزايد الحاجة للبرامج التقنية المستخدمة في الاعلان، إذ أن لها تأثير فاعل وواضح في إيصال الرسالة الاتصالية بما تقدمه من إمكانيات تحفز في المصمم روح الابداع والابتكار (Hassanein, 2004, p 219) فضلاً عن الطرق والأساليب المتبعة لإنتاج افكار جديدة وغريبة نابعة من الافتراضات الذهنية والمبتكرة من قبل المصمم اعتمادا على سعة الخيال والابداع والحداثة المنتجة للابتكار، اذ اصبح بإمكان المصمم ان يختار المواد والادوات التي تمكنه من تمثيل الفكرة الاعلانية لإنتاج تصاميم تتصف بالمرونة والمعالجة الدقيقة اعتمادا على مهارات المصمم والادوات والمواد التقنية التي يعتمدها.

ان طبيعة البناء الافتراضي انه يقوم على تحويل الافكار والتصورات والرؤى الفكرية الى تصاميم واقعية او خيالية افتراضية تحقق الهدف التصميمي، وان من واجب المصمم اتباع اساليبه التصميمية لبناء بيئة الاعلان بوساطة التقنية الادائية التي تتطلب التنسيق المنسجم وفقا لتطابق الفكرة مع المضمون عن طريق العناصر المكونة للتصميم والمستندة على البناء والتحوير والابتكار لما هو متميز.

1. **التكثيف الشكلي:** والمقصود من هذه العملية هو اجراء التراكب الشكلي ومن التقنيات الاظهارية هي الكثرة للمنطقة التصميمية (Nassif, 2001, p 51) ويستخدم التكثيف في الشكل لجعله اكثر فاعلية لتحقيق الاثر المطلوب في المتلقي فيعتمد في الاعلان السياحي على ابراز القيم الجمالية بالنسبة للمكان، بالتالي يبدو التصميم بأنه على قدر من التشويق والخروج من الرتابة والملل من مشاهدة الاعلان (بوساطة يسود عنصر على بقية العناصر الاخرى للشكل التصميمي (Abdul, 1997, p 155) يجب ان تتم المعالجة بالشكل المدروس حسب فكرة الاعلان للخروج بفكرة اعلانية متزنة

واضحة، ويعتمد على خاصية تكرار العناصر بطريقة مكثفة وفق نسق نوعي للكل التصميمي اعتمادا على إضافة مؤثرات ملمسية تشد انتباه المتلقي لتؤدي الدور الوظيفي والجمالي للعمل المنفذ.

2. **الاختزال الشكلي:** والمقصود من هذه المعالجة هو الاقلال من التفاصيل الغير مطلوبة اعتمادا على رؤية المصمم، فيلجأ المصمم لاستخدامها لنقل المضمون الفكري والمتعلق بالضرورة التصميمية للخروج بناتج يوصل الغاية المرجوة ويقدمها بصورة حقيقية(Moford , 1984, p 30) فالمصمم يتحكم بالشكل فيجري التغييرات المناسبة لإنتاج تنوعات شكلية ومظهرية (Nobler, 1987, p 87) فالمصمم يستخدم الاختزال ليجسد الفكرة بوساطة العناصر ذات الإظهارات المتنوعة وفق إمكانياته الإبداعية والمهارية اعتمادا على ما يمتلكه من رؤية وقدرة فنية عالية.
3. **الحذف والإضافة:** والمقصود بهذه العملية هو اجراء تحوير للشكل التصميمي للحصول على اشكال جديدة ومختلفة ناتجة من فعل التحويرات ويتم ذلك بوساطة قطع او حذف واضافه بعض الاجزاء مع التركيز على جزء معين مع الحفاظ على ترابط العناصر ككل للخروج بناتج مميز ومقبول يحوي جانب ديناميكي ،وان أشغال المساحة بالشكل المناسب هي من رؤى المصمم التي ينبغي توظيفها بالألية الصحيحة للحصول على اعلى قيمة جمالية داخل البنية الشكلية، ومن ابرز مقاصد المعالجات الشكلية (الحذف والإضافة) هو الحصول على فكرة واضحة فيقوم المصمم بحذف الجزء الذي يثقل الفكرة ليسهل عمليه تقبلها للمتلقي بالشكل اليسير فالفكرة (تعتمد على النشاط الواعي للفنان فهي ليست مستقلة وعشوائية(Stollentz, 1981, p139) اي ان الفكرة تكون موجهة لسبب تخضع لحكم المصمم ورؤاه اعتمادا على التقنيات التنفيذية المتعددة.
4. **التكبيروالتصغير**: والمقصود من هذه العملية هو اظهار أهمية الاشياء وامكانياتها بوساطة اختلاف الحجوم الخاصة بها والتي تظهر بها داخل البنية التصميمية، اي تكبير وتصغير العناصر التصميمية ضمن اطار المبالغة الشكلية بأسلوب تتميز به عن بقية العناصر الاخرى الداخلة في البناء التصميمي وامكانية هذه التقنية (شد الانتباه عن طريق اختلاف الشيء عن من سواه ليجذب الانتباه بشكل اكبر)(Al-Ghanmi, 1998, p 172) لذا تتميز هذه المعالجة بأهميتها الكبيرة و للوصول الى الهدف المرجو من الرسالة الاعلانية.
5. **التحوير:** المقصود بالتحوير هو تغير الشكل تخدم غاية المصمم، فعن طريق التقنيات الرقمية الحديثة يتم تحويره ضمن الفضاء الافتراضي للبيئة التصميمية المتضمنة العلاقات والأنظمة التصميمية، اذ يمثل التحوير(فرصة جديدة للتعامل مع التصميم، من أجل تحقيق الابتكار) (Iyad, 2008, p. 23) ، فإنتاج أشكال تصميمية رقمية تجسد الصورة الذهنية للمصمم وتعكس أفكاره من أجل إنتاج أعمال إعلانية تحقق الهدف الاعلاني، وفق ترابط الشكل والمضمون ،يتم اعتمادا على اسلوب إخراجي مبتكر يدعم تقديم الرسالة الاتصالية، ويقوم المصمم عبر (الأدوات الافتراضية بالتحوير والتعبير بأبعد درجة ضمن نسق تنظيمي لا يتطلب اي اعتبارات مادية) (Iyad, 2008, p 271)، فيقوم المصمم باستخدام تلك الأدوات والمواد والخامات وتحولها إلى أدوات افتراضية على سطح الحاسوب، بالتالي تحقق خصائص تتسم بالسهولة والدقة والوضوح، وإنتاج تفاعلية كبيرة تحمل معان تجذب المتلقي وتثير اهتمامه مقارنة بالوسائل الاعتيادية التقليدية.

2_9: البيئة التصميمية الافتراضية

تمثل النظرية الافتراضية الوصف البنائي لتمثيل الصورة العقلية وتأكيد شكلها بطريقة تصويرية، وتتشكل البيئة التصميمية (عن طريق عملية الإدراك وبناء تصور افتراضي للفضاء الذاتي الذهني للمصمم ليشكل العقل التكوينات الافتراضية بصيغ ومدلولات رمزية واستعارية لتتحول من عناصر وأسس تصميمية إلى ادوات ايحائية ووسائل مرئية اتصالية ما بين المرسل والمتلقي) (Rania, 2012, p 57)، ولإنتاج أعمال تصميمية مفترضة ضمن نسق إبداعي ومبتكر يتطلب من المصمم خبرة ذاتية عالية وطريقة التوظيف المناسبة للمعلومات التي يتعرض لها لتكوين تصاميم افتراضية من مخيلته ورؤيته وأفكاره الغير ملموسة وتحويلها إلى ناتج ملموس او مدرك حسيا لتكوين "**التعبير الموضوعي**" (Iyad, 2017, p 36) ،الذي بدوره يعتمد على التعبير الذاتي المتأثر بالعوامل التي ذكرت آنفاً.

ويرتبط الفضاء التصميمي بعملية الإدراك الحسي ليؤكد اشكالها المادية بطريقة الإدراك البصري، اذ يمر الإدراك الحسي بالإدراك البصري وهي "**عملية معقدة تمتزج بها العوامل الذاتية والموضوعية مع بعضها البعض**"(Rania, 2012, p 57)، إذ تقوم العين

بوجود الضوء بالعملية الإدراكية فهي تقوم بالرؤية الشاملة للبيئة المرئية بأسلوب مباشر، إذ تعمل على أخذ نظرة كاملة للموضوع الإعلاني.

وتتم عملية تكوين الفضاء الذهني الافتراضي عن طريق الإدراك البصري الذي هو (الاستجابة الأولية للإثارة التي اتخذتها صورة معينة للمتلقي) (Lynch, 2000, p 220)، إذ تمثل الاستجابة المتحققة للمصمم رسالة بصرية تحول العملية الإدراكية البصرية إلى إدراك ذهني ينظم المعلومات وما يحيط بالإعلان بالاستناد على عوامل ذاتية خاصة بفكرة المصمم بالتالي تكوين انطباعات ذهنية متجددة ومبتكرة ضمن الفضاء الذهني الافتراضي.

2_10: **انواع البيئة الافتراضية**

1. البيئة الو اقعية

ان البيئة الواقعية تعني توظيف الصورة بشكل منسجم ومتوافق مع مضمون الإعلان فهي تمثل جزء من الواقعية والإغناء لتقترب من المتلقي وميوله، مثال ذلك الاعلانات التي توضح حالات الفقر والجوع والتي تعكس صورة المجتمع ومعاناته مع ظروف الحياة القاسية، اما الاعلانات التجارية فتقدم بأساليب متعددة (الصورة الاسنادية: تعمل على تقديم خصائص معينه من السلعة، والصورة الانبثاقية تقدم صور عن المنتج الجديد، والصورة الوجودية: تقدم صورة تذكيرية عن المنتج) (David,2015, p 84) بهذه الكيفية الاسلوبية المستخدمة يتحقق الاتصال الواضح والمفهوم ما بين المصمم والمتلقي، إذ ان دور البيئة الواقعية مهم وكبير في الإعلان، وعن طريقها يتم جذب المتلقي، والتأثير فيه، فهي (تجسيد للواقع بوصفها أداة صادقة تنقل عن طريق الافكار والمعلومات الى الافراد) (Khalif, 2008, p 169) ، اذ لابد ان تكون البيئة واضحة وبسيطة وتحوي قدر كبير من الواقعية لكي تكون بعيدة عن الغموض ولا تشتت ذهن المتلقي، فهي تمثل(جزء منه وتحاول اكتساب السيطرة عليه) (Susan, 2013, p 187) ، اذ تمثل البيئة الواقعية جزء من الاعلان فهي قوة دلالية تحوي الكثير من المعاني والدلالات المعبرة والتي تصل للمتلقي بكل سلاسة ويسر اذا ما وظفها المصمم بالاطار او النسق المناسب الذي تنسجم فيه جميع مكونات العملية التصميمية للخروج بنتائج مقبولة تقنع المتلقي.

2. **البيئة الخيالية**

المقصود بالبيئة الخيالية تشكيل تكوينات افتراضية خيالية لأشياء غائبة غير حاضرة تستحضرها الذاكرة لتنتج من الحس المشترك للذاكرة اشكال وصور المحسوسات تحت ما يسمى بالتخيل التمثيلي والابداعي، إذ أن (تخيل الشيء يعني تمثيل صورته، لنرى الاشياء الغائبة حاضرة، فتسمى هذه القوة بالمصورة) (Al-Dhaheri, 2010, p 92).

ان إمكانية المصمم تتمثل بقدرته الإبداعية المعتمدة على القوة العقلية المنتجة للإشكال الغير موجودة، او استحضار لأشكال قديمة، وان قدرة المصمم تتمثل بالقوة المخيلة القادرة على تنفيذ التقنية الاظهارية للتصميم بالتحليل والتركيب والحذف والاضافة، اذ ان القوة التخيلية الناتجة من الصورة الذهنية المتكونة بفعل التراكم المعرفي للمصمم، والوعي والشعور القادر على التحليل للأفكار والتصورات او الحذف والاضافة لانتاج التصميم الشكلي بأسلوب إبداعي، والخيال في (عالم الروحيات وعالم الماديات ،منهم من يعده اسلوب فوضوي لان العقل يمثل المرتب الاساسي للإنتاج لديهم) (Al-Waeli, 2013, p72)، فبوساطة العقل يستطيع المصمم من التعامل مع الادوات والوسائل بصورة عقلانية تجسد الفكرة التي تدور بمخيلته اعتمادا على الاشكال والصور التي تتلاءم مع الفكرة التصميمية ويقوم الخيال بإبداع افكار جديد مبتكرة تمثل تطور لأفكار قديمة لها قيمتها الاصلية، والخيال "وسيلة معرفية أساسية وان الذي لا يعرف منزلة الخيال هو خال من المعرفة"(Samer, 1998, p. 20).

3. الاختزال

يرجع مصطلح التجريد إلى المدرسة التجريدية المعتمدة على تجريد الشكل من صورته الحقيقية مبتعداً عن العالم الواقعي والاعتماد على رؤية الفنان وافكاره التي تتمثل "**بتنظيم الشكل بلغة الارقام بعد تجريده**" (Herbet, 1968, p58)،انتقاء الشكل والعمل على تنظيمه بصورة محسوبة محكومة بقياس معين للخروج بتناغم شكلي متزن، والحصول على شكل مجرد جديد يختلف عن الانماط السابقة يحمل فكرة مميزة بإعادة تركيبه وفق رؤية المصمم، فالتجريد هو أحد خصائص الفن، ويمثل اسلوب ذو خاصية مميزة تستخدم حسب الهدف المراد تحقيقه فان التجريد هو "التكامل للقيم الشكلية والتعبيرية فالقيم الشكلية تتمثل في العناصر التشكيلية للتصميم (النقطة، الخط ،شكل ،مساحه ،فراغ) والقيم التعبيرية تشمل صفات البناء التكويني للتصميم (الحرية، البساطة، القوة، تسليم الذات للعمل الفني) فيأتي دور المصمم بتجريد هذه القيم المتداخلة بوساطة التفكير الشامل

الذي يعكس تجاربه وحياته (Herbet, 1968, p 58)، ولفظة التجريد في الفنون التشكيلية "**هي صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد**"(Ismail,1983, p44).

فيقوم الفنان بتجريد الموضوع من شكله الواقعي ليظهر دور الفنان بإبراز فكرته المتمثلة بتقديم صورة جديدة من الشكل الحقيقي، فيبتدع المصمم افكار جديدة مبتكرة مميزة تجذب المتلقي وتثير اهتمامه وفقا للأسلوب المتبع الذي يخرج التصاميم من التقليد الى الافكار المستحدثة التي تحمل جانب مثير يستحوذ على اهتمام المتلقي او يعمل على استمالته اقناعيا "**فالفنان باتباعه اسلوب التجريد يمكن ان يحقق المحتوى النفسي للإنسان، ان يفعل الانسان بقوة وتكيف اكبر**" (Jesuit,1992, p 305) اي ممكن ان يشبع احتياجات المتلقي النفعية والنفسية التي تمثل الركيزة الأساسية (الحاجة الأساسية) للجوء إلى السلعة، فيلجأ لها بإقبال كبير نتيجة للحاجة الملحة.

4. البيئة المختلطة

ان البيئة المختلطة وهي مزج الواقع بالخيال؛ والمصمم عندما يريد ان يبني عمل تصميمي يستند الى مخيلته التي تحوي صورة ذهنية متنوعة و افكار متعددة وتراكم معرفي متأثر بالبيئة المحيطة به لتشكل لديه الخبرة والمهارة العالية القادرة على توظيف الفكرة ضمن اسلوب مدمج يجتمع فيه الواقع والخيال في آن واحد فالخيال عملية ذهنية يتم بوساطتها انتاج موضوعات وصياغه افكار بالوان واشكال متعددة، فعن طريقها يتم ارسال رسالة اتصالية واضحة للمتلقي يستشعر عن طريقها الفكرة الايحائية التي يريد ايصالها له من قبل المصمم، وان ابسط انواع الخيال هو الاستعارة المتمثلة(بتجميع العناصر في تشكيل مغاير للأصل) (Jesuit, 1992, p 35) اذ يقوم المصمم بتوظيف الاستعارة ضمن اطار الخيال بأسلوب يتضمن انتاج تصاميم مغايرة للأصل بأسلوب جديد ومبتكر مع توظيف الواقع ضمن فكرة الاعلان لنقل فكرة بنسق جديد ومميز ويوصل رسالة إعلانية محملة بالمعاني التي ينبغي من المتلقي ان يكون على درجة من الوعي لكي يفهمها وكذلك على المصمم ان يصيغها بآلية لا يصعب على متلقيها فك شفراتها لكي لا تصبح لغز يصعب حله فالواقع هو بيئة صادقة تجسد الواقع لتنقل الأفكار عبرها، مثل استخدام الكرة الأرضية وتقسيمها الى نصفين، النصف الأول يمثل شكل الكرة الأرضية والنصف الاخر يمثل الشكل التكويني للبيئة، وظف المصمم الواقع والخيال ليوصل رسالة مفاهيمية ذات فكرة تتسم بالإيضاح.

2_11: الابهار الصوري

ان تكوين البناء الافتراضي يجب ان يتصف بالحداثة، وإنتاج فكرة اعلانية متجددة(يتطلب تفكير غير نمطي عن طريق البحث والتنقيب والنظر فيما وراء الاحداث والظواهر، لإنتاج الفكرة التي تتمثل بالمحصلة من عملية التفكير، وتتميز بالأبداع والطلاقة والتصور الخيالي) (Al-Zu'bi, 2009, p 201)، وتكون الفكرة عديمة الفائدة اذا ما تضمنت الاسلوب المناسب والصور والرسوم الاعلانية المناسبة للفكرة المطروحة ،ويلجأ المصممون الى انتاج اعمال اعلانية مستحدثة وغير تقليدية لتنال استقطاب المتلقي(إذ تشير الدراسات ان نسبة٢٠%تمثل الناس المتأثرين بالإعلانات الغير تقليدية) (Bashir, 2009, p. 105) لذا ينبغي من المصمم استخدام اساليب وتقنيات حديثة عصرية في مجال الاعلان لان الاعلان المستحدث يلفت انتباه المتلقي ويثير اهتمامه والاعلان الذي يحمل فكرة متجددة وفق علاقات ترابطية مدروسة تؤدي إلى نتاج مختلف يبهر المتلقي، (ويعتمد نجاح الاعلان على الفكرة الجيدة والجاذبة للأشخاص المتلقين والتي تتسم ببعدها عن التكرار والتقليد) (Al-Serafi, 2013, p. 221).

ومن معززات الابهار البصري الحركة اذ تمثل انطلاقة للاتجاه اي ممكن ان تكون اتجاها إلى اليمين أو اليسار او بشكل مائل أو عمودي أو افقي، وتلك تأثيرات تسهم في إيصال الرسالة للمتلقين وتعني الحركة كعنصر عام (فعل حيوي لأنشطة الانسان المختلفة ليحقق متطلبات العين والتفاعل واستمراه وديمومته) (Al-Kubaisi, 2001, p. 93)، اي أن دور الحركة يتمثل بجميع الانشطة اليومية التي يؤديها الانسان، اما في العمل التصميمي فان دورها يتعلق بحركة العين عبر المسالك البصرية ليتم التمعن بالمحتوى التصميمي.

ان دور الحركة في البناء التصميمي هو ايضاح الفكرة بوساطة ابراز عنصر أو شكل معين وتكون الحركة إما حقيقية (كما في السينما والمسرح والرقص) او ايحائية كما في الفنون التشكيلية وكل من هذه النوعين اهميته التعبيرية والاتصالية.

وان المصمم يوظف الحركة للصور في التصميم الإعلاني لأجل جذب انتباه المتلقي ولتحقيق نوع من الحيوية والتشويق وان من امكانية البرامج الحاسوبية هو تقديم صورة رقمية استعارية بطريقة مختلفة وتعمل نوعا من التجدد عبر إليه عملها المعتمدة من قبل المصمم فمثلا برنامج الفوتوشوب (تعمل على تعديل الصورة الرقمية بأفضل طريقة ممكنه) (David, 2015, p (117)

2_12: الغرائبية الشكلية (اللامألوفية)

ان الاشكال الغرائبية او الغير مألوفة التي ينتجها المصمم بوساطة العالم الافتراضي تأتي عن طريق الشروع بفكرة جديدة باسلوب لم يقدم عليه احد، اذ ان الاشكال الافتراضية غير المألوفة تثير المتلقي(اذ يبعد الاحساس بالرتابة والملل فهي تؤثر على احساسه وعقله لتجذب انتباهه وتثير اهتمامة) (Mccluskey, 2000, p108)عن طريق استعمال اشكال غير تقليدية تتمثل بغرابتها الكلية او الجزئية لكسب المتلقي ضمن بعد توظيفي مستحدث توفرت فيه شروط الانجذاب ولفت الانتباه واثارة الدهشة وفق اتجاه جمالي، ويتم ذلك بوساطة الطرق التقنية المتبعة من قبل المصمم والمتمثلة بالإبهار البصري عن طريق الاتجاه او اللون او الإضاءة والملمس وذلك باستعمال اشكال غرائبية تحمل جانب جمالي تتوافر فيها القيمة الوظيفية للوصول الى القيمة الاتصالية التي تثري العمل التصميمي وتعمل على انجاح الرسالة الاتصالية، كما ان اسلوب تعددية العناصر و تنوع العناصر الداخلة في التصميم او زيادة في السمات البصرية ينتج(الاثراء البصري، الذي يحدث الجذب والانتباه) (Kevin, 1999,p184) فالمقصود بالأثراء هو الصورة الغنية والمتكاملة جماليا وظيفيا، فتلقائيا فان آلية التنسيق المستخدمة من قبل المصمم تحقق الجذب و تثير فضول المتلقي نحو تصميم الإعلان، بالتالي التأثير فيه والاستحواذ على اهتمامه لاستجابة الشراء او الشهرة للمنتج المقدم ضمن اسلوب التوظيف الابداعي لعناصر الشكل الغرائبي.

2_16: مؤشرات الإطار النظري:

1. هناك انواع للبيئة التصميمية الافتراضية للاستعارة الشكلية، منها البيئة الواقعية، والبيئة الخيالية والبيئة التجريدية، والبيئة المختلطة.
2. الفكرة الافتراضية هي مزيج من مجموعة اتجاهات لإنتاج فكرة جديدة ومستحدثة وكل انواع البيئة لها تأثيرها الخاص اعتمادا على اسلوب المصمم المحترف.
3. الابهار الصوري في البناء التصميمي الافتراضي يحقق الاستمالة، بوساطة توظيف المصمم اعماله بأسلوب يستقطب عواطف المتلقين وبطريقيه منطقية تجعلهم يميلون للفكرة المعلنة ويتقبلوها.
4. تستند الفكرة التصميمية الافتراضية على الجانب الابداعي المتمثل بها بالسمات المتميزة (الجدة، والحاوية للمشكلات، والطلاقة والمرونة) فهي جوهر الفكرة الناجحة والمفعمة بالأبداع الفكري والتنفيذي.
5. الاستعارة الشكلية تمثيل استعاري لأساس الفكرة والتي تعزز التأويل العقلي والتمثيل التشبيهي.
6. يستند الابهار الصوري على الآلية المتبعة من قبل المصمم والمحتوية على عنصر الغرابة في انتاج الاعمال التصميمية، وكذلك عنصري الحركة والتضاد اللوني التي تبهر المتلقي وتثير اهتمامه بالتالي تقبل الفكرة الإعلانية.
7. تستند الغرائبية الشكلية على أشكال غير مألوفة يعتمدها المصمم في بناء فكرته تصميمياً واظهارياً أو عن طريق الاستعارة الشكلية، وهما يعكسان الجانب الإبداعي في الاعلان.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

3_1: منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحليل عينات البحث، (بوصفه نهجاً علمياً يساعد في الحصول على المعلومات والبيانات الخاصة بالظاهرة التي تم دراستها) (Mohamed, 2000, p30) ويقوم هذا المنهج على تفسير الحالة الانية لمجتمع البحث، ولتحقيق هدف البحث لا بد من وجود الدقة والوضوح في تحليل البيانات وأن المنهج الوصفي التحليلي هو من الخطوات العلمية التي تلائم البحوث النظرية والتطبيقية.

2_3: مجتمع البحث

تمثل مجتمع البحث بالإعلانات القهوة والفانتا على شبكة الإنترنت www.Pinterest.com.

تم اختار الباحث العينة بطريقة قصــدية بما يلائم هدف البحث والبالغ عددها (5) خمس نماذج، من المجتمع الكلي والبالغ (50) خمسون اعلانا تجاريا وقد استبعدت بقية الاعلانات وفق المبررات الاتية:

1. تكرار الاعلانات وتشابهها
2. الاعلانات التي لا تحتوي على استعارة شكلية
3. اعلانات لم تدخل ضمن بيئة البناء الافتراضي

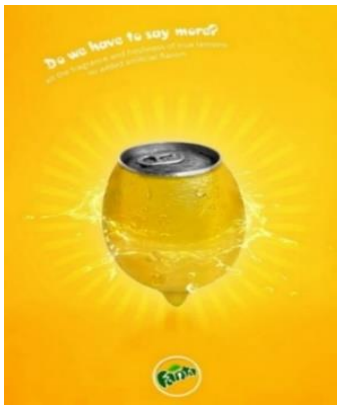
3_3: عينة البحث

4_3: أداة البحث

لتحقيق هدف البحث تم إعداد استمارة[1] (أداة البحث) لغرض تحليل نماذج العينة التي تم إعدادها من قبل الباحث على وفق مؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة والاطلاع على أدبيات الاختصاص.

5_3: صدق الأداة

لغرض التأكد من صحة أداة التحليل وبيان صدقها تم عرضها على عدد من الخبراء[2] في مجال الاختصاص قبل تطبيقها وبعد مناقشتها وإجراء التعديلات عليها تم الوصول إلى الشكل النهائي لاستمارة التحليل التي اكتسبت صدقها في البحث.



أنموذج (١)

اسم الاعلان: فانتا مشروب طبيعي

تاريخ الإصدار:٢٠٢١/١٠/٣١

نوع الاعلان: تجاري

الوصف العام

تضمن الاعلان صورة فاكهة الليمون الاصفر في المركز الهندسي وضع عليها غطاء قنينة عصير، التي تفتح منها القنينة لتقترب من الشكل العام للقنينة وظهر منتج عصير الليمون وكأنها غاطسة في الماء، وإلى الأعلى مادة كتابية باللغة الإنكليزية(do you have to say more?) بشكل مقوس وبالحجم الصغير والى الاسفل شكل شعار منتجات فانتا.

التحليل

التصورات الافتراضية:

جاء البناء الافتراضي وفق تصورات مسبقة لمحتوى قنينة العصير لمنتجات فانتا الطبيعية لتقترب من الواقع وهو شكل الليمونة مع شكل علبة العصير، اذ استعمل المصمم هذا الشكل ليقود إلى التصور الذهني ذي التأويل العقلي عن طريق اشكال ترتبط بأساس الفكرة ومضمونها بان ما موجود في داخل علبة منتج (فانتا) ما هو الا عصير الليمون الطبيعي، يعزز ذلك البناء الشكلي ما بين شكل الليمونة وغطاء علبة فانتا المغلقة، التي تحتاج لفتحها فقط لتشرب عصير الليمون الطبيعي.

ان هذا التصور القائم على اعطاء صورة من التشبيه ما بين عصير فانتا (علبة فانتا)، عزز ذلك النظرية الافتراضية عن طريق الاستعارة الشكلية أدت إلى معرفة مفاهيمية للعلاقة ما بين المنتج والمواد التي صنعت منه ومن ثم إلى قيمة المنتج وأهميته

الفكرة الافتراضية وجانبها الابداعي

ارتبطت الفكرة بالاتجاه الافتراضي للبناء التصميمي وكيفية إخراجها لإنتاج المعنى التعبيري والاتصالي وفق مضمونها المحدد بالأهداف الوظيفية في الاتصال والتأثير ومرتبطة بجانبها الفني والجمالي بإمكانيات واقعية بعناصرها الاستعارية وكأنها تبتعد عن

[1] ينظر ملحق رقم (١)

[2] -نعيم عباس، اختصاص تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد
-محمد جلوب الكناني، اختصاص الرسم، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد
-معتز عناد غزوان، اختصاص تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد
-ايمان طه ياسين، اختصاص تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد
-سهام محسن كيطان، اختصاص تصميم طباعي، معهد الفنون التطبيقية، الجامعة التقنية الوسطى

الواقع ببنائها الافتراضي لتحقيق الغرابة والجذب والتشويق، وهذا من أساسيات بناء الفكرة التصميمية، فضلا عن تحقيقها الجانب الابداعي عن طريق اصالتها ومرونتها في استيعاب الموضوع الأساس كل حيثياته وطلاقتها بما تختزنه من المضامين التعبيرية وارتباطها بالمشكلة الأساس في الإيصال والتعبير.

المقومات الافتراضية الاستعارية

اعتمدت الفكرة البناء الافتراضي على أحداث التوافق التعبيري بطريقة سهلة اعتمدت الأساس الاستعاري كمنطلق بنائي يستند مقومات افتراضية ما بين عناصر الشكل الرئيسي (فاكهة الليمون) وغطاء العلبة الذي حددها الجانب التعبيري لأساس الفكرة ومن ثم تحقيق الجانب الوظيفي في الإيصال والتأثير معززا بالقيم الفنية والجمالية عن طريق الشكل الرئيسي (فاكهة الليمون) والمعالجة التصميمية مع ما يحيط به (شكل الماء مع الخلفية) إذ حقق جوا من التوافق الشكلي واللوني ومن ثم جانب جمالي.

المعالجة الشكلية للاستعارة

ظهرت المعالجات التصميمية الافتراضية عن طريق العلاقة الشكلية التعبيرية لمضمون الفكرة ما بين الشكل الرئيسي (فاكهة الليمون) وغطاء علبة عصير الليمون (فانتا) ليعزز أحدهما الآخر في الجانب التعبيري والعلاقة الوظيفية التي تربط أحدهما بالآخر للمنتج النهائي (عصير الليمون الطبيعي) فضلا عما ظهر من سوائل تحيط بشكل فاكهة الليمون لتعبر عن العصير النقي الطبيعي فكانت ذات ترابط جدلي لا يمكن فصلهما عن الآخر وخاصية تحقق ثقة ومصداقية المنتج.

البيئة التصميمية الافتراضية

ظهرت البيئة التصميمية الافتراضية عن طريق البناء الفني الخاص بالفكرة التي ترتبط بالاستعارة الشكلية ما بين فاكهة الليمون وغطاء علبه عصير الليمون وهي تغوص في سائل فأصبحت البيئة مائية نظمت بطريقة شعاعية التوزيع تنطلق من فاكهة الليمون في المركز الى الخارج لتنتشر في بقية مساحة الاعلان للموجات المائية ليتحول الاعلان الى بيئة مائية تحقق الجانب التعبيري ومن ثم الجانب الاتصالي والتأثير لدى المتلقي.

الابهار الصوري للاستعارة

ظهر الابهار الصوري في الاعلان والذي هو أحد الوسائل المهمة لتحقيق الجذب والتشويق في شكل فاكهة الليمون التي تمثل علبة عصير الليمون، عليها غطاء العلبة المعدني فظهرت علاقة متضادة ما بين التضاد المعدني المصنع وفاكهة الليمون الطبيعية، وهذا التضاد حقق درجة عالية من الابهار الصوري، عززته المعالجة الشكلية البنائية ما بين الاثنين لتحقيق شكلا جديدا ببناء افتراضي يتماشى مع توجهات الفكرة وبنائها الفني الجمالي ومن ثم التعبيري

أنموذج (٢)

اسم الاعلان: نسكافيه شراب قهوة

تاريخ الإصدار:٢٠٢١/١٢/٢٢

نوع الاعلان: تجاري

الوصف العام

تضمن الاعلان على صورة كوب باللون الاحمر مكتول عليه كلمة (Nescafé) باللون الأبيض بشكل عمودي وكأنه يخرج منه بخار وامامه شكل شخص يمشي بنشاط، وشخص بحالة اجهاد وتعب، ورموز استنتاجية فيها علامة (+ ،=) وفي الاعلى العنوان الرئيسي بحجم صغير وبالغة الانكليزية Nescafé والى الاسفل مادة كتابية باللغة الإنكليزية(imagine the taste of power).

التصورات الافتراضية

جاء البناء الافتراضي وفق تصورات افتراضية ما بين حالتين مختلفتين ما قبل فعل معين (قبل استخدام المنتج وبعد استخدامه) وتمثل بشكل كوب النسكافيه مع شكل الشخصين الخامل والنشط، إذ استعمل المصمم هذا الشكل ليقود إلى تصور ذهني ذي التأويل العقلي عن طريق أشكال ترتبط بأساس الفكرة ومضمونها بأنه عند شرب القهوة فستكون بحالة من النشاط والطاقة والحيوية يعزز ذلك البناء الشكلي ما بين شكل الكوب والشخصين الخامل والنشط، التي تعبر عن تحول الشخص بعد شربها إلى شخص يمتلك طاقة عالية.

ان هذا التصور انطلق من العلاقة الترابطية ما بين ما يقدمه المنتج من تغيير في حالة الشخص المستهلك ومشاعره واحاسيسه عن طريق الاستعارة الشكلية ومن ثم إلى معرفة مفاهيمية في العلاقة ما بين نوع المنتج وإمكانيته ومن ثم إلى قيمته وفاعليته.

الفكرة الافتراضية وجانبها الإبداعي:

ارتبطت الفكرة الافتراضية بالبناء التصميمي وطريقة إخراجها لإنتاج المعنى التعبيري والاتصالي وفق مضمونها لتحقيق أهدافها الوظيفية في الإيصال والتأثير ومتعلقة بجانبها الفني والجمالي بنظام يتأرجح ما بين الواقع والخيال لعناصرها الاستعارية وكأنها تبتعد عن الواقع ببنائها الافتراضي لتحقيق الغرابة والجذب والتشويق، وهذا من أساسيات بناء الفكرة الافتراضية، ضهر الجانب الابداعي عن طريق اصالتها ومرونتها لاستيعاب الفكرة الأساس بكل جوانبها وطلاقتها بما تمتلكه من سعة في المحتوى التعبيري وارتباطها بالفكرة الأساس في الإيصال والتعبير.

المقومات الافتراضية الاستعارية

اعتمد البناء الافتراضي على الأساس الاستعاري بطريقة سهلة تؤدي إلى إنتاج التوافق التعبيري، وفق منطلق بنائي يستند المقومات الافتراضية المتعلقة بعناصر الشكل الرئيسي (كوب النسكافيه والشخص الخامل والنشط) لتحديد الجانب التعبيري لظاهر الفكرة لتحقيق الجانب الوظيفي في الإيصال والتأثير معززا بالقيم الفنية والجمالية عن طريق الشكل الرئيسي (كوب النسكافيه) ومعالجته التصميمية مع ما يحيط به من أشكال (الشخصين الخامل والنشط، وخروج البخار من الكوب)، إذ انتج جوا من التوافق الشكلي واللوني.

المعالجة الشكلية للاستعارة

المعالجات التصميمية الافتراضية ترتبط بأساس الفكرة وتتحقق عن طريق العلاقة الشكلية التعبيرية لمضمون الفكرة ما بين شكل الكوب (النسكافيه) والشخصين الخامل والنشط عن طريق الرموز الحسابية التي تعكس الجانب التعبيري والوظيفي لترابط الفكرة مع الاشكال، فضلا عما ظهر من حركة البخار الخارج من الكوب لتعطي ايحاء بحيوية المنتج (النسكافيه)، فكانت العملية التصميمية ذات ترابط شكلي قائم على إعطاء النتيجة الحسابية ليحقق الثقة والمصداقية للمنتج.

البيئة التصميمية الافتراضية

ظهر البيئة التصميمية الافتراضية بالعلاقة التنظيمية لعناصر الإعلان المتعلقة بالاستعارة الشكلية ما بين كوب النسكافيه والشخصين الخامل والنشط فأصبحت البيئة ضمن عملية حسابية متسلسلة التوزيع تنطلق من الجسم الخامل وعلامة الزائد (+) وكوب النسكافيه والبخار الخارج منه ومن ثم علامة النتيجة (=) والجسم النشط ليتحول الاعلان الى بيئة حسابية للمقارنة بين حالتين تمثل جانب تعبيري يحقق الجانب الاتصالي للتأثير في المتلقي.

الابهار الصوري للاستعارة

كان لخاصية الشكل الرئيس (كوب القهوة) وما ظهر عليه من أضافات (الكتابة والبخار) تعزير لعملية الجذب والتشويق فضلاً عن خاصية الابهار الصوري والمتمثلة بالأداة المهمة لتحقيقها في الاعلان، إذ وظف المصمم كوب النسكافيه والشخصين الخامل والنشط ضمن علاقة استنتاجية متضادة شكليا بفكرتها او بتمثيلها الافتراضي ليحقق هذا التضاد درجة متقدمة من الابهار الصوري، عززته المعالجة الشكلية البنائية ما بين الاشكال الثلاثة لتحقيق فكرة غريبة ومتجددة ببنائها الافتراضي توافقا مع افتراضات الفكرة وبنائها التعبيري ومن ثم الفني والجمالي.

أنموذج (٣)

اسم الإعلان: نسكافيه شراب قهوة

تاريخ الإصدار:٢٠٢٢/١/٢

نوع الاعلان: ترويجي

الوصف العام

تضمن الاعلان صورة كوب النسكافيه باللون الاحمر يحتوي نص كتابي Nescaféباللون الأبيض يرتبط سلكياً بشكل دماغ الانسان مع حبات القهوة منتشرة في فضاء الإعلان وفي الاعلى العنوانNescafe بحجم كبير وباللون الأبيض.

التحليل

التصورات الافتراضية

جاء التصور الافتراضي وفق حيثيات الموضوع الأساس وهو منتوج القهوة (النسكافيه) التي تمد الانسان بطاقة اضافية تمنحه النشاط والحيوية، لتقترب من الواقع وهو شكل كوب النسكافيه مع الاتصال السلكي بين الكوب والدماغ، إذ استعمل المصمم هذا الشكل لينقلنا إلى التصور الذهني ذي التأويل العقلي عن طريق أشكال تمثل الفكرة ومضمونها بان ما موجود داخل كوب النسكافيه من شراب سيعطي طاقة أشبه بالكهرباء التي تنشط الدماغ ليعزز هذا البناء الشكلي ما بين النسكافيه سلك الكهرباء والدماغ، ويعتقد الباحث ان هذا التصور الافتراضي اخذ مدى بعيد بالتمثيل الشكلي ما بين وظيفة القهوة والطاقة الكهربائية.

ان هذا التصور القائم على إعطاء صورة من التشبيه ما بين كوب النسكافيه والسلك والدماغ عزز النظرية الافتراضية بوساطة الاستعارة الشكلية ومن ثم إلى معرفة مفاهيمية في العلاقة ما بين فاعلية المنتج وفعاليته ومن ثم إلى قيمة المنتج وأهميته

الفكرة الافتراضية وجانبها الإبداعي:

ارتبطت الفكرة بالاتجاه الافتراضي للبناء التصميمي وفق آلية الاخراج لإنتاج المعنى التعبيري والاتصالي المحدد بالأهداف الوظيفية في الإيصال والتأثير، ومعززة بجانبها الفني والجمالي وعناصرها الاستعارية وببنائها الافتراضي كأنها تبتعد عن الواقع لتحقيق الغرابة والجذب والتشويق، فضلا عن اصالتها ومرونتها في تمثيل الموضوع الأساس بكل اتجاهاته لتحقيق الجانب الإبداعي وطلاقتها بما تشتمل عليه المضامين التعبيرية وارتباطها بالفكرة الأساس للإيصال والتعبير.

المقومات الافتراضية الاستعارية

ان من مقومات البناء الافتراضي هي أحداث التوافق التعبيري بأسلوب سهل اعتمد الأساس الاستعاري كاتجاه بنائي يستند مقومات افتراضية ما بين عناصر الشكل الرئيس (كوب النسكافيه) وسلك الكهرباء والدماغ، التي تمثل اساس الفكرة الممثلة للجانب التعبيري ومن ثم تحقيق الجانب الوظيفي في الاستجابة والتأثير معززا بالقيم الفنية والجمالية عن طريق الشكل الرئيسي كوب النسكافيه ومعالجته التصميمية مع ما يحيط به من أشكال وظهور بخار من أعلى الكوب وتطاير حبات القهوة إذ حقق التوافق الشكلي واللوني ليؤدي إلى الجانب التعبيري.

المعالجة الشكلية للاستعارة

ظهرت المعالجات التصميمية الافتراضية عن طريق الإضافة الشكلية للشكل الرئيس (الدماغ) للموصل الكهربائي فضلاً عن البخار المتصاعد من كوب القهوة ليوثق أحدهما الآخر الاتجاه التعبيري والجانب الوظيفي الذي يربط أحدهما بالآخر، فضلا عما ضهر من بخار القهوة وتطاير حباتها بشكل يعطي الحيوية والحركة داخل التصميم فكانت العلاقة ترابطية جدلية لا يمكن فصلها لتحقق ناتج الفكرة ولتعطي الثقة بفعالية المنتج.

البيئة التصميمية الافتراضية

اعتمدت البيئة التصميمية الافتراضية على العلاقة الترابطية ما بين عناصر الإعلان، الاستعارة الشكلية، ما بين كوب النسكافيه وموصل سلك الكهرباء والدماغ وتطاير حبات القهوة لتصبح بيئة خاصة تنطلق من موصل الكهرباء والكوب والبخار الخارج منه ومن ثم الدماغ ليمثل الاعلان بيئة تعكس الجانب التعبيري للفكرة لتحقيق الجانب الاتصالي للتأثير في المتلقي.

الابهار الصوري للاستعارة

يظهر الابهار الصوري عندما تتحقق خاصيتي الجذب والتشويق، إذ يمثل المحصلة النهائية لتحقيقهما فوظف المصمم شكل الدماغ وموصل الكهرباء وكوب النسكافيه (طاقة عالية)، فظهرت علاقة متسقة تعكس اسلوب متجدد حققت درجة جيدة من الابهار الصوري، فضلا عن المعالجة الشكلية والبنائية ما بين الاشكال الثلاثة لتنتج فكرة غريبة وفق بناء افتراضي ينسجم مع أساسيات الفكرة وبنائها التعبيري ومن ثم الفني والجمالي الذي يقود الى الجانب الوظيفي.

أنموذج (٤)

اسم الإعلان: نسكافيه شراب قهوة

تاريخ الإصدار:٢٠٢٢/٢/١٤

نوع الاعلان: تجاري

الوصف العام

تضمن الاعلان صورة كوب القهوة (النسكافيه) لفوهته من الأعلى باللون الأبيض بأسلوب الرسم الهندسي ممتلئ بالقهوة ومؤشر الطاقة بحرفين (E,f) وقبضة الكوب عند حرف f ممتلئة، وخلفية حمراء ويظهر تحت الكوب نص كتابي باللغة الإنكليزية (power full) خزان الوقود ممتلئ.

التحليل

التصورات الافتراضية

جاء التصور الافتراضي وفق تصورات مسبقة للأساس الموضوعي للإعلان (منتجات النسكافيه)، تقترب من الواقع (الافتراضي) وهو شكل الكوب مع مؤشر خزن الوقود، إذ استعمل المصمم هذا الشكل ليقود إلى تصور ذهني يقود الى التأويل العقلي عن طريق أشكال تمثل اساس الفكرة وجوهرها بان محتوى الكوب يعطي طاقة عالية يعزز ذلك البناء الشكلي ما بين كوب النسكافيه ومؤشر خزان الوقود.

ان هذا التصور القائم على إعطاء صورة من التشبيه ما بين كوب القهوة (النسكافيه) عزز ذلك النظرية الافتراضية عن طريق الاستعارة الشكلية، ثم إلى معرفة مفاهيمية في العلاقة ما بين إمكانية المنتج ومن ثم إلى أهمية المنتج وقيمته في تعزيز طاقة الانسان ونشاطه.

الفكرة الافتراضية وجانبها الإبداعي:

ارتبطت الفكرة بالجانب الافتراضي للبناء التصميمي وفق آلية إخراج تنتج المعنى التعبيري والاتصالي تبعا لمضمونها المرتبط بالأهداف الوظيفية في الاتصال والتأثير ومتعلقة باتجاهها الفني الجمالي بأفكار واقعية لعناصرها الاستعارية مؤشر خزان الوقود، وفق بنائها الافتراضي لتحقيق الغرابة والجذب والتشويق، وهذا غاية العمل التصميمي وعن طريق اصالتها ومرونتها في إنتاج الفكرة الأساسية بكل حيثياتها (علاقة الطاقة مع مشروب القهوة) لتحقيق الجانب الإبداعي وطلاقتها بما تحمله من سعة في المضامين التعبيرية وتعلقها بالمشكلة الأساس في الإيصال والتعبير.

المقومات الافتراضية الاستعارية

اعتمدت فكرة البناء الافتراضي على التوافق الشكلي التعبيري بطريقة سلسلة تضمنت الأساس الاستعاري كاتجاه بنائي يستند مقومات افتراضية ما بين الشكل الرئيسي (كوب القهوة) ومؤشر خزان الوقود الذي حددها الاتجاه التعبيري لأساس الفكرة ومن ثم تحقيق الوظيفة الاتصالية والتأثير معتمدا القيم الفنية والجمالية عن طريق الشكل الرئيسي (كوب القهوة) ومعالجة تصميمية (شكل الكوب مع الخلفية) إذ انتج الانسجام الشكلي واللوني ومن ثم الجمالي.

المعالجة الشكلية للاستعارة

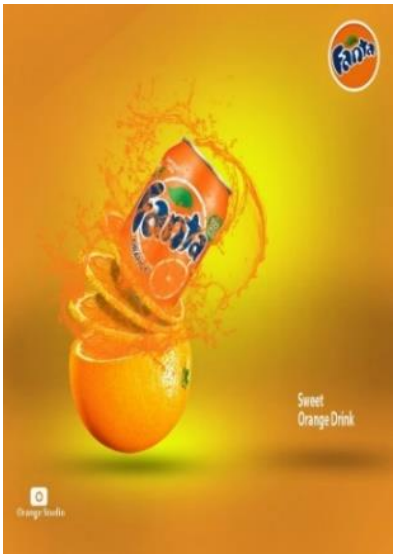
ظهرت المعالجات التصميمية الافتراضية عن طريق العلاقة الشكلية التعبيرية لأساس الفكرة ما بين الشكل الرئيس (كوب القهوة) ومؤشر خزان الوقود ليتعالق أحدهما مع الآخر في الجانب التعبيري والوظيفي الذي يربط احدهما بالآخر لإظهار أهمية المنتج (النسكافيه) فضلا عما ظهر من فقاعات تحيط بشراب النسكافيه لتعبر عن روعة المنتج واتقانه، فكانت العلاقة متلازمة لا يمكن فصلهما عن الآخر بأسلوب اظهاري يوضح إمكانية المنتج وفعاليته وأمانه.

البيئية التصميمية الافتراضية:

ظهرت البيئة التصميمية الافتراضية استناداً الى الاستعارة الشكلية وفق البناء الفني والعلاقات التصميمية ما بين كوب النسكافيه ومؤشر خزان الوقود وقبضة الكوب التي تتجه الى مؤشر ممتلئ فأصبحت البيئة تتضمن طريقة توضيحية تنطلق من إظهار محتوى الكوب والفقاعات المتركزة عليه لنقل الاعلان الجانب التعبيري ويحقق الجانب الاتصالي للتأثير في المتلقي.

الابهار الصوري للاستعارة

ظهرت خاصيتي الجذب والتشويق اللتان تحددان موضوعية الابهار البصري في العلاقة الشكلية ما بين مؤشر خزان الوقود وكوب القهوة لتظهر علاقة ترابطية ما بين مؤشر خزان الوقود الحقيقي وإمكانية توظيفه في الاعلان ليعكس قدرة القهوة (النسكافيه) (طاقة عالية) حقق هذا الترابط درجة عالية من الابهار الصوري معززا بالمعالجة الشكلية والبنائية ما بين الاثنين لتحقيق فكرة افتراضية جديدة تتماشى مع أساسيات موضوع الإعلان. وبنائها التعبيري ومن ثم الفني والجمالي.



أنموذج (٥)

اسم الإعلان: فانتا مشروب برتقال

تاريخ الإصدار:2022/3/5

نوع الاعلان: تجاري

الوصف العام

تضمن الاعلان شكلاً رئيساً في الجانب الايسر من الإعلان وهو صورة فاكهة البرتقال وضع فوقها شرائح البرتقال الطبيعي وفي أعلاها نصف قنينة مشروب العصير الطبيعي (فانتا)، لتقترب من الشكل العام لقنينة منتج (فانتا) عصير البرتقال وكأن العلبة (فانتا) خارجة من البرتقالة والى الجهة اليمنى نص كتابي بحجم صغير وباللغة الإنكليزية (sweet orange drink) والى الأعلى شعار منتجات (فانتا).

التحليل

التصورات الافتراضية:

جاء البناء الافتراضي وفق تصورات مسبقة لموضوع الإعلان لمنتجات (فانتا) الطبيعية لتقترب من الواقع الافتراضي لعناصر الإعلان، وهو شكل البرتقالة مع شكل علبة العصير، إذ استعمل المصمم هذا الشكل لينقلنا إلى التصور الذهني ذي التأويل العقلي عن طريق تمثيل أشكال تتعلق بأساس الفكرة وجوهرها بان ما موجود داخل علبة العصير (فانتا) هو عصير البرتقال الطبيعي يعزز ذلك البناء الشكلي ما بين شكل البرتقالة وعلبة عصير (فانتا) ان هذا التصور قائم على إعطاء صورة من التشبيه التمثيلي ما بين عصير (فانتا) والمادة الطبيعية المستخرج منها العصير عزز ذلك النظرية الافتراضية عن طريق الاستعارة الشكلية ومن ثم إلى معرفة مفاهيمية في العلاقة ما بين نوع المنتج والمواد المصنعة له ومن ثم إلى قيمة المنتج وأهميته.

الفكرة الافتراضية وجانبها الإبداعي:

ارتبطت الفكرة بالبناء التصميمي افتراضاً تبعاً لكيفية إخراجها فنياً لإنتاج المعنى التعبيري والاتصالي اعتمادا على المضمون المحدد بالأهداف الوظيفية في الاتصال والتأثير ومرتبطة بجانبها الفني الجمالي بافتراضيات تبتعد عن الواقع تبعاً لعناصرها الاستعارية لتظهر بابتعادها عن الواقع ببنائها الافتراضي لتحقيق الغرابة ومن ثم الجذب والتشوق وهذا من متطلبات الفكرة التصميمية، فضلا عن تحقيقها الجانب الإبداعي عن طريق اصالتها ومرونتها في تمثيل وإنتاج الفكرة الأساسية للعمل التصميمي بكل جوانبه وطلاقتها بما تمتلكه من عمق المضامين التعبيرية وارتباطها مع الفكرة الأساس في الإيصال والمعنى .

المقومات الافتراضية الاستعارية

اعتمد البناء الافتراضي على الأساس الاستعاري بطريقة سهلة تؤدي إلى إنتاج التوافق التعبيري، وفق منطلق بنائي يستند المقومات الافتراضية المتعلقة بعناصر الشكل الرئيسي (فاكهة البرتقال وشرائحها وعلبة قنينة العصير) لتحديد الجانب التعبيري في تمثيل الفكرة لتحقيق الجانب الوظيفي في الإيصال والتأثير معززا بالقيم الفنية والجمالية عن طريق الشكل الرئيسي (فاكهة البرتقال) ومعالجته التصميمية مع ما يحيط به من أشكال (شكل الماء مع الخلفية) إذ أنتج جوا من التوافق الشكلي واللوني المؤدي الى إنتاج الجانب الجمالي.

المعالجة الشكلية للاستعارة:

اعتمدت العلاقة الشكلية التعبيرية على المعالجات التصميمية الافتراضية ما بين الشكل الرئيسي (فاكهة البرتقال وشرائحها) وعلبة عصير (فانتا) ليتضامن معنى الشكلين في الجانب التعبيري والعلاقة الوظيفية التي تجمع كلا منهما للمنتج النهائي (عصير البرتقال الطبيعي) فضلا عما ظهر من سوائل تحيط بشكل فاكهة البرتقال والعصير لتعبر عن العصير النقي الطبيعي لتكون العلاقة ما بينهما جدلية متلازمه لا يمكن فصلهما تعزز الثقة والمصداقية للمنتج.

البيئة التصميمية الافتراضية:

اعتمدت البيئة التصميمية الافتراضية على مجموعة عناصر متضادة شكلياً ومنسجمة لونياً وتعبيرياً ما بين فاكهة البرتقال وشرائحها وعلبة العصير الطبيعي وكأنها تخرج من سائل البرتقال طريقة مائلة التوزيع انطلاقا من داخل البرتقالة والشرائح وصولا إلى علبة العصير (فانتا) ليتحول الاعلان إلى بيئة مائية (عصير البرتقال) تحقق الاتجاه التعبيري للفكرة ومن ثم الاتجاه الاتصالي لتحقيق التأثير لدى المتلقي.

الابهار الصوري للاستعارة

ظهر الابهار الصوري في الاعلان بوساطة تحقق عنصري الجذب والتشويق في شكل فاكهة البرتقال وشرائحها والتي تمثل نصف من علبة عصير البرتقال فظهرت علاقة متضادة ما بين التضاد المعدني المصنع وفاكهة البرتقال الطبيعية، ليحقق هذا التضاد ترابطاً تعبيرياً ومحققاً ابهاراً صورياً بدرجة جيدة فضلا عن المعالجة الشكلية البنائية ما بين الشكلين لإنتاج فكرة اصيلة، ببناء افتراضي يتوافق مع أساسيات الفكرة وبنائها الفني والجمالي ومن ثم التعبيري .

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

4-1: النتائج وتحليلها:

1. التصورات الافتراضية: جاءت التصورات الافتراضية وفق حيثيات الموضوع وارتباطاته بأساس الفكرة فجاءت تلك التصورات متنوعة، فهي تركز على الجانب الترويجي للمنتج احياناً وإظهار مميزاته وفعاليته بعد الاستخدام كما في النماذج (2، 3، 4)، واحياناً تركز على مميزات المنتج والموثوقية والأمان فيه كما في النماذج (1، 5)، واحياناً أخرى تضيف الجانب التشويقي كما في النماذج (1، 5)

.. الفكرة الافتراضية وجانبها الإبداعي: ظهرت الفكرة الافتراضية وفق مضامين الرسالة الاتصالية والجانب الوظيفي للإعلان في تحقيق اعلى درجات التأثير والاستجابة ومعززة بالجانب الفني والجمالي كما في النماذج (1، 5) ، كذلك ظهر الجانب الإبداعي عالياً فيها لاستيعابها لأساس (الحاوية للمشكلة) فضلاً عن انها تحمل قدراً من الجدة والاصالة، والمرونة في استيعاب حيثيات الموضوع وطلاقتها في وصول مضامينها بيسر، وظهرت الفكرة الافتراضية باعتمادها الاستعارة الشكلية لتحقق أعلى درجات الغرائبية ومن ثم الجذب وإثارة الاهتمام كما في النماذج (2، 3، 4).

3. **المقومات الافتراضية الاستعارية:** اعتمدت المقومات الافتراضية على الاستعارة الشكلية بشكل واضح لتعزيز الجانب التعبيري في كافة النماذج ؛ وتعززت ايضاً بالجانب الفني والجمالي بشكل واضح في النماذج (1، 5) ؛ وكان من اهم ما ظهر من المقومات الافتراضية للاستعارة الشكلية هو التوافق الشكلي والوظيفي ليعزز أحدهما الآخر في منظومة العلاقات التصميمية لتحقيق أهدافها الاتصالية كما في النماذج (1، 4، 5).

4. المعالجة الشكلية للاستعارة: ظهرت المعالجات الشكلية للاستعارة بوضوح وبصيغ مبالغة ومتفاوتة منها المعالجة البسيطة كما في الأنموذجين (2، 3) ، وبدرجة متوسطة كما في الانموذج (4) وبنسبة 20%، وبدرجة عالية كما في النماذج (1، 5)، ويظهر هذا التفاوت وفق رؤية المصمم وأسلوبه في المعالجة فضلاً عن أساس الفكرة التصميمية في تحقيق المضمون التعبيري.

5. البيئة التصميمية الافتراضية: تتحدد البيئة التصميمية الافتراضية بالعلاقة التنظيمية لعناصر الإعلان المتعلقة بالاستعارة الشكلية فكانت تتأرجح ما بين الواقع والخيال كما في كافة النماذج، فتقترب من الخيال احياناً كما في النماذج (1، 3، 5) ، وتقترب من الواقع احياناً أخرى كما في النماذج (2، 4) ، وذلك وفق متطلبات الفكرة وبنائها الفني والاتصالي فضلاً عن تعزيز الجذب والتشويق وتحقيق الغرائبية.

6. **الابهار البصري للاستعارة:** ظهر الابهار الصوري عن طريق المعالجات التصميمية ووفق أساس الفكرة وحسب رؤية وأسلوب المصمم والجانب الفني والجمالي كما في النماذج (1، 5)، وظهر الابهار الصوري بدرجة اقل في النماذج (2، 3، 4) وفق أساس الفكرة، التي اعتمد فيها المصمم الجانب التعبيري للفكرة ومضمونها ومن ثم تعزيز الجانب الاتصالي.

4_2: الاستنتاجات:

1. ان التصورات الافتراضية في التصميم الإعلاني تصورات ذهنية ترتبط بأهداف وظيفية، ولا تتحقق الا باعتمادها أسس عقلية وترتبط بالناحية الادراكية للمتلقي وتحريك مشاعره واحاسيسه فضلاً عن رفع درجة المصداقية والموثوقية للمعلن.
2. ان الفكرة الافتراضية تفتح المجال للمصمم في خياراته واختياراته وتوسع من خياله للاختيار الأمثل للعناصر الملائمة للاستعارات الشكلية في تمثيل الفكرة ومن ثم ترفع معه درجته الإبداعية.
3. ان المقومات الافتراضية في الغالب تعتمد على الاستعارة الشكلية لتعزيز الجانب التعبيري فضلاً عن الجانب الفني والجمالي.
4. ان التوافق الشكلي والوظيفي في منظومة العلاقات التصميمية أحد مقومات البناء الافتراضي للاستعارة الشكلية وتعزز أهدافها الوظيفية.
5. ان البيئة التصميمية الافتراضية تتحدد بالعلاقة التنظيمية لعناصر الإعلان المتعلقة بالاستعارة الشكلية وتبنى وفق حيثيات الفكرة ورؤية وأسلوب المصمم وقد تكون بيئة خيالية او واقعية او مختلطة ما بين الواقع والخيال.
6. ان البيئة التصميمية الافتراضية ترتبط بحدودها التنظيمية، والمكتفية ذاتياً ضمن إطارها التعبيري لمضمون الفكرة.
7. ان الابهار الصوري يتعزز بالمعالجات التصميمية للاستعارة الشكلية ووفق متطلبات البناء الافتراضي للفكرة.
8. ان الابهار الصوري يزداد ويقل وفق رؤية وأسلوب المصمم ووفق ما يعزز الجانب التعبيري للفكرة ومضمونها ومن ثم تعزيز الجانب الاتصالي.

4_3: التوصيات

1. إيلاء أهمية لموضوعة الاستعارة الشكلية وبنائها الافتراضي فضلاً عن البيئة التصميمية الافتراضية وتضمينها في المناهج الدراسية التي تدرس الإعلان.
2. وضع موضوعة البناء الافتراضي للاستعارة الشكلية والبيئة التصميمية الافتراضية ضمن الدراسات المستقبلية ووفق استراتيجيات تطوير المناهج الدراسية، وفلسفتها نظرياً وتطبيقياً.

الملاحق

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

الجامعة التقنية الوسطى/ كلية الفنون التطبيقية

قسم تقنيات الاعلان / الدراسات العليا

م/ استمارة تحديد محاور التحليل

الى / الاستاذ الفاضل: ..... المحترم.

تحية طيبة:

نظراً لثقة الباحث بسداد رأيكم العلمي ولغرض اتمام متطلبات البحث الموسوم (**البناء الافتراضي للاستعارة الشكلية في الاعلان الالكتروني**) أذ أن هدف البحث هو (**الكشف عن آليات توظيف البناء الافتراضي للاستعارة الشكلية في الاعلان الالكتروني**) ومن اجل التوصل الى اهداف البحث فأننا نود ان نستنير بملاحظاتكم القيمة للمعلومات الواردة في استمارة التحليل ..... راجين تعاونكم بما يخدم البحث مع بيان ملاحظاتكم السديدة ان وجدت.

ولكم فائق الشكر والتقدير

الباحث

أ. م. د أبراهيم حمدان سبتي

الملاحظات:

1. ..... .
2. ..... .
3. ..... .

اسم الأستاذ: اللقب العلمي: التوقيع والتاريخ:

استمارة تحليل المحاور

ت	المحاور الرئيسة	المحاور الثانوية			يتحقق	يتحقق نوعاً ما	لا يتحقق
1	التصورات الافتراضية	التشبه التمثيلي					
		التأويل العقلي					
2	الفكرة الافتراضية وجانبها الابداعي	بلاغة الفكرة	الجانب الإبداعي	الجدة			
				الابتكارية			
				الحداثة			
3	المقومات الافتراضية الاستعارية	القيمة الفنية					
		القيمة الجمالية					
		غرابة					
		الجذب والتشويق					
4	المعالجة الشكلية الاستعارية	التكبير والتصغير					
		التكثيف الشكلي					
		الاختزال الشكلي					
		الحذف والاضافة					
		التحوير					
5	البيئة التصميمية الافتراضية	البيئة الواقعية					
		البيئة الخيالية					
		البيئة المختلطة					
6	الابهار الصوري للاستعارة	الغرابة					
		الاثارة					
		الحركة					

Conclusions:

1. The virtual perceptions in advertising design are mental perceptions that are linked to functional goals, and can only be achieved by adopting mental foundations. They are linked to the cognitive aspect of the recipient and stimulate his feelings and sensations, in addition to raising the degree of credibility and reliability of the advertiser.
2. The virtual idea opens the way for the designer in his options and choices and expands his imagination to optimally choose the appropriate elements for the formal metaphors in representing the idea and thus raises his degree of creativity.
3. The virtual components often rely on formal metaphor to enhance the expressive aspect as well as the artistic and aesthetic aspect.
4. The formal and functional compatibility in the system of design relationships is one of the components of the virtual construction of the formal metaphor and enhances its functional goals.
5. The virtual design environment is determined by the organizational relationship of the advertising elements related to the formal metaphor and is built according to the merits of the idea, vision, and style of the designer. It may be an imaginary, realistic, or mixed environment between reality and imagination.
6. The virtual design environment is linked to its organizational boundaries, and is self-sufficient within its expressive framework for the content of the idea.
7. The visual dazzlement is enhanced by the design treatments of the formal metaphor and in accordance with the requirements of the hypothetical construction of the idea.
8. The visual dazzle increases and decreases according to the vision and style of the designer and according to what enhances the expressive aspect of the idea and its content, and then enhances the communication aspect.

References:

1. Shaker Abdul Hamid, *The Creative Process in the Art of Photography*, Alam Al-Maarifa, Kuwait, 1979, p. 121.
2. Al-Dakak, Omaima, *Virtual Reality*, *Journal of Computer and Technology*, Damascus, No. (81), 1999, p. 32
3. Al-Dakak, Omaima, *Virtual Reality*, *Journal of Computer and Technology*, Damascus, No. (81), 1999, p. 32
4. Robert Gillam Scott, *Foundations of Design*, T.: Mohamed Mahmoud Youssef Abdel Baqi, Dar Al-Nahda for Printing and Publishing, Cairo, 1998, p. 24.
5. Mahrez, Ahmed, and his colleague, *Marketing and Selling Skills Program (Internet Marketing)*, Faculty of Commerce (Open Education), www.pdffactory.com, p. 121
6. Al-Jumaili, Saad Khudair, *The Psychology of Perception and the Development of Creative Design Skills*, Ahmed Al-Dabbagh Library, Baghdad, 2015, p 111
7. Makkawi Hassan, *Media Theories*, Arab House, Egypt, d.t., p. 2.
8. Al-Mashaqba, Bassam Muhammad Abdul Rahman, *Communication Theories*, Dar Osama, Amman, 2011, p 82
9. Iyad Hussein Abdullah, *The Art of Design*, Part 3, House of Culture and Information, Sharjah, 2008, pp. 24, 22
10. Intisar Rasmi Musa and her colleague, *Digital Design and Modern Communication Technologies*, Dar Al-Farahidi for Printing and Publishing, Baghdad, 2011, p. 38
11. [1] Shaker Abdul Hamid, *The Creative Process, The Art of Photography*, The World of Knowledge Series, Kuwait, 1987, p. 84
12. Fida Hussein Abu Dabsa and others, *The Philosophy of Aesthetics through the Ages*, Dar Al-Assar Al-Alami for Publishing and Distribution, Amman, 2010, p. 11
13. Mohamed ,Noureddine *Image and Meaning Cinema and Thinking about Work*1 ,st Edition ,Cultural Center for Books ,Casablanca ,Morocco ,Beirut ,Lebanon ,2019 ,p76
14. Guy Ghouti, Image, *Components and Interpretation*, T: Said Benkrad Arab Cultural Center, Casablanca, Morocco, Beirut, Lebanon 2012, p 134
15. Attia Soliman Ahmed ,*Semantic Creativity* in the Contrasts between the Figurative Structure and the Neural Environment ,Modern Academy of University Books ,Cairo ,2017 ,p28 .
16. Ibrahim Abu Saud *Advertising Marketing Modern Egyptian Office* Cairo, 2002 p. 92
17. Al-Faridawi ,Batoul Radi Kazim ,*The Communicative Value in the Virtual Design Environment for Digital Advertising* ,Master Thesis ,Unpublished ,Faculty of Applied Arts ,Central Technical University ,2017 ,p . .65
18. Mujahid Abdel Moneim Mujahid, *Studies in Aesthetics*, The Science of the Book, 42, Beirut, 1986, p. 35
19. Jerome, Stolnitz, *Art Criticism, An Aesthetic Study*, T: Fouad Zakaria, Alexandria, Dar Al-Wafa for Printing and Publishing, 2007, pp. 373, 374
20. Ovsyannikov ,M.Z ,.Samir Nova ,*Brief History ,Aesthetic Theories* ,Dar Al-Farabi2 ,nd Edition ,Beirut ,p 286
21. Zakaria Ibrahim, *The Problem of Art*, Misr Printing Library, Cairo, b, t, p 48
22. Iyad Hussein Abdullah, *The Art of Design, (Philosophy, Theory, Application)*, Part 1, Department of Culture and Information, Sharjah, 2008, p 107
23. Hassanein Shafiq, *Scientific Foundations of Magazine Design*, Dar Al-Kutub Al-Alamia for Publishing and Distribution, Cairo, 2004, p 219
24. Nassif, Jassim Mohammed, *Introduction to Advertising Design*, Ministry of Culture and Information, Baghdad, 2001, p. 51
25. Abdul Rida Bahia Dawood, *Building the Rules of Semantics Content in Linear Formations*, PhD thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, 1997, p 155
26. Moford ,Lewis ,*Aesthetic Assimilation* ,T :Falah Rahim ,Journal of Foreign Culture ,1984 ,p30 .
27. Nobler ,Tathan ,*Vision Dialogue ,Introduction to Tasting Art and Aesthetic Experience* ,T :.Fakhri Jameel , Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing1 ,st Edition ,Baghdad ,1987 ,p87 .
28. Stollentz ,Jerome ,*Art Criticism ,An Aesthetic and Philosophical Study* ,T :.Fouad Zakaria ,Ain Shams Press ,Cairo ,1981 ,p139
29. Al-Ghanmi, Abdul-Jabbar Mandeel, *Advertising between Theory and Practice*, Dar Al-Yazouri, Amman, Jordan, 1998, p. 172
30. Iyad Hussein Abdullah, *The Art of Design (Philosophy - Theory - Application)*, Part 2, House of Culture and Media, Sharjah, 2008, p. 23
31. Iyad Hussein Abdullah, *The Art of Design (Philosophy - Theory - Application)*, Part 3, House of Culture and Media, Sharjah, 2008, p 271
32. Rania Mamdouh Sadiq, *TV Advertising (Design and Production)*, Dar Osama for Publishing and Distribution, 1st Edition, Amman, 2012, p 57
33. Iyad Hussein Abdullah, *The Art of Design*, Part 1, previous source, p. 36

34. Rania Mamdouh, *TV Advertising (Design and Production),* previous source, p. 57
35. Lynch,Kevin,and Gary Hack ,*site planning, third Edition*, cambridge Massachusetts, 2000,p220
36. David Viktrove ,*Publicity and Image Advertising Image* (by Said Benkrad ,Difaf Publications ,2015 ,p84 .
37. Khalif Mahmoud Khalif, *Employing the Multiple Image in Printed Advertising*, Nablo Journal for Research and Studies, University of Baghdad, College of Fine Arts, 2008, p 169
38. Susan Sontag, *On Photography, Abbas Al-Mufarji*, Dar Midad for Publishing and Distribution, 1st Edition, 2013, p 187
39. Al-Dhaheri ,Abu Abdul Rahman bin Aqeel *,Principles in the Theory of Poetry and Beauty* ,Literary Club , Saudi Arabia ,2010 ,p .92 .
40. Al-Waeli ,Karim Abd Hail *,The Creativity of the Poem* ,Dar Al-Awael ,Amman ,2013 ,p72
41. Samer Akash, *The Science of Imagination in the Theory of Pantheism on the authority of Ibn Arabi*, T: Najah Raees Safar, Oman Press Foundation, Amman, 1998, p. 20
42. Herbet Reed ,*The Meaning of Art* ,T :Sami Khashaba ,Dar Al-Fikr Al-Arabi ,Cairo ,1968 ,p58 .
43. Ismail ,Allam *,Arts of the West in Modern Times*2 ,nd Edition ,Dar Al-Maaref1983 ,p44.
44. *The aesthetic values of the abstract school as an entrance to the work of contemporary wooden sculptures* . Published research ,b ,t ,p305 .
45. Jesuit ,J .Robert Barthes ,*Symbolic Fiction Coleridge and Romantic Recitation* T :Issa Ali Akoob ,National Commission ,Scientific Research ,Beirut ,1992 ,p35 .
46. Al-Zu'bi ,Ali Falah *,Effective Advertising* ,Amman ,Dar Al-Yazuri for Publishing and Distribution ,2009 , p201 .
47. Bashir Al-Alaq, *Creativity and Innovation in Advertising, Applied Introduction*, Dar Al-Yazuri Scientific Publishing and Distribution, Jordan, Amman, 2009, p. 105.
48. Al-Serafi Muhammad Abdul Fattah, *Advertising (Types, Principles, Methods of Preparation),* 1st Edition, Jordan-Amman: Dar Al-Manhaj for Publishing and Distribution, 2013, p. 221
49. Al-Kubaisi, Ibrahim Hamdan Sabti, *The Construction of the Design Idea of the Printing Achievement,* PhD thesis, unpublished, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2001, p. 93
50. David Viktrove ,*Publicity and Image* ,T .Said Benkrad, Lebanon Bank Publications ,2015 ,p117 .
51. Mccluskey,jim:*Road form and town space*. The Architecture.press.londdon ,2000, pp108
52. Kevin.lunch:*sitplanning*,second Edition the mit press lsA , 1999,p184
53. Mohamed Abdel Hamid ,*Scientific Research in Scientific Studies* ,Dar Alam Al-Kutub ,Cairo ,2000 ,p30.

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1451

The formative dimensions in the structure of contemporary Iraqi ceramics and their implications On the products of students of the Art Education Department

Amal Nouri Abboud [a1]

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 14 May 2024
Received in revised form 26 Jun 2024
Accepted 27 Jun 2024
Published 15 September 2024

Keywords:
dimension , composition , formative dimension

ABSTRACT

The current research aims to reveal the formative dimensions in the structure of contemporary Iraqi ceramics and their repercussions on the products of the students of the Art Education Department. The researcher relied on the descriptive analytical method as it is the most appropriate scientific method to achieve the goal of the research. The research community consisted of (10) ceramic works by students of the Art Education Department. The researcher selected a purposive sample of (3) ceramic works by students of the Art Education Department. The researcher took the opinions of the arbitrating experts in selecting the sample models. To analyze the sample models, the researcher adopted a sample analysis form. The research produced a set of results, the most important of which are:

The compositional dimension appeared through color treatment - using colors that dominate the entire composition, such as brown, blue, sky, and orange, based on the symbolic and expressive dimensions that color carries and represents.

The most important conclusions are:

The use of geometric shapes in the formative dimension of contemporary ceramics came in a realistic way to clarify the idea of ceramic production.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: amaal.noor2023@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1451
Amal Nouri Abboud: The formative dimensions in the structure of contemporary Iraqi ceramics and their implications On the products of students of the Art Education Department
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الابعاد التكوينية في بنية الخزف العراقي المعاصر و انعكاساتها على نتاجات طلبة قسم التربية الفنية

م.د. آمال نوري عبود[1]

الملخص:

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن الابعاد التكوينية في بنية الخزف العراقي المعاصر وانعكاساتها على نتاجات طلبة قسم التربية الفنية، فقد اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي كونه اكثر المناهج علمية ملائمة لتحقيق هدف البحث، وتكون مجتمع البحث من (10) اعمال خزفية لطلبة قسم التربية الفنية، فقد قامت الباحثة باختيار عينة قصدية بلغ عددها (3) اعمال خزفية لطلبة قسم التربية الفنية، وقد اخذت الباحثة اراء الخبراء المحكمين في اختيار نماذج العينة، ولتحليل نماذج العينة فقد اعتمدت الباحثة استمارة تحليل العينات، وقد خرج البحث بمجموعة من النتائج اهمها:

ظهر البعد التكويني من خلال المعالجة اللونية - باستخدام الالوان، المتسيد على عموم التكوين كاللون البني، الأزرق والسمائي والبرتقالي، واستناداً لما يحمله ويمثله اللون من أبعاد رمزية وتعبيرية.

اما اهم الاستنتاجات هي:

جاء استخدام الاشكال الهندسية في البعد التكويني للخزف المعاصر بشكل واقعي لايضاح فكرة النتاج الخزفي.

الكلمات المفتاحية: البعد , التكوين , البعد التكويني.

الفصل الاول

مشكلة البحث:

يوصف العمل الفني التشكيلي بانه مجموعة من العناصر والوحدات الخاصة للتطور في العلاقات الشكلية، التي تنشئ بدورها اشكالاً، قد تخضع لعواطف معها ليتوقف نوع العمل على طبيعة تلك العلاقة، وقد يتداخل العديد من الاشياء كعوارض رئيسة في بنائية ذلك العمل، ومن بين تلك الاشياء تشكل الطبيعة رافداً رئيساً، استقى منه الفنان اوليات عمله.

ان العمل الزخرفي لايمكن أن يَنجز وظيفته ويترجم خطابه الجمالي ما لم يقدم نمطاً من التكوين الفني المنتظم والمدروس، فليس هناك طريقة لقول مايحاول العمل قوله إذا لم يكن هناك نظام تكويني قائم، فمن المستحيل أن ندرك المعنى دون النظام، والمعنى في الأشكال الزخرفية يستقي من التنظيم التكويني الجمالي، فالزخرفة لاتتضمن إشارات إلى مادة الموضوع خارج التكوين لكنها تتصف بالاستغلال الحساس للإمكانات الكامنة داخل الأشكال الرمزية.

فالبعد التكويني في كل الحضارات له بنائه الخاص به والذي يخضع بدوره لعدة مقايس منها الفكرية والاجتماعية والثقافية هذا بالأضافة الى المقاييس الفنية والتي في مجملها تحدد الهيئة العامة لذلك البناء ، وهذا ما خلق التمايز والتباين والاختلاف في نتاجات تلك الحضارات، ليرفد منها الخزف العراقي المعاصر ومن نتاجاتها افكاراً ورؤى تحدد مفهوم البعد التكويني لبنية الخزف بشكلها النهائي، اذ سعت تلك النتاجات إلى خلق أشكال وفق رؤيتها الفنية الجديدة، معتمدة على تلك الأبعاد والمفاهيم، ومن هنا تبرز أمام الباحثة مشكلة كيفية توظيف الخزاف المعاصر لمفهوم الابعاد التكوينية في الخزف وتطرحها في التساؤل الآتي: **ما الأبعاد التكوينية في الخزف العراقي المعاصر و انعكاسها على نتاجات طلبة قسم التربية الفنية؟**

أهمية البحث والحاجه اليه : تتجلى أهمية البحث في :

1. تسليط الضوء على مفهوم البعد التكويني المنفذ على الخزف المعاصر .
2. يفيد الدارسين والمتتبعين لفن الخزف ولا سيما في كليات ومعاهد الفنون الجميلة.
3. يغني المكتبات بالكتب والبحوث الخاصة لهذا الفن بالمعرفة وتسليط الضوء على اهم التيارات الحديثة والتي تعنى بالحركة التشكيلية المعاصرة.

[1] وزارة التربية - مديرية التربية الرصافة الاولى - كلية التربوية المفتوحة

هدف البحث :

الكشف عن الابعاد التكوينية في بنية الخزف العراقي المعاصر وانعكاساتها على نتاجات طلبة قسم التربية الفنية.

حدود البحث :

الحدود الموضوعية : الابعاد التكوينية - الخزف العراقي المعاصر.

الحدود البشرية: طلبة قسم التربية الفنية - المرحلة الثالثة.

الحدود المكانية: كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد - قسم التربية الفنية.

الحدود الزمانية: العام الدراسي 2022/2021

تحديد المصطلحات:

1-البعد اصطلاحاً :

عرف أرسطو (البعد) على أنه الحكم الذي يصدر عن العلم بالمعلوم ، من

حيث أن المعلوم متأخر بالطبع عن علته في مقابلة (قبلي) (Gharbal, 1959, p. 382). وورد (البعد) في الموسوعة العربية الميسرة بوصفه مصطلحاً فلسفياً يطلق على المعرفة التي تتكون بعدما تطبع به الحواس من معطيات ، وتكون القضية (بعدية) ، إذا كان المعمول في صدقها على خبرة بالواقع المحسوس . ويقابل ذلك القضية (القبلية) التي تتحكم بمجرد النظر إلى طريقة تركيبها" (Youssef, D.T., p. 71).

التعريف اجرائي للبعد:

خلق ابهام بالتفاوت المسافي بين وحدات المنجز البنائية من خلال وسائل جديدة ابتكارية متعددة داخل فضاء المنجز الخزفي.

2-التكوين اصطلاحا : أخراج المعدوم من العدم الى الوجود (جمع) تكوين تكاوين وتعني الصورة والهيئة، وتأتي أيضا بمعنى أنشاء (مصدر) مشتق من الفعل

انشاء وأنشأ الشيء : أحدثه، وأنشأ الله للشيء : خلقه (Al-Munajjid, D. T., p. 165).

التعريف الاجرائي للتكوين وضع مجموعة من العناصر التشكيلية معاً بحيث تكون مع بعضها البعض عملاً فنياً خزفياً

التعريف الاجرائي للابعاد التكوينية:

هي تأكيد معنى الشيء من خلال عناصره وطبيعة التنظيمات والعلاقات الرابطة لها في كل موحد، بوصف الشكل المنجز عاملاً بصرياً له صفات إدراكية ترمز لحالة معينة بوصفها تمثيل للقيم الاعتبارية فيه.

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول: مفهوم الابعاد التكوينية:

إن طبيعة الفن في جميع جوانبه يعتمد على عدد من الخصائص في عملية الخلق والتكوين للعمل الفني بالإعتماد على ما يحمله الفنان من فكر وموهبة في رؤية الفن من الناحية العملية وعلاقته بالبيئة والحوادث التي تحيط به وتوظيفها في شعوره وتتفاعل معه ، ويكون الدافع الذي يحقق المضمون بعد إخراج العمل الفني إلى حيز الوجود.

اذ يعد التكوين في الفنون نظاماً إنشائياً وتصميمياً في وقت واحد، ومن هذا المنطلق هناك أسس وقواعد تساهم في عملية تشكيل الفنون، سواء كانت فنون ثنائية أو ثلاثية الأبعاد، وتدخل في عملية تنظيم عناصر العمل وأجزائه، وهي تختلف من فنان إلى آخر من خلال تكوينه للعمل الفني الذي يسعى إلى إبرازه وإنتاجه ، وهذه الأسس والمبادئ ترتبط عند العمل بالفكرة أو الموضوع ومن خلالها يتم صياغة المضمون الفكري وترجمتها إلى منجز فني، فهذه الأسس تعد قانون العلاقات أو خطة التنظيم أو السيطرة على الطرق التي تتحد فيها العناصر لانجاز عمل فني (Kamel, 2000, p. 95).

ان إخراج أي عمل فني يعتمد على أسس ووسائل تنظيمية تشترك مع العناصر البنائية .. من خلال علاقات رابطة تسهم في تقوية وتماسك تلك الأجزاء مكونة الوحدة التصميمية للعمل الفني، وتكوين العلاقة بين هذه الأسس والوسائل تأكيد الجمالية النظام المتحققة نحتاً أو خزفاً أو تصميماً.

وما لا شك فيه أن هذه الأسس والوسائل تنجز على أساس السياق الفلسفي ، والذي من خلاله يتم توجيه رؤى الفنان واتجاهه الفني الذي يسير عليه ، حتى يصل إلى رؤيا جمالية محددة لعمله الفني ، وبالتالي يكون له القدرة على بث الموقف الجمالي وما يحمله من مضمون وتصور إبداعي (Al-Babyli, 1985, p. 17).

ويمكن اعتبار هذه الأمس فعاليات لها دور مهم في تنظيم العناصر الداخلية للعمل الفني وأيضا دورها في تكوين وحدة العمل الفني وقيمته الفنية والجمالية (Graves, 1951, p.224)، وتكون لهذه الأسس والعلاقات دورها الفعال في إعطاء العمل الفني ، القيمة الجمالية من خلال بث ما يحرك منجز الفنان الذي يجب عليه أن يكون ذا دراية عالية ومخيلة واسعة ، ويكون العامل الشعور واللاشعور دور مهم في تسخير هذه الأسس ووفق الرؤيا الجمالية والفنية ، وبالتالي يصبح العمل الفني أكثر السجاماً واستجابة بالنسبة للمتلقي(Al-Asam, 1985, p.52) وبذلك لا توجد عناصر بناء للعمل الفني وحدها دون أن تتواجد أسس ومبادئ للإنشاء، ومن خلال العلاقة المتبادلة بينهما يتكون العمل الفني.

إن العناصر التي يتكون منها العمل الفني تتطلب عدة طرق لتنظيمها أو تحتاج إلى بعض الأسس التي تتبع في تركيبها، ومن ثم وضعها في سياق يمكن أن يؤدي رسالة فنية بصرية تكمن في التفكير المرئي الذي ينشأ بين الفنان والمشاهد . فالتأثير الذي يظهره أي عمل فني هو خلاصة ناتجة من العلاقات المتبادلة بين الأسس التي يحتويها العمل الفني والتي تختلف في طبيعتها وأهميتها في بقية الأعمال الفنية ، وهنا أحياناً لا تستوجب بعضها مثلاً استخدام جميع الأسس والعناصر ، كما لا يمكن الاستغناء عن احد الأسس المهمة الداخلة في تنظيمه

. (Al-Husseini, 2008, p. 143)

يمكن اعتبار مرحلة الستينات أهم مرحلة تبلورت فيها دراسة جماليات التكوين الخاصة بالفن العراقي فبعد أن وضع الرواد أهم المعالم والقواعد للفن الحديث وبعد أن غدا معهد الفنون الجميلة متميزاً، جاءت تيارات فنية متعددة أثبتت وجودها على الساحة الفنية . ومن الفنانين الذين ساهموا مساهمة فعلية في الخزف (سعد شاكر ، وطارق إبراهيم ، وعبلة العزاوي ، وسهام السعودي محمد عريبي ، شينار عبد الله قاسم نايف ماهر السامرائي تركي حسين)، فقد أبدعوا بربط بين الأشكال الحديثة وبين جوهر الإنسان العربي لخلفيته التاريخية والثقافية وتنوعت أساليبهم وصياغاتهم في تحقيق التحف الخزفية سواء بالتخريم والاشتقاقات الزخرفية العربية الإسلامية ضمن العناصر المكونة للبناء المعماري العام ، أم من خلال النحت الفخاري ، كما ادخل الخزاف العراقي الكتابة العربية واستغل أنواعها وحركتها في أنشاء القطعة الخزفية المميزة.

.(Al-Rubaie, 1990, p. 89)

المبحث الثاني : الخزف العراقي المعاصر

وضع الخزاف العراقي تراثه الهائل نصب عينيه كونه منح الهوية العامة للحضارة الإنسانية وجودها، والرحم الذي انبثقت منه المنجزات والإبداعات، "إذ ذهب الفنانون العراقيون إلى منابع التراث واستولدوا بضوئها فنا ذا طابع يسمح لهم بالحركة المرنة بين التاريخ وتطلعات المعاصرة للذات ضمن راهنيتها لينتج الفنانون الخزافون العراقيون على تباين أساليبهم أعمالاً ظلت أمينة لأهدافها والتي فيها محاولة لإجتراح هوية لا تتعارض مع جذورها العميقة والرغبة الطاغية بالتكييف مع تطلعات المعاصرة وبالذات في تحولاتها البنائية وأشكالها المتحولة" (Abdul Amir, 2004, p. 30) .

كما أن الخزف العراقي بات في حالة صراع بين التمسك بتقاليد القديمة وبين نزوعه إلى الحداثة التي كانت تتسم بشروط مضاعفة لتواكب التطور الحاصل في الفن ، وهذا الصراع هو الذي اكسب الخزف العراقي هويته وأصالته على الرغم من التأثيرات المباشرة والغير مباشرة بالحضارات الأخرى مما جعل من الخزف العراقي ينتبه إلى مادته وعناصره التي تجعله يبدع بأشكال تتجاوز الأطر التقليدية من خلال التنوع في الأسلوب والتقنية. واحد الخراف يهتم بجماليات التكوين في العمل الفني ويلملم إبعاده ويخضع العمل الفني لمنطق زمني جديد بعد كل تجربة، وليس ثمة تفسير واضح لهذه العلاقات سوى مفهوم واحد وهو العصر نفسه ،

فالعصر الحديث الذي تتفاعل فيه التجارب الفنية، وهي في حركتها المتطورة خلال الزمن .... تكون علاقات تصميمية بالانجازات والتشكيلات الفنية التي تواكب العصر.

.(Al-Zubaidi, 1986, p. 24)

فعلى هذا أخذ الخزاف يبلور ملامح نزعته نحو الاهتمام بجماليات التكوين من خلال تحرره من التقليد وتدرجه بالنمو والتطور ليبلغ مرحلة متميزة من خلال العلاقة بين المورث والتراث الإنساني العالمي الحديث أو المعاصر الجديد.

.(Kamel, 1997, p. 13)

بهذا نرى أن يقظة الفنان العراقي لم تستغرق أكثر من ثلاثين عاماً كمرحلة تمهيدية (١٩٢١- ١٩٥١) وأصبح ميسراً للخراف أن يزهو بحضارته المعاصرة في النصف الثاني من القرن العشرين وان يستمر في صنعها، اذ أصبح لكل فنان أسلوب معين، ولكنهم بالوقت نفسه يتفوقون في استلهامهم الجو العراقي لتنمية أسلوبهم فهم يريدون تصوير حياة الناس في شكلها الجديد من خلال ارتباطهم الفكري والأسلوبي بالتطور الفني السات في العالم ليبلغوا خلق أشكال تضفي على النحت العراقي طابعاً خاصاً وشخصية متميزة (Al-Ashmawy, 1980, p. 95).

فالخزف العراقي المعاصر بدأ "بتكوين ملامحه الحقيقية في بداية الخمسينيات من القرن العشرين، أي بعد الحرب العالمية الثانية، حيث لجأ الخزافون العراقيون الى عدة صيغ فنية لانجاز الأعمال الفنية، بما يحقق اساليب مختلفة وطرق انتاج متعددة" (Abdel Qader, 1989, p. 103)، اذ لم يعد الخزف عبارة عن نقل التقاليد الإرث الحضاري او الموروث الشعبي او كونه مجرد غايات وظيفية او تزيينيه، بل تحول الخزف الى فن قائم بذاته قادر على تهديم الشكل القديم وكسر التقاليد التي كانت سائدة، اذ اصبح هناك امتزاج بين الماضي والحاضر ، وتجدر الاشارة إلى أن فن الخزف العراقي المعاصر قد تجاوز الأهداف الوظيفية النفعية التي كانت ملازمة له على مر الدهور والازمان وبدأت وظائف جديدة له.

بينما فضل الخزاف (شنيار عبد الله) "ان يخوض في عالم التجريب التقني فكان يلجأ الى انجاز اعماله بتقنية الركو التي تمتاز بألوانها البراقة لتحقيق التكوين الجمالي عبر وحداته المبتكرة والتي تجمع بين التقنية العالية والتنظيم الغريب والمدهش للإنشاءات اللونية" (Al-Zubaidi, 1986, p. 23).

شكل (1) للخزاف شنيار عبدالله

وتشير الخزافة (عبلة العزاوي) حول تجربتها في ميدان الخزف قائلة ان "زياراتي إلى المتحف العراقي أثرت بي وجذبتني نحو الفن القديم وبعض الأعمال والتجارب العفوية والبدائية بدأت بالتراث في الشوارع القديمة والأسواق الشعبية والقرى عن التراث لتأمله ودراسته ثم انتقلت إلى الإسلاميات، إلا ان تأثيرات الفن الإسلامي هي الكبرى والأكثر تميزاً من الأدوار والمراحل الأخرى" (Kamel, 2000, pp. 102-103).

و "فالفن هو امتداد جمالي لعالمها الخارجي، دون قطيعة، لان الفن لديها لا يحمل وظيفة محددة نفعية وإنما هو الجزء الذي يكمل أبعاد المشهد العام. فرؤيتها حافظت على ما يدور في رأسها بنوع من العناد، والتحدي، ولكن بعيدا عن الانغلاق، لتمثل التجريب بمعناه الإبداعي وعناصر هذا التجريب، عندها، تتكون من الحفاظ على مكوناتها الشخصية وعالمها الخاص وتأمل عناصر المرئيات المحيطة بها مع العناية بالمكان والتي منحت أعمالها بعدا تشكيليا نحتيا، فقد راحت توازن بين المضمون وأسلوب رؤيتها للأشكال: للاختزال، ومعالجة الرموز الشرقية، والعناية بتحوير الأشكال كمفردات ترتبط بخصائص أسلوبها الخزفي والجداري معا" (Kamel, 2015, p. 2)، كما مبين في الشكل (2) استخدمت الخزافة الموروث واستحضار الماضي مع الحداثة.

الشكل (2) للخزافة عبلة العزاوي

فقد اتخذ الخزاف العراقي في جيل الوسط كالخزاف (احمد الهنداوي) منذ نشأته الأولى مساراً جمالياً مغايرا لاشتراطات البعد الوظيفي المعهود في فن الخزف واستطاع ان يحلق في افاق فكرية ومعرفية واسعة منذ بدأت الحركة التشكيلية العراقية تتلمس طرق التعبير عن تطلعاتها الحداثوية خارج اطار الأنماط التقليدية والمتداولة "وبدأ يد الفنان العراقي تشق طريقها الى الطين والشكل واللون لتشكل هذه التجارب الأولى اكتشافا جديدا بحد ذاتها، وانها رسمت خطوط العودة التي سلكها الخزافون العراقيون للاتصال بمنابع حضاراتهم القديمة" (Al-Rawi, 2000, p. 40)، كما مبين في الشكل (3) للخزاف (احمد الهنداوي)، فمن خلال العمل الخزفي ينتمي الى مرجعيات ذات الفعل التراثي وهي مستقدمة من اشكال المسلات العراية القديمة وهناك تداخل فني ما بين مرجعين هما (الرافديني القديم والاسلامي)، وذلك عائد الى ايجاد منطقة جمالية جديدة.

فالعمل الخزفي كما مبين في الشكل (4) للخزاف (فاروق نواف) ان لها "قيمة مستقلة في حد ذاته وليس في مقدار تماثله مع الواقع، فليس للموضوع او المثير أي أهمية في بنية الجسم الخزفي وبذلك عبر عن أهمية وقيمة الحدس والمخيلة لابداع اشكال تتجاوز منطق الوقائع، فسجل بذلك عبر الزمن التزامه المطلق بالفن، اذ يمثل العمل الخزفي التجريدي الذي يبين جمالية العمل وبعيداً عن الجانب الوظيفة" (Authors Group, 2006, p. 11).

إن الجمالية في المنجز الخزفي مقياس ذاتي للطبيعه خير نتاج للنفس البشرية، اذ يشير غالبا إلى طبيعه البيئة التي يعيش فيها الفنان وتنعكس على أعماله الفنية، فضلا عن أنه يسلط عليها رؤيته وأساليبه الذاتية، فهو كغيره من الفنانين يتعامل مع تلك المعطيات المعرفية المحيطة بحكم امتلاثه بتلك النظم المعرفية المتعددة التي ترقد شخصيته كمبدع، ويستفي أو يستلهم الياته وأساليبه الفنية من موروثة الرافديني والفنون الإسلامية وفنون التراث الشعبي على حد سواء بجانب اطلاعه على تقنيات الحداثة الأوربية وتنوعها في مجال الفن لأجل إبداع منجزات خزفيه تحتفل بمظاهر الحداثة من خلال تلك المفردات ويتفاعل معها، اذ يندمج فيها، فالتكرار للعلامات أو المفردات هنا يحدث من اجل تحقيق الاختلاف ومن ثم التميز والتفرد بعيدا عن مجرد المحاكاة أو المعارضة أو إعادة الصياغة.

(Al-Ghadhami, 1998, p. 9).

نستدل من ذلك على أن الخزف العراقي المعاصر وصل الى مرحلة من الإبداع الجمالي من خلال التنويعات والتجارب الاسلوبية وهو يعيد للطين علاقته بمعتقدات الانسان. هكذا فالذي يصنع حداثته أو يعيش عصره هو الذي يخلق نموذجه او ينشئ تركيبته او يبتكر صيغته بالاستفادة من كل التجارب والنماذج فمن فنون وادي الرافدين اسئل الخراف العراقي المعاصر المفردات النباتية (القصب والسنبلة والنخلة وامواج المياه وغيرها)، كما في شكل للخزافة سهام السعودي (٥) وشكل (٦) للخزاف تركي حسين في محاولة منه تحقق التواصل المتجدد بين القديم والمعاصر في بنية شكلية تسجل لصالح التشكيل العراقي المعاصر. ولذلك فأن حتمية التنوع الإسلوبي لدى الخراف يتأتى من تنوع استعاراته الشكلية ومن الروافد المتعددة، التي تتحكم في طرائق

إنتاجه فيبدأ الخزاف باستعارة النسق الشكلي من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاء وتجريداً، وتكثيفا للفكرة المتداولة، فأشتغل على مفاهيم الرمز والعلامة والاستعارة من المرموز الشعبي.

(Al-Rawi, 1997, p. 41)

شكل (5) الخزافة سهام المسعودي

شكل (6) الخزاف تركي حسين

اضافة الى رؤية جمالية تنتهج الاختزال في التفاصيل لأجل التعبير والاعتماد على آلية التخييل البعيدة عن الأيقة الأجل ايجاد مستوى ابلاغي بالأصول التاريخية للموروث ومن ثم امتاع المتلقي بفعاليته التواصلية التي تعمل لصلح الظاهرة الجمالية برؤية فكرية تسعى بقصدية لبناء نص بصري يتخطى مفاهيم الموروث التقليدية كوسيلة تعبير محضة دون الإقلال من قيمتها الفنية (Al-Moussawi, 2013, p. 53).

بناءاً على ما تقدم ترى (الباحثة) ان المنجز الفني تخيليا أو علاماتيا أو رمزيا فانه ينقل عبر استعاراته الجمالية ولغته ومخياله العالم الخارجي أو المعطى الواقعي المادي محاكاة ومتمثلا كوسيلة لبلوغ أهداف محددة وآليات مقصودة تكون اللغه البصرية بداخلها الأداة الفاعلة لنقل مضامين ثقافة سوق العصر.

مؤشرات الاطار النظري:

1. يعد التكوين في الفنون نظاماً إنشائياً وتصميمياً في وقت واحد، ومن هذا المنطلق هناك أسس وقواعد تساهم في عملية تشكيل الفنون، سواء كانت فنون ثنائية أو ثلاثية الأبعاد، وتدخل في عملية تنظيم عناصر العمل وأجزائه.
2. ان إخراج أي عمل فني يعتمد على أسس ووسائل تنظيمية تشترك مع العناصر البنائية .. من خلال علاقات رابطة تسهم في تقوية وتماسك تلك الأجزاء مكونة الوحدة التصميمية للعمل الفني.
3. تعد الأسس قانون العلاقات أو خطة التنظيم أو السيطرة على الطرق التي تتحد فيها العناصر لانجاز عمل فني.
4. يمكن اعتبار الأمس فعاليات لها دور مهم في تنظيم العناصر الداخلية للعمل الفني وأيضا دورها في تكوين وحدة العمل الفني وقيمته الفنية والجمالية.
5. أخذ الخزاف يبلور ملامح نزعته نحو الاهتمام بجماليات التكوين من خلال تحرره من التقليد وتدرجه بالنمو والتطور ليبلغ مرحلة متميزة من خلال العلاقة بين الموروث والتراث الإنساني العالمي الحديث أو المعاصر الجديد.
6. لم يعد الخزف عبارة عن نقل التقاليد الإرث الحضاري او الموروث الشعبي او كونه مجرد غايات وظيفية او تزيينيه، بل تحول الخزف الى فن قائم بذاته قادر على تهديم الشكل القديم وكسر التقاليد التي كانت سائدة، اذ اصبح هناك امتزاج بين الماضي والحاضر.
7. وصل الخزف العراقي المعاصر الى مرحلة من الإبداع الجمالي من خلال التنويعات والتجارب الاسلوبية وهو يعيد للطين علاقته بمعتقدات الانسان، هكذا فالذي يصنع حداثته أو يعيش عصره هو الذي يخلق نموذجه او ينشئ تركيبته او يبتكر صيغته بالاستفادة من كل التجارب والنماذج.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1451
Amal Nouri Abboud: The formative dimensions in the structure of contemporary Iraqi ceramics and their implications On the products of students of the Art Education Department
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الثالث / اجراءات البحث

منهج البحث: بما ان البحث الحالي يهدف الى الكشف عن الابعاد التكوينية في بنية الخزف العراقي المعاصر وانعكاساتها على نتاجات طلبة قسم التربية الفنية، لذلك اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي في تصميم اجراءاتها كونه اكثر المناهج العلمية الملائمة لتحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث: تكون مجتمع البحث من (19) نتاج خزفي انجزها طلبة قسم التربية الفنية للعام الدراسي 2022/2021.

عينة البحث: تم اختيار عينة قصدية تمثلت بـ (3) نتاجات خزفية انجزها طلبة قسم التربية الفنية شكلت نسبة (16%)، اذ تمت عملية الاختيار بعد ان استشارات السادة المحكمين* ذوي الاختصاص في مجال الخزف والنحت.

اداة البحث: قامت الباحثة باعداد استمارة تحليل بصيغتها الاولية على ما اسفر من مؤشرات الاطار النظري وعرضت هذه الاستمارة على بعض من ذوي الخبرة والاختصاص، وذلك لبيان صدقها في قياس الظاهرة التي وضعت من اجلها، بعد ذلك تم دراسة ملاحظات السادة المحكمين والعمل على تصحيح الملاحظات التي تم تأشيرها من قبلهم فاصبحت الاداة بشكلها الجديد الذي تم اعادتها على نفس المحكمين فاشاروا الى صلاحيتها في قياس هدف البحث، وقد استخدمت الباحثة معادلة (كوبر) للتحقق في عملية الاتفاق بين المحكمين، اذ ظهر اتفاقهم (100%) على مكونات الاداة، كما موضح في الجدول (1).

جدول (1) يوضح اداة البحث

الابعاد الرئيسة	الابعاد الثانوية	تظهر بدرجة		
		بشدة	الى حد ما	لا تظهر
الوصف العام	واقعي			
	اختزالي			
	تعبيري			
الابعاد التكوينية للشكل	التكرار			
	المبالغة			
	التمركز			
	الترميز			
المرجعيات الضاغطة	حضارة قديمة			
	اسطورية			
	مجردة			
	رمزية			
الابعاد التكوينية في الخزف العراقي المعاصر	مخالفة للواقع المرئي			
	تعدد المعنى وانفتاح الدلالات			
	التفاعل الحسي والمتخيل			
	الايمائية والتلقائية			
	اللعب الحر بالاشكال			
	التجسيم وهيمنة الشكل على المضمون			

* استعانت الباحثة باراء الخبراء وهم:

1-أ.د. فاروق عبد الكاظم-- جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة- قسم التربية الفنية.

2-أ.م.د. احمد شمس عطية- جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة- قسم التربية الفنية.

3-أ.م.د. اباذر عماد محمد- جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة- قسم التربية الفنية.

ثبات الاداة: بعد ان اجرت الباحثة معامل الصدق للاداة لابد من تطبيقها تجريبياً على عينة من المجتمع لغرض الحصول على معامل الثبات الذي يشكل اجراء مهم تتأكد منه لكي يعطي النتائج المتوخاة منها، لذلك تم تحليل (3) نماذج من العينة بالتعاون اثنين من التدريسين الذين استعانت بهم الباحثة من اجل التعرف على معامل الثبات الذي بلغ (0,84) باستخدام معادلة (هولستي) للوقوف على صلاحية الاداة في تحقيق الهدف الذي وضعت لاجله، وبذلك فان هذا المؤشر جيداً لصلاحية الاداة التي اصبحت جاهزة لتحليل نماذج العينة.

تحليل العينات

نموذج (1)

اسم الطالبة: سيناء طالب

اسم العمل: تكوين

قياس العمل: 30 × 20سم

سنة الانجاز: 2021 / 2022

المواد المستخدمة: طين + بورك + الوان

الوصف العام : تمثل هذه العينة آنية حرفية ذات شكل هندسي تعبيري على شكل حرف انكليزي وهو (U) وزخارف طويلة على حد سواء اعتمدت اللون السمائي والقليل من اللون الوردي.

الأبعاد التكوينية للشكل: تمثلت في بنية العمل الفني هذا النقطة من خلال علاقتها مع غيرها من النقاط وباقي العناصر البنائية الأخرى المكونه للشكل في حين يظهر الخط بشكل متنوع ومختلف في بنية العمل الحرفي, فهو بارز الظهور في الخط المنحني المقسم للسطح الخزفي كما يظهر في الشكل الهندسي، ونجد أن الإتجاه قد تحقق من خلال تمثيل هذا العنصر في طريقة توزيع الخطوط الموجودة داخل مساحة العمل المتاحة بعد تقسيمها لعدة مستويات، مما جعلها تشكل حركة عمودية تقود البصر نحو مركز العمل.

المرجعيات التكوينية: اتخذ منفذ العمل عملية التنفيذ والتوزيع الزخرفي لبنية العمل فقد نفذ شكلاً فنياً يمتاز بالوضوح والتنوع في الإسلوب والصياغة، كما تضمن العمل ظهور لأكثر من شكل زخرفي داخل البناء الفني (اشكال هندسية) وبهيئات تنظيمية مختلفة كما في اعمال الخزاف العراقي (سعد شاكر)، فالشكل الهندسي مبني على التحوير والمرونة والمطاوعة على التشكيل والبناء داخل مساحة النتاج، وهو ما يعكس القدرة الإبداعية والابتكارية للطالب.

الابعاد التكوينية في الخزف العراقي المعاصر: اعتمد النموذج مبدأ التكرار للخطوط الشاقولية، مما تولد عن ذلك مضامين جمالية وفكرية تتأتى من خلال عملية التنظيم الذي اتسم به هذا النموذج الذي ابتعد عن توظيف عناصر اخرى كالكائنات الحية او النباتات والاكتفاء بالخطوط الهندسية التي تشكلت باسلوب تجريدي مما يعطي ذلك دلالات تعبيرية يمكن ان تحقق تفاعلاً حسياً وبصرياً بين النتاج الفني والمتلقي له.

كما امتلكت هذه التأثيرات قيما تعبيرية مباشرة لا تحتاج إلى التفسير أو التأويل وهي من سمات الجمال الذي اعتمدته مدارس التصوير الإسلامي كافة من خلال هيمنة اللون الازرق السمائي الذي يشكل سمة اساسية للفن الاسلامي، كونها تعبر بصورة مباشرة عن الروح الإسلامية المتجسدة في كل منها، أما من ناحية التأثيرات الدلالية التي يمكن تلمسها في تشكيلات النموذج فقد حققتها التشكيلات الزخرفية الذي يحمل دلالات ورموزاً متعددة ينعكس من خلالها بيئة (الطالب) واللعب الحر بالاشكال.

نموذج (2)

اسم الطالب: علي حبيب

اسم العمل: تكوين خزفي

قياس العمل: 30 × 20سم

سنة الانجاز: 2021 / 2022

المواد المستخدمة: طين + بورك + الوان

الوصف العام : يمثل النموذج تكويناً خزفياً هندسياً اللون المهيمن عليه هو اللون الازرق السمائي والبرتقالي والابيض، اذ ينقسم هذا النتاج الى (4) افريزات الجزء الاعلى منه يشكل نوعاً من الزخرفة الاسلامية، اما الافريز الثاني فقد تلون باللون الازرق الشذري (الغامق) يتضمن مجموعة من الحلقات التي تضفي على النموذج طابعاً جمالياً اوجد نوعاً من الحركة التي تمظهرت من خلال حركة الخطوط الفاصلة مما افرز ذلك الطاقة الكامنة في هذا المنجز يقابلها في الوسط وجود فتحة بيضوية الشكل احدثت صراعاً نفسياً بين اجزاء النتاج الفني يضاف الى ذلك ظهور اللون البرتقالي الفاتح الذي عطى دلالة تعبيرية متوجهة بامكانها ان تحرر مشاعر المتلقي في عملية جذب انتباهه المتولد عن اللون، اما الجزء الاخيرمن النتاج فانه يتمثل قاعدة محدبة تتضمن نوعين من الخطوط المنحنية لتوكيد الحركة في هذا النتاج، كما ان للاضاءة ان تلعب دوراً كبيراً في جذب انتباه المتلقي كونها تشكل نقاطاً مضيئة ناتجة عن الشكل المنحني للتكوين.

الابعاد التكوينية للشكل: تحققت هذه الابعاد من خلال التكرار في الخطوط وهيمنة اللون على سطح النتاج والابتعاد عن المبالغة والاتجاه نحو البساطة، كما ان الشكل البيضوي شكل بعداً متمركزاً احتل فيه وسط التكوين مما اعطى ذلك جانبين تمثلا بالوظيفة والجمالية,

المرجعيات الضاغطة: شكلت هيمنة اللون عاملاً اساسياً في تمظهرات الشكل الخزفي، كون ان (الطالب) الذي انجز هذا النتاج اعتمد التجريد في عملية الاظهار بشكل اساسي مع اضافة بعض الرموز التي تتجه نحو الفن الاسلامي (الزخرفة)، فضلاً عن اللون الازرق السمائي واللون البرتقالي الفاتح جميعها حملت معاني رمزية وتعبيرية متعددة أضفت سمات جمالية عززت الاعتقاد بانسجاماتها ودلالاتها المتعددة، مما اوجدت نوعاً من العلاقات بين العناصر البنائية لتشكل وحدة جمالية ترتكز على عنصر الخطوط المنحنية، لذلك فان هذه الخطوط منحت التكوين جمالية ساعد في ظهورها مبدأ التداخل والتراكب للتحقق تعدد المعنى وانفتاح الدلالات امام المتلقي الذي يقف امام طاقة كامنة تختفي خلف التكوين.

الابعاد التكوينية في الخزف العراقي المعاصر: تحقق أساس التوازن في تنظيم هذا النتاج الخزفي من خلال التقسيمات المعتمدة من خلال توزيع الاشكال الهندسية والزخرفية على سطح النتاج الخزفي, فهناك توازن مطابق في توزيع الاشكال الهندسية والزخارف من خلال تعدد المعنى وانفتاح الدلالات، فيما نجد أن الأشكال في هيئتها العامة تبدو منسجمة ومتناسقة من حيث التنظيم والتوزيع، وهو ما شكل إنسجاما حركيا تمثل في حركة تلك الاشكال ودورانها على سطح النتاج الخزفي من خلال التفاعل الحسي والمتخيل.

مما تقدم ان النتاج الخزفي يحيلنا الى بنية تشكيلية تتميز بعملية التنظيم الشكلي واللوني، بحيث تظهر هذه البنية في وحدة متناغمة ومنسجمة وهي ناتجة عن مقدرة (الطالب) الفكرية والفنية في توظيف تلك الأشكال والألوان وتأليفها في نتاج خزفي متكامل من خلال التجسيم وهيمنة الشكل على المضمون.

نموذج (3)
اسم الطالبة: اسماء هادي
اسم العمل: رجل وامراة
قياس العمل: 50 × 30سم
سنة الانجاز: 2021 / 2022
المواد المستخدمة: طين + بورك + الوان

الوصف العام : يتشكل النتاج الخزفي من قطعتين هندسيتين مصممتين باسلوب شاقولي ومن ثم ربطهما مع بعضهما بحيث مثلت هذه القطعتين بـ (رجل ومراة) تشكلا بصورة رمزية مرتكزة على اشكال هندسية مربعة الشكل وخطوط عمودية وافقية تميزت بلون وردي (العامودي) واللون الازرق (الافقي)، احدث هذين اللونين شبكة ذات دلالة تعبيرية تعمل على جذب انتباه المتلقي، كما ان القطع المربعة الشكل ذات اللون الابيض تتضمن كل قطعة مجموعة من المربعات المتداخلة المصنعة التي ترتكز على زاوية، كما ان (الطالب) اعتمد مبدأ التكرار في تنفيذ الاشكال الظاهرة على جسم النتاج وهو نموذج اختزالي تعبيري.

الابعاد التكوينية للشكل: يتمثل البعد التكويني للنتاج الخزفي من خلال التكرار للخطوط الموجودة على سطح القطع الزخرفية وقد تمثلت بالشكل الهندسي والزخرفي على حد سواء، التي احتل داخلها فتحة دائرية لتعطي التمركز في النتاج الخزفي.

المرجعيات الضاغطة: تعد الاشكال الهندسية متمركزة باتجاه واحد تكون مجردة ورمزية، ونلاحظ تكوينها باتجاه واحد يحمل دلالة على ديمومية الحياة. إن الشكل الخارجي لهذا الانموذج تتميز بتقنيتها التي تبين أنها عملت بشكل دقيق ومميز، فالخطوط التي التي استخدمها (الطالب) لإظهارها بهذا الشكل الحاوي على التكرار الذي ركز على الحركة، من خلال الانسجام الموجود بين التقنيات الزخرفية، وكذلك الملمس الناعم الذي يدل على نقاوة الطينة المستخدمة، ظهر الانسجام فى هذا العمل من خلال الالوان المستخدمة على سطح النتاج، وقد تولد عن ذلك التكرار المنظم داخل العمل إيقاعاً منتظماً، نتج عنه في النهاية حركه وجذب بصري نحو النتاج الخزفي.

الابعاد التكوينية في الخزف العراقي المعاصر: تحقق من خلال النتاج الخزفي الايمائية والتلقائية وتكون هي أساس التوازن والتنظيم في النتاج الخزفي من خلال التقسيمات المعتمدة من خلال توزيع الاشكال الهندسية والزخرفية على سطح النتاج الخزفي, وان التفاعل الحسي والمتخيل يكون مطابق في توزيع الاشكال الهندسية والزخارف من خلال تعدد المعنى وانفتاح الدلالات، أما التجسيم وهيمنة اللون والشكل على المضمون فقد شكلت عملية التنظيم الشكلي داخل النتاج الخزفي وخلق وحدة بنائية، وبالتالي قد أدى ذلك تحقيق وحدة موضوعية يهدف إليها الطالب في العمل، وقد تحقق النوع من خلال الاشكال الهندسية والخطوط.

الفصل الرابع / عرض نتائج البحث ومناقشتها

النتائج:

بعد أن قامت الباحثة بتحليل الاعمال الخرفية الخاصة بالخزف المعاصر النتاجات طلبة قسم التربية الفنية واستناداً إلى استمارة التحليل ومما جاء في الاطار النظري تمكنت الباحثة من التوصل الى النتائج الاتية:

1. ظهرت نماذج العينة انها تعتمد على اشكال محددة لكل نموذج بحيث تتجه نحو توظيف الاشكال الهندسية التي حققت الهدف من النتاج كما يظهر ذلك في العينات (1، 2، 3) وبنسبة ١٠٠%.
2. اعتمد جميع نماذج العينة على البعد الاختزالي للشكل وكذلك البعد الترميزي وتكرار العناصر خاصة الخطوط مما شكل ذلك نموذجاً جيداً يتسم بالحداثة.
3. اعتمد الطلبة الذين انجزوا نتاجات خزفية على اسلوب التجريد في اظهار ملامح النتاج الخزفي مع الاهتمام باضفاء الالوان المناسبة لها خاصة انها تمثيل الى الالوان المستخدمة في الفن الاسلامية.
4. توحي جميع نماذج العينة الى انها نفذت باسلوب حداثوي على الرغم من استخدامها الالوان التي تميز الفن الاسلامي مما حقق ذلك رؤية جمالية يمكن ان تؤثر على المتلقي وجذب انتباهه نحو النتاج.
5. يظهر البعد التكوينية في الخزف العراقي المعاصر في اعادة انتاج الشكل الواقعي والمستلهم من الحضارة الإسلامية وهو يتحرى مقاييس الدقة والتناسب في تجسيم اجزاء الشكل المحاكي للواقعي دون أي تجريد يبتعد بها عن حقيقتها، مما يحيلنا ذلك الى تأثر طالب قسم التربية الفنية بهذه الخصائص لتعطي دلالة ايحائية في عملية التواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل.
6. ظهور مبدأ التكرار والحركة والاتجاه للاشكال في جميع نماذج العينة.

الاستنتاجات :-

1. ان النتاجات الخزفي المنجزة من قبل طلبة قسم التربية الفنية قد حملت رموز ومضامين ودلالات مختلفة تعبر عن تأثرهم بالماضي والحاضر.
2. ابتعاد طلبة قسم التربية الفنية عن الاشكال الواقعية في انجاز نتاجاتهم الخزفية والاكتفاء بتوظيف الرموز التجريدية التي حققت فكرة الموضوع.
3. تأثر طلبة قسم التربية الفنية بالمفاهيم الفنية التي تدرس عن طريق مادة تاريخ الفن القديم والحديث والمعاصر والتي يمكن تلمسها في النتاجات الخزفية.
4. هناك محاولات يبديها طلبة قسم التربية الفنية من اجل تحقيق الجانب الوظيفي والجانب الجمالي في نتاجاتهم الخزفية واعطائها ابعاد دلالية وتعبيرية.

التوصيات :

1. توصي الباحثة الاهتمام أكثر بتوظيف الرموز الحضارية ضمن بنية النتاج الخزفي.
2. الحث على اقامة ورش تعنى باعمال الطلاب وفتح دورات تهتم باعمال الرواد الخزافيين.

المقترحات :

1. القيام باجراء دراسة مقارنة بين البعد التكويني في المنحوتات الخزفية الرافدينية والبعد التكويني في المنحوتات الخزفية بلاد النيل.
2. القيام ببحث ودراسة البعد الجمالي في الاعمال الخزفية لنتاجات طلبة قسم التربية الفنية.

Conclusions: -

1. The ceramic products produced by students of the Department of Art Education carried different symbols, contents and connotations that express their influence on the past and present.
2. The students of the Department of Art Education moved away from realistic forms in creating their ceramic products and were content with employing abstract symbols that achieved the idea of the subject.
3. The students of the Art Education Department were influenced by the artistic concepts taught through the course on the history of ancient, modern and contemporary art, which can be felt in ceramic products.
4. There are attempts made by students of the Art Education Department in order to achieve the functional and aesthetic aspects in their ceramic products and give them semantic and expressive dimensions.

References:

1. A group of authors, 2006 , Maher Al-Samarrai, Saad Shaker, *Borders of Ceramics*, Society of Fine Artists, Baghdad.
2. Abdel-Amir, Asim, 2004, *Iraqi Painting - Modern Adaptation*, 1st edition, House of General Cultural Affairs, Baghdad, Iraq.
3. Abdul Qadir, 1989, Aidoun, *Contemporary Iraqi Ceramic Techniques*, Master's Thesis, College of Fine Arts.
4. Al-Asam, Asim Abdel Amir, 1985, Aesthetics of Form in Modern Iraqi Painting, unpublished doctoral thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.
5. Al-Ashmawy, Muhammad Zaki, 1980, The Philosophy of Beauty in Contemporary Thought, Arab Renaissance Publishing House, Beirut, p. 35)
6. Al-Babli, Saadi Ali, 1985, *Public Relations in Fine Arts*, unpublished doctoral thesis, Baghalt University, Faculty of Fine Arts.
7. Al-Ghadhami, Abdullah, *Reading the Free Poem*, Al-Aqlam, A., Baghdad, 1998.
8. Al-Husseini, Iyad Hussein Abdullah, 2008, *Art of Design*, Part 3, Department of Culture and Information, United Arab Emirates, Sharjah.
9. Al-Moussawi, Look at Mustafa Ali Saad Shaker, 2013, *Exploring the Secrets of the Symbol*, Ministry of Culture, Department of Fine Arts, Baghdad.
10. Al-Munajjid in Language and Media, *Dar Al-Mashreq*, 25th edition, Beirut - D, T.
11. Al-Rawi Nouri, 1997, The Museum of Truth, The Museum of Imagination, House of General Cultural Affairs, Baghdad.
12. Al-Rawi, Nouri, 2000, *The Museum of Truth*, The Museum of Imagination, Intellectual Tourism in the Lands of Art, 1st edition, Dar Al-Arab, Damascus, Syria.
13. Al-Rubaie, Shawkat, 1990, *Contemporary Fine Art in the Arab World (1885-1985)*, House of Cultural Affairs, Baghdad.
14. Al-Zubaidi, Jawad, 1986, *Contemporary Artistic Ceramics in Iraq*, The Small Encyclopedia (227), House of General Cultural Affairs, Baghdad.
15. Al-Zubaidi, Jawad, 1986, *Contemporary Artistic Ceramics in Iraq*, The Small Encyclopedia, House of Cultural Affairs, Baghdad.
16. Ghorbal, Muhammad Shafiq, 1959, *The Facilitated Arabic Encyclopedia*, Dar Al-Shaab for Printing and Publishing, Cairo.
17. Graves, maitland , 1951: *The Art of color and Design*, Hill Book co. New York.
18. Kamel, Adel, 2015, *in Iraqi ceramics, Abla Al-Azzawi, The Roots of Modernization and the Specificity of Performance*, Al-Naqid Al-Iraqi Magazine, File No. 3, Issue 3/15/2015, Baghdad.
19. Kamel, Adel, 2000, *Iraqi Formation, Establishment and Diversity*, House of General Cultural Affairs, Baghdad, Iraq.
20. Kamel, Adel, 2000, *Iraqi Formation*, House of General Cultural Affairs, Baghdad.
21. Kamel, Adel, 1997: *Modernism in Iraqi Plastic Art*, House of General Cultural Affairs, Baghdad.
22. Youssef Hayat, *Dictionary of Scientific and Technical Terms*, Dar Lisan al-Arab, Beirut, D.t.

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1373

Exploring the differences between an Omani traditional and renaissance jewelry from the perspective of an old generation of Omani women

Amal Salim Khlafan Al-Ismaili [a1]

[a] *Sultan Qaboos University*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 13 February 2024
Received in revised form 25 February 2024
Accepted 20 March 2024
Published 15 September 2024

Keywords:
Crafts
Jewelry designs
ancient value
Uniqueness
Renaissance Jewelry

ABSTRACT

This paper will attempt to explore the history of women jewelry in Oman and to know the differences between traditional and contemporary jewelry from old generation women. The paper discovers the hidden stories of old jewelry piece that owned by Omani women. Although jewelry has moving into trends and fashion styles throughout the centuries, women keep their old jewelries because of its uniqueness. By using methodology of semi-structures interviews, it classifies them under four main categories which are jewelry maker, weight versus cost, places to wear and traditional designs and inspirations. Understanding the historical context and provenance of a jewelry piece in a particular era can provide valuable context for Omani cultural and traditions. Moreover, gathering information about the previous owners of antique jewelry can offer valuable clues about the jewelry's age and reflect so much more to us than just being ornamental items..

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: alismaili@squ.edu.om
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1373
Amal Salim Khlafan Al-Ismaili: Exploring the differences between an Omani traditional and renaissance jewelry from the perspective of an old generation of Omani women.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

معرفة الاختلافات بين المجوهرات التقليدية العمانية ومجوهرات عصر النهضة من وجهة نظر المرأة العمانية من الجيل القديم

أمل سالم خلفان الإسماعيلية[1]

الملخص:

يحاول البحث اكتشاف تاريخ المجوهرات النسائية في عمان ومعرفة الاختلافات بين المجوهرات التقليدية والمعاصرة من وجهة نظر نساء الجيل القديم. اعتمد البحث في الوصول إلى النتائج على المقابلات الميدانية لنساء عمان من مختلف المناطق والمحافظات، تم التعرف على القصص الخفية وراء اقتناء قطع معينة من المجوهرات القديمة التي كانت تمتلكها المرأة العمانية، وعلى الرغم من أن المجوهرات قد انتقلت إلى اتجاهات وأنماط الموضة الحديثة على مر القرون، إلا أن النساء يحتفظن بمجوهراتهن القديمة بسبب تفردها وتميزها. تم تصنيف الاختلافات بين المجوهرات القديمة والحديثة تحت أربع فئات رئيسية هي الاختلاف في صانع المجوهرات، والوزن مقابل التكلفة، وأماكن ارتداء بعض القطع، والإلهام في التصميمات التقليدية. إن فهم السياق التاريخي ومصدر قطعة المجوهرات في عصر معين يوفر سياقا مميزا للتعرف على الثقافة والتقاليد العمانية. إضافة على ذلك فإن جمع المعلومات عن المالكين السابقين للمجوهرات العتيقة يمكن أن يقدم أدلة قيمة حول عمر المجوهرات ويعكس قيمة هذه القطع التي تتعدى من كونها عناصر جمالية لزينة المرأة.

الكلمات المفتاحية: الحرف، تصاميم المجوهرات، القيمة القديمة، التفرد، مجوهرات عصر النهضة.

[1] جامعة السلطان قابوس

1- General Introduction and Study Purpose

What better way to go back through generations by one or two pieces from your jewelry collection? The history of jewelry is important because it reflects on the cultural forms of country. Omani metalsmiths and jewelers frequently specialized in the creation of silver and gold jewelry, which was distinguished by their exceptional skill and craftsmanship. Traditional Jewelry is known as an integral part of Omani culture, and it is distinguished by its precise craftsmanship and quality. These items were highly valued because technology was not catch up with the skill of exquisite jewelry manufacturing. These jewelries are often handcrafted by Omani skilled artisans and their designs passed through generations. Omanis are usually proud of the adornment that they wear on holidays and occasions, both men and women for the sake of individuality and beauty. These traditional jewelries have deep symbolic and steeped in meaning. While silver industry has played an important role in Oman's history richness of its traditional designs, but also by the uniqueness of its craftsmanship, women kept their golden jewelry for years. There are many well-known and widely used popular proverbs, which are: “Gold is an adornment and a treasury,” it means gold was not just a piece of jewelry that women used to adorn themselves with, but rather it is a certain sense of financial security.

Traditionally in Oman, women have ornaments that are worn on specific parts of the body, including beautifully crafted pieces for the head, forehead, ears, nose, neck, chest, hands, arms, fingers, and toes. The different pairs of jewelry are namely, bracelets, armbands, necklaces, headbands, earrings, waistbands, and pretty hair adornments. Each region of Oman had its own unique kind of designs and inspired by the surrounding topography and a country’s culture and tradition. Jewelry is numerous in Oman and even among the people of Oman. Nizwa and Matrah are currently regarded the most significant locations for producing and designing silver and gold jewelry.

In contemporary jewelry design, national culture is facing the impact of renaissance, and cultural inheritance is facing a severe test. There are same ways to express how women is connected to their jewelry and how the art of jewelry being change over years according to the fashion and trends. By returning to the heritage of jewelry manufacturing which is necessarily consistent with the values and culture of the person and society to local country, the era of jewelry is crucial to start with. It is important to search in the art of jewelry or the aesthetic taste and preferences of the recipient to acquire or own it. And what is required by the development of the society that designs, manufactures, and wears these ornaments and jewelry, within the educational and social repercussions of wearing them. Today, Omani jewelry has found a balance between tradition and modernity. Contemporary jewelers are merging time-honored techniques with current trends, creating pieces that appeal to a global audience while retaining their Omani essence. During this time, jewelry took on various meanings and styles, helping to define the times, society, and religious belief.

The importance of the research lies in discovering the diversity of Omani jewelry, ancient and modern, with environmental and geographical diversity. In addition, to conveying various experiences by Omani women who lived through the stages of jewelry manufacturing to the present day, and to serve as a cultural reference for studies and research. The paper examines the main question is what the difference between ancient and modern jewelry from an old Omani women perspective are. It assumes that jewelry is not ornamental item, but it reflects the link between the past and the present by uniqueness of jewelry.

2- Materials and Methods

This research used an ethnographic, qualitative methodology to identify the differences between the past and present of jewelry from old Omani generation women. The research used semi-structured interviews of 40 women from north to south governorates of Oman. The participants were 50 years old and above. The reason to choose this range of ages is because this generation paid attention to aesthetics and innovation than current generation(Z). In addition, will identify if generation(X) is accepting the development in fashion and jewelry.

An excellent method to start the interview is to assemble all the information the women already have about the piece. This may include:

When you received the item

Where/who you received it from?

What information or story was first given to you about the item (origin, substance, etc.)

The questions were 12 asked to identify the jewelry that had been keep with her for long time.

1. What is your name?
2. How old are you?
3. What region and village do you belong to?
4. Do you still have, or do you have some old jewelry?
5. Where did this jewelry come from (did you buy it yourself, as a gift, or did you inherit it from your family...?)
7. How do you wear this jewelry?
8. Where do you keep this piece?
9. Do this jewelry have stories connected to them?
10. Is this all you are keeping, or did you sell some of them?

11. What does this jewelry mean to you, how do the men and girls of the neighborhood wear it in your days, and when is it worn?
12. In your opinion, what is the difference between the old jewelry you wear and contemporary jewelry?

After interviewed all women I gained valuable information about verity of vintage jewelry that may not see it again but by preserving it through long times these pieces are reflecting the cultural Omani jewelry. As the women preferred not to divulge their identities, identification codes (e.g., W1, W2, etc.) were used.

3- Key findings from the semi-structured interviews

3-1 Diversity of Omani jewelry

Silverware is one of the oldest industries in Oman (Al Selimiyah,2023). There are no specific occasions for wearing this silverware jewelry, but rather it is worn at any time. Despite the simplicity of this jewelry and the material it was made of, most often, jewelry designs can be traced back to certain regions and can even determine the identity from which a woman is. Nizwa, which was once the capital of Oman in the 6th and 7th centuries AD, was a renowned center for silver, followed by the wilayat of Rustaq, Ibri and Sur. It was home to skilled silversmiths who designed and melded the metal through traditional handicraft techniques to create high-quality and state-of-the-art ornaments for members of royalty (Salmani, 2023b). Each wilayat in Oman had its own practices and designs, derived from respective cultures to create pieces that were unique to the region and received widespread acclaim.

These differences shows that Oman has diversity in women jewelry, and there are many pieces that women owned and still wear but it belongs to specific governates. For example, I choose two women one from governorate of South Al Batinah from Al Rustaq identified by (W4) and the other women from Dhofar in the South of Oman identified by (W8). I found that there are many differences in each of them jewelries and most of them is not found and wear in current time.

Figure1-1: Collection of silver jewelry belong to a woman from Al Rustaq (South Al Batinah governate) dating back to 1963.

Figure 1-2: Called "Selselah" and worn around the neck to hang on the chest and sometimes on the forehead.

Figure 1-3: Called "Natel", its circular rings are carved with decorations worn in the feet.

Figure 1-4: Called "Hajola"', A semi-circular ring with no decorations. It is one of the simplest pieces of silver. It is worn on children's feet.

Figure 1-5: called "Shwahed", its rings with a sharp triangular shape, with a variety of decorations and are worn on the index finger only.

Figure 1-6: "Rings": It is worn on the middle and ring fingers, and its shapes vary with a variety of decorations and shapes.

Figure 1-7: Called "Aqam" it is a decorative hook on which the wool is sewn onto the lower loops to be tied together on the hijab.

Figure 1-8: Called " al haraz" is a chain connected to a small decorative box, hollow on the inside, it contains money and ruqyahs from the Holy Qur'an. It is worn for the sake of preservation and protection from evil and envy.

Figure 1-9: Called " Panjri Mashuk" (wide). They are circular rings worn on the hands, and the word "mashauk" means the silver thorns on the outside.

Figure 1-10: Called “Banjari Mashuk” (narrow). They are circular rings worn on the hands, and one of the conditions for wearing this type is that they be worn in an even number.

Figure 1-11: A silver earing worn above the ear.

Women from Dhofar (W8) own different pieces of jewelry. She keeps some pieces that went back to 130 years old.

Figure 2-1: Called "Athkool", an ornament used as a silver hair decoration.

Figure 2-2: Called "Selselah", a silver ornament that Dhofari women put on the tip of the scarf

Figure 2-3: Silver necklace

3-2 Differences between old and renaissance Jewelry

During the fourteen interviews, in response to the question of, in your point of view what is the difference between the old jewelry and the jewelry in the present time? I collected all the responses and classified them into four main differences on which the responses agreed, which are the jewelry makers, weight versus cost, places of wearing, and designs by inspirations.

Jewelry Makers

Jewelry has historically been linked with exclusivity, which is achieved via customization and craftsmanship. More than simply a distinctive design, a piece of jewelry tells us a story of makers and wearers. In the past, the jeweler did all process of crafting from cutting into last result by using the simplest methods and skills in the local market. According to the words of the elderly, the jewelry in the past was composed of the same manufacturing material, there was no other materials were mixed, so it is considered stronger and more solid than the jewelry of our time.

The crafting of jewelry includes who's the makers, the quality of the metal and its purity from impurities, and final product in its color and shine. Making jewelry is an ancient art (Denise,2023b). Every society leaves its symbolic on this craft and the final form in which the jewelry appears (Porter, 2023). The jeweler always puts his touch on the jewelry he creates with his skilled hands. Omani goldsmiths inherited it from previous generations, and Omani women preserved it from generation to generation by using it on special occasions and holidays. Several Omani families were famous for crafting gold and silver as well, and presenting the most beautiful shapes and designs, which only increased in luster and brilliance with the passage of time, despite the emergence of the latest designs and trends of the finest international brands in this field, and given its material value throughout the ages, the sparkle of this yellow metal has never faded. And he remained true to the saying (gold is an adornment and a treasury).

The interviewers' women believed that the difference in the jewelry between the past and the present is the difference in the jeweler of the jewelry, as W7 said, "The Omanis were the ones who crafted the jewelry, and its manufacture was original, and its fastening was secure". W30 believed that "The sincerity of the jeweler and the amount of effort he put into decorating this piece of silver, even if it was small in size". "As old jewelry is distinguished by its quality and purity from impurities, and it has maintained its material and cultural value, unlike jewelry at the present time, where it has lost some of the features" W18 said. Therefore, "we find that some people are looking for old jewelry to buy and acquire". "Old jewelry is heavier and thicker, and has its weight and quality, but now its quality decreases and it is light and thinner, and it may suit the tastes of some people, so this is excellent, but it is not like the old one", this is what W31 agrees with, as she continues by saying, “In the past, jewelry was clear and beautiful, and women were content to wear Al Hirz, (shows figure 3-1) which is sufficient and clear, gold pieces in the bracelet are hand-cut, and metal coins (Saudi riyals) were used, which we do not find in this jewelry today".

Figure 3-1: Al Hirz (owner of W31)

"This is what I noticed in my mother’s jewelry collection, and there is another collection that I bought myself that does not resemble it, but I always like to buy silver from old markets such as Nizwa Souq, but one day a man told me that there are Omani types and others that are not Omani made. There are types now, unlike in the past, all jewelry were made by Omani hands" W15 said.

W6 and W9 both believed that the quality of the gold and the workmanship in the past were better than in the present. W6 described the color of gold previously as being red in color, and she describes one of the jewelries she owns (Al-Maria) that she previously bought for 250 Omani riyals, and if she sold at present time it will cost for more than 700 riyals. Omani considers this to be proof that gold in the past was better and purer,” W9 says. W13 clarified this by saying "because old gold is guaranteed and not adulterated, and that old gold is pure gold.” "Old

gold is more beautiful than today in terms of quality and is not easily broken because of its weight." Heavy and antique in shape, it indicates authenticity." W15 said.
"Old jewelry is better and has a distinctive shine, as it is not affected or broken easily" W21 said and W24 emphasized its shine by saying, "old jewelry is still distinguished by the quality of its manufacture, as it does not change and remains strong and cohesive, maintaining its luster and shine". W25 said in same point that "Our people were right when they said (the old is unsexist). W21 believed that "Jewelry in our time was high value and something sacred to women, it had a heavy weight, which suggested that it was authentic, characterized by remaining for years under many different conditions without losing its aesthetic elements".
Women in Z generation had different process of purchasing silver pieces (Al Selimiyah, 2023). Women would choose a piece of solid silver, that is, without any engravings, that they wanted to wear. They choose the engravings that they wanted to apply, or through a drawing on paper that had been selected in advance to be given to the jeweler to turn it into a very finely engraved surface. With very precise details, including lines, shapes, letters, names, and dates. It was common to write the names on the pieces in a very small font, as well as the date for some rare silver pieces or those that make them valuable, such as a wedding ring, pieces of gifts from a husband to his wife, or gifts for special occasions.
Weight versus Cost

W11 agree about the difference of jewelry in the past according to its weight and cost. She said "In the past gold and even silver jewelry were heavy and cheaper, while now are light and more expensive". "Gold in the past is heavy and cheaper compared to gold today, which is light and expensive, it has a different character in terms of design and maintains its material value even after a long period of time" W11 says. W16 agreed in same pint she said that " although it has its own attractive luster and beauty, it is considered light in weight, easily damaged, and also expensive compared to old jewelry." Furthermore, W6 noticed that "The price of gold has become more expensive compared to the past, and small quantities are produced with lower quality although the modern shapes become more beautiful". Omani purchasers still see gold and silver jewelry as a financial investment. Prices are determined on weight rather than craftsmanship (Zacharias, 2023). Moreover, jewelry demand and designs have been influenced by numerous things. One reason is that cost of gold, it traded and kept to ward against currency deflations.

Places to wear

Jewelry differs in ancient and modern times in the places of wearing it, as it was worn in many and varied places, "The places of wearing it vary, as some are designed for the hair and some for the head and face, such as the balagha, which is worn on the nose, and some of it is in the hand and foot, such as the arms, which are worn on the top of the hand."W7 says.
One of piece that is not wearing in current time is called "bulagha", it is a traditional silver ornament that women, especially married women, wear in the nose for decoration. It consists of a ring that is inserted into one or two holes in the lower half of the tip of the nose, and a part in the shape of a rose, or any other shape, is attached to this ring, from which it hangs. Short chains. Bulagha is made of both silver and gold.

Figure 3-2: Shows "Buladha" (source: Al Selimiyah,2023)

The reason is that women no longer need to wear them in all places due to the change in lifestyle, and because wearing them in places such as the head or face is impractical, as W18 said "The jewelry was very heavy, some of which we cannot wear on all days". In the past, she used to wear it most of the time, but nowadays women wear jewelry mostly on special occasions. "Now, we hardly see girls wearing any obvious jewelry to adorn themselves with, as it is small and expensive" W40.
Traditional designs and inspirations

Jewelry design is a dynamic art form that evolves with the passage of time and fashion. Many women agree that the engravings found in old jewelry are often inspired by the Omani environment. W10 remember that the necklace she keeps has an engraving of " dallah", which symbolizes something of the Omani culture (Figure

3-4) she said, " We may not find many of these inscriptions today". They differ in terms of jewelry designs and their various shapes. In the past, they contained shapes that seemed familiar to everyone and were manufactured in specific quantities. W13 confirmed that gold in the past is more luxurious, and its designs are better and express the Omani heritage.

Figure 3-4: Al dallah decoration (owner of W10)

W14 believed the differences between old and present jewelry is in the inspiration of designers. She said "The jewelry took certain shapes, which were popular, such as the shapes of triangles, rhombuses, squares, and circles, and they often contained thorns or prominent, sharp protrusions, and their designs were inspired by the Omani environment".

W28 said "There was a very big difference. In the past, the jewelry was very few and rare, as well as the variety and design of the jewelry is rare and distinctive, and it contains shapes and was formulated without prior planning or design, sometimes relying on mental visualization and inspiration from nature around it and the community with handmade techniques, designs, and shapes inspired by the Omani heritage. They also include silver coins and dangling chains in abundance, and this depends on the skill of the jeweler. As for the inscriptions and decorations, they are inspired by the Omani environment and are either floral or geometric decorations and are also decorated with coins from different countries".

Figure 3-5: Omani decoration environment (owner of W28)

Some women believe that the design of jewelry has now become simpler, and it is rare to see anyone wearing this silver jewelry, as most people have begun to buy gold jewelry. This generation has also moved towards different types of jewelry, as they prefer modern and simple shapes. Jewelry is now manufactured precisely due to the development of machines, and there are no new products. Many women agree that jewelry now is light and soft and contains many details and small, delicate decorations. Jewelry is often distinguished by its lightness, but it does not express the Omani heritage. W14 says "Jewelry has taken many diverse forms and cannot be enumerated and counted, and the Western character has taken control of it, but from on the other hand, there are some designs that combine the present and the past together".

W28 stated that "jewelry has now become aesthetic and not traditional". W29 said "Jewelry has been introduced by different cultures and contain diverse, precise and detailed decorations with more diverse, prominent and recessed textures". The designs of traditional pieces are inspired by nature and the global community, not only by

what surrounds it, as it has become a standard. The beauty is the delicacy, precision, and smallness of the piece instead of its large size, and its heaviness, influenced by the ornaments of foreign culture. How different colors and drawings and more diverse stones were introduced into these pieces than in the past. W33 mentioned her opinion "The shapes and designs have varied and there are new and different designs, but the jewelry in the past has a distinctive and attractive style and is worn with gold. In various ways, up to the leg, nose, and head, while today jewelry is worn in more specific ways as a necklace, earring, and bracelet. W34 confirms "It can be viewed from an aesthetic perspective in the first place, whether in its shapes, weight, how it is used, and its quantities". It is a secondary component of the Omani individual's uniform at the present and is often associated with a specific occasion.

The women also used "Al mndoos" to preserve their possessions, whether jewelry, clothing, or money. Al Mendos is a medium size wooden chest decorated with brass bushing pins. It comes as part of the dowry that was given on marriage according to Omani tradition.

Figure 3-6: Shows "Al Mndoos", belongs for W4

4- Discussion

There are many purposes of why women have worn jewelry (Denise, 2023c). Firstly, it started as functional pieces. Women used some pieces to hold their clothes together or keep their hair in place. Throughout the time it become more decorative pieces. Secondly, women's nature is to be good in their outfits, so adornment is playing vital role for both men and women. Thirdly, wearing specific items of jewelry in ancient times represented social standing. Moreover, women want to show their assign of attraction and add a touch of elegance.

Renaissance via Uniqueness

Silverware in Oman were used shells and melting silver to make jewelry (Observer, 2019). By modernization, tools and process were developed and pieces become more valuable. This is because of cultural influences which play a significant role in shaping Jewelry design trends. Timeless designs frequently take inspiration from historical eras, but contemporary works may include numerous global influences, resulting an aesthetic piece that matches the modern fashion (Jewels, 2023). Many artists in renaissance period started their career in goldsmith workshops and they become trends in the market (Renaissance Jewelry – Antique Jewelry University, n.d.). However, surviving pieces represented exceptional workmanship. The difference between old and renaissance crafting are, the places they are worn, its design and decorations, and their cost compared to their heavy weight. Therefore, Omani women find a comparison between ancient and modern jewelry, it means to them material and subjective values. The material value is represented by its weight and its value in the market, and its subjective value is represented by the fact that it is kept as wealth items. Most of women had values of sustainability, structure, thread and dress-up (Al Ismaili, 2021). It also means to her the fragrance of authentic Omani history and heritage that may not be repeated in contemporary jewelry.

Finally, people often wear jewelry with meaning behind it. It may be a reminder of a loved one who has passed away or a connection to their culture and heritage. These valuable pieces are passed to future generation. The subjective value of traditional Omani silver jewelry, extending beyond its material worth (Al-Ismaili, 2021). It is important to preserve the historical and cultural value to be presented in global Omani context. Oman's culture, heritage and history defines the country's identity and is a way to transfer it to the world. Oman put efforts to maintain this legacy, and long-standing traditions, therefore research for women jewelry helps shape the societal values, beliefs, and aspirations of the Omani people. Moreover, this allows the wealth of knowledge and acquired skills to carry on for generations to come. Integrating these symbols into the greater story reveals that jewelry has always been a mix of art, sentiment, and symbolism (Majliya,2021). Each item is loaded with significance and tells a tale that connects strongly with the user, making it timeless and loved.

Conclusion

Jewelry has been an important part of communities, serving as a symbol of wealth, status, and cultural identity. Throughout history, jewelry has represented far more than just ornamental piece. The style and design of a jewelry piece can be good predictors of its age. Each period has unique trends that reflect the prevalent creative influences of the time. What distinguishes them is the complexity and narrative behind the designs, which are unique to each country's culture and traditions.

The interviews of Omani women of old generation used in this paper help to understand the historical context and provenance of a jewelry piece in Oman. Moreover, it helps to unrich the cultural, social, and historical events that influenced jewelry trends during this a particular era. Additionally, gathering information about the previous owners represent both jewelry's age and history and secret values and stories for each woman. The process of determining age is both an exciting adventure and a tribute to the timeless beauty and charm of jewelry.

In addition to basic forms of personal jewelry such as rings, necklaces, bracelets, and brooches that remain in use today, On the other hand, medieval jewelry often includes a range of other forms less often found in modern jewelry, such as fittings and fasteners for clothes including some decoration pieces worn in nose, decorated pins for holding hairstyles and head-dresses in place.

It is essential to understand and appreciate different cultural and traditional jewelry styles to provides insight into those cultures' history, customs, and values. It also allows us to appreciate the beauty and craftsmanship of traditional jewelry, as well as the progress of jewelry designs in recent years.

References

1- Admin. (2023, December 14). Evolution of jewelry trends in the last five decades. Fashion-Era. Retrieved from https://fashion-era.com/jewelry/jewelry-trends (Accessed 26 January 2024)
2- Al-Ismaili, A. (2021). Interpreting the Traditional Jewellery of Bedouin in Oman through Contemporary Jewellery Practice. Retrieved from https://doi.org/10.7190/shu-thesis-00345 (Accessed 16 January 2024)
3- Al Selimiyah, Bashayer (April 2023). Traditional Omani jewelry...metal craftsmanship that tells a history of elegance (Arabic source). *Oman newspaper*. Retrieved from الحلي العمانية التقليدية.. صناعة معدنية تحكي تاريخا من الأناقة - الموقع الرسمي لجريدة عمان (omandaily.om) (Accessed 27,January 2024)
4- Bitwize - http://bitwize.com.lb. (n.d.). Travel Oman: Showcasing traditional Omani jewellery. Times of Oman. Retrieved from https://timesofoman.com/article/80523-travel-oman-showcasing-traditional-omani-jewellery (Accessed 24 January 2024)
5- Denise. (2023b, November 7). A Journey Through the History Of Jewellery - Time & Treasures. Time and Treasures. Retrieved from https://timeandtreasures.com/a-journey-through-the-history-of-jewellery/ (Accessed 16 January 2024)
6- Diamonds, S. (2023, February 3). How to estimate the age of jewelry. Samuelson's Diamonds. Retrieved from https://www.samuelsonsdiamonds.com/insights/how-to-estimate-age-of-jewelry/ (Accessed 17 January 2024)
7- DiMarco, S. (2023, July 21). How to identify the value of your antique jewelry, according to experts. Veranda. Retrieved from https://www.veranda.com/luxury-lifestyle/luxury-fashion-jewelry/a44510056/how-to-identify-the-value-of-antique-jewelry/ (Accessed 28 January 2024)
8- International Gem Society LLC. (2017, September 20). Relationship between the price of gold and the price of your jewelry - International Gem Society. *International Gem Society.* Retrieved from https://www.gemsociety.org/article/relationship-price-gold-price-jewelry/ (Accessed 22 January 2024)
9- Jewels, P. N. (2023, September 21). *Jewelry Design Trends: A Journey through Timeless Elegance and Contemporary Flair.* Retrieved from https://www.linkedin.com/pulse/jewelry-design-trends-journey-through-timeless-elegance-contemporary/ (Accessed 18 January 2024)
10- Majliya. (2021, December 2). CategoriesBK - Majliya. Retrieved from https://majliya.com/categoriesbk/ (Accessed 18 January 2024)
11- Museum, O. V. (n.d.). Pieter Post and Pier Nolpe : Begraeffenisse van syne hoogheyt Frederick Henrick Mallet Les travaux de Mars. https://omanisilver.com/contents/en-us/d124_Omani_silver_amulets.html
12- Observer, O. (2019, April 07). Silver filigree craftsmanship: An ancient tradition that holds modern allure. Oman Observer. Retrieved from https://www.omanobserver.om/article/34251/Features/silver-filigree-craftsmanship-an-ancient-tradition-that-holds-modern-allure (Accessed 25 January 2024)
13- Porter, M. (2023, June 22). How to identify the age of a jewelry piece. Ivy & Rose. Retrieved from https://ivyandrose.com/blogs/news/how-to-identify-the-age-of-a-jewelry-piece (Accessed 16 January 2024)
14- Renaissance Jewelry – Antique Jewelry University. (n.d.). Retrieved from https://www.langantiques.com/university/renaissance-jewelry/ (Accessed 17 January 2024)
15- Salmani, Y. A. (2023, November 22). A timeless heritage still shining. Oman Observer. Retrieved from https://www.omanobserver.om/article/1145969/features/culture/a-timeless-heritage-still-shining(Accessed 15 January 2024)
16- Traditional Omani jewelry: Adorning History and Significance. (n.d.). Mountain Valley Holidays - Travel Agency in Oman, Muscat. Retrieved from https://www.mountainvalleyholidays.com/news/traditional-omani-jewelry (Accessed 18 January 2024)
17- Yan, S. (2023). Exploring the muti-dimensional characteristic artistic expression of jewellery function under the contemporary aesthetic background. SHS Web of Conferences, 158, 01003. Retrieved from https://doi.org/10.1051/shsconf/202315801003 (Accessed 27 January 2024)
18- Zacharias, A. (2023, August 9). Omani women are reinventing the ancient art of silversmithing. New Lines Magazine. Retrieved from https://newlinesmag.com/reportage/omani-women-are-reinventing-the-ancient-art-of-silversmithing/ (Accessed 26 January 2024)

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1297

Directorial treatment of character psychological transformations in cinema and television

Anwar Abd Shatti [a1]

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 22 October 2023
Received in revised form 15 November 2023
Accepted 28 November 2023
Published 15 September 2024

Keywords:
Personality, transformation, psychological, treatments

ABSTRACT

This research deals with the most important element of the dramatic construction, which is the cinematic character within the cinematic image space, and the ways in which the character is transformed and adapted to film events, through verbs and reactions with the rest of the movie characters, as the researcher divided the research into five chapters, so the first chapter was The title carries (the systematic framework), which contained (the research problem that ended with the following question: the modalities and mechanisms of direct treatment of the psychological transformations of the character in the movie film ?, And then the importance of the research, the research goals, and the limits of the research, and then the researcher concluded by defining the terms), either The second chapter, which carries the title (theoretical framework and previous studies), which the researcher divided into two topics, the first outlines the title (psychological transformations of personality), the researcher addressed the theorists' views on personal transformation psychologically, and the researcher reinforced these views with film examples, while the second topic that carries the title (personality in The movie) In this topic, the researcher discussed the role of the cinematographer and how to treat and employ it within the cinematic space. As for the third chapter that carries the title (research procedures), which is divided into (research methodology, research community, research sample, research tool, validation of the tool, and this chapter is concluded with the unit of analysis, while the fourth chapter that carries the title (sample analysis) at the time the researcher analyzed the film Foreigner (JOKER) Joker produced 2019. As for the fifth chapter, which included (the results, conclusions, proposals, recommendations, sources, appendices. The most important results were:

1. The actor's ability to master and personalize the character has an important role in highlighting the psychological aspect of the character.
2. Photography and lighting have an important role in highlighting the psychological dimension of the personality.
3. The actions and reactions of the personality that highlight the psychological transformation of the personality.
4. The story events are associated with the verbs to be the psychological aspect of the character.
5. The characters surrounding the main character have a role in showing the psychological dimension of the character.
6. Gestures have a role in highlighting the personality's psychological side.

Then the chapter was concluded with an English language summary.

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1297
Anwar Abd Shatti: Directorial treatment of character psychological transformations in cinema and television
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

توظيف التحولات النفسية للشخصية في السينما والتلفزيون

م.د. انورعبد شاطي[1]

الملخص:

يتناول هذا البحث اهم عنصر من عناصر البناء الدرامي الا وهي الشخصية السينمائية داخل فضاء الصورة السينمائية, الكيفيات التي يتم بها تحول الشخصية عبر الحكاية الفيلمية, من خلال الافعال وردود الافعال مع باقي الشخصيات الفيلمية, اذ قسم الباحث البحث الى (**الاطار المنهجي**) الذي تضمن (مشكلة البحث التي انتهت بالتساؤل الآتي: **كيفيات و اليات المعالجة الاخراجية للتحولات النفسية للشخصية في السينما والتلفزيون**؟, ومن ثم اهمية البحث, واهداف البحث, وحدود البحث, ومن ثم ختم الباحث بتحديد المصطلحات), اما (**الاطار النظري والدراسات السابقة**) والذي قسمه الباحث على مبحثين جاء الأول تحت عنوان (**التحولات النفسية للشخصية**), تناول فيه اراء المنظرين في التحول الشخصية نفسياً ، وكذلك عزز الباحث هذه الآراء بأمثلة فلمية, اما المبحث الثاني والمعنون بـ(الشخصية في الفيلم السينمائي والتلفزيوني), فلقد تطرق الباحث في هذا المبحث الى دور الشخصية السينمائية وكيفية معالجتها وتوظيف ادائها داخل المنجز السينمائي والتلفزيوني. ومن ثم (**اجراءات البحث**) الذي قسم بدوره على (**منهج البحث, مجتمع البحث, عينة البحث, اداة البحث, صدق الاداة, وختم هذا الفصل بوحدة التحليل**). ثم (**تحليل العينة**) اذ قام الباحث بتحليل الفيلم الاجنبي **(JOKER) الجوكر انتاج 2019.** وقد توصل الباحث بعد تحليل العينة الى (أهم النتائج, والاستنتاجات, والمقترحات, والتوصيات). فكانت اهم النتائج هي:

1. ان قدرة الممثل في اتقان وتقمص الشخصية له دور مهم في ابراز الجانب النفسي للشخصية.
2. للتصوير والاضاءة دوراً مهماً في ابراز البعد النفسي للشخصية.
3. الافعال وردود الافعال للشخصية هي التي تبرز التحول النفسي للشخصية.
4. ترتبط الاحداث القصة مع الافعال لتكون الجانب النفسي للشخصية.
5. ان الشخصيات المحيطة بالشخصية الرئيسة لها دور في اظهار البعد النفسي للشخصية.
6. الايماءات لها دور في ابراز الجانب النفسي للشخصية.

تلتها قائمة المصادر والمراجع

كلمات مفتاحية: الشخصية, التحول, النفسي, المعالجات

[1] معهد الفنون الجميلة بغداد/ الرصافة

اولاً: مشكلة البحث:

ينهض العمل السينمائي والتلفزيوني على عدد من العناصر البنائية, والتي تكمل في مجملها العمل السينمائي, من خلال الصورة المتكاملة في الاداء والافعال وردود الافعال, ومن هذه العناصر تظهر الشخصية السينمائية التي تكمل الترابط والتناغم بين هذه العناصر من خلال الافعال التي تنطلق داخل فضاء الصورة السينمائية, فالشخصية لها ابعادها وسلوكياتها, وان هذه الابعاد (**البعد الجسماني, والبعد النفسي, و البعد الاجتماعي**) تكون متباينة في الطريقة للمعالجات الاخراجية, فمن هذه الابعاد ما يكون ظاهرياً, اي يمكن المعالجة بصورة شكلية لهذا البعد, اي ابعاد الجسم للشخصية, وهناك الحالات الاجتماعية التي نراها جليا امام اعيننا من خلال المظهر او المنصب او الحالة الاجتماعية للبعد عند الشخصية, اما البعد النفسي, فهو بعد مضمر داخل الشخصية ويظهر من خلال الانفعالات والافعال وردود الافعال, فضلا عن تطور مفاهيم الشخصية بكونها وسيلة ايديولوجية يتم تصميمها لتحقق تأثير فكري, ولكن هناك تحولات نفسية تطرأ على الشخصية في البعد النفسي مما يجب معالجتها من خلال الطرق السينمائية اي من خلال عناصر اللغة السينمائية (زاوية تصوير معينة, أو قطع بأسلوب ينسجم و الافعال...الخ) فأن اداء الممثل امام الكاميرا يختلف تماماً عما هو عليه على خشبة المسرح, وذلك لخصوصيتها وامكانياتها التي تتميز بها, اوقد تكون المعالجات من خلال الشخصية نفسها في التحكم بالأداء والسلوكيات, وبعد قراءة عدد كبير من البحوث والدراسات والكتب التخصصية التي تناولت الشخصية واهميتها في المنجز السينماتوغرافي توصل الباحث الى تحديد مشكلة بحثها بالتساؤل الآتي:

ما هي الكيفيات والدلالات في التحولات النفسية للشخصية في السينما والتلفزيون؟

ثانياً اهمية البحث:

تكمن اهمية البحث في كونه يتصدى لموضوعة الشخصية السينمائية والتلفزيونية والتحولات التي تصيبها, لما لها من تأثير كبير في النتاجات السينمائي وتأثيرها في بناء الشخصية وكيفية ادائها للأفعال من خلال هذا التحولات، فضلا عن ادائها لوظائف الشخصية الباقية ، وكيفية تجانس هذه الشخصية مع الشخصيات داخل العمل السينمائي والتلفزيوني, في الافعال وردود الافعال, وذلك لأن الشخصية هي التي يقع على عاتقها ان تنطلق بالأحداث من خلال افعالها, كما تكمن أهمية البحث في كونه يقدم فائدة للدارسين والعاملين في مجال الانتاج والاخراج السينمائي والتلفزيوني وكذلك للباحثين والنقاد في مجال السينما والتلفزيون.

ثالثاً هدف البحث:

يهدف البحث عن الكشف عن **التحولات النفسية للشخصية في السينما والتلفزيون**.

رابعاً حدود البحث:

1.**الحد الموضوعي**: المنجز السينمائي والتلفزيوني الذي يعتمد على التحول النفسي لدى الشخصية.

2.**الحد المكاني**: الاعمال المنتجة للسينما الامريكية, كونها تمتلك عدد كبير من النتاج السينمائي والتلفزيوني.

3.**الحد الزماني**: 2019- 2022

خامساً: تحديد المصطلحات.

ثانياً: التحول.

"التحول تغير يلحق الاشخاص, او الاشياء. وهو قسمان: تحول في الجوهر, وتحول في الاعراض, فالتحول في الجوهر حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة, كانقلاب الحي بعد الموت الى جثة هامدة, وتبديل الماء بالتحليل الى جوهري الاوكسجين والهيدروجين. والتحول في الاعراض تغير في الكم (كزيادة ابعاد الجسم النامي) او في الكيف 0 كتسخين الماء, او في الفعل (كانتقال الشخص من وضع الى اخر) والتحول في علم الحياة تغير مفاجئ يظهر في بعض افراد النوع وهو ورائي لا اشتماله على تغير في بذرة الجسم, لا في هيكل فقط, ويطلق التحول في علم النفس على التغير الذي يؤدي الى نشؤ عمليات فكرية مختلفة الطائع وفي علم الاجتماع على التغير الذي يؤدي الى نشؤ احوال اجتماعية جديدة". (Saliba, 1982, p. 259)

التعريف الاجرائي:

هو التغيير المفاجئ او التدريجي الذي يصيب الشخصية, بغض النظر ان كانت شخصية رئيسة أم شخصية ثانوية, شأنه في ذلك شأن التحول في الحالة الاجتماعية او الجسمانية او النفسية, وهذا التحول يكون مؤثر وفعال في تطور الاحداث من خلال صراع الشخصية مع بقية الشخصيات او العوامل الطبيعية الاخرى او من خلال الافعال وردود الافعال داخل فضاء الصورة, وصولا الى النهاية الحتمية.

المبحث الاول

التحولات النفسية للشخصية

تعد الشخصية من أهم المفاصل في العمل السينمائي, فهي من يقع على عاتقها ابراز الاحداث, وتطور الأحداث داخل العمل السينمائي, ومن هنا اهتم المخرجون في كيفية اختيار الشخصية التي تقوم بتأدية الاحداث وتطورها داخل العمل, وان الشخصية في ابسط حالاتها هي مجموعة من الصفات الجسدية والنفسية والاجتماعية (موروثة ومكتسبة) والعادات والتقاليد و القيم والعواطف متفاعلة كما يراها الآخرون من خلال التعامل في الحياة الاجتماعية, فعالم النفس (شوين) يقول: "لو ان الناس في مجتمع من المجتمعات يتصرفون على نمطٍ واحد ويفكرون تفكير واحد ويشعرون الشعور نفسه، لما كان هناك وجود للشخصية على الاطلاق", (Al-Hafiz, 1961, p. 20) وهذا ما اهتم به علماء التحليل النفسي لبنية الشخصية من حيث بنائها في نظام محدد, من أهم الملاحظات في الشخصيّة هي أنها واضحة وظاهرة منذ سنين الرضاعة، فكل رضيع له مزاجه وطبعه الفريدان, ولكن الشخصيّة تتطور مع تقدم الإنسان في السن ومع معاشرة الناس, وتفاعلها مع البيئة الطبيعية والاجتماعية فهي (مجموعة الصفات النفسية الموروثة المكتسبة من تجارب الطفولة المبكرة وتجارب الحياة، وان المجتمع الذي يعيش فيه الفرد عامل هام في تكوين الشخصية ونموها), (Abbas, 1982, pp. 180,181),ولهذا الامر اهتم علماء النفس وعلماء الاجتماع في الشخصية والدوافع التي يسلكها كل شخص عن الاخر داخل العمل السينمائي والتلفزيوني.

اذ تتكون شخصية الانسان من مزيج من الدوافع, والعادات, والميول, والعقل, والعواطف, و الآراء والعقائد والأفكار, والاستعدادات, والقدرات, والمشاعر والاحاسيس, كل هذه السمات المكونات أو أغلبها تمتزج لتكون شخصية الانسان الطبيعية. فالشخصية في العمل السينمائي في نقل لصفات واساليب التي تقوم بها الشخصية الواقعية ، وذلك لأن السينما هي نقلٌ للواقع المعيش وأي شيء تصنعه من وحي الواقع بغض النظر ان كان واقعاً او خيالياً ، فيجب ان يكون منسجماً و هذا الواقع. فالشخصية هي الصانع الرئيس للحدث وهي تنطلق من ظروفها الاجتماعية والنفسية....الخ، لتنطلق الى صنع الحدث الذي "يولد مجموعة مواقف جديدة تتناسب والطارئ الحدثي الجديد وتتميز بعض الشخصيات بقدرتها الخاصة على صنع الحدث او التمهيد لصنعه ". (Hussein S.، 1999، الصفحات 347,348)هذه المواقف هي من يقع عليها مهمة داخل فضاء الصورة السينمائية وهي التي تؤدي دور داخل الاحداث من خلال الافعال وردود الافعال للشخصية مع باقي الشخصيات في الفيلم السينمائي.

فأن الابعاد التي تتميز بها الشخصية هي من تميزها داخل العمل وهي في الكثير من الاحيان هي الفاصلة والعامل المؤثر في الاحداث داخل فضاء الصورة السينمائية, فان اختيار الشخصية يكون تغليب بعد عن الاخر وذلك لتميز الشخصية في لعب الاحداث من خلال السلوكيات التي تقوم بها, فهناك من يقوم بـ"ترجيح البعد الجسماني، لتظهر الشخصية عملاقة، او تغير البعد النفسي، لتكون الشخصية منحرفة، او تقوم بأفعال غير سوية، او تغليب البعد الاجتماعي، لتظهر الشخصية متفردة في ما تمتلكه من سمات ومواصفات تجعلها متسلطة او مهيمنة على مجتمعها، وهذا كله ضمن فضاء بنية من الاخلاق التي قد تحول مسار الفعل، ليكون فعلاً ايجابياً ام فعلاً سلبياً" (Jabr, 2012, p. 37). وذلك لأن الشخصية في العمل السينمائي لا تختلف عن الشخصية الحقيقية, ولكن لهذه الشخصية خواص وسمات مغايرة بعض الشيء عن الشخصية الانسانية الحقيقية، مثل الهدف الواحد، او التخطيط المحكم لأفعاله وردود افعاله، انه شخصية متكاملة ومصنعة من اجل ان تقوم بوظيفة معينة، ليس شخصية انسانية حقيقية في احيان كثيرة تكون غير مفهومة، ولا يمكن التعرف على افعالها او ردود افعالها، وهذا ما يميز الشخصية الدرامية التي تبدأ باكتشاف حياتها وتطورها بفعل الافعال الدرامية المدروسة التي تحيطها والاحداث التي تشكلها لتكون في حالة تطور مستمر، وهذا ما يميزها عن الشخصية الانسانية الاعتيادية، "اذ يمكن للشخصية ان تتعرف في هذا الموقف او ذاك انطلاقاً من ذاتها، لكن الانسان مهما لف ودار، سيبقى منتمياً الى نظام اجتماعي محدد، ولن يكون بمقدوره الاستقلال التام عن هذا النظام، بل سيكون

عضواً محدود الاهمية في المجتمع، لأنه يعمل على وفقاً لظروف هذا المجتمع فقط، اما الاثارة التي تحققها الشخصية ومضمون أهدافها ونشاطها فتمتلك جميعها طبيعة فردية". (A)), 2000, p. 56).

فهي شخصية غريبة على مستوى الشكل والبناء النفسي والاجتماعي شخصية متفردة بصفاتها ووظائفها، وما تقوم به من افعال اعجازية او افعال وردود افعال خارجة عن المألوف, او حتى افعال خارقة لا يمكن للشخصيات البشرية القيام بها, وهناك عدد من الشخصيات المسوخ والمتحولين والسحرة, فضلاً عن الشخصيات الآلهة او انصاف الآلهة في الافلام الاسطورية، اذ ان "فهناك شخصيات تقوم بأكل نفسها, وهناك شخصيات تختفي اختفاء غير طبيعي وشخصيات أخرى تقوم بأفعال خارقة من خلال العينين أو اليدين كإحراق الغير والأشياء المسلطة عليها بنظراتها". (Badr, 2013, p. 22) .

ان الانخراط في دراسة الشخصية بكافة ابعادها، يعني التعرف على الدوافع الخفية التي يخفيها البطل في اعماقه، في اللاوعي، او ذكريات الطفولة وغيرها من الافعال التي شكلت في بناءها نفسية البطل, فالحالة النفسية تولد "مجموعة مواقف جديدة تتناسب والطارئ الحدثي الجديد وتتميز بعض الشخصيات بقدرتها الخاصة على صنع الحدث او التمهيد لصنعه ", 1999, .Hussein S) (pp. 348,349أي ان افعال الشخصية وما تقوله يكشف لنا البعد النفسي، وما تحاول التعبير عنه، لذا كان الاهتمام كبير من قبل المخرجين وكتاب السيناريو بالجانب النفسي للشخصية، عبر الكشف عنه عن طريق الفعل والكلمة، فـ"اذا فصلت الكلمات عن الفعل لا يمكنها ان تعين لنا الجو والمزاج النفسي.. الذي يجري فيهما الفعل". (Bassfield, 1964, p. 238). لقد حاولت السينما عبر تاريخها وكذلك التلفزيونية عرض انواع متعددة من الشخصيات، الا ان التركيز كان يصب على البطل بكونه شخصية مثالية يمكن ان يكون مؤثرا بالمجتمع، لذا فان البحوث في علم النفس وحتى علم الاجتماع كانت تهتم بدراسة السلوك والحياة الماضية للشخصية وكيفية ايجاد تأثيرات مباشرة وغير مباشرة على افعال وسلوك والكلام الذي تختاره الشخصية – البطل، أي محاولة ايجاد شخصية نموذجية ذات سمات متفردة لا يمكن العثور عليها بالحياة الحقيقية، ويرى الباحث ان هناك العديد من الطروحات في علم النفس والتي تناولت الشخصية، تهتم في عرض الشخصية الانسانية بكونها انموذج يمثل عدد كبير من الناس، وهذا الانموذج يمكن ان يكون اكثر تأثيرا بالمجتمع من خلال ايجاد علاقة ما بين افعاله وافكاره وما يتصوره المتفرج من فعل قياسي او نموذجي، فنظرية النموذج تنهض على "تسمية وتصنيف الاشياء الموجودة في البيئة، او في الكائنات الانسانية الى الطراز او النموذج Type وهذا ما اكدته طبيعة الانسان قديماً والتي امتدت الى العصور الحديثة". (Al-Jubouri, 1990, p. 21)

هذا النموذج من الشخصيات يكون مدروس بعناية من خلال الابعاد التي تتميز بها الشخصية السينمائية عن باقي الشخصيات في العمل السينمائي, فالتحول الذي يصيب الشخصية ما هو الى التغير المفاجئ الذي يصيب حياة وسلوكيات الشخصية داخل احداث الفيلم, ومن هذا التحول يكون مؤثر وفاعل في نشوب الصراع مع باقي الشخصيات داخل العمل, وهذا بالتأكيد سوف يؤثر في حياتها النفسية والفكرية والعملية "ان انسجام القيم لا يكون مطلقاً في كل الاحوال بل قد يحصل بينها بعض التناقض بين القيم المثالية لحضارة المجتمع وبين السلوك الفعلي للناس". (Al-Nouri, 1981, p. 70)

ويرى الباحث ان التحول النفسي الذي يصيب الشخصية السينمائية, هو عنصر مهم وفاعل في اداء والافعال وردود الافعال التي تقوم بها الشخصية, فمن خلال هذا التحول ينشب الصراع بين الشخصيات او شخصية الضد, وهذا التحول النفسي يكون من خلال صدمة او موت الحبيب او ضياع مال .....الخ من الامور التي تقود الشخصية الى التحول, او في الافلام الخيال العلمي او افلام الغرائبية, فهذا النوع من التحول يكون على نوعين, الاول هو التحول فقط في الحالة النفسية من دون الحالة الجسمانية, اما النوع الثاني فيكون التحول في الحالة الجسمانية ، فضلاً عن الحالة النفسية, وهذا التحول يكون من خلال عمليات عسكرية او حالات كيمائية او الاحلام التي تصيب الشخصية, فقد بقي يثير محفزات الأحلام التي تنطبق مع رغباته ضمن خياله اللامتناهي اذ "توفر الخيالات والأحلام فرصاً للشخص المتعب والمجهد والمثقل بكوابته اللاواعية أو الواعية والمحبوسة, التي لا طريق هناك للتخفيف من حدتها وضيقها ومثل هذه العمليات من التنفيس بالخيال تقلل من التوترات النفسية وتمكن الفرد من إعادة النظر في مشاكله وصراعاته، وبصورة أكثر عقلانية وواقعية وتنشيطها ولشحن طاقاته الكامنة". (Kamal, 1990, p. 514)

ففي فيلم (هولك) من اخراج (**لويس ليترير**) انتاج (**2008**), هذا النوع من التحول يكون تحول في الحالة النفسية والحالة الجسمانية, ويرتبط هذا التحول في التحول الجسماني, اي يكون التحول النفسي للشخصية مشروط في التحول الجسماني, التي ابتعدت من خلالها عن كل ما هو متعارف عليه في الواقع, وهنا فإن الشخصية الغرائبية قد اسقطت كل الصفات الواقعية والطبيعية والنفسية

من حسابها وعليه فهي شخصية دائماً, وتبرز غرائبية الشخصية هنا في الصفات التي تكمن في قدرتها على القيام بالأفعال الخارقة التي لا يمكن لأي شخصية غيرها أن تقوم بها, وهذه القدرات هي في حقيقة الامر ماهي الا تحول نفسي يصيب الشخصية لكي تقوم بالأفعال داخل فضاء الصورة السينمائية, ومن هنا برزت التحولات التي تصيب الشخصية في امكانياتها في احد قيادة الاحداث الفلمية, وتنطلق داخل فضاء الصورة.

فأن افعال الشخصيات ومما تتركه من انطباعات لذلك لا يمكن ان تقوم الكلمات بشكل منفصل عن الفعل والتي تقدم الجو، اذ انها تصبح عاجزة ذلك انه "اذا فصلت الكلمات عن الفعل لا يمكنها ان تعين لنا الجو والمزاج النفسي.. الذي يجري فيهما الفعل" (Bassfield، 1964، صفحة 238), وهذا ما تقوم عليه التحولات النفسية للشخصية السينمائية من انقلابات في الافعال وردود الافعال داخل العمل, تجعل من العمل ذا طابع مغاير عن ما كان عليه, ففي فيلم المبارز من اخراج (**ريدلي سكوت**) انتاج عام (**2000**), تتحول شخصية (**ماكسموس**) من شخصية مقاتل وقائد داخل صفوف الجيش الروماني, الى متشرد ومن ثم الى مقاتل داخل روما ، لكي ينتقم من الملك الذي قام بإعدام عائلة (**ماكسموس**), هذا التحول يكون من الجانب النفسي للشخصية, حيث ان مقتل عائلته امام انظاره, جعلت منه متعطش للدماء والاخذ بالثائر من القتلة.

المبحث الثاني

الشخصية في الفيلم السينمائي

لقد سعت السينما جاهدة في ايجاد شخصية مغايرة عما هو عليه في الشخصية المسرحية, وذلك لخصوصية الوسيط السينمائي في التعامل مع واظهار ادق التفاصيل للمكان والاكسسوار وكذلك الشخصية, وابراز الإيماءات الخاصة وبوضوح التي تظهر على وجه الشخصية, فالكاميرة السينمائية لها القدرة في ابراز كل ما تقوم به الشخصية من انفعالات بشكل واضح ودقيق, وان التنوع في القصص السينمائية وتعدد الشخصيات يتطلب الاهتمام وبعناية تامة في اختيار الشخصيات التي تقوم بالعب الادوار المناطة لها, "اذ ان تعدد الشخصيات وتنوعها في العمل الفني يمنح لكل شخصية سمات وصفات تميزها عن غيرها من الشخصيات من الاعمال الفنية الاخرى, فالشخصية داخل العمل الفني تمتلك صفات الشخصية الانسانية نفسها وتشترك معها في انسنتها من حيث المشاعر والاحاسيس والافعال, الا ان ما يميزها داخل العمل الفني لاسيما في افلام الفنطازيا هو ارتباط الفعل بالعرض للوصول الى هدف ثابت ومحدد في العمل الدرامي" (Al-Kahli، 2016، صفحة 76), ولهذا كان الاهتمام في اختيار الممثلين المناسبين لتقمص الشخصيات السينمائية, وذلك لان العمل السينمائي من اهم مقوماته هي الشخصية التي تلعب دور مهم في ترابط مع باقي عناصر لغة الوسيط السينمائي.

فان ما تمتلكه الشخصية السينمائية من قدرة في التغلغل داخل عواطف المتفرجين ونقل الاحاسيس والمضامين التي تقوم بها, او من خلال الافعال وردود الافعال مع باقي الشخصيات داخل العمل السينمائي والتلفزيوني, شأنها شأن الشخصية في القصة القصيرة والرسم...الخ, وبشكل متكامل ومحبك, تجعل منها وبشكل مباشر من ابرز المؤثرات التي تعلب دور والحاسم في العمل السينمائي, اذ "قد تكون الشخصيات من ابرز المؤثرات, التي تؤدي دورا أساسيا في نقل, أو عكس المضامين, لما يؤهلها في التوغل بالمتلقي, حيث إن الشخصيات تقوم بدور رئيس, في خلق التعاطف مع المتلقي, لما يجد المتلقي من صفات ذاتية لنفسه, في اكثر الشخصيات في الدراما, من حيث إن الشخصيات تنقل الواقع للمتلقي, بصورة تكاد تكون مباشرة". (Salman، 2012، صفحة 206)

فالشخصية السينمائية داخل العمل السينمائي ينبغي ان تكون متكاملة في جميع المفاصل الحياتية, ولها القدرة في نقل الواقع الحياتي, في سماتها الخارجية والداخلية التي نراها في حياتنا, وكذلك السلوكيات التي تنتهجها مع باقي الشخصيات داخل العمل السينمائية والتلفزيوني, والمقصود بالتكامل هو ما مكتوب في الرواية والقصة وتحويلها الى عمل مرئي, لذلك فان "الشخصية الدرامية المتكاملة ينبغي أن تقدم إنساناً متكامل الأبعاد...له حياته الخارجية الظاهرة التي نراها أمامنا...وله حياته الباطنية التي نرى انعكاسها على عالم الواقع فيما تقوله الشخصية او ما تفعله أو ما تلبسه أو ما تهمله" (Shadi، 2006، صفحة 43), نعم انها شخصية متكاملة في التعامل والملبس والأدائيات التي تقوم بها ومتطابقة معا ما نراه في حياتنا الواقعية, ولكن هناك شخصيات تكون مغايرة عما نراه في الحياة, فهي شخصية من وحي وافكار الكاتب الروائي, فمن خلالها يجذب انتباه المتفرج والولوج في الاعماق والمشاعر والاحاسيس المتفرجين, لكي تؤدي وظيفة داخل العمل السينمائي, فأن هذه الشخصيات في اغلب الاحيان قد "يبتكرها الكاتب او المؤلف العمل

الفني في مخيلته والتي تتميز بمواصفات وأبعاد قد لا تتوفر جميعها في الشخصية الانسان وانما يتم بنائها وفق متطلبات العمل الفني وبالشكل الذي يخدم افكار وقيم ومعتقدات ويجسد مشاعر صانع العمل الفني". (Moneim، 2017، صفحة 96)

هذه الشخصية هي وان كانت مبتكرة من وحي المؤلف ولكن لها سمات تكون قريبة من الافكار والمعتقدات التي يعتقدها المتفرج, بل ان لهذه الشخصيات قدرة في اقناع المتفرج بان ما تقوم به هو حقيقة ماثلة امامه, ولها المبررات والدوافع التي تقوم بها, فمنها التحول الذي يصيب الشخصية السينمائية الى شخصية مغايرة عما في الحياة, كان تكون شخصية عجائبية مثلاً او ترجيح احد ابعاد الشخصية عن باقي الابعاد لكي تقوم بأفعال وردود الافعال داخل العمل السينمائي, وذلك "بتغير العناصر الطبيعية للشخصية, وتحويلها إلى شخصية عجائبية مثيرة, كأن يغير الكاتب بعض الأوصاف الجسدية, بتحويل ملامح الشخصية الى ملامح عجائبية مثيرة ويعلل بعض الكتاب سبب هذا التحول, ولا يعلله البعض الاخر, أنما يبقي سبب هذا التغيير مجهولا". (Badr، 2013، صفحة 21)

فان هذا النوع من الشخصيات يكون مغاير عن الشخصيات التي نراها في حياتنا الواقعية, وان هذا التغير او التحول الذي يصيب الشخصية السينمائية يكن على صانع العمل ايجاد معالجات اخراجية رصينة ومقنعة للمتفرج وهذه المعالجات تكون هي الحاسمة والتي يعتمد عليها العمل في النجاح, لان هذا التحول في الشخصية يظهرها شخصية غرائبية في السلوكيات او التعامل مع باقي الشخصيات في العمل السينمائي, ولذلك يتطلب من صانع العمل ان يقوم بمعالجات للسمات والمواصفات التي تمتلكها هذه الشخصيات لتكون مقنعة للمتفرج و فان هذه الاحداث فعلاً هي احداث وقعت في الحياة الواقعية, "اذ شملت تقديم الشخصية وفقاً لسمات وصفات جديدة تنأى بالشخصية عن الواقع, وأخذت تشغل مساحة واسعة في التعبير السينمائي وبأشكال متعددة, اذ ان الشخصية ذات السمات الغرائبية تحاكي الشخصية التقليدية من ناحية المشاعر والأحاسيس, الاّ انها تتفوق عليها بما تمتلكه من سمات وامكانيات وخصوصية في التقديم من قبل صانع العمل الفني" (Jabr، 2012، صفحة 37) هذه الغرائبية التي تمتلكها الشخصيات السينمائية تكون متفرد في الاداء والسلوكيات مع باقي الشخصيات السينمائية داخل فضاء الصورة.

ويرى الباحث ان هذه المعالجات يكون جزء مهم منها هو اداء الممثل وكيفية وقدرته في تقمص الشخصيات المكلف في تنفيذها داخل العمل, وهذا التقمص يكون مدروس وبعناية اما ان يكون في التدريبات العملية, او من خلال المخيلة التي يمتلكها في ذهنه, مما يجعل من تطابق في الاداء والافعال وردود الافعال وكذلك الايماءات التي يتطلب منه جهد كبير في تنفيذا, فأن "الممثل حين يستخدم الطريقة الموضوعية كمنهج في اداء الشخصية يكون خارج ذاته، فهو ينظر الى نفسه كموضوع للتأمل والتحليل، وبهذا الوعي والادراك لسلوك جسمه وخواص صوته كان من المستحيل تقريباً الدخول في صميم الشخصية ونقل هذا الاحساس بالواقع للنظارة", ((Alexander)، 1960، صفحة 114),فان على المخرج او صانع العمل اختيار الممثل الذي يقوم بهذا الدور بعناية تامة, فان اعتماد العمل ككل على اداء الممثل وكيفية تقمص الشخصية, وفي الكثير من الاحيان يكون العمل مرهون بالكامل على ما تقوم به الشخصية من افعال داخل فضاء الصورة السينمائية, فمنهم من يقوم باجتزاء قسم من هذه الافعال والرجوع الى الحياة الطبيعية للممثل, وهذا ما يجعل من العمل السينمائي مرفوض من المتفرجين مما يؤدي الى فشل الممثل في تقمص الشخصية, ومن ثمّ هدم العمل ككل, اذ في بعض الاحيان "نجد الممثل يقتطع من الفعل المتكامل لهذا السلوك ، حلقة مهمة جداً هي معاناة الشخصية وافكارها ومشاعرها. ومن بعد يصبح اداء الممثل في هذه الحالة آلياً. ومن هنا يعجز حتى عن ان يقلد الشكل الخارجي للحالة التي يقوم بتشخيصها بشكل مقنع", (Boris، 1996، صفحة 17) اذ ان هناك شخصية مرسومة وبعناية من خلال المؤلف والتي تمت المعالجة عليها من خلال صانع العمل, ورسم جميع السمات والابعاد التي تمتلكها الشخصية السينمائية, فأن اداء الممثل والمعالجات السينمائية لصانع العمل مع الشخصية المرسومة من قبل المؤلف, تكون مجتمعة مع بعضها البعض لكي تظهر لنا شخصية متكاملة في الاداء والسلوكيات داخل العمل, إذن هناك "الشخصية المرسومة على الورق السيناريو، وهناك تأويل الممثل لها، ثم هناك الممثل وصفاته وخاصياته الذاتية، الأداء يتشكّل من التقاء هذه الأشياء معاً. وعلى الممثل أن يقنع المتفرج بما يحمله من عواطف ومشاعر ونقاط قوة ونقاط ضعف. الانفعال الخارجي من خلال التعبير بالوجه أو الإيماءة لا يكفي، بل يجب أن يجعل المتفرج يصدق ما تشعره وما تحسه الشخصية.. وهذا يتحقق عندما يكون الممثل صادقاً في تأدية الشخصية التي يخلقها". (Saleh، 2002، صفحة 31)

فيجب على الممثل ان يمتلك قدرة في التحول الى الشخصية التي كلف في تنفيذها وأدى دور يمتلك كل القدرة في ابراز الانفعالات والافعال لكي يكون مقنع للمتفرج ان ما يراه هي شخصية حقيقية, وهذا التحول في الاداء هو ان يخرج الممثل من كل حياته الحقيقية والدخول الى اعماق الشخصية السينمائية, وان هذه الصفة التي يجب ان يمتلكها الممثل في تقمص الشخصيات السينمائية, فان "التحول خاصية أساسية في التمثيل, إنه انسلاخ عن الذات وتقمص للأخر الشخصية. ثمة ممثل يتقمص الشخصية، بكل سماتها وخصائصها وميزاتها، بحيث يمحو ذاتيته، أي لا يكشف ذاته إنما يختفي ويتوارى داخل الشخصية. وممثل آخر يلتحم بالشخصية، في مستوي سيكولوجي عميق، غير أننا نعي حضوره، ونشعر بأن هذا الحضور يضاعف ويمدّد فهمنا للشخصية". (Saleh، 2002، صفحة 35).

فان كل ما تقدمه الشخصية السينمائية من افعال تكون لها تأثير مباشر على المتفرجين فانه يبث الأحاسيس والمشاعر اليهم من خلال السمات و الاداء والافعال وتعابير والايماءات التي تكون مؤثرة في المتفرج, فأن هذه "سمات معينة للشخصية لحظة ظهورهم على الشاشة فان تصوير الشخصية في الفيلم ذو شان كبير باختيار الممثلين للأدوار. ومع ان بعض الممثلين قد يكون متعدد المهارة بدرجة كافية ليعرض سمات مختلفة تماماً في ادوار مختلفة... وهكذا في اللحظة التي نشاهد فيها الممثلين على الشاشة تقفز في اذهاننا على الفور عدة افتراضات على اساس ملامح الوجه والملبس والتكوين الجسماني واللزمات السلوكية والطريقة التي يتحركون بها". (M، 1995، الصفحات 52,53)وذلك في خلق الشخصيات بشكل تقني وجمالي يطابق الأفعال وردود الافال الانسانية وفي نفس الوقت يكون ذات تأثير على الجمهور من حيث العواطف والأحاسيس, فعلى سبيل المثال نجد ان المخرج (كريستوفر نولان) في فيلم (الارق) انتاج (2002) قد عمل على ابتكار التحول في الشخصية الذي يقوم بالعب الدور الممثل العلمي (**آل باتشينو**) الذي كان من ابرز المحققين في الولايات المتحدة وينتقل الى ولاية (**الاسكة**) التي لا يوجد فيها الظلام الى ساعة واحدة, لكي يحقق بجريمة قتل, فينتاب الشخصية نوع من الارق الذي بسببه يقوم بقتل احد زملائه بالخطأ, ومن ثم يتحل من محقق الى مجرم مطلوب للعدالة. في هذا الفيلم يكون التحول للشخصية في البعد النفسي الذي يصيب الشخصية, من جراء عدم النوم في هذه الولاية, فكان اداء الممثل لهذه الشخصية بحرفية واتقان, مما جعلت الدخول الى مشاعر واحاسيس المتفرجين, ويعتقدون ان ما يشاهدونه هي حقيقة ماثله امامهم. وهذا التحول النفسي ومعالجته كان في بدايات السينما حيث ان المعالجة التي قام بها المخرج (الفريد هتشكوك) في فيلم (سايكو) انتاج (1960), والذي تؤدي فيه شخصية القاتلة دورا في التحول النفسي للشخصية, حيث ان الحالة النفسية للبطل هي انعكاس لما كان يراه في طفولته من انحراف الجنسي للفتيات, فقد عمد الى قتل كل من تتردد الى الفندق الخاص به, وايضاً قام بتحنيط والدته والكلام معها يومياً وهي عبارة عن جثة هامدة محنطة, هذا التحول في السلوكيات كان مبررا من خلال ما تقوم به الشخصية من افعال وردود افعال للشخصية.

مؤشرات الاطار النظري

1. تجانس اللغة السينمائية والسرد السينمائي والشكل الفيلمي في اظهار التحول.
2. الافعال وردود الافعال للشخصية تمتلك القابلية في ابراز البعد النفسي للشخصية.
3. الافعال من الشخصيات المحيطة بالشخصية الرئيسة لها دور فعال في اظهار التحول النفسي للشخصية.

الفصل الثالث اجراءات البحث

أولا :- منهج البحث :-

اعتمد الباحث في إنجاز هذا البحث المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل **الوصفي** ، و الذي يعرف بانه " **وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة و تركيبها و عملياتها و الظروف السائدة و تسجيل ذلك و تحليله و تفسيره** " (Saeed, 1990, p. 94)إذ يوفر هذا الإجراء تحديد الكيفية التي تم بها **المعالجة الاخراجية للتحولات النفسية للشخصية في الفيلم السينمائي,** و ذلك بتحليل العينة المختارة.

ثانيا :- مجتمع البحث :-

بالنظر للعدد الكبير من الأعمال التي تتناول الجانب النفسي في موضوعاتها, ارتأى الباحث ان يأخذ عينة قصدية ضمن مجتمع البحث تشتمل على فيلم سينمائي و الذي أعتمد في إنتاجه موضوع التحول النفسي للشخصية الذي تم معالجته بصورة تمكن الباحث من القيام بتحليل عدد من المشاهد.

1-المعالجة الاخراجية للتحول النفسي .

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

3-كونها قد استوفت متطلبات البحث واهدافه.

ثالثا :- عينة البحث :-

تتكون عينة البحث مما يأتي :-

الفيلم الاجنبي (JOKER) انتاج (2019) من اخراج (تود فيليبس), وذلك لأن هذا الفيلم ينطبق عليه الشروط الاتية:

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

2- هذا الفيلم السينمائي تميز بجودة الصناعة والتقنية العالية والموضوع المتميز.

4- يغطي هذا الفيلم السينمائي المساحة الزمنية لموضوعة البحث.

5- ملائمة هذه العينة مع متطلبات البحث .

رابعا :- أداة للبحث :-

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

1. **تجانس اللغة السينمائية والسرد السينمائي والشكل الفيلمي في اظهار التحول.**
2. **الأفعال وردود الافعال للشخصية تمتلك القابلية في ابراز البعد النفسي للشخصية.**
3. **الأفعال من الشخصيات المحيطة بالشخصية الرئيسة لها دور فعال في اظهار التحول النفسي للشخصية.**

خامساً :- وحدة التحليل :-

تقتضي" **عملية تحليل العينة استخدام وحدة ثابتة للتحليل ينبغي أن تكون واضحة المعالم**"[1]، (Me, 1977, p. 79.) لذا اتخذ الباحث **(المشاهد)** التي تم فيها المعالجات الاخراجية التحول النفسي للشخصية بشكل خلاق و مبتكر أتخذها كوحدة للتحليل في عينات البحث المنتقاة قصديا .

حيث سيقوم الباحث بتحليل : -

أ-. اكثر المشاهد التي تم معالجة التحول النفسي فيها.

ب-. اكثر المشاهد التي تم معالجة الشخصيات فيها.

[1] Bevlin .Me. **Design through Discovery**, Vermont Printing & Beveling by Capital City Press, USA, 1977, P79.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1297
Anwar Abd Shatti: Directorial treatment of character psychological transformations in cinema and television
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تحليل العينة

اسم الفيلم فيلم الجوكر (JOKER) 2019

موضوع الفيلم (جريمة, اثارة, دراما), **تأليف** (دي سي كومكس), **اخراج** (تود فيليبس), **انتاج** (تود فيليبس, برادلي كوبر, إيما تيلينغر كوزكوف), **البلد النتج** (الولايات المتحدة), **مدة العرض** 122 دقيقة, **اللغة** (الانكليزية), **تصوير السينمائي** (لورنس سير), **موقع التصوير** (نيويورك), **سيناريو** (تود فيلبيس, سكوت سيلفر), **استوديو** (وارنربرذرزبيكتشرز, **دي سي فيلمز, برون ستوديوز, فيلاج رود شو بيكتشرز**), **بطولة** (**خواكين فينيكس, روبرت دي نيرو، زازي بيتر، فرانسيس كونروي، بريت كولين، مارك مارون،بيل كامب، شيا ويجهام، غلين فليشلر، دوغلاس هودج، وبريان تايري هنري، وآخرين**).

قصة الفيلم:

في عام (**1981**)، يعيش مهرج الحفلات والأوساط الاجتماعية والممثل الكوميدي الطموح آرثر فليك مع والدته بيني، في مدينة(**جوثام**) يتسم المجتمع الطبقي في مدينة (جوثام) بالجريمة والبطالة، مما يجعل شرائح السكان محرومة وفقرا. يعاني (**آرثر**) من اضطراب طبي يجعله يضحك في أوقات غير مناسبة، ويعتمد على خدمات الضمان الاجتماعي للعلاج. بعد قيام عصابة من الشباب بمهاجمة (آرثر) في زقاق، يعطيه زميله في العمل (**راندال**) مسدسًا للحماية. يدعو (**آرثر**) جارتهُ، (**صوفي**)، إلى عرضه الكوميدي، ويبدؤون في المواعدة, أثناء تأدية عمله في مستشفى للأطفال، تسقط بندقية (**آرثر**) من جيبه. مما جعله يطرد من عمله بسبب أكاذيب راندال أن (**آرثر**) اشترى البندقية بنفسه، تعرض آرثر للضرب على يد ثلاثة رجال يعملون في شركة واين الذين كانوا يضايقون إحدى الركاب؛ يطلق (**ارثر**) النار على اثنين ف محاولة منه للدفاع عن نفسه ويقتل الثالث ايضا بعد ان فشل في الهرب منه. يدين الملياردير مرشح البلدية (**توماس و اين**)، الذي يصنف أولئك الذين يحسدون على أشخاص أكثر نجاحًا على أنهم "مهرجون". تبدأ المظاهرات ضد أغنياء (**جوثام**)، حيث يرتدي المتظاهرون أقنعة المهرج في صورة (**آرثر**) .وبعد تخفيض التمويل يغلق برنامج الخدمة الاجتماعية، تاركا (**آرثر**) دون دواء, عرض (**آرثر**) الكوميدي يظهر بشكل سيء؛ يضحك بلا انضباط، ويحاول أن يقول إنه يكره المدرسة وهو طفل ويواجه صعوبة في تقديم النكات. مقدم برنامج حواري (**موراي فرانكلين**)، يسخر من (**آرثر**) في وقت لاحق من خلال عرض مقاطع في برنامجه, يعثر (**آرثر**) على رسالة كتبتها بيني إلى **توماس**، تدعي فيها أنه ابن (**توماس**) غير الشرعي، ادى هذا الي كره والدته لإخفاء الحقيقة. في قصر توماس واين يتحدث آرثر مع ابن توماس الشاب، بروس، لكنه يهرب بعد مشاجرة مع الخدم (**ألفريد بينيوورث**), بعد زيارة قام بها اثنان من رجال شرطة مدينة (**جوثام**) للتحقيق في تورط (**آرثر**) في قتل الشبان الثلاثة في القطار، عانت **بيني** من سكتة دماغية وهي في المستشفى, في حدث عام، يواجه (**آرثر, توماس**)، الذي يخبره أن, **بيني** متوهمة ومجنونة وانها ليست والدته البيولوجية، وعندما بدأ **آرثر** بالضحك، تلقى لكمة من قبل (**توماس**) .في حالة إنكار، يزور **آرثر** مستشفى (**أركهام**) الحكومي ويسرق ملف قضية بيني؛ يقول الملف أن **بيني** تبنت (**آرثر**) كطفل وسمح لصديقها المسيء أن يضربهما كليهما. زعمت بيني أن **توماس** استخدم نفوذه لتلفيق التبني وإلزامها باللجوء لإخفاء علاقتها, (**آرثر**) يذهب إلى المستشفى ويقتل بيني. يعود إلى المنزل ويدخل شقة (**صوفي**) دون سابق إنذار. خائفة، (**صوفي**) تطلب منه أن يغادر. كانت لقاءاتهم السابقة هي أوهام (**آرثر**), **آرثر** مدعو للظهور في برنامج (**موراي**) بسبب الشعبية غير المتوقعة لمقاطع روتينه الكوميدية. بينما يستعد، زار (**آرثر**) (**راندال**) وزميله السابق (**غاري**), قتل (**آرثر**) **راندال** على أنه انتقام، لكنه ترك جاري دون أن يصاب بأذى بسبب معاملته بشكل جيد في الماضي. في طريقه إلى الاستوديو، يطارد **آرثر** المحققان على قطار مليء بالمتظاهرين المهرجين. أحد المباحث يطلق النار بطريق الخطأ على متظاهر ويثير أعمال شغب، مما يسمح **لآرثر** بالهروب, قبل بدء العرض، يطلب (**آرثر**) من (**موراي**) تقديمه باعتباره جوكر، في إشارة إلى سخرية (**موراي**) السابقة. يسافر (**آرثر**) إلى التصفيق، لكنه يخبر النكات المهووسة، ويعترف بأنه قتل الرجال في القطار، ويشكو من المتنمرين وكيف يتخلى المجتمع عن المحرومين .**يقوم آرثر** باطلاق النار بشكل قاتل على (**موراي**) ويتم القبض عليه مع اندلاع أعمال الشغب في جميع أنحاء (**جوثام**) أحد المشاغبين يحاصر عائلة **و اين** في زقاق ويقتل (**توماس**) وزوجته مارثا، مما يجنب (**بروس**) .(**آرثر**) يشاهد المدينة ترتفع في فوضى من نافذة سيارة الشرطة وتضحك. مثيري الشغب في سيارة إسعاف اصطدموا بسيارة الشرطة وحرروا (**آرثر**). يلطخ الدماء على وجهه في شكل ابتسامة ورقص على هتافات الحشد في إرخام، يضحك (**آرثر**) على نفسه حول مزحة ويخبر طبيبه النفسي بأنها لن تفهمها. يهرب من النظام، تاركا وراءه آثار أقدام ملطخة بالدماء.

المؤشر الاول:

تجانس اللغة السينمائية والسرد السينمائي والشكل الفيلمي في اظهار التحول.

في مشهد رقم (**1**) وعند عمل المكياج لوجه الممثل (**خواكين فينيكس**) لنفسه اي شخصية (**ارثر**), في هذا المشهد يقوم الممثل بتقمص الشخصية بشكل ملفت للأنظار من خلال قيامه بالبكاء ومن ثم فتح فمه بشكل غريب وذلك للدلالة على الحالة النفسية للشخصية التي يقوم بأدائها داخل فضاء الصورة السينمائية, هذا الاداء كان من خلال الممثل الذي يقوم بتقمص التحول النفسي للشخصية, وهذا كان افتتاحية الفيلم مما يدل على ان هذه الشخصية تعاني من انحراف بالتصرفات النفسية.

مشهد رقم (32), عند الذهاب الى احدى المستشفيات التي ولد فيها (**ارثر**), اي سجل ولادة (**ارثر**) لمعرفة من يكون والده, في هذا المشهد نرى الاداء التمثيلي لممثل (**خواكين فينيكس**) هو من جعل الاداء بارزاً في التحول للشخصية من خلال الايماءات والحركات والافعال وردود الافعال للمثل في اتقانه لتقمص الشخصية (**ارثر**).

في مشهد (35), نرى شخصية (**ارثر**) وهو جالس بجانب والده في المستشفى, فيقوم بالتحدث معها ومصارحتها بما اكتشفه في سجلات الولادة وانكاره بالتبني وايضاً الحديث عن ان هذه الشخصية هي شخصية فيها امراض نفسية, فيقوم برفع الوسادة ووضعها على وجه والده بقوة ولمدة مما اردها قتيله, في هذا المشهد نرى الاداء التمثيلي الذي قام به (خواكين فينيكس) هو الذي جعل من هذا المشهد مؤثر وبارز في التحول للشخصية البطل ، وذلك لأن شخصية (ارثر) هي متعلقة بشكل كبير بوالده وفي بعض الاحيان يقوم بالرقص معها وهو ايضاً يقوم بالتغسيل لها, ولكن في هذا المشهد الذي قام به الممثل (خواكين فينيكس) في تقمص شخصية (ارثر), والطريقة الكلامية والاداء التمثيلي جعل منه متحول نفسياً الى شخصية عدائية ومن ثمّ قتل والدته بشكل بشع ومروع.

المؤشر الثاني:

تملك التصوير والاضاءة السينمائية قدرة في اظهار التحول النفسي للشخصية.

المشهد رقم (2), عند رقص الجوكر في شوارع مدينة (جوثام), ويقوم بعض الفتية بسرقة اللوحة الاعلانية التي يرفعها الجوكر, ويقوم الجوكر بالحاق بهم ومن ثم يقومون بضرب الجوكر واسقاطه ارضاً, في هذا المشهد كان لعناصر لغة الوسيط وبالأخص التصوير والحركة والتنقل بين الفتية وشخصية الجوكر, فكانت عند تصوير الفتية بشكل مستقر, اما عند تصوير الجوكر فكانت تدل على الحالة النفسية للشخصية من خلال استخدامها بشكل مهتز (جيرك) اذ جاء توظيف عناصر لغة الوسيط لإظهار التحول النفسي للشخصية.

مشهد رقم (13), نرى (ارثر) جالس داخل القطار في منتصف اليل بعد عودته من العمل, ويرى مجموعة من الشباب يتعدون على فتاة, فيقوم (ارثر) بالضحك باستمرار, مما اثار غضب واستغراب الشباب منه, فيقوم الشباب بضرب (ارثر) بشكل مكثف مما اسقطوه ارضاً, فيقوم (ارثر) بسحب المسدس وقتل اثنين منهم والثالث ولى هارباً خارج القطار ومن ثم الحاق به وقتله. في هذا المشهد كان الاشتغال لعناصر لغة الوسيط السينمائي دوراً مهماً وبارزاً في اظهار التحول النفسي للشخصية (ارثر) وذلك من خلال التصوير والاضاءة , ولما كانت الكاميراً تتأرجح وغير مستقرة فلقد اعطت تأثيرا غير مستقر للشخصية, اما الاضاءة التي كانت متقطعة وتكون مضاءة على الشخصية و عموم المشهد بشكل بقع متناثرة ولإطفاء والتشغيل بها لتكون اضاءة منسجمة مع التحول الذي سوف ينتاب الشخصية و ايضاً تكون متناغمة مع حركات الكاميرا المرتجة, فيكون المشهد منسجم ومنصهر بشكل كامل في اظهار التحول النفسي للشخصية.

المؤشر الثالث:

الافعال وردود الافعال للشخصية تمتلك القابلية في ابراز البعد النفسي للشخصية.

مشهد رقم (4) نرى عند خروج شخصية (ارثر) من الطبيبة النفسية المسؤولة عن علاجه, وركوبه القطار, خلف امراه وطفل, هنا نشاهد الشخصية لا تتوقف عن الضحك بصوت عالٍ جداً, فكانت هذه الافعال التي تقوم بها الشخصية هي ابراز البعد النفسي لها, اي انها شخصية شاذه تختلف عن الشخصيات الطبيعية, اذ كانت هذه الافعال وفي هذا المكان الذي يتوجب الهدوء به تدل على ان هذه الشخصية تمتلك بعداً نفسياً مختلف.

مشهد رقم (28), عند اجراء اللقاء مع شخصية (ارثر) في اللقاء التلفزيوني والذي ادار البرنامج الممثل العالمي (روبرت دي نيرو), ومن ثم يقوم المقدم بالاستهزاء بشخصية (ارثر) وما كان يقوم به من قص النكات, مما جعل الشخصية بإظهار افعال تجعل منه شخصية عدائية, وهو يقوم بقص جربة القتل التي قام بها في القطار, ومن ثم فعل الايماءات لوجه (ارثر) كانت واضحة تماماً بأنه قد تحول نفسياً الى شخصية عدائية, ومن ثم قيامه برفع المسدس وقتل مقدم البرامج, علماً ان هذا البرنامج هو نقل مباشر ويشاهده اناس كثيرون, مما اصاب الجمهور من ذعر والخروج في شوارع مدينه (جوثام) بسبب البطالة التي هم عليها. فكانت الافعال وردود الافعال لشخصية في حاضرة وبارزة في المساهمة في ابراز البعد والتحول النفسي للشخصية.

المؤشر الرابع:

الافعال من الشخصيات المحيطة بالشخصية الرئيسة لها دور فعال في اظهار التحول النفسي للشخصية.

في مشهد رقم (**16**), عند العود من القاء مع المرأة التي بادلته الحب في شقتها الت تقع في نفس البناية التي يقيم بها (**ارثر**), وذهابه الى العمل وهو بنشوى تجعله كأنه شخصية طبيعة جداً ولا تمتلك اي اعراض نفسية, وذلك لان الشخصيات المحيصة به كانت تعامله بشكل غير لائق او بطريقة استهزائيه, مما تجعله متوتر بشكل دائم, ولكن هذه الفتاة التي تعاملت معه بشكل رومانسي جعلت منه يتصرف بشكل طبيعي جداً, وهذا ما يتركه الانطباع للشخصيات المحيطة بالشخصية الرئيسية في ابراز البعد النفسي لها.

مشهد رقم (13), نرى (**ارثر**) جالس داخل القطار في منتصف اليل بعد عودته من العمل, ويرى مجموعة من الشباب يتعدون على فتاة, فيقوم (**ارثر**) بالضحك باستمرار, مما اثار غضب واستغراب الشباب منه, فيقوم الشباب بضرب (**ارثر**) بشكل مكثف مما اسقطوه ارضاً, فيقوم (**ارثر**) بسحب المسدس وقتل اثنين منهم والثالث ولى هارباً خارج القطار ومن ثم الحاق به وقتله. في هذا المشهد الافعال وردود الافعال لشخصيات المحيطة به كانت سببا في اظهار البعد النفسية وايضاً اظهار التحول الذي انتاب الشخصية (**ارثر**), من خلال التصرف معه بطريقة وحشية, وهنا ايضاً تحول اخر للشخصية حيث ان شخصية (ارثر) كانت شخصية غير عدوانية ولكن بعد هذا الاعتداء والفعل الذي قام به بقتلهم جعل منه شخصية عدوانية, ويقوم بقتل كل من استخف به ولاستهزاء به.

المشهد رقم (2), عند رقص الجوكر في شوارع مدينة (**جوثام**), ويقوم بعض الفتية بسرقة اللوحة الاعلانية التي يرفعها الجوكر, ويقوم الجوكر بالحاق بهم ومن ثم يقومون بضرب الجوكر واسقاطه ارضاً. هنا كان دور للشخصيات المحيطة دوراً هاماً في اظهار التحول النفسي للشخصية (**ارثر**), فان الطريقة التي قاموا بها بضرب و سرقة في الشوارع بطريقة استنقاصية جعلت من الشخصية تسعى للانتقام من كل شخص قام بالاستهزاء به.

النتائج:

1. إن قدرة الممثل في اتقان وتقمص الشخصية له دور مهم في ابراز الجانب النفسي للشخصية.
2. للتصوير والاضاءة دور مهم في ابراز البعد النفسي للشخصية.
3. الافعال وردود الافعال للشخصية هي التي تبرز التحول النفسي للشخصية.
4. ترتبط الاحداث القصة مع الافعال لتكون الجانب النفسي للشخصية.
5. ان الشخصيات المحيطة بالشخصية الرئيسة لها دور في اظهار البعد النفسي للشخصية.
6. الايماءات لها دور في ابراز الجانب النفسي للشخصية.

الاستنتاجات:

1. هناك دور بارز للمكياج في اظهار البعد النفسي للشخصية.
2. الافعال للشخصيات الثانوية لها دور في ابراز الجانب النفسي للشخصية الرئيسية.

المقترحات:

يقترح الباحث في دراسة (جماليات المكان في اظهار البعد النفسي للشخصيات).

التوصيات:

يوصي الباحث بتدريب طلبة كلية الفنون الجميلة على كيفيات التحول للشخصية من حال ووضع الى اخر.

Conclusions:

1. Makeup plays a prominent role in showing the psychological dimension of the character.
2. The actions of secondary characters play a role in highlighting the psychological aspect of the main character.

References:

1. Al-Munjid in the Arabic Language (Vols. Dar Al-Fiqh in Printing and Publishing). (2001). Iraq: Al-Nahda Press.
2. (A), E. (2000). History of the Study of Drama, Drama Theory from Hegel to Marx. Damascus: Publications of the Ministry of Culture, Higher Institute of Dramatic Arts,.
3. (Alexander), D. (1960). The Foundations of Theater Directing. (S. Ghoneim, Trans.) Cairo: Egyptian Book Authority.
4. .Me, B. (1977). Design through Discovery. USA: Vermont Printing & Beveling by Capital City Press.
5. Abbas, F. (1982). Personality in the Light of Psychoanalysis. Beirut: Dar Al-Maysara.
6. Al-Fayrouzabadi. (2003). Al-Qamoos Al-Muhit (Vol. 3rd). Damascus: Al-Resala Foundation.
7. Al-Hafiz, N. (1961). Personality Formation. Baghdad: Al-Ma'arif Press, first edition.
8. Al-Jubouri, M. M.-J. (1990). Personality in the Light of Psychology. Baghdad: Dar Al-Hekma.
9. Al-Kahli, S. R. (2016). Fantasia in the Actor's Performance. Baghdad: Al-Sima Press.
10. Al-Nouri, Q. (1981). Civilization and Personality. Mosul, University of Mosul: Dar Al-Kutub Foundation for Printing and Publishing.
11. Al-Razi, M. b. (1982). Mukhtar Al-Sahah. Kuwait: Dar Al-Risala.
12. Badr, F. (2013). Al-Fantasia and the Scepter. Cairo: Dar Al-Adham for Publishing and Distribution.
13. Bassfield, R. M. (1964). The Art of the Playwright. Cairo: Franklin Printing and Publishing Company,.
14. Boris, Z. (1996). The Art of the Actor and Director, Lectures and Articles. (A. H. Al-Rawi, Trans.) Amman: Ministry of Culture Publications.
15. Hussein, S. (1999). Implications of Text and Discourse. Damascus: Arab Writers Union.
16. Hussein, S. (1999). Implications of Text and Discourse. Damascus: Arab Writers Union.
17. Jabr, M. M. (2012). The Strange Characteristics of the Dramatic Character in Fantasia Films. Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.
18. Kamal, A. (1990). The Closed Doors of the Mind. Baghdad: Arab Printing and Publishing House,.
19. M, B. J. (1995). The Art of Watching Movies. (W. Abdullah, Trans.) Cairo: Egyptian General Book Authority.
20. Manzur, A. F.-D. (n.d.). Lisan al-Arab (Vol. volume 2). bairot: Dar al-Sayyad.
21. Moneim, H. A.-D. (2017). How to Build a Virtual Personality in James Cameron's Visual Visualize. Baghdad: Al-Academy Magazine, Issue 83.
22. Saeed, A. T. (1990). Research Methodology. Baghdad: Ministry of Higher Education and Scientific Research, Dar Al-Hekma for Printing and Publishing.
23. Saleh, A. (2002). The Face and the Shadow in Cinematic Acting. Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
24. Saliba, J. (1982). The Philosophical Dictionary. Beirut: Dar Al-Kateb Al-Lubani.
25. Salman, A. B. (2012). Script and Text. Baghdad: University House for Printing, Publishing and Translation.
26. Shadi, A. A. (2006). Magic of Cinema. Cairo: Egyptian General Book Authority.
27. Swain, D. (2010). The Scenario for Cinema. (A. El-Hadary, Trans.) Cairo: Egyptian General Book Authority.

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1302

Promoting the concept of sustainability in the design of plastic water bottles

Khulud AlJarallah [a1]
[a] *College of Designs and Arts/Department of Product Design/Princess Noura bint Abdul Rahman University/KSA*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 30 October 2023
Received in revised form 28 February 2024
Accepted 16 March 2024
Published 15 September 2024

Keywords:
plastic water bottles
reusing containers innovative designs and solutions
water bottle design

ABSTRACT

Product design plays an important role in promoting environmental sustainability in our daily lives, through its tools that aim to reduce the environmental impacts of products by considering them early in the early stages of design. This includes the design process that takes into account the preservation of natural resources, increasing efficiency, and optimal use of materials. This study proposes a solution to achieve sustainability in design elements by comparing the experience of using single-use plastic water bottles and regular bottles between .different age groups

The study aimed to highlight the shift from the selective, efficiency-oriented approach of the linear economy to the integrated circular economy that focuses on efficiency to compensate for the negative impacts of the preferred bottle option on the environment and support ease of use for everyone in general and the elderly group in .particular

In order to achieve the goal of the study and address the research problem, the study followed the two descriptive and analytical approaches, by presenting some previous studies that dealt with forms of the difficulties of using plastic water bottles, as we mentioned previously, and the experimental approach to set some design standards in designing the new packaging itself or the tools that help in this purpose, as well as the method. Applied to conduct an analytical study of more than one design for one of the plastic containers present in the market and proposed (the new design), and the specifications and extent of ease of use of each package and whether it meets the user's ?needs or not

The applied study was carried out by analyzing the questionnaire that was distributed to a group for the experiment consisting of 72 people as a random sample out of 111 people who were chosen from different age groups of both sexes (males and females), meaning a response rate of approximately 65%. The results showed that the proposed model achieved different percentages. Depending on the distribution locations, according to the goals and .elements of improving the user experience

The results of the study confirm the dissatisfaction of many users on a daily basis with those plastic containers available in some groups, although it is largely among the elderly and young people of the age of a lot of movement and sports, within the definition of certain features of the bottles with their various specifications to enhance the usability and ease of use and opening the bottle, carrying it, or moving around. So that they have .enough bottled water

The study ended with recommendations, the most important of which is that the industry and design community must identify that enhance the concepts of sustainability and coexistence between humans and nature on Earth through an exploratory perspective and remove barriers, such as industrial inertia. As product developers and designers, we still have the ability to bridge the gaps between traditional policies, environmental imperatives, and the challenges associated with the difficulty of using such a product (bottles).

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1302
Khulud AlJarallah : Promoting the concept of sustainability in the design of plastic water bottles.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تعزيز مفهوم الاستدامة في تصميم عبوات المياه البلاستيكية

د. خلود الجارالله[1]

الملخص

يلعب تصميم المنتجات دوراً هاما في تعزيز الاستدامة البيئية في حياتنا اليومية، وذلك من خلال أدواته التي تهدف إلى الحد من التأثيرات البيئية للمنتجات من خلال النظر فيها بشكل مبكر في المراحل الأولى من التصميم. ويشمل ذلك عملية التصميم التي تأخذ في الاعتبار الحفاظ على الموارد الطبيعية ورفع الكفاءة والاستخدام الأمثل للمواد، بحثت هذه الدراسة طرح أحد الحلول لتحقيق الاستدامة في عناصر التصميم من خلال مقارنة تجربة استخدام زجاجات المياه البلاستيكية ذات الاستخدام الواحد والزجاجات العادية بين فئات عمرية مختلفة.

وهدفت الدراسة تسليط الضوء على التحول من النهج الانتقائي الموجه نحو الكفاءة للاقتصاد الخطي إلى الاقتصاد الدائري المتكامل الذي يركز على الفعالية للتعويض عن الآثار السلبية لخيار الزجاجة المفضل على البيئة ودعم سهولة الاستخدام للجميع بشكل عام وفئة كبار السن بشكل خاص.

ولتحقيق هدف الدراسة ومعالجة المشكلة البحثية فقد اتبعت الدراسة المنهجين الوصفي التحليلي وذلك من خلال عرض بعض الدراسات السابقة التي تناولت اشكال من صعوبات استخدام عبوات المياه البلاستيكية كما ذكرنا مسبقاً والمنهج التجريبي لوضع بعض المعايير التصميمية في تصميم العبوة الجديدة نفسها أو الأدوات المساعدة في هذا الغرض وايضاً المنهج التطبيقي لأجراء دراسة تحليلية لأكثر من تصميم لاحدي العبوات البلاستيكية الموجودة في الأسواق والمقترحة (التصميم الجديد) ومواصفات ومدى سهولة استخدام كل عبوة وهل تلبي احتياجات المستخدم ام لا ؟.

وتمت الدراسة التطبيقية من خلال تحليل الاستبيان الذي تم توزيعه على مجموعة للتجربة مكونة من 72 شخص كعينة عشوائية من أصل111 شخص تم اختيارهم من الفئات العمرية المختلفة من الجنسين (ذكور- اناث) أي بنسبة استجابة تقارب 65%، وأظهرت النتائج ان النموذج المقترح حقق نسب مختلفة باختلاف اماكن التوزيع طبقاً لأهداف وعناصر تحسين تجربة المستخدم.

وتؤكد نتائج الدراسة عدم الرضا لكثير من المستخدمين بشكل يومي لتلك العبوات البلاستيكية المتاحة عند بعض الفئات، وان كانت بشكل كبير عند فئة كبار السن والشباب في سن الحركة الكثيرة والرياضة وذلك ضمن تحديد سمات معينة للزجاجات بمواصفاتها المختلفة لتعزيز قابلية وسهولة الاستخدام وفتح الزجاجة او حملها او التنقل بها لتكون كافية لديهم بكمية المياه المعبئة.

وانتهت الدراسة بتوصيات ويتمثل أهمها في انه يجب أن يحدد مجتمع الصناعة والتصميم التي تعزز من مفاهيم الاستدامة والتعايش بين البشر والطبيعة على الأرض من خلال منظور استكشافي وإزالة الحواجز، مثل الجمود الصناعي. كمطورين ومصممين للمنتجات، فمازال لدينا القدرة على سد الفجوات بين السياسات التقليدية والضرورات البيئية والتحديات المرتبطة بصعوبة الاستخدام لمثل تلك المنتج (زجاجات المياه البلاستيكية) لخلق مستقبل أفضل للأشخاص المحاطين بمنتجات مختلفة وخاصةً عند كبار السن والشباب في سن الحركة الكثيرة والرياضة.

الكلمات المفتاحية: عبوات المياه البلاستيكية – إعادة استخدام العبوات – تصاميم وحلول مبتكرة - تصميم عبوات المياه.

المقدمة والمشكلة البحثية

إن ظهور المياه المعبأة بالعبوات البلاستيكية في بداية 1990 غير شكل استهلاك المياه بشكل كبير حيث قامت الشركات بالاستفادة من تسويق العبوات عن طريق تصاميم خارجية جاذبة بالإضافة إلى عوامل أخرى جذبت المستهلكين مرتبطة بالراحة والسعر، وهذا أدى إلى زيادة هائلة بسوق صناعة عبوات المياه البلاستيكية ، حيث تشير التقديرات إلى أنه يوجد أكثر من مليار ونصف عبوة مياه بلاستيكية يتم استهلاكها بشكل يومي، ولكن تشير الأبحاث أيضا إلى أن هذه التسارع المرتبط بصناعة هذا النوع من المنتجات أغفل جوانب أخرى مرتبطة بالتصميم المبني على احتياج المستخدم ، فمثلا قدرته على حمل العبوات البلاستيكية

[1] كلية التصاميم والفنون/ قسم تصميم المنتجات/ جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن/ المملكة العربية السعودية.

والتنقل بها بشكل يسير وسهل مع تغير أنماط الحياة الحالية ، وأيضا تقليل التأثير السلبي لهذه العبوات على البيئة عن طريق توفير حلول تصميمة لها تمكنها من قابلية الاستخدام في أغراض أخرى.

وتعتبر احتياجات العملاء ومواصفات المنتج أساسية لتوجيه مرحلة تطوير المنتج، وغالبًا ما تواجه الشركات صعوبة في ربط الاحتياجات والمواصفات بقضايا التصميم المحددة التي يواجهونها، لهذا السبب تمارس فرق التصميم منهجيات محددة، حيث يؤخذ بعين الاعتبار معايير عدة مثل الجودة والموثوقية، والمتانة، وإمكانية الخدمة، والتأثير البيئي، أو قابلية التصنيع (Schifferstein,2011) وتشير بعض الدراسات إلى **أن أغلب أماكن استخدام عبوات المياه هي:**

- الأندية الرياضية.
- متاجر التخفيضات .
- متاجر الأغذية الصحية.
- الأكشاك الصغيرة في الشوارع.
- محلات البقالة الكبيرة.
- المنازل.

وعند المنافسة في هذا المجال يجب التركيز بشكل كبير على التصميم وتجربة المستخدم بالمقام الاول، حيث ان تجربة المستخدم أكثر من مجرد تصميم جميل او عبوة جذابة والاهم هو تفاعل المستخدم مع العبوة سواء بطريقة الشرب او الحمل او التخزين وسهولة الاستخدام في فتح الغطاء وخاصةً عند كبار السن.

ولتعزيز مفهوم سهولة الاستخدام يجب ان يتم تصميم المنتجات على أيدى مصمم ملم بالخامات وعناصر التصميم وطرق التشكيل المختلفة لإتاحة العديد من الاختيارات مع المعرفة الجيدة بالتكنولوجيا المتطورة لكي يجد الحلول المناسبة والمبتكرة الملائمة لتجربة المستخدم، وفي ظل هذا التطور السريع في حياة الانسان والحاجة لمنتجات تجعله أكثر فعالية وأسرع انجازاً يجب ان يكون تصميم عبوات المياه البلاستيكية بالشكل الذي يجعل الفرد ينجز المهمات بشكل أسرع وبأقل جهد ووقت ممكن مع توفير خيارات لإعادة استخدام المنتج مرة أخرى (مانع, 2020).

بالإضافة الى سهولة الاستخدام، حيث يأمل المزيد من المستهلكين أن يأخذ التصميم في الاعتبار القضايا البيئية، لذلك يجب أن يكون التصميم صديقًا للبيئة وممكن لعملية إعادة التدوير وإعادة الاستخدام، مما يقلل من انبعاثات الكربون ليس فقط للمنتج بشكل خاص، ولكن لسلسلة التوريد بأكملها. فغالبًا ما يتزامن التركيز على مواد التغليف القابلة لإعادة الاستخدام مع انخفاض تكاليف الإنتاج، مما يجعلها جانبًا مهمًا من جوانب إدارة سلسلة التوريد. (عبد العزيز واخرون ، 2020).

لذلك فإن تحسين تصميم عبوات المياه البلاستيكية في سلسلة التوريد يعني أكثر من مجرد تقديم المنتجات للمستهلكين في صناديق أو عبوات جذابة حيث يؤثر تصميم التغليف على سلسلة التوريد بأكملها ويلعب دورًا مهمًا في التحكم بتكاليف التسليم والتلف والإرجاع. وتحافظ حلول التغليف الفعالة والمبسطة على المنتجات ان تظل آمنة، خاصةً مع تقليل تكاليف التعبئة والتغليف وتحسين الكفاءة الكلية لسلسلة التوريد (الحياري،2020). كما يحتاج تصميم العبوة أيضًا إلى مراعاة المتطلبات التنظيمية OSHA للتعامل الآمن.

وتكمن المشكلة في وجود عبوات مياه بلاستيكية غير مناسبة للاستخدام الواحد مما ينتج عنه اسراف كثير في المياه وعدم ايفاء الغرض منها بشكل كبير بجانب انه هناك تصميمات تحتاج لتعديل نظام الغطاء الخاص بها نتيجة ضعف قابلية فتحها، خاصة للأشخاص الذين يعانون من ضعف قوة اليد. وخاصةً عند فئة كبار السن، إلا أن مجتمع التصنيع قد أهمل مثل تلك الصعوبات التي يواجهونها البعض في تصميم تلك العبوات البلاستيكية.

ومن هنا يمكن القول انه يجب أن يكون المنتج المعبأ سهل النقل باليد أو مصممًا للرافعة الشوكية أو العربة، بما في ذلك الملصقات التي تحدد نقاط الرفع والمعالجة. وهو ما دفعنا في هذا البحث وأخيرًا، قامت الباحثة بتطبيق بعض النماذج المتعلقة بالمعايير التصميمة المبتكرة للعبوات البلاستيكية من خلال نموذجين مقترحين POC كما هو موضح بالإطار التطبيقي. كمحاولة ابتكار تصميم مختلف لعبوات المياه البلاستيكية يسهل استخدامه لجميع الفئات ويسهل الحمل بأكثر من عبوة ويسهل الفتح لكبار

السـن ويقلل من الإسـراف بالعبوات المعتادة الممتلئة أكثر من الاحتياج المطلوب. وهو ما سـنتناوله تفصـيلاً في البحث. **من خلال المباحث التالية:**

المبحث الأول: الدراسات السابقة (وصف وتحليل المشكلة)

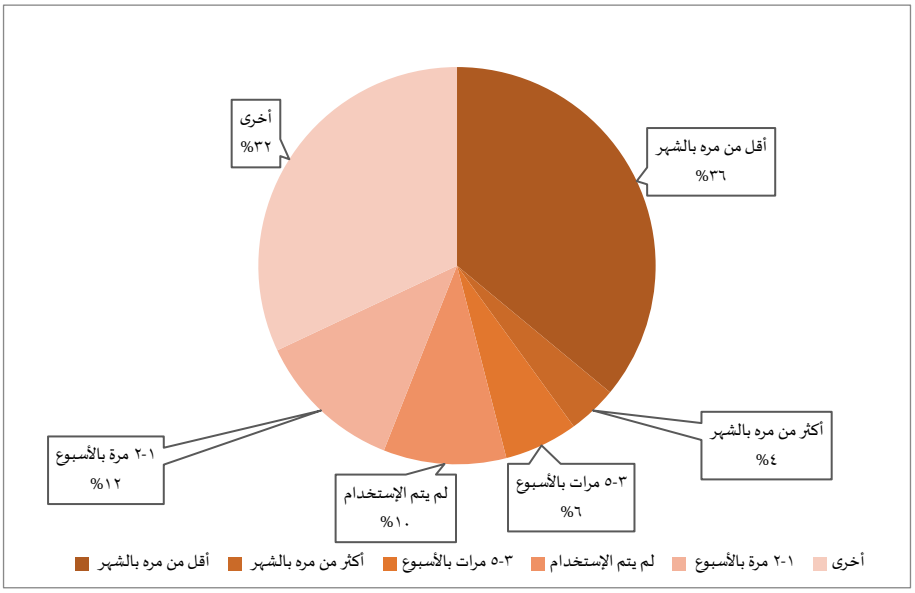
تعد زجاجة المياه خفيفة قابلة للاستخدام للمشي لفترة طويلة، فهي العنصر الأكثر أهمية لممارسي رياضة المشي لمسافات طويلة: الوزن الزائد(كمية يمكن أن تحمل الزجاجة)، والمتانة، ويستطيع استخدامها. ثم استخدم هذه الزجاجة الأفضل للمشي لمسافات طويلة. فغالبًا ما تُحدث زجاجة المياه الجيدة القابلة لإعادة الاستخدام الفرق بين يوم رائع للتنزه سيرًا على الأقدام في الطبيعة ويوم بائس ومرهق تحت الشمس. فتعتبر زجاجات المياه أمرًا حيويًا لإبقاء الجسم رطبًا وآمنًا عند الخروج في الهواء الطلق- سواء كان ذلك في نزهة نهارية أو رحلة تخييم أو أي شيء بينهما.

ونظراً إلى نمو قوي قطاع الخدمات الغذائية بشـكل عام والمياه المعبأة بشـكل خاص، حيث تعد المياه المعبأة من بين المنتجات الاستهلاكية الأكثر مبيعًا بالعالم (Noble et al.,2009) ، فإن الطلب على المياه المعبأة للاستخدام الفردي آخذ في الازدياد بشـكل سـريع، حيث تقوم العديد من الشـركات الرائدة في المملكة العربية السـعودية بتصـميم عبوات المياه البلاسـتيكية لتلبية متطلبات قطاع الخدمات الغذائية ، مما ساهم في دفع نمو السوق حيث أصبحت المياه المعبأة تشكل سوقًا تنافسيًا بشكل متزايد مما يجعل شـركات المشـروبات تهتم بها بشـكل اكبر وذلك لجني الأرباح (بالأخص أن هوامش الربح مرتفعة ، وتتراوح من 35- 60٪) ، ومع زيادة حدة المنافسـة على الحصـة السـوقية، اصـبح هناك تنوع هائل في عبوات المياه والشـركات المصـنعة لها ، حيث بلغت شـركات المياه في المملكة العربية السـعودية ما يقارب (50 شـركة) وهناك شـركات أصـبحت تركز في معيار تسـويق المياه ليس فقط بناءً على الجودة ونقاءها بل إلى معايير مرتبطة بالتصـميم والهوية التي يقدمها هذا المنتج ، و يتم تسـويق هذه المنتجات في المقام الأول بناءً على شـكل العبوات وأسـلوب الحياة الذي تقصـده وتعلن عنه ويعبر عنه العلامة التجارية التابعة له ، حيث على سـبيل المثال تولى شـركة فيجي وهي أحد الشـركات العالمية في صـناعة عبوات المياه ، الاهتمام بتطوير العبوة ومراجعة التصـميم لها بشـكل دوري، وأدى تركيز الشـركة على تصـميم العبوة إلى زيادة الطلب بمقدار 30% ، ولكن في المقابل يوجد ندرة في تبني معايير أخرى مرتبطة بطريقة الاستخدام أو معايير أخرى مرتبطة بالأثر البيئي لدى الكثير من الشركات الاخرى(Mordor report, 2022)

وأدى تركيز الشـركات على تبني المعايير المرتبطة بالتصـميم الخارجي للعلبة يهدف الى زيادة الحصـة السـوقية للمنتج وإتمام بعض الجوانب التصميمية الأخرى مما ساعد في ظهور بعض التحديات التي **يعد من أبرزها:**

1. عدم وجود حلول مبتكره لإعادة استخدام العبوات الفارغة حيث يتم التركيز في تصميم عبوات المياه البلاستيكية على الشكل الخارجي فقط.
2. فقد الابتكار حيث تتشـابه اغلب العبوات بالشـكل وطريقة الاسـتخدام ومدى جودة المياه التي داخل العبوة وان كان الاختلاف في العلامة التجارية فقط.
3. عدم تصـميم عبوات تدعم تجربة المسـتخدم من جميع النواحي واهمها طريقة حمل العبوة وطريقة تخزينها او حمل أكثر من عبوة بنفس الوقت أو سهولة فتحها.

ولتأكيد التحديات التي تواجه المستهلكين وفهمها بشكل أفضل، تم نشر استبيان تم توزيعه على مفردات عينة تقدر ب 111 شخص لمعرفة ماهي أبرز الظواهر في تعاملهم مع العبوات البلاستيكية وعاداتهم في استخداماتهم اليومية. ويوضح الشكل (1) عادات شراء المياه المعبأة.



شكل ١: نسب توزيع عادات شراء واستهلاك المياه المعبأة

<u>وتمثلت أبرز التحديات التي يواجهها المستخدمين في التالي:</u>

1. عدم المقدرة على حمل العبوة بطريقة سهلة مع تأدية أمور اخرى.
2. عدم المقدرة على حمل أكثر من عبوة عند الحاجة لأكثر من عبوة.
3. عدم وجود طريقة سهلة لحمل العبوات وهو ما نتج عنه تزايد في الاسراف من المياه لان المستخدم يضطر لترك العبوات مملوءة ببعض الماء في اي مكان او في القمامة مما يزيد ايضا من مشكلة زيادة النفايات والتلوث البلاستيكي.
4. عدم وجود طريقة استخدام اخرى – غير التخلص منها - للعبوات بعد شرب الماء.

ولمعالجة هذه التحديات فإن الأسلوب الحديث في تصميم عبوات المياه يجب أن يعتبر المنتج المعبأ والعبوة هما شيء واحد وليس شيئين منفصلين حيث أصبحت العبوة جزءاً لا يتجزأ من المنتج ذاته، ولا يقتصر دور العبوات فقط على حماية المنتج والمحافظة عليه أثناء تخزينه ونقله وايصاله الى المستهلك، بل يؤدي أيضا وظائف تسويقية تتمثل في الاتصال والترويج لجذب المستهلك والتأثير في قراره الشرائي.

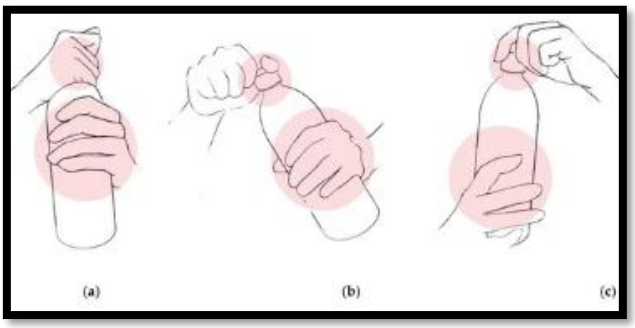
ولتوضيح مشاكل الاستخدام بشكل اكثر فهناك بعض الدراسات رجحت ان الزيادة في استهلاك المياه المعبأة يرجع الى تغيرات نمط الحياة بسبب التحضر، اضافةً إلى الاتجاه السائد نحو الصحة والسلامة والعافية (Lalumandier, J.A.; Ayers, L.W.2000)، حيث وجد أن بعض النساء وكبار السن يشربون المياه المعبأة فقط. كما ينمو سوق المياه المعبأة عالميًا بنسبة10% سنويًا ويظهر أسرع نمو في آسيا وأمريكا الجنوبية. في حين أن التوسع في سوق المياه المعبأة يسلط الضوء على أزمة النفايات البلاستيكية، إلا أن هناك مشكلة أخرى تتعلق بالزجاجات مرتبطة بالصرامة البيئية. (Benevise.2000)

ومن خلال رصد بعض الدراسات عن صعوبة ومشاكل استخدام عبوات المياه البلاستيكية من جوانب مختلفة سواء في طريقة الحمل أو طريقة الفتح ، توضح بعض الدراسات أن كبار السن يواجهون صعوبة استخدام بعض العبوات وخاصةً في طريقة الفتح باستخدام اليدين عندما يكون هيكل زجاجة يمكن عصره بصعوبة. فعلي سبيل المثال في حين تدعو الشركات إلى الحفاظ على البيئة من خلال تقدير الوزن الأخف مع كمية أقل من البلاستيك ودعم سهولة الاستخدام من خلال اعتماد أنماط الجدران الجانبية سهلة الضغط، في حين تحافظ الصناعة على لوائح واسعة النطاق لعزم الدوران؛ ورغم تلك التصاميم الخاصة الا ان هناك بعض التحديات في الاستخدام وخاصةً في قدرات المستخدمين الأكبر سناً لبعض العبوات في طريقة فتحها. (Imrhan, S.N.; Loo, C.1986)

وان كان هناك بعض الدراسات اشارت ان هناك تصاميم قدمت فتاحات مختلفة للزجاجات، بدءًا من الأقراص المطاطية الصغيرة وحتى الأدوات باهظة الثمن. ومع ذلك، لا توجد أدوات مثالية لإرضاء الأشخاص الذين يحتاجون إلى المساعدة في الإمساك، أو اليدين القويتين، أو قوة النفوذ، أو الثلاثة معًا في وقت واحد. وإن اكانت تلك لأدوات التي لا تعد ولا تحصى بحد ذاتها بمثابة دليل على حجم هذه المشكلة. (Duizer, L.M.; Robertson.2009)

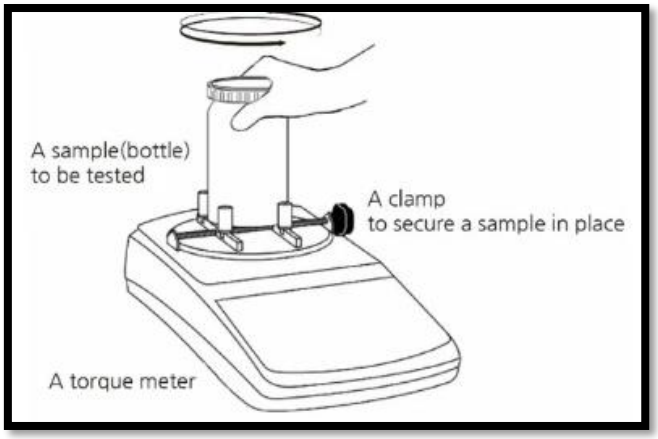
وقد اهتمت الأوساط الأكاديمية بقضية الفتح المتزايد للعبوات البلاستيكية بما في ذلك الدراسات الأولية التي تحدد العلاقة الإجمالية بين جهد عزم الدوران وأقطار الغطاء (Cochran, D.J.; Riley, M.W.1986)

وركزت معظم الدراسات على تحديد مقدار القوة التي يمكن للشخص أن يطبقها في ظل حالة صناعية معينة، حيث يقوم الأشخاص بفك الجفون المثبتة إلى جهاز قياس عزم الدوران وبيد واحدة فقط (انظر الشكل2) دون النظر في ارتفاع الغطاء، وانه يمكن للرجال والنساء الذين تبلغ أعمارهم 62 عامًا أو أكثر أن يطبقوا، في المتوسط، 2,04 نيوتن متر و1,05 نيوتن متر، على التوالي، وبالنسبة للأغطية التي يبلغ قطرها 27 ملم من زجاجات المياه البلاستيكية ، فإن متوسط عزم الدوران هو1,51 نيوتن متر و0,92 نيوتن متر. بينما الأغطية التي يبلغ قطرها30 مم وارتفاعها21 مم وقطرها40 مم وارتفاعها 17 مم، يبلغ عزم دوران البداية 1,54 ± 0,19 نيوتن متر و0.58 ± 0.10 نيوتن متر على التوالي .(Imrhan, S.N.1993)



شكل (2): يوضح وضعيات اليدين لفتح منتجات المياه المعبأة في الزجاجات في الأوضاع المختلفة

وتشير هذه النتائج إلى أن القوة التي يمكن للأشخاص تطبيقها تزداد مع قطر الغطاء. ويزاد عزم التواء المعصم لدى الأفراد المسنين بمقدار0,061 نيوتن متر لكل ملم زيادة في قطر الغطاء في نطاق 31-74 ملم، ولكن القوة تنخفض مع أغطية الجرار التي يبلغ قطرها 74 ملم أو أكبر بالنسبة لمعظم الأشخاص، يبلغ قطر الغطاء الأمثل73 ملم، وتبلغ قدرة توليد القوة 1 نيوتن متر انظر شكل3(Nagashima, K.; Konz, S. 1986)



شكل(3) يوضح آلية اختبار الفتح بيد واحدة باستخدام مقياس عزم الدوران بوحدة قياس نيوتن

وتكشف دراسات أخرى عن عيوب تصميم عبوات المياه البلاستيكية من خلال السمات المختلفة التي تؤثر على جهد عزم الدوران لفتح الزجاجات. فعلى سبيل المال يمكن للناس ممارسة قوة أكبر مع المربعات مقارنة بالأغطية الدائرية التي يتراوح قطرها بين20 مم و50 مم وبارتفاعات أكبر من ذلك. (Crawford, J.O.; Wanibe.2002)

وتعتبر الأخاديد العميقة في الأغطية التي تسبب زيادة الاحتكاك الساكن بين اليد وإغلاق الزجاجة عاملاً يسمح لكبار السن بإدراك أن الإمساك أسهل بكثير (Wenk, S.;2016 Brombach, C.; Artigas) ، لكنها لا تساعد في فتح عزم الدوران بشكل كبير. فلم تكن هناك تأثيرات ملحوظة لخشونة الغطاء بأقطار مناسبة. وهذا يعني أن حافة الغطاء (المخروطية) التي تظهر على الأغطية المتوفرة تجاريًا هي ميزة تصميم غير كافية لزيادة عزم دوران بعض الأشخاص. (Janson, R. 2007)

في حين أن هناك بعض الدراسات درست شروط فتح الأغطية، فإن القليل منها قد قام بدراسة الظروف بكلتا اليدين. إن الفتحة ذات اليدين التي تمسك فيها يد واحدة بجسم الزجاجة والأخرى تمسك بأعلى الزجاجة تسمح لمعظم الناس باستخدام قوة

أعلى. وبشكل أكثر تحديدًا، تبلغ الطاقة القصوى للفتحة ذات اليدين2 نيوتن متر لغطاء يصل قطره الى قطر66 مم. (Voorbij, A.I.; Steenbekkers, L.P.2002)

وعلى الرغم من الأبحاث الوفيرة حول قابلية فتح الزجاجات، إلا أن الفتحة العارية للأغطية اللولبية بقطر28مم تظل دون معالجة. باعتبار الفتح باليدين هو الطريقة النموذجية لحمل الزجاجات وفتحها ، مما يستوجب إجراء دراسات لتحديد السمات الأكثر تأثيرًا على دعم قابلية الفتح في الإطار العام لتعكس واقع الحياة اليومية. في حين تحدد اللوائح العالمية نطاق عزم دوران فتح الزجاجة من 0,70 إلى 1,80 نيوتن متر، رغم ان جمعية تغليف المواد الغذائية اليابانية تتطلب حوالي1 نيوتن متر للزجاجات البلاستيكية . (Hanwha Solution.2020).

وعلى الرغم من ندرة الدراسات المتعلقة بقوة الالتواء لدى كبار السن تحديداً بالنسبة لأغطية الزجاجات، فهناك دراسة أوروبية أجريت على200 شخص (متوسط العمر: الرجال 70عامًا والنساء 65عامًا)، وكان متوسط عزم الدوران المطبق على الأغطية التي يبلغ قطرها 27مم 1,5 نيوتن متر و0,92 نيوتن متر، على التوالي (Crawford, J.O.; Wanibe, E.2002)، ويتمتع الشخص البالغ من العمر70 عامًا في المتوسط بقوة مماثلة لتلك التي يتمتع بها طفل يبلغ من العمر عشر سنوات (Smith, S.; Norris, B. 2000)

وهناك دراسة حديثة، أظهر الأشخاص اليابانيون الذين يبلغون من العمر60 عامًا تقريبًا (متوسط العمر: 61,5) عزم دوران يبلغ حوالي1,05 نيوتن متر عند فتح أغطية الزجاجات بقطر 28 مم (Saito, K.; Shimizu, J. 2010).

المبحث الثاني : المعايير والمرتكزات التصميمية

في ظل تسارع وتيرة الحياة وتطورها زاد احتياج الانسان المعاصر لمنتجات تخدم متطلباته وتساعده لمواكبة هذا التسارع، ومن هذا المنطلق يأتي دور مصمم المنتجات ليقوم بتصميم المنتج بناء على تجربة المستخدم ليصبح أكثر ملائمةً لجميع جوانب الحياة، وتعرف تصميم تجربة المستخدم (UX) أنها عملية تصميم المنتجات أو الخدمات مع اهتمامات المستخدمين واحتياجاتهم كما أن هدف تصميم (UX) هو إنشاء منتجات يسهل الوصول إليها، وعملية، ومفيدة، وسهلة الاستخدام، وممتعة لدرجة الإدمان (السيد واخرون، 2017)

وتعدد مؤخراً استخدام عبوات المياه البلاستيكية في كل المكاتب ومراكز النشاط التجاري والأندية والطرقات والمنازل والسيارات و...الخ. وذلك من خلال تصنيع العبوات البلاستيكية من مادة تسمي البولي كربونات (PC) كأحد المواد الأسرع والأسهل في تطبيقات النفخ.

وفي تصميم عبوات المياه البلاستيكية، يستخدم العديد من البرامج والتي من أهمها CAD على وجه الخصوص، فيمكن لأنظمة CAD البارا مترية تصميم المنتجات العامة التي تشترك في نفس القيود الطوبولوجية ولكن لها هندسة مختلفة وذلك مع الوضع في الاعتبار بعض العوامل المؤثرة على تصميم القالب بالنفخ للعبوات **وهي كما يلي:**

1. علاقة تناسب الحجم والبعد عن المبالغة في اجزاء التصميم للعبوة مثل قمم أو قيعان أو نقاط المنتصف الضيقة أو الواسعة للغاية والتي يجب تجنبها لأنها صعبة النفخ وتأخذ حيز من العبوة يزيد من صعوبة حملها واستخدامها لدى الكثير من المستخدمين.
2. البعد عن الأسطح المربعة أو المسطحة ذات الزوايا الحادة غير مرغوب فيها والتي تسبب ازعاج للبعض مثل كبار السن وخاصةً في فتح الزجاجة.
3. أن يختلف سمك الجدار بشكل كبير من الجانب والزوايا. حيث ان الألواح المسطحة ليست موحدة ومسطحة الأكتاف فتقدم القليل من العزم والقوة.
4. استخدام الشرائح في الزوايا والأضلاع والحواف حي ينبغي لمثل هذه الأجزاء ان تمتلك سمك جدار أكثر اتساقًا.
5. أن يكون تصميم العبوة بالكامل مرنًا لرغبات المستهلكين حتى ينال رضاهم ويسهل عليهم الاستخدام.
6. أن يتضمن التصميم جوانب جمالية في الهيكل مثل الأضلاع الزخرفية، والعمودية أو المحيطية.

ولتصميم عبوة واحدة يتم استخدام أكثر من برنامج وان كان شائع الاستخدام يسمى DUCT5، والذي يسمح بمئات الأشكال والقوالب لسهولة التصميم(Matthew T. Defosse. 2000) . وينقسم نموذج العبوة إلى ثلاثة أجزاء رئيسية؛ وهي القاعدة والجسم والكتف. وكل جزء لديه مواصفاته الخاصة. ويتم الانتهاء من التصميم **لكل جزء بشكل منفصل كالتالي:**

الجزء الأول: عنق العبوة PC ويبلغ قطر5مم تقريبًا ويشكل جزء مهم من العبوة لأنه يجب أن يتحمل ضغط الماء عند وضع لعبوة أو حملها باي شكل.

الجزء الثاني: الكتف ويأخذ جزءًا كبيرًا من حجم العبوة ممتلئًا بالكامل وهو جزء مهم من العبوة.

الجزء الثالث: جسم العبوة ويحتوي على اغلب التصميم ويجب ان يكون لديه حواف سفلية مستديرة.

ولتصميم العبوات يجب أن تكون بسيطة وسهل التخلص منها. بالتزامن مع الهدف تكون هناك متطلبات أخرى يجب توافرها، مثل سمك الجدار الأمثل، وأقل وزنا، سهولة قابلة للطي وسهلة الفتح.

وقد اتجه البحث كمحاولة لاستخدامات تصاميم جديدة ومبتكرة المفهوم في هذا العمل من خلال تصميم وتحسين مواصفات العبوة مثل قطر الرقبة والكتف والارتفاع حتى السمك، وأكثر من ذلك وكان العامل المهم الذي تم آخذه في الاعتبار هو أن تكون أجزاء الرقبة والكتف متطابقة الأبعاد اعتبارًا من التصميم الحالي للعبوة من خلال الأبعاد المسجلة لنمذجه التصميم المقترح وهي على **النحو التالي:**

- طول الجسم من القاعدة إلى الكتف150 ملم، على غرار التصميم الحالي.
- تحديد طول الكتف عموديا أن يكون70 ملم ويجب الحفاظ عليه للتصميم المقترح.
- طول الرقبة كونها الجزء الحرج 45 مم ويجب الحفاظ عليه حتى يتناسب مع التصميم المقترح.
- قطر جسم الزجاجة 65ملم في هذه الحالة يكون التصميم المقترح للزجاجة المستديرة مماثل القطر.

و يشتمل تصميم العبوات الجديدة على عدد من الاعتبارات المهمة أيضاً والتي تتراوح بين مواصفات المنتج وما يتعلق بالناحية الوظيفية، وكذلك السمات الخارجية والجمالية للعبوة، لأن المستهلك لا يقبل على المنتج لاحتياجه فقط ولكن نتيجة أيضا لتأثره بالشكل والهيئة التي عليها المنتج ومدى قدرة العبوة في التأثير عليه وتحقيق رغباته وسهولة استخدامه لها ليتخذ قراره الإيجابي باقتناء السلعة، ويتضمن تصميم العبوات كل من التصميم البنائي والتصميم الجرافيكي للعبوة كما يلي:

أولا:التصميم البنائي للعبوة: وهو اختيار التصميم البنائي المناسب للعبوة وكذلك نوعية خامة العبوة وأبعاد العبوة وقياساتها بما يتوافق مع تقنيات التعبئة ومراعاة أسلوب فتح العبوة وغلقها والراحة عند التداول والاستخدام، من خلال مراعاة التصميم وموائمة تصميم عبوات التغليف مع أبعاد الجسم البشرية باختلاف الفئات العمرية.

ثانياً: التصميم الجر افيكي للعبوة: ويتم فيه اختيار عناصر تصميمية ذات دلالات تعريفية بالمنتج وطريقة استخدامه مع إبراز هوية العلامة التجارية للمُنتج.

ولتطبيق النماذج المقترحة افترضت الباحثة التالي:

1. تصميم العبوة بشكلها الحالي غير مناسب مما يصعب على المستهلكين حمل أكثر من عبوة بنفس الوقت وإعادة استخدامها بشكل غير تقليدي (مثلا بعد ربط العبوات ببعضها البعض يمكن استخدامها لأغراض الديكورات او استخدامها كأدوات داخل المنازل والمكاتب).
2. التصميم لا يجب أن يركز فقط على الجانب الجمالي والجذب بل يجب أن يركز على تفاعل المستخدم مع العبوة سواء بالحمل او إعادة الاستخدام أو سهولة الفتح.
3. اعتبار المياه المعبأة والعبوة البلاستيكية شيء واحد وليس شيئين منفصلين حيث أن العبوة جزءاً لا يتجزأ من المنتج ذاته وإعادة استخدامها سيشكل حافز إضافي للشركات والمستخدمين على حد سواء.

ومن ثم قامت الباحثة بتحليل بعض العبوات الموجودة في السوق واختيار منتج مناسب لتطبيق **النماذج المقترحة كالتالي**:

- تصميم عبوة مياه صغيرة تحمل المواصفات التالية (عبوة مياه بلاستيكية صغيرة الحجم مصنوعة من البلاستيك 12x 330 ML) **ويعود أسباب اختيار العبوة الى التالي:**

أ. عدم وجود طريقة سهلة للحمل.

ب. عدم وجود طريقة سهلة لحمل أكثر من عبوة بنفس الوقت باليد.

ت. صعوبة فتحها عند البعض وخاصةً عند كبار السن.

وتنطبق العبوة على الحالات التالية:

أ. **طريقة الحمل التقليدية عند المشي**: عدم سهولة المسك او الحمل للعبوة مما تسبب الازعاج او يضطر المستخدم الى التخلص منها، حتى لو لا زالت مملوءة بالمياه.

ب. الحاجة لشرب الماء خلال ممارسة الرياضة وعدم امكانية حمل أكثر من عبوة.

ت. العبوات الفارغة التي يتم التخلص منها دون اعادة استخدامها بشكل مفيد.

ث. كبار السن وما يعانوه في التعامل مع بعض الزجاجات في حملها أو فتح غطائها.

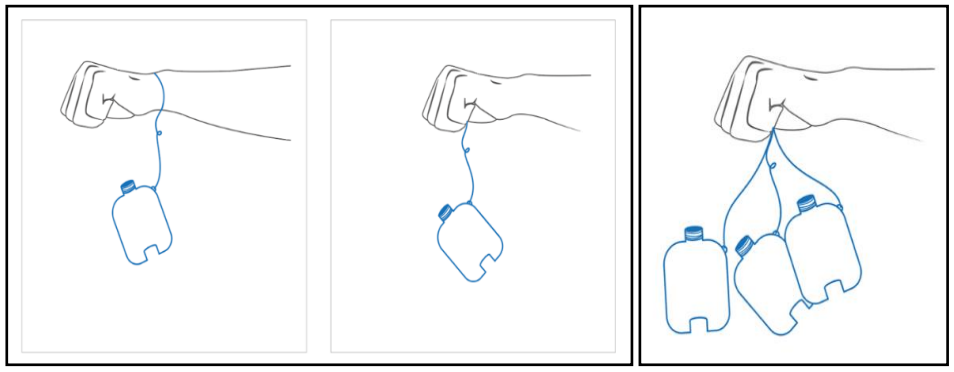
النموذج الأول:

الهدف من هذا النموذج هو حل مشكلة حمل العبوة، بإضافة العناصر التالية (وكما هو موضح في الشكل رقم 2)

أ. إضافة شريط من مادة آمنة لتسهيل عملية مسك العبوة يمكن ربطه باليد او في أي مكان يسهل ربطه به.

ب. مراعاة حجم ووزن العبوة لكي لا تكون عبأ إضافي على المستخدم.

ت. تصميم الشريط بحيث يمكن حمل أكبر عدد ممكن من العبوات.

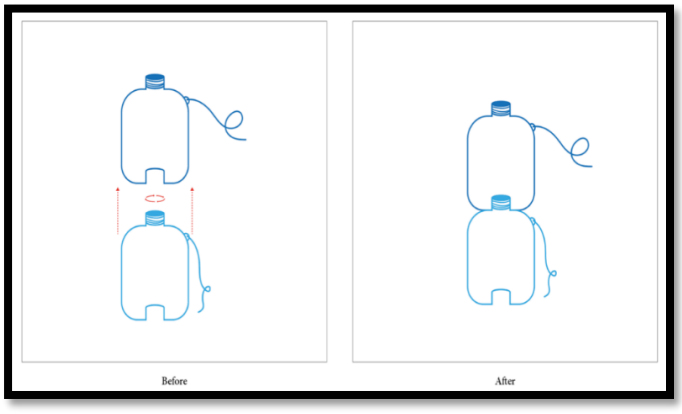


شكل رقم 4: التطبيق الأول لحلول مقترحة لتصميم عبوات المياه البلاستيكية.

النموذج الثاني:

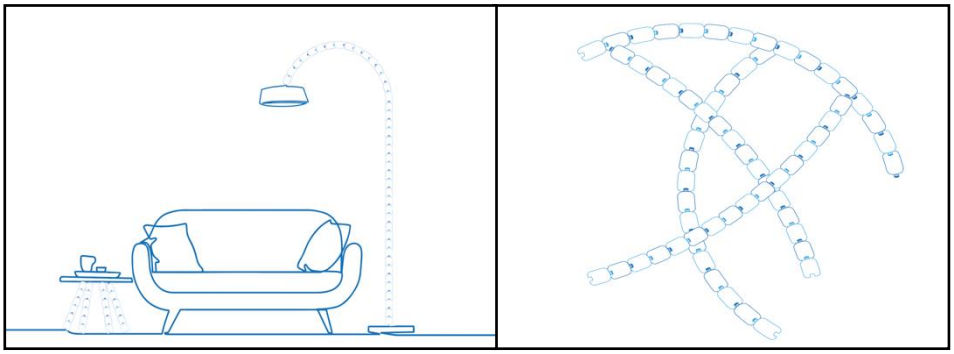
الهدف من هذا التطبيق هو:

- إضافة إمكانية حمل أكثر من عبوة في نفس الوقت بطريقة آمنة واستغلال العبوات الفارغة بعد الاستخدام بأمور أخرى.
- تصميم غطاء العبوة بحيث يكون أداة ربط علوية دورانية سهلة الاستخدام عند البعض وخاصةً عند كبار السن.
- إضافة تجويف دوراني أسفل العبوة لكي تكون أداة ربط سفلية.



شكل 5: التطبيق الثاني لحلول مقترحة لتصميم عبوات المياه البلاستيكية.

وقد يعزز التصـــميم الثاني إمكانية اســـتغلال عملية ربط العبوات ببعضـــها البعض واســـتخدامها عندما تكون فارغة بتشـــكيل مجسمات وأفكار جديدة، سواء بتغليفها او إعادة صبغها بألوان عدة. كما هو موضح في الشكل رقم (6)



شكل 6: امثلة على إمكانية استغلال عملية ربط العبوات ببعضها

المبحث الثالث: الدراسة التطبيقية

مناهج الدراسة: اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي وذلك من خلال عرض الدراسات السابقة التي تناولت بعض صعوبات استخدام عبوات المياه البلاستيكية كما ذكرنا مسبقاً والمنهج التجريبي لوضع بعض المعايير التصميمية في تصميم العبوة الجديدة نفسها أو الأدوات المساعدة في هذا الغرض وأيضاً المنهج التطبيقي لأجراء دراسة تحليلية لأكثر من تصميم من العبوات الموجودة في الأسواق والمقترحة (التصميم الجديد) ومواصفات ومدى سهولة استخدام كل عبوة وهل تلبي احتياجات المستخدم ام لا ؟ .

وتمت الدراسة التطبيقية من خلال نتائج الاستبيان الذي تم توزيعه على مجموعة مستجابة للتجربة مكونة من 72 شخص كعينة عشوائية من 111 شخص تم قصدهم من الفئات العمرية المختلفة من الجنسين (ذكور- اناث) أي بنسبة استجابة تقارب 65%، وأظهرت النتائج ان النموذج المقترح حقق نسب مختلفة لاختلاف اماكن التوزيع من أهداف وعناصر تحسين تجربة المستخدم كما هو موضح بالجدول (1).

وقبل الإجابة على الأسئلة، تم إعطاء فكرة عن هدف وغرض الدراسة. وطُلب من كل مشارك رأيه في زجاجات المياه المختلفة من المواصفات سابقة الذكر، مع إخفاء الأسماء التجارية وإزالة الملصقات. ومع استمرار الاختبار، تم شرح المهام المختلفة التي تخدم الغرض من فكرة البحث في الإمساك بالزجاجة ورفعها وفتحها بواسطة مساعدي الاختبار وقام كل فرد بإجرائها. مباشرة بعد كل تجربة.

جدول(1): يوضح نسبة توزيع الاستبيان في اماكن مختلفة لتحيق التجربة للتصميم الجديد

الفئات	النسبة
الأندية الرياضية	٪١٣
متاجر التخفيضات	٪٢٤
متاجر الأغذية الصحية	٪٩
أكشاك الاندية	٪١٠
الأكشاك الصغيرة في الشوارع	٪٥
المنازل (كبار السن)	%39

وتتضمن الاستبيان جز خاص عن مواصفات العبوات البلاستيكية للمياه (خمس زجاجات) سواء المتاحة في الأسواق او المقترحة كتصميم جديد حيث ان زجاجة الماء هي منتج بسيط يعتمد على بعض السمات فقط: شكل الزجاجة، سُمك الزجاجة من حيث الوزن، وسهولة الاستخدام (التنقل- الحمل)، وارتفاع الغطاء، وعزم دوران فتح الزجاجات. وذلك من فئات السن المختلفة في اماكن مختلفة: المنازل المجتمعية أو أماكن عمل الأشخاص وتحركاتهم اليومية لمساعدتهم على الشعور بالراحة من خلال خمسة أنواع من الزجاجات (A-B-C-D-E) منهم زجاجتين يحملون التصميم الجديد(A-B) والباقي(C-D-E) يحمل التصميم المعتاد المتداول في الأسواق.

جدول (2): يوضح صفات العبوات البلاستيكية التي تم اجراء التجربة عليها

المواصفات	زجاجة (A)	زجاجة (B)	زجاجة (C)	زجاجة (D)	زجاجة (E)
الشكل	مربعه	مستطيلة	دائرية	دائرية	دائرية
سمك الزجاجة بالوزن	330مم	330 مم	350مم	400مم	500مم
سهولة الاستخدام	سهله	سهلة	متوسطة	صعب	صعب
حجم الغطاء	20 مم	20مم	17مم	17,2مم	22مم
سهولة الحمل	سهلة	سهلة	متوسطة	متوسطة	صعبة
عزم دوران الفتح (الحد الادنى- االاقصى)	107,4 (119,04 - 95,8)	117,01 (127,7 -106,4)	122,3 (126,2 _ 119,7)	129,9 (135,2 -122,4)	146,8 (160,5 -126,4)

وللوقوف على درجة قبول المستخدمين لفكرة التصاميم الجديدة للعبوات وهل ستلبي احتياجاتهم ام لا، تم وضع الاسئلة المباشرة عن مدى الرضا من عدمه عن العبوات وسهولة الاستخدام للتأكد من تحقيق العبوة المقترحة كأحد عناصر تحسين تجربة المستخدم ضمن أكثر من عبوة أخرى.

جدول (3) رأى المستخدمين في العبوات لبعض المواصفات للتأكد من تحقيق العبوة المقترحة ضمن عناصر تحسين تجربة

		راضي جدا	راضي	محايد	غيرراضي	غيرراضي جداً
المواءمة	حجم العبوة					
	سهولة حمل (امساك) العبوة					
	استخدام الحبل القماشي					
	سهولة فتح الغطاء عند كبار السن					
الأمان	ثبات العبوة عند حملها بالحبل					
	حمل العبوتين عند الربط ببعضهما					
استخدام العبوات الفارغة	يمكن الاستفادة من خاصية ربط العبوات					
	سهولة تكوين شكل محدد					

جدول (4) يوضح المعاملات الحسابية (المتوسطات الحسابية – الانحر افات المعيارية) لتوزيع العينة على عينة المستخدمين المستهدفين

المعامل الحسابي	حجم العبوة	سهولة حمل (امساك) العبوة	استخدام الحبل القماشي	ثبات العبوة عند حملها بالحبل	حمل العبوتين عند الربط ببعضهما	يمكن الاستفادة من خاصية ربط العبوات	سهولة تكوين شكل محدد	سهولة فتح الغطاء
المتوسط الحسابي	4.64	4.55	4.47	4.51	4.64	4.52	4.34	4.23
الانحراف المعياري	1.03005	.99874	1.05844	1.11460	1.03005	1.08693	1.19949	1.20132

ولفهم أكثر للصعوبات الروتينية التي يواجها المستخدمين لعبوات المياه البلاستيكية قمنا بالتحقق من ذلك من خلال تجربة حقيقية على عينة من فئات العمر المختلفة. كما هو مبين في الجدول (5)

جدول(5): قياس سهولة استخدام زجاجات المياه البلاستيكية ذات الاستخدام الواحد للفئات العمرية المختلفة

فئة السؤال	موضوع السؤال
المعلومات الديموغرافية	• العمر • الجنس • قوة اليد
تجربة ما قبل الاستخدام	• المظهر المرئي • التفضيل البصري
تجربة ما بعد الاستخدام	• مواصفات الزجاجة (الحمل- التنقل– الفتح) • الصعوبات المتصورة في الفتح • الشعور براحة الاستخدام • التفضيل العام

جدول(6): تحليل الخصائص الديموغرافية للعينة

التصنيف	متوسط العمر	البالغين (الصغار)	كبار السن	الإجمالي
العمر	30 ≥	14	___	14(%19.4)
	40 -31	14	___	14(%19,4)
	50-41	6	____	6(%8,3)
	60-51	0	____	0 (%0)
	70-61	___	22	22(%30,5)
	80-71	____	16	16(%22,4)
الإجمالي		34	38	72(100%)
النوع	ذكر	16	14	30 (%41,7)
	انثى	18	24	42 (%58,3)
إجمالي		34	38	72 (%100)
سهولة الاستخدام(حمل- فتح- توفير)	أقل من 10	0	4	4 (%5,6)
	20 – 11	0	8	8 (%11,1)
	30 -21	17	13	30 (%41,7)
	40-31	7	12	19(%26,4)
	60-41	9	1	10(%13,9)
	اكبر من 60	1	0	1 (%1,3)
الإجمالي		34	38	72(%100)

وتم تحديد الاختلافات في سهولة الاستخدام من حيث رفع وحمل وطريقة استخدام العبوة البلاستيكية للمياه وكذلك مدى سهولة فتح الزجاجة ذات الاستخدام الواحد بناءً على متغيرين: الفئة العمرية ونوع الزجاجة (استنادًا إلى سمات الزجاجة) كما موضح بالجدول(7).

جدول (7): الاحصائيات الوصفية للعينة

المشاركين	نوع الزجاجة	العدد	المتوسط	الانحراف المعياري
صغار	A	34	3,59	1,05
	B	34	3,82	1,06
السن	C	34	2,62	1,02
	D	34	3,06	0,92
	E	34	3	0,89
كبار	A	38	3,79	0,78
السن	B	38	4,08	0,82
	C	38	3,16	1,22
	D	38	3,61	1,68
	E	38	3,35	0,83
الإجمالي	A	72	3,69	0,91
	B	72	3,96	0,94
	C	72	2,90	1,15
	D	72	3,35	0,84
	E	72	3,19	0,87

وتم إجراء تحليل التباين ثنائي الاتجاه (ANOVA) مع مقارنات عند 0,05. مع عينة كبيرة (> 30)، وأظهرت نتائج الاختبار أن سهولة الاستخدام تأثرت بالعمر وميزات زجاجة المياه. كما هو موضح بالجدول (8).

جدول(8): يوضح نتائج تحليل التباين الثنائي (ANOVA) للفئة العمرية ونوع الزجاجة.

الصيغة	SS	Df	MS	F	P
العمر	12,93	1	12,93	14,8	0
نوع الزجاجة	50,67	4	12,67	14,51	0
					A > C, E
					B > C, D, E
الأعمار X أنواع الزجاجة	1,83	4	0,46	0,52	0,72
الخطأ	307,4	352	0,87		
المجموع المصحح	4599	362			

SS: مجموع المربعات، MS: متوسط المربع، df: درجة الحرية، العمر X نوع الزجاجة: تأثير التفاعل بين العمر ونوع الزجاجة

وقد وجد ان هناك فروق ذات دلالة إحصائية في سهولة الاستخدام حسب العمر (f = 14.802، p <0.001) ونوع الزجاجة (f =14.506، p <0.00)، ولكن التفاعل بين هذه المتنبئين لم يكن كبيرًا. وقد كشف اختبار الانوفا السابق عن وجود اختلافات زوجية كبيرة بين الزجاجة A (M = 3.69) والزجاجة C (M = 2.90)، والزجاجة A (M = 3.69) والزجاجة E (M = 3.19)، والزجاجة B (M = 3.96) و الزجاجة C (M = 2.90)، الزجاجة B (M = 3.96) والزجاجة D (M = 3.35)، والزجاجة B (M = 3.96) والزجاجة E (M = 3.19).

وتحليلاً لما سبق فأنه بغض النظر عن الفئة العمرية ومستوى وظيفة اليد، فإن المستخدمين يعتبرون بعض أنواع الزجاجات مفضلة عند إكمال مهمة الاستخدام الواحد وفتح أغطية الزجاجات. في حين أن الدرجات الأعلى للزجاجتين(B-A) تشير إلى أن لديهما بعض السمات الإيجابية، فإن أدنى الدرجات لباقي الزجاجات (C-E-D) تشير إلى خصائص سلبية. على الرغم من وجود أشكال مختلفة

للزجاجة (الزجاجة أ: مربعة مستديرة، الزجاجة ب: مستطيلة)، فإن كلا الزجاجتين لهما جدار زجاجة أكثر سمكًا مع ارتفاع غطاء عادي ووجود حوف سهلة القبض للغطاء. وعلى النقيض من الزجاجات الأخرى، فعلى سبيل المثال تتميز الزجاجة C بجدار زجاجة أرفع مع غطاء قصير ونمط هيكل سهل الطي وان كانت باقي المواصفات غير مناسبة عند المستخدمين. الزجاجة E، تشبه الزجاجة C في بعض الجوانب، وهي زجاجة أخف وزنًا ذات تصميم سهل الطي، وقد احتلت المرتبة الرابعة من حيث سهولة الاستخدام بين الزجاجات التي تم اختبارها.

المبحث الرابع: تحليل الدراسة التطبيقية

من خلال ANOVA، تمكنا من تحديد درجات مختلفة من سهولة استخدام زجاجات المياه ذات الاستخدام الواحد بشكل تجريبي حسب العمر ونوع الزجاجة، ومن خلال تحليل الانحدار، تمكنا من تأكيد الفرق في العوامل المؤثرة في تجربة الاستخدام حسب الفئة العمرية. وتشير فجوة درجات سهولة الاستخدام والتفضيل بين الأعمار إلى عامل خاص بالعمر، كما يشير التشابه بين نمطي الدرجات إلى وجود عامل مشترك يؤثر على كلا الفئتين العمريتين. ومن ثم، فمن الضروري مقارنة وتمييز سمات الزجاجة لرفع مستوى شمولية تصميم الزجاجات.

وبناءً عليه يتمثل التحليل في التالي:

أولاً: يتم عرض أدناه مقارنة مع الدراسات السابقة حول ميزات الزجاجة ذات الاستخدام الواحد وقابلية الفتح في ظل حالة الفتح بيد واحدة. تماشيًا مع النتيجة المتمثلة في أن حواف الأغطية الأصغر من 15مم من أجل قبضة أفضل لا تؤثر على جهد عزم الدوران. فإن حواف الغطاء الفريدة للزجاجة A&B ليس لهما أي تأثير كبير ولا يمكنها التعويض تمامًا عن أي آثار سلبية في الاستخدام، مثل الزجاجة C التي حصلت على أقل درجة.

(Imrhan,S.N.1986) ، (Imrhan,S.N. 1993)، (Nagashima, K.; Konz,S.).1986)،

وتعرض الدراسة الحالية أهمية سمك الزجاجة من حيث الوزن كمحرك جديد يؤثر على تجربة قابلية الاستخدام بشكل عام وسهولة فتحها وحملها عند كبار السن بشكل خاص حيث إن كبار السن لا يستطيعون تطبيق قوة كافية لاستخدام الزجاجات العادية بشكل أكثر إحكامًا، وهو ما يفسر سبب تفضيلهم للتصميم الجديد والخاص بالدراسة من حيث سهولة الاستخدام. فهي أكثر صلابة واحتواء وسهلة الحمل اضافةً الى قوة إمساك اليدين والالتواء. علاوة على ذلك، فإن تصميم الهيكل الجديد يتماشى مع العصر الحديث، وهو ما لوحظ في هذه الدراسة. تتمتع الزجاجات C وD وE، ذات الدرجات الأقل من الزجاجات A وB، بأوزان أخف من معيار 14,4 جرام مطابقةً للمبادرة العالمية وذلك للحد من النفايات البلاستيكية وضمان التخزين والتوزيع والاستخدام الآمن لزجاجات PET سعة 500 مل فيما أقل (Park, S.I.2014) .

ومع ذلك، فإن السبب الأساسي الذي يجعل بعض المستخدمين يشعرون بالصعوبة في الاستخدام للتصميمات المعتادة هو انها لا تناسبهم من حيث الحجم وطريقة الحمل والزيادة عن الاستخدام المطلوب في بعض الأوقات مما يؤدي الى الاسراف في المياه اضافةً الى أن عزم الفتح يتجاوز قوة أيدي البعض وخاصةً الصغار وكبار السن، مما يقودنا إلى التفكير فيما إذا كان التصميم الجديد مناسبًا أم لا.

ونظرًا للقدرات والحواجز البدنية لكبار السن ولوائح عزم الدوران المفتوحة في البلدان الأخرى،

يمكننا تحليل التالي:

- على الرغم من أن العديد من كبار السن يعيشون بمفردهم ويشترون سلعًا فردية من أجل الراحة، فقد وجد أن أكثر من70% من أفراد العينة في الفئة العمرية للتقاعد يتخلون عن منتج لا يمكنهم فتحه، وطلب91% المساعدة لفتح بعض الزجاجات. إن افتراضنا بأن المنتج اليومي متوفر في أي سوبر ماركت وبالتالي يمكن استبداله بسهولة بمنتج مختلف فهذا يعنى ان هناك نهج خطأ في التصميم الحصري، لأنه يمنع السلع من أن تصبح عوامل تمكين لكبار السن.
- تحتاج الصناعة إلى صنع زجاجات لا يتجاوز معيار سمكها350مم، أو إذا كان المجتمع يريد الاحتفاظ بزجاجات أخف وزنًا من ذلك وهو ما يقدمه التصميم الخاص بالدراسة الحالية 330مم، فيجب التخلي عن الهيكل سهل الضغط. علاوة على ذلك،

تحتاج الحكومة إلى إعادة النظر في نطاق عزم الدوران الافتتاحي، وتضييقه إلى حوالي1 نيوتن متر. ويجب ان تشمل هذه التدابير القطاعين العام والخاص.

- توجه الدراسة الحالية ضرورة ايجاد استراتيجيات تصنع توافق للأعمال التجارية مع الاستدامة البيئية والاجتماعية من خلال الاقتصاد الدائري.
- عند تصميم زجاجات المياه البلاستيكية ذات الاستخدام الواحد، من الضروري الاهتمام بالبيئة مع النظر في أبعاد الاستدامة الاجتماعية التي تؤدي إلى استبعاد العديد من التصاميم المختلفة لعبوات المياه البلاستيكية. وان يكون تصميم الزجاجات "الصديقة للبيئة والشاملة اجتماعيًا" هي نقطة التقاطع بين أبعاد الاستدامة البيئية والاجتماعية.
- في هذا السياق، يتعين على الشركات إنشاء استراتيجيات أعمال متوافقة مع الاستدامة البيئية والاجتماعية لأنه حتى الآن، تركز الشركات على تحسين الكفاءة من جانب واحد فقط وهو استخدام كميات أقل، وهو ما يفسر سبب بذل شركات المياه المعبأة جهودها فقط نحو تقليل وزن الزجاجة، وان كانت هناك جوانب اخرى تم اغفالها تسبب ازعاج للمستخدمين؛ وهو ما يستوجب الاستمرار في تخفيض استهلاك البلاستيك بنجاح، لتقليل التأثير البيئي والتأثيرات الاقتصادية والبيئية والاجتماعية أيضًا حتى يسعى الاقتصاد الدائري لزيادة الفعالية إلى تغيير النظام مع التركيز على ثلاثة عناصر في الجوهر: الدورات المغلقة لإعادة تدوير المواد الخام ومكونات المنتجات، والطاقة المتجددة وكل ذلك بجانب تطبيق المواصفات التي يحتاجها المستخدم وتسهل عليه استخدامه للعبوة.
- على الرغم من أن الزجاجات السميكة تسهل مقاومة ضغط اليد وان كانت غير مواتية للبيئة، إلا أنه يمكن التغلب على هذا الخطأ من خلال اعتماد نموذج الدائرية: زيادة معدل إعادة تدوير زجاجات المياه المصنوعة من مادة PET، باستخدام الزجاجات البلاستيكية القابلة للتحلل أو المعاد تدويرها.
- في معضلة زجاجات المياه البلاستيكية ذات الاستخدام الواحد حيث يتنافس منظوران مختلفان، لا ينبغي أن تقتصر معايير التصميم الناجح على ربحية الشركات المصنعة فقط بل يجب أن يشمل التصميم الناجح المجالين المختلفين وان يكون له مساهمة بيئية وأهمية اجتماعية وثقافية في نفس الوقت. ومن ثم، فبدلاً من الاستمرار في إنتاج زجاجات أرق مما يؤدي إلى تقليل استهلاك البلاستيك ولكن يؤدي إلى عدم قابلية الاستخدام بأريحية وخاصةً عند فئة كبار السن لفتح الاغطية وسهولة التعامل معها، مما يدفع الانتقال إلى حلقة متكاملة من المنتجات والخدمات حيث يتم إعادة إنتاج الزجاجات إلى ما لا نهاية من التصميمات الجديدة مثل مقترح الدراسة الحالية وغيرها.
- توضح الدراسة عدم الرضا عن كثير من تصميم العبوات البلاستيكية عند بعض المستخدمين لدى بعض الفئات وخاصةً كبار السن من خلال اعتراضهم على بعض السمات المعينة للزجاجة لتعزيز قابلية فتح الزجاجة او حملها او التنقل بها لتكون كافية بكمية المياه المعبئة.
- تلقي هذه الدراسة الضوء على التحول من النهج الانتقائي الموجه نحو الكفاءة للاقتصاد الخطي إلى الاقتصاد الدائري المتكامل الذي يركز على الفعالية للتعويض عن الآثار السلبية لخيار الزجاجة المفضل على البيئة ودعم كثير من المستخدمين بشكل عام وكبار السن بشكل خاص.
- توصى الدراسة انه يجب أن يحدد مجتمع الصناعة والتصميم التي تدعم التعايش بين البشر والطبيعة على الأرض من خلال منظور استكشافي وإزالة الحواجز، مثل الجمود الصناعي. كمطورين ومصممين للمنتجات، فمازال لدينا القدرة على سد الفجوات بين السياسات التقليدية والضرورات البيئية والتحديات المرتبطة بصعوبة الاستخدام لمثل تلك المنتج (زجاجات المياه البلاستيكية) لخلق مستقبل أفضل للأشخاص المحاطين بمنتجات مختلفة وخاصةً عند كبار السن.

و من خلال الدراسة العملية والنظرية في هذا البحث نستخلص النتائج التالية:

1. يمكن للشركات المنتجة لعبوات المياه البلاستيكية إضافة عناصر جديدة، ولكن بطريقة إيجابية لجعلها تخدم أكثر من هدف- فمثلاً هدف شراء عبوات المياه البلاستيكية هو شرب الماء فقط ، ولكن هناك أهداف أخرى يمكن تحقيقها كالتقليل من التخلص العشوائي للعبوات واستخدمها لأغراض أخرى مما يحقق تجربة متكاملة للمستهلكين ويساعد الدول على التخلص من التلوث الى حد ما.
2. يمكن لمصمم المنتجات تطويع البلاستيك للشكل الذي يخدم ويسهل تجربة المستخدم مع الاخذ بعين الاعتبار وزن وحجم وكمية الماء داخل العبوة .
3. يمكن إضافة شريط باستخدام الحبال القماشية حيث انها أفضل من الحبال البلاستيكية من ناحية التحمل وأكثر أمناً لتمكين المستخدم من حمل أكثر من عبوة عند المشي او ممارسة الرياضة.
4. يمكن إضافة تجويف سفلي في العبوات لربطها ببعضها البعض حيث تتحمل هذه المنطقة وزن العبوة والمياه واستخدمها لأعمال ديكورات واستخدامها في المكاتب والاستراحات والبيوت الخ..

قائمة المراجع

أولاً: المراجع العربية

1. عصام السيد ناهد، عبد الفتاح صالح مصطفي سامي، & كمال على أحمد. (2017). التقنية الجمالية وتصميم شكل المنتج .*مجلة بحوث التربية النوعية* 2017(46), 469–487. https://doi.org/10.21608/mbse.2017.138638 .
2. عبد المنعم حسين، علي الدسوقي إبراهيم سالم، "دور التغليف التفاعلي الابتكاري في تطوير تصميم عبوات التغليف التجارية وتسويق المنتج بالسوق المصري." مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، 2021 .
3. بن منصور إلهام.(2018).دور الابتكار في التعبئة والتغليف في تحقيق الميزة التنافسية:, دراسة حالة المنتج "رامي ."*مجلة شعاع للدراسات الاقتصادية*260, https://doi.org/10.54666/2334-000-004-015
4. القلش أسامة أحمد. (2017). دور وحدة معلومات التعبئة والتغليف بالهيئة العامة لمركز تنمية الصادرات المصرية في الاستشارات الصناعية والتخطط لإنشاء مركز معلومات منظومة التعبئة والتغليف .*بحوث فى علم المكتبات والمعلومات*، *18*(3), 1–68، https://doi.org/10.21608/sjrc.2017.82644
5. داود غسان قاسم & ,نوري حيدر شاكر. (2008). دور فريق الهندسة المتزامنة في تحسين جودة المنتجات *Journal of* . *Economics and Administrative Sciences, 14*(49), 32.
6. أبو زيد محمد خير & ,الحياري خليل أحمد. (2020). أثر تكامل سلسلة التوريد في أداء المنتجات الجديدة:, الدور الوسيط لمقدرات ابتكار المنتجات .*المجلة الأردنية في إدارة الأعمال*. 177
7. القلش أسامة أحمد. (2017). دور وحدة معلومات التعبئة والتغليف بالهيئة العامة لمركز تنمية الصادرات المصرية في الاستشارات الصناعية والتخطط لإنشاء مركز معلومات منظومة التعبئة والتغليف .*بحوث فى علم المكتبات والمعلومات*68–1 ,(3)*18*, https://doi.org/10.21608/sjrc.2017.82644
8. مانع فاطمة. (2020). المواصفات الجمالية في تصميم أغلفة المنتجات الغذائية وتأثيرها على جذب انتباه الزبائن .*مجلة معهد العلوم الاقتصادية* https://doi.org/10.54244/1902-023-002-021 .725 ,
9. الهام بن منصور & ,أحمد سماحي. (2016). تأثير العوامل البصرية و المعلوماتية للتعبئة و التغليف على القرار الشرائي للمستهلك . *دراسات*189 , https://doi.org/10.34118/0136-000-042-012 .
10. عبد العزيز عز الدين, محمد ابراهيم يوسف ابراهيم, عبد المطلب عتمان محمد & ,أحمد الهلالي مريم. (2020). اختبار جودة العبوات الزجاجية للأغذية كضمان لكفاءة الاستخدام .*مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية*, https://doi.org/10.21608/mjaf.2020.26779.1558.

Conclusions:

1. Companies producing plastic water bottles can add new elements, but in a positive way to make them serve more than one goal - for example, the goal of buying plastic water bottles is to drink water only, but there are other goals that can be achieved, such as reducing the random disposal of bottles and using them for other purposes, which achieves an integrated experience. For consumers and helps countries get rid of pollution to some extent.
2. The product designer can adapt the plastic to a shape that serves and facilitates the user experience, taking into account the weight, size, and amount of water inside the package.
3. A strap can be added using cloth ropes, as they are better than plastic ropes in terms of durability and are safer to enable the user to carry more than one package when walking or exercising.
4. A bottom cavity can be added to the containers to connect them together, as this area can bear the weight of the container and water. It can be used for decoration purposes and used in offices, rest houses, homes, etc.

References:

1. Lalumandier, J.A.; Ayers, L.W. Fluoride and bacterial content of bottled water vs tap water. *Arch. Fam. Med.* **2000**, *9*, 246–250
2. Benevise, F. La préoccupation des français pour la qualité de l'eau. *Données Environ.* **2000**, *57*, 1–4.
3. Duizer, L.M.; Robertson, T.; Han, J. Requirements for packaging from an ageing consumer's perspective. *Packag. Technol. Sci.* **2009**, *22*, 187–197.
4. Imrhan, S.N.; Loo, C. Torque capabilities of the elderly in opening screw top containers. *Proc. Hum. Factors Soc. Annu. Meet.* **1986**, *30*, 1167–1171
5. Janson, R. Openability of Vacuum Lug Closures. Ph.D. Thesis, The University of Sheffield, Sheffield, UK, 2007
6. Crawford, J.O.; Wanibe, E.; Nayak, L. The interaction between lid diameter, height and shape on wrist torque exertion in younger and older adults. *Ergonomics* **2002**, *45*, 922–933.
7. Imrhan, S.N. An analysis of different types of hand strength in the elderly and implications for ergonomic design. In *Advances in Industrial Ergonomics and Safety V*; Nielsen, R., Jorgensen, K., Eds.; Taylor & Francis: London, UK, 1993; pp. 390–394.
8. Nagashima, K.; Konz, S. Jar lids: Effect of diameter, gripping materials and knurling. *Proc. Hum. Factors Soc. Annu. Meet.* **1986**, *30*, 672–674.
9. Voorbij, A.I.; Steenbekkers, L.P. The twisting force of aged consumers when opening a jar. *Appl. Ergon.* **2002**, *33*, 105–109.
10. Yoxall, A.; Langley, J.; Janson, R.; Lewis, R.; Wearn, J.; Hayes, S.A.; Bix, L. How wide do you want the jar? The effect on diameter for ease of opening for wide-mouth closures. *Packag. Technol. Sci.* **2010**, *23*, 11–18.
11. Hedberg, B.; Mumford, E. The design of computer systems: Mans vision of man as an integral part of the systems design process. In *Human Choice and Computers*; Mumford, E., Sackman, H., Eds.; North-Holland Publishing Co.: Amsterdam, The Netherlands, 1975; pp. 31–59.
12. Heller, F. Human resource management and the socio-technical approach. In *New Technology: International Perspectives on Human Resources and Industrial Relations*; Bamber, G., Lansbury, R.D., Eds.; Routledge: London, UK, 1989; p. 16.
13. Iannuzzi, S.M.; Prestwood, K.M.; Kenny, A.M. Prevalence of Sarcopenia and predictors of skeletal muscle mass in healthy, older men and women. *J. Gerontol. A Biol.* **2002**, *57*, 772–777.
14. Park, S.I. Development of Eco-Friendly Packaging Design Technology for Packaging Waste Reduction and Recycling. Ministry of Environment of South Korea. 2014. Available online: **https://dl.nanet.go.kr/SearchDetailView.do?cn=MONO1201519329** (accessed on 30 August 2021).
15. Hanwha Solution. Plastics in Daily Lives; PET Lids, HDPE' Hanwha Chemical. Available online: **https://www.chemidream.com/2491** (accessed on 30 September 2020).
16. Smith, S.; Norris, B.; Peebles, L. *Older Adultdata: The Handbook of Measurements and Capabilities in the Older Adult: Data for Design Safety*; Department of Trade and Industry (DTI): London, UK, 2000.
17. Matthew T. Defosse, "PET is low-cost alternative to PC in 5-gal water containers", Chemical Week Publishing, L.L.C, Modern Plastics, 2000.
18. Noble, N., Paul, L., Mcminimee, C., Mallett, M., & Singh, J. (2009). Packaging trends for bottled water. Journal of Applied Packaging Research, 3(3), 123.
19. https://www.mordorintelligence.com/industry-reports
20. Ulrich, K.T., Eppinger,S.D., & Yang, M. C. (2008). Product design and development (Vol. 4, pp. 1-3). Boston: McGraw-Hill higher education.
21. Schifferstein, H. N., & Hekkert, P. (Eds.). (2011). Product experience. Elsevier.

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1455

Parametric design and its role in designing building facades (An analytical study)

Kholood Saleh Matar Alsawat [a1]

[a] *Graduate Student, College of Arts, Department of Visual Arts, King Saud University, Riyadh, Saudi Arabia*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 22 May 2024
Received in revised form 22 August 2023
Accepted 12 June 2024
Published 15 September 2024

Keywords:
Parametric design
building facades
design

ABSTRACT

Parametric design is the primary means of creating designs that have a free and modern character that is compatible with current architecture and what it seeks to achieve in terms of ventilation and natural lighting in buildings, in addition to its potential in creating many ideas. Therefore, the current study aims to reveal the role of parametric design in designing buildings' facades. The study followed the descriptive analytical approach for (3) building facades that were selected as a purposive sample according to specific criteria. The study revealed the following findings: The compatibility of parametric design with nature has led to the existence of architectural facades that touch society intellectually and culturally. It also showed that the triangular grid of the parametric design helps the wind pass through and make the building more efficient. The study recommends conducting more studies focusing on parametric design because of its multiple and diverse design constructs. In addition, encouraging designers to use parametric design in designing building facades to solve design problems related to the building's function.

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1455
Kholood Saleh Matar Alsawat: Parametric design and its role in designing building facades (An analytical study).
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التصميم البارامتري ودوره في تصميم واجهات المباني (دراسة تحليلية)

خلود صالح مطر السواط[1]

الملخص:

يُعد التصميم البارامتري الوسيلة الأساسية لخلق تصاميم لها طابع حر وحديث تتناسب والعمارة الحالية وما تسعى له من تحقيق سبل التهوية والإضاءة الطبيعية في المباني، إضافة إلى إمكاناته في خلق العديد من الأفكار؛ لذلك تهدف الدراسة الحالية إلى الكشف عن دور التصميم البارامتري في تصميم واجهات المباني، وقد اتبعت الدراسة المنهج الوصفيّ التحليليّ لعدد (3) واجهات لمباني تم اختيارها كعينة قصديّة وفق معايير محدّدة.

وأسفرت الدراسة عن نتائج عدة؛ أهمها: توافق التصميم البارامتري مع الطبيعة أدى لوجود واجهات معمارية تلامس المجتمع فكريًا وثقافيًا وحضاريًا، وأن الشبكات المثلثة للتصميم البارامتري تساعد على عبور الرياح، وتجعل المبنى أكثر كفاءة. وأوصت الدراسة بإجراء المزيد من الأبحاث التي تركز على التصميم البارامتري؛ لما له من بناء تصميمي متعدد ومتنوع. وتشجيع المصممين على استخدام التصميم البارامتري في تصميم واجهات المباني؛ لحل المشكلات التصميمية المرتبطة بوظيفة المبنى.

الكلمات المفتاحية: التصميم البارامتري ، واجهات المباني ، التصميم.

مقدمة البحث:

في طور التطور والتقدم التكنولوجي الذي حصل في الآونة الأخيرة في شتّى مجالات المعرفة، والتي تصب في مجالات عديدة منها مجال التصميم الذي أصبح متشعبًا في الكثير من التخصصات التي تخدم الإنسان، ومنها العمارة؛ حيث يُعد التصميم البارامتري أحد هذه التصميمات التي ظهرت وانتشرت؛ لما فيه من مرونة في التعامل من خلال التصميم. وأصبح التصميم البارامتري منتشرًا بشكل كبير في التصميمات المعمارية التي على أثرها نشاهد العديد من الأشكال الهندسية المعمارية المستوحاة من التصميم البارامتري؛ وذلك لأنه سهّل على المصمم تطوير تصميماته من خلال استخدام التقنيات المتاحة والتكنولوجيا الحديثة. وعليه، بدأ المصمم بالتفكير جيدًا بمثل هذا النوع من التصاميم بطريقة حديثة.

أثبت التصميم البارامتري مرونته في العديد من الدراسات والأبحاث، ومنها: دراسة مصطفى وآخرون (Mostaf & other, 2022) التي توصلت إلى أن النهج البارامتري قد ثبتت كفاءته باستخدام مختلف طرق التشكيل ومختلف المفردات المعمارية في تحقيق جميع الأهداف التصميمية. وكانت من استنتاجات دراسة صالح وسليم (Salih & sleem, 2019) أن منهج التصميم البارامتري يمكّن المصمم من التطويع والتحكم بمدى تأثير الخصائص التصميمية؛ ليس فقط للمباني المعتزم إنشاؤها من المراحل الأولى للتصميم، بل وحتى المباني المقامة، ومراد إعادة تجديدها أو إضافة فضاءات وكتل جديدة الى منشئها الأصلي، وأن إلمام المصمم المعماري بالمبادئ العامة لعلم الخوارزميات والبرمجة البصرية ولو على نطاق محدود، يمكّنه من فهم آلية وطريقة التعامل مع المنهج البارامتري؛ للارتقاء بتصاميمه؛ ليس فقط على مستوى الأداء البيئي، بل حتى الأداء الوظيفي أو الإنشائي. وقد أسهم التطور في مجال قوة وأداء الحواسيب في استيعاب التحليل الشامل للبيئات المحيطة بالمبنى بطريقة تتسم بالذكاء في تحسين النماذج التصميمية بشكل آلي. (Dongmei Z, 2011)

ومن المعروف أن البارامترات هي عمليات دقيقة تحصل من خلال معادلات رياضية معقدة تنتج عنها أشكالٌ متعددة ليس لها حدود، وهذا ما أشارت إليه نتائج دراسة وناس (Wanas, 2015)؛ حيث إمكانية إحداث تعدد شكلي ناتج عن عمليات الخوارزميات في الشكل الواحد. كما أظهرت نتائج دراسة باشي والقزاز (Bashi & Al-kazzaz, 2021) أن المخططات المتولدة من الخوارزمية البارامترية متنوعة؛ نتيجة لتنوع المدخلات. وعلاوة على ذلك، يعتبر هذا النوع من التصميم متطورًا ومتنوعًا، ولديه سهولة في التعديل على النموذج؛ لأنها خوارزميات متصلة بعضها مع بعض؛ ليكون التعديل على جزء يترتب على باقي الأجزاء، وهذا يعتبر من المرونة في التصميم وسهولة تعديل ما يراد تعديله. وعليه، يكشف هذا البحث عن دور التصميم البارامتري في تصميم واجهات المباني.

[1] طالبة دراسات عليا، كلية الفنون، قسم الفنون البصرية، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية

مشكلة البحث:

تُعدُّ واجهات المباني من التصميمات التي تسهم في مرونة التصميم المعماري، وذلك من خلال أساليب التصميم البارامتري، التي تُعد الأساس الذي تقوم عليه تلك المباني؛ لتحقيق فعالية الاستمرارية في التصميم، وجاءت نتائج دراسة مصطفى وآخرون (Mostaf & other, 2022) لتشير إلى أن عملية التصميم البارامتري بشكل عام تعتبر منظومة متكاملة لا تتجزأ من حيث علاقة المفردات بطرق التشكيل والقواعد؛ حيث يُمكن بأشكال هندسية بسيطة كالمثلث، والمربع، والدائرة وغيرها أن تُستخدم كمفردات عند تحويلها لمجسمات ثلاثية الأبعاد مصنوعة من مواد حديثة، ولكن ما يعطيها الهوية البارامترية من حيث الخصائص والسمات هي استخدامها بطرق التشكيل الخاصة بالبارامترية. وأضافت دراسة نصير (Nasir,2013) أن الأشكال البارامترية المستخدمة هي أشكال حرة هادفة إلى بلوغ الكمال المطلق، والتحرر من طرق التصميم التقليدية. وهو ما يسعى إلى تحقيقه هذا البحث، ولا تحصل هذه الاستمرارية إلا بوجود نوعية تصاميم ترتبط بمفهوم التصميم البارامتري.

وبناءً على ما سبق، سوف تتناول الدراسة الحالية التصميم البارامتري ودوره في تصميم الواجهات من خلال دراسة تحليلية لواجهات مباني من التصميم البارامتري؛ لذا فإن مشكلة البحث ترتكز على التساؤلات الآتية:

ما جماليات التصميم البارامتري التي تظهر في تصميم واجهات المباني؟

ما دور التصميم البارامتري وظيفيا في تصميم واجهات المباني؟

أهداف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى:

- الكشف عن الدور الجمالي للتصميم البارامتري في تصميم واجهات المباني.
- الكشف عن الدور الوظيفي للتصميم البارامتري في تصميم واجهات المباني.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في التعرف على إمكانات التصميم البارامتري ودورها في تصميم واجهات المباني المعمارية؛ حيث إن هناك أسس ومبادئ عدة للتصميم البارامتري تؤثر على تصميم واجهات المباني من خلال اتباع منهجية التصميم البارامتري في التصميم؛ مما يسهم في رفع مستوى مرونة المباني المعمارية.

منهج البحث:

المنهج المستخدم في البحث هو المنهج الوصفي التحليلي، وبناء عليه، تم توضيح دور التصميم البارامتري في تصميم واجهات المباني والتعرف على الإمكانيات الجمالية والوظيفية للتصميم البارامتري.

حدود البحث:

يتحدد البحث في:

المحدد الموضوعي: الدور الجمالي والوظيفي للتصميم البارامتري في تصميم واجهات المباني.

المحدد المكاني: عدد من المباني المعمارية القائمة على التصميم البارامتري منها أبراج البحر في أبو ظبي بدبي، ومتحف شنقهاي للتاريخ الطبيعي في شنقهاي بالصين، ومركز الملك عبد الله للدراسات والبحوث البترولية في الرياض بالمملكة العربية السعودية.

المحدد الزماني: (2012-2017)

مصطلحات البحث:

التصميم البارامتريParametric design :

التعريف الاصطلاحي: عرّفه الصعيدي وآخرون (Al-Saidi & other, 2019) بأنه عملية تصميم قائمة على العمليات الحسابية والتفكير الرياضي باستخدام الحاسوب، وذلك بتعريف العلاقات المناسبة بين مكونات التصميم، وأوضح أهمية النهج البارامتري في قدرته على تعديل عناصر التصميم وفقًا للتغييرات التي تطرأ عليه، والقدرة على إنتاج أشكال معقدة وبناءات جديدة في سلوكها وأنماطها وعلاقاتها.

التعريف الإجرائي: التصميم البارامتري هو التصميم المتنوع والمتغير والمرن، ويتميز بتوليد العديد من الأفكار التصميمية للمباني؛ مما يؤدي إلى استمرارية عملية التصميم المتكررة، مع الحفاظ على وحدة المبنى الكلية.

واجهات المبانيbuilding facades :

التعريف الاصطلاحي: ذكر عبد النبي (Abd Elnaby, 2020) أن واجهات المباني هي العنصر الذي يغلّف حياة الإنسان داخل هذا المبنى، وهي عبارة عن مواد وتقنيات بناء تعمل على تغطية الفراغات الداخلية للمبنى؛ لحماية البيئة الداخلية من التأثيرات السلبية للعوامل الخارجية، وتعتبر العامل الأساسي في إمكانية الحصول على بيئة داخلية مناسبة؛ لأن الواجهات بعناصرها هي العامل الناقل بين الظروف الخارجية والداخلية لتوفير بيئة جيده لشاغلي المبنى.

التعريف الإجرائي: واجهات المباني هي الهيئة التي يكون عليها المبنى لضمان تغطيته بنظام تصميمي قائم على الوحدة وربط كل جزء بالكل.

الإطار النظري:

أولًا: التصميم البارامتري:

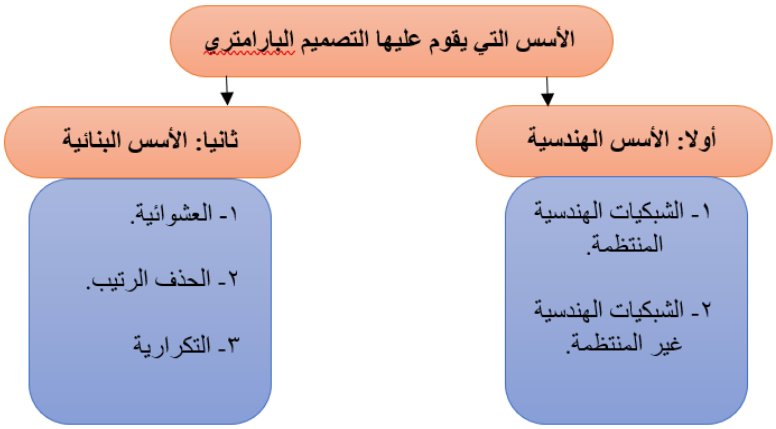
لمصطلح التصميم البارامتري معانٍ عديدة؛ فهنالك من عرّفه بأنه التصميم الحدودي، أو نمذجة التصميم، أو التصميم المعياري، أو القياسي. لكن أصح معنى للتصميم البارامتري "التصميم المتغير"، وأن الباراميتر هي عبارة عن مساحات برمجية تحتوي على خوارزميات وعمليات رياضية واحدة أو أكثر، كما أن التصميم البارامتري يقوم على أسس هندسية ومفاهيم ذات منطق رياضي مستوحاة من الطبيعة. (Ayoub, 2022). ويضيف وانج وآخرون (Wang & other, 2010) أنه تصميم رياضي متغير؛ حيث تظهر العلاقة بين عناصر التصميم كباراميترات قابلة لإعادة صياغتها لإنشاء أشكال هندسية معقدة يمكن تعديلها وتطويرها، ويستخدم المعلومات لضبط العلاقات بين عناصر التصميم من أجل تحديد مجموعة من البدائل الرسمية، وهو منهجية لتغيير الطريقة التي يتم بها التصميم الحسابي، ويستخدم التصميم البارامتري مع الهندسة ومجموعة من الخوارزميات لإنشاء سلسلة من متغيرات التصميم التي تحدد شكل التصميم. لذلك ترى الدراسة الحالية بأن التصميم البارامتري هو التصميم الذي يستطيع أن يساعد في تصميم واجهات المباني بطريقة مختلفة؛ لما له من صفات تسمح له بالاندماج مع الطبيعة، ولما يحمله من مميزات توليدية مرنة.

خصائص التصميم البارامتري:

يرى سويدان (Suidan, 2016) أن خصائص التصميم البارامتري هي:

1- لديه القدرة على التعامل مع المجسمات من خلال البرامج المتخصصة مثل المايا Maya، والراينو Rhino، والجراس هوبر Grasshoppe، وفهم الأنظمة البنائية، وخاصة ذات البنية المعقدة.
2- يسمح للتعديلات في أي جزء من أجزاء التصميم بأن تظهر آلياً في باقي الأجزاء، حتى من خلال التعامل مع البنية المعقدة.
3- يمكن الحصول على تصميم ديناميكي من خلال مفهوم البارامتري، ويكون ذلك من خلال تصميم معماري خارجي أو داخلي، فهو نموذج ديناميكي.
4- تصميم مستدام من خلال مبدأ إعادة الاستخدام والتدوير؛ حيث يعتبر التصميم المتكامل الذي يكون فيه كل عنصر جزءًا من كل أكبر منه.
5- يتميز بالانسيابية والإحساس بالحركة مع سهولة الإحلال والتبديل، وكذلك سهولة الفك والتركيب، كما يمتاز بخفة الوزن وقوة الاحتمال.
6- تنوع الخامات في التصميم البارامتري، فيمكن لأي خامة أن تستخدم حيث يعتمد على الوحدة، إلا أنه متنوع وقائم على التكرار، وبالتالي يمكن العمل على تشكيلات لا نهائية من خلال محاكاة الطبيعة وفهم الأنظمة البنائية التي تقوم عليها بنى الأشكال.
7- متنوع الملامس؛ حيث يشير الملمس إلى خواص سطح المادة، وهي تلك الحالة التي يوجد عليها المظهر الخارجي لأسطح الأجسام المختلفة.
8- يتنوع بتنوع الألوان والخامات؛ حيث يُعد اختيار الألوان والخامات وتنسيقها التحدي الأهم الذي يواجه المصمم، فللألوان موضع تركيز واهتمام كبير لتعزيز الفكرة التصميمية في المشاريع.

الأسس التي يقوم عليها التصميم البارامتري:



مخطط (1) (Al-Saidi,2018)

عناصر التصميم البارامتري:

ذكر وناس (Wanas, 2016)، كما أشار المحمد (Al Muhammed,2022) أن عناصر التصميم البارامتري هي كالآتي:

أولا: الخوارزميات	ثانيا: المعادلات الرياضية
• خوارزمية نسيج الطائر "Weaver Bird". • خوارزمية شبكة (ديلوناي) "Delaunay Mesh". • خوارزمية الفورونوي "Voronoi". • مجموعات فورونوي "Voronoi Groups". • خوارزمية فرونوي ثلاثية الأبعاد.	• مفهوم النمذجة الرياضية. • المعادلات الرياضية وأنواعها. • البارامترات.

مخطط (2) (Wanas,2016)

مبادئ التصميم البارامتري:

ذكر جابي (Jabi,2013)، كما أشار لها مصطفى وآخرون (Mostaf & other, 2022) بأنها:

- الإصدار أو النسخة Versioning: مصطلح الإصدار أو النسخة Versioning يشير إلى عملية إنشاء مجموعة من التنويعات حول موضوع تصميمي ما.
- التكرار Iteration: يشير المصطلح في مجال تطوير البرمجيات إلى إعادة أو تكرار مجموعة من الخطوات.
- التمايز التدريجي Gradual Differentiation: يعتمد مبدأ التمايز التدريجي على ميزة العمل البارامتري المعدل والمتكرر والمخصص للكتلة، والذي يسمح بحدوث الاختلاف داخل نمط أو إيقاع مستمر.
- التخصيص الشامل Mass- Customization: أضاف ستراين (Stralen, 2018)، كما أشار لها مصطفى وآخرون Mostaf & other.2022) أن مفهوم التخصيص الشامل هو عملية قائمة على مبدأ إنتاج وتصنيع وحدات نمطية ومتكررة لها الخصائص نفسها، وهذا يؤدي إلى خفض التكلفة.

أنماط التصميم البارامتري:

أشار شهاب (Shehab, 2023) إلى أن أنماط التصميم البارامتري عديدة، ومنها:

الاستمثال:
يعني العثور على الأفضل والبحث الاصطناعي عن أفضل حالة داخل نموذج ما، سواء كانت محددة أو ضمنية أو معبرة عنه.

وحدة التحكم:
هو الانفصال، ويقوم على بناء نموذج منفصل ترتبط مخرجاته بمدخلات النموذج الرئيس.

التعقيد:
هي الأجزاء الصغيرة والبسيطة التي يتم تكرارها أو دمجها أو تغييرها باتباع قواعد بسيطة. فالنتيجة بعد عدد من التكرارات، هي نظام متنوع لا يمكن التنبؤ بحالته المستقبلية بسهولة.

التعبئة:
ترتبط ارتباطًا وثيقًا بملء الفراغ والتناظر.

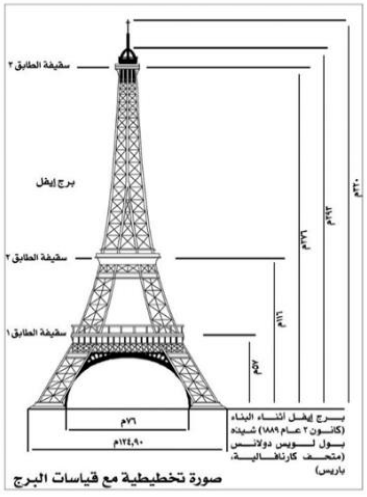
التغطية / التبليط:
هو تقليد معماري قديم جدًا؛ بحيث لا يمكن التعرف على أصوله المبكرة؛ إذ يتم استخدام الأشكال الثنائية لتغطية سطح الأجزاء الداخلية المبنية والواجهات الخارجية، وتكرار الوحدات العادية ومجموعات الأشكال أو الشرائح غير المنتظمة.

مخطط (3)

ثانيًا: واجهات مباني قائمة على التصميم البارامتري:

تم استخدام مثلثات ديلوناي Delaunay في بناء الهياكل لعدة قرون. شكل (1) يوضح هيكل برج إيفل، وهو عبارة عن شبكة من المثلثات، فعندما يحاول المهندس المعماري إنشاء سطح منحني حر الشكل فإنه غالبًا ما يختار إنشاء تقريب دقيق للغاية من المثلثات. (Janiak, 2011)

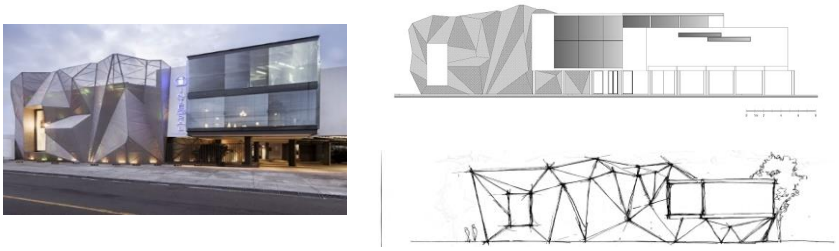
إذ تساعد هذه الشبكات المثلثة على عبور الرياح منها لتعطي للمبنى قوة تحمل هائلة، وهذا ما أفادت به الموسوعة العربية Arab (Encyclopedia, 2023) بأن الحسابات الأولى التي قام بها المهندسون اعتبرت مسألة الدفع الأفقي للرياح ومقاومة البرج لها هي المسألة الأساس في تصميم البرج.



شكل (1) برج إيفل Eiffel Tower

https://arab-ency.com.sy/ency/details/3080/4

وظل تأثير شبكة ديلوناي على العديد من مظاهر العمارة الحديثة، ومنها المبنى التجاري شكل (2) في الإكوادور، ونلاحظ بأن هذه الشبكات أعطت المبنى إضاءة طبيعية عالية، كما نلاحظ من خلال هذه النماذج أن شبكات ديلوناي Delaunay تعتبر مرنة في تعاطيها مع موجات الرياح ودخول الإضاءة ومرونة التصميم في الانحناءات، وهذا يجعلها تخدم مجال التصميم بقوة كفضاء تُبنى فيه المجسمات؛ كي تصبح دقيقة بما يكفي لدعم نتيجة التصميم أو المجسم ثلاثي الأبعاد؛ لأن البنية التي تتسم فيها بتقسيماتها المثلثة تعطي مساحات فضائية واسعة تسهم في بناء مجسم متماسك وبفراغات داخلية مناسبة لهيئته كاملة.



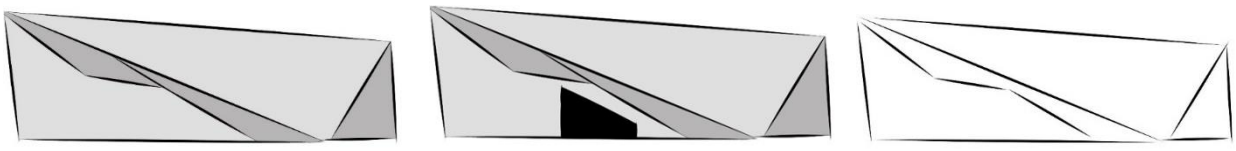
شكل (2) مجموعة صور المبنى التجاري في الإكوادور

https://al-ahwal.blogspot.com/2014/08/integral-iluminacion-commercial.html

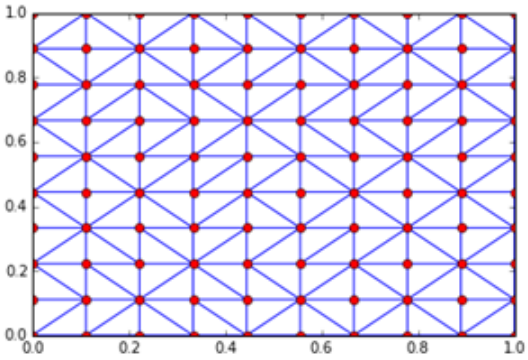
كما أن هناك مثالًا آخر استخدم شبكة مثلثات ديلوناي Delaunay، وهو مبنى المختبر المركزي في المدينة الجامعية للطالبات بجامعة الملك سعود بالرياض شكل (3)؛ إذ نلاحظ كيف تم تقسيم المبنى وفق نظام هندسة ديلوناي Delaunay في الهيكل الخارجي للمبنى شكل (4)، وكانت التفاصيل الخارجية لتكسية المبنى مستوحاة أيضًا من مثلثات ديلوناي بطريقة مبتكرة عصرية وحديثة مقسمة في فضاء الهيكل الخارجي شكل (5)، وشكل (6)، وشكل(7).

شكل (3) مبنى المختبر المركزي في المدينة الجامعية للطالبات بجامعة الملك سعود بالرياض

(تصوير الباحثة)

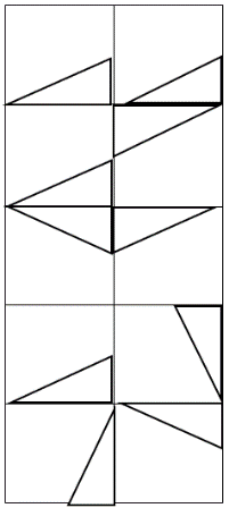


شكل (4) رسم تخطيطي للمبنى لتوضيح مثلثات ديلوناي Delaunay



شكل (5) شبكة مثلثات ديلوناي Delaunay

https://2u.pw/qA6X8n0W

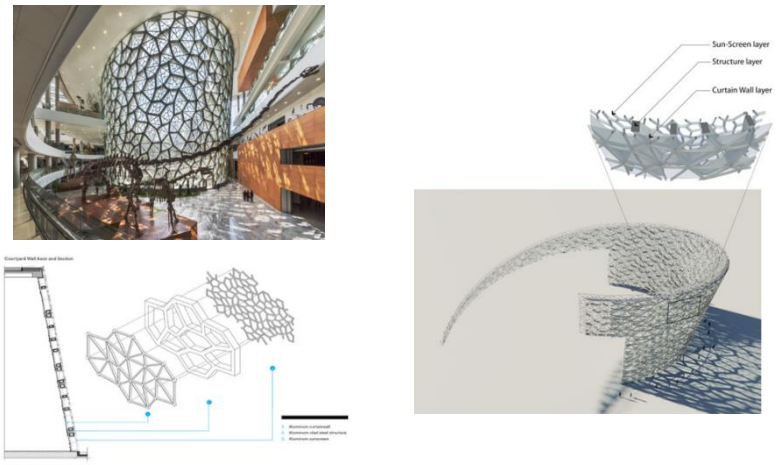


شكل (6) شبكة مثلثات ديلوناي Delaunay في تكسية المبنى

رسم تخطيطي (الباحثة)

شكل (7) تكسية مبنى المختبر المركزي في المدينة الجامعية للطالبات بجامعة الملك سعود بالرياض

اعتمدت العديد من المباني المعمارية على تصميم شبكة فورونوي Voronoi؛ حيث استفادت من هذا التصميم في جعل المباني أكثر مرونة وبمساحات تهوية انسيابية، ونلاحظ ذلك في متحف شنغهاي للتاريخ الطبيعي شكل (8).



شكل (8) مجموعة صور لمتحف شنغهاي للتاريخ الطبيعي، الصين

https://2u.pw/tpBLM

وهناك مثال آخر هو مشروع محطة مترو مركز الملك عبد الله المالي بالرياض شكل (9)؛ حيث نلاحظ بشكل واضح استخدام شبكة فورونوي Voronoi في الهيكل الخارجي للمحطة؛ مما يساعد على دخول الإضاءة الطبيعية بشكل كبير.

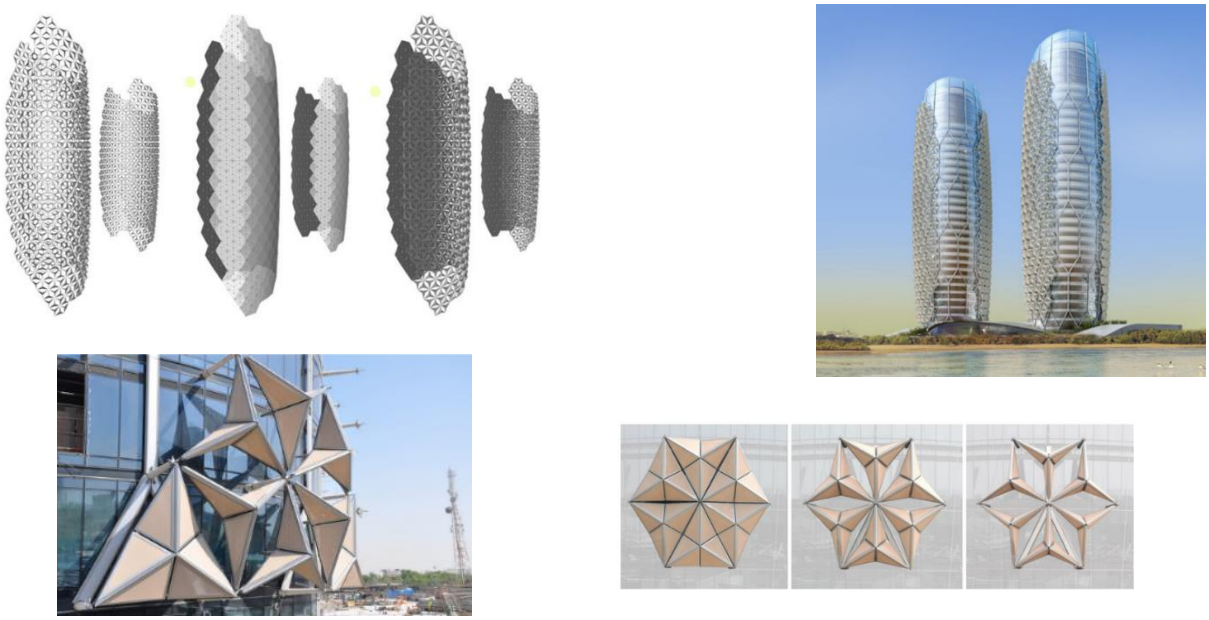
شكل (9) مجموعة صور مشروع محطة مترو مركز الملك عبد الله المالي، الرياض

/https://www.zaha-hadid.com/architecture/king-abdullah-financial-district-metro-station

اعتمدت الكثير من المباني على تكرار الشكل الهندسي بتكراره بشكل واضح وصريح كما في مركز الملك عبد الله للدراسات والبحوث البترولية شكل (10)؛ حيث تكرار الشكل الهندسي بتنوع أحجامه مع اختلافات بسيطة؛ لتعطي مزيدًا من الوحدة في تصميم الهيكل الخارجي، وليتناسب مع أجزائه الداخلية؛ ليصبح هناك تعايش من الخارج والداخل، والأخذ بالاعتبار كمية الإضاءة الداخلة للمبنى والتهوية الصحية. وهناك مثال آخر أيضًا، وهو أبراج البحر في أبو ظبي شكل (11)؛ حيث نلاحظ تكرار الشكل الهندسي بعدة نماذج تصب على هيئة نموذج واحد، وذلك بغلق وفتح مساحة الشكل الهندسي.

شكل (10) مجموعة صور مركز الملك عبد الله للدراسات والبحوث البترولية، الرياض

https://2u.pw/LBCX3pK5



شكل (11) مجموعة صور أبراج البحر، أبو ظبي

https://www.designboom.com/architecture/aedas-/al-bahar-towers

ومن الجانب الآخر، قد يكون تقسيم الشكل الهندسي إلى أشكال هندسية ذات شرائح أصغر كما في مبنى جالاكسي سوهو Galaxy Soho شكل (12)، وذلك بطرق مختلفة بحسب ما يخدم التصميم العام للمبنى.

شكل (12) جالاكسي سوهو Galaxy Soho , China

/https://parametric-architecture.com/10-noteworthy-works-of-zaha-hadid-zha

من خلال ما سبق نجد بأن مثلثات ديلوناي Delaunay تستخدم لدعامة المبنى من خلال التنسيق الذي تتكون منه ومن بنية هذه المثلثات حيث تساعد على عبور الرياح بكل سهولة دون تأثير على المبنى وقوامه، كما تساعد في دخول الإضاءة بشكل متزن وتمتاز هذه المثلثات بالمرونة في عمليات التصميم رغم أنها حادة في زواياها، وأيضا نجد بأن شبكات فورونوي Voronoi لها طابع انسيابي من خلال البنية التصميمية التي تتماثل مع الطبيعة مما يسهم في رفع كفاءة هذه الشبكة واستخدامها بمرونة في التصميم ومرونة في تهوية المبنى بالشكل المطلوب للمستخدمين، والاستفادة من الإضاءة الطبيعية للمبنى وخلق بيئة صحية، ونلاحظ بأن تقسيم الشكل الهندسي إلى أشكال هندسية ذات شرائح أصغر يساعد على سهولة الانحناءات المتكررة في التصميم مما يساعد في خلق مجموعة أفكار عديدة في التصميم الواحد، وكل ذلك يسهم في الوظيفة التي ستتاح من خلال إمكانات البنية التصميمة التي اختارها المصمم للمبنى والتي إما تعتمد على التهوية والإضاءة أو الغلق والفتح.

إجراءات البحث:

منهجية البحث:

المنهج المستخدم في البحث هو المنهج الوصفي التحليلي. وبناء عليه، تم اختيار ثلاث واجهات مباني تحت منهج التصميم البارامتري؛ وذلك لغرض تحقيق هدف البحث المتمثل بالكشف عن دور التصميم البارامتري في تصميم واجهات المباني، من خلال تحليل واجهات المباني.

مجتمع البحث:

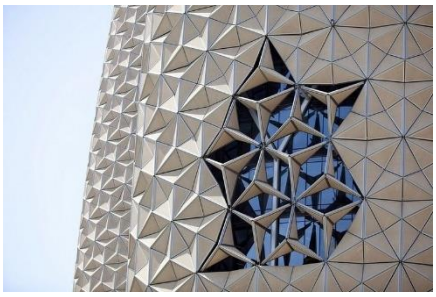
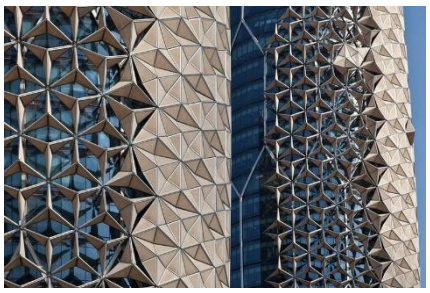
يعتمد مجتمع البحث على واجهات مباني ذات تصميم بارامتري في قارة آسيا.

عينة البحث:

تعتمد عينة البحث على عينة قصدية لواجهات مباني تم اختيارها وفق المعايير التالية: نوع المبنى؛ حيث جميع المباني حكومية، والموقع الجغرافي؛ حيث جميعها في قارة آسيا (الرياض، أبو ظبي، شنقهاي Shanghai)، والفترة الزمنية ما بين 2012م إلى 2017م. وهذه المباني هي أبراج البحر في أبو ظبي بالإمارات العربية المتحدة، ومتحف شنقهاي للتاريخ الطبيعي في شنقهاي Shanghai بالصين، ومركز الملك عبد الله للدراسات والبحوث البترولية في الرياض بالمملكة العربية السعودية.

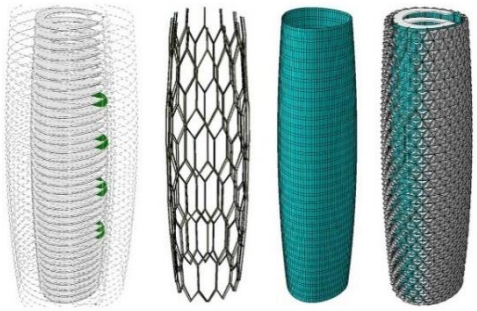
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1455
Kholood Saleh Matar Alsawat: Parametric design and its role in designing building facades (An analytical study).
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

وصف وتحليل واجهات المباني البارامترية:

مبنى (1) / معلومات المبنى:	
اسم المبنى: أبراج البحر-Al Bahr Towers	 **شكل (13)**
الموقع: أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة.	
المصمم: شركة معمارية دولية، إيداس.	 **شكل (14)**
تاريخ الإنشاء: 2012م.	
بنيت الواجهة الخارجية للبرجين التوأمين أشكال (13)، و(14)، و(15)، المكونين من 29 طابقًا على ارتفاع 145 متراً، من الزجاج بشكل كامل، تم تغطية السطح الخارجي بهيكل واقٍ مكون من 2000 مظلة شمسية تُفتح وتُغلق تلقائيًا وفقاً لشدة أشعة الشمس، واستلهم تصميم البرج من "المشربية" التقليدية التي كانت تزين نوافذ البيوت العربية التقليدية منذ القرن الـ 14، هذا التصميم الهندسي الذكي للمشربية يوفر كلًا من الظل والخصوصية، وفي الوقت نفسه يسمح بإطلالة خارجية طوال الوقت، وهذه المشربية الديناميكية، تخفض نسبة الأشعة الشمسية التي تدخل المبنى إلى النصف؛ وبالتالي توفر الكثير من الطاقة الكهربائية التي يستهلكها التكييف. فضلًا عن ذلك، فإن قدرة المظلات على توفير الظل للمبنى دفع المهندسين المعماريين للاستغناء عن الزجاج الداكن الذي يحجب الضوء الخارجي في جميع الأوقات، فعمل ذلك على توفير الكهرباء التي تستهلكها الإضاءة في النهار. (Khadache, 2015)	 **شكل (15)**
https://www.albayan.ae/editors-choice/asfar/2015-11-23-1.2512401	

الوصف:

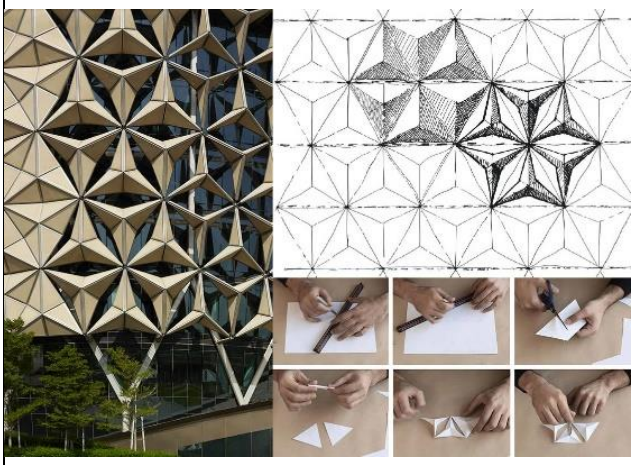
تتكون الأبراج من مجسمين من الشكل الأسطواني، يحتوي كلٌّ منهما على ثلاث طبقات شكل (16) الطبقة الأولى عبارة عن شكل لولبي يحدد بطبقات وهي أدوار المبنى، والطبقة الوسطى عبارة عن طبقة الزجاج، والطبقة الخارجية تحتوي على شبكة تشبه خلية النحل، وهي تحاكي خوارزمية فورونوي Voronoi البارامترية، وتغطي كل هذه الطبقات شبكة من المثلثات متساوية الأضلاع.



شكل (16)

https://2u.pw/FLLRSmf

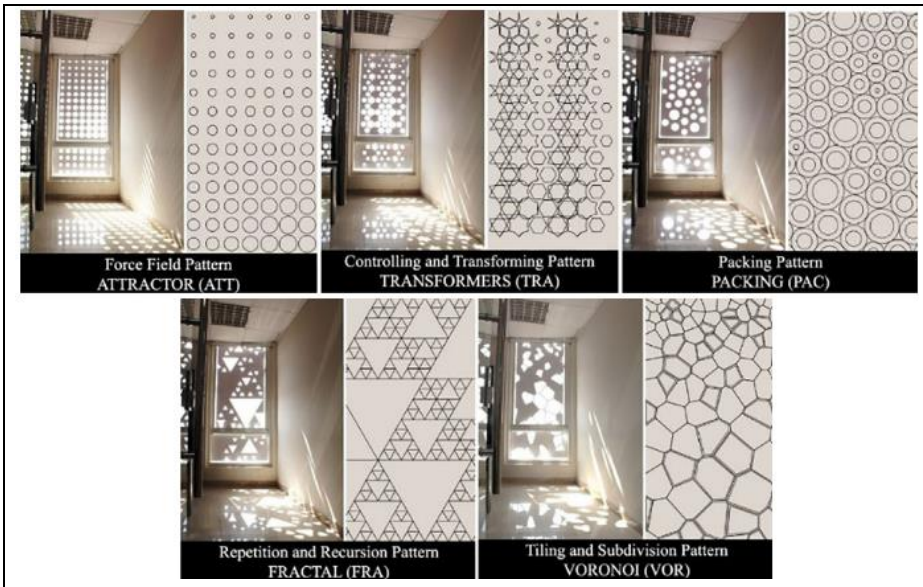
التحليل:



تعتمد واجهة مبنى أبراج البحر على الترتيب الرتيب والتكرار النمطي الذي يجعل من الأشكال ذات قوة متكاملة مع بعضها البعض؛ بحيث تسهل الحركة الديناميكة للمثلثات في الغلق والفتح. شكل (17) بحسب أشعة الشمس يعبر عن ديناميكة ومرونة التصميم البارامتري التي تعمل على تسخير الأشكال لتتناسب مع وظيفة الواجهة التي صُممت من أجلها.

شكل (17) Discussing the Design (2017)

وما يميز تنظيم الأشكال البارامترية الهندسية للمبنى هو مرونة هذا النوع من التصاميم؛ مما يسهم في تسهيل الحركة، وجعل الواجهة من الواجهات المتفاعلة. وغالبية الواجهات المتفاعلة تحتوي على أشكال هندسية متكررة ومتراصة تسمى الأنماط المتفاعلة كما في شكل (18)؛ حيث تسهم في تقليل حرارة المبنى الداخلية، وجعله مبنى يخدم في استدامة البيئة من خلال خفض تكلفة تبريد المبنى على مدار الوقت، كما أفادت في تهوية المبنى تهوية متزنة، وفي أوقات مناسبة لدخول تيار الهواء بمقدار يتناسب مع حركة تلك المثلثات الخارجية، فضلًا عن إضافتها منظرًا جماليًا بجانب الاستفادة الوظيفية، وهي تغيير مظهر الأشكال المثلثة من خلال الفتح والغلق، وإعطاء المبنى مظهرًا جماليًا مختلفًا في كل مرة تتغير فيها فتحات المثلثات؛ مما يكسر الشكل الروتيني للمباني.



شكل (18) (Rashwan, Ahmed & other, 2019)

مبنى (2) / معلومات المبنى:

اسم المبنى:
متحف شنغهاي للتاريخ الطبيعي -Shanghai Natural History Museum

الموقع: شنغهاي Shanghai، الصين.

المصمم: Perkins and Will

تاريخ الإنشاء: 2015م.

يقدم المتحف في الأشكال (19)، و(20)، و(21) الذي تبلغ مساحته 44517 مترًا مربعًا للزوار، فرصة استكشاف العالم الطبيعي من خلال عرض أكثر من 10000 قطعة أثرية من جميع القارات السبع، ويشتمل المبنى على مساحات عرض، ومسرح رباعي الأبعاد، وحديقة عرض خارجية بارتفاع 30 مترًا، ويوفر المتحف أيضًا الضوء الطبيعي المرشح من خلال جدار زجاجي مذهل مستوحى من الهيكل الخلوي للنباتات والحيوانات، وتم استلهام الشكل العام وتنظيم المبنى من خلايا نباتية "قشرة نوتيلوس"، وهي واحدة من أنقى الأشكال الهندسية الموجودة في الطبيعة، وهو مبنى بيولوجي مناخي من حيث إنه يستجيب لأشعة الشمس باستخدام هيكل مبنى ذكي يزيد من ضوء النهار، ويقلل من

شكل (19)

اكتساب الطاقة الشمسية، وتوفر بركة الفناء البيضاوي التبريد التبخيري، بينما يتم تنظيم درجة حرارة المبنى بنظام حراري جيوحراري يستخدم الطاقة من الأرض للتدفئة والتبريد، ويتم جمع مياه الأمطار من الأسطح المزروعة وتخزينها في البركة مع المياه الرمادية المعاد تدويرها، وجميع ميزات الطاقة في المتحف هي جزء من المعروضات التي تشرح قصة المتحف. (archdaily, 2015)

شكل (20)

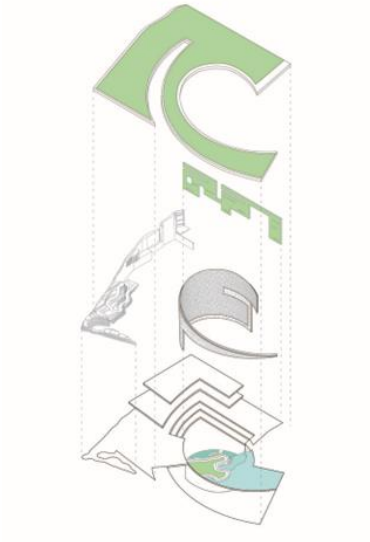
شكل (21)

https://www.archdaily.com/623197/shanghai-natural-history-museum-perkins-will

الوصف:

يتكون المبنى من طبقات وأسطح متعددة شكل (22) أبرزها المسطحات الخضراء النباتية والجدران الزجاجية والمسطحات المائية؛ حيث الجدار الزجاجي يتكون من ثلاث طبقات هي الزجاج، وشبكة فورونوي Voronoi المتكررة التي تكوّن في تكراراها مجموعات فورونوي Voronoi بمقاسات مختلفة، وأخيرا طبقة من مثلثات ديلوناي Delaunay شكل (23).

وجزء من المبنى أسفل سطح الأرض، والجزء الآخر فوق سطح الأرض، كما نلاحظ أن مساحة المبنى منتشرة أفقيًا أكثر من كونه مبنى عموديًا أو ذا ارتفاعٍ طولي، وهذا يجعل أسطح المبنى مختلفة في مستوى الارتفاع والانخفاض، وهناك تفاوتٌ ملحوظ بينها.

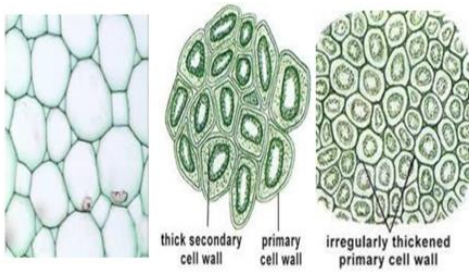


شكل (22)

https://2u.pw/WqOMMrT9

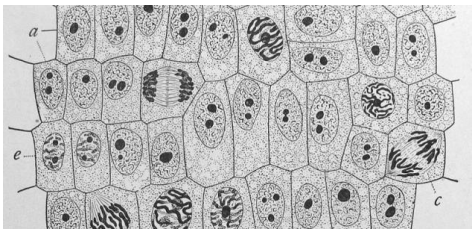
 شكل (23) https://2u.pw/Gx9rnaqy	
التحليل:	

تعتمد واجهة متحف شنقهاي للتاريخ الطبيعي على شبكة خوارزمية فورونوي Voronoi ومجموعاتها التي تحتوي شبكة فورونوي بفراغات كبيرة وأخرى بأصغر منها؛ مما يعطي من خلال تداخلها إحساسًا بالطبيعة، وكل ما هو طبيعي سواء في الخلايا النباتية شكل (24) أو خلايا الإنسان شكل (25)، وهذا ما يميز شبكة فورونوي Voronoi من كل خوارزميات التصميم البارامتري في كونها الأقرب للطبيعة البشرية والنباتية؛ لذلك صمم هذا المتحف بهذا النمط ليكون هناك ربط واضح بينه وبين الطبيعة، واحتواؤه على مسطحات خضراء ومسطحات مائية؛ لأن هذا يتناسب مع هيئة الخوارزمية الطبيعية. ودُمجت خوارزمية فورونوي Voronoi بمثلثات ديلوناي Delaunay لإعطاء المبنى دعامة أكبر؛ لأن مثلثات ديلوناي Delaunay تعتبر من أفضل أنواع الدعامات التي تدعم المباني؛ لما تحمله من تركيب تعتمد فيه كل وحدة على الوحدات التي تليها لتكوّن وحدة كاملة مدعمة للمبنى، وهذه المواصفات للطبقة الزجاجية تجعل منها مصدرًا جيدًا لإضاءة المبنى والاستفادة من الإضاءة الطبيعية شكل (26) دون الاعتماد على الإضاءة الصناعية في غالبية الأوقات؛ مما يجعل المبنى أقرب للطبيعة الخارجية له المتكونة من مسطحات خضراء ومسطحات مائية؛ لتعطي إحساسًا بالطبيعة، ليتجانس كل ما هو معروض في المتحف من معروضات عن التاريخ الطبيعي مع طبيعة تصميم المبنى.



شكل (24)

https://2u.pw/GNphtm4m



شكل (25)

https://2u.pw/2l4eDNP2

شكل (26)

https://2u.pw/7ZyK4bQ8

مبنى (3) / معلومات المبنى:

اسم المبنى:
مركز الملك عبد الله للدراسات والبحوث البترولية.

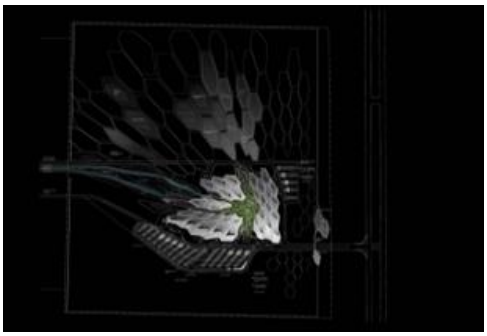
الموقع:
الرياض، المملكة العربية السعودية.

المصمم: زها حديد.

تاريخ الإنشاء: 2017م.

الفكرة التصميمة للمشروع هو إنشاء قطعة متكاملة فريدة من نوعها شكل (27)، تعبر باهتمامها الخاص للاستدامة. وكونها صديقة للبيئة؛ لذلك جرى التفكير في كل سمة من سمات المشروع من أجل تقليل استهلاك الطاقة، ويتم تدوير الهواء بشكل طبيعي، بمساعدة نظام معقد للغاية؛ حيث يتبنى تصميم المركز التوجهات التقنية والبيئية المعاصرة في محاولة لإيجاد منشأ قابل للتطور المستمر والتوسع المستقبلي، وهو مكون من خلايا الزيت التي تشبه البلورات سداسية الشكل شكل (28)، وشكل (29) مستوحاة من شكل البترول؛ بحيث يبدو من الخارج ككتل ضخمة تقي ما في داخلها، بينما تحتوي من الداخل على أفنية ذات نفاذية للهواء الخارجي. وهذه الخلايا السداسية التي يتكون منها المشروع ليست موحدة أو متكررة الشكل، بل صُمم شكلها حسب وضعها فيما بينها لاستجابة المتطلبات البيئية والتوزيع الداخلي من خلال استراتيجية تشكيل فضائية تعمل على تشكيل الفراغات الداخلية لمكونات المشروع وتوزيعها في الأماكن المناسبة لوظيفتها. (archdaily, 2015)

شكل (27)



شكل (28)

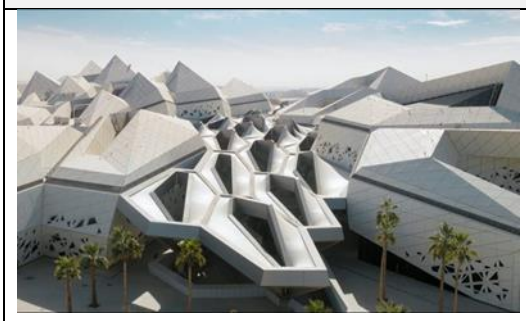
شكل (29)

https://www.archdaily.com/882341/king-abdullah-petroleum-studies-and-research-centre-zaha-hadid-architects?ad_medium=widget&ad_name=recommendation

الوصف:

يتكون المبنى من أشكال سداسية على شكل شبكة هندسية غير منتظمة مكررة عشوائيًا؛ بمعنى كل وحدة سداسية لا تشبه الأخرى، ولكن قريبة منها؛ بحيث تضمن الوحدات أن تكون متلاصقة لبعض أضلاعها من خلال احتواء فضاء ومساحات كبيرة لا نهائية شكل (30).

وكل وحدة تتكون من فراغات مثلثة تشبه مثلثات ديلوناي Delaunay البارامترية شكل (31)، كما تحتوي كل وحدة على جدار زجاجي يطل على جهة واحدة لكل الوحدات، يغطيه شبكة من المثلثات شكل (32).



شكل (30)

https://2u.pw/qne5174R

شكل (31)

https://2u.pw/63XL3lKB

شكل (32)

https://2u.pw/63XL3lKB

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1455
Kholood Saleh Matar Alsawat: Parametric design and its role in designing building facades (An analytical study).
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التحليل:

تعتمد واجهة مبنى مركز الملك عبد الله للدراسات والبحوث البترولية على الشكل اللانهائي الذي يستمر ويمتد في الفضاء الواسع؛ ليعطي فكرة التوسع والامتداد؛ بحيث يكون من السهل الزيادة في عدد الوحدات دون المساس بتركيبة المبنى الكلية، وذلك ما يسمح به التصميم البارامتري في تكرار الأشكال الهندسية غير المنتظمة، والتي قد تكون مستوحاة من الطبيعة؛ إما بطبيعة الرمال وامتدادها وتكونها واستمرارها شكل (33)، وإما أن تشبه تركيبة ريش الطاووس في تكراره واستمراريته شكل (34).

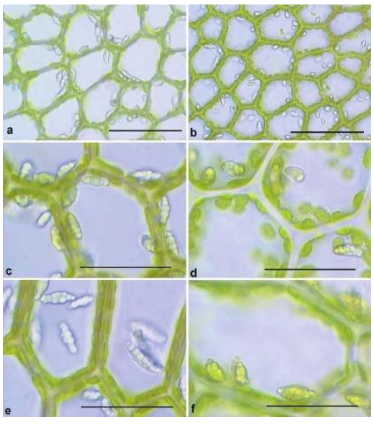
شكل (33)

https://sabq.org/stations/5fsqgx

من خلال بيانات المبنى السابقة، اتضح بأن المبنى مستوحى من خلايا الزيت النباتية شكل (35) التي تشبه تركيبة البترول أو النفط الكيميائية شكل (36)، وتتكون من أشكال سداسية متراصة مع بعضها، وهذا يولد انسجامًا مع المبنى؛ لأن له علاقة بالدراسات والبحوث البترولية أيضًا، وعلاقة هذه التصاميم الطبيعية والعضوية بتكوين وطبيعة التصميم البارامتري الذي يتناسب مع الطبيعة والاستمرار والتدفق، كما توفر في المبنى جدار زجاجي متجه في جانب معاكس عن أشعة الشمس غير المرغوبة؛ حتى يتم دخول إضاءة طبيعية غير مضرة ومريحة للمستخدمين داخل المبنى شكل (37).

شكل (34)

https://2u.pw/QFpvlhl2

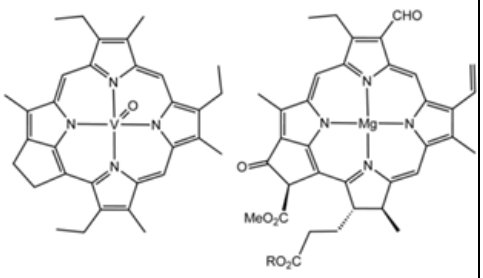


شكل (35)

https://2u.pw/zUk7FdsM

شكل (37)

https://2u.pw/HBSK9Tm



شكل (36)

https://2u.pw/W28qHWA0

ومن خلال ذلك يتضح بأن المبنى يساعد على الاستدامة وخدمة البيئة من خلال طريقة تهوية وإضاءة المبنى بطريقة طبيعية وحديثة؛ حيث الانحناءات في الوحدات توجه الهواء لمنطقة معينة تساعد على تهوية المبنى تهوية طبيعية من خلال أفنية بفتحات خارجية شكل (38).

شكل (38)

https://2u.pw/HBSK9Tm

الاستنتاجات:

يتضح مما سبق أن التصميم البارامتري في العمارة هو أسلوب تصميمي قائم على استخدام مجموعة من البارامترات لتحديد وتشكيل التصميم، معتمد على استخدام الخوارزميات وخيارات تصميمة أخرى ذات سرعة وكفاءة لتوليد مجموعة هائلة من الأفكار التصميمية التي تُمكّن المصمم من تحليل هذه الخيارات واختيار الأفضل بناءً على معايير مختلفة مثل الجمالية، والتحكم بالتغيير، وفق الحاجة، والكفاءة، والاستدامة.

بشكل عام، يعتبر التصميم البارامتري تطورًا مهمًا في التصميم المعماري؛ حيث يمكنه ضبط وتحسين المشاريع وتنمية الإبداع لدى المصمم، والفعالية والتفاعل في عملية تطوير المشاريع المعمارية كما يظهر في الجدول التالي:

المتغير	أبراج البحر	متحف شنقهاي Shanghai للتاريخ	مركز الملك عبد الله للدراسات والبحوث البترولية
الجانب الجمالي في التصميم	- تتكون من مجسمين منسجمين ومتشابهين وتعتمد على التكرار الرتيب. - مظهرًا جماليًا مختلفًا في كل مرة تتغير فيها فتحات المثلثات.	- طبقات عمودية متعددة من المسطحات المتنوعة غير الرأسية حيث مساحة المبنى منتشرة أفقيًا أكثر من كونه مبنى عموديًا. - ربط تصميم المبنى بالطبيعة والاستفادة من انحناءاتها ومرونتها. - اعتمد على مجموعات فورورنوي Voronoi التي تعطي جمال في تنويع المساحات الزجاجية الصغيرة والكبيرة معا.	- أشكال سداسية غير منتظمة ومترابطة من خلال التصاق أضلاع الأشكال بشكل غير رتيب بحسب البنية التي تتكون منها الوحدة المكونة للمبنى وهذا ات يبعث الملل للتصميم. - تصميم ممتد ومرن يخدم المصمم في عمل مجموعة كبيرة من الأفكار الجمالية النتعددة.
الجانب الوظيفي في التصميم	- تسهيل الحركة الديناميكة للمثلثات في الغلق والفتح. - تقليل حرارة المبنى الداخلية. - خفض تكلفة تبريد المبنى. - تهوية متزنة.	- المواصفات للطبقة الزجاجية من مجموعات فورونوي Voronoi تجعل منها مصدرًا جيدًا لإضاءة المبنى والاستفادة من الإضاءة الطبيعية. - دمج خوارزمية فورونوي Voronoi بمثلثات ديلوناي Delaunay أعطى المبنى دعامة أكبر؛ لأن مثلثات ديلوناي Delaunay تعتبر من أفضل أنواع الدعامات التي تدعم المباني.	- من السهل الزيادة في عدد الوحدات دون المساس بتركيبة المبنى الكلية. - أتجاه زجاج المبنى لجانب معاكس عن أشعة الشمس غير المرغوبة. - تمرير إضاءة طبيعية غير مضرة للمستخدمين من خلال الأشكال الهندسية الغير منتظمة.

النتائج:

1- توافق التصميم البارامتري مع الطبيعة أدى لوجود واجهات معمارية تلامس المجتمع فكريًا وثقافيًا وحضاريًا.

2- الشبكات المثلثة للتصميم البارامتري تساعد على عبور الرياح، وتجعل المبنى أكثر كفاءة.

3- شبكات ديلوناي Delaunay البارامترية أعطت المبنى إضاءة طبيعية عالية، وأسهمت في تحسين مستوى واجهات المباني المعمارية خارجيًا وداخليًا.

4- تصميم شبكة فورونوي Voronoi البارامتري جعل واجهات المباني المعمارية أكثر مرونة، وبمساحات تهوية انسيابية.

5- تكرار الشكل الهندسي للتصميم البارامتري، وبأحجام مختلفة، أدى إلى الوحدة في تصميم الهيكل الخارجي؛ ليصبح متناسبًا مع أجزائه الداخلية، ويحقق انسجامًا من الخارج والداخل.

6- تكرار الشكل الهندسي في فضاء واسع أعطى الإحساس بالاستمرارية واللانهائية للأشكال لتصبح تصميمًا متوالدًا لا ينتهي.

التوصيات:

1- إجراء المزيد من الأبحاث التي تركز على التصميم البارامتري؛ لما له من بناء تصميمي متعدد ومتنوع.

2- تشجيع الباحثين على دور التصميم البارامتري في واجهات المباني؛ لحل المشكلات التصميمية المرتبطة بوظيفة المبنى.

3- تشجيع المصممين على استخدام التصميم البارامتري في تصميم واجهات المباني؛ لحل المشكلات التصميمية المرتبطة بوظيفة المبنى.

4- حل مشكلات الفضاء الخارجي الواسع من خلال العلاقة المكانية بها مع النسيج الحضري لها.

Conclusions:

It is clear from the above that parametric design in architecture is a design method based on using a set of parameters to determine and form the design, relying on the use of algorithms and other design options with speed and efficiency to generate a huge set of design ideas that enable the designer to analyze these options and choose the best based on various criteria. Such as aesthetics, change control, according to need, efficiency, and sustainability.

In general, parametric design is an important development in architectural design; It can control and improve projects, develop the designer's creativity, and effectiveness and interaction in the process of developing architectural projects.

References:

1. Dongmei Z & Sung H (2019). *Simulation-Assisted Management and Control Over Building Energy Efficiency*, A Case Study.
2. Mostaf & other (2022). *Induction of Parametric Design Vocabularies for Achieving Architectural Design Features*, Journal of Engineering Sciences, Faculty of Engineering, Assiut University, 50 (3).
3. Salih & sleem (2019). *The role of parametric approach in design highest climatic performance buildings: local housing design patterns as a sample*, Planning and Development Magazine, University of Technology, Architectural engineering, 24 (2).
4. Bashi & Al-kazzaz (2021). *Parametric Customization of Single-Family Housing Designs Ain Al-Iraq Housing Complex as a Case Study*, Al-Rafidain Engineering Journal (AREJ), Architecture Engineering Department, College of Engineering, University of Mosul, 26 (2)
5. Nasir, Rehab Abdel Fattah (2013) *Future vision for interior design and furniture in the light of the concepts of Metaphoric Environmental Architecture*, Ph.D., Faculty of Applied Arts, Department of Interior Design, Helwan University.
6. Al-Saidi Islam Magdy (2018*). Parametrie Design as an Approach to Creativity and Organize Forms of Products,* Master Thesis, Faculty of Applied Arts, Department of Industrial Design, Helwan University.
7. Al-Saidi & other (2019). *Parametric Design as an Approach to Inspire Nature in Product Design,* Architecture and Arts Magazine, Industrial Design Department Faculty of Applied Arts Damietta University, 4 (14)
8. Abd Elnaby, Farag Mohamed (2020*). Parametric design of Smart buildings skin to raise the efficiency of sustainable design,* Engineering Research Journal 166, College of Engineering, Helwan University, AA75 – AA104.
9. Ayoub, Manal helal (2022*). Effect of the parametric system on designing methods of 3D sculptures,* Faculty of Applied Arts, Helwan University, 7 (6).
10. Wang, J., Li, J., & Chen, X.(2010). *Parametric design based on building information modeling for sustainable buildings*, Presented at the IEEE 2010 International Conference on Challenges in Environmental Science and Computer Engineering, PP. 236-239.
11. Suidan, Abeer Hamed (2016). *Parametric concept and its applications in interior design and furniture,* Fourth International Conference, Faculty of Applied Arts, Helwan University.
12. Al-Saidi, Islam Magdy (2018*). Parametrie Desigs an Apgeaek to Creativity and Orgae Farme of Pradsets*, Master's thesis, Faculty of Applied Arts, Department of Industrial Design, Helwan University.
13. Wanas, Ayser Fahim (2016*). Morphology parametric design as an approach to enrichment of the multi-surfaces forms*, Ph.D. dissertation, Faculty of Art Education, Helwan University.
14. Wanas, Ayser Fahim (2015). *Parametric Design Algorithms as An Approach to Enrich Constructive Concepts of Complex Structure*, Amsia Misr Association, Faculty of Art Education, Helwan University, Volume 1(4), 332 – 354.
15. Al Muhammed, Hessa Abdul Karim (2022). *Parametric Design and its Role in Enriching Contemporary Artworks,* Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences, , Volume (85)
16. Jabi, Wassim (2013). *Parametric Design for Architecture*. International Journal of Architectural Computing 11(4), 1st Publisher, Cardiff University.
17. Stralen, Mateus van (2018). *Mass Customization: a Critical Perspective on Parametric Design*, Digital
18. *Fabrication and Design Democratization.* 22nd Conference of the Ibero American Society of Digital Graphics, Brazil.
19. Shehab, Ayman Shawki (2023*). Parametricism: A Basis for a Comprehensive Design Approach in Architecture,* Master Thesis, Faculty of Engineering, Department of Architecture, Ain Shams University.
20. Buczkowska, Katarzyna (2010). *Morphological differentiation of Calypogeia muelleriana (Jungermanniales, Hepaticae) in Poland*. Article in Biodiversity Research and Conservation. Adam Mickiewicz University. From
21. https://intapi.sciendo.com/pdf/10.2478/v10119-010-0004-4
22. Rashwan, Ahmed and other (2019). *Evaluation of the effect of integrating building envelopes with parametric patterns on daylighting performance in office spaces in hot-dry climate.* Alexandria Engineering Journal. 58 (2). 551-557 from
23. https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1110016819300365
24. Janiak, Tomasz (2011). Delaunay triangulation. Got back in 21 December 2023 from
25. https://tomaszjaniak.wordpress.com/2011/07/12/delaunay-triangulation/
26. Arab Encyclopedia (2023). Eiffel Tower. Got back in 21 December 2023 from
27. https://arab-ency.com.sy/ency/details/3080/4
28. Integral Iluminación Commercial Building. Jannina Cabal.Ecuador (2014). Got back in 24 December 2023 from
29. https://al-ahwal.blogspot.com/2014/08/integral-iluminacion-commercial.html

30. Delaunay triangulation with Scipy (2017). Got back in 25 December 2023 from
31. https://somethinglikethis577.wordpress.com/2017/06/19/delaunay-triangulation-with-scipy/
32. ArchDaily (2015). Shanghai Natural History Museum / Perkins+Will. Image: © James and Connor Steinkamp. Got back in 26 December 2023 from
33. https://www.archdaily.com/623197/shanghai-natural-history-museum-perkins-will
34. Hadid, Zaha (2012). King Abdullah Financial Center. Riyadh. Got back in 29 December 2023 from
35. https://www.zaha-hadid.com/architecture/king-abdullah-financial-district-metro-station/
36. King Abdullah Petroleum Studies and Research Centre / Zaha Hadid Architects (2017). Got back in 2 January 2024 from from
37. https://2u.pw/BPTfxvNt
38. Hudson, danny (2012). Aedas: al-bahr towers in abu dhabi. Got back in 3 January 2024 from
39. https://www.designboom.com/architecture/aedas-al-bahar-towers/
40. Sawantt, Saili (2021). 10 Noteworthy Works Of Zaha Hadid (ZHA). Got back in 5 January 2024 from
41. https://parametric-architecture.com/10-noteworthy-works-of-zaha-hadid-zha/
42. Khadache, Radiah Aiat (2015). "Al Bahar Towers" in Abu Dhabi is a smart design that follows the movement of the sun. Got back in 6 January 2024 from
43. https://www.albayan.ae/editors-choice/asfar/2015-11-23-1.2512401
44. Discussing the Design: An Indepth Look at the Design of the Al Bahar Towers in Abu Dhabi by Aedas (2017). Got back in 6 January 2024 from
45. https://2u.pw/FLLRSmf
46. Shanghai Natural History Museum Interior 2. Shanghai Natural History Museum Interior View with Glass Wall and Pupils Making a Picnic. Got back in 6 January 2024 from
47. https://2u.pw/Gx9rnaqy
48. Types of plant cells. Got back in 8 January 2024 from
49. https://2u.pw/GNphtm4m
50. Rabhi, Israa (2018). How many cells are in the human body. Got back in 8 January 2024 from
51. https://2u.pw/2l4eDNP2
52. King Abdullah Petroleum Studies and Research Centre (2022). Riyadh. Got back in 10 January 2024 from
53. https://2u.pw/qne5174R
54. Al-Arabiya (2016). King Abdullah Petroleum Studies and Research Centre. Riyadh. Got back in 10 January 2024 from
55. https://2u.pw/63XL3lKB
56. Hassan, Ayman (2020). Sand talk video, Do sand dunes really connect with each other in the desert. Got back in 11 January 2024 from
57. https://sabq.org/stations/5fsqgx
58. Peacock feathers. Got back in 13 January 2024 from
59. https://2u.pw/QFpvlhl2
60. Oil compound. Got back in 13 January 2024 from
61. https://areq.net/m/%D9%86%D9%81%D8%B7.html
62. King Abdullah Petroleum Studies and Research Centre (2017). Got back in 15 January 2024 from
63. https://2u.pw/HBSK9Tm
64. Discussing the Design: An Indepth Look at the Design of the Al Bahar Towers in Abu Dhabi by Aedas (2017). Got back in 17 January 2024 from https://2u.pw/FLLRSmf.

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1269

The performance of the actor between the sign and the verb in the theatrical show

Russil kadim Oda [a1] *Muhammed Ali Kazem* [b]

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 21 August 2023
Received in revised form 7 September 2023
Accepted 25 September 2023
Published 15 September 2024

Keywords:
actor, sign, theatrical act

ABSTRACT

The actor is the most important tool and the most effective element for presenting cultural and artistic ideas and images, especially since he leads the group of theatrical elements as a living and effective element that has the ability to build a large group of signs through the means of action that he performs with all the elements within the show system. The actor as a phenomenon works to organize these physical and vocal abilities. And its development to form and organize those transforming and moving relationships with oneself or with the other or with the rest of the other elements of the show to produce a media system of its own that differs from one show to another. And monitoring the research problem, which is represented by the question (to what extent can the performance of the actor build a media system between action and performance?).

As for the theoretical foundation, it consists of two sections: the first section under the title (the sign, its types, classification) and deals with signs in art as an important critical approach that explains the science of signs what are the components of signs, and what are the rules that control them.

The second topic discusses the title (Acts of the Actor and Signs), in which it deals with the form of the actor's performance, which has generated much controversy in the world of theater, as it is the important tool or element that has the highest ability in transformation and media construction.

As for (research procedures), it was specialized in analyzing the theatrical performance (Sa'at al-Soudah), which was shown in Baghdad, in the year 2017. After analyzing the sample forms, a set of results and conclusions came out, including:

The actor's internal or external motives work to build a form for his actions that may be simple or compound, which works to produce two types of signs or signals that may be simple or compound, each of which has its own different meanings and interpretations. The research concluded with the sources and the summary in English.

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1269
Russil kadim Oda, Muhammed Ali Kazem : The performance of the actor between the sign and the verb in the theatrical show
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

اداء الممثل بين العلامة والفعل في العرض المسرحي

أ.د. راسل كاظم عوده [1]
محمد علي كاظم [2]

الملخص:

الممثل هو الاداة المهمة والعنصر الاكثر فاعلية لعرض الافكار والصور الثقافية والفنية خاصة وانه يتصدر مجموعة العناصر المسرحية كعنصر حي وفعال يمتلك قدرة بناء مجموعة كبيرة من العلامات عن طرق الفعل الذي يقوم به مع كل العناصر الموجودة داخل منظومة العرض والممثل كظاهرة يعمل على تنظيم تلك القدرات الجسدية والصوتية وتطويرها لتشكيل وتنظيم تلك العلاقات المتحولة والمتحركة مع نفسه او مع الاخر او مع بقية عناصر العرض الاخرى لإنتاج نظام علامي خاص بها يختلف من عرض لأخر تكون بمثابة لغة تعبيرية يترك تأويلها وتفسيرها بيد المتفرج تستمر بالتحول والتنامي بسبب فاعلية الاداء وحركة الممثل وصوته. ورصد مشكلة البحث التي تمثل بالسؤال (ما مدى امكانية اداء الممثل على بناء نظام علامي ما بين الفعل والاداء؟).

اما التأسيس النظري فتكون من مبحثين: المبحث الاول تحت عنوان (العلامة، انواعها، تصنيفها) وتناول العلامات في الفن كمنهج نقدي مهم يوضح علم الإشارات ماهية مقومات الإشارات، وماهية القواعد التي تتحكم فيها.

المبحث الثاني تحث عنوان (أفعال الممثل والعلامات) تناولت فيها شكل اداء الممثل الكثير من الجدل في عالم المسرح كونه الاداة او العنصر المهم الذي يمتلك اعلى قدرة في التحول والبناء العلامي. اما (اجراءات البحث) فقد اختص بتحليل العرض المسرحي (ساعة السودة) الذي عرض في بغداد، في سنه 2017. وبعد تحليل نماذج العينة خرجت مجموعة نتائج واستنتاجات منها:

تعمل دوافع الممثل الداخلية او الخارجية على بناء شكل لأفعاله قد تكون بسيطة او مركبة وهو ما يعمل على انتاج نوعان من العلامات او الاشارات قد يكون بسيط او مركب لكل منهما دلالاته وتأويلاته المختلفة. وختم البحث بالمصادر والملخص باللغة الإنكليزية.

الكلمات المفتاحية: الممثل، العلامة، الفعل المسرحي

المقدمة:

تختلف اشكال واساليب عرض الافكار داخل العرض المسرحي بناءا على تنوع الاهداف التي يطمح اليها صناع العرض لعرض افكارهم ورسائلهم الثقافية والفنية والممثل كظاهرة يعمل على تنظيم تلك القدرات الجسدية والصوتية وتطويرها لتشكيل وتنظيم تلك العلاقات المتحولة والمتحركة مع نفسه او مع الاخر او مع بقية عناصر العرض الاخرى لانتاج نظام علامي خاص بها يختلف من عرض لاخر تكون بمثابة لغة تعبيرية يترك تأويلها وتفسيرها بيد المتفرج تستمر بالتحول والتنامي بسبب فاعلية الاداء وحركة الممثل وصوته، والممثل هنا منتج للعلامة على مستويان الاول مع نفسه من خلال انفعالاته وردود افعاله وصوته وادواته التي يمتلكها والمستوى الثاني مع الممثل الاخر او بقية العناصر المسرحية التي يشترك معها في بناء صورة العرض وهو ما يمكن ان ينتج نظاما علاميا ينحصر بين فعله الذي يقوم به وأداءه الذي يتخذه شكلا لبناء صورة العرض لهذا صاغ الباحث سؤال مشكلة بحثه وهو ما مدى امكانية اداء الممثل على بناء نظام علامي ما بين الفعل والاداء فجاء عنوان البحث (اداء الممثل بين العلامة والفعل في العرض المسرحي).

وتاتي أهمية البحث والحاجة اليه في انه يكشف قدرة الممثل وشكل أداءه وفعله على أنتاج العلامات والدلالات في العرض المسرحي، كما ويفيد البحث الدراسين من المخرجين والممثلين العاملين في مجال التمثيل.

اما هدف البحث هو التعرف على علامات الاداء وقدرة الممثل ادائيا على بناء نظام علامي داخل العرض المسرحي

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

ولغرض تضييق مجال البحث فقد تحدد حدود البحث في اداء الممثل للعروض المسرحية المقدمة زمانيا عام 2017 عروض العاصمة بغداد للفرقة الوطنية للتمثيل.

تحديد المصطلحات

العلامة:

يعرفها أمبرتو أيكو على أنها " شيء ما يقوم لأحدهم مقام شيء آخر لصلة ما أو لقدرة أو حضور مادي يرجع إلى شيء ما غائب" ((Kurzweil, 1985).

الفعل الدرامي:

اصطلاحا هو " محاكاة لفعل نبيل تام لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الاجزاء" (Aristotle, 2013).

التأسيس النظري:

المبحث الأول:

العلامة، انواعها، تصنيفها

ظهرت العلامات في الفن كمنهج نقدي مهم عن طريق طروحات العالم السويسري (فرديناند دي سوسير)(1857-1913) والمنظر الامريكي تشارلز ساندرز بيرس (1839-1914) تحت اسم السيملوجيا وسيموطيقيا والتي احدث ضجة كبيرة في عالم النقد الفني خاصة وان هذا العلم يقوم على " دراسة حياة الإشارات في المجتمع، مثل هذا العلم يكون جزءاً من علم النفس الاجتماعي وهو بدوره جزء من علم النفس العام، ويوضح علم الإشارات ماهية مقومات الإشارات، حيث يهتم هذا العلم بكل ما يمكن ان يدخل في علم الاشارات وان علم اللغة هو جزء من علم الاشارات (Saussur, 1988) وهو ما دفع سوسير الى دراسة علم اللغة بنيويا كونها نظام نظري وأن بنيتها تتكون من مجموعة من القواعد ودعى سوسير الى التفريق بين الكلام واللغة خاصة وانه يعرف اللغة على انها "نسقاً من العلامات التي تعبر عن الأفكار فإن العلامة اللغوية بنظره هي الوحدة الأساسية لبنية النسق اللغوي " (Benkrad, 2003) فالعلامة اللغوية عنده تتكون من دال ومدلول حيث يمثل كل منها وجهة فالدال هو الصورة الصوتية، والمدلول هو الصورة المفهومية، فعملية الفهم والتفسير تكون من خلال عملية المرور من الدال بأتجاه المدلول ذلك يعني اننا يجب ان نفهم الدال حتى نستطيع تحليله وتفسيره، والعملية هنا مرتبطة بطبيعة عمل دماغ الانسان وكيفية حفظه لشكل الاشياء من خلال عملية اتحادهما حيث يكون الدال المحسوس والمدلول الغير محسوس بسبب علاقتهما الذهنية كوجهي عملة لا يمكن فصلهما او التفريق بينهما العلامة كدلالة لابد وان تشير الى مدلول يعمل على توليد معنى والعلامات على نوعيها السمعي او البصري من وجهة نظر سوسير لا تعمل منفردة بل تكون نسقا متماسك باللغة كونها " نظام من العلامات يكون الشيء الوحيد المهم فيه هو اتحاد المعاني والصور الصوتية" (Keller, 2000) فاللغة عنده هي نسق علامي تربطه علاقات تكتفي ذاتيا ومن خلال مجموعة العلاقات التي بينها يمكن ان تنتج معاني مختلفة ومتنوعة لان اجزاء اللغة تعمل في ما بينها كمنظومة واحدة تؤدي كل كلمة الى معنى معين وعند اجتماعها وترتيبها في جمل معينة فأن الدلالة سوف تختلف وتتحرك من معنى الى اخر ضمن سياقات معينة.

العلاقات التي يقرها النظام أو النسق اللغوي" فالوحدة الصوتية لها وظيفة في النسق اللغوي أو الاشاري، أي الاختلاف الصوتي الذي تحدثه في لفظة ما يساعدنا على تمييز تلك اللفظة عن معنى-أخر. فالاختلاف أو التضاد، بالنسبة لسوسير يمفصل الألفاظ ويميزها معنوياً عن بعضها البعض" (Peter Bogatyrev, 1977) وقد عَمْد(سوسير) إلى تصنيف العلاقات بين العلامات في إطار علم العلامات العام– السيميولوجيا، وفق بعدين متلازمين هامين" المحور السياقي والمحور الاستبدالي وتكون العلاقة سياقية إذا ارتبطت وحدة ما من نظام معين (في مركب أو بنية) مع وحدات أخرى في متتالية، والشرط المطلوب في هذه العلاقة هو أن تنتمي الوحدات المختلفة المركبة إلى نفس المستوى السياقي، فيمكن في اللغة أن تكون الوحدات صوتية أو صرفية. أما العلاقة الاستبدالية فهي التي تربط بين وحدة معينة من وحدات المركب ووحدات أخرى يمكن أن تحل محلها" (Qassem & Zaid, 1986) في الخطاب اللغوي

تتعالق العلامات اللغوية أو الألفاظ سياقيا أو تركيبياً مع علامات أخرى وفق ارتباطات أو تتابعات خطية الطابع، حيث" تكتسب اللفظة قيمتها، فقط لأنها تقف في تضاد مع كل شيء يسبقها أو يليها، أو تعارض كليهما.

تصنف العلامات في المسرح على اعتباره وحدة سيميائية واحدة قائمة على ما يرسله الممثل يقابلها المتلقي والوعي الذي يملكه بمعادلة قائمة على الاتصال فيما بينهما يستطيع فيها الممثل من خلال ادائه والتحول من شكل ادائي الى اخر يرافقها التحولات الصوتية التي ترافق تلك الشخصيات او التحولات الادائية ولقد صنف علماء السيملوجيا العلامات في المسرح الى انواع ومجاميع وفقا للمنهج السيملوجي الا ان اهم تلك التصنيفات هو ذلك التقسيم القائم على اساس حضور العلاقة العلية او غيابها بين الدال والمدلولاي العلاقة ما بين مستوى التعبير ومستوى المضمون وهو تقسيم العالم السيميائي(اندريه لالاند) وكما يلي:

أ. العلامة الطبيعية: Natural signs

يعتبر هذا التصنيف من اهم التصنيفات للاشتغال العلامي في المسرح حيث تكون " العلامات الطبيعية هي التي لاتكون علاقتها بالشيء المدلول ناتجة إلا عن قوانين الطبيعية كمثال الدخان الذي هو علامة النار" (Peter Bogatyrev, 1977) فيكون تصنيف هذه العلامات بناءا على ارتباط الدار بالمدلول قائمة على مبدا العلة والمعلول حيث تكون هذه العلاقات الثنائية معروفة ومرتبطة بشكل كبير ما بين طرفيها فالغيوم دليل المطر وعملية الجلوس مثلا امام الموقد علامة على البحث عن الدفء وهكذا لبقية العلامات وارتباطها او علاقتها ما بين الدال والمدلول.

ب. العلامات الاصطناعية: (Artificial signs)

تختلف العلامات والدلالات الاشتغالية في هذا النوع من ناحية العلاقة حيث يكون اساسها الصبغة المعرفية الجماعية فالعلامات الاصطناعية " تركز في علاقتها بالمدلول أي الشي الذي تدل عليه وفقا لقرار خاضع للارادة عن وعي قائم على قرار جماعي " (Benkrad, 2003) فمثلا صوت الرصاص يدل على القتل او الحرب والعلامات الضوئية التي تشبه البرق قد تكون دليلا متفق عليه بالرجوع الى الذاكرة فبالرغم من ان " هذه العلامات هي طبيعية وغير ارادية الا انها تكتسب ضرورة وظيفية بالمسرح " (Elam, 1992, p. 43) حيث يختلف تأويلها حسب فهم الجمهور وما يمكن ان يكون متفق عليه.

العلامات في المسرح:

شكل فن المسرح منطقة للجدل من خلال مجموعة العناصر التي تنتمي اليه ونوع العلاقات التي تشترك تلك العناصر في بنائها وتنظيمها كونه بودقة لمجموعة من العناصر تتظافر في بناء مختلف انواع العلامات لان " العروض المسرحية تتميز عن جميع الأعمال الفنيه الاخرى وعن الأشياء المادية التي هي أيضا إشارات بغزارة اشاراتها لان العرض المسرحي هو بنية مؤلفة من عناصر فنون مختلفة كالشعر والفنون التشكيلية والموسيقى والرقص" (kadim, 2016) وعملية تعدد هذه العناصر يعمل على انشاء مجموعة كبيرة من العلامات والايقونات والاشارات تزداد عملية تفسيرها بزيادة وتنوع نوع المتلقي لان " المتفرجين مختلفون يفهمون ذات المشهد بطرق مختلفة" (Benkrad, 2003, p. 76) وهذا ما دفع البولندي(تاديوز كافزان) الي تصنيف العلامات في المسرح من خلال تأكيده على عملية التميز بين العلامة الطبيعية والاصطناعية والتي يتم على اساس مستوى الارسال فيها وليس بعملية الاستقبال او ادراكها حيث يكون كل شيء علامة دال بذاته في الطبيعة التي تحيط بنا والتي تكون من دون اي مشاركة او نشاط وعملية الارسال لهذه العلامات لا ارادي بالرغم من طابعها العلامي من وجهة نظر المستقبل لها وكيفية تفسيرها وكذلك العلامات الصناعية التي تخلقها الكائنات المختلفة كما يمكن لارادة ان تتحكم في هذا النوع من العلامات وعملية تشكيلها خاصة للعلامات الطبيعية، اما العلامة الاصطناعية فالامر مختلف حيث تكون عملية ادراك شكل العلاقة وطبيعتها بين الدال والمدلول لا تحتاج الى اي استقصاء لان عملية ارسال تكون ارادية طابعها ظاهر.

المبحث الثاني:

أفعال الممثل والعلامات:

شكل اداء الممثل الكثير من الجدل في عالم المسرح كونه الاداة او العنصر المهم الذي يمتلك اعلى قدرة في التحول والبناء العلامي حيث تمنحه مرونة حركته وأفعاله طاقة ابتكارية تنتج مختلف اشكال العلامات بالاضافة الى ان افعال الممثل هي الاداة التي

تمنح العرض طرازيته وأسلوبه الذي يميز العرض عن باقي العروض من خلال شكل وأسلوب الاداء وهو ما منح المسرح قيمة حقيقة ارتبطت بأداء الممثل وافعاله التي تترجم افكار النص صوتيا وحركيا حيث أن " العروض المسرحية تتميز عن جميع الأعمال الفنية الاخرى وعن الأشياء المادية التي هي أيضا إشارات بغزارة اشاراتها وعملية تواجد هذا الكم من العناصر وأشتغالها يدعو الى تعدد وتنوع شكل العلاقات وأختلاف تفسيراتها وتأويلها بسبب تعدد وتنوع ثقافة المتلقي فالممثل علامة وجهتها المتلقي وهو ما يمكن ان يضعه في صراع دائم ما بين شخصيته كممثل وشكل الافعال التي يجب ادائها وتجسيدها للوصول الى ابعاد الشخصية المناطة به والوصول الى اعلى درجات الصدق الفني وأن " كل ما يحصل على الخشبة هو حقيقي ومقنع وكأنه جزء من الحياة الواقعية حيث يجب ان يقتنع المتلقي بأن الاحداث التي امامه حقيقية بالرغم من انها افعال تمثيلية وان جميع " (Guero, 1994) ما حصل على خشبة المسرح كان ممكنا ان يحدث في الحياة الواقعية ايضا وعملية الاقناع التي اوصلنا اليها الممثل في افعاله وأداءه هو شاهد على قدرته في انتاج مجموعة كبيرة من العلامات الادائية والتي منحته قدرة الحصول على مواقف حقيقية تنتمي لأفعال الشخصية وعلاماتها، ناتجة عن " تمثيل اثرى اللاوعي عنده مما سمح له بتحرير نفسه والتركيز وقدرة اكتساب الحيوية وعلى التعبير والملاحظة والتكيف بسهولة لان الممثل الذي يغذي نفسه عن وعي ويصل الى النتيجة باللاوعي يكون ممثلا موهوبا " (Dior, 1998) من خلال سيطرته وتحكمه بأدواته جسديا وصوتيا.

صوت الممثل علامة: (فعل لساني، شبه لساني):

يمتلك الممثل نوعان من الطاقة التي يعمل على تسيرهما لأنتاج اداءه وافعاله هما جسده وصوته فهما مصدر انتاج مختلف العلامات التي يحتاجها لبرهنة افعاله ولخلق صورة نظام العرض العلامي حيث "يعبر الممثل عن الشخصية التي يبدعها بسلوكه وافعاله، ان قيام الممثل باعادة تجسيد سلوك الانسان انما يهدف الى خلق صورة مسرحية معبرة ومتكاملة عن طريق قدراته الحركية والصوتية التي يمتلكها، وهذا ما يشكل جوهر فن التمثيل " (Oda, 2020) وهذا التجسيد يشكل حالة فيزيائية ترتبطان بشكل قوي ولا يمكن فصل الواحدة عن الاخرى لان احدهما سبب والاخر نتيجة ولكلاهما شكل ارتباط ومصدر فيزيائي كونهما ينتميان لعلم الفيزياء كظاهرة.

يختلف شكل العلامات والرموز الصوتية حيث تقسم الى علامات لسانية مفهومة تكون عبارة عن كلمات واصوات لها معاني فيما يشكل الهمهمات وبعض الصرخات شكلا اخر من العلامات في فن المسرح ويكون كل لمنها وظيفة يؤديها تعمل على دعم الحدث المسرحي ويكون لها تأثيرها الذي يوازي الكلمة او يوازي فعلا ما.

والأيماءة الصوتية هي " تعبير صوتي اساسي لها معنى اشاري ما يفهما المصدر لها والمتلقي وهي اختزال للعديد من الافعال الجسدية " (Ann Oberfield, 1996) حيث تكون موازية للفعل وأختصار لمجموعة من الأيماءات الجسدية في الكثير من الدلالات وتكون الافعال اللسانية منتظمة داخل جمل لها قواعدها التي تعمل على تنظيمها ضمن منظومة، فصوت الممثل قسمان الاول فعل لساني يشمل الكلمات والجمل الحوارية التي ينطقها فيما يكون الصوت شبه اللساني عبارة عن مجموعة الهمهمات والاصوات المختلفة والصرخات كما تكمن " قدرتها في انشاء موقف اللفظ لتصبح علامة تعين حضور مسرح الممثل" (Elam, 1992) فهي اساس من اساسيات تقنية الممثل التي يتعامل معها لتوصيل الحدث والفعل خاصة وان الممثل يستخدم " لغتين منفصلتين احدى هاتين اللغتين هي اللغة اللفظية او اللغة الناطقة لنقل المعلومات وللتعبير المنطقي وحل المشكلات، والغة الاخرى الغير لفظية التي تعبر عن الجوانب الأكثر حقيقية من ذواتنا، من مشاعرنا وانفعالاتنا وحاجاتنا واتجاهاتنا فالكثير من الكلمات يصعب لها ان تصف وان توصل احساس شخص يصرخ وكذلك تعجز هذه الكلمات عن تفسير وشرح صوت قهقهته حيث تكون الافعال اللسانية وغير اللسانية المسكوت عنه في الكلام. وفي أفضل الحالات تستخدم الأيماءة لعرض ما لا يستطاع قوله، فهي تعرض المشاعر التي لا يقولها الخطاب وهو ما يمنحها قوة لتوازي الفعل المسرحي للممثل، وان البلاستيكية او المرونة التي تمتلكها الأيماءة الصوتية من الناحية التأويلية جعل لها " معنى خاص بها فهي مكلفة بمهمة قول-عرض-عدد من الاشياء" (Ann Oberfield, 1996) للتعبير عن مختلف المواقف بسبب تلك المرونة او كشكل للهروب من الرقيب في الكثير من الحالات.

حركة الممثل درامية رمزية جمالية:

تشتمل الحركة على ما يمكن ان يلامس بنية الشيء حيث تمثل التطور الذي يؤدي إلى ايجاد روابط ووظائف من نوعية جديدة وهذه الحركة ترتبط وتلتزم بما هو موجود حولها الا انها تختلف من وجهة نظر شخص لاخر .

وفي عالم المسرح فأن الممثل هو العنصر المحفز لكل العناصر المسرحية الموجودة على الخشبة كونه العلامة الرئيسية والمنتج لكل العلامات التي تتولد على الخشبة (Oda r. , 2021) ولا يمكن الاستغناء عنه بكل الاشياء ولا عن حركته والمسرح كنظام علامي ظل فيه الممثل " بصفة عامة مهيمنا ومسيطرا في هذا التدرج المتغير، ولهذا السبب كان الممثل موضوعا هاماً من موضوعات الدرس السيميوطيقي" (Aston & Savona, 1996, p. 144) حيث شغلت حركاته فكر المنظرين في عالم المسرح وعلم العلامات فمع انه علامة مستقل فهو ايضا صانع وحامل لمختلف العلامات وهو ما جعله عنصرا يمثل صلب المسرح ومتعته التي يبحث عنها المهور ويأتي لمشاهدتها ومشاهدة تحولاته وما يحصل على الخشبة فهو كائن يتلخص دوره داخل عمله في صنع العلامات وتحويل ذاته الى علامات فدوره يكون اساس يعمل على الايعاز لكل الموجودات بتكوين مجموعة مختلفة من العلاقات بحركته حتى تشكل تلك الحركة "دور الممثل وبنيته الاشارية، اشارات يعبر عنها بالكلام والأيماءات والحركات والوقفات " (Peter Bogatyrev, 1977) حيث تمثل حركته شكلا من العلامات والاشارات وحتى صمته فهو دليل له مجموعة من المعاني التي تختلف من موقف لأخر فجسد الممثل لوحده هو علامة تحمل الكثير من الدلالات فكريا وجماليا وحركته او اي أيماءة بأبسط اشكالها يمكنها ان تبعث مجموعة كبيرة من الدلالات المختلفة وعليه فأن حركة الممثل تشكل كيانه وكذلك حركة جسده كوسيط اتصالي موضوع للتركيز على شكل الحركة والتعبير لمدى تاثرها كونها اغنى وسائل التعبير عن الافكار واكثرها مرونة، بمعنى انها تمثل اكبر مجموعات الدلالات اتساعا وتطورا، وقد تكون الحركه حركة اليد او الذراع او الساق او الراس او الجسد كله. فهدفها الرئيسي هو خلق الدلالات التي يتعمد الممثل الى انتاجها لتوصيلها الى المتلقي لتفسير الفكرة ونقل موضوعة العرض واهدافه.

استخدم الانسان الحركة كلغة من اقدم اللغات التي عرفتها البشرية بشكلها العفوي او المقصود وما يمكن ان تضمه من أيماءات واشارات مختلفة من جماعة لأخرى خاصة وانها اداة معرفية لها مجموعة كبيرة من الابعاد والتي تختلف وتتنوع بناءا على شكل المجتمع وثقافته ولهذا فأن حركة الممثل ودلالتها تتغير وتتحول على مستويان هما

1. "الممثل وذاته وكل ما يتعلق به.
2. عناصر العرض التي تحيط به ومنها الممثلون الاخرون والديكور والاضاءة وغيرها. "(Ann Oberfield, 1996)

حيث يعمل الممثل من خلال حركته وتعامله مع تلك العناصر على بناء مجموعة من الدلالات والاشارات المختلفة والمتنوعة المحسوبة خلال زمن العرض وهو ما يمكن ان يعمل على تصنيف الحركة وتقسيمها والذي بدوره يمكن ان يحدد " صورة الفعل المجسد في حركة الجسم فان الزمن مقدار متغير بتغير حركة الجسم" (Gillen Wilson, 2000) خاصة عندما يكون شكل الحركة غير اعتباطي على اعتبار انه مرتبط وتابع لحالة الشخصية النفسية التي تكون سببا في تحديد شكل حركة الفعل المسرحي

ان ما يمكن ان يميز فعل الممثل وحركته فكريا وماليا هو احساسه والذي يختلف من ممثل لاخر فعملية غياب احساس الممثل وعدم ادراكه لابعاد الشخصية وحدودها كفيل بضياع العديد من القيم المالية والفنية وهو ما يمكن ان يقطع خطوط التواصل مع المتلقي ايضا على اعتبار ان حالة الممثل وشعوره يمكن ان يقسم الى" حركة تعبيرية بملامح الوجه وحركة ايمائية اشارية بأستخدام الرأس واليدين او الجزء الاعلى من الجسد وحركة انتقالية في المكان من خلال الساقين " (Salah, 2005) وهو ما دفع مجموعة كبيرة من منظري وخرجي المسرح الى التركيز على دراسة الحالة النفسية والشعورية للممثل والاستفادة منها للوصول الى اقصى درجات الاقناع منها دراسة ستانسلافسكي النفسية ومايرهولد وتركيزه على بايوميكانيكة جسد الممثل بالاضافة الى ديليسارت وتاكيده على الايقاع الجسدي وارتو وكروتوفسكي ومجموعة كبيرة اخرى منهم.

تصنف الحركة وتختلف انواعها بناءا على تغير مجموعة من المصادر والدوافع في علم النفس تحديدا منها ما هو مرتبط بالحالة الشعورية والاخر باللاشعور ولكل منهم مصادره ومرجعياته الا ان انواعها على المسرح قد قسمت وتنوعت الى الحركة المستقيمة، الحركة الدائرية، الحركة الموضعية، الحركة المنحنية، الحركات المتعرجة.

أيماءات الممثل بسيطة ومركبة:

تقسم الاشياء والافعال في الحياة العامة الى اشياء بسيطة واخرى مركبة وكذلك شكل اداء الممثل وأفعاله تنقسم ما بين بسيط وأخر صعب ومركب ويظهر الفرق بينهما عند اداء الممثل للشخصيات التي تحتا لتحول في الفعل او المشاهد الفردية وكذلك العروض الفردية والمونودرامية التي تتطلب طاقات بدنية عالية تمنح الممثل القدرة على بناء اكث من حالة ادائية وشعورية مقنعة بغياب الممثل الاخر والمساند خاصة وان الممثل مطالب بأنتاج علامات ودلالات تختلف في تأويلها وتفسيرها من خلال " رسم الصور المتخيلة للشخصية وأفعالها المدركة على الخشبة والقيم الحسية الناتجة عن تجسيد اكثر من فعل ادائي على الخشبة " (Al-Kashef, 2006)فالممثل محصور خلال اداءه بين منطقة الوصول للشخصية والتمكن من ابعادها نفسيا وجسديا وطبيعيا وبين مجموعة افعالها والتي تختلف ما بين بسيط ومركب، فيتشكل لديه اسلوب في الفعل واخر في الصوت وهو ما يمكن ان ينتج فرقا بين اداء شخصية وأخرى او ممثل وأخر، وكلك الافعال يكون للافعال البسيطة دلالات ومعاني بسيطة يقابلها دلالات وتأويلات وعلامات كثيرة ومتعددة ناتجة عن الافعال المركبة التي ينتجها الممثل بفعله المركب "فالممثل نفسه قابل للتحول على الخشبة بأفعاله من شاب الى شيخ ومن امرأة الى رجل فهو حامل للعلامات الرئيسية في العرض وبالتالي فان حركاته هي التي توحي بالفضاءات من خلال الاستبدال الاستعاري الرمزي لانساق العلامات الاخرى " وعملية الاستبدال تمثل التحول والانطلاق من شكل الى شكل اخر او من مرحلة الى اخرى وهو ما يتطلب من الممثل مهارة عالية او انه يضعه امام تحدي كبير يجعله مطالبا بأستخدام ادواته الخارجية وعواطفه الداخلية التي تمنحه ملكة تجعل المتلقي يصدق ويقتنع بأداءه، والأيماءة لديها القدرة على منح الفعل حسا عاطفيا مباشرا يمكن ان يعجز الممثل او النص على توصيلها حيث " تكون شكلا اخر للفكرة او الكلام او ما يمكن ان تحمله الفكرة بين سطورها " (Ann Oberfield, 1996) وهو ما يجعلها لغة ثانية يمكن للممثل ان يعتمد عليها في تركيب شكل فعله على المستويان البسيط منه او المركب الصعب خاصة وان المسرح يتجه نحو الجسد بأتجاه أزاحة المنطوق والتركيز على الأيماءات الفعلية التي ينتجها الممثل.

ما أسفر عنه الإطار النظري:

1. تختلف قيمة الاشاررات والعلامات الصوتية عن الافعال الادائية او الحركية بسبب انتماء كل منهما لمنظومة مختلفة وجعل لها قيم قيم دلالية فكرية ومادية ما بين دال ومدلول
2. تختلف دوافع الحركة لدى الممثل ما بين دوافع داخلية وأخرى خارجية وهو ما جعل للعلامة الادائية الحركية او الصوتية شكلا يختلف من ممثل لاخر ومقسمة ما بين بسيطة واخر مركب
3. تعمل حركة الممثل مع نفسه او مع الممثل الاخر او مع قطع المنظر والموجودات على الخشبة على بناء مجموعة من العلامات التي تتعدد وتختلف دلالتها وأشكالها.
4. يمثل صمت وسكون الممثل شكلا علاميا يحمل الكثير من التأويلات والدلالات المختلفة فكريا وجماليا كذلك حكة يديه وايمائاته المختلفة
5. تختلف دوافع الحركة ما بين داخلية وخارجية وهو ما يمكن ان يمنحها تأويلا مختلفا يرتبط بثقافة المتلقي وعمره ومجموعة أخرى من الأمور الثانية.

عينة البحث:

تحليل العينة

اسم العرض: ساعة السودة*

لقد شكل الاداء في هذا العرض خصوصية كبيرة نتيجة كبر الفضاء ومحدودية قطع المنظر التي تمثلت بقطعة ديكورية واحدة متمثلة بدولاب اتسم بمجموعة كبيرة من التحولات على مستوى الاشتغال التمثيل الدلالي العلامي كوحدة سيميائية قائمة بذاته ما بين (باب للبيت، ودلاب عادي، ساتر، وبناية، ومجموعة اخرى من الاشكال التي تحمل العديد من الدلالات المختلفة) استطاعت ارسال الكثير من التأويلات المتنوعة، لقد ساهم الاداء على المستويان الصوتي والحركي من خلال علاقته ما بين الممثل

* تأليف: مثال غازي. اخراج: سنان العزاوي. تمثيل: يحيى ابراهيم، اسماء صفاء. مكان العرض: مسرح الرافدين في العاصمة بغداد العرض 2017

والممثلة نمطا مختلفا من العلامات حيث ركز الممثل على الاشتغال الجسدي في بعض المشاهد فيما قابلته الممثلة بالايماءات الصوتية كردة فعل في نفس المشاهد فيما انعكس هذا الفعل في مشاهد اخرى وهو ما ساهم في خلق نوع من التلقي الذي يحمل خصوصية مختلفة فلقد كان للحضور العلامي السيميائي:

العلامات الصوتية:

تمثلت هذه الوحدة بعملية الاشتغال الصوتي ما بين مجموعة العلامات والاشارات الصوتية اللسانية وشبه الصوتية الغير لسانية وكانت اكثر وضوحا في المشهد الافتتاحي الاول

حيث تشكلت الكثير من الدلالات والعلامات التي تضمنها على طول زمنه دون النطق بأي كلمة حيث كانت الايماءات الصوتية الشبه لسانية هي الشكل العام لهذا المشهد الافتتاحي والمسيطرة عليه الا انها امتلكت قوة في التعبير عن كل الاشياء التي اشارت اليها وكانت ابرز تلك الاشارات الغير لسانية متمثلة بتقليد صوت السيارات عند مرورها بسرعة (بيب) ولفظة (طيط) او صوت التردد والصدى الذي استخدمته الممثل بترديد الحرف الاخير من كل كلمة يقولها الممثل اثناء حواره وكانت اكثر وضوحا بحرف (ج ج ج) مع وجود الصمت الذي شكل حضورا متميزا بالرغم من زمنه القليل الا انه استطاع الافصاح عن العديد من الافكار منه مثلا عدم رضا ادم وحواء على قرار ابعادهم من الجنة حيث اكسب الصمت رمزا اشاريا يمكن ان يحيل الى مجموعة من الدلالات والتحولات التي اختلفت عملية تأويلها على مستويان الاول عند اشتغال الممثل (يحيى) لوحده والمستوى الاخر كان عند الالتفات الى الممثلة (اسماء).

لقد مثل الاشتغال الغير لساني جزءا مهما من هذا العرض خاصة في الجزء الثاني من المشهد الثاني (مشهد تجوال ادم وحواء في الجنة وتقليد صوت العصافير) حيث شكل صوت الصفير حوارا على درجة عالية من التقنية التي عبرت عن الكثير من الحوارات التي لو كانت كلاما منطوقا وحسب رأي الباحث انها سوف تكون اقل قيمة من شكل الدلالات التي سوف توحي اليها حيث ضمت الكوميديا كشكل لها وفي لحظة تحولت الى علامات استفهامية اكدها تحول صوت صفير الممثل (يحيى) وزعله وابتعاده عن كرسي جلوسه فعملية استبدلال الكلمات بصوت الصفير بشكل مركب بدل الكلمات او الحوارات خلق شكلا من التعالق الخطابي العلامي بين فعل الممثل والالفاظ الغير لسانية وهو ما منح تلك الاصوات دلالات لفظية لها قيم ودلالات عالية، لقد كان للايماءات الادائية الفضل في التعبير عن مجموعة كبيرة من المشاعر التي دلت عليها اصوات الصفير وهو ما عمل على منحا قوة وازت فعل الكلام او الحركة رغم جلوس الممثلان دون اي حركة على الكرسيان في اسفل يسار المسرح فكان هناك حضور واضح لمرونة او بلاستيكية العلامات الغير لسانية بشكل معبر وكبير وواضح خلق لها معنى له دلالات متنوعة عرضت الكثير من المشاعر وتكررت عملية استخدام العلمات الغير لسانية في مشهد (رقصة الراب) لتاتي بدلالات مختلفة حيث مثلت عملية (البصق) معركة كأنها مسدسات او مجموعة من الاسلحة التي جات فيها عملية البصق امتدادا لموسيقى او كلمات اغنية الراب وعملية التركيب هذه ما بين العلامات اللسانية وغير اللسانية خلق حالة من التميز التي يمكن ان لا توجد الا في فن المسرح وهو ما سمح لها بأنتاج هذا الكم الكبير من العلامات والدلالات المختلفة.

العلامات الحركية والجسدية:

تمثل هذا المستوى بالاداء الحركي العلامي لكل ممثل على حدى او عملية اشتغالهما مع بعضهما في بعض المشاهد وكانت في مشهد طرد ادم وحواء من الجنة (مشهد السقوط بالعربات) حيث كانت عملية تجول الممثلين على العربات داخل فضاء المسرح موحيا بدلالة السقوط التي جسدتها العلامات بشكل واضح الوضعية التي يتخذها الجسد ليحقق التوازن المطلوب بعد تحديد مركز ثقل الجسم، وقد انعكس هذا في طبيعة الحال على باقي أجزاء الجسم والشكل الخارجي المبتكر حيث حملت علامة واحد او اكثر بسبب محدودية شكل الفعل الا ان عملية التحول العلامي في فعل الممثل كان اكثر دلالة في مشهد تحول الممثل من شخصية ادم الى شخصية رجل الدين ومحاولة مزاوجة ادائه ما بين صوته والقائه ومجموعة الحركات التي جسدت فعل رجل الدين الكبير حيث استطاع الممثل في تلك اللحظات من كسر القالب الادائي مع استبدال استعاري معتمدا على قطعة القماش التي حولها اشتغاليا الى غطاء للرأس تحول معها الاشتغال العلامي ما بين غطاء في النوم الى عباءة رجل دين التي كانت بمثابتة انطلاق لشكل ادائي مختلف تحولت معه مواصفات الممثل الى ابعاد اخرى كانت مواصفات لشاب (ادم) الى مواصفات شيخ ورجل دين مختلف حركيا وصوتيا، بسبب اختلاف الدوافع الاساسية لحركته خاصة الداخلية مما انتج فرقا في شكل العلامات خاصة مع وجود حوارات لا تتطابق مع شكل الاداء حيث كانت العبارات عبارة عن حوارات عادية حولها الممثل الى نوح (نعي) مما اوجد شكلا غريبا من الناحية العلامية من

ناحية الهيئة الخارجية التقليدية من وضعية جسد واحد ساكنه طيلة مدة عرض المشهد وهو ما يمكن ان يظهر لنا مدى الفرق في قيمة الاشارات التي يمكن ان تطلقها الحركات والافعال لدى الممثل وبين الاشارات الصوتية واللفظية التي ينطقها الممثل من الناحية الدلالية او العلامية بالرغم من اختلاف شكل المنظومتان الحركية والصوتية الا ان عملية رسم الشخصية وتطبيق افعالها جاء متطابقا الى حد كبير مع شخصية رجل الدين الذي نعرفه ونتعامل معه في حياتنا اليومية حيث تكب شكل الاداء ما بين بسيط وما هو بين مركب صعب خاصة في مشهد نزول ادم من السماء ومشهد زفة العرس في المشهد الخامس حيث تعامل الممثلان بدرجة عالية من الاحساس في حوار الجسد التي تمظهرت من خلال الايماءة والاشارة وبعض اجزاء الجسد واختفاء الاجزاء الباقية وتداعيات الفضاء وخيال المتلقي . ساهمت في تطابق شكل الشخصيتان (العريسان) مع احساس الممثلان حتى في اللحظات التي غاب فيها الحوار وظلت الايماءات والاشارات مسيطرة على شكل الاداء (ايماءات الممثلة اسماء مشهد الحمل ومشهد العريس ورقص الممثل يحيى في مشهد الزفة).

علامات العلاقات:

وهو المستوى الذي وضعه الباحث متمثلا بعملية اشتغال الممثل والممثلة مع قطع المنظر وتعدد شكل العلامات التي نتجت عن تعدد شكل العلامة بسبب اختلاف نوع العلاقة بينهما لقد تعددت الاشتغالات ودلالاتها بسبب اختلاف شكل العلاقة ما بين الممثلة (اسماء) والدولاب الذي تحولت علامته واشتغالاته خاصة عندما تبنت فكرة تحويله الى ضريح وبدأت بالطوفان والدوران حوله فالدافع مختلف بين الأداء التعامل ما بينها وبين الضريح لم يكن نفسه ذلك الدافع الاول الذي رافقها عند دوانها بنفس الاتجاه في المشهد الذي سبق هذا المشهد والمشهد الرابع (عملية دخولها وخروجها من نفس الدولاب) لهذا كان النظام العلامي والاشاري مختلفا ما بين تلك اللحظات التي انتج تلك الاشارات، وحتى طريقة تعامل الممثلان مع الدولاب في المهد الاول اختلفت علاميا ما بين المشهد الاول وعملية فتح وغلق البابان بسرعة عن طريقة الاشتغال في مشهد التحضير للزواج وأرتداء الممثل لملابس العرس وحوار (جبنالك برنو ما ملعوب بسركها) حيث تحول البابان الى جدار غرفة من الناحية العلامية شكل امتدادا لنفس الجدار الخاص بالدولاب في لحظات ثباته طول المشهد.

بصورة عامة يحمل هذا العمل الكثير من العلامات والاشارات الايقونات في لحظاته حيث تتركب مجموعة كبيرة من العناصر في توليد نظامه العلامي وهو ما جعل الباحث يعمل على تقسيمه الى مجموعة من المستويات من الناحية الاشتغالية وبسبب تداخل عمليات الاشتغال تلك ولدت الكثير من الشفرات والعلامات التي خلقت مجموعة من الانظمة داخل منظومة العرض الواحد وهو ما خلق قيم مختلفة لتلك الاشارات والعلامات على المستويان الصوتي والحركي فكانت تلك الدلالات المتنوعة ساهم في ذلك مرونة الاداء التي تحلت بها مشاهد العرض وقدرة الممثلان على التوليد الدلالي والعلامي حركيا وصوتيا، حتى في لحظات السكون او العلامات الغي لسانية كانت تقنية الصمت او الاداء الغير لساني كفيلة بخلق الكثير من التأويلات فكريا وجماليا رسمت العديد من الصور التي منحت المتلقي فسحة كبيرة من التأويل والتفكير.

النتائج:

1. يمتلك الممثل الكثير من الطاقات على المستويان الحركي والصوتي يستطيعان خلق مجموعة كبيرة من العلامات والدلالات من خلال علاقتهما الاشتغالية مع بعضهما او مع باقي العناصر الاخرى في العرض المسرحي وهو ما يمكن ان يجعل لكل منهما شكلا اشاريا ونظاما دلاليا مختلفا يمكن ان يمنح العرض قيم فكرية وجمالية.
2. تعمل دوافع الممثل الداخلية او الخارجية على بناء شكل لأفعاله قد تكون بسيطة او مركبة وهو ما يعمل على انتاج نوعان من العلامات او الاشارات قد يكون بسيط او مركب لكل منهما دلالاته وتأويلاته المختلفة.
3. تشكل مجموعة العناصر المسرحية كل لوحدة علامة مختلفة تتغي تلك العلامة ودلالاتها بوجود عنصر اخر يمكن ان يشكل معها علاقة معينة.
4. يمثل الصمت على مستوى الصوت او السكون على مستوى الحركة شكلا علاميا له تفسيراته ودلالاته الخاصة

الاستنتاجات:

1. يمثل الاداء على المستويان الحركي (فعل الممثل) والصوتي (اللساني وغير اللساني) النظام العلامي للعرض المسرحي والذي يحمل الكثير من التأويلات والتفسيرات التي تختلف من حالة الى اخرى ومن عرض الى اخر.
2. تشكل كل عناصر العرض المسرحي مجموعة من العلامات والدلالات تختلف قيمتها التأويلية بناءا على دورها الادائي داخل العرض والقيم الاشتغالية التي يمكن ان تحققها اثناء العرض.

Conclusions:

1. The performance at the motor (actor's action) and vocal (linguistic and non-linguistic) levels represents the symbolic system of the theatrical performance, which carries many interpretations and explanations that differ from one case to another and from one performance to another.
2. All the elements of the theatrical performance constitute a group of signs and connotations whose interpretive value differs based on their performance role within the performance and the operational values that they can achieve during the performance.

References:

1. Al-Kashef, M. (2006). *The Body Language of the Actor.* Egypt: Al-Ahram Commercial Press.
2. Ann Oberfield. (1996). *The Viewer School.* Cairo: Ministry of Culture,.
3. Aristotle. (2013). *The Art of Poetry.* (t. b.-R. Badawi, Trans.)
4. Benkrad, S. (2003). *Semiotics: Its Concepts and Applications.*
5. Dior, E. (1998). *The Art of Acting, Horizons and Depths, Part 1, TR: Center for Languages and Translation.* Cairo: Ministry of Culture.
6. Elam, K. (1992). *The Semiotics of Theater and Drama.*
7. Gillen Wilson. (2000). *Psychology of the Performing Arts.* Kuwait: The National Council for Culture.
8. Guero, P. (1994). The Semiotics of Social Communication. *Alamat*, 76.
9. kadim, R. (2016). Semantic encoding of the actor's performance in the Iraqi theater show. *Al-Academy*((77), 63-74.
10. Keller, J. (2000). *Ferdinand de Saussure (The Origins of Modern Linguistics and the Science of Signs)* . (E. E.-D. Ismail, Trans.) Cairo.
11. Kurzweil, E. (1985). *The Age of Structuralism.* Baghdad: Arab Horizons House for Press and Publishing.
12. Kadim oda, russil, & Khalaf Hussain, S. (2021). The effectiveness of media communication and its problems in the contemporary theatrical presentation. Al-Academy, (99), 155–168. https://doi.org/10.35560/jcofarts99/155-168
13. kadim oda, russil, & fuad fadhel, L. (2020). Techniques of Acting Performance in Fantasy Theatrical Show. Al-Academy, (95), 5–18. https://doi.org/10.35560/jcofarts95/5-18
14. Peter Bogatyrev, a. o. (1977). *Prague Semiotics for Theater (Semiotic Studies).* Damascus: Ministry of Culture Publications.
15. Qassem, S., & Zaid, N. H. (1986). *Systems of Signs in Language, Literature and Culture.*
16. Salah, S. (2005). *The Actor and the Chameleon, Studies and Lessons in Acting.* Cairo: Dar Al Hariri Press.
17. Saussur, F. d. (1988). *General Linguistics.*

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1270

Formal changes and their implications in graphic design

Ruqaya Kazem Ahmed [a1] , *Sahar Ali Sarhan* [a2]

[a] *University of Baghdad /Faculty of Fine Arts / Graphic Design Department*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 30 August 2023
Received in revised form 17 September 2023
Accepted 20 September 2023
Published 15 September 2024

Keywords:
Visual Changes
Reflection
Graphic Design

ABSTRACT

The formal changes in the graphic designs come according to the determinants of the visual formation of the output of the design elements, which depend in their structure on work mechanisms that stem from the design idea and end with the processes formulated in the visual field. Which governs the appearance of the formal change because it relies on the principle of the external and the external in its patterns and formations. Thus, a group of formal changes to the general appearance of the design achievement can be related to the design industry, and change is governed by several factors and influences that contribute to the establishment of new relationships between the components or elements of the design achievement. Therefore, the design must It is in contact with its environment, culture, heritage and beliefs, which in turn contribute to the crystallization and embodiment of its stylistic features that coincide with temporal and spatial shifts in the development of designs, as well as the presence of incentives for building blocks that work to develop its style and its creative transformation, especially since the creative change is linked to the aesthetic taste of the era represented by the values, ideals and beliefs found in A specific environment that the designer employs while receiving him through his feelings and translating them in a way that suits his culture and inclinations, and the new incentive is the determinant of the content of the design work.

The research included conclusions, including the following: Every visual change may be accompanied by a complete or partial transformation in functional and aesthetic dimensions that enhance the performance aspect of the viewer's interest. These changes are associated with the philosophy of theories that emphasize shaping the variable within cohesive relationships of coordination between the part and the whole as a unified entity.

[1] *Corresponding author.*
E-mail address: ruqyakadumahmed@gmail.com
[2] E-mail address: saharasarhan@gmail.com

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1270
Ruqaya Kazem Ahmed, Sahar Ali Sarhan: Formal changes and their implications in graphic design.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التغيرات الشكلية و انعكاستها في التصميم الكر افيكي

رقية كاظم احمد [1]
أ.د. سحر علي سرحان [2]

الملخص:

تأتي التغيرات ألشكلية في، التصاميم ألكرافيكيه على وفق محددات التشكيل البصري المرئي لمخرجات العناصر التصميمية التي تعتمد في بنيتها على آليات عمل تنبع من فكرة التصميم وتنتهي بالعمليات المصاغة في الحقل البصري. التي تحكم الظاهر من ألتغير ألشكلي كونها تعتمد مبدأ الظاهر والخارجي في أنماطها وتكويناتها وبهذا يمكن أن ترتبط مجموعة التغيرات ألشكلية للمظهر العام في ألمنجز التصميمي على صناعة التصميم والتغير محكوم بعوامل عدة ومؤثرات تساهم في تأسيس علاقات جديدة بين مكونات أو عناصر المنجز التصميمي لذلك يتوجب على التصميم أن يكون على تماس مع بيئته وثقافته وتراثه ومعتقداته التي تساهم بدورها في بلورة وتجسيد سماته الأسلوبية المتزامنة مع تحولات زمانية ومكانية تطور التصاميم، فضلاً عن وجود حوافز لبنى ارتكازية تعمل على تطوير أسلوبه وتحوله الإبداعي ولاسيما أن التغير الابداعي يرتبط بالذوق الجمالي للعصر ألمتمثلة بالقيم والمثل والمعتقدات ألموجودة في بيئة معينة يوظفها ألمصمم اثناء استقباله عن طريق مشاعره وترجمتها بما تلائم ثقافته وميوله ويكون الحافز الجديد هو المحدد لمضمون العمل التصميمي.

فقد تضمن البحث من الاستنتاجات نذكر منها ما يأتي: إن كل تغير شكلي يصاحبه تبدل قد يكون جزئي او كلي ذو أبعاد وظيفية وجمالية تحقق الجانب الادائي في اهتمام المتلقي. وترتبط التغيّرات بفلسفة النظريات التي تؤكد على تشكيل المتغير ضمن علاقات متماسكة من التنسيق بين الجزء والكل كوحدة متماسكة.

الكلمات المفتاحية: ألتغيرات ألشكلية، الانعكاس، التصميم الكر افيكي.

الفصل الاول (الإطار التعريفي)

مشكلة البحث:

تتنوع المعالجات الشكلية في التصميم الكرافيكي تبعاً لبعض الخصائص التي تندرج فيها مكونات العناصر التي تساهم فيها مظاهر التركيب التي تحدد معنى ودلالة المنجز، ويتميز التصميم بأبعاده الشكلية عن طريق تغير بعض الصفات التي تحيلنا إلى معنى جديد ومفهوم جديد يمكن أن يطابق فيه الموضوع مع الرؤيا الوظيفية للتصميم من حيث الفكرة والمحتوى، مع الأخذ بنظر الاعتبار فعل التغيير الحاصل من تغير المظهر مما يعد تجانس وتداخل لنسق البصري. وعن طريق إطلاع الباحثتان في شبكة المعلوماتية العالمية على بعض من تصاميم الكرافيكية التي تتميز بأصالتها ودورها الريادي في تناول الموضوعات السياسية والاجتماعية والثقافية المتنوعة، تم رصد وتحديد بعض من تلك المعالجات التقنية لفكرة التصميم عبر التغيرات الشكلية مما يعطي معنى ودلالة جديدة تصاحبها انعكاسات مختلفة في التعبير، من هنا تنطلق الباحثتان في تحديد مشكلة بحثهما عبر التساؤل الآتي: ماهي التغيرات ألشكلية وانعكاساتها في التصميم الكرافيكي؟

أهمية البحث: تتأتى أهمية البحث على النحو الآتي:

1. الجانب النظري: يرتبط تصميم المجلات العالمية بدورها الاعلامي الذي يحرك المجتمعات والافراد في نسق معرفي، ينعكس في الحقل التواصلي كمسار ايجابي أو سلبي بحسب إستراتيجيات تلك المجلات، ويؤثر ذلك بشكل مباشر على الفكر التصميمي الذي يحتكم لاشتراطات معينة ومحددة تؤطرها بعض النظريات السياسية أو الاقتصادية، ويخضع لها المصمم في تناول الموضوعات والافكار.
2. الجانب التطبيقي: تساق المخرجات التصميمية ضمن العملية التصميمية لتحقق مرتكزات ومسارات يسير عليها مصممو أغلفة المجلات بما يتلاءم وسياسة المجلة من جانب ومن جانب آخر طبيعة الموضوعات والاحداث التي تحدد الموضوعات

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم التصميم
[2] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم التصميم

فيكون التغير الشكلي عاملاً مساهماً في ايصال الرسائل بتنوعها واتجاهاتها، كحلقة تعكس اسلوب ونمط المعالجات في حقل التخصص.

هدف البحث: يهدف البحث إلى: كشف التغيرات ألشكلية وانعكاساتها في التصميم الكرافيكي

تحديد المصطلحات:

التغيرات الشكلية: هي تلك المعالجات الجامعة لصفات وخصائص العناصر التي يمر بها التصميم الكرافيكي من التحول والتبدل على وفق دلالات ومعاني ومضامين للتعبير عن الحالة أو الحدث.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: مفهوم التغير في العلوم والمعارف و انعكاسه في التصميم الكر افيكي:

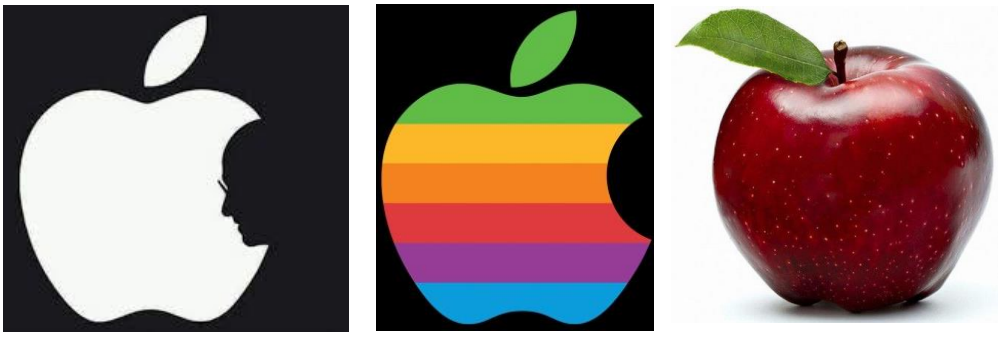
مفهوم التغير:

تتجلى المفاهيم بشكل وآخر في الصياغة اللغوية والترجمة من منابع التوظيف والاستخدام والتداول وتتحدد لتتخذ المصطلح في حقل ثقافي وعلمي من حقول المعرفة، كما تستند في وصفها التشكيلي للصياغة اللغوية المتداولة باعتبارها التسمية التي تنسجم مع الموصف من الأشياء والتعامل بها يعطي نهجاً فكرياً يساق إلى أساس تطابق وتباين المفاهيم، ومن هنا سوف يتحدد البحث بتناول موضوعات المنهج العلمي البحثي عبر توضيح مفهوم التغير وجذره اللغوي والترجمي وبيان مدياته وانواعه وكيفياته في الفن والتصميم عن طريق التعرض لموضوعات مصدر الكلمة وعلى النحو الآتي: (Casserer, 1988, p. 60).

كما يتضح أن كلمة (تغير) جاءت على وفق تبدل الحال السيء إلى الحسن بوصفها صفات ترتقي بالإنسان مع نفسه والفرد ضمن المجتمع، وقد تكون كلمة (التغير والتغيير) بتكرار الياء في الكلمة الثانية لدلالة على التأكيد والمد الصوتي في النطق وأن تلك الكلمتين غير معروفتين لدى معظم الناس، إلا أن مفهومها لا يزالان يُساءان في استعمالهما وفهمهما، وعلى هذا الاساس نرى من ضرورات الشروع بتحديد المفهوم من حيث بيان التعريف والخصائص والأنماط، يُعدُّ مصطلح التغير والتغيير من المفاهيم التي دار ومازال يدور حوله جدال كبير، فهو مصطلح غامض ومركّب لا يزال يستخدم بمعان شتى باختلاف الزمان والمكان. ولتحديد مدلولهما يتوجب علينا ان نتناول ماورد للمفهوم في الحقل اللغوي والمفاهيمي في الاصطلاح للوصول إلى تأطير المفهوم في حقل التصميم وعلى النحو التالي:

خصائص ومراحل التغير:

تكمن الخصائص في الصفات الشكلية التي تجسدها الاشياء والمتعارف عليها فأن هيئة التفاحة على سبيل المثال لا تتخذ شكلاً آخر لتعبير عنها بأنها تحتفظ بصفة الهوية (تفاحة) إلا ان عملية التغير في خصائصها لا تمحي هويتها وهذا ما نجده في العلامة التجارية لـ (Apple) مما يعنى أن التغير الشكلي في التصميم قد يحتفظ إلى حدٍ كبير بصفات الاشياء، ولكن تتغير الخصائص بمظهر جديد.



الشكل (1) يلاحظ من أن الصفات واحدة، ولكن التغير في خصائص له معنى متعدد

المصدر: =https://www.google.com/search?q

وأن التغير في مجالات وحقول المعرفة مستمد من التغيرات التي تطرأ على الانظمة والقوانين ويمكن الإشارة اليها لغرض توضيح الخصائص والمراحل التي يمر بها مفهوم التغير والتغيير، إذ تتمحور خصائص التغيير بأنها مقترنة بوجود فاعل محدد الغاية والهدف يقوم على مخطط غير معروف النتائج، بالضرورة صيرورته مرتبطة بغايته غير مرتهن بالظروف المحيطة، فالتغير بالإرادة والعواقب وليس بالإرادة وحدها (Al-Julani, 1997, p. 67)، فالتغيُر خارجي دائماً، بينما التغيير فهو داخلي، هذا على مستوى الدولة أما على مستوى النظام الدولي فالعكس يكون التغيُر الذي يصاحب النظام الدولي داخلي والتغير خارجي، أي بفعل قوة خارجية، لذلك القول الأصح التغيير في النظام الدولي بدلاً من التغيُر في النظام الدولي. والتغير آلية مجتمعية تلقائية، والتغيير فاعلية بشرية إرادية التغير ظاهرة تلقائية لا إرادية تكوينية، أما التغيير فهو عملية مقصودة إرادية، إذاً التغير عملية ذاتية بينما التغيير بفعل خارجي. التغير يفيد بتحول الشيء من حال إلى حال بشكل مفاجئ وقاطع وتترتب نتائجه على مدى ما سوف يحالفه من ظروف محيطة به.

استعملت مجموعة كبيرة من المصطلحات – بشكل مترادف أحياناً وبمعان متباينة ومختلفة أحياناً أخرى لوصف الوقائع التاريخية وعمليات التحول المختلفة التي واكبت تلك الموجات الكبرى الثلاث، فظهرت مصطلحات التحول والتغيير، أو الثورة والانهيار والتحلل، أو السقوط والتجديد والتحديث، أو الإصلاح والتحرير والتحول إلى الديمقراطية وتغيير نظم الحكم أو تغيير النظام (Abdel Majeed, 2011, p. 33). أن هذا التحول في المفاهيم والاصطلاحات انعكس بشكل ايجابي في الحقل الفني والادبي وفي التصميم، مما اكتسب مفاهيم جديدة واتخذت منها المؤسسات التصميمية حلقات معرفية في التغير والتغيير الجذري في تناول الموضوعات والتحرر من القيود السابقة وهي مرحة امتدت منذ خمسينات القرن الماضي حتى وقتنا الحاضر.

المبحث الثاني: التغيرات الشكلية في التصميم الكرافيكي

أن مفهوم الشكل أخذ اهتمام متواصل في الدراسات النفسية والفنية وله أبعاد متعددة من أهمها سيكولوجيا إدراك الشكل وكيفية استيعاب المتغير الشكلي فيه على وفق محفز بصري يرتبط بتحديد التنوع الشكلي الحاصل بفعل الاستبصار والتلقي، فقد وصف الشكل بأنه : ابداع اشكال قابلة للإدراك الحسي بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري، وعلى هذا فالفن يبدع شكلاً، وهذا الشكل لابد ان يكون معبراً وما يعبر عنه هو الوجدان البشري (Radi, 1986, p. 12)، ليس بإمكاننا ادراك الحقيقة الا عبر خصوصية هذه الاشكال. ويستتبع هذا في الوقت ذاته ان هذا الواقع يتستر وراءها بقدر ما يظهر فيها عندما يقوم المصمم بتشكيل المادة والموضوع والانفعال والخيال في عمل منظم مكتف بذاته له اهميته الكامنة يتمثل الشكل، ان للشكل وظائف جمالية ثلاثاً هي:

1. الشكل يضبط إدراك المشاهد ويرشده ويوجه انتباهه في اتجاه معين، بحيث يكون العمل واضحاً ومفهوماً موحداً في نظره.
2. الشكل يرتب عناصر العمل على نحو من شانه ابراز قيمتها الحسية والتعبيرية وزيادتها.
3. التنظيم الشكلي له في ذاته قيمة جمالية كاملة. (Casserer, 1988, p. 339).

فالشكل بد ذاته يمثل "انتظام المرئي من الهيئات والكتل وترتيبها، وهو الهيأة التي يتخذها العمل الفني كمنجز للتعبير عن المحتوى" (Abdul Razzaq, 2000, p. 12). ان الناتج التصميمي لأغلفة المجلات على اختلافها والذي شهد ويشهد الكثير من التغيرات المظهرية يتجه على وفق اساليب التطور التقني وفاعلية التصاميم التقنية التي ظهرت عن طريق التنوع (variety) الذي يلجأ إليه المصمم وأساسه الغنى في الاحتواء والتوليف للعناصر والاختلاف في صفاتها ضمن العمل التصميمي مما يساهم وبشكل كبير في تأسيس معالجات شكلية أو حركية ناتجة عن هدفها شد الانتباه دون أن يؤثر في وحدة الشكل، بل أن التنوع أساساً يرتبط بوجود الوحدة وهما يرتبطان على حدٍ سواء بالفضاء التصميمي (Sarhan, 2020, p. 23).

ثانياً: أساليب المعالجات الحديثة

أن أساليب المعالجات الحديثة في مجال المنجزات التصميمية لا تغدو ألا من حيث هي أمثلة مباشرة لتطلعات الفكر الفلسفي في الفن بشكل عام وفي التصميم بشكل خاص، لان صورة الأشكال والوحدات المادية تتجاوز الواقع التقليدي لها، أو يمكن اعتبارها كأسلوب لتغيير الأشكال السابقة من حيث اتصافها بخصائص الجديد المتغير، بمعنى أن فكرة الوظيفة فيها متغيرة أو تطورية حسب النزعة الجدلية لها، لان أساليب التطور من السابق إلى المتقدم يمر بمراحل نفي إلى الوضع المركب المتقدم وحسب صراع جدلي لا يخلو من التطور. ينظر الأشكال (2، 3، 4).

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1270
Ruqaya Kazem Ahmed, Sahar Ali Sarhan: Formal changes and their implications in graphic design.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

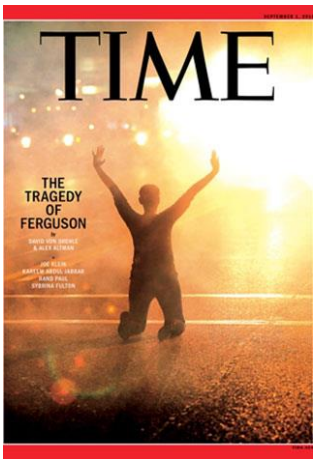
عمد المصمم الى اظهار لوحة الموناليزا بتغير شكلي لأساليب توظيفها ضمن التنوع الشكلي وتحول المعنى، المصدر: www.coogle.image.com

أن إدراك الأشكال الكبيرة من حيث ماهيتها وجماليتها إنما يبدأ بأدراك خطوطها وأشكالها الهندسية والحرة، كونها تتصف بعلاقة الأجزاء في تأسيس بنية كلية هي علاقة الموضوع ذاته. وفيها يبدأ إدراك ماهية الشكل وصفاته والجمال فيه مهما كان كبيراً. لذلك فأن قوة تصميم الغلاف وصفات الشكل هنا لا يتم إدراكه ما لم يتم بنظرة فوق الطبيعية إذ (لا بد أن يكون مدخل الشكل هو التعبير، وأن التعبير يعتمد على أتحاد حدين لا بد أن يقدم لنا الخيال أحدهما، ولا يستطيع الذهن أن يقدم ما ليس موجودا فيه. وينتج من ذلك أن القدرة التعبيرية للأشياء تزيد بزيادة ذكاء المتلقي في هذا الموضوع نجد اتحاد المادة والشكل والخيال والفضاء في ادراك موضوع الشيء الجميل واثارة الاحساس وتمكين القدرة العقلية بإيجاد وتحديد التغير الشكلي وبحسب ما جاءت به نظرية الشكل، وأن نظرية الشكل أو الجشطالت (Gestalt) لفظة المانية تعني الشكل أو النمط أو الصيغة، وهي الكل المتكامل وليس مجرد مجموع للوحدات أو الأجزاء فالخصائص العائدة لصيغة الكل تختلف عن مجموع خصائص الاجزاء التي يتألف منها هذا الكل (Razouk, 1977, p. 52)، وقد انطلقت من سيكولوجية الإدراك فاعتبرته يتجه في بادئ الأمر نحو الشكل الكلي لا نحو الاجزاء، إذ يتم إدراك الجزء من ضمن إطار الكل.

يرى علماء نظرية الشكل بضرورة قبول كون العلاقة المحلية متغيرة حسب موقع الحواس – الأعضاء، فضلاً عن تأكيد التغير المذكور، تظهر مسائل مهمة مماثلة بالنسبة لأقسام اخرى من الشكل ومنها الكيفية التي يمكننا بها إدراك أشياء من مسافات مختلفة بالنسبة للعين، بما أن هذه المسافات المحسوبة على طول الشعاع البصري لا تترجم إلى اختلاف في المواقع على شبكية العين. كذلك كيف تمنح صورتان مستويتان ولكن متباينتان، شيئاً واحداً مجسماً وناشئاً، في حالة الرؤية المزدوجة مع الأخذ بنظر الاعتبار الكيفية التي يمكن بها تفسير ثبات الأشكال والأحجام في الأشياء المرئية، على الرغم من التغيرات المتوالية لأشكال وأحجام الصور على الشبكية في التحولات النسبية للذات والموضوع المرئي (Al-Saadi, 2005, p. 21)، ترتبط تلك الخصائص في عدة عوامل منها عوامل موضوعية وأخرى عوامل الذاتية ترتكز في عملها على عملية الادراك والانتباه الإرادي واللاإرادي وهي على النحو الآتي:

أولاً: العوامل الموضوعية: تساهم تلك العوامل في تحقيق إدراك شكلي متباين:

1. **عامل الشدة:** عامل جذب مهم، كشدة المنبه في جذب الانتباه واستدعائه نحو الضوء الساطع، فان الاقوى منها يجذب الانتباه الاكبر. كما في الشكل (5).



الشكل (5)

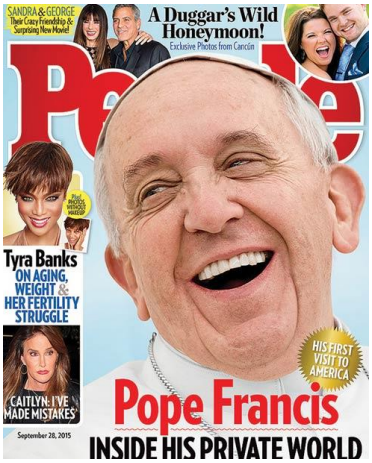
2. **عامل الحركة:** الشيء المتحرك يكون أكثر اثارة للانتباه من الاشياء الثابتة التي لا تتحرك. كما في الشكل (6)

الشكل (6)

3. **عامل التغيير:** المنبه المتغير أكثر جذباً للانتباه، وكلما كان التغيير مباغتاً او فجائياً زاد تأثيره. كما في الشكل (7)

الشكل (7) المصدر: https://fstoppers.com/originals/time-magazine-cover-so-bad-i-feel-sad-and-inspired-once-79917

4. **عامل طبيعة المنبه:** يختلف انتباهنا باختلاف طبيعة المنبه. كما في الشكل (8)



الشكل (8) https://www.filfan.com/galleries/18763#lg=1&slide=3

5. **التكرار:** ان تكرار المنبه من العوامل المساعدة على إثارة الانتباه واجتذابه اليه. كما في الشكل (9)

الشكل (9)

https://brightside-arabic.com/creativity-design/13--22/

ب. العوامل الذاتية: وهي تلك العوامل التي ترتبط بالمتلقي حصراً:

1. الحاجات والدوافع: عوامل مهمة في جذب الانتباه وتوجيهه الى الاشياء والموضوعات والمواقف ذات الصلة بإشباعها وتحقيقها.
2. الميول والاهتمامات: تعد الميول والاهتمامات من بين المحددات المهمة في اجتذاب الانتباه واستدعائه، فان اشد الاشياء وضوحاً وقوة قد تهمل ان لم تلاق اهتماماً وميلاً في النفس.
3. التهيؤ ومستوى الاستثارة: تؤدي حالة التهيؤ العقلي والنفسي الى زيادة عتبة الحساسية نحو الاشياء ومدى حفر الاستثارة في تحريك طاقة الفرد وتوجيهها نحو تلك الأشياء (Mansour, 1996, p. 140).

تتأثر الرؤية البرية والادراكية بعدد من التغيرات التي يحتكم لها التنظيم الشكلي لمجموعات العناصر في التكوينات الشكلية على اختلافها أحدهما مخصص للإدراك الداخلي والآخر للإدراك الخارجي لأنهما في العمق مترابطين، وإنما هو كلية تتمثل عن طريق مظاهره الخارجية ونستطيع معرفته معرفة كلية (Sarhan,, 2021, p. 3).

تعد تلك التغيرات كقواعد وصفية لمجموعات العناصر المدركة حسياً في حالة عرضها في مجال أوسع كنتائج لدراسات علماء نظرية الشكل (Gestalt)، وعرفت بمبادئ التجميع الجشطالتي Gestalt Grouping Principles (Read, 1983, p. 25) وهي:

أ-كل إدراك هو كل شامل: فالمتلقي يدرك الشكل كمجموعة مبنية لا فاصل بين عناصرها، وهذا يعني ان إدراك التفاصيل بين شكلين متماثلين يتطلب مجهوداً انتباهياً ومسحاً بصرياً منظماً ودقيقاً.

ب-علاقة الشكل بالأرضية: وتخضع الى مبدا التميز البصري "فقبل ان نتمكن من تسلّم المعلومات البصرية يتحتم علينا ان نكون قادرين على ان نميز بين الاشكال التي تنقل تلك المعلومات وبين خلفيات تلك الاشكال (Abdel Hussein, 2018, p. 6). وقد أولوا علماء النفس الشكليون اهتمامً خاصاً بالطريقة التي تظهر بها الأشكال ككليات متميزة منفصلة عن الأرضية والخلفية التي تظهر هذه الأشكال قبلها فالصورة في أي إدراك هي الشكل، هي الكل الذي يظهر متغير الشيء الذي يدرك أما الخلفية فهي الأرضية غير المتمايزة التي تظهر منها مكونات الصورة. على اعتبار أن تنظيم الشكل أقوى من تنظيم الأرضية إذ يمتاز الشكل بان فيه بروزاً وتفصيلاً داخلياً يميزانه في عملية الإدراك عن الأرضية، فالحدود المحيطية مثلاً تجعل للشكل وحدة معينة فوق الارضية وتكسبه نوعاً من الثبات والاستقرار. ويمكننا بمنتهى البساطة أن ندخل ما نشاء من تغيرات على الارضية، ولكن ليس من السهل أن ندخل ما نشاء من تغيرات على الشكل نفسه إلا في حال التبادل في المعنى أو الاستعارة أو المغايرة. فإدخال التغيير في الشكل يتطلب قوى ذات مقاومة أكبر من تلك القوى التي يتطلبها إحداث تغير في الأرضية (Saleh, 1989, p. 126).

تأتي المعالجات التصميمية في تصميم أغلفة المجلات عن طريق توظيف العناصر في أسلوب تعبيري ينسجم مع ما يراه المصمم من أنظمة شكلية إظهاريه يتم عن طريقها بناء تصور قبلي وبعدي للمؤثرات " إذ تؤدي دوراً إتصالياً في نقل فكرة التصميم لغلاف المجلة بصورة تتناسب طردياً مع فاعلية المثير في بالاعتماد على تعبيرات مرئية من صور ورسوم لا تقل أهمية عن العبارات الكتابية في التغيرات الشكلية والدلالية" (Al-Alam, 1999, p. 245)، وأن تلك الأفكار التي تعتمد في تصميم اغلفة المجلات على الصور والرسوم تعتمد على مبادئ التصميم في التأسيس الأول في التوزيع والترتيب.

اذ أصبحت مهمة الفن "أن يحاول بلوغ فكرة الاشياء ومفهومها الجوهري الباطن" (Hauser, 1981, p. 23)، ولما كان بلوغ الفكرة والمفهوم الجوهري لا يعتمدان على ما هو مرئي وما متفق عليه في العقل الجمعي، إذاً لا بُدّ ان يكون لعقل المنتج الصورة النهائية لتشكيل العمل الفني "مما اسس للاعتقاد ان العمل الفني يقوم على التقاء ثلاثة مصوغات: عالم الواقع المرئي الذي منه ينطلق ومنه يستعير مواده مهما يمكن التبدل الذي يفسرها عليه، وعالم الصيغة أي الضرورات التي تفرضها المادة التي يصنع منها العمل والطريقة التي يصنع بها، وعالم الخواطر والمشاعر التي تدفع وتطبع الفنان الذي يريد تجسيد (Muhammad، 2022، صفحة 30)، يشير الاشتقاق إلى انه يمثل توظيف مفرده (شكل-كلمة) أو أكثر مع التناسب بين المأخوذ والمأخوذ منه في البناء والمعنى جميعا وللاشتقاق أنواع ثلاث وهي:

النوع الأول: الاشتقاق الصغير: كأن نأخذ أصلا من الأصول فنجمع بين معانيه وإن اختلفت صيغته ومبانيه، فمثلا ترتيب (س ل م) فأننا نأخذ منه معنى السلامة، نحو: يسلم، سالم، سلمان، سلمى، سليم أي في هذا الاشتقاق هناك تحول شكلي فقط دون التأثير على المعنى الأساسي لمصدر الاشتقاق أو أصوله، ولكن دلالاته مختلفة كصفات وهوية.

النوع الثاني: الاشتقاق المتوسط: فأنه يقوم بانتزاع مفردة من مفردة أخرى وتغير في بعض أحرفها (عناصرها) مع تشابه بينها في المعنى واتفاق في الأحرف المغيرة أو في صفاتها أو فيهما معا، فمثلا (ج ب ر) وتقلباتها (جبر، جرب، جابر).

النوع الثالث: الاشتقاق الكبير: فهو المسمى بـ(النحت) والعرب تنحت من كلمتين أو أكثر كلمة واحدة وهو جنس من الاختصار فمثلا (بسم الله الرحمن الرحيم) البسملة، (ولا حول ولا قوة إلا بالله) بالحوقلة ويلاحظ هنا أن التحول أعم واشمل من الاشتقاق أي يدخل الاشتقاق ضمن التحول (Lotion, 2006, p. 108).

ترى الباحثتان: ما ينعكس في مفهوم اللغة وفكرتها نجده حاضراً في اللغة البصرية وفقاً إلى عملية توظيف المفردات وصياغتها الفكرية والبنائية، وأن أي تأثير في الشكل والعنصر يمكن وصفه بحسب الاشتقاقات ينظر الشكل (11)

الشكل (11) الاشتقاق بين التغير والتبدل كحالات للتعبير غير المباشر

المصدر: https://manshoor.com/arts-and-culture/magazines-covers/

بينما نجد أن التحول والتغير صفتان متلازمتان كون التحول هو ميزة لتغير باعتبار أن مفهوم التغير يصبح الشيء بحال لم يكن له قبل ذلك تميز، أو هو انتقال الشيء من حاله إلى أخرى، وأنواعه ما يكون في الباطن (الجوهر) ومنه ما يكون في الكيف (الاستمالة) ومنه ما يكون في الكم (النمو والنقصان) ومنه ما يكون في المكان (انتقاله) ومنه ما يكون في الزمان (تتابع) ويصنف التغير إلى نوعين حسب سرعته فمنه دفعة واحدة أو تدريجيا (Saliba, 1995, p. 311).

الفصل الثالث

الاستنتاجات:

1- إن كل تغير شكلي يصاحبه تبدل مظهري ذو أبعاد وظيفية وجمالية تحقق الجانب الادائي في اهتمام المتلقي.
2- ترتبط التغيّرات بفلسفة النظريات التي تؤكد على تشكيل المتغير ضمن علاقات متماسكة من التنسيق بين الجزء والكل كوحدة متماسكة.
3- ان خصائص التغيّر تعتمد في أساسياتها استجلاب مفردات مطابقة للحدث وتقديمها بوصفها رسالة إعلامية واخبارية وقد تكون تحذيرية وارشادية للتنبيه والتدبير.
4- ان حضور العوامل امام المصمم الكرافيكي تمكنه من اداء منسجم في توظيف الاشكال وتغيرها بناءً على عوامل موضوعية وذاتية بين المجتمع ومفرداته وأحداثه.

التوصيات: مما أظهرته من استنتاجات يوصي البحث بالآتي:

1. الاهتمام في توليف التغيرات الشكلية للتصاميم الكرافيكية على وفق المعالجات التقنية والأساليب الحديثة لتحقيق التنوع والوضوح في الشركات والمؤسسات.
2. العمل على تحقيق التغيرات الشكلية لتكوين نمط اسلوبي يتلاءم مع التصميم الكرافيكية المعاصرة.

Conclusions:

1. Every formal change is accompanied by an appearance change with functional and aesthetic dimensions that achieve the performance aspect in the recipient's interest.
2. The changes are linked to the philosophy of theories that emphasize the formation of the variable within coherent relationships of coordination between the part and the whole as a coherent unit.
3. The characteristics of change depend in their basics on bringing in vocabulary that matches the event and presenting it as an informational and news message that may be warning and advisory for alerting and management.

4. The presence of factors before the graphic designer enables him to perform harmoniously in employing shapes and changing them based on objective and subjective factors between society, its vocabulary and events.

References:

1. Abdel Hussein, M. (2018). *Form and content in magazine cover design.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 88.
2. Abdel Majeed, H. (2011). *Social change in modern Islamic thought.* Virginia: Higher Institute of Islamic Thought.
3. Abdul Razzaq, H. (2000). *Semiotic development in the structure of abstract form.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Master's thesis.
4. Al-Alam, S. (1999). *The art of press advertising.* Cairo: Arab House for Publishing and Distribution.
5. Al-Julani, F. O. (1997). *Social change - an introduction to the functional theory of change analysis Alexandria.* Egypt: University Youth Foundation.
6. Al-Saadi, K. (2005). *Shape theory and its applications in linear configurations.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Master's thesis.
7. Casserer, E. (1988). *Philosophy of symbolic forms.* Beirut: Arab and Global Thought Magazine, Issue 3, National Development Center.
8. Hauser, A. (1981). *Art and society throughout history.* (F. Zakaria, Trans.) Beirut: Al-Moas for Studies and Publishing.
9. Lotion, N.-H. (2006). *Semantics: study and application.* Egypt: Modern University Office.
10. Mansour, A.-A. (1996). *Psychology of perception.* Damascus: Damascus University.
11. Radi, H. (1986). *Susan Langer's philosophy of art.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
12. Razouk, A. (1977). *Encyclopedia of psychology.* Beirut: Arab Foundation for Publishing Studies.
13. Read, H. (1983). *Present art.* (S. Ali, Trans.) Baghdad: Al-Hurriya Printing House.
14. Saleh, Q. (1989). *The psychology of perception of shape and color.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
15. Saliba, J. (1995). *A philosophical dictionary of Arabic, French, English and Latin words.* Beirut: Lebanese Book House.
16. Sarhan, S. (2020). *Expressive dimensions of presidential figures in graphic design.* Türkiye: Reis Magazine.
17. Sarhan,, S. (2021). *Manifestations of the other in graphic design.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 100.
18. Wafa Jassim and others Muhammad .(2022) .*The effectiveness of animation in advertising promotion .* Türkiye: Reis Magazine.

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1296

Employing social imagination in Iraqi feminist theatrical text

Ruqaya Wahab Bayram [a1]

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 22 October 2023
Received in revised form 12 November 2023
Accepted 12 November 2023
Published 15 September 2024

Keywords:
sociological imagination
feminist theatre
sociology
feminist criticism

ABSTRACT

The act of building intellectual and cultural knowledge and concepts requires a dramatic, cognitive, and aesthetic formation to generate interpretive dimensions to form an objective and aesthetic distance for the viewer that takes space to polarize the foundations and scope of social issues and devise their social treatments according to the reading of difference and heterogeneity produced by the sociological imagination of the play righter .

Naturally, feminist theater has particularity in recording social issues, and from here emerges the problem of the current research: What is the sociological imagination of the Iraqi feminist writer?, the research aims to identifying the sociological imagination in feminist theatrical text, the research was limited to texts by Iraqi women writers for the period from (2018-2022), they are five texts. The test of two plays of (Ayoob) and (Istytan) were subjected to analysis.

The research included two sections, the first of which specialized in studying the sociological imagination conceptually. The second section was concerned with studying the sociological imagination in feminist theater texts internationally and Iraqi.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: zahraa772016@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1296
Ruqaya Wahab Bayram: Employing social imagination in Iraqi feminist theatrical text.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

توظيف الخيال الاجتماعي في النص المسرحي النسوي العراقي

استاذ مساعد: د. رقية وهاب بيرم[1]

الملخص:

ان فعل بناء المعارف والمفاهيم الفكرية والثقافية تتطلب تشكيلا درامياً معرفياً جمالياً لتوليد ابعاداً تأويلية لتكوين مسافة موضوعية جمالية للمتلقي يأخذ حيزاً لاستقطاب مرتكزات ومديات القضايا الاجتماعية واستنباط معالجاتها الاجتماعية وفق قراءة الاختلاف والمغايرة التي ينتجها الخيال الاجتماعي للكاتبة المسرحية.

وبطبيعة الحال فإن للمسرح النسوي خصوصية في تدوين القضايا الاجتماعية ومن هنا تنبثق مشكلة البحث الحالي: كيف وظف الخيال الاجتماعي للكاتبة النسائية العراقية. وهدف البحث بالتعرف على الخيال الاجتماعي في النص المسرحي النسوي وتحدد البحث بنصوص الكاتبات العراقيات للفترة من (2018-2022) وعددها خمسة نصوص. تم اخضاع نص مسرحية أيوب ومسرحية استيطان للتحليل.

وشمل البحث مبحثين اختص الاول بدراسة الخيال الاجتماعي مفاهيمياً . اما المبحث الثاني فاختص بدراسة الخيال الاجتماعي في نصوص المسرح النسوي عالمياً وعراقياً.

ومن اهم نتائج البحث:

1. استثمرت الكاتبة النسوية الخيال الاجتماعي في نصوصها المسرحية كتقنية كتابية ابداعية ارادت من خلالها استكشاف القضايا الاجتماعية والسياسية بأسلوب مغاير ومخالف للواقع لتفتح افق التفكير الناقد والتأويل للمتلقي .
2. اتخذت من الخيال الاجتماعي اداة لخلق شخصيات رغم واقعيتها إلا إنها معقدة بأمراضها النفسية التي خلفتها المجتمعات بمؤسساتها السلطوية مما جعلها ذاتاً مأزومة مؤطره بسياسات الخوف والاستلاب والحرمان والاضطهاد.

الكلمات المفتاحية: الخيال الاجتماعي, المسرح النسوي, علم الاجتماع , النقد النسوي

الفصل الأول: الاطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث:

شهد حقل الكتابات النسوية المسرحية تطوراً وتحولاً في منظوراتها الفلسفية والفكرية وانساقها الاجتماعية بتصورات وفضاءات جمالية تخطت الواقعية والمألوفية بأطر خيالية.

وإن الاندماج الفكري والفلسفي للذات الكاتبة الانثوية بالواقع الاجتماعي يفتح افقاً تأويلاً لمديات الابداع وجمالياته النابعة من التشكيلات والتكوينات السيمولسانية والسيسولوجية والفضاءات الخيالية والتصورية لتأسيس مفهوم ابستمولوجي بشكل مغاير للمألوف ولكسر افق التوقع وازاحة الواقع الى اللاواقع وفتح فضاءات التأويل للمتلقي وكشف الخفي والمسكوت عنه في مضامين النصوص المسرحية .

ومن هنا تتأسس مشكلة البحث الحالي:

كيف وظف الخيال الاجتماعي للكاتبة النسائية العراقية في نصوصها المسرحية؟

اهمية البحث والحاجة اليه:

1. تنبثق اهمية البحث بالتركيز على النتاجات الابداعية للكاتبة المسرحية العراقية في استثمارها للواقع الاجتماعي ومزجه بخيالها لتكوين بنية درامية مغايرة وتشكيل الانزياح النسقي الجمالي الفكري.
2. الالتفات الى الاسلوب الكتابي الدرامي للكاتبة المسرحية العراقية واليات استثمار ملكة الخيال بصوغ مفاهيمها الفكرية والمعرفية للواقع الاجتماعي.
3. دراسة الخيال الاجتماعي واسلوب التركيب الى التفكيك .
4. يفيد الباحثين والدارسين في مجال الفنون والادب المسرحي وعلوم الاجتماع.

هدف البحث:

التعرف على الخيال الاجتماعي في النص المسرحي النسوي.

[1] جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة / zahraa772016@gmail.com

حدود البحث:

- الموضوعي : الخيال الاجتماعي في النص المسرحي النسوي .
- المكاني: العراق.
- الزماني: (2018-2022).

تحديد المصطلحات:

الخيال لغة:

هو ما يتخيله الانسان في منامه لأنه يتشبه ويتلون والمخيلة السحابة .. والخيال لكل شيء تراه كالظل وكذلك خيال الانسان في المرآة. (Ibn Manzur, 1988, p. 932.)

الخيال اصطلاحاً:

عرفه ابن سينا:

((هو حيلة صناعية وضرباً من الفطنة ونوعاً من الذكاء المحدود والمهارة اللغوية التي يصطنعها الشاعر اصطناعاً يتوسل اليه بطرائق من الحيل تؤول الى تناسب الاجزاء في سياق التشابه او التخالف)). (Nasr, 1983, p. 64.)

وهو القدرة على تشكيل صور (الاشياء / الاشخاص مشاهد الوجود). (Saeed Alloush, 2019, p. 215)

وعرفه كولردج:

هو القوة التي بواسطتها تستطيع صور معينة او احساس واحد ان يهيمن عدة صور او احاسيس.. فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة اشبه بالصهر وهذه القوة اسمى الملكات الانسانية. (Badawi, 1958, pp. 79-80.)

عرفه وردزورث:

"وهو القدرة على اختراع ما يلبس اللوحات المسرحية لباساً فيه تكتسي اشخاص المسرحية بنسيج جديد ويسلكون مسالكهم الطريفة او هو تلك القدرة الكيمياوية التي تمزج العناصر المتباعدة في اصلها والمختلفة كل الاختلاف كي تصير مجموعاً متآلفاً منسجماً". (Hilal, p. 413)

الخيال اجرائياً:

ملكة انسانية ابداعية متميزة وهي مزجٌ من الذكاء والتصور والذاكرة والادراك والقدرة على الانتاج والكتابة في اسلوب يسوده الاختلاف والمغايرة والمفارقة وهو قدرة اساسية للذات النسوية الكاتبة تستثمرها في النص المسرحي لتشويق المتلقي وتحفيز قدراته على التأويل.

الاجتماعي اصطلاحاً:

"هي عملية التعامل مع الظواهر والوقائع الادبية تعاملاً اجتماعياً فهماً وتفسيراً وتأويلاً". (Samir Hegazy:, 2007, p. 49.)

"وهي اداة ديالكتيكية عميقة لتحليل النص حيث تدخل في علاقة دالة , كل البنى والمعاني الادبية والبنى الايديولوجية والاجتماعية من جهة اخرى يشكل نظام". (Roland Barthes and others, 2003, p. 72.)

الاجتماعي **اجرائياً:**

هي أداة تواصلية واندماجية ما بين الظواهر الاجتماعية والمفاهيم الايديولوجية الاجتماعية الانسانية وقوانينها بأطر ثقافية وعلمية.

الخيال الاجتماعي:

اصطلاحاً:

هو رؤية الذاتي ضمن السياق المجتمعي"[(8)].(Amal Antoine Armouni:, 1983 .)

وعرفه رايت ميلز أنه "اداة تمكين تسمح الى حد ما بفهم التصرفات الانسانية من ابعاد اخرى غير منظورة الى حد ما والذهاب بعيداً في تحليلها عما يقرره او يراه الناس العاديون". (Hussam al-Din Fayyad:, 2021, p. 105.)"وهو القدرة على تحديد المشاكل الشخصية ومسارات الحياة ضمن مستنير للعمليات الاجتماعية الاكبر". (Maamoun Tarabiya ,. 1., 2011, p. 12.)

التعريف الاجرائي:

هو عملية ابداعية بادماج الواقع الاجتماعي بفلسفة الافكار والمقدرة على تغيره ومعالجته برؤية فكرية وجمالية ومغايرة للحقيقة والمألوف وخلق صور جمالية وفلسفية لما يجب ان يكون وما يمكن ان يكون عليه المجتمع.

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول: الخيال الاجتماعي مفاهيمياً:

ان المفاهيم المعرفية الجمالية لكل ظاهرة اجتماعية قد تتخذ مسارات وانساقاً مختلفة لما هو مألوف ومتوقع لتشكل أفقاً تأويلاً يكتشف المتلقي معناه بتفعيل مدركاته العقلية وتنشيط الصور الذهنية وفق مرتسمات البعد الخيالي وجمالياته الفكرية والفلسفية لمتضمنات النصوص المسرحية. فالكاتب المسرحي الذي يمتلك ملكة الخيال وموهبة الابداع يستثمرها في حقل الظواهر الاجتماعية في نسق تخيلي ليرسل رسالتهِ ويعطي معالجاته للمشكلات الاجتماعية فيما يمكن ان تكون في إطار اللامألوف وكسر الواقعية بجماليات الخيال الاجتماعي.

وضع اسس مفاهيم الخيال الاجتماعي الفيلسوف جيم رايت ميلز وقد اكد ان ما يفيد الناس هو التفكير الناتج من العقل والذي يساهم على فهم وتفسير المعلومات واستخدامها وهذا يؤدي الى تطوير العقل[11] (Maamoun Tarabiya, 2011, p. 12.). فالخيال الاجتماعي اداة فاعلة ومهمة تمكن شخصها من فهم المشهد الواقعي الاجتماعي والتاريخي لمجموعة متنوعة من الافراد تربطهم قضايا عامة ويتم عن طريق الخيال الاجتماعي القدرة على تحديد مصدر واهمية القضايا الاجتماعي وقد تكون ايضاً الشخصية التي تحدد وتنظم مسارات الحياة ضمن منظومة القيم الاجتماعية ومنظورات العمليات والاستراتيجيات الاجتماعية العامة[12]. (Khalil M. , 1998, p. 25.)

ان المشكلات العامة تتخذ الاهمية لمعالجتها لانها تمس مجموعة كبيرة من الافراد تكاد تشمل جميع افراد المجتمع فانطلاق المسار من الشخصي الى العمومي عبر بوابات الفهم والتفسير والتنوير لما يحدث ولما يمكن ان يكون بتوظيف الخيال الاجتماعي لكسر السكونية والحتمية والتراتبية بالإدراك والاستنتاج والبصيرة وادراك الواقع الاجتماعي ومسلماته بصفة اكثر عمومية واهمية وايجاد المعالجات للتغير والاصلاح.

فالمشكلات الاجتماعية الفردية والعمومية قد تتعقد وتتحول وتتفاقم كالهجرة والبطالة والطلاق والادمان على المخدرات والامية وغيرها وان انتشارها كظواهر اجتماعية تسبب خطراً على الفرد والمجتمع من كافة النواحي الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والحضارية والتاريخية والتربوية. فتحديد النواحي السلبية ومخاطرها ونتائجها في تفكيك المجتمعات وانتشار الفساد فيها من الضرورات التي باتت من الاولويات نتيجة الانفتاح الثقافي والعالمي والتكنولوجي الذي اتاحته السوشيال ميديا بوسائل الاتصال الاجتماعي وقنواتها المتعددة التي قربت المجتمعات وصهرت الثقافات وغيرت السلوكيات واصبحت ظواهر اجتماعية قابلة للتحول والتغير في مجمل نواحي الحياة بايجابياتها وسلبياتها[13]. (Khalil .. M., 1998, p. 27)

وهنا يأتي دور الخيال الاجتماعي في كشف تلك السلبيات التي قد تؤدي الى تفكيك وهدم شخصية الفرد والمنظومة الاجتماعية واعطاء المعالجات في التحويل والتغيير نحو الايجابيات .

وفتح افق الحلول للمعنى المطروق لمرموزات الاغتراب الواقعي بالسرد الخيالي للاحداث الواقعية وما يتضمنه من تصورات فكرية تمزج بين مكونات التمايز الذهني للادارك والذاكرة للمواقف والخبرات ومقترباتها من الواقع واحالتها على شكل صور ذهنية وازاحة الواقع الى اللاواقع.

ان الخيال الاجتماعي يكشف عن المعنى الجمالي وهو قدرة منتجة ذهنية فعالة كشف الواقع بصيغ مضطربة ومشوشة تخلل ما هو مألوف وتخترق حواجز السلطات والنظم المؤسساتية والمعتقدات لتحرر الذات الانسانية من مسلمات قبول الواقع والاقتناع بمساره ونسقه الاجتماعي.

إختلاف الفوضى الذهنية لاستبصار ما وراء تغريب الواقع تتطلب قدره ذهنية وفعالة ونشطة من الكاتبة المسرحية لتمرر افكارها بمرونة الى عقلية المتلقي بشفافية رغم الوهم الفكري والاجتماعي وتشكيل ثقافة معنوية عامة لها مرتكزاتها المعرفية والايدولوجية ولها غاياتها السوسيوثقافية "فالإنسان يخترع على الدوام افكاراً للتعبير عما يمكن وراء مظاهر الطبيعة والربط بينها, وإن اختراع هذه الافكار وتداولها هو نتاجاً للخيال"[14]. (Wright Mills, 1997, p. 28)

فتشكيلات البناء الغرائبي للنسق الاجتماعي يلعب دوراً اساسياً في انماء الافكار الفعالة والمركزية ولتفعيل استجابة المتلقي للتغير حيث ((يركز المنظور الاجتماعي على دراسة السياق الاجتماعي ويتفحص الكيفية التي يؤثر بها هذا السياق على حياة مختلف الاشخاص ولاسيما الطريقة التي يتأثر بها كل فرد بمجتمعه لتكمن اهمية هذا المنظور في تحرير الفرد من النظرة الموروثة الضيقة"[15]. (Bronowski, p. 66)

المحددة في اطار ضيق ومغلق تحكمها مجموعة من الانساق المجتمعية بعاداتها وسلوكها واعرافها ويأتي دور الخيال الاجتماعي في انزياح بعض مرتكزاتها وايديولوجياتها بصيغ صورية تخيلية جديدة للوقوف على البعد الفلسفي والجمالي والفكري بأسلوب الدهشة والصدمة عن ما هو مألوف.

ويؤكد رايت ميلز "ان الخيال الاجتماعي هو الذي يتيح فهم التأريخ والسيرة الذاتية والتوافق بينهما ضمن مجتمع يمكن الفرد من فهم تجاربه الذاتية بجعل نفسه في فترة زمنية معينة وسياق مجمعي معين"[16]. (Shaaban, 2018, p. 4)

لاكتشاف ذاته وقيمة ذاته داخل نسق المجتمع وفق رؤية استراتيجية ابداعية تكشف الكثير من الحقائق وتوضح جملة من المفاهيم والافكار في الحياة التي كانت غائبة عن بصيرته ووعيه وادراكه.

وقد تتنامى افكاره عدة تظهر تباعاً حسب الظروف والاحداث وتشكل قوة محفزة للتغلب على الخيبات وتغير الواقع ومعالجتهِ بشكل واعي ويحقق ذاته بشكل مغاير وجاد وتتحفز في ادراكه تفسيراً "ورؤية مشحونة بالتناقضات ... يجتهد ليجد فلسفة حياة تصالحه مع وجوده... ما دامت في طبيعتها حركة تغيير لا تستقر"[17]. (thed, 2000, p. 5.6)

فمغادرة الثابت والرتابة والسكونية بما يطلق عليه الاستاتيكا الاجتماعية نحو الديناميكية الاجتماعية حيث التغيير وحركة الاستمرار ويشمل نوعين من التغير تغير جزئي ويتشكل عن طريق الاصلاح وتغير جذري ويتشكل عن طريق الثورات, وقد اوضحها اوغست كونت بمفاهيمها المعرفية[18]. (Shakib Khoury, 2008, p. 183)

وهذه مقاربة تتسع بالشمولية لأن الخيال الاجتماعي يخترق الاستاتيكا ويزيحها باتجاه الديناميكا بادراك الواقع الاجتماعي وادراك ظواهره بشمولية.

"يسعى الاجتماعي الى فهم الظواهر الاجتماعية وسلوكيات الافراد لتفسير دلالاتها معتمداً على الملاحظة والمعاينة المباشرة لشرح لماذا توجد على نحو ما وليس على نحو آخر لتأتي مرحلة التأويل والربط بين واقعة سلوك وبين العلاقة الجدلية بين ما هو فردي وما هو جماعي"[19].(Moufida Qafisha, 2023)

والملاحظة الاجتماعية عملية تتطلب مهارة ودقة واتقان ونظرة شمولية للتجارب الانسانية فلا تتحدد فقط بالإدراك المباشر وانما تتخطى ذلك الى مجموعة من الدلائل والبراهين والوثائق وتفسير وتحليل مفاهيم الثوابت الأساسية لبناء ثقافة واستقرار المجتمع كالأديان والقوانين والانظمة السياسية والاقتصادية وبلورة النظم الاجتماعية وظواهرها باعتبارها موضوعات تطبق الثوابت الاساسية وفق الانتماء والهوية والدراسة الواقعية للظواهر الاجتماعية وادراك الاشياء على حقيقتها.

وصولاً الى الفضاء العمومي "يحمل الفضاء العمومي على دلالة جدلية مركبة في معناه الاجمالي ... وهو ذلك الفضاء الاجتماعي الذي يعرف تبادلات عقلانية بين الذوات الفردية والجماعية التي تسعى الى بلوغ حالة التوافق حول القضايا التي تتصل بالممارسة الديمقراطية"[20]. (Qasim, 1961, p. 4)

فالخيال الاجتماعي اضاءات فكرية وابداعية لفهم الواقع وما يجب عليه ان يكون لتتجلى القيم والثقافات والحريات.

المبحث الثاني: الخيال الاجتماعي في نصوص المسرح النسوي العالمي والعربي

يرتبط الخيال الاجتماعي بجدلية مستمرة مع كتابات النصوص المسرحية عامة ونصوص المسرح النسوي بشكل خاصة. كون ان الكاتبة تحاول ان توضح الكثير من المفاهيم والمشكلات والصعوبات والازمات التي تعاني منه المرأة في المجتمعات على مختلف انواعها.

فالكتابات النسوية غالباً ما تتأخذ نمطاً اجتماعياً للتعبير عن الذات الانثوية وما يقابلها من نقد ازاء المجتمع بسلطته الذكورية والتمايزات الجنسانية والعنصرية والهامشية واقصاء الدور المركزي للذات الانثوية وغيرها من المشكلات والازمات التي عانت منها المرأة في الحضارات القديمة والحديثة والمعاصرة.

وهي صفة غالبة على مفهوم المسرح النسوي لكن ثقافة المرأة اعلى من ان تتقيد بحدود الكتابة على المرأة فقط, فقد تنوعت الكتابات والابداعات والمؤلفات على صعيد المسرح وبقية الانواع الادبية وتناولت عدة موضوعات ومفاهيم اجتماعية وسياسية وثقافية. لترتقي بكتاباتها على الصعيد العالمي والعربي وتكون في محور دائرة الثقافة الادبية الانسانية.

الانواع الادبية المتنوعة ومديات انفتاحها على تيارات الوعي والثقافة ونظريات النقد والقراءة والتلقي. جعلت المرأة الكاتبة تتخذ مسارات متعددة في قراءة المشكلات المعاصرة المتفاقمة في المجتمعات التي تنتمي اليها.

وتفتح جماليات الابداع لتفعيل مجسات الفكر والانفتاح التأويلي لنصوص تضمنت آفاقاً غرائبية بعيدة عن الواقع باستثمار خيالها ودمجه بالظواهر الاجتماعية لتخالف الواقعية بحتميتها التراتبية والنسقية وتكسر انساق المألوفية بخيالها الاجتماعي لقراءة الواقع بآلية مغايرة ومختلفة.

ففي مسرحية (اشياء صغيرة تعني الكثير من التفاهات) للكاتبة المسرحية الامريكية سوزان جلاسبيل تستثمر الخيال الاجتماعي من خلال توظيف الرمز والاستعارة للوقوف على الذات الانثوية المأزومة وما تعانيه من مكبوتات داخلية وخارجية الكبت الداخلي والظلم المجتمعي وكشفت الكاتبة عن التناقض الاجتماعي بمرموزات فكرية كسرت فيها مألوفية الواقع. فعنوان المسرحية قد جعل المتلقي يفسر مدياته وابعاده المقصودة ومساراته مع مضمون المسرحية التي تحوي جريمة قتل حيث اتهام بقتل زوجها في مطبخ البيت وموت طائر الكناري رمزية موت الحرية.

بعد ان كان مقيداً في ادراج المكتبة علاقة الارتباط العاطفي والوجداني بين السيدة راين وزوجها علاقة تتخللها مشكلات وتكاد تكون انفصالية وعلاقة السيدة مع طائر الكناري علاقة تماثلية من خلال محبتها للطائر الذي يمثل الحرية وصوته الجميل الذي يذكرها بصوتها الذي كان مميزاً بنبراته والقفص الذي يعيش فيه هو رمز لبيتها التي كانت تعاني من العزلة الاجتماعية التي فرضها عليها زوجها وهي احد اهم المشكلات الزوجية التي عانت منها المرأة بشكل عام قيود الحرية. فاستثمار الكاتبة للمرموزات في الكشف عن مشكلات المرأة في المجتمع اصبح النص يقارب المفاهيم الابستمولوجية والايديولوجية للمتلقي من خلال التناقض الاجتماعي الظاهر والخفي فالسلوكيات الظاهرة تختلف عن السلوكيات الخفية .

المجتمع ← سلوك ظاهر ← السمعة الحسنة – التوافقية – البيت – سلوك خفي - ← السلطة الذكورية – العبودية.

فالازدواج الشخصي بالسلوكيات المتناقضة – وتدوين شخصية المرأة وهي من اهم الافكار التي سلطت عليها الكاتبة في نصها المسرحي والتي تم بثها بشكل جمالي وفكري لكسر قيود المجتمع ومعرفة البنيان والاساسيات التي تهدم الاسرة والعلاقة الاجتماعية ما بين الانفصال والانفصام.

فالخيال الاجتماعي باستخدام المرموزات تكشف عن معرفة المفاهيم والاساسيات الصغيرة التي تثير المشكلات الكبيرة واعادة تقيم الروابط والسلوكيات وجعل لها قيمها الخاصة والعامة ورفض مبدأ السلطة الذكورية ومظاهر العنف والقسوة تجاه المرأة[21]. (Alloush, 2016, p. 80.)

وفي مسرحية قلب عذراء للكاتبة الايطالية داتشاماراياني التي جعلت شخصياتها تعيش في حالة من الخيال والوهم الافتراضي عبر حاجات النفس والتعويض عن النقص النفسي بالخيال والاحلام للتعويض عن الكبت والحرمان النفسي وتناقضات الواقع المعاش وصراعات الذات مع الانا والانا العليا والهو وانفصامها وتشظيها في النص المسرحي حيث اللاوعي واللاشعور يتمازج مع هدم واختراق المركز والاعلاء بالهامش لمجموعة من السجينات في مكان يدعوا الى الاصلاح وهو الدير الذي استثمرته الكاتبة بشكل خيالي لكي تغلق مسارات الاختراق وهدم المقدس وتدنيسه بفعل المحرمات.

استثمرت الكاتبة مظاهر التعدد الدلالي للاستعارات التي تضمنت النص لتوليد المتناقضات لتأزيم الحدث الدرامي وجعله في مسارات الافق التأويلي وتغريب الفعل الدرامي بالخيال الاجتماعي لكشف فكرة الحرية ونقد السلطة للآخر والمساواة في الحقوق للمرأة المهمشة اجتماعياً .

تدور احداث المسرحية في الدير الاصلاحي لأربع سجينات وراهبتان تتنافر العلاقات التي تجمعهم نتيجة الكبت النفسي والحرمان الاجتماعي فكل واحدة تعيش في عالم اللاوعي والاحلام بالرغم من ضيق المكان وعدائيته[22]. (Casey, 2016, p. 70.)

برغم من شكلية المكان تدل على القدسية الدير الاصلاحي لكنه عبارة عن سجن نسائي فالصورة مجرد صورة موحية تكسر واقعية الاحداث في "ثنائيات متضادة مثل الداخل / الخارج) والانحراف/ الشرف) و(السجن/ الحرية) كما في الحوارات الاتية:

سانت: لقد سلبتم شرفي. الان ان انا لا شيء

مارتا: لقد قمت بالتجسس

سانت: جعلتموني في وضع اسوأ في السجن . لان السجن لم يسلبك الشرف

مارتا : السجن سلبني الحرية . اليست الحرية شرف

سانت: لا ادري ما الي تفعله الحرية لي. لقد تم تدميري.

مارتا: ربما تغير مظهرك

سانتا: لم اتغير. لقد مت " [23]. (Kazem, 2014, p. 18.)

فالمسرحية عبارة عن دراما نفسية واجتماعية تبوح فيها الشخصيات عن العوز والنقص والاضطهاد والمجتمعي.

اما في المسرح العربي فقد احتلت القضايا الاجتماعية التي تعاني منها المرأة الدور الكبير والاهمية الابرز في مسرحيات الكاتبات العربية نظراً للظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وحالة التخلف والجهل والعنف الاسري والتمايز الجنسي والطبقي الذي اثر على بنية الذات الانثوية سوسيولوجياً وسايكولوجياً وبايولوجياً.

ومن اهم الكاتبات التي اهتمت بالكشف عن القضايا الاجتماعية بأسلوب مغاير وساخر للواقع المجتمعي وتميز في كتاباتها الخيال الاجتماعي هي الكاتبة المصرية نوال السعداوي والتي أكدت على إن "اهم صفة للإنسان او الانسانة المبدعة إنها قادرة على تجاوز القيود الاجتماعية المفروضة على العقل"[24]. (Kazem, 2014, p. 19.18)

فالتغير والابداع ينتج من كسر المألوف وانتاج الجديد في الفكر وفي الثقافة واعادة قراءة النصوص بأسلوب مغاير وجديد وانتاج فكرة نص جديد لقضية اجتماعية مهمة.

وهذا ما تمثل في نص مسرحية ايزيس ولأهمية هذه الاسطورة في الحضارة المصرية القديمة فقد استثمرت مفاهيمها لاستنهاض ارادة المرأة سياسياً واجتماعياً واقتصادياً عبر صراعات القوة الكونية المفترضة بين السلطة الذكورية والسلطة الانثوية والتي تمثلت بالاله رع والاله الانثوية الاله نوت. وديمومة صراع القوة واولويته في الخصب والنماء. اثارت الكاتبة قضية مهمة هي ان المرأة نصف المجتمع لها حقوقها ولها اهميتها في بناء المجتمع وبناء الفرد الذي هو اساس المجتمع.

وجاءت بمخيلتها التي رجعت بها الى مخزونها الفكري وإرثها الثقافي الحضاري بالاسطورة المصرية التي تتجلى فيها الالهة الانثوية في سيادتها للسلطة حيث القوة والتسيد والعدالة التي تمثلت بالاله معات والتي تشترك في حسم الصراع واتياء الحق من الاله رع والذي يزعم منح الحياة للناس وخلق اجسادهم واخصاء العبيد والنساء بأمر منه.

"رع: انتهى عصر الالهة الضعيفة, اذ لم يكن للالهة رهبة كبيرة في نفوس الناس وخوف عظيم كيف يخضعون وكيف يخشعون؟

وكيف يطيعون ؟ الطاعة لا تكون بغير الخوف من يتشكك في قدسية الاله رع عقابه الموت حرقاً او يلقى امام الوحوش الضارية لتأكله"[25]. (Al-Saadawi, 2005, p. 45)

قد تنطبق سياسة الواقع الرهن. وما تفرضه السلطات على المجتمع بكل جوانبه وزوايا ومحاوره وحتى الاحكام والقوانين واعتبارها احكام ذات مصدر سماوي تبعث للأرض على لسان الفرعون كأحكام ذات مصدر ارضي باعتبار الفرعون هو الاله . رغم خلو الاسطورة من فراعنة مصر واقتصارها على الهة مصر القديمة الا ان الاسطورة كانت من الاساطير المدارية التي يحتفى بتمثيلها كل سنة امام الاف من ابناء شعب مصر القديمة فهي اسطورة مقدسة لدى الشعب المصري فمخيالات الكاتبة نوال ازاحت قضايا المرأة المعاصرة ومكانة المرأة في المجتمع وقوتها في منح القوة والتوازن والاصلاح وقدرتها على قيادة السلطة وتنظيم المجتمع بارتكازها على شخصية ايزيس التي منحت الحياة لزوجها بعد ان تم تقطيع جسده الى اربعين قطعة تناثرت في ارض النيل.

"ايزيس: و انتِ يامعات اتصمتين؟ أتخافين؟

معات: لا اخاف لكني صاحبة قلم وفكرولا شأن لي بالسياسة.

ايزيس: ولكنك الهة الحق والعدل الا تؤمنين بالحق والعدل" [(26)]. (Al-Saadawi, 2005, p. 43)

ان الكاتبة نوال السعداوي قد اضافت بخيالها الاجتماعي المرونة والقابلية لتوظيف الكثير من المفاهيم لتحقيق غايات واهداف مقصودة تمثلت بدور المرأة الثوري ضد الظلم وضد الشر وسعيها لأقامة العدل.

وفي مسارات القراءة والنقد غالباً ما ركزت الكاتبات على قضية المساواة في الحقوق للمرأة مع الاخر لكونها حقيقة واقعية تأصلت مفاهيمها منذ الحضارات القديمة رغم ان معظم الالهة التي عبدت هي آلهة انثوية كالالهة الام الهة الزراعة والالهة عشتار الهة الحب والحرب والجمال.

وقد تجسدت في مسرحية الكاتبة التونسية حياة الرايس (سيدة الاسرار- عشتار) التي استمدت مخيالاتها ومفاهيمها من اسطورة نزول عشتار الى العالم السفلي وهي رواية اشورية عن اصل الاسطورة وهي سومرية نزول انانا الى العالم السفلي.

المضامين الفكرية التي تجسد جدلية الحياة والموت ودورانية الحياة حيث الخصب والنماء ودورانية الفصول الاربعة الشتاء والربيع والصيف والخريف التي تمثل دورة الحياة التي كانت تمنحها الالهة عشتار للاله تموز بعد موته ونزوله الى العالم السفلي وباحياء عشتار للاله تموز يأتي فصل الربيع حيث الخصب والنماء والخيرات والامطار والمياه الوفيرة. ويأتي ذلك بعد زواجهما وتتجدد الحياة بكل مكوناتها النباتية وتتكاثر الحيوانات من خلال تجدد قوى تموز وانتصاره على قوى الموت والظلام وتعد هذه الاسطورة من اشهر الاساطير التي جسدت معتقدات الانسان العراقي القديم وآليات تفكيره الميتافيزيقي للحياة وما وراء الطبيعة من الغيبيات. استثمرت الرايس فلسفة الحياة والاحياء للالهة عشتار بقدرتها التكوينية على منح الحياة للأرض وللبنات وللحيوان.

على الرغم من تضحيتها بسلطتها الالوهية لاحياء الاله تموز الا إنها تمتلك من القوة لتجدد الحياة. جاءت قراءة الكاتبة بصورة مغايرة ومخالفة لتضيف الافق الجمالي والتأويلي على النص ولتكسر افق التلقي بمحاور جدلية ونقاشية قد تتخذ صور الادراك الذهني لفضاءات البنية الدرامية المستوحاة من عمق الثقافة الانسانية لتجدد دور المرأة في الحياة "فإنها متمردة على القوالب والاشكال المسرحية التقليدية وعلى الافكار المغلقة المتسترة تحت أقنعة الممنوع والمحرم"[(27)]. (Al-Saadawi, 2005, p. 22)

إن المخيلة الاجتماعية قد تبلورت في النسق الاجتماعي الحتمي وآلية انزياحه بمديات الكشف عن المسكوت عنه لكسر حتميته . فالمرأة لها القدرة المحتوم رغم الدور الذي تقوم به في صنع الحياة وتوازن العيش وبناء الاجيال الا انها تبقى في حدود الحرية الجزئية والمقيدة بتقاليد المجتمع واعرافه رغم تضحيتها وارادتها وقوتها ومكانتها الا انها تبقى في حدود التصور المخيالي ذلك الكائن الضعيف.

إن تراكمات الصورلوجيا للتكوينات الاجتماعية في اطار السكونية والحتمية والعبودية قد ايقنت الكاتبة إن المرأة مسلوبة الحقوق مكتملة الواجبات والتضحيات في مفارقة تنطبق على مشكلات العصر الراهن وهي تدافع عن قضية المرأة اجتماعياً وثقافياً وسياسياً مقابل الاختزال والتهميش .

وقد ركزت على ثلاثة محاور:

1. الانقلاب الميثولوجي الكبير.
2. التخليص من التدنيس.
3. علاقة الرجل بالمرأة.

فالفكر الرئيسية التي انطلقت منها حياة الرايس هي أنسنة الالهة"[(28)]. (Al-Rayes, 2008, p. 10)

"اليوم تنقلب الادوار وتتبدل المواقع من اجل سماع قصة عشتار مأساة بحجم الالهة من قال إن الالهة أقل مأساوية من قصص البشر"[(29)]. (Al-Rayes, 2008, p. 12)

لقد اضافت الكاتبة الكثير من صفات المرأة الواقعية على شخصية عشتار الاسطورية لتمرر من خلالها الكثير من اسرار المرأة ومشكلاتها الاجتماعية.

"الى العرس المقدس أمي كانت قد أعدتني
الى لقاء تموز, زوجي الموعود
أعدتني بما يليق بملكة سومرية
بماء الابريق المقدس استحممت....
انتقيت حجر اللازورد لصدري وعنقي
ورصعت بحجر الدر ظفائر شعري
وبالافراط البرونزية زينت شحمة اذني
ومختلف انواع الحلي لوجهي و انفي"[30] (Al-Rayes, 2008, p. 13)

"عشتار كل الوهيتي وعزتي وجاهي لا تساوي شيئاً امام غياب تموز"[31]. (Al-Rayes, 2008, p. 15)

مقاربات الإلهه عشتار وأنسنتها بمقاربات جمالية لسيكولوجية الجسد وخطابه المسكوت عنه.

مؤشرات الإطار النظري:

1. الخيال الاجتماعي أداة فاعلة ومهمة تمكن شخصها من فهم المشهد الواقعي والاجتماعي والتأريخي لمجموعة متنوعة من الافراد تربطهم قضايا عامة.
2. ان المشكلات الاجتماعية العامة تتخذ الاهمية لمعالجتها لانها تمس مجموعة كبيرة من الناس, فانطلاق المسار البحثي من الشخصي الى العمومي لفهم وتفسير ومعالجة لما يحدث ولما يمكن ان يكون.
3. تبرز اهمية الخيال الاجتماعي في الكشف عن السلبيات النظم الاجتماعية وانساقها التي قد تؤدي الى تفكيك وهدم شخصية الفرد والمنظومة الاجتماعية واعطاء المعالجات في التحويل والتغيير نحو الايجابيات.
4. يعمل الخيال الاجتماعي على خلخلة المعنى واختلاف الفوضى الهنية لاستبصار ما وراء الواقع وازاحته الى اللاواقع.
5. تشكيلات البناء الغرائبي للنسق الاجتماعي يلعب دوراً اساسياً في انماء الافكار الفعالة والمركزية ولتفعيل استجابة المتلقي للتغيير.
6. الخيال الاجتماعي اضاءات فكرية وابداعية لفهم الواقع وما يجب عليه ان يكون لتتجلى القيم والثقافات والحريات.
7. يرتبط الخيال الاجتماعي بجدلية مستمرة مع نتاجات الابداع المسرحي النسوي.
8. يفتح الخيال جماليات الابداع الفكري والانفتاح التأويلي لنصوص تضمنت انساقاً غرائبية لا واقعية .

الدراسات السابقة:

يعد البحث والتقصي عن موضوع البحث لم تجد الباحثة أي دراسة سوى مقاربات معرفية في المسرح النسوي.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

1. مجتمع البحث

اشتمل البحث على خمسة نصوص مسرحية لكاتبات عراقيات في المسرح المعاصر للفترة من (2018-2022).

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	سنة التأليف
.1	سبايا بغداد	عواطف نعيم	2018
.2	صالون تجميل	أطياف رشيد	2018
.3	ايوب	إيمان الكبيسي	2020
.4	أنا وجهي	عواطف نعيم	2021
.5	استيطان	فاتن حسين ناجي	2022

2. عينة البحث:

اختارت الباحثة عينة البحث بشكل قصدي وهي مسرحية أيوب ومسرحية استيطان وذلك للمبررات الاتية:

1. تحقق هدف البحث وتضع حلولاً لمشكلته.
2. إذ العينات لم تحلل من قبل الباحثين والدارسين في البحوث والدراسات المسرحية.
3. تتضمن قضايا راهنة تبلورت من صميم الواقع العراقي وازماتهِ الاجتماعية.

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	سنة التأليف
.1	ايوب	إيمان الكبيسي	2020
.2	استيطان	فاتن حسين ناجي	2022

3. منهج البحث:

اعتمد المنهج الوصفي التحليلي لتحليل العينات واستخراج النتائج.

4. اداة البحث:

اعتمدت مؤشرات الاطار النظري اداة للبحث لأغراض التحليل.

5. تحليل العينات:

1- مسرحية أيوب

تأليف ايمان الكبيسي

سنة التأليف: 2020

إن القضايا الاجتماعية تأخذ حيزاً مهماً من تفكير الكاتب لتجسيدها في تشكيلات البنى الدرامية للنصوص المسرحية. وهذا ما اعتمدته الكاتبة في استثمار الازمات الاجتماعية والظواهر المتفاقمة لتكتشف عن واقع حال بأسلوب الاختلاف والمغايرة وضحت الكاتبة في النص الكم الهائل من الصدمات والازمات والتي اختارت لها عنواناً دلالياً يحمل رمزاً ايقونياً خالداً وهو صبر أيوب نبي الله (ع). لتتجلى هذه المقدرة اللغوية وتتسلل الى النسيج التكويني للبنية الدرامية وتبرز فلسفة الصبر على الشر وعلى الظلم فشخصية أيوب شخصية فردية ولكنها شخصية عمومية تشير الى مخيالات الاطر المجتمعية والى المجتمع بكل فئاته وطبقات التي عانت الازمات والويلات نتيجة الحروب .

تستهل الكاتبة المسرحية لتوضح الحياة المستقرة وتجليات الخير واشراقات الحب والجمال بين ايوب وزوجته التي سرعان ما يتخللها انساق الشر والذي تمثل بزوجته الدالة على الزمرة الشريرة التي حاولت سلب الحب وسلب الاستقرار وسلب الارض.

أفق اللاتوقع الي تجلى في مضمونات النص ترتكز بالدرجة الاساس على عكس المتوقع والمألوف بين الظالم والمظلوم بين المجرم والضحية والي تمثل بـ

(الظالم – البشر – الزوجة)

(المظلوم – الخير- الزوج)

لتضع المتلقي في افق تساؤلاتهِ وتأويلاته من قلب الادوار وقلب الثنائيات المتضادة (الخير – الشر) و(العقل- العاطفة), (الحياة – الموت) (الهدوء- الاضطراب) و(الامان- العدو) ولنرجع بتناصاتها الى قصة آدم وحواء وسبب نزولهِ من الجنة.

فأيوب أصبح الضحية في المجتمع وجعلت المرأة هي التي أزاحت عنفوان الحياة وجماليتها واستقرارها منه لترسم له طريقاً وعراً ملئ بالأزمات والعقبات محاولة لخروجه من كيانه المجتمعي واستلاب هويتهِ الانتمائية .

وهي تجسد الواقع المعاش في المجتمع العراقي ازاء القتل والتفجيرات والاغتصاب والاستلاب وانزياح انتماء الفرد لتكوينات مجتمعية غريبة واستمرارية الجدلية الصراعية بين الذات والاخر عبر تراكمات المحمولات النفسية للشخصية وحبها للعيش والارادة ورفضها للقتل والابادة.

تنوعت الدلالات الفكرية بمرموزات لترسم انساقاً تأويلية متخيلة امتزجت بفلسفة الانتماء واللامنتمي بجدلية فكرية ذات مسارات اجتماعية.

الرجل: آه جميلة هذه الحياة ضحك ولعب وجد وحب : (صوت ضحكات إمرأة)[32]. (Al-Kubaisi, 2020, p. 73)

ان حوار الرجل يدل على الهدوء والاستقرار التي سرعان ما تضيف الكاتبة مرموزات لتكسر الحدث الدرامي وتأزمه بتغير اغنية رومانية الى اغنية ذات دلالة الحرب. وهي من الاغاني التي يألفها المجتمع العراقي ومخزونه في ذاكرته من (الحرب العراقية الايرانية- وهي اغنية لاحق رؤوس الحراب).

حاولت الكاتبة ان تجعل من هذا المرموز دلالة على ان تجعل من هذا المرموز دلالة على ان المجتمعات ينهدم استقرارها بالحروب وقد ارست مفاهيم التكرارية لتعطي بعداً معرفياً وايقونة صوتية كاشفة لاستمرارية الحروب التي اهلكت المجتمع وهي اداة لعبثية الحياة وتوليد الفوضى وتشويش الفرد في صراعات الحياة والحتمية.

"الرجل: ما هذا؟ من قال أني اريد السفر؟ لن اترك غرفتي.. سريري (مخاطباً زوجته) لن تنعمي بأشيائي ايتها الشمطاء – ابعدوا ملابسي الى الخزانة وكتبي على الرفوف ... كفاك قطفاً للرؤوس اليانعة "[33]. (Al-Kubaisi, 2020, p. 75)

ان الرجل كما تضيف له دلالة ايحيائية بالصبر يعيش ازمة الانسان المحبط من الواقع فتتولد الصدمة النفسية من صراع الانفصام عن ازدواج الذات وتشظيها بلا معقولية الاحداث الناتجة من الصراع الذاتي والخارجي لتشكل خطاباً فكرياً افقياً وعمودياً للتكوينات الاديولوجية لتشكل كوميديا سوداء بين العزلة والتشاؤمية والاستلاب والانفصام وارادة الانتماء.

"الرجل: حسناً أنا سأعيد اشيائي يشغل السيارة ويحمل الحقيبة واذا بصوت انفجار.. يظهر بعدها اشعث الشعر مقطع الملابس بساق واحدة وعكاز وهو يبكي"[34]. (Al-Kubaisi, 2020, p. 76)

المرأة: لا يفيدك العكاز ولا ارجل كن معي وسوف تنعم وتشبع.

تتجلى في هذه الحوارات خيال الكاتبة الاجتماعي للمجتمعات القديمة وانتشار سياسية العبودية وتذويت الافراد والشخصيات والمجتمعات لذات المستعمر وهي من المرتكزات الاساسية التي طرحتها دراسات مابعد الكولونيالية فالنص عبارة عن مدونة فكرية تتجادل فيها الفلسفات مابين الواقعي والعبثي والغرائبي ومابعد الحداثي ومابعد الكولونيالي لتتجسد في نهاية الاحداث فلسفة الارادة والانتماء وأمل الحياة. بكسر أفق التلقي من حملة الحقيبة الثالثة ولم تنفجر رغم انفجار الحقائب السابقة بمشهد تكراري حتمي.

"المرأة: خيانة خيانة مستحيل ان يحدث هذا.
الرجل: يمكرون ويمكر الله والله خير الماكرين"[35]. (Al-Kubaisi, 2020, p. 82)
ليغلق باب الهزيمة والهروب بالامل والسلام .

مسرحية استيطان
تأليف : فاتن حسين ناجي
سنة التأليف: 2022

تستهل الكاتبة النص المسرحي استيطان بهذه المفردة التي تحمل دلالات الاستعمارات لموطن ليس له قد استلبه من أهله ويحاول ان يزيح من تأصلت في دماءهم وروحهم حب الوطن وعشق الارض. المشهد الاستهلالي للمسرحية يرحلنا لأبعاد نفسية الرجل السلبية الخوف والتشاؤم واليأس وكان هدفه الرحيل الهجرة وترك الوطن للغرباء ولكنه تراجع عن هذه المحاولة حباً به بوطنه مفترضاً بخياله انه ترك باب الدار مفتوحاً.

"الرجل: رحلت وتركت لها المكان وتوجهت نحو البحر وركبت معهم وعدت ادراجي ادركت ان نسيت باب الدار مفتوحاً:[36]. (Faten Hussein Naji, 2020, p. 141)

ارتسمت الكاتبة أزمنة ما بعد سقوط النظام وما هدف اليه الشباب من الهجرة والارتجال هرباً من القتل والارهاب لكن اختصرت الازمان بزمن التظاهرات والانتفاضة الشبابية التي قد منعت الكثير من الهجرة والعودة الى الوطن للمشاركة في عملية التغيير.

"واغلقت الباب ورحلت من جديد وصلت الى الشارع ووجدت دخان الاطارات مشتعلة فقررت ان اشعل إطار وان لا اترك لها المكان"[37]. (Faten Hussein Naji, 2020)

سعت الكاتبة بخيالها الاجتماعي ان تستنكر السلطة والنظام المؤسساتي بأسلوب المغايرة والاختلاف واستخدم الاستعارة. كالظل والفأرة التي لها دوراً مهماً وبارزاً في سير احداث النص وسيروراته المستقبلية الذي خط طريق واقع المجتمع العراقي والفرد الذي بات مصدوماً من خيبات الامل بعد تراكمية الحكومات التي تفاقمت وتوالدت بشكل خطير للنهب والاستلاب والحرب والعنف ورفض الواقع الوجودي بما يتضمنه من ظلم وانعدام الحقوق وفقدان المساواة.

"الرجل: هل أنا ميت وكل هؤلاء احياء هل استوطنت الكبار واصغارهم ونحت نعتاش على أرجوحة الموت والحياة الخاوية حتى ظلالنا أًبحت منفصلة تديننا وتستنكرنا وترفض ان تكون ظلالنا"[38]. (Faten Hussein Naji, 2020)

تتجسد في النص تشظيات الشخصية بعد مرورها بحالة من الانهيار والعصبي الي جعل الشخصية في حالة من الهذيان والهلوسة والتكلم مع الظل او الضمير بافتراض وتصور الموت الحتمي الذي يختاره للهروب من الواقع الي اثقله بأزماته وخيباته تنقسم الذات لتبوح بما هو مخزون بالعقل الباطن من آهات وويلات وما ألم به من السياسات المتوالدة والمتوارثة والتي تشبهها الكاتبة بالفئران.

"ظله: وما ستفعل في حياتك ان كانت الفأرة هي التي ماتت وانت حي.

الرجل: اخرج من هذا المكان أهاجر الى مكان آخر سرير آخر وسادة أخرى.

ظله: وماذا؟

الرجل واستنكر الفئران التي تستوطن وطني واكتب مذكراتي صباحاً حتى لا تأكلها الفئران"[39]. (Faten Hussein Naji, 2020)

يتنامى الصراع الذاتي وتزداد خيالاته واوهامه اللاواقعية بتصوراته المفترضة باستعارات الواقع المعاش المضطهد وقد اتقنت الكاتبة انساق الخيال الاجتماعي لتوجيه نقد غير مباشر للواقع الاجتماعي والسياسي الفأر الذي يأكل ويسرق ويمزق ويتكاثر بسرعة ليستوطن ركن او زاوية او بيت او وطن كالأعداء والمستعمرون الذين يهدفون الى الخراب والاستلاب وبث الذعر والخوف.

ان الحيز الافقي للزمان والمكان قد حدد بالمكان الضيق والمرعب والقذر رغم ان دلالة البيت هو الامان والاطمئنان والالفة إلا إن الكاتبة قد جعلت من مصدر الامان مصدر قلق وخوف وعدم استقرار.

واشارت الى عدم مألوفيته وان الشخصية تعيش في حالة الاغتراب النفسي , وكأنه في مسار الاعتقال لا في مسار الموت.

"ظله: انت قتلت نفسك بعدما عجزت واك على أن تخرج فأرة من وطنك هذا . وقتل النفس جرم سماوي.

"الرجل: قتلتني هي لسنوات الا تسمي هذا جرم سماوي

ظله: لكنها فأرة تبقى بمنبعها واصولها فأرة وان كبر حجمها فالسبب هو تغذيتك المستمرة لها. لا يمكنك ان تعطي الاشياء اكبر من حجمها ثم تتذمر لانها استوطنت بجميع احجامها حجمك الذي كان.

الرجل: قتلتها الالاف الامرات طردتها من موطني ألف مرة في اليوم وما زالت تحوم حولي"[40].

جسدت الكاتبة بخيالها الابداعي الواقع المؤلم للمجتمع بكل مراحله وسنواته التي اثقلت على الفرد بمحمولات السلطة وسياقها الاستبدادي وهرمية الازاحة البشرية القسرية وانشطارها التكويني الذي يتسابق مع الزمن بشكل طردي.

يقابلها انشطار الذات وخذلانها وانهيارها واحباطها لكن الامل والارادة والقوة تتولد من الشعف والهزيمة وتترك الكاتبة النهاية مفتوحة والتأويل متداول ولا معنى يحدده لتطرق باب الحرية والامل بالمستقبل المنشود بحب الوطن والولاء له .

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

النتائج :

1. استثمرت الكاتبة النسوية الخيال الاجتماعي في نصوصها المسرحية كتقنية كتابية ابداعية ارادت من خلالها استكشاف القضايا الاجتماعية والسياسية بأسلوب مغاير ومخالف للواقع لتفتح افق التفكير الناقد والتأويل للمتلقي.
2. اتخذت من الخيال الاجتماعي أداة لخلق شخصيات رغم واقعيتها الا انها معقدة بأمراضها السلطوية مما جعلتها ذاتاً مأزومة مؤطرة بسياسات الخوف والاستلاب والحرمان والاضطهاد.
3. ارتكزت مفاهيم الخيال الاجتماعي في نصوص الكاتبة المسرحية النسوية على مشكلات العصر والواقع الراهن وأزمات لتعطي حلولاً ومعالجات تأخذ مسارات الحرية والعدل والمساواة وحقوق المواطنة الصالحة.
4. ان الخيال الاجتماعي للكاتبات النسويات هو خيال منتج ذو قوة تأثيرية هدفه الكشف والافهام وايجاد الحلول المباشرة بشكل واعي.
5. من الاليات التي استثمرت في توليد الاجتماعي الاستعارة والرمز ذات الدلالات المفتوحة الاثر القابلة للتحليل والتأويل.
6. استثارة الذكريات واللاشعور الجمعي من تأطير المشكلة الاجتماعية من اجل تجديد التوازن النفسي الاجتماعي.

الاستنتاجات:

1. استطاعت الكاتبات النسويات اللواتي استخدمن الخيال الاجتماعي في نصوصهن المسرحية أن يخلقن مساراً جديداً للمسرح النسوي وقدمن رؤى جديدة حول المجتمع وقضاياه وأزماتهِ ومعالجاته من منظور المرأة.
2. ارتكزت رؤى الكاتبات النسويات الى القضايا العمومية لكلا الجنسين ولم تقتصر العمومية على المشكلات التي تواجه المرأة كما هو متعارف عليه في الكتابات النسوية وهذا ما يعزز الحركة النسوية وتجعل من الادب المسرحي وفنونه اكثر شمولاً وتنوعاً.
3. الخيال الاجتماعي هو الفعل التكويني للرؤى الفكرية والمعرفية والنقدية بإثارة الاختلاف والمغايرة والمفارقة بأسلوب جمالي ومعرفي أشبه ما يكون بالتمويه لتكوين مسافة جمالية بين النص والمتلقي .
4. أثار الخيال الاجتماعي مقومات الشعور المشترك تجاه القضايا الاجتماعية العامة وحسم حتميتها بشكل واعي.
5. للخيال الاجتماعي خصوصية ابداعية يعتمد اسلوباً من التناقضات والتشويشات للتصورات الهنية بين الواقع واللاواقع في نسق تكويني معرفي جمالي ثقافي .

التوصيات:

1. زيادة الاهتمام بالمفاهيم والمصطلحات المعرفية الادبية والنقدية بشكل عام ومصطلح الخيال الاجتماعي بشكل خاص لاهميته الفكرية والثقافية وعلاقاته الترابطية مع الدراسات الاجتماعية والنصوص المسرحية.
2. تطوير المسرح النسوي من خلال المؤتمرات والندوات والمهرجانات الخاصة بالكتابات النسوية المسرحية لاهميتها الكبيرة في طرح القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية والارتقاء باليات الابداع الثقافي في مجمل المحافل الثقافية.

المقترحات:

1. الخيال الاجتماعي في نصوص علي عبد النبي الزيدي المسرحية.
2. الخيال الاجتماعي وتمثلاته في النصوص المونودرامية.

Conclusion:

1. The feminist writer invested sociological imagination in her theatrical texts as a creative writing technique through which she wanted to explore social and political issues in a different and contradictory manner to the reality to open the horizon of critical thinking and interpretation for the viewer.
2. It used the sociological imagination as a tool to create characters that, despite their realism, are complicated by their psychological illnesses left behind by societies and their autocratic institutions, which made them a depressed spirit framed by policies of fear, alienation, deprivation, and persecution.

References:

1. Ibn al-Manzur al-Afriqiyya. . (n.d.). *Lisan al-Arabt.* Dar al-Ma'arif, without.
2. . Amal Antoine Armouni:, S. o. (1983). *Sociology of Literature and Sociology.* Beirut: Oweidat Publications.
3. ., I. a.-M.-A. ( ). *Lisan al-Arab,.* , 6/149, the neglected letter sīn, chapter on the neglected ain, Dar al-Ma'arif, without.
4. Abdul Qader Kaaban, ,. (2016). *Miss Rosita the Spinster or the Language of Flowers, Donia Al Watan Magazine.*
5. Abdul Rahim Marashdeh, H. A.-A. (2015). *Women in Literary, Media and Cultural Discourse.* Jordan: Dar Al-Kitab Al-Thaqafi.
6. al-Afriqiyya, I. a.-M. (n.d.). *Lisan al-Arab.* , 6/149, the neglected letter sīn, chapter on the neglected ain, Dar al-Ma'arif, without.
7. al-Afriqiyya., I. a.-M. (n.d.). *Ibn al-Manzur al-Afriqiyya. Lisan al-Arab, 6/149, the neglected letter sīn,.* (chapter on the neglected ain, ed.). Dar al-Ma'arif, without.
8. al-Arab, .. L. (l). . *Lisan al-Arab.* k: h.
9. Alice, S. (2005). *Susan Alice Watkins, Miriza Rueda, and Marta Rodriguez: The Feminist Movement, Trans.: Gamal Al-Jaziri, National Translation Project 449.* Cairo: Supreme Council of Culture.
10. Al-Kubaisi, .. I. (2020). *Ayoub.* Amman: Knowledge Efficiency House.
11. Alloush, N. a.-D. (2016). *Contemporary Philosophy, 1st edition.* Lebanon: Mu'min Quraish Library.
12. Al-Rayes, H. (2008). *Lady of Secrets - Ishtar, 4th edition.* Cairo: Shams Publishing and Distribution.
13. Al-Saadawi, N. (2005). *On Women, 2nd edition.* Cairo: Madbouly Library.
14. Al-Saleh, A. (1993). *Cats* . Baghdad: General Cultural Affairs House.
15. Al-Zaidi, A. A. (2016). *and they lived a happy life, directed by Kazem Nassar, .*
16. arb. (n.d.).
17. arb. (n.d.). *arb* (Vol. 1405).
18. *arb p,43.* (n.d.).
19. August Strindberg. (1958). *Two Plays (The Father and Miss Julia), edited by: Abdel Halim El-Bishlawy.* (Egypt: Misr Printing House.
20. Badawi, M. M. (1958). *Coleridge.* Cairo: Dar Al-Maaref.
21. Bronowski. (n.d.). *The Unity of Man, translated by Fouad Zakaria.* Cairo: Anglo-Egyptian Library.
22. Casey, S. (2016). *Feminism and Theater, Trans. Hajjaj Abu Jabr.* Cairo: National Center for Translation.
23. Doaa Majid Azzam, M. S.-H. (2006). *spinsterhood and how to deal with it in Islam.* Dawn Publishing House.
24. Faten Hussein Naji, ,. (2020). *The Play Settlement.* Baghdad: Al-Aqlam Magazine, (special issue of the Baghdad International Theater Festival,.
25. Ghayat. (2016). *the phenomenon of spinsterhood and its psychological and social repercussions,.* Journal of Humanities and Social Sciences, Issue 27,.
26. Hamid, A. (2015). *Al-Anoussa* (Vol. 1st edition). Cairo: Yastroun for Printing and Publishing.
27. Haroun. (2018). *Delayed Marriage of Girls* (Vol. 1st edition.). Jordan: Jordan_Dar From the Ocean.
28. Haroun. (2018). *Delayed Marriage of Girls, 1st edition,.* Jordan: Dar From the Ocean to the Gulf for Publishing and Distribution.
29. Haroun, O. (2018). *Delayed Marriage of Girls, 1st editio.* Jordan: Dar From the Ocean to the Gulf for Publishing and Distribution.
30. Henrik Ibsen. (n.d.). *the play The Pillars of Society.* (t. b. Salman, Trans.) Masterpieces of World Theater series,.
31. Hilal, .. M. (n.d.). *Modern Literary Criticism.* Cairo: Nahdet Misr Printing House.
32. Hussam al-Din Fayyad:, 1. e. (2021). *The Introduction to Sociology from the Stage of Rooting Concepts to the Stage of Foundation.* Istanbu: Arab Family Library.
33. Ibn al-Manzur al-Afriqiyya. (n.d.). . *Lisan al-Arab.* 6/149, the neglected letter sīn, chapter on the neglected ain, Dar al-Ma'arif, without.
34. Ibn Manzur, ,. p.-A. (1988). *Lisan al-Arab.* Beiru: Dar al-Jabal.
35. Ibrahim, A. (2011). *The feminist narrative - patriarchal culture, female identity, and the body.* Beiru: Arab Foundation for Studies and Publishing.
36. Ibrahim, A. H. (1986). *Women's Rights between Islam and Other Religions, 1st edition, .* Kuwait: Publishing House, Kuwait.
37. Kaaban, A. Q. (2016). *Miss Rosetta, the Spinster, or the Language of Flowers, .* Donia Al Watan Magazine,.

38. Kazem, A. A. (2014). the act of psychological deconstruction and its representations in the international theatrical text, the play A Virgin's Heart as an example, Journal of Human Sciences.
39. Khalil, .. M. (1998). *Social Problem Science,.* Jordan:: Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution.
40. Khalil, M. (1998). *Social Problem Science.* Jordan: Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution.
41. Lorca, F. G. (1962). *The House of Bernarda Alba: A Play in Three Acts, Trans.: Dr. Mahmoud Ali Makki, Masterpieces of World Theater Series 23.* Cairo: : Ministry of Culture and National Guidance.
42. Maamoun Tarabiya. (2011). *Sociology in Everyday Life, 1st edition,.* Beirut: Dar Al-Ma'rifa.
43. Maamoun Tarabiya, ,. 1. (2011). *Sociology in Everyday Life.* Beirut: Dar Al-Ma'rifa.
44. Moufida Qafisha, ,. (2023). *the difference between statics and social dynamics. Mawdoo3.com website dated July 26.*
45. Najla Ahmed. (2017). *Media and Cultural Issues* . Sharjah: Dar Moataz for Publishing and Distribution.
46. Nasr, A. G. (1983). *Imagination: Its Concepts and Functions.* Cairo: Egyptian Book Authorit.
47. Nasser, A. S. (2017). *The Republic of Maidens and Other Plays.* Arab Press Agency,.
48. Nye, R. D. (2001). *Human Behavior, Three Theories of Understanding It, 1st edition.* Cairo: Hala Publishing and Distribution.
49. Peter Brook andothers. (2000). *The Second Thousand Book Series.* (S. S. Nihad Saliha, Trans.) Cairo: Egyptian General Book Authori.
50. Pirandello's. (1975). *selected works are: The Press, Performing Roles, Abu Zahra with His Mouth, narrated and presented by: Muhammad Ismail Muhammad,:.* (Kuwait: Ministry of Information.
51. Qasim, .. M. (1961). *Rules in Sociology,.* Cairo: , Egyptian Nahda Library,.
52. *Qom arab 1405 AH.* (n.d.).
53. Qom arab 1405 AH. (n.d.). *Qom arab 1405 AH p,43.*
54. *Qom: Arab* . (1405 AH, p. 43).
55. Roland Barthes and others, ,. t. (2003). *Theories of Reading.* Syria: Dar Hewar.
56. Saeed Alloush, ,. 1. (2019). *Dictionary of Contemporary Literary Criticism Terms.* Libya: United New Book House.
57. Samir Hegazy:, 1. e. (2007). *Issues of Contemporary Literary Criticism.* Cairo: Dar Al-Afaq Al-Arabiya.
58. Sbitan. (2011). *Contemporary Global Issue.* Amman: Al-Janadriyah Publishing and Distribution.
59. Shaaban, R. (2018). *Sociology, 1st edition.* Damascus: Syrian: Virtual University Publication.
60. Shakib Khoury. (2008). *Writing and the Analysis Mechanism, Theater, Cinema, Television, 1st edition.* Beiru: Bisan Publishing and Distribution.
61. Sobh, M. (1980). *Models of Contemporary Spanish Theater (translation), Translated Book Series No. 84 (Publications of the Ministry of Culture and Information* . Baghdad:: Al-Rasheed Publishing House.
62. thed, M. C. (2000). *The Sociological Imagination.*
63. Wright Mills. (1997). *The Social Science Fiction, translated by Abdel Basit Abdel Muti and others.* Egyp: Dar Al-Ma'rifa Al-Jami'a.
64. Yasmina. (2012). *Self-esteem and its relationship to aggressive behavior among women who are late in marriage,.* Algeria.: Mouloud Mammeri University, Faculty of Human Sciences.

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1308

Artistic layout and methods of using technology in the feature film

Abdulnaser Mustafa Ibrahim Al-Zalmi [a1]

[a] *Department of Theatre and Cinema, College of Fine Art, University of Salahaddin, Erbil, Kurdistan Region, Iraq*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 13 November 2023
Received in revised form 27 November 2024
Accepted 3 December 2023
Published 15 September 2024

Keywords:
Layout, technology, Narrative film, Cinema,Technica

ABSTRACT

Cinema is considered an art and creativity, in addition to being an industry in its own right. It is formed thanks to techniques that contribute to the creation of reality and imagination, to employing another form of logical perceptions when they have a direct presence, in addition to the possibility of this art to form public opinion about the phenomena surrounding us and how to deal with them, as well as building bridges. Communication between art and society. Cinema has also proven throughout its stages of development that it is capable of creating positive mental images by communicating with developments in technology. Accordingly, the researcher defined the title of his research: "The Artistic Style and Methods of Using Technology in the Feature Film" and presented it in four chapters.

The first is the methodological framework, including the problem? What are the requirements for using technology in making a feature film? The importance of the research lies in the diversity of the use of the artistic style as a process of organizing the methods of using technology that accompanied the making of the narrative film. One of the objectives of the research is to reveal the processes of organizing the methods of technological diversity in creating forms and models in the narrative film, and the terms that were diagnosed in the keywords, and the second chapter, the theoretical framework, was prepared in three.

The first topics are the artistic style as a marking system in the feature film, the second is methods for using the artistic style in the feature film, the third is the methods of using technology in the feature film, the third chapter is the research tool, the researcher followed the descriptive and analytical method, and the fourth chapter is the results and conclusions, among which technology contributes to expanding the circle of searching for new things. In the field of techniques to improve the quality of narrative films,

the quality of production in narrative films is controlled by the channels of communication and communication, including technological techniques, and their dealings with the elements of cinematic language in their narrative and artistic context in continuous harmony to achieve the goal and means of how to make narrative films.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: abdulnaser.ibrahim@su.edu.krd
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1308
Abdulnaser Mustafa Ibrahim Al-Zalmi: Artistic layout and methods of using technology in the feature film.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

النسق الفني وطرائق استخدام التكنولوجيا في الفيلم الروائي

ا. م. د. عبد الناصر مصطفى ابراهيم الزلمي[1]

الملخص:

تعتبر السينما فن وإبداع بالإضافة إلى كونها صناعة قائمة بذاتها، تتشكل بفضل التقنيات التي تساهم في خلق الواقع والخيال لتوظيف شكلاً آخر من التصورات المنطقية عندما تكون لها حضواً مباشراً بالإضافة إلى إمكانية هذا الفن من صناعة الرأي العام حول الظواهر المحيطة بنا وكيفيات تناولها، وكذلك تبني جسور التواصل بين الفن والمجتمع، كما أثبتت السينما طيلة مراحل تطورها أنها قادرة على صناعة الصور الذهنية الإيجابية بتواصلها مع تطورات التكنولوجيا، وعلية حدد الباحث عنوان بحثه النسق الفني وطرائق استخدام التكنولوجيا في الفيلم الروائي وجسدها ضمن أربعة فصول الأول الأطار المنهجي ومنها المشكلة؟ وماهي اشتراطات استخدام التكنولوجيا في صناعة فيلم روائي؟ اهمية البحث تكمن في تنوع استخدام النسق الفني كعملية تنظيم لطرائق استخدام التكنولوجيا والتي واكبت صناعة الفيلم الروائي ومن أهداف البحث الكشف عن عمليات تنظيم طرائق التنوع التكنولوجي في استحداث أشكال ونماذج في الفيلم الروائي، والمصطلحات التي تم تشخيصها في الكلمات المفتاحية، والفصل الثاني الأطارالنظري فعدت في ثلاثة مباحث الأول النسق الفني كنظام علاماتي في الفيلم الروائي، والثاني طرائق استخدم النسق الفني في الفيلم الروائي، والثالث طرائق استخدام التكنو لوجيا في الفيلم الروائي والفصل الثالث إداة البحث اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي والفصل الرابع النتائج والاستنتاجات، ومنها تساهم التكنولوجيا في توسيع دائرة البحث عن الجديد في مجال التقنيات لتحسين جودة الفيلم الروائي، جودة الإنتاج في الأفلام الروائية هي التي تتحكم فيها قنوات الاتصال والتواصل من تقنيات تكنولوجية وتعاملها مع عناصر اللغة السينمائية في سياقها السردي والفني في تناغم مستمر لتحقيق الغاية والوسيلة من كيفيات صناعة الأفلام الروائية.

الكلمات المفتاحية: النسق الفني، التكنولوجيا، الفيلم الروائي، سينما، تقنية.

المقدمة :

أن النسق الفني وطرائق استخدام التكنولوجيا في الفيلم الروائي هو ما يمتاز بصفات تلك التقنيات السينمائية التي تساهم في تحسين جودة وتجربة الفيلم الروائي. واستخدام التكنولوجيا في الأفلام الروائية يتيح العديد من الفرص والإمكانيات الإبداعية. وما الطرائق الشائعة لاستخدام التكنولوجيا في صناعة الأفلام الروائية ومنا التقنيات السينمائية لعبت دورًا حاسمًا في دفع تطور صناعة الفيلم الروائي منذ اختراع السينما وحتى الآن، تواصل التقنيات السينمائية التطور والتحسين، مما يسهم في تحقيق تجارب سينمائية أكثر واقعية ومثيرة للمتلقي .

فالسينما قد يتطور بشكل مهني وتقني بما يمهد للدراما المعروضة لبعض الإشكالات التقنية كسمة مميزة لنوع الفيلم دون غيرها الى اقامة عالم من المعاني يتصف بالغموض ويحفل بدلالات منتمية للغات متنوعة منها لفظية وإشارية ومعنوية وصورية في غايتها المعنية منها المباشرة والمخفية في اشياء أخرى دالة والمبطنة تحت مسميات وعناوين تستدل عليها، وهذا يحتاج وعي وثقافة ادراك المتلقي، أو تنجلي في صور تحتاج الى قراءات مبسطة ومن خلال الاطلاع والخبرة العامة أو الميداني والتجارب تحصل القبول الجماهيري الواسع فأغلب المخرجين يتجه للبساطة في الغالب كون السينما فن جماهيري وربما تكرار المشاهدات والحديث عنها ينال استحسان الغالب من المتلفين ولو لحين في فهم المعاني القصدية.

الفصل الاول : (الاطار المنهجي)

مشكلة البحث :

تشكل النسق الفني كجزء من النظام الكلي في الحركة وانسجامها ومدى التوافق في ذلك النظام، وفي هذا المجال الحرفي الإبداعي يمثل العمل الفني موقع الوسط بين الأنسان والطبيعة، أن جوهره والسبب الغائي له هما خلق الانسجام التي تعد صفته الأساسية، أما النسق فيأتي من جذورها اللغوية بمعنى منظم والنسق في مرجعيات الفنون في اصولها ومدارسها الفكرية والفنية

[1] قسم السينما والمسرح - كلية الفنون الجميلة - جامعة صلاح الدين- اربيل - العراق abdulnaser.ibrahim@su.edu.krd

تنشأ على تلك التنظيم المقرون بالإبداع هو عمل إنساني متأصل بالوعي ومنتجها تتوجه بالرقي نتيجةً للمقارنات الحسية التي تمس الذوق والرغبة الذاتية وعلامات الإبهار فيها هي لشد المتلقي بالفن والجمال، وكذلك تفعل التقنية في مجال الوسيط التعبيري السينمائي لتنشأ تلك التفاعلات الناتجة في ذات الفيلم الروائي، 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- ومن خلال الأفلام الروائية توظف استخدام التكنولوجيا، ما تخلق أجواء الإبهار في كيفيات التفاعل مع تشكيلات النسق الفني أكثر لدى المتذوقين لارتباطها كمرجعيات فكرية تهم الرأي العام، ووفرة استخدام التقنية ما تساعد في تطوير إمكانيات استخدام لغة السينما كأساس العمل السينمائي، ولعل وجود طرائق حديثة التي وفرتها علوم التكنولوجيا الناتجة في عمليات التكوين والتنسيق الصوري والصوتي ما ساهم اظهار الصعب والمعقد والمطلوب فنياً في عرض فني نوعي كما في الأفلام الروائية منها الترحال عبر الزمن والبحث عن الغرائبي واقتحام الفضاء واظهار اشكال ومساحات وتشكيلات في العروض الأفلام كونتها تلك الطرائق في مجال البرمجيات التكنولوجية، فعلية فإن التساؤلات الواردة عن كيفية ايجاد تلك العلاقة المترتبة بين النسق الفني وطرائق استخدامها في الفيلم الروائي؟ وماهي اشتراطات استخدام التكنولوجيا في صناعة فيلم روائي؟

اهمية البحث :

تكمن أهمية البحث في تنوع استخدام النسق الفني كعملية تنظيم لطرائق استخدام التكنولوجيا التي واكبت صناعة الفيلم السينمائي والروائي الأكثر تنظيماً في حقلها وظيفياً وجمالياً من جراء تنوع التقنيات المستحكمة فيها، والسينما ولدت من اسسها الفنية على اساس التقنيات في ظل الإبهار الصوري وما التقنيات والنسق الفني الا في صالح المنتج السينمائي ، وعلية فالنسق الفني وطرق توظيفها تتبع منهج التطورات العلمية فتسهم استخدام التكنلوجيا بسعة برامجها المستخدمة في السينما بالأقناع والإبهار ليصل بذائقة المتلقين لمستويات تليق بواقع التطور العلمي وتستجيب للواقع الاجتماعي المعرفي والعلمي.

اهداف البحث :

1 - الكشف عن عمليات تنظيم طرائق التنوع التكنولوجي في استحداث أشكال ونماذج في الفيلم الروائي.

حدود البحث :

الحد الموضوعي : النسق الفني وطرائق استخدام التكنولوجيا في الفيلم الروائي.

الحد المكاني : الولايات المتحدة مواقع التصوير نيويورك .

الحد الزماني : فيلم الجوكر تاريخ الصدور أغسطس 2019 .

تحديد المصطلحات :

النسق: لغوتاً: " (نسق) بفتحتين غذا كانت اسنانه مستوية. وخرز نسق منظم. والنسق أيضاً ما جاء من الكلام على نظام واحد. والنسق بالتسكين مصدر نسق الكلام إذا عطف بعضه على بعض وبأنه نصر. والتنسيق - التنظيم." (Al-Razi,2007,P565).

اصطلاحاً : " النسق من كل شيء: ما كان على طريقة نظام واحد، عام في الأشياء، وقد نسقته تنسيقا، ويخفف. ابن سيده: نسق الشيء ينسقه نسقا ونسقه نظمه على السواء، وانتسق هو وتناسق، والاسم النسق، وقد انتسقت هذه الأشياء بعضها إلى بعض أي تنسقت. والنحويون يسمون حروف العطف حروف النسق لأن الشيء إذا عطفت عليه شيئا بعده جرى مجرى واحدا. " (Ibn Manzur,2003,) ، مادة نسق، حرف النون .وقد عرفه تالبوت بآرونز بأنه: " نظام ينطوي على أفراد مفتعلين تتحدد علاقاتهم بعواطفهم وأدوارهم التي تتبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافيا في إطار هذا النسق، وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي."(Abird,1993,P411).

النسق الفني: " هو مجموعة من اللقطات التي تكون وحدة، وتتعلق كما في اللغة، بالعلاقات الحضورية ((in praesentia)، التناسقية، والمحور التركيبي التعبيري هو محور تركيب وتنسيق الوحدات محور أفقي، ويعارض المحور النموذجي الشاقولي الذي هو محور الاستبدال أو الاستعاضة بين العناصر." (Giomo,2007,P202).

فيلم من الإنكليزية – تعني أولاً بلورة التصوير الضوئي ثم الشريط المثقب المغطى بطبقة حساسة للضوء تسمح بتسجيل الصور وحفظها. ومن باب التوسع أصبح تعني العمل السينمائي ومجموع الأعمال المنظور إليها حسب مجالاتها، كالفيلم الخيالي وفيلم المحفوظات، الخ. وبالمقابل فهي على العموم لا تستعمل في الحديث عن الأفلام القصار."(Giomo,2007,P90) اصطلاحا :" شريط سينمائي يتم صنعه دون إدخاله في آلة التصوير السينمائي، تتكون من صور مجردة تتحقق بوضع أشياء أو أشكال على الشريط الخام وتعرضه بعد ذلك للضوء فتظهر هذه الأشياء في أشكال تجريدية وسريالي." (البشلاوي، AL-Bashlawi,2004,P151) .

مصطلح الفيلم الروائي " (Feature Film) : هو الفيلم الروائي السينمائي الطويل الذي يتم إنتاجه وتوزيعه للعرض في دور السينما، باعتباره الفيلم الرئيسي للبرنامج المزمع عرضه. والأفلام القصيرة هي تلك الأفلام التي يمكن عرضها إلى جانب الفيلم الروائي لمجرد تكملة البرنامج داخل دار العرض." (AL-Bashlawi,2004,P 83).

الفصل الثاني : (الاطار النظري)

المبحث الأول

النسق الفني كنظام علاماتي في الفيلم الروائي

في مستهل البحث وجد الباحث من الضروري الاستناد على المراجع اللغوية والمصادر الفكرية في كلمة نسق حيث تدل على معاني وافرة وشاملة وقد تجلى الرجوع الى مصادرها ونشأتها. ومن ثم تحيل هذه الكلمة الى النظام والكلية والتنسيق والتنظيم، وربط العلاقات التفاعلية بين البنيات والعناصر والأجزاء، " وفي التعبير اللغوي تنفرد كل كلمة بدلالة تخضع للمعنى الذي تحدده الجملة، وكل جملة لها دلالة تناسب مجموع المفردات التي تكونها، كما هو الحال في السينما التي تتشكل فيها متواليات صورية كل صورة منها تقدم معنى دلالي خاص بها، فكل العناصر الدلالية المهمة للخطاب السينمائي تجتمع داخل متوالية سمعية بصرية تسمى الفيلم." (Hopes&Hamdaoui,2021,P7) ومن خلال ما ورد نجد أن النسق اللغوي تخضع للمعنى المراد لها في الفيلم، وهي عبارة عن نظام بنيوي متأصل بعلاقات تفاعلية مع عناصره، فالكلمة أعلاه تدل ايضاً على مجموعة من العلاقات من دلالاتها اللغوية المستنبطة من اللسانيات والموظفة في الأدب والثقافة وتداخلاتها في بناء المحاور القصصية والروايات في تناسق وتنظيم شكلي ومعنوي تخص الحدث وتركيبها في صياغات مترتبة على الفهم والأدراك المتأتية من تلك العناصر والبنيات التي تتفاعل فيما بينها، ولم تكن اعتباطية بل خاضعة لمنهج وفق مجموعة من المبادئ والقواعد والمعايير ومنها يتحدد النسق أيضا بواسطة مكونات وعناصره وبنياته التي يتضمنها، وهذا يتطلب خبرة فنية عالية وتطور لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته، وكذا للربط بينه وبين النص وإن كانت مهمة تأويل هذه الرسومات التجريدية رهينه بذاتية المتلقي نفسه فقد يكتشف علاقات تماثل بين العنوان والنص، عند قراءته له وبين التشكيل التجريدي. وقد تظل هذه العلاقة غائمة في ذهنه. " فالعلامة الرمزية هي التي تفيد مدلولها بناء على اصطلاح بين جماعة من الناس ومثال على ذلك الحمامة البيضاء التي تحمل غصن الزيتون ترمز إلى السلام، وكذا اشارات المرور الضوئية وعلامة صح وخطأ وعلامات الموسيقى ومفردات اللغة ويمكن للعرض المسرحي حسب هذا المنظور أن يعتبر عرضا رمزيا في جملته لأن العرف هو الذي يجعل الجمهور يتقبل ما يقع على المسرح على أنه يمثل شيئا آخر" (Sabti&Najib,2009,P132) ومن خلال مختلف التفاعلات التي تقيمها العناصر فيما بينها وعبر الحدود التي تفصل بين العنصر الذي ينتمي إلى النسق الداخلي، أو الذي ينتمي إلى محيطه الخارجي مع تبيان آليات التفاعل التي تتحكم في النسق في ارتباطه الوثيق بمحيطه ضمن مكوناتها المجتمعي والثقافي، ولتفهم النسق بشكل أكثر سلاسة وسهولة نقترب من معانيها الدالة على أنها تنتج علامات من ذاتها كونها تتضمن تفاصيل لغوية ذات مغزى فكري شامل وواسع، " فالنسق هو مجموعة من الأنظمة والقوانين والقواعد العامة التي تحكم الإنتاج الفردي للنّوع وتمكنه من الدلالة، كما أنه لا ينفصل عن الظروف الاجتماعية والثقافية السائدة كونه تشترك في إنتاجه عدة عوامل كالقوى الاجتماعية والثقافية من جهة والانتاج الفردي للنوع من جهة أخرى، "(ahmidani ,1991,P60) واتجهت من مفهومها في أجمل تنظيم سياقي في الأدب كظهور تناسقي في اللغة والتضمين والإشارات الدلالية لما هي معنى ضمني أو تركيبي، ومن خلال هذا توجد هناك شبكة من العلاقات بين العلامات ضمن مظهرين هما :

1- علاقات تركيبية : تختزل ضمنها العلامات بموجب تسلسلها داخل نص الخطاب فالعلم أحمر علامتها أحمر معرفة عبر علاقاتها بالعلامة علم التي ترتبط بها دلاليا.

2 - علاقات ترابطية : تشرف على وصل العلامة بالعلامات التي تقاسمها الخصوصيات نفسها ففي المثال السابق يمكن للكلمة أحمر أن ترتبط بالكلمات أزرق و أخضر بوصفها كلمات متضمنة لمعنى اللون، فتقود فرضية إدراك اللسان بوصفه نسقا، إلى نتائج منهجية مهمة، مما أمكن للدراسة اللسانية أن تتجاوز حدود موضوع دراسة العلامات في ذاتها، " إلى دراسة العلاقات القائمة بين العلامات ثمة إذا تقارب بين مفهوم النسق ومفهوم البنية فكلاهما تستند إلى فكرة العلاقة، وغالبا ما تأتي على الخلط بينهما."(Prior,2007,P10) فنلاحظ ذلك جلياً في الأفلام الروائية التي في محتواها هي سرد تناسقي بأسلوب فني مع اضافات لغات متنوعة ومنا لغة السينما لتشخيص ملامح النص ومنها الحدث وحركة الأشياء والأشخاص وكذلك حركة الكاميرا كنوع تقني اختصاصي وحرفي تتفاعل فيما بينها وفق نظام معين لنفهم منها النسق وما تعنيه. وخلاصة ما يمكن أن تجتمع عليه التعاريف اللغوية أن النسق نظاما واحدا كما حددها (راد كليف) في ثلاث جوانب أساسية في كل نسق:

1 - البناء الاجتماعي

2 - مجموعة العادات الاجتماعية.

3 - الأساليب الخاصة في التفكير والمشاعر والعادات والعلاقات الاجتماعية التي تؤلف البناء الاجتماعي.

عندما تتشكل الفيلم السينمائي في كينونته تنشأ من النسق كمحور اساسي من النظام البنائي الكلي، ومن النسق في كيفية تنظيم حركة الفيلم كمادة خام وحركة الفعل ككيان الفيلم من الفكرة الى النهاية بعد تنظيم وتنسيق كل المفردات من أصول في صنعة الفيلم، وحركة الموضوع بشخوصها ومنها قد تكاملت بشكل ضبطت فيها، ما هو نظام يتناغم بحركته بتوافق مع الكيانات الفنية والتقنية،" لكل خبرة نمط أو نموذج ونسيج أو بناء نظراً لأنها ليست مجرد فعل أو انفعال، أو جهد على التعاقب، بل هي إنما تنحصر في صميم العلاقة القائمة بينهما " (Al Salman, 2006,P19). فالعملية الفنية تأخذ نسقاً بما يجعلها يتفق مع جزئيته في المنجز السينمائي، ويرتقي عندما يكون الفنان قد أكتسب المهارات اللازمة في كيفية صياغة وتشكيل العمل السينمائي ويحقق النجاح المطلوب، في السينما يستحكم صياغات وأساليب في التحكم بالنظام الكلي من حيث القوانين والقواعد والأسس المنبثقة في تكوين وترتيب الفيلم، وما تتويه من تلك المصادر المهنية في بنية الفيلم تستند على ركيزتين هما السرد السينمائي واللغة السينمائية، ومنها تنبثق عمليات التداخل التقني وتطورات البرامج الموظفة في حقل التخصص والتكنلوجيا المضافة في تطوير بما يحتاجه لكل فيلم من اللجوء الى مهارات علمية متنوعة تتفق ونوع الفيلم والحاجة الية في التصورات، ومنها ما تحتاج الى التناغم والتوازن والتركيب والترتيب ليحقق انسجام ليخرج الفيلم كوحدة متناسقة قابلة للعرض، ويلجئ السينما بالاستعانة بالأدب والفنون الأخرى المجاورة في عملها السينمائي كمراجع تستند علها لتحقيق مصداقيتها في صياغة المواضيع، " فسرد القصص عن طريق عرض صور متحركة وكأساس لكل قصة لابد من وجود عملية اتصال تفترض بدورها وجود ما يلي:

1 - من يرسل المعلومات. 2- من يتلقى المعلومات. 3- قناة الاتصال بين الأثنين. 4- الرسالة أو أبلاغ النص.

وهذا ما أقترحه رومان (جاكوب بسون) في منهجية اسلوب السرد السينمائي" (Jacobson1963,P214). إن فن الفيلم السينمائي بطبيعتها هي قصة تسرد بشكل تنظم وتنسق ليس من قبيل الصدفة بل فكرة السينما انطلقت من الصورة عندما تقدمت آلة التصوير بقديم التقنيات المتلاحقة والمستمرة لتطوير مفهوم الفيلم السينمائي بعد إنجازات متلاحقة جاءت السينما بالتنسيق مع الفنون التي لجئت لها في إعطاء اضافات متميزة ما بين الأدب والفلسفة والعلوم السيكولوجية والأيديولوجية ومن تلك المهمات المتميزة والتي تقدم التقنيات المتوالية ما دعم فن السينما بقدر تعلقها بنوع الفيلم، وعليه وضعت المهارات المتنوعة والمستحدثة في اضافة نوعية لذات الفيلم بعد ما جعلت السينما امام تحديات المخرجين والفنيين في كيفية التنسيق بين المهارات والكفاءات المهنية والحرفية في مقدورها ترسيم ملامح الفيلم التي تجاوزت مستويات الأبداع الفني، " إذا فالعملية الإبداعية غير منفصلة عن الواقع وان كانت وليدة المخيلة، شريطة أن لا تنحصر في تقليد جمال الواقع أو محاكاة أشكاله ، فالنتاج الفني لا يمكن أن يكون مجرد تكرار للواقع ، فلا بد لذاتيه الفنان أن تلعب دورا كبيرا في إنتاجه الفني وهي التي تحول بينه وبين الخضوع التام للواقع، وبغير ذلك ستصبح مجرد عملية نسخ لمعطيات الواقع ، وبعيدتا كل البعد عن عملية الابتكار والتميز الذي يتمثل في السعي لخلق أشكال وموضوعات ذات خصوصية ، لإبداع مجموعة من النماذج الأصيلة والوحدات المتماسكة ذات الطابع الخاص ، بحيث يتجلى في

تلك النماذج والموضوعات طابع شخصي حتى يظهر الفنان قدراته الإبداعية التي تميزه عن سواه. " (Jassim, ,P2010,P533)، فالعرض المثير التي فيها دوافع ذاتية بإحساس فني ابداعي ناتجة عن خزين معرفي وفني وتقني ما تثير فينا المتعة الجمالية اعتمادا مفهوم كيفيات أثارة المشاعر الإنسانية وهدفها الإسعاد والتمتع بالجمال على الشكل مواضيع شاملة لمجريات الحياة ولكن بشكل أكثر غرابة ليحقق العرض الفني غايته من متعة التلقي الظاهر في الفيلم وبالتحديد في الأفلام الروائية الشاملة لملخصات البيئة والمجتمع والأيديولوجيات والمحاور السيكولوجية استجابتاً لرغبات غريزية كمطلب جماهيري في غاية الأهمية عندما ترتقي بمستوى المتلقين ليكون السياق العام للفلم قد حقق رغبات الصانع والمتلقي والمنتج في فيلم ذات مستوى ابداعي نوعي.

المبحث الثاني

طرائق استخدم النسق الفني في الفيلم الروائي

إن طرائق استخدام النسق الفني في الفيلم الروائي تنتج من تلك المعلومات المستنتجة من الآلات والمعدات المهنية والتي تولدت من فعل الحاجة التي أوجدتها فعل التطور في تلك المعدات المهنية كما في آلة التصوير وتنوع العدسات وتقنيات الصورة والصوت بما يحتاجها تلك اللقطات التي وستحكمها نوع الفيلم ومنها الأفلام الروائية التي في طياتها تداخلات زمنية وانتقالات مكانية لتستكمل بها جماليات الانتقالات في شد وتشويق المتلقي للموضوع، ولابد من الإشادة الى أهمية مؤثرات السمع البصري ودور التقنيات المضافة تندرج تحت ضرورات صناعة الفيلم الروائي، " يتجلَّى تأثُّر الرواية بالسينما من خلال توظيفها لبعض تقنيات الحقل السينمائي؛ لتقدم بواسطتها حكيًّا مُركَّبًا تتلاحق فيه اللقطات والصور بسرعة كبيرة شبيهة بالتصوير السينمائي السريع؛ ومن أجل تقريب المتخيَّل من الواقع، وتعميق دلالة المعاني، وإثارة القارئ أصبحت الكتابة الروائية تميل إلى استعمال المونتاج، والكتابة بالكاميرا: أي بالاعتماد على الوصف الخارجي، فضلًا عن العرض البطيء والسريع، واللقطة المزدوجة، والقريبة، أو المُكبَّرة، والمتوسطة، والبعيدة، والارتداد إلى الماضي، والقطع، وكل ما يضفي على النص عمقًا وتأثيراً." (husein,2022,P95)، لم تتوقف فعل استخدام النسق الفني والتكنولوجي بل وجدت لها مكانة مميزة في صياغات نوعية في حقل خصائص الصورة بل تعتبر عنصراً بارزاً في السينما كما يراها المخرج، "عامل المخرج السينمائي كل مرة مع ظاهرة لا تتشابه مع كل اعماله السابقة، فالديكور بالنسبة له هو كل لعالم تقريباً. اذا كان ديكور اصغر غرفة وأكبر قاعة في المسرح لا يميزان كثيراً احدهما عن الاخر ففي السينما يمكن تمثيل مشهد في مقطورة حقيقية للسكك الحديدية مساحتها مترات أو ثلاثة امتار مربعة،"(Rom ,1981, P20) فمهمة الإخراج تتوقف وفق امكانيات المخرج ومهامه الإخراجية، فقدرت المسؤولية المهنية ونوع الفيلم وتجربته، تنوع الفلم بعدما وجدوا المخرجين بأن التكنولوجيا تقدم لهم بعداً آخر في التصورات التي تم مع عصر التكنولوجيا والبرمجيات، وما جعلت السينما تتنوع بالأفلام نوعية نتيجة التراكيب التنظيمية في سياق تلك التنسيق والتوافق الفكري والذهني والأدبي والتكنولوجي في اسهاب ما سهلت العلوم في تقديم كل الأحلام والخيالات الى عرض فني قابل للتصديق.

أن فضل استخدام التناسق الفني ليست فقط الوقوف في حدود الرأي والخبرة بل للتنشيط والتقدم وفق ميدان الحاجة ومنها ايجاد القيم الجمالية والوظيفية في جانبها المادي والمعنوي في ايجاد طرائق بديلة لها معنى ومن الواضح أن لغة الفيلم تبدو مختلفة تماماً من كونها لغة كلامية أو اشارية بل السياقات التكنولوجية المقدمة على شكل برامج اوجدت المناخ في صفات وتكوينات الفيلم الروائي،" ترجع علاقة الفيلم بالرواية الى سنوات بعيدة. وبرغم ظهور السيناريو كنص مكتوب للسينما، إلا أن هذه العلاقة مهيأة للاستمرار، وتحمل معها أسباب ديمومتها، لاعتبارات التلاقي بين لغتي كل من الرواية والفيلم، ثم بسبب كون السينما فنا يشكل ملتقى لكل الفنون الأخرى، بما فيها فن الرواية." (Youssef,2022,Artcle,n10) فالفيلم الروائي كنوع قابل لكل التوظيف التقني الفني وعمليات التحول، ومايدركه جميع المختصين في مجال الأدب بأن النجاح غير مرتبط بالضرورة بالنقل الحرفي للرواية، ولكن بالذهاب نحو جوهرها التي أوجدتها السينما في احتضان كل الفنون وبالخصوص الأدب بكل معانيها، فإمكانيات السينما تتشخص بالأدوات والتقنيات التي تفرضها السينما وواقع المهنة ، من هنا تبدو النصوص العظيمة لكبار المؤلفين في حقول صناعة القصة والرواية قد حققت نجاحات فاقت شهرتها في الفيلم أكثر منها نص مكتوب، وهي تلك التي استطاعت أن تخترق الزمان وتتجاوز حدود العصر الذي أُنتِجت فيها لتتحول إلى أيقونة مخترقتاً حدود الزمن عندما تتجسد في عمل فني مميز مثل أفلام روائية عالمية (الشيخ والبحر لهومنوغواي، رواية فتاة القطار لكاتبتها باولا هوكينز، رواية هاري بوتر وحجر الفيلسوف: جي كي رولينغ قصة مدينتين هي رواية كتبها الكاتب الانجليزي تشالرز ديكنز البؤساء لفكتور هوكو ورواية

للكاتب جورج أورويل بعنوان1984، فالسمات التي تتمتع بها كانت من سمات العمل الفني لتلك المهارات في التنظيم والتنسيق في بنيتها الشكلية والجوهرية، ويكون الوصول اليها واضحاً ومتماسكاً بما هو تعبير عن الكيان الهيكلي لذلك العمل الفني كما هو في الفيلم السينمائي، والمتعارف عليها في أصول الفن من قبل الفنانين بعد كل المحاولات والتجارب هو الوصول المنسق الى الفكرة المناسبة محملة بالقيم الإنسانية بشكل ينتظم فيها العلاقات التركيبية لتختزل مضمنها العلامات بموجب تسلسلها داخل نصية الخطاب وما الترابطية في العلاقات الا أحاله الوصول بالعلامات التي تقاسمتها الخصوصيات نفسها في المعنى الضمني وبحرفية تليق بمستوى الفنان، وأول تشابه بين الفنون الجميلة والسينما هو قدرتها على التقاط اللحظات في الوقت المناسب من خلال الصور الثابتة أو الصور المتحركة على التوالي. يبحث كل من الفنانين والمخرجين عن اللحظات التي ستؤدي إلى استجابة عاطفية من جمهورهم حتى يتمكنوا من التواصل معهم على مستوى حميم من خلال استحضار الذكريات أو إنشاء ذكريات جديدة من خلال تقنيات سرد القصص مثل الحوار أو الموسيقى التي غالبًا ما تصاحب إنتاج الأفلام في الوقت الحاضر بسبب التكنولوجيا والتطورات مثل تأثيرات CGI المستخدمة في الأفلام الحديثة اليوم تجعلها أكثر واقعية من أي وقت مضى، " والأسلوب واحدة من أوجه العرض الفني عندما ينهض العمل ليرتقي في مادته بالتحكم بالمادة وكيفية توظيفها محملة برسائل متنوعة ليصل للمتلقي وصور العرض تتوقف في رؤية الفنان وكيفية توجه المعنى ، ان كانت بسيطة أو ظاهرة أو مخفية أو متعمقة، وهذا اسلوب يقف علية ذات الفنان في كيفية نقل رسائله وآليات التواصل فهناك الطريقة المباشرة والغير المباشرة، تتوجه عبر التناسق التقني في العرض، ويظل إدراكها مرتبطا بنوعية الفنان وأسلوبه والتقنية التي يتبعها في إخراج عمله، والتي تشكل بالضرورة مساحاته التي يستخدمها في بناء عمله الفني ، فالمساحة هي وحدة بناء العمل الفني ككتلة الحجر التي هي وحدة البناء الهيكل في المسكن. وهذه الصيغة للدلالة التراكبية في بنية نسيج لكل عمل متكامل في هندسته. كما أن هناك اعتبارات في غاية الأهمية تحدد الأسس العامة التي تتحكم في أسلوب توزيع المساحات في العمل الفني،" (Riyadh,1970,P67-68) فالنسق بصورته الفنية تتوقف على تلك المعدات والآلات المستخدمة في أنتاج فيلم سينمائي الى جانب الكاميرا هناك الإضاءة والتي تعتبر من المعادات التي تستند على لغة خاصة بها تتناسق مع منهجية المخرج في كيفية توظيفها مع المهارات اللونية، وتتجمل القراءات عندما تضاف الديكور مع بقية العناصر في لغة السينما مثل الأزياء والمكياج وخلاصة الأمر ما من تقنية الا قد تم التناسق مع الأخريات في صناعة فيلم سينمائي.

السينما فن امتازت بالتكثيف والاختزال ولهذا تستدعي وجود لغات معروفة ومهنية في صياغات الفيلم الى جانب السرد السينمائي ولغة السينما كلاهما من الثوابت في صياغة الفيلم الروائي من توليد إحساس وتنشأت عاطفة والمخرج يتعامل معهما في توجيه أسلوبه نحو عمل نوعي ابداعي يرعي النظم الفنية، " صنع أي فيلم هو دائماً حول حكاية قصة. بعض الأفلام تحكي قصة وتتركك مع إحساس، وبعضها الآخر تحكي قصة وتتركك مع إحساس وتعطيك فكرة وتكتشف شيئاً عن نفسك ومن الآخرين. ومن المؤكد ان الطريقة التي تحكي بها قصة يجب أن تكون على علاقة ما بما تحكي عنه القصة."، (Lumet, 2006,P60)،هناك لغة كثيرة ومتنوعة تساعد في فهم ملامح الفيلم الروائي ومنها تكون مباشرة وبسيطة وأخريات تحتاج الى استذكار معانيها من مرادفات قد تتشابه أو تحتاج الى مراجعات في اسلوبها التعبيري وربما تحتاج الى فهم وإدراك من مادتها الأساسية من حيث منهاجها اللغوي كاللسانيات ولغة الإيماءة وشفرات متنوعة في علم العلامات تتناسق بكليتها ليتجمل الفيلم كصورة من صور يوميات المجتمع في تحقيق اعلى نسبة من الواقعية، ووظيفتها في أيجاد التناسق في التعبير تارتاً تعمل بها وتاراً تعمل عليها كون السينما لغة صورة وكل محتواها ايصال رسائل للتواصل والاتصال ومنها يحقق المعنى ويلبى رغبة المتلقين، ومنها يستمتع المتلقي ويحقق رغبته الحسية بما يراه ويرتقي مع الذوق العام والخاص وحسب أدراكه وتذوقه للمادة المعروضة بكل المستويات والطبقات بما يكون علية في الرأي والرأي الآخر كنشاط فكري ذهني ونفسي وربما له منحى ايديولوجي.، " الفيلم كفن : هذا التناسق العجيب بين حرفية جديدة ورسالة لامثيل لها .. وتجديد التعبير هو الذي كان يمهد الطريق للموضوعات الجديدة" (Bazan,1968,P31).

إن طراز صناعة الفيلم السينمائي تتبع أصول الفن بكل تصوراته فهي تستثمر من قبل صانعها للوصول الى كيان ووجدان المتلقي، يعني بهذا الشكل هناك تصورات وطرق وأساليب تتطلب المرور بمراحل ليستخرج الفنان قدراته في النتاج، فالأسلوب من المراحل التي يبحث عنها الفنان أو يعرف بها الفنان، فالطريقة في كيفية نظر الفنان الى المادة ليشكل بها فكرته ويبحث عن آلة ليتحكم بها في تشكيلها ويبحث عن وكيان يصب فيها جل فكرته وليستخرج منها في عرض مادته، فلابد من التنسيق بين الطروحات والكيانات، فالتنسيق قد يقدم للفنان عرض مناسب لبروز العمل وربما يكون فيما بعد بصمة نوعية له، تساعده في عرض

اسلوبه والتي فيها الفكرة والعاطفة والإحساس المتمثلة لذات الشخصية أمام المنتج الفني، فالآلة مهمة عندما تتناول بصورة جدية ومناسبة والتفاعل معها تتولد منها طاقات نوعية والتي تقدم فعل النسق الفني التقني كعلامات مضافة وبشكل طرائق مستحدثة عندما يستخدم كل جديد في برمجيات الحاسوب لخدمة تكوينات الصورة والصوت كعاملين مشتركين في نسيج الفيلم مضاف اليها قدرات المخرج الإبداعي وحصيلتها الإنتاجية حينما تهيئ له يفرص المتأتية للعمل بوحدة التناسق في التركيب والتفاعل الضمني ما ينشط العمل ويخرج للنور كلها تحت فكرة التناسق وكيفية التعامل معها، وهي محاولات تفاوتت في دقتها ووضوحها " أن التداخل يبدو عميقاً بين الموضوعين الجمالي والصناعي، فالصناعي.. لا تعد نقطة بدأ للفنان فحسب بل تلعب دوراً جوهرياً في غرائزه، وهنا يصبح التداخل ضرورياً بينهما، فالشائع أن كل صناعة موجودة لابد أن تدخلها لمسة فنية.. وأستخدم الأدوات قد جعل للفن دوراً كبيرا فيها." (Abbas,1987,P208-209) .

المبحث الثالث

طرائق استخدام التكنولوجيا في الفيلم الروائي

تعتبر التقنيات السينمائية هي التي دفعت بالتطور في صناعة الفيلم الروائي، وما آلة التصوير ألا واحدة من أدواته تلك الصناعة، وقد لحقت تأريخ السينما كذلك بتاريخ التقنيات كونها استمدت طاقتها الإنتاجية مع بزوغ التقنيات واستمراريتها ما دفع بالمخرجين وصناع الفيلم في البحث عن النوع أمام التقدم التقني وقدمت الكثير دون توقف وليومنا هذا، ما من عرض يقدم الا بمجهود وفعل القائمين على كيفية التعامل مع تلك التقنيات في نوعية العروض التي تقدمها التطور في العلوم التكنولوجية في مجال الحواسيب والبرمجيات وهكذا يلحقها في مجال التخصص بمعدات التصوير والإضاءة والديكور وبرمجيات التداخل في تركيب الديكور والملابس وحتى في تقنيات المونتاج في كيفية المكساج والدوبلاج، وكذلك بالماسح الصوري في الدمج والتركيب التقني وهناك العالم الافتراضي هو مبتغى التطور التكنولوجي، " (Ali,Article,P680,n10) قد توصلت السينما اليها في برمجيات متقدمة تلقيناها في أفلام مميزة، مثل فيلم حرب النجوم بأعدادها والتي انتج عام 1977 وهي تتلقى اولى التجارب التكنولوجية وتلتها أعداد أخرى قد وصلت الى سلسلة فيلم (حرب النجوم) ، وكذلك فيلم حرب الكواكب و كوكب القردة وفيلم الحديقة الجوراسية بأكثر من فيلم كدليل على سعة التكنولوجيا في عرض الواقع الحقيقي والافتراضي بعرض فيلمي يخاطب المتلقي بأسلوب سلس قابل للتصديق ويقترب من ذائقة المتلقي، فالفيلم السينمائي الروائي تعتبر الأكثر تقرباً من المشاهد كذلك تحسب مصدر خصب اي أن مادتها تتكون من واقع الحياة مثل المناظر الطبيعية وأماكن تقترب من الواقع المعيشي، والسينما في بنيتها فن تركيبي يسهل فيها تصورات الخيال والمتخيل من عوالم الفنتازيا والعلمي، ويحقق فن التصوير تلك التصورات من تشكلها المناظر الواقية والمدمجة، منها مركبة ومنها معقدة لإثبات أهمية استخدام التقنيات والتكنولوجيا الرقمية والحديثة منها كصفة متقدمة هي ما يميزها في إثبات مادتها في تنفيذ تلك المناظر السينمائية، وهنا السينما في الفيلم الروائي تحقق أعلى نسبة من القبول كونها تقترب من التصورات والخيال في عرض فني مشوق، " رغم حديث بعض المصادر عن ابرز المخاطر التي تواجه العالم ما وراء التقليدي ميتا فيرس لكن الآفاق والميزات الواعدة تفوق ذلك بأضعاف مضاعفة خصوصاً إذا ما اخذنا بعين الاعتبار المميزات والخصائص والمنافع التي سوف يقدمه هذا العالم، بالإضافة إلى حجم الاستثمارات الهائل الذي سوف يتركز فيه." (swede,2022,P144)، فطرائق استخدام التكنو لوجيا في الفيلم الروائي تستمد من تكنولوجيا المعلومات ما قد تكون لها دور مهم في صناعة الأفلام الروائية، وبالإشارة الى بعض الطرق التي يمكن استخدام التكنولوجيا في هذا السياق مثل التصوير والتصميم ما هو في طور الإنتاج، " السينما الرقمية ببساطة هي تقنية جديدة في التسجيل والعرض تتمثل في التعامل مع الصورة بمبدأ الصفر والواحد (البت والبايت) أي التعامل مع الصورة على أنها اشارات كهربائية ثنائية رقمية،" (Qaisi ,2012,P144) ويمكن استخدام التكنولوجيا لتطوير وتحسين عمليات التصوير فمن خلال استخدام الأجهزة والبرامج المتقدمة، يمكن إنشاء مشاهد ومؤثرات بصرية مدمجة، وإنشاء أجواء مختلفة وتركيب مشاهد تعزز التجربة السينمائية. فالتأثيرات البصرية والتجريبية في تكنولوجيا المؤثرات البصرية تساهم في خلق تأثيرات خاصة ومشاهد في الأفلام الروائية هي في الواقع صناعة سينمائية بفضل الاختراعات في كيفية أنشاء مناطق للتصوير تستلهم المخرجين أبعاداً عندما يمكن استخدام التقنيات مثل الجرافيك المتحركة، والتجسيم الثلاثي الأبعاد، والمؤثرات البصرية الحاسوبية لإحداث تأثيرات واقعية أو خيالية وتحرير ومونتاج الفيلم يمكن استخدام البرامج المتخصصة في تحرير الفيديو لتجميع المشاهد وتنسيقها، وإضافة المؤثرات الصوتية التي يمكن أن تميز قدرات

الذبذبات ولمسافات متنوع الأبعاد والسعة في أضافتها العلمية والتقنية في تجسيم وتركيب وتنويع مساحات خطوط الصوت ما يتيح استخدام التكنولوجيا الرقمية كنوع متقدم لتحقيق تحرير سلس ودقيق وإضافة عناصر إبداعية مميزة في قنوات التواصل عبر برامج التقنيات المستحدثة في مجال الصوتيات ، والصوت بتفاصيلها والموسيقى والحوار بأشكالها قد تأثرت بالمؤثرات التكنولوجيا ولعبت دورًا هاما في تسجيل الصوت وتحسين جودته في الأفلام الروائية .

ما تقدمه العلوم الحديثة في جميع المجالات تجد الفيلم قد نال نصيبها بل عملت عليها أن كانت تقنيا أم بحوث مخبرية أو طرح أفكار مستقبلية تقدم للبشرية،" أن برامج الحاسبات لها دوراً كبيراً في إنتاج التأثيرات الخاصة في الصورة السينمائية وتتبارى الشركات المنتجة لهذه البرامج في رفع كفاءتها وتطويرها بإضافة إمكانيات وأدوات جديدة للوصول إلى أقصى القدرات لتكون هذه البرامج أكثر قدرة على تنفيذ الخدع السينمائية بشكل أقرب إلى الواقع وإظهارها بالمواصفات القياسية للصور المعدة للاستخدام في السينما،" (Manal& Mahdi,2013,P2) ما يعرض من أفلام روائية في الغالب هو عرض تحدي أمام الصعاب والتحديات مثل المعالجات الفيروسية أو معدات جراحية عالية الدقة وهناك العلوم الهندسية وعلم الجينات ومنها التطور في مجال الكومبيوتر ونظام السيطرة والبحث عن البعيد والمجهول والصعب كلها في المتناول اليومي والمستقبلي، فالسينما بشكلها الكلي من حيث الأدب والفن والنقد والصفات والتفاصيل تتجه لعرض فيلمي منها للبحث لتصويب حالة ومنها تتجه بالأفكار الى التوافق ما بين المستقبل القريب والطموحات المستقبلية، فيعض الأفكار والسيناريوهات تعرض على المؤسسات الإنتاجية للاختيار من يتمكن من إخراجها، فالمخرجين لهم توجهات وممارسات وميول في نوع الفيلم ى الى جانب الرغبة هناك تميز في سعة الخيال والتصور، والشركات تدعم وتساند المخرج المتمرس والذي يميل له الشركات العالمية لذلك التخصص يتمكن من المهمة فنياً قد ينال التكليف لذلك النوع المعين من الأفلام وهناك المميزين وعلى وفق نوع الفيلم ونجاحها عالمياً وعلى سبيل تشخيص الأهم ومنهم الفريد هيتشكوك من افلامه المميزة ال39 خطوة، والمخرج كوينتن تارانتينو بفلم قتل بيل، والمخرج فرانسيس فورد كابولا بفيلم ثلاثية العراب، والمخرج ستانلي كيوبيرك ومن افلامه اوديسا الفضاء2001، والمخرج رون هاور بفلم نوعي شيفرة دافينشي،والمخرج مارتن سكورسيزي بفلمه كازينو،والمخرج سيتفن سبيلبيرغ بفلمه أي تي ، والمخرج أكيراكوروساوا بفلمة السوماري السبعة، فهناك علامات فارقة للمؤهلين في كفية وضعهم امام تلك الطروحات في توسيع دائرة الاستفتاء غير المعلن وهم المتلقين، كل ما يعرض في الشاشة الكبيرة ما هي ألا عرض مشهدي بعد المتعة البصرية هناك الإبهار والتشويق في طرح الاتجاهات العلمية في استيعابها بل لتوجيهها نحو آفاق المستقبل القريب أو البعيد فنرى السعة في التصورات الخيالية في الأفلام الخيالية ومنها بالتحديد في أفلام الخيال العلمي أكثر من النوعيات الأخرى ومنها الخيال الواقعي والخيال الفنتازيا والتي ترينا بعدها الزمني وجولاتها المكانية في ذهول الحركة بسمات شكلية جذابة، " والزمن في السينما، أي الزمن عالم الصورة والصوت، وهو عنصر يخضع لأراده صانع الفيلم في تحريك والتحكم فيه، ذلك لأنه يواجه مهمة تشكل الخطاب بحسب ما يعتقد في طرائق واساليب، فه وقد يتعرض الى الضغط والتكثيف والاختصار، وقد يجعله المخرج مدة افتراضية لخيالنا والسماح لنا في التحليق بشكل خيالي، " (AL- Dish,2022,P250) وهناك سعة لكل من المتلقيين والمهتمين في كيفية تبني الحالة من حيث المشاهدة والتعاطف أو التأثير الإدراكي والنفسي والتي تتوقف على مرجعاتهم الفكرية والتأثير البيئي والعاطفي ان كانوا ضمن مجموعات مختارة أو رغبات خاصة، ويرى منتجو الأفلام بأن للفيلم مخرج أي أسم يورد أمام فيلم قد حقق بعداً وقيمة للعمل عندما عرض اسلوباً لمادته والتي هي أيضاً طرح لمؤسسته الذي يعمل فيها والها، ومنها توجهات ايديولوجية وسيكولوجيه مبطنه بإطار فني وعلمي ويعمل المخرج وطاقمه في تحقيقها.

مؤشرات الإطار النظري

1- تساهم التكنولوجيا في توسيع دائرة البحث عن الجديد في تلك التقنيات التي تحسين من جودة وتجربة الفيلم الروائي .

2 - أن استخدام التكنولوجيا في الأفلام الروائية يتيح العديد من الفرص والإمكانيات الإبداعية عندما تتشكل بالتنسيق الفني لتصورات الواقع والخيال.

3 تعتبر عمليات النسق الفني بمثابة الهيكل للفيلم الروائي وتتجمل عندما توظف التكنولوجيا لصناعة عوالم قابلة للتصديق.

4 - عندما يتطور الجانب التكنولوجي في صناعة السينما باستمرار، ويتم ابتكار تقنيات جديدة لتحقيق تأثيرات بصرية وصوتية أكثر تعقيدًا وواقعية .

5- أن التكنولوجيا تزيد من أليات التنسيق الفني عندما توظف عناصر اللغة السينمائية في معالجات مبهرة تزيد من رصانة الفيلم الروائي .تهيئة المناخ المناسب عبر قيامه بعرض ذا قيمة جوهرية بالمعنى والتعبير الضمني.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

اولاً: منهج البحث:

بعد أن حدد الباحث موضوعة بحثه واهدافها وجد من الأفضل للبحث بأن يتبع المنهج الوصفي التحليلي، وهو المنهج الذي يمكنه من الوصول الى أفضل النتائج المرجوة بشكل علمي ومنطقي.

ثانياً : مجتمع البحث: حدد الباحث مجتمع بحثه بفيلم (جوكر) يمثل مفاهيم ومتن البحث وفق معايير علمية وفنية والصنف الفني للفيلم روائي تمثل الجريمة والإثارة .

ثالثاً : عينة البحث :

بعد أن حدد الباحث موضوعة البحث الموسوم (النسق الفني وطرائق استخدام التكنولوجيا في الفيلم الروائي) لذا تم اختيار فيلم جوكر والذي يعتبر في تصنيفات الأفلام بأنها من الصنف الفني تحت مسميات افلام روائية الجريمة والإثارة الدرامية واختيارها تم بشكل قصدي ما يشتمل منهجية البحث وفقاً للأسباب التالية :

حصول الفيلم على جائزة الأوسكار لأفضل موسيقى تصويرية 2020

جائزة الأوسكار لأفضل ممثل (2020) منحت لهيل دور وغنادرتي و لخوائكن فينيكس

أداة البحث : هي تلك المؤشرات التي حددها الباحث من خلال الإطار النظري وهي الاتي:

1- تعتبر عمليات النسق الفني بمثابة الهيكل للفيلم الروائي وتتجمل عندما توظف التكنولوجيا لصناعة عوالم قابلة للتصديق.
2- تساهم التكنولوجيا في توسيع دائرة البحث عن الجديد في مجال التقنيات لتحسين جودة الفيلم الروائي.
3- أن استخدام التكنولوجيا في الأفلام الروائية يتيح العديد من الفرص والإمكانيات الإبداعية عندما تتشكل بالتنسيق الفني لتصورات الواقع والخيال .
4- عندما يتطور الجانب التكنولوجي في صناعة السينما باستمرار، ويتم ابتكار تقنيات جديدة لتحقيق تأثيرات بصرية وصوتية أكثر تعقيدًا وواقعية .
5- أن النسق هي مجموعة من القوانين والقواعد تتحكم في إنتاجها جملة من الظروف داخلية متعلقة بالفرد وأخرى خارجية متعلقة بمحيطه الذي يعيش فيه، مما يزيد من رصانة الفيلم الروائي .

وحدة التحليل : سيعتمد الباحث المشهد واللقطة كوحدة تحليل.

تحليل العينة:

القصة في جوكرعام 1981، يعيش مهرج الحفلات والأوساط الاجتماعية والممثل الكوميدي الطموح آرثر فليك مع والدته بيني في مدينة غوثام. يتسم المجتمع الطبقي في مدينة غوثام بالجريمة والبطالة، مما يجعل شرائح السكان محرومة وفقيرة. يعاني آرثر من اضطراب عقلي يجعله يضحك في أوقات غير مناسبة ويعتمد على خدمات الضمان الاجتماعي للعلاج .

المؤشر الأول : تساهم التكنولوجيا في توسيع دائرة البحث عن الجديد في مجال التقنيات لتحسين جودة الفيلم الروائي .

لعل فيلم جوكر قد بين ابعاداً فيها تحدياً في كشف الحقائق الإنسانية في التعامل بينه وبين الأخرين من جهة والمجتمع عندما يكون في شكل صورتين الحقيقي والجوكر، وعلية فالرواية في السينما يعطينا صور ومعاني شتى، أن الرواية من أقرب الفنون إلى السينما، فهي المادة اللغوية التي استقت منها السينما أبرز أعمالها الناجحة، حيث يلتقي العمل الروائي والعمل السينمائي على صعيد واحد وقد يتبادلان التأثير والتأثر، واذا كان النص المكتوب يمتلك سحر البلاغة والقدرة على إثارة المخيلة وبالتالي مشاركة القارئ في تمثل الشخوص والحكي، والأهم من ذلك كله القدرة على البوح والفضح والكشف، فإن الفيلم جاء مترددا في طرح القضايا الشائكة، اون تج أ رعلى ذلك ففي قالب رمزي مغلف، بعيد عن الصدمة، الأمر الذي يؤكد على استحالة تحقيق مبدأ الوفاء التام للنص المكتوب في حال نقله إلى السينما. فلا يمكن إنكار ما تتطلب الرؤية السينمائية في عملية التحويل هذه من تضحيات، أما اللغة السينمائية فسمعية مرئية تعتمد على الإضاءة والكاميرا والمونتاج والصوت والموسيقى واللون والملابس في إثراء المادة .من هنا يؤطر الفيلم (جوكر) المتلقي المشاهد وفقا لخيارات بعينها، من صورة ولون وملامح وموسيقى وصورة تلمح للمتلقي فسحة التخييل والتصوير والبناء لمادة الفيلم وأبعاده النفسية ، من خلال الرمز والتخييل كذلك فمشاهد الفيلم يختلف بالقطاتها وتتابعها المشهدي كأنها تصور التداخل الواقع الحقيقي والمزيف في المجتمع، عبر الأثر الفني الواقع عليه، إذ إن الفيلم يحدد بشكل كبير كل الأدوات المستعملة في تصوير الموضوع، لذا فإن مستوى التخيل لدى المشاهد يكون محدودا، فهو لا يحتاج أن يشغل أداته التخيلية، بينما تكون مهمة المتلقي أكثر تعقيدا، من اللقطات التي تجسد نوع التقدم التكنولوجي الموظف في تسجيل مواقع الأحداث من الكامرات الرقمية ونخبة من الفنيين في مجال التقنيات في فن التصوير والصوت حيث يلتقي شخصية جوكر في وسط شارع وتهندس الكادر توزيع المساحات في تلقي الأبعاد من المخرج، ويليها لقطة من داخل ستوديو التسجيل الصوري والصوت من قبل كادر تتوزع بينهم المهام بعد ما اكد المخرج جوانب اللقطة واهميتها التعبيريةفلكم من من الكادر المتخصص مع الت سينمائية تمثل التسجيل الرقمي ومراجعات الصور وتلقي من المخرج الأوامر لنوع التشكيل للمازد الصور مع تقنية الكامرة الدقيقة نرى حجم العمل التخصصي في ورشة سينمائية حرفية عالي التقنية في تحديد المطلوب.الجوكر يتحول هنا من شخص مسالم إلى شرير، حيث يقوم بقتل هؤلاء الأشخاص ويجد اللذة في القتل. ويبدأ في قتل كل الذين أعتدوا عليه من قبل. بعد تحوله لهذا الشخص يجد الجوكر مساندة شعبية من المتمردين في قريته، خاصة وأنه قتل في القطار مجموعة من الفاسدين المسيطرين على النظام، ويتحول العديد منهم إلى نفس القناع الذى يرسمه الجوكر على وجهه مما يجعل الشرطة تفشل في القبض عليه.وتطور الأحداث سريعًا، والتي دفعت الجوكر نفسه لاكتشاف العديد من الأمور عن والدته لدرجة أنه قام بقتلها أيضا كما أنه سيقتل أحد أشهر المذيعين على الهواء خلال التسجيل معه في حوار تليفزيوني والذي استهزأ منه. تصوير وتصميم الإنتاج: يمكن استخدام التكنولوجيا في تحسين جودة التصوير وإنشاء مشاهد مذهلة. يمكن استخدام الكاميرات المتقدمة والتقنيات الحديثة لتصوير مشاهد ذات تأثير بصري قوي وإنشاء تجارب بصرية مثيرة للجمهور. التأثيرات البصرية: تتيح التقنيات المتقدمة للمؤثرات البصرية إنشاء تأثيرات خاصة ومشاهد مدهشة. يمكن استخدام الرسوم المتحركة بالحاسوب والتجسيم الثلاثي الأبعاد والتقنيات الرقمية الأخرى لخلق مشاهد خيالية وتأثيرات واقعية

المؤشر الثاني: أن استخدام التكنولوجيا في الأفلام الروائية يتيح العديد من الفرص والإمكانيات الإبداعية عندم تتشكل بالتنسيق الفني لتصورات الواقع والخيال .

فيلم جوكر فيها قراءات واسعة من حيث التكنيك الفني ودرامية الأحداث وسيمائية اللغة، وكنظام من الإشارات رت واللغة ونظام من الرموز تحتاج لكثافة تخيلية لفك هذه الرموز الإشارية وعليه تترك مجال التخيل أمام المتلقي لتصور المشاهد ما بين متعة التلقي للصور والمناظر ومآبين المعنى القائم على فك شفراتها النفسية واللغوية، كونها فيلم درامة وعنف مفتوحا، فالسينما تعامل منظم مع الطبيعة يتم عن طريق تكتل أو تجمع منسق لخصائص سيمائية معينة تتميز بمجموعة من العلامات الدالة، وهذا يجعل منها نظاما سيمائيا.

في أحد الأيام ، يتعرض للاعتداء عليه من قبل مجموعة من الشباب الذين يسرقون لافتة إعلاناته ؛ صاحب العمل يتهمه بأنه اخترع هذه الحلقة ويأمره بإعادة الإشارة. أعطاه أحد زملائه ، راندال ، سلاحًا حتى يتمكن من الدفاع عن نفسه ضد المهاجمين. في الوقت نفسه ، قابل آرثر صوفي ، وهي أم عازبة تعيش في نفس المبنى ، يتابعها بشكل خفي إلى عمله قبل دعوته إلى عرضه التالي. أثناء عرض في أحد مستشفيات الأطفال ، ألقى فليك بطريق الخطأ سلاحه على الأرض. بعد هذا الحادث وإدانة افتراء لراندال الذي يتهمه برغبته في شراء مسدس له ، يفقد وظيفته. عند عودته إلى المنزل ، لا يزال يرتدي زي مهرج يشهد في مترو الأنفاق وهو يضايق امرأة شابة من قبل ثلاثة رجال في حالة سكر. بسبب إعاقته

يضحك ويأتي لمهاجمته. باستخدام سلاحه للهروب من عنفهم ، قتل اثنين منهم في المجذاف ثم يلاحق الثالث ويقتله على المنصة. هؤلاء الرجال الثلاثة كانوا موظفين في مؤسسة وين . قتلهم ، وكذلك كلمات توماس واين ، مرشح عمدة مدينة جوثام،ضد المواطنين الأكثر حرمانًا الذين يستخدمون، حسب قوله رمز المهرج لإخفاء أنفسهم وارتكاب جرائم ثم يطلقون حركة شعبية ضد الأغنياء (اقتلوا شعارالأغنياء). يدرك آرثر أن تصرفاته قد سمحت له في النهاية بالملاحظة من قبل المجتمع ، حتى لو كانت هويته غير معروفة في الوقت الحالي. بعد ذلك بفترة قصيرة ، أخبره الأخصائي الاجتماعي أنه لم يعد من الممكن متابعته نفسياً أو تلقي جرعاته المعتادة من الدواء لأن العمدة قرر إيقاف تمويل المؤسسة.

المؤشر الثالث: تعتبر عمليات النسق الفني بمثابة الهيكل للفيلم الروائي وتتجمل عندما توظف التكنولوجيا لصناعة عوالم قابلة للتصديق .

الكاميرا وتقنيات التصوير تطورت تقنيات التصوير بشكل كبير على مر السنين. من استخدام الك اميرات البدائية في الأفلام الأولى إلى التقنيات الحديثة مثل تصوير الأفلام بدقة عالية (4k – 8 k)واستخدام الكاميرات ذات التركيبات المتعددة وتقنيات الحركة البطيئة والتصوير من الزوايا الفريدة. التأثيرات البصرية والمؤثرات الخاصة وتقنيات المؤثرات البصرية تساعد في إنشاء عوالم خيالية وتأثيرات واقعية. يمكن استخدام الرسوم المتحركة بالحاسوب، والتجسيم الثلاثي الأبعاد، والمؤثرات الخاصة المتقدمة لخلق مشاهد خارقة ومؤثرة. تقنيات التحريك والسلو موشن جرافيك: تقنيات التحريك والموشن جرافيك تستخدم لإضافة حركة وديناميكية إلى المشاهد والعناصر البصرية. يمكن استخدام التحريك لخلق حركة واقعية للشخصيات أو العناصرغير الحية، وتوفير تجربة مشاهدة ممتعة ومبتكرة. تصميم الصوت وتقنيات الصوت: تقنيات الصوت تلعب دورًا هامًا في إيصال القصة وإضفاء الجو المناسب على الفيلم. يمكن استخدام تقنيات المكساج والتصوير الصوتي وتصميم الصوت ثلاثي الأبعاد لخلق تجربة صوتية ممتازة وتحسين التأثير العاطفي والتوتر في الفيلم

المؤشر الرابع :عندما يتطور الجانب التكنولوجي في صناعة السينما باستمرار، ويتم ابتكار تقنيات جديدة لتحقيق تأثيرات .

أن النسق مجموعة من القوانين والقواعد تتحكم في إنتاجها جملة من الظروف داخلية متعلقة بالفرد وأخرى خارجية متعلقة بمحيطه الذي يعيش فيه. فشخصية (جوكر) قد رسم ملامح شخصيته وهو متأثر بالماضي حيث ترك في طياته الألم والوجع عبر سنين طوال ما أنتج عن مهرج قاتل يرتمي في اثارة الخوف والقتل لمن هم مرتكبي البشاعة والألم منذ ماضي ليس بالبعيد عن سنين عمره، فتلون بالشكل الذي يجد فيه نفسة طريد قد تلون بالألوان تمثل شخصيته المائلة للخضب والصراع والقناع (جوكر) قد تملكها لمواجهة الواقع المرير بصرية وصوتية أكثر تعقيدًا وواقعية، فتقنيات المونتاج والتحرير تساهم في تنسيق القصة وإيجاد الإيقاع المناسب وتحقيق التسلسل الزمني للأحداث. يمكن استخدام البرامج المتقدمة للمونتاج وتحرير الفيلم لقص وترتيب المشاهد وإضافة تأثيرات بصرية وانتقالات سلسة تلك بعض التقنيات السينمائية التي تساهم في تحسين جودة وتجربة الفيلم الروائي ينقسم زمن الفيلم إلى تقسيمات من حيث نوعية الزمن وترتيب.

المؤشر الخامس :

أن النسق هي مجموعة من القوانين والقواعد تتحكم في إنتاجها جملة من الظروف الداخلية المتعلقة بالفرد وأخرى خارجية متعلقة بمحيطه الذي يعيش فيه، مما يزيد من رصانة الفيلم الروائي.

عندما تشكل النسق من مجموعة من العناصر أو من الأجزاء التي ترتبط بعضها ببعض مع وجود مميزات واختلافات ما بين كل عنصر وآخر، كما يكمن أساس هذا الاختلاف، في كون المصطلح الأول يشير إلى نمط خاص من الموضوعات ، ألا وهو اللسان (اللسان هو النسق) ، بينما شار الثاني إلى خصوصية هذا الموضوع (أمتلك اللسان بناة محددة)، ومنه فالنسق عني في أبسط معانه التألق أو الترابط أو التساند، وحينما تؤثر مجموعة وحدات وظيفة بعضها في بعض فإنه أمكن القول إنها تؤلف نسقا من خلال ما سبق نقول أن النسق مجموعة من القوانين والقواعد تتحكم في إنتاجها جملة من الظروف تختزل ضمنها العلامات بموجب تسلسلها الخطاب، فما من علامات لونية أو إيمائية له دلالتها في اعطاء المعاني ومنها أشرات معرفة عبر علاقاتها بالعلامة التي ترتبط بها دلالياً. وتكمن في تلك العلاقات ما تكون ترابطية في سرد الأحداث لتكتمل صورة الفعل الدرامية في مشهديه الحدث وتشرف على وصل العلامة بالعلامات التي تقاسمها الخصوصيات نفسها. ففي اللقطات الدالة لشخصية الجوكر وتعدد الألوان مع المكياج الصارخ لتحديد شكل الجوكر في تشخيصه الفني والاجتماعي بلون وملامح ذات سمات تشخص التهريج مع العنف مع رسوم شخصيات ملونة وهو ما قام به الجوكر من إخفاء الحقيقة مع واقع الحدث، أن ترتبط بالكلمات أزرق، و أخضر بوصفها كلمات متضمنة لمعنى الألوان وتتنوع وتتشكل وتتناسق وفق درجات التباين والكثافة، وهنالك ألوان تترك أثر وقيمة مالها من مردود على حاسة البصر وتترك اثرها كذلك على الذوق والإحساس بسبب سوء وعدم تناسقها مع بعضها البعض مما قد تؤدي إلى قبح التصاميم، كما تؤكده ملامح شخصية الجوكر، بالإضافة إلى مقدرة الألوان على عكس جمالية الأشياء المحيطة ومدى تأثيرها على النفس البشرية، فتعود فرضية إدراك بوصفه نسقا إلى نتائج منهجية مهمة، حيث أمكن أن تتجاوز حدود موضوع العلامات في ذاتها إلى العلاقات القائمة بآن العلامات تمثل صورة التقارب في مفهوم النسق ومفهوم البنية فكلاهما أستند إلى فكرة العلاقة المترتبة من واقع المشهد وتركيبها البنيوي للدلالة الضمنية لمعاني أكثر عمقاً جوهرياً .

الفصل الرابع: (النتائج والاستنتاجات)

أسفر البحث عن جملة من النتائج التي خرج بها الباحث بعد تحليله لعينه البحث والتي استندت إلى مؤشرات الإطار النظري.

النتائج :

1 - قدمت التكنولوجيا مساحة من التنسيق في تشكيل نموذج لشخصية متناولة اجتماعيا في عرض افكار تتقبل جماه يرا في العرض صوري متوافق مع سمات العصر ومشاكلها الاجتماعية.

2 - شكلت التكنولوجيا في تشكيل سمات الشخصيات في تعاملها مع عناصر اللغة السينمائية عندما اتسمت بحركات مختلفة تثري سياق الفيلم اروائي بشكل متجانس.

3 - اسهمت الحضور التكنولوجي بعرض برامج لها في التفاعل مع عناصر التشويق والابهار التوعي في زيادة التأثير العاطفي للمتلقي .

4 - البرمجيات الحاسوبية ومن خلال تكنولوجيا البرمجيات التي تعطي قيمة جمالية في التنوع الشكلي للممثل والمتغيرات في حجوم اللقطات عندما تتحول في مشاهد متناغمة تلبي رغبة الصانع والمتلقي على حد سواء.

5 - تأثرت الرواية بتقنيات السينما بشكل كبيرعندما يتأمل المشهد بالرواية المعاصرة

6 - إن جزاء كبيراً من فلسفة الاتفاق والاختلاف بين الرواية والسينما مرده إلى ارتباط الجنسين الفنيين بالمتلقي ارتباطا وثيقا، بوصفه واحدا من أهم العناصر التي تشكل العملية الإبداعية في الرواية والسينما على حد سواء .

7 - العلاقة بين الرواية والسينما تبقى مرهونة بحالة من الاختلاف والتمايز على الرغم من المسار الفني الذي يجمع بينهما و استفادة كل منهما من الآليات البلاغية التي توظفها في كلاً منهم الأخر.

8 - فإن الصورة في علاقتها بالبصر تتقدم على اللغة في علاقتها بالذهن، وهنا أكثر إتقانا واحكاما في تقديم الفكرة؛ لأن علاقة الدال بالمدلول فيها وثيقة إلى درجة لا يمكن أن تتحقق في الكلمة.

الاستنتاجات:

1 - تتشكل العرض السينمائي من خلال الفكرة التي تدعمها برمجيات التكنولوجيا في زيادة تركيب اللقطات بجمال صورتها الواقعية والخيالية في استقطاب المتلقي بقبول تلك التنوعات الشكلية بصورة مرنة وبتذوق عالي مليئة بالأحساس والرغبة للمشاهدة .

2 - جودة الإنتاج في الأفلام الروائية هي التي تتحكم فيها قنوات الاتصال والتواصل من تقنيات تكنولوجية وتعاملها مع عناصر اللغة السينمائية في سياقها السردي والفني في تناغم مستمر لتحقيق الغاية والوسيلة من كيفيات صناعة الأفلام الروائية.

3 - كلما كان العرض ممتع وسهل التواصل في أدراك الحقائق بواقعتها وخيالها الواسع فأنها تعرض واقع فني بفضل التقدم في تقنيات التكنولوجية المستخدمة في السينما من آليات ومعدات وبرامج التكوين والتشكيل يعود بها الى التقدم العلمي في تكنولوجيا البرمجيات الصورية والصوتية ومنها ما يساهم في عرض يبهر المتلقي لصناعة سينمائية مستمرة .

4 - يتمتع السينما الدلالات الرمزية في صناعة المعنى في الصورة الحية إذ يعتقد أن للعين ذاكرة امتلاكيه استحواذيه ترغب باستمرارية ليس في التقاط الصور فحسب بل وفي خزنها وتوسيع حضورها في الذاكرة .

5 - أن تنظيم الحدث بوحدات درامية يتلقاها المخرج في التركيز حول محور تصوراته للموضوع وتحريك الشخصية ومنها يتشكل المشاهد المتوالية.

6 - أن اللغة عندما تكون واضحة يحسن معالجتها بصورة دراماتيكية تستقطب المتلقي ومنها ينجح في اعطاء زخم للمخرج لنتاجات ترتقي ومستوى التلقي.

7 - أن عناصر الحرفة الذي يستخدمها الفنان السينمائي يتوجب علية خلق التأثير المطلوب استجابتاً للتفاعل السيكولوجي كنوع من التواصل والاتصال بين طرفي الفيلم الصانع والمتلقي.

Conclusions:

1. The cinematic presentation is formed through the idea supported by technology software in increasing the composition of shots with the beauty of their realistic and imaginary image in attracting the recipient to accept those formal variations in a flexible manner and with high taste full of feeling and desire to watch.
2. The quality of production in feature films is controlled by communication channels from technological techniques and their dealing with the elements of cinematic language in their narrative and artistic context in continuous harmony to achieve the goal and means of how to make feature films.
3. The more enjoyable and easy the presentation is to communicate in realizing the facts with their realities and their broad imagination, the more it displays an artistic reality thanks to the progress in the technological techniques used in cinema from mechanisms, equipment and programs of formation and shaping, which returns it to scientific progress in the technology of image and audio software, some of which contribute to a presentation that dazzles the recipient for a continuous cinematic industry.
4. Cinema enjoys symbolic connotations in making meaning in the live image, as it is believed that the eye has a possessive, possessive memory that desires continuity not only in capturing images but also in storing them and expanding their presence in memory.
5. Organizing the event in dramatic units that the director receives in focusing on the axis of his perceptions of the subject and moving the character, and from it the successive scenes are formed.
6. When the language is clear, it is better to treat it in a dramatic way that attracts the recipient, and from it he succeeds in giving momentum to the director for productions that rise to the level of reception.
7. The elements of the craft that the cinematographer uses must create the desired effect in response to the psychological interaction as a kind of communication and contact between the two parties of the film, the maker and the recipient.

References:

1. Al-Razi. Muhammad bin Abi Bakr bin Abdul Qadir (2007) *Mukhtar Al-Sahah*, 2nd edition, Beirut, Dar Al-Ma'rifa.
2. Ibn Manzur (2003). *Lisan Al-Arab*, Dar Sader, Beirut, Lebanon.
3. A bird. Jaber (1993). Kuwait, Dar Suad Al-Sabah.
4. Giorno. Marie-Thérèse (2007) *Dictionary of Cinema Terms*, Translated by: Fayez Bashour, Syria, Damascus, General Cinema Establishment.
5. Al-Bashlawi. Khairiya (2004) *Dictionary of Cinematic Terms*, Translated by:
6. Hopes. Bou Chashou and Hamdaoui Saida (2021) *Semiotics of the Narrative Film*, Algeria, Larbi Ben Mhidi University Oum El Bouaghi, Faculty of Arts, Department of Arabic Language and Literature.
7. Sabti. Obaida (2009) Najib Bakhoush, *Introduction to Semiology*, Dar Al-Khaldouniya.
8. Lahmidani. Hamid (1991) *The Structure of Narrative Text*, Beirut, Arab Cultural Center for Printing, Publishing and Distribution. Pryor.
9. Pryor. Mary Nawal Gary (2018) *Key Terms in Linguistics*, Algeria, translated by Abdelkader Fahim Al-Shaibani, Sidi Bel Abbes.
10. Al-Salman Hussein (2006) *On the Aesthetic Hypothesis of Cinema*, Baghdad, House of General Cultural Affairs.
11. Jacobson Roman (1963). *Studies in General Linguistics*, Baghdad, Ministry of Culture Publications.
12. Jassim. Aladdin Abdel Majeed (2010), *The Constant and the Transformable in Cinematic Creativity*, Baghdad, University of Baghdad, Journal of the College of Arts, Issue 93.
13. Hussein Ihsan Nasser. And Jassim Hussein Sultan Al-Khalidi (2022), *the textual interrelationship between novel and cinema*... the novels that won the Arab Booker Prize (2008 - 2018) as a model., Wasit University, College of Education for Human Sciences.
14. Rom. Michael (1981). *Conversations about film directing*, by: Adnan Madanat, Beirut/Dar Al-Farabi.
15. Youssef. Yuev, (2022) Nizwa Magazine, a quarterly cultural magazine issued by the Ministry of Information, Issue - 10, Muscat, Sultanate of Oman, article - Novel and Film.
16. Riyad Abdel Fattah (1973) *Training in Plastic Arts*, Cairo, Dar Al Nahda Al Arabiya.
17. Lumet, Sidney (2006*). The Art of Efkhraj Cinema*, Translated by: Ahmed Youssef, Cairo, National Center for Translation.
18. Bazin, Andrea (1968. *What is Cinema*, Part 2, The Origins of Cinema and Its Language, Trans. Raymond Francis, Cairo, Franklin Printing and Publishing Corporation.
19. Abbas, Rawya Abdel Moneim (1087), *Aesthetic Values*, Alexandria, Dar Al-Ma'rif University.
20. Ali, Heba Ibrahim Sayed (2018) *Digital technology in the design of virtual cinematography locations*, Architecture and Arts Magazine, Issue 10, Part 2
21. Zidane Ashraf Muhammad and Saif Al-Suwaidi, (2022). *The World Beyond the Conventional* (Meta Virus), Turkey, Istanbul, Dar Al-Asala for Medicine, Publishing and Distribution, 2nd edition.
22. Al-Qaisi, Fares Mahdi (2012) *Digital Technology in Film and Television Production*, Baghdad, Al-Academy Magazine - Issue 47.
23. Al-Mahdi Marwa Abdel Latif and Manal Hilal Ayoub, (2013) Helwan University, Faculty of Applied Arts, *computer technology and sculptural objects and their impact on embodying dramatic reality in cinematic films*.

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1472

An analytical study of methods for employing negative space in logo design

Abdullah Faisal Suruji [a1]
[a] *Assistance professor in Collage of Art and Design -Umm Al-Qura University*

ARTICLEINFO

Article history:

Received 3 July 2024
Received in revised form 9 July 2024
Accepted 10 July 2024
Published 15 September 2024

Keywords:
Logos
Negtive space
Gestalt principles

ABSTRACT

Negative space plays a pivotal role in enhancing visual perception and adding clarity and balance to logos. Negative space makes contrast between elements, making the logo more attractive and enhancing communication. Logos that strategically utilize negative space can create hidden elements that may arouse curiosity and enhancing the process of conveying meaning. Using negative space based on the principles of visual communication can be an effective tool for designers to enhance the interactive relationship of the logo. Employing gestalt principles, such as proximity, closure, and shape against the background, is an effective way to exploit negative space in a way that make the visual message more transnational. Negative space is a tool that connects elements of the logo and simplifies meanings. This research is based on studying a selection of logos that used negative space to determine the impact of its use and methods of employing it in logo design.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: afsuruji@uqu.edu.sa
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1472
Abdullah Faisal Suruji: An analytical study of methods for employing negative space in logo design.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

دراسة تحليلية لأساليب توظيف المساحة السلبية في تصميم الشعارات

د. عبد الله فيصل سروجي[1]

الملخص

المساحة السلبية تلعب دورًا محوريًا في تعزيز الإدراك البصري وإضفاء الوضوح والتوازن على الشعارات. تسمح المساحة السلبية بإنشاء تباين بين العناصر، مما يجعل الشعار أكثر جاذبية ومعززاً لعملية الاتصال مع القارئ. فالشعارات التي توظف المساحة السلبية بشكل استراتيجي تتمكن من إنشاء عناصر مخفية قد تثير الفضول والاهتمام، مما يعزز عملية إيصال المعنى. أن استخدام المساحة السلبية بشكل مبني على مبادئ الاتصال البصري يمكن أن يكون أداة فعالة للمصممين لتعزيز التصميم العلاقة التفاعلية بين الشعار والقارئ. حيث يعتبر توظيف مبادئ (جشتالت)، مثل القرب والإغلاق، والشكل مقابل الخلفية طريقة فعالة لاستغلال المساحة السلبية بشكل يعزز نقل الرسالة البصرية. تتميز المساحة السلبية بكونها أداة تعمل على ربط العناصر المختلفة بالشعار وتبسط المعاني المعقدة. يعتمد هذا البحث على دراسة مختارات من الشعارات التي وظفت المساحة السلبية لمعرفة تأثير استخدامها وأساليب توظيفها في تصميم الشعارات.

الكلمات المفتاحية: الشعار، المساحة السلبية ، نظرية جشتالت.

المقدمة

يُشير مفهوم المساحة السلبية المعروف أيضًا بـ(الفراغ الأبيض) إلى المنطقة التي تحيط بالعناصر أو التي تقع بينها في التكوين البصري. هذه المساحة ليست مجرد خلفية فارغة، بل هي عنصر فعال يسهم في تنظيم العناصر البصرية وتحسين تجربة القراءة وإدراك الشعار، مما يسهل عملية الإدراك للقارئ. كما إن المساحة السلبية ليست فقط عنصراً من عناصر التصميم، بل أنها أداة وظيفية تساعد على فصل العناصر بصرياً لتبسيط المعنى البصري. تستخدم المساحة السلبية بشكل ملحوظ في بعض الشعارات كوسيلة لإنتاج معاني بصرية واضحة وذات قيم جمالية. حيث يعتبر الشعار مكون أساسي في الهوية البصرية لما يمثله، لأن الشعار يلعب الشعار دورًا مهمًا في تعريف العلامة التجارية. فتوظيف المساحة السلبية في الشعارات يساهم في تعزيز الإدراك وتحقيق التوازن البصري والمساعدة على تعزيز دور الشعار الوظيفي. حيث يساهم استخدام المساحة السلبية بشكل استراتيجي في إنشاء عناصر بصرية ضمن الشعار أكثر وضوحًا وتركيزًا، وقد تساعد في ايصال معاني بصرية مخفية تعزز من تأثير العلامة التجارية. حيث تعتبر نظرية جشتالت، التي تشرح كيفية تجميع العناصر البصرية وأدراكها في تحقيق تأثير بصري واضح بتوظيف المساحة السلبية في تصميم الشعار. مبادئ جشتالت مثل القرب والإغلاق، والشكل مقابل الخلفية تعتبر طريقة فعالة لتوظيف المساحة السلبية بشكل يعزز من عملية الاتصال البصري ويسهم في وضوح الرسالة التعريفية المضمنة في الشعار. يعتمد هذا البحث على دراسة تحليله لمختارات من الشعارات التي وظفت المساحة السلبية بهدف معرفة أساليب توظيفها في تصميم الشعارات.

مشكلة البحث:

الشعار هو عنصر محوري في الهوية البصرية للشركات والمؤسسات وغيرها. حيث يلعب دورًا كبيرًا في تعريف العلامة التجارية وتعزيز الاتصال البصري. تساهم المساحة السلبية في تدعيم قدرات الشعار في تحقيق إدراك، تباين واتزان بين العناصر البصرية وصناعة تعريف بصري يعكس ماهية ما يمثله الشعار، فيُركز هذا البحث على دراسة أساليب توظيف المساحة السلبية في تصميم الشعارات لتعزيز قدرة الشعار على الاتصال البصري.

[1] أستاذ مساعد بكلية التصاميم والفنون بجامعة أم القرى

أهمية البحث:

1. البحث في كيفية استخدام المساحة السلبية يمكن أن يوفر للمصممين الهامات مختلفة ويشجع على التفكير الإبداعي في التصميم. سوف تساعد عملية فهم المساحة السلبية المصممين على تجاوز التصاميم التقليدية واستكشاف طرق جديدة لإيصال الرسائل البصرية بشكل فعال.
2. من خلال استغلال المساحة السلبية بشكل صحيح، يمكن للشعارات أن تنقل رسائل معقدة بطريقة بسيطة ومباشرة، مما يسهل على الشريحة المستهدفة فهم الرسالة وتذكرها.
3. الاهتمام بالمساحة السلبية يشجع على الابتكار والتجريب في المجال التصميمي. يمكن أن تساهم هذه الدراسة في توسيع نطاق المعرفة في مجال تصميم الشعارات وتقديم منهجيات جديدة للمصممين لتحسين الوظيفة التي يقدمها الشعار.

أسئلة البحث:

1. كيف يؤثر استخدام المساحة السلبية في تصميم الشعارات؟
2. ما هي الاستراتيجيات الأكثر فعالية لتوظيف المساحة السلبية في تصميم الشعارات؟

أهداف البحث:

1. تحديد وتحليل الاستراتيجيات المختلفة لتطبيق مبدأ المساحة السلبية في تصميم الشعارات.
2. استكشاف التحديات والفرص في استخدام المساحة السلبية ضمن تصميم الشعارات.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: مختارات من الشعارات العالمية التي تستخدم مبدأ المساحة السلبية

الحدود المكانية: العالم الافتراضي الرقمي

الحدود الزمانية: 2010-2024م

مصطلحات البحث:

المساحة السلبية - الشعار- نظرية جشتالت

منهجية البحث:

يتبع البحث المنهج الوصفي الاستقرائي لمناسبته لموضوع البحث ويتضمن:

أولاً: الإطار النظري:

المحور الأول: الشعار

المحور الثاني: المساحة السلبية

ثانيا: الإطار التطبيقي:

المحور الأول: تطبيقات استخدام المساحة السلبية

المحور الثاني: نتائج البحث

أولاً الإطار النظري: الشعار مفهوماً وتصميماً

ما هو الشعار؟

يتضح من خلال الدراسات الأكاديمية اختلاف تعريف الشعار. حيث يصف البعض أن الشعار عبارة عن رمز (Symbol) ، بينما يطلق عليه آخرون ببساطة شعارًا (Logo). وفقًا لـــ Pual Rand (1985)، الشعار هو شكل مجرد، أو شكل أو حرف أبجدي، أو شكل هندسي، أو صورة فوتوغرافية، أو رسم توضيحي. أن الشعار هو رمز مرئي للتعريف بالجهة التي يمثلها، في حين يعرفه Henderson وCote (1998) بأنه تصميم رسومي تستخدمه الشركة، باسمها أو بدونه، للتعريف عن نفسها أو عن منتجاتها. في هذه الدراسة، تعتبر الشعارات بمثابة رموز بصرية تستخدمها الشركات بشكل عام للتعريف بنفسها.

أهمية الشعار:

كثير من الدراسات الأكاديمية تتحدث عن أهمية الشعارات حيث أنها تمثل أدوات رئيسية للتعريف بالجهات التي تمثلها بصرياً (Foroudi, Melewar & Gupta 2014). كما أن للشعارات قدرة بصرية عالية على كسر الحواجز اللغوية حيث أنها تسمح

بالتواصل البصري عبر ثقافات مختلفة مما يدل على قوتها البصرية في صناعة الإدراك التعريفي لما تمثله في عين القارئ. كما تعتبر الشعارات من العناصر الجوهرية في تحديد هوية العلامة التجارية وتعزيز الوعي بها، حيث تلعب دورًا محوريًا في التأثير على الإدراك والسلوكيات الاستهلاكية (Girard, Anitsal, & Anitsal, 2013). إن الشعار يعزز التعرّف على العلامة التجارية ويحسن الأداء التجاري من خلال الارتباط العاطفي والذهني الذي تبنيه العلامة مع المستهلكين وذلك من خلال خدماتها ومنتجاتها، حيث يمكن للشعارات أن تعمل كواجهة للعلامة التجارية مما يساعد الشركات على التميز بين المنافسين وبناء صورة إيجابية طويلة الأمد. كما يؤكدان KohliوSuri (2002) على أن الشعارات تجذب الانتباه وتعزز الذاكرة البصرية للمستهلك. حيث يناقش الباحثان كيف يمكن للشعارات أن تعزز الذكريات وتسهل التعرف السريع على المنتجات في بيئات البيع بالتجزئة، مما يحفز على اتخاذ قرارات شراء وخلق روابط عاطفية مع المستهلكين، مما يعزز الولاء للعلامة التجارية ويحافظ على استمرارية العلاقة مع العملاء.

إجمالًا، كثير من الأبحاث تؤكد أن الشعارات هي أكثر من مجرد تصميم جمالي، إنها أدوات استراتيجية تلعب دورًا حاسمًا في التسويق وإدارة العلامات التجارية. يجب أن يكون تصميم الشعار مدروسًا بعناية ليعكس قيم الشركة ويساهم في بناء علاقة قوية ودائمة مع الجمهور. ولكن للشعارات أنواع عديدة، فيما يلي سوف يقدم الباحث بعض أنواع الشعارات المختلفة والأكثر استخداماً.

أنواع الشعارات:

بناءً على البحوث الأكاديمية، يمكن تصنيف الشعارات إلى عدة فئات رئيسية، كل منها يخدم غرضًا محددًا في بناء العلامة التجارية والتواصل مع الجمهور.

1. **الشعارات الأحرفية (Monogram logos or Lettermarks):**

الشعارات الأحرفية تتكون عادةً من حروف، مثل الأحرف الأولى لأسماء العلامات التجارية. هذه النوعية من الشعارات مثالية للشركات التي تمتلك أسماء طويلة نسبيًا، حيث يسهل تذكر الأحرف المختصرة أكثر من الاسم كاملاً.

(Henderson&Cote,1998). على سبيل المثال، يمثل شعار NASA الحروف الأولى لـ (NationalAeronautics and Space Administration). قد يكون من الصعب تمثيل وكالة ناسا لعلوم الفضاء تمثيل بصرياً باستخدام اسمها الكامل، حيث يأتي حل استخدام الشعارات الأحرفية لمثل هذه المشكلة التصميمة حلاً جيداً.

2. **الشعارات النصية (Wordmarks or Logotypes):**

يمثل هذا النوع من الشعارات تمثيل اسم العمل التجاري بصرياً وغالبًا ما تستخدم خطوطًا فريدة لتعزز التعرف على العلامة التجارية. شركات مثل (Google) و (Coca-Cola) توظف هذا النوع من الشعارات حيث أن أسمائها قصيرة وقد تكون مميزة، مما يسهل تذكرها والتعرف عليها (Kohli & Suri, 2002).

3. **الشعارات الأيقونية (Pictorial marks or Logo symbols):**

الشعارات الأيقونية تستخدم أيقونات أو رموز تمثل العلامة التجارية. يمكن أن تكون هذه الشعارات فعّالة بشكل خاص إذا كان للعلامة التجارية تعريف قوي بالفعل، مثل شعار (Apple) أو (Twitter) . إن التصميم الدقيق للصورة التي بالشعار يمكن أن يلعب دورًا حيويًا في تعزيز القيم والرسالة العامة للشركة (Niemelä, 2008). ولهذا السبب، يمكن أن يكون هذا النوع من الشعارات خياراً معقداً بالنسبة للشركات الجديدة أو تلك التي ليس لديها علامة تجارية قوية أو معروفة.

4. **الشعارات التجريدية (Abstract logo):**

تُستخدم الشعارات التجريدية أشكالًا هندسية قد لا تحمل معنى مفهوم للجمهور المستهدف، مثل شعار (Pepsi). ولكن هذا النوع من الشعارات قد يسمح بمساحة كبيرة من الإبداع والابتكار، حيث يمكن أن يتميز بصرياً ويخلق تباين عالي بينه وبين المنافسين في نفس المجال التجاري (Çelikkol, 2018). حيث يمكن من خلال اللون والشكل المستخدم في تصميم الشعار صناعة دلالة تثير المشاعر حول العلامة التجارية مثل شعار (Nike) والذي يمثل في دلالته البصرية حرية الحركة.

5. **شعارات التمائم (Mascots):**

الشعارات التميمة هي شعارات ذات طابع مصور، حيث أنها تحتوي على شخصيات مصورة. هذا النوع من الشعارات يعمل بشكل جيد مع الجمهور صغير السن او الجمهور الشاب أو في الحملات الترويجية العائلية لقدرتها على صناعة شخصية متحدثة مع الجمهور مثل شخصية (Kool-Aid Man) وشخصية (Colonel Sanders) من KFC.

6. الشعارات المزدوجة (The Combination mark):

الشعارات المزدوجة او كما يطلق عليها في مجال التصميم (الشعارات المركبة) هي التي تجمع بين النص والصورة مثل الأيقونات أو الشخصيات التميمة، مما يسمح بتعدد استخداماته. مثل شعار (Doritos)، (Burgar King) و(lacoste)، تُعرف بقدرتها على دمج النص والصورة بطرق متنوعة لتكوين هوية قوية للعلامة التجارية. حيث يؤكد Janiszewski و Meyvis(2001)أن هذا النوع من الشعارات يسهل تسجيله كعلامة تجارية ويعزز الربط بين اسم الشركة وشعارها، مما يمكن أن يؤدي مستقبلاً إلى استخدام الرمز دون الحاجة المستمرة لتضمين الاسم وهي ميزة قد تكون تنافسية بصرياً ووظيفياً.

إن أنواع الشعارات المختلفة ليست بالضرورة أن تكون محددات للوصول لأفضل حل تصميمي تباعاً للمشكلة التصميمة التي من أجلها سوف يصمم الشعار بشكل معين، لكنها تساعد على القيام بتجارب تصميمة بمبادئ مختلفة للوصول لحل تصميمي وظيفي وجمالي. فقد نجد تصاميم جيدة لشعارات ذات أسماء طويلة، ولكنها لا تتنمي للشعارات الأحرفية على سبيل المثال. فهنالك دمج بين أنواع الشعارات وعلاقات استثنائية بالعناصر المختلفة داخل الشعار مما قد ينشئ شعار واضح المعنى وسهل القراءة ذو طابع جمالي.

المحور الثاني: المساحة السلبية مفهوماً

قد تتفق كثير من الدارسات الأكاديمية في تعريف المساحة السلبية بشكل عام، او كما يطلق عليها في مجال التصميم بـــ(الفراغ الأبيض)، إلى أنها تُعرف بالمنطقة المحيطة بالعناصر او بين العناصر وذلك في تكوين بصري معين. حيث تعتبر أحد عناصر التصميم الفعالة وليست مجرد خلفية بيضاء، بمعنى أنها تساعد على تنظيم العناصر البصرية وتحسين إدراكها (Mai, Sayuh & Magdy El-Beili، 2018)، (Celhay & Luffarelli, 2024)، (Lee, 007)، (Yu, Ponomarenko Liska, 2024). في حين ان دراسة Sharma و Varki (2018) قد عرفت المساحة السلبية فيما يخص تصميم الشعارات بالتحديد بأنها المساحة المتواجدة بين عناصر الشعار الفردية وهو التعريف الذي اعتمده الباحث في هذه الدراسة.

أهمية المساحة السلبية في تصميم الشعارات:

يذكر Steven Bradly (2014), Golombisky وHagen (2013) أن المساحة السلبية في التصميم تساعد على صناعة اتزان وتبيان بين العناصر وبالتالي تحسين عملية ادراك العناصر من قبل القارئ. كما تؤكد دراسة Sharma و Varki (2018) أن توظيف المساحة السلبية في الشعارات قد يحسن من ادراكها عند الجمهور وصناعة مفهوم أكثر تركيزاً لقراءة الشعار. تتفق دراسة Mai, Sayuh & Magdy El-Beili (2018) مع ما سبق وذلك بإيضاح أن المساحة السلبية تساعد في سهولة حركة العين بين عناصر التصميم وتضيف الراحة للمتلقي لقراءة التصميم. كما يذكر الباحثان Celhay و Luffarelli (2024) أن غالبًا ما تستخدم المساحة السلبية لنقل رسالة أو صورة مخفية دون إضافة عناصر معينة او معقده في التصميم. أن توظيف المساحة السلبية يلعب دورًا وظيفياً مهماً في تصميم الشعارات حيث تحسن عملية تذكر الشعار والتي قد تكون عنصر مهم في استدامة الشعار. بالتالي نستطيع تلخيص أهمية استخدام المساحة السلبية في تصميم الشعارات في النقاط التالية:

1. إنشاء تباين
2. تعزيز الإدراك وتحسين قراءة التصميم
3. إنشاء اتزان بين العناصر البصرية

مما سبق يتضح أن المساحة السلبية في تصميم الشعارات أو في التصميم البصري بشكل عام يتم التعامل معها كأحد عناصر التصميم الوظيفة والتي تستطيع إنشاء الاتزان بين العناصر. فبالتالي قد يجوز وصف المساحة السلبية كأداة وظيفية تساعد في الوصول لحل تصميمي واضح وفي نفس الوقت هي أحد عناصر التصميم في تكوين تصميمي معين. بمعنى تحول هذه الأداة إلى عنصر مشاهد من قبل القارئ لتعزيز دور وظيفي يسمح بتحسين إدراك الشعار او تعزيز الدور الجمالي للشعار باتزان عناصره والوصول لحل تصميمي مقروء. قد يبدو أن تطبيق المساحة السلبية في الشعار أمر يُسّهل على المصمم الخروج بحل بصري واضح، إلا ان توجه المصممين لاستخدام المساحة السلبية هو في قلة من أمره، حيث يذكر Bokhua (2022) أن الشعارات التي تعتمد على المساحة السلبية هي اقل الشعارات تواجداً لصعوبة تصميمها حيث إنها تحتاج إلى قدر عالي من الاتزان والعلاقة الواضحة بين

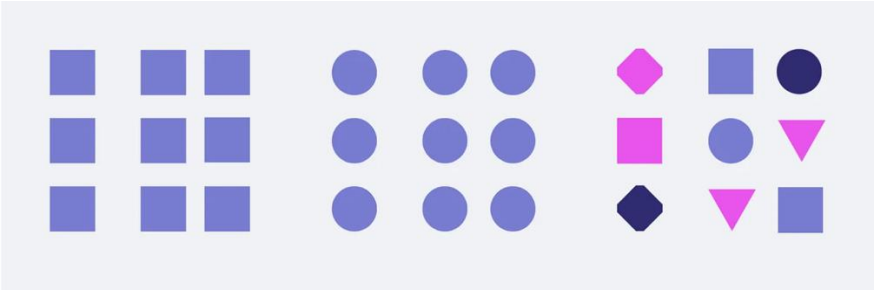
عناصر الشعار. كما أن تطبيق مبدأ المساحة السلبية يحتاج عنصرين لبناء الشعار على الأقل متوافقة ومتزنة وواضحة الرسالة البصرية.

نظريات ومبادئ المساحة السلبية في التصميم

تذكر بعض الأبحاث أن مبادئ التصميم هي التي تقود توظيف المساحة السلبية في التصميم، في حين أن غالب الدراسات تفيد بأن نظرية جشتالت (Gestalt) قد تكون الأفضل في توظيف المساحة السلبية في تصميمٍ ما (Bilal Ahmed and ,2021)،-(Smith Gratto & Fisher, 1999)، (O'Connor, 2015). حيث عرف Max Wertheimer's نظرية جشطالت بأنها "الكل أكبر من مجموع أجزاءة" (Behrens 1998). فنظرية جشطالت تشرح الميل البشري الفطري إلى تجميع العناصر مع بعضها لإدراك ما تراه العين .كما اشارت Alina Wheeler (2017) إلى أن هذه النظرية تُظهر أهمية التفكير الاستراتيجي في توزيع المساحة السلبية لتحقيق التأثير البصري المطلوب وإيصال الرسالة بوضوح وفعالية. كما تعتمد هذه النظرية على عدة مبادئ تساعد في تحقيق الغاية منها. فيما يلي شرح لمبادئ أو قوانين نظرية (جشطالت) بشكل مختصر:

1. **القرب (Proximity)** : يميل العقل إلى تجميع العناصر القريبة من بعضها البعض كجزء من نفس المجموعة، مما يساعد في تنظيم المعلومات بصريًا.
2. **التشابه (Similarity)** : العناصر التي تشترك في الشكل، اللون، الحجم، أو الاتجاه تُرى عادة كجزء من مجموعة واحدة.
3. **الاستمرارية (Continuity)** : يفضل العقل رؤية الخطوط كمتابعة في مسارها الأصلي، ويميل إلى ربط العناصر معًا بطريقة تُشكل مسارًا مستمرًا أو منحن معين.
4. **الإغلاق (Closure)** :حتى لو كانت الأشكال غير مكتملة، يمكن للعقل أن يملأ الفراغات ويُكمل الأشكال الناقصة لإدراك شكل كامل.
5. **المنطقة الجيدة/ البساطة (Good Figure/Simplicity)** : يميل العقل إلى تفسير العناصر بالطريقة الأبسط والأكثر استقرارًا.
6. **الشكل مقابل الخلفية (Figure-Ground):** العقل يفصل العناصر في مقدمة (الشكل) عن الخلفية، مما يساعد على التركيز على العناصر الهامة.

يعتمد اختيار المصمم لأحد هذه المبادئ أو مجموعة منها على الحل التصميمي الذي يريد الوصول إليه. إلا أن Steven Bradly (2014) و Alena Wheeelr (2017) يذكران أن أهم المبادئ لتوظيف المساحة السلبية هي القرب أو التقارب (Proxamoty) والإغلاق (Clousr) والشكل والخلفية (Figure-Ground) أو (الشكل مقابل الخلفية). فيما يلي بعض الأمثلة البصرية التي تشرح هذه المبادئ بالتحديد.



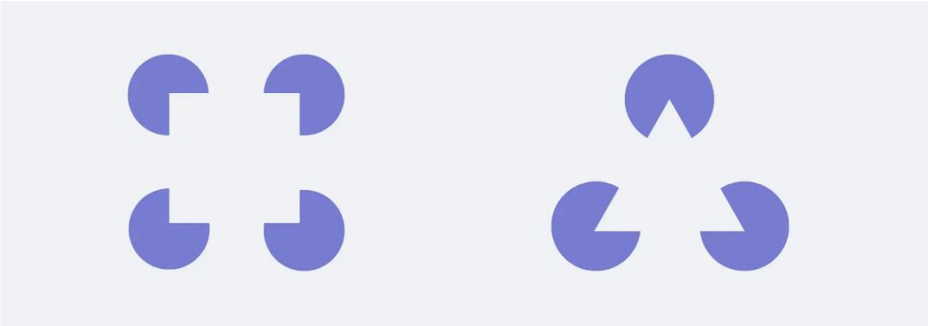
شكل (1)

https://bootcamp.uxdesign.cc/a-practical-guide-for-mastering-the-5-most-important-gestalt-principles-826f05b6def

يشير شكل رقم (1) لعلاقات مختلفة للعناصر مبنية على مبدأ التقارب، هذا المبدأ ينص على أن العناصر المتقاربة معًا تُدرك كجزء من مجموعة واحدة. في الصورة، يمكن ملاحظة تجميع المربعات والدوائر والأشكال الأخرى معًا بطريقة تجعلها تبدو كمجموعات

منفصلة بناءً على قربها من بعضها البعض. الأعمدة الثلاثة تظهر تكوينات مختلفة من الأشكال، حيث إن كل عامود يحتوي على نمط خاص يجعل عين القارئ تدرك العناصر ككتلة واحدة، مما يُسهل على المشاهد التمييز بين المجموعات المختلفة وفهم نسق الترتيب البصري.

.

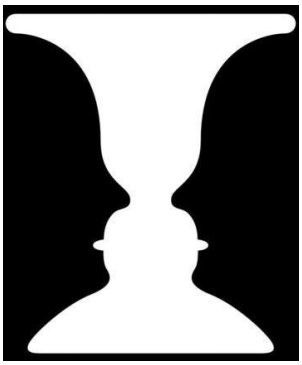


شكل (2)

https://bootcamp.uxdesign.cc/a-practical-guide-for-mastering-the-5-most-important-gestalt-principles-826f05b6def

يشير شكل رقم (2) إلى مبدأ (الإغلاق) حيث تملأ العين عقليًا الفجوات او الفراغ بين العناصر. من خلال توظيف المساحة السلبية اعتماداً على هذا المبدأ، يمكن للمصممين توجيه الانتباه في الشعارات والصور لعناصر معينة تسمح بتكوين رسالة بصرية. على سبيل المثال، قد تظهر الصورة أشكالًا متنوعة، بحيث تقود العين إلى رؤية مربع ومثلث محاط بدوائر، مما يجعل قارئ الشعار أكثر تركيزاً. بمعنى لابد من وجود تناسب منطقي بين العناصر والفراغ حيث إن وجودت مساحة كبيرة جدًا ومساحة صغيرة قد يتسبب في عدم تحقيق (إغلاق).

يعتبر مبدأ (الشكل مقابل الخلفية) علاقة تكاملية، حيث إن الشكل والخلفية يمكن أن يعززا بعضهما أو ينقاضان بعضهما الآخر بمعنى إن تنظيم هذان العنصران فيما يتعلق ببعضهما البعض هو أحد أهم جوانب التصميم لإنتاج مساحة سلبية تساعد على إيصال الرسالة البصرية. حيث إن تكاملهما معاً قد يحدد سياقًا لكيفية تواصل التصميم بصرياً مع الجمهور المستهدف. فعندما يكون الشكل الأصغر محاطًا بمساحة أكبر، فإن العين تدرك أن الجسم الأصغر موجود في المقدمة ومُدرك بشكل أكثر تركيزاً. يشير شكل رقم (3) إلى علاقة منظمة بين الشكل والخلفية حيث يمكن ان نرى مزهرية أو وجهين، ولكن ليس كلهما في وقت واحد، بمعنى أن العقل يستخدم مبدأ الشكل الأرضي للتبديل بين المزهرية (الشكل) والوجوه (الخلفية)، أو العكس وهو ما يدل على تكامل هذين العنصرين معاً.



شكل (3)

https://medium.com/kubo/the-law-of-figure-ground-designing-for-contrast-ecf050e25f19

الإطار التطبيقي:

المحور الأول: تطبيقات المساحة السلبية في الشعارات

سوف يستعرض الباحث جميع أنواع الشعارات التي ذكرت بالإطار النظري وتحليلها في كيفية توظيف كل منها للمساحة السلبية بما يتوافق مع مبادئ جشتالت، (الإغلاق)، (التقارب) و(الشكل والخلفية). تم تقسيم الدراسة في جداول تخص كل مبدأ بحيث تتضمن التالي:

1. اسم الشعار ونوعه: اسم العلامة التجارية ونوع الشعار الذي تم تصميمه للعلامة.
2. نظرة عامة عن العلامة التجارية الخاصة بالشعار: نبذة مختصرة عن النشاط الذي يمثله الشعار.
3. معنى الشعار: دلالات العناصر البصرية المُكونة للشعار.
4. آلية توظيف مبدأ جشتالت لتحقيق المساحة السلبية: الآلية التي تم توظيف مبدأ جشتالت بها لتحقيق المساحة السلبية بالشعار.
5. الاستنتاج: نواتج توظيف المساحة السلبية بالشعار.

أولاً: مبدا التقارب

اسم الشعار ونوعه	**NBC (شعار تجريدي)**
الشعار	
نظرة عامة	NBC هو اختصار لشركة الإذاعة الوطنية (National Broadcasting Company) وهي واحدة من أقدم شبكات البث الكبرى في الولايات المتحدة، وهي معروفة بمجموعة واسعة من البرامج التلفزيونية.
معنى الشعار	يرمز الشعار إلى ابتكار الشبكة في حقبة التلفاز الملون. حيث يمثل ريش الطاووس المتنوع الألوان إلى المحتوى المتنوع للإذاعة.
آلية توظيف مبدأ التقارب لتحقيق المساحة السلبية	نلاحظ مدى تقارب العناصر البصرية التي تمثل ريش الطاووس عن بعضها وتماسكها عن طريق جسد الطاووس في منتصف الشعار، مما يجعل المساحة السلبية الممثلة للطاووس بمثابة عنصر وسطي يوحد تقارب العناصر بشكل يُميز العناصر الملونة عن الخلفية التي تمثل جسد الطاووس.
الاستنتاج	نجد في شعار NBC مدى قدرة المساحة السلبية على أن تكون أداة اتزان للشعار. حيث عندما تعددت العناصر والألوان المختلفة للشعار لعبت المساحة السلبية دوراً مهماً في توحيدها عن طريق مبدأ التقارب وذلك بجعلها تنتصف الشعار كأداة اتزان للعناصر. قد يكون هذا الحل البصري للمساحة السلبية عن طريق مبدأ التقارب معززاً لإدراك وتباين الشعار، حيث في حين لو تم الاستغناء عن المساحة السلبية بلونٍ ما قد يؤدي ذلك إلى تشتت الإدراك البصري للشعار وعدم اتزان عناصره.
اسم الشعار ونوعه	**SPARTAN (شعار مزدوج)**

نظرة عامة	تمثل العلامة التجارية نادياً لرياضة الجولف
معنى الشعار	يمثل الشعار نادي جولف SPARTAN والذي تم تصميمه من قبل Richard Fonteneau عنصرين بصرية وهما خوذة جنود اليونان وأرجوحة الجولف، حيث تُعبر الخوذة عن القوة وتُعبر أرجحه مضرب الجولف عن رياضة الجولف.
آلية توظيف مبدأ التقارب لتحقيق المساحة السلبية	يستخدم التصميم البسيط المساحة السلبية بشكل فعال، مما يخلق معاني مزدوجة للعنصرين بالشعار. حيث إن العنصر الأول وهو الأشكال السوداء المتدرجة التي تمثل خوذة الجندي اليوناني، كما تمثل أيضاً أرجحة مضرب الجولف. والعنصر الثاني وهو المنظور الرأسي للاعب الجولف ويمثل أيضاً الشكل الجانبي التجريدي لوجه الجندي. نجد أن مبدأ التقارب للأشكال السوداء قد خلق إحساس بالحركة لمضرب الجولف كما مُثلت خوذة الجندي بتواجد المساحة السلبية بين الخوذة ووجه الجندي بشكل متزن بصرياً.
الاستنتاج	أن تطبيق المساحة السلبية عن طريق مبدأ التقارب قد سمح بوجود معاني مزدوجة لعناصر مختلفة بالشعار بحيث قد لا يمكن إدراك أحد العناصر المشار لها بالأعلى دون العنصر الآخر وبالتالي قد أوجدت المساحة السلبية اتزان بين العناصر وتعزيز لإدراك الشعار بمعانيه المختلفة بترابط بصري متزن. بالطبع قد يكون هنالك تفاوت تحليلي في مبدأ جشتالت المستخدم في هذا الشعار. فالمعنى المزدوج بصرياً في الشعار قد يحلل على أنه مبدأ الشكل مقابل الخلفية، ولكن نظراً لوجود عدة عناصر متقاربة قد يكون المبدأ المستخدم هو مبدأ التقارب. نجد هنا إشارة إلى إمكانية الدمج بين مبادئ جشتالت لإنتاج مساحة سلبية في تصميم الشعارات.

ثانياً: مبدأ الإغلاق

اسم الشعار ونوعه	**FedEx (شعار نصي)**
الشعار	
نظرة عامة	FedEx هي شركة عالمية لخدمات توصيل البريد السريع والتي تعرف بخدمتها المتميزة في نظام تتبع الطرود وتوفير تحديثات في الوقت الفعلي حول موقع الطرود.
معنى الشعار	يحتوي شعار FedEx على سهم مخفي بين الحرفين (E) و(X) يرمز إلى السرعة والدقة والاتجاه وهي القيم الأساسية للعلامة التجارية.
آلية توظيف مبدأ الإغلاق لتحقيق المساحة السلبية	نجد تشكل (سهم) بين حرف الـ(E) وحرف الـ(X) وهي نتيجة تطبيق مبدأ الإغلاق لإنتاج المساحة السلبية التي شكلت السهم. حيث لم يتم رسم السهم بشكل صريح، بل تم إنشاؤه من خلال الموضع الاستراتيجي لهذه الحروف. حيث يقوم عقل القارئ باستخراج المعنى الذي شكله مبدأ الإغلاق وهنا يمثل (السهم).
الاستنتاج	أن المساحة السلبية المستخدمة في الشعار قد انتجت دلالة غير مرسومة وإنما توظيف بصري لقيم العلامة التجارية والتي تشكلت في السهم عن طريق استخدام مبدأ الإغلاق، وبالتالي قد أوجدت المساحة السلبية معنى ظاهر لقيم العلامة التجارية بشكل سلس جداً دون وجود عنصر معين لتمثيل السهم. هذا يدل على قوة المساحة السلبية في تمثيل قيم بصرية للعلامة التجارية من خلال الشعار وبشكل مرن دون الحاجة لتصميم عنصر معين بحد ذاته.
اسم الشعار ونوعه	**WWF (شعار أيقوني)**

الشعار	
نظرة عامة	ترمز الحروف (WWF)إلى (World Wildlife Fund) أي (الصندوق العالمي للطبيعة) وهي منظمة دولية غير حكومية تعمل على القضايا المتعلقة بالحفاظ على البيئة والبحث فيها، حيث تشتهر بتركيزها على الحفاظ على الحياة البرية.
معنى الشعار	يرمز حيوان الباندا في الشعار إلى جميع الحيوان المهددة بالانقراض، حيث أن الصندوق العالمي للطبيعة يركز على حماية الحياة البرية. وحيوان الباندا من أشهر الحيوانات المهددة بالانقراض.
آلية توظيف مبدأ الإغلاق لتحقيق المساحة السلبية	نلاحظ في الشعار عدم اكتمال الخطوط التي تشكل حيوان الباندا ومع ذلك تستطيع عين القارئ إدراك شكل الباندا بكل سهولة. حيث نجد أن توظيف المساحة السلبية هنا قد سمح بمليء الفجوات في الشعار بشكل طبيعي عن طريق تطبيق مبدأ الإغلاق. مما سمح لنا بإدراك صورة الباندا كاملة حتى بدون كل التفاصيل الموجودة عادة في مثل شكل حيوان الباندا.
الاستنتاج	عن طريق مبدأ الإغلاق قد تمتلك المساحة السلبية أبعاد مختلفة في قدرتها على جعل العين تدرك بشكل سلس أشكال غير مكتملة ومجردة من تفاصيل كثيرة تساعد على إدراك الشكل الكلي للشعار و الوصول لمعنى معين.

ثالثاً: مبدأ الشكل مقابل الخلفية

اسم الشعار ونوعه	EATON CREATIVE (شعارحرفي)
الشعار	
نظرة عامة	شركة Eaton Creative هي شركة تصميم إبداعية متخصصة في تقديم حلول التصميم المبتكرة
معنى الشعار	يمثل عنصر المرسام والممحاة التصميم والتحسين. حيث يمثل المرسام البداية في العملية التصميمة بينما تمثل الممحاة القدرة على التحسين والتعديل. كما يمثل حرف الـ (E) الحرف الأول من اسم العالمة التجارية
آلية توظيف مبدأ الشكل مقابل الخلفية لتحقيق المساحة السلبية	تم استخدام مبدأ الشكل والخلفية تحقيقاً لتوظيف المساحة السلبية بشكل فعال جداً حيث يمكن للقارئ إدراك العناصر المختلفة بالشعار. فنجد أن العين تدرك المرسام والممحاة والتي شكلت في مساحتها السلبية حرف الـ (E).

الاستنتاج	يتبين هنا مدى قدرة المساحة السلبية في تحقيق حلول تصميمة تربط بين عناصر مختلفة بشكل متزن وسهل الإدراك. فنجد أن توظيف مبدأ الشكل والخلفية قد حقق عنصر المرسام والممحاة في المساحة السلبية للخلفية.
اسم الشعار ونوعه	**Snooty Peacock(شعار تمائم)**
الشعار	
نظرة عامة	Snooty Peacock علامة تجارية للملابس النسائية التي تمزج بين الحرفية التقليدية المقتبسة من الطبيعة والتصميم المعاصر.
معنى الشعار	يمثل الشعار المنتجات النسائية التي اقتبست من الطبيعة وبالتالي اختيار طائر الطاووس لتمثيل الطبيعة بصرياً واختيار وجه المرأة للإشارة للفئة المستهدفة.
آلية توظيف مبدأ الشكل مقابل الخلفية لتحقيق المساحة السلبية	يستخدم شعار Snooty Peacock مبدأ الشكل مقابل الخلفية عن طريق معنيين مزدوجة، وذلك في التمثيل البصري للطاووس ووجه المرأة. حيث نجد أن الخلفية هي وجه المرأة والشكل هو الطاووس وبالتالي فأن كل عنصر في الشعار هو مكمل للآخر، في إشارة لقدرة المساحة السلبية في انتاج معاني متعددة بشكل متوازن وسلس.
الاستنتاج	أن تطبيق المساحة السلبية عن طريق مبدأ الشكل مقابل الخلفية قد سمح بوجود معاني مزدوجة لعناصر مختلفة بالشعار بشكل متزن وسهل الإدراك. فقد أوجدت المساحة السلبية اتزان بين العناصر وتعزيز لإدراك الشعار بعناصر مختلفة، ولكن مترابطة بصرياً بشكل مرن.

المحور الثاني: نتائج البحث

1. إن استخدام المساحة السلبية بشكل ممنهج ضمن مبادئ جشتالت قد يساعد في إنشاء فضول بصري للاكتشاف العناصر التي قد تكون مخفية في تصميم الشعار وبتالي انتاج الإثارة والارتباط لدى المشاهد.
2. المساحة السلبية تخلق تباينًا بين العناصر الموجودة بالشعار مما يساعد في إدراك التصميم وايصال المعنى.
3. تساعد المساحة السلبية في تحقيق الوحدة بين العناصر المختلفة داخل التصميم بشكل يسمح باتزان العناصر.
4. تتميز المساحة السلبية بقدرتها على تعزيز عين القارئ لإكمال العناصر غير المكتملة لإنشاء إدراك بصري من تكوين معين بشكل ابداعي بالأخص في حال استخدام مبادئ جشتالت.
5. تعمل المساحة السلبية كمعزز لعملية الاتصال البصري بحيث تسمح بإيصال الرسائل بوضوح وتعزيز التفاعل.
6. تستطيع المساحة السلبية أن تعمل كأداة تفصل العناصر بشكل منطقي وتبسط المعنى البصري في نطاق تصميم الشعارات.
7. قد يكون توظيف المساحة السلبية في تصميم الشعار عملية معقدة، ولكن فعاله حال توظيفها بشكل استراتيجي.
8. قد لا يمكن توظيف المساحة السلبية في أي تصميم دون وجود عنصرين على الأقل.
9. قد تداخل مبادئ التصميم مع بعضها في انتاج تصاميم تحمل معاني مزدوجة او متعددة مما قد يشير لضرورة معرفة الهدف من استخدام مبدأ معين في تصميم الشعار بالأخص إن كان يتضمن توظيف المساحة السلبية.

التوصيات

1. توظيف المساحة السلبية في التصميم تحتاج إلى استراتيجيات مبنية على المبادئ والقوانين البصرية لتحقيقها بشكل فعال.
2. قد يساعد تحديد الهدف من توظيف المساحة السلبية دوناً عن غيرها في التصميم البصري الوصول لأفضل حل بصري ممكن لإيصال المعنى.
3. قد يساعد توظيف المساحة السلبية المصممين على الوصول لحلول أكثر تميزاً.
4. توظيف المساحة السلبية قد يمثل أداة تمرين للمصممين تساعد على إنتاج تصاميم أكثر ترابطاً و ذات معاني متعددة.
5. زيادة الدراسات البحثية في استراتيجيات توظيف المساحة السلبية في الشعار لتغطية أوجه النقص البحثي.

Conclusions:

1. The systematic use of negative space within the principles of Gestalt, may help create visual curiosity to discover elements that may be hidden in the logo design and thus produce excitement and connection for the viewer.
2. Negative space creates contrast between the elements in the logo, which helps in perceiving the design and conveying meaning.
3. Negative space helps achieve unity between the different elements within the design in a way that allows the elements to be balanced.
4. Negative space is characterized by its ability to enhance the reader's eye to complete incomplete elements to create a visual perception of a specific composition in a creative way, especially if Gestalt principles are used.
5. Negative can act as an enhancer of the visual communication process, allowing messages to be conveyed clearly and enhancing interaction.
6. Negative space can serve as a tool that logically separates elements and simplifies visual meaning within logo design.
7. Using negative space in logo design may be a complex process, but it is effective if used strategically.
8. Negative space may not be used in any design without at least two elements.
9. Design principles may overlap with each other to produce designs that carry double or multiple meanings, which may indicate the need to know the purpose of using a particular principle in logo design, especially if it includes the use of negative space.

References:

1. Bilal, and Ahmed. (2021). *She contributed to the gestalt planning to fine-tune the artistic image*. Journal of Engineering, Arts and Human Sciences 6(27), 141-159.
2. Bradley, S. (2014, May 19). *Design principles: Space and the figure-ground relationship*. Smashing Magazine. Retrieved from https://www.smashingmagazine.com/2014/05/design-principles-space-figure-ground-relationship/
3. CELİKKOL, Ş. (2018). *The importance of logos and strategies for logo design*. POLITICO-ECONOMIC EVALUATION OF CURRENT ISSUES, 29
4. Gernsheimer, J. (2010). *Designing logos: The process of creating symbols that endure*. Simon and Schuster
5. Girard, T., Anitsal, M. M., & Anitsal, I. (2013). *The role of logos in building brand awareness and performance: Implications for entrepreneurs.* The Entrepreneurial Executive, 18. Retrieved from https://www.academia.edu/download/79215930/EE_V18_2013_published_paper.pdf
6. Golombisky, K., & Hagen, R. (2013). *White space is not your enemy: A beginner's guide to communicating visually through graphic, web and multimedia design* Routledge.
7. Henderson, P. W., & Cote, J. A. (1998). *Guidelines for selecting or modifying logos*. Journal of marketing, 62(2), 14-30.
8. Janiszewski, C., & Meyvis, T. (2001). Effects of brand logo complexity, repetition, and spacing on processing fluency and judgment. *Journal of consumer research*, *28*(1), 18-32
9. Kohli, C., & Suri, R. (2002). *Creating effective logos: Insights from theory and practice*. Business Horizons, 45(3), 58-64. Retrieved from https://www.researchgate.net/profile/Chiranjeev-Kohli/publication/4884944_Creating_effective_logos_Insights_from_theory_and_practice/links/5bc7c1b0299bf17a1c57c4aa/Creating-effective-logos-Insights-from-theory-and-practice.pdf
10. Lee, D. H. (2007). *Effective use of negative space in graphic design*.
11. Mai, Sayuh & Magdy El-Beili. (2018). *Studying the employment and innovation of outdoor spaces in print advertising design.* Journal of Applied Sciences 5(4), 66-83.
12. Niemelä, H. (2008). *Communication through logos*: study of the communicational means of organizational logos. Aalto University.
13. Sharma, N., & Varki, S. (2018). Active white space (AWS) in logo designs: effects on logo evaluations and brand communication. *Journal of Advertising*, *47*(3), 270-281.
14. Yu, Z., Ponomarenko, V., & Liska, L. I. (2024). How to allocate white space in ad design? the impact of product layouts on perceived entitativity and advertising performance. *Journal of Advertising*, *53*(2), 215-229.
15. Celhay, F., & Luffarelli, J. (2024). Competent or sad blue? lively or aggressive red? why, how, and when background color shapes the meanings of logo hues. *Journal of Consumer Research*, , ucae019.
16. Bokhua, G. (2022). *Principles of logo design: A practical guide to creating effective signs, symbols, and icons* Rockport Publishers.
17. Behrens, R. R. (1998). Art, design and gestalt theory. *Leonardo*, *31*(4), 299-303
18. Wheeler, A. (2017). *Designing Brand Identity: An Essential Guide for the Whole Branding Team* (5th ed.). John Wiley & Sons, Inc.
19. Behrens, R. R. (1998). Art, design and gestalt theory. *Leonardo*, *31*(4), 299-303.
20. O'Connor, Z. (2015). Colour, contrast and gestalt theories of perception: The impact in contemporary visual communications design. *Color Research & Application*, *40*(1), 85-92.
21. Smith-Gratto, K., & Fisher, M. M. (1999). Gestalt theory: A foundation for instructional screen design. *Journal of Educational Technology Systems*, *27*(4), 361-371.

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1214

Integration of functionality in industrial product design between smart and traditional control

Omar Rashid Saleh [a1], *Nawal Muhsin Ali* [b2]

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 27 July 2023
Received in revised form 22 August 2023
Accepted 30 August 2023
Published 15 September 2024

Keywords:
Functionality
intelligent control
traditional control

ABSTRACT

The research tagged (the integration of functionality in industrial product design between smart and traditional control) deals with the study of the impact of digital technologies on industrial products and the process of integration between industrial product systems through the overlap and participation of the function of each system with other systems, it aims to find a comparison in the performance of the industrial product Between smart and traditional control. The limits of the study included the industrial products with traditional control and smart control produced by LG in 2019, and included the theoretical framework, which included three sections, the first of which dealt with the functional performance of the industrial product, while the second topic dealt with the concept of smart and traditional control, and the third topic dealt with the impact of digitization on the integrative functionality.

As for the research procedures and methodology, the descriptive approach was adopted in describing and analyzing the sample models. As well as a description and analysis of the sample with its three models according to the analysis axes form that was developed based on what was produced by the indicators of the theoretical framework. The most important conclusions were:

1 -Digital technologies play a role in the formal development of the product through the use of the tools of this technology, which is reflected in the external product form.

2- Intelligent control contributes to achieving the welfare of the user as a result of reducing the effort on the user, by controlling it remotely, whether the user is inside or outside the home.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: orsma2006@gmail.com
[2] E-mail address: Drnawalmuhsin@Gmail.com

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1214
Omar Rashid Saleh , Nawal Muhsin Ali: Integration of functionality in industrial product design between smart and traditional control.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تكاملية الأداء الوظيفي في المنظومات الصناعية ما بين التحكم الذكي والتقليدي

م.م. عمر رشيد صالح
أ. د. نوال محسن علي

الملخص:

يتناول البحث الموسوم (تكاملية الأداء الوظيفي في تصميم المنظومات الصناعية ما بين التحكم الذكي والتقليدي) دراسة أثر التقنيات الرقمية على المنتجات الصناعية وعملية التكامل بين منظومات المنتجات الصناعية من خلال تداخل واشتراك وظيفة كل منظومة مع المنظومات الأخرى، فهو يهدف الى إيجاد مقارنة في ادائية المنتج الصناعي ما بين التحكم الذكي والتقليدي. واشتملت حدود الدراسة على المنتجات الصناعية ذات التحكم التقليدي والتحكم الذكي والمنتجة من شركة LG في عام 2020، وتضمن الإطار النظري والذي اشتمل على ثلاثة مباحث، تناول الأول منها الأداء الوظيفي للمنتج الصناعي، فيما تناول المبحث الثاني مفهوم التحكم الذكي والتقليدي، وتناول المبحث الثالث تأثير الرقمنه على تكاملية الأداء الوظيفي.

اما إجراءات البحث ومنهجيته، فقد اعتمد المنهج الوصفي في وصف وتحليل نماذج العينة. فضلا عن وصف وتحليل العينة بنماذجها الست حسب استمارة محاور التحليل التي وضعت بناءً على ما أفرزته مؤشرات الإطار النظري. وكانت اهم الاستنتاجات:

1- تسهم التقنيات الرقمية في تطور المنتج عن طريق تحقيقها لإشباع حاجات المستخدم وكذلك التطور الادائي للمنتج.
2- أسهمت التقنيات الرقمية في تطور وتكامل الأنظمة الموظفة في المنتجات الصناعي مما ساهم وانعكس بدوره على التكامل الادائي في المنتجات.

الكلمات المفتاحية: الأداء الوظيفي، التحكم الذكي، التحكم التقليدي

المقدمة:

تحدث عملية التكامل بين النظم في المنتجات الصناعية من خلال تداخل واشتراك وظيفة كل منظومة مع المنظومات الأخرى، والغرض من التكامل هو التأثير الإيجابي على زيادة الكفاءة للأداء الوظيفي للمنتج الصناعي، ومع دخول التقنيات الرقمية الى مجال التصميم الصناعي فقد تأثرت مستويات التكامل بين منظومات المنتجات، فتطور البرامج الحاسوبية والامكانيات التي وفرتها قد ساهمت في نقل عملية التكامل بين نظم المنتجات الى مستوى جديد، لذا لابد من بيان تأثير هذا التطور الحاصل على مستوى التكامل بين نظم التصميم ومناهج تحقيقه. من خلال دراسة التقنيات الرقمية والامكانيات التي وفرتها للمصممين وتأثيرها على عملية التكامل بين النظم وبالتالي تأثيرها على الأداء الوظيفي للمنتج الصناعي، ولقد شهدنا التزايد الواضح في وتيرة التطور التكنولوجي في العقود الأخيرة من خلال التكنولوجيات التي ظهرت ولازالت تظهر مثل: الحساسات والاتصالات وتكنولوجيا النانو التي ساهمت بشكل كبير في هذين الاتجاهين فضلا عن تكنولوجيا الذكاء الاصطناعي، فبرزت توجهات واضحة خصوصا في مجال التصميم الصناعي حول الاستفادة من هذه الإمكانيات التقنية وتوظيفها في المنتجات الصناعية مما سيكون له انعكاسه في طبيعة الوظائف التي يمكن ان تؤديها المنتجات فضلا عن انعكاسها على الخصائص المظهرية والاستخدامية والادائية، ومن هنا برز التساؤل الآتي:

ما هو دور التحكم الذكي والتحكم التقليدي في تكاملية الأداء الوظيفي للمنتجات الصناعية؟

تأتي أهمية البحث من خلال المقارنة ما بين تكاملية الأداء الوظيفي للمنظومات الصناعية الذي يعتمد عمله التحكم التقليدي والمنتج الصناعي الذي يعتمد على التحكم الذكي في نظامه، كما يعد هذا البحث إضافة علمية جديدة في مجال التقنيات الحديثة وتوظيفاتها في المنتج الصناعي. ويهدف البحث الى التوصل الى مقارنة في ادائية المنتج الصناعي ما بين التحكم الذكي والتقليدي. كما يتحدد البحث بالمنتجات الصناعية ذات التحكم الذكي والتقليدي المصنعة من قبل شركة LG خلال عام 2020.

تحديد المصطلحات

تكاملية: الجمع بين شيئين أو أكثر لتشكيل وحدة أو نظام فعال (dictionary, n.d.). الجمع بين العناصر المتنوعة وتنسيقها في الكل. (cambridge, n.d.)

الأداء: يتم تعريفه على أنه إجراء أو عملية تنفيذ أو إنجاز عمل أو مهمة أو وظيفة (albab, the design, 1970). مقياس لما يتم تحقيقه أو تسليمه بواسطة نظام أو شخص أو فريق أو عملية. (Ata Ghalem, 2016)

ويمكن تعريفه اجرائيا بانه: ما يحققه المنتج الصناعي من انجاز او عمل بنجاح.

الوظيفة: الغرض الطبيعي لشيء ما، او الطريقة التي يعمل بها شيء ما. (cambridge, n.d.) هي محتوى وهوية ونظام أي منتج صناعي والتي يفصل المنتج على أساسها بقوانين ومبادئ ونظريات علمية وفنية تتحكم وتشترط في تصميمه. (Omar, 2004)

ويمكن تعريفها اجرائيا: هي الغاية والغرض المرجو تنفيذه من المنتج الصناعي، ويحكم عليها من وجهة نظر الأداء والكفاءة في ذلك التصميم.

الأداء الوظيفي: التعريف الاجرائي: ما يحققه المنتج الصناعي تبعا للغائية، وتتوقف كفاءة التصميم على نجاحه في تأديتها.

التحكم الذكي: هي فئة من تقنيات التحكم التي تستخدم أساليب حوسبة الذكاء الاصطناعي المختلفة مثل الشبكات العصبية والتعلم الآلي والتعلم المعزز والحساب التطوري والخوارزميات الجينية. (Antasaklis, 1994)يصف التحكم الذكي النظام حيث يتم تطوير طرق التحكم التي تحاول محاكاة الخصائص المهمة للذكاء البشري. (Antsaklis P. J., 1997)

ويمكن تعريفه اجرائيا بانه: هو نظام يستخدم تقنيات الذكاء الاصطناعي محاكاً فيه الذكاء البشري من اجل حل المشكلات والذي يمنح المنتج الصناعي التصرف بتلقائية.

التحكم التقليدي: تتعلق بالطرق المقبولة أو التقليدية لعمل شيء ما بالاتفاق مع النظريات الموجودة منذ فترة طويلة والتي يتفق معها معظم الناس. (cambridge, n.d.)، التصرف وفقًا للمعايير والمواقف والممارسات السائدة وما إلى ذلك للمجموعة، أي أن تكون أو تصبح متشابهة في التحكم بها. (dictionary, n.d.)

ويمكن تعريفه اجرائيا بانه: هو نظام يستخدم الطرق التقليدية المتعارف عليها سابقا من اجل القيام بالأداء الوظيفي الخاص بالمنتج الصناعي.

الإطار النظري

المبحث الأول: الأداء الوظيفي للمنتج الصناعي (تطور الوظيفة في التصميم)

بحسب ما جاء بقاموس التراث الأمريكي فان الوظيفة هي الفعل الذي يقوم به المنتج وفق نطاق محدد. (Webster Ninth, 1973)

او هي الفائدة والمنفعة التي يقدمها المنتج والغرض الذي اعد من اجله، والتي من دونها يعد المنتج عديم الجدوى ان لم يكن محتويا على وظائفية معينة، فان لم يكن المنتج مؤديا لوظيفته بطريقة صحيحة، فان ذلك سيؤدي الى عدم رضا المستهلك، وعلى المعنيين بتصميم المنتجات ان يكونوا قادرين على تلبية متطلبات المستخدم، وان يمتلكوا فهما عميقا لمتطلبات المنتج من حيث الأداء المطلوب او المتوقع من قبل المستخدم، ووفق أي سياق سيعمل هذا المنتج والإطار البيئي الذي سيعمل ويستخدم فيه. (Jordan, 2003)

وتقترن فكرة الوظيفة على مر العصور بالفعل الإنساني، لان أدوات وموجودات الانسان في العصور الأولى للبشرية كانت ذات طابع نفعي وظيفي سواء كانت هذه الموجودات رسوما ام ادواتا حجرية ام طقوسا روحية، ذلك انها ترتبط ارتباطا مباشرا بحياة الانسان من اجل سعادته واستقراره. (Hassan, 2003)

ان أغلب المنتجات المصنوعة تصمم لخدمة وظيفة خاصة وهي النواة التي تبدأ منها عملية التصميم والتي بخلافها تختلف الخامة والهيئة وغيرها، لذا يجب على المصمم أن يدرس متطلبات وظيفة المنتج المطلوب ليضمن التصميم الناجح وليختار المادة المناسبة ثم يشكلها بوعي واقتصاد لكي تفي بالغرض منه.(albab, the design, 1970) وعلينا ألا ننسى ان احتياجات الانسان معقدة ولها دائما جانبها الجمالي فضلا عن الجانب الوظيفي حيث تتفاوت أهمية هذين الجانبين تبعا لوظيفة المنتج واستخدامه. (Scott, 1980)

إذا الوظيفة هي الاساس الذي يبدأ المصمم عمله منها ومن ثم بعد ذلك دراسة المتطلبات الوظيفية لكل منتج مطلوب تصميمه ليتحقق التصميم الناجح. والتصميم الصناعي يتعامل بشكل مباشر مع الانسان بكل متطلباته اليومية من خلال ما ينتجه من منتجات صناعية ولذلك يلاحظ ان الوظيفة تشكل اهمية كبيرة وهدفا اساسيا من اهدافه فأي منتج صناعي هو من صنع

الانسان يؤدي الى خدمة وظيفية معينة. لذا فان موقع ووضع ذلك الجزء ضمن كتلته العامة وتناميه مع الاجزاء الاخرى يؤدي الى تامين وظيفة ذلك المنتج بصورة جيدة. (socrates.berkeley, n.d.)

وعليه بما ان الوظيفة متنامية بفعل التطور التقني والتكنولوجي، وهذا التطور الغاية منه تحسين مستوى الجودة من خلال تحسين الأداء الوظيفي للمنتج لذلك نشهد اليوم تطورات وتحولات متسارعة نتيجة التطور الهائل في تقنيات تصنيع وتنفيذ المنتجات والتي أصبح من الصعب على الانسان ان يعيش بمعزل عنها.

الوظيفة في عصر الثورة الرقمية

تتميز الثورة الرقمية بأن كل اشكال المعلومات والبيانات يمكن ان يصبح رقميا، وتلك المعلومات يتم انتقالها بواسطة أجهزة الكترونية وسيطة، اما عن طريق الشبكة المعلوماتية او عن طريق الاتصال المباشر فيما بين المنتجات، لقد فتحت الثورة الرقمية إمكانية تحقيق الشبكات الحالية للاتصالات التي يمكن من خلالها تخزين وتوزيع كم هائل من المعلومات الرقمية، ولان لب الثورة الرقمية هو التأثير المباشر في أنشطة الحياة المختلفة، من هنا فقد وقع تأثير الثورة الرقمية على المنتجات الصناعية. (Khalil, n.d)

ويؤدي البعد التكنولوجي أيضا دورا في تحديد ماهية المنتجات، ولعل المقارنة ما بين المنتجات في عصورها المختلفة وبين المنتجات في الالفية الثالثة (بشكل خاص) تكشف لنا عن ماهية الفرق الكبير في التطور الذي حدث في تلك المنتجات من أثر تطبيق التكنولوجيا التي اتاحها التقدم العلمي في مجال تصميم وتنفيذ المنتج الصناعي. (Caffrey, 1990)

إن التطور المذهل في المنظومات والأجهزة والآلات والأنظمة الذكية وظهور تقنية التحول الرقمي سيؤدى لاختصار الوقت وخفض التكلفة وتحقيق مرونة أكبر وكفاءة أكثر في العملية الإنتاجية وقدرة كبيرة في معالجة البيانات والذكاء الصناعي ولا شك أن هذه المستجدات ستعمل على اتساع نطاق التطوير والتغيير وحدوث تحولات غير مسبوقة في سوق العمل والقطاع الصناعي حيث يمثل التحول الرقمي واحداً من أهم دوافع ومحفزات النمو في كبرى الشركات مما يفرض على الشركات سباقا حاسما لتطوير حلول مبتكرة، تضمن استمراريتها في دائرة المنافسة. وتشهد أعداد الأجهزة المتصلة بإنترنت الأشياء (IOT)* حول العالم نموا كبيرا ويصل عددها اليوم إلى ما يقارب 8.4 مليار جهاز، مع توقع وصول هذا الرقم إلى مئات المليارات. وبحسب توقعات مؤشر سيسكو للتواصل الشبكي والمرئي، فسيكون أكثر من 500 مليار جهاز وشيء متصلاً بالإنترنت بحلول العام 2030، ما يعني أن المرحلة الحالية والمستمرة من التحول الرقمي أكبر أثرا وأكثر صعوبة من مراحل التحول التقني السابقة. (Bar, n.d.)، وبعد ظهور حركة الاختراعات وتطور الصناعة بشكل نمو مطرد وسريع أدى إلى أيجاد منتجات متنوعة الوظائف والفعاليات، كما أن تغير الفعاليات في المنتج الواحد بدأ سريعا نتيجة لتراكم الخبرات العلمية والتطور التقني الذي دخل مجالات الحياة كافة، مما جعل المصمم الصناعي يتعامل مع منتجات جديدة ذات وظائف متغيرة، كما أن المواد والتقنيات الجديدة أدت إلى توسيع نطاق الوظيفة التي يؤديها المنتج، وبذلك بدأ المصمم يتعامل مع أحجام ووظائف جديدة لم يتعامل معها سابقا. (Hamoudi, 1990) أي بمعنى أن الوظيفة أصبحت من الثوابت البديهية في التصميم الأمر الذي جعل من إيجادها وتأمينها أمراً مفروغاً منه بل يتعداه الى محاولة الابتكار فيها أيضاً. ولكن الإيفاء بالنواحي الوظيفية الأدائية يجب أن يرافقه أيضا إيفاء بالنواحي الجمالية. (albab, the design, 1970)

وعليه فان جوهر وجود المنتج الصناعي هو وظيفته التي هي في الأساس من اجل اشباع حاجات ومتطلبات المستخدم بأقصى درجات الفائدة والمنفعة، لذلك فانه يقاس نجاح المنتج التصميمي بدرجة تحقيقه للوظيفة التي تم إنجازه من اجلها، وبناءً على ذلك فان عملية تطوير المنتج الصناعي هي نتيجة للمتغيرات، وان حالة التطوير هذه هي بفعل التقنيات التي تتطور بها المنتجات نحو الأفضل.

التصميم الرقمي وعلاقته بمنظومة الوظيفة

برز تأثير التقنيات الرقمية بشكل واضح على منظومة المنتج الصناعي بشكل عام والجانب الوظيفي بشكل خاص، اذ افرزت الثورة الرقمية فكر وفلسفة ما يطلق عليه بالمنتجات الرقمية والتي انتشرت بشكل واسع في شتى المجالات، كما يمكن ادراج هذا الفكر والفلسفة ضمن مفهوم النظريات الحديثة والتي تتجاوب مع مقتضيات هذا العصر بكل ما فيه من توجهات ونظريات

* انترنت الأشياء (Internet of Things) عبارة عن نظام من أجهزة الحواسيب المترابطة أو الآلات أو المكائن الرقمية أو المعدات المزودة بمعرفات فريدة (UID) وقدرة على نقل البيانات عبر الشبكة العنكبوتية دون الحاجة الى الانسان.

متجددة، واصبح النتاج التصميمي لا يقتصر على التصميم بالطرق التقليدية واخراجها كرسوم بواسطة الحاسوب، بل تعدى ذلك، فالمنتجات أصبحت نتاج لعملية فكرية تصميمية متأثرة وبشكل مباشر بالأدوات الرقمية بشكل عام، وانعكس هذا التأثير على بقية منظومات المنتج الصناعي وعلى كيفية التكامل فيما بينها. (Al-Madhaji, 2007)

وانتشرت التصاميم الرقمية في شتى المجالات الهندسية والفنية، فجاءت معبرة عن التجارب والنظريات المتجددة للمنتجات الصناعية، فهي تمثل توجه جديد يزداد انتشارا ويعبر عن جيل جديد من الفكر الفني، انعكس هذا الفكر الجديد على شتى مجالات الحياة، فعبر عن ذلك من خلال تصاميم المنتجات. ان العوامل التي ساعدت في انتشار التصميم الرقمي هي الاتي:

1- التطور المتسارع للبرامج الحاسوبية.
2- ظهور نظام جديد للشبكات المعلوماتية.
3- استثمار التكنولوجيا المتقدمة في تقنيات التصنيع.
4- ظهور تقنية النانو والتي أعطت الامكانية لتنفيذ التصاميم الرقمية على ارض الواقع.
5- مواكبة المستخدمين لأخر تطورات التقنيات الرقمية وانتشار ثقافة الرقميات وتقبل المجتمع واستيعابهم لها، وانتشرت التقنيات الرقمية في جميع المستويات الفنية بالإضافة الى الانتشار الصناعي. (Yaqoub, 2010)

وعليه فان تأثير الثورة الرقمية على المنتجات في العصر الحالي أدى الى ظهور ما يطلق عليه اسم المنتج الرقمي، لذلك بدأ المصممون باستحداث أفكاروأساليب تصميمية نابعة ومستندة الى كل ما هو مستحدث وجديد من تطورات في العلوم المختلفة.

المبحث الثاني: مفهوم التحكم الذكي والتقليدي

مفهوم التحكم:

هو القدرة أو القوة على اتخاذ القرار أو التأثير بقوة على الطريقة التي سيحدث بها شيء ما أو سيتصرف بها، أو حالة امتلاك مثل هذه القدرة أو القوة لجعل آلة أو نظام أو عملية أو ما إلى ذلك تعمل بالطريقة التي تريدها. (cambridge, n.d.) وهي واحدة من الوظائف مثل التخطيط والتنظيم والتوجيه، وهي مهمة لأنها تساعد على التحقق من الأخطاء واتخاذ الاجراء التصحيحي، بحيث يتم تقليل الانحراف عن المعايير وتحقيق الأهداف المعلنة بالطريقة المطلوبة،(wikipedia, n.d.) فاذا كان الأداء الفعلي غير متوافق مع النتائج المطلوبة سيتم البحث عن المشكلة التي أدت الى ذلك الانحراف لتتم معالجتها وفق البدائل المتاحة واتخاذ الإجراءات التصحيحية المناسبة التي ستعمل بدورها على تصحيح أي انحراف في الأداء الفعلي بهدف الوصول الى الأداء المطلوب.

التحكم التقليدي

في بداية انتشار الأجهزة الكهربائية المنزلية في السابق مثل التلفاز، كان يتم التحكم فيها يدويا، بمعنى انه لرفع او خفض صوت التلفاز يتوجب على المستخدم القيام من مكانه والتوجه الى التلفاز والتحكم به عن طريق اليد مباشرة، وهي طريقة متعبة وتعد عائقا في سبيل رفع مستوى الرفاهية للمستخدم، ثم بعدها تطور التلفاز وأصبح بالإمكان التحكم به على بعد عدة أمتار بواسطة التحكم عن بعد. (Al-Nafisah, smart homes, 1435 AH)

كما يشير الى استخدام المشغل لوحدة التحكم يدويا بواسطة لوحة المفاتيح لإدخال الأوامر او عناصر بيانات يطلبها النظام لأغراض التحكم او أداء المهام، او بمعنى التحكم في أداء النظام لعمله باستخدام وسائل خارجية يدوية مثل المفاتيح الوظيفية في لوحات المفاتيح ولوحات التحكم. (Mahmud, 1995)

وعليه فان التحكم التقليدي هو التحكم الذي يتم بواسطة المستخدم ويحتاج الى مجهود بشري لأداء الفعل الوظيفي للمنتج الصناعي، وهي الأوامر او الايعازات التي يتلقاها المنتج من المستخدم عن طريق ازرارواجهة استخدام المنتج.

التحكم الذكي

تتميز المنتجات الذكية بانها تمتلك أنظمة متكاملة لإدارة العمليات بدقة وسرعة وكفاءة عالية، وتطور مفهوم المنتجات الذكية بعد الثورة المعاصرة في تقنية المعلومات والاتصالات والتي تم استغلالها واستخدامها في هذه المنتجات لترفع من دقة الأداء وفعاليته في مجالات التشغيل والتحكم والمراقبة وتوفير المزيد من الرفاهية للمستخدمين فضلا عن خفض استهلاك الطاقة والموارد الأخرى. لذلك فان هذا المفهوم أصبح الغرض الرئيس منه إيجاد بيئة مناسبة للعيش والعمل، توفر الرفاهية وترفع من الإنتاجية. (Mohamed, 1435 AH) من المتوقع أن تحاكي أجهزة التحكم الذكية الكليات العقلية البشرية مثل التكيف والتعلم والتخطيط

والتعامل مع كميات كبيرة من البيانات وما إلى ذلك من أجل التحكم الفعال في العمليات المعقدة، وهذا هو المبرر لاستخدام مصطلح "ذكي" في التحكم الذكي، حيث تعتبر هذه الكليات العقلية سمات مهمة للذكاء البشري. (Antsaklis P. J., 1994)

وعليه فان التحكم الذكي هو الذي يسمح للمنتج بإدارة وظيفته الخاصة ذاتيا او يتم ادارتها عن طريق ربطه بجهاز اخر يكون هو مصدر الأوامر والايعازات له ليقوم بالأداء الوظيفي متى ما أحس بالحاجة الى ذلك.

المبحث الثالث: تأثير الرقمنه على تكاملية الأداء الوظيفي

مفهوم التكامل الادائي: يشير مفهوم التكامل الى التشكيل لغرض الوصول الى الكل الموحد، ويرتبط التكامل مع الشكل والفكر، المادة والروح، وهو يختلف عن الوحدة والتي عادة ما ترتبط بالشكل او التشكيل الفيزياوي. (Ninth, 1973) ان نظرية التكامل تدعو من خلال مجموعة من العلاقات المتبادلة بين المنظومات الى تحقيق التكامل بين منظومات المنتجات الصناعية وأيضا جعل المنتج قابل للتفاعل مع المنتجات الأخرى في محيطه، وتفترض النظرية ان كل منتج يحوي تكاملا بين منظوماته، حيث يحصل التكامل لكل منظومة من خلال معايير ومقاييس محددة مسبقا في مرحلة أولى، اما التكامل الواضح الواعي فيمكن تحديده عندما يحتوي المنتج على وظيفة وأداء تحقق اهداف معينة من قبل أجهزة تتحكم بها وتتفاعل معها في زمان ومكان محددين. (Rush, The Building Systems Integration - Hand Book, 1986)، ويتحقق التكامل الادائي عندما تشترك منظومتين او أكثر في وظيفة مشتركة، ويساهم هذا النوع من التكامل في تقليل الوقت والجهد على المستخدم. (Taqi, 2017)

وعليه فان مفهوم التكامل مما سبق طرحه يشير الى علاقة تو افق بين أنظمة المنتج الواحد، في حين عند تعدد المنتجات فان عملية التكامل تحدث بين المنظومات المختلفة للمنتجات الصناعية من خلال تداخل واشراك وظيفة كل منظومة مع المنظومات الأخرى، والغرض منه هو زيادة الكفاءة لعمل المنظومات واختصار الوقت.

التقنيات الرقمية وتحقيق التكاملية الادائية في المنظومات الصناعية

تطورت التقنيات الرقمية ومجالات توظيفها في شتى مجالات الحياة، حتى أصبح بالإمكان التحكم بالمنتجات الصناعية عن بعد وبطريقة أكثر ذكاء عن طريق الشبكات السلكية واللاسلكية، فبالإمكان الان التحكم بالمنتج الصناعي ليس فقط على بعد بضعة أمتار، بل بالإمكان التحكم فيه من أي مكان في العالم يوجد فيه اتصال انترنت، وساهمت هذه الميزة كثيرا في نمو ذكاء المنتج، وأصبح بالإمكان مخاطبته كما نخاطب شخص يفهم ما يطلب منه. (Al-Nafisah, smart homes, 1435 AH) فالتصميم المتكامل للمنظومة هو ترجمة للقرارات المتجانسة بين النظم من اجل تحقيق افضل النتائج وباقل مجهود بشري حيث "يهدف التكامل الادائي الى تحقيق التناسق الأمثل بين نظام التحكم والنظم المتصلة". (Rush, The Building Systems Integration - Hand Book, 1986)

ويرى (Mühlhäuser) ان التكنولوجيا الذكية كيان تم تصميمه للتضمين الذاتي في بيئات ذكية مختلفة خلال دورة حياة المنتج، مما تمنح المنتج تفاعل محسن عن طريق الوعي بالسياق والوصف الذاتي الدلالي والسلوك الاستباقي والواجهات الطبيعية متعددة الوسائط وتخطيط الذكاء الاصطناعي والتعلم الآلي. (Muhsin, 2023)

وعليه فان استخدام احدى هذه التقنيات يعتمد على نوعية النظام المستخدم والتقنية المتوفرة فيه، حيث تختلف هذه التقنية تبعا للوظيفة التي يؤديها النظام والنطاق الذي يعمل به. فبعض الأنظمة تحتاج الى تقنية البلوتوث كون ان المسافة بين جهاز التحكم والجهاز المتحكم به قريبة وبعضها يحتاج الى تقنيات أخرى كلما زادت المسافة بينهما.

مؤشرات الإطار النظري

1- يهدف تحسين الأداء الوظيفي الى تحسين جودة وظيفة المنتج بفعل التطورات والتحولات المتنامية في الجانب التقني والتكنولوجي.
2- أدى التطور التكنولوجي والأساليب الفنية في تطور وظيفة المنتج وشكله بفعل الاتجاهات المختلفة والتقنيات المتطورة في التصميم.
3- أدت الثورة الرقمية الى الكشف عن ماهية الفرق الكبير في تصميم وتنفيذ المنتج الصناعي والتي بدورها عملت على تطوير حلول مبتكرة لوظيفة المنتج، فضلاً عن اشباع حاجات ورغبات المستخدم بأقصى درجات الفائدة والمنفعة عن طريق رقمنة وظيفة المنتج.

4- يشير التحكم التقليدي الى استخدام المجهود البشري او الايعاز الذي يتلقاه من قبل المستخدم لأداء المنتج الصناعي لوظيفته.

5- يشير التحكم الذكي الى خصائص التكيف والتعلم والتخطيط من قبل المنتج الصناعي ذاتيا، مما يؤدي الى تسهيل حياة الانسان ورفاهيته عن طريق التحكم بالمنتج عن بعد.

6- يحقق التكامل بين أنظمة المنتجات الصناعية فوائد إيجابية كالزمن المستغرق لتأدية الوظيفة وآلية تنفيذها.

7- تختلف مستويات التكامل تبعا لوظيفة المنتج والتقنيات المستخدمة فيه لتحقيق ذلك التكامل، فضلاً عن العلاقة التوافقية بين أنظمة المنتجات المختلفة عن طريق التداخل بين منظوماتها.

8- أسهمت التقنيات الرقمية في تطور الأداء الوظيفي للمنتج الصناعي عن طريق ربطها والتحكم بها من خلال الشبكات اللاسلكية مثل الانترنت.

إجراءات البحث

اولا- منهجية البحث:

تم اعتماد المنهج الوصفي في تحليل العينة بوصفه الأسلوب الملائم للوصول الى تغطية شاملة لمحتوى الدراسة ورغبة في الوصول الى نتائج علمية تطويرية وإيجاد حلول لمشكلة البحث.

1- مجتمع البحث: اعتمد الباحث مجتمع بحثه لشركة (LG)، كونها من أكثر الشركات مبيعا لمنتجاتها في السوق المحلية والأسواق العالمية (https://www.forbesmiddleeast.com/ar/innovation/consumer-tech/lg-electronics-posts-record-q4-earnings-on-robust-home-appliance-sales, n.d.)، حيث اعتمد المنتجات المصنعة خلال العام 2020 والمستخدمة في الوقت الحاضر. وكذلك اقتصر مجتمع البحث على المنتجات التي تمتلك نوعين من التحكم وهما التحكم الذكي والتقليدي. وكما هو موضح بالجدول.

جدول تقسيم مجتمع البحث

ت	اسم المنتج	عدد نماذج العينة	العينة القصدية المختارة	النسبة المئوية
1	مكنسة ذكية	5	1	%20
2	مكنسة تقليدية	2	1	%50
3	ثلاجة ذكية	5	1	%20
4	ثلاجة تقليدية	4	1	%25
	العدد الكلي	16	4	%25

2- عينة البحث: تم اختيار عينة قصدية لتلافي التكرار في المواصفات العامة لأغلب مفردات مجتمع البحث ووفقا لهدف البحث، وقد تم اختيار (4) نماذج من مجتمع البحث كعينة قصدية لتلبي هدف البحث، وقد مثلت هذه العينة نسبة (25%) من مجموع مجتمع البحث.

3- أداة البحث: بناءا على ما أسفرت عنه مؤشرات الإطار النظري استنبطت مجموعة من هذه المؤشرات التي قادت الى تحديد محاور التحليل، لتحليل عينة البحث من النماذج التي تم اختيارها من خلال محاور التحليل

4- صدق الأداة: لغرض التأكد من ملائمة استمارة تحديد محاور التحليل وصحتها تم عرضها على عدد من المحكمين المختصين[*2] من ذوي الخبرة والدراية في مجال التصميم الصناعي. وبعد ابداء آرائهم من حيث صلاحية الفقرات وتشخيص ما يحتاج منها الى تعديل تم اجماعهم على صلاحية الفقرات بنسبة 87.5%.

[2] ا.د هدى محمود عمر/ اختصاص تصميم صناعي/ جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة.
ا.م.د وميض عبد الكريم محسن/ اختصاص تصميم صناعي/ جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة.
ا.م.د جاسم خزعل بهيل/ اختصاص تصميم صناعي/ جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة.

5- الوسائل الحسابية: تم اعتماد النسبة المئوية كوسيلة حسابية لحساب نسب تحقق وعدم تحقق محاور التحليل وكما موضح في المعادلة التالية

الجزء X 100

الكل

ثانيا_ تحليل النماذج

الأنموذج (1): مكنسة تقليدية

الخامات المستخدمة في التصنيع (ستانلس ستيل، لدائن)

ابعاد المنتج (34 X 38 X 59) سم

المصدر: https://www.lg.com/sa_en/vacuum-cleaners/lg-VP8622NNT

1_ دور التقنيات الرقمية في تطور المنتج

جاء الشكل العام للمنتج مشابها لما هو متعارف عليه، حيث اتخذت المكنسة الشكل الاسطواني العامودي والمصنوع من مادة الستانلس ستيل مع امتلاكها لقاعدة من اللدائن والتي تحتوي على عجلتين كبيرتين في الخلف مع عجلتين صغيرتين قابلتين للدوران في الامام من اجل سهولة حركة وتوجيه المكنسة، كما ان فتحة السحب والتي يتم توصيل أنبوب السحب بها فهي في وسط الجهة الامامية من الأسطوانة. لذلك فان الشكل العام للمكنسة جاء تقليدي، حيث ان التقنيات الرقمية لم تؤثر على تطور المنتج من الناحية الشكلية.

اما فيما يخص التطور الادائي فنلاحظ ان المنتج لا يحتوي على أي من التقنيات الرقمية التي يمكن من خلالها تطوير الأداء للمنتج، فيما عدا تأثيرها على محرك المكنسة حيث أصبح أصغر من ناحية الحجم وذو قوة وقدرة اعلى على السحب، فضلا عن ان حجم المكنسة وامتلاكها لإكسسوارات متعددة، منها ما هو خاص بمفارش الارضيات ومنها ما هو خاص بالمناطق الضيقة فقد حققت نسبة كبيرة من حاجات المستخدم.

2 _ التحكم في المنتج الصناعي

امتاز المنتج بالتحكم التقليدي في اغلب مهامه حيث يتطلب من المستخدم ان يقوم بتشغيل المنتج يدويا ومن ثم الإمساك بعصا التنظيف والقيام بالمهمة، كما ان المنتج يفتقر الى أي نوع من أنواع أنظمة التحكم الذكي، مثل التحكم الذاتي او أي أنظمة أخرى تمكن المستخدم من التحكم بالمنتج عن بعد، والتي تحقق لمستخدم المنتج نوع من الرفاهية كونها تسهل عملية التنظيف وتقلل من الجهد المطلوب بذله من قبل المستخدم، عدا تحقيقه لرفاهية نسبية نتيجة امتلاك المنتج لعدد من الأدوات التي تسهل عملية التنظيف.

1- المنتج الصناعي وتأثير التقنيات الرقمية

جاء المنتج مفتقرا لاي نوع من أنواع التقنية التي تمكن من ربط المنتج بالأجهزة الذكية الأخرى مثل: الموبايل او أجهزة التحكم المنزلية الذكية، حيث ان نظام التحكم بالمنتج هو نظام تقليدي يدوي، اما فيما يخص آلية تنفيذ الوظيفة فإنها أيضا تقليدية تتطلب من المستخدم القيام بها بنفسه من تشغيل المنتج والقيام بعملية التنظيف، وفيما يخص التكامل الادائي فان المنتج كان محققا له نوعا ما ليس من الجانب التقني وانما من جانب الاكسسوارات والملحقات التي تأتي مع المنتج والتي هي خاصة بتنظيف الستائر والمناطق الضيقة ومفارش الأرضية، فنجد ان تلك الملحقات قد حققت تكاملا فيما بينها وبين المنتج.

الأنموذج (2) مكنسة ذكية (Hom-Bot)

الخامات المستخدمة في التصنيع (كاربون فايبر)

ابعاد المنتج (89x 340x340) ملم

المصدر: https://www.lg.com/sg/vacuum-cleaners/lg-VR66820VMNC-robot-vacuum

1 _ دور التقنيات الرقمية في تطور المنتج

ظهر دور التقنيات الرقمية وتأثيرها على التطور الشكلي للمنتج واضحا من خلال الهيئة الكلية للمنتج، حيث جاءت بسيطة في تفاصيلها العامة، اذ جاء الشكل مربعا ذي زوايا مدورة مما سمح بان يعطي للمنتج شكل انسيابي وذي كتلة صغيرة الحجم غير مؤثرة على الفضاء، فضلا عن إمكانية وضعها في أي مكان في الفضاء الداخلي دون التأثير على شكل الفضاء، كما سمحت التقنيات الرقمية بتوظيف الازرار اللمسية مما جعل السطح العلوي للمنتج ذو انسيابية خاليا من الازرار البارزة، فضلا عن ان توظيف التقنيات الأخرى مثل الكاميرات والحساسات قد اعطى للمنتج شكل الروبوت عند النظر اليه من الامام.

كما أدت التقنيات الرقمية الى جعل جهاز الشحن عبارة عن قاعدة منفصلة عن المنتج تكون ثابتة في موقع معين يحدده المستخدم ترتبط بها المكنسة عند اجراء عملية الشحن وعند الانتهاء من عملية التنظيف، فضلا عن جعل قاعدة الشحن صغيرة الحجم وذات شكل انسيابي تحتوي على فتحة من الأعلى لوضع وحدة التحكم عن بعد بها.

اما فيما يخص التطور الوظيفي فقد أسهمت التقنيات الرقمية في التطور الادائي للمكنسة من خلال تضمين المكنسة لعدد من التقنيات الرقمية مثل: الكاميرات والحساسات، حيث تحتوي المكنسة على ثلاث كاميرات واحدة سفلية وظيفتها المسح الصوري للأرضية من اجل الكشف عن الاوساخ والاتربة، والأخرى امامية وظيفتها المسح الصوري للفضاء والعوائق التي تعترض عمل المكنسة، والأخيرة علوية وظيفتها المسح الصوري للسقف من اجل ان تكوّن خريطة رقمية حول الفضاء الذي تعمل به من اجل تذكر الموقع الذي وصلت له في حال احتياجها الى الشحن اثناء العمل، لذلك تقوم بخزن ذلك الموقع وتذهب الى قاعدة الشحن وبعد ان تتم عملية الشحن تعود الى الموضع نفسه وتكمل العملية، فضلا عن احتوائها على عدد من الحساسات مثل حساس الموجات الفوق صوتية والذي يقوم بعملية مسح للمجال الذي تعمل به من اجل تفادي الاصطدام بأي عارض امامها.

2_ التحكم في المنتج الصناعي

يمكن التحكم في المنتج من خلال الازرار اللمسية الموجودة في الجهة العلوية للمنتج والذي يحتوي على أربعة ازرار، الأول يستخدم لتشغيل واطفاء المكنسة فيما يستخدم الثاني لإعطاء امر للمكنسة بالعودة الى قاعدة الشحن، ويستخدم الثالث لاختيار نوع التنظيف فيما يستخدم الأخير لتشغيل وضع التنظيف الفائق، فضلا عن إمكانية التحكم بالمكنسة عن طريق وحدة التحكم عن بعد والتي تحتوي هي الأخرى على عدد من الازرار لكل منهم وظيفته، وبعد هذا النوع من التحكم بالتقليدي.

اما فيما يخص التحكم الذكي فقد أسهمت التقنيات الموظفة في المنتج مثل تقنيات الحساسات والكاميرات من جعل المنتج يعمل ذاتيا وفق جدول مواعيد يتم تحديده مسبقا من قبل المستخدم، فضلا عن إمكانية ربط المنتج بالهاتف الذكي عن طريق تقنية (Wi-Fi) ليتم التحكم به عن طريق تطبيق خاص بالمنتج (Smart ThinQ) يتم تثبيته على الهاتف والتحكم به من خلاله، كما يمكن للمستخدم التحكم بالمنتج عن طريق الأوامر الصوتية، حيث ان المنتج مزود بخاصية التحكم عن طريق الأوامر الصوتية من خلال تضمين المساعد الصوتي فيه، فضلا عن إمكانية التحكم به عن طريق ربطه بجهاز (Google Home) والذي يقوم بالتحكم بجميع أجهزة المنزل الذكية مثل: الانارة والستائر وأجهزة الحماية والإنذار وغيرها من الأجهزة.

3-المنتج الصناعي وتأثير التقنيات الرقمية

ظهر دور التقنيات الرقمية في المنتج من خلال توظيف تقنية (Wi-Fi) والتي تسمح للمستخدم بربط المنتج مع الجوال الخاص به عن طريق تطبيق خاص بالمنتج يتم تثبيته على الجوال، فضلا عن ان هذه التقنية سمحت بالتحكم بالمنتج عن طريق الأوامر الصوتية عن طريق ربطه بتطبيقات أخرى مثل (Google Assistant and Alexa)، والتي سمحت بتنفيذ الوظيفة اما عن طريق الجوال او عن طريق التحكم الصوتي، كما ظهر دور التقنيات الرقمية على تكاملية الأداء ما بين المنتج والأنظمة الأخرى مثل المساعد الصوتي او أجهزة التحكم بالمنزل الذكية من خلال التوافق فيما بين هذه الأنظمة، حيث يتم إعطاء الامر للمنتج عن طريق جهاز التحكم بالمنزل الذكي للقيام بمهمة ما وعند الانتهاء من هذه المهمة يقوم جهاز لتحكم بإشعار المستخدم بانتهاء العملية او عدم اتمامها نتيجة لوجود خلل ما.

الأنموذج (3) (ثلاجة Nature FRESH)

الخامات المستخدمة في التصنيع (ستانلس ستيل)

ابعاد المنتج (168.4x 73.5x 64.3) سم

المصدر: https://www.lg.com/africa/refrigerators/lg-GL-B302RLMC#none

1 _ دور التقنيات الرقمية في تطور المنتج

جاءت الهيئة العامة للانموذج ذات طابع شكلي تقليدي، حيث ان التقنيات الرقمية لم تستغل في عملية التطور الشكلي للمنتج، اما فيما يخص التطور الوظيفي فنجد ان المنتج قد حمل تطورات ادائية من خلال توظيف تقنية تدفق هواء متعدد الاتجاهات مما ساهم في رفع ادائية المنتج في سرعة تبريد المواد المحفوظة فيه، فضلا عن توظيف تقنية التحكم بمستوى الرطوبة داخل فضاء الثلاجة والذي يسمح بالمحافظة على الأطعمة طازجة لأطول فترة ممكنة، والتي أدت بدورها لتلبية حاجات المستخدم، حيث ان ما يتوخاه المستخدم من المنتج هو تريد المواد والمحافظة عليها لأطول فترة زمنية وقد لبى المنتج هذا الجانب.

2_ التحكم في المنتج الصناعي

امتلك المنتج نظام تحكم ذكي تقليدي، هذا إذا اعتبرنا ان نظام التحكم بدرجة الحرارة داخل الثلاجة نظام ذكي كونه يتحسس درجة الحرارة التي يختارها المستخدم ومن ثم يقوم بعزل او إطفاء الضاغط عند الوصول اليها، فيما عدا ذلك لم يمتلك الانموذج أي نوع من أنواع الأنظمة الأخرى ذاتية التحكم او أنظمة التحكم عن بعد سواء عن طريق ربط الجهاز بالموبايل او بالشبكة العنكبوتية ليتم التحكم به من خارج المنزل

3- المنتج الصناعي وتأثير التقنيات الرقمية

افتقر المنتج للتقنيات التي تساعد المستخدم على التحكم بالمنتج عن بعد سواء عن طريق الموبايل او عن طريق ربطه بشبكة الانترنت العالمية، اما فيما يخص آلية تنفيذ الوظيفة فان المنتج يمتلك نظاما جديدا متطورا عن طريق ترشيده لاستهلاك الطاقة حيث يستخدم المنتج ضاغط يعمل بالتيار المستمر وهو من الأنظمة الحديثة المستخدمة في الوقت الحاضر من اجل تقليل استهلاك الطاقة وبالتالي المحافظة على البيئة، وقد امتلك المنتج تكاملا ادائيا فيما بين انظمته حيث زود المنتج بإصبع حراري موضوع في منطقة التجميد، وظيفته هي ان يقوم بتسخين المكثف (الفريز) عندما يتم تجمع الثلج عليه مما يسبب هذا التجمع للثلج بإعاقة مرور التيار الهوائي وبالتالي عدم تبريد محتويات الثلاجة.

الأنموذج (4) (ثلاجة LG SIGNATURE)

الخامات المستخدمة في التصنيع (ستانلس ستيل)

ابعاد المنتج (175x75x90) سم

المصدر: https://www.lg.com/us/refrigerators/lg-urntc2306n-instaview-counter-depth-refrigerator-lgsignature

1 _ دور التقنيات الرقمية في تطور المنتج

ظهر دور التقنيات الرقمية على التغير الشكلي للمنتج واضحا من خلال الواجهة الامامية وتوظيف الزجاج المعتم فيه والذي يتم تحول صفاته الى الزجاج الشفاف عن طريق نقر المستخدم عليه مرتين من اجل رؤية محتويات الثلاجة دون الحاجة الى فتح الباب، وقد ساهمت هذه التقنية في التطور الوظيفي والادائي للمنتج من خلال الحفاظ على درجات الحرارة داخل فضاء الثلاجة، اذ أسهمت هذه التقنية في توفير الطاقة بنسبة 5% عن سابقاتها التي لا تمتلك تلك التقنية، فضلا عن امتلاك المنتج لمرشح هواء والذي يساعد على تنقية الهواء داخل الثلاجة، حيث يقوم بقتل البكتيريا بنسبة (99,999%) مما يقلل من الروائح الكريهة داخل الثلاجة وبالتالي المحافظة على الأطعمة اكثر فترة ممكنة، فضلا على استخدامها لتقنية (Fresh Shield) والتي تعمل على الحفاظ على درجات الحرارة وحفظ النضارة للأطعمة عن طريق عمل حاجز من الهواء البارد عند فتح باب الثلاجة.

فضلا عن ذلك امتلك المنتج تقنيات رقمية ساهمت في تعزيز الجانب الوظيفي وكمثال على ذلك هو امتلاكه لحساس الحركة والذي يمكن المستخدم من فتح الباب بمجرد تقريب القدم من موضع الحساس، وكذلك امتلاكه للمايكروفون والذي يمكن من خلال الأوامر الصوتية فتح باب الثلاجة، فضلا عن جهاز استشعار ينبه المستخدم في حالة عدم غلق الباب بإحكام، كل هذه التقنيات الموظفة بعناية في المنتج ساهمت في اشباع حاجات المستخدم الضرورية.

2_ التحكم في المنتج الصناعي

يمكن التحكم في المنتج بواسطة التحكم التقليدي عن طريق الازرار اللمسية الموجودة في الواجهة الامامية اليسرى من حيث تحديد درجة الحرارة داخل كل جزء من أجزاء المنتج، سواء الثلاجة او التجميد، وكذلك من خلال التحكم في المساحات داخل فضاء الثلاجة حيث قدم المنتج طريقة ذكية من خلال التحكم في مساحة التخزين الداخلية، سواء في الفضاء الذي يتم فيه حفظ الأطعمة ام في الفضاء الخاص بالباب، حيث يمكن للمستخدم وضع مواد ذات حجم اكبر في المكان الصغير بين الارفف عن طريق تقليص حجم تلك الارفف، اما في فضاء الباب فيتم ذلك عن طريق رفع او خفض موضع الارفف لتعطي مساحة اكبر للمستخدم.

اما فيما يخص التحكم الذكي فنجد ان المنتج يقدم للمستخدم العديد من التقنيات التي تمكن المستخدم من التحكم به مثل: تقنية Wi-Fi والحساسات، فالتقنية الاولى تمكن المستخدم من التحكم بالمنتج عن طريق ربطه مع الجوال او مع الشبكة المعلوماتية العالمية ليتم التحكم بدرجة الحرارة مثلا، فضلا عن امتلاكه لحساس الحركة ومستشعر الأوامر الصوتية واللذين يسهلان على المستخدم طريقة التعامل مع المنتج، حيث ان مستشعر الحركة والذي يقوم بفتح الباب بمجرد الاقتراب منه يمكن المستخدم من حمل المواد المراد تخزينها في الثلاجة دون الحاجة الى وضعها من يده وفتح الباب ومن ثم حملها ووضعها فيها، كما ان

امتلاك الثلاجة لتقنية فتح الادراج اوتوماتيكيا عند فتح الباب سيسهل عليه هذه العملية، كل هذه التقنيات الموظفة في المنتج قد حققت رفاهية للمستخدم من حيث تقليل الجهد والوقت.

3- المنتج الصناعي وتأثير التقنيات الرقمية

ظهر دور التقنيات الرقمية واضحا في الانموذج من خلال توظيف عدد من التقنيات الرقمية مثل: Wi-Fi، Door Alarm، حساس الحركة، المايكروفون، الفتح التلقائي للدرج، قدمت كل هذه التقنيات تكامل تقني للمنتج الصناعي سواء من حيث ربط المنتج بمنتج اخر او من خلال التكامل التقني فيما بينها، حيث برز التكامل التقني فيما بينها من خلال فتح الادراج اوتوماتيكيا عند الاقتراب من الثلاجة واستشعارها لقدم المستخدم والذي يؤدي الى فتح الباب ومن ثم الادراج، وكذلك ظهر التكامل التقني من خلال تحذير المستخدم في حالة عدم غلق باب الثلاجة بإحكام حيث تقوم بإرسال رسالة الى جوال المستخدم من اجل تحذيره.

نتائج البحث

أولا_ النتائج

1- ظهر دور التقنيات الرقمية في تطور ادائية المنتج الصناعي متحققا بنسبة (50%) تمثلت في النماذج (4،2)، فيما تحققت نسبيا بنسبة (50%) في النماذج (3،1).
2- حقق التطور الوظيفي اشباع لحاجات المستخدم وسد الحاجة الإنسانية بنسبة (100%) في جميع النماذج.
3- فيما يخص التحكم التقليدي بوظيفة المنتج الصناعي، ظهر متحققا بنسبة (100%) في جميع النماذج، سواء كان التحكم عن طريق الازرار او عن طريق وحدة التحكم عن بعد.
4- تحقق التحكم الذكي بنسبة (25%) عن طريق التحكم الذاتي في الانموذج (2)، بينما لم يتحقق بنسبة (75%) في النماذج (4،3،1).
5- ظهر التكامل التقني في تنفيذ آلية الوظيفة متحققا بنسبة (50%) تمثلت في النماذج (4،2) فيما لم تتحقق بنسبة (50%) تمثلت في النماذج (3،1).
6- حقق تكامل الأنظمة تكاملا ادائيا في بعض نماذج العينة، فقد تحقق بنسبة (50%) تمثلت في النماذج (4،2) فيما تحقق نسبيا بنسبة (25%) في الانموذج (1) ولم تتحقق بنسبة (25%) في الانموذج (3).

ثانيا_ الاستنتاجات

1- تسهم التقنيات الرقمية في تطور المنتج عن طريق تحقيقها لإشباع حاجات المستخدم وكذلك التطور الادائي للمنتج.
2- يمتلك المنتج الصناعي تحكما تقليديا سواء كان المنتج يعتمد في عمله على التقنيات الرقمية الحديثة او اعتماده على الطريقة التقليدية.
3- تسهم التقنيات الرقمية في جعل التحكم بالمنتج تحكما ذكيا عن طريق تحكم المنتج بنفسه او عن طريق ربطه بمنتجات أخرى تقوم هي بدور التحكم.
4- يسهم التحكم الذكي في تحقيق رفاهية للمستخدم نتيجة تقليل الجهد على المستخدم، عن طريق التحكم بها عن بعد سواء كان المستخدم داخل المنزل ام خارجه.
5- تؤدي التقنيات الرقمية دور مهم في آلية تنفيذ المنتج الصناعي لوظيفته والتي تؤدي بدورها الى تكاملية تقنية تعزز هذه الآلية.
6- أسهمت التقنيات الرقمية في تطور وتكامل الأنظمة الموظفة في المنتجات الصناعي مما ساهم وانعكس بدوره على التكامل الادائي في المنتجات.

References

1. albab, A. H. (1970). the design. Cairo: Camps Press.
2. albab, A. H. (1970). the design. Cairo: Camps Press.
3. albab, A. H. (1970). the design. Cairo: Camps Press.
4. Al-Madhaji, M. A. (2007). The impact of technical developments and labor market requirements on architecture education (case study). *Construction Journal*, 36-38.
5. Al-Nafisah, A. S. (1435 AH). smart homes. *Journal of Science and Technology*, 12.
6. Al-Nafisah, A. S. (1435 AH). smart homes. *Journal of Science and Technology*, 12.
7. Antasaklis, P. (1994). Defining Intelligent Control. In R. o. Society. University of Notre Dame.
8. Antsaklis, P. J. (1994). On Intelligent Control: Report of the IEEE CSS Task Force on Intelligent Control. Univ of Notre Dame.
9. Antsaklis, P. J. (1997). Intelligent Control. Department of Electrical Engineering University of Notre Dame.
10. Ata Ghalem, C. O. (2016). performance: A concept to define. Faculty of Sciences and Techniques. university Hassan 1st.
11. Bar, A. M. (n.d.). Digital transformation technologies. saudi arabia: King Abdulaziz University.
12. Caffrey, R. (1990). Building Performance and Occupant Productivity (Personal Environments-A New Building Focus)" Fourth World Congress (Tall Buildings: 2000 and Beyond). Hong Kong.
13. *cambridge*. (n.d.). Retrieved from https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/integrate
14. *cambridge*. (n.d.). Retrieved from https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/conventional
15. *cambridge*. (n.d.). Retrieved from https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/function
16. *cambridge*. (n.d.). Retrieved from https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/contro
17. *dictionary*. (n.d.). Retrieved from https://www.dictionary.com/browse/conforming.
18. *dictionary*. (n.d.). Retrieved from https://www.dictionary.com/browse/conforming.
19. Hamoudi, M. S.-S. (1990). Architecture, its methods and theoretical foundations for the development of its forms. Amman: Majdalawi House.
20. Hassan, B. M. (2003). The dialectic of the relationship between the functional structure and the aesthetic structure in interior design. Baghdad University. College of Fine Arts.
21. *https://www.forbesmiddleeast.com/ar/innovation/consumer-tech/lg-electronics-posts-record-q4-earnings-on-robust-home-appliance-sales*. (n.d.).
22. Jordan, P. W. (2003). Designing Pleasurable Products. London and New york: Taylor & Francis.
23. Khalil, W. S.-D. (n.d). The impact of the digital revolution on the field of function and architectural formation. Egypt University for Science and Technology.
24. Mahmud, S. (1995). Encyclopedia of computer terms. Cairo: Academic Library.
25. Mohamed, A.-A. A. (1435 AH). Smart cities and buildings. *Journal of Science and Technology*, 7.
26. Muhsin, W. A. (2023). Functional variables of responsive materials in product design. *Al-Academy Journal-Issue 107*, 350.
27. Ninth, W. (1973). New Collegiate Dictionary. USA: G and C Merriam co.
28. Omar, H. M. (2004). Industrial design is an art and a science. Jordan: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
29. Rush, R. D. (1986). The Building Systems Integration - Hand Book. New York: John Willy & Sons.
30. Rush, R. D. (1986). The Building Systems Integration - Hand Book. New York: John Willy & Sons.
31. Rush, R. D. (1986). The Building Systems Integration - Hand Book. New York: John Willy & Sons.
32. Scott, R. G. (1980). Basics of design. Cairo: Egypt for printing and publishing.
33. *socrates.berkeley*. (n.d.). Retrieved from http:// ist-socrates.berkeley.edu
34. Taqi, R. H. (2017). The role of digital technologies in the integration of architecture systems. Baghdad: Technology University.
35. *Webster Ninth*. (1973). Retrieved from New Collegiate Dictionary.
36. *wikipedia*. (n.d.). Retrieved from https://ar.wikipedia.org/wiki
37. Yaqoub, L. G. (2010). A study of the formal characteristics of digital architecture. *Iraqi Engineering Journal*, 3.

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1432

Topological analysis of the industrial product body

Liqaa Ghazi Hamad [a1]

[a] *Iraq- Ministry of Education / General Directorate of Vocational Education*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 5 May 2024
Received in revised form 27 May 2024
Accepted 27 May 2024
Published 15 September 2024

Keywords:
Topology
Routing
Liquidity

ABSTRACT

Topology is concerned with studying design structures through different dimensions, which allows the designer to control the behaviors of those structures. Therefore, the concept of dimensions is considered one of the basics of the composition of the industrial product and its attempt to control the material in the design. Therefore, directing these dimensions is one of the tools of engineering topology. Which expresses a basic concept in the study of surfaces by distinguishing between what is external and internal.

Research problem: What are the contemporary design strategies that can be adopted according to the principles of topology, which contribute to the analysis and organization of elements and structures in design in a way that makes them more effective and attractive?

Research goal: Determine the characteristics of topological formation techniques in the form of the industrial product and their effectiveness in improving the quality of the design. The theoretical framework also included: identifying the nature of topology and the extent of its importance in the design system, what is the formal concept of the industrial product topology, and what are the most important techniques of topological design. The most important results and conclusions reached by the researcher were:

1-Flexibility is considered one of the most important characteristics of topological design within the dichotomy of stability and change, and then the characteristic of integration between the formal level and the functional level for shapes characterized by infinity, then comes the fluidity characteristic that takes into account the desire of the individual and changes with the change of time and place.

2-The techniques varied according to the diversity of characteristics, so folds and twists became a form of topological techniques that the designer deals with. There are no regular shapes, no defined edges and flat surfaces.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: fsaad7435@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1432
Liqaa Ghazi Hamad: Topological analysis of the industrial product body.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الخصائص الطوبولوجية لهيئة المنتج الصناعي

م.م لقاء غازي حمد [1]

الملخص:

تُعنى الطوبولوجيا بدراسة البنى التصميمية من خلال أبعاد مختلفة مما يتيح للمصمم التحكّم بسلوكيات تلك البنى ، لذلك يُعدُ مفهوم الأبعاد أحد أساسيات تكوين المنتج الصناعي ، ومحاولته السيطرة على المادة في التصميم ،ومن ثَمّ فإنّ توجيه هذه الأبعاد إحدى أدوات الطوبولوجيا الهندسية ؛ والذي يعبّر عن مفهوم أساس في دراسة السطوح من خلال التمييز بين ما هو خارجي وداخلي .

مشكلة البحث: ما الاستراتيجيات التصميمية المعاصرة التي يمكن أن تُعتمد على وفق مبادىء الطوبولوجيا ،والتي تسهم في تحليل ،وتنظيم العناصر، والهياكل في التصميم بطريقة تجعلها أكثر فاعلية وجاذبية ؟.

هدف البحث:.تحديد خصائص تقنيات التشكيل الطوبولوجي في هيئة المنتج الصناعي وفاعليتها في تحسين جودة التصميم .

تضمّن الاطار النظري : التعرّف على ماهية الطوبولوجيا ،ومدى أهميتها في النظام التصميمي ، وما المفهوم الشكلي للمنتج الصناعي (طوبولوجيا)، وما أهم تقنيات التصميم الطوبولوجي . ؟ أمّا أهم النتائج والاستنتاجات التي توصّلت إليها الباحثة فكانت :

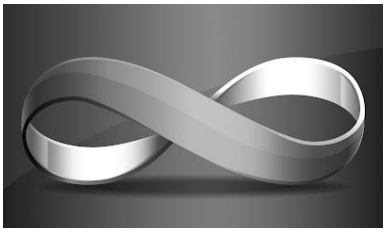
1- تُعدّ المرونة من أهم خصائص التصميم الطوبولوجي ضمن ثنائيّة الثبات والتغيير ، ومن ثم خاصية التكامل بين المستوى الشكلي والمستوى الوظيفي لأشكال إتسمت بالما لانهاية ، لتأتي خاصيّة السيولة التي تراعي رغبة الفرد ، وتتغير مع تغيّر الزمان والمكان.

2- تنوّعت التقنيات تبعا لتنوع الخصائص ،فأصبحت المنطويات والملتويات هيئة تقنيات طوبولوجية ،يتعامل معها المصمم ،فلا وجود للأشكال المنتظمة ،ولا وجود للحواف المحددة ،والسطوح المستوية .

الكلمات الافتتاحية : الطوبولوجيا ، التوجيه، السيولة .

ما الطوبولوجيا؟.

الطوبولوجيا :هي خصائص السطوح غير قابلة للتوجيه ،وهي تعبير واضح وصريح عن الأشكال المستمرة بالتغيير ،والتي تصيغ رموزاً لسطوح لا نهائية ،ولكنها محدودة الجوانب ، فمثلا الإسطوانة شكل هندسي ،على سبيل المثال تمتلك سطحاً ذا وجهين في الفضاء ، في حين أن شريط موبيس يمتلك سطحاً غير قابل للتوجيه (Rashid, 2022, p. 2)لكونه يحتوي على وجه واحد فقط وكما في شكل (1).



شكل 1

شريط موبيوس وعلامة المالانهاية Infinity

https://thoughtsmix.blogspot.com/2016/03/mobius-strip.html

ويفسر معظمنا الرمز الرياضي الدال على المالانهاية Infinity ، (Cristofolini, 2015, pp. 787-796) .1858

ولو قام المصمم بأخذ شريط لدائني قابل للطي ،والثني، وألالتواء ونقوم بلفه بمقدار (180) ثم نلصق أحد طرفيه ، لتحويله الى شريط ذي وجه واحد ،وهو المفهوم نفسه لشريط موبيس.

وامعاناً في الغرابة فإنّ الفكرة نفسها خطرت على بال عالم الرياضيات الألماني "جوهان بينديكت ليستنج" قبلها بثلاثة أشهر، ولسوء حظ ليستنج فإنّ الشريط الشهير سُمّي باسم موبيوس ،وليس ليستنج .

عندما قمنا باحضار الشريط اللدائني المسطح فإنّ هذا يعني ضمناً أن له وجهين، وجه من الأعلى، ووجه من الأسفل، وهذا ما يُطلق عليه "قابل للتوجيه" ، أي يمكن ثنيه، وتوجيهه إلى اتجاهين (أعلى وأسفل).

إنّ تصميم المنتجات الصناعية هي مجموعة أفكار ورؤى علمية تحاول قدر الإمكان أن تستنبط تقنياتها من آخر التطورات النظرية والعلمية ،وبموا كبة ماهو آني بما يتلاءم مع رغبات المستخدم وتطلعاته.

[1] وزارة التربية / المديرية العامة للتعليم المهني

إذ استطاع معظم المصممين العالميين الإفادة من هذا التطبيق العلمي الصريح في تصميم المنتج الصناعي شكلا ومضمونا ، إذ تُعدّ خصائص السطوح غير القابلة للتوجيه إحدى أبرز المواضيع في القرن العشرين لمجموعة متنوعة من التفسيرات الفنية ، والتي ترمز إلى الأشكال الدورية والمستمرة ، إذ تصيغ هذه الرموز أشكالا لسطوح لانهائية ولكن محدودة الجوانب (A. Sev, 2011, p. 32)، ومن ثَمّ تمتد الحركة فيها بإتجاه واحد نحو نقطة البداية ، تصميميا ترمز هذه السطوح إلى النسبية المكانية بين الخارج والداخل.أُطلق على الطوبولوجيا اسم "هندسة الألواح المطاطية " التي يمكن أن تُظهر عملية تطويع النقاط والحواف ، ومن ثَمّ تكتسب درجات أعلى من الحرية والإنسيابية في التصميم كما في شكل (2) إذ يتأمل المصمم ، ثم يصمم وكأنها صفيحة مطاطية ، يتم التحكم بها من خلال ثنيها ،أو طيّها، أو شدّها من دون تمزيقها أو كسرها.

شكل (2)
اعلى درجات الحرية والانسيابية في التصميم الطوبولوجي لتصميم الوحد المكتبية
/https://ohmyfreakingoodness.com/category/design

فالتحولات الطوبولوجية التي تحصل تعبّر عن نظام تصميمي مرن، وديناميي قادر على الانحناء ،والطي ،واللف ، مما يمثل الخاصية الرئيسة للفكرة البديهية للحركة المرنة والتي تنطوي على مفهوم التحول والتطور التقني .

طوبولوجيا ، (Topology)هي كلمة يونانية من شقين (Topos logos) أي علم المكان. علم يدرس الأشكال الهندسية بطريقة مختلفة عن علم الهندسة (Al-Yousef, 2017, p. 23)، فالطوبولوجيا تتجاهل الأحجام ،والمساحات ،والزوايا وهي جزء أساس من علم الهندسة ،إذ يدرس هذا العلم المستطيل ،والمربع وغيره من الأشكال ، المساحة والحجم وقياسات الزوايا، أمّا في الطبولوجيا فيتجاهل المصمم كل هذه الأمور نتيجة للتطور التقني للخامة ، إذ لا تهمنا المساحات وقياسات الزوايا، فالمربع والمستطيل هما الشيء نفسه طبولوجيا، كذلك متوازي الأضلاع ،وشبه المنحرف ،كل الأشكال الرباعية هي ذاتها طوبولوجيا ، واليوم المنتج الصناعي يأخذ اشكالا حرة ،لا تُعدّ ولا تُحصى بما يتلاءم مع نوع الطاقة وتقنية الربط والخامة.....إلخ.

ومن هذا المنطلق لو نظرنا إلى أبعد من ذلك بتجاهلنا للزوايا يصبح -أيضاً -المثلث كالمربع والمخمّس والشكل السداسي. كل هذه الأشكال تمثل شكلاً واحداً لتصميم المنتج الصناعي في الطوبولوجيا. إذا هل تقول الطبولوجيا: إنّه لا فرق نهائياً بين الأشكال الهندسية ؟ بالطبع لا، ولكن الأمور التي نأخذها بعين الاعتبار في الطوبولوجيا مختلفة عن الهندسة (Musa, 2007, p. 6). الطوبولوجيا تهتم بطبيعة تمدد الشكل واستمراريته، أي تعدّ أن الشكل لا يزال هو ذاته مهما تعرّض للمط من دون تمزيق .

المفهوم الشكلي للطوبولوجيا :

وضع إقليدس كتابه الشهير "العناصر" الذي شرح فيه مبادئ الهندسة المستوية في القرن الثالث قبل الميلاد ،وبسبب سهولته وبساطته بقي كتابه مرجعًا وحيدًا في الهندسة أكثر من ألفي عام، لكن مع بداية القرن التاسع عشر، ومع انفجار العلوم ،ومن بينها الرياضيّات برزَت الحاجة لهندساتٍ وفضاءات جديدة ، فنشأت هندساتٌ دُعيت بالهندسات اللاإقليديّة وهي هندساتٌ حطّمت بعض بديهيّات إقليدس، لكن أكثر الفروع الرياضيّة الجديدة غرابةً هو "الطوبولوجيا" وهو فرعٌ معقّد نوعًا ما، لكن يمكن تفسيره بكلمات بسيطة : هو علمٌ يدرس السطوح، ويأخذ بالحسبان الاستمراريّة بينها، بينما لا تفرّق الطوبولوجيا بين عدد أضلاع أو زوايا مضلّع ما، فالمربّع والمثلّث والدائرة في الطوبولوجيا ليست سوى شيء واحد. (Filiz Tavsana, 2015, pp. 5-7)

من الأمور الرئيسة التي تُدرَس في الطوبولوجيا فيما إذا كان شكلان متعادلين طبولوجيًّا أو لا، وهنا يُنظر لعدد الفجوات في هذين الجسمين فإذا كان العدد نفسه كان الجسمان متكافئين طبولوجيًا، مثلًا المكعّب والكرة متعادلان طبولوجيًا ،لأنّ كلّ منهما لا يحوي أيّة فجوة، وكذلك فإنّ العدد 8 والحرف B متعادلان طبولوجيًا ،لأنّ كلّ منهما يحوي فجوتين. (Kozlov, Knots as a Principle of Form in Modern Art and Architecture, 2018, pp. 367-380)

تشمل الطوبولوجيا في تصميم المنتج الصناعي العديد من المفاهيم الأساسيّة مثل:الداخل، والخارج، والترابط ، والانقطاع، والحدود، والعُقَد.. وهي مفاهيم نظنّ أنّنا أتقنّاها في العملية التصميمية لكنّها تأخذ شكلًا جديدًا في الطبولوجيا من خلال مايلي:

1- الداخل والخارج علاقتان متلازمتان لاحدود للفصل بينهم .
2- الترابط هي سمة افتراضية فالشكل الطوبولوجي مترابط شكليا ،وإذا حصل العزل فلا يمكن أن نقول: بأن هذا التصميم طوبولوجي كما في شكل (3).
1- لايوجد اي انقطاع في الشكل الطوبولوجي فسمة الاستمرارية هو مايميز الشكل الطوبولوجي .
2- الحدود الخارجية هي حدود بدون حافة أو تأطير للمنتج الطوبولوجي .
3- برغم الالتواء، والمد ،والثني فالمنتج الطوبولوجي هو منتج بدون حدود ثابتة .

شكل (3)
الطوبولوجيا والإنقطاع في تصميم الكرسي
https://i.pinimg.com/originals/b4/e5/29/b4e529d90bcafd2bead046fc978450bc.jpg

يُوصف علماء الطبولوجيا بأنّهم لا يميّزون بين فنجان القهوة وكعكة "الدونات"، إذ يُعدّ فنجان القهوة والدونات متكافئين طبولوجيًا، لأنّ كلّ منهما يحوي فجوة واحدة، أي إنّنا نستطيع تشكيل أحدهما اعتبارًا من الأخر بضغطه ،وتشويه أبعاده من دون المساس بالفجوة ، كما يهتم التصميم الطوبولوجي بوظيفة الأداة، أو الجهاز أو الاثاث المشتق من شكله بدلاً من المادة المصنوع منها. ومن ثَمّ الطوبولوجيا هي فرع من الرياضيات يصف خصائص الأشياء التي تتعرض لتغيرات مستمرة (مثل التمدد والانحناء والالتواء) كما في شكل (4).

ويهتم بدراسة التحليل والتركيب و خصائص الأنظمة المختلفة للمنتجات ، بحيث تبقى هذه الخصائص متشابهة تحت عمليات التصميم الصناعي للمنتج من دون أن يقوم بعملية تشويه للمنتج ،أوصعوبة الاستخدام من المستخدم، بل يقوم المنتج بإداء وظيفته بكل سهولة ويسر .

شكل (4)
التمدد والالتواء والانحناء في تصميم وحدة الجلوس
https://www.dezeen.com/2011/09/30/matilda-2011-at-designjunction/

(Ali, 2007, pp. 205-223) و كأن المفهوم يخبرنا أن التصميم الذي نتعامل معه كأنه تصميم مطاطي ، **ولم يقتصر التصميم الطوبولوجي على وظيفة واحدة و إنّما أصبحت تقنية التصميم الطوبولوجي تحتوي على إتجاهات عدّة (تمدد ،انحناء، التواء....)،إذن التصميم الطوبولوجي له خصائص الفضاءات الثابتة ،تحت أي تشوه مستمر . يطلق عليها أحيانًا "هندسة الصفائح المطاطية" لأن المنتجات يمكن أن تتمدد ،وتنكمش مثل المطاط، من دون تغيير، أي نظام أساس . بل يمكن تشكيل أنظمة طوبولوجية عدّة بمنتج واحد.**

كما تبنت شركات عالمية رائدة ألتصميم الطوبولوجي لتحسين النهج التصميميّ مما يساعد في إنشاء هياكل مبتكرةٍ، خفيفة الوزن، عالية الأداء ،ومتعددة الوظائف، يصعب الحصول عليها باستخدام طرائق التّصميم التقليدية، يهدف بشكل عام إلى إيجاد شكل أكثر كفاءة للهيكل، فالشّكل الذي تنتجه هذه التّقنية يكون الشّكل الأمثل للحالة المدروسة ،ويكون نتيجةً لمحدداتٍ معينةٍ خاصةٍ

بحالة الوظيفة والمادة التي صُممت منها ،ومن ثَمّ نلاحظ المرونة الحاصلة لتقنيات الربط بما يتلاءم مع تقنية الطوبولوجيا ،ففي الشكل رقم (5) نلاحظ منتجات شركة أبل بتصميم طوبولوجي بالإنحناء الحاصل للتصميم .

وقد هدفت شركة أبل من خلال تصميم منتجاتها بتقنية طوبولوجية كما في شكل (5)الى :

1- تحقيق توازن مثالي بين الشكل والوظيفة .
2- إدماج أحدث التقنيات والبرمجيات بشكل يعزّز الأداء والتوافق بين العناصر .

وأيضا شركة سامسونك تبنّت التصميم الطوبولوجي كما في شكل (6) من خلال :

1- تبسيط التجربة : عن طريق تبسيط رابطة المستخدم وتحسين تفاعله .
2- تصميم الهيكل الخارجي : تحقيق خفة الوزن وتحسين الأداء .

شكل (5)
تقنية الطوبولوجيا والهاتف المنطوي على شكل خاتم من شركة أبل
https://www.mymac.com/forget-the-apple-watch-here-comes-the-apple-smart-ring/

شكل (6)
التقنية الطوبولوجية بتصميم هاتف Samsung
https://www.forbes.com/sites/jaymcgregor/

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1432
Liqaa Ghazi Hamad: Topological analysis of the industrial product body.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

خصائص التصميم الطوبولوجي:

1- المرونة (Flexibility)

تعبّر المرونة عن سهولة التغيير في الشيء حتى يتناسب مع الظروف الجديدة، أمّا تصميمياً فهي تهتم بإستمرارية عمل المنتج برغم تغيّر الاشتراطات الوظيفية ،والاحتياجات والمتطلبات من وقت إلى آخركما في شكل (5)، وذلك من خلال إعادة التشكيل بشكل منظّم للوصول للخيار الأفضل الذي يجد حلولاً مرنة وعصرية تلبّي احتياجات المستخدمين المتجددة .

شكل (5)
تشكيلات خطية طوبولوجية معقدة تعكس القدرة على التحكم بالعلاقات التصميمة
https://i.pinimg.com/originals/09/40/11/094011e78656d2629a68f0920afefd4f.jpg

يفسرها برنس Prins بأنها قدرة المنتج على الاستجابة لأحداث وتأثيرات معيّنة من خلال تغييرات وظيفية، أو فضائية، أو مادية (Salman, 21/06/2022, p. 125)مع الأخذ بعين الإعتبار نواحيها الإقتصادية، بحيث تكون هذه الأحداث متوقعة الحدوث ولكن من دون معرفة زمان حصولها.

أمّا بيكون Picon فيشير في دراسته إلى أن الطوبولوجيا تدور حول إعادة صياغة ظواهر مثل المرونة، و من ثم نمذجتها بقوانين السلوك، إذ تبرز بوصفها أحد الأمثلة لإحتفاظ المصممين بخيالهم المشكّل للتفرّد، وقدرتهم على التحكّم ، والإبتكار، فالمرونة التصميمية هي خاصية طوبولوجية تتيح إمكانية تعديل وتغيير النظام الوظيفي والشكلي للمنتج ، بهدف الاستجابة والتلاؤم والتكيّف مع متغيرات الزمان والمكان بما يلبّي الاحتياجات والمتطلبات الوظيفية الجديدة للمستخدم ،أو المتوقعة خلال العمر الفيزيائي للمنتج ، ويضمن استمرارية استخدام هذا المنتج بجودة عالية أطول مدة زمنية ممكنة .

تقع المرونة ضمن ثنائية الثبات والتغيّر، فهي خاصيّة منظمة للفعل الإنسيابي يمكن إدراكها من خلال فيزيائية النتاج التصميمي ، وفي كونها فعلاً مستمراً ملازماً لتكوين ونمو،وإستمرارهذا النتاج.

2- التكامليّة Complementarity

يفسّر التكامل بأنه تحقيق الكمال، والكلية ،والإكمال ،والوحدة ، وهو الانضمام إلى شيء آخر لتشكيل وحدة، أو كلّ شامل لإظهار مزيج من الخصائص التكاملية (Mohamed, 2015, pp. 78-363).

شكل (6)
التكاملية ما بين المستوى الشكلي والمستوى الوظيفي في البعد الطبولوجي
https://www.thegreenhead.com/2016/01/magic-flying-carpet-chair.php

ومن خلال قاموس المورد فُسّر بأنه الاتحاد، أو التوحّد بين أفراد المجتمع ،أو منظمة معنيّة بمجاميع مختلفة ، ويعني التشكيل الكليّ المتوحد مع شيء آخر للوصول إلى الكلّ . إنّ المنتج الصناعي يتشكّل من منظومات بنائية عدّة تحقق بترابطها هيئة المنتج وشكله الفيزيائي ، وإن علاقات الارتباط بين هذه المنظومات تحدّد نجاح أي نتاج للوصول به إلى التكامل ، إلى أن التكامل الطوبولوجي في تصميم المنتج يتحقق بتلاشي الإختلافات، و نجاح التواصل بين التوجّهين المتمثلين بالمستوى التقني و التصميم الإنشائي في وقت مبكر من عملية التصميم كما في شكل (6).

إرتبطت الخاصية التكامليّة الطوبولوجية بمستويين من الحركات في تصميم أي منتج صناعي :

1- **المستوى الشكلي** : الشكل الطوبولوجي هو شكل يتّسم بالاستمرارية والمالانهاية خطّي واضح.

2- **المستوى الوظيفي**: الوظيفة الطوبولوجية هي الاستمرارية والترابط بين الوظائف الأساسية، والثانوية ،والساندة ،والمكمّلة .....إلخ .

3- السيولة Liquidity

السيولة ردّ فعل على الطبيعة المعقّدة للتطورات ، إذ تم إستخدامها بديلاً للقيود التي تسببها إستراتيجية التصميم التي تستند إلى عدم التجانس ، والصراعات الشكليّة الصعبة ،أو إعادة البناء القائم على تكرار اللغة التصميمية للحصول عليها من خلال التحليلات التاريخية ، أو التصرف في نوع من الإقليمية عبر إتباع التقاليد ،والأنماط المتشابهة، التصاميم السائلة هي شكل من أشكال التحوّلات المستمرة ، ومن ثَمّ فإن الوقت هو أحد العناصر الرئيسة المؤثّرة فيها، إذ إنّ تدفق الوقت يسهم في تحوّل الأشكال، و تفسير التحوّلات بأنها التغيّرات المصاحبة لجانب واحد من كيان المنتج الصناعي ،وله دلالة على الجوانب الأخرى ، بشكل مستمر ، أو الفضاء الموسيقى القابل للتوجيه، ومن ثمّ فإن المنتجات السائلة هي بنية تمتلك الموسيقى، وهي منفتحة على التفكير الشعري، وتستخدم الأدوات الشعريّة لتتطور بسلاسة ، مع إيقاع في المكان .

تعبّر السيولة الطوبولوجية عن الحركة الناشئة من الفضاء المتغيّر بوصفها تشكيلات خطيّة معقّدة تعكس الحرية والقدرة على التحكّم بالعلاقات الناتجة سواء المكانية أو الاجتماعية ،أو البيئة (https://www.britannica.com/topic/liquidity-ratio).

السيولة في الطوبولوجيا تمتلك القدرة على التعبير عن المفاهيم التي تنشأ من القوة والفضاء المتغيّر في تشكيل تصميمي جديد يتصف بالحرية ، حيث سهولة تنقّل التركيب الساكن إلى النزوح والحركة، فالنمط الناتج يعكس تشكيلات غير خطيّة معقّدة بما يؤدّي لظهوربِنى، وفضاءات، وأساليب جديدة .

إنّ السيولة بوصفها خاصيّة طوبولوجية ترفض كلاً من الإنتاج المتكرر، أو الاتجاه نحو النهايات المحدّدة مسبقاً، فهي تقدّم نماذج للتشكيل المستمر نتيجة للعلاقات بين الأشكال المكانيّة ، والاجتماعيّة، والماديّة، والتشغيليّة ، فتنظّم كيفية إرتباط المواصفات والفضاءات، والوظائف، والسلوكيات بسلاسة ، ومن ثَمّ تشترك السيولة الطوبولوجية في التصميم الصناعي بنوع من عدم وضوح الحدود المكانيّة والزمانيّة .

أهم التقنيات الطوبولجية

أ- المنطويات - manifolds

الطوبولوجيا تهتم في المادة القابلة للتطويع ذات المرونة العالية ،والتي يستطيع المصمم من خلالها تصميم أشكال قابلة الطي ، أشكال كهذه تُسمّى بالمنطويات manifolds إذ يُطلق هذا المصطلح على كل شيء يبدو كسطح ،ولكنّه يصبح في أبعاد على شكل آخر بعقد متنوعة لتكوين اتجاه آخر ، فمثلاً اعتقد القدماء أن الأرض مسطّحة، لأنهم رصدوها ضمن مستوى قريب ،ولكن في الأبعاد الأعلى هي ليست مسطّحة (L. Beghini, 2014, pp. 726-716)

شكل 7
المنطويات وتقنيات تصميم الطوبولوجيا
https://www.dezeen.com/2013/06/10/windo/wseat-lounge-by-mike-maaike

هناك بعدان للمنتج الصناعي، بُعد ذاتي، وبُعد خارجي ، والبعد الذي غالباً ما نتحدث عنه هو البعد الذاتي ،وهذا يعني أن المنحني هو منطوي أحادي البعد، والسطح هو منطوي ثنائي البعد ،ولكن هل يمكن تصنيف المنطويات طبقاً للأبعاد وتقديم طريقة للتحقق منها ،ومعرفة في أي صنف يمكن وضعها؟ إنّ هذه المسألة باختصار لايوجد لها حلّ حتى الآن يمكن القول : إنّها مفهومة بشكل كامل في الأبعاد الصفرية، والواحدية ، والثنائيّة، وأيضاً بشكل جيد في خمسة أبعاد وأعلى (J. ZHU, 2021, pp. 91-110) ، ولكنّها تبدو غامضة جداً في ثلاثة ، وأربعة أبعاد، والشيء نفسه ينطبق على المنتج الصناعي .

المنتج الصناعي مكوّن من ثلاثة أبعاد ، ونرى انعكاسات الأجسام الثلاثية الأبعاد ، والتي هي في الأصل ثنائيّة الأبعاد، ولكنّنا لا نألف بعداً رابعاً ، ولا نستطيع أن نتخيّل

الأجسام ذات الأربعة أبعاد، لكنّنا نستطيع أن نرى انعكاسها على عالم ثلاثيّ الأبعاد.

كما أن العالم الثلاثي الأبعاد عبارة عن مجموعة عوالم ثنائيّة الأبعاد (مستويات) ،متراصّة فوق بعضها البعض ، و العالم الرباعي الأبعاد عبارة عن مجموعة عوالم ثلاثية الأبعاد نتيجة الانطواء فوق ، وجنب، وخلف بعضها البعض ، وهذه أشكال انعكاسات للبعد الرباعي الأبعاد في العالم ثلاثي الأبعاد (J. ZHU, 2021, pp. 91-110) كما في الشكل (7)

إذن آلية هذا النظام أعطت البعد الرابع للمنتج المنطوي من خلال زواية الانحناء والاتجاهات المتغيّرة .

بتعبير أدق المنطويات باختصار هي فضاء طوبولوجي يتمتع بخاصية أن كلّ نقطة لها حيز متماثل لمجموعة فرعية مفتوحة من الفضاء الاقليدي ، كما تشتمل المنطويات أحادية البعد على خطوط ودوائر، وتّسمّى الفتحات ثنائية الأبعاد -أيضًا- بالسطوح مثل المستوى والكرة ، والطائرة ، والمستوى الإسقاطي الحقيقي.

كما يعد مفهوم الانطواء محوريًا في العديد من أجزاء المنتج الصناعي الحديث ، لأنه يسمح بوصف الهياكل المعقّدة من حيث الخصائص الطوبولوجية المفهومة للمساحات الأبسط.وهناك أربع منطويات من منحنيات الدالة الجبرية تمكّن المصمم من أن يبدع في العمليّة التصميمية وهي : الدوائر، القطع المكافئ، القطع الزائد، المكعب (Dunn, 2012, p. 987)

ب- .**الملتويات Spirochetes:**

الألتواء هو خاصية هندسية للمقطع الذي يتكّون من علاقة بين زاوية الألتواء وعزم محوري (والعزم يعني مقدرة القوة على إحداث حركة دورانية لجسم حول محور ما) (Rashid, 2022, p. 76)

ثابت الالتواء ، أو معامل الالتواء هو خاصية هندسية للمقطع العرضي للمادة التي يتعامل معها المصمم طوبولوجيا ، إنه يشارك في العلاقة بين زاوية الالتواء وعزم الدوران المطبق على طول محور نعدّه شريطاً على سبيل المثال ، للحصول على شكل مرن خطي متجانس .

يصف ثابت الالتواء، بالإضافة إلى خصائص المادة وطولها، على صلابة الالتواء للمادة المراد تصميمها ،وذلك بافتراض أن المقطع المستوي قبل الالتواء يبقى مستويًا بعد الالتواء، ويبقى القطر خطاً مستقيماً ، هذا الافتراض صحيح فقط في المنتجات ذات الاساس الهيكلي التي تحتاج مثل المقاطع العرضيّة الدائريّة ، وهو غير صحيح لأي شكل آخر يحدث فيه الالتواء.

أمّا للمقاطع العرضية غير الدائرية ، فلا توجد معادلات تحليلية دقيقة لإيجاد ثابت الالتواء ومع ذلك، تم العثور على حلول تقريبية للعديد من الأشكال تحتوي المقاطع العرضيّة غير الدائريّة دائمًا على تشوّهات ملتويّة تتطلب طرقًا عدديّة للسماح بالحساب الدقيق لثابت الالتواء ..

تزداد الصلابة الالتوائية لألياف المادة ذات المقاطع العرضية غير الدائرية بشكل ملحوظ، إذا تم تقييد إعوجاج المقاطع الطرفيّة، على سبيل المثال، بوساطة كتل طرفيّة صلبة (Chu, 2004, pp. 74-97) كما في الشكل (8)

شكل (8)

ثابت ألالتواء في خامةرقائق الخشب

https://i.pinimg.com/originals/e4/a4/4a/e4a44ae4a525a2e55200f4d45abe40e8.jpg

ينبع مفهوم عزم القوة انطلاقًا من مفهوم القوة في الفيزياء، وهي أي فعلٍ يسبب حركة جسمٍ ما ، أو الحفاظ على حركته أو تشويهها، وقد تم شرح مفهوم القوة بشكلٍ واسعٍ في قوانين نيوتن الثلاثة الموجودة في كتابه Principia Mathematica [*]، إذ إنّ قانون نيوتن الأول ينص على أن الجسم عندما يكون في حالة الراحة ، أو في حالة حركة ثابتة بخطٍ مستقيمٍ سوف يبقى بهذه الحالة حتى تُطبق عليه قوةٌ خارجيةٌ ما، ومبدأ نيوتن الثاني هو عندما تُطبق قوةٌ خارجيةٌ ما على جسمٍ فهي سوف تسبب تسارعًا لهذا

[*] **Principia Mathematica** مبادئ الرياضيات (غالبًا ما يتم اختصارها (PM) عبارة .
أسس الرياضيات كتبه الفلاسفة الرياضيات ألفريد نورث وايتهيد وبرتراند راسل وتم نشره في الأعوام 1910 و1912 و1913.
(https://play.google.com/store/apps/details?id=com.pm_international&hl=ar&gl=US)

الجسم باتجاه القوة المطبقة، وقيمة هذا التسارع تتناسب طرديّاً مع قيمة القوة الخارجية وعكسيّاً مع كتلة المادة، أمّا قانون نيوتن الثالث فهو ينصّ على أنه عندما تُطبق قوةٌ على الجسم فإن هذا الجسم سيولد رد فعلٍ معاكسٍ لهذا الفعل (لكل فعلٍ رد فعلٍ)، وهذا ما يشرح سبب قيام القوة بتشويه الجسم (تغيير شكل الجسم) سواء سببت تحريك الجسم أم لا.

في النظام التصميمي الطوبولوجي يمكن ملاحظة أن تطبيق عزم الدوران على منتج ما يمكن أن يسبّب ما يلي (Nowak, 2015, pp. 47-55) :

- يمكن للقوى تغيير شكل المنتج ، وهذا الفعل يُسمّى التشوّه .
- يمكن للقوى تغيير حركة المنتج .
- يمكن للقوى تغيير الاتجاه الذي يتحرّك فيه المنتج ، كما في الشكل (9)

ومن ثَمّ فإن عزم القوة في العملية التصميمية هو مقدارُ إمكانية القوة على جعل المنتج الطوبولوجي يدور حول نقطةٍ ، أو محورٍ معيّنٍ، وينتج هذا العزم عن تطبيق القوة على المنتج من دون مرورها في مركز الدوران، ولا يوجد لهذا العزم قوةٌ مساويةٌ أو معاكسة له.

شكل رقم (9)
تغيير ألاتجاه وتغيير الشكل وتغيير الحركة في تقنية ألالتواء الطوبولوجي
https://digitaltmuseum.no/011061474655/python-stol

أهم النتائج :

1- يتعامل المصمم مع المادة المراد تصميمها بتصميم طوبولجي قابل للتوجيه ، أي يمكن ثنيه وتوجيهه إلى اتجاهين حيث تُصاغ بأشكال لانهائية .
2- النظام الطوبولوجي في التصميم هو علاقة متبادلة بين الداخل والخارج ليتم الترابط الشكلي ، ومن ثم الترابط الوظيفي ، وإذا حصل العزل فلا يمكن أن يكون تصميماً طوبولوجياً .
3- تُعدّ المرونة من أهم خصائص التصميم الطوبولوجي ضمن ثنائية الثبات والتغيّر ، ومن ثم خاصيّة التكامل بين المستوى الشكلي والمستوى الوظيفي ، لأشكال إتسمت بالمالانهاية ،لتأتي خاصيّة السيولة التي تراعي رغبة الفرد، وتتغير مع تعيّر الزمان والمكان.
4- تنوّعت التقنيات تبعاً لتنوع الخصائص ، فأصبحت المنطويات والملتويات تقنيات طوبولوجية يتعامل معها المصمم ، فلا وجود للأشكال المنتظمة ، ولا وجود للحواف المحدّدة ، والسطوح المستويّة .

أهم ألاستنتاجات

1- إنّ الطوبولوجيا في تصميم المنتج الصناعي هي تعزيز للجوانب المظهرية والجمالية، إضافة للجوانب التقنية .
2- إدماج أحدث التقنيات ، والبرمجيات بشكل يعزّز الأداء الطوبولوجي .
3- تحقيق خفة الوزن بتوزيع الأوزان بما يتلاءم مع الانطواء، والالتواء .

Conclusions:

1. Topology in industrial product design is an enhancement of the visual and aesthetic aspects, in addition to the technical aspects.
2. Integrating the latest technologies and software in a way that enhances the topological performance.
3. Achieving light weight by distributing weights in a way that is compatible with folding and twisting.

References:

1. A. Sev, B. B. (2011). *"A Recent Trend in Tall Building Design: Twisted Forms",* . e-Journal of New World Sciences Academy, vol. 6, no 4, .
2. Ali, M. &. (2007). *Structural Developments in Tall Buildings: Current ،Trends and Future Prospects.* Architectural Science Review, Vol. 50.3, Doi: 10.3763/asre.
3. Al-Yousef, I. J. (2017). *Risala Al-Imara, Baghdad.* Baghdad: Dar Al-Walaa for Printing and Publishing.
4. Chu. (2004). *Metaphysies of genetic architecture and computation.* Perspecta, vol. 35.
5. Cristofolini, L. (2015). *In vitro evidence of the structural optimization of the human skeletal bones.* J. Biomech., vol. 48, no. 5, .
6. Dunn, N. (2012). *Digital fabrication in architecture.* Laurence King Publishing.
7. Filiz Tavsana, E. S. (2015). *Biomimicry in Furniture Design.* ، ،Trabzon, Turkey: aKaradeniz Technical University, Faculty Of Architecture, Department Of Architecture, .
8. *https://play.google.com/store/apps/details?id=com.pm_international&hl=ar&gl=US.* (n.d.).
9. *https://www.britannica.com/topic/liquidity-ratio* . (n.d.).
10. J. ZHU, H. Z. (2021). *A review of topology optimization for additive manufacturing: Status and challenges.* Chinese J. Aeronaut: vol. 34, no. 1.
11. Kozlov, D. (2018). *Knots as a Principle of Form in Modern Art and Architecture.* 2nd . International Conference on Art Studies.
12. L. Beghini, A. B. (2014). *Connecting architecture and engineering through structural topology optimization.* Eng. Struct., vol. 59.
13. L. Cristofolini. (2015). *In vitro evidence of the structural optimization of the human skeletal bones.* : J. Biomech., vol. 48, no. 5.
14. Mohamed, B. R. (2015). *The Concept of Alienation in Digital Architecture Design.* Journal of Applied Arts and Sciences 2.
15. Musa, G. H. (2007). *Introduction to Topology.* Iraq: Dar Al Masirah for Publishing and Distribution.
16. Nowak, E. G. (2015). *Verunsi tessellation in shaping the architectural form from fist rod structure.* PhD Interdiscip. J., vol. 1.
17. Rashid, A. M. (2022). *Topology in the formation of the contemporary architectural produc.* IRAQ: Unpublished master's thesis submitted to the Department of Architectural Engineering, University of Technology.
18. Salman, A. M. (21/06/2022). *Topological analysis of architectural production in the Department of Architecture.* Iraq, Baghdad,: Department of Architecture, University of Technology. Submitted: 08/09/2021 Accepted: 23/01/2022 Published: .

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1325

Perception and attention and its impact on the design idea of the recipient

Mohammed Thabit Mohammed Al-Baldawi [a1]

[a] *Department of Digital Arts and Design - Al-Khwarizmi Technical University College.The Hashemite Kingdom of Jordan*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 30 November 2023
Received in revised form 15 January 2024
Accepted 23 January 2024
Published 15 September 2024

Keywords:
perception, attention, design idea

ABSTRACT

The study dealt with the concept of perception and attention and its impact on the design idea based on modern scientific theories and opinions and reading the design idea with the concept of motivational and therapist perception and the sense of the motor and formal place and organizing the behavioral response in the analysis and interpretation of the idea, color and function and addressing that with scientific theories and the relationship of the inside with the outside and normal human behavior in his daily social and practical life Through the golden theory,

the Gestalt theory, the phenomenological theory, and the organic theory are among the theories of perception, which is the means by which a person communicates with his surrounding environment and works on accumulating experiences and mental perceptions of the elements and composition of design from the heart of the need and the idea based on the psychology of the psychological theory of the recipient through the feeling of being inside space and its contents and realizing Shapes, colors, and movable and fixed architectural elements as an architectural entity that exists through the eye's network and other senses, that is, there are main functions of the mind that are perception, understanding, and listening that realize the assets around us in our daily lives. Attention is a perceptive process that helps avoid mistakes at the right time by being aware of the responses of ideas and the influencing external factors.

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1325
Mohammed Thabit Mohammed Al-Baldawi: Perception and attention and its impact on the design idea of the recipient.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الإدراك والانتباه و أثره على الفكرة التصميمية

د. محمد ثابت محمد البلداوي[1]

الملخص:

تناولت الدراسة مفهوم الإدراك والانتباه وأثره على الفكرة التصميمية للمتلقي وشاغل الحيز التعبدي (المسجد) مستندةً على النظريات والآراء العلمية الحديثة وقراءة الفكرة التصميمية بمفهوم الإدراك التحفيزي والمعالج والإحساس بالفراغ الحركي والشكلي وتنظيم الاستجابة السلوكية في تحليل وتفسير الفكرة واللون والوظيفة ومعالجة ذلك بالنظريات العلمية وعلاقة الداخل بالخارج وسلوك الإنسان السوي في حياته اليومية الاجتماعية والعملية من خلال النظرية الذهبية والنظرية الغشتالتي والنظرية الظواهرية والنظرية العضوية من نظريات الإدراك الذي يعد أحد الوسائل التواصلية لشاغل الحيز الداخلي التعبدي وما يحيطه من خبرات تراكمية في الذهن لتكوين فكرة تصميمية من صميم الحاجة المستندة على سيكولوجية النظرية النفسية للمتلقي من خلال الشعور بالوجود بالفضاء الداخلي ومحتوياته وإدراك الأشكال والألوان والعناصر المعمارية المتحركة والثابتة ككيان معماري قائم من خلال شبكة العين والحواس الأخرى أي هناك وظائف رئيسي للعقل هي الإدراك والفهم والاستماع تدرك ما حولنا من موجودات في حياتنا اليومية. والانتباه عملية مدركة تساعد على تجنب الأخطاء بوقتها الصحيح من خلال إدراك ردود الأفكار والعوامل الخارجية المؤثرة.

الكلمات المفتاحية: الإدراك، الانتباه، الفكرة التصميمية.

المقدمة:

إن تناول البحث معنى الادراك والانتباه وأثره على المصمم والفكرة التصميمية والمجتمع التعبدي باعتباره ظاهرة علمية نفسية أدت إلى الترابط الفكري للمتلقي مع الفكرة التصميمية والتفاعل مع محيطه من الفضاء الداخلي ومحتوياته رغم تعدد الأشكال الهندسية والبصرية مما أدى إلى تكامل اللوحة الجمالية وفهم السلوك وتفسيره من ناحية الحركة والتجوال في الفضاء الداخلي الذي صمم على أساس ثلاثي الأبعاد ويحمل عدة لوحات بصرية يجب مراعاة ذلك عند العملية التصميمية وعدم التوقف لمرحلة معينة، ودراسة وبعض نظرياته ومراحله واهميته ومقارنته مع الادراك واثر تشتت الانتباه عند المتلقي (المصلي). حيث تدل الدراسات أن تميز إحسان الإنسان عن باقي المخلوقات وقدرته على مقارنة الاشياء واستذكار الماضي والحاضر في الإدراك الذهني وقدرته على التخيل في نسيج مستقبلي من الأفكار وعدم التقيد بالواقع المحيط لحاجته إلى التجديد المستمر مما يدعو إلى تكوين رؤية تصميمية إبداعية تحمل رؤية تكنولوجية مستندة على إدراك كل ما يحيطه من اكتشافات في الواقع المحيط حيث أن العملية الإدراكية ليست محصورة على الحواس الخمسة المعروفة طبياً بل هي علاقة ترابطية تكشف عن خصائص عديدة منها نفسية وطبية وعلمية.

مجتمع البحث:

يتمثل مجتمع البحث في المصلي الذي يشغل حيز الفضاء التعبدي (المسجد) من حيث التعايش الروحاني مع فضاء المسجد بمكوناته ومفهومه الروحي والفكري والتصوفي وإدراكه على المؤثرات المعمارية الداخلية.

حدود البحث:

الحدود المكانية: تم تحديد حدود البحث من خلال اختيار بعض الجوامع والمساجد في العاصمة عمان من حيث المساحة والطراز التي قام فيها صلاة العيدين لما لها من تأثير على المتلقي من الناحية الإدراكية من خارج المسجد وداخله.

الحدود الزمانية: تم الدراسة خلال المدة الزمنية للأعوام من 2015-2020م.

[1] قسم الفنون الرقمية والتصميم، كلية الخوارزمي الجامعية التقنية، المملكة الأردنية الهاشمية

مفهوم الإدراك:

الإدراك: معالجة المعلومات وتأثيرها على الإنسان. الإدراك، أو كما يعرف علمياً، هو معالجة الذهن للمعلومات الواردة من الحواس، حيث يعمل النظام العصبي المركزي على تحديد وتنظيم تلك المعلومات لفهم العالم المحيط بالإنسان (Al-Sultani, 2016).

يتم هذا النوع من المعالجة خارج مدرك الإنسان، ويُعتبر فردياً، إذ يختلف تفسير الأفراد للمعلومات وفهمها وفقاً لاختلاف تجاربهم الشخصية والبيئة المحيطة كالمسكن وفضاء العبادة.

يساعد الإدراك على رؤية العالم كمكان مستقر، على الرغم من تغير المعلومات الحسية التي يتلقاها الإنسان، والتي قد تكون غير كاملة في بعض الأحيان.

عندما تتعرض أحد الحواس للاضطراب، يؤثر ذلك بشكل كبير على باقي الحواس، مما يؤدي إلى انخفاض قدرة الإنسان على التكيف مع البيئة المحيطة به.

لذا، يحتاج الفرد المتأثر إلى المعاونة في تحسين الظروف البيئية من خلال خلق بيئة ملائمة تساعده على التكيف مع الظروف الجديدة التي يحيطها في مرحلة من أوقات حياته اليومية. (Girgis, 2006)

خطوات عملية الادراك:

1- التحفيز: البيئة المحيطة بنا مليئة بالمحفزات التي تجذب انتباهنا عبر الحواس المختلفة، ويشمل الحافز البيئي كل ما يحيط بنا، ونحن قادرون على إدراكه عبر الرؤية، اللمس، والسمع..

2- التفسير: بعد إدراك المحفّزات، تنقل الرسائل المرئية إلى الذهن لتفسيرها.

3- المعالجة: تُخضع الرسائل المُفسّرة لمعالجة عصبية في الذهن، ويعتمد مسار الإشارة على نوعها، وتنتشر الإشارات الكهربائية من الخلايا المستقبلات في جميع أنحاء الجسم.

4- التمييز: الإدراك يشمل تصنيف وتفسير المحفزات، والإشارات تعتبر خطوة أساسية.

5- الفعل: الاستجابة للمحفّزات البيئية تشكل المرحلة الأخيرة، متضمنة النشاط الحركي. (Al-Qaddour, 2016)

عناصر الإدراك:

1- الاحساس: نحن محاطون بمثيرات بيئية لكن لا ندركها كلها بسبب تجاهلنا لها أو ضعف حواسنا، وحواسنا تشمل النظر، السمع، واللمس.

2- الانتباه: على الرغم من قدرتنا على الإحساس، إلا أننا ننتقي المثيرات التي نولي انتباهاً لها.

3- التفسير والإدراك: يتضمن الإدراك تنظيم وتفسير المثيرات لندركها بشكل معيّن. (Al-Sultani, 2016)

أنواع الإدراك: (Al-Sultani, 2016)

1- الإدراك الفراغي: القدرة على إدراك المسافات وتمييزها في العالم الحقيقي وخاصة دور العبادة.

2- الإدراك الحركي: فهم من حولنا والتعامل مع المخاطر من خلال قدرتنا الإدراكية.

3- الإدراك الشكلي: القدرة على التعرف على الموجودات الداخلية داخل بيئة محددة الوظيفة والهدف.

كيف تتم عملية الإدراك:

أولاً: تعرض الإنسان لمثير. ثانياً: تسجيل المعلومات وتبسيطها. ثالثاً: تنظيم المعلومات.

رابعاً: تحليل وتفسير المعلومات. خامساً: الاستجابة السلوكية. سادساً: النتيجة.

مميزات الإدراك فكرياً:

دراسة مفهوم الإدراك تمثل تاريخًا طويلاً في الفكر الإنساني، حيث كانت محل اختلاف بين الفلاسفة وعلماء النفس. يعود ذلك إلى أن موضوع الإدراك واسع، حيث يشمل العديد من العمليات العقلية. يمكن النظر إليه على أنه عملية بحث تهدف إلى العثور على أفضل تفسيرات للمعلومات الحسية من خلال فهم خصائص الأجسام. وتكمن أهمية الإدراك في توفير المعلومات للفرد حول عالمه الداخلي والخارجي، وضمان استمرار حياته ومساعدته في التكيف والتوافق باستخدام سلوك إنساني سوي. يعني ذلك أن الفرد لا يستطيع تحقيق التواصل الاجتماعي والعيش بسلام مع الآخرين إلا إذا كان قادرًا على فهم رغباتهم واتجاهاتهم ومشاعرهم. وعملية

الإدراك تعتبر عملية أساسية في جميع العمليات العقلية الأخرى مثل التفكير والتعلم. فالفرد لا يستطيع تعلم شيء أو التفكير فيه إلا إذا كان يعرفه ويدركه بالشكل الصحيح. لذا، تعتبر العمليات العقلية الثلاث، وهي الإدراك والتمييز والتفكير، أساسًا لمحور التنظيم المعرفي (Al-Tall, 2016).

ومن مميزات الادراك فكريا:

أولاً: يُعتبر الأول عملية استدلال واستكمال للمعرفة الناقصة.

ثانياً: يُمثل الثاني عملية تصنيف لفئات مفاهيمية.

ثالثاً: يُعتبر الثالث عملية علاقية أو ارتباطية.

رابعاً: يُشكل الرابع عملية تكيفية.

مميزات الإدراك فلسفياً: (Al-Tall, 2016)

فلسفة الإدراك تتعلق بطبيعة التجربة الإدراكية وحالة البيانات الإدراكية، ولا سيما كيفية ارتباطها بمعتقدات العالم أو بالمعرفة الخاصة به.

أي حساب صريح لعملية الإدراك يستلزم التزامًا بأحد المواقف الأنطولوجية أو الميتافيزيقية المتنوعة. يُميز الفلاسفة بين الحسابات الداخلية، التي تفترض أن تصورات الأشياء المتعلقة بها هي جوانب من عقل المتعبد، والحسابات الخارجية، التي تقترح أنها تمثل جوانبًا حقيقية من العالم الخارجي للفرد. ويتناول الموقف الواقعي الساذج "اليومي" للأشياء المادية، الذي يُظهر ما يُنظر إليه، ويتناقض إلى حد ما مع حدوث الأوهام الإدراكية، بالإضافة إلى نسبية التجربة الإدراكية وبعض التصورات الخاصة في المجال العلمي. وتتنوع المفاهيم الواقعية بين الظاهرية والواقعية المباشرة وغير المباشرة.

يصنف الإدراك أنه داخلي أو خارجي:

- الإدراك الداخلي، المعروف أيضًا بـ"استقبال الحس العميق"، يُخبِرنا بما يجري داخل أجسادنا، سواء كنا في حالة جلوس أو وقوف.
- الإدراك الخارجي أو الحسي، المعروف أيضًا بـ"الاكستروسبشن"(تنبؤ فوق الطبيعي)، يُخبِرنا عن العالم خارج أجسادنا، حيث نشعر ونرى الألوان والأصوات والقوام باستخدام حواسنا كالبصر والسمع واللمس. يتضمن هذا المجال معرفة واسعة حول ميكانيكيات العمليات الحسية في علم النفس المعرفي.
- التصور المختلط الداخلي والخارجي، والذي يشمل العواطف والمزاج، يُخبِرنا بما يجري في أجسادنا ويقدم تفسيرات متصلة بأسباب تصوراتنا الجسدية.

فلسفة الإدراك تركز بشكل أساسي على فهم الإحساس الخارجي وكيفية تأثيره على تجربتنا.

ومن مميزات الادراك فلسفياً:

أولاً: يتعرف الفرد على محيطه الخارجي وخاصة طرز المساجد.

ثانياً: الوصول الى معاني الافراد، والاشياء والمثيرات المختلفة.

ثالثا: حقيقة أننا نرى جوانب مختلفة للشيء ذاته طوال الوقت.

دراسة الإدراك وأهم النظريات المتعلقة بها:

قام المتخصصون بدراسة علم الإدراك نظرًا لحاجة المجتمع إلى حل مشكلات معينة في حياتهم، وذلك نتيجة لفضولهم الفكري حول ذواتهم والعالم المحيط بهم. يأتي هذا في إطار تحديد نوع المطالب الإدراكية التي يمكن وضعها على الحواس البشرية دون التأثير على السلامة والصحة العقلية. وعندما يدرك المصلي حدثًا معينًا، يقوم الذهن بانتقاء وتنظيم ودمج المعلومات الحسية لإنشاء فهم للحدث. يقوم الذهن بخلق الوجوه والألحان والأوهام من المواد الخام المشعرة. وهذا التعقيد يلعب دورًا هامًا في إدراك الأحداث، وهو مفهوم أساسي في نظرية جشتالت. وترتبط الحاجة إلى الإدراك بحل مشكلات معينة في حياة الأفراد بتحديد ظروف البيئة الخطيرة المحتملة التي تهدد حواس الإنسان وتقلل من قدرته على اتخاذ القرارات. يتم ربط الإدراك بالإحساس بشكل وثيق، حيث يُعتبران جزءًا لا يتجزأ من عملية واحدة ومستمرة. في العمليات البشرية، تحفّز العملية الحواس وتترجمها إلى تجارب منظمة، مما يتيح للأفراد إعطاء وصف دقيق للموقف (Boufoula, 2015).

دراسة في نظرية الإدراك البصري: (Boufoula, 2015)

هناك العديد من الدراسات التي تخص بعمليّة الإدراك، والإدراك البصري، بحيث ميَّز العلماء بين نوعين من الدراسات التي تتمحور حول مشكلة شرح العمليّة التي تشكّل بها الطاقة البدنية التي تتلقاها من الأعضاء الحسية.

في نظرية "الواقعية المباشرة" المقدمة من العالم جيمس جيبسون، يتبنى العلماء وجهة نظر تعتمد على المعالجة من الأسفل إلى الأعلى. وتعني هذه النظرية أننا ندرك الأشياء كما هي في الواقع تمامًا، وأن حواسنا قادرة على توفير معلومات مباشرة ودقيقة من العالم الخارجي. تعتبر هذه النظرية إيكولوجية، حيث تقول إن المعلومات المرئية التي نحصل عليها من البيئة المحيطة بنا هي غنية لدرجة أننا لا نحتاج إلى معالجة معرفية أو تمثيلات داخلية لفهم تلك التغيرات.

بالمقابل، في نظرية "الواقعية غير المباشرة" التي يقدمها العالم غريغوري، يتبع نهجًا معالجًا يعتمد على المعالجة من الأعلى إلى الأسفل. وتشير هذه النظرية إلى أن عملية المعالجة تعتمد على المعرفة السابقة، حيث يتم بناء تصوّر الواقع استنادًا إلى البيئة المحيطة والمعلومات المخزنة. يتطلب تفسير المحفّزات الغامضة في بيئتنا هذه المعلومات، سواء كانت من تجارب سابقة أو من معرفة مخزنة، لإجراء استنتاجات حول ما نتصور.

دراسة الإدراك وأهم النظريات: (Boufoula, 2015)

1- النظرية الذهنية: يفصل ديكارت بين الأفكار الواقعية في الذات والأشياء التي تعتبر امتدادًا لها. يؤكد على أن عملية الإدراك للأشياء الممتدة لا تعتمد على قوانين تحدد خصائصها وتفاصيلها الحسية. بينما اعتبر بيركلي أن تقدير المسافة للأشياء البعيدة ليس مجرد احتساب عقلي، بل يعتمد على تجارب سابقة. تهمل هذه النظرية الجانب الموضوعي للإدراك.

2- النظرية الجشطالتية: ترى أن الإدراك والإحساس هما شيء واحد، حيث تعد إجابة شاملة لمتطلبات البيئة وسلوكها. تركز على عملية الإدراك بوصف المعطيات الحسية بشكل يفرض انتباهنا عليها. تهمل العوامل الذاتية وتصوّر العقل البشري كجهاز استقبال سلبي.

3- النظرية الظواهرية: ترى أن الشعور يبني وينظم المدركات، وتحث على الاكتفاء بوصف ما يظهر للشعور دون الاعتماد على فروض أو نظريات سابقة. تعتبر الإدراك مفهومًا عقليًا وتجربة حيوية، وتشير إلى أن الإدراك غير تام دون تجربة ويمكن أن يكون مضطربًا في حالات الانفعال.

4- النظرية العضوية: تؤكد على أن الإدراك يتطلب تضافر العوامل الموضوعية والذاتية، وتربط بين تكامل الذات المدركة وشدة المنبه والتفاعل بين التأثير الخارجي والداخلي. ترى أن العوامل الذاتية والموضوعية هي أساس في عملية الإدراك.

5- نظرية هب: تشدد على أن الإدراك هو مهارة تكوّن خلال حياة الفرد من خلال التعلم والتدريب الطويل. يتم تكوين الإدراك من خلال تجمعات وظيفية عصبية وتخصص القشرة الذهنية في معالجة المعلومات الواردة من الحواس.

6- نظرية كارنر: تأثرت ببرمجة الحاسوب، حيث يجب على الإحساس والإدراك والذاكرة معالجتها كنظام واحد. ترى أن العمليات المعرفية مرتبطة بسمات المدخلات الحسية وعمليات معالجة المعلومات.

7- نظرية برونر: للإدراك وظيفتين رئيسيتين: مكان التصميم، والتعرف عليها وتتمثل في كيفية حفاظ النظام الإدراكي على ثبات مظهر التصميم.

أثر الادراك على العملية التصميمية: (Al-Qaddour, 2019**)**

يحمل الإدراك أهمية كبيرة، حيث يسهم في مراحل تحليل وفهم المشكلة التصميمية، كما يلعب دورًا بارزًا في تشكيل وتطوير الأفكار المعمارية. يُعَدُّ الإدراك وسيلةً حيوية يتواصل من خلالها الإنسان مع بيئته المحيطة، ويُسهِم في تراكم الخبرات والتصورات الذهنية حول العناصر والتكوينات الشكلية. يتأثر هذا التصور بالمشكلة التصميمية وبالمعلومات والمعارف والنماذج المشابهة التي يكون المصمم المعماري قد استمدَّها من مشاهدات سابقة.

إن عمليه الادراك مهمة في العملية التصميمية، أما وظيفة الادراك تكمن في تصحيح الاحكام واختزال المعلومات المعقدة واختصارها وتكثيفها واستبعاد المعلومات الغير مناسبه والتعرف على الاشكال والانماط الكلية.

وتبعا لسيكولوجيه جشطلت فإن المعنى التصميمي يتأثر بالمحيط فأي تغير في المحيط ينعكس على المعنى فعند ترتيب الاجزاء من قبل المصمم المعماري يوجد لها محيطات حافة بالمعاني في أطار الكل وعند التغير في الترتيب لأجزاء وعناصر تقليديه يمكن خلق معاني ضمن الكل.

لفهم العالم من حولنا، نميل غالبًا إلى تحديد الأشكال بناءً على أنماط مألوفة لدينا، وتلك الأنماط تم اختيارها عبر التقليد والتعلم والمشاركة. من خلال عمليات مشابهة، يتم تنظيم الإدراك والتفكير والشعور، وكل ذلك يحدث عادة دون أن نكون واعين تمامًا لهذه العمليات.

وللحديث عن الادراك البصري بشكل خاص، يتم تنظيم المعلومات المدركة بواسطة قواعد أساسية، وهي:

- الشكل: الهيكل المدرك يكون دائمًا بسيطًا في تصميمه التكويني والوظيفي.
- المجاورة: تجميع العناصر وفقًا للمسافة بينها.
- التشابه: الميل إلى تجميع العناصر المتشابهة في الفضاء التعبدي.
- الاستمرارية: اعتبار كل العناصر جزءًا من مجموعة متماسكة ومتصلة.
- الاتجاه المشترك: تجميع العناصر التي تتحرك بنفس الاتجاه.
- الخلفية: فهم كل الأجزاء في نفس المنطقة ككيان واحد.
- الحركة المحدثة: استخدام نمط مرجعي يساعد على تصور الأشياء.
- الحمل: في حالة التأثيرات غامضة، يتم الاعتماد على المعلومات الملتقطة من شبكية العين لتشكيل الادراك.

الادراك في العمارة:

لفهم الأشكال وتمييزها، والتعرف على قوة البصر ووظائفها لدى المتعبد داخل فضاء المسجد، يعتمد الإخوة الصفا في مؤلفهم على عشرة أنواع من المحسوسات، منها الأنوار والظلم والألوان والسطوح والأجسام ذاتها وأشكالها وأبعادها وحركتها وسكونها وأوضاعها. يُعتبر إدراك الأشكال والأجسام عملية تسهم في تنظيم المعلومات المحسوسة، حيث تعمل الأشكال كوسيلة لفهم الأشياء من خلال ربط العناصر والمواد التي تشترك فيها بنفس الخصائص الظاهرية والمعالم الرئيسية المشتركة بينها. ويُشير الإخوة الصفا إلى أن الأشكال تُستخدم كوسيلة للتعرف على الأشياء عبر ربط العناصر والمواد المشتركة فيها بناءً على الصورة الذهنية المتكونة في ذهن الإنسان. وتتم هذه العملية عن طريق تقديم الأشكال المعمارية بالمقارنة مع المعلومات الموجودة بالفعل في العقل حول تلك الأشكال والأجسام. يُسترجع الإنسان هذه الصور من ذاكرته ويُعيد تصويرها بالشكل الذي تم التعرف عليه وتخزينه سابقًا، ويتم ربطها بما يتناسب مع الواقع ليتم إدراكها وفهمها. وفيما يتعلق بالمساجد، يتم إدراك الإنسان المسلم لها من خلال الإدراك البصري والإدراك السمعي. يعتمد الإدراك البصري على المعاني الجزئية التي تكون جزءًا من الأشكال والعناصر المعمارية للمساجد، مثل الخطوط، والمساحة، والملمس، والكتلة، والضوء، واللون. في الوقت نفسه، يعتمد الإدراك السمعي على صوت الآذان الذي يرتبط بالصلاة والعبادة، ويُشير إلى وجود مكان لأداء الصلاة، وهو المسجد. ويظهر الجانب الوجداني في إدراك المسلم للمسجد عندما يتحول إحساسه من المعنى والرمز المأخوذ من المحسوسات إلى الوجدان، حيث يعبر عن ذلك بالخشوع. يتميز الإنسان المسلم في هذه المرحلة بالقدرة على ربط العلاقة البصرية بالعلاقة السمعية (الآذان) في مكان واحد، مما يجعله قادرًا على اعتبار الفراغ (Abd, 2010).

تطبيقات الإدراك في الحياة اليومية:

هدف الإحساس والإدراك هو توجيهنا داخليًا وخارجيًا في البيئة المحيطة بنا. نستفيد من المعلومات البصرية لتجنب العوائق، ففي الظلام الكامل، نعتمد على اللمس لتفادي العوائق والتوجيه نحو الهدف. يستخدم البعض منا حواسهم الحسية للوصول إلى منازلهم في ظلام تام، حيث يتحكم اللمس في هذا التوجيه. وكما نستخدم المعلومات السمعية لفهم ما يقوله الآخرون ولمعرفة إذا ما كانت جرس الهاتف يرن، على سبيل المثال. نستفيد من المعلومات المتعلقة بدرجات الحرارة لتحديد ما إذا كان علينا ارتداء سترة ثقيلة أو تي شيرت. وكما نستخدم المعلومات السمعية لفهم ما يقوله الآخرون، على سبيل المثال. وهكذا، يعتبر إدراك ما يحدث

حولنا دليلًا لاتخاذ الإجراءات المناسبة. في مجال التصميم الداخلي، كلما كان المصمم على دراية بالعوامل والظواهر التي تؤثر في تجربة الإدراك، كلما كان استقباله للرسائل الجمالية والوظيفية أكثر وضوحًا. يمكن للمصمم الواعي أن يؤثر بشكل فعّال في المشاهدين من خلال ربط فريد بين أسس وعناصر التصميم، وضمان تحقيق تجانس فعّال بين الأشكال، سواء في التصاميم ثنائية الأبعاد أو الأعمال المجسمة ثلاثية الأبعاد (Al-Tall, 2016).

أثر الإدراك على التصميم الداخلي:

الإحساس بالفضاء الداخلي والشكل يتجلى عندما يُنشئ الإنسان علاقة إدراكية خاصة مع محيطه، حيث تشير هذه العلاقة إلى أن الإدراك هو عملية عقلية تتفاعل مع المعطيات البيئية المحيطة والهيئة المدركة، مؤثرة في عقل المتلقي. وعملية تصميم الفضاء الداخلي تُظهر كترتيب يشكل وحدة متكاملة تُدرك من خلال نظرة شاملة، وتحقق مفهومًا معينًا. يجب أن يكون هناك توازن بين تصميم الفضاء الداخلي وسلوك المتفاعلين معه، مع مراعاة رغبات المستخدم وتلبية احتياجاته الشخصية. ففي تصميم الفضاء الداخلي، يُعتبر الإدراك الديني والثقافي للمستخدمين عاملًا أساسيًا، حيث يعتمد على السياق الاجتماعي والثقافي الذي يعيش فيه الأفراد (Girgis, 2006).

مفهوم التصميم الداخلي وأهميته:

تبرز أهمية التصميم الداخلي من خلال تأثيره المباشر على حياة الأفراد، حيث يلعب دورًا حاسمًا في تحديد جودة الحياة. يُظهر أن التصميم الفعّال يستند إلى فهم عميق لقوانين الطبيعة وسلوك الإنسان، بالإضافة إلى تفاعل الأفكار والخيال الإبداعي. التصميم الجيد لا يقتصر على الوظائف العملية فقط، بل يسعى أيضًا لتحقيق الرغبات الجمالية، فضلاً عن تلبية الاحتياجات الأساسية مثل الراحة وسهولة الحركة. وحاجة الإنسان إلى القيم الجمالية لا تقل أهمية عن حاجاته الوظيفية الأخرى. عملية التصميم تُعتبر عملية ابتكار لأفكار وأشكال جديدة، تُضيف الإبداع إلى حياتنا وتنظم شؤونها بشكل يسهم في راحتنا وتجديد حيويتنا. يُشدد على ضرورة أن يكون التصميم قابلًا للإدراك والاستيعاب، متوافقًا مع تطلعات وذوق المستخدمين، حيث تكون العملية الإدراكية هي الوسيط الأساسي بين التصميم والمستخدم. وتتناول عملية الإدراك والاستيعاب البصري في الفضاء الداخلي مجموعة من الوظائف الأساسية، منها الإدراك والفهم والاستمتاع. يتم تحقيق الاستيعاب بالاعتماد على العوامل الخارجية والداخلية، حيث يلعب تفاعل العناصر في البيئة دورًا أساسيًا في تنظيم التكوين البصري وفهمه (Al-Sultani, 2016).

الادراك والاستيعاب البصري في الفضاء الداخلي: (Girgis, 2006)

هناك ثلاث وظائف رئيسية للعقل هي (الادراك والفهم والاستمتاع). هي في الحقيقة عناصر في عملية واحدة، فالعقل الذي يدرك الطبيعة هو ذاته الذي يفهمها ويستمتع بها، وان مجرد أدراك الشيء دليل على فهمه والاستمتاع ولو بقدر من الجمال فيه، فلو لم يكن الشيء ملائماً لملكاتنا الادراكية لظل غير مدرك وغير مستوعب الى الابد. ان عملية الاستيعاب البصري للتكوينات الشكلية تناولتها العديد من النظريات، وظهرت عدة مناهج لتفسيرها بوجهات نظر مختلفة، تتداخل وتتشارك فيما بينها في تفسير بعض الجوانب الاستيعابية ولكنها تختلف في تأكيدها على جوانب اخرى. فمنهج الجشطالتية فقد ركز على اثر تفهم الشكل من الناحية الاستيعابية واكد على اهمية مفهوم الاستبصار من خلال عمليات التنظيم التي تنتج عن التفاعل بين الكائن وبيئته فهو الامثل في تقييم الجوانب البصرية في تصاميم الفضاءات الداخلية.

لقد أكد أقطاب نظرية الجشتالت، بان الإنسان يدرك الموقف ككل فلكل مميزاته وخواصه التي لا تمثل الأجزاء، ولا يمكننا ان ندرس خواص الكل من الجزء. مثلما لا يمكننا دراسة خواص الماء من مجرد دراسة خواص الأوكسجين والهيدروجين اللذين يدخلان في تركيبه. فان ادراكنا للأشكال هو ليس إدراكا لجزئيات او عناصر تجمع بعضها الى بعض لتكوين المدرك الحسي. وانا هو أدراك لكليات ثم تأخذ الجزئيات تتمايز وتتضح داخل هذا الكل الذي تنتمي اليه، وان الكل يختلف عن مجموع أجزائه .كما وتوكد هذه النظرية على مفهوم الاستبصار. والذي يعني التغيير المفاجئ في أدراك الكائن لمشكلة ما او هو تنظيم او توفيق للمعلومات بطريقة ذات معنى، او هو تحقيق الفهم الكامل للأشياء.

اي انه عملية يدرك فيها الفرد العلاقات المختلفة التي بالموقف ويحاول تنظيمها واعادة هذا التنظيم في وحدات جديدة تؤدي الى تحقيق الهدف المطلوب. لقد كونت نظرية الجشتالت قواعد للإدراك الحسي حيث ذكرت ان تشكيل مجموعات العناصر في الاشكال او النماذج المصممة يعتمد على تجاوز هذه العناصر وتقاربها وتشابه بعضها مع بعضها الاخر وما إذا كانت مرتبة ترتيباً

متماثلاً او واقعة على امتداد خطوط متواصلة، ان الأجزاء ء تأخذ صفاتها من (الكل) الموجودة فيه وان اي جزء بذاته إذا وجد منفصلاً او في (كل) اخر يكون شيء اخر غير صفاته ذاتها. فالكل هو الذي يحدد ويحتم معنى عناصره او اجزاءه، والكل ليس تلاصقا لأجزاء وان لكل جزء وظيفة يقوم بها داخل الكل، وان كل إدراك هو تنظيم اصيل او بناء تتعلق في داخله الاجزاء بالكل. اي اننا ندرك ونستوعب الشيء ك (كل) (وشكل) وقد يكون للشيء الواحد احياناً أكثر من شكل واحد، ولكننا ندرك ونستوعب شكلاً مسيطرا من بين الاشكال الاخرى. وهذا ما يطلق عليه بقانون الشكل المسيطر، اننا ندرك الشكل الذي يفرض طابعه على سائر الاشكال المحتملة. اضافة الى ذلك فان قانون هويلر) يقول بان لابد من وجود رغبات وميول لكي يكون الاستيعاب متحققاً، ومن الملاحظات المهمة كذلك هو مبدأ الهيئة المشخصة والشكل الاساسي واللذان يتلخصان بان العملية الاساسية للإدراك هي عزل الشكل عن الخلفية الموضوع عليها لتحديد ما يدرك من اجزاء النموذج البصري المصمم. ويتحقق ذلك من خلال مكان اتجاه العين، اي توجيه الانتباه الى اجزاء معينة من الشكل المصمم، وكذلك تضاد العناصر في تنظيم الشكل – الارضية، وهذه تشمل اشياء ابعد بكثير من استخراج الشكل مثل عزل اجزاء من الشكل المصمم التي قد تكون محددة بلون او بقيمة لونية او ضوئية او يعزل بواسطة خط محددة. ان القوى التي تجري عند النظر الى جسم ما يحكمها مبدا التنظيم السيكولوجيا للتكوين البصري.

وبالاعتماد على هذا المبدأ يأخذ الاستيعاب الشكل الا كثر ثبات. وان للأشياء في حقل الاستيعاب خاصية (توافق وتطابق) لازمة لها او ان لها قيمة تسمى (الاستدعاء- الجذب - النداء اليها) ومع ذلك نرى بان الاستيعاب يتحدد بفعل نوعين من العوامل هما العوامل الخارجية: وهي موجودة في المجال الاستيعابي وقد تؤلف وحدات بمعزل عن العوامل الداخلية وقد تكون أقوى من الأوضاع الذاتية المنظمة للاستيعاب وهذا ما يسمى بالخصائص المميزة للأشياء أي قيمتها.

مؤشرات مهمه في الادراك والتصميم الداخلي: (Al-Amiri, 2017**)**

1. عملية تصميم أي فضاء داخلي تُعتبر عملية تنظيم للعناصر، بهدف تكوين وحدة متكاملة تحقق مفهومًا معينًا، ويتم إدراكها من خلال نظرة شاملة واحدة.
2. يتعامل الإنسان بشكل فطري مع الأشكال التي تكون متناغمة مع تجربته الإدراكية، حيث يدرك ويستوعب تلك الأشكال بشكل أفضل.
3. يجب أن يكون تصميم الفضاء الداخلي متناسبًا مع سلوك المتفاعلين معه، مع تحقيق توافق بين أسلوب الأداء للفضاء الداخلي وتوقعات المتعاملين. ينبغي أن يكون التصميم قادرًا على تلبية رغبات المستخدم الشخصية قدر الإمكان.
4. يتعين على المصمم الداخلي أن يأخذ في اعتباره الجوانب البيئية والدينية لمستخدمي الفضاء الداخلي عند وضع الفكرة التصميمية. إذ يعتبر إدراك الفرد مرتبطًا بفهم المجتمع المحيط به، وبمستواه الاجتماعي. لذا، تلعب المفاهيم والمؤثرات والرموز وثقافة المستخدم دورًا حاسمًا في تأثير عملية الإدراك والاستيعاب للتصميم المُقتَرَح.

الانتباه:

الانتباه هو عملية تنبيه وتركيز للوعي على منبه معين، حيث يتم توجيه الوعي نحو هذا المنبه واستبعاد منبهات أخرى في الوقت نفسه. يُعَدّ الانتباه نقطة البداية لعملية الإدراك، حيث يسهم في توليد ردود فعل مناسبة. (Abd, 2010)

العوامل الخارجية والداخلية المؤثرة على الانتباه: (Al-Qaddour, 2019**)**

أولا: العوامل الخارجية: طبيعة المنبه: يُشدد على أن طبيعة المنبه، سواء كان سمعيًا أو بصريًا، تلعب دورًا في إثارة الانتباه.

1- شدة المنبه: المنبه ذو الشدة الكبيرة يكون أكثر إثارة للانتباه..
2- تكرار المنبه: يؤدي تكرار المنبه إلى زيادة استجابة الانتباه.
3- تغير المنبه: المنبه الذي يتغير يحافظ على إثارة الانتباه.
4- موضع المنبه: المنبه الذي يوضع في مجال الرؤية يكون أكثر إثارة.
5- تباين المنبه: المثير الذي يختلف عن البيئة المحيطة يشد الانتباه.
6- الجدة والحداثة: الجديد والمبتكر يكونان مثيرين للانتباه بما يعرف بمفهوم الجدة.

ثانيا: العوامل الداخلية وتنقسم إلى قسمين:

1- عوامل مؤقته: الحاجات العضوية: الاحتياجات البدنية تسهم في توجيه الانتباه نحو المنبهات ذات الصلة. والوجهة الذهنية: توجه الفرد العقلي يؤثر في استجابته للمنبهات، حيث يميل إلى التفاعل مع ما يتناسب مع اهتماماته.

2 - العوامل الدائمة وتشتمل على نوعين من العوامل هما: الدوافع الهامة :وهي الدوافع التي تؤثر بشكل ثابت ومستمر على انتباه الإنسان لمثيرات معينة دون غيرها.

والميول المكتسبة: وهي نوع من أنواع الدوافع ولكنها دوافع مؤقتة تؤثر في سلوك الإنسان ومن ثم في عملية الانتباه، بشكل مؤقت حيث يزول هذا التأثير بزوال اهتمام الفرد بهذا المصدر.

انواع الانتباه: (Al-Sultani, 2016**)**

1. الانتباه الاعتيادي: يحدث في الظروف الروتينية واليومية.
2. الانتباه التلقائي: يتمثل في انجذاب الفرد لشيء ما بشكل غير متعمد، مثل مشاهدة فيلم.
3. الانتباه التوقعي: يحدث استباقيًا عند توقع الشخص لحدوث مثير معين.
4. الانتباه القسري: يحدث بشكل لا إرادي.
5. الانتباه الإرادي: يتم برغبة الشخص ويتطلب منه بذل جهد، كما في الانتباه خلال محاضرة للاستفادة من المعلومات.

بعض النظريات المفسرة للانتباه: (Boufoula, 2015**)**

قد سعى العديد من علماء النفس المتخصصين إلى تفسير ظاهرة الانتباه، وقام كل منهم ببناء نظرياته الفريدة لتحديد كيفية حدوث الانتباه وعلاقته بالعمليات العقلية الأخرى. في إطار نظرية تجهيز المعلومات، أطلق العلماء نموذج برودبنت، الذي يشرح الانتباه بالاعتماد على مراحل تمر بها المنبهات منذ تقديمها حتى التفاعل الكامل، حيث يُعتبر انتهاء هذه المراحل هو نقطة نهاية عملية الانتباه.

نظرية نموذج برودبنت: تقدم نظرية برودبنت تفسيرًا للانتباه استنادًا إلى عمليات مراحل التفاعل مع المحفزات. تنقسم هذه العمليات إلى مراحل رئيسية: -

المرحلة الأولى، تُسمى "الإحساس"، يتم استقبال المعلومات من المحفز.

المرحلة الثانية تعرف بـ "التعرف"، حيث يتم تمييز وفهم المعلومات المتلقاه.

أما المرحلة الثالثة، فتسمى "إعادة التناول واختيار الاستجابة"، حيث يتم معالجة المعلومات واختيار الاستجابة الملائمة. وفي نهاية هذه العمليات، يظهر الانتباه كاستجابة نهائية. وباختصار، يرى برودبنت أن تدفق المعلومات من المحفزات يخضع لمراحل متتالية تشمل الإحساس، التعرف، وإعادة التناول واختيار الاستجابة. ومن خلال هذه العمليات، يتم تحقيق الانتباه كنتيجة نهائية لتفاعل الفرد مع المحفزات المحيطة.

مراحل الانتباه: (Al-Tall, 2016**)**

المرحلة الأولى "الإحساس": تتمثل في استقبال المعلومات من المحفزات المحيطة وتخزينها مؤقتًا في مخزن قصير المدى، الذي يقوم بحفظ المعلومات لفترة قصيرة جدًا. يُعتبر هذا المرحلة نقطة البداية حيث تُحدث عملية الإحساس قبل أن تتقدم المعلومات إلى المرحلة الثانية وهي التعرف.

المرحلة الثانية "التعرف": تمر المعلومات عبر ما يُعرف بالفلتر أو المرشح، الذي يقوم بتحديد المعلومات اللازمة للانتقال إلى المرحلة التالية، ويستبعد بقية المعلومات غير الضرورية. في هذه المرحلة، يتم تحويل الإحساسات من صورة فسيولوجية إلى صور ورموز عقلية يدرك من خلالها الفرد معنى أولي أو معلومات أولية حول المثيرات التي تم عرضها عليه. ثم تنتقل المعلومات إلى المرحلة الثالثة.

المرحلة الثالثة "إعادة التناول واختيارا لاستجابة": يتم فيها إصدار الاستجابة التي تدفع الفرد إما للاستمرار في الانتباه أو التوقف. تتضح هذه المراحل في الشكل التوضيحي أدناه. ورغم أن هذا النموذج قد يبدو منطقيًا، إلا أن هناك بعض الملاحظات التي يمكن توضيحها لاحقًا.

الانتباه والادراك الحسي:

الانتباه والإدراك الحسي يشكلان الخطوة الأولى في تفاعل الفرد مع بيئته وتكيفه معها، حيث يمثلان الأساس الذي تقوم عليه جميع العمليات العقلية الأخرى. بدون الانتباه والإدراك الحسي، يصبح من الصعب على الفرد فهم أو تعلم أي شيء، حيث يتطلب التعلم والتفكير أولاً الانتباه للموضوع المعني ومن ثم الإدراك له.

أهمية الانتباه والادراك:

1- يشكلان أساس تفاعل الإنسان مع بيئته وتكيفه معها.

2- يمثلان الأساس لجميع العمليات العقلية الأخرى.

3- يؤثران على سلوك الإنسان، حيث يستجيب للبيئة وفقًا لكيفية إدراكه لها، لا كما هي في الواقع.

4- يرتبطان بشكل وثيق بشخصية الفرد وتوافقه الاجتماعي، حيث يلعبان دورًا هامًا في التفاعل الاجتماعي السليم.

5- يُعَدّان عاملين مشتركين في اضطرابات الصحة العقلية

علاقة الانتباه بالإدراك:

- الانتباه هو تركيز الشعور حول شيء معين، بينما الإدراك هو معرفة هذا الشيء.
- يسبق الانتباه الإدراك ويمهد له.
- قد لا يتبع الانتباه لشيء إدراكًا لهذا الشيء.
- يمكن أن ينتبه مجموعة من الأشخاص لشيء واحد، ولكن يختلفون في إدراكه بناءً على اختلاف ثقافاتهم وخبراتهم ووجهات نظرهم وذكائهم ودوافعهم.

إثر تشتت الانتباه عند المتلقي:

- يُعَدّ تشتت الانتباه من العوامل الرئيسية التي تؤدي إلى عدم تحقيق تفاعل المتلقي مع البيئة المحيطة.

- الانتباه هو مهارة أساسية للتعلم، وتشير الضعف في قدرة المتلقي على التركيز إلى صعوبات في الانتباه إلى المعلومات ذات الصلة بالموضوع المعني

Conclusion:

1. Distraction is a major factor that leads to the recipient not interacting with the surrounding environment.
2. Attention is a basic skill for learning, and weakness in the recipient's ability to concentrate indicates difficulties in paying attention to information relevant to the topic in question.

References:

1. Abd, Lamia Adnan (2010). *The Relationship Of Artistic Perception Among Secondary School Students To Their Innovative Abilities*, Anbar University, College of Law, Fallujah.
2. Al-Amiri, Muhammad (2017). *a training package entitled* (Organizational Behavior).
3. Al-Qaddour, Yaman Hashem (2019). *Factors Affecting Perception*, https://mawdoo3.com, last updated: March 13, 2019.
4. Al-Sultani, Hawraa Abbas Karmash (2016). *The Concept of Attention and Its Types*.
5. Al-Tall, Raed Salem (2016), modern architectural concepts and contemporary architectural formation of the mosque, German Jordanian University, Amman, Jordan. Jordanian Journal of Arts, Volume 9, Number 2, 97-106.
6. Boufoula, Boukhamis (2015). *Cognition, its definition and theories*.
7. Girgis, Saad Muhammad (2006), *The Psychology of Perception and its Impact on Interior Design*.
8. http://*journals.yu.edu.jo*/jja/JJAIssues/Vol.9Nom22016/Nom2.pdf
9. http://*khaledhishma*.blogspot.com/2015/11/blog-post_99.html
10. http://*www.uobabylon.edu.iq*/uobColeges/service_showarticle.aspx?fid=11&pubid=6866
11. https://s*st5.com*/readArticle.aspx?ArtID=1542
12. https://*www.iasj.net*/iasj?func=fulltext&aId=36929
13. https://*www.iasj.net*/iasj?func=fulltext&aId=4.
14. Wikipedia, *Attention in Psychology*, December 2018 https://ar.wikipedia.org/wiki/
15. Wikipedia, *Sensory perception*, archived from the original 2020. https://ar.wikipedia.org/wiki

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1309

Directing treatment of the chase scenes in the American film

Marwan Safa Uldeen Hasan [a1]

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 15 November 2023
Received in revised form 2 December 2023
Accepted 3 December 2023
Published 15 September 2024

Keywords:
The Stalking , Directing Treatment , American Film

ABSTRACT

Stalking stories represented one of the main sources in the cinematographic industry because of its exciting scenes and attention-grabbing motion treatments, and this drew the researcher's attention in defining the topic of the research, which was entitled: (Directing the treatment of chase scenes in the film). American movie, which was based on five theoretical seasons, I have the following formula:

The first chapter deals (the methodological framework of the research) and includes a presentation of the topic of the research problem represented by the following question: What is the guiding treatment for the stalking scenes in the American film? And the importance of the topic and the goal that it seeks to achieve as well as the broad limits in which it moves, then the researcher defines the terms.

As for the second chapter (the theoretical framework and previous studies), it consists of two topics: The first topic: The chase scenes in cinematic films, the second topic: the work of the visual and audio elements in the chase scenes, and finally the conclusion of the results of what the theoretical framework resulted from in terms of indications and touched on previous studies.

Chapter Three: (Research Procedures): In which the researcher deals with the following elements: the research method, the research tool, the research community, the unit of analysis, the instrument verification, the research sample, and the steps related to it. Analyze it. Then analyze the sample.

As for the fourth chapter (results and conclusions): the researcher finally wrote the results and conclusions, a list of sources.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: marwansafaa340@gmail.com

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1309
Marwan Safa Uldeen Hasan : Directing treatment of the chase scenes in the American film.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المعالجة الاخراجية لمشاهد الحركة في الفيلم الروائي

مروان صفاء الدين حسن [1]

الملخص :

مثلت مشاهد الحركة احد المصادر الاساسية في صناعة الفيلم السينمائي لما تتضمنه من خصوصية في بناء اللقطات وطبيعة الانتقالات والربط المونتاجي وغيرها من مصادر الحركة داخل بنية اللقطة السينمائية، وهذا ما لفت انتباه الباحث في تحديد موضوعة البحث التي حملت عنوان: (المعالجة الاخراجية لمشاهد الحركة في الفيلم الروائي) ، الذي استند على مهاد تنظيري من خمسة فصول ، جأت بالنحو الاتي:

تناول الفصل الاول (الاطار المنهجي للبحث) وقد اشتمل على عرض لموضوع مشكلة البحث المتمثلة بالسؤال الأتي : ما هي المعالجة الاخراجية لمشاهد الحركة في الفيلم الروائي؟ ووضعت اهمية الموضوع و الهدف الذي يسعى الى تحقيقه مع سعة الحدود التي يتحرك فيها و من ثم قام الباحث بتحديد المصطلحات.

اما الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة) فتكون من مبحثين: المبحث الاول: مشاهد الحركة في الفيلم الروائي، اما المبحث الثاني: اشتغال العناصر الصورية و الصوتية في مشاهد الحركة، ثم استخراج نتائج ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات.

الفصل الثالث: (اجراءات البحث): تعامل فيه الباحث مع العناصر الاتية: منهج البحث، أداة البحث، مجتمع البحث، وحدة التحليل، صدق الاداة، عينة البحث، ومن ثم خطوات تحليلها . ثم تحليل العينة.

اما الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات): وقد قام الباحث فيه بكتابة النتائج والاستنتاجات اخيرا قائمة المصادر .

الكلمات المفتاحية: – المعالجة ، الاخراجية ، المشاهد ، الحركة، الفلم.

الفصل الأول (الاطار المنهجي)

أولاً: مشكلةالبحث والحاجة اليه: تمثل مشاهد الحركة أحد انواع المشاهد التي يمكن توظيفها في جميع الانواع الفلمية ولكنها تختص بشكل كبير في افلام الحركة (الاكشن) و الافلام البوليسية و افلام الغرب الامريكي (الويسترن) التي تحقق ارباح كبيرة في شباك التذاكر بسبب اقبال المتفرجين عليها بشكل دائم، وهو نوع من الافلام التي تعتمد على الصراع الجسدي او المطاردات وطبيعة القتال الفردي والجماعي التي تجسدها مشاهد الحركة بالاعتماد على بناء درامي محكم، وتعتمد المعالجات الاخراجية لمشاهد الحركة على اثارة عناصر الجذب الصوري المتعلقة في اثارة الدهشة والتشويق وشد الانتباه والمفاجئة وغيرها من العناصر التي تجعل المتفرج يعيش الاحداث بشكل دائم، وعليه يقوم المخرج بوضع خطة تتضمن معالجته الاخراجية في حركة الكاميرا او حجوم اللقطات وزوايا التصوير وكذلك حركة الشخصيات ، يضاف الى ذلك البناء المونتاجي وتوظيف المؤثرات الصورية والصوتية، تكون للمعالجة الاخراجية التأثير الاكبر في ابراز انواع الحركة المتعددة التي يعرضها الفيلم. وبعد مشاهدة الباحث للعديد من الافلام التي تعتمد على الحركة ، تم تحديد مشكلة البحث في التساؤل الاتي: **ما هي المعالجة الاخراجية لمشاهد الحركة في الفيلم الروائي؟**

ثانياً: اهمية البحث : تظهر اهمية البحث في كونه يدرس تفصيل اساسي تعتمد عليه السينما منذ ولادتها اي الحركة، وما يمكن ان تتركه الحركة من تأثيرات درامية وجمالية وعملية شد وترقب، وعلاقة هذه الحركة بالمعالجات الاخراجية التصميم التكويني لها، اضافة الى اهمية البحث للدارسين في قسم السينما والتلفزيون والنقاد والعاملين في مجال الانتاج السينمائي والتلفزيوني.

ثالثاً: اهداف البحث : يهدف البحث الى: الكشف عن **المعالجة الاخراجية لمشاهد الحركة في الفلم الروائي**

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

رابعاً: حدود البحث: الحد الموضوعي: دراسة مشاهد الحركة في الفيلم الروائي. **الحد المكاني**: السينما الامريكية **الحد الزماني**: 2016-2019.

خامساً: تحديد المصطلحات: المعالجة الاخراجية: وهي عملية توظيف عناصر اللغة السينمائية لايجاد معادلات صورية للكلمات داخل السيناريو.

الفصل الأول(الاطار النظري)

المبحث الاول : مشاهد الحركة

تعد مشاهد الحركة من المشاهد المهمة التي يمكن توظيفها او العثور عليها في اكثر الافلام السينمائية، فيكون مشاهدة مشاهد الحركة في افلام الأكشن والافلام البوليسية وكذلك افلام الخيال العلمي والفيلم الاسطوري والفيلم الفنتازي، بل قد نشاهده في الفيلم الاجتماعي، بسبب ان هذه النوع من المشاهد هو محاكاة لافعال انسانية تتمثل في وجود صراع وحركة ، ضمن صياغة الاحداث الدرامية، ان خصوصية التعامل مع الحركة في الفن السينمائي يأتي من خلال التعامل مع البيئة الحياتية للانسان، وهذا ما يجعل الحركة قائمة في تكون الطبيعة الحياتية وكذلك الفن السينمائية الذي يمثل " مجموعة الفنون والعلوم والصناعات والاختراعات الميكانيكية، التي ساعدت على تسجيل الحركة في الفيلم السينمائي وعرضه على الجمهور بطريقة الية وهي وليدة عده دارسات وابحاث وتجارب من عدة علماء ومخترعين" (Morsi, 1973, p. 65). والحركة على المستوى العلمي والفيزيائي تكون حاضرة في التقنيات التي توظفها الكاميرا صناعيا او تلك الحركة التي يتم انتاجها عند تصوير اللقطات والمشاهد، وربطها ببعضها البعض .

ان طبيعة المشهد في الفلم السينمائي يتكون من عدد من اللقطات او حتى من لقطة طويلة واحدة، وفي كلتا الحالتين تكون الحركة مستمرة سواء في اللقطات المتفرقة التي يتم ربطها عن طريق المونتاج او في اللقطة الطويلة، اذاً فالحركة تكون اساسية في مشاهد الحركة ، خصوصاً وان المشهد "أهم الصيغ التعبيرية في العرض السينمائي، لأن غاية المخرج هو عرض الحدث وإبرازه من خلال فعل الشخصية وقولها. ويسمح العرض المشهدي بتوالي الأحداث بكل تفاصلها، وقد يكون لإبراز هذه التفاصيل وظيفة تأسيسية ترسو خلالها قصة الفيلم وتحدد مصيره، كما يتخلل الحوار غالباً هذا العرض المشهدي لبناء الحدث بشكل سمعي وبصري"(Kiroum, 2005, p. 28) اما على مستوى المعالجة الاخراجية فان المشهد يكون من بعض السمات الشكلية الضرورية التي ترتبط ببعضه البعض، فالمشهد بناء على هذا التصور المادي والمجرد هو "وحدة درامية مستقلة، تتضمن فعلاً مستمراً محدداً بتاريخ، ويجري في ديكور واحد، وبين الشخصيات نفسها من دون حذف أو قفز فوق الزمن"(Turok, 1995, p. 189)

وهذا ما يجعل من مشاهد الحركة من اهم المشاهد في الفيلم السينمائي لانها تبعث على الاثارة والدهشة وكذلك تعرض اكثر من نوع حركي داخل اللقطة والمشهد، فالحركة ترتبط بالممثلين والسيارات وغيرها من وسائط النقل، وكذلك الحركة ترتبط بالكاميرا السينمائية وطبيعة الحامل الذي يتحرك بها، سواء اكان على سكة او على كرين او حتى في طائرة اوسيارة او دراجة ، اي ان الحركة في مشاهد االحركة اردة هي الاساسية لانها موجود وبكثره، وهذه الحركة تقوم ب" خلق إيهام مقنع بالواقع الديناميكي" (Radings, 2001, p. 75) . اي متحرك لان الديناميكي يرتبط بالحركة في داخل فضاء اللقطة والمشهد السينمائي، وقد تكون مشاهد الحركة عن طريق الجري بين شخصيتين او اكثر او تكون مطاردة عن طريق السيارات او مطاردة داخل القطار الواحد بين عدد من الشخصيات، او مطادرة مركبة كان تكون الشخصية تجري في الشارع وتطاردها سيارة واحدة او سيارات عديدة، وتكون حركة الكاميرا "فيزيائيا بانها التغير في المكان الذي تسببه قوى معينه والذي يستغرق زمنا معينا" (Sawsan, 1977, p. 40)ويمكن ان تكون هناك انواع من الموضوعات التي يمكن تحديدها في انواع مشاهد الحركة ، وعليه تكون مشاهد الحركة مشاهد مؤثرة في ميزان الصراع الدرامي لانه يكشف عن الشخصيات الايجابية والشخصيات السلبية، وهذا ما يعني منح المشهد عناية كبيرة سواء في الكتابة عند كتابة السيناريو الخاص بالمشهد او في التنفيذ والمعالجة الفنية للحركة والصراع في مشاهد الحركة ، خصوصا وان الاحداث في هذا النوع من المشاهد يؤدي الى انتاج "التحولات والتبدلات في توازنات القيم، بحيث يمكن أن يخلق المشهد تحولاً

ايجابياً في اتجاه الخير أو سلبياً باتجاه الشر، الأمر الذي يجعل من المشهد طريقة وظيفية لإضفاء قدر من الديناميكية الحركية لا داخل الفصول السيناريوية.. بل وبينها أيضاً لاسيما المشاهد التي تكون في نهاية كل فصل.. والتي يركز كاتب السيناريو عادة على جعلها تعمل كمحفزات تهيئ للأنتقال للمرحلة التالية في الفيلم" (Turkman, 2008, p. 118).

الحركة في الفن السينمائي هي اساس وجود هذا الفن، لان الحركة تمثل " احدى الوسائل التعبيرية داخل الاطار فالحركة مثل الصورة يتم التفكير فيها مادة ضمن مجمل مواد الموضوع ، ويمكن دراسة الحركة سواء في الفيلم او في علم الفيزياء وكذلك في الرياضة بشتى انواعها لان الحركة اشبه بعملية فيزيائية تهدف الى انجاز شيء معين في البيئة الحياتية وتطور الحياة على اساس طبيعة الحركة نفسها، لان وجود الحركة من وجود فعل الانسان، وهذا ما نراه في افلام الحركة فحركة الممثل وافعاله تنتج الافعال في مشاهد الحركة وعليه تتطور الاحداث، وتصبح الحركة هي صاحبة القوة الاكبر في التأثير على نوعية وشكل الحركة، اذ " أن العالم وما فيه من ظواهر في حركة مستمرة وتغير لا ينقطع كما اسند قوة الحركة على التفاعل بين ضدين بحركات الأشياء والأشكال والمعاني" . (Kamel, 1983, p. 510)

الحركة تنتج المعنى مثلما يفعل باقي عناصر اللغة السينمائية التي تقوم بانتاج المعنى، مثل اللون والاضاءة وكذلك المونتاج والمكان الزمان، ويكفي القول فقط ان عملية " تحريك الكاميرا يصحبه تغيير في احجام اللقطة مما يؤدي الى تطوير المونتاج الذي جعل من الحركة تمتلك دوراً تعبيرياً ، ان الحركة سواء كانت حركة الموضوع داخل الحدث او حركة الة التصوير او الحركة المتولدة نتيجة عمل المونتاج فهي وسيلة يتم من خلالها بناء ايقاع اللقطة وجعله محسوساً للمشاهد فالحركة غالباً ما تعطي احساساً بحركة المياه والتي ستعطي بدورها احساساً في المكان والزمان فحركة الكاميرا في اللقطات الطويلة كانت من الوسائل الاساسية للتعبير والتاكيد على وجهة نظر المخرج وليس وجهة نظر البطل" (Samir, 1979, p. 19) وهذا ما يؤكده الباحث ان الحركة تنتج المعانى داخل اللقطة المشهد خصوصا في مشاهد الحركة. ان طبيعة الحركة سواء في الحياة الانسانية التي نعيشها او في فن السينما تعتمد على القدرات العقلية التي تؤمن استمراية الحركة، فالحركة قد تبدو ظاهراً عضلية فيزيائية الا انها في حقيقة الامر حركة عقلية ، وان " البناء الحركي للإنسان مرابط للبناء العقلي فالحركة تعطي ديمومة للأجهزة العضوية للمحافظة على الصحة والقدرة على التفكير بشكل سليم والجهد العقلي يؤدي الى تنظيم قابلية العمل الحركي بشكل جيد" (Wajih, 1985, p. 50)، وهذا التوصيف يقترب من طبيعة المعالجة الاخراجية التي تمثل العقل المهيمن على تصميم الحركة وتنفيذها ما عناصر اللغة السينمائية الا وسائل في تنفيذ هذه الحركة بغض النظر عن نوعها او شكلها، طبيعة ادائها او مكانها وزمانها، لان الحركة تكون مهيمنة مهما كان الزمان او المكان، ومهما كانت طبيعة القصة الفلمية، وهذ ما نراه في الافلام السينمائية التي تكون الحركة اساسية فيها منذ اللقطة الاولى الى اللقطة الاخيرة في الفيلم. وتشغل فضاء اللقطة السينمائية العديد من التكوينات التي تقع امام الة التصوير السينمائي وهي ما يمكن رؤيته بالنسبة الى المتفرج، وتستطيع الة التصوير متابعة الحركة الا ان طبيعة الحركة مرسومة برفقة حركة الة التصوير ومتابعتها للحركة بغض النظر عن مضمون اللقطة او طبيعة الاحداث الدرامية فيه. مثل حركة شخصيات عامة بشكل جماعات او فرادا او حركة سيارات وقطارات او دراجات نارية او سفن وحركة الموج او غواصات، وحركة اليات عسكرية في ارض معركة قتال .

وبحركة الكاميرة وكيفية استخدام عدساتها وكذلك امكانياتها في الوضوح وعمق الميدان وغيرها من التقنيات الخاصة في التصوير السينمائي، والاهم هو امتلاك الة التصوير ميزة الحركة ، لان الحركة تمثل احدى الوسائل التعبيرية داخل الاطار فالحركة مثل الصورة يتم التفكير فيها مادة ضمن مجمل مواد الموضوع . ان قدرة الحركة على اضافة سمة من التشويق والترقب واضحة المعالم في اللقطات والمشاهد في الافلام السينمائية، لان الصورة السينمائية بدون حركة تفقد حيويتها وتأثيرها، والحركة هي من تمنح الاشياء وجودها وتأثيرها الدرامي، "الصورة اذا ما فقدت عنصر الحركة فكأنما فقدت خصوصيتها الجوهرية –فالحركة تجذب المشاهد كما ان الصورة يجب ان تقود عينه والا تعطيها الفرصة للانسحاب خارج الشاشة وذلك عن طريق الاكثار من الحركات المعبرة والتقليل من الثغرات وتعد الحركة من اقوى عناصر الجذب السيكولوجي حيث انها ذات تباين طاغي لا يصمد امامه اللون والإضاءة او حركه الكاميرا رغم الإمكانية الهائلة التي تتمتع بها تلك العناصر او غيرها"(Kazem). لان عناصر اللغة السينمائية

تعمل بشكل كامل ومجتمع داخل فضاء اللقطة لانتاج الحركة والمحافظة عليها، فكل عنصر يعمل من جهته الخاصة لانتاج والمحافظة على الحركة. اذ "تعد الحركة هي جوهر الاخراج السينمائي ,وتشكل داخل اللقطة اداة قوية للسرد السينمائي وذلك لسببين: اولا - انها تساعد على توليد نوع من الطاقة والتوتر خلال الحدث. ثانيا - تسمح بالابقاء على حجم الموضوع المراد تصويره اثناء اللقطة، او تغييره، بدلا من القطع للقطة جديدة " (Al-Salman, 2013, p. 461).

المبحث الثاني/ اشتغال العناصر الصورية والصوتية في مشاهد الحركة:

يتكون الفيلم السينمائي الروائي من مجموعة من المشاهد، وكل مشهد يحمل حادثة معينة او تصف مكان معين او تعرض الزمن، وكذلك الشخصيات، وطبيعي ان كل مجموعة من اللقطات تمثل مشهد سينمائي مكتمل الاركان، ولان اللقطة السينمائية هي اصغر وحدة تعبيرية في الشريط الفلمي، فان المشهد يكون اكبر من اللقطة وله خواص تميزه وتحدد حدوده على شاشة العرض في الفيلم السينمائي، فالمشهد على سبيل المثال يتشكل من "وحدة الزمان ووحدة الحدث ويتميز بالعلاقة المتتابعة بين المواقف والشخصيات والمناظر, التي تروى جزءاً متصلاً أو متشابكاً أو متقارباً من أحداث القصة السينمائية" (Al-Bashlawi, 2005, p. 174) ، لذا تكون اللقطات المعروضة في هذا المشهد مرتبطة بالشخصيات نفسها والاحداث نفسها والمكان والزمان نفسه، وهو ما يشكل وحدة زمنية ومكانية وحدثية.

ان كل مشهد يحمل عدد من المعلومات والاحداث ولذا فان ترتيب المشهد يجب ان يؤدي الى تطور الاحداث الفلمية، وان كل مشهد هو اضافة وتحول في سير الاحداث، وعليه يكون المشهد متوازن من حيث عرض ما يريد المخرج عرضه، اذ " يمكن أن يخلق المشهد تحولاً ايجابياً في اتجاه الخير أو سلبياً باتجاه الشر, الأمر الذي يجعل من المشهد طريقة وظيفية لإضفاء قدر من الديناميكية الحركية لا داخل فصول السيناريو.. بل وبينها أيضاً لاسيما المشاهد التي تكون في نهاية كل فصل.. والتي يركز كاتب السيناريو عادة على جعلها تعمل كمحفزات تهيئ للأنتقال للمرحلة التالية في الفيلم" (Turkman, 2008, p. 118)، وهناك في الفيلم السينمائي عدة انواع من المشاهد، لكن لكل مشهد خصوصية من حيث نوعية الحدث الذي يعرضه او الافعال او الشخصيات التي تقوم بهذه الافعال، خصوصا وان المشهد له بداية وكذلك نهاية، فالبداية هي انطلاق من نهاية المشهد السابق، والنهاية هي تسليم بدايه للمشهد اللاحق، وهذا ما يجعل المشهد السينمائي "وحدة درامية مستقلة، تتضمن فعلاً مستمراً محدداً بتاريخ، ويجري في ديكور واحد، وبين الشخصيات نفسها من دون حذف أو قفز فوق الزمن (Turok, 1995, p. 189)". الا ان ما يميز اي مشهد سينمائي هو نوعية البناء الحركي فيه، وطبيعة الافعال، لان الحركة اساس فن السينما وهي من يجعلها تتميز عن باقي الانواع الفلمية، لذا يمكن مشاهدة عدة انواع من المشاهد في الفيلم السينمائي، وهذه الانواع هي على النحو الاتي:

1-"مشاهد الحركة. 2- مشاهد الحوار. 3- المشاهد المضحكة. 4- مشاهد المونتاج" (Rice, 1965, p. 15).

الانواع الاربعة في اعلاه ليست كل التنويعات وانما هناك انواع خرى يمكن تحديدها في الفيلم السينمائي، وهذه الانواع ترتبط بالوظيفة التي يقوم بها المشهد، وهي: " 1- مشهد التتابع 2-مشهد التجميع 3- ومشهد التتابع والتجميع" (Sweet, 2010, pp. 64-65)

فالمشاهد السينمائية اساسية في بناء الاحداث وعرضها ولهذا نرى لها اكثر من تقسيم وكل من تسمية الا انها تقود الى نفس التوصيفات، فالمشهد يعمل على "نقل احداث القصة مباشرة من مكان لاخر"(rice.1965.p99). وهذا ما يجعل المشهد مرتبط بالاحداث وانواعها, التقسيم الاخير لانواع المشاهد هي على النحو الاتي: "1- مشهد الحركة 2- مشهد الحوار 3- مشهد يجمع النوعين اي الحركة والحوار" (Field, 1989, p. 139).

<u>التصوير السينمائي</u>

التصوير السينمائي هو الاساس في مشاهد الحركة وفي كل الافلام السينمائية لان الصورة هي الوسيلة الاساسية في التعبير، وهذا ما يمكن مشاهدته في الفن السينمائي، والتصوير يبدأ من اللقطة السينمائية، التي تمثل جزء من الحدث. ان "كل لقطة من الفلم

هي ظاهرة غير منعزلة، بل مجرد حلقة ضمن سلسلة ظواهر، ومثلها أن صورة متفردة من الشريط السينمائي طوال أربع مسننات لا تمثل بحد ذاتها شيئا سوى كونها صور ثابتة" (Rom, 1981, pp. 59-60)، والتصوير السينمائي في مشاهد الحركة يعتمد على الحركة في تتبع الاحداث المرسومة من قبل المخرج، وان التعبير عن المكان والزمان يرتبط بالتصوير السينمائي، لان "الكاميرا هي التي تدخل الوحدة الحقيقية للزمان والمكان , بفضل سهولة حركتها" (Bazan, 1968, p. 95)، ويمتلك التصوير السينمائي تقنيات تفيده في تصوير مشاهد المطاردات عامة والافلام السينمائية، وهذه التقنيات هي على النحو التالي:

زوايا التصوير: الزاوية هي موقع الكاميرا من الاحداث وتكون هناك العديد من الزوايا في التصوير السينمائي وزوايا التصوير هي " نظرة الطائر، ولقطة مستوى النظر، والزاوية الواطئة، والزاوية المرتفعة والزاوية المائلة" (Janetti, 1982, p. 31)، وتستخدم كل زاوية حسب معالجة المخرج لمشهد الحركة .

حجوم اللقطات:

1. اللقطة العامة Long Shot : لهذه اللقطة خصوصية لانها " تصور والكاميرا بعيدة عن موضع التصوير سواء كان البعد حقيقي او ظاهري (Lindergen, 1951, p. 213)
2. اللقطة المتوسطة Medium Shot : وتضم هذه اللقطة " ثلاثة ممثلين بسهولة بصورة واحدة بحيث يبدو فيها كل منهم ابتداء من اسفل الخصر مباشرة الى أعلى الرأس"
3. اللقطة القريبة Big Shot : خطورة هذه اللقطة انها " تضخم حجم الشيء مئات المرات" (Janetti, 1982, p. 27).

الصراع: يمثل الصراع اساس الدراما في السينما، لان الصراع هو من يجذب اهتمام المتفرج، وكلما كان الصراع محتدم كلما كانت مشاهدته اكثر امتاع، ان خصوصية الصراع تبرز بشكل اكبر حينما يكون حركي، يشبه فعل المطاردات ما بين الشخصيات، وما تقوم به من صراع، اذ تنشأ " كل أنواع الصراعات التي عرفها تاريخ الدراما، أما نتيجة لاصطدام قوتين متعارضتين في سبيل تحقيق غاية معينة، وأما نتيجة اصطدام مع الغاية نفسها"(Hamada.p62). وهذا ما يمكن مشاهدته في مشاهد الحركة ، لان هناك شخصيتين او اكثر تحاولان منع بعضهما البعض من الوصول الى تحقيق الاهداف، الا ان شكل الحركة هو من يؤثر على نوعية الصراع، سواء اكانت الحركة في السيارات او الحركة عن طريق الجري، او الحركة عن طريق الطائرات، او ركوب الاحصنة، وغيرها من وسائل الحركة في الفيلم السينمائي، وان الصراع الدرامي "صراع بين قوتين متعارضتين تنحو بمقتضى تصادمها الحدث الدرامي فعندما يصطدم البطل بعقبة كأداء يأخذ في منازلتها وقد يكون طرف الصراع مع البطل : تحديات الطبيعة، أو بشرية، أو اجتماعية، أو داخلية في ذاته، أو غيبية كالقدر والآلهة" (Hamada, 1994, pp. 90-91).

ان تعدد انواع الصراع يعدد انواع وسائل التعبير عنه، فربما يكون صراع الانسان ضد نفسه، مثلا طالب معروف في الغباء يريد الحصول على اعلى الدرجات في امتحان البكالوريا، فيعيش صراع مع نفسه، ينتهي هذا الصراع في الحصول على النتيجة، وبذلك تتحقق القيمة الفكرية من الصراع ، الذي هو "حالة انفعالية مؤلمة تنتج عن النزاع بين الرغبات المتضادة وعدم قضاء الحاجات أو عدم السماح لرغبة مكبوتة بالتعبير عن ذاتها شعورياً"، ان مفهوم التناقض في عرض القوتين لان كل قوة تحاول السير عكس الاخرى للوصول الى الهدف، مثل شاب غير ملتزم اخلاقيا، يريد نشر افكاره في المجتمع، وهنا يبدأ الصراع من المجتمع نفسه من اجل ردع هذا الشاب، فيشكل انواع من الصراع مثل الصراع الداخلي والصراع الخارجي، الا ان التركيز يكون على الصراع الخارجي كما هو في افلام الحركة ، مثل فيلم (سيد الخواتم) او فيلم (افاتار)، او فيلم (الراية الحمرا) لجاكي شان، والعشرات من الافلام السينمائية التي تعرض الصراع عن طريق مشاهد الحركة.

المونتاج : ويعد من اهم عناصر اللغة السينمائية لانه عنصر تقنية وفكري، يعتمد على التقنية والفكر في ايصال القصة السينمائية، عن طريق سياق اللقطات وتحقيق استمراريتها الحركية، فالمونتاج في اهم وظائفه الاساسية هو القدرة على ربط اللقطات بتسلسل منطقي وفكري، فليس تصوير اللقطات هو نهاية الامر، بل تصبح تلك اللقطات المصورة خالية من المعنى دون ربطها مونتاجياً، لذا فان مشاهد المطاردات تعتمد على المونتاج في تحقيق الاستمرارية الحركية، فمشاهد المطاردات تعرض احداث يكون بها اكثر من طرف فاعل ومؤثر، فقد تكون شخصية البطل الطرف الاول، وشخصية المجرم المطرف الثاني، او

العصابة الطرف الثالث، ويسعى المخرج من خلال بناء هذا النوع من المشاهد الى عرض استمرارية الحركة بانسيابية واثارة الدهشة والتشويق، عن طريق ربط سياق اللقطات بشكل سلس اذ ان " بمقدور الاضاءة و المونتاج و تبديل اللقطات و التلاعب بالسرعة ... الخ ان يمنح الاشياء المعروضة على الشاشة دلالات اضافية ، رمزية ، مجازية او كنائية". لذا فان المونتاج فاعل في مشاهد الحركة، فقد يكون هناك توظيف اللقطة الطويلة وهو ما يؤدي الى جعل المتلقي يراقب الاحداث دون ان يشارك بها كما هو الحال في المونتاج، لان خصوصية المونتاج هو جمع اللقطات وترتيبها من حيث الطول والقصر والاهمية بشكل يبعث على اثارة التوتر والتشويق، وهذا ما يؤكد إن وظيفة المونتاج ترتبط بالقدرة على " تشكيل صيرورة المادة الدراماتيكية للفلم وديناميكيته وتحدد معناه بدرجة اكبر من الكلمة ذاتها"(Hebner, 1987, p. 187) اي القدرة على عرض صورة اللقطات في سياق معين، وانتاج المعنى الذي يريد المخرج ان يظهره في مشاهد المطاردات التي تكون تقنية وحركية وسريعة الايقاع، "إن المعنى ليس في الصورة، انه ظلها المعروض عن طريق المونتاج ،على صفحة الشعور عند المتفرج"(Bazan, 1968, p. 148 b). وانسيابية تؤمن ايصال المعلومات الى المتلقي وعرض منطقي للاحداث الدرامية، لان الربط ما بين اللقطات يمكن يقود الى انتاج العديد من الافكار والمعلومات الاساسية القيمية التي تلهم المتفرج، فقد تم توظيف المونتاج بتقنيات المتعددة في جميع الأعمال الدرامية وعلى وفق الكثير من القوانين التي تحكم المتجاورات من اللقطات في المسلسل التلفزيوني لإنتاج معناً جديداً او بناء استعارة مرمزة او تورية وايحاء وكذلك ايجاز لغرض تعميق دلالات الحركة في الصورة وربطها مع اللقطات الاخرى.

السرد الصوري : يكون السرد في الفيلم السينمائي عن طريق الصور، فالصور هي التي تسرد، برفقة الصوت، فهما "العاملان الوحيدان اللذان يجمعان بين صفتي الضرورة والكفاية" (Martin, 1964, p. 14) ، وهذا ما يمكن رؤيته في مشاهد الحركة ، حيث نرى ان الفيلم يسرد لنا الاحداث عن طريق اللقطات داخل المشهد، ولذا يكون السرد الصوري اكثر انواع السرود شمولية "لانه ينهض على ما هو متلفظ به وما لا ينطق به"(Al-Aswad, 1996, p. 142) ، وتكون الة التصوير هي السارد الذي ينتقل ما بين اللقطات ويسرد لنا الاحداث صورياً، وبالاضافة الى الة التصوير هناك راوي يقوم بالسرد من خلف الكاميرا، ويكون هذا الراوي على ثلاثة انواع، هي على النحو الاتي: حدد تودوروف ثلاثة أنواع من العلاقات التي تجمع الراوي بشخصياته، وهي :

1. الراوي اكبر من الشخصية (الرؤية المجاوزة) .
2. الراوي يساوي الشخصية (الرؤية المصاحبة) .
3. الراوي اصغر من الشخصية (الرؤية الخارجية) (Fadl, 1987, pp. 435-436).

ان سرد الاحداث في الفيلم يعتمد على حجوم اللقطات وكذلك زوايا التصوير وحركات الة الكاميرا بالاضافة الى حركة الشخصيات، لان كل من حجوم اللقطات مجموعة معلومات ترتبط ايضا بزوايا التصوير، وهذا ما يجعل السرد الصوري فاعل في ايصال المعلومات والقصة عبر سياق اللقطات الذي يصعنها المونتاج عند ربط اللقطات ببعضها البعض .

الموسيقى : وهي عنصر مهم في الفيلم السينمائي عامة ومشاهد الحركة خاصة، فالموسيقى تنقل الاحساس الذي داخل الشخصيات او المرتبط بالاحداث الفلمية، لذا يكون توظيفها جمالي ونفسي وكما يمكن ان تكون الموسيقى مرتبط بالحدث نفسه، عن طريق نوعية الموسيقى التي ترتبط بالزمن والمكان، وهناك وظيفتان اساسيتان للموسيقى في الفيلم السينمائي وهما على النحو الاتي:

اولاً : الموسيقى الو اقعية : وهي إضفاء الجو او المزاج النفسي المناسب للأحداث وبالتالي إعطاء مسحة واقعية للشخصيات وتأثرها بالفعل كما تستخدم في التعبير عن الانفعال والازمة الدرامية.

ثانياً : الموسيقى التصويرية : وتعمل هذه على وصف المكان والارهاص بأحداث قادمة من خلال تعبير موسيقي عن نوع الفعل، كما تؤكد على الانفعالات المرافقة للأحداث (حزن ، فرح)، وتعميقه، بالإضافة الى تأكيدها على الفعل عبر استخدام إيقاعات موسيقية سريعة او بطيئة تناسب الفعل و الحدث المعروض(Al-Mohandes, 1987) .

المؤثرات الصوتية : تعد المؤثرات الصوتية بنية اساسية وعنصر فاعل في الشريط الصوتي للافلام السينمائية. خصوصا في مشاهد الحركة التي تعتمد على الحركة وسط البيئة المكانية، والتي يتطلب اضافة العديد من المؤثرات لمنح الاحداث في الحركة سمة واقعية، بغض النظر عن المكان الذي تجري به احداث مشاهد الحركة ، ويطلق على المؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي بانها: "ما يسمى بالضجة" (AbuSaif, 1981, p. 31) ، وهذه الضجة مرتبطة بطبيعة المكان الذي تدور حوله الاحداث الدرامية، فالواقع الذي نعيشه يصدر الكثير من الاصوات وهو ما يعني جلب مصدر الصوت بشكل صورة ذهنية عند المشاهد، فصوت الطائرة، او السيارة المسرعة، او فرامل السيارة، او صوت الاطلاقات النارية، كلها اصوت تحمل صور ذهنية تشير اليها. وهذا ما يجعل المؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي عامة ومشاهد الحركة خاصة "من اهم العوامل التي تعطي اللمسة الواقعية والاحساس بالحياة، بل تعاون على اعطاء العمق للصورة" (Al-Mohandes, 1987, p. 250). لذا فان الفن السينمائي عموما يوظف المؤثرات الصوتية. وتقسم المؤثرات الصوتية الى ثلاثة اقسام للمؤثرات الصوتية في الصورة على النحو الاتي:

أ. "مؤثرات بشرية ناتجة من قبل الانسان كالصرخات-المشي-الجري-الهمهمات...الخ.
ب. مؤثرات طبيعية وجودها في الطبيعة ولا دخل للانسان في صنعها كاصوات الرعد –المطر-الرياح-تلاطم امواج البحر.
ت. مؤثرات اصطناعية، وهي التي تصنع بمعرفة الانسان او بواسطة الالات الميكانيكية مثل فتح الباب-الطرق على الخشب-اطلاق الرصاص-الانفجارات-صوت آلة الطابعة وغيرها" (Al-Khatib, 2004, p. 13).

ان طبيعة المؤثرات التي يتم توظيفها في مشاهد الحركة تعتمد على المؤثرات الاصطناعية التي ترتبط بالمكان، مثل اصوات محركات السيارات، او اصوات الاسلحة والاطلاقات النارية، او مؤثر صوت اللهاث، وغيرها من المؤثرات الصوتية التي تمنح مشاهد الحركة الواقعية وتشد المشاهد تجاهها.

الإيقاع: يمثل الايقاع بنية اساسية في مشاهد المطاردات لان الايقاع هو المسؤول عن الحركة داخل اللقطات والمشاهد من حيث الانسجام والانتظام والترتيب، وايقاع المشهد او اللقطة السينمائية في مشاهد الحركة يعتمد على طول زمن كل لقطة وفترة بقائها على الشاشة، وما تحتويه من تفاصيل داخل اللقطة والمشهد خصوصا في مشاهد الحركة ، ويرتبط الايقاع بحركة الممثلين وطبيعة ادائهم للحوار والبناء المونتاجي، فـ "لإيقاعات هي أصلاً حركات شأنها شأن الافعال التي يقوم بها الانسان لانها تمتلك القدرة على التعبير عن احوال النفس البشرية وتتصف بالانسياب والتدفق، ولذا ترتبط بشكل وثيق بالحركة والحركة تساوي فعلاً وصراعاً متواتراً" (Nehme, 2003, pp. 109-110) ، خصوصية الايقاع في مشاهد الحركة انها تعتمد على زخم الحركة في اللقطات، والتي تربط من خلال عرض لقطة الفعل ولقطة رد الفعل في مشاهد الحركة ، بحيث لا يكون حجوم اللقطات او زوايات وكذلك زمنها متساوي بل لكل لقطة حجم وزاوية وكذلك زمن، فالايقاع يحدد داخل مشاهد المطارة من حيث السرعة والابطاء، او ان يكون الانتقال ما بين اللقطات مباشر او توظيف وسيلة انتقال اخرى، وتعمل جميع عناصر اللغة السينمائية على انتاج الايقاع والمونتاج هو من يتحكم به من خلال حجوم وزمن اللقطات، وهذا ما يرتبط بخصوص عناصر الصورة التي لها تأثير في الايقاع الصوري في مشاهد الحركة. حيث تلعب الموسيقى دورا إيقاعيا متآلفا مع الصورة في الحركة والايقاع .

كما تلعب الازياء دور مهم في بناء معاني واضحة ومعلومات اساسية عن الشخصية السينمائية، وهو ما يجعل الزي كاشفا عن البنية الاجتماعية او الثقافية او حتى التوظيف الزمني، "فالزي هو المفتاح الاساس للولوج الى عالم الشخصية او الهوية المكانية سواء أكانت ترتبط بالاطروحات الاثنوغرافية او تلك التي تتميز بها طبقة اجتماعية او مهنة وغيرها من الاحتياجات التي تفترضها الحياة".

مؤشرات الاطار النظري

1. تعتمد مشاهد الحركة على حركات الة التصوير وكذلك تنوع حجوم اللقطات وزوايا التصوير.
2. يمثل المونتاج وسيلة الربط ما بين اللقطات في مشاهد الحركة من اجل الاستمرارية في الحركة بشكل متتابع
3. يعمل المؤثر الصوري و الصوتي والموسيقى على اظهار التفاصيل الواقعية للاحداث في مشاهد الحركة.

4. تكشف مشاهد الحركة عن نوعية الصراع في الفيلم السينمائي.

اجراءات البحث

منهج البحث: لغرض انجاز هذا البحث اعتمد الباحث على المنهج الوصفي، الذي ينطوي على التحليل في انجاز هذا البحث.

مجتمع البحث: اختار الباحث عينة قصدية، وهي الفيلم الامريكي (**فيلم hobbs & shaw الجزء التاسع من سلسة افلام السرعة و الغضب fast & furious**) كعينة قصدية لهذا البحث.

رابعاً: وحدة التحليل: اعتمد الباحث على اللقطة الطويلة كوحدة بنائية رئيسية في فيلم (**hobbs & shaw**) ضمن سلسلة افلام (**السرعة و الغضب fast & furious**).

خامساً: تحليل العينة.

فلم (HOBBS & SHAW) الجزء التاسع 2019 ضمن سلسلة افلام السرعة و الغضب (fast & furious)

اخراج : ديفيد ليتش

كتابة السيناريو : كريس مورغان

بطولة: دوين جونسون، فانيسا كيربي، جيسون ستاثام، ادريس البا، ايزا جونساليس، ليتي جوزيف، هيلين ميرين، كليف كورتيس، ايدي مارسان، ستيفاني فوجت.

التصوير : جوناثان سلا jonathan sela

الموسيقى : تايلر بيتسا

مونتاج : كريستوفر راوسا

قصة فلم (hobbs & shaw) الجزء التاسع 2019.

يبدأ الفيلم بمحاولة فريق من المخابرات البريطانية الحصول على فيروس يسمى «سنوفليك»، الذي يمكن برمجته للقضاء على ملايين البشر، من منظمة إتيون الإرهابية.

يصل بريكستون (إدريس إلبا)، وهو عميل في منظمة اتيون، يتمتع بقدرات تقنية هائلة تجعله مثل بطل خارق، ويقتل كل فريق المخابرات باستثناء القائدة (هاتي شو) (فانيسا كيربي)، التي بمجرد أن تحصل على «سنوفليك» تحقنه في جسدها حتى لا يستولي عليه الإرهابيون. يورط بريكستون هاتي ويتلاعب بمسرح الحدث، ويجعلها كأنها خائنة قتلت فريقها وسرقت الفايرس وهربت.

الفقرة أعلاه هي ملخص قصة الفيلم، وهي أيضاً ملخص قصص كثيرة لأفلام ومسلسلات تناولت موضوع الإرهاب البيولوجي، خلال العقدين الماضيين، وما «هوبز وشو» إلا أرد معالجة سينمائية للموضوع !

يمتد الفيلم لأكثر من ساعتين مليئتين بالصراع و المطاردات. يجمع هذا الفيلم رجل القانون ذو العضلات المفتولة لوك هوبز (جونسون)، مع الخارج على القانون ديكارد شو (جيسن ستاثم) . هوبز وشو غير منسجمين . بكلمات أخرى، الفيلم يتحفنا بالثنائي المتناقض. يجبر الثنائي على العمل انصياعاً لأوامر مديريهما في وكالة المخابرات الامريكية CIA ، ويتعاونان لإنقاذ العالم من هجوم إرهابي ينهمك (هوبز و شو) في حوارات عن طريقة أي منهما الأنسب للتطبيق، و الوصول الى هايتي و احتواء الفايروس ويهددان بعضهما بعضاً ويسخران من جسدي و وجهي أحدهما الآخر، و لا ينسى هوبز تذكيرنا بأنه أنقذ العالم في عدة مرات ومناسبات.

يذكر ان بريكستون الذي يتمتع بقدرات تقنية هائلة ترك المخابرات وانضم إلى منظمة إرهابية اتيون بعد تعرضه بالاصابه في جسده من قبل ريكارد شو قتل بريكستون منذ 13 عاماً بإطلاق رصاصتين في صدره وواحدة في رأسه ، لكن أعيد بناء بريكستون إلى مخلوق نصف إنسان ونصف آلة !

ليستمر بريكستون في شرح هدف منظمته، وهو إطلاق الفيروس ليقضي على البشرية الضعيفة، ويخلق عالماً أفضل! فيقومون هوبز و ريكارد و اخته هايتي بالسفر الى موسكو لاستخراج الفايروس في مركز بحثي متطور، ويصل الخبر لبريكستون بوجودهما في موسكو فيلحق بهم الى هناك مصتصحباً معه الطبيب الخاص بأستخراج الفايروس. يذهب ريكارد و هايتي و لوكاس هوبز الى صديقته القديمه تعمل كرئيسة عصابة يتفق معها بتسليم هايتي الى بريكستون لأستخراج الفايروس منها ومن ثم يقومون بتحريرها منه ، يتم تسليم هايتي الى بريكستون ليأخذها الى المركز البحثي بحضور الطبيب ، يدخل ريكارد شو مع لوكاس هوبز الى مركز البحثي فيقعان في قبضة بريكستون

يبدأ الصراع بين الطرفين عن طريق الضرب بالايدي و الارجل و استخدام ادوات بدائية في القتال يستدعي بريكستون طائرة مروحية لأخذ هايتي، فعند اقلاعها يقوم بربط الطائرة بسلاسل حديدية بسيارة جيب ويحاول سحبها ومن ثم يطلب من رفاقه زيادة وزن السياره عن طريق ربطها بعدة سيارات اخرى. تسطيع هايتي من المقاومة داخل الطائرة ليحدث خلل داخل الطائرة يؤدي الى اسقاطها لتجدد الصراع بين ريكارد ولوكاس وغريمهما بريكستون حتى يستطيعون القضاء عليه واعطال تقنيته وقدراته بتوجيه ضرباتهم له بوقت واحد ليرمي نفسه في الوادي بعد استغناء منظمة ايتون عن خدماته لعدم استطاعته بالحصول على عينة الفايروس ولتعطل تقنيته وقدراته نتيجة للضربات اللكمات التي تلقاها من (هوبز وشو).

المؤشر الاول: تعتمد مشاهد الحركة على حركات الة التصوير وكذلك تنوع حجوم اللقطات وزوايا التصوير: وظف المخرج حركات الة التصوير في متابعة مشاهد المطارة، في هذا الفيلم (السرعة و الغضب) (hobbs & shaw) الجزء التاسع ، الذي يضم عدد كثير من مشاهد الحركة ، وهذا يمكن تحديده في الفلم، فقد كانت هناك حركات مرتبطة بالطائرات، اي تصوير من خلال الطائرات لمتابعة حركة الشخصيات وسرعة السيارادت والمطاردات ما بين السيارات. وكذلك الحركة بين المجموعتين، مجموعة (ايتيون) ومجموعة القوة العسكرية، ففي:

م (1) ليلا خارجي ل.ع دقيقة 1: لقطة استعراضية مدينة لندن تجوبها طائرة (هليكوبتر) بداخلها مجموعه من الجنود الجيش الاستخبارات البريطاني العسكرية مهمات خاصة

م (2) ليلا داخلي ل.ع دقيقة 2: يقومون بالانزال و اقتحام و مداهمة مكان يوجد فيه مجموعة (ايتيون) عصابة متنفذه و بحوزتهم (فايروس «سنوفليك») يسمى (رقائق الثلج) فايروس قاتل للبشرية ، يحدث اشتباك بين عناصر القوة العسكرية و مجموعة اتيون و يستطيعون القوه العسكرية من خلال (هايتي) احد اعضاء القوة بفتح برنامج الفايروس و اثناء ذلك يدخل لهم قائد مجموعة اتيون يدعى (بريكستون) فيقوم بقتل مجموعة القوة العسكرية الا (هايتي) تاخذ كبسولة الفايروس فيقوم بمطاردتها ، تحقن هايتي نفسها بالفايروس و تهرب منه.

م (6) نهارا خارجي ل.ع دقيقه 32:15: يقوم (لوكاس) و (ريكارد) بمطاردة (بريكستون) وعناصره لتحرير (هايتي) من قبضته بالخروج من نوافذ البناية عن طريق الحبال التي استخدمها بريكستون و عناصره و تكون الحركة بشكل (عمودي) من الاعلى الى الاسفل بالاستناد على زجاج البناية حيث تاخذ شكلا منفردا ومختلفا عن المطاردات التقليدية التي تكون كالعادة بشكل افقي على الارض .

م (8) نهارا خارجي ل.ع دقيقه 38:26 : يقوم بمطاردتهم (بريكستون) عن طريق استخدام دراجته النارية مع اثنين من عناصره في شوارع لندن المكتظه بالسيارات مع استخدام مجموعه بريكستون تقنية برمجية متطورة للمطاردة بواسطة الدراجات النارية

الحديثة والبدلات ضد الرصاص و الخوذ الالكترونية المطورة، ويتخلل المشهد اطلاق نار و قتل 2 من عناصر بريكستون مما يزيد المشهد اثارة و تشويق في الحركة و شد انتباه المشاهد في حركات تكاد تكون مستحيلة و مشوقه ، ليستطيعوا هايتي وريكارد و لوكاس من الهرب من بريكستون و ذلك لاصطدام بريكستون بحافلة نقل الركاب وسط لندن و فقدان سيطرته على دراجته النارية.

م (34) نهارا خارجي ل.ع دقيقة 1:45:17. يقوم قائد مجموعة (ايتيون) (بريكستون) بالوصول الى مكان تواجد الثلاثي و مجموعه من عائلة (لوكاس) ليبدأ الصراع عن طريق التشابك بالايدي و ذلك لقيام هايتي بتعطيل الكتروني لجميع اسلحة مجموعة (ايتيون مع قائدهم بريكستون) يقوم بريكستون بأستدعاء طائرة (هليكوبتر) لأخذ الفتاة هايتي بها، يطارد ريكارد و لوكاس الطائرة عبر سيارة (جيب) و ربط الطائرة عن طريق السلاسل المعدنية الحديدية و ربط السلاسل الحديدية بجهاز معدني للسحب بشكل دائري موجود في الحوض الخلفي لسيارة الجيب و سحب الطائرة بالقوة الممكنه مع زيادة وزن السيارة عن طريق ربطها بسيارات اخرى.

المؤشر الثاني: يمثل المونتاج وسيلة الربط ما بين اللقطات في مشاهد الحركة من اجل الاستمرارية في الحركة بشكل متتابع : لقد وظف المخرج جميع عناصر اللغة السينمائية من كاميرات الى اكسسوارت الى مكان وديكور الى التعبير عن الزمن، وكذلك المونتاج في التعبير عن مشاهد الحركة وايجاد المعالجة الاخراجية والفنية لها، فقد جاءت هذه المعالجة الفنية في عرض سياق الاحداث عن طريق الترابط ما بينها مونتاجيا لتحقيق الاستمرارية في تجسيد مشاهد الحركة.

ليلا داخلي ل.ع دقيقة 10. يظهر ابطال الفلم وهم يدخلون الى نادي ليلي للبحث عن (هايتي) و من له صله بالمتاجره بالفايروس و يحدث صراع بالايدي ولكن دون جدوى من العثور على شئ ، تحدث مطاردة داخل المكان ، ما بين الشخصيات المشاركة في مشهد المطادرة.

لقد عمل المونتاج على تحقيق الاستمرارية الحركية ما بين اللقطات بشكل فاعل وهو ما كشفت عنه اللقطات بشكل واضح و بين ، فقد وظف المخرج الربط المونتاجي ما بين اللقطات بشكل يؤدي الى استمرار الحركة في سياق مشهد الحركة والصراع بالايدي بين الشخصيات وهو ما اظهر من عمل المونتاج والايقاع في صناعة اللقطات من حيث الحجم والزاوية وكذلك زمن اللقطة وطبيعة زمن عرضها على الشاشة ، فكان المونتاج فاعل في ابراز الاستمرارية الحركية في مشهد المطادرة، وهذا ما حدد الباحث في مشهد في الدقيقة 23 نهارد / داخلي، وكانت الاحداث في هذا المشهد على النحو الاتي:

يتم الامساك ب(هايتي) من قبل (لوكاس هوبز) و احضارها الى بناية عاليه مكتب من مكاتب الوكالة الاستخبارات الامريكية الموجودة في لندن واثناء استجوابها يدخل عليهم (ريكارد) الذي يظهر انه اخو (هايتي) المصابه بالفايروس، يدخل عليهم قائد مجموعة (ايتيون) (بريكستون) عبر نوافذ الزجاجية لأخذ (هايتي) من المكتب في اعلى بناية (ناطحة سحاب) مع مساعدة عناصره .

المؤشر الثالث: يعمل المؤثر الصوتي والموسيقى على اظهار التفاصيل الواقعية للاحداث في مشاهد الحركة: يمثل الصوت احد اهم عناصر التعبير في الفيلم السينمائي، لان الصوت متعدد ومتنوعة في وظائفه ووسائله، وهذا ما يدفع المخرج الى التعامل مع الصوت ومكنوناته بطريقة تمنح الاحداث الموجودة مصداقية الحدوث والتطور، وهذا ما اشره الباحث في فيلم (السرعة والغضب) حيث عمل المخرج على ابراز القيم الجمالية والدرامية من خلال توظيف المؤثرات الصوتية وهي تشارك الاحداث وتعبر عنها تحت تصبح هذه الاحداث والافعال التي تقوم بها الشخصيات واقعية ومؤثر من الناحية النفسية والجمالية، وكذلك تم توظيف الموسيقى بشكل يحيط بالاحداث على مستوى اللقطة والمشهد السينمائي، بما يؤدي الى تفعيل الاشتغالات الجمالية في المعالجة الاخراجية والفنية على مستوى الفيلم السينمائي، ففي دقيقة 60:58 ليل داخلي جاءت المعالجة الاخراجية والفنية للمؤثرات الصوتية والموسيقى على النحو الاتي:

يسافر الثلاثة هايتي و ريكارد و لوكاس الى موسكو في محاولة لاستخراج الفايروس لوجود مركز بحث متطور خاص باستخراج الفايروس، و الالتقاء بصديقة ريكارد هناك و الاتفاق معها بتسليم هايتي الى بريكستون و بعد استخراج الفايرس منها يتم تحريرها من بريكستون .

حيث يقوم بريكستون بعد معرفته بسفرهم ي الى موسكو و جلب الطبيب الخاص باستخراج الفايروس معه.

ان المخرج قد وظف الموسيقى للدلالة على المكان وكذلك الزمان، فقد كانت الموسيقى المرافقة تحمل هوية مدينة موسكو سواء على مستوى الاغاني التي كانت تسمع مع الاحداث او توظيف الموسيقى بشكل يؤدي الى تفاعل عاطفي مع الاحداث، فالموسيقى كانت فاعلة في ابراز هوية المكان والتعبير عن خصوصية كل شخصية سينمائية، من حيث ارتباطها بالمكان والزمان الفلمي.

اما في الدقيقة 1:6:13 ليل داخلي. تؤخذ الفتاة (هايتي) الى مركز بحث متطور و بحضور الطبيب لاستخراج الفايروس منها لصالح مجموعة (ايتيون) بقيادة بريكستون

نرى ان المخرج قد وظف المؤثر الصوتي وكذلك الموسيقى في هذا المشهد لان طبيعة التعامل مع الفايروس وخطورته تحمل الكثير من المساوئ وهذا ما جعل المخرج يفكر في ابراز موسيقى تعكس القلق النفسي عند التعامل مع الفايروس، في حين كانت المؤثرات الصوتية فاعلة في التنوع الحدثي وكذلك التعبير عن خصوصية المكان وطبيعة الادوات الفاعلة وسطه، فكانت المؤثرات الصوتية فاعلة في ابراز الصور الذهنية المرتبطة بخطورة هذا الفايروس القاتل والذي يمثل محور الصراع الدرامي في فيلم السرعة والغضب.

نهارا داخلي دقيقة 1:10:28. يلحق بهم ريكارد و لوكاس يستطيعون الدخول الى مركز البحث لكنهم يقعون بقبضة بريكستون

المؤشر الرابع: تكشف مشاهد الحركة عن نوعية الصراع في الفيلم السينمائي: يمثل الصراع العصب الاكثر اهمية في الدراما السينمائية، لان الصراع هو ما يحدث ما بين الشخصيات السينمائية، من خلال تنافي الرغبات فيما بينهم، فمنهم من يحمل جانب الخير ومنهم من يحمل جانب الشر، والصراع يدور حول هاتين القوتين المتضادتين ، وفي فلم السرعة والغضب كان الصراع يدور حو الفايروس، وما يمكن ان يحدث اذا حصلت عليه العصابة (اتيون)، وتريد المتاجرة به من اجل المال بغض النظر عن عدد الموتى او الخسائر على مستوى البشرية، ويمثله هذا الجانب الشرير في الفيلم، اما جانب الخير فيمثل الشرطة ورجالها وهم يحاولون منع افراد العصابة من الحصول على الفايروس والتحكم به، وهنا جوهر الاحداث فكل المشاهد كانت من اجل الفايروس. ويبدا الصراع بشكل سريع ومباشر في فيلم السرعة والغضب، منذ الدقيقة الاولى، ولكن طبيعة الصراع وخطورته تظهر في الدقيقة 4 من الفلم حينما يتلقى ابطال الفلم (ريكارد) و (لوكاس) اتصالا من وكالة الاستخبارات الامريكية للوصول الى (هايتي) بأعتبارهم عملاء للوكالة الاستخبارات الامريكية و تكليفهم باحتواء الفايروس قبل انتشاره بالعالم، لذا فان طبيعة الصراع استمرت مع طوال احداث الفيلم، وهو ما كشفت عنه خواص التعامل مع تفاصيل الاحداث الفلمية، خصوصا في مشاهد المطاردات، وهذا ما نجح فيه مخرج فيلم السرعة والغضب.

ان خصوصية التعامل مع الصراع في مشاهد المطاردات تبرز من الوهلة الاولى، لان هذه المشاهد لابد ان تضم في بنائها الدرامي والصوري ومعالجاتها الفنية والاخراجية طرفي متناقضين، وهدف واحد، وهو ما يؤجج الصراع الدرامي ما بين الشخصيات، وقد نجح المخرج في ابراز هذا الصراع ومعالجة الشد والتوتر وكذلك ادامة هذا الصراع من خلال ابراز افعال واحداث جديدة وتحديات تجعل المتفرج يعيش احداث الفيلم والسياق الصوري بشكل مؤثر وفاعل .

النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج.

1. اظهرت تحليل العينة اعتماد المخرج في معالجاته الفنية في مشاهد الحركة على اعتماد جميع تقنيات الكاميرا السينمائية، من اجل متابعة الاحداث وتفعيلها سواء على مستوى الحجوم او الزوايا وكذلك الحركة.
2. تأخذ الحركة مستويات في تفعيل مشاهد المطادرة حينما تتنوع داخل اللقطة السينمائية، اي حركة الكاميرا السينمائية وحركة الشخصيات او الاكسسوارت، كما ظهر عند تحليل فيلم العينة.
3. كشف التحليل عن ضرورة تفعيل المونتاج في ابراز الاستمرارية المكانية والزمانية للاحداث، من خلال الاستمرارية الحركية للشخصيات، وهو ما يعني مد زخم التوتر في مشاهد الحركة.

4. برز عند تحليل العينة طبيعة الايقاع الذي يعتمده المخرج في ابراز زمن كل لقطة وتأثيرها من حيث الافعال التي تعرضها وطبيعة ربطها مع اللقطات الاخرى، وهو ما يؤدي الى ابراز ايقاع فعال يعكس خصوصية مشاهد الحركة.
5. كانت المؤثرات الصوتية فاعل في ابراز المعالجات الفنية لمشاهد المطاردات في الفيلم العينة، لانها منحت الاحداث تجسيد واقعي وتضخيم لافعال الشخصيات وهو ما يؤدي الى اثارة التوتراث والتشويق.
6. وظف المخرج الموسيقى وهو يتحمل دلالة مكانية وزمانية فضلا عن دلالاتها النفسية في مشاهد المطاردات، لانها تعبر عن ذات الشخصيات وخصوصية الصراع ما بين الشخصية، في فيلم العينة.

ثانياً: الاستنتاجات.

1. يعد مشهد الحركة من المشاهد المهمة والاساسية في الفيلم السينمائي لانه يعمل بشكل فاعل في جميع الافلام السنيمائية.
2. تمثل الحركة العصب الاكثر اهمية في مشاهد الحركة.
3. التصوير هو احد اهم الوسائل التي يمتلكها المخرج في التعبير عن معالجاته الفنية.
4. لابد ان ينهض الفيلم السينمايئي على صراع واضح المعالم من اجل تبني المتفرج لاراء احد طرفي معادلة الصراع.
5. الصوت فاعل في ابراز جميع المعالجات الصورية التي يريدها المخرج، سيما المؤثرات الصوتية والموسيقى.

Conclusions.

1. The action scene is one of the important and basic scenes in the cinematic film because it works effectively in all cinematic films.
2. Movement represents the most important nerve in the action scenes.
3. Photography is one of the most important means that the director has in expressing his artistic treatments.
4. The cinematic film must be based on a clear conflict in order for the viewer to adopt the opinions of one of the two sides of the conflict equation.
5. Sound is effective in highlighting all the visual treatments that the director wants, especially sound effects and music

References:

1. AbuSaif, S. (1981). *How to write a script, The Small Encyclopedia, 98.* Baghdad: Ministry of Culture and Information.
2. Al-Aswad, F. (1996). *Film Narration.* Cairo: The Egyptian General Book Authority.
3. Al-Bashlawi, K. (2005). *Dictionary of Film Terms, translation and preparation.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
4. Al-Khatib, A. a.-S. (2004). *Sound Engineering.* National Center for Training Planning.
5. Al-Mohandes, H. H. (1987). *Screen Drama between Theory and Practice for Film and Television, Part 1.* Cairo: The Egyptian General Book Authority.
6. Al-Salman, H. (2013). *Cinematic Introductions to Photo Narration.* Baghdad: Dar Al-Jawahiri, 1st Edition.
7. Bazan, A. (1968). *What is Cinema, C2 Cinema and Other Arts,.* Franklin Foundation for Printing and Publishing.
8. Fadl, S. (1987). *The Constructivist Theory in Literary Criticism.* Baghdad: General Cultural Affairs House.
9. Field, D. (1989). *the script, Dar Al-Mamoun.*
10. Hamada, I. (1994). *Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms.* Cairo: The Anglo-Egyptian Library.
11. Hebner, Z. (1987). *Aesthetics of the Art of Directing. Translated by Hanaa Abdel Fattah. Alif Book II 128.* . Cairo: Egyptian General Book Authority.
12. Janetti, L. d. (1982). *Understanding cinema. Translated by Jaafar Ali.* Baghdad: Al-Rasheed Publishing House.
13. Kamel, F. a. (1983). *The Brief Philosophical Encyclopedia, Baghdad: Al-Nahda Library Publications.*
14. Kiroum, H. (2005). *Adapting from the narrative narration to the film narrativ.* Damascus: Ministry of Culture publications.
15. Lindergen, E. (1951). *The Art of Film. Translated by Selah Tahamy.* Cairo: Egyptian Book Foundation.
16. Martin, M. (1964). *Cinematic Language* . Cairo : General Egyptian Book Authority.
17. Morsi, A. K. (1973). *The Dictionary of Film Art, Cairo:.* Egypt: The Egyptian General Book Authority.
18. Nehme, A. (2003). *Movement Formation* . Sharjah: Department of Culture and Information.
19. Radings, G. (2001). *The Aspects of Digital Cinema.* Arab Horizons Magazine,2001.
20. Rice, C. (1965). *The Art of Film Montage.* Cairo: The National House Press.
21. Rom, M. (1981). *Conversations in Film Directing.* Beirut: Al-Farabi for Publishing.
22. Samir, F. (1979). *Lights on Contemporary Cinema, Publications of the Ministry of Culture and Information,.* baghdad: Republic of Iraq.
23. Sawsan, M. .. (1977). *() , Al Bayou Mechanics and Mathematics.* Dar Al Ma'arif in Egypt.
24. Sweet, D. (2010). *Screenwriting. Translated by Ahmed Al-Hadary* . Cairo: Al-Tanani Publishing and Distribution.
25. Turkman, i. N. (2008). *the scenario, a theoretical and general analysis entry.* Damascus: Ministry of Culture publications.
26. Turok, J. (1995). *The Script, The Art of Scriptwriting.* Damascus: Ministry of Culture Publications.
27. Wajih, M. (1985). *Kinesiology, Part 1,.* Mosul University Press.

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1367

The History of Saudi Digital Art, Beginnings and Development

Mojib Alzahrani [a1]

[a] *College of Arts. King Saud University.*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 30 January 2024
Received in revised form 18 March 2024
Accepted 19 March 2024
Published 15 September 2024

Keywords:
digital art
Saudi art
NFT
art pioneers
technology.

ABSTRACT

The research aims to establish the roots of Saudi digital art. The objectives came within two paths, the first aims to trace the beginnings of the emergence of Saudi digital art, and the second to know the most important pioneers of Saudi digital art and know the most important Saudi digital artists. To achieve the research objectives, we relied on the historical approach through the chronology of events. One of the most important results that emerged is that Saudi digital art began in the early nineties of the twentieth century for commercial and journalistic purposes, and developed clearly at the beginning of the second millennium. One of the most important pioneers of this art is: Khaled Al-Amir. Ahmed Al-Qadi, Faisal Al-Mashari, and Fahd Al-Hujailan. One of the most important recommendations of this research is to increase interest in digital art by official cultural educational institutions

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: mojalzahrani@ksu.edu.sa

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1367
Mojib Alzahrani : The History of Saudi Digital Art, Beginnings and Development.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ الفن الرقمي السعودي، البدايات والتطور[1]

أ.د. معجب بن عثمان الزهراني[2]

الملخص:

يحاول هذا البحث التأصيل للفن الرقمي السعودي، لذلك فقد جاءت أهدافه ضمن مسارين الأول يهدف إلى تتبع بدايات نشأة الفن الرقمي السعودي، والثاني لمعرفة أهم رواد الفن الرقمي السعودي ومعرفة أهم الفنانين الرقميين السعوديين. ولتحقيق أهداف البحث تم الاعتماد على المنهج التاريخي من خلال التسلسل الزمني للأحداث، ومن أهم النتائج التي ظهرت أن الفن الرقمي السعودي بدأ منذ أوائل التسعينات من القرن العشرين لأهداف تجارية وصحفية، وتطور بشكل واضح مع بداية الألفية الثانية، ومن أهم رواد هذا الفن: خالد الأمير وأحمد القاضي وفيصل المشاري وفهد الحجيلان، ومن أهم توصيات هذا البحث زيادة الاهتمام بالفن الرقمي من قبل المؤسسات الرسمية الثقافية والتعليمية.

الكلمات المفتاحية: الفن الرقمي، الفن السعودي، فن الرموز المشفرة، رواد الفن، التكنولوجيا.

المقدمة

تعد التكنولوجيا الحديثة أحد أهم المحركات لعجلة التطور في العديد من مجالات العلم والمعرفة والفن. ويمكن التأكيد على أن الحاسب الآلي من ضمن فروع التكنولوجيا التي لعبت دورًا بارزًا في الوثب بمجالات الفنون إلى مراحل متقدمة بداية من التخطيط للأفكار مرورًا بالإنتاج ووصولًا إلى العرض والنشر، ولعل التأثير الأعلى للحاسب الآلي في مجال الفنون هو الاندماج بينهما فيما يسمى اليوم بالفن الرقمي.

لقد ارتبط الفن الرقمي ارتباطًا مباشرًا بتكنولوجيا الحاسب الآلي حيث عملت هذه التكنولوجيا على نقل الكتابة اليدوية إلى الكتابة الإلكترونية، كما عملت على نقل الرسم والتلوين إلى الشاشة الإلكترونية، وهذا ما أوجد مجالًا جديدًا في الفن بدأ في الولايات المتحدة الأمريكية ثم انتقل إلى دول العالم بما فيها المملكة العربية السعودية.

إن الفن الرقمي الذي يعني عملية إبداع وإنتاج الأعمال الفنية عن طريق الحاسب الآلي والتكنولوجيا الرقمية مَرَّ بعدد من المحطات في طريق نشأته وتطوره، ابتدأت منذ الخمسينات من القرن الماضي في كاليفورنيا ووصل إلى مراحل متقدمة أصبح من خلالها ينافس الفنون الكلاسيكية والحديثة في المزادات العالمية.

وكما هو الحال في العديد من الدول دخل الفن الرقمي إلى المملكة العربية السعودية ومَرَّ بالعديد من المحطات التي اصطدم في أولها بعدم تقبله كفن مستقل في الساحة الفنية السعودية، ولكنه ومن خلال جهود متفرقة استطاع أن يسجل حضورًا واضحًا في الفترات اللاحقة التي لفتت انتباه الباحثين والنقاد إلى الكتابة حوله وتدوين واقعه، وهو ما يهتم به هذا البحث الذي يحاول تتبع نشأة الفن الرقمي في الساحة السعودية ويسجل أهم المحطات التي مَرَّ بها.

مشكلة البحث

يعد رصد بدايات الفن الرقمي في الساحة الفنية السعودية مشكلة بحثية تستحق العمل عليها وذلك لإن الفن الرقمي ا لسعودي لم يكن مرحبا به في بداياته، حيث إن مشاركات الفنانين الرقميين الأوائل لم تكن مقبولة في المعارض والمسابقات الموثقة، كما أن التجارب الفنية الرقمية لم يكن مرحبا بها في المشهد الفني السعودي (Al-Shaqran, & Al-Ruwaili. 2021. p201) و (Algamash, 2017. P107) وهذا أدى إلى عدم توثيق دخول الفن الرقمي إلى الساحة الثقافية السعودية.

إن رفض الأعمال الرقمية الأولى في المعارض يعد سببا منطقيا لوجود مساحات من الجدل والاختلاف حول بدايات الفن الرقمي السعودي، وكذلك حول رواد هذا الفن. إن ذلك النوع من الرفض لمشاركات الفنانين الرقميين في المعارض والمسابقات الرسمية نتج عنه عدم يقين حول تاريخ الفن الرقمي السعودي المدون والموثق لدى المؤسسات الرسمية المتخصصة و المهتمة بالفنون، لذلك فإن

[1] تم انجاز هذا البحث بدعم من برنامج منحة "تأريخ الفن السعودي" التي أطلقتها وزارة الثقافة في المملكة العربية السعودية، وجميع الآراء الواردة تخص الباحث، ولا تعبر بالضرورة عن الوزارة.

[2] كلية الفنون. جامعة الملك سعود

هناك عدم وضوح رؤية لتاريخ الفن الرقمي السعودي؛ حيث أن المعلومات المتناثرة هنا وهناك على صفحات الصحف الورقية والإلكترونية ومواقع الإنترنت تنسب بدايات الفن الرقمي إلى فترات زمنية مختلفة وإلى أشخاص متعددين مما دفع الباحث إلى تحويل هذا الموضوع إلى بحث علمي يتبع منهجية واضحة يمكن الوثوق بها لتتبع نشأة وتاريخ الفن الرقمي السعودي.

لذلك فإن مشكلة البحث تنحصر في إشكالية رصد بديات الفن الرقمي السعودي غير المدونة رسميا، وكذلك معرفة رواده وأهم الفنانين المشتغلين به.

أسئلة البحث:

- ما هي بدايات نشأة الفن الرقمي السعودي؟
- من هم أهم رواد الفن الرقمي السعودي؟ ومن هم أهم الفنانين في هذا المجال؟

أهداف البحث:

- تتبع بدايات نشأة الفن الرقمي السعودي.
- معرفة أهم رواد الفن الرقمي السعودي، ومعرفة أهم الفنانين الرقميين السعوديين.

أهمية البحث

لا شك أن تدوين التاريخ الثقافي والفني من الأمور الصعبة في المجال العلمي، ولكن ذلك التدوين يعد من الأمور المهمة في ذات الوقت رغم صعوبته. وتتركز أهمية هذا البحث في أنه يساهم في توثيق تاريخ الفن الرقمي السعودي الذي بدأ منذ أكثر من ثلاثين عامًا، كما أنه يساهم في رصد أهم المحطات التي مَرَّ بها ذلك الفن في بداياته ويوثق أهم الفنانين الذين شاركوا في وجوده وتطوره.

منهجية البحث:

هذا البحث يتبع المنهج التاريخي لرصد نشأة الفن الرقمي السعودي وتتبع المراحل التاريخية التي مَرَّ بها، حيث أن المنهج التاريخي يعد المنهج المناسب لتتبع هكذا نوع من الحركات الفنية التي يتم رصدها ضمن سياق زمني متتابع.

حدود البحث المكانية:

هذا البحث ينحصر دوره في تتبع تاريخ الفن الرقمي السعودي، لذلك فإن حدوده تقع ضمن نطاق المملكة العربية السعودية.

حدود البحث الزمانية:

من 1990 – 2024

الدراسات السابقة:

هناك بعض الدراسات والأبحاث التي تناولت الفن الرقمي السعودي من زوايا متعددة، ويمكن سرد بعض تلك الدراسات كما يأتي:

دراسة البقمي، مشاري بعنوان فاعلية الفنون الرقمية في مجال التصميم ودورها في إثراء الساحة الفنية السعودية 2021. وهدفت الدراسة إلى استعراض أعمال رقمية لفنانين سعوديين ومقارنتها بأعمال رقمية لفنانين أجانب، وللوصول لذلك الهدف تم استخدام المنهج الوصفي التحليلي وكذلك المنهج التجريبي. ومن أهم النتائج التي ظهرت أن أعمال الفن الرقمي للفنانين الأجانب تتفوق على أعمال الفن الرقمي للفنانين السعوديين، وقد أرجعت الدراسة سبب تفوق الأجانب في مجال الفن الرقمي إلى التأسيس الأكاديمي الجيد من قبل المؤسسات المتخصصة وتخريج فنانين مؤهلين للمنافسة.

دراسة الشقران والرويلي التي جاءت بعنوان واقع الفن التشكيلي الرقمي في المملكة العربية السعودية، 2021. وهدفت هذه الدراسة إلى التعرف على أساليب واتجاهات الفن الرقمي السعودي وتحليل بعض الأعمال الفنية الرقمية السعودية، وتم استخدام المنهج الوصفي التحليلي من خلال المنهج المسحي ومنهج تحليل المحتوى للوصول لأهداف الدراسة. ومن أهم النتائج التي ظهرت أن الفنان الرقمي السعودي يستخدم أحدث التقنيات والبرامج والوسائط لإنتاج أعماله الفنية كما أنه يستخدم رموز التراث المحلي في أعماله،

كما أظهرت نتائج الدراسة أن العديد من الفنانين التشكيلين السعوديين لا زالوا غير مقتنعين بالفن الرقمي لتصنيفه ضمن الفنون البصرية السعودية.

دراسة الرشيد، ابتسام بعنوان الرقمنة كواقع معاصر وأهميتها في الفن التشكيلي السعودي، 2020. وهدفت هذه الدراسة إلى التعرف على أهمية الرقمنة في إنتاج الفنانين السعوديين، وقد استخدمت الباحثة في دراستها المنهج الوصفي التحليلي للوصول لهدف الدراسة، ومن أهم النتائج التي ظهرت أن التكنولوجيا الرقمية تلعب دورًا واضحًا في الإنتاج الفني السعودي المعاصر، كما أنها مهمة في عملية انتشار الفنان السعودي إضافة إلى أنها تعطي الفنان السعودي مساحة أكبر للإبداع مما يسهل إيجاد اتجاهات متعددة للفن الرقمي السعودي.

دراسة القرني، أسمى بعنوان البدايات التاريخية للفنون الرقمية بالمملكة العربية السعودية،2020. وهدفت الدراسة إلى توثيق أول المعارض الفنية الرقمية السعودية، وتم استخدام المنهج التاريخي للوصول لأهداف الدراسة. ومن أهم النتائج التي ظهرت أن أول معرض رقمي شخصي أقيم في عام 2008 بينما أقيم أول معرض رقمي جماعي عام 2009 وقد سجل لصالح مجموعة الفن الرقمي.

ومن خلال الدراسات السابقة يتضح أن هناك اتجاه واضح بإدخال التكنولوجيا الرقمية إلى ساحة الفن السعودي المعاصر، وبدا واضحًا أن هناك تيار من الفنانين بدأوا في هذا الاتجاه الذي يحتاج مزيدًا من البحث والاستقصاء. كما أن الدراسات السابقة لم ترصد البدايات الحقيقية للفن الرقمي السعودي؛ حيث أنها بدأت رصد الفن الرقمي منذ أول معرض رسمي أقيم عام 2008، بينما سيكشف هذا البحث أن الفن الرقمي السعودي بدأ قبل ذلك. وهنا تأتي ميزة مواصلة الأبحاث العلمية التراكمية التي تعمل على سد الفجوات والثغرات في الأبحاث السابقة، فضلًا عن معالجتها أوجه القصور والخطأ المحتمل.

تاريخ الفن الرقمي العالمي

حتى يمكن فهم نشأة وتطور الفن الرقمي السعودي لابد من أخذ لمحة موجزة عن نشأة وتطور الفن الرقمي العالمي لإن الفن الرقمي السعودي هو امتداد طبيعي لتلاقي الفن مع التكنولوجيا العالمية التي أثرت على هذا النوع من أنواع الفن المعاصر.

وقد يكون من المنطق العلمي العودة إلى البدايات الأولى لظهور الحاسب الآلي الذي يعد الركيزة الأساسية في الفن الرقمي؛ حيث خرج للعلن أول جهاز للحاسب الآلي تحت مسمى (ENIAC) في عام 1946، وكان حجمه كبيرًا بحجم غرفة كاملة، ولكنه أذن بانطلاق أجهزة الحاسب التي تطورت بشكل سريع في السنوات التالية لذلك الاختراع (Jaskot , 2019).

يعتبر عام 1950 الخطوة الأولى لاستخدام الأجهزة الإلكترونية في مجال الرسم حين قام الفنان وعالم الرياضيات الأمريكي بنيامين لابوسكي برسم أشكال تجريدية من خلال إنشاء ذبذبات عبر مولدات موجات الدوائر الإلكترونية، وتم تصويرها بكاميرا ثابتة. وفي عام 1952 تم عرض 50 صورة لأعمال فنية بنفس التقنية تحت مسمى (Oscillons) في متحف ستانفورد (Herzogenrath, 2007 ,299)..

وفي عام 1960 قام جون ويتني بإنشاء رسوم متحركة بسيطة عن طريق الحاسب لتمثل الخطوة الأولى لتجارب الرسومات الرقمية (Bent , 2015). وفي عام 1963 تم عرض عمل باسم (Gaussian Quadratic) للفنان مايكل نول في مسابقة هوارد وايس الخاصة بالصور المنتجة بالحاسب الآلي في نيويورك، وقد شارك في تلك المسابقة عدد من الفنانين الذين يستخدمون الحاسب الآلي في رسوماتهم مثل جورج نيس وفريدر نيك وبيلا جوليز (Al-Shaqran, & Al-Ruwaili. 2021. p195). وفي عام 1968 أسس كل من ساوثر لاند وإيفانس أول مجموعة للرسم بالحاسب الآلي تحت مسمى SIGGRAPH (Alqarni,2020. P37).

في عام 1970 قام هارولد كوهين بإنشاء فن رقمي باستخدام برامج الرسم الحاسوبية المبكرة مثل (IBM) و (Evans) ومثلت تلك التجارب أول اكتشاف لاستخدام الخوارزميات الرقمية لإنشاء الفن، ومثلت تلك التجارب الأساس للفن الرقمي التوليدي (WAN,2023). وفي عام 1973 تم إنتاج أول فيلم رسوم متحركة باستخدام الحاسب تحت مسمى (West world) في الولايات المتحدة الأمريكية (Zweg,2015).

في بداية الثمانينات من القرن العشرين ظهرت الصور الضوئية الرقمية المعالجة بالحاسب مما جعل بعض الفنانين يستخدمون تلك الصور في أعمالهم الفنية مثل روبرت روشنيرق ونام جون (Badawi,2011). كما ظهرت أيضًا في بداية الثمانينات تكنولوجيا

سهلت من إنشاء الرسومات الرقمية على يد ستيف جوبز (WAN,2023). وفي عام 1980 أطلق الاسم الرسمي لمسمى الفن الرقمي بعد أن كان يسمى برسوم الحاسب (Alghamdi,2020. 85).

وفي عام 1983 تم تقديم مشاريع متكاملة في الفن الرقمي وتم عرضها في المتاحف التقليدية (Zweig,2015). وفي عام 1984 أطلقت شركة أبل أول برنامج رسم رقمي بشكل تجاري تحت مسمى (Mac Paint). أما في عام 1985 فقد قام آندي وارهون بمعالجة صورة ضوئية رقميًا من خلال الحاسب (Jaskot,2019).

في عام 1990 بدأ ظهور الفن الرقمي ثلاثي الأبعاد بعد أن تم إطلاق برنامج 3D Studio Max (Badawi,2011). كما تم في ذات العام عقد أول مؤتمر يخص الفن الرقمي بتنظيم من مجموعة (Siggraph)، ثم تلاها العديد من المؤتمرات والندوات العالمية. وفي عام 1991 بدأ ظهور المعارض والمتاحف الإلكترونية مدفوعة بإطلاق خدمة الإنترنت للعامة (WAN,2023).

في عام 2000 ظهرت منصات الفنون مثل بيهانس لتعطي مجالًا للفنانين لعرض أعمالهم ومشاركتها مع الآخرين والترويج لها، كما ظهرت في ذات الفترة فنون الفيديو (Alghamdi & Alsubiani,2020. 89). وفي عام 2015 ظهرت الفنون الرقمية بالرموز غير القابلة للاستبدال NTF وأصبحت متاحة للبيع والتوثيق الرقمي (Almarimer, 2023).

تاريخ الفن الرقمي السعودي:

سجلت أوائل التسعينات من القرن العشرين الدخول الحقيقي للفن الرقمي إلى المملكة العربية السعودية، ولكن بداية دخوله في الإجمال لم تستهدف إنتاج أعمال فنية رقمية في المقام الأول، إنما كان تواجده لأغراض تجارية بحتة تمثلت في تصميم الإعلانات والمنشورات المرتبطة بالأعمال، وقد لعبت برامج الفوتوشوب والكورال درو بالتحديد أدوارًا مهمة في ذلك المجال (Alqarni, 2020. 340). كما كان للصحف المحلية دور ملحوظ في إدخال التقنيات الرقمية للتصميم البصري في ذات الفترة وذلك من خلال برامج النشر المكتبي الرقمية، وكذلك استخدام الرسم الرقمي في الرسوم التوضيحية وفي إنتاج الكاريكاتير الصحفي في فترات لاحقة. ولا يمكن إغفال دور معامل التصوير في تلك الفترة التي بدأ منها تشكل الفن الرقمي السعودي (Albuqami, 2021. 51).

في عام 1995 بدأ الفنان خالد الأمير في الممارسات الجادة لإنتاج أعمال فنية باستخدام الحاسب الآلي (Almaliki, 2019)، وفي عام 1996 بدأ الفنان أحمد القاضي في تجربة إنتاج أعمال فنية رقمية من خلال برامج الرسم المتوفرة في ذلك الوقت (Algamash, 2017. 103)، كما أنتج الفنان فهد الحجيلان -رحمه الله- والفنان فيصل المشاري أعمالًا فنية رقمية لصالح صحيفة الجزيرة في ذلك العام الذي شهد منافسة بين بعض الفنانين لاستخدام هذه التقنية الحديثة في الإنتاج الفني (Almishari, 2012. 3).

من أعمال الفنان خالد الأمير(Alameer, 2020)

وفي عام 1997 أدخل الفنان ناصر الموسى التكنولوجيا الرقمية في إنتاج رسومات وإرفاقها في مجلة التوباد التي كان يعمل مخرجًا فنيًا فيها. وفي ذات العام بدأت الفنانة لؤلؤة الحمود في إنتاج أعمال فنية رقمية أثناء دراستها للتصميم البصري (Alshaqran & Alrueaili, 2021. 47)، وفي عام 1998 عرض الفنان خالد الأمير عملًا رقميًا في إتيليه جده ضمن جماعة درب النجا لتمثل أول عرض رسمي لعمل فني رقمي في تاريخ الفن السعودي (Alqarni, 2020. 69).

وشهد عام 2005 أحداثا مهمة في مجال الفن الرقمي السعودي حيث عرض الفنان عبد الله أبو راسين ثلاثة من أعماله الرقمية في معرض الفنون التشكيلية في مهرجان الجنادرية بالرياض (Alsulaiman, 2021). كما أقيم معرض أول دفعة تدرس الدكتوراه في كلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية بمدينة الرياض، وكان ذلك المعرض يضم أعمالًا للفن الرقمي وقد شارك في المعرض كل من حنان الأحمد ونورة النهاري وهدى الرويس ونداء الجلال (Aldosari, 2005)، كما دخل الفن الرقمي في مجال الخط العربي في ذات العام حين أقيمت دورة تدريبية بعنوان تعليم قواعد الخط العربي باستخدام القلم الضوئي، وقد تطورت حركة الخط العربي في مجال الفن الرقمي منذ ذلك الحين ووصل إلى مراحل متقدمة في ساحة الفن السعودي (Alqarni, 2020. 100).

وفي عام 2006 عرض الفنان علي عيسى الدوسري بعض أعماله الرقمية في معارض جماعية في مدينة الخبر ثم بعد ذلك نقل تلك التجارب وعرضها في معارض خارج المملكة (Alsulaiman, 2021). ولعل تلك التجارب دفعت الفنانة منال الرويشد لإقامة معرضها الشخصي الأول في مجال الفن الرقمي عام 2008 تحت عنوان "بلا موعد" وقد تم عرض تسعة عشر عملًا رقميًا ضمن تجربة فنية متنوعة (Aljazeera, 2008. 17).

وشهد عام 2009 إنشاء أول مجموعة للفن الرقمي السعودي بمدينة الرياض تحت مسمى مجموعة الفن الرقمي، وأقيم أول معرض جماعي لتلك المجموعة، وأخذ عنوان "إشكالية إنسان" وتلك المجموعة مكونة من الفنانات: منال الرويشد وهدى الرويس وهناء الشبلي وفوزية المطيري وعائشة الحارثي (Alanazi,2009)، وتعد هذه أول مجموعة منظمة في مجال الفن الرقمي في المملكة العربية السعودية، وقد عرضت أعمال أعضاء المجموعة في معارض محلية وخارجية.

من أعمال الفنانة منال الرويشد في معرض إشكالية إنسان (Alrowishid, 2009)

وفي عام 2010 سجلت مجموعة الفن الرقمي أول مشاركة جماعية خارجية للفنانين الرقميين السعوديين؛ حيث شاركت المجموعة بأعمال رقمية لأعضائها ضمن الأسبوع الثقافي السعودي بدولة قطر خلال الاحتفال بدولة قطر كعاصمة للثقافة العربية (Algannam,2010). وفي ذات العام تم إنشاء جماعة الرسم الرقمي بالقطيف لتضم مجموعة من الفنانين الشباب المهتمين بالفن الرقمي، وقد نظمت تلك الجماعة بعض المعارض والمسابقات الفنية (Algamash, 2017. 123).

فن الرموز المشفرة غير القابلة للاستبدال NFT Art

في الواقع أن الفن الرقمي السعودي أخذ خطوات جريئة للأمام بعد نجاحاته التي حققها مما جعل العديد من الفنانين السعوديين يتبنون التكنولوجيا الرقمية المعاصرة التي جاء من ضمنها (NFT) أو الرموز غير القابلة للاستبدال وذلك لاستخدامها في مجال الفن السعودي. لقد ظهر فن الرموز غير القابلة للاستبدال (NFT Art) عالميًا مع التطورات المتتالية التي تشهدها ساحات التكنولوجيا بشكل عام وساحات الفنون على وجه التحديد. إن الذكاء الاصطناعي والواقع الافتراضي والميتافيرس والعملات الرقمية جميعها لعبت دورًا مهمًا في ظهور أبعاد جديدة للفن الرقمي كان من ضمنها الرموز غير القابلة للاستبدال (NFT) التي تمثل عناصر فنية رقمية محفوظة بتقنية البلوكتشين.

وبالرغم من أن أول عمل عالمي لفن الرموز غير القابلة للاستبدال (NFT) يعود إلى عام 2014 للفنان الأمريكي كيفن ماكوي، إلا أن ظهور هذا النوع من الفن الرقمي المشفر في المملكة العربية السعودية يعود إلى عام 2017 عندما عرض الفنان راشد الشعشعي عمله الرقمي المسمى "ريشة" في مؤتمر الفنون الرقمية (Almubadail, 2023. 5).

من أعمال راشد الشعشعي بعنوان آمنين(Balhadad, S. 2022)

وفي عام 2020 قدمت الفنانة عهد العمودي عملًا بعنوان "حرارة الحروق" ضمن تكنولوجيا فن الرموز غير القابلة للاستبدال (NFT) الرقمية لتسجل استمرار الاندماج بين الفن والتكنولوجيا الحديثة (Riad, 2023). كما تم في ذات العام إنشاء منصة (نقطة NFT) كأول منصة رقمية سعودية متخصصة في مجال الفن، وقد جاءت تلك المنصة متماشية مع مستهدفات رؤية المملكة 2030 (Almubadail, 2023. 6).

أما في عام 2021 فقد عرضت الفنانة لؤلؤة الحمود مجموعة من أعمالها في مزاد للرموز غير القابلة للاستبدال من خلال منصة آتروم (Atrum) التابعة لمؤسسة فوكس (Vox) السعودية، ليمثل ذلك المزاد أول مزاد فني رقمي سعودي متخصص في تداول الأعمال الفنية (Alsharq, 2021).

لقد كان لعام 2022 دور بارز في ترسيخ تواجد فن الرموز غير القابلة للاستبدال في المملكة العربية السعودية؛ حيث تم عقد مؤتمر LEAP في مدينة الرياض، ويهتم ذلك المؤتمر بالتكنولوجيا الحديثة بما فيها فن الرموز غير القابلة للاستبدال، وقد شارك في ذلك المؤتمر 700 شركة محلية وعالمية وأقيم خلاله 380 جلسة حوارية. ونظرًا للنجاح الذي حققه ذلك المؤتمر فقد أقيم في العام التالي وزاد عدد الشركات المدرجة فيه إلى 900 شركة محلية وعالمية (Almubdal, 2023. 9)، وبالعودة إلى عام 2022 فقد تم عقد مؤتمر الفنون الرقمية في مدينة الرياض بتنظيم من دار سوذبيز العالمية ووزارة الثقافة السعودية للتأكيد على الاهتمام المتزايد بالفنون الرقمية (Riad, 2023).

كما أقيم في شهر فبراير من عام 2022 أول معرض للفن الرقمي بتكنولوجيا الرموز غير القابلة للاستبدال على مستوى الشرق الأوسط في مدينة الرياض، وذلك بمشاركة عدد كبير من الفنانين الرقميين المحليين والعالميين، ليسجل حدثًا تاريخيًا مهمًا في مجال

الفن الرقمي في المملكة (Almubdal, 2023. 9). أما في شهر ديسمبر من ذات العام 2022 فقد أقيم معرض فني بتكنولوجيا الرموز غير القابلة للاستبدال في مدينة جدة وتم عرض اثنى عشر عملًا رقميًا تعكس الثقافة السعودية وقد نظم المعرض منصة (Saudi NFT club) وتم فيه استخدام الميتافيرس كما تم تسجيل جميع الأعمال ضمن شبكة البلوكتشين (SPA, 2022).

أما في عام 2023 فقد تم إطلاق منصة سوق نيفتي (NIFTY Souq) المتخصصة في مجال فن الرموز غير القابلة للاستبدال، وذلك لتسهيل عمليات تداول هذا النوع من الفن الرقمي (Almarimer, 2023). وفي الواقع أن الجهود لازالت مستمرة في مجال الفن الرقمي والاهتمام بكل ما يمكن أن يطوره وهذا يؤكد على أهمية هذا النوع من أنواع الفن في ساحة الفن في المملكة العربية السعودية.

أهم الفنانين الرقميين في المملكة العربية السعودية

بالرغم من أن الفن الرقمي يعد من المجالات الحديثة في المشهد الفني السعودي، إلا أننا نجد توجهًا واضحًا للعديد من الفنانين نحو هذا المجال الفني المتطور، الذي يمكن تقسيم الفنانين فيه إلى ثلاثة أقسام وفق مراحل نماءه التي تشمل مرحلة التأسيس، ومرحلة التطور، ومرحلة التنافس كما يأتي:

مرحلة التأسيس 1990- 2000

ويندرج تحت هذه المرحلة مجموعة من الفنانين المؤسسين للفن الرقمي السعودي مثل خالد الأمير وأحمد القاضي وفهد الحجيلان وفيصل المشاري وناصر الموسى ولؤلؤة الحمود.

وقد يكون الفنان خالد الأمير أحد أوائل المؤسسين للفن الرقمي السعودي حيث أنه بدأ تجاربه الجادة في مجال الفن الرقمي عام 1995 (Almalki, 2019)، إلا أن تجاربه الأولية بدأت قبل ذلك العام. كما أن الفنان خالد الأمير يعد أول فنان رقمي سعودي يعرض أعماله في معرض جماعي محلي حين عرض أحد أعماله الرقمية في إتيليه جدة عام 1998 ضمن جماعة درب النجا الفنية (Alqarni, 2020).

ومن المؤسسين أيضًا للفن الرقمي السعودي الفنان أحمد القاضي الذي بدأ تجربته عام 1996، وقد فاز هذا الفنان بجائزة اقتناء في المعرض الأول لفن الميديا الذي أقيم في مدينة الرياض عام 2011 عن عمله الرقمي "حدث" (Algamash, 2017. 46). كما أن الفنان فهد الحيجلان بدأ تجاربه في الفن الرقمي في عام 1996 ضمن أعماله الفنية التوضيحية التي كانت تنشر في صحيفة الجزيرة، وهذا الوضع ينطبق على الفنان فيصل المشاري الذي بدأ هو الآخر تجربته في مجال الفن الرقمي منذ عام 1996 حيث كان يعمل في صحيفة الجزيرة وكان ينشر أعماله على صفحات تلك الصحيفة (Almishari, 2012. 4).

يعد الفنان ناصر الموسى أيضًا من أوائل الفنانين السعوديين الذين استخدموا الحاسب الآلي في أعمالهم الفنية التي يعود تاريخها إلى عام 1997 حين كان يعمل فنانًا ومخرجًا في مجلة التوباد. كما أن الفنانة لؤلؤة الحمود كانت تنتج أعمالًا رقمية منذ عام 1997 حين كانت تدرس التصميم، وقد انتجت أعمالًا رقمية مزجت فيها بين عناصر الفن الإسلامي والخط العربي وشاركت في العديد من المعارض العالمية ولديها مقتنيات لأعمالها في بعض المتاحف العالمية (Alshaqran, & Alruwaili, 2021. 48).

مرحلة التطور2001-2010

بدأ الفنانون في هذه المرحلة تشكيل جماعات الفن الرقمي وبدأوا في إقامة المعارض الخاصة بالفن الرقمي وأصبح الإنتاج الفني معتمدًا أكثر على النواحي الأكاديمية المتخصصة، ومن أهم الفنانين في هذه المرحلة عبد الله أبو راسين ومنال الرويشد وهدى الرويس وهناء الشبلي وأمل سعود ومحمد الشنيفي وفوزية المطيري وعائشة الحارثي ورزان سليمان ومساعد الحليس.

يعد الفنان عبد الله أبو راسين من الفنانين الرقميين الذين بدأوا يعرضون أعمالهم في المعارض الفنية بانتظام ابتداء من عام 2005 الذي عرض فيه أعمالًا رقمية في مهرجان الجنادرية (Alsuliman, 2009). كذلك الفنانة هدى الرويس عرضت في ذات العام أعمالها في معرض كلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية (Aldosari, 2005).

أما الفنانة منال الرويشد فتعد من أكثر الفنانين الرقميين نشاطًا في هذه المرحلة حيث أنها أقامت معرضها الرقمي الأول في مدينة الرياض عام 2008، كما أنها ساهمت في إنشاء جماعة الفن الرقمي مع بعض الفنانات كما تمت الإشارة إليه سابقًا، إضافة إلى أنها أصبحت رئيسة لمجلس إدارة الجمعية السعودية للفنون التشكيلية التي غدت تدعم الفن الرقمي السعودي.

وفي ذات المسار بدأت الفنانة هناء الشبلي مسيرتها الفنية حين ساهمت في إنشاء جماعة الفن الرقمي وشاركت بالعديد من أعمالها الفنية الرقمية في المعارض التشكيلية المحلية والخارجية، كما ساهمت لاحقًا في تأسيس جماعة الفن الأبيض مع بعض الفنانات السعوديات لتشكيل تمازج بين المجالات والأساليب الفنية المتعددة (Habib, 2014).

الفنانة أمل سعود أيضًا من النماذج المميزة التي ظهرت في مجال الفن الرقمي؛ وقد أنتجت هذه الفنانة أعمالًا غير تقليدية في هذا المجال وأقامت معرضها الشخصي الأول في مدينة دبي لتعرض تجربتها التي امتدت لسنوات. وجاء ذلك المعرض باسم "فيلم صامت" كما شاركت في قمة الموزاييك في بريطانيا.

الفنان محمد الشنيفي من النماذج المميزة في مجال الفن الرقمي. يعمل معلمًا متخصصًا في مدارس الهيئة الملكية بالجبيل، وقد بدأ بداية تقليدية عبر الفن الكلاسيكي والرسم الملون ولكنه انتقل إلى الفن الرقمي منذ عام 2008 وطور من تجاربه حتى أقام معرضًا شخصيًا تحت مسمى "رقميات الرمال" في مدينة الخبر (Alshaqran, & Alrowaili, 2021. 30).

مرحلة التنافس 2011- الفترة المعاصرة

الحقيقة أن الفنانين في هذه المرحلة هم من الفنانين الشباب الصاعدين الذين استفادوا من تجارب الفنانين السابقين، وأصبح لهم حضور بارز في الساحة الفنية المحلية والبعض منهم خرج للمنافسة الخارجية، ومن أهم الفنانين في هذه المرحلة ياسر أحمد وعهد العمودي وسكنة حسن وبيان ياسين وفهد عبد العزيز ووفاء الشهري وغيرهم الكثير.

الفنان ياسر أحمد من الفنانين الرقميين الشباب الذين استطاعوا أن يأخذوا لأنفسهم مكانًا في ساحة الفن الرقمي السعودي (Alshaqran, & Alrowaili, 2021. 32). وهذا الفنان متخصص في رسم البورتريهات ولديه قدرة عالية في التلاعب بالظل والضوء على مساحات الوجه المحدودة. كما أن له تجارب مميزة في رسومات الكاريكاتير الرقمي.

الفنانة عهد العمودي من الفنانين الشباب المتخصصين في الفن الرقمي حيث درست في الكلية الملكية للفنون في لندن (Riad, 2023). وقد شاركت بأعمالها الرقمية في بعض المعارض الفنية، كما قدمت مشاركة في مؤتمر الفنون الرقمية حول فن الرموز غير القابلة للاستبدال.

الفنانة سكنة حسن من جيل الفنانين الرقميين الشباب التي أثبتت وجودها في الساحة الرقمية السعودية، ولديها العديد من المشاركات الفنية في المعارض المتخصصة وحصدت العديد من جوائز الفن الرقمي ومنها جائزة معرض الصقور عام 2019 التي أقيمت بالرياض (Moshkes, 2022), وجائزة جامعة الأميرة نورة عام 2021، وجائزة المستثمر الذكي الخليجي في مسار الفن عام 2023.

الفنانة بيان ياسين من الفنانات الرقميات الصاعدات، وإضافة إلى أنها فنانة رقمية فهي كاتبة قصص للأطفال. وقد عرضت أعمالها الرقمية في متحف الفن الخليجي في دبي (Hajour, 2012)، كما أنها أنتجت مجموعة لوحات رقمية أطلقت عليها اسم "الجمل الحبيب" كأحد رموز الموروث السعودي.

النتائج:

من خلال ما سبق يتضح أن هناك عدد من النتائج يمكن إدراجها كما يأتي:

- الفن الرقمي السعودي مَرَّ بتسلسل زمني منطقي منذ نشأته إلى أن وصل إلى مرحلة متقدمة شهدت عرض أعمال بعض الفنانين الرقميين السعوديين في متاحف عالمية.
- سجلت أوائل التسعينات من القرن العشرين دخول الفن الرقمي إلى المشهد الفني السعودي، وإن ارتبط دخوله في البداية بتصميم الإعلانات التجارية والمنشورات المتعلقة بعالم الأعمال، وكذلك معامل التصوير الضوئي والصحافة المحلية.
- شهد عام 1995ظهور أول التجارب الجادة في إنتاج الفن الرقمي من قبل الفنان خالد الأمير الذي لم تتح له الفرصة في عرض أعماله عبر المعارض الفنية إلا في عام 1998 في إتيليه جدة. وقد ساعد كونه عضوًا في جماعة درب النجا أن يعرض أعماله الرقمية مع تلك الجماعة التي كانت تعرض أعمالًا تقليدية في ذلك المعرض.

- سجل عام 2008 أول معرض رقمي شخصي في المشهد الفني السعودي للفنانة منال الرويشد. سجل عام 2009 إنشاء أول مجموعة للفن الرقمي السعودي، وسجل ذات العام إقامة أول معرض جماعي خاص بالفن الرقمي. وفي العام التالي تم تسجيل أول مشاركة جماعية للفنانين الرقميين السعوديين في قطر.
- الفن الرقمي السعودي تطور بشكل واضح ودخل مجال الرموز غير القابلة للاستبدال "NFT" عن طريق الفنان راشد الشعشعي عام 2017 حين عرض عمله المسمى "ريشة". وفي ذات المسار عرضت الفنانة لؤلؤة الحمود مجموعة من أعمالها في مزاد لفن الرموز غير القابلة للاستبدال عام 2021 ليمثل أول مزاد فني رقمي سعودي.
- يعد خالد الأمير من أوائل رواد الفن الرقمي السعودي، جاء بعده أحمد القاضي ثم فهد الحجيلان وفيصل المشاري الذين يعتبرون أيضا من أوائل المؤسسين للفن الرقمي السعودي.
- جاء كل من عبد الله أبو راسين ومنال الرويشد وهدى الرويس وأمل سعود ومحمد الشنيفي في المرحلة التالية من فناني المشهد الفني الرقمي السعودي.
- رصد البحث بعضًا من الفنانين الشباب الموهوبين الذين جاءوا في مرحلة تالية مثل ياسر أحمد وعهد العمودي وسكنة حسن. ولا زال الفن الرقمي السعودي يسجل نجاحات واضحة أثبتت المراهنة الرابحة على هذا المجال من مجالات الفن المعاصر.

التوصيات:

هذا البحث يوصي بما يأتي:

- زيادة الاهتمام بالفن الرقمي من قبل المؤسسات الرسمية الثقافية والتعليمية.
- الحث على الاستثمار في مجال الفن الرقمي لإنه مجال استثماري خصب.
- إقامة مسابقات للفن الرقمي بين طلاب الجامعات السعودية لتطوير إمكانياتهم وخبراتهم.

Conclusions:

From the above it is clear that there are a number of results that can be included as follows:

•Saudi digital art went through a logical chronological sequence from its inception until it reached an advanced stage that witnessed the display of the works of some Saudi digital artists in international museums.

•The early nineties of the twentieth century marked the entry of digital art into the Saudi art scene, although its entry was initially linked to the design of commercial advertisements and publications related to the business world, as well as photography laboratories and local journalism.

•The year 1995 witnessed the emergence of the first serious experiments in producing digital art by the artist Khaled Al-Amir, who did not have the opportunity to display his works through art exhibitions until 1998 at the Jeddah Atelier. Being a member of the Darb al-Naga group helped him exhibit his digital works with the group, which was displaying traditional works in that exhibition.

•The year 2008 marked the first personal digital exhibition in the Saudi art scene by artist Manal Al-Ruwaished. The year 2009 recorded the establishment of the first Saudi digital art group, and the same year recorded the holding of the first group exhibition for digital art. The following year, the first collective participation of Saudi digital artists was recorded in Qatar.

•Saudi digital art has clearly developed and entered the field of “non-fungible tokens (NFT)” through the artist Rashid Al-Shasha’i in 2017 when he presented his work called “Feather.” In the same vein, the artist, Lulua Al-Hamoud, displayed a group of her works in an auction of non-fungible token art in 2021, representing the first Saudi digital art auction.

•Khaled Al-Amir is considered one of the first pioneers of Saudi digital art. He was followed by Ahmed Al-Qadi, then Fahd Al-Hujailan and Faisal Al-Mishari, who are also considered among the first founders of Saudi digital art.

•Abdullah Abu Rasin, Manal Al-Ruwaished, Hoda Al-Ruwais, Amal Saud, and Muhammad Al-Shinaifi came in the next stage of artists in the Saudi digital art scene.

•The research monitored some of the talented young artists who came at a later stage, such as Yasser Ahmed, Ahed Al-Amoudi, and Sakna Hassan. Saudi digital art continues to record clear successes that prove the winning bet on this field of contemporary art.

References:

1. Alanazi, Mishal. (2009). The "Human Problems" Exhibition Launches Today in Riyadh. *Okadh*. Sunday, May 10, Issue 14930. Retrieved from https://www.alriyadh.com/428139
2. Alameer, Khalid. (2020). A presentation of the artist Khaled's works available on the X platform.
3. Albuqami, Mishari. (2021). Digital Arts Activities In The Field Of Design And Their Role In Enriching The Saudi Art Scene. *Journal Of Specific Education And Technology Scientific And Applied Research* 19, Issue 8 (Specialization In Educational Media - Home Economics - Art Education), 40-53. Retrieved from https://maat.journals.ekb.eg/article_148840.html?lang=en
4. Aldosari, S. (2005). Female Students Of The First Batch Of Doctoral Studies In Drawing And Photography Hold An Exhibition Of Plastic Art. *Alsharq Alawsat*. Monday 24 Safar 1426 AH, Issue 9624. Retrieved from https://archive.aawsat.com/details.asp?article=291712&issueno=9624
5. Algamash, G. (2017). *Digital Art, Drawing and Expression in Graphic Color*. Riyadh: Technology Press.
6. Alghamdi, M. F. B. M., & Al-Sibiani, N. A. H. (2020). Aesthetic Values of Saudi Graphic Arts inspired in Digital Printed Dress Designs. International Design Journal, 9(2), 85-95. Retrieved from www.idj.journals.ekb.eg/article_83428.html
7. Alghannam, Ahmed. (2010). During her First Exhibition, Silent Film, My Hand, The Painting "Nervous" By Amal Saud Received the Admiration and Support Of Visitors To The Exhibition. *Al-Riyadh newspaper*. No. 15488, 19,11.
8. Alghannam, Ahmed. (2010). In a First Outside The Kingdom, The Digital Art Group Participates In The Saudi Cultural Week in the State of Qatar, Al-Riyadh newspaper, 15313, Friday 28, 5.
9. Aljazeera. (2008). *Digital Arts Exhibition by Manal Al-Ruwaished*. Al Jazeera newspaper. Thursday 4/17/2008 Issue No. 12985. Retrieved from http://www.al-jazirah.com/2008/20080417/cu12.htm
10. Almaliki, Abdul Hadi. (2019). *Digital Art And Its Impact On Traditional Art*. Al Bilad newspaper. 16, 3. Retrieved from https://albiladdaily.com/2019/03/16/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%82%D9%85%D9%8A-%D9%88%D9%85%D8%AF%D9%89-%D8%AA%D8%A3%D8%AB%D9%8A%D8%B1%D9%87-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%82%D9%84/
11. Almarimer, Ibtisam. (2023). Launching an NFT Platform In The Kingdom Of Saudi Arabia For Creators Of Artistic Works. *Our Trade News*.
12. Almishari, Faisal. (2012). *My World From Ink To Light, From Canvas To Desktop*. Unpublished book.
13. Almubdal, Najla. (2023). Circulating The Art Of Non-Fungible Tokens NFT Via Blockchain Technology To Support The Saudi Digital Creative Economy. *Ph.D*. King Saud University.
14. Alqarni, A. (2020). The Historical Beginnings Of Digital Arts In The Kingdom of Saudi Arabia. *Journal of Humanities and Social Sciences*, (2522-3380) 4,. 7
15. Alrashid, Ibtisam. (2020). Digitization as a Contemporary Reality and Its Importance in Saudi plastic art, *Al-Academy Journal*, No. 96, 2020, 213-228.
16. Alrowishid, Manal. (2009). A presentation of the works of artist Manal Alrowishid from the "The Problem of a Human Being" exhibition.
17. Alshaqran, Q. & Alruwaili, A. (2021). The Reality Of Digital Fine Art in the Kingdom of Saudi Arabia. *Humanities and Social Sciences Studies* 48, 4-25.
18. Alsharq. (2021). A Digital Art Auction For The International Saudi Artist Lulwah Al-Hamoud, For The First Time In The Kingdom, Based On The Non-Tradable NFT Token System. *Asharq Al-Awsat newspaper*. November 20, 151443
19. Alsulaiman, A. (2009). Two Digital Art Galleries In Riyadh. *Alyawm newspaper*. Wednesday 07/29/2009. 303
20. Badawi, H. (2011). The potential for installations to create new directions for Saudi Arabian art (Doctoral dissertation, Coventry University).
21. Balhadad, S. (2022). The practice of art for the advancement of humanity is part of philanthropy. Alyawm newspaper. 16,30.
22. Bent, kowska-Kafel, A. (2015). Debating digital art history. International Journal for Digital Art History, (1).
23. Habib, Haitham. (2014). *Abduladhim Al-Damen, Qatif Creativity Opens The Door For Subscription To The Kingdom's Innovators*. Alyaowm Newspaper. 24,1,/12. 6001
24. Hajour, Nada. (2012). *The Gulf Digital Art Museum is a New Artistic Experience*, Vice Media Group. 2,5.
25. Herzogenrath, N. (2007). Ex Machina–Frühe Computergrafik bis 1979. Ex Machina-Early Computer Graphics up to 1979. 229.
26. Jaskot, P. B. (2019). Digital art history as the social history of art: Towards the disciplinary relevance of digital methods. Visual Resources, 35(1-2), 21-33.

27. Moshkes, Abeer. (2022). A Strong Start For Digital Arts In Riyadh, Asharq Al-Awsat Newspaper, 170, February 27, 2022.
28. Riad, Nour. (2023). Ahad Al Amoudi from Saudi Arabia. Report on the Digital Arts Conference, Riyadh.
29. SPA. (2022). *Jeddah Witnesses The Holding Of The First Fine Art Exhibition Using Digital NFT Technology*. Saudi Press Agency.
30. WAN, (2023). Brief History of Digital Art, World Art News, 23 January.
31. Zweig, B. (2015). Forgotten Genealogies: Brief Reflections on the History of Digital Art History. International Journal for Digital Art History, (1).

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1333

Matrix of Possibilities and contemporary Transformation in the Renovation of Ceramics

Manal Saleh AL-Saleh [a1]

[a] *University of Jeddah*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 18 December 2023
Received in revised form 30 December 2023
Accepted 31 December 2023
Published 15 September 2024

Keywords:
Ceramic Sculptures
Contemporary Techniques
Contemporary Ceramic
Artistic and Philosophic dimension
Renovation.

ABSTRACT

This study aims to explore contemporary solutions for the renovation of ceramics' maser pieces through the use of matrix of possibilities which implies philosophic aspects that surpasses the preservation of ceramics, treatment, and maintenance of the same. Such process uses the techniques of renovation for such ceramics already damaged thus transforming such damage to added value to its beauty based on descriptive analytical methodology.

Among the results achieved by this study is that the renovation of modern ceramics differs from such renovations aimed to renovate old ceramics by using the matrix of possibilities which allows the creation of contemporary ceramics that implies artistic and philosophic dimensions.

Based on the results of this study, the author outlined her recommendations, among of which is the matrix of possibilities which is recommended by artists and artifacts specialists. In addition, it is imperative to supply libraries and competent authorities with such recommendations being of para importance in terms of adopting contemporary thoughts through such matrix so to create innovative and creative solutions in the field of ceramics renovation. Furthermore, it is advisable to hold seminars and workshops designed for renovation concepts aimed to revive the beauty of ceramic master pieces but in contemporary way, as well as making use of interim studies.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: msalsaleh@uj.edu.sa
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1333
Manal Saleh AL-Saleh: Matrix of Possibilities and contemporary Transformation in the Renovation of Ceramics.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

مصفوفة الاحتمالات والتحول المعاصر في ترميم الخزف

منال بنت صالح الصالح[1]

الملخص:

تهدف هذه الدراسة الى ايجاد حلول معاصرة لترميم القطع الخزفية من خلال الاستعانة بمصفوفة الاحتمالات والتي تحمل جوانب فلسفية تتعدى مسألة الحفاظ على الأثر الخزفي وعلاجه وصيانته، باستخدام تقنيات الترميم لإخفاء الضرر الذي وقع على العمل الخزفي وتحويل هذا الضرر إلى قيمة جمالية مضافة، متخذه المنهج الوصفي التحليلي.

واهم ماتوصلت له الدراسة من النتائج أن ترميم الأشكال الخزفية الحديثة تختلف من حيث البعد الفلسفي والجمالي عن الترميم للشكل الخزفي الاثري ومن خلال الاحتماليات المطروحة في مصفوفة الترميم يمكن تقديم حلولاً تشكيلية وفنية تؤدي إلى ابتكار مجسمات خزفية معاصرة، وانتاج اشكال خزفية ذات بعد فلسفي وجمالي.

وبناء على نتائج الدراسة تم إدراج توصيات منها تطبيق احتمالية المصفوفة المقترحه من قبل الفنانين والمختصين بالآثار لاتساع دائرة الافق الفكري والفلسفي، كما أنه لابد من تزويد المكتبات والجهات المختصة لمدى اهمية النظر باحتمالية تحويل الفكر للاتجاه المعاصر بمعطياته المختلفة من خلال المصفوفة لايجاد حلول ابتكارية وحديثة في مجال الترميم، اما مجال الترميم فانه لابد من تنظيم دورات تدريبية في مجال الترميم ومدى امكانية الاستفادة من الدراسات البينية لاعادة الاشكال المرممة واظهارها بفكر معاصر.

كلمات مفتاحية: مجسمات خزفية، تقنيات معاصرة، خزف معاصر، البعد الفلسفي والجمالي، ترميم.

المقدمة:

يعتبر فن الخزف من الفنون ذات القيم التقنية والجمالية، بنظرياته العلمية والعملية، كما أنه يعتبر صناعة قديمة مرت بحضارات وعصور تاريخية قديمة وحديثة.

وفن الخزف بتشكيلاته المختلفة من الفنون التي تحمل نواحي الحياة الضرورية والكمالية للإنسان على مدى العصور المختلفة الى الوقت الحالي، ولكل عصر من العصور المختلفة مايميزه من التقنيات حيث عمد الخزافين الى تطوير وتجديد تلك القطع من تنوع وابتكار حتى أصبح الخزاف على دراية وعلم بجميع جوانب عمله، لدية قدرة فنية وعلمية تؤهله لادراك ماوراء هذا الفن من جماليات.

ومع التطورات العلمية التي مرت بحقبة من العصور كان الانسان يشهد في كل حقبه اكتشافا أو ابتكارا جديدا، والفنان عامة والخزاف بوجه الخصوص بتجاوب مستمر مع هذه التطورات مما كان له الأثر البالغ في تغيير وتطوير الطرق والتقنيات والأساليب التعبيرية المختلفة.

وبما أن فن الخزف من الفنون التي صنفت كاحدى المراجع العلمية الاثرية بمقتنياتها الفخارية فلابد من الحفاظ عليها حيث تعتبر مادة الفخار من أهم المقتنيات الأثرية التي تحتويها المتاحف والمخازن الأثرية، وكذلك من أهم المعثورات التي تستخرج من الحفائر. وتحوز مادة الفخار على هذه الأهمية لما لها من دلالات كثيرة من النواحي الأثرية والتاريخية والفنية والتكنولوجية ويعتبر الفخار قاسما مشتركا بين المواد الأثرية المكتشفة فى العديد من مناطق الحفر والتنقيب. وللحفاظ على تلك المأثورات لابد من عملية الترميم للفخار- حيث يعد مدخلا مهما للحفاظ على ذلك التراث ذكر الزهراني:"ان الترميم هو علم يهتم بدراسة وصيانة التراث الثقافي المادي بواسطة استخدام مختلف الخامات والأدوات إضافة الى أجهزة تحليل وفحص بهدف الحفاظ عليها من التلف أو الضرر. فللترميم مجالات عديدة تشمل البحث في تركيب القطع الاثرية والاعمال التراثية والتاريخية والمقتنيات الفنية، علاوة على ما طرأ عليها من ضرر وتلف وكيفية صيانتها وعلاجها بالمواد التي تساعد على ذلك". (الزهراني، 2015).

وقد كانت هناك العديد من الدراسات التي اهتمت بعملية الترميم للقطع الفخارية. والوقوف على دراسة خاماتها وتقنية صناعتها وكذلك دراسة خواصها المختلفة، بالإضافة إلى دراسة مظاهر التلف وأسبابه والذي يظهر إما مهشما كليا أو جزئيا أو به

[1] جامعة جدة

فقد لبعض الأجزاء، هذا إلى جانب تبلور الأملاح. وكان هناك العديد من الخطط لعمليات ترميم وصيانة الفخار الأثرى المكتشف فى مناطق الحفائر المختلفة.

وعملية الترميم بصفة عامة قديمة قدم التاريخ فهي احدى العمليات الحيوية التي مارستها الكائنات الحية باختلاف أجهزتها وانسجتها التي أصابها التلف بفعل الزمن أو الظروف والعوامل الخارجية.

وترميم وصيانة المقتنيات الاثرية تغيرت وتطورت مع مرور الزمن وصولا إلى العصر الحديث تغيرت بتغير ماتوصل اليه العلماء من نتائج علمية وأجهزة متقدمة في مجال الكيمياء والهندسة والجولوجيا وغيرها من العلوم التي تساهم في ترميم وصيانة تلك المقتنيات.

ولم يكتف الفنان بالتقنيات والاساليب التقليدية في الترميم وانما امتد الى أبعد من ذلك حيث أصبح الترميم ذا فكر معاصر محولا القطع الخزفية المرممة إلى اتجاه تعبيري غير تقليدي متماشيا مع التطورات الحديثة، وعليه عمدت الدراسة الى التطرق لموضوع الترميم والحقبات التي مر بها مرورا بتقنياته المختلفة متطرقة إلى اظهار نتائج معاصره من خلال مصفوفة الاحتمالية لدى الفنان المرمم، مما أدى الى التساؤل التالي:

مشكلة البحث:

ماامكانية الوصول إلى مجسمات خزفية معاصرة من خلال مصفوفة الاحتمالات والتحول المعاصر في ترميم الخزف؟

اهداف البحث:

1- ابتكار مجسمات خزفية معاصرة من خلال مصفوفة الاحتمالات والتحول المعاصر في ترميم الخزف.
2- تقديم عمل فني خزفي متكامل له فلسفة وموضوع وتقنية وتشكيل بالاستفادة من مصفوفة الاحتمالات في ترميم الخزف.
3- اظهار التقنيات المعاصره المساهمة في عملية الترميم.

أهمية البحث:

- الاستفادة من الفِكر الفلسفي للتحول المعاصر في الفنون للخروج بصياغات فنية مستحدثة لفن الخزف المعاصر.

فروض البحث:

- مصفوفة الاحتمالات والتحول المعاصر في ترميم الخزف يمكن أن تقدم حلولاً تشكيلية وفنية تؤدي إلى ابتكار مجسمات خزفية معاصرة.

منهج البحث:

اتخذت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي للتعرف على ترميم الاعمال الخزفية، والفكر الفلسفي للتحول من خلال مصفوفة الاحتمالات.

مصطلحات الدراسة:

المصفوفة Matrix:

تنظيم مستطيليّ لعدد من الحدود مرتَّبة في أعمدة وصفوف (معجم المعاني الجامع)

والمصفوفات عباره عن مجموعه من الارقام أو البيانات حسب نوعها وهدفها مرتبه على هيئة صفوف أفقية وعامودية. تحوي حروف أو رموز أو أرقام، ويكون الشكل النهائي للمصفوفة عبارة عن مربع أو مستطيل. وحجم المصفوفة يكون من خلال عدد الصفوف والأعمدة الموجودة بها، أي أن حجم المصفوفة = عدد الصفوفXعدد الأعمدة.

مصفوفة الاحتمالات:

تجمع الاحتمالات بتحقيق ما، ويطلق عليها أيضا مصفوفة النتائج الممكنة، وهي تفيدنا بمعرفة بعض الامور دون غيرها. (كومينيون، 2017م)

الترميم:

(الترميم Restoration: في القاموس الوسيط (رمّ) "الشيء أي أصلحه، رممه أو رمه أي تتبعه بالإصلاح"). (عطية، الكفافي-2003م) "اشتقت كلمة ترميم من الكلمة اليونانية stouros أي الإصلاح، بمعنى اصلاح أو ترميم شيئا ذا قيمه قد تعرض للتلف".

والترميم كمفهوم هو (ما يقوم به المرممون لحماية الأثر من التلف وإصلاح ما تلف من المقتنيات الفنية المختلفة). (الدمرداش، 1982م)

التحول:

عرفه الرازي بأنه: -" التنقل من موضع إلى موضع". (زكريا، 1976م).

كما ذكر ابن منظور بأنه:

حال الشيء نفسه ولها معنيين: تغيراً، وتحولاً (العلايلي، 1974م)

التحول كما جاء في المعجم الفلسفي لصليبا: "تغير الأشخاص أو الأشياء، وهو قسمان: تحول في الجوهر، وتحول في الأغراض". (بيتر، 1995م)

التعريف الإجرائي: " نظام يعتمد على التغير بالعلاقات البنائية للمنجز الخزفي من حالة إلى حالة جديدة على مستوى التصميم والشكل، التقنية والمضمون ". (عباس، 2014م)

الترميم :Restoration

عند تتبع الترميم من خلال مراحله التاريخية فقد يصعب علينا معرفة بداياته، ولكن عند التمعن بتعريف مصطلح الترميم عند (محمد، 1997 م) " اصلاح وعلاج ماقد تلف من الأشياء المادية التي لها قيمة نفعية أو جمالية أو تراثية بالنسبة للإنسان" فنستخلص ان عمليات الترميم والاصلاح قد عرفها الانسان القديم، وذلك مانجده في الاسلوب المتبع للترميم في تلك الحقبة الزمنية من خلال تعدد الطرق والاساليب التي اتبعها لمعالجة ماافسد من جراء عوامل خارجية ليتمكن من سد احتياجاته من تلك القطع النفعية التي يستخدمها.

فاتجه إلى أساليب بسيطة تعالج التلف حسب الامكانيات المتاحه له في تلك الحقبه فنجده يلجأ تارة الى احداث ثقوب لربط أجزاء الفخار ببعضها البعض بواسطة الحبال أو اسلاك النحاس أو الكتان.، أو الى تلصيق الاواني المكسورة وتلوينها بألوان مخالفة عن الالوان الموجودة في القطعه لاخفاء عيوب الاصلاح من غير النظر إلى شكلها الجمالي.

والترميم عند الانسان القديم لم يعتمد فقط على الاصلاح وإنما عمد إلى التوجه للمحافظة على القطع حتى لا تتعرض للتلف فنجد قدماء المصريين اتجهو إلى اضافة مواد للحفاظ على الزخارف والالوان السطحية من التلف الناتج عن الظروف الجوية فقامو بتغطية الاسطح الفخارية المنقوشة بصفار البيض للحفاظ عليها وعلى رونق الالوان.

وبذلك فالترميم في العصر القديم باختلاف أنواع معالجاته البسيطه ومايسعى له لايجاد حلول لاتمام تعديل وظيفة القطعة الفخاريه الى أنه كان مصدر لالهام المرممين في الوقت المعاصر من خلال اختلاف التقنية وطريقة التفكير، حيث أصبح موضوع الترميم ذا اهمية كبيرة وبذلك أخذ مسببات عديده للوقوف على تعديل القطع إما: من أجل الحفاظ على الثروه الحضارية للاعمال الفخارية، أو من أجل تصليح أعمال الفنانين نفسهم والتي تعرضت للكسر أو الخدش أو من خلال اضافة نواحي جمالية للقطعة الخزفية.

وعند ترميم الاشكال الفخارية والخزفية والتي تكون بغرض العلاج والصيانة من التلف أو الضرر الذي تتعرض له مع مرور الزمن كعوامل التلف الفيز وكيميائية متمثلاً بـ (الحرارة، الرطوبة، مياه أرضية حاملة للأملاح المختلفة). إضافة الى تلف بيولوجي كا (البكتريا، الفطريات) وسوء العرض والتخزين. دفع الباحثين للاهتمام بعلاجها وصيانتها بالطرق والأساليب المختلفة.، وتعتمد عمليات العلاج على عنصرين أساسيين:

(محمد، 1997 م).

1- الميكانيكي: من خلال استعمال الأجهزة الأدوات والحديثة فى تنظيف وإزالة الأثر وما عليه من تراكمات على السطح.

2- الكيميائي: استخدام مواد كيميائية تعالج الآثار الفخارية من نواتج التلف لحالة الأثر، وتتركزعمليات العلاج الكيميائية على (التنظيف، التجميع، استكمال النقص، التقوية، الصيانة).

وعمليات العلاج تحتاج إلى معرفة اللدائن والراتنجات المناسبة لكل مرحلة، ويوجد العديد من الراتنجات واللدائن التي تتناسب مع الشكل الخزفي ومتوفره فى السوق المحلى، تساعد في علاج وترميم الشكل الفخارى والخزفى ومنها:

- اللدائن وتتكون من ثلاثة عناصر هي (الراتنجات – الملدنات – الموائ).

(مصطفى ـ السيد- عبد الفتاح، 2011م)

والترميم للقطع الخزفية يمكن اختصاره تطبيقيا في حالتين الترميم على البارد والحار وتختصر من خلال:

-الترميم البارد:

يمكن استخدام عدة أنواع من العجائن الباردة والتي يلجأ لها المرمم كحل سريع لترميم القطع ومنها على سبيل المثال:

مواد لاصقه ومن اهمها:

- لواصق (الثرموستينج Thermosetting Adhesives Resins): مثل (الإيبوكسى – الإكريلك – البولي استر)

-لواصق (الثرموبلاستيك Thermoplastic Adhesives Resins): ومنها (خلات الفينيل – البارالويد – نترات السليولوز)

-تعويض القطع الناقصة بجبس باليسي الذي يستخدم في حشوات الاسنان ويوجد عند المواد الطبية.

-الترميم الحار:

يمكن استخدام مواد مختلفة للترميم الحار والتي تدرج تحت- المواد المصلبة للطين ومنها:

(سليكات الصوديوم (السيلكا السائلة) – الصمغ العربي –خلات الفينيل والمواد الكيميائية الرابطة (المصلبة)).

(مصطفى ـ السيد- عبدالفتاح2011م)

وتعتبر أساليب ترميم الخزف الفنية عديده وخاصة المتأثره بفكر فنون ما بعد الحداثة، نجد فيها أن المرمم أبدع في إخراج ترميم القطع الخزفية من القالب المعروف إلى انفتاح في استخدام أساليب وطرق عديدة لإضفاء الجمال للقطعة الخزفية المرممة مع حفاظ الخزف على سيادته أثناء عملية الترميم.

"ففكر ما بعد الحداثة يرتكز على مجموعة من المرتكزات الفلسفية والفكرية والفنية والجمالية والنقدية والأدبية، من خلال اعتماده على التشكيك، الفلسفة العدمية، التفكك واللاانسجام، هيمنة الصورة، الغرابة والغموض، التناص، الانفتاح، قوة التحرر، الدلالات العائمة، ما فوق الحقيقة، التعددية والاختلاف، الحنين الى الماضي، التخلص من المعايير والقواعد، ففلسفة ما بعد الحداثة سعت الى تحرير وتفكيك فكر الانسان من القيود". (حمداوي، م2012).

مما أدى إلى أبداع الفنانين بترميم القطع الخزفية متأثرين بفكر تلك الحقبة من الحرية وعدم القيود، فنجدهم قاموا بالترميم بكل الطرق التي تُظهر قوة فكرهم الإبداعي والقدرة على التشكيل بمختلف الخامات والظروف التي من الممكن أن تواجههم.

لاظهار جوانب فلسفية تتعدى مسألة الحفاظ على الأثر الخزفي وعلاجه وصيانته، كما يمكن استخدام تقنيات الترميم لإخفاء الضرر الذي وقع على العمل الخزفي وتحويل هذا الضرر إلى قيمة جمالية مضافة، ولعل اليابانيين أول من استخدم هذا الأسلوب في معالجة الأواني الخزفية المكسورة والتعامل مع الكسر وإصلاحه بفلسفة اعتبار الكسر جزء من تاريخ العمل والذي يجب إظهاره بدلا من إخفائه.

الترميم في الفن الياباني كانطلاق للترميم المعاصر:

أبدع اليابانيون في أساليب الترميم وطرحها بفلسفات مختلفة منطلقين من الفلسفة اليابانية wabi-sabi احتضان النقص في حين يشير "wabi" إلى الجمال الموجود في العناصر غير المتماثلة وغير المتوازنة، يصف "Sabi" جمال الشيخوخة وعدم ثبات الحياة من خلال مرور الوقت. وتتجه غالباً هذه الفلسفة اليابانية إلى أن القطع الأكثر عظمة متصدعة أو بها شقوق أو حتى غير كاملة وأن الأشياء التي نعتقد أنها عيوب - مثل الندوب والشوائب والتجاعيد أو أي علامات أخرى للتلف هي في الواقع علامات على نمونا الفريد.

Kintsugi Art, It's Metaphor, How the Repair Made, Where to Buy Kintsukuroi Gold Repair (lakesidepottery.com)

وأحد الأمثلة الكلاسيكية على wabi-sabi هو فن kintsugi حيث يتم إصلاح الفخار المتشققة باستخدام ورنيش الذهب كوسيلة لإظهار جمال أضراره بدلاً من الاختباء.

وهو من الطرق الفنية التي ظهرت في الفن الياباني وكانت بداياته في عام 1400م تقريبا، ويسمى (Kintsugi) وعند تعريف المصطلحKin = golden tsugi = joinery يعني حرفياً "الانضمام إلى الذهب". في جماليات زن، وهو أسلوب للترميم لتوصيل الفلسفة اليابانيةwabi-sabi لاحتضان العيوب. ويعتمد على إصلاح الفخار المكسور بالورنيش الممزوج بمسحوق الذهب ليس لاعادة قطعة الفخار إلى الفائدة فحسب، بل إنها أيضاً توجد دعامات ذهبية للفواصل في القطعة المرممة بعد إصلاحها، ويمكن استخدام الأوعية

والأكواب والأطباق بأمان مرة أخرى، مكونه طابع فريد ذا بعد فلسفي. (شكل 1) ويمكن أيضًا استخدام الطلاء لملء القطع المفقودة، مثل الحافة المفقودة (شكل 2) واعادة صياغة اطباق مختلفة التصميم والتكوين لتشكيل أطباق جديدة في حالة فقد بعض قطع الأطباق المحطمة(شكل3). (هارون، 2017م)

شكل (1)
الفنان: Austin Kleon
سنة الانتاج: 2019
المرجع:https://austinkleon.com/2019/12/22/kintsugi-and-the-art-of-making-repair-visible /

شكل (2)
الفنان:Marco Montalti
سنة الانتاج: 2019
المرجعhttps://www.dreamstime.com/adobe48015_info

شكل (3)
الفنان:Laura Caseley

سنة الانتاج: 2019
المرجع: https://www.littlethings.com/beautiful-kintsugi-

وألهمت هذه الممارسة الكثير من الفنانين الخزافيين على ابتكار مجسمات ذات قيم تعبيرية وجمالية انطلاقا من فلسفة الترميم عند اليابنين، وعند الحديث عن الانطلاق الفكري والفلسفي والتقني لهؤلاء الفنانين وماتوصلو له بطرق الترميم حتى الوقت المعاصر وحول مانهج عليه بمخرجات فنون مابعد الحداثة وتأثيره، بما شهدته تلك الحقبه (فنون ما بعد الحداثة) من مجموعه من التحولات في مسار الفنون عامة، وما عمدت إليه في البعد عن الوسائل التقليدية متجهه نحو المواد والتقنيات والاساليب والرؤى المتماشية مع التغيرات في الفكر والمؤدية الى التغير في رؤية الفنان والتي لعبت دورا في انعكاسها على نتاجه الفني، والتي أدت إلى إعادة النظر في النظم الشكلية والسياقات الفكرية والتعبيرية، فبات من الضروري على الفن مواكبة متحولات العصر .

التحول في الترميم من التقليدية الكلاسيكية إلى الترميم المعاصر:

العمل الفني مر بتحولات تاريخية كثيرة انتجت وجود تغيرات في بنيته بما يتلائم مع خصائص الاتجاهات الفنية لفنون ما بعد الحداثة بحيث أدى ذلك التحول الى تغير في معايير ونمطية بناء تلك الاعمال الفنية، من خلال ما انتجته التحولات التي حدثت في عالمنا المعاصر على مستوى البناء المعرفي والتكنولوجي والتي أدت الى ظهور تقنيات حديثة مكنت الفنان من تنويع الرؤى الفكرية والتعبيرية لمواكبة التغيرات العلمية.

اذ يعزو(هايدغر) التحولات الكبرى في تاريخ المنجزات والابداع البشري إلى مبدأ (الفهم) للظواهر المحيطة بالإنسان أو بمعنى دقيق معطيات بيئته، فهو يرى أن فهم كل ما يمكن أن يحصل في العالم تحددها المسارات التاريخية للمجتمع .(محمد، م1989)

وعند الحديث عن التحول كمصطلح فان " التغيرات الكمية تؤدي بالضرورة إلى تغيرات كيفية، وبالتالي إلى تحول من كيف قديم إلى كيف جديد" (روزنتال، 1980م)

كما عرفه (النوره جي،1990م) على انه :"عملية ترك أو إلاقلاع عن اتجاه او نسق معين، واسقاط نسق أو اتجاه جديد محل كل منهما."

والتحول يختلف باختلاف المحور المعرفي له وباختلاف جزئية البحث الخاصه به، فالتحول كان يعرف قديما من خلال العلم والفلسفة وهو ليس مايقاس به في الوقت المعاصر فلكل من العالم (الكيميائي، الرياضي، الاجتماعي، الفني...) تصور لعملية التحول لدية والتي تختلف من عالم لآخر حسب وجهته البحثية.

فهو يتعلق بمجموعة من العلاقات الخاضعة للتحويل والتغيير تحت أحكام وقوانين يبدأ من حيث انتهى الآخرون ليغير بتلك النهاية ويظهر بداية جديدة تأتي من خلال الخبرة والتجريب المستمر "فالتنظيم والانطلاق يبدأ من نقطة معينة وإقامة بناء جديد انطلاقاً من عناصر قديمة"(زيادة، 1986)

وسمة التحول ظاهرة أساسية من ظواهر الطبيعة وفي شتى المجالات (السياسية، المجتمعات، الاخلاق، ... ومنها الفن) ويكون التحول في الفكر، وفي التعبير للمنجز الفني، من خلال:"الانتقال من حالة إلى حالة أخرى أو من صورة إلى صورة حيث يذهب المفهوم إلى مذهب يسلم بأن عناصر الأشياء غير ثابتة، بل يمكنها التحول بعضها إلى البعض، مما لايسمح بالرجوع من الشكل المتحصل إلى الشكل القديم" (الرازي، 1982) حيث يكون من كيف الى كيف آخر أي تحول نحو الافضل لتحقيق الفكرة وان التغييرات في تطور جميع الادوات والوسائل تساعد على تحقيق منجز مغاير محققه تغير في رؤية الفنان الجمالية والفنية ليبتكر أسلوب أو تحول في خصائص المنجز الفني، و أدت هذه التطورات الى تغيير كافة الاساليب من خلال التحولات والتغييرات التي شهدها الفكر،.إذ "ان بنية الفكرالانساني لابد لها الانتقال من صورة الى اخرى بفعل حركة مستمرة تحوي في داخلها المتراكم المتطور، وعليه فان نظام التأثر والانتقال من حالة إلى اخرى هو النظام السائد في حركة الفكر البشري منذ بداية التفكير الانساني إلى يومنا" (حيدر، صاحب، محمد، 2004م)

وعليه فان التحولات في فنون ما بعد الحداثة لها ارتباط بمؤثرات البيئة وبالفنان المنتج للعمل الفني، فالفنان يتأثر بالزمان والمكان محققا نسقا معينا في انتاج الاشكال الفنية وتحولاتها، فأفكار وتصورات الانسان تتغيروتتحول بمرورالزمن. والعمل الفني هو نتيجة ما ينفذه الفنان بناء على قدراته الابتكارية والابداعية .(محمد، 1989)

وهذا ما يؤكده (بيرك Burke، 1994) بإشارته الى أن كل "المجتمعات في كل مكان وزمان يمكن ان تكشف عن نظرتها الخاصة للحقيقة فيما تقوم به من أفعال، وتعكس الثقافة في مجملها اللا نموذج المعاصر للحقيقة، ومن ثم فنحن بالفعل حصاد معارفنا وعندما تتغير بنية المعرفة نتغير نحن أيضاءويحمل كل تغيير معه مواقف وأعرافا جديدة تولدت عن المعرفة الجديدة"

فالفن هو نسق تعبيري رمزي يتفاعل مع الجانب الوجداني والجمالي لدى الإنسان بواسطة التنسيق الإبداعي للاشكال وصلاتها في العمل الفني، حيث ان كل أسلوب قديم يهئ إلى أسلوب جديد وكل عمل فني يظل مستجدا لفترة إلى ان يوجد عمل آخر يحل محله، فالعمل الفني يحقق عدة قراءات ممكن أن تؤدي إلى ابتكار اعمال وأساليب جديدة، حيث ان الاعمال الإبداعية تنشأ نتيجة قدرة الفنان على ابتكار أشكال وفق مخيلته وإدراكه الخاص للاعمال المحيطة به، فهنالك عوامل خارجية تدخل في القدرة الإدراكية كالشعور والتخيل والتذكر وباختلاف الاستجابة والتقمص يختلف تركيب العمل من فنان لاخر وبكيفية توظيف وانتقاء أعمال دون غيرها مما أنتج تحولات مستمرة في الاساليب والتقنيات الفنية، فاستجابة الفنانين للافكار الجديدة في الحياة وخاصة بعد تطور الفكر و الثقافة والمعرفة وتذوق الفنون والتقدم الحضاري العالمي، دفع الفنان ان يخرج بأعمال مساير للحياة، فتحول ماكان محددا بالانسان، لينفتح على الطبيعة، وعملية المسايرة تلك تحتاج بالضرورة لاستخدام طرق ومعايير جديدة في الفن (محمد، م1989)

كما يفضل (ارنست فيشر Fischer، 1920م) كذلك المضمون في العمل الفني حيث يعده الجانب الحيوي والمتحول في الفنون. فهو يرى:(أن كثيرا من الاحوال يمكن ان يعبر المضمون الجديد في الأشكال القديمة، ولكن على الرغم من ذلك فمن الممكن أن يحطم المضمون الجديد الأشكال القديمة ويدمرها ويوجد أشكال جديدة مكانها ... ولكن ينبغي أن يكون واضحا، إن المضمون وليس الشكل هو الذي يتجدد في البدايه دائما...المضمون يأتي أولا من حيث الزمن أيضا. وذلك ينطبق على الطبيعة وعلى المجتمع وبالتالي على الفن)

بناء على ما تقدم فان عملية التحول طرأت على الحياة الاجتماعية من خلال مستجدات غيرت معالم الحياة، إذ ظهر ما يسمى بمجتمع ما بعد الصناعة او مجتمعات الكمبيوتر او مجتمعات الاستهلاك، وكل هذه المسميات تنطوي تحت ما يعرف بمجتمعات ما بعد الحداثة، وقد مهد لهذا التحول تبدل المواد والتقنيات المألوفه المستخدمة في الاعمال الفنية، ودخل الفنان في عملية اختبارية، اذ أصبح كل فنان من الفنانين يمتلك أسلوبه الخاص في التعبير الشكلي، الذي ينطلق من ذاتية، مصدرها اللاوعي واستخدام تقنيات فنية متعددة وجديدة.

والترميم في الخزف مثله مثل باقي الفنون مر بهذا التحول والذي نجده ظاهرا في أعمال الكثير من الفنانين الذين تاثروا بعوامل تلك التحولات من خلال الخروج بفكر فلسفي تعبيري لترميم الاعمال الخزفية، متجهين إلى استخدام الخامات والمواد لابتكار اشكال خزفية جديدة بتقنيات وأساليب تحمل قيم جمالية تعبيرية.

والكثير من الفنانين الخزافين المعاصرين استمدو إلهامهم من تقنيات الماضي في الترميم والتي كانت أعمالهم تدورحول فلسفة kintsugi، ولكنها خاضعة لعملية التحول من كونها أعمال خزفية مكسورة إلى أعمال خزفية مرممه بفكر ومظهر جديد، فتداخل التخصصات لتحويل الأشياء والمفاهيم التقليدية إلى أشكال معاصرة جديدة باعادة التشكيل أوجدت رؤى فنية مختلفة لدى الفنانين. فنجد الكثير منهم اتجه الى اعادة التدوير كما في اعمال الفنان الكوري يسوكيونغ Yeesookyung والتي كانت تهدف لإيجاد عمل إبداعي خاص "معاد تدويره" (شكل 4) من خلال إعادة تشكيل شظايا الخزف للقطع الخزفية المكسورة ودمجها باستخدام مئات القطع الخزفية المهملة بالجمع بين شظايا القطع الخزفية لتقديم أشكال جديدة ودمجها مع أوراق الذهب.

(شكل 4)
الفنان:Yeesoo kyung
سنة الانتاج: 2001
المرجع:https://mymodernmet.com/yeesookyung-translated-

كما انهم اعتمدوا باستلهامهم من تقنية الإصلاح اليابانية التقليدية المسماة kintsugi على إبراز الضرر والتأكيد على تاريخه كما في اعمال الفنانه شارلوت بيلي Charlotte Bailey (شكل 5) مترجمة تلك الفلسفة باستخدام خامة تتناسب مع القطعة ساعيه الى ابرازها، ببناء زخارفها المرقّعة من خلال خياطة خزفيات مجزّأة إلى الخلف، باستخدام نسيج منقوش وخيوط معدنية. لإعادة تجميع مزهرية مكسورة – كنوع من الدراسة البينية بين اسلوبي kintsugi وdarning متجه إلى لف كل قطعة مكسورة من القماش باستخدام خيطًا من المعدن الذهبي لتصبغ القطع معا، مسلطه الضوء على الضرر لإنتاج قطع فنية ذات قيم جمالية بعيدة عن الاستخدام النفعي، بتقنية ترميم متماشية مع الفن المعاصر.

(شكل 5)
الفنان:Charlotte Bailey

سنة الانتاج: 2001
المرجع:https://mymodernmet.com/charlotte-bailey-kintsugi-

واتاحت فلسفة التحول المعتمدة على الترميم الابتعاد عن المواد الصناعية كالمزج بين السيراميك وخامات طبيعية غير صناعية والتي نجدها في أعمال الفنانة ميشيل تايلور Michelle Taylor (شكل 6) من خلال ترميم القطع الخزفية المكسورة بالمزج بين السيراميك والنسيج متجه الى الابتعاد عن المواد الصناعية في تصليح ما تم فقده بالرجوع للممارسات الحسية عن طريق الحياكة والخياطة، مستخدمة الأواني الفخارية العتيقة مع المنسوجات، بتغيير الأطباق والأكواب من خلال تداخلات النسيج.

(شكل6)
اسم الفنان:Michelle Taylor

سنة الانتاج: 2001
المرجع:https://mymodernmet.com/artistic-repairs/

ولم ينأى الفنانين المعاصرين من اللجوء الى الاساليب والطرق العلاجية من الثقافات المختلفة والتي تعمد الى إبراز جمال القطع من خلال تقنيات مواد ترميم القطع الخزفية المكسرة وإعادة بنائها، فالفنانة هارييت لوتون Harriet Lawton في عملها (شكل 7) تجمع قطع السيراميك كمنسوجات، متعاملة مع تلك المنسوجات لبناء أسطح ثنائية الأبعاد وأشكال ثلاثية الأبعاد باستخدام النفايات الخزفية وابراز الجمال المزخرف من خلال قطع السيراميك بشكل دقيق ليكشف عن خفايا تشبه قماش (الدانتيل)، مستخدمة في النسج الاسلاك المعدنية.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1333
Manal Saleh AL-Saleh: Matrix of Possibilities and contemporary Transformation in the Renovation of Ceramics.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

(شكل 7)
الفنان: هاريت لوتونLawton's
سنة الانتاج: 2002
المرجع:https://www.mrxstitch.com/cutting-stitching-edge-harriet-lawton/

كما نجد لدى الكثير من الفنانين في اعمالهم الخزفية المعاد بنائها التاثير الواضح لفكر فنون مابعد الحداثة من خلال بناء القطع باستخدام اسلوب الكولاج كما في اعمال الفنانة زوي هيليارد ,Zoe Hillyard (شكل 8) والتي اعتمدت باعمالها على كسر قطع السيراميك ومن ثم إعادة بنائها باشكال خزفية جديدة تحمل فلسفات مختلفة متعددة الاشكال والألوان شبيها بفن الكولاج.

(شكل 8)
الفنان: UK -2012 -Zoe Hillyard
سنة الانتاج: 2015
المرجع: http://zoehillyard.blogspot.com/2015/09/an-anthology-of-british-

والبعد الفلسفي لدى الفنان المعاصر لم يكتف بكون ترميم الاعمال باعادة البناء والتلصيق وانما اتجه الى استخدام مهاراته لاستعادة أعماله الفنية من خلال استصلاح الأواني المكسورة بعد الصدمة العرضية. كما في اعمال الفنان_ B O U K E D E V R I E S_(شكل 9) والتي أطلق عليها "جمال الدمار"، فبدلا من إعادة بنائها وإخفاء الدليل على هذه الحلقة الأكثر دراماتيكية في وجود عمل خزفي، يفككها، ويؤكد وضعيتها الجديد بايجاد فلسفة وقيم جديدة. من خلال الاعتماد على المسافات بين الشظايا كجزء أساسيًا من الهياكل، بينما تأخذ في بعض الوضعيات لمحه تكعيبية.

(شكل 9)

الفنان: BOUKE DE VRIES
سنة الانتاج: 2020
المرجع: https://www.adriansassoon.com/contemporary/a-pair-of-

وعليه فان تلك الاعمال والتي طرحت بفكر معاصر باستخدام خامات متباينة ذات دراسات تقنية بينية مع خامة الخزف محولة تلك الاعمال الى فكر فلسفي ذا دراسة مفتوحة المدى يجعلنا امام التساؤل التالي:

احتمالية التفكير الابتكاري للترميم الخزفي اين تصل:

عند الحديث عن التفكير الابتكاري وما الاحتماليه التي قد يصل اليها الفنان للوصول بالمنتج الى غير المتوقع فإننا هنا نتحدث عن نظرية من النظريات التي قد تكون قد استخدمت كثيرا في مجال الرياضيات والاحصاء والمعادلات الحسابية والتي تركز على قيمة عددية تدل على تكرارية هذا الخيار عند تطبيق التجربة لمرات عديدة وبهذا تعطي الخيار الاكثر حدوثا وتكرارا قيمة احتمال أكبر من الخيار الاقل حدوثا.

فالاحتمال .Probability هو أحد الخيارات المتاح أمام تجربة أو حادثه غير محسوسة النتيجة، وقد ذكر Klenke أنها مقياس لامكانية وقوع حدث أو فعل معين (حيث إن الحدث أو الفعل له زمن حدوث كما أن هذا الحدث يكون جزء من مجموعة أحداث معينة تمثل جميع الاحداث الممكنة) (الصياد، 2008)

فعند اخراج تصميم معين يتطلب استخدام جميع أو أحد الخيارات المتاحة (وحدات- أجزاء- أشكال- أحجام- ...) وتطبيق التجربة لمرات عديدة مع اعطاء نتائج مختلفة في ظل وجود نفس الخيارات.

فهناك وسط متغير بين اليقين والاستحالة والتي قد تلعب الصدفة في بعض الاحيان من خلال حدوث شئ غير متوقع حدوثه أي أن من المحتمل حدوثه ومن المحتمل أيضاً عدم حدوثه.

وبما ان الاحتمالية موجودة في كل الامور المتعلقة بحياة الانسان وخاصة احتمالية الفنان لما خصه الله سبحانه وتعالى من التفكير الابداعي الابتكاري وما تطوق حوله من التغييرات الفكرية والفلسفية والتكنلوجية والتي أثرت سلفا على اعماله وتماشت مع ماوصل اليه العصر الحالي من اذابة الفوارق بين الفنون مستعينا بالخامات والتقنيات المتنوعه.

والفنان الخزاف قد اعطى لتفكيره الابداعي العنان إلى ابتكار أعمال خزفية ذات خواص فنية جمالية محلاة بروح معاصره متماشيه مع الفكر الجديد، ولم يكتف بإنتاج اعماله وانما لجأ أيضا الى ترميم أعمال خزفية واظهارها بقولبة جديدة من خلال دخول خامات وتقنيات متنوعة لإخراج تلك الاعمال المرممة.

وعند الحديث عن ماقام به الفنان الخزاف والتي عرضت سابقا من ترميم للقطع الخزفيه بروح العصر الحالي فاننا نستوقف أمام أهم المعطيات التي لجأ اليها الفنان في الترميم ومنها:

الخامة:

الخامة هي الوسيط الذي يستخدمه الفنان في التعبير، ولكل خامه خواصها التعبيرية التي تكون مصدر الهام للفنان. وفن الخزف من الفنون التي يتركز فيها الفنان على خامته الاساسية في التشكيل (الطين) للوصول الى قطع خزفية تحمل صفات جمالية تعبيرية يستعين فيها الخزاف مع وجود الفكر الحديث والذي بدا منذ بدايات تفكير وفلسفة مابعد الحداثة المتجه الى اظهار رؤى جديدة غير مألوفة لدخول الخامات وتجانسها واذابة الفوارق بينها لايجاد قيم فنية تشكيلية من خلال التجريب الذي تتيح للفنان التمرد على الأنماط السائدة وإتاحة الفرصة لحلول متعددة.

وللترميم في الفكر المعاصر منحى آخر لاضافة الخامة، والتي لها دور رئيسي في اخراج العمل الخزفي المرمم للحصول على قطع خزفية جمالية متأثرة بغرابة المادة المضافة من حيث خواصها وما تضيفه للمتلقي باستخدام الحواس (الخامات من حيث الناعم والخشن، المطاطية، السائل، الحراري والبارد...وغيرها من مؤثرات حسيه) وبالتجريب بتلك الخامات وماتحمله الاحتماليه من اظهار قيم فلسفية للاعمال المرمة.

التقنية:

التقنية عملية مركبه تبدأ مع بداية اختيار الفنان للخامة والعمل عليها لتحقيق فكرته الابداعية، من خلال مالديه من مهارات تحوليه تطويرية مستخدما التقنيات المختلفة وبناء الاشكال بتفاعل حواسه وقدراته التشكيلية مع الخامة منتهيه بسيطرة التشكيل ومدى التجاوب مع الفكره الخيالية للفنان.

ومع تغير المفاهيم الفنية والجمالية التي ظهرت بدايات القرن العشرين ظهر على الحركة الفنية تغيرات عديدة، وتكونت مبادىء ورؤى مستحدثة للتقنيات المستخدمة في وسائل التعبير المختلفة لإيجاد احساس فني وجمالي من خلال تجربة الفنان الذاتية.

فمفهوم التقنية تطور مع التغييرات الحاصلة للتقدم العلمي والصناعي والتكنولوجي في مجال إنتاج خامات وأدوات عملت على زيادة القدرات الإبداعية للفنان للتعرف على خاماته من خلال اساليب تكنولوجية حديثة أضافت على القدرات التشكيلية والتخيلية للفنان أبعاد ورؤى جديدة باستخدام أساليب وتقنيات مستحدثة تناسب التحول السريع للعصر.

اللون:

اللون في الخزف هو الطلاء الزجاجي الذي يضيف على القطعة الخزفية الصلابة والقوة واللمعان الى جانب مقاومته للعوامل الجوية الخارجية، واهميته ايضا بكونه أحد المعالجات السطحية الخارجية للخزف، فاللون في الخزف من الصفات التي يصعب انتاجها لاختلاف مصادر التلوين ولوجوب دقتها حراريا، وقد تنوعت الطلاءات الزجاجيه باختلاف ألوانها وخواصها وملامسها مما فتح العنان أمام الفنان الخزاف لاستخدام تلك الالوان والتي قد تكون بعض منها عيوب أساسية في الطلاء (تشقق الجليز، سيلان الجليز...)الى انه استغلها في تجميل بعض الاشكال الخزفيه مما اتيح له طرح احتمالية ايجاد حلول لونية مختلفة من خلال عملية التجريب والتي من الممكن ان يستخدمها في عملية ترميم بعض القطع الخزفية من خلال خواص معاصرة يظهرها الخزاف.

التكنولوجيا:

التكنولوجيا لها خواص مطاطية في اللفظ حيث أنها تحمل استخدامات متعددة تعمل على انجاح العقل البشري من خلال تسخير ماحول الانسان لخدمته في الكثير من الامور المتعلقة به، وفي الفنون عامة والخزف خاصة، كان للتكنولوجيا الاثر الكبير فنجدها تخدم الفنان في الكثير من الامور التي توفر له الجهد والوقت، ولكنها في العصر الحالي ومع الاحتمالية لدى الفنان أصبح لها مدى أوسع حيث أنها دخلت في اساسيات العمل الفني مثلها مثل الخامة واللون ...، مما يجدنا أمام التساؤل التالي: كيف يمكن تطويع الوسائط التكنولوجية إلى امكانيات يمكن من خلالها فرض البصمة الذاتية والرؤية الابداعية على العمل الفني دون المساس بمضمون الفكرة؟

الوسائط التكنولوجية تعددت واختلفت في طرحها والفنان من خلال مضمون فكره يحدد الوسيط المستخدم لاتمام رؤيته الابداعيه، والفنان الخزاف استخدم الكثير من الوسائط التكنولوجيه في خدمة فنه سواء على صعيد التشكيل او من خلال اتمام

فلسفة فكرته الابداعية، فيضع امامه احتمالات تدخل مجال التجريب باختلاف الوسائط (الفن التفاعلي، انترنت الاشياء، الالات الثلاثية البعاد.....وغيرها) والتي يعمد الخزاف على استخدامها بوجود خامته الاساسيه (الطين) لاظهار فلسفة العمل، والاحتماليه تمدد لدى الفنان بامكانية استخدام تلك الوسائط لترميم القطع الخزفيه واظهارها بقولبة معاصرة متماشية مع تلك الوسائط.

وهذه الاحتمالية فتحت المجال أمام الفنان الخزاف الى الخروج بمصفوفة لترميم الاعمال الخزفية باسلوب وتقنية فكر فلسفي معاصر.

المصفوفة:

اعتمدت الدراسة على المعطيات السابقة في اعطاء نموذج لمصفوفة الترميم من خلال نظرية الاحتمالية بالاستعانة بتعدد الخامة، والتقنية، ومصادر اللون والطرح التكنولوجي، والتي يمكن من خلالها الوصول إلى صياغات فنية ذات بعد جمالي وفلسفي للقطع المرممة.

		عناصر العمل الفني						المعالجات الفنية							الموضوع				اساليب التعبير				التكنولوجيا			المجالات				
		الخط	اللون	الملمس	الفراغ	ن1	التكرار	التماثل	حذف	اضافة	تصغير	تكبير	ن2	سابعي	ذهني	اجتماعي	ن3	رمزي	تجريدي	واقعي	ن4	تفاعلي	انترنت	3D	ن5	نسيج	عمارة	معدن	خشب	طباعه	ن6
1 عناصر العمل الفني	الخط			×		×										×		×				×								
	اللون			*		*			*	*						*			*					*					*	
	الملمس	*		*				*								*			*					*						
	الفراغ	×					×		×						×				×					×				×		
	ن1		*																											
2 معالجات فنية	التكرار	×						×			×	×			×			×				×						×		
	التماثل			×			×									×															
	الحذف	*			*				*	*				*				*				*								*
	الاضافة	*					*								*			*						*						*	
	التصغير					×								×				×					×								×
	الخط																													
	اللون																													
	الملمس																													
	الفراغ																													
	ن1																													
	التكرار																													
	التماثل																													
	الحذف																													
	الاضافة																													
	التصغير																													
	الخط																													
	اللون																													
	الملمس																													
	الفراغ																													
	ن1																													
	التكرار																													
	التماثل																													
	الحذف																													
	الاضافة																													
	التصغير																													

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1333
Manal Saleh AL-Saleh: Matrix of Possibilities and contemporary Transformation in the Renovation of Ceramics.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

		3				4				5	
		الموضوع				اساليب التعبير				التكنولوجيا	
التكبير	ن2	سياسي	ديني	اجتماعي	ن3	رمزي	تجريدي	واقعي	ن4	التفاعلي	انترنت
	*			×		×				×	
					*		*				
×											
					*						
							*				
	*										
							*				
×											
					*						
×											
	*						*				
					*						
×							*				
	*										
×											
					*		*				
	*										
					*		*				
×											

																												3D			
																												نز5			
																												النسج	الجدار	6	
																												عمارة			
																												معدن			
																												خشب			
																												الطباعه			
																												نز6			

مثال تطبيقي للمصفوفة:

1- خط+ الفراغ+ التكرار+ ديني+ رمزي+ تفاعلي+ عمارة

مستقيم+ فراغ+ تكراري+موضوع ديني+ الرمزي من خلال المآذن+ تحريك المآذن من خلال المشاهد+ استخدام العمارة الاسلامية للمسجد.

خطوط مستقيمة يتخللها تفريغ متسلسل لمجموعة من المآذن يتفاعل معها المشاهد بتحريكها لتعطي التاثير السطحي لاكتمال صورة المئذنة.

2- لون+ ملمس+ ن1+حذف واضافة+ اجتماعي+ تجريدي+ D3+ نسيج + طباعة

لون ازرق لامع لملمس خشن محبب بأسلوب الحذف والاضاقة لموضوع اجتماعي باستخدام اسلوب التجريد من خلال الصاق القطع عن طريق غرزة واحد على واحد مع اتمام الغرز بطباعة قضايا اجتماعية على تلك الغرز.

النتائج:

من خلال الاحتمالية لمصفوفة الترميم توصلت الباحثة لنتائج التالية:

1- ترميم الأشكال الخزفية الحديثة تختلف من حيث البعد الفلسفي والجمالي عن الترميم للشكل الخزفي الاثري.

2- يمكن من خلال الاحتماليات المطروحة في مصفوفة الترميم انتاج أشكال خزفية ذات بعد فلسفي وجمالي.

3- يمكن من خلال مصفوفة الاحتمالات والتحول المعاصر في ترميم الخزف تقديم حلولاً تشكيلية وفنية تؤدي إلى ابتكار مجسمات خزفية معاصرة.

4- الخروج بصياغات فنية مستحدثة لفن الخزف المعاصر. من خلال الدراسات البينية والاستفادة من الفِكر الفلسفي للتحول المعاصر في الفنون.

التوصيات:

- تطبيق احتمالية المصفوفة المقترحه من قبل الفنانين والمختصين الآثار لاتساع دائرة الافق الفكري والفلسفي.
- تزويد المكتبات والجهات المختصة لمدى اهمية النظر باحتمالية تحويل الفكر للاتجاه المعاصر بمعطياته المختلفة من خلال المصفوفة لايجاد حلول ابتكارية وحديثة في مجال الترميم.
- تنظيم دورات تدريبية في مجال الترميم ومدى امكانية الاستفادة من الدراسات البينية لاعادة الاشكال المرممة واظهارها بفكر معاصر.

References:

1. -Al-Alayli, Abdullah, 1974; Lisan al-Arab, Ibn Manzur: Beirut
2. -Abbas, Tarath Amin; The transformative work of potter Saad Shaker, Babylon Journal for Humanistic Studies, University of Babylon/College of Fine Arts.
3. -Attia, Ahmed Ibrahim - Al-Kaffafi, Abdul Hamid, 2003; Protection and preservation of archaeological heritage, first edition, Al-Fajr House for Publishing and Distribution, Cairo.
4. -Burke, James1994; When the world changed, Translated by: Laila Al-Jabali World of Knowledge Series, Kuwait.
5. -Comignon, William Dembiski, 2017; Beyond the nature of information, 1st Translated by Khalil Zidaneedition, Baraheen Center for Research and Studies.
6. -Al-Demerdash, Ahmed Saad, 1982; Plastics in the service of humanity, Read series
7. -Al-Razi, Muhammad bin Abi Bakr Abdul Qadir, 1982; Mukhtar Al-Sahah, House of message, Kuwait
8. -Drucker ،Peter Ferdinand 1995; Modernism and postmodernism, Translated by Abdul Wahab Alloub Jaber Asfour, Cultural Foundation Publications, Abu Dhabi.
9. El-Sayed, Mohamed El-Sayed - Abdel Fattah, Mahmoud Hamed - Mustafa, Nermin Mumtaz Mohamed 2011; The possibility of restoring the ceramic form in colleges of specific education, Journal of Specific Education Research, Article 18, Volume 2011, Issue 19.
10. -Fisher, Ernst, 1920; The necessity of art, Translated by: Asaad Halim, Egyptian General Authority for Copyright and Publishing
11. --Haider, Najm-Sahib, Zuhair-Muhammad, Balasim 2004; Studies in the structure of art, Al-Raed Scientific Library House, Amman-Jordan.
12. -Haroun, Adel Abdel Hafeez 2017; The Kintsugi method of restoration as an introduction to creating contemporary ceramic formulations, Article 4, Volume 3, Issue 12.
13. -Hamdawi, Jamil 2012 ; Introduction to the concept of postmodernism.
14. -Muhammad, Enas Abdel Muttalib, 1989; Transformations of form for postmodern arts in the projects of students of the Department of Art Education, Academic magazine, ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) 1128.
15. -Muhammad, Abdul Hadi Muhammad. 1997; Scientific studies on the restoration and preservation of inorganic antiquities, Cairo: Zahraa Al-Sharq Publishing Library
16. -Al-Noura G, Ahmed Khorshid, 1990; Concepts in Philosophy and Sociology, Part 1, House of Cultural Affairs, Baghdad.
17. -Rosenthal, M., and B. Yudin, 1980; Contemporary philosophical encyclopedia, Al-Taliah Publishing House, Beirut.
18. -Al-Sayad, Jalal Mustafa, 2008; Probability Theory, 6th edition, House of Hafez.
19. -Zakaria, Ibrahim, 1976; Structure problem, House of Egypt for Printing and Publishing, Cairo
20. -Al-Zahrani, Abdel Nasser bin Abdel Rahman 2015; Chemistry of restoration and maintenance, Riyadh: King Saud University Publishing House. Institute of Arab Regions.
21. -Ziadeh, Maan, 1986; Arab philosophical encyclopedia, Complex 1, 1st edition, Institute of Arab Regions

المراجع الالكترونية:

1. https://www.thisiscolossal.com/2016/04/embroidery-kintsugi-charlotte-bailey/
2. https://mymodernmet.com/wabi-sabi-japanese-ceramics
3. https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=148852
4. https://mymodernmet.com/yeesookyung-translated-vase/
5. https://www.thisiscolossal.com/2016/04/embroidery-kintsugi-charlotte-bailey/
6. https://mymodernmet.com/charlotte-bailey-kintsugi-patchwork-porcelain/
7. https://mymodernmet.com/artistic-repairs/
8. https://www.mrxstitch.com/cutting-stitching-edge-harriet-lawton/
9. https://www.mrxstitch.com/cutting-stitching-edge-harriet-lawton/
10. https://www.londondesignfestival.com/events/balancing-tensions-zo%C3%AB-hillyard-anthropologie
11. https://www.veniceclayartists.com/three-contemporary-ceramicists/
    a. http://zoehillyard.blogspot.com/2015/09/an-anthology-of-british-craft-at.html?m=1
12. https://www.adriansassoon.com/contemporary/a-pair-of-memory-vessels-lvii-2018
13. https://www.dreamstime.com/adobe48015_info

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1476

Concealment and invisibility in digital advertising design

Ayad Diab Hamid [a1] , *Nidal Kazem Matar* [a2] , *Naseem Tariq Kamal* [a3]

[a] *Middle Technical University/College of Applied Arts*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 31 August 2023
Received in revised form 14 September 2023
Accepted 15 September 2023
Published 15 September 2024

Keywords:
Concealment
invisibility
digital advertising design

ABSTRACT

The research deals with the topic of contrast between design thought and applied reality in advertising spaces. Coverage is one of the methods used by the designer for the purpose of showing the shape in an aesthetic way. With the intention of highlighting the aesthetic aspect in it and focusing on it without other forms, this concept may be associated with many and countless aspects in advertising design and as a basis for design thinking and then projecting it onto the reality of the applied side, while invisibility has a great deal of interest in several areas, because of this intellectual system And the applied study has an impact on its study and knowledge of its approaches and methods at the level of statement, disclosure and rhetoric in the presentation and inclusion of ideas and visions by evoking their data and synthesizing them according to rules and principles that embodied creativity in empowerment and expression, which led to the creation of formations capable of expressing hidden contents, as this dialectic revealed dimensions in Language, philosophy and sociology, after showing new dimensions in thought. The research contained four chapters, the first chapter included the methodological framework for the research, and the second chapter came with the theoretical framework, which includes two sections, the concept of concealment philosophically, the concept of invisibility in design, while the third chapter includes research procedures, research methodology, research community, research sample, business analysis, and finally the fourth chapter results Research, conclusions, recommendations, proposals, and Arabic and foreign sources based on the current research, in addition to an Arabic summary and an English summary.

[3]*Corresponding author.*
[1] E-mail address: ayadhameed666@yahoo.com
[2] E-mail address: Nidalrubyee@yahoo.com
[3] E-mail address: nasim_tarq@mtu.edu.iq

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1476
Ayad Diab Hamid , Nidal Kazem Matar , Naseem Tariq Kamal : Concealment and invisibility in digital advertising design.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المواراة والخفاء في تصميم الإعلان الرقمي

أ.م. د. اياد ذياب حميد ayadhameed666@yahoo.com
أ. م. د. نضال كاظم مطر Nidalrubyee@yahoo.com
الباحث/ نسيم طارق كمال nasim_tarq@mtu.edu.iq
الجامعة التقنية الوسطى/ كلية الفنون التطبيقية

الملخص:

يتناول البحث موضوعة المواراة بين الفكر التصميمي والواقع التطبيقي في المساحات الاعلانية، تعد المواراة واحدة من الاساليب التي يتبعها المصمم لغرض إظهار الشكل بصورة جمالية، بقصد ابراز الجانب الجمالي فيه والتركيز عليه دون الاشكال الاخرى فقد يرتبط هذا المفهوم بجوانب كثيرة ومتعددة لا حصر لها في التصميم الاعلاني وكأساس في الفكر التصميمي ومن ثم اسقاطه على واقع الجانب التطبيقي، بينما الخفاء له قدرا كبيرا من الاهتمام في مجالات عدة، لما لهذه المنظومة الفكرية والتطبيقية من أثرٍ في دراستها ومعرفة مناهجها وأساليبها على مستوى البيان والإفصاح والبلاغة في العرض والتضمين للأفكار والرؤى عبر استحضار معطياتهما وتوليفها وفق قواعد ومبادئ جسدت الابداع في التمكين والتعبير الأمر الذي أدّى إلى ابتكار تكوينات قادرة على التعبير عن المضامين الخفية، إذ كشفت هذه الجدلية عن أبعاد في اللغة والفلسفة والاجتماع، بعد أن اظهرت أبعاداً جديدة في الفكر احتوى البحث على أربعة فصول تضمن الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث، وجاء الفصل الثاني بالإطار النظري يتضمن مبحثين مفهوم المواراة فلسفياً، مفهوم الخفاء في التصميم، اما الفصل الثالث يتضمن إجراءات البحث منهج البحث، مجتمع البحث، عينة البحث، تحليل الاعمال، واخيراً الفصل الرابع نتائج البحث، الاستنتاجات، التوصيات والمقترحات والمصادر العربية والأجنبية استنادا الى البحث الحالي إضافة الى ملخص العربية وملخص باللغة الإنكليزية.

الكلمات المفتاحية: المواراة، الخفاء، تصميم الإعلان الرقمي.

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث: مشكلة البحث:

شهدت السنوات الأخيرة من القرن الماضي والمستمرة الى يومنا هذا انطلاق مفاهيم علمية للواقع التطبيقي عن طريق دراسات وبحوث مكثفة في مجال العلوم على نحو عام والاعلان على نحو خاص حتى باتت مألوفة للمتخصصين وغير المتخصصين. تجسدت المواراة في القران الكريم والحديث النبوي الشريف والأدب والشعر والبلاغة فتعد المواراة في الاساس مصطلحاً لغوياً يشير الى اخفاء القصد لإظهار غيره إضافة الى هذا هي صورة من الصور الجمالية الابداعية وقد يرتبط هذا المفهوم بجوانب كثيرة ومتعددة لا حصر لها في التصاميم الاعلانية وكأساس في الفكر التصميمي الاعلاني ومن ثم اسقاطه على واقع الجانب التطبيقي لا سيما بمساعدة التقنيات الحديثة لغرض تغطية ومواراة العيوب غير المرغوب في إظهارها او أشكال معينة نتقصد بإخفائها وإظهارها بأسلوب جمالي يكون قريباً الى مفهوم وإدراك المشاهد بمعنى مفهوم واضح، فحقيقة المواراة هي تغطية القصد بإظهار غيره، والمواراة على وفق مفهومها الابداعي الجمالي في التصميم الإعلاني اخفاء العيوب او اضفاء جانب من السرور والبهجة، للإعلان لها قوة محركة للبيع وأداة من ادواته، فصناعة الاعلان لها ميزة حضارية تتطلب عقلية متفتحة وان يتعرف الفنان بعمق على نفسية المستهلك الذي يخاطبه بهدف انتاج تصميم مبتكر غير تقليدي ملفتا للنظر ويمتاز بالصدق وتكمن اهميته كونه وسيلة اتصال رقمية تحمل مقومات البنية الداخلية للتأثير على مدركات المتلقي الحسية والفكرية والنفسية بما تحمله من عناصر محفزة تكمن في طياتها دلالات رمزية وتعبيرية تسهم في التأثير على المتلقي، واتاحت التطورات في مجال التقنيات فرصة للمصمم من توظيف خياله بأسهل الطرق وبتقنيات مختلفة عن طريق البرامج التصميمية التي اتاحت له استخدام اساليب متنوعة منها المواراة والخفاء التي يتبعها المصمم لإظهار شكل تصميمي متصف بالجمالية والفن، مبهر للمتلقين عن طريق اخفاء واظهار لبعض من العناصر والتركيز على الاخرى من اجل بناء فكرة تصميمية اعلانية إبداعية، بناءً على ما تقدم تنطلق مشكلة البحث من السؤال الاتي: كيفية توظيف المواراة والخفاء في الاعلانات الرقمية؟

أهمية البحث:

يمكن تأشير أهمية البحث الحالي فيما يأتي:

1. يسهم البحث في افادة الجهات ذات التخصص الفني مثل العاملين في مجال الطباعة والاعلان والتصميم على نحو عام.
2. يرفد البحث مكتبات كليات الفنون بمادة علمية في حقل الاختصاص والطلبة الباحثين.

هدف البحث:

كشف المواراة والخفاء في تصميم الاعلان الرقمي.

حدود البحث: -

الحد الموضوعي: المواراة والخفاء في الاعلانات الرقمية.

الحد المكاني: اغلفة المجلات.

الحد الزماني: للعام (2020) م.

تحديد المصطلحات:

1. المواراة

يقول كلاماً يظهر منه معنى يفهمه السامع، ولكن يريد منه القائل معنى آخر، كأن يقول له ليس معي درهم في جيبي فيُفهم منه أنّه ليس معه أي مال أبداً ويكون مراده أنه لا يملك درهماً لكن يملك ديناراً مثلاً، وتُعد المواراة من الحلول الجيدة لتَجَنُّب الحالات الحرجة، التي قد يقع الإنسان فيها عندما يسأله أحدٌ عن أمرٍ وهو لا يريد إخباره بالواقع [1] المواراة هي أن يطلق لفظ له معنيان أحدهما قريب وثانيهما بعيد فيراد البعيد منهما، ويورَّى عنه بالقريب.

التعريف الاجرائي: هو اسلوب تقني يعمل على وضع الاشكال والمعاني الثانوية المختبئة خلف الأصلية ويستخدمها المصمم بإخفاء قصده وإظهار المعنى أقريب للمتلقي على وفق قيم جمالية وتعبيرية.

2. الخفاء

-الخفي هو (المستر، أي ما خفي المراد منه. ويرادفه السري والباطني، مثل قولنا: لهذا الشيء تأثير خفي) [2]

- الخفاء هو (ما خفي المراد منه بعارض في غير الصيغة لا ينال الا بالطلب، كآية السرقة فإنها ظاهرة) [3].
- خفي الشيء (توارى استتر ولم يظهر فعله في الخفاء {أَدْعُوا رَبَّكُمْ تَضَرُّعًا وَخُفْيَةً}ما خفي كان أعظم: تقال عند توقّع حدوث شيء أسوأ مما حدث- وهل يَخفَى القمر؟ تقال للتدليل على وضوح الأمر، أو على شهرة الشخص وأيضا خفي عليه الامر: {إِنَّ اللَّهَ لاَ يَخْفَى عَلَيْهِ شَيْءٌ فِي الأَرْضِ وَلاَ فِي السَّمَاءِ} لا يخفى أنَّ: أمر معروف لا يخفى عليك تدرك جيدًا) [4].

التعريف الاجرائي: هو مجموع الافكار التي تحتوي على التراكيب والعناصر المؤلفة لهذه الافكار والتي يمكن الاستدلال بها عن اشكال ومعاني أخرى من خلال الخبرة وتكون الغاية منها اثارة الذهن او الهروب من مسائلة قانونية.

الفصل الثاني: مفهوم المواراة فلسفياً

ان المواراة من المحسنات المعنوية التي انطلقت من الحاجة الحقيقية والأساسية للبحث عن المفهوم الجمالي والتعبير عنه عن طريق ما يطرحه من اشتقاقِ فكري واجتماعي ونفسي يتوارى خلف أنظمة تعبيرية تتجلى للمتلقي عن طريق منظومة العرض البصري والسمعي للإعلان بمختلف اتجاهاته وما يحمله من معنى متخفي على شكل رموز او استعارة تمنح العرض قيمة وحضور لذا يعد مفهوم المواراة دلالة تعبيرية تتضمن معنيين القريب والبعيد منها فهي (تمثل التستر والتخفي في ظل ظروف الحياة وعلى الرغم من الوصف الدقيق للمواراة الا انها تمثل صدقاً مقنعاً على من رغب ان يزيل القناع عنه ولأنه مقنعاً لا يغير من طبعتيه شيئا)[5] وهذا يعني ان مصمم الإعلان يخفي قصدهُ عن طريق اظهار معنى قريب لا يريده وانما فقط يستشير ما ينوي عرضهُ للمتلقي. ومن الأمثلة على المواراة حسب كتاب علم البديع جاء في قول الشاعر بدر الدين الذهبي.

يا عاذلي فيه قل لي إذا بدا كيف أسلو؟

يمر بي كل وقت كلما "مر" يحلو

فالمواراة هنا كلمة "مر" فلها معنيين الأول انها مأخوذة من المرارة يعد هذا المعنى القريب بدليل مقابلتها بكلمة "يحلو" أما المعنى الثاني القريب الظاهر غير المراد لأنها مأخوذة من المرور، وهذا يعد المعنى البعيد الذي يريده الشاعر. وأيضا يطلق عليها تسمية أخرى هي المحسنات البديعية التي توارى فيها التعبير من اجل تحقيق غرض تواصلي مباشر يعمل على اثارة ذهن المتلقي لذا يلجا المصمم الى المواراة من اجل إضافة نوع من الانفتاح على المستوى الدلالي الظاهري والمستوى الدلالي العميق والمضمر داخل الفكرة فيتم (التقاط المعنى عن طريق الدلالة القريبة المكشوفة والحفاظ على دلالة القصد في كلا المستويين القريب والبعيد)[6] وهذا يعتمد على ذكاء المصمم في تنويع الافكار وابرازها بطريقة ابداعية توضح المعنى المقصود، ان مصطلح المواراة من المصطلحات التي اقتربت من مفهوم الجمال لذا فان هناك اراء لبعض من الفلاسفة حول مفهوم المواراة منهم رأى ارسطو الذي حرص على ضرورة إحداث المتعة واللذة لدى المشاهد نتيجة لمواجهته لأسلوب النص ولغته ذات الدلالات المتعددة، تلك الدلالات التي تقوم على المجاز والتورية والخروج على المألوف في كتابة (الخطابة) يقول : (التعبيرات الجديدة تدعو إلى الرضا وتبلغ هذه الغاية إذا كان الفكر خارجاً على المألوف، غير متفق مع الآراء الجارية والمواراة تؤدي إلى الأثر نفسه، إلى إثارة الصدمة وهذه الحيلة تجدها في الشعر حينما لا يجيء حسبما يتوقعه السامع، أما المواراة فقيمتها ناشئة من كونها تدل على ما يبدو في الظاهر منها، بل على معنى الكلمة في صورتها المغايرة)[7] فالمواراة لأنها تدل على ابراز الظاهر منها، اما بالنسبة لرأي الفلاسفة العرب المسلمون ومنهم ابن سينا اذ اعتبر ان المواراة الاستعارة ،التشبيه، التأويل والكناية (وجوهر اللغة الإبداعية الذي تتميز فيها عن اللغة العادية ذات التراكيب الواضحة المحددة الدلالة والمعنى)[8] بمعنى انه يكون على وفق إخفاء الشيء او اظهار او تشبيه لشي اخر او استعارته لذلك تعد المواراة فلسفيا مصدراً للدلالة او الاثارة فهي تختلف بحسب استخدامها وتكون مصدراً أما دلالياً أو مغايراً لذا جاءت المواراة متغيرة إبداعية مثيرة بتغير الزمان والمكان وبالتالي تحقق المتعة والاثارة والتشويق للمتلقي عن طريق إخفاء الشيء، وإبراز المراد الذي يكون قريبا منهُ وهذا يحدث التأثير المباشر ويحقق الاستجابة المطلوبة.من هذه اللوحة الاعلانية وما تحتويه من الجمال، ان المواراة هي تغليف العيوب عن المتلقي واخذه الى بعد من هذا انه أقرب له فهي فن بديع يخفي القصد ليظهر غيره لدواعي قد تكون معالجات لأخطاء او لأبعاد وتشتيت فكر المتلقي بأسلوب مثالي، لذلك جاءت المواراة في الفن على نحو عام والاعلان على نحو خاص لجماليتها التكوينية فيه، فاستخدامها في الفن جاء دلالة او ايهاماً والاثنين يثيران الفضول وانتظار المزيد لما له من شد وتركيز مثير على نفس المتلقي (شكل 1).

شكل 1

أهمية المواراة في التصميم

تأتي أهمية المواراة بالاعتماد على الفكرة التصميمة التي تعمل على ابراز مفاهيم جديدة (واظهار المصمم وتوجهاتهُ كما تعبر وبشكل كبير عن المنتج التصميمي والهدف من تصميمهُ)[9] وهناك علاقة تربط المواراة مع الاشكال التصميمة وكذلك العلاقة الوظيفية واستخدامها بتغطية وإظهار الاشكال الأخرى التي تظهر في أفكار منسجمة ومتوازية بين الرغبات والحاجات والقدرة على التعبير، تحقيق ذلك عن طريق التفكير العقلي والوجداني وباختلاف الزمان والمكان الذي(يتناسب طرديا مع قدرة المصمم في ايجاد الحلول المناسبة للإشكالية القائمة بينهُ وبين الفكرة التصميمية)[10] العمل على بناء مكونات تربط بالعلاقات التصميمة وفق تنسيق يخضع لطبيعة الفضاء الذي يجمع الفكرة والجمال والفائدة التي تحققها بواسطة المواراة في التصميم الإعلاني كونها(أحدى جماليات الأدراك لقدرتها على التعبير وتوصيلها بطريقة مختلفة في انتاج عمل ابداعي بفعل التلاعب والتناغم في الكامن والظاهر)[11] تعد الفكرة التصميمية من الركائز المهمة في العملية التصميمية والتي تعتمد على التنسيق والتخطيط العام بشكل مدروس، فكلما زادت قوة الفكرة كلما ظهر التصميم بشكل ابداعي ويتم عن طريق التعامل مع التقنيات الحديثة وبذلك تعد الفكرة تصور ذهني تحمل رؤى جديدة في طرح الحلول التصميمية بأساليب غير تقليدية ومختلفة عن الشائعِ والمألوف تعد (احدى اهم العناصر الضرورية للأبداع الفني وفي عموم العملية التصميمة فالنتائج التطبيقية هي الحقائق الوحيدة التي تعمل على ادامة التواصل بين الحياة والبيئة والمتلقي والسبب الأساس في عدم تحقيقها هو افتقادها المقدرة الإبداعية الخلاقة لتتيح لها الولادة الطبيعية على مستوى الوجود والعلاقة الجدلية بين بزوغ الأفكار وتحقيقها الى اقتران فن التصاميم الاعلانية دائما بالأيديولوجية الإبداعية التي تقرر حلول مستمرة وجديدة)[12] وذلك من اجل تقديم افكار افتراضية تحمل مضامين ذات معنى وبأسلوب مثير من اجل اثارة المتلقي على مشاهدة التصميم الاعلاني لذلك فالفكرةِ الافتراضية تعتمد على عدة مقومات من اجل انجاحها وتحقيق هدفها، منها الوضوح والابتكار والحداثة في التصميمِ بوصفها(رسالة اتصالية تحتاج الى الفهمِ السريع والوضوح في الموضوع المطروح وهدف الاعلان)[13] يعمل المصمم على تنظيم العمل التصميمي واقتراب الاشكال من الفكرة الاعلانية معبراً عن احساسهُ وميولهُ في طرحه للموضوع

المراد تصميمه فضلاً عن استخدامهُ افضل التقنيات الحديثة وتوظيفها بأسلوب أبداعي مميز، عليه تعد الفكرة المدخل الأساسي والابتكاري لاي تصميم كما ان المواراة (مرجعية فكرية تبنى عليها الفكرة الابداعية، يلجأ اليها المصمم بمضي رغبتهُ سعيا لأثراء منجزهُ التصميمي)[14] تشكل المواراة مفردة جديدة تحمل بداخلها المثير بالنسبة للمصمم والمتلقي وهذا يأتي من الفكرة والتفكير التصميمي وتأثيرهما باطار علمي وفني يسمح باشتغالاتهما في الواقع التطبيقي القابل الى التجدد والإضافة والحذف لتعد المواراة مفردة معروفة بأسلوبها الجمالي والتقني الذي يربطها بعلاقة وثيقة مع التفكير التصميمي. يعد التصميم عملية التكوين والابتكار اي يتم جمع العناصر ووضعها في تكوين معين لأعطاء مضمون له وظيفة ومدلول ناتج من الفكر التصميمي لأنه (محصلة لمجموعة من العمليات التي يقوم بإنجازها المصمم ويؤثر بواسطتها في بيئته لكي يشكلها ويسوغها ويكيفها لأجل ان تخرج تلك الصياغة على اشكال تلبي الحاجات الاساسية)[15] وتهيئتها لتأدية وظيفتها بكفاءة باستخدام عناصر تصميم مناسبة وربطها بعلاقات تجعل من العمل التصميمي متماسكا ومتكاملاً على وفق تنسيق معين فالعناصر تسهم في شكلِ التصميمِ وتكسبهُ قوة كالأشكال والالوان والقيم الضوئية التي لها (القدرة والقابلية للتشكيل ومصدر هام للابتكار فتخرج منها اشكال مجردة قد لا تعنى موضوعا معينا معروفا للمتلقي ولكنها تتسم بالسماتِ الفنيةِ الخالصةِ)[16] التي لها التأثير القوي والفعال ليثيره ويجذب انتباهه وتعطينا نتائج فنية لا حصر لها، فالأشكال تعطي احساس وشعور مختلف عن طريق استخدامها بقياسات متنوعة في الفضاء للقيام (بوظائف متعددة ومتنوعة في التصميم كونهُ متضمنا للعناصر الذي يتضمنها العمل التصميمي ككل)[17] وهذا يعتمد على مدى اشتغالها لتوظيف المواراة داخل الفضاء وكما انهُ يحقق احساس بالقرب والعمق الذي يعطي التشويق والاثارة ويمكن ان يشكل تمركز جذب داخل العمل التصميمي بقياسات خاصة ذات دلالات تعبيرية وجمالية.

الأدراك والعناصر الشكلية:

يعد الادراك من العمليات العقلية المعقدة تتداخل فيها العديد من العوامل الداخلية والخارجية التي لها أثر كبير على تعبير الآثار الحسية التي تصل الى المخ فضلا عن المعلومات والخبرات السابقة المرتبطة بالتصميم المدرك، فالإدراك يعمل على(تنظيم وتغيير المعطيات الحسية التي تصلنا من الحواس لزيادة وعينا بما يحيط بنا وبدورنا)[18] أي يتم نقل الاحاسيس الى الدماغ وينبغي معالجتها ومن ثم إصدار استجابات المانعة وايضا ادراك خصائص الاشكال المدركة والتي تشمل المعاني والرموز والاشكال والمعرفة المباشرة عن طريق الحواس، كما يعد الإحساس المستوى الأول من مستويات الإدراك لأنهُ(يتضمن شيء من الوعي والتميز الذي لا يمكن أن يتم دون الاحساس)[19] من المعروف ان الأدراك يتبع الاحساس في جميعِ انواعهُ سواء كان احساس بعيد أو سمعي في المدركات، كما أن الإدراك(فاعلا ونشطا وذا قصد وهدف يتم تحقيقه حين تلتقي المعرفة بالحقيقة، وتتمثل المعرفة بالخزين الموجود في الذاكرة، أما الحقيقة فتتمثل بالمدرك الموجود في الخارج وتصل المشاعر عبر الحواس)[20] لتعمل قدرة المصمم على تنظيم المؤثرات الحسية والمشاعر الواردة من الحواس ومعالجتها ضمن إطار خبرتهُ السابقة للتعرف عليها واعطاء معانيها ودلالاتها المعرفية المختلفة ثم تحويلها الى صورة عقلية واشكال تحمل في طياتها مجموعة من المثيرات وتتداخل الذاكرة والمخيلة والوعي يؤدي الى دمج عمليتين الاحساس والادراك لتصبح عملية واحدة وهي الإدراك الحسي والذي يعمل على ربط(المعطيات ومقابلتها ومقارنتهم الخزين المعرفي وتحليلها للوصول الى الصيغة النهائية لشكل المدرك)[21] وبهذا يكون المصمم واعيا بما يحيط به في البيئة الخارجية ليعمل على ربط الأشكال مع بعضها بفعل الخزين المعرفي وتوظيفها في تصميم الإعلان وإدراكه، يعد السبب الرئيسي في تميز التصميم عن غيره من التصاميم وتحقيق التفاعل والاستجابة المطلوبة باستخدام العناصر الممثلة، فمثلا: اللون، الشكل، القيمة الضوئية القياس فضلاً عن المثير الحركي في الإعلان والذي يتضمن مجموعة من الصور تكون أسرع إدراكاً وتحقق درجة عالية من الإثارة والتشويق وجذب الانتباه وهذا بدوره يؤدي اغراضاً وظيفية وجمالية.

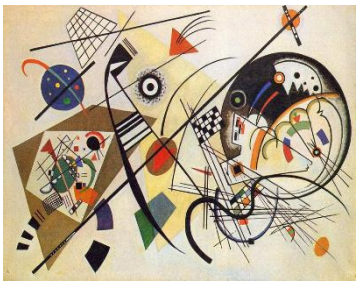
المواراة في المدارس الفنية

لقد انطلقت المواراة من الحركة الانطباعية لتحقق موضوعاً أكثر شمولية في الفن ليس حالة ذهنية انما هي (العفوية والاحساس المباشر المنقول الى اللوحة ويدركها الفنان ويشعر بها لتجسيد التحول السريع من الأدراك المباشر للأشياء الى الحركة التصويرية) [22] ليحقق عامل الجذب الجيد في الفن باستعمال المواراة من قبل الفنان عن طريق القدرة على تكوين أفكارهم وصياغة ادواتها مع محددات التصاميم الاعلانية بالعناصر التصميمية (شكل2)،تلها التعبيرية اذ تجلت في اعمال فنانها بعض مظاهر

التعبيرية كالحس الباطني في الفن(لإقامة انعكاس معادلة للمضمون المراد اثباته فالمصمم لابد له ان يضمن عمله مضموناً حسياً فنياً ينبغي نشره أو التعريف به عن طريق الفن إضافة الى إثبات رؤية الفنان ذاته)[23] يسعى المصمم الدائم لإبراز الأشياء الجديدة الدافعة الى إيجاد التحولات الجوهرية في المواراة (شكل3)،ثم التجريدية التي كانت اهم ادواتها المواراة التي عبرت عن تبادل عميق في المفاهيم الفنية التي انطلقت منها المفاهيم الجمالية الخالصة لتميز الخبرة البصرية العارضة (لصنع اشكال الذات التي لا تكتسب مضمون والسبب ان ما يراد من التجريد اختزاله للعمل الفني اذ لم يعد يمثل الا عن طريق بنيته الأساسية التي تقربه من العمل الفني)[24] فتقدم عليه معانيه ومضامينه التي لا يمكن سوى للعقل وحده ان يدركها، فالمواراة اظهار الأشياء المرادة من العمل الفني وتكون معبرة بطريقة جيدة(شكل4)، وبعدها الحركة السريالية والتي كانت اكثر اهتمام بالخيال، ويعتقدون ان الحقائق التي تعمل وفقاً للحياة العادية فالفنان السريالي يسعى (بخياله لكشف تلك الكوامن المختبئة تارة للتعبير عنها كشحنة مقلقة ومثيرة ومضمون ملازم للفكر الشعوري واللاشعوري)[25] فالخيال لا يحدد نفسه بواقع انما يوجد واقعة في كل الإمكانات المتاحة، البعيد والقريب، فيجمع ليولد صور جديدة ومبتكرة لجذب المتلقي(شكل 5).وايضاً الفن الشعبي البوب ارت الذي استخدم الأشياء المستهلكة والمبتذلة وإعادة انتاجها كجمالية جديدة لتثير الدهشة والاستغراب لدى المتلقي،(استطاع الفنان ان يتخطى الأنماط التقليدية لتقنيات الاظهار التي كانت سائدة والتوجه نحو نمط جديد بالتقاء الفن والمجتمع الذي تمثل في رغبة هذا الفن للوصول الى المتلقي الذي يتجاوب مع المصمم الإعلاني مما دفعه نحو الأماكن العامة وازاحة الحواجز الحقيقية الملموسة)[26] تلعب المواراة دورا كبيراً مؤثرا في المساحات الاعلانية المألوفة الى حد كبير والمستمدة من الحياة اليومية وكانت أساس لتكون الموضوعات والتي امتازت بكونها ذات محتوى هزلي، فبعضهم افتتن بالأنماط البارزة والبسيطة في الرسوم التجارية لان (مهمة الإعلان الأساسية هي تغليف الرسالة الترويجية بشكل جذاب لحفز جهور المتلقين الذين لا يتحمسون لفكرة ما أو خدمة معينة كي يشعروا بمدى حاجتهم لتلك الفكرة او الخدمة او السلعة)[27] (شكل6).

2الحركة الانطباعية للفنان فان جوخ

3 الحركة التعبيرية للفنان إدفارد مونج



4الحركةالتجريديةللفنان كاندنسكي

5الحركة السريالية للفنان سلفادور دلي

6 الفن البوب ارت للفنان أندى وارهول

نظرية الجشتالت

تعد نظرية الجشتالت او الإدراكية إحدى النظريات التي تهتم بالتفكير وحل المشكلات وغيرها من العمليات التصميمية والمعرفية الإدارية والتعليمية بوساطة الظاهر منها، وان اهم الاسس التي انطلقت منها النظرية هي عملية(ادراك الشكل المؤثر وردود افعال الجزء والكل والجزء وشكل الارضية)[28] وتعد أحد المحاور التي تهتم بالإدراك الشكلي البصري ولها التأثير النفسي على المتلقي وهذا ما يجعل النظرية تؤكد على علاقة السيكولوجية بالشكل او هيئته، ظهرت نظرية الجشتالت في بداية القرن العشرين وجاءت

كرد فعل على الحركة البنيوية التي حاولت تجزئة الادراك الى مكونات(آراء السيكولوجية السائدة التي كانت ترى أنها عملية الإدراك والتفاصيل الصغيرة في اي تكوين تتم، يقوم العقل وفقاً لخبرته بجمع الأجزاء لأجل ان تكتمل الصورة النهائية ويتم ادراكها لأنها موضوع واحد)[29] تعد مفهوم المواراة تحليل للظواهر الفلسفية والسبب بإتباعه للمدرك الظاهر، وقد بدأت الجشتالتية اول الأمر في الابحاث السيكولوجية ثم اتجهت فيما بعد الى الجانب الفلسفي في ابحاث الطبيعة والبيولوجية والحقائق الاجتماعية والبحوث المتنوعة[30] السبب يعود الى ابتكار المصمم وسائل للتعبير عن لغة أخرى غير اللغة نفسها مثل الرسم والموسيقى والنحت والعمارة والتصميم والفنون الأخرى معبرة عن كياننا الداخلي وبالتالي فالمواراة، على الرغم من البدايات الاول في اللغة، هي عنصر من عناصر الاستفهام وجذب فكري وتصميمي عند المشاهد عن طريق الجماليات، والمميز فيها هو إخفاء النوايا التي نريد التعبير عنها في المساحات الاعلانية لأن الافكار النظرية اكثر اهتمام بالظاهر الذي يدركه العقل والحواس ومُثُل المواراة فهو يهتم بجعل المظهر الخارجي جذابًا وجميلًا لإخفاء الأشياء غير المرغوب فيها، لذا فهي تشترك مع الفكر الجشتالتي في موضوعيتها على ابراز كل ما هو مدرك ظاهري في التصميم الاعلاني.

تقنية المواراة

مفهوم التقنية: ان ما ورد عن المعاجم اللغوية ان التقنية من الفعل تقن بمعنى اتقان الامر واحكامه وان اتقن اتقانا العمل او نحوه: احكامه وتؤخذ كلمة تقنية من التقن والتقني[31] والتقنية هي الطريقة او الاسلوب الخاص لعمل شيء: استعدادك وقدرتك العملية في شيء ما وهي مهارة فنية [32]. لذا تعد التقنية من التطبيقات العلمية لجميع مجالات العلوم والمعرفة والتي يستخدمها الإنسان لتسخير كل ما هو موجود في الطبيعة لخدمتهُ وحمايتهُ من المؤثرات الخارجية ايضا وقد أثرت تقنية المواراة (تأثيراً كبيراً في العملية التصميمية لتعيد ترتيب مراحل العمل التي يقدم بها المصمم بالطريقة التقليدية وفق معطيات اخرى مختلفة جعلت من جهاز الحاسوب ذا تأثير فاعل في مجملِ العملية التصميمية كتقنية متقدمة كثيراً عن التقنية التقليدية في تنفيذ التصميم)[33] نتيجة التقدم الحاصل في الإعلان الرقمي الذي أتاح للمصمم التعامل مع المكونات الافتراضية التي ليس لها وجود مادي عن طريق الأجهزة والأدوات ذات الدقة العالية و السرعة والسهولة في التنفيذ و هذا يعتمد على مهارة المصمم في كيفية توظيف مثل هذه الأفكار في التصميم و قدرته في التحكم بالتقنيات التصميمية والمهارات في تقنية (مهمة جدا وقد تكون احيانا مصدر للإبداع والخيال)[34] في تنفيذ افكار غير مألوفة تتميز بالإبداع والابتكار من أجل سد حاجات المجتمع ورغباتهُ ومواكبة التطورات الحاصلة في التصميم التي تعتمد على الخبرة في (تجسيد الفكرة بواسطة أدواته المنتقاة لا خراج العمل التصميمي من حيز الفكرة إلى حيز الوجود المادي)،[35] يقوم المصمم بجميع مراحلها، تهيئة الفكرة، وانجاز مخططات أولية، ومن ثم صياغة الشكل وتنفيذه في عملية واحدة على جهاز الحاسوب بأسلوب وتقنية ذات قيمة جمالية تعبيرية قادرة على جذب وإثارة الانتباه نحو الإعلان وان استخدام تقنية الاختزال تعد من المعالجات التقنية التي تعمل على تنظيم العناصر داخل العمل التصميمي، وتسهم عملية توظيف الاختزال الشكلي على نحو مدروس في تعزيزِ الأبعاد الوظيفية والجمالية للعناصر الداخلة في التصميم والاختزال يعني(تبسيط الأشكال الداخلة في العملية التصميمية واستبعاد الوحدات غير الفعالة أي الاشكال الزائدة في التصميم بشرط لا تتأثر وظيفته الدلالية او الجمالية)[36]، اي بمعنى انه يعمل على التبسيط عن طريق حذف الاشكال غير الضرورية والتركيز على مفردات فنية اخرى معبرة عن مضمون الفكرة التصميمية، يمثل الاختزال اسلوب من الاساليب تقنية المواراة التي تجري وفق معالجة التبسيط الشكلي وفق خصائص الشكل المظهري (اللون، الملمس، الاتجاه، القيمة القياسية) واختزالهُ الى اقصى حد يمكن عن طريقه الوصول الى(هوية محددة من معالجة الاشكال المعقدة التي تحتوي على معاني واضحة لكي يبقى الشكل محتفظا بدلالته وقوته الوظيفية)[37] اي ان احداث التدرج وصولاً إلى الخطوط الخارجية التي تعبر عن الفكرة (بالاستعانة بالألوان والصورة لقدرتها العالية على اظهار تباين بين الشكل المبسط والمختزل والفضاء)[38]أما الاختزال اللوني فيتم الاعتماد على التضليل اللوني وصولاً الى الالوان الثلاثية الاساسية هي الاحمر والاصفر والازرق او الثنائية المتضادة أو تكون مشرقة وزاهية في الاختزال و(يشمل حذف بعض العناصر وترقيقها والتركيز على عدم التشويش الإدراكي)[39] وأحداث التنوع في الاختزال للخصائص الشكلية واللونية وإظهار مميزات واشكال تقنية ذات وضوح ودقة عالية فضلا عن الإثارة في تجسيد الفكرة وتحقيق هدفها عن طريق المعالجات الاختزالية. ومن أبرز الاشتغالات في التقنية هي برامج التصميم منها برنامج الورد(MICROSOFT OFFICE WORD) المتميز في معالجة النصوص يحصل بواسطته المستخدم على مستند في غاية الدقة والتنسيق ، ويعد من اكثر البرامج فاعلية، برنامج مهم آخر اليستريتور (Adobe IIlustrator)وهو من البرامج

المتطورة التي تواكب التحولات الحاصلة في مجال صناعة الإعلان الرقمي، وهذا التطور له دور كبير في تصميم وإنتاج الإعلان (ويمكن الاستفادة من التحسينات والمزايا الموفرة في هذا البرنامج ولذا اغلب مصممين الجرافيك العاملين في مجال الإعلان تتوجه له)[41] اما برنامج ثري دي ماكس 3D Maux من البرامج المتطورة المتخصصة في التصاميم الاعلانية(هو برنامج نمذجة (تصميم) modeling وتحريك وإخراج للكائنات ثلاثية الابعاد، من إنتاج شركة Autodesk ،ويستخدم في أعمال عرض التصميمات، للألعاب، للأفلام وللأعمال التلفزيونية)[42].

بينما أمن المعلومات لبرمجة الحاسوب المفهوم العام للمواراة أو ستيغانو غرافي أو إخفاء المعلومات هو فن وعلم من كتابة الرسائل المخفية بطريقة لا أحد غير المرسل والمتلقي يشتبه في وجود الرسالة، وهو شكل من أشكال الأمن عن طريق الغموض، لها تأثير كبير للرسالة المخفية هو أن تكون مكتوبة بحبر خفي بين السطور المرئية لرسالة خاصة. تختلف التعمية بالخفاء عن التشفير في أن الرسالة لا تظهر. بينما الرسالة المشفرة تثير الشبهة وتجذب الانتباه.

مفهوم الخفاء في التصميم

يعد الخفاء عملية تصميمية على أساس فكري شكلاً ومفهوماً مبنى على خزين معرفي وثقافي ومهارة المصمم في بناء المنجز التصميمي الابداعي الذي يحقق جذب انتباه المتلقي ويحثه على التفاعل والاستجابة المطلوبة ،فالخفاء يعبر عن (مستوى خاص من المعاني الضمنية التي تقوم بتشكيلها مجموعة من المتغيرات الموضوعية الخاصة بالمجتمع والذاكرة الشخصية الخاصة بالمتلقي)[42]، وتتخذ عناصر البناء التصميمي جانباً مهما من هذه المتغيرات وما تشملهُ من معاني ومضامين خفية غير ظاهرة من المعنى لتكون انعكاسات مستلمة من قبل ادراك المتلقي للعناصر تعمل وفق منظومة محددة تصل الى السلوك المعبر عن الاقتناع بالفكرة ووضوح المعنى للمتلقي الذي يتجسد عن طريق (ايحائيات الاشياء التي ترى وتدرك في العين ولا ينظر اليها في حقيقتها وعن طريق انضوائها داخل هذا النسق او ذاك وما يتضمنهُ من معنى)[43] لتلك العناصر باعتبارها ازدواجية ترتبط بكينونة المعنى، عامة للمعاني ان يكون لها وجود ضمن وعي المتلقي ليتم ادراكها وفهمها مباشره اي تحقيق وجودها هو ادراكها ليقع ضمن تفسيره و هذا يعتمد على قوة وقدرة المصمم في توظيف الاخفاء وتركيب المكونات التصميمية، وما تحمله من اشكالٍ وتكوينات لها دلالاتها ومكوناتها وادراكها المباشر لجزيئاتها، كونها اهم العوامل التي تساهم في نجاح التصميم دون غيرها، وابراز المعنى المتحقق يعمل على (تحفيز وتغير سلوك معين لدى المتلقي بالتالي تلبية احتياجاته ورغباته)[44] وقدرة التأثير على البناء المعرفي للمتلقي وبالتالي الوصول الى احداث التغيير عند المشاهد في ميولهُ وسلوكه نحو المنتج المعلن عنه لان المصمم يجسد في تصميمه افكار ذهنية خفية تكشف للمتلقي سعيا لتحقيق هدفه. فالخفاء بالشكل والمعنى (شكل 7) فالشكل يصمم على وفق العناصر التي تتحد وتتفاعل فيما بينهما عن طريق ما يعطيه الفنان لكل عنصر من العناصر المكونة للتصميم من وظيفة أدائية وتعبيرية وما تحمله تلك العناصر من مقومات التعبير استناداً الى خبرة المصمم وثقافته. الشكل رسالة دورها نقل المعنى وتغيره يؤثر في المعنى، اما المعنى فهو نتاج لعمليات تعبر عن طريق اللغة التصميمية عن معنى الشكل وهو مجموعة قيم تمثل فكرة او افكار تتأثر بتغير الشكل او سياقه.

7

الاعلان الرقمي

هو احد الوسائل التي تستخدم للاتصال غير الشخصي بين العملاء والمنتجين والتي تقام على شبكة الانترنت العالمية وتكون متنوعة الأساليب والطرق سواء على المواقع المشهودة أو المواقع الدعائية او على شكل رسائل بريدية مكثفة[45].لذا يعد الاعلان من الوسائل الاتصالية اذ أصبح جزء من التغيرات المجتمعية والتكنولوجية والثقافية التي طرقت واقعنا الحالي فضلاً عن اتاحة ابعاد تكنولوجيا جديدة تساعد على النمو والازدهار، ومر الاعلان بمراحل اتصالية عديدة، ابتداء من المناداة والاعلان المقروء والمسموع، ثم المرئي والمسموع وصولاً الى الاعلان الرقمي، الذي أصبح من (اهم المؤسسات التجارية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية) [46] ونتيجة التقدم السريع للتكنولوجيا والاتصالات وظهور شبكة الانترنت التي احدثت التقدم التقني وتفاعل المتلقي مع جهاز الحاسوب والهواتف النقالة التي أسهمت، بدور فعال ومهم في عملية التبادل الاقتصادي والالكتروني، وتصميم الاعلان الرقمي يتم باستخدام (تقنيات الحاسوب والانترنت في فنون التصوير والجرافيك وتصميم خصائص المنتجات الالكترونية بتكوين الاستجابة الفورية)[47] وما تفعله التقنيات الحديثة في معالجة الصور

والنصوص والمادة الاعلانية التي يمكن الارتقاء بها الى مستوى الابداع والفكر التصميمي المستحدث للإعلان الرقمي محققاً جماليات وقوة واهمية التعبير ليتناسب مع مضمون الفكرة وبالتالي تحقيق نوع من الابهار والتشويق فضلاً عن الوسائط المتعددة المتكونة من الاصوات والرسوم (متحركة وثابتة) ولقطات الفيديو التي يتم توزيعها على المساحات الاعلانية ونشرها عبر (شبكة الانترنت العنكبوتية التي تهدف الى الترويج لبضاعة او خدمة)[48] لأنها الوسيلة التي تسهم في نقل الرسالة الاعلانية للملتقى باقل وقت واي مكان مع سهولة النشر فضلاً عن السمات التي يحصل عليها المعلن عند توظيف الاعلان عبر شبكة الانترنت ومع التطور التكنولوجي المتواصل تحقق الاندماج الرقمي مع بقية الوسائل، التقليدية وزاد أهمية الاعلان الرقمي في ازدياد اهمية شبكة المعلومات العالمية وتوصيل الاعلان وتغيير اساليبه الاخراجية الفنية وصياغة الرسالة الاعلانية بطريقة ابداعية وفتح افاق جديدة ومتطورة محققا بذلك الانسجام التام مع البيئة الاعلانية التفاعلية الحديثة بطريقة معاصرة باستخدام التقنيات الحديثة الموظفة في (التصميم الاعلاني والمصاحبة في الاعلان الرقمي وتحقيق الاتصال المتفاعل عن طريق البيئة الشبكية) [49]، لما تمتاز به من فاعليه وعوامل جذب عديدة منها الصوت والحركة واستخدام تقنيات التكنولوجيا الفنية المتقدمة والمتطورة والمرونة في نشر المعلومات والافكار وامكانية تعديلها وإعادة نشرها لذا تطورت الاعلانات الرقمية مقارنة بين بالإعلانات التقليدية وأصبح لها مزاياً متعددة منها [50]

1- الدخول 24 ساعة يوميا على الموقع.
2- انخفاض في تكلفة التصنيع الاعلاني مقارنة بالإعلان التقليدي.
3- احداث التفاعل المباشر بين المعلن والمتلقي.
4- الأبداع في التصميم والاخراج الاعلاني عبر توظيف البرامج لتصميم الإعلانات الرقمية ذات الاظهار والإخراج التصميمي الدقيق.
5- المرونة في تحديث وتغيير الاعلان في اي وقت وسهولته.
6- دقه قياس الفاعلية للمتلقي المستهدف.

ان تغيير السلوك عن طريق اخفاء نوع من المتعة والاثارة البصرية او الاختلاف يكمن في الاعلان الرقمي المنشورة في مواقع شبكة الانترنت باعتبارها (وسيله لها خصوصيتها والياتها التي تنسجم مع المتلقي الذي يلجا اليها طلب للمساعدة والحصول على المعلومة او الخدمة التي يبحث عنها كما في الاعلان التجاري)[51] نتيجة التطورات التقنية الحديثة التي تساهم في تطوير مجال التصميم والاخراج من حيث التصميم والنشر فضلاُ عن التفاعل والتواصل مما مكن المصمم في الارتقاء بإعلانه واضافة افكار جديدة تتناسب مع الوسيلة الاقتصادية والحديثة الانتاج الاعلانات بقيم جمالية وظيفية معبرة تعمل على جذب و اثارة اهتمام المتلقي، وتحقق أهدافها في النشر والتسويق.

أنظمة تصميم الإعلانات الرقمية

تتنوع أنظمة تصميم الإعلان تبعاً للأبداع والابتكار في الفكرة التصميمية، واضافة لأسلوب المصمم في توظيف كل ما هو جديد من ادوات وافكار ابداعية تقنية ومهارة تنفيذه في استخدام (العناصر التي تتحمل أكثر من قراءة وتغير ويمكن ان تفسره من قبل المتلقي) [52] وهذا يعمل على جذب انتباه المتلقي وتحفيزه على المشاركة والتفاعل مع الاعلان، ونذكر بعض انواع الانظمة التصميمية في الاعلان الرقمي وكما يأتي: -

1. النظام الشعاعي: - هو نظام تصميمي تتوزع فيه العناصر من المركز ويكون مشابها للنظام المركزي لذلك فهو ذات (تنظيمات خطية تمتد بشكل شعاعي من المركز، وتظهر العناصر بصيغة تشكيلات تلتف حول خط وهمي دائري او حلزوني على شكل اشعة) [53] متضمنا بذلك شكلاً وهمياً وهذا يعطى للتصميم حركة دائمة مستمرة يعمل على ربط جميع العناصر ضمن وحدة متماسكة وعلى وفق متطلبات الفكرة الاعلانية. هذا النظام تأثير مواراة وخفاء قبلا من الخط الوهمي الدائري فالمواراة لها معنيان القريب الظاهر غير المراد يتبادر الى الذهن ان الخط الوهمي غير موجود والبعيد خفي المراد وهو جذب انتباه المتلقي.

2-النظام البؤري: - ويعني النظام المتمركز حول ذاتهُ والمتألف حول عدد من (العناصر الثانوية المتمركزة حول الاشكال المركزية الاصلية السائدة) [54] ويكون فيه التوزيع قائما على اساس التماثل النصفي او الرباعي اذ تلتف جميع الفضاءات والعناصر الثانوية حول المركز ويتميز هذا النظام بأنهُ (الاسرع في تحقيق عملية الابصار والادراك وتحقيق إيقاعا بصريا سريعا من تجمع محور فكرة التصميم في نقطة واحدة)[55]فتظهر متكافئة ومتفاعلة مع بعضها من حيث الوظيفة والابعاد مكوناً شكلاً منتظماً منسجماً من

محورين او اكثر .في المواراة اراد المصمم تسخير النظام في التستر واخفاء في ظل المعنى القريب في العناصر وذلك لإعطاء جمالية في العرض البصري.

3-النظام التسلسلي: - وهو نظام يظهر عن طريق التشكيلات المتوزعة داخل الاعلان والمرتبطة مع بعضها ارتباطا وثيقا وعلى نحو متسلسل ومتشابه في (القياس والشكل والوظيفة والقيم اللونية محققا الشعور بالاستمرارية) [56] الناتجة من تكرار العناصر التي يتم توزيعها واعطائها عنصرا سائداً مهيمنا على بقية العناصر الأخرى. متعلقا بالمواراة والخفاء من ناحية العناصر السائدة المتميزة ليحقق الحركة المستمرة الدائمة. وكشف المضمر البعيد بصورة قصدية.

4-النظام التكراري: يعتمد هذا النظام على تكرار العناصر التصميمية المتشابهة (بالشكل، القياس، والقيم اللونية وتوزيعها المنظم داخل العمل التصميمي) [57] على نحو متوازن مما يضيف انسجاما وإيقاعا ويحقق نوعا من الهدوء والراحة البصرية في عموم التصميم الإعلاني. وفي هذا النظام تعد المواراة من المحسنات البديعية لذا تعمل على إعطاء الصيغة الجمالية وتؤكد على الجانب المضمر والمتخفي وليس على الظاهر الواضح.

5-النظام الخطي: - يعد هذا النظام مهما وجمالياً وذلك (الارتباط عناصره وفق تشكيلات خطية مكونة جزءاً واحدا) [58] متكاملاً محققاً الوظيفة والجمال نتيجة الاحساس بالكمال الخطي والمتعة البصرية في الاعلان. وتكمن جمالية المواراة فيه بوصفها الأساس أذ تحتاج الى شيء من الفطنة والذكاء ليرد المشاهد الى المعنى القريب ويلتفت الى المعنى البعيد المبطن وما فيه من المفاجأة والاثارة، وهي تمنح مساحة من الحرية في التعبير الإعلاني، وتفتح أبواباً للأبداع والابتكار.

تعد الأنظمة التصميمة من اهم عناصر هيكلية الاعلان واكثرها تأثيرا في ايصال الرسالة الاعلانية كما انها وسيلة تهدف الى ابراز محتويات الاعلان على نحو يساعد في قراءته ومشاهدته والتعرف على مضمونهُ ثم تحقيق التأثير على نفسية المتلقي ويتخذ خطوة مهمة لعملية اقتناء ما يروج اليه الإعلان وان المنصات الرقمية أداة تتسابق بها المؤسسات الترويجية، كونها بيئة مثالية لا يمكن تعويضها وخسارتها امام المنافس، وبذلك أصبح العالم الرقمي من أهم وسائل الإعلان ليتحول الإعلان بكامل اطرافه الاتصالية من مرسل ورسالة ومتلقي ووسائل وانماط، إلى إعلان رقمي تنافسي غير مسبوق خاضع الى منظومة متكاملة من الامكانات المادية والبشرية والتقنيات الرقمية، التي تتطلب اقصى درجات الاتقان في تصميم الحقل المرئي وتوزيع عناصره بما يلائم البيئة الرقمية بِعَدِها بيئة منافسة ضرورية، اذ فرضت المنافسة الرقمية على المصمم ادخال وسائل التقنيات الرقمية ذات المرونة العالية في ربط مؤثراتها من نصوص متحركة ولقطات منبثقة واحيانا مقاطع صوتية بسيطة للفت الانتباه. كما ابرزت برامج وأنظمة التصميم بعداً جمالياً لتصميم الإعلان الرقمي التنافسي، كون ان الجانب الرقمي الذي استعمل في انتاج الحقل المرئي نفسه يستخدم في العرض على الشاشات الحاسوبية واللوحية. مع التقدم الكبير و المتسارع للتكنولوجيا في وقتنا الحالي وزيادة عدد مستخدمين الانترنت بشكل ملحوظ اصبح الاعلان الرقمي يحتل مساحة واسعة من شبكة الانترنت بأنماط واشكال متنوعة وتصاميم مختلفة وصار منافس للإعلان المنشور في الوسائل التقليدية، والاعلان الرقمي هو استخدام تقنية الحاسوب والانترنت وفنون التصوير والجرافيك واللون والتصوير وتصميم خصائص المنتجات الالكترونية بأبعاد ثلاثية غاية في الاتقان بهدف تحقيق استجابة فورية للرسالة الاعلانية فهو يمتلك القدرة على استخدام الوسائط المتعددة والتي تضم تكنولوجية مختلفة مثل الرسوم المتحركة والصور والصوت والفيديو والنصوص مما ساعدة على جذب المتلقي لمشاهد الاعلان فيتيح امكانية رؤية السلعة او الخدمة بوضوح على نحو واقعي، ان دراسة الأنظمة التصميمية التي يتم بث الإعلانات والرسائل الدعائية عن طريقها يتبين تحولها الى استراتيجيات ذات تطور ملفت في تقنيات ومهارات متعددة من أهمها المواراة والخفاء وتأثيرها الاتصالي الذي يعتمد العقل الباطن والتأثير اللاواعي المهمين على اهتمامات المتلقي ورغباته ومحاولة توجيهها وفق مصالح المنتجين.

مؤشرات الإطار النظري

1. المواراة مصطلح لغوي يمكن عن طريق معناه العام اسقاطه في التصميم الإعلاني فهو يعد جسر يربط بين معنيين المراد به البعيد عن المتلقي وأنها عنصر استفهام وجذب فكري وتصميمي عند المتلقي عن طريق الجماليات التي تتميز بها والسبب لمواراة القصد الذي نريد ان نواريه في المساحات الاعلانية.
2. تتميز المواراة بأسلوبها الجمالي والتقني الذي يربطها بعلاقة وثيقة مع التفكير التصميمي، وتعمل على شد وجذب انتباه المتلقي.

3. هدف المواراة حسب استعمالها، فالفن يعدها مصدر للدلالة او الاثارة المغايرة باعتبارها خارج عن المألوف، منها عن الذي اعتاد عليه وهذه المغايرة باختلاف الزمان والمكان واستخدام جماليته بنسبة مختلفة.

4. استخدام المواراة والخفاء مع الفكرة التصميمية سواء كانت واقعية خيالية افتراضية وربطها بعلاقات تجعل من العمل التصميمي متماسكا ومتكاملا وعلى وفق تنسيق معين وتقديم أفكار افتراضية تحمل مضامين ذات معنى وبأسلوب ابداعي مغاير للأفكار الإعلانية السابقة وإيصالها إلى المتلقي عن طريق الاتصال البصري محققا بذلك الجذب والاثارة والتشويق.

5. اهتمت نظرية الجشتالت بالظاهر باعتباره المدرك من قبل العقل والحواس ومثله المواراة فأنها تهتم بجعل الخارج جذاب وجميل للتغطية عن غير المرغوب في معرفته.

6. توظيف تقنية المواراة داخل التصميم يعطي احساس بالقرب والعمق ويضفي المتعة والاثارة داخل العمل التصميمي.

7. تعد التقنيات الحديثة من اهم الادوات التي تساعد في تطبيق وابراز مفهوم المواراة والخفاء في تصميم الإعلان.

8. تعد المواراة كنتيجة حتمية للتتابع البصري لعين المتلقي في مختلف اتجاهاته وما يحمله من معنى متخفي على شكل رموز او استعارة تمنح العرض قيمة وحضور لذا يعد مفهوم المواراة دلالة تعبيرية تتضمن معنيين القريب والبعيد.

9. يعد الاخفاء من المعالجات التقنية التي تعمل على تنظيم العناصر في التصميم وإحداث تنوع في اختزال الشكل واللون وإظهار ميزات وأشكال تقنية ذات وضوح ودقة تسهم في إنجاح العمل التصميمي.

10. تعد انظمة تصميم الإعلان خرائط وأساليب للأبداع والابتكار في الفكرة التصميمية ضمت في خصائصها إضافات هادفة وإداوة كان من بينها المواراة والخفاء، اضافة الى أ سلوب المصمم في توظيف كل ما هو جديد من ادوات وافكار ابداعية تقنية ومهارة تنفيذه في استخدام العناصر التي تتحمل أكثر وتعمل على جذب انتباه المتلقي وتحفيزه على المشاركة والتفاعل مع الإعلان، عن طريق التأويل.

الفصل الثالث: إجراءات البحث:

منهجية البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لتحقق الى هدف البحث ولملاءمته موضوع الدراسة الحالية، إذ يعد أسلوباً منهجياً يستخدم للتوصل الى طريقة تشخيص خصائص معينة ضمن المحتوى بطريقة موضوعية قائمة على الوصف والتحليل.

مجتمع البحث

تضمن مجتمع البحث الحالي اغلفة المجلات لسنة ٢٠٢٠ والتي نشرت على شبكة الإنترنت العالمية وعلى موقع كوكل وبنترست والتي تناسب موضوعية البحث لسعه مجتمع البحث تم اختيار عينه قصديه بنسبه ٣٠٪ من مجموع مجتمع البحث الكلي ما استطاعت الباحث أحصاه.

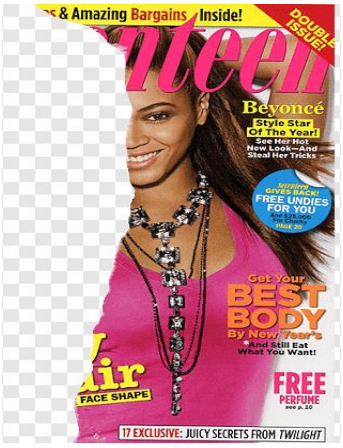
عينة البحث

تم اختيار العينة على نحو قصدي بما يواءم مع هدف البحث اذ بلغ عددها (3) ثلاثة أنموذجاً منتخبا لأغراض التحليل من مجتمع البحث والبالغة (30) ثلاثون تصميما، أي بنسبة10٪ من مجموع المجتمع الكلي.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1476
Ayad Diab Hamid , Nidal Kazem Matar , Naseem Tariq Kamal : Concealment and invisibility in digital advertising design.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تحليل العينة

نموذج 1



اسم المجلة	البلد المصدر	تاريخ الاصدار	المصدر
مجلة بيونسيه	لندن	-12-12 2020	https://www.hiclipart.com/free-transparent-background-png-clipart-qkdus

الوصف العام

تتضمن غلاف مجلة بيونسيه بصورة فوتوغرافية مموهه غير واضحة التفاصيل بقيم لونيه مختلفة (الأزرق-الابيض، والاصفر، والأسود، الأحمر، برتقالي) جاء الفضاء التصميمي بأشغال عرضي للفضاء احتل الغلاف لصورة امرأة بيونسيه المغنية وممثلة من منطقة تكساس في المنتصف من المجلة على ارضيه بلون الابيض وبرز اسم المجلة بيونسيه بلون الاصفر ليظهر بقيم لونيه مشابه للفضاء المشغول.

التحليل

1- الفكرة التصميمية وفعالية المواراة: - تميز غلاف المجلة بالوضوح النسبي والبساطة إذا استخدم المصمم افكار متنوعة ومختلفة تتبع الوظيفة المراد تحقيقها لوضع صورة لشخصية مشهورة هي بيونسيه التي تمثل اكثر عنصر جذب انتباه للمتلقي، والتي تعد عنصر جذب للمتلقي من الناحية الجمالية بهدف إخفاء جزء من غلاف المجلة بقصد الجذب غير واضحة الملامح والقائمة على التفسير الذهني إذ قام بإخفاء نص الشكل الشخصية المشهورة وإبراز اسم المجلة وهذا لغرض أحدث جاذبية واثاره انتباه وإنتاج سلوك فعلى إيجابي اتجاه غلاف المجلة لتكوين الدوافع النفسية لدى المتلقي لتحقيق الفكرة التصميمية المواراة عن طريق الالوان وانسجامها مع الاضاءة الطبيعية والاصطناعية فضلاً عن ذلك فهو يمثل عنصر للجذب من الناحية الجمالية.

2. دلالات المواراة :- كما تطرقنا في المبحث الاول من الاطار النظري أن المواراة معنيين احدهما قريب للمتلقي و هو البعيد بالنسبة للمصمم وثانيهما البعيد عن المتلقي و هو القريب للمصمم وفي غلاف المجلة تكون الدالة بشكل الباطن غير ظاهر بقصد اظهار نصف غلاف المجلة في عرض المغنية بيونسيه على نحو غير متكامل او إظهار المعنى القريب اي إبراز اسم المجلة بشكل بارز والتي توارى بالأشكال لتحقيق غرضه المباشر تجاه المجلة فجاءت المواراة متغير الإبداعية مثيرة عن طريق إخفاء الشيء و إبراز الشيء المراد منه، تكون المغنية لها دور كبير في تصميم غلاف المجلة وتكون الإضاءة بالوان مختلفة تبعث الالفة للمجلة إذ إن المعنى القريب للمتلقي يكون عنصر الجذب و الإحساس للغلاف اما المعنى البعيد و القريب الى المصمم للغلاف وفي هذه الحالة تكون التورية للمتلقي عنصر جذب بينما تكون للمصمم فكرة ربط الداخل بالخارج و كذلك توفير في طاقات الإضاءة.

3- تقنيه المواراة:- استخدم المصمم تقنية المواراة بالاختزال الشكلي اذا وضع فقط شعار المجلة في مركز التصميم وان هيمنته وسيادته بهذا الحجم الكبير شغل حيزاً واسعا من الفضاء الأساسي للمجلة، ما هو إلا محاولة لجذب الانتباه المتلقي وإثارة انتباه

نحوه نقاط معينة وتركيزهُ نحَو فكرة المجلة، فضلاً عن استخدام القيم اللونية المختلفة على أرضة باللون الأبيض دلالة للتعبير عن صلابة وترابط وقوة للمجلة والذي يوحي للمتلقي بالاسترخاء والسلام النفسي إذ عمد المصمم الاختزال الشكلي عن طريق استبعاد الأشكال الغير ضرورية والتي بحذفها لا يتأثر التصميم محافظا على هويته باقل المفردات الفنية معبرا عن مضمون الفكرة الإعلانية بيسر بسهولة.

4- الإدراك (نظرية الجشتالت): - استعمل المصمم قاعدة الامتلاء حسب نظرية الجشتالت (الكل أكبر من الجزء) قياس المصمم وظيفة شعار المجلة متمركز في وسط وهذا مما يعطي الاتساع وامتداد للفضاء والإدراك مكونات التصميم بصرياً وكأنما تبحر في فضاء دون وجود مجال بصري ثابت لها وهذا يساعد على تغيير وإيضاح عبره التجسيد تصميمي باسم المجلة وأضاعها عن مصادرها مضمونها وخصائصها النفعية والاقناعية.

5- وظيفة الخفاء: - جاءت الوظيفة تفاعلية لإيضاح فكرة وترسيخها في الذهن بشكل تعبيري متجسد بمادة كتابه اسم المجلة وتفاصيلها) وبأظهار تقني حقق جذب بصري عن طريق تصميمه بأحرف كبيرة وبقيمة مما يساعد على زيادة التركيز البصري عليها وبذلك عززت الجانب الاتصالي والجمالي في إيصال هدف ومضمون الفكرة الإعلانية بصورة أسرع للمتلقي الاعلان فضلا التباين اللوني المتحقق ما بين اللون الوردي والاصفر والقيمة اللونية للأبيض في الأرضية حققت إثارة بصرية الملفتة للانتباه.

نموذج 2

اسم المجلة	البلد المصدر	تاريخ الاصدار	المصدر
مجلة تايم	امريكية	2020/12/11	https://www.google.com/search

الوصف العام

تكون الشكل العام للمجلة تايم التدرج بالون الأبيض والأسود القيمة اللونية رمادية داكنة من الجهة العليا اما في الجهة السفلى تظهر اللون الأسود وفي الوسط صورة لشخصية جمال خاشقجي فضلاً عن القيمة الضوئية التي برزت اسم الشخصية وظهور اسم المجلة باللون الاحمر وباقي تفاصيل المجلة باللون الأبيض والاحمر.

التحليل

1- الفكرة التصميمية وفعالية المواراة:- تم توظيف الصور لشخصية جمال خاشقجي بتجسيد واقعيه لتكون اكثر قربا وتفسير لمضمون الفكرة الإعلانية، والتباين المستخدم القيمة اللونية(الرمادي و السوداء) والقيم الضوئية البيضاء حقق جذب بصري عن طريق تركيز الإضاءة على الصورة رقمية ذات التعبير الواقعي ومن الأعلى اسم المجلة باللون الأحمر يوضح فيها مزايا ما تحتويه المجلة محققة الفائدة عن طريق عرض المعلومات بطريقة مختصرة تجذب المتلقي في قراءة المجلة بشكل متكامل وإبراز ابداع المصمم من ناحية الضباب على الصورة بهدف تحقيق جذب الانتباه.

2- دلالات المواراة: - تم تحقيق دلالة المواراة ظاهرة عن طريق صورة رقمية جمال خاشقجي وبأسلوب مميز من عرض خصائصها وتوضح تفاصيل المجلة دلالة المعنى البعيد والقريب إلى المصمم من استخدام مكونات التصميم من صورة رقمية وقيمة لونية وضوئية وفضاء اي تصميم وهذا يمثل جانب مهم باستخدام مواراة ويربط مكوناتها أما دلالة المعنى القريب للمتلقي يكون عنصر الجذب والإحساس بالإثارة البصرية التي تبعث الحيوية المتعة داخل التصميم.

3- تقنيه المواراة :- تم استخدم تقنيه المواراة اختزال اللونية عن طريق توظيف التباينات اللونية(الرمادي، الاسود، الابيض) التي أحدثها التضاد اللوني بين الصورة وبين الفضاء الحاوي يكون هذا من أجل تحقيق تقنية المورة داخل الفضاء مجلة، ويعمل كمصدر في جذب المتلقي من ناحية البصرية فضلاً عن القيمة الضوئية التي تمثل على غلاف مجلة وإظهار يرتقيها نتيجة الإضاءة الساقطة عليه ليتم إدراكها بصريا ويكون هذا النوع من التقنية فعلاً في الإعلان وهذا ما يثير شعورا بالانسجام العام بين مكونات المختزلة في بيئة التصميم الإعلان .

4- الإدراك (نظرية الجشتالت): - تحقق العملية الإدراكية لنظرية الجشتالت ضمن قانون الاستمرارية عن طريق عرض المعلومات بشكل متسلسل الأجزاء المكونة للغلاف المجلة والتي تظهر فيه مرتبة تأخذ أسلوب استمرارية في اتجاهها والتي تتبع تتابع الرؤية البصرية الى جميع مكوناتها، إذا وظف المصمم هذه الأجزاء لكي يمهد للمتلقي العديد من المزايا التي تميزها عن غيرها من المجلات ذات قابليه عالية محققا بذلك مع الصورة الرقمية وهذه تصميمه ذات إدراك بصري جاذب ومعبر على الفكرة الأساس.

5- وظيفة الخفاء: - اتصفت غلاف المجلة بالصورة الرقمية لشخصية جمال خاشقجي بأسلوب فني يحقق اتجاه صوري والهدف الجمالي أسهم في تفاعل متلقي في متابعة كل جزء من أجزاء التصميم بصورة نسبية يعمل على تحقيق الوظيفة اتصالية نتيجة الجذب البصري لتصميم الغلاف واثارة الاهتمام للفكرة عن طريق التعبير المتوافق مع هدف ومضمون المجلة وعززها بذلك من عرض مكونات غلاف المجلة المادة الكتابية المتمثلة عليها كعناصر تفسيرية موضوعية واتصالية بصرية يسهم في اغنياء المعرفي لمضمون نوع المجلة.

نموذج 3

اسم المجلة	البلد المصدر	تاريخ الاصدار	المصدر
مجلة التصميم العماري	لندن	10-02-2020	/https://www.pinterest.com/pin/508273507959543262

الوصف العام

يتكون غلاف مجلة تصاميم معمارية بقيم لونية مختلفة واخفاء تفاصيل المجلة

التحليل:

1- الفكرة التصميمية وفعالية المواراة: -نوع الفكرة التي تجسدت واقعية باستعمال أسلوب إبداعي في توظيف تصاميم المعماري عن طريق استخدام صورة رقمية تكون أكثر رواجاً وتقبل من قبل المتلقي وتوظيفها كالحافز للتفسير الرسالة الإعلانية لغلاف المجلة وتحديد نوع ومضمون الفكرة معبراً بطريقة ابراز البناء المعماري بالقيمة اللونية مختلفة واضح فيه ان التقنية وحدها تكون بيئة مناسبة وبهذا أراد المصمم تكوين الاقناع والرغبة الدافع النفسي والمحفز سلوك المتلقي والتأثير تجاه غلاف المجلة.

2- دلالات المواراة: - تم استخدم دلالة المهارات ظاهرة وإبرازها بطريقة ابداعية وضمنت المعنى المقصود عن طريق البناء العمارات على نحو واضح جهة يسار غلاف المجلة وهذا ما يحدث المتعة والتشويق التأثير المباشر للمتلقي كذلك الاستجابة إخفاء اسم المجلة وتفاصيلها بقصد جذب المتلقي.

3-تقنية المواراة: - اعتمد على الاختزالات اللونية الذي اعطى بساطة وضوحاً في تصميم غلاف المجلة إذا استخدمت اللون متنوعة ومختلفة وتأتي القيمة الضوئية في وسط من أجل احداث التفصيل اللوني بشكل واضح ويثير الانتباه نتيجة كمية الإضاءة الساقطة عليه وهذا يؤكد للمتلقي هو مما يعطي شعوراً بالانسجام بين المكونات المختزلة في بيئة غلاف المجلة.

4- الادراك (نظرية الجشتالت): - تم توظيف قانون التشابه المرتبط بالعناصر التصميمية والمتمثلة بالغلاف والمتشابهة والقيمية اللونية وعزز هذا جانب التأكيد والوحدة البصرية في التصميم وبذلك ويسهل عملية الفهم والإدراك الإعلان للمجلة.

5-وظيفة الخفاء: - تحقق وظيفته الخفاء عن طريق استخدام فكرة الاقتباس والمتضمنة صورة معمارية وعرضها بطريقة تفاعلية وباظهارات لونية وضوئية مختلفة مما يتيح إمكانية الترويج والتداول وباعتبارها قيمة تنافسية عليه والفكرة أو الجزء العلوي تعبير وتغيير سهلة عملية فهم مضمون المجلة فضلاً عن الجذب البصري والسلوك الفعلي من قبل المتلقي للمجلة.

الفصل الرابع: الاستنتاجات

1. جاء الفكرة واقعية تمثلت بصورة رقمية كما في النموذجين (3،2) أي بنسبة 75% وفكرة افتراضية في الانموذج (1) 25% تحمل مضامين ذات معنى وبأسلوب ابداعي مميز يثير انتباه المتلقي.
2. برزت المواراة عن طريق دلالة ظاهرة الناتجة بالصور الرقمية وبقيمة لونية الرمادي والاسود كما في النماذج (3،2) أي نسبة 75% ودلالة غير ظاهرة في الانموذج (1) نسبة 25%.
3. تم تحقق الأدراك لنظرية الجشتالت عن طريق قانون الامتلاء (الكل أكبر من الجزء) شعار المجلة كما في الانموذج (1) نسبة 25% وبصورة رقمية ذات شكل واقعي في الانموذج (3) نسبة 25% مما يعطي الاتساع واحتواء للفضاء المجلة قانون الاستمرارية في النموذج رقم (2) نسبة 25% بينما قانون التشابه المتمثل الأشكال والقيم اللونية في الأنموذج (3) نسبة 25%.
4. ظهرت تقنية المواراة في المجلة باستخدام اختزالات شكلية اذ تم وضع اسم المجلة فقط كما الأنموذج (1) نسبة 25% واختزالات لونية مثل (الوردي، الأبيض، والاصفر) في النماذج (2، 3) نسبة 75%.
5. تحقق وظيفة الخفاء عن طريق الوظيفة الاتصالية وتفاعليه في النماذج (3،2،1) نسبة 100% وايضا تداولية موضوعية في النماذج (3، 2) نسبة 25%.
6. كان التوظيف التباين والفضاء اللوني على الفضاء التصميمي وانسجام مكوناته،في النماذج (3،2،1) نسبة 100%.

Conclusions

1. The idea came realistically represented in a digital image as in models (3,2) i.e. 75% and a hypothetical idea in model (1) 25% carrying meaningful contents and a distinctive creative style that attracts the recipient's attention.
2. The concealment emerged through an apparent significance resulting from digital images and a gray and black color value as in models (3,2) i.e. 75% and an invisible significance in model (1) 25%.
3. The perception of the Gestalt theory was achieved through the law of fullness (the whole is greater than the part) the magazine's logo as in model (1) 25% and in a digital image with a realistic shape in model (3) 25% which gives breadth and containment to the magazine space, the law of continuity in model No. (2) 25% while the law of similarity represented by shapes and color values in model (3) 25%.
4. The technique of concealment appeared in the magazine using formal abbreviations, as the name of the magazine was placed only as in model (1) at a rate of 25%, and color abbreviations such as (pink, white, and yellow) in models (2, 3) at a rate of 75%.
5. The function of concealment was achieved through the communicative and interactive function in models (3, 2, 1) at a rate of 100%, and also objective circulation in models (3, 2) at a rate of 25%.
6. The employment of contrast and color space on the design space and the harmony of its components in models (3, 2, 1) at a rate of 100%.

References:

1. Madkour, Ibrahim, 1987, *The Philosophical Dictionary*, General Authority for Printing Affairs, Egypt - Cairo, p. 57.
2. Saliba, Jamil, 1982, *The Philosophical Dictionary*, Vol. 1, Dar Al-Kitab Al-Lubnani, Beirut - Lebanon, School Library, p. 536.
3. Al-Fadhel, Samia Hussein, 2020, *The Verses of the Hidden in the Holy Quran*, Taseel Al-Ulum Magazine, Issue 19, p. 103.
4. Omar, Ahmed Mukhtar, 2008, *Dictionary of Contemporary Arabic Language*, Alam Al-Kutub, Volume 1, 1st ed., p. 573.
5. Al-Kayali, Abdul Wahab, 1990, *Encyclopedia of Political Science*, Part One, Beirut, Arab Foundation for Studies and Publishing, p. 422.
6. Shaker, Abdul Hamid, 2003, "*Humor and Laughter (A New Vision)*, Kuwait, National Council for Culture, Arts and Literature, World of Knowledge Series, p. 49.
7. Al-Asabi, Muhammad bin Ali, 1271 AH, *Fad al-Khatam an Maani Irshād al-Awālim*, Riyadh University Library - Manuscripts Departmentp. 150.
8. Al-Ruby, Alfat 1984, *The Theory of Poetry among Muslim Philosophers*, Egyptian General Book Authority, Cairo, p. 219.
9. Al-Zamili, Zakaria Ibrahim, 2011, *Modern Technologies and Their Impact on Islamic Faculties*, Saudi Arabia - Faculty of Fundamentals of Religion, p. 3.
10. Al-Saadani, Mustafa, 2000, *The Linguistic Introduction to Poetry Criticism*, A Structural Reading, Mansha'at al-Ma'arif, Egypt, p. 11.
11. William, Ori, 1994, *"The Art of Negotiation"*, translated by Nevin Ghorab, Cairo, International House for Publishing and Distribution, p. 25.
12. Al-Husseini, Ayad Hussein Abdullah, 2008, *The Art of Design in Philosophy, Theory and Application*, Sharjah, Ministry of Culture and Information Department, p. 71
13. Loon, Joost Van, 2009, *Media Technology (A Critical View)* T. Shwikar Zaki, Arab Nile Collection, p. 32
14. Al-Masry, Ibn Abi Al-Isba' 1383 AH: *Editing Al-Tahb*ir, edited by Hafni Muhammad Sharaf, Cairo p. 457
15. Al-Naqeeb, Iman Ali, 1993, *High-density housing within the behavioral characteristics of Iraqi society*, College of Engineering, unpublished master's thesis, University of Baghdad, College of Engineering, p. 75
16. *Architectural*, 1981, The MIT press, Massachusetts
17. Qatami, Nayfeh, 2001, *Teaching Thinking for the Primary Stage*. 1st ed., Kuwait Publishing House, p. 15.
18. Ibn Al-Manzur, 1947, *Lisan Al-Arab Dictionary*, Vol. 2, Al-Qalam Library, Beirut, p. 63.
19. Okasha, Mahmoud Fathi, *General Psychology*, Al-Jumhuriya Press, Alexandria, Egypt 555 p. 286
20. Al-Husseini, Iyad Hussein, 2008, *The Art of Design in Philosophy*, Theory and Application, Vol. 3, Sharjah, Dar Al-Thaqafa Wal-Ilam p. 239 p. 233- p. 234- p. 88- p. 101.
21. Al-Ghadhban, Basem Qasim, 2010, Education, *Psychology and the Philosophy of Creativity*, 1st ed., Dar Al-Hanaa Group for Architecture and Arts, Baghdad, p. 69
22. Amhaz, Mahmoud, 2009, *Contemporary Artistic Trends*, Al-Matbouat Company for Distribution and Publishing, 2nd ed., p. 74. 24.
23. Sanitana, George, 2001, *The Sense of Beauty*, trans. Muhammad Mustafa Badawi, Reading Festival for All, Family Library, p. 214. 25. Amhaz, Mahmoud, Contemporary Artistic Trends, Al-Matbouat Company for Distribution and Publishing, 2nd ed., 2009, p. 224.
24. Amhaz, Mahmoud, 2009, Contemporary Art Trends, *Al-Matbouat Company for Distribution and Publishing*, 2nd ed. p. 224.
25. Al-Basyouni, Mahmoud, 1994, *Secrets of Fine Art*, Alam Al-Kutub, Cairo, 2nd ed., p. 100.
26. Shaiba, Shadwan Ali, 2016, *Advertising (Introduction and Theory)*, Dar Al-Ma'rifah Al-Jami'ah, Alexandria University, p. 18.
27. Abdul-Hussein, Haider Fahim, Suhad Abdul-Moneim Sha'abath, 2023, *The Aesthetics of the Advertising Image in Pop Art*, Babylon University Journal for Humanities, Babylon University / College of Fine Arts, Department of Art Education, Volume 31, Issue 2, p. 20.
28. Ismail, Muhyiddin, 1989, In Gestalt *(Thought and Modernity)*, Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyah, Baghdad, p. 227
29. Al-Raed, Gibran Masoud 2012, *The Modern Linguistic Dictionary*. Volume 1, 4th ed., Dar Al-Ilm Lil-Malayin, Al-Ulum Press, Beirut - Lebanon, 1980, p. 30. 31. Al-Mukhtar Electronic Magazine, Issue No. 7, January p. 3

30. Lakoff, George and Johnson, Mark, 1996, *The Metaphors We Live By*, from the Books of the Linguistic Knowledge Series, published by Dar Al-Ma'rifa.
31. Mohammed, Ghosoun Namir, 2012, *The Effects of Digital Technology in Designing Graphic Typographic Elements for Magazines*, master's Thesis, College of Fine Arts p. 9
32. Al-Saadoun, Abdul Karim, 2012, *Historical Roots of Caricature Using the Verb of Allusion*, Lectures No. (3), Arab Open Academy in Denmark.
33. Al-Saeedi, Akram Jirjis Ne'mah 2005, *Formal Abbreviation and Condensation in Iraqi Book Cover Designs*, Unpublished Master's Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Printing Design, Baghdad, p. 8
34. Mutasher, Abdul Jalil, 2002, *Color Diversity and Its Role in Showing Aesthetic Values in Posters*, Unpublished Master's Thesis, College of Fine Arts/University of Baghdad p14
35. The free encyclopedia Wikipedia / Maharishiya
36. Abdul Aziz, Wissam Abdul, 2020, *Design treatments in digital commercial advertising*, unpublished master's thesis, College of Fine Arts / University of Baghdad, p52.
37. Benkrad, Saeed, *Narrative text towards semiotics of ideology*, Rabat, Dar Al-Aman, 1996, p17
38. Shahrour, Laila, 2009, *The art of communication and persuasion*. Dar Al-Arabiya for Sciences Publishers, 1st edition, Beirut, Lebanon. p10
39. Al-Far Yadawi, Batoul Radi Kazim, 2017, *The communicative value in the virtual design environment for digital advertising*, unpublished master's thesis, Middle Technical University, College of Applied Arts, Department of Advertising Technologies, p10.
40. Al-Haidari, Mona Saeed, 2009, *Advertising (its foundation - its means - its arts)*, Dar Al-Masryia Al-Lubnania, 3rd ed., Egypt, p. 25.
41. Al-Nour, Dafallah Ahmed, 2016, *Advertising (the foundation and principles)*, Dar Al-Kitab Al-Emarat, p. 23
42. Al-Aqabi, Jassim Tarish, *Electronic Public Relations*, p. 126
43. Awad, Fatima Hussein, 2011, *Marketing Communication and Media*, Osama Publishing and Distribution House, Amman, p. 287.
44. Khayen, Muhammad, 2008, *The Iconic Brand and Advertising Communication*, The Fifth International Conference, Semiotics and Literary Text, University of Muhammad Khadir, Algeria, p. 3
45. *The Rare Field of Website Design*, Dar Al-Israa, Amman, 2005, p. 29.
46. Al-Issawi, Mayada Abdul Rahman, 2011, *Building the educational curriculum for the project subject*, Department of Art Education, according to the critical basis of folk art, p. 30.
47. Alani, Hind Muhammad Sahab, *Aesthetic values in fabric, fashion and children's designs and their dialectical relationship*, PhD thesis - University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Design, p. 89.
48. Yassin, Iman Taha 2015, *Color systems and their role in advertising confusion*, Dar Al-Kutub and Al-Watha'iq Baghdad, 1st ed. p. 94.
49. Muhammad, Amr Ismail, 2021, *Arabic calligraphy (art, history, media)*, Arab Press Agency, p. 157
50. Al-Sayrafi, Muhammad, 2009, *Electronic management of human resources*, Dar Al-Fikr Al-Jami'i Alexandria, p. 746

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1314

Representations of the body in contemporary arts study

Hajar Al Harrasi [a1] , *Fakhriya Al Yahyai* [b2]

[a] *art teacher- Ministry of Education - Oman*
[b] *professor of Arts- Sultan Qaboos University - Oman*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 24 November 2023
Received in revised form 2 February 2024
Accepted 29 February 2024
Published 15 September 2024

Keywords:
The Body
Presence of the body
Contemporary artists

ABSTRACT

This study aims to investigate the way through which artists expressed the body in their works and deciding the artistic style in which Contemporary artists tackled that. Moreover, the study aims to identify the most important artistic, symbolistic, and aesthetic. The research used an analytical elements descriptive approach in tracking the presence of the body in modern art. The study shows that the works which has the body in every shape or form, it proved that the body is always present whether through pictograms during the modernist era and what's before it while being a main part in the contemporary and modern works throughout history. The study also sheds a light on the Arabic and Islamic experience in the subject and how it was filled with caution and reservation on how the body existed in art in order to make sure that it was in line with Islamic guidelines and tradition.

The study resulted in several recommendations regarding the expression of the body in its several philosophical and aesthetic dimensions in contemporary works. Since it's a rich subject with several aspects, the artist managed to discuss it in several ways. The research recommends that researchers and artists should search more in the subject, especially in the artistic practices in the Arab and Islamic worlds since not a lot of research has been done on the subject In the end, it is very important that the body is tackled in a cautious manner since it's a subject that's hard to maneuver with all the Islamic and Arabic traditions, especially since the Omani experience is still new and started only with contemporary art and it is still learning from Arab and western experiences in order to grow and keep up with them.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: hajer.oman99@gmail.com
[2] E-mail address: fakhriyaalyahyai@gmail.com

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1314
Hajar Al Harrasi, Fakhriya Al Yahyai: Representations of the body in contemporary arts study.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تمثلات الجسد في التشكيل المعاصر

أ. هاجر خليفة الحراصي [1]
أ.د. فخرية اليحيائية [2]

المُلخص:

تهدف الدراسة الحالية إلى تقصي الكيفية التي عبر من خلالها الفنانين عبر التاريخ عن حضور الجسد في أعمالهم الفنية، وتحديد الأساليب الفنية التي استخدمها الفنانون المعاصرون في تعبيراتهم عن الجسد في أعمالهم الفنية، كذلك التعرف على أهم القيم الفنية والجمالية والرمزية في أعمال الفنانين المعاصرين الذين عبروا عن الجسد في أعمالهم الفنية. استخدم البحث المنهج الوصفي التحليلي في تتبع حضور الجسد في الأعمال الفنية المعاصرة.

أظهرت نتائج الدراسة إلى أن الممارسات الفنية التي استحضرت الجسد على تعدد أشكالها، أثبتت الحضور الدائم للجسد بتمثلاته المختلفة كالرسوم التصويرية في الاتجاهات الحداثية وما قبلها، إلى استحضار الجسد كأساس فني للعمل في الاتجاهات ما بعد الحداثية والمعاصرة، على فترات التاريخ المختلفة، كما وأظهرت التجربة العربية الإسلامية الحذر والتحفظ من نوعية حضور الجسد والتعبير عنه بما يتماشى مع القيم الدينية والأعراف والتقاليد.

وقد خلصت الدراسة إلى عدد من التوصيات تمثلت في تناول موضوع الجسد بأبعاده الفلسفية والجمالية في إنتاج أعمال فنية معاصرة؛ كونه من المواضيع الغنية بأبعاد مختلفة تمّكن الفنان من تناوله بمختلف المجالات والمواضيع المتنوعة، كذلك تشجيع الباحثين والفنانين، للبحث في موضوع حضور الجسد في الممارسات الفنية العربية والإسلامية بشكل أكبر. وأخيراً ضرورة الحذر والتحفظ في التعاطي مع موضوع حضور الجسد في الممارسات الفنية لاسيما في الدول العربية الإسلامية؛ إذ أن الموضوع لا يخلو من التعديات فيما يمس المجتمع والقيم الدينية والأعراف والتقاليد، خاصة بأن التجربة الفنية العمانية هي تجربة حديثة ابتدأت مع الفنون المعاصرة؛ لتتعاطى وتستفيد من التجارب العربية والغربية وتواكب تقدماتها.

الكلمات المفتاحية: الجسد، حضور الجسد، الفنانون المعاصرون.

المقدمة:

لطالما شكل الجسد مبحثاً حافلاً بالاشتباكات والإشكاليات للفكر الإنساني، حيث، ولد ذلك مجموعة من الأفكار التي أظهرت لنا قالبًا من النقاشات الفكرية والرؤى الإنسانية التي شكلت ما يمكن أن يطلق عليه بالمكون الجسدي الذي يمزج بين قضايا الدين والفلسفة وغيرها من العلوم الأخرى، والتي جعلت من الجسد محورًا أساسيًا، بل قضية فكرية تكشف عن ماهية الجسد واشكالياته.

إلى المعنى اللغوي للجسد باعتباره أساسًا ماديًا غير معنوي يتفرد به الإنسان عن سائر المخلوقات، كما ورد في معجم لسان العرب (Ibn mandour, 1998) بأنه " جسم الإنسان ولا يقال لغيره من الأَجسام المغتذية، ولا يقال لغير الإِنسان جسد من خلق الأَرض، والجَسَد: البدن، تقول منه: تَجَسَّد"(ص.622).

يستخدم مفهوم الجسد كمصطلح؛ لتمييزه عن باقي المفاهيم التي تشكل مترادفات لغوية له، فمن الجانب اللغوي نستعمل لفظ الجسد بدل الجسم؛ لنميز بين الأول الذي يخص المادة التي تسمح للإنسان أن يولد ويحيا، والثاني الذي يكون أعم من ذلك وقد يلم بكل أنواع الأجسام التي تحدّث عن المادة، على اعتبار بأن الجسد هو الجانب المادي المحسوس للكائن الحي وللإنسان، غالاز(Galleze, 2016). كما يعرف الجسد عن فريدريك إنجلز- المذكور في عبد الله (Abdaullah, 2012) – بأنه "الكتلة المادية المشخصة التي تحذر وجود الكائن وتميزه عما يحيطه من مخلوقات، فهو مركز حواسه التي تربطه بالعالم الخارجي".

وقد تعددت الطرق والأنساق التي تناولت مفهوم الجسد، وهو موقف لم يأت عبثًا، بل كانت له مرجعياته الفلسفية والفكرية، التي أعطتها معاني ميتافزيقية، في هذا الصدد يذكر النداوي (Nadawi, 2005) بأن الجسد يشكل الوحدة الانطولوجية التي تسم وجود

[1] معلمة فنون تشكيلية، وزارة التربية والتعليم، سلطنة عُمان.
[2] أستاذة فنون، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عُمان.

الكائن في العالم، ومن ثم فهو يشكل هدفية الوجود الذاتي للإنسان. هذا الطابع لا يخلو من علاقات ذات ميسم ثقافي ورمزي وتعبيري يُعيد بها الجسد صياغة العالم ومنحه خصوصيات جديدة.

كما ارتبطت الفلسفات القديمة والحديثة بجدلية العلاقة بين الجسد والنفس لدى كلاً من أفلاطون وأرسطو وديكارت وغيرهم من الفلاسفة الذين تبنوا هذه العلاقة، أما فكر الفيلسوف الفرنسي ميرلوبونتي (1908–1961م)، فقد أحدث نقلة في أبعاد مفهوم الجسد من الاختزالات المادية والسيكولوجية إلى الاعتبارات الفينومينولوجية، حيث جعل من اللامرئي مرئياً، باعتبار العلاقة بين الوعي والجسد هي علاقة تكاملية منسجمة تتم في كل لحظة من الوجود. إذ يشير الفيلسوف ميرلوبونتي في هذا الصدد "هذا العالم الذي ليس بمقدور جسدي الانفكاك عنه، ولا العالم يمكن أن يكون مستقلاً عنه، فالجسد هو ما يجعلني أتجذر في الوجود، أبعد من ذلك هو محور العالم، وليس بمقدوري إدراكه إلا بواسطة هذا الجسد" (Hassan, 2018, p41).

ومع بداية توظيف شكل الجسد في الفنون التشكيلية، فقد تعامل الفنان مع الجسد باعتباره موضوعاً لأعماله؛ ليظهر في المنحوتات الكلاسيكية بوصفه النموذج المثالي لجسد الإنسان وفقاً للمعتقدات الميثولوجية، مروراً بالحداثة التي تنوعت فيها الاتجاهات الفنية، وتعددت التقنيات، والوسائط المستخدمة؛ ليسجل حضوره لدى الانطباعين في لوحات الفنان أدورد مانيه "Édouard Manet" والفنان بول سيزان "Cézanne Paul" المتأثرة بالتقاليد الإغريقية والعري الأيقوني؛ ليظهر مرة أخرى في أجساد جوستاف كليمنت "Gustav Klimt" المزخرفة وأجساد بيكاسو "Pablo Picasso" الممزقة وغيرهم من الفنانين في الاتجاهات الحداثية.

استمرت الجدليات التي نمت عبر فنون ما بعد الحداثة لاحقًا وصولاً للفن المعاصر، والتي أثبتت حضور جسد الفنان، من خلال تحرره من أي مقاييس أو معايير جمالية خارج نطاق اشتغالاته، فأصبح للفنان الحرية الكاملة في التعبير وإدخال معالجاته الفنية دون أي قيود، وهو ما اتضح في فن الأداء (Performance art) وفن الجسد (Body art) وفن الفيديو (Video art).

يذكر الدرعي(AL-Darei, 2015) بأن الاهتمام بقضية الجسد أصبح يشغل فكر الكثير من الفنانين والنقاد والباحثين، على اعتباره يحمل جملة من التناقضات والتساؤلات فهو قد مثل منذ زمن بعيد الموضوع الّذي لا يمكننا تجنبه في التعبير الفني، سواء كان ذلك من ناحية طرحه للبعد الإشكالي، الذي لا يخلو من طرافة المعالجة لغاية التجديد وتجاوز السائد نحو مسألة لا تقل أهمية في الفن وهي الجسد وبالتحديد جسد الفنان، ومع تغير نظرتنا اليوم للفن والفنان جذريًا بفضل ما توصلت إليه بعض التوجهات الفنية خاصة منها المعاصرة من مواقف وأفكار لم نعهدها من قبل، باعتبارها انفتحت على إمكانات أخرى في الممارسات الإبداعية فموقع الفنان كفاعل وأداة في العمل التشكيلي أصبح جليا خاصة إذا ما تعلق الأمر بمثول جسده، وهو ما يُحيلنا إلى عالم جديد من الرؤى والمفاهيم والقيم الجديدة.

يشير حسن واللوس (Hassan&Al-Loos, 2021) أن مفهوم الجسد عبر التاريخ الفني اختلف بواسطة تجسيد علاقة الجسد مع العالم المحيط وبين الجسد والذات وبين الذات والمعتقد وفقًا للسياق الشاهد على تحولات العصر ومن تلك التحولات ظهرت عدة مدارس فنية في فترات متعاقبة تناولت مفهوم الجسد فظهرت الأشكال والهيئات والشخصيات بأساليب عدّه فلكل مدرسة فنية أسلوب خاص في التعبير مثل المدارس التعبيرية والسريالية.

وعلى المسعى العربي أظهر الفنان العربي تجربته الحذرة التي غلب عليها الترميز، وتغييب شكل الجسد بصورته الكاملة في هذا الصدد، يذكر الحساني (Alhassani, 2017) أن الجسد برز خاضعًا لسُلطة التابوهات والمحرَّمات التي تمارسها اللغة والمجتمع؛ لذلك أخذ هذا الجسد أشكالاً رمزية قريبة من التجريد وبعيدة عن التشخيص، قبل أن يتحرَّر لاحقًا ويبرز مكشوفًا ظاهراً وعاريًا إلا من الأعضاء الجنسية.

وقد تنوعت التجارب العربية؛ لتشمل الجانب النظري في الدراسات والمقالات المنشورة والجانب العملي في الإنتاج الفني والمجالات الإبداعية المختلفة كالسينما والمسرح، "ويعتبر الجسد أحد الأدوات التي يوظفها الخطاب البصري لبناء رسالته؛ وذلك لما يوفره من إمكانات تواصلية فهو لغة العصر التي تناولته جميع الممارسات الإبداعية المعاصرة لما له من أبعاد دلالية جمالية وإيديولوجية، أي أن كل ما يقدمه الجسد اليوم من إيماءات وحركات تعبيرية هو موضوع السينما وشكل المحرك الأساسي لها وأصبح لخطابها البصري بشتى أنواعه وصوره" (Sessi, 2018, p.2).

أما عن تجربة الفنان العماني فقد تشابهت مع التجربة العربية في خضوعها للقالب الإسلامي، حيث ظل التعاطي أكثر حذراً في إطار مشابه للتجارب العربية والغربية. تذكر اليحيائي(Al-Yahyai , 2018) أن موضوع توظيف الجسد لم يجد الجراءة اللازمة لدى الفنانين العُمانيين في كافة المجالات الفنية المعاصرة سواء أكان ذلك في فن التجهيز أو الأداء أو الفيديو آرت، كونه ما زال يشكل تحد كبير، بل أن الذائقة الفنية لم تتجاوز التجريب في بعض ممارسات الفن الحديث.

تبقى التجارب العربية بوجه عام والعُمانية بوجه الخصوص رهينة بحكم المجتمع والدين، فلا زال الفنان حتى يومنا هذا حريص على انتقاء طريقة تعبيره ومفاهيمه بما يتوافق مع قواعد المجتمع التي تلزمه بحدود ومحرمات، حتى لا يقع رهينة مغالطات في غِنًى عنها، ومع ذلك استطاع الفنان العماني أن يثبت حضوره في المشهد التشكيلي بانفتاحه على الآخر في تناول القضايا المعاصرة وترك أثر واضح على ذائقة المتلقي.

مشكلة الدراسة:

أصبح حضور الجسد في الأعمال الفنية مبحثًا للعديد من الإشكاليات والتساؤلات، التي نمت مع الفن المعاصر وجاءت لتؤكد على حضور القيم الرمزية والتعبيرية والجمالية المختلفة؛ وذلك باعتباره مادة خصبة، ساعدت الفنان على التعبير عن القضايا والمفاهيم المختلفة في الممارسات الإبداعية.

استطاع الفنان عبر التاريخ أن يثبت حضور جسده باعتباره مادة ورمز له حسه وأبعاده وقيمته الفنية، وتساؤلاته. وفي خضم التجارب المعاصرة لا يزال الفنان العربي يواجه العديد من التحديات في كيفية توظيف هذا الجسد وفقاً لما يتناسب مع المجتمعات العربية الإسلامية المحافظة، أيضًا توظيفه في قالب خصوصي يدمج بين الأصالة والمعاصرة دون المساس بالقيم والوقوع في فخ الاستنساخ، ولا زال موضوع الجسد يشكل إشكالية في مواجهة الكثير من الأفكار النمطية والمسبقة على مستوى التعبير والتلقي من قبل المجتمع العماني في ظل الانفتاح الثقافي، ومن هنا تمثلت مشكلة الدراسة في معرفة صور وأشكال حضور الجسد في أعمال الفنانين المعاصرين، وكيف استطاع الفنانين العرب أن يتغلبوا على هذه التحديات والإشكاليات دون الانسلاخ عن قيمهم وعاداتهم.

أسئلة الدراسة:

1- كيف عبّر الفنانون عبر التاريخ عن حضور الجسد في أعمالهم الفنية؟
2- ما الأساليب الفنية التي استخدمها الفنانون في تعبيراتهم عن الجسد في أعمالهم الفنية؟
3- ما القيم الفنية والجمالية والرمزية في أعمال الفنانين المعاصرين الذين عبّروا عن الجسد في أعمالهم الفنية؟

أهداف البحث:

1- تقصي الكيفية التي عبّر من خلالها الفنانين عبر التاريخ عن حضور الجسد في أعمالهم الفنية.
2- تحديد الأساليب الفنية التي استخدمها الفنانون المعاصرين في تعبيراتهم عن الجسد في أعمالهم الفنية
4- التعرف على أهم القيم الفنية والجمالية والرمزية في أعمال الفنانين المعاصرين الذين عبّروا عن الجسد في أعمالهم الفنية.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في:

1- تعتبر من الدراسات القليلة - حسب علم الباحثتان –التي تبحث عن صور وأشكال حضور الجسد في أعمال الفنانين المعاصرين.
2- رصد تمثلات الجسد في أعمال الفنانين المعاصرين بأبعاده الفنية والرمزية والجمالية.
3- حصر صور وأشكال حضور الجسد في أعمال الفنانين المعاصرين.

حدود البحث:

اقتصرت الدراسة على موضوع صور وأشكال حضور الجسد في أعمال الفنانين عبر التاريخ، والكيفية التي عبروا من خلالها على الجسد في أعمالهم الفنية المعاصرة، والأساليب والمدارس الفنية التي استخدمها الفنانين المعاصرين في تعبيراتهم عن الجسد، وتقصي أهم القيم الفنية والجمالية والرمزية، لحضور الجسد في أعمالهم الفنية المعاصرة.

مصطلحات البحث:

الجسد لغةً: يعرف كما ورد في (لسان العرب) الجسد جسم الانسان ولا يقال لغيره من الأجسام المغتذية ولا يقال لغير الإنسان ولا يقال لغير الإنسان جسد، والجسد البدن، وكل خلق لا يأكل ولا يشرب من نحو الملائكة والجن من يعقل فهو جسد (Ibn Manzoor, B.T, p.92) المذكور في (Al-Loos & Hassan, 2021, p.133).

الجسد اصطلاحًا: هو الجسد الشخصي الذي يشكل الوحدة الأنطولوجية التي تسم وجود الكائن في العالم، ومن ثم فهو يشكل هدفية الوجود الذاتي للإنسان. هذا الطابع لا يخلو من علاقات ذات ميسم ثقافي ورمزي وتعبيري يُعيد بها الجسد صياغة العالم ومنحه خصوصيات جديدة (Nadawi, 2005).

ويعرف إجرائيًا: بأنه كيان مادي محسوس يشكل المفهوم الأساسي في العمل الفني المعاصر، غايته التأثير والحضور بأشكال مختلفة قد تكون رمزية، أو جمالية، أو فنية؛ لإيصال معنى وذلك؛ لإثارة تساؤلات أو قضية يحاول الفنان المعاصر إيصالها.

حضور الجسد: مصطلح يقصد به التوظيف والتضمين المادي أو الرمزي لشكل الجسد في الممارسات الفنية المعاصرة، سواء كان ذلك باستخدام جسد الفنان أو أي جسد آخر، يظهر جليًا في فنون الأداء (Performance art) وفن الجسد (Body art) وفن الفيديو (Video art).

الفنانون المعاصرون: هو المصطلح المستخدم لوصف فناني اليوم أو من كانت أعمالهم سابقة لزمانهم في التجديد والإنتاج، عادة ما يكون الفنانون على قيد الحياة وما زالوا مستمرين إلى اليوم في ممارساتهم. أنتجوا أعمالهم؛ نتيجة تجاوز كافة الأفكار والمفاهيم التقليدية السابقة. تأثروا بمجريات التقدم والتطورات التكنولوجية الحديثة في كافة مجالات الحياة.

الدراسات السابقة:

هدفت دراسة حسن واللوس (Hassan&Al-Loos, 2021) بعنوان "تمثلات الجسد في أعمال الفنان علي النجار"، إلى التعرف على تمثلات الجسد في أعمال الفنان علي النجار، حيث تم اختيار عينة البحث بطريقة قصدية، وقد بلغت ثلاث نماذج فنية من أعمال الفنان علي النجار بما يغطي هدف البحث؛ حيث اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات والتي لمست خلال ما أظهرته الدراسة، اعتياد الفنان على تجريد أجساده البشرية في معظم أعماله الفنية بناءً على رغبات نفسية ووجدانية خاصة به، كما أن الأجساد لديه تتحرك عبر مساحات اللوحة بحرية تكاد تكون منفلتة وعائمة في الفضاء لولا الالتزام بالتوازن الذي يأتي عن طريق اللون والعلاقات الشكلية التي يلتقطها حس الفنان في لحظة الإنجاز، أيضًا تصدى الفنان لتقليدية الصياغة الواقعية للجسد؛ ليعبر بواسطته عن حقائقه المعاصرة المفتوحة في كل الاتجاهات، والاحتمالات إزاء ما يحصل من حروب، ومآسي، وأزمات، وصراعات، كما يوصي الباحثون في بناء مؤسسات واستحداث دراسات تعليمية (تجريبية) - بحدود عمل الفن - تعنى بتمثلات الجسد؛ لكونها مشروعًا يجمع بين الرؤية والتطبيق، وتشجيع الطلبة ولا سيما الدراسات الاولية في كلية الفنون الجميلة على البحث في تمثلات الجسد بكونه إحدى المؤسسات للتجربة الفنية الجمالية.

هدفت دراسة العباس(Al-Abbas, 2020) بعنوان "تصوير الجسد في الفن العربي المعاصر ومعضلة الهوية الأنثوية" "Conceptualizing the Body in Contemporary Arab Art and the Dilemma of Feminine Identity" إلى تقصي المفاهيم الجمالية؛ لتمثيل الجسد في الفن العربي المعاصر من منظور فردي لثلاث فنانات من فلسطين والمغرب ومصر، منى حاطوم، للا السعيدي وأمل قناوي. علاوة على ذلك، تهدف هذه الدراسة إلى نقد التصور النمطي للجسد في الإعلام والثقافة البصرية العربية، فيما يتعلق بالإطار المنهجي، اعتمدت الدراسة في الإطار المفاهيمي والجمالي على التحليل النوعي الذي يعيد إنشاء الروابط بين صور الجسد في الأعمال الفنية مع الانعكاسات الشخصية للفنانين الذين صنعوا تلك الأعمال الفنية، حيث تناقش المنهجية الجمالية النقدية القيمة الرمزية والأيقونية للجسد. تمثلت النتائج: أن صور الجسد التي تظهر في الفن العربي من صنع النساء لا تقتصر على

محتويات ورمزية جنسية. ومع ذلك، فإن صورة الجسد في الفنون العربية المعاصرة تنقل القيم الاجتماعية والسياسية والروحية من التصورات الفردية والشخصية المفرطة، حيث دعت الفنانات الثلاثة، منى حاطوم، للا السعيدي وأمل قناوي جمهورهم إلى النظر إلى أعمالهم الفنية من منظور اجتماعي وسياسي، وعلى أنها مادة سردية، مع إيلاء المزيد من الاهتمام لقضايا العالم التي أظهرت تهديدات أوسع للإنسانية. لا تقتصر الثقافة البصرية العربية الحالية على التمثيلات في وسائل الإعلام الإلكترونية والتجارية التي تربط صورة الجسد بالنوايا التجارية أو السياسية البحتة.

استهدفت دراسة حسن (Hassan, 2020) بعنوان "إشكالية تمثيل جسد المرأة والتعبير عن الهوية في الفوتوغرافيا الفنية المعاصرة: قراءة في أعمال مصورات معاصرات في الشرق الأوسط"، البحث في التراث النظري للجسد من منظور أنثوي ورصد أوجه التشابه والاختلاف بين المنظور الغربي والشرقي والتواصل مع الثقافة التقليدية، للوصول لعلاقة مستحدثة تجسد مشاعر المرأة وصورتها في العالم المعاصر، والبحث في الطرق التي مثل بها الجسد على مدار تاريخ الفوتوغرافيا؛ لاستكشاف العلاقة بين تفسيرات الهوية والثقافة والتراث واستكشاف العلاقة ما بين القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية وعلاقتها برؤيتنا لذواتنا.اعتمدت الدراسة على القراءة التحليلية المتأنية في العديد من الأعمال الفوتوغرافية الفنية لمصورات معاصرات تناولن علاقتهن بأجسادهن كمعادل للتعبير عن هويتهن، أو نظرة الآخرين للجسد أو المفاهيم المتعلقة بجسد المرأة كسلعة او إغراء في ضوء الانفتاح الثقافي والتأثر بالثقافات الأخرى. كما تُعني الدراسة من خلال تفسيرات الهوية خاصة وأنّ تجسيد الهويّة مرتبط بالثقافة والتراث والتاريخ ومن رؤيتنا الذاتية لأجسادنا. تلخصت نتائج الدراسة في أن تمثيل الصور الفوتوغرافية للجسم لا يعكس فقط القضايا الواضحة للهوية الشخصية والجنس والجندر والتوجه الجنسي ولكن أيضًا قضايا السلطة والإيديولوجيا. كما استطاعت المصورات في الشرق الأوسط التواصل مع الثقافة التقليدية والوصول لعلاقة مستحدثة تجسد مشاعر المرأة وتعكس حقيقتها من الداخل. أيضًا تميل المصورات النساء الغربيات لاستخدام أجسادهن كوسيط للتعبير عن القضايا الثقافية والاجتماعية المعاصرة بينما تميل المصورات الشرقيات للتعامل مع الجسد كمرآة تعكس مخاوفهن، وتأثرهن بالمجتمع المحيط، كما تقاوم المصورات الشرقيات النظرة الغربية للمرأة العربية والمسلمة حتى ولو كانت من منظور أنثوي، مؤكدات على هويتهن الثقافية حتى ولو كانت أعمالهن تنقد بعض العادات. بالإضافة إلى أن الغرب يستعير مفاهيمه وقضاياه ويحاول إسقاطها على المرأة في الشرق دون الوعي الحقيقي بقضاياها، كما تميل وسائل الإعلام والمجتمع؛ لترسيخ الصورة الذكورية المغلوبة للمرأة أو فهمها من خلال سياق ذكوري.

استهدفت دراسة قطان(Kattan, 2019) بعنوان "مفهوم تصوير الجسد الذاتي في أعمال الفن النسوي المعاصر"، نماذج لأعمال فنانتين غربيتين (رينيه كوكس Renée Cox، وجانين أنتوني Janine Antoni) وفنانتين عربيتين (رائدة سعدة، وجنان العاني) في تحليل كيفية تناولهم لشكل ومضمون الجسد الأنثوي. هدفت الدراسة إلى توضيح شكل ومضمون الجسد الأنثوي في الفنون المعاصرة (الغربية والعربية)، كذلك المقارنة بين تناول الفنانات الغربيات والعربيات للجسد الأنثوي الذاتي في الأعمال الفنية المعاصرة، كما القت الباحثة الضوء على إمكانية توظيف الفن المفاهيمي وفن الأداء لتوصيل الأفكار المتعلقة بالقضايا الاجتماعية والمواضيع السياسية. اتبع البحث المنهج الوصفي التاريخي عند تناوله الجزئية الخاصة بالفنون المعاصرة، والمنهج النقدي التحليلي في تحليل الأعمال الفنية للفنانات (رينيه كوكس Renée Cox ، جانين أنتونيJanine Antoni، رائدة سعدة، وجنان العاني). أظهرت النتائج: إن التمثيل الخاطئ والمُضلل للمرأة العربية وجسدها في الفن ووسائل الإعلام الغربي والعربي يؤثر بشكل مباشر على هويتها الفكرية، الثقافية، والدينية. أيضاً إن دمج الفكر النسوي التشخيصي مع القضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من خلال التركيز على الجسد الأنثوي من الممكن أن يدعم ويُثري العمل الفني المفاهيمي المعاصر في العالم العربي، كما أن الفنانات الغربيات تشترك مع نظيراتهن العربيات في طريقة استعراض المواضيع الدينية والاجتماعية.

كما هدفت دراسة اليحيائية (Al-Yahyai, 2018) بعنوان "الفنون البصرية في سلطنة عمان رحلة العبور بالتراث إلى المعاصرة" إلى استعراض دخول الفنون المعاصرة إلى الساحة العربية على وجهة الخصوص والعمانية بشكل أدق ناقشت الدراسة خلالها قلب تراثهم إلى المعاصرة للخروج إلى العالمية بفن عربي أصيل، حيث سلطت الباحثة الضوء على بعض الممارسات والتجارب

العمانية المعاصرة المحدودة والحذرة، التي قد تتشابه مع التجارب العربية والغربية في خوض غمار التجربة في المشهد التشكيلي العماني. تناولت الباحثة تاريخ حضور الجسد في النماذج الفنية المعاصرة العالمية ثم العربية في تجارب كلاً من: (الفنان مهدي جورج الحلو والفنانة مريم بودربالة والفنانة ياسمينة علاوي وتجربة الفنانة منى حاطوم) وصولاً إلى استعراض التجارب العربية المعاصرة لدى (الفنان حسن مير والفنانة بدور الريامية). تشير الباحثة أن العبور للمعاصرة أو لفنون ما بعد الحداثة بحاجة إلى فهم وتسلح شديدين، وهو تحدي بالنسبة للعديد من الفنانين، ومن المهم أن نستفيد مما هو معروض أمامنا والأخذ منه بما يتناسب مع احتياجنا. وتنوه الباحثة على الحذر عند الاستفادة، فاستفادتنا يجب أن تكون محددة ضمن أدوات العصر ووسائطه أما الفكر فيجب أن نكون حريصين ونتجنب ما لا يتلاءم مع ثقافتنا، ومن المهم أن ننتقل إلى المعاصرة برموز ومفردات وأفكار منبثقة من ذواتنا نعرف بها وتسجل بها هويتنا.

هدفت دراسة قطان (Kattan, 2018) بعنوان "الجسد الأنثوي في فنون ما بعد الحداثة: الموقف النسوي للفنانتين باربارا كروجر وجيني سافيل" إلى تقديم نقد للفن النسوي المتعلّق بالجسد الأنثوي في فنون ما بعد الحداثة، كذلك توضيح مرئيات بعض الفنانات النسويات مثل باربارا كروجرBarbara Kruger وجيني ساڤيل Jenny Saville حول مفهوم جمال الجسد الأنثوي في الفن المعاصر، كذلك عرض الخطاب النسوي في المناضلة لتحرير الجسد الأنثوي من خلال الأعمال الفنية المعاصرة للفنانتين كروجر وساڤيل في تحليل عملين فنيين لكل منهما والتي يظهر فيها ذلك التمرّد على معايير الجمال المتعلقة بالجسد الأنثوي في المجتمع الغربي، واعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التاريخي في الجزء الخاص بالنظريات والأفكار النسوية المتأصلة في المجتمع الغربي المعاصر. والمنهج التحليلي في القراءة النقدية للأعمال الفنية لأعمال الفنانة باربارا كروجر والفنانة جيني ساڤيل، من خلال تحليل عملين فنيين كان الجسد الأنثوي فيه هو المفردة التشكيلية الأساسية فيه. أهم النتائج التي توصلت لها الدراسة: أن العديد من النسويات، وبخاصة الفنانات، لازلن يُعانين من أجل إحداث زعزعة في استقرار معايير الجمال الوضعية، وما قامت به كروجر وساڤيل من خلال تقديم أفكار تفتح الأذهان وتلفت النظر لمثل هذه القضايا المهمة من خلال أعمالهما الفنية، أيضاً إن أعمال كروجر وساڤيل تُنادي البشرية جمعا، وتسلّط الضوء على الفنانين في وجه الخصوص في إن الجسد الأنثوي الطبيعي هو جميل بكل حالاته، وأنه لا يجدُر بالمرأة أن تُعاقب نفسها أو أن تعذّبه من أجل مجاراة ما هو سائد في بيئتها والذي يفرضه عليها قسراً المجتمع.

كما هدفت دراسة القسومي (Gassoumi, 2018) بعنوان "الجسد والتكنولوجيا في الفن المعاصر: أبعاد التداخل بين البث والتلقي" إلى قراءة نماذج من الممارسات الفنية المعاصرة التي وظفت ثنائية الجسد والتكنولوجيا في تجاربها، ورصد الأسلوب الإنشائي والإستيطيقي الذي على إثره طرحت مفاهيم من قبيل "الجسد الغرض" و"الجسد الوسيط" وعلى ضوء ذلك معالجة التداخل بين البث والتلقي والوقوف على أبعاده ودلالته. استنتج الباحث أن الجسد أصبح يشارك الفنان في اكتشاف الوجود وإعادة تحليله، وفي مستوى أخر تطرح هذه التجارب لغة جديدة جمالية فلسفية تنبش في الوجود الإنساني في مستوى المضمون ودوافع البناء، بوصفه لغة فنية مخالفة للمعتاد تمتزج فيها التكنولوجيا كأداة بالجسد كغرض وحامل للعمل الفني في الممارسة الفنية المعاصرة، كما يدعو الباحث إلى إعادة زيارة تاريخ الفن بالنظر إلى كون العمل الفني أصبح يخضع بشكل مكثف للتقنية العلمية حيث أضحت فيه الآلة هي المخول الوحيد لتكوين خطاب مفهوم ومواكب لمنطق العصر حتى وإن لم تكن التقنية هي المؤسس و المكون للتجربة أو الممارسة الفنية، فإنها لا تتملص من كونها هي المروج أو المعجم الحالي؛ لإيصال لغة فناني عصرنا الراهن والوسيلة الأكثر قدرة على الإبلاغ و النشر لأفكار الفنان.

استهدفت دراسة اليحيائية (Al-Yahyai, 2018) بعنوان"العنف مظاهره وأشكاله في الممارسات الفنية" إلى البحث عن ظاهرة العنف في الفن، ومحاولة الكشف عن مظاهره وأشكاله في الممارسات الفنية، كما يركز على التتبع التاريخي لمظاهر حضور العنف ومحاولة فهم الشخصية التي تمارس الفن وتندمج ضمن إطار العنف، وذلك من خلال البحث في نوعية الأعمال الفنية التي حضرت عبر التاريخ؛ لتسجيل العنف الشكلي على الجسد أو الرمزي، ولأن العنف لا يحضر إلا بحضور الجسد فقد ربط الفنانون المعاصرون أعمالهم بالجسد، حيث تم استخدام المنهج الوصفي التحليلي، والمنهج التاريخي؛ بهدف تتبع ظاهرة العنف في الفن التشكيلي. وأظهرت نتائج البحث تنوع الممارسات الفنية التي جسدت العنف من حيث الشكل والمضمون، والتقنيات الفنية المستخدمة، كما أن الفنان المعاصر يستعمل جسده كمحمل؛ ليسجل عليه أثر هذا العنف، وأن الممارسات المعاصرة مرتبطة بالجسد، أو متُسلطة عليه وأحيانا مُتطرفة رغم قيمتها ومعانيها التعبيرية التي تضع الجسد في اتجاه المغامرة الخطيرة، وتؤدي إلى

عنف نرجسي لا حدود لهويته، ولا لمفاهيمه، كما توصي بضرورة الحذر في التعاطي مع موضوع العنف في ممارسات الفنون في الدول العربية والإسلامية، إذ يتنافى مع الكثير من المبادئ والقيم المتعارف عليها في حرمة إيذاء الجسد أو تعريته وتشويه من أجل إيجاد متعة مغايرة، أو لكسب شهرة آنية مجرد من قواعد وأصول الفن الأصيل في ظل ما يعيشه الفن العربي من منعطفات كبيرة في مواكبة فنون ما بعد الحداثة المفرطة.

هدفت دراسة الموسوي (Almosawi, 2012) بعنوان "خطاب الجسد في الرسم العراقي المعاصر: جيل التسعينيات" إلى الكشف عن خطاب الجسد في الرسم العراقي المعاصر في العقد التسعيني. شملت عينة البحث على اختيار نماذج مصورة من رسوم الجيل التسعيني في الرسم العراقي، المشتغلة على خطاب الجسد، والبالغ عددها ستة أعمال فنية تم اختيارها قصدياً؛ لما تتمتع به هذه النماذج من تجسيد واضح للجسد، وايضًا ما تمتلكه من آليات تساعد في الكشف عن جماليات الجسد في موضوع الدراسة الحالية. اعتمد الباحث على المنهج التحليلي الوصفي ومن ثم التأويلي في تحليل عينات الدراسة الحالية؛ كونه يتناسب وطبيعة الدراسة الحالية وتماشيه مع هدف البحث الحالي في التعرف على خطاب الجسد في الرسم العراقي المعاصر؛ للكشف عن جمالياته عبر التحليل وفق عناصر التشكيل الفني ووسائل تنظيمها. اعتمد الباحث بعض المؤشرات الفلسفية والفنية والتقنية التي أحاط بها الإطار النظري بوصفها أداة البحث الحالي التي تسهم في التحليل وتوجيهه الوجهة العلمية والجمالية. تمثلت نتائج البحث في: استبعاد التسعينين، كل مفهوم ضيق للجسد، على اعتبار أن الواقع الذي يشمل الموجودات ومنها موضوعة الجسد، لا يمكن أن يقتصر فقط على ما هو عليه، بل يتعداه ليشمل ما سوف يكون عليه في المستقبل القريب البعيد. كما أن خطاب الجسد لدى الفنان العراقي المعاصر، قد أصبح بمثابة نقطة تحول وارتكاز رياضي في الفن المعاصر، تجعل من الذات والخيال وجودًا حقيقيًا يمتلك جوهر المرئيات قبل الولوج في مظهراتها الجزئية، أيضًا حاول الفنان التسعيني من خلال معطيات التفكيك أن يجعل من الخطاب الحُر للجسد، يتجه إلى مراوغة المدلول للدال، بحيث تتحول العلامة المغلقة إلى علامة عائمة غير مستقرة تثير لدى القارئ أسئلة متوالدة تجعله يحاول أن يثبتها للوصول إلى معنى.

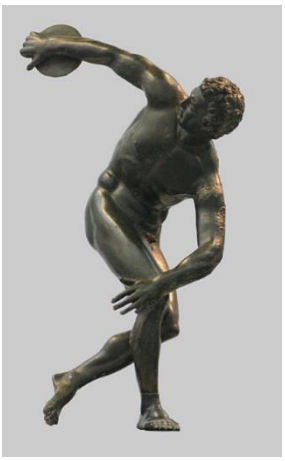
المبحث الأول: حضور الجسد في تاريخ الفن:

إن حضور الجسد في الفن لم يعد شيئاً يمكن تناوله بعيداً عن البنى الحضارية والفلسفية والجمالية التي شكلته عبر التاريخ، حيث جعلت من صور حضوره وأشكاله دلالات ومعاني مُختلفة، ابتدأت مع الإنسان القديم منذ محاولاته لتصوير ذاته (الروح) وأغراضه العقائدية على جدران الكهوف، ومنحوتاته التي تجردت من الملامح الواقعية، أشهرها تماثيل الخصوبة "فينوس ويلندورف" (الشكل1)، على اعتبار أن الجسد الأنثوي هو السائد والأكثر حضوراً في تلك الحقبة. "كانت تماثيل الآلهة الأم أول عمل فني صاغه الانسان على شاكلة الجسد انتشرت بتماثيلها من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب، وعبدتها كل الشعوب البدائية، فيما أبدع على جدران الكهوف صورًا للحيوانات كانت تُجسد أشكالها وحركتها قدر كبير من الدقة والواقعية" (Abd,2012,p602). بعدها توالى حضور الجسد لدى الشعوب القديمة، فالهند صورت الآلهة "بوذا" والقديسين في كهف "أوجانتا"، ومصر القديمة التي ظهر فيها الجسد في الرسوم التشخيصية تمثيلاً للحياة اليومية في القصور والمعابد، فقدّس الفراعنة الجسد واعتبروه وسيلة اتصال مع العالم الآخر وفقا لعقيدة البعث والخلود؛ ليتقدّس مرة أخرى لدى فناني حضارات بلاد الرافدين في تصوير الملوك، المعبودات والقرابين الآدمية، كالكائنات الأسطورية والمخلوقات المجنحة ذات الرؤوس الآدمية.

(الشكل1): فينوس ويليندورف، مصنوعة من الحجر الجيري الزيتي، تعود إلى ما بين 33000 و20000 سنة. اكتشف في 1908م، بالقرب من ويلندورف، متحف Naturhistorisches ، فيينا، النمسا.

كان لحضور الجسد لدى الإغريق وقعٌ كبير؛ لارتباطه بالفكر الفلسفي اليوناني القديم الذي يقوم على ثنائية الجسد والروح، وبين العالم المثالي والمادي لدى سقراط وأفلاطون وأرسطو، حيث نجد أثر هذا على معايير الإنتاج الفني في ذلك العصر. وقد ازدهر استخدام الجسد في النحت منذ العصور الكلاسيكية الأولى، وفقًا لمعايير الاستطيقا المثالية القائمة على تجسيد الشكل الإنساني في صورة جمالية ومثالية باعتباره النموذج السامي والمطلق في الجمال، وهذا ما يفسر ابتعاد الإغريق عن التشبه وتقليد الواقع، فقد كانوا يحسنون ويشذبون الشكل ويضيفون أجزاء مختلفة؛ لخلق النموذج المثالي للجسد، ومن هذا المنطلق، أصبح الجسد عبارة عن أجزاء من أجساد مختلفة ملتصقة في جسد واحد؛ لخلق الصورة المثالية الكاملة، حيث كان للميثولوجيا والأبعاد الفلسفية والدينية وقع كبير في تجلي الجسد البشري بصورته الكلاسيكية.

لعّل من أبرز النماذج على ذلك تمثال رامي القرص لمايرون "Myron"(الشكل2)، حيثّ يظهر فيه الجسد العاري للاعب الرياضي وهو يستعد لرمي القرص، صور مايرون الجسد بنسب مثالية وهو متجرد بطبيعته البشرية، التي أظهرت ديناميكية وهدوء في آن واحد، كما أعطى إيحاء بأنها صورة جماعية لأكثر من جسد. أما عن حضور الجسد الأنثوي يذكر الحيسن (Al Hassan, 2017) بأنه أصبح كالأيقونة التي لازمت أعمال العصر في تصوير الآلهة أمثال أفروديت"Aphrodite"، ربة الحب والجمال والنشوة (الشكل3). انطلاقًا من أواسط القرن الخامس ق. م، حيث شرع الفنانون الإغريق في نحت وتصوير أفروديت الكلاسيكية كامرأة فاتنة تحظى بأعلى مراتب الفتنة والجمال، أبرزهم النحات فيدياس "Phidias" الذي نحت ثلاثة تماثيل لأفروديت، والنحات ألكامن "Alcamenes"صاحب تمثال "أفروديت في الحديقة"، والنحات سكوباس"Scopas" الذي نحت تمثال "أفروديت باندیموس".



(الشكل2): استنساخ روماني من البرونز لتمثال رامي القرص "Myron's Discobolus"، القرن الثاني الميلادي (Glyptothek ، ميونيخ).

(الشكل3): أفروديت كنيدوس، تمثال يوناني قديم للإلهة أفروديت، صنعه النحات براكسيتيليس من أثينا في حوالي القرن الرابع قبل الميلاد، أبعاد 205 سم (81 بوصة).

بعدها أضحت فنون عصر النهضة تمثيلًا للتراث الإغريقي وإن كانت قد أثارت الجدل على الصعيد الديني، لاسيما في تناولهم للموضوعات الدينية التي صورت المسيح وآلامه. يذكر مرة أخرى الحيسن (Al Hassan, 2017) بأن صور الجسد كانت في علاقة جدلية ما بين الميثولوجياوالواقع المستمد من المعتقد المسيحي الذي مازال سائداًوإن تجاوز في أشكاله العصور المسيحية الوسطى، كما أن شرعية الاستلهام من التراث الإغريقي-الروماني قد أدت إلى تنوُّع في مواضيع الحب والسرد الإيروتيكي، والوضعيات المثيرة، مما جعل عصر النهضة محطة أساسية ليس فقط من حيث الكم الهائل من الرسومات الشهوانية التي أنتجها، ولكن من حيث إنه حدَّد معالم المسار الحداثي المتمرِّد على السائد والجامد، كما حدَّد هذا العصر مبادئه التراتبية للمواضيع الفنية واضعًا الجسد الإنساني والعُري في أعلى سلم الإبداع.

وقد استطاع الفنان الإيطالي مايكل أنجلو "Michelangelo" أن ينحت جسد تمثال ديفيد العاري من الرخام، بتشريحه الواقعي والمفصل الذي اعتبر أرقى أشكال التعبير الفني آن ذاك. تبنى مايكل أنجلو أفكار الفلسفة الإنسانية في تصوير الانسان كقيمة ورمز للفضيلة والكمال؛ ليصور التمثال بنسبه المثالية والرياضية بعيداً عن التحفظ الديني . وفي سياق الإشارة إلى تصوير الجسد العاري فقد تم عرض نسخة طبق الأصل من التمثال في معرض إكسبو دبي 2020(الشكل4)، والتي أثارت جدلًا واسعاً بين أوساط الفنانين والنقاد. تشير البوابة (Albawaba, 2022) بأنه بدلًا من عرض التمثال على هيئته الطبيعية تمامًا كما يتم عرضه في متحف فلورنسا، قام المنظمون بوضع التمثال الذي يبلغ ارتفاعه حوالي خمسة أمتار في صندوق مصنوع من الأعمدة والزجاج؛ ليستقر في طابق، ويمتد إلى الطابق الذي يعلوه. وبهذه الوضعية، يمكن للزوار رؤية المنطقة العارية من التمثال فقط من خلال الوقوف بالقرب من الزجاج والنظر لأعلى من الطابق السفلي. لقد اختار منظمو إكسبو 2020 التستر على العضو الذكري للتمثال؛ لتجنب الإساءة إلى المسلمين المحافظين، فالعري العلني محظور في دولة الإمارات العربية المتحدة.

ثم أتت بعد ذلك الرسوم التصويرية، في سياق فن الجسد؛لتتناول الجسد الإنساني، كإنتاج جمالي يخدم المواضيع الدينية، تمثل ذلك في تصوير مايكل أنجلو للوحة "الحساب الأخير"(الشكل5) في كنيسة سيستينا "Cappella Sistina "، التي تُظهر شخصيات من الكتاب المقدس، يظهر جلياً جسد المسيح في الجزء الأعلى من اللوحة، وعدد كبير من الأجساد، مقسمه بين الملائكة والقديسين حوله والأرواح التي تُحاسب في أسفل اللوحة، فقد أضحى العري أيقونة للتعبير الجمالي وسمة مميزة في العصر.

(الشكل4): تمثال ديفيد المعروض في جناح إيطاليا، أكسبو دبي 2022.

(الشكل5): مايكل أنجلو، الحساب الأخير، لوحة جصية جدارية،1541، كنيسة سيستينا في مدينة الفاتيكان.

كماوقد أحدث ظهور الكلاسيكية الجديدة ثورة جديدة؛ لاعتمادها على الأسلوب اليوناني الروماني العصري، حيث مزج جاك لويس دافيد "Jacques-Louis David" هذه الموضوعات العتيقة مع فلسفة التنوير؛ لخلق نماذج أخلاقية. جمعت شخوصه التصويرية بين السرديات التي غالبًا ما تعكس السياسة المعاصرةوالأحداث الفكريةوالاجتماعية في العصر. يظهر ذلك جلياً في تعبيره عن لوحة "موت سقراط" (الشكل6)؛ ليصور جسد سقراط المسن في إيماءات خطابية، وهو يلقي خطاباته حتى آخر لحظاته، بينما توحي أجساد طلابه بمجموعة من الاستجابات العاطفية؛ نتيجة لحكم إعدامه.

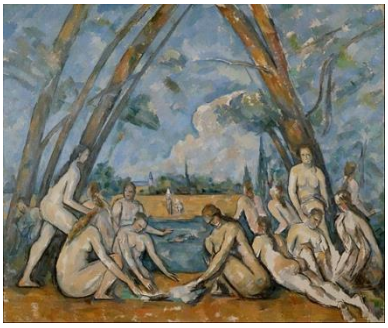
وفي لوحة "قسم الأخوة هوراس"(الشكل7)، والتي جاءت مستمدة من الأسلوب الروماني القديم، يتجلى في المشهد تضادّ كبير بين نوعين من الانفعالات الجسدية، حيث يظهر في وسط اللوحة الأب وهو يقف بصرامة وملامح جامدة مع أبنائه بأوضاع أشبه بالمسرحية، بينما توحي الأجساد المترامية على اليمين بالضعف الإنسانيوالعاطفة المنفعلة. استطاع دافيد أن يصور الجسد؛ لخدمة رسالتهومضمونه في العمل، كما استمرت فنون الكلاسيكية العائدة في إعطاء الجسد أهمية بالغة، واضعة تصوير الجسد في أعلى سلم للإبداع الفني.

(الشكل6): جاك لوي دافيد، موت سقراط، لوحة زيتية، 1787، متحف المتروبوليتان للفنون.

(الشكل7): جاك لوي دافيد، قسم الأخوة هوراس، لوحة زيتية، 1784، متحف اللوفر في باريس.

كما شكلت الحداثة منعطفاً أخر في حضور الجسد، حيث جاءت؛ لتركز على فردية الفنان وحرية تعامله مع وسائطه، وخاماته بنحوٍ لم يكن معهوداً من قبل، وأصبح الفنان هو محور العملية الفنية دون وصاية مثلما كان حال فناني العصور السابقة؛ مواكبة للتطور التكنولوجي والتقدم العلمي. يشير الحيسن (Al Hassan, 2017) إلى صعوبة القيام برصدٍ دقيقٍ لحضور الجسد في تاريخ الفن الحديث، أو للصيغ التعبيرية والأشكال الجمالية التي تم بها توظيف الجسد ودمجه، كموضوع وكمفهوم في العملية الإبداعية؛ بسبب تنوّع الاتجاهات الفنية وتعدد التقنيات، والأسناد والوسائط المعتمدة لذلك يمكن القول بأن سنة 1863 شكّلت منعطفاً رئيسياً في تاريخ رسم ونحت الأجساد العارية، حيث تمرّد الفنان الانطباعي إدوارد مانيه "Édouard Manet" على هذه الأعراف عندما رسم لوحته الشهيرة "أولمبيا" التي فتحت مجالاً واسعاً؛ لظهور أعمال وقطع فنية أخرى كثيرة مستوحاة من التقاليد الإغريقية ذات العلاقة بالعُري الأيقوني، ومنها لوحة "المستحمات" لبول سيزان"Paul Cézanne"، وأجساد غوستاف كليمت"Gustav Klimt" المطرزة بالتوشيات والزخارف الدقيقة التي جعلت من لوحاته مشاهد إيروتيكية وصوَّراً مفعمة بالزينة المزركشة، كما في لوحات "القبلة" و"الحقيقة العارية"، ثم الفنان النمساوي إيغون شيلي "Egon Schiele" الذي ينفرد بإبداع صوَّر لأجساد بشرية أغلبها لفتيات عاريات في وضعيات متشابكة، ينفذها غالباً بصبغات الجواش والأقلام التلوينية، لوحاته تعبيرية ملأى بالمشاهد الجنسية:رجال عُراة بجانب نساء عاريات يختلفن في البنية الجسمانية عن نساء فرناندو بوتيرو"Fernando Botero" المكتنزات وذات الهيئات البالونية الموسومة بنوع من الزجيسية الطفولية.

ومن لوحة "المستحمات"(شكل8) لأب الفن الحديث، خرجت لوحة "آنسات أفنيون"(شكل9) لبيكاسو"Picasso" ؛ ليصور الأجساد الأنثوية العارية بخفة وحدة لونية، كما يشكل سلفادور دالي الجسد في صور وتمثلات تجمع بين الحلم والواقع، وفي الدادئية، يعبر عنها المصور الأمريكي مان راي في جسد المرأة العاري الأشبه بآلة الكمان .



(الشكل8): بول سيزان، المستحمات، لوحة زيتية،1900، متحف فيلادلفيا للفنون.

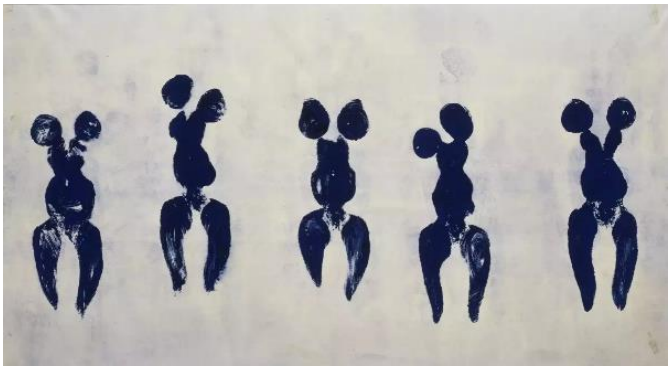
(الشكل9): بابلو بيكاسو، آنسات أفنيون، لوحة زيتية،1907، متحف الفن الحديث، نيويورك.

ويُشير كل من حسن واللوس (Al-Loos &Hassan،2021) أن مفهوم الجسد عبر التاريخ الفني اختلف بواسطة تجسيد علاقة الجسد مع العالم المحيط، وبين الجسد والذات وبين الذات والمعتقد وفقًا للسياق الشاهد على تحولات العصر ومن تلك التحولات ظهرت عدة مدارس فنية في فترات متعاقبة تناولت مفهوم الجسد، فظهرت الأشكال والهيئات والشخصيات بأساليب عدّه فلكل مدرسة فنية أسلوب خاص في التعبير مثل المدارس التعبيرية والسريالية.

المبحث الثاني: الجسد وما بعد الحداثة:

مع تراكم الاتجاهات، والأفكار الحديثة للفن طوال القرن العشرين من خلال أجساد لا حصر لها، عبّر عنها كل فنان بطريقته الفنية بزغ مفهوم ثاني ألا وهو مفهوم "ما بعد الحداثة"، حيث بدأ استخدامه في مطلع السبعينيات من القرن العشرين؛ لتمتزج الطرز في طراز واحد، وتزول الفواصل بين مجالات الفن التشكيلي ،ويتحول العمل إلى استعراض سمعي وبصري وحركي.

كانت البداية علي يد الفنان الفرنسي الشاب إيف كلاين "Yves Klein"، الذي يعتبر من أوائل فناني ما بعد الحداثة، الذي أكد على فلسفة الفراغ التصويرية التي بصم بها حائط المعاصرة بأروقته الخاصة وخاصة عند استعمال أزرق الألترامارين ويؤكد إيف كلاين على إعطاء أجساده الفراغية وثورته حسًا من الألوان الزرقاء، وتصوير أجساد موديلاته وتلطيخ أجسادهن العارية باللون الأزرق في عمله الفني "لوحة الفراشات الزرقاء" (Alqumash & Bakr, 2011,P440). يذكر القسومي (Gassoumi,2018) أن الفن المعاصر عمد على تناول مفهوم الجسد بشكل مغاير للمعتاد من موضوع للرسم إلى عنصر مشارك وحامل للعمل، وفي مستويات أخرى طوع الجسد كأداة لرسم المنجز الفني مثال ذلك عمل الفنان "إيف كلاين" (les femmes pinceaux)، حين حوّل جسد المرأة كأداة للعمل الفني، ثم بدأ مفهوم حضور الجسد في العمل الفني المعاصر يتغير ويأخذ أُطر مختلفة تجمع بين الجانب العلمي والجمال، حيث وظفت التجارب المعاصرة التقنيات التكنولوجية؛ لتقديم تصورًا تحاور الأفكار السائدة حول الجسد وأيضًا تعمل على إشراك المتلقي في المنجز التشكيلي وتفعيل حضوره؛ ليصبح عنصرًا مشاركًا وفاعلًا وليس فقط مجرد ناظرًا.



(الشكل10): إيف كلاين، القياسات الأنثروبومترية للعصر الأزرق،1960 (ANT 82)، صبغة نقية وراتنج صناعي على ورق موضوعة على قماش،156.5 × 282.5 سم.

في عام 1960، عرض إيف كلاين لوحاته الأنثروبوميترية "القياسات الأنثروبومترية للعصر الأزرق" (الشكل 10)، في عرض حي وأمام لوحة عمودية ضخمة مغطاة بورقة بيضاء. في العرض تغمس موديلات كلاين أنفسهن في الصبغة الزرقاء ثم يضغطن أجسادهن على الورق، بالتوافق مع وجود فرقة تعزف حتى ينتهي العرض.

ومع إزاحة الفواصل بين مجالات الفن، وتعدد الأساليب وتداخل المعايير الجمالية، أصبح التجديد هاجساً بحد ذاته، وتغير مفهوم العملية الإبداعية في الوقت نفسه؛ ليظهر ما يعرف بالتجهيز في الفراغ Art (Installation)، وفن الأداء (Performance art)، وفن الجسد (Body art)؛ ليمثل ذروة حضور الجسد في الفن.

فن الأداء:

فن الأداء هو تجسيد يُشير إليه الفنان من خلال ما يجسده من إيماءات وملامح جسدية تعتمد على الأداء الحركي والصوتي؛ ليعبر من خلاله عن انفعالات جسدية واضحة الأداء. يشترك فيه شخص واحد أو أكثر، يتيح فن الأداء للفنان بأن يعبر عن جسده ويشرك المتلقي في العملية الإبداعية على اعتبار أنه شكلاً من الأشكال الفنية القابلة للزوال التي لا تلبث أن تختفي بنهاية الأداء نفسه إلا أن تم توثيقها في الصور الفوتوغرافية وتسجيلات الفيديو.

تُحتم لغة خطاب الأداء الفني فورية حضور جسد الفنان أمام الجمهور مباشرة؛ لخلق نوع من التواصل الصادق من المعرفة الإنسانية الحسية والمجسمة في لغة الحوار بين ذات الفنان والآخر وهو الجمهور المتلقي، وفي خضّم هذا الصراع بين ذات الفنان التي تريد أن تتذلل وأن يعذب جسدها، وأن تفرض هذه الذات من خلال الآخر وهو الجمهور، تبرز قيم إنسانية وروحانية، ومفاهيم فلسفية واجتماعية وخطابات فنية؛ لتعالج عدة قضايا عالمية (Aldhahabi,2018).

مارينا أبروموفيتش (Marina Abramović):

تعتبر أعمال الفنانة الصربية مارينا أبراموفيتش من أبرز الأعمال الفنية في هذا المجال التي استطاعت أن توصل العديد من القضايا وتُعبر عن دواخلها بجسدها، ولدت الفنانة في 30 نوفمبر 1946 في بلغراد، يوغوسلافيا المعروفة حاليًا ب صربيا، نشأت أبراموفيتش في يوغوسلافيا من قبل أبوين قاتلوا كحزبيين في الحرب العالمية الثانية وعملوا لاحقًا في الحكومة الشيوعية لجوزيف بروز تيتو" Josip Broz Tito" (Cunningham, 2021). مع بداية مسيرتها المهنية في بلغراد في أوائل السبعينيات، مهدت مارينا الطريق لفن الأداء والجسد في فترة ما بعد الحداثة؛ لتعرف بلقب "جدة فن الأداء" في الأوساط، فقد عكست في أعمالها قيم إنسانية وروحانية، ومفاهيم فلسفية واجتماعية، وخطابات فنية ، تعالج قضايا عدة بين الاضطرابات السياسية في وطنها، ونشأتها في ظل الدكتاتورية الشيوعية في يوغوسلافيا، مُعبّرة عن أهوال الحرب في وطنها وبين القدرة على تحمل القيود المفروضة على جسدها وعقلها لاسيما نشأتها في عائلة شيوعية محافظة وملتزمة.

في أعمالها الفنية والأدائية تحاول أبراموفيتش اختبار قوة واحتمال الجسد، حيث كان التحمل الجسدي هو موضوعها منذ أعمالها الأولى؛ لاستكشاف القدرة على التحمل الجسدي والعاطفي، ومواجهة الخوف وكشف الضعف، كما أنها عُرفت في عروضها الأخرى باستعمالها لجسدها وتعذيبه كطريقة للتعبير الجسدي، لتستلقي في أحد عروضها على نجمة خماسية محترقة لينتهي بها الأمر وهي فاقدة للوعي، وفي عملها المعنون بِ "إيقاع 0" كما في الشكل (الشكل11- أ+ ب) قدمت أبراموفيتش عرضها الأدائي الذي تراوحت مدته إلى ست ساعات متواصلة في نابولي عام 1974 (Donello, 2015)، والذي يعد واحد من أبرز أعمالها إثارة للجدل، ولاختبار حدود العلاقة بين المؤدي والجمهور. ومرة أخرى في عملها المعنون ب "خليج البلقان الباروكي"(الشكل12) وهي تجلس في كومة هائلة من عظام البقر، تغسل العظام وتحاول فرك الدم منها كردة فعل على أهوال الحرب في يوغسلافيا.

في العمل "إيقاع0"، تقف مارينا إلى جانب منضدة مستطيلة الشكل ومغطاة بقماش على مدار ست ساعات متواصلة، بجانبها ورقة مكتوب عليها تعليمات استفزازية ، تخبر المتفرجين بأنه يوجد على المنضدة 72شيئًا يمكن استخدامها على النحو الذي يروه مناسبًا لهم بينما تتحمل هي المسؤولية الكاملة لمدة 6 ساعات. بعض هذه الأشياء قد تمنح المتعة والبعض الآخر الألم ، تم استخدام الفيديو والصور الفوتوغرافية بالأبيض والأسود لتوثيق العرض.

(الشكل 11- أ): مارينا أبراموفيتش، من عرض أداء "الإيقاع 0"، 1974.

(الشكل11- ب): مارينا أبراموفيتش، الإيقاع 0، 1974، استوديو مورا، نابولي

يظهر على المنضدة بجانبها: قلم، مشط، أزهار، زجاجة أشبه بزجاجة العطر وأخرى للنبيذ، حذاء، طلاء أظافر، وشاح فرو، مقص ، سلاسل ، فأس ، مسدس مشحون، شفرات حلاقة، سكاكين، مرآة وغيرها من الأدوات التي قد تسبب الأذى أو المتعة. تمر الساعات الأولى من العرض بهدوء، اقترب الجمهور منها بخجل، بين ملاحظتها عن قرب والنظر إليها، إلى مداعبتها بريشة من شخص آخر، واعطائها وردة بلطف. لكن مع مرور الوقت، بدأوا في إدراك امتثالها لكل شيء، إصراها في التجرد من إرادتها في وضعها لجسدها دون تردد لتصرفهم ، فأصبح أمر انتهاكها أمرًا ملموسًا. قاموا بقطع ملابسها ليتبعه عدم وجود معارضة من جانب أبراموفيتش مما صاعد الاستفزازات بين من قام بدفعها وتمزيق ملابسها، ومن تسبب بجروح في رقبتها ثم امتص الدم الذي خرج من جرحها. حاول البعض غرز أشواك الورد في جلدها، وأيضًا محاولة اغتصابها والاعتداء عليها، ليتصاعد المشهد في أشد وحشيته عندما تم وضع مسدس محشو برصاصة في يدها وباتجاه عنقها، في حين بقيت هي ثابته دون حراك والدموع تنهمر على وجهها، في نهاية الأداء تظهر الفنانة وهي مغطاة بجروح بليغة وندبات على جسدها.

يُشير جراف (Graf,2022) بأن الروايات اختلفت فيما حدث بالضبط أثناء الأداء في العمل الفني "إيقاع 0"، على سبيل المثال كيف بدأت القطعة وانتهت، يقول البعض إن مدير المعرض أعلن أن الفنانة ستبقى مكتوفة الأيدي لمدة ست ساعات مقبلة، أفاد آخرون بأن التعليمات صدرت فقط في شكل نص على الحائط. كما أنه ليس من الواضح ما إذا كان الأداء قد انتهى لأن الساعات الست المحددة مسبقًا قد انتهت أو لأن جزءًا من الجمهور أوقفه. ويضيف أيضاً بأن الجمهور فر من المشهد بعد انتهاء العرض "يبدو أن الناس كانوا خائفين من مواجهتها وغادروا على الفور مساحة المعرض". تقول أبراموفيتش: "التجربة التي اكتسبتها من هذه القطعة هي أنه في أدائك الخاص يمكنك الذهاب بعيدًا جدًا، ولكن إذا تركت القرارات للجمهور، فقد تتعرض للقتل.

وتذكر الفنانة بأنها من خلال عملها الأدائي كانت تحاول أن ترى إلى أي مدى يمكن للجمهور أن يتصرف، وإلى أي مدى سيذهبون في هذا النوع من المواقف التي تتيح لهم حرية التصرف، في محاولة منها لفهم الطبيعة الإنسانية التي ما تلبث إلا أن تتحول إلى عنف إذا ما تركت بدون قيود وضوابط وهو ما ظهر جليًا كيف أن الوردة تحولت من شيء جميل تمسكه الفنانة بيديها إلى أداة حادة غُرست أشواكها في جسدها. تقول مارينا "خرجت من أدائي وبدأت أكون على طبيعتي. كنت نصف عارية، وكان الدم يغطيني، بدأت أتحرك بين الجمهور، فروا جميعًا، لم يعد بإمكانهم تحمل أن أكون نفسي (نهاية الأداء)، أتذكر ذهابي إلى الفندق والنظر في المرآة وأنا أقول لنفسي، يمكن للناس أن يقتلوك حقًا" (Şahin, 2019).

أما في عملها الأدائي "الفنان حاضر" (الشكل 13)، فقد جعلت مارينا جسدها مشحونًا بالدلالات والمعاني السيميولوجية والتأويلية. يُشير الذهبي (Aldhahabi,2018) إلى أن العمل امتد إلى ثلاثة أشهر، وقد استغرق هذا العرض 621ساعة ونصف، وقد شارك في هذا الأداء ما يُقارب ست مئة شخص، لم يتطلب هذا العمل العديد من اللوازم والمعدات، بل اقتصر على كرسيين وطاولة، حيث يتقابل الكرسي الأول والكرسي الثاني أمام بعضهما، تتوسطهما الطاولة. وضِع الكُرسي الأول للفنانة، بينما وضع الكُرسي الثاني للجمهور؛ للتواصل معها بصريًا بدون حراك. استطاعت الفنانة أن تجعل من جسدها مرآة للآخر؛ للتعبير عن آلمهم الداخلية والتواصل معها عاطفياً من خلال النظر فقط، الجسد بالنسبة لها هو الكيان المتجرد من كل اعتبارات غريزية، وهو ما أكسب الحضور نوع من التواصل والتعاطف على مستوى عميق.

(الشكل12): مارينا أبراموفيتش، " خليج البلقان الباروكي"، فن أداء، 1997 .

(الشكل13): مارينا أبراموفيتش، "الفنان حاضر"، فن أداء ، 2009.

فن الجسد:

أضحى مُصطلح فنّ الجسد المعروف باسم "Body Art" مصطلحًا شائع الاستخدام في الفنّ المعاصر مع نهاية ستينات القرن الماضي في أوروبا والولايات المتحدة ، حيث برز الجسد كوسيلة فنية ومكون أساسي للعمل الفني، عادة ما يكون جسد الفنان نفسه هو العمل الفني، حيث يتحول جسد الفنان نفسه إلى "قماش" أو "عمل فني". يشير ستالابراس (Stallabrass,2014) إلى أن الفنانين المعاصرين استخدموا الجسد البشري من خلال، تمشيط الشعر في أنماط مثل الحروف الصينية، أو نسجه داخل بساط، أو نتفة من جسد الفنان؛ لوضعه في تمثال شمعي صغير لجثمان والد الفنان، أو تقطير الدم من جروح ألحقها الفنان بنفسه فوق لوحة الرسم، واستخدامه في صنع تمثال نصفي للفنان نفسه، ووضع علامات فوق اللوحات أو فوق الصلبان أو إجراء جراحات تجميلية كفن أدائي، أذن بشرية مزروعة في صحون بتري المختبر، أو جثة رضيع تُطهى وعلى ما يبدو تؤكل في العمل الفني (Stallabrass,2014,P11).

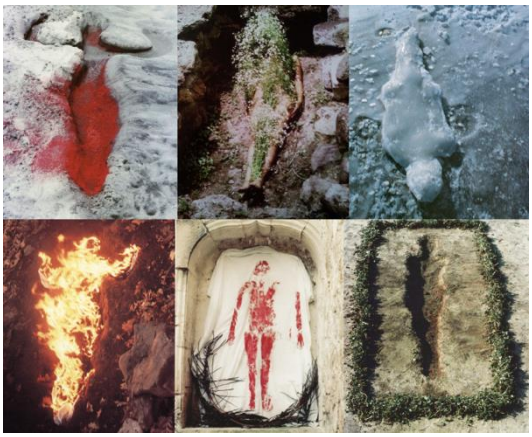
ويُعرف الحيسن (Al-Hassan,2020) فنّ الجسد عن المُنظّر الفرنسي فرانسوا بلوشار"François Boucher" بإنه ممارسات متنوعة تستخدم الجسد كحامل بلاستيكي، وتستخدم غالباً الفوتوغراف كوسيط يُضاف إلى ذلك أعمال جوزيف بويز"Joseph Beuys" الذي كان مفاهيميًا في بدايته، وهو من أبرز الفنانين الذين أعطوا للجسد المنحوت بعده الاجتماعي بخلاف فنانين آخرين توصلوا إلى ما عُرف باسم "فنّ السُلوك" أو "فنّ الجسد" الذي يعتمد الجسد كمادة للتشكيل الفني والجمالي (الجسد الذي لا يُقدم أي هدف للعمل الفني سوى العمل نفسه الذي يلغي المسافة الفاصلة بين الواقع وترجمته الفنية..)، وأيضاً فنان الجسد الأمريكي شارل راي Ch. Ray (1953) الذي أعطى للجسد الآدمي عمقاً مفاهيميًا جديدًا من خلال تنويع مجالات الاشتغال بين النحت والفيديو الإنشائي والعرض الحي (Al-Hassan,2020,P.49-50).

أما طريقة عرض أعمال فنّ الجسد فغالبًا ما تكون مباشرة بشكل حي أمام الجمهور، أو يتم عرضها في الصور أو تسجيلات الفيديو التي أُنتجت سابقًا. يُشير عتوم (Otoom,2021) بأنه على الرغم من ارتباط فنّ الجسد ارتباطًا وثيقًا بالفنّ المفاهيمي وفنّ الأداء، إلا أن فنّ الجسد أحتضن مجموعة واسعة من التخصصات، بما في ذلك: رسم الجسم، فنّ الوشم، الرسم على الوجه، فنّ الأظافر، الثقب والتخديش، التجميل، التصوير العاري، الثقب، الماكياج، التماثيل الصامتة والتماثيل الحية، وفي بعض الأحيان يتم صنعه بشكل خاص ثم يتم عرضه في الصور، تسجيلات فيديو أو يتم إنشاؤه مباشرة أمام الجمهور.

ونظراً لطبيعة هذا النوع من الممارسات، كثيراً ما يعتمد فنّ الجسد :على الارتجال والمفاجأة والتحرر من أحكام الدين وقيم وتقاليد المجتمع، حيث أظهرت التجارب الحداثية لرواد فنّ الجسد تمردهم واستقلاليتهم من مجرد اعتبار الجسد كيان مادي أو قالب جمالي إلى اعتباره عمل فني متجسد له مدلولاته ومعانيه، تجلى هذا في أعمال الفنانة الفرنسية جينا بان "Gina Pane"، التي أظهرت أعمالها نوع من الصدمة والعنف في تعذيب جسدها بشفرات الحلاقة؛ لتجسيد طقوسها ومعاناتها للمشاهد، وهو ما يظهر جليا في سلسلتها الفوتوغرافية المعروفة باسم "Action Psyché"، كما يظهر في (الشكل14). يتكون العمل من خمسة وعشرين صورة فوتوغرافية ملونة ورسومات تحضيرية، عبارة عن لقطات مقرّبة توثق تشويهها لجسدها بشفرات وأشياء حادة أخرى، فتظهر وهي تشطب وجهها أمام المرآة قبل أن تقطع نفسها أسفل حاجبيها مباشرة بشفرة حلاقة؛ لتسيل الدماء منها، وتربط جسدها بضمادات، ومرة أخرى، وهي تجرح بطنها على شكل صليب. تُعرف جينا الجسد من خلال أعمالها بأنه مكان للألم والمعاناة ، للمكر والأمل، لليأس والوهم في آن واحد، وهو ما سعت لإظهاره في تجاربها البدنية والنفسية المرتبطة بالتضحية والروحانية وحُب الآخر.

(الشكل14): جينا بان، " Action Psyché"، 1974، صور فوتوغرافية.

أما عن تجربة الفنان ميشيل جورنياك "Michel Journiac" والتي لم تختلف كثيرًا عن مثيلتها في إلحاق الأذى وطقوس التعذيب،



(الشكل16): آنا منديتا، بدون عنوان (من سلسلة Silueta)، 1973-1977، فن جسد.

(الشكل15): ميشيل جورنياك ، (Trap for a Voyeur)، 1969، فن أداء.

استخدم جورنياك التصوير الفوتوغرافي؛ لتوثيق أدائه وانتقاد المجتمع فيما يتعلق بالمقدسات والسلطة والمثلية. في أدائه " Trap" for a Voyeur (الشكل15)، عام1969. يظهر الفنان بجسده العاري وهو محبوس في قفص مضيء بأضواء النيون البيضاء وفق استنكار الجمهور للموقف وغرابته، ليظهر بعدها بسنوات، وهو يوسم جسده بقضيب حديدي ساخن كجزء من الطقوس. كما وترتبط أعماله بنوع التأثير الذي يحاول إحداثه على الجمهور ليس فقط بتمرده في استخدام جسده، ولكن أجساد الجمهور أيضا. ومن النماذج الرائدة الأخرى التي تُجدر الإشارة إليها، أعمال الفنانة آنا منديتا "Ana Mendieta" التي توصف بالعنيفة و اللامألوفة، غالبًا ما عبّر فنّ آنا منديتا عن الحدود العرقية والجنسية والأخلاقية والدينية والسياسية، تقوم بدمج مواد طبيعية غير عادية مثل الدم والماء والنّار، وعرضت أعمالها من خلال التصوير الفوتوغرافي والأفلام والعروض الحية. في بحثها عن الهوية والعثور على مكانها في العالم، حاولت إنشاء حوار بين المناظر الطبيعية والجسد الأنثوي في سلسلة أعمالها "Silueta"(الشكل16)، حيث استخدمت جسدها والمواد الأولية، مثل الدم والنّار والأرض والماء، وابتكرت أعمالًا تجمع بين الطقوس مع استعارات عن الحياة والموت والبعث والتحول الروحي، كانت أعمالها تعبيرًا عن معاناتها من النفي و التهجيرتعالج فيها الفجوات الثقافية وعلاقتها مع الطبيعة بجسدها المغترب.

المبحث الثالث: حضور الجسد في الممارسات العربية والإسلامية:

بلا شك كان الجسد حاضرًا في عددًا من الممارسات الإسلامية والعربية بأساليب واتجاهات عديدة، رُغم الحذر والتحفظ من نوعية حضوره وكيفية التعبير عنه، بما يتماشى مع القيم الدينية والأعراف والتقاليد، لكن الأمر لم يخلو من بعض الممارسات التي عبّرت عنه بانفتاح وأفسحت المجال إلى إثارة الانتقادات والتعدي على المحرمات، لاسيما في ما يتعلق بالمواضيع الدينية والمحرمات.

يذكر الحيسن (Al Hassan, 2017) أن" في الفنّ التشكيلي العربي، كان الجسد خاضعًا لسُلطة التابوهات والمحرَّمات التي تمارسها اللغة والمجتمع، لذلك أخذ هذا الجسد يتخذ أشكالاً رمزية قريبة من التجريد وبعيدة عن التشخيص، قبل أن يتحرَّر لاحقًا ويبرز مكشوفًا ظاهرًا وعاريًا إلا من الأعضاء الجنسية ولعّل التجربة الجمالية الفلسطينية مثلًا تُعَدُّ من أبرز التجارب الفنية العربية التي قدَّمت الجسد في صورة بالغة التعبير، بالنظر إلى الظروف العصيبة التي عاشها ويعيشها الرسامون الفلسطينيون منذ أيام

الاستعمار البريطاني في سنة 1917". ويضيف " أضحى الجسدُ في الإبداع التشكيلي العربي الإسلامي أيقونةً مهمةً ترسم في غموضها والتباسها ملامح القهر والاستبداد والقتل الرمزي الذي لا يزال ينخر متخيّلنا الإبداعي ووجداننا الجمالي المشترك".

منى حاطوم (Mona Hatoum):

من النماذج العربية التي بزغت في المجال، الفنانة الفلسطينية منى حاطوم التي جعلت من الجسد وسيلة؛ لإيصال أسئلتها فيما يتعلق بالسلطة والظروف السياسية السائدة. وُلدت حاطوم لعائلة فلسطينية في بيروت عام 1952 ، وانتقلت إلى لندن عام 1975، قبل وقت قصير من اندلاع الحرب الأهلية في لبنان (MoMA,2022).

يصف الصوابي (Al-Sawabi, 2013) المذكور في اليحيائي (Al-Yahyai, 2018) حضور الجسد في أعمال الفنانة منى الفلسطينية حاطوم بقوله أن "الجسد الإنساني لدى حاطوم هو الثيمة الرئيسية التي بواسطتها يكشف عن الهشاشة الإنسانية في علاقته بالفضاء والأشياء، فحاطوم تمتلك تلك القدرة الخارقة على منح الجسد عبر الحضور أو الغياب الطابع المهدد، فتتحول الأشياء الحميمية إلى فضاء خطر ومقلق وعدائي بل أنه يتحول إلى علامة مشحونة بإيحاء غامض لمفهوم السلطة بما هي تهديد مستمر للفرد الذي عليه إعادة التفكير في علاقته بالعالم" (P.198).

تمثل تجربة حاطوم صراع محتدم مع النفي والهجرة من الوطن والتعبير عن مشاعر النزوح والارتباك والغربة. غالبًا ما تجرد الأشياء اليومية من سياقها وتشوه أبعادها؛ لتستكشف أفكار جديدة تعبّر عنها بالتركيب والنحت، والفيديو، والتصوير الفوتوغرافي، وفنّ الأداء. تضع حاطوم المشاهد في شبكة من التناقضات، حيث تحول المألوف والعادي إلى أمر غريب، يصنع حالة من التساؤل والاستغراب. تتميز أعمالها بالاختزالية بعيداً عن التعبيرات المباشرة، تعمل على الشكل الجمالي والمادة وتبتعد عن المحتوى المباشر، لتتمثل ذروة العمل في كشف العلاقة بين التناقضات وارتباطها. في عملها " طاولة المفاوضات" (الشكل17) 1983. تستحضر منى حاطوم ردها الصريح على الغزو الإسرائيلي للبنان الذي حدث عام 1982، وتعيد تمثيله مرة أخرى في عام 2012في برلين، ألمانيا (Cheval,2012).

(الشكل17): منى حاطوم، طاولة المفاوضات، 2012، إعادة تمثيل الأداء الذي تم إنشاؤه عام 1983.

في "طاولة المفاوضات" تظهر جثة غير واضحة الملامح، موضوعه فوق طاولة وبدون أي حركة، تُحيط بها الكراسي الفارغة، تتوسط غرفة مظلمة، جسدها ملفوف باللفائف والبلاستيك بينما تسيل منه الدماء، الأداء مصحوب بأصوات تقارير إخبارية عن الحرب الأهلية وخطب القادة الغربيين وهم يتحدثون عن السلام ويُلقون خطب الحرب. عند التمعن في العمل نُدرك بأن ذلك الجسد لم يكن سوى جسد الفنانة نفسها مربوط بالحبال ومضرج بالدماء، في الفيديو التصويري الذي تم تسجيله للأداء (The Negotiating Table, n.d) يظهر الجسد كأنه أشلاء دموية لزجة، يغطيه غطاء بلاستيكي أشبه بالجلد الشفاف الذي يسمح للمشاهد برؤية ما بداخل الجسد من لحم ودماء، وعلى الرغم من أن الجسد الموضوع يمثل جثة هامدة لا تتحرك، إلا أنه يمكن ملاحظة بعض التحركات الناتجة عن التنفس والتحرك الطفيف لليد، وكأن الأمر أشبه باللحظات الأخيرة المعذبة لهذا الجسد.

جمع العمل بين عنصرين أساسيين: تمثلا في الواقع الوحشي للحرب في لبنان، والتمثيل الغربي للوضع وكيف تعاملوا معه. تشير الكراسي الفارغة، إلى الغياب الجسدي للأشخاص في مناصب السلطة، وكأن الخطاب المذاع أو القضية المطروحة لا طائل منها، في حين أن أصوات القادة المتقاطعة عن السلم تتناثر في المكان وكأنها تطارد الضحية، تقاطع الأصوات وتنوعها دلالة على مواصلة الحرب وأشكال العنف؛ لتعطي نبرة غير صادقة عن ماهية خطب السلام، في تساؤل عما يمكن أن تفعله هذه الأصوات إن لم تستطع

رؤية ضحية الحرب أو المشهد الموضوع أمامهم. الجثة الموضوعة في الطاولة تمثل ضحايا الحرب، هي لا تتحرك ولكنها لا تزال يقظة تعيش مرارة الحرب، عند الاقتراب والإمعان نلاحظ بأنه جسد أنثوي وكأن الفنانة تحاول التعبير عن الواجب الأخلاقي والوطني للمرأة في الدفاع عن وطنها، كما يعكس ذلك بدوره تجربة الفنانة الذاتية في الهجرة والنزوح عن وطنها الثاني لبنان.

يأتي عنوان العمل المعنون ب "طاولة المفاوضات" ؛ لينفي وجود الكيان المادي للجسد، وكأن الفنانة أرادت أن تُقحم هذا الجسد؛ ليحل التناقض في المكان والأصوات، حيث لا يمكن تجاهله وهو بهذه الصورة ومع ذلك يتم تجاهله في الواقع. تحاول حاطوم التعبير بعيدًا عن تسمياتها الخاصة للأعمال وهو ما يظهر جليًا في "طاولة المفاوضات"، من خلال ميلها إلى التجريد والعمق، مما يسمح للمشاهد بإحضار خبراته وهوياته للعمل وفهمه، فلا حاجة للقيام بتفسيره؛ لأن كل عناصر العمل تخدم بعضها في إيضاحه من أصوات ومؤثرات إلى الأشكال المادية الموضوعة كالكراسي، الطاولة، الجثة، الغلاف البلاستيكي، الضمادات الملفوفة على الجسد الدامي والأحشاء الظاهرة، كلها لعبت دورًا في إيضاح حجم وشكل العنف الجسدي الذي يتعرض إليه ضحايا الحرب.

شَكّل عملها نقله كبيرة في الفنّ والسياسة، في تناوله لقضية كبيرة واختزالها في عمل فني واحد، نجحت من خلال جسدها في إيصال صوتها بطريقة رمزية وعميقة ، أثارت من خلال انفعالات جسدها المشاعر الإنسانية، والتعاطف على الرغم من المنظر المنفر والمزعج في التعبير.

تُشير اليحيائية (Al-Yahyai, 2018) بأنه "ورغم العنف الذي صاحب تقديم العمل إلا أن آلية طرحه هنا تتفق اجتماعيًا وسياسيًا مع رغبة العقيدة والدين، ليتحول فنّ الجسد هنا ملامسًا الواقع، رغم بشاعة المنظر إلا أنه كان ممتعًا في نقل احتياجات المتلقي. وهذا التعذيب الذي أظهرته الفنانة يختلف عن التعذيب في بعض التجارب الغربية والعربية المعاصرة. كما وتضيف "أن العمل من وجهة نظرنا يُقدم رسائل سخرية من عمليات النقاش التي تعودنا سماعها والخاصة بالتنديد بجرائم الحروب، وبالتالي الفنانة تترك المجال مفتوحًا للجمهور هل الموضوع مازال يتحمل نقاشات خاصة بالسلام؟" (P.198).

شيرين نشأت:

ومن التجارب المعاصرة العالمية أيضًا، أعمال الفنانة شيرين نشأت، وهي فنانة بصرية إيرانية معاصرة. ولدت نشأت في إيران عام 1957، غادرت إيران لدراسة الفن في لوس أنجلوس عام 1974، قبيل الثورة الإسلامية الإيرانية، بعد عودتها إلى إيران عام 1990، تأثرت بالتحولات الثقافية التي نتجت عن الثورة الإيرانية وتأسيس جمهورية إسلامية محافظة، عندها بدأت نشأت في صناعة الفنّ حول تصادم الأيديولوجيات الغربية والشرقية ، مما أثر بشكل كبير عليها وعلى حياة أسرتها (NMWA, 2020).

اشتهرت نشأت بأعمالها في التصوير الفوتوغرافي والفيديو والأفلام. فهي توظف الجسد للكشف عن العلاقة بين النساء وأنظمة القيم الدينية والثقافية والاجتماعية، كما تتناول المواضيع السياسية والإنسانية كالاستبداد والديكتاتورية والقمع والظلم السياسي. تتضمن أعمال نشأت مزيج قوي من الثنائيات والتضادات بين الأنوثة والعنف، التقاليد والحداثة ،العفة والخضوع، وثنائية الأبيض والأسود. تثير الشخوص المحجبة في صور نشأت مجموعة من الردود والجدليات، حيث كثيراً ما تستحضر الكتابات التي تبدو كأنها نصوص قرآنية، ولكنها في الواقع مزيج من الشعر الفارسي المعاصر في عملها "نساء الله" (شكل18). تستحضر نشأت جسدها الذاتي المغطى بالحجاب إشارة إلى الخضوع والقبول السلبي للمعتقدات والممارسات الدينية، توجه السلاح مباشرة نحو المشاهد في موقف عدواني مخيف كصوت لنساء بلدها ضد الخضوع، وظفت نشأت الجسد الأنثوي كساحة معركة وتحّدت المفاهيم السائدة حول معنى الحجاب. بدأت حوارًا بدأه فنانون إيرانيون يعيشون داخل وخارج وطنهم. يأتي عملها الآخر "صمت ثوري" (شكل19)، في استحضار الجسد تعبيرًا عن الأوضع السياسية المأزومة والاسقاطات النفسية والروحية للمرأة في خضّم المشهد الثقافي المتغير في الشرق الأوسط.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1314
Hajar Al Harrasi, Fakhriya Al Yahyai: Representations of the body in contemporary arts study.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

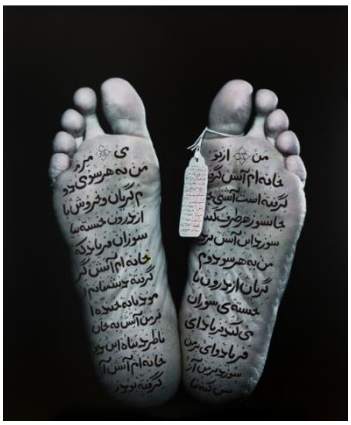
(شكل19): شيرين نشأت، صمت ثوري، سلسلة نساء الله، 1994، تصوير وكتابة بالحبر على ورق.

(شكل18): شيرين نشأت، مجهولي الهوية، سلسلة نساء الله 1994، تصوير وكتابة بالحبر على ورق.

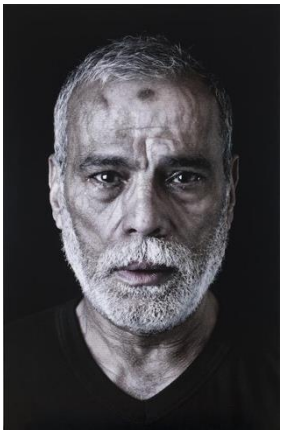
في سلسلة أعمالها "بيتنا يحترق"(شكل20)، (الشكل21)، (الشكل22) والذي جاءت كتكليف من قبل مؤسسة Rauschenberg ؛ لإنشاء مجموعة من الأعمال كجزء من مبادرة الفنان الفردية للمؤسسة، والتي تدعم الفنانين الذين يعملون في الاستجابة للقضايا الاجتماعية؛ لتستوحي عملها من الوقت الذي قضته في مصر. يسلط العمل الضوء على العواقب الشخصية المؤلمة؛ لآثار الربيع العربي التي ابتدأت في أواخر 2010 ومطلع 2011م، تقمصت من خلاله مشاعر الحداد والذكريات المؤلمة التي لا تزال قائمة في أعقاب الصراع.

تكونت السلسلة من ثلاثِ وعشرين صورة مختلفة من وجوه، أيادي وأقدام. تظهر الوجوه وهي تُحدِق بنظراتها أمام المشاهد بشكل مُستقيم ، غارقه على خلفيات قاتمة السواد. كما نقشت الكتابات الدقيقة المأخوذة من نصّ فارسي محفوره على ثنايات وتجاعيد الشخوص، حيث أن النصّ المُستخدم هو شعر من الثورة الإيرانية كتبه شعراء منهم مهدي أخوان سيلز، لتُحدث نشأت هنا تشابهًا بليغًا بين الدولة المصرية في مرحلة ما بعد الثورة ومصير بلدها من خلال توظيفها لنصوصها الخافتة.

(الشكل20): منى، من سلسلة بيتنا يحترق، 2013، حبر على طباعة رقمية ملونة، 62 × 40 بوصة، نيويورك.



(الشكل21): حسن، من سلسلة "بيتنا يحترق"، 2013. حبر على طباعة رقمية ملونة ، 60 × 48 بوصة، نيويورك.



(الشكل22): أحمد، من بيتنا يحترق، 2013، حبر على طباعة رقمية ملونة، 62 × 40 بوصة، نيويورك.

يُضيف إلى ذلك الحيسن (Al Hassan, 2020) في وصفه لأعمال الفنانة الإيرانية-الأمريكية شيرين نشأت، "بأنها تنجز صوراً فوتوغرافية (بالأبيض والأسود) توظف فيها نصوصًا دينية مُسربلة على القسمات والأكف وأعضاء أخرى من أجساد النساء، إلى جانب توظيفها لنصوص أدبية مستوحاة من التراث الفارسي (أشعار وأحاديث نسائية) موشومة على بواطن الأقدام، منها نصوص مأخوذة من القصيدة الملحمية شاهنامه (كتاب الملوك)، وهي فوتوغرافيا مفاهيمية تروي في معظمها حكايات بعض النسوة الإيرانيات إبان الانقلاب سنة 1935 مرورًا بالثورة الإسلامية لسنة 1939، ففيها يظهر الجسد كمعطى أنثروبولوجي وسياسي وديني يشي بنوع من القدسية، إذ يظهر مغلفًا بالسواد وملتحفًا بعباءة كحلاء (الشادور) ترمز إلى الغموض والهروب من القمع الاجتماعي والكبت وتدعو إلى الكف عن تعنيف النساء".

في سلسلة "بيتنا يحترق" يلاحظ في أجساد نشأت مشاعر الحزن، الشيخوخة والخسارة الغامرة، مع حواجب مجعدة ونظرات قاتمة تتخللها الدموع؛ لتبلغ ذروة ألمها في تصويرها لأقدام تخرج من العتمة كما لو كانت مكشوفة على رف المشرحة. في (الشكل21) تحمل القدم بطاقة تعريفية كتبت فيها نشأت سيرة ذاتية متخيلة للمتوفى، وثبتتها على إصبع القدم الكبير الأيمن. يوحي اللمعان الأزرق للجلد، تصبغاته، وشقوقه برائحة الموت الموحش؛ ليصبح بذلك وسيلة احتاج جسدتها نشأت؛ للتعبير عن الواقع الذي خلفته الثورة. تُخاطب نشأت هنا العاطفة ليس فقط من خلال تصويرها للأجساد وإنما تسمياتها التي أخذت أسماء مثل حسن ومنى وأحمد وغيرهم من واقع المجتمع المصري.

مريم بودربالة:

تعيش الفنانة التونسية مريم بودربالة، بين تونس وفرنسا أي بين عالمين شرقي وغربي، وتتميز أعمالها بالجمع بين التقنيات الحديثة والرؤية التشكيلية المعاصرة وتستلهم أعمالها الفنية من الحياة اليومية الاجتماعية ومن بعض التيارات الفنية ومن بعض الفنانين مثل مان راي وليرت ولاندروك" (Hassan,2020,P477).

لقد جعلت من جسدها أداة ومساحة؛ لإيصال أفكارها وحاجز؛ لكسر الصورة النمطية عن المرأة الشرقية، انتهجت مجال التصوير الفوتوغرافي، حيث عمدت على معالجة الصور واعتماد التقنيات الرقمية في مجموعتها " أنسجة جلدية"(الشكل23). تذكر بودربالة بأنها تحاول محو الجسد؛ ليبقى الجلد فقط، حيث يصبح القماش جزء من الجلد، في حالة من التناقض بين ما هو قماش وما هو جلد (Descendre,2010).

كما يصف الدرعي (AL Darei,2015) أعمال بودربالة بأنها مستمدة من الواقع المعاش للمرأة العربية، لتقدم رؤية إبداعية تحمل في طياتها قراءة نقدية ذات أسلوب متفرد، حيث توظف الفنانة مريم بودربالة جسدها بطريقة موازية تحمل الفكرة ونقيضها بين نزعة تؤكد على هوية تراثية متجذرة، وأخرى تبشر بهوية مستقلة، مستلهمة أعمالها الفنية من الحياة اليومية الاجتماعية ومن بعض التيارات الفنية، حيث جمعت الفنانة تجربتها الشخصية والإبداعية بين الواقع والموروث الثقافي، وكأن جسدها الموضوع الرئيسي والأداة المادية، التي بلغتها بعضًا من أفكارها.

(الشكل23): مريم بودربالة، أنسجة جلدية، صور فوتوغرافية، 2008.

يُشير الذهبي (Aldhahabi,2018) إلى مشروعها الفوتوغرافي الآخر "بدويات"(الشكل24)، حيث تصور نفسها صورا ذاتية عارية وهي تلف جسدها بالزي التقليدي التونسي، مؤدية حركات تعبيرية مستوحاة من الرقص الياباني، تعمد على معالجة صورها بأبعاد متعددة، يتجسد البعد الأول في مفهوم الجسد والعري، حيث تتعمد إخفاء أجزاء من جسمها وإبراز أخرى وهي بذلك تجسّد المفاهيم المعاصرة للعري باعتبار الجسد كموضوع لها ما بين ثنائية الستر والكشف تُطرح التساؤلات وتُعاد المفاهيم، وهو ما يظهر بوضوح في سلسلة "بدويات"، حيث يتجلى وجه آخر لازدواجية الفنانة ذاتها، كشرقية تمنح الجسد حقه في التعبير والتحرر وغربية تستعمل الجسد كشيء يمكن أن يستخدم لغرض فني ويمكن أن يُعرض، فهي تسعى لتجاوز الصورة النمطية للمرأة وتبديل بعض التصورات المسبقة عن العالم العربي من خلال دمج أصلها وثقافتها المزدوجة في مشروعها الفني.

(الشكل24): مريم بودربالة، سلسلة بدويات،160x120cm، 2009 صور فوتوغرافية مطبوعة

للا السعيدي (Lalla Essaydi):

فنانة مغربية من مواليد 1956، عاشت في المملكة العربية السعودية قبل أن تنتقل إلى الولايات المتحدة وتقيم في نيويورك، حيث درست الفن في فرنسا وتخرجت بدرجة البكالوريوس في الفنون الجميلة من جامعة تافتس في ميدفورد، ماساتشوستس في عام 1999. لتحصل لاحقًا على درجة الماجستير في الفنون الجميلة من مدرسة متحف الفنون الجميلة في بوسطن، ماساتشوستس، عام 2003 (Lalla Essaydi, n.d).

تشتغل للا السعيدي على مجموعة من الوسائط، بما في ذلك التصوير الفوتوغرافي والفيديو والرسم. أعمالها مستوحاة من الأسلوب الاستشراقي في القرن التاسع عشر، حيث تستكشف القضايا المتعلقة بدور المرأة في الثقافة العربية وتمثيلها في التقاليد الفنية الأوروبية الغربية في محاولة للخروج عن التصورات النمطية والجنسية للمرأة وجسدها، فقد شكلت معضلة الهوية الأنثوية في الفنون البصرية المعاصرة مادة دسمة في التناول والتعبير؛ لنبذ التصورات النمطية لها.

يذكر أرنبرس (Ehrenpreis, 2014) بأن صور السعيدي تُعيد إلى الذهن تخيلات الحريم المتلصصة للرسامين المستشرقين في القرن التاسع عشر، بمن فيهم الفنان الفرنسي يوجين ديلاكروا "Eugène Delacroix" (1798-1863)، والفنان الفرنسي جان أوغست دومينيك إنجرس "Jean Auguste Dominique Ingres" (1780-1839)، والفنان الإنجليزي فريدريك لورد لايتون " Frederic Leighton "(١٨٣٠-١٨٩٦) وبالفعل، فإن العديد من صور السعيدي هي إعادة صياغة دقيقة لأشهر أعمال هؤلاء الفنانين الذكور. تستخدم السعيدي اللوحات الأوروبية كمصدر أولي، ثم تحولها من التخيلات المغربة إلى انعكاسات وإعادة تشكيل لتجربتها التي تعيشها.

في سلسلتها "إعادة النظر في الرصاص"(الشكل25)، عام 2012، تظهر الأجساد المستلقية والموسومة بكتابات ووشوم؛ ليكتسب الجسد طابع روحيًا متعاليًا عن الرغبة والشهوانية وهو مغطى بالكتابات. تظهر شخوصها أمام مفروشات أحادية اللون مكونة من آلاف أغلفة الرصاص المُخيطة معًا والتي صنعت منها الأسقف، الجدران، الأرضيات، الأثاث، المجوهرات، والملابس. تظهر النساء

مرتديات فساتين معدنية مصنوعة من قذائف الرصاص الذي جمعته من أرض المعركة وكأن أجساد النساء أصبحن الرصاص بنفسه. نماذجها الأنثوية في أوضاع وتركيبات مختلفة، بأشكال تستحضر رسومات المستشرقين، تُظهرها في مساحات داخلية وتشكيلات مألوفة للجمهور والتي جاءت كرد فعل ضد العنف الذي تعرضت له النساء في أعقاب قمع الربيع العربي. نقشت السعيدي سطح أجسادهن بنقوش الحناء وهو تقليد أنثوي، تتحدى السعيدي من خلاله الحدود الجندرية المتعارف عليها.

تذكر السعيدي، في حديث لها مع جريدة الشرق الأوسط، إن معرضها يمثل استمرارية لمشروع واحد ومتواصل تشتغل عليه، يعكس سيرتها الشخصية وسيرة كل النساء العربيات، مشددة على أن تجربتها الفنية مستمدة من واقع حياتها، وحياة باقي النساء العربيات في آن واحد. أما الجديد الذي يميز مضمون المعرض، أنه يتزامن مع ما عايشه العالم العربي مؤخرا، في ظل ما سمي بِ "الربيع العربي"، مشيرة إلى أنها وظفت الرصاص في جزء من أعمالها، لكي تبين كيف استطاعت النساء العربيات المشاركة في الحراك المجتمعي وتغيير الأوضاع في عدد من البلدان العربية، وكن في الواجهة، حتى وأن تغيرت النتائج وجاءت عكس أحلامهن وتوقعاتهن، ولذلك جاء توظيف الرصاص في السلسة؛ ليجسد العنف الممارس عليهن (Al-Minawi,2014).

(الشكل25): للا السعيدي، من سلسلة إعادة النظر في الرصاص رقم 3،
ثلاث طبعات كروموجينية مركبة على الألومنيوم، 2012.
، 66 × 150 بوصة

في سلسلتها الأخرى "الأقاليم المتقاربة" (الشكل26)، تُظهر السعيدي صورًا كبيرة الحجم لنساء مغربيات في فضاء منزلي مزخرف. تُعبر من خلاله عن الحدود الاجتماعية التقليدية وديناميكيات النوع الاجتماعي من خلال كتابة الخط بالحناء على ملابس النساء، وأجسادهن، ومحيطهن. تُشكل الكتابة هنا شكلاً من أشكال الفن الإسلامي المقدس الذي لا يمكن للمرأة الوصول إليه؛ لتظهر كوسيلة للاحتجاج والتمرد.

في "الأقاليم المتقاربة11"، يتم تصوير ثلاث نساء جالسات على الأرض، بشعر أسود طويل. على الجانب الأيسر تظهر إحداهن وهي تقرأ وتموضعه على الجنب، بينما تكتب الأخرى كتابات في جسد الجالسة خلفها. أجسادهن مغطاة بأغطية بيضاء منسدلة، ومندمجة مع القماش المعلق في الخلفية، تظهر الكتابات؛ لتغطي الأجساد والمحيط، وتوحد أجسادهن مع الفضاء الخارجي. تصف الفنانة الحياة اليومية للمرأة المسلمة، على أنها مفاوضات ثقافية مستمرة، ويشكل حضورها تفاوضًا خاصًا بها، بين التقاليد القديمة وثقافة النسوية الإسلامية المتنامية، وبين الحياة الخاصة والتعبير العام.

ترى السعيدي بأن أعمالها نمت من الحاجة التي شعرت بها لتوثيق مساحاتها الخاصة ، وخاصة ما يتعلق بطفولتها، حيث كان من الضروري منها العودة جسديًا إلى موطنها في المغرب وتوثيق العالم الذي تركته بالمعنى الجسدي، من أجل فهم المرأة التي أصبحت عليها، كانت بحاجة للعودة إلى ثقافتها التي شكلت علاقتها المتتالية بـ "المناطق المتقاربة" لحياتها الحالية. في هذا الصدد تذكر بروكس (Brooks, 2014) بأن السعيدي تود أن تقدم نفسها من خلال عدسات متعددة - كفنانة، مغربية، سعودية، تقليدية، ليبرالية، مسلمة؛ لتدعو المشاهد إلى مقاومة الصورة النمطية. وتضيف بأن هوية السيد مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بمفاهيم المكان والجغرافيا. أولاً، هي امرأة عربية مسلمة ولدت في المغرب، أو المغرب العربي، كما عُرفت المنطقة منذ الفتح العربي للقرن الثامن، تعبيرها الفني وتجربتها مختلفين بالتأكيد إذا كانت فنانة قد ولدت وترعرعت في بلد عربي آخر في شمال إفريقيا، أو في منطقة الشرق الأوسط

الأبعد جغرافيًا. يشكل هذا الجانب من الهوية الشخصية بشكل خاص خطاب السعيدي الفريد حول مواضيع تشمل الحجاب وجسد الأنثى ومساحات المنزل والأسرة.

الأجساد في "الأقاليم المتقاربة11" (الشكل26)، تُعبر عن تاريخها الشخصي، إلا أنها يمكن أن تؤخذ على أنها انعكاسات من حياة المرأة العربية بشكل عام، تُتيح النظر في تعقيدات هوية المرأة العربية؛ لتبتعد عن الصور النمطية والتفوق الذكوري في المجتمع، حيث يحتم على النساء البقاء في المنزل متواريات في صمت، خلف الأبواب المغلقة. استحضرت السعيدي ذلك في عملها "الأقاليم المتقاربة 30"، حيث صورت أجساد النساء المسلمات في أماكن منعزلة تملأها النصوص المكتوبة بالحناء، عكست صمت عزلتهن، حتى تمنح النساء صوتًا يمكن أن يتحدثن به في الفضاء ومع بعضهن البعض.

"مثلت للا السعيدي القضايا الاجتماعية من خلال استخدام الرموز الكامنة والظاهرة التي تعكس البيانات الجماعية والفردية. حققت التراكيب المرئية لأعمالها الفنية قيم الديمقراطية العابرة للحداثة، والتعددية الثقافية، وكذلك الموضوعات الاجتماعية السياسية ذات التوجه النسوي"(Al-Abbas,2020,P204). تصف أجساد الفنانة الحياة اليومية للمرأة المسلمة، باعتبارها وسيلة مفاوضات ثقافية مستمرة، تحدد صورها تفاوضًا خاصًا بها، بين التقاليد القديمة وثقافة النسوية الإسلامية المتنامية، وبين الحياة الخاصة والتعبير العام.

(الشكل26- أ): للا السعيدي، الأقاليم المتقاربة 11، 2003، صور فوتوغرافية، طباعة كروموجينية مثبتة على الألومنيوم، (76.2 × 94سم).

للا السعيدي، الأقاليم المتقاربة 30، 2004، صور فوتوغرافية، طباعة كروموجينية مثبتة على الألومنيوم، (76.2 × 101.6 سم).

التجربة العُمانية في استحضار الجسد:

لم تختلف التجربة العمانية عن مثيلاتها العربيات، فقد تشابهت مع التجربة العربية في خضوعها للقالب الإسلامي، حيث ظل التعاطي أكثر حذرًا في إطار مشابه للتجارب العربية في تناول الجسد بشكل اختزالي ورمزي. يذكر الحيسن (Al Hassan, 2017) "أن التجربة الفنية العُمانية التي هي جزء من التجربة، الفنية العربية الإسلامية، ظل التعاطي؛ لرسم ونحت الجسد العاري خجولاً ومحتشماً واصطدم مع معضلة الإنكار الديني للتصوير والتجسيد التي تفاقمت في ظل سُلط فقهية صارمة عدت الفن التشبيهي اختراقًا للمؤسسة الدينية والأخلاقية"(ص52).

وقد أثبتت التجربة العُمانية حضورها في المشهد التشكيلي، بانفتاحه على التيارات الغربية والعربية، وتطويعها بحذر مع الحاجات الإبداعية والجمالية في التناول والتوظيف، وبوعي ومعرفة ناضجة في المنجز الفني، وأظهرت الأعمال الفنية كيف اختلف هذا التمثل من فنان إلى آخر في أسلوب التعبير وتناول القضايا بين التغريب والعلاقة بالوطن إلى اكتشاف الذات والتعبير عن الهوية والحرية، ونُشير إلى ذلك تجارب كلاً من الفنانين: حسن مير، فخرية اليحيائية، بدور الريامية، سعود الحنيني وصفاء البلوشية، التي أظهرت حراك فني يشاد به في المجال، وهي بدورها لا تقل أهمية عن مثيلاتها العربيات والغربيات في طريقة التعبير والإنتاج.

رغم ذلك توصف التجربة العُمانية في هذا المجال بالمحدودة التي لم تتعدا حدود الممارسات التجريبية أو الصدفية في بعض الأحوال، كما أن بعض من الأعمال الفنية المنتجة كانت رهينة لمغالطات دينية قد تكون غير مقصودة، وعلى إثرها لم يستمر هؤلاء الفنانون في ممارستهم يذكر على ذلك تجربة كلاً من نبأ اللواتية في عملها الموسوم بِ "حلال دستركت"(الشكل 28)، العمل عبارة عن فيديو آرت يظهر بجانبه كتابة لكلمة "حلال دستركت" بالنيون. يظهر في الفيديو امرأة جالسة، وهي ترتدي عباءة سوداء تغطي بها كامل جسدها، بينما تكشف عن ساقيها في كل مرة تتحرك. أما التجربة الأخرى لماهر عبد الوهاب، في عمله "حانة" (الشكل 29)، العمل عبارة عن صورة فوتوغرافية يصور فيه الفنان الحانة قديماً. يظهر فيها مجموعة من الرجال والنساء بالزي العربي التقليدي القديم. مثل هذه التجارب الجريئة لم تعبئ بثقافة تقبل المجتمع وأن كانت تعبيرا عن قضايا مجتمعية ودينية لكنها جدلية أكثر من ذلك، توقع الفنان في مغالطات هو في غنى عنها.

لذا يبقى التقييد الديني وتقاليد المجتمع تحكم الفنان العربي بوجه عام والفنان العماني بوجه الخصوص في كيفية انتقاء التجارب العربية وجعل الفنان محصورًا في طريقة التعبير وصياغة المفاهيم مع ما يتناسب مع أحكام الدين ومحرماته ومفاهيم المجتمع وتقاليده؛ وذلك لينفي عن ذاته الوقوع في الخطأ.

(الشكل 28): نبأ اللواتي، حلال دستركت،2019، فيديو آرت، صالة ستال للفنون.

(الشكل29): ماهر عبد الوهاب، حانة، 2018، صورة فوتوغرافية، صالة ستال للفنون.

الفنان حسن مير:

تُعد تجربة الفنان حسن مير المعاصرة أحد أبز التجارب الرائدة في السلطنة، حيث شكلت تجربته منعطفًا مهمًا في الفنّ التشكيلي العماني في مجال الفنّ كأحد أعضاء جيل الرّواد الذين بدأوا في ثمانينات القرن العشرين في سلطنة عُمان.

شكل حضور الجسد في أعماله جانبًا مهما من تجربته الفريدة والغير اعتيادية، التي تناولت حالة من التأمل والبحث والاستجواب للروح، فهي نتاج إرادة وضرورة داخلية في ذات الفنان تكشف عن تعبير يطابق واقعه وأفكاره، هذه التجربة وجهت الفنان إلى تجسيد أفكاره إلى أعمال فنية برموز قادرة على التعبير والاتجاه نحو الذات والجسد، وتجسيد نظرة الفنان للعلاقات الروحية بين الفنان والمجتمع والموروثات القديمة، وهو ما كان حاضرًا في أعماله التركيبية والمعاصرة، واستلهمه من التغيرات في الهوية الثقافية من خلال دراسته للهوية الفردية والارتباطات المجتمعية فيما يتعلق بالتجربة الجماعية وعصر العولمة من خلال أعماله التركيبية والفنية.

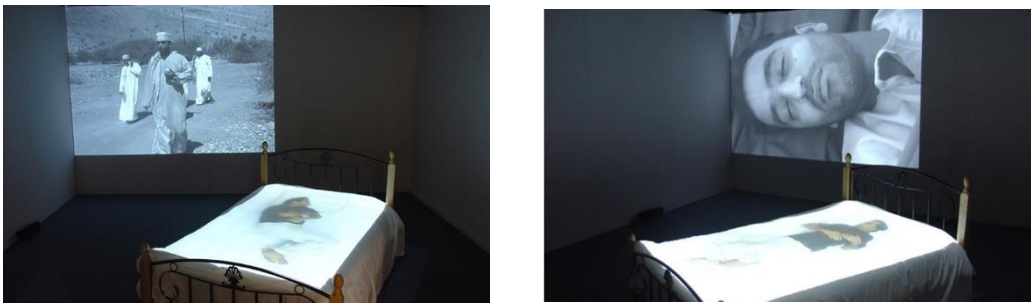
في عمله "الحلم"(الشكل30)، الذي قدمه سنة 2001 في معرض الدائرة، حيث يجمع بين العمل التركيبي والفيديو آرت، يستحضر مير شخصه وهو مستلقي على السرير بوضعيات مختلفة وكأنه يعاني من أرق الحلم، تُعرض الشخوص كصور فوتوغرافية باستخدام جهاز عرض مُسلط على السرير المغطى بلحاف أبيض. يقابل ذلك فيديو يعرض لقطات من الحلم نفسه، يظهر فيه مير وهو جثة هامدة تنقل إلى رحلتها الأخيرة في الحياة. تم تنفيذ العمل في غرفة مظلمة، تظهر براعته في صياغة التكوينات البصرية؛ ليجد المشاهد نفسه في فرصة للتفاعل مع أرجاء المكان واستحضار الثراء البصري للعناصر.

"استطاع الفنان في هذا العمل التركيبي أن يربط بين عالمين، عالم اليقظة وعالم الحلم حيث تمكن وبكل جرأة من أن يوجد نفسه في العالمين في آن واحد، خالقًا نوعاً من التردد والخوف لدى المشاهد؛ لكي يتخيل نفسه في أية لحظة محمولا إلى العالم الآخر. تكمّن

جرأة حسن في القيود الاجتماعية أو إقحام الذات الصريحة في عالم الفن المرئي بصريا حيث شكل الفنان محور العمل الفني فكرا وأداء. ورغم هذه الأعمال الحداثية كلها إلا أن حسن مير يبقى محتفظًا بأصالة الفكرة والمضمون الإسلامي كمحتوى للعمل الفني" (اليحيائي والعامري،2006،ص76).

يعكس الجسد هنا معاني الحلم واليقظة، ذلك الاغتراب الداخلي الذي ينخر وجدان الفنان، فالجسد هنا يعكس هوية صاحبه، في تناقضات الحياة التي يعيشها، ما بين حياة تشبهه غير مربوطة بتبعات الزمان والمكان، وحياة أخرى يعيشها ويتفاعل معها لكنها مرهونة بالمنفعة.

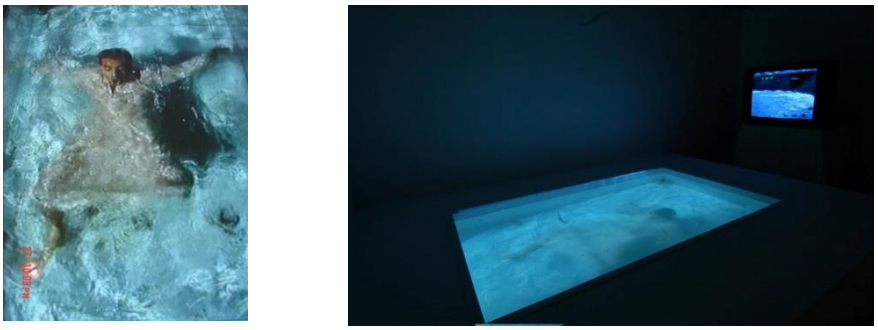
غالباً ما يظهر الجسد لدى مير عاكسًا روحانية شخصيته؛ ليتجرد من المواضيع المادية ، فقد صور رحلة تأمله وبحثه في المجال الروحي المتعلق بالطقوس السحرية المتوارثة عبر الأجيال، التي لا ينفك إلا أن يتساءل عن ماهيتها وكيف تأثر في مجرى حياة الإنسان، ليظهر جسده مرة أخرى غارقًا في تحت الماء في عمله "تحت الماء" (الشكل31)، وهو عمل تركيبي يجمع الفيديو تم إنتاجه سنة 2004.



(الشكل30): حسن مير، "الحلم"، عمل تركيبي وفيديو آرت،

استطاع الفنان أن ينقل المشاهد إلى حالة من القلق والاندهاش من وضع الجسد الغريق والمؤذي، حيث تشير اليحيائية (Al-Yahyai , 2018) إلى أن الجسد في الممارسات الفنية المعاصرة يظهر احيانًا معنفًا، كما لو كان في حالة غرق، وهي ممارسات استخدمها بعض الفنانين الغرب، الذين تعاملوا مع الجسد بشكل جذاب بصرياً لكنه مقلق نفسيًا، بحيث يعيش المتلقي في حالات تشابه الحروق أو الغرق كما ظهر في أعمال بيل فيولا "Bill Viola" في عمله المشهور "الاحتراق".

لطالما كان الجسد عن مير في حالة تأمل وبحث عن الذات المغتربة في المكان، ومحاولة البحث عن الكيان كما يظهر في أعماله الأخرى الموسومة ب "الغموض"، "التفكير" و"صرخة الجسد ورحلة الروح".



(الشكل31): حسن مير، تحت الماء، عمل تركيبي مع فيديو آرت، 2004.

فخرية اليحيائية:

امتهنت الفنانة العمانية فخرية اليحيائية مسار الفن منذ بداياته واستطاعت أن تثبت وتثري حضورها في أعمالها التي تنوعت بين التصوير الزيتي في بداياتها وإلى التصوير الفوتوغرافي والأعمال التركيبية، أما في انتاجها الأكاديمي والبحثي، تعتبر اليحيائية أول فنانة وأكاديمية متخصصة في مجال الفنون التشكيلية في السلطنة، حيث أثبتت حضورها وريادتها البحثية للمشهد التشكيلي منذ بداياته.

إن المتأمل في أعمال الفنّانة يلاحظ أنها انتهجت مسارًا تشكيليًا واضحًا في التعبير عن التراث العماني ورموزه بينما تؤكد تواصلها مع حاضرها، أعمالها التي هي عبارة عن تجميعات لسطوح الأقمشة في هيئات مختلفة، أكسبتها حضورًا تشكيليّا مميّزًا، وطابعًا تجريبيًا فريدًا لممارستها التشكيلية. فالتّعبير عند فخرية يكمن في إيجاد تكوينات توزع العناصر في كتلة واحدة مكتظة بهيئات نسائية مختلفة تربطها بالفضاء الخارجي المحيط كما تناولته في معرضها "أنت، وأنا عمانيات". يتمثل الهاجس التشكيلي للفنانة في العبور من التراث إلى المعاصرة بهدوء وحذر كما تذكر "وجدت الفنانة أن جسد المرأة هو الأكثر تعبيرًا عن الخطاب المرتبط بالتراث؛ للعبور من خلاله إلى المعاصرة، رغم قيود استخدام الجسد في الفنون المعاصرة، استطاع الجسد عندها أن يستوعب العديد من الدلالات والمعاني الهامة التي تتعلق بالهوية والكينونة المعلنة والمختبئة، والمقبولة باختلاف الأجيال القديمة والمعاصرة. ورغم الحضور المتكرر للمرأة في أعمالها إلا أنها كانت على وعي تام باختلاف الممارسة وفق حدود الواقع وقوانين العادات والتقاليد فلن يحضر الجسد إلا في شكل محتشم متكامل مع التراث (Al-Yahyai ,2018,p210-211).

في سلستها الفوتوغرافية "أنت، وأنا عمانيات"، يتراءى للمشاهد خصوصية التعبير عن رموزها الفنية في المفردات العمانية كمفردة "الليسو" – غطاء الرأس- وعناوين لوحاتها التي تأتي من أسماء عمانية من واقع معرفتها وحياتها .

فخرية اليحيائي، "عاليا" من سلسلة "أنت، وأنا عمانيات"، تصوير فوتوغرافي ،2014: 120سم /80 سم .

فخرية اليحيائي، "تناغم" من سلسلة "أنت، وأنا عمانيات"، تصوير فوتوغرافي، 2014: 120سم /80 سم.

استخدمت الأجساد بشكلها الرمزي المختزل، وهو ما يظهر في أعمالها الفوتوغرافية ، الموسومة بأسماء عُمانية مثل ("أصيلة"، "عزة"، "عاليا "،"نصرة"...إلخ)، والتي تأتي مُلتفه حول مجموعة من الأقمشة العمانية الملونة والمزخرفة، اعتزازاً بالهوية والتراث . تناولت اليحيائية جدلية علاقتها بين الأنا الخاصة للفنانة وألانا الأخرى التي تنتمي للمجتمع في مشاهد يتماهى فيها الثراء البصري والتناغم الحركي للعلاقات بين العناصر التراثية.

عمدت فخرية على تغطية الوجه؛ لتأتي تجربتها حاضرة بشكل حذر ومحتشم بما يتوافق مع تقاليد ونظرة المجتمع، وما بين الحضور والغياب، نجحت في إكساب تجربتها جمالية فريدة عن الآخر، وبالطبع تختلف تجربة اليحيائية هنا مع التجارب الأخرى العربية والغربية الأخرى، نأتي بالذكر تجربة الفنانة التونسية مريم بودربالة، في تناول الجسد ومفردة المرأة بانفتاح وتعبير متحرر على الرغم من تجريده وتعبيره عن رموز من الهوية والثقافة العربية .

يضيف المعلا (Al-Muala, 2020) في حديثة عن حضور الجسد في تجربة الفنانة فخرية اليحيائية قائلاً: " في جسد فخرية مزج للحلم بآليات التعبير المتخيلة، وغموض الوهم الذي يتحول إلى فضاء مفتوح على التأويل، وعلى تناقضات الأضداد. حيث الحقيقة ترتبط بالواقع وبشهوة الحياة.. جسد يُعلن حضوره بمقدار خفائه، وهو ما يدعو المشاهد للتبصر في أعماق الاستعراضات التي تقدمها عادة، والتي يمكن قياس مداها التعبيري بولوج الوعي المرتبط بوجود الجسد وتجليه، إذ يمثل التصور الجسدي شكلاً آخر لحقيقة الجسد في عملها الفني. أي ما يرسم الحدود والمواقف من الجسد كفكرة، وكموضوع بحساسية الأنثى التي تلتقط لمعان هذا الجسد وتشظيه بآن معاً، ومن ثم التعبير همسًا عن الروح المفترضة كواقعة تراوح بين الوجود والغياب، وكل الاهتمام المفهومي الذي تبديه الفنانة وهي تنأى بالمقاييس الجمالية وتقترب من الحدوثية".

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1314
Hajar Al Harrasi, Fakhriya Al Yahyai: Representations of the body in contemporary arts study.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

فخرية اليحيائية، نصرة ونقاء، قماش حريري، 2008.

بدور الريامية:

من الفنانات العُمانيات اللاتي ظهرن في الممارسات الفنية المعاصرة وأثبتن حضورهن، حصلت على بكالوريوس التربية الفنية من جامعة السلطان قابوس، ولها العديد من المشاركات في المعارض الدولية والعالمية. تنوعت تجاربها بين تصوير أفلام الفيديو آرت وإخراجها وتجاربها الأخرى في السينوغرافيا المسرحية، إذ تؤمن بذوبان الفواصل بين جميع أنواع الفنون بما يتماشى مع مستجدات العصر.

استحضرت الريامية الجسد كفاعل وأداة في العمل التشكيلي بانفتاح وحضور واضح، وهو ما يحيل إلى عالم جديد من الرؤى والجدليات. كثيراً ما تعبر الريامية عن قضايا دينية واجتماعية، أبرزها كتابة المرأة لوصيتها ، التي ما تلبث إلا أن تتغير في كل مرة تُقر هي بذلك. تظهر في عملها "الوصية" (الشكل 32)، وهي ملتفه في غطاء أبيض لتكتب على جسد أبنها، وكأن الوصية تبقى وشماً محفوراً على الجسد، يلازمه بقية حياته، يجسّد المشهد المكتظّ بتعابير إيحائية مشاهد تلخص واقع المرأة ورغباتها في المجتمع. تقول الريامية: "أكتب وصيتي لتحديد علاقتي بابني بعد موتي. في هذه الوصية، أصرح برغباتي ووصيتي له بعد رحيلي. تظل الوصية وشمًا على جسد ابني الصغير إلى أن أقرر محوها وإعادة كتابتها؛ لتغيير ما بها في كل مرة"(جريدة عمان،2022).

نلاحظ جدلية بين البعد الروحاني الذي يرجعنا إلى العلاقة بين الحياة والموت، والجسد باعتباره المعبر النافذ بينهما، على اعتبار أن الوصية هي ممارسة دنيوية لا يخفف وطء حضورها سوى الإيمان بأنها بداية جديدة، تظل محفوره في جسد الإنسان حتى بعد موت صاحبه.

(الشكل32): بدور الريامية، "الوصية"، فيديو آرت، 2022.

يضيف عامر(Amer, 2020) في حديثه عن تجربتها "اختارت بدور أن تنوع في وسائطها التشكيلية مثل مواطنها حسن مير ونظيرتها فخرية اليحيائي. وفي واقع الأمر يمكننا أن نقول أن الحاضنة الاجتماعية لها دور توجيه هذه الفنانة وفي جرأتها على تخطي عتبة المعتاد وعلى الإقامة في المعاصر من الأشكال، حيث وجدت في والدها سندا كبيرا للتجاوز ولرفع حاجز الخوف، زد على ذلك نمو

التعامل مع الفوتوغرافيا وبروز هذا الوسيط في الفضاءات الفنية العمانية بشكل مكثف، كلها عوامل ساعدت هذه الفنانة الأكاديمية بأن تكون في صدارة المجدد التعامل مع الفيديو آرت والصورة الفوتوغرافية وتحفيز الفضاء في مطلقيته وفي إشاريته على أن يكون حاملا ومحتملا لشتى الدلالات والترميزات الممكنة في سينوغرافيا العمل الفني (p111).

صفاء البلوشية:

صفاء البلوشية، فنانة تشكيلية عمانية ومصممة تصميم مكاني، تنوعت أعمالها بين مجالات الفنون البصرية المعاصرة؛ لتشمل الفيديو آرت، والأعمال التركيبية، وفن الأداء. تُعتبر صفاء من الفنانين الواعدين الذين اتخذوا مسارًا معاصرًا في الفن المفاهيمي والفنون البصرية، أعمالها الفنية هي انعكاس لذاتها وتجاربها الفنية، تستمد صفاء موضوعاتها من حياتها وما تواجهه من مشاكل وعقبات؛ لتحيل صراعاتها الذاتية إلى أعمال فنية محكمة الإنتاج والتنفيذ.

امتهنت صفاء الجسد؛ لتجعله الأساس في أعمالها، حيث جعلت من جسدها مادة فنية خصبة، هي المحرك الأساسي في العمل. وفي هذا المجال أخذ الجسد حيزًا مهماً في أعمال الفنانة، فأعمالها بمثابة صور فوتوغرافية لجسدها في وضعيات وحالات مختلفة، حيث تظهر وهي تغسل غطاء رأسها تارة، ومرة أخرى تغسل الحجارة عند الشاطئ، لتحيل جسدها بالكامل تحت الرمال في عرض حي، كانتفاضة صارخة، لاكتشاف الذات والتعبير عنها، جعلت صفاء من جسدها مرآة تعكس محيطها ونظرتها للمجتمع، كما استخدمت الصورة الفوتوغرافية والفيديو في أعمالها، كلغة صامتة؛ لسرد تجربتها ضد ديمومة المعاناة.

تستحضر صفاء هنا جسدها؛ للتعبير عن ذاتها المُغيبة، وهي في حالة تعصف بها الأفكار والمشاعر؛ لتحيل صراعها الوجودي؛ لتحقيق الذات، والانتصار على نظرة المجتمع التي تحكمها قوانين المثالية. نجحت في التعبير عن جسد المرأة العربية المغيب وراء الثوب الأبيض الطويل؛ لتجعل من جسدها مسرحًا لها، فلم تنجرف وراء التيارات الغربية غير المحافظة، فاستحضار جسدها هنا يختلف تمامًا عن استحضار الجسد لدى جينا باين "Gina Pane" أو أنا منديتا "Ana Mendieta" فإلحاق الأذى أو أي مظاهر لتعنيفه أو توظيفه بطريقة غير لائقة، ونحن نرى جسد المرأة العمانية في الفضاء الرقمي، كمفردة تشكيلية مستقلة بذاتها، أعطتها الفنانة شيئًا من هويتها وفكرها ومشاعرها. هذه المفردة التشكيلية الأشبه باللغة الفنية، حملت دلالات هويتها ومثلت ذاتها بها.

(الشكل٣٣): صفاء البلوشي، Washing The Scarf، فيديو آرت،2019.

(الشكل٣٤): صفاء البلوشي، Washing The Rocks، فيديو آرت،2019.

تقوم أعمالها على إبراز العلاقة الوطيدة بين الذات والصورة، فالممارسة الفنية عند الفنانة تحتوي على صور ورموز عديدة مأخوذة من ذات الفنانة وعقلها؛ ليظهر العمل ثراء بصرياً منوعاً، مستمداً من هوية الفنانة وتجاربها الخاصة، والتجارب التي تفرض نفسها في هذا السياق هي الأعمال التي أنجزتها كجزء من"The Wapping Project" ، والتي عرضتها في معرض "Resonance " في صالة ستال للفنون عام2020م.

في أداء صامت ومصور، تُعرفه بِ "Washing The Scarf"(الشكل٣٢)، تظهر الفنانة وهي جالسة بين قدرين، الأول يحتوي على غطاء رأس باللون الوردي مغمور بالماء، والآخر فارغ؛ لتزيل الغطاء وتقوم بمحاولة تجفيفه في القدر الأخر، ثم تضعه فوق رأسها، حيث لا تلبث إلا لحظات وتزيلها؛ لتعيد ديمومة العملية، وكأن ما تقوم به هو فعل لا طائل منه، يشكل استمرارية الفعل وعدم الجدوى منه؛

لتظهر مرة أخرى في عملها المصور " washing the rocks"(الشكل٣٤)، وهي تقوم بتنظيف الصخور المترامية على الشاطئ، في دلو أحمر مملوء بالماء؛ لتعيد تكرار العملية، وكأن الأمر أشبه بالدوامة غير المنتهية. أما الفيديو التصويري الآخر walking "backwards"، والذي يحمل ثنائية الأسود والأبيض، فارضًا حيادًا صارمًا على عموم التكوين بالكامل، تظهر الفنانة فيه وهي تمشي إلى الوراء في منعطف ترابي وهي حافية القدمين، وكأنها غير عابئة بالطريق الوعرة وما هو خلف ناظريها؛ لتبتعد عن المألوف، وكأنها تختار أن تشق طريقها بشكل غير مألوف (مقابلة مع الفنانة،2021).

تحيلنا تجربة البلوشية إلى حد ما - مفاهيمياً وتعبيرياً- إلى أعمال جدة فن الأداء، الفنانة الصربية مارينا أبراموفيتش" Marina Abramovic، في عملها "البلقان الباروكي"، وهي تتوسط كومة هائلة من عظام البشر في محاولة منها لتنظيف الدماء منها على مدار أيام متتالية؛ ليأتي عملها كردة فعل ضد أهوال الحرب التي لا طائل منها. حمل منجزها البصري أبعاداً دلالية وفلسفية عميقة، رغم البساطة في التنفيذ، وعدم التكلف في المكان والزمان، إلا أنها نجحت في إيصال المعنى الدقيق برمزية مبسطة، كما وشكلت إيماءات جسدها التي تُظهر نوع من اللامبالاة، دورًا مركزيًا في تفسير المعنى ودلالاته، كعدم الجدوى وديمومة الفعل؛ ليتجلى الجسد بشكله المتكامل والحاضر؛ ليدعو المشاهد للتبصر في عمق التجربة، ومبادئ توظيفها بالمقاييس الجمالية والفنية المحافظة.

نتائج البحث:

أظهرت نتائج الدراسة إلى تنوع في الممارسات المعاصرة التي حضر فيها الجسد، كما كان حضور الجسد بتمثلاته المختلفة في مختلف الاتجاهات منذ الحداثة وما بعدها وصولاً إلى الممارسات المعاصرة. الحداثية وما قبلها، إلى استحضار الجسد كأساس فني للعمل في الاتجاهات ما بعد الحداثية والمعاصرة، على فترات التاريخ المختلفة. كما وأظهرت التجربة العربية الإسلامية الحذر والتحفظ من نوعية حضور الجسد والتعبير عنه بما يتماشى مع القيم الدينية والأعراف والتقاليد. كما مثلت التجربة العمانية أنموذج للفن العربي الذي ساهم في إبراز الفن بصورة تجريبية واضحة أثبت من خلاله دور الفن العماني في استحضار الجسد بشكل رمزي خاضع للقالب الإسلامي بتجارب محافظة مقارنة مع التجارب الغربية الأخرى وإن كانت هنالك بعض الإعمال التي ربما نجدها أثارت بعض الانتقادات التي خرجت عن إطار بعض الممارسات التجريبية أو الصدفية فيما يتعلق بالدين والمجتمع. كما أظهرت النتائج، بأن معظم الفنانين العُمانيين في التجربة العمانية، توجهوا في مسار وقضايا معينة، تناولوها وعبروا عنها في أعمالهم.

وقد خلصت الدراسة إلى عدد من التوصيات أهمها: ضرورة تناول موضوع الجسد بأبعاده الفلسفية والجمالية في إنتاج أعمال فنية معاصرة. أهمية تشجيع الباحثين والفنانين، للبحث في موضوع حضور الجسد في الممارسات الفنية العربية والإسلامية بشكل أكبر. وأخيرًا وجوب الحذر في التعاطي مع موضوع الجسد في الممارسات الفنية، لاسيما في الدول العربية الإسلامية، إذ أن الموضوع لا يخلو من التعديات فيما يمس المجتمع والقيم الدينية والأعراف والتقاليد.

References:

1. Ibn Manzur (1998). "*Lisan al-Arab Dictionary*," Entry (J, S, D), Dar al-Ma'arif. Retrieved from https://www.noor- https://shorturl.ae/FtIUi
2. Al-Balushi, Safaa (2022). *Personal interview with the artist on* "Zoom." Date: 6/4/2022.
3. Al-Hasani, Ashraf (2017). Ibrahim Al-Hayssen: *The Body in Arab Art is Subject to Social Authority*. Diffah Thalitha (Arab Cultural Platform). Retrieved on 14/4/2022.
4. Al-Hayssen, Ibrahim (2017). *The Body and the Windows of Enchantment in Visual Art*, The Anthology. Retrieved on 16/4/2022, https://alantologia.com/page/23189/
5. Al-Hayssen, Ibrahim (2020). *New Expressions in Omani Visual Art. Digging into the Imagination of Color: Proceedings of a Critical Art Symposium*. First Edition, Muscat: Beit Al-Zubair.
6. Al-Hayssen, Ibrahim (2017). *The Body in Arab Art is Subject to Social Authority*. Retrieved on 3/5/2022.
7. Al-Darai, Najm al-Din Suhail (2015). *A Reading of the Tunisian Experiences of Mariem Boudabala and Yasmina Alawi: Image of the Eastern Woman's Body in Visual Art*, Al-Quds Al-Arabi. Retrieved on 13/4/2022.
8. Al-Dahabi, Mohammed (2018). *Silent Recognition in the Artistic Performance of Marina Abramovic*: The "Artist is Present" Performance as a Model. *Journal of Aesthetics*, Vol. 5, No. 1, 184-212.
9. Al-Qamash, Al-Sayed Saleh, Ghayt, Shereen Saleh Ali, and Bakr, Mahmoud Lotfy (2011). *The Human Body as a Stimulus for Postmodern Arts*. *Journal of Qualitative Education Research*, No. 19, 434-452.
10. Al-Ma'ala, Talal (2020). *The Omani Professional: Memory and Liberation from it, Digging into the Imagination of Color: Proceedings of a Critical Art Symposium*. First Edition, Muscat: Beit Al-Zubair.

11. Al-Mousawi, Shouki Mustafa (2012). *The Discourse of the Body in Contemporary Iraqi Painting*: The Generation of the Nineties. Journal of Humanities, No. 11, 329-351.
12. Al-Minawi, Abdul Kabir (2014). *Lead, Henna, and Traditional Women's Clothing in the Exhibition of the Moroccan Artist Lalla Saadi in Marrakech.* Middle East Newspaper. Retrieved from https://aawsat.com/home/article/19751 On January 2, 2023.
13. Al-Nudawi, Kamel Abdul-Hussein (2005). *The Significance of the Body in Modern Art.* Unpublished Ph.D. thesis, College of Fine Arts, University of Babylon, Iraq.
14. Al-Yahyai, Fakhriya (2018). *Visual Arts in the Sultanate of Oman:* A Journey from Heritage to Modernity. Beit Al-Zubair, Sultanate of Oman.
15. Al-Yahyai, Fakhriya (2020). *The Role of Multimedia in Artistic Presentations of Contemporary Artists*. Journal of Basic Education, 24(102), 683-704.
16. Al-Yahyai, Fakhriya (2018). *Violence: Its Aspects and Forms in Artistic Practices*. *Academic Journal of Social Sciences*, 6(82), 15-35.
17. Al-Yahyai, Fakhriya; and Al-Amri, Mohammed (2006). *Plastic Arts in Oman*. Tunis: Arab Organization for Education, Culture, and Sciences.
18. Naked "David" *Statue Causes Controversy at Expo Dubai* (2020). Al-Bawaba. (2022, December 31). Retrieved December 31, 2022
19. Hassan, Rehab Hussein; Al-Lawz, Yaqoub Salam Adour (2021). *Representations of the Body in the Works of the Artist Ali Al-Najjar*. *Al-Academiya Journal*, 131–144 (101).
20. Hassan, Magdy Azaddin (2018). *The Phenomenology of the Body According to Merleau-Ponty*. *Logos Journal of Phenomenology and its Applications*, (9), 28-44.
21. Hassan, Maryam Mohammed (2020). *The Problematics of Representing the Female Body and Expressing Identity in Contemporary Artistic Photography:* A Reading of the Works of Contemporary Photographers in the Middle East. *Journal of Architecture, Arts, and Humanities*, (20), 292-511.
22. Stallabras, Julian (2014). *Contemporary Art. Cairo*: Hindawi Foundation for Education and Culture.
23. Amer, Fateh (2020). *Humanitarian and Existential Sensibilities in Modern and Contemporary Omani Art: The Essence of the Country, the Essence of Life. Digging into the Imagination of Color*: First Edition, Muscat: Beit Al-Zubair.
24. Atoum, Al-Batoul Basam (2021). *What is Body Art*? e3arabi. Retrieved On 2/1/2023.
25. Abdullah, Suhail Najm (2012). *Intellectual and Aesthetic Dimensions of Postmodern Arts: The Art of the Body as a Model. University of Babylon Journal*, 20(2), 599-609.
26. Exhibition of the "Al-Wasiya" Works by the Artist Budoor Al-Riyami in the "Women's Series" Exhibition (2022).
27. Qasumi, Talal (2018). The Body and Technology in Contemporary Art: Dimensions of Interaction Between Broadcasting and Reception. Rawaaq Iraqi *Visual Arts Journal*, 3.
28. Qattan, Lina Mohammed Ali (2019). The Concept of Self-Body Imaging in Contemporary Feminist Artworks. *Journal of Arts, Literature, Humanities, and Social Sciences*, (2)22, 151-182.
29. Qattan, Lina Mohammed Ali (2018). *The Feminine Body in Postmodern Arts*: The Feminist Stance of Artists Barbara Kruger and Jenny Saville. The Scientific Journal of Emesia for Education through Art, 13(14), 172-190.

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1466

Design foundations for traditional interior spaces (Local reception halls are an example)

Wissam Hassan Hashem [a1]

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 2 Jun 2024
Received in revised form 22 August 2024
Accepted 28 August 2024
Published 15 September 2024

Keywords:
Design pillars, traditional space, Local reception halls

ABSTRACT

Traditional interior spaces in Arab and Islamic architecture are characterized by their unique character that reflects local culture and heritage, and include a wide range of places inside traditional homes and buildings, and the traditional guest lounges, which are also known as additives in Iraq and councils or diwaniyas in some Arab countries, are among the most important, which are places dedicated to receiving guests and gatherings of family and friends, and reflect an aspect of authentic Arab hospitality, The designs and styles of these galleries vary according to different local cultures and traditions, the current research consists of a systematic framework consisting of a problem, which is the following question: What is the extent to which cultural and social factors affect the design performance of the interior spaces of the local reception rooms? The aim of the current research is to: Reveal the reality of the state of designs of traditional reception spaces and the references of their design, And find design pillars for traditional reception spaces in a way that contributes to enhancing the sense of social harmony between those spaces and the privacy of their patrons. And the procedures of his research, which followed the descriptive approach and the research reached the results: as the researcher analyzed according to the form prepared in advance and reached the results statistically proven the arithmetic mean of the paragraphs of the form 3.27 and the percentage rate of all paragraphs 81.9%, and the conclusions concerned:

1 .Local reception spaces (hosts) are the bridge between the past and the present and are a living memory of architectural evidence and human activities witnessed by

2. Local reception rooms (hosts) are linked to a moral relationship because it represents a legal aspect for them and achieves part of their local identity.

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1466
Wissam Hassan Hashem: Design foundations for traditional interior spaces (Local reception halls are an example)
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المرتكزات التصميمية للفضاءات الداخلية التقليدية (المضايف المحلية انموذجا)

ا.م.د وسام حسن هاشم[1]

الملخص:

تتسم الفضاءات الداخلية التقليدية في العمارة العربية والإسلامية بطابعها الفريد الذي يعكس الثقافة والتراث المحلي, وتشمل مجموعة واسعة من الأماكن داخل المنازل والمباني التقليدية, وتعد صالات الضيوف التقليدية التي تعرف أيضاً بالمضايف في العراق وتسمى بالمجالس أو الدواوين في بعض الدول العربية ، وهي أماكن مخصصة لإستقبال الضيوف وتجمعات الأهل والأصدقاء، وتعكس جانباً من الضيافة العربية الأصيلة, والتقاليد المحلية وتتنوع تصاميم هذه الصالات وأساليبها بإختلاف الثقافات والتقاليد المحلية, يتكون البحث الحالي من اطاراً منهجياً يتكون من مشكلته المتمثلة بالتساؤل التالي: مامدى فاعلية العوامل الثقافية والأجتماعية في تصميم الفضاءات الداخلية للمضايف المحلية؟ وهدف البحث الحالي الى : الكشف عن واقع حال تصاميم فضاءات الأستقبال التقليدية ومرجعيات تصميمها , وايجاد مرتكزات تصميمية لفضاءات الأستقبال التقليدية بما يسهم في تعزيز الأحساس بالتناغم الأجتماعي بين تلك الفضاءات وخصوصية روادها. يتكون البحث الحالي من مبحثين الأول : الثقافة المحلية وأنعكاساتها في التصميم الداخلي والمبحث الثاني: تصميم الفضاءات الداخلية لغرف الأستقبال المحلية. وأجراءات بحثه الذي أنتهج المنهج الوصفي وتوصل الى النتائج المثبتة إحصائيا ,وأستنتاجات أهمها:

1. تعد فضاءات الأستقبال المحلية(المضايف) حلقة التواصل بين الماضي والحاضر وهي ذاكرة لشواهد مادية ونشاطات انسانية.
2. ترتبط غرف الاستقبال المحلية(المضايف) بعلاقة وجدانية ويمثله لهم من جانب اعتباري ويحقق هويتهم المحلية.

الكلمات المفتاحية: المرتكزات التصميمية ,الفضاء التقليدي ,المضايف المحلية

مشكلة البحث

أفرزت طبيعة المجتمع العراقي وعمقه التاريخي الذي يمتد على مدى آلاف السنين حضارات كان لها التأثير الكبير في صياغة الحياة ,إذ نشأت أولى المدن والتجمعات الحضرية في وادي الرافدين ونشاءة عنها تقاليد إجتماعية توارثها الأجيال.

أوجدت غرف الأستقبال في المدينة للراحة والتسلية جاء كنتيجة طبيعية للدواوين التي تنتشر في كل المناطق الريفية والمدنية, فقد كانت ولا زالت فضاءاً أجتماعياً رحباً يتم فيه التواصل فضلاً عن حل المشاكل الأجتماعية , فقد كانت بالفعل مناهل أثرت في سلوك المجتمع ونقل قيمه وتقاليده, فضلاً عن كونها ذاكرة محلية تختزن كل التغيرات الأجتماعية ,وكان لها الفضل في تكوين المجتمع المحلي على مر الزمن, من ذلك تبرز مشكلة البحث عبر التساؤل التالي: ما مدى تأثير العوامل الثقافية والأجتماعية بالأداء التصميمي للفضاءات الداخلية لغرف الأستقبال المحلية(المضايف)؟

اهمية البحث: يكتسب البحث اهمية في التطرق الى فضاء داخلي يخرج عن امكانياته الفيزيائية الى تأثيره الاجتماعي مؤثراً ومتأثرا لاسيما التغير الأجتماعي الكبير بفعل الثورات الثقافية والتكنولوجية بصورة عامة والتقنيات التي اصبحت شرطا ضاغطا في التغيير , وبما يسهم في اثراء المؤسسات التصميمية ذات العلاقة بانشاء مثل تلك الفضاءات بمادة علمية ومعرفية لها اثر فاعل في ايجابية في تحسين الأداء التصميمي.

هدف البحث :

1. الكشف عن واقع حال تصاميم فضاءات الأستقبال التقليدية (المضايف) ومرجعيات تصميمها.
2. إيجاد مرتكزات تصميمية لفضاءات الأستقبال التقليدية(المضايف) بما يسهم في تعزيز الأحساس بالتناغم بين تلك الفضاءات وخصوصية شاغليها.

حدود البحث: إنعكاس التقاليد المحلية على تصميم الفضاءات الأستقبال التقليدية (المضايف) في العراق في 2024

تعريف المصطلحات

الفضاء الداخلي لغةً :-

الفَضَاء وما أتَّسَع مَن الأرْض . وقد أفْضَى خَرَجَ إلى الفضاء بباطِن رَاحَته في سُجُوده (Al-Razi , 1982, p. 506).

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد

الفضاء اصطلاحا

يعرف على انه الحيز المحدد بأشياء مادية والتي تكون بمجملها الكتلة في الفضاء ، أما أن يكون حيزاً خالياً أي لا يشغله شئ فيسمى فراغاً أو أن يتضمن أشياء معينة فيسمى فضاءاً (Baldawi، 2001، صفحة 20) .

وقد عرّفَ (Ching) الفضاء بانه أحد مفردات اللغة المعمارية الأساسية ، باعتباره من المفردات الثابتة وغير المحددة بزمن معين وتعمل بشكل أساسي في التصميم الداخلي (Ching ، 1979، صفحة 6)

التعريف الاجرائي للفضاء الداخلي:

على انه الحيز الحيوي (المضايف) الذي تتم فيه تلبية حاجات شاغليه , فضلا عن النشاطات الاجتماعية , وتحدد طبيعة سلوكهم وتفاعلهم .

صالات الاستقبال:

تعرف على انها غرفة في مسكن تستخدم للأنشطة الاجتماعية المشتركة لشاغليها (https://www.merriam-webster.com/dictionary/living)

ويعرفها على انها فضاء داخلي بغرض الاسترخاء والاجتماع, وقد يُستخدَم مصطلح فضاء الجلوس أحيانًا بالترادف مع غرفة المعيشة (البعلبكي ، 2007، صفحة 264).

يعرفها الباحث اجرائيا على انها الحيز الحيوي الذي يحوي نشاطات شاغلي الفضاء الداخلي من الساكنين او الضيوف ويحمل صفة تراثية عبر مكوناته المادية والشكلية.

المبحث الاول : الثقافة المحلية و انعكاساتها في التصميم الداخلي

تتداخل الهوية والفضاء الداخلي بشكل كبير، اذ يؤثر كل منهما على الآخر ويشكلان جزءًا أساسيًا من فهم التراث والثقافة المحلية لأي مجتمع, و يمكن فهم العلاقة بين الثقافة والبيئة الداخلية , وتعبر عن مجموعة الخصائص والميزات التي تجعل الفضاءات الداخلية مميزة وفريدة وفقًا لمعايير ثقافية، تاريخية، واجتماعية محددة, اذ تشمل الهوية في الفضاء الداخلي استخدام مواد البناء المحلية، الأنماط الزخرفية التقليدية، والأشكال الهندسية الخاصة بالمكان.

إن آلية التغيير الثقافي هي المسؤولة عن استمرار المعاني القديمة في البيئة الداخلية التي تشكلت في فترة ما ، أو تنتج معاني جديدة تتناسب مع المتغيرات بصيغ ذات اثر محلي او تقوم بمزج معاني قديمة بمعان جديدة لتنقل بالهوية تحمل القديم والجديد معا في ذات الفضاء الداخلي , اذ لابد من التعامل مع كل المتغيرات المتجددة وتوظيفها مما يؤدي الوصول الى تصاميم متميزة بطابع محلية , و تنتج الهوية المحلية من حاصل قوى فاعلة فالمتغيرات المعاصرة بكافة اشكالها تتبنى الإرث المحلي من معتقدات وقيم اجتماعية) Robertson , 1981, p. 51)

الثقافة:

تمثل الثقافة استجابة الإنسان لإشباع حاجاته، فهي الوسائل التي يلجأ ألبها الإنسان لإشباع تلك الحاجات الضرورية، فالإنسان بقدرته ينشئ تلك الوسائل ويغير فيها ويتعلمها ويعلمها، وهذه الطرق او النظم تعرف بالنماذج الثقافية ومن منظور مماثل يطرح علي حرب الثقافة بمعناها الشامل على إنها صناعة الحياة والاشتغال على الطبيعة وشكل من إشكال التواصل (Akash, 1998, p. 6)

مفهوم الثقافة مفهوم شامل في تعبيره عن الهوية الحضارية للامة وعلى وجودها الحضاري والتاريخي والمستقبلي الذي أعطى الإنسان القابلية على التطور والعطاء والابداعات والتطلعات (Al-Jabri , 1998, p. 14) , فالثقافة الأصيلة هي محاكاة يمكنها ان تستمد من الماضي وتعكسه في المستقبل (Al-Jabri , 1998, p. 42) وتقسم الثقافة الى : ثقافة مادية المرتبط بالتقنية وما ينتج عنها, واخرى غير المادية ترتبط بالنتاج الفكري للانسان. وتوثر الثقافة غير المادية بشكل كبير في الجوانب المادية , اذ ما الأشياء المصنعة الا انعكاساً لجوانب غير المادية للثقافة المحلية (Abdel Hamid, 1980, p. 43) .

تمثل الثقافة في الفضاء الداخلي التقليدي في جانبين احدهما مادي مرتبط بالفضاء الداخلي كحيز مادي بكل محدداته ومكوناته والنشاطات الحركية والادائية ,والجانب المعنوي الذي ينعكس من خلال الفضاء الداخلي للمقهى والاداء الوظيفي لمكوناته

, ان العلاقة القائمة بين ماهو مادي وما هو معنوي علاقة تزامنية يتاثر احدهما بالاخر ويغير فيه بدرجات متفاوتة من الشدة والسرعة.

الاداء الثقافي

ارتبط الاداء الثقافي باداء الاجتماعي وتسهم ستة عناصر أساسية في التأثير على الأداء الثقافي وهي (Alexande, 2006, p. 206):

1. الموروث الثقافي شكليا ورمزيا
2. ادارة الفضاء التقليدي شكلا واداء
3. مستخدمي الفضاء الداخلي
4. الموروثات الايقونية ومكونات فيزيائية.
5. الاحداث التاريخية وتاريخ الفضاء
6. السلطة السياسية والاجتماعية.

الاعراف

يرتبط العرف بما استقرت النفوس, وتلقته الطبائع ويقسم الى :

العرف العام : ويتكون من مجموع العادات والتقاليد المنتشرة للمجتمع المحلي

العرف الخاص: ويتكون من مجموع ما ينعكس على الفرد من انماط السلوك (Saliba, 1988, p. 101) , كما ويتكون من مجموعة من القواعد والتقاليد والممارسات التي تتكون وتنشأ بشكل طبيعي داخل مجتمع معين على مر الزمن. يعتبر العرف جزءًا من النسيج الثقافي والاجتماعي للمجتمع ويشمل جوانب متعددة من الحياة اليومية، من السلوك الشخصي إلى القوانين غير المكتوبة التي تنظم العلاقات الاجتماعية والاقتصادية, ولكي يتكون العرف لابد أن يتوفر له عاملين هما (Jalal, 1989, p. 87):

- **العامل المادي** : الذي يتضمن عادة قديمة تتوافق مع النظام العام.
- **العامل المعنوي** : يشعر الافراد بضرورة احترام العادة .

والاعراف بنى مشتركة تمثل الأساس لأي عملية اتصال في الفضاء الداخلي وتعمل بمستويات الدلالة والتداول , وتمثل الحالة الآنية لهوية المجتمع المحلي , (Khayyat, 2001, p. 39)

الفضاء الداخلي التقليدي كفضاء يحوي واحدة من اهم النشاطات الاجتماعية ويفرض عليه احترام الأعراف السائدة بالمجتمع كقيم متوارثة عقائدية عامة كانت او خاصة, أصبحت صفة من صفات المجتمع العراقي المتجذرة كسبت اصالتها من قدمها واحترام المجتمع لها, وحصلت على ثباتها بفعل التكرار عبر الزمن .

التقاليد

تمثل التقاليد عادات وممارسات تلقائية, وتبرز عبر مجموعة من الممارسات، القيم، والعادات التي تتوارثها الأجيال داخل مجتمع معين. وتُعتبر جزءاً من التراث الثقافي للمجتمع وتلعب دوراً مهماً في تشكيل هويته واستمرارية ثقافته.,وتنتقل التقاليد من جيل إلى جيل، حيث يتعلمها الأفراد من آبائهم وأجدادهم وتميل تميل التقاليد إلى الثبات والاستمرارية على مر الزمن، على الرغم من أنها قد تتكيف بشكل طفيف مع التغيرات الاجتماعية, . ويقسم التقليد الى نوعان (Kolarekevic & Malkawi, 2005, p. 205):

1. الشعوري
2. اللاشعوري

من ذلك يتبين ان التقليد في الفضاءات المحلية التقليدية هو محاكاة واتباع والقبول بفضاء داخلي بكل مكوناته الشكلية والادائية وما يحويه من دلالات فكرية وموروث محلي .

الهوية

إن كل بيئة عمرانية لا بد من أن تسودها قيم وتقاليد وخبرات تشكل أداة التقييم والاختيار في أذهان الناس وتدفعهم لاختيار المناسب من الجديد ، وهذه القيم مشتركة ومرتبطة بذاكرة جمعية كما إنها تشتمل على نواة القيم الجوهرية المستمرة والقيم المحيطية المتغيرة

إن عمليات التغيير والتكييف آليات أساسية تمكننا من المحافظة على هويتنا , فإن الهوية تصبح عملية تكيفية ديناميكية . وهناك حالتان يمكننا من خلالهما دراسة تفاعل القيم مع الأشكال الفيزيائية في فضاء المقهى هما (Gambrich, 1984, p. 63):

الحالة الأولى : هي رؤية هذا التفاعل متزامناً ، أي فهم الكيفية التي ارتبطت بها القيم مع اشكال الفضاء الداخلي المحتملة وكيف تبدلت هذه الأشكال عبر الزمن .

الحالة الثانية : رؤية هذا التفاعل بين القيم ولأشكال في الفضاء الداخلي في حقبة زمنية محددة,من ذلك فان الهوية فعل ديناميكي للأشخاص والمجتمع والمكان خاضعة لقانون النمو بفعل الزمن , وتتحقق الهوية المحلية للفضاء الداخلي التقليدي عبر ايجاد توازن بين المورثات التاريخية وحتمية التغيير, وصالات الاستقبال اليوم هو افضل توافق ممكن مع البيئة الاجتماعية ومتطلباتها وهو استمرار للهوية المتوارثة واعتبار التحول هو جزء من الاستمرار.

المبحث الثاني: تصميم الفضاءا الداخلية لغرف الاستقبال المحلية.

أدائية الفضاء الداخلي التقليدي

تشير الأدائية إلى كيفية استخدام الفضاء الداخلي التقليدي بشكل فعال لتحقيق أهداف وظيفية وجمالية وثقافية , وفي الفضاءات التقليدية تكون الأدائية متجذرة في التقاليد والمعايير التي تتوارثها الأجيال, اذ تعتمد هذه الأدائية على فهم عميق للبيئة الطبيعية، الاجتماعية، والثقافية التي تنشأ فيها.

تعكس أدائية الفضاء التقليدي فهمًا عميقًا للبيئة والطبيعة البشرية، مما يجعلها ذات قيمة كبيرة في تعزيز الهوية الثقافية وتحقيق الاستدامة فالحفاظ على هذه الأدائية وتعزيزها في التصميم الداخلي يمكن أن يسهم في خلق بيئات معيشية متوازنة وجميلة ومستدامة." (Preiser, 2005, p. 85) :

الأدائية الوظيفية: تحقيق للهدف من تصميم الفضاء الداخلي التقليدي وتلبي رغبات مستخدم فضاء صالة الاستقبال(المضايف).

-الأدائية الانشائية : حالته ومظهر المبنى و مدى كفاءة وفعالية.

-الأدائية الخدمية: مدى رضا شاغلي الفضاء الداخلي وجودة الخدمات الداعمة الضرورية لعمليات تشغيله والتسهيلات المطلوبة و تحديد نوع التنظيم الفضائي .(Preiser, 2005, p. 87):

• الترتيب الفعال: الترتيب الفعال في الفضاء الداخلي(المضايف). يتطلب تحقيق توازن بين الوظائف المختلفة والجوانب الجمالية مع الأخذ في الاعتبار احتياجات المستخدمين والاستدامة وتوفر الراحة والكفاءة، وتعزز جودة الحياة للمستخدمين..

العناصر المحددة لغرف الأستقبال الداخلي

الأرضيات : وهي المحددات الافقية التي تمثل المستوي الذي يحوي النشاطات الحركية ، ويحوي مختلف الاثاث والاحمال ويتميز بالمتانة و تتميز بميزتين اساسيتين (hermayeff & Christopher, 1963, p. 164) :

- المتانة وتحمل الاستعمال .
- سهولة التنظيف والصيانة .

الجدران : وهي العناصر الانشائية الاساسية وتستعمل تقليدياً كمساند للسقوف فوقها والسطوح والدرجات ، وتشكل واجهات المباني. ويعرف الفضاء الداخلي بها ، وتحدد حجم وشكل الفضاء ، وتحدد الحرة فيه وتفصل فضاء عن آخر . وتوفر خصوصية بصرية وصوتية ,وتعتبر اكثر عناصر الفضاءات الداخلية أهمية (Davidoff, 1981, p. 153)

تترك الجدران احياناً دون صبغ ويحتفظ بطلاء الجص الابيض . ولا تخلو الجدران من فتحات (روازين) يوضع فيها الشمعدانات والمباخر وغيرها من المكملات ، أو لاستعمالات اخرى يفرضها التصميم الداخلي لذلك الفضاء , كما وانها تحمل صفات المباني التراثية القديمة (Jawad & Sousa , 1996, p. 234)

السقف : يعد السقف من المحددات الافقية في الفضاء الداخلي ، و يحدد ارتفاع الفضاء ويوفر الحماية, ويؤثر السقف على مقياس الفضاء ، ويرتبط ارتفاعه عادة بمساحة وابعاد الفضاءالداخلي (Ching f. , 1987, p. 198) , ويعطي ارتفاع السقف تحديداً فضائياً واختلافاً بين الفضاءات المتجاورة وقد تميزت الابنية التراثية بالسقوف المرتفعة والتي تسمح للهواء الحار بالتصاعد والبارد بالاستقرار في مستوى الارضية ، و الوصول الى بيئة داخلية اكثر راحة (التي تشتعل بالخشب والفحم عن مستخدمي الفضاء) , ومن أنواع التسقيف في الأبنية التراثية (Al-Issawi, 1992, p. 52):

السقوف الخشبية :وهي أقدم انواع التسقيف في وادي الرافدين والتي استمر استخدامها لاسباب منها توفر بعضها محلياً وقلة كلفتها والى مميزاتها في العزل الحراري وسهولة تنفيذها قياساً الى الأنواع الأخرى من السقوف ومن أهم أنواع هذه السقوف سقوف أخشاب الحور وجذوع سعف النخيل والقصب (Al-Issawi, 1992, p. 46):.

الأعمدة العمود الخشبي : الدلك

يعد من العناصر الرئيسة في الريازة المحلية ، ويسمى محليا ب " الدلك " وينتهي بتاج متدرج مقرنص قطره هندسي ، سداسي أو مثمن, ولقد استخدمت في الأبنية التراثية أنواع مختلفة من الأعمدة وتطورت اشكالها تبعاً للمرحلة الزمنية , وأقدمها هو العمود المقرنص, أما الجسور(الشباب ومفردها شبة) مكونة من جزئين داخلي وتستقر فيه اعمدة حاملة للاثقال والجزء الثاني تتم تغطية الأول به ، وتعطي الجسور تحديداً معيناً للأسقف ووظيفة الأسناد وأضافة جمالية (Jawad, Mustafa; Sousa , Ahmed, 1969, p. 229).

العناصر المؤثرة شكلياً في المضايف المحلية

اللون

يتأثر الأنسان باللون عبر التأثيرات السيكولوجية و تأثيرات فسيولوجية وحالات اضطراب و راحة كما و يرتبط بالفضاء الداخلي الذي يتاثر حجمه و شكله وادراكه حسياً وشكلياً ورمزياً باللأثر الذي تضفيه الالوان على ذلك الفضاء (Al-Issawi, 1992, p. 23):

الانارة

يفرض الضوء دوراً نفسياً و بيئياً على شاغلي الفضاء و بالتالي على تفاعلهم من الناحية النفسية اذ يميل الانسان الى الاتصال البصري بالبيئة الخارجة بواسطة الاضاءة الموجودة اذ ان حجم هذه المنافذ يؤثر بشكل كبير على الحالة المزاجية لشاغلي و الشعور بالرضا و الراحة والانارة هي عامل مؤثر في استجابات شاغلي الفضاء وان موقع الانارة وتوزيعها ودرجة تركيزها ونوعها طبيعية كانت ام صناعية تؤثر في درجة الرضا والشعور بالفضاء ووضوح الرؤيا وتعطي الراحة (Jassim, 2007, p. 39)

الحركة

يسمح الفضاء الداخلي كحيز حيوي بممارسة النشاطات المختلفة ويحدد التنظيم مجال الحركة والنشاط والمسافات بين الاثاث والمكملات , ويضم الفضاء جميع عناصر المركبات التي تتشكل وتتداخل مع بعضها تنظم حركته (Youssef, 1982, p. 107)

الاثاث و نمط التجميع :

يعتبر من العناصر الرئيسة ويلعب الاثاث دورا بارزا في تأسيس الترابط بين اجزاء الفضاء الداخلي و شاغليه عبر الصفات الشخصية و السمات الأساسية للفضاء الداخلي ، وينعكس ذلك في التنظيم التقليدي للأثاث الذي يجمع و يرتب بشكل صفوف، بفعل الثقافة المحلية إذ أن الفضاء التقليدي يمثل تلك ثقافة بأكملها وبشروط أجتماعية لذلك فان التنظيم المناسب داخل الفضاء و بصيغ متغيرة و مختلفة يوفر أمكانية التفاعل بين شاغلي الفضاء الداخلي (Jawad, Mustafa; Sousa , Ahmed, 1969, p. 229).

مؤشرات الأطار النظري

1. للأداء التصميمي لصالات الضيوف أبعاد تتميز بالديناميكية والتكاملية في أبعاده البعد التنظيمي للأداء هو الطرق والكيفيات التي من خلالها يمكن تحقيق الأهداف التصميمية و تحقيق الرضا والقبول لشاغلي الفضاء الداخلي بما يحقق مشاركتهم بفعالية في النشاطات .
2. يتكامل الشكل المعماري للمبنى مع أدائه الوظيفي الكلي, و يصمم الفضاء الداخلي للأداء وظيفياً يتطابق مع أداء كل فضاء على حدة, ويعمل مكملاً له.
3. يكون السلوك الأعتيادي هو الحالة السائدة للأفراد بصورة عامة فضلاً عن السلوك الناتج الصراعات التي مايكون سببها الأختلافات في فهمهم لدور الأفراد المشتركين بنشاط في الفضاء الداخلي بسبب الأختلاف في ميول .
4. يبرز التغير الثقافي والتغير الأجتماعي في الفضاء بما يتعلق بكل المكونات المادية كالمكونات الفيزيائية المصممة لأداء وظيفي فضلاً عن مكونات مادية تحمل معاني فكرية كأيقونات المضيف التقليدية.
5. ان المجتمعات التي تقع تحت مفترق طرق الحضارات البدوية والمدنية وحضارات مجاورة كان له تأثير كبير في العادات والتقاليد الأجتماعية ,واصبح العراق البوابة التي انتقلت من خلالها هذه التقاليد الى المجتمعات ذات المرجعيات الريفية والبدوية.
6. القت التغيرات التكنلوجيا بضلالها على كل مناحي الحياة, فقد استخدمت غرف الأستقبال منذ نشائها المستجدات التكنولوجية وكانت الرائدة باستخدامها بهدف وتوفير افضل أداء إذ ان الاقتصاد في عالم اليوم وهو الدافع الأساسي لكل التحولات الكلية والجزئية في حياتنا.
7. المعاصرة تتحقق من خلال تحقيق التوازن استخدام الامكانات التكنلوجية الحديثة في الفضاء الداخلي بما يوفر متطلبات شاغلي الفضاء , وبما يضمن الحفاظ والتأكيد على التراث المحلي .
8. تمثل غرف الأستقبال المحلية(المضايف) احد أشكال الذاكرة المحلية عبر توثيقها نتاجات المجتمع العراقي التاريخية .
9. تعكس غرف الأستقبال المحلية(المضايف) طريقة الحياة في المجتمع المحلي فهو ذاكرة للثقافة المحلية والتراث الأجتماعي لجماعة من الناس يرثونه جيلا بعد جيل كأفراد أو جماعات ,و تحوي غرف الأستقبال المحلية(المضايف) مجموعة العادات و القيم و التقاليد التي تتعايش وفقها جماعة أو مجتمع محلي.
10. ينشأ من التداول غير القصدي في أغلب بفعل الأعراف السائدة التي تمثل الأساس لأي عملية أتصالية وتعمل بمستويات الدلالة وتمثل الحالة الحالية لهوية المجتمع.
11. التقاليد في الفضاء الداخلي التقليدي تمثل عادات وممارسات تلقائية, وهو أعادة تشيكل وهيئة صالة الاستقبال ومكوناته وطريقة استخدام الفضاء ونشاطاته المختلفة, وتعتبر حلقة الوصل من جيل الى جيل وتعمل على ديمومة هويته .
12. يرتبط التقليد في تصميم غرف الأستقبال المحلية(المضايف) بمحاكاة وأتباع وقبول الفضاء كنتاج بكل مكوناته الشكلية والأدائية وما يجمله من دلالات فكرية وموروث محلي.
13. يرتبط الشكل التصميمي بالمعتقدات الدينية والتقاليد والأعراف الأجتماعية القوية كان جزءا من الذاكرة الجمعية وأصبح قادرا على الاستمرار عبر الزمن, و تتحقق هوية الفضاء الداخلي من خلال الرمز ، إذ إنه لاتوجد ثقافة دون نظام للرموز لتمثيل هذه الثقافة , فالثقافة لا تسعى لتحقيق هويتها فقط في الأشكال الرمزية ولكنها تسعى كذلك للمحافظة على كينونتها عبر هذه الأشكال.
14. تعد غرف الاستقبال المحلية(المضايف) حلقة الوصل بين الماضي والحاضر وتمثلذاكرة لشواهد معمارية ونشاطات انسانية شهدتها فضاءاتها الداخلية.
15. ترفد العلاقات الحميمية بين شاغلي الفضاء الداخلي(الزائرين) انفسهم ومع صاحب المضيف العلاقات الأجتماعية وتعزز القيم السائدة.
16. تتحقق الأدائية الوظيفية عبر ما يوفره الفضاء الداخلي من مكونات فيزيائة مريحة وتلبي رغبات وحاجات شاغلي الفضاء الداخلي .

17. رافقت غرف الاستقبال المحلية(المضايف) التطورات التقنية ما استجد من اجهزة مرئية وسمعية , فضلا عن ابقاء القديمة المتوارثة منها التراثية للتأكيد على اصالة الفضاء الداخلي وتأكيد لهويته.
18. يعد الأوجاغ الاكثر بروزا في غرف الاستقبال المحلية(المضايف) وخرج من الادائية ليصبح واحدة من ايقونات المضايف المحلية.

إجراءات البحث

بعد ان الاطلاع على الادبيات موضوع (المضايف المحلية) وتحقيقا لهدف البحث قام الباحث بزيارات ميدانية لعدد من المضايف تم اختار ثلاث منها كنماذج لعينة البحث الحالي والتعرف الاداء الاجتماعي والوظيفي .

اولا :منهجية البحث:استخدم الباحث منهج الوصفي في إجراءاته لتوافقها مع متطلبات بحثه وتحقيق للأهداف

ثانيا: مجتمع البحث يشتمل مجتمع البحث الحالي على صالات الاستقبال المحلية التقليدية في بغداد

ثالثا: عينة البحث: تم عينة قصدية متمثلة ب صالات الاستقبال(المضايف) مع ما يتوافق مع اهداف البحث .

رابعا: اداة البحث

استخدم الباحث لجمع المعلومات واستمارة التحليل التي قام بأعدادها وحسب المراحل التالية:

تم تصميم استمارة الاولية

1. الاطلاع على الادبيات الموضوع في علم الاجتماع والتصميم الداخلي.
2. المقابلات الشخصية التي اجراها الباحث .
3. مؤشرات الاطار النظري

وقام الباحث بالتحليل وفق الاستمارة التي اعدها سلفا

تحليل نموذج عينة البحث

مضيف القصب التقليدي جنوب العراق/ الجبايش

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1466
Wissam Hassan Hashem: Design foundations for traditional interior spaces (Local reception halls are an example)
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

مضيف من وسط العراق / بابل

مضيف من الفرات الاوسط /الموصل

نتائج البحث:

وقام الباحث بالتحليل وفق الاستمارة التي اعدها سلفا وتوصل الى النتائج المثبتة احصائيا الوسط الحسابي لفقرات الاستمارة 3.27ونسبة مئوية معدل جميع الفقرات 81.9%

	الفقرة		متحقق جيد جدا	متحقق جيد	متحقق متوسط	متحقق ضعيف	غير متحقق	الدرجة
1	وجود عناصر تراثية تحمل هوية المحلية بصورة عامة		√					4
2	وجود رموز عشائرية تدل على هوية المضيف الخاصة	راية	√					4
		مصورات تاريخية	√					4
		شجرة العشيرة	√					4
		مكونات مادية	√					4
3	توافر انارة مناسبة طبيعية	طبيعية			√			2
		صناعية		√				3
4	استخدام الاثاث	تقليدي				√		1
		معاصر	√					4
5	وجود الاوجاغ (الموقد) والدلال				√			3
6	تتناسب المضيف مع النشاطات القائمة فيه		√					4
7	وجود ايقونات ذات خصوصية بالمضيف والعشيرة			√				3
8	استخدام التقنيات الحديثة	السمعية والمرئية			√			3
		تقنيات اتصال		√				3
9	تحقق وحدات الاثاث راحة للمستخدم	تراثية	√					4
		معاصرة		√				3
10	توافر وسائل تكييف مناسبة	تراثية (روازين)			√			2
		معاصرة	√					4
	المتحقق الكلي		النسبة		81.9%	الوسط الحسابي		3.27

استنتاجات البحث

بعد عرض نتائج البحث توصل الباحث الى استنتاجاته:

1. تعد فضاءات الاستقبال المحلية(المضايف) الرابط بين الماضي والحاضر ويشكل ذاكرة قائمة لشواهد معمارية ونشاطات انسانية شهدتها الفضاءات التراثية.
2. يرتبط غرف الاستقبال المحلية(المضايف) بعلاقة معنوية لما يمثله لهم من جانب اعتباري ويحقق جزء من هويتهم المحلية.
3. ترفد العلاقات الحميمية بين الضيوف انفسهم ومع المُضيف العلاقات الاجتماعية وتعزز القيم الاجتماعية السائدة.
4. تُظهر غرف الاستقبال المحلية(المضايف) التوافق النفسي عبر الشعور بالانتماء للمكان و ما يعكسه من هوية محلية ورموز خاصة.
5. يرتبط الاداء الوظيفي بالحاجات الاساسية من راحة واستجمام وادامة العلاقات الانسانية.
6. احتضنت غرف الاستقبال المحلية(المضايف) منذ نشؤها الحلقات الادبية , وكانت منبرا اجتماعيا وسياسيا.
7. يتوافق ضيوف غرف الاستقبال المحلية(المضايف) فيزيائيا من خلال مراعاة مجالات الحركة بصريا وجسديا في الفضاء , وتوفير التكييف الحراري,التي تحقق شعورا ايجابيا نحوه .
8. تتحقق الأدائية الوظيفية من خلال ما يمكن ان يوفره فضاء المضايف عبر استخدام مكونات فيزيائة مريحة وتلبي رغبات وحاجات شاغلي الفضاء .
9. رافقت غرف الاستقبال المحلية(المضايف) التطور التكنلوجي واستخدمت كل ما استجد من اجهزة مرئية وسمعية , فضلا على ان بعضها ابقت على اجهزتها القديمة للتأكيد على اصالتها وتأكيد لهويتها المحلية.
10. يعد الأوجاغ عنصرا مهما في غرف الاستقبال المحلية(المضايف) وخرج من الادائية ليصبح واحدة من ايقونات غرف الاستقبال المحلية(المضايف)
11. ارتبطت المحددات الداخلية العمودية منها والأفقية لغرف الاستقبال المحلية(المضايف) بمدى التطور التقني عبر استخدام المواد والتقنيات السائدة فضلا عن الدواوين التقليدية لاسيما في جنوب العراق.
12. اتخذت بعض تلك المحددات صفة اعتبارية فضلا عن وظيفتها الفيزيائية مثل الدلك والروازين والاوجاغ فضلا عن ادائيتها المباشرة.

Conclusions:

1. After presenting the research results, the researcher reached his conclusions:
2. Local reception spaces (guest houses) are the link between the past and the present and constitute an existing memory of architectural evidence and human activities witnessed by heritage spaces.
3. Local reception rooms (guest houses) are linked by a moral relationship because of what they represent to them from a legal aspect and achieve part of their local identity.
4. Intimate relationships between the guests themselves and the host support social relations and enhance the prevailing social values.
5. Local reception rooms (guest houses) show psychological compatibility through a sense of belonging to the place and what it reflects of local identity and special symbols.
6. Functional performance is linked to basic needs for comfort, recreation and maintaining human relations.
7. Local reception rooms (guest houses) have hosted literary circles since their inception and were a social and political platform.
8. The guests of the local reception rooms (guest rooms) are physically compatible by taking into account the areas of visual and physical movement in the space, and providing thermal air conditioning, which achieves a positive feeling towards it.
9. Functional performance is achieved through what the guest space can provide through the use of comfortable physical components that meet the desires and needs of the space occupants.
10. The local reception rooms (guest rooms) accompanied the technological development and used all the latest visual and audio devices, in addition to the fact that some of them kept their old devices to emphasize their authenticity and confirm their local identity.
11. The awjagh is an important element in the local reception rooms (guest rooms) and has gone from being functional to becoming one of the icons of the local reception rooms (guest rooms).
12. The internal determinants, both vertical and horizontal, of the local reception rooms (guest rooms) were linked to the extent of technical development through the use of prevailing materials and techniques in addition to traditional diwans, especially in southern Iraq.
13. Some of these determinants have taken on a theoretical character in addition to their physical function, such as massage, massage oils, and aches, in addition to their direct performance.

References:

1. Ali Taha Jassim .(2007) .*The effect of the design characteristics of natural lighting outlets on the visual comfort of workers in industrial buildingsl* .Baghda: University of Technology, Department of Architectural Engineering.
2. Dr. Muhammad Abed Al-Jabri" .(1998) . *The Question of Cultural Identity - A Critical Evaluation of Globalization Practices in the Cultural Field* , .Lebanon - Beirut: Center for Arab Unity Studies.,
3. Jamil Saliba .(1988) .*The Philosophical Dictionary* .Beirut, Lebanon: Dar Al-Kitab Al-Lubani Press.
4. Muhammad Ibn Abi Bakr Al-Razi .(1982) . *Mukhtar Al-Sahah* .Kuwait: Dar Al-Resala.
5. Mustafa Jawad و،Ahmed Sousa .(1996) . *Planning of Baghdad in its various eras, published by the Iraqi Engineers Syndicate* .Baghdad: printed by the Ramzi Printing Foundation.
6. Robertson , I. (1981). *Sociology.* New York: Worth Publishers.
7. Saad Abdel Hamid .(1980) .*Studies in Cultural Sociology* .Cairo: Nahdet al-Sharq.
8. Serg hermayeff و،Alexander Christopher .(1963) .*Community and privacy "Toward new architecture of humanism series , Doubleday and company*, .New York: Garden City.
9. Yassin Taha Ismai Al-Issawi .(1992) .*The foundations of interior design in the traditional Arab homes of Baghdad, and the possibility of employing these foundations in contemporary interior designs* .College of Fine Arts, Department of Design.
10. ,Branco Kolarekevic و ، Ali Malkawi .(2005) .*Performative Architecture, beyond instrumentality* .UK: Spon Press.
11. Alexande, J. (2006). *Social performance. Symbolic action, cultural pragmatics and ritual.* Cambridge.
12. Ching , f. (1987). *Interior design.* Van Nostrand Reinhold.
13. Davidoff, L. ,. (1981). *"Introduction to psychology.* U.S.A: Mac Graw–Hill , International Book company.
14. Francis D.K Ching .(1979) . *Architecture : Form space and Order* .London: Van Nastrand Reinhold company.
15. H ,E Gambrich .(1984) .*The sense of Orde Astady in the psychology of Decorative Art* .London: Phadon.
16. Jalal, M. (1989). *Studies in Community Culture.* Cairo: Dar Al-Thaqafa for Printing and Publishing.
17. Jawad, Mustafa; Sousa , Ahmed. (1969). *Planning Baghdad in its various eras.* Bagdad: printed by Ramzi Printing Corporation.
18. Kundera, M. (1984). *A Kidnapped West or Culture Bows Out . In Buford.* Cambridge: in the literary magazine Granta.
19. Mahmoud, Ahmed Khayyat" .(2001) .*Content Structure A Study in Architectural Frameworks* .Baghdad: Department of the Department. Architecture, University of Technolog.
20. Muhammad Thabe Baldawi .(2001) .*Formal transformations in the design of Islamic interior spaces* . Baghdad: (unpublished), University of Baghdad College of Fine Arts, Design Departmen.
21. Preiser, W. F. (2005). *Assessing Building Performanc.* Netherland: Elsevier, Butterworth-Heinemann.
22. Samer Akash .(1998) .*Culture and identity discourse* .Amman, Jordan: Research presented to the first conference of the Jordanian Engineers Association.
23. Sharif Youssef .(1982) .*The History of Architecture in Different Eras, Republic of Iraq - Ministry of Culture and Information* .Baghdad: Al-Rasheed Publishing House.

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1491

Textual transformation in international logo designs

Bushra Mohsin Yasir [a1] , *Bassam Jassim Hussein Banana* [a2] , *Maysaa Kareem Hasan* [b3]

[a] *Middle Technical University / Institute of Applied Arts*
[b] *Middle Technical University / College of Applied Arts*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 2 August 2024
Received in revised form 22 August 2024
Accepted 8 September 2024
Published 15 September 2024

Keywords:
Text transformation, logo design

ABSTRACT

Logos, in their formal form, represent an identification card and identity for the institution to which they are affiliated. They are their visual means of communicating and communicating with the recipient. Therefore, the emphasis of these institutions was on creating an ideal design for this identity in a simplified form that directly reflects the idea to the recipient. Thus, many international logo designs went through stages of Transformation until it reached the adoption of a visual form of written text only. This is what the current research represents from a study that adopted the analytical method for a number of international slogans that underwent these textual transformations. The research problem was represented in the following question (what is the importance of the visual-textual transformation in the design of international slogans, and its job role)? The goal of the research was set at (identifying the visual-textual transformations of international logos and their role in achieving the desired functional goal). The research covered topics such as the direct impact of these transformations, the identity and mental image of logo design, and appearance simplification. In addition to the functional goal of textual logos and ways to achieve it. The research came out with a set of results. The most prominent of which are: - The style of modernity and the influences of art schools were prominently achieved in the textual transformations that occurred in the design of international logos. Likewise, the textual transformations in the design of logos created visually distinct trademarks.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: bushrayasirby5@mtu.edu.iq
[2] E-mail address: bassambanana@mtu.edu.iq
[2] E-mail address: Maysaa.kareem@mtu.edu.iq

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1491
Bushra Mohsin Yasir, Bassam Jassim Hussein Banana ,Maysaa Kareem Hasan: Textual transformation in international logo designs.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التحول النصي في تصاميم الشعارات العالمية

م. د. بشرى محسن ياسر[1]
م. م. بسام جاسم حسين بنانه[2]
م. م. ميساء كريم حسن [3]

الملخص:-

تمثل الشعارات بهيئتها الشكلية بطاقة تعريفية وهوية للمؤسسة التابعة لها، فهي وسيلتها البصرية في الاتصال والتواصل مع المتلقي ، لذا كان التأكيد من هذه المؤسسات على تكوين تصميمي مثالي لهذه الهوية بهيئة مبسطة تعكس الفكرة للمتلقي بشكل مباشر،فكان إن مرت العديد من تصاميم الشعارات العالمية بمراحل من التحول الى ان وصلت الى اعتماد شكل بصري من نص كتابي فقط ، وهذا ما يمثله البحث الحالي من دراسة اعتمدت المنهج التحليلي لعدد من الشعارات العالمية التي مرت بتلك التحولات النصية، فتمثلت مشكلة البحث في التساؤل الاتي (ما اهمية التحول البصري النصي في تصميم الشعارات العالمية، ودوره الوظيفي)؟ ، وتحدد هدف البحث في (التعرف على التحولات البصرية النصية للشعارات العالمية ودورها في تحقيق الهدف الوظيفي المطلوب)، وتناول البحث في متنه مواضيع مثل المؤثر المباشر لهذه التحولات، والهوية والصورة الذهنية لتصميم الشعارات، و التبسيط المظهري ، إضافة الى الهدف الوظيفي للشعارات النصية وسبل تحقيقه، وقد خرج البحث بمجموعة من النتائج ابرزها :- تحقق وبشكل بارز اسلوب الحداثة وتأثيرات المدارس الفنية في التحولات النصية التي مرت على تصميم الشعارات العالمية، كذلك كونت التحولات النصية في تصميم الشعارات علامات تجارية مميزة بصرياً، قادرة على التعريف بهوية المؤسسة التي تمثلها بشكل مباشر بعد تبني البساطة في بناءها التصميمي القائم على الايجاز والابتعاد عن الإطالة والإسهاب البصري .

الكلمات المفتاحية :- التحول النصي ، تصميم الشعارات

1- المقدمة:-

يعد التطور سمة العصر الحديث ويشمل كافة المجالات والتخصصات ومنها الفنون البصرية مثل التصميم الكرافيكي وبكافة تنوعاته، ومن ابرز انواعه التي واكبت هذا التطور تصميم الشعارات التي مرت بمراحل تحول بصري متعددة في هيأتها الشكلية، فبعض الشعارات العالمية ولضرورات وظيفية تغيرت من هيأتها الشكلية الصورية أو المازجة بين(الصورية والنصية) الى (نصية كتابية) تعتمد في اخراجها البصري على كلمة او تكوين حروفي فقط ، مع التأكيد على التوجه الى التبسيط في المظهر البصري الشكلي واللوني وتقليل العناصر الداخلة فيها .

وهذا ما يتناوله البحث الحالي من دراسة لمجموعة شعارات عالمية مرت بعدت مراحل من التحولات النصية نتج عنها التأكيد على تمثيل شكلي نهائي لشعار هو عبارة عن نص بصري كتابي، من هذا المنطلق يمكن تحديد مشكلة البحث بالتسأول الاتي :-

- ما أهمية التحول النصي في تصميم الشعارات العالمية ، ودوره الوظيفي؟

أما هدف البحث فيتمثل بـ (التعرف على التحولات البصرية النصية للشعارات العالمية ودورها في تحقيق الهدف الوظيفي المطلوب)،

الحدود المكانية:- تم إختيار نماذج شعارات عالمية مشهورة تعود الى اكثر من دولة (المانيا، كوريا الجنوبية، الولايات المتحدة الامريكية)، منشورة على أكثر من موقع على شبكة الانترنت، إذ لايوجد موقع محدد يجمع كافة التفاصيل الخاصة بهذه النماذج .

الحد الزماني:- تم اعتماد التسلسل الزمني لمراحل التحولات النصية لكل شعار بدءاً من نسخته البصرية الأولى وحتى الاخيرة والمعتمدة في الوقت الحالي، (مذكورة اسفل كل إنموذج).

اعتُمد المنهج الوصفي لأغراض تحليل المحتوى، والذي يتوافق مع موضوع البحث وهدفه .

---

[1] معهد الفنون التطبيقية / الجامعة التقنية الوسطى
[2] معهد الفنون التطبيقية / الجامعة التقنية الوسطى
[3] كلية الفنون التطبيقية / الجامعة التقنية الوسطى

1- **التحولات البصرية في تصميم الشعارات.**

مرّت الهيئة البصرية للشعار بالعديد من التحولات الشكلية مستندة في ذلك على اتجاهات ومدارس فنية، وكان الدور الفاعل لـ (مدرسة الباوهاوس) (www.linkedin.com) التي تبنت آراء وتوجهات فنية متعددة تهدف الى توظيف الأسس العلمية والتطبيقية في التصميم ، بوضعها أسساً ونظماً تؤثر في التصميم الفني الذي يتم بوساطته إدراك تصميم الشعار والوصول إلى معناه بوصفه لغة دالة في الشكل النصي. فـ (بدأت بالتحليل الشامل للتواصل البصري بما يخص توظيف الحروف الابجدية، إذ كان النمط السائد للنصوص هو الحروف السوداء والكبيرة (كما في الشكل 1) ، فتم اتباع نهج اكثر جذرية ، والتوجه نحو طريقة مبسطة للكتابة وجعلها تقتصر على الحروف الصغيرة كشكل خطابي مستقبلي يصبح اكثر سهولة في القراءة، وانشاء اشكال حروف جديدة ذات قاعدة هندسية هي الاساس الوظيفي للتخلي عن اشكال الحروف الاكثر صرامة وتقليدية)

الشكل (1)

الشكل (2)

(Richard Hollis, 2014, P54)(كما في الشكل2).

المصدر/ https://fontsinuse.com/uses/5/typefaces-at-the-bauhaus

ويمكن ملاحظة التأثير الواضح لنمطية (الحرف الباوهاوسي) ماثلاً في تصميم شعار (Adidas)، اذ تمثل تصميمه في بدايته بشكل تعلوه كلمة (DASSLER) (https://looka.com) بنمط حروف كبيرة سوداء تحاكي نمط الحروف الاول لـ (مدرسة الباوهاوس) (الشكل رقم 3) ، بعدها تغير تصميم الشعار بتكوين بصري متعدد العناصر، ففي الوسط (شكل يتداخل مع امتدادين لحرف (d) ضمن كلمة (Adidas) التي كتبت بنمط حروف صغيرة مماثلة لمنهج الباوهاوس الجديد في كتابة الحروف (حروف صغيرة تمتاز بالانحناءات والليونة في الامتداد والبساطة في التنفيذ النهائي)، يعلوه نص كتابي، وفي الاسفل منه نص كتابي اخر، جميعها بقيمة لونية سوداء (الشكل 4)، وقد استمرت الشركة في اتباع هذا النمط الحروفي الى الوقت الحالي حتى مع التغيرات التي واكبت تصميم الشعار،والتي مرت بمراحل تم فيها اعتماد كلمة (Adidas) دون اي شكل مساعد (الاشكال 5، 6) ، ثم توظيف شكل رمزي مبسط (يتماشى مع منهج الباوهاوس في توظيف الاشكال الهندسية) دون الاستغناء عن النص الكتابي (الاشكال 7، 8، 9)، والذي تم تمييزه في اخر تحديث للشعار (بحجم اكبر) اعطته القيمة البصرية السيادية حتى مع وجود شكل رمزي لثلاث خطوط متوازية (الشكل 10)، فكان للدمج والاقتران الشكل الرمزي وتكييفه مع النص الكتابي في تصميم الشعار وبتوظيف الأشكال الهندسية مثل المستطيل والمثلث والدائرة ، اخرج لنا تصميم عبارة عن نص بصري يحمل دلالات تعبيرية تؤدي دوراً وظيفياً لتحقيق المعنى المطلوب.

الشكل (3) الشكل (4) الشكل (5) الشكل (6)

الشكل (7) الشكل (8) الشكل (9) الشكل (10)

بداية تصميم الشعار(1924) الى الان. المصدر/ https://looka.com/blog/adidas-logo/

وعلى النطاق الواسع يمكن تحديد الغاية من اقتران النص الكتابي للشعارات مع اشكال رمزية بوظيفتين أساسيتين، هما :- (Belqasem, 2014, P511)

1- وظيفة الدعم: إذ تنصهر دلالة النص مع دلالة الشكل في دلالة كلية.

2- وظيفة الترسيخ: يتحدد ترسيخ النص وتثبيته بعدم تجاوز حدود معينة في تأويل الشكل، فوظيفة النص الكتابي فى تصميم الشعار توجيه المتلقى إلى دلالة محددة وترسيخها.

فتظهر هذه الوظيفتين العلاقة القائمة بين النص الكتابي والشكل الرمزي الغاية منه بنية كلية لتصميم شعار يضمن ايضاحاً يبدد الغموض والتعقيد الدلالي وتعدد المعاني.

3- **الهوية والصورة الذهنية لتصميم الشعارات .**

أن النص البصري للشعار في جوهره فكرة تكون قادرة على إثارة النشاط التخييلي للمتلقي واي تحول يطرأ على ذلك النص البصري ينبغي أن لايكون فقط لإحداث تغييرات يتطلبها تشكيله البصري المرئي ، بل يجب أن يخضع الى ما تَؤول اليه الفكرة ومعطياتها الواقعية وهدفها الوظيفي، (بوصفه نسقًا من الرموز والأفكار، بدءًا من مادة النص، وصولا إلى طبيعته التكوينية، ثم أثره التنفيذي، دون فصل بين هذه الثلاثية) (Muhammad, 2008, P106)، وأن تصميم الشعارات على ما وفرته التطورات التقنية الحديثة يعتمد أساساً على ما يدور في واقع الحياة من متطابات تؤثر بشكل فعال على تشكيل نصه البصري بعده وسيلة إتصالية مع المتلقي. فالشعارات هي " رسالة مشفرة فى أداتها البصرية "(Mills, 2016, P16)، فيقدم في تكوينه الشكلي مجموعة من القيم الثقافية والفكرية الخاصة بمجتمع ما، التي تتحول إلى معنى بصري يحوي من الدلالات التعبيرية الموجهة إلى المتلقي.

وان قيمة الهوية المادية والتعبيرية البصرية للشعارات وارتباطها الذهني عند المتلقي يمكن اجمالها بالنقاط الاتية :- (Grewal, 2008, P275)

1- تسهل الشراء، فالشعارات المدركة بصرياً التي يحتفظ المتلقي لها في ذاكرته على صورة ذهنية ترتبط ونوع المادة المنتجة وصفاتها الإيجابية، تدفعه إلى اقتنائها بسهولة .

2- توفر الولاء ، من خلال ثقة المتلقي بالمؤسسة المنتجة، الحامل لهذا الشعار، ويمكن له أن يعود لاقتناء منتجاتها أكثر من مرّة .

3- توفر الحماية من المنافسة، خاصة المنافسة في الأسعار، فهي هوية تتمايز بين مجموعة الشعارات الأخرى .

4- تقلل تكاليف التسويق ، فالمؤسسات الإنتاجية ذات الشعارات المعروفة تستطيع أن تنفق تكاليف إعلانية وتسويقية أقل،اعتماداً على ثقة المتلقي بالمنتجات حاملة للشعارات المعروفة.

5- هي انعكاس للمنتجات والسلع، إذ توفر الحماية القانونية من خلال علامة مسجلة وحقوق الملكية .

6- تؤثر على قيمة السوق، بفرض شروطها وقيمتها المادية في السوق.

لذا يُقدَم الشعار بصيغته الشكلية البصرية كـ(أداة استراتيجية يمكن أن تعزز المنتجات والبيئات والاتصالات وهوية الشركة) (Helen Armstrong, 2009, P64) ، فهي الواجهة الشكلية التي تحدد الهوية الصورية للافراد أوالمؤسسات والشركات التجارية التي يتم التعامل معها، لذا يجب ان تمتاز بالاختزال والإقلال الشكلي والاهتمام بالترميز الدلالي من خلال التكوينات البسيطة لإحداث المألوفية والانسجام والتقبل (Nsiyf, 2011, P77-78)، فَتبُنى عملية التلقي الذهني للشعار على ما يعكسه من اثر الهوية التي يمثلها بشكله البصري، وما يتضمنه من رسالة تصميمية تنطلق عبر دلالات العناصر والتراكيب النصية، وما تنطوي عليه من جوانب جمالية و وظيفية. ويمكن ملاحظة الهوية البصرية لتصميم شعار (SAMSUNG) وتكوينها صورة ذهنية ماثلة عند المتلقي، فمن السهل التعرف على الشعار لما اصبح عليه من رمزٍ للجودة والثقة، ومحاكاته تطور الشركة المعروفة بما تمتلكه من مميزات مبتكرة وتقدمها في مجال الالكترونيات، وقد مر تصميم الشعار بمراحل وتحولات تصميمية متعددة تُحاكي نمو الشركة وتقدمها منذ اعتماده في العام 1938 الى هذه اللحظة، ففي بدايته كان النص البصري للشعار ذو كثافة في توظيف العناصر الشكلية والنصية الكتابية التي تعكس هوية الشركة المؤسسة وبيئتها، وبعيد جداً عن البساطة (الشكل 11)، وهذا ما تم تلافيه في التحديثات البصرية اللاحقة للشعار، إذ تم التأكيد على توظيف نص كتابي لأسم الشركة وباللغة الانكليزية (الاكثر تداولا عالمياً) وبقيمة لونية سوداء مع توظيف لشكل بسيط (ثلاث نجمات بقيمة لونية حمراء) تمثل ارتباط رمزي لهوية الشعار في شكله الاول (الشكلين 12 ، 13)، لاحقاً اتخذ تصميم الشعار تحولاً بصرياً اكثر بساطة ووضوح بوساطة تأكيده على النص الكتابي فقط بقيمة لونية بيضاء داخل شكل بيضوي بقيمة لونية زرقاء يمثل فضاء بصري لتأكيد سيادة اسم الشركة واهدافها نحو الابتكار والتجدد(الشكل 14)، والتحديث الاخير الذي تم اعتماده للشعار امتاز بتبسيط هيئته الى ابعد الحدود ، فقط نص كتابي بقيمة لونية زرقاء لاسم الشركة و(اختزال شكلي بسيط في حرف A للجذب البصري) دون اضافة لأي شكل رمزي (الشكل 15)، ما جعل الهيئة البصرية للشعار أكثر وضوحًا وحداثة وأكثر ملاءمة لتمثيل هوية الشركة الرقمية .

الشكل (13) الشكل (12) الشكل (11)

الشكل (15) الشكل (14)

بداية تصميم الشعار (1958) الى الان. المصدر / https://www.brandcrowd.com/blog/samsung-logo-history/

4- **التبسيط المظهري في تصميم الشعارات.**

تم اعتمادٍمصطلح البساطة بشكله الرسمي (Minimalism)* (Cedric VanEenoo, 2011, P7) في العام 1960، والذي شاع في العالم منذ الثمانينيات، فأصبح أسلوباً أكثر تأثيرًا واستخداماً على نطاق واسع في مجال التصميم، سواء بالمعنى الداخلي أو الشكل الخارجي ، فقد تكيف الأسلوب البسيط مع الجمالية الجديدة وحقق تأثيراً في إنشاء قيم في بيئة فنية جديدة ، لمسَ بساطتها مجال التصميم الجرافيكي وتطور معها بسرعة كبيرة (Liu Jinglong, 2018, P106)، وفي مجال تصميم الشعارات تم اعتماد هذا الاسلوب بشكل اساسي وبطريقة إبداعية تتضمن إزالة العناصر الشكلية المزخرفة والمبالغ في تكوينها، و " تحقيق أقصى قدر من الأداء مع الحد الأدنى من المواد وعناصر التصميم "(Liu Jinglong, 2018, P105) ، لإظهار الجوانب الوظيفة والجمالية والتعبيرية الصافية في المظهر الخارجي للشعار، فاتجهت اغلب المؤسسات العالمية الى تبني اسلوب التبسيط واقتصار شعاراتهم على نص

كتابي فقط ، خالي من الاضافات الشكلية الاخرى ، وعمدت العديد من هذه المؤسسات الى حذف الاشكال في تصميم شعاراتهم في مراحل زمنية متعددة وازالة اي عنصر شكلي مخالف لمبدأ التبسيط الذي تبنته هذه المؤسسات ، فالبساطة هي " نهج موجه نحو الإنسان. فهي تركز على تقطير الجوهر والحفاظ على معلومات بصرية نقية" (Margariti, 2017, P2) فالبساطة تعني في جوهرها وسيلة للتعبير عن فكرة بتوظيف محدود لعناصر بصرية تحقق التأثير المطلوب، وقد ساعد هذا الاسلوب على توافر عوامل ساهمت في تداول الشعارات وانتشارها عالميا، هي:- (Al-Nadi, 2011, P67)

1- الوضوح ، المؤدي إلى زيادة القيمة والبروز في الذاكرة .

2- سهولة القراءة والنطق.

3- سهولة التذكر .

4- سهولة استخدامها .

5- القدرة في إحداث التأثير .

لذا عندما يكون الشعار بسيط وخالي من التعقيد يكون أقوى في توصيل الرسالة، فهو المفتاح لإنتشار المؤسسة والطريق الاقصر لتكوين انطباع لدى المتلقي ، فيمكن عد التبسيط في تصميم الشعار ك (استراتيجية للتصميم المرئي باعتماده على أهمية التوازن الحسي بسبب ظروف المبالغة في توافر للمعلومات والسلع ، فالبساطة إحدى الطرق لتحقيق الراحة والحفاظ على سلامة الإنسان في العصر الحالي بعده من اساسيات تحقيق الوظيفة) (Ryabinina, 2020, P2)، لذا يلجأ المصمم الى البساطة كاسلوب متميز، وعلى نطاق واسع في مختلف مجالات التصميم الكرافيكي.

ويمكن ملاحظة التأثير الفاعل لأسلوب البساطة في التحول الكبير على شعار (Netflix) (https://ar.wikipedia.org)، إذ كان الشعار في بدايته يتكون من نص كتابي لأسم الشركة بنمط حروف كبيرة وحادة الزوايا، وبقيمة لونية سوداء، اقتطعها شكل رمزي تقليدي ومتداول بشكل واسع في عالم التصميم الكرافيكي (شريط فيلم بقيمة لونية بنفسجية مدمجة مع قيمة لونية سوداء) (الشكل 16)، ثم تحول الشعار الى تصميم اخر يختلف بشكل جذري عن الشعار الاول في نمط الكتابة والقيم اللونية، اصبح عبارة عن نص كتابي لاسم الشركة بقيمة لونية بيضاء وبنمط حروف ذو منحنيات، يعلو الحرف (i) شكل مربع بقيمة لونية صفراء (ربما القصد منه محاكاة لشكل شاشة التلفاز)،إحتضن النص شكل بيضوي بقيمة لونية سوداء احاط به شكلين لقوس بقيمة لونية صفراء (الشكل 17)، وفي التصميم الثالث للشعار تم التحول الى التبسيط وتقليل العناصر بالاعتماد على شكل مستطيل بقيمة لونية حمراء تمركز فيها النص الكتابي بقيمة لونية بيضاء مع تحديد للحروف بقيمة لونية سوداء اعطت للنص عمق فضائي ثلاثي الأبعاد (الشكل 18)، اما في اخر تحديث لتصميم الشعار وهو المعتمد في الوقت الحاضر فقد تم الغاء جميع الاضافات الشكلية والرمزية والاكتفاء بالنص الكتابي لاسم الشركة بنمط حروف بسيطة ثنائية الابعاد وبقيمة لونية حمراء (الشكل 19)، أعطت الشعار بساطة و وضوح مكنته من الانطباع في ذهن المتلقي والتعرف عليه بسهولة وسلاسة .

الشكل (17)

الشكل (16)

الشكل (19)

الشكل (18)

بداية تصميم الشعار(1997) الى الان المصدر/

https://www.hatchwise.com/resources/the-complete-history-of-the-netflix-logo

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1491
Bushra Mohsin Yasir, Bassam Jassim Hussein Banana ,Maysaa Kareem Hasan: Textual transformation in international logo designs.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

5- الهدف الوظيفي للشعارات النصية .

تُبنى عمليات تلقي الشعار على أثر الجوانب الفاعل التي يتركها وتتبع رسالته التصميمية الهادفة الى امتلاك المعنى، وذلك انطلاقاً من دلالات عناصره وتراكيبه الشكلية، فالشعار ينطوي على جانب جمالي وجانب وظيفي وجانب تعبيري، والمعنى هو الغاية من الوظيفة الإيصالية فيه، والمنطوية في نصه بهدف الإحساس بجمالياته وإدراك المعنى في دلالاته (Murad, 2013, P249-250)، ولايمكن فقط التأكيد على التشكيل البصري الجاذب للشعار، فهو لا ينفصل عن كونه اداة للمعرفة والترويج بابعاد وظيفية هامة في نفس الوقت، فإذا نظرنا إلى الشعار النصي في بعده الوظيفي، فإن اهميته تعود الى مجموعة من الوظائف ، يمكن تلخيصها بالاتي :- (Belqasem, 2014, P511)

1- الوظيفة الإيحائية : تعتمد هذه الوظيفة على ما تعكسه عناصرالشعار التخيلية، وهي هنا تؤثر في وجدان المتلقي وتغذي خياله .

2- الوظيفة التوجيهية : تعتمد هذه الوظيفة على وفق ما يظهر في الشعار النصي من فكرة تقود المتلقي الى اتجاه محدد.

3- الوظيفة الدلالية : هذه الدلالة تأتي نتيجة التفكير والتأمل الذي أسسه الشعار لدى المتلقي، والدلالة المتحصله من نصه وتاثيرها على المتلقي .

4- الوظيفة الجمالية : تهدف إلى إنارة الذوق عند المتلقي والتأثير فيه بصرياً وإثراء ذائقيته .

5- الوظيفة التشخيصية: تتحول الموجودات الذهنية بفعل تجسيد الشعار بصرياً للفكرة إلى موجودات عينية ملامسة للوجود الإنساني، فيكون أكثر قرباً للمتلقي

فالشعارات النصية من هذا المنظور هذه الوظائف هي وسائل تستخدم لتأدية التواصل والتفاعل وتوظيفها كأداة لتحقيق أغراض متعددة كالتعبير عن الفكرة والأحاسيس والمعتقدات والتأثير في المتلقي بإقناعه أوترغيبه إخباره بما تؤول اليه بنيته النصية ، وهذه وإن تعددت اتجاهاتها واختلفت من حيث طبيعتها، تؤدي إلى وظيفة واحدة هي تحقيق التواصل والتفاعل والتأثير على المتلقي، ومايحقق هذا التأثير هو التوظيف الامثل لعناصر بنائية مميزة محققة للجانب الوظيفي الامثل.

ومن العناصر الاساسية القادرة على تحقيق الهدف الوظيفي للشعار النصي هي:-

1- التوظيف الكتابي للنص:- النص الكتابي من اهم العناصر البصرية المكونة للشعار، بل ربما كان أشد العناصر وسما لما يحمله من توجيه دلالي مباشر ، فهي " نصوص قرائية تدل وفقاً لحدث منطقي شفرة الحدث "(Prince, 2003, P164) ، ولأن النص بوصفه شكلاً قرائياً فهو يتخذ أشكالاً عديدة توحي بدلالات ما يراد بثها وإيصالها الى المتلقي، من خلال تنظيمها الشكلي فالكثير من العلامات إعتمدت وبشكل كبير على الحرف لما يمتلكه من كيان خاص يستطيع من خلاله ان يحقق تنوعاً على مستوى الخصوصيه العقائدية او ايجاد تاثيرات ملمسيه وإكسائه ألواناً تدل على خصوصية تميزه عن غيره بتنظيمات مستحدثه (Mahmoud, 156, P60)، ومن أبرز تنوعات الشعارات النصية التي تعتمد في بنائها على الحروف (Letter Mark) وهو الشعار الذي يعتمد على أول حرف من كل كلمة ويسمى Monogram، ويعتمد المصمم على كم الترابط الحروفي في إنشاء هذا النوع فقد يُدمج حرف بآخر في شكل واحد أو تُصاغ تكوينات جديدة بطابع جمالي خاص بها، من خلال التركيب والإندماج (Zaid, 2015, P59).

2- التوظيف الشكلي للنص: فاللشكل قيمة وظيفية إدراكية، يجعل الحياة أكثر فهماً وإدراكاً (Khalil, 2001, P45)، وهو الجزء الأهم في إحداث التطوير أو الثورة في بناء الشعار النصي إذ هناك مايسمى بالشكل الخفيف إلى الجامح (Mild to wild) بما يعني عمل تطوير ثوري في النص وهو مايتطلبه الشعار من تشكيل وتحول البنية الشكلية من نص عادي إلى مُطور ثم إلى ثوري (Catharine, 2016, P124)، فالنص وإن كان كتابياً هو بمنطق التصميم عنصراً ينتظم بهيئة شكلية تحمل دلالات محددة قد تحدث اثراً فاعلاً عن المتلقي.

3- التوظيف اللوني للنص:- إن التحول والتغير اللوني أعطى قيماً دينامية جمالية للشعار النصي، وله دورمؤثرفي تصميم الشعار يمكن تلخيصه في :- (Ibrahim, 1983, P57)

أ- الرسوخ والإرتقاء دلالياً مايجعل الشعار أكثر تأكيداً.

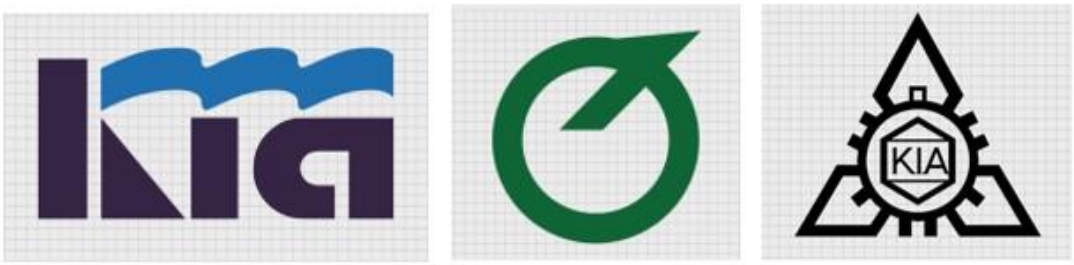
ب- التأثير فسيولوجياً ما يحقق إنطباعاً سريعاً تجاه الشعار.

ت- توليد الاهتمام من خلال جذب المتلقي لمحتوى الشعار.

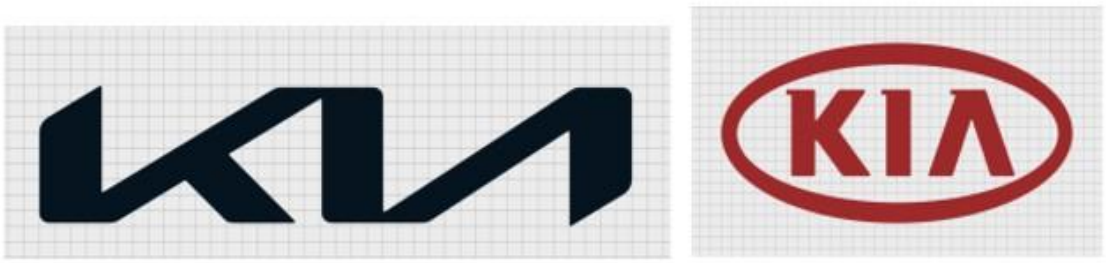
ث- تحقيق الإيقاع الجمالي الايهام الديناميكي .

ج- يُسهم في إبلاغ الرسالة المبتغاة من العلامة، لاسيما ارتباط اللون بالمشاعر سايكولوجياً.

فيمكن ملاحظة تطبيق هذه الاساسيات (النص الكتابي، الشكل ، اللون) واضحة للعيان في جميع الشعارات العالمي، ومنها الشعارات النصية الخاصة بشركات صناعة السيارات، التي تبنت نمط تصميمي يعكس التوجه الثوري في صناعة السيارات الكهربية والذي انعكس بدوره على البنية البصرية لهوية تلك الشركات وابعادها الفكرية، (التي تعد من أهم وظائف تكوين الشعار أن يكون ذو دلالة مباشرة على هوية الشركة أي أن يرتبط الشعار ويترسخ فكرياً في ذهن المتلقي) (Muhammad, 2013, P10)، ومثال على ذلك الشعار النصي لشركة (KIA Motors)، فقد مر تصميم الشعار بمراحل متعددة، بدءاً من تصميم استحوذ عليه تكثيف سيادي لشكل في داخله نص كتابي لاسم الشركة، جميعها بقيمة لونية سوداء (الشكل 20)، بعدها تحول الى شعار بتصميم مبهم غير واضح، عبارة عن شكل واحد فقط (دائرة مع خط مائل في الاعلى، بقيمة لونية خضراء) ربما القصد منه الترابط الرمزي مع شكل عجلة السيارة (الشكل 21)، بعدها ركزت الشركة الى توظيف النص الكتابي والتأكيد عليه حتى مع دمج رمزي لتكوين شكلي مبسط (الشكل 22)، واستمر التأكيد على النص الكتابي في التصميم الرابع بنمط حروف وقيمة لونية حمراء مميزة، احاط النص شكل بيضوي بنفس القيمة اللونية التي تسلط الضوء على ما تملكه الشركة من طاقة وشغف في التقدم (الشكل 23)، فأصبح الشعار اكثر وضوحاً وبساطة قدر الإمكان، على عكس التصميمات السابقة، واخيراً تحول الشعار في نسخته المستحدثة الى نص بصري مبسط بشكل لافت يتكون من الحروف الثلاث (KIA)، مدمجة في شكل تصميمي فريد يعكس ميزة



الشكل (20) الشكل (21) الشكل (22)



الشكل (23) الشكل (24)

معاصرة في توظيف النص الكتابي ونقل إحساس الطاقة والحداثة، حيث تواصل الشركة التطور والتقدم ، وبقيمة لونية سوداء تحمل أفكار الإبداع والقوة والاستكشاف (الشكل 24) .

بداية تصميم الشعار (1944)الى الان المصدر/ https://fabrikbrands.com/branding-matters/logofile/kia-logo-history-kia-symbol-meaning

يرى الباحثون ان النجاح في تحقيق الجانب الوظيفي للشعارات النصية هو ما تعكسه بشكلها البصري المبسط ، والمكون من(كلمة أو دمج حروفي) يحمل دلالات اكثر فهمًا وايضاحًا لكيفية عملها وتأثيرها على المتلقي لتوصيل رسالة مباشرة بشكلها المرئي.

6- النتائج ومناقشتها :-

1- تحقق وبشكل بارز اسلوب الحداثة وتأثيرات المدارس الفنية في التحولات النصية التي مرت على تصميم الشعارات العالمية، والتي تحققت بفعل فهم أهداف المتلقين ورغباتهم ، وهذا ما تم اعتماده في إنشاء خصائص فنية محددة في تكوينات بصرية تتصف بتحقيقها للجوانب الجمالية والوظيفية والتعبيرية.

2- كونت التحولات النصية في تصميم الشعارات علامات تجارية مميزة بصرياً، قادرة على التعريف بهوية المؤسسة التي تمثلها بشكل مباشر بعد تبني البساطة في بناءها التصميمي القائم على الايجاز والابتعاد عن الإطالة والإسهاب البصري.

3- ظهرت الجوانب الجمالية في تصميم الشعار بوساطة التبسيط الشكلي لمزيج النص الكتابي بأنماط حروفية وقيم لونية في تكوين مدمج ساعد على انشاء تصميم بصري اكثر جمالاً وجذب للمتلقي، وسهل له القراءة وفهم الرسالة التصميمية.

4- تحققت اهمية الجانب الوظيفي في الشعارات النصية في وصفها المباشر لبنيتها الشكلية وربطها بما تؤديه من وظائف فاعلة في المجتمعات البشرية، كونها أداة بصرية تحفز التفاعل التواصلي مع المتلقي.

5- أمتازت الشعارات النصية بجاذبيتها البصرية وحضورها الفكري القوي بعد التأكيد فيها على النص الكتابي فقط وبقيم لونية محددة ودالة ، فهي صورة بصرية إدراكية موثوق فيها لدى المتلقي

7- الاستنتاجات :-

1- إن الشعارات النصية عمل فني يوظف لنقل الأفكار و الرؤيا الفكرية لمفاهيم المؤسسة التابع لها، وهو عملية إبداعية يمر بمراحل متعددة لغاية إنشاء نص ذو إتصال بصري فاعل مع المتلقي يمثل الهوية الرسمية للمؤسسة .

2- أن للتطور التقني دور في انتشار الثقافة الرقمية التي ساعدت في إمكانية الوصول الى أدوات الفن الحديث، ومكنت المؤسسات التصميمية من توظيفها في إنشاء تصاميم شعارات عالمية، لكن دون التخلي عن الاساسيات الفكرية للمدارس الفنية السابقة .

3- إن الشعارات ذات النصوص الكتابية فقط والتي تمتاز بالتبسيط الشكلي واللوني، تُسهم في إنجاح عملية الادراك البصري، والقراءة والفهم الفاعل للشعارات، كونها تعكس بشكل واضح ومباشر لمعنى الفكرة التصميمية، ومحققة هدفها الوظيفي المطلوب.

إحالات البحث (الهوامش): -

*- باوهاوس، مدرسة فنية ألمانية تأسست عام 1919 على يد المهندس المعماري والتر غروبيوس، أحدثت ثورة في التصميم ومهدت الطريق للتصميم الجرافيكي الحديث كما نعرفه اليوم. يتميز التصميم الجرافيكي لباوهاوس بتركيزه على الوظيفة والبساطة ، ويستمر في التأثير على المصممين في جميع أنحاء العالم .المصدر/ https://www.linkedin.com/pulse/what-bauhaus-graphic-design-movement-jamtion-bhwye

*- بدأت علامة Adidas التجارية (من العام 1924- 1949) تحت اسم مختلف تمامًا. كانت الشركة تُعرف آنذاك باسم مصنع Dassler Brothers للأحذية، أو Gebrüder Dassler Schuhfabrik، وقد سُميت على اسم الأخوين الإسكافيين اللذين بدأا كل شيء. المصدر // The Adidas Logo: A Look Behind the Stripes, https://looka.com/blog/adidas-logo/

*- ظهر مصطلح البساطة (Minimalism) لأول مرة في نيويورك عام 1929 عندما استخدمه ديفيد بورليوك في كتالوج لمعرض في معرض Dudensing للوحات جون جراهام كما هو موضح في صفحة ويب Worldwide Art Resources تاريخ الفن: الحد الأدنى (1960 إلى 1975)، ولكن لم يُسمع به إلى حد كبير خارج عالم الفن والتصميم ، حتى أواخر القرن العشرين. وحتى اليوم، لا يزال تعريفه صعبًا لأنه يغطي مثل هذه الأنواع المتنوعة. المصدر/ Cedric VanEenoo, Minimalism in Art and Design: Concept, influences, implications and perspectives, Journal of Fine and Studio Art Vol. 2(1), Academic Journals, 2011, p7

*- Netflix : هي شركة ترفيهية أمريكية أسسها ريد هاستنغز ومارك راندولف في 29 أغسطس 1997، في سكوتس فالي، كاليفورنيا. المصدر/ https://ar.wikipedia.org.

Conclusions: -

1- Text logos are an artistic work used to convey ideas and intellectual vision of the concepts of the institution to which it belongs. It is a creative process that goes through multiple stages until creating a text with effective visual communication with the recipient that represents the official identity of the institution.

2- Technical development has a role in the spread of digital culture that has helped in the possibility of accessing modern art tools, and enabled design institutions to employ them in creating global logo designs, but without abandoning the intellectual basics of previous art schools.

3- Logos with only written texts that are characterized by formal and color simplification contribute to the success of the process of visual perception, reading and effective understanding of logos, as they clearly and directly reflect the meaning of the design idea, and achieve its required functional goal.

References:

1- Al-Nadi, Nour El-Din Ahmed and others, 2011, *Traditional and Electronic Advertising*, 1st ed., Arab Community Library for Publishing and Distribution, Amman.
2- Belkacem Daffa, 2014, *Strategy of Argumentative Discourse - A Pragmatic Study in Arab Advertising Message*, Al-Makhbar Magazine, Issue 10, Algeria.
3- Catharine Slade, 2016 -*Brooking, Creating a Brand Identity*, Laurence King Publishing.
4- Cedric VanEenoo , 2011, *Minimalism in Art and Design*: Concept, influences, implications and perspectives, Journal of Fine and Studio Art Vol. 2(1), Academic Journals.
5- Grewal,Dhruv , Michael Levy ,2008 , *Marketing* , Mc Graw-Hill companies, Americas,NY.
6- Helen Armstrong , 2009 , *Graphic Design Theory* , Princeton Architectural Press, New York.
7- Ibrahim Damkhli, 1983, *Colors Theoretically and Practically*, Al-Kindi Offset Press, Aleppo, Syria.
8- Khalil Ibrahim Al-Wasiti, 2001, *Gestalt Theory and Its Applications in Design*, Published Research, Al-Akadmi Magazine, Issue 31, Volume 9, Baghdad.
9- Liu Jinglong ,2018, *The Application of Minimalism in Modern Packaging Design*, Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 204, Published by Atlantis Press.
10- Liu Jinglong ,2018, *The Application of Minimalism in Modern Packaging Design*, Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 204, Published by Atlantis Press.
11- Mahmoud Assaf, 1965, *The Origins of Advertising in Socialist Society*, Arab Publishing House, Cairo, Arab Republic of Egypt.
12- Margariti , Kostoula, Christina Boutsouki , 1965, *Leonidas Hatzithomas, A Typology of Minimalism in Advertising* , Research VIII- European Advertising Academy, 201.
13- Mills, Sara, Al-Khattab, 2016, trans. Abdul Wahab Aloub, 1st ed., National Center for Translation, Cairo.
14- Muhammad Abdul Muttalib, 2008, *Memory of Literary Criticism*, 2nd ed., Supreme Council for Culture, Cairo.
15- Muhammad Nabil Al-Hashemi, 2013, *The Brand: Its Essence and Importance*, Al-Hewar Al-Mutamadin, Issue 2847.
16- Murad Hassan Fatoum, 2013, *Reception in Arab Criticism in the Fourth Century* AH, Publications of the General Egyptian Book Organization, Damascus.
17- Nsiyf Jassim Muhammad, 2011, *In the Space of Print Design*, Dar Al-Yanabi, Damascus.
18- Prince, Gerald, 2003, *Dictionary of Narratives*, Mr. Imam, 1st ed., Merit for Publishing and Information, Cairo.
19- Richard Hollis ,2014 , *Graphic Design a concise History*, Thomes and Hudson, World of art, London.
20- V E Ryabinina-Zadernovskaya, Minimalism as a strategy for overcoming information overload of interface design for interactive city devices, IOP Publishing, Siberian Industrial Days International Forum, IOP Conf. Series: Materials Science and Engineering, 2020.
21- Zaid Haider Khaled, 2015 , *Development of Formal Structures in Brand Design*, Master's Thesis, Baghdad.
22- https://www.linkedin.com/pulse/what-bauhaus-graphic-design-movement-jamtion-bhwye.
23- The Adidas Logo: A Look Behind the Stripes, https://looka.com/blog/adidas-logo/
24- https://ar.wikipedia.org.

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1361

Variables affecting the structure of commercial advertising design (analytical study)

maha naama lafatuh [a1]

[a] *Ibn Al-Haitham College of Education for Pure Sciences / University of Baghdad*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 13 December 2023
Received in revised form 18 February 2024
Accepted 19 February 2024
Published 15 September 2024

Keywords:
architecture, design, advertising, commercial

ABSTRACT

Design studies for commercial advertising constitute a living tributary of culture , because they represent reality and draw the dimensions of the future in order to confirm human tendencies from the various fields of life at whose doors commercial advertising knocks . through these tendencies , mental perceptions are revealed , whether negative or positive . The art of advertising represents the innovative aspect of the design process , and depends on the extent of the success of the advertising efforts undertaken by the advertising establishment , given that innovation is the heart of advertising , and that advertising is the innovative expression of new , creative ideas.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: mah.n.l3@ihcoedu.uobaghdad.edu.iq
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1361
maha naama lafatuh: Variables affecting the structure of commercial advertising design (analytical study)
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المتغيرات في بنية تصميم الاعلان التجاري (دراسة تحليلية)

م.م. مها نعمة لفتة [1]

الملخص:

ان الدراسات التصميمية للإعلان التجاري تشكل رافداً حياً من روافد الثقافة، لأنها تمثل الواقع وترسم ابعاد المستقبل من اجل تثبيت نوازع الانسان من مختلف ميادين الحياة التي يطرق ابوابها الاعلان التجاري، ومن خلال هذه النوازع يتم الكشف عن التصورات الذهنية سواء أكانت سلباً ام ايجاباً . حيث يمثل فن الاعلان الجانب الابتكاري في العملية التصميمية، ويتوقف عليه مدى نجاح الجهود الاعلانية التي تقوم بها المنشأة المعلنة باعتبار ان الابتكار هو قلب الاعلان، وان الاعلان هو التعبير الابتكاري عن الافكار الجديدة الخلاقة .

الكلمات المفتاحية : بنية ، تصميم ، اعلان ، تجاري.

مشكلة البحث :

لم يعد الاعلان اليوم مجرد جهد فردي يقوم به المصمم ، وانما اصبح جهداً جماعيا متكاملا لفريق من المتخصصين في مجالات الاعلان المختلفة في اطار الاستراتيجية الابتكارية ، يقوم بتحديد الاهداف الاعلانية واقتراح الافكار البيعية ورسم الخط الاعلاني الاساسي ، وتحديد الجاذبيات الاعلانية وتقرير خطوات الحملة الاعلانية والاشكال المختلفة التي ستتخذها الاعلانات المتضمنة بها ، وهي نوع المهام والمسؤوليات التي يصعب على الفرد الواحد ان يقوم بها ، وفي الوقت نفسه يؤدي تكامل جهود المتخصصين والفنيين الى امكانية تحديد هذه الخطوات الاساسية وبلورتها بصورة تضمن امكانية تحقيق الاهداف الاعلانية تحقيقا ناجحاً ، ويتطلب ذلك ان يكون كل اعضاء فريق التصميم على دراية كاملة بمتطلبات العمل الفني ومسؤولياته وما ينطوي عليه من جهود ابتكارية خلاقة(Arnheim) .

فالمصمم المبدع هو من يمتلك خيارات مؤثرة في تأكيد المضمون الفكري والتقني والتأثير في المتلقي ، اذ ان المتغيرات التي تؤثر في اختيار نظام تصميمي مناسب او تكوين معين تختلف تبعاً لوظيفة الاعلان التجاري ورغبات واستجابات متلقي هذا الاعلان الذي تطور نتيجة للتطورات التي احدثتها تلك المتغيرات ، ومن ثم ارتبط توظيف العناصر التصميمية بالمتغيرات في توجيه الرسالة الاعلانية التي يهدف اليها المعلن من حيث الاخراج والابداع والمهارة الفنية في تحقيق المعنى الفني للإعلان .
اذن نستطيع ان نحدد مشكلة البحث وفق التساؤل (ما متغيرات بنية تصميم الإعلان التجاري).

اهداف البحث :

يهدف البحث الى :

1. التعرف على اهم المتغيرات في بنية تصميم الاعلان التجاري .

أهمية البحث :

1- يسهم البحث في تطوير تصاميم الاعلانات التجارية .
2- يسهم في اغناء الجانب المعرفي والمهارى للمصمم والمتخصصين في مجال التصميم الطباعي .

[1] كلية التربية ابن الهيثم للعلوم الصرفة/ جامعة بغداد / https://orcid.org/ 0009000950089684

- **تصميم الاعلان :**

فالتصميم "Design" "كلمة لها مدلول واسع غير محدد لذلك فأنه يعد اصل كل الفنون وتطبيق لكل الانشطة الانسانية الهادفة الى تكوين الوحدات وتنظيمها ويعد محصلة للقدرات العقلية والفنية معاً" .

لقد اصبح التصميم ومنذ سنوات عدة يملك الكثير من التأثير لدخوله مجالات الحياة الانسانية والفنية كافة . اذ يشكل تاريخ فن التصميم تأكيداً قاطعاً على حقيقة الضرورة الانسانية للفعل التصميمي فليس ثمة انجاز تصميمي لا يعد في مشروعه التأسيسي وتحققه النهائي عن استجابة ما لضرورة محددة .

"فالتصميم ، عمل اساسي للإنسان ، فنحن كلما نؤدي شيئاً لغرض معين فأننا في الواقع نصمم وهذا يعني ان معظم ما نقوم به يتضمن قسطاً من التصميم(Deveo) .

نفهم من ذلك ان التصميم لم يقتصر على تصميم المطبوعات ، فقد شمل المنتجات كافة التي نحتاجها في حياتنا اليومية كالتصميم الداخلي والصناعي والاقمشة الى غير ذلك .

وللتصميم اهمية كبيرة في مجالات النشاط الفني اذ لا وجود لأي عمل من دون التصميم بمعنى ان التخطيط يسبق اي عملية فنية لتحقيق هدفها في النهاية من خلال ايجاد الفكرة وتنظيم العناصر والاشكال وتحقيق الغرض الوظيفي والجمالي .

والفكرة تعني "المعنى ، الجوهر" وهذا يعني انها ترتبط بالتفكير والوجود ، كما يمكن ردها الى احساسات الذات او الى المبدأ الخلاق "كما تشير الى العنصر الاساسي الذي تقوم عليه العناصر الاخرى التي يقوم عليها البناء ويشيد عليها اركان عمله وتمثل جوهر هذا العمل" .

لذا فأنها اداءات ذهنية لخبرات بعض منها فطرية واخرى مكتسبة مخزونة في العقل البشري وعند الحاجة تظهر كتصميمات ذهنية للمشاكل المراد ايجاد حلول لها . ان هذه الاداءات الذهنية ترتبط بالخزين المعرفي للقوى الفاعلة (المصمم) ومن ثم وضع خطة واطار موضوعي ذهني ، يختار وينظم فيها عناصره المنتخبة بأسلوب اتصالي واضح يحقق الغرض منها .

اي انها اداءات منظمة (قصدية) على وفق هدف مسبق ومحدد لتحقيق نظام وظائفي محدد من خلال عناصر بصرية مختارة ومحققة فعلها التعبيري والجمالي .

وعلى وفق ذلك فالفكرة خطة وتنظيم العناصر الذهنية وتحويلها من واقع لا مرئي الى واقع عيائي . وهذا يعني ان الفكر هو الموجه الاساس في بناء الفكرة(Burtt) . وفي الوقت نفسه يقوم بعملية التحليل والتركيب وايجاد الحلول والسيطرة على المشاكل التي تتسم بالاضطراب ليوصلها الى الوضوح والاستقرار والانسجام مع واقعنا وحاجاتنا "فالفكر هو ارقى اشكال النشاط المخي المنتج عند الانسان ومن مقومات الفكر وتوسيع مقدرته ليكون ركيزة لتحليل المدركات الحسية هو البعد المعرفي) ، يضاف الى ذلك (حساسية القوى الفاعلة فكلما كانت تتمتع بحساسية متميزة كشفت لنا عن فكرة تتصف بالجدة والحداثة".

ومن خلال ما يتضمنه تصميم الاعلان التجاري من شكل ومضمون فهو "عملية بناء وتركيب التكوينات التي تؤلف من اجزاء وتتفاعل وترابط مع بعضها وتتناسب حركة الاجزاء مع الحركة الكلية للتكوين الذي يبرز قيمة الهيئة متمثلاً بالألوان والخطوط والمساحات والكتل" والفراغات والتكرارات . كما ويتأثر تصميم الاعلان "بعدة عوامل خارجة عن البناء الفني ذاته اذ ان الفنان المصمم لا يعبر عن احساساته الفنية في فراغ ، ولكنه يستعمل في ذلك التعبير خامات وادوات متباينة".

وهذا ما يسمى بالتصميم الجيد وعموما فان اهمية تصميم الاعلان التجاري تكمن في وجود غاية ووسيلة وتختلف هذه الغاية او الحاجة باختلاف نوع الاعلان سواء أكان نفعياً ام جمالياً . وكثيراً ما يعمد المصمم الى استلهام بعض مفردات تصميم اعلانه من تاريخ امته وشعبه ويوظفها حسب مقتضيات العصر والتكنولوجيا الحديثة وذلك لتأكيد اهمية تصميمه ، فالمتلقي الشرقي او العربي ينجذب لا ارادياً الى كل ما يمت بصلة الى موروثه الشعبي او الاسلامي او الشرقي . وكذلك تبرز اهمية تصميم الاعلان من خلال اتباع نظام معين "فقد يختلف التصميم في معطياته الابداعية باعتماد نظم معروفة او ابداع نظام جديد ، فالتنوع ما بين انظمة التصميم في الاعلان التجاري تتباين مع باقي المطبوعات تبعاً لتحقيق البعد الوظيفي لهذا المطبوع من خلال اجراء بعض التغييرات في توزيع العناصر او اختزالها او اضافة بعض اللمسات عليها".

- **اساليب تصميم الاعلان التجاري :**

تتعدد اساليب تصميم الاعلان التجاري المطبوع في ضوء المتغيرات التي تطرأ على الاعلان "وتختلف وفقاً للعديد من العوامل والتي على اساسها يرى مصمم الاعلان ضرورة اعطاء درجة من الاهمية لكل عنصر من عناصر الرسالة الاعلانية مما يدعم قدرتها في جذب الانتباه واثارة الاهتمام فقد يتم التركيز على الصور والرسوم او النص الكتابي او العناوين وغالبا ما يتم المزج بين اكثر من عنصر من هذه العناصر المكونة للرسالة الاعلانية(mol, 2011) .

ومن الطبيعي ان تتعدد الاساليب ما دامت لا تتقيد بقاعدة شكلية معينة سوى انها تسعى لتحقيق الغرض الوظيفي الذي يتحدد بحسب طبيعة الخدمة المعلن عنها التي تساهم في زيادة تحقيق الجذب في الاعلان .

"ان هذه العوامل تتطلب ان يتميز مصمم الاعلان بمواصفات خاصة تجعل لديه القدرة على المزج بين الخيال والواقع وعلى استخدام الاساليب الفنية المتطورة لخدمة اهداف وظيفية محددة بما لا يتعارض مع الاساليب التكنولوجية الطباعية التي تستخدم في نقل فكرته الاعلانية للقراء". لذا فأن على المصمم ان يختار الاسلوب المناسب في التعبير عن فكرته والعناصر المجسدة لها التي ترتبط بنظام يعزز من فاعليتها وقوة تأثيرها في المتلقي "واتباع اساليب مبتكرة غير مطروقة سابقا وتحاشي اتباع الاساليب التقليدية التي يتبعا المصممون الاخرون" "فلقد برع المصممون في طرق اساليب متنوعة ومستحدثة ومركبة وصولا لتحقيق الافضلية التصميمية الساحبة للنظر والمقنعة كذلك" ان مقومات اي اعلان ناجح تكمن في الاسلوب المستخدم في تنفيذه اذ يبقى في مخيلة القاري ولا ينساه بسهولة وتختلف تصاميم الاعلان من مصمم الى اخر ومن موضوع الى اخر ومن قناة توصيل الى اخرى .

- **الخصائص البصرية للإعلان التجاري :**

"ان الخصائص بمفهومها الشامل هي نظم العلاقات ما بين اجزاء التكوين". فمن ابرز هذه الخصائص هي الهيئة والحجم فالهيئة تتكون من مجموعة اشكال مادية يعتمد عليها الاعلان في استقراء مفرداته المكونة له من الخطوط والسطوح والالوان والظلال فضلا عن المادة المكتوبة ، وهذه الفقرات من مستلزمات الاعلان الناجح مهما كانت وسيلته وغايته واستخدامه على وفق الشكل او التصميم (ثنائي الابعاد) علما بأن هذه العناصر يتم استخدامها في مجالات الفنون عامة ومن ضمنها فن تصميم الاعلان لان "تنظيم العناصر المرئية للهيئة التصميمية يرتبط بالعناصر اللازمة (كالخط والشكل وملامس السطوح) بحيث تتلاءم كلها لخدمة الشكل العام" "فالهيئة هي الشكل الذي يتخذه العمل الفني "وعلاقاته مع الفنون الاخرى اذ لا يوجد هناك فرق "بين البناء المعماري او التمثال او اللوحة او القصيدة والقصة وكذلك والمعزوفة الموسيقية وهذا يقودنا الى ان جميع هذه الاشياء تتخذ شكلا معينا خاصا وهذا الشكل هو الذي ينطلق من الهيئة5 التي تضم الشكل وتهياه للعمل الفني.

وقد عد ارنهيم الهيئة " بانها الجوانب المكانية الخاصة بخصائص المظهر الخارجي للأشياء ، ولكن لا يوجد نمط بصري يكون عبارة عن ذلك فقط فلابد من انه يمثل شيئا ما وراء وجوده الفردي وهذا يشبه القول بأن الهيئة ككل هي شكل لمحتوى ما والمحتوى او المضمون ليس هو بالطبع مادة الموضوع او خامته" (K, 2013) .

فكل تلك العناصر تسهم في تكوين الهيئة في اي مطبوع سواء اكان في صحيفة ام مجلة ام غير ذلك ، وتستخدم هذه العناصر في جذب انتباه المتلقي كوحدة متكاملة تتمتع بإعطاء احساس ظاهري وباطني من خلال وقع البصيرة على حجم الاعلان وموقعه ولونه فان لحجم الاعلان والمساحة التي يشغلها ولونه وما يصدره من اثر في نفسية المتلقي فضلا عن موقعه يمثل الاساس في عملية التصميم ، كما وتعد جزءا اساسيا في تحديد التكلفة الانتاجية للتصميم .

وبهذا يمكن ان نؤكد على اهم الخصائص البصرية المكونة لهيئة الشكل الاعلاني بالنقاط الاتية :

1. حجم الاعلان التجاري
2. موقع الاعلان التجاري
3. اللون في الاعلان التجاري
4. فاعلية الاتجاه في الاعلان التجاري
5. الملمس

اولا : حجم الاعلان التجاري

ا"ن لحجم الاعلان ومساحته دورا كبيرا في جذب انتباه المتلقي الى الاعلان من خلال درجة وضوحه وفرصة قراءته اذ نجد ان حجم الاعلان له دورا كبيرا في ترويج ما اعلن عنه باعتباره المثير او المنبه الخارجي اذ يجب ان يراعي في عملية تصميم الاعلان عنصر الحجم ويجب ان يكون هناك تناسقا بينه وبين بقية العناصر المكونة له كالشكل الرئيسي"

، المادة المكتوبة ، اللون ، العلامة التجارية .. الخ .

"وقد ازدادت قوة الاعلان نتيجة لإيجاد خطط جديدة والقيام بوضع معيار لحجمه مما زاد في اساس العلاقة الطردية بين قوة المنبه والاستجابة الانتباهية التي يحصل عليها".

ثانيا : موقع الاعلان التجاري

" يلعب موقع الاعلان في المجلة دورا هاما ويؤثر هذا الموقع من ادراك القارئ للإعلان ومن ثم استيعابه له لكون الادراك هو عملية حسية وعقلية معقدة يدخل بها الشعور والتخيل والتذكر وهذا مما يجعل الادراك يتأثر بالعادات الفردية وما بها من دوافع واتجاهات وخبرات" . وهذا يجب ان لا يحدث تناقضا بين الاعلان والصفحات التي تقع قبله او بعده او المحيطة به بل يفضل ان يكون الاعلان من نفس المادة التحريرية لان المهتم بها سيهتم بالتالي بالإعلان . فيفضل ان يضع المصممون الاعلانات الخاصة بأزياء المرأة مثلا وادوات التجميل واحتياجاتها الاخرى في الصفحات الخاصة بقسم المرأة في المجلات غير المتخصصة بعالم المرأة اما في المجلات الخاصة بالمرأة كمجلات العربية (لها ، زهرة الخليج ..) فاين ما يضع المصمم الاعلان فهو في موقعه الصحيح .

لذا فان " موقع الاعلان يعتبر احد العناصر المهمة في جذب الانتباه للإعلان وتزداد اهمية موقع الاعلان في المجلات اذ يزداد عدد الصفحات وتتفاوت اهمية المواقع الاعلان بها تفاوتا واضحا مما يؤدي الى التأثير في درجة مشاهدة الاعلان" .

ثالثا : الالوان في الاعلان التجاري

يعتبر اللون احد الخصائص البصرية المهمة في الاعلان التجاري وفي تصاميم المطبوعات عموما وفي كل الميادين الحياتية . "فهو ذلك التأثير الفسيولوجي – اي الخاص بوظائف اعضاء الجسم – الناتج على شبكة العين سواء اكان ناتجا عن المادة الملونة او الضوء الملون" فهو يؤثر مباشرة في الحواس مما ينتج عنه ردة فعل المتلقي . "فعندما ترى عين الانسان لونا ما فان صورة من نفس اللون تتكون في عقله وذلك لان احساسه الذاتي سيصبح نسخة مصورة او نسخة مطابقة للون نفسه" .

هذا فضلا عما يمكن ان يقدم لنا اللون في مجال التصميم الطباعي بشكل عام من تأثيرات مثل :

1- جذب الانتباه
2- تأثير نفسي (سيكولوجي)
3- تحديد العلاقات
4- تعزيز التذكير والرسوخ
5- خلق جو من المتعة الجمالية

وهذا ما يدلل على قوة الاعلان وتأثيره بالعلاقات الانسانية وخدمة سلعية تأخذ قدرها من متغيرات البنية الاعلانية من خلال الالوان التي بدورها تعد اشارات كهرومغناطيسية تجلب المتسوق وتشده بقوة نحو منتج ما والترويج له عبر هذه النقاط المارة الذكر وما بها من فاعلية الكسب للمنتج .

رابعا : فاعلية الاتجاه في الاعلان التجاري

من خلال تعدد اساليب تصميم الاعلانات التجارية التي "تختلف وفقا للعديد من العوامل والمتغيرات والتي على اساسها يرى مصمم الاعلان ضرورة اعطاء درجة من الاهمية لكل عنصر من عناصر الرسالة الاعلانية" وما بها من مبررات ضرورية عاكسة على القوة الدافعة والمؤثرة للإعلان وكذلك ما تملكه من مسالك بصرية وحركية" تقترح نفسها على الرائي كي يجتازها مستجيبا للإعلان الاستجابة النموذجية" لكونها تتمتع بذائقية شفافة وجمالية عالية الابتكار وما لها من دورا اساسيا في تحديد هذا النشاط الكلي لإنتاج سلعي او اداء خدمات تؤدي الى انتاج حاجات او رغبات استهلاكية ثم التعرف عليها بواسطة هذا الاعلان الذي يعتبر هو الهدف النهائي ، فالأساليب والاتجاهات في الاعلان يعدان من العلاقات الهامة في تنشيط الجذب للمنتج ولرفع سمة الاعلان ومنتجه في ان واحدا منطلقا من ان الاتجاه والاسلوب يعدان عنصرين ذوا "قيمة دلالية اساسية في التصميم ويرتبط بمفهوم الحركة بوصفها فعلا يحقق تغييرا انتقاليا عبر متغيرات المكان والزمان" ، فهما يؤديان دورا مهما في عملية البناء والتوجيه الحركي في اغلب تصاميم الاعلان التجاري من خلال تفاعله مع العناصر البنائية الاخرى وتباين خصائصها ومستوى فاعليتها ويعتمد كل ذلك على قدرة المصمم الابتكارية في توظيف التعارضات الاتجاهية في تكوين حركة فاعلية مؤدية لهدفها الوظيفي .

خامسا : الملمس

لكل هيئة ملمس ولكل ملمس نهاية مظهرية لسطحها وهي المنطقة الحيوية والتي تقع بين عالمين واقعي وخيالي وما تحققه من اثر جمالي من خلال معالجتها في موضوعات الاعلان التجاري ومن خلال ما يدرك من قبل المتلقي لبنية الشكل الاعلاني وهيئته بشكل عام .

ان كل ما يدرك بحاسة اللمس يسمى ملمسا لمسيا وعند ادراكه بحاسة البصر يسمى ملمسا بصريا "فهو الخاصية البصرية والملمسية لسطوح الخامات" في نهاية المطاف.

يحدث الملمس تغييرا تقنيا وجماليا في بنية الشكل الاعلاني ويحركه ويعتبر تغييرا في مفهوم الابداع باعتباره واقعا في حد ذاته تسوده قوانين ونظم عناصر التصميم الاعلاني الذي "تتأثر بشدة الضوء الساقط واتجاهه ونوعه والتضاد اللوني بين البروزات الملمسية وخلفيته" الكلية.

لذا يتمتع الملمس بقيمة جمالية عالية من خلال ما تظهره الملامس المختلفة ، مما يضفي على الاعلان التجاري قيمة تعبيرية مضافة الى باقي الخصائص البصرية والرغبة في النظر الى العمل الفني بصورة شاملة من زاوية علاقته وصلته وتطابقه مع الواقع القابل للتحقيق .

- **النتائج :**

توصل البحث الى جملة من النتائج لتحقيق اهدافه وهي :-

1- ان قدرة المصمم في بناء موضوع الاعلان وتجسيده ، والمامه بالأطر الموضوعية (الفكرية) والتقنية (الاخراجية) ودوره في تعزيز الهدف المطلوب يشكل متغيرا رئيسيا في بناء الاعلان تصميما واخراجا .

2- يشكل الخطاب البصري في الاعلان التجاري رؤية حوارية بين العمل والمتلقي ،

3- يعد التكوين اساسا لكل عملية فنية ، والتكوين يعني احداث الوحدة والتكامل بين العناصر المختلفة للعمل من خلال عمليات التنظيم ، والتحليل والتركيب والحذف والاضافة والتغيير في الاشكال والدرجات اللونية وقيم الضوء والمساحات

4- التنظيم هو الصفة التي تظهر النظام في تصميم الاعلان

5- ان متغير اللون وتدرجاته تؤثر في بنية تصميم الاعلان التجاري ،

الاستنتاجات:

1-يعد المتغير الوظيفي من اهم المؤثرات التي تخضع لها الهيئة العامة للتصميم ، لان الهيئة العامة تتشكل وفقا لمقومات التصميم التي تفرضها الوظيفة.

2-حققت التكنولوجيا الحديثة ظهور نتائج فاعلة في بنية التصميم كمتغير اخراجي من شأنه ان يعزز من فاعلية التأثير الاتصالي .

3- ان البيئة الاجتماعية والثقافية كمتغير تؤدي دورا مهما ومؤثرا في الاعلان وكيفية التعبير عن ذلك تصميما .

4- تتولد الفكرة الرئيسية لمادة الاعلان غالبا من مضمون مجتمع المصمم الذي هو جزء منه وتنتمي الى مرجعياته الثقافية والاجتماعية والعقائدية .

5-ان عملية جذب الانتباه للإعلان ترتبط بالحالة الاقتصادية للمعلن من حيث حجم المساحة المخصصة للإعلان وعدد الالوان المستخدمة فيه ونوعية الورق المستخدم في الطباعة ونوع الوسيلة المستخدمة في عرضه وغيرها من الامور التي تحقق انتشارا واسعا وفي اقل وقت ممكن ومن ثم ترتفع نسبة المبيعات والعكس صحيح .

- **التوصيات :**

بعد التوصل الى النتائج ، توصي الباحثة التمييز بين المتغيرات الاتية :

1- المتغيرات المتعلقة بالجانب النفسي كمتغيرات مؤثرة مثل : (الحجم ، المساحة ، الموقع ، الحركة ، التقنية ، حداثة الموضوع ، جمالية الشكل) .

2- المتغيرات المتعلقة بالإدراك الحسي للمصمم والمتلقي مثل : الاطار المعرفي والمهارى ، حدة الاستجابة ، موضوع الفكرة ، الظرف المكاني والزماني .

3- المتغيرات المؤثرة في اثارة الاهتمام مثل : الحركة – اللون – الشكل – النص – الصورة – الزمن .

4- المتغيرات المؤثرة لاستثارة الرغبة مثل : اسلوب التصميم – تقنية عرض الفكرة .

5- المتغيرات الفنية الواردة في استمارة اداة البحث للدراسة الحالية .

Conclusions:

1. The functional variable is one of the most important influences that the general design body is subject to, because the general body is formed according to the design components imposed by the function.
2. Modern technology has achieved the emergence of effective results in the design structure as an output variable that can enhance the effectiveness of the communication effect.
3. The social and cultural environment as a variable plays an important and influential role in advertising and how to express that in design.
4. The main idea of the advertising material is often generated from the content of the designer's community of which he is a part and belongs to his cultural, social and ideological references.
5. The process of attracting attention to the advertisement is linked to the economic status of the advertiser in terms of the size of the space allocated to the advertisement, the number of colors used in it, the type of paper used in printing, the type of medium used in its display, and other matters that achieve wide spread in the shortest possible time, and then the sales rate increases and vice versa.

References:

1. Arnheim , R. *The Genesis of a fainting* , London : P.8 .
2. Deveo , Merril , *Effective , Advertising* Copy , P.423 .
3. Harold Burtt , *psychology of Advevtising* Boston , Houghion Mifin Con pany , 1930 .
4. Laure mol : *The potential Role for Intographics in Science communication* 2011.
5. Rees . K: *What makes and an infographic* , 2013 . www.coolinfographic.com .
6. Rees.K: *What makes and and an infographic*,2013
7. Telford,2014,Htts,//madic.Piktochart.com.

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1467

Self-awareness in nihilistic philosophy to interpret aesthetic experience (Sculptor Alberto Giacometti as a model)

Ali Fahim Eidhan [a1] *AHMED J. ZBOON* [a2]

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 4 May 2024
Received in revised form 5 Jun 2023
Accepted 6 Jun 2024
Published 15 September 2024

Keywords:
self-awareness, nihilism, aesthetic experience, AlbertoGiacometti

ABSTRACT

The research sheds light on the results of the influence of the artist's self-consciousness on the nihilistic philosophy of interpreting the aesthetic experience, taking the sculptor Alberto Giacometti as a model. The research is divided into several chapters, where the first chapter was methodological in which I presented the research problem, which I concluded with the question: What is the importance of self-awareness in interpreting the aesthetic experience under the influence of Nihilistic philosophy? The importance of the research was summarized in investigating the impact of nihilistic philosophy and its impact on self-awareness to interpret the aesthetic experience. The aim of the research was to identify the impact of nihilistic philosophy on self-awareness to interpret the aesthetic experience. The limits of the research were in the objective limit, the influence of nihilistic philosophy in the aesthetic experience of the sculptor Albert Giacometti, the spatial limit: France, time limit: 1932-1961, and I defined the most important terms in the research, such as the terms subjectivism and nihilism. As for the second chapter, within the theoretical framework, I divided it into three sections. The first topic: a general vision about the concepts of subjectivism and nihilism, and the second topic: the aesthetic concepts of nihilistic philosophers. In it It dealt with the opinions of four nihilistic philosophers on art and beauty from a nihilistic vision (Nietzsche, Søren Kieckgaard, Heidegruppoul Sartre), and the third topic: the aesthetic experience and its nihilistic interpretation. Through studying the most important modernist artistic schools that were influenced by nihilistic philosophy and reviewing its results in the aesthetic experience, and in the third chapter within the procedural framework of the research, in which I dealt with the research methodology, the research community, the research tool, and the research sample in which I dealt with four works by the artist Alberto Giacometti, and then I analyzed the sample through The models chosen for analysis, as for the fourth chapter, in which the results were drawn, the most prominent of which was the artist in his artistic performance, is a searcher for the tangible and encoded aesthetic truth behind the phenomena and manifestations of the artistic work. Reducing and peeling the art form is to reveal its essence and reveal and reveal the truth of its existence. The artist's imagination dives into the aesthetic form itself to weave a new form composed of the artist's self with the apparent formation of external assets. Through reductionism, the artist generalized his nihilistic vision of the human formal achievement, simplification and simplification. ThenList sources and references.

[1] *Corresponding author.*
E-mail address: Ali.Safi2202m@cofarts.uobaghdad.edu.iq
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/jcofarts1467
Ali Fahim Eidhan, AHMED J. ZBOON : Self-awareness in nihilistic philosophy to interpret aesthetic experience(SCULPTOR ALBERTO GIACOMETTI AS A MODEL)
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الوعي الذاتي في الفلسفة العدمية لتأويل التجربة الجمالية

(النحات البرتو جاكوميتي إنموذجاً)

علي فاهم عيدان[1]
أ.م.د. أحمد جمعة زبون الهادلي[2]

الملخص:

يسلط البحث الضوء على مخرجات تأثر الوعي الذاتي للفنان بالفلسفة العدمية لتأويل التجربة الجمالية، متخذاً النحات البرتو جياكوميتيأنموذجا، وتوزع البحث على عدة فصول حيث كان الفصل الأول المنهجي إذ قدمت فيه لمشكلة البحث التي ختمتها بالسؤال: ما أهمية الوعي الذاتي في تأويل التجربة الجمالية تحت تأثير الفلسفة العدمية؟ ولخصت أهمية البحث في تقصي أثر الفلسفة العدمية وأثرها في الوعي الذاتي لتأويل التجربة الجمالية، وكان هدف البحث التعرف على أثر الفلسفة العدمية في الوعي الذاتي لتأويل التجربة الجمالية، وكانت حدود البحث في الحد الموضوعي تأثير الفلسفة العدمية في التجربة الجمالية للنحات البرت جاكومتي، الحد المكاني: فرنسا، الحد الزماني : 1932-1961، وقمت بتحديد أهم المصطلحات في البحث زهي مصطلحي الذاتية والعدمية، أما الفصل الثاني ضمن الاطار النظري فقسمته الى ثلاث مباحث، المبحث الاول: رؤية عامة حول مفهومي الذاتية والعدمية، والمبحث الثاني: المفاهيم الجمالية للفلاسفة العدميين.وفيه تناولت اراء أربعة فلاسفة عدميين في الفن والجمال من رؤية عدمية هم (نيتشة، سورين كيكغارد ،هايدجروبول سارتر)، والمبحث الثالث: التجربة الجمالية وتأويلها عدمياً. من خلال دراسة أهم المدارس الفنية الحداثوية التي تأثرت بالفلسفة العدميةوأستعراض نتاجها في التجربة الجمالية، وفي الفصل الثالث ضمنالإطار الإجرائي للبحثوفيه تناولت منهج البحث ومجتمع البحث وأداة البحث وعينة البحث التي تناولت فيها أربعةأعمال للفنان البرتو جياكومتي، ومن ثم قمت بتحليل العينة من خلال النماذج المختارة للتحليل، أما الفصل الرابع الذي استخلصت فيه النتائج، التي كان أبرزها الفنان في أدائه الفني هو باحث عن الحقيقة الجمالية المحسوسة والمشفرة وراء ظواهر وتجليات العمل الفني.أختزال الشكل الفني وتقشيره هو لإظهار جوهره وإنكشاف وتجلي حقيقة وجوده. خيال الفنان يغوص في ذات الشكل الجمالي لينسج شكلاً جديداً مركباً من ذات الفنان مع التشكل الظاهري للموجودات الخارجية. من خلال الاختزال عمم الفنان رؤيته العدمية في المنجز الشكلي الانساني والتبسيط والأسبلة. ومن ثم ثبت المصادر.

الكلمات المفتاحية: الوعي الذاتي، العدمية، التجربة الجمالية، البرتو جيكومتي

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

اولا/ مشكلة البحث:على طول المسار الفني في جدلية علاقته مع الفكر الانساني ، كان الفن هو العتبة الاولى للتأثر بالفكر والفلسفة المنتجة في التجربة الانسانية، ومن هذه الفسفات المهمة التي طبعت بها التجربة الجمالية والفنية هي الفلسفة العدمية، اذ تعتبر أكبر إنعطافة في تاريخ الفكر الغربي، لأنها طبعت الثقافة الغربية في كل مظاهرها، كونها مثلت حركة إرتدادية أنكرت وتنصلت من كل القيم والاعراف والقوانين ورفضت كل حقيقة ثابتة، وطرحت كل المثل العليا دينية أو سياسية أو اخلاقية أو فنية، لهذا كان الفن أحد أهم المساحات التي تمظهرت فيها العدمية وتأثر الناتج الإبداعي الفني بهذا التحول الفكري مما أتاح للفنان أن يتحرر من القيود التي كبلت ابداعه فيما قبلها، وفتحت له مساحة غير محدودة ليمارس إشتغالاته الابداعية بحسب وعيه الذاتي، وإبراز ذاتيته وفردانيته في منتجه الفني المميز،

[1] طالب دراسات عليا متخصص بالفنون الجميلة – الفنون التشكيلية - نحت
[2] استاذ أكاديمي متخصص بفلسفة الفنون الجميلة – الفنون التشكيلية – نحت

فتكون مشكلة البحث هي الاجابة عن السؤال التالي: ما أهمية الوعي الذاتي في تأويل التجربة الجمالية تحت تأثير الفلسفة العدمية؟

ثانياً/ أهمية البحث:تكمن أهمية البحث في تقصي أثر الفلسفة العدمية وأثرها في الوعي الذاتي لتأويل التجربة الجمالية. كما انه يثري المكتبة الفنية والنقدية والباحثين عن مثل هذه البحوث.

ثالثاً/ هدف البحث:يهدف البحث للتعرف على أثر الفلسفة العدمية في الوعي الذاتي لتأويل التجربة الجمالية.

رابعاً / حدود البحث:الحد الموضوعي: تأثير الفلسفة العدمية في التجربة الجمالية للنحات البرت جاكومتي، الحد المكاني: فرنسا، الحد الزماني:1932-1961.

خامساً/ تحديد المصطلحات: الذاتية: لغة:جاءت في معجم كشّاف اصطلاحات الفنون: الذات(ما به الشيء)، هو.(علي، 1998)والذات جمع ذوات ومؤنث ذو،بمعنى صاحب(هذه الفتاة ذات خلق) وفي القرآن الكريم(سيصلى ناراً ذات لهب) وذات الشيء نفسه(عاد ذات الرجل)،اسم الذات مقابل المعنى،والذات الإلهية(الله عز و جل)، وذات الصدور: سريرة الإنسان(وهو عليم بذات الصدور) والذاتي المنسوب إلى الذات(تصرف بدافع ذاتي)، والذاتية نزعه ترمي إلى رد كل شيء إلى الذات وعكسها الموضوعية(أحمد، 1989).

اصطلاحاً:وردت في المعجم الفلسفي لصليبا: ذات، ما يقوم بنفسه، ويقابله العرض، بمعنى مالا يقوم بنفسه، والذات يطلق على باطن الشيء، وحقيقته، أما العرض فلا يطلق إلاّ على التبدّلات الظاهرة على سطح الشيء، والذات ثابتة، والأعراض متبدلة(جميل، 1982، صفحة 579).

التعريف الإجرائي:الذات: هي حضور الأثر الذاتي في المنجز الإبداعي، مهما كان مستوى هذا الحضور ومهما كان تأثير الذات في الموضوع قلّ أو كثر.

العدمية:لغة: عَدِمَ المال عَدَماً فقدهُ. فهو عادِمٌ، أَعدم فلان إفتَقَرَ، الإعدَامُ: إزهاق روحه قِصاصاً، العَدَمُ ضد الوجود.(أنيس، 2011)

إصطلاحاً: هي نزعة تقوم على النفي والإنكار في الفلسفة والأخلاق والسياسة، فتنكر أي حقيقة ثابتة على الإطلاق.(بيومي، 1979)

إجرائياً: العدمية هي فلسفة تتنصل من كل حقيقة ثابتة أو قانون ملزم أو قواعد تحكم أي منتج فكري أو فني أو أخلاقي أو سياسي.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث

المبحث الاول: رؤية عامة حول مفهومي الذاتية والعدمية.

اولاً: الذاتية

الذاتية يقابلها الموضوعية، وهي مفهومفلسفي أساسي من مفاهيم الفكر الفلسفي الحديث، مرتبط بالوعي، وهو يشير الى الشخصية، ويشير الى الفرد لكشف الحقيقة والواقع المتعلقان به، وإن ظهور مفهوم الذاتية له جذوره الفلسفية عند ديكارت وكانط، وقد اعتمد التفكير الفلسفي في العصر الحديث على فهم ما يشكل الفرد ووعيه، لذلك نجد تفسيرات عديدة لمفاهيم أخرى ترتبط بهذا المفهوم مثل النفس، الروح، الهوية، والوعي الذاتي، فهي تتداخل جميعها في أصل المفهوم(Bahadli, 2023).

والذاتية عموماً هي النزعة التي ترمي الى رد كل شيء الى الذات، وتقديم الذاتي على الموضوعي، وبوجه خاص يطلق هذا اللفظ في الميتافيزيقيا، على رد كل وجود الى الذات والاعتداد بالفكر وحده، وهي في علم الجمال، النظرية التي ترى أن الاحكام الجمالية لا تعدو ان تكون مجرد اذواق فردية"(سعيد، 2004)فمن ناحية جمالية قد أثر هذا المفهوم على الفهم العام للوعي الفردي إتجاه الأشياء الجميلة والاحكام عليها.

أما **الذاتي** هو ما يخصُ الشخص دون غيره وينتسب الى الذات مما يتصل بها أو يخضع لها، ويطلق هذا اللفظ على معانٍ منها:

- الفردي، وهو ما يرتبط بشخصٍ واحد دون غيره.
- الداخلي، أي الموجود في الذهن ويقابله الخارجي أو التجريبي.
- الوهمي، كالإحساسات الذاتية التي يتوهمها الشخص من غير أن يكون لها في العالم الخارجي ما يقابلها.
- ما يخص العقل البشري، في مقابل الأشياء في ذاتها.
- ما يخص الذات المدركة والعارفة دون سواها، كالأمور النفسية.(سعيد، 2004)

وفي المعجم الفلسفي: الذاتي: "وهو المنسوب إلى الذات. ويطلق على ما يقوم الموضوع ويلزمه اضطرارا وهو جزء من الماهية منحسر في الجنس والفصل. وكل خارج عن الماهية فهو عرضي"(جميل، 1982، صفحة 581).

ويذكر مذكور أنَّ الذاتي يقابله الموضوعي، والحقيقة انه كذلك، فمقابلة الذاتي للعرض مقابلة فلسفية ومقابلة الذاتي للموضوعي مقابلة نقدية فكرية لذلك فهو يرى أنَّ الذاتي "يقابل الموضوعي {ويذكر أنَّ الذاتي} يطلق على ما مصدره الفكر لا الواقع، ومنه الأحكام الذاتية في مقابل الأحكام الموضوعية، والمنهج الذاتي في مقابل المنهج الموضوعي "(بيومي، 1979، صفحة 87).

ثانياً : العدمية.

العدمية (بالإنجليزية: (Nihilism)*هي نزعة تقوم على النفي والإنكار في الفلسفة والأخلاق والسياسة، فتنكر أي حقيقة ثابتة على الإطلاق، كما صنع جورجياس، وان القيم الاخلاقية مجرد وهم وخيال كما قال نيتشة، ولا داعي مطلقاً لدولة أو تنظيم سياسي يسلب الفرد حريته،(بيومي، 1979، صفحة 118) وهي فلسفة، أو مجموعة من الآراء داخل الفلسفة، ترفض الجوانب العامة الأساسية للحياة وللوجود البشري،كالحقيقة الموضوعية أو المعرفة أو الأخلاق أو القيم أو المعنى. تؤمن الافتراضات العدمية المختلفة أن القيم الإنسانية لا أساس لها من الصحة، وأن الحياة لا معنى لها، وأن المعرفة مستحيلة، وأن مجموعة من الكيانات لا وجود لها أو لا معنى لها أو لا هدف لها.أبتكر الروائي الروسي ايفان تورجينيف هذه الكلمة ليصف بها في روايته آباء وأبناء (1861) تياراً معيناً من تيارات المثقفين الروس المتطرفين في القرن التاسع عشر الذين سيطر عليهم اليأس وساهم بطء حركة الاصلاح الاجتماعي والسياسي، فيأسوا من أي أصلاح، فكفروا بكل عقيدة أو فكر، وأصابهم القنوط من أن يستطيع أي شيء أن يمنح الانسان أملاً في المستقبل، فتمردوا على كل المؤسسات حتى المعارضة، وتنكروا لمباديء اللبرالية وأعتقدوا بأنه لا بد من تدمير البناء الاجتماعي والسياسي، وحتى المؤسسات الدينية تدميراً كاملاً.(خشبة، 1997).

ويبدو أن هذا المصطلح قد تمت صياغته باللغة الروسية في القرن التاسع عشر كتعبير عن الفوضى والمعارضة السياسية الثورية للنظام القائم. ولكنه بات طابع سائد في تلك المرحلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر **"فقد راج حالة من الشك والانحلال، فطرح الناس كل ما لديهم من مثل عليا، سواءً دينية أم سياسية أم فنية أم أخلاقية، وأصبحت كل القيم المقدسة أوهاماً و أباطيل، وبات الناس يشعرون إنهم خدعوا بكل القيم لينقلب هذا الشعورالى يأس و إنكارلكل شيء فأصبح الشك والانكارهو الطابع السائد، فسميت هذه المرحلة بـ(الروح الانكارية)"**(بدوي، نيتشة، 1975) منذ ذلك الحين، أصبحت العدمية تعني نوعًا أوسع بكثير من المعارضة، أي إنكار القيمة أو المعنى أو الحقيقة في العالم(Al-Bahadli، 2022).

ومن الطبيعي أن تشكل وجهة نظر كهذه أزمة للثقافة الإنسانية. تبدو العدمية غير محتملة، وغير عملية، وخطيرة، وغير إنسانية. لقد تصارع الكثير من الفكر الحديث مع العدمية أو سعى إلى إيجاد بدائل لها. يبدو أن السؤال العام الذي يحفز مثل هذا التفكير هو: كيف يمكن العثور على القيمة أو المعنى أو الحقيقة في عالم فقد ثقاته ويقيناته التقليدية أو استعادتها (سواء كان ذلك في اللاهوت، أو الميتافيزيقا، أو الفيزياء الكلاسيكية، أو التكنولوجيا، أو العلوم). الإيمان العام المتفائل بالعقل البشري والخير والتقدم)(Hatab, 2024)

*. الكلمة الانكليزية (Nihilism) تتكون من مقطعين (Nihil) "لا شيء" و ism– ومعناه ايدلوجيا، وبدمج الكلمتين يبدو ان المصطلح يدحض نفسه بنفسه، فمعناه "ايدلوجيةاللاشيء" يبدو بلا معنى، فان كانت تعني ان يؤمن الشخص باللاشيء، فهو يناقض نفسه لأن الايمان بشيء يستلزم وجود الشيء وليس عدمه، فهو يحمل إ(بدوي، نيتشة، 1975)نتفاءه بداخله.

المبحث الثاني: المفاهيم الجمالية للفلاسفة العدميين.

اولاً:الفن والجمال عند نيتشة:

كان لدراسة نيتشة(1844-1900) للأدب والفلسفة الاغريقية القديمة عظيم الأثر في فلسفته ورؤيته الفنية والجمالية، باحثاً عن أهم التصورات والقراءات والمفاهيم الجمالية في تلك الفلسفة بهدف معرفة طبيعة الابعاد والغايات التي وضعها الفكر الفلسفي الاغريقي للفن، باحثاً من خلال طبيعة الثقافة وتأثيرها في القيم الجمالية في ذلك العصر، حيث قارن نيتشة الفن بين منهجين أحدهما ابولوني نسبة الى أبولو اله العقل والأخر ديونيسي نسبة الى اله الخمر والفوضى واللاعقلانية، فالأول يتخذ العقل والتفكير نسق له والثاني يتخذ المشاعر والانفعال والتجربة الذاتية واللاعقلانية منهجاً له. في كتاب مولد التراجيديا، بالكاد يلعب الأبولوني أي دور على الإطلاق. وفي هذا العمل الأخير نقرأ: "إن الابتكارين الحاسمين في هذا الكتاب (مولد التراجيديا) هما، أولا، فهم الظاهرة الديونيسية بالنسبة إلى اليونانيين - فهو يعطي التفسير الأول لها، ويرى أنها أصل الفن اليوناني كله، والثاني هو فهمها"(BAEUMER, 1976)

ومن منطلق إنحيازه الى الإنفعالات والحيوية الروحية في القيم الجمالية في الفن كانت "الميزة الجوهرية الأولى للفن عند نيتشة هي قدرته العظيمة على إحداث التطور الروحي، فللفن مقدرة سحرية قادرة على فتح أفاق روحية جديدة"(بدوي، نيتشة، 1975، صفحة 61)تلك الروحية التي يرى أنها عندما انحسرت وسط طغيان طابع الاغترابعلى صفحات الحياة العصرية، والتي أجبرت الانسان على اعتناق الفردانية التي حصرته في ممارسات استهلاكيه جامدة منقاداً لها بلا أدراك، ففقد المشاركة الجمالية، وفقدت الحياة كونها مكوناً أساسياً للجمال، وذابت إيحاءات القوة فيها، وهذا ما دفع نيتشة الى جعل الصورة النمطية للفن أسلوباً يتماشى مع إرادة القوة، فالقيم الجمالية تنبثق من ذات المنتج الفني بتوافقه مع أهداف وغايات ذات الفنان(ZBOON، 2022)، لهذا يسعى الى دمج إرادة القوة في مرمى العمل الفني حتى يتمكن من الإفصاح المطلق عن الحقيقة الجمالية المحسوسة والمشفرة وراء ظواهر وتجليات العمل الفني.(كوبلسون، 2016).

بحسب الفكر النيتشوي فإن التجربة الجمالية الإبداعية التي يجسدها الفنان من خلال منجزه الإبداعي لا تتم الا بالابتعاد عن السلطة المطلقة التي تجسدها فكرة الله، فبوجود هذه الفكرة بحسب رأيه لن يكون هناك وجوداً للابداع "**بعيداً عن الله والالهة تغريني هذه الإرادة، ماذا يمكن أن يتبقى لأبداعه، اذا كانت هناك آلهة**"(نيتشة، هذا هو الانسان، 2005) إن هذا النص يتماشى مع النسق الفلسفي الذي يتبناه نيتشة في رفض السلطة المطلقة وثورته على الدين المسيحي، والذي جسده في صيحته "موت الاله" * التي تعني "**نهاية كل مثالية، تتخذ صورة عالم أخر خلف الانسان**"(فيينك، 1974) إن إزاحة القوة المطلقة تجعل من الانسان بمقام الاله وهو الذي يجسد الانسان الأعلى غير المكبل بأي قيود تقيد أبداعه بحسب الرؤية النيتشوية مما يتيح له كامل الحرية، فالإنسان الأعلى هو الانسان المفعم بإرادة القوة، وهي التي مرتبطة بالفن لكونها تحمل رؤية جمالية وليست رؤية سياسية كما فهمها البعض "**فلسفة إرادة القوة ليست رؤية سياسية لكنها رؤية جمالية**"(Safranski, 2002) فإرادة القوة في الفلسفة النيتشوية ذات صبغة جمالية، والفن عنده يتمظهر في مظاهر لقوة إرادة تسعى لتأويل الوجود تأويلاً جمالياً.

إن هذه الرؤية الجمالية النتشوية للحياة ولمحركها "إرادة القوة" نابعة من رؤية الفن كحل لمشاكل العصر الذي يشهد إنحطاطاً وإقبالاً غير محدود على المعرفة في مقابل تهميش لدور الفن في الحياة، وهذا ما يعزي اليه سبب هذا الانحطاط في العصر الحديث لما يشهده من تضاد بين "**المعرفة المقبلة على الحياة وبين ضرورة الفن**"(نيتشة، مولد التراجيديا، 2008) وفي نسق فلسفة نيتشة في قلب الموازين والقيم فهو يضع الفن في الصدارة كحل لهذه المشاكل التي سببتها العدمية، والتي "**تعني إنهيار أو تلاشي الانظمة الخاصة بالإنسان أو الاعتقاد فيسود اليأس وينهار العالم المتحضر وهو يقول في ذلك: لقد حمل أعظم الحكماء في كل عصر التصور نفسه عن الحياة إنها عديمة القيمة** ".(ROBINSON, 1999)

*. إن أول ظهور لفكرة موت الاله كانت في كتابه العلم المرح، في شذرات متعددة، الشذرة 125، ص 132.وضح نيتشة في هذه الشذرة موت الاله على لسان أخرق مجنون بعد أن أوقد فانوسه في وضح النهار وصار يجري في ساحة السوق ويصيح دونما توقف "أبحث عن الاله، إني ابحث عن الاله... سارع الاخرق الى وسطهم واخترقهم بنظراته أين الاله؟ صاح فيهم أنا سأقول لكم لقد قتلناه أنتم وأنا كلنا قتلناه" وايضاً في الشذرة 343، ص204، يبدأ منذ الان اكبر حدث حديث العهد بسط ظله على اوربا اذا علمنا "إن الاله قد مات" نيتشة، العلم المرح، تر، حسان بورقية، افريقيا الشرق، ط1، المغرب، 1993، ص132.

لأن الفن كفيل بتحويل نظرة المجتمع التشاؤمية للحياة الى نظرة إقبال وحب وتفاؤل "**الفن وحده قادر على تحويل هذه الأفكار الكارهة الرافضة للرعب والعبث اللذين يملآن الوجود الى أفكار متآلفة مع الحياة**"(نيتشة، مولد التراجيديا، 2008، صفحة 126) فالفن يقوم بفلترة وتصفية الحياة مما شابها من قرف وتنقية أنفسنا من أدران العصر بواسطة الجمال الذي يحمله الفن ، فعمل الفنان يشبه عمل الطبيب عند نيتشة، فكما يقوم الطبيب بتجاوز الطعم المر وتلطيفه يقوم الفنان بتجاوز العقبات المرة وتجميلها "**أي الوسائل نملك لنجعل الأشياء جميلة وفتانة ومشتهات حين لا تكون كذلك أبداً من تلقاء نفسها! في هذا قد نستطيع أن نتعلم الكثير من الأطباء مثلاً حين يلطفون المر أو يمزجون الخمر والسكر، لكن قد نتعلم أكثر من الفنانين الذين يرمون باستمرار الى ابتكارات مشابهة والى تغلب مشابه للعقبات**" (نيتشة، العلم المرح، 1993) فالفن الحل الوحيد يحول جحيم الحياة الى فسحة من الامل بما يكتنزه من جمال.

ثانياً: الفن والجمال عند سورين كيركيغارد:

تناول كيركيغارد(1813-1855) الجمال في كتابه (إما – أو) الجزء الأول كمرحلة وجودية أولى يعيشها الانسان ضمن تقسيمه حياة الفرد الى مراحل ثلاث تهيأ فيها المرحلة الجمالية الى المرحلة التالية وهي مرحلة الحياة الأخلاقية التي تهيا الى المرحلة الثالثة وهي الحياة الدينية، وتتسم المرحلة الجمالية أو الحسية بما يأتي: الانغماس في التجربة الحسية، تثمين الاحتمالية على الواقعية، الانانية، تجزء موضوع الخبرة، سيطرة العدمية على المفارقة والشكوكية، والفرار من الملل(Bahadli، 2023).

تمثل المرحلة الجمالية الحسية لدى كيركيغارد مرحلة سلبية لأنها تعبر عن الانسان في استغراقه الحسي باللذة والشهوة فيكون أسيراً لها منقاداً لأهوائه، فيتحول لإنسان لا يعبأ بأخلاق أو قيم، ولاينضبط سلوكه بقواعد سامية، ولا يكترث بقانون حتى يصل الى حالة خواء وغثيان، ولا جدوى، فيفتقد أمنه الشخصي بعد أن ينهار في داخله كل شيء، ويغرق في حالة يأس وقنوط وقلق مرعب، "**الحب هنا جنسي صارخ**" (عبدالمعطي، 1980) فالحب نزوة عابرة سرعان ما ترتوي فتمل لتبدأ بالبحث عن نزوة أو لذة أخرى، هذا هو الحب الذي يبحث عنه الافراد الحسيين والغرائزيين، الذين يبحثون عن اللذة المؤقتة الزائلة اللحظوية التي مثلها بشخصية "دون جوان"* الباحث عن اللذات العابرة، إن هذه اللحظات الجمالية المؤقتة لا تكون صادقة لأنها تعيش حياة قلقة خالية من التأمل والتأني لكنها تكون أفضل عندما تنتقل الى المرحلة الأخلاقية التي تتأمل بالقيم المعنوية مفارقة للذات الحسية الزائلة الى معاني أسمى وأرقى وأكثر إستقراراً، لتنفي تلك الأنماط القلقة من الحياة "**ثمة أنماط من الحياة ينفي واحدها الاخر، بدون أي مصالحة، فهناك ذو اقة الجمال الذي يحب الحاضر، ويسلس قياده لهواه، ويهزأ من كل شاغل مطرد**"(برهييه، 1985).

إنه الانتقال من الجمال الحسي الزائل الى الجمال الروحي المثالي المطلق الذي يذكرنا بجمالية افلاطون المثالية وهذه هي المشاعر التي كان يكنها لخطيبته رجينيا التي تخلى عنها رغم حبه الكبير لها، لقد أحب كيركيغارد رجينيا حباً روحياً من خلال ذلك يقوم بالقفزة الى المطلق، لقد رفض الجانب الحسي ولكنه ظل طوال حياته مبجلاً للجانب الروحي فكتب في يومياته "**الشيء الوحيد الذي يعزيني انني أستطيع أن أرقد لأموت وأعترف ساعة وفاتي بذلك الحب الذي لم أستطع أن أعترف به طوال حياتي، وهو الذي جعلني سعيداً وشقياً بدرجة واحدة**"(يوسف، 2001)إنه يقوم بالانتقال من الحب الأرضي الى الحب السماوي، فهو يتخذ طابع الحب الصوفي الذي يتغزل فيه المحب بالذات الإلهية، بل هو كتب بالفعل ذلك "**إن خطبتي لريجينا أولسن وفسخ هذه الخطوبة، يصوران علاقتي بالله، فهما اذا ما تحدثنا من زاوية الهية عبارة عن خطبتي لله**"(الفتاح، 1982)(احمد، 2006) يرى الباحث إن بحث كيركيغارد عن الجمال المطلق في الأشياء، ممتزجاً مع فلسفته الذاتية التي تعبر للايمان والمشاعر أهمية كبيرة تخرج لنا نظرة جمالية مفعمة بالقيم والمعاني المعنوية المختبئة والمشفرة في الأشياء المنظور لها بمنظار فلسفي جمالي.

ثالثاً: الجمال والفن في فلسفة مارتن هايدجر:

*. يقول كيركيغارد عن شخصية دون جوان "ليس بمقدورنا أن نعرف متى ظهرت هذه الفكرة ، ... ولكن كل ما اعرفه انها شخصية مرتبطة بالعالم المسيحي ... أي إنها تعود الى العصور الوسطى. المصدر: حسن يوسف، فلسفة الدين عند كيركيجارد، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، 2001، ص 118.

يرى هايدجر(1859-1976) ان عصر الانسان الحديث هو عصر أزمة إنطلوجية، تتسم بإنسداد الفكر والوعي، وعجز الفلسفة عن تشخيص الحلول لأزمة الانسان،يصف ذلك روجيه غارودي "لدى هايدجر نلقي التعبير أكثر حدة عن بلبلة العالم في فترة مابين الحربين فبين سماءٌ خاوية وأرض تضرب فيها الفوضى أطنابها، تتبدى حياة الانسانبلا منظور، بلا مخرج، وما كان موقفاً بأمةٍ معينة ولطبقة معينة من هذه الامة في لحظة معينة من الأزمة يجعل منه هايدجر هو الشرط الإنساني والعلامة الفارقة المأساوية لكل وجود"(احمد، 2006).

جعل هايدجر من الفن موضوعاً لتفلسفه بشكل عام وبصورة جوهرية، ووضع التحليل الظاهراتي للجمال الفلسفي على أساس جديد، مستخدماً منهجاً يجمع بين الفينومينولوجيا والأنطولوجيا للإجابة عن سؤال ما ماهية الفن، الذي يدور في فلك السؤال عن الحقيقة، ويظهر هذا جلياً من رؤيته للفن اذ يعرفه "**الفن هو ملاحظة إقامة الحقيقة نفسها في الشكل، وهذا يحدث في الخلق بوصفه إنجازكشف الموجود...الفنّ هو المحافظة الخالقة لحقيقة العمل الفني وعلى هذا فالفن هو صيرورة الحقيقة وحدوثها**"(هايدغر، أصل العمل الفني، 2003) ولأن فلسفة هايدجر ترتكز على بحثه عن حقيقة الوجود فإن فلسفته في معنى الفن لا تنفك عن هذا المنحى، ومن بين هذا التداخل بين مفهوم الفن والحقيقة والوجود في النسق الفكري يطرح الاشكال التالي: اذا كان الفن يختص في بحثه عن الجميل متجاوزاً الواقع، وكانت الحقيقة تختص في بحثها عن اليقين الذي يطابق الواقع فهل من الممكن أن يكشف العمل الفني عن الحقيقة، وهل يمكن وضع الفن في علاقة ضرورية مع الحقيقة؟.(سحابات، 2021)هنا يكون هايدجر قد أحدث نقلة نوعية في مجال الاستطيقا كما سبق أن أحدثها في مجال الانطولوجيا في ضوء الهيرمونيطيقا أو من خلال تفسير هايدجر لماهية العمل الفني(Bahadli، 2023).

يبدأ هايدجر بحثه في كتابه (أصل العمل الفني) بهذا الأصل وماهيته، "**الأصل يعني هنا من أين وبماذا يكون هذا الشيء وما هو وكيف هو، هذا الذي يكون عليه الشيء نسميه جوهره أصل الشيء هو مرجع جوهره**"(هايدغر، أصل العمل الفني، 2003، صفحة 58) ورغم أنه يذهب الى أن الفنان هو أصل العمل الفني في علاقة تبادلية بينه وبين العمل الفني "**الفنان هو أصل العمل الفني والعمل الفني هو أصل الفنان، لا وجود لأحدهما دون الاخر**"(هايدغر، أصل العمل الفني، 2003، صفحة 58)وهذا هو التصور العادي لأصل العمل الفني، الذي يثبت وجود طريق أو أصل أخر أوجد هذه العلاقة التبادلية بين ذاتين مختلفتين أتخذا عنوانهما منه الا وهو الفن، ليتحول السؤال عن جوهر الفن الموجود في العمل الفني، في البحث عن حقيقة العمل الفني "**لكي نعثرعلى جوهر الفن الذي يتحكم بالعمل الفني حقيقة، علينا أن نبحث عن العمل الحقيقي ونسأل العمل الفني ما هو وكيف يكون جوهره**"

فكل عمل فني إنما هو معطى من حيث شيئيته، "**إن التجربة الجمالية الخاصة لا تستطيع أن تغض الطرف عن الطابع الشيئي للعمل الفني الذي لا يتزحزح عنه**"(هايدغر، أصل العمل الفني، 2003، صفحة 62) لكنه يتجاوز الشيئية في (المجرد في حد ذاته) ليصنع شيء يجمع فيه المجاز والرمز من خلال أطار التصور الذي يتحرك في مجال رؤيته وصف العمل الفني، ولأن الأنطولوجيا التقليدية فشلت أمام هذه الشيئية فلا يمكن أدراك العمل الفني بصورة مناسبة لا من كونه جوهراً باقياً مع تغير خواصه الشيئية ولا من حيث التنوع المعطى للحواس ولا من ناحية المادة المكونة فنياً، فرسم حذاء الفلاح لفان كوخ قد أُزيلت عنه صدفته بحيث يستطيع جوهر الموضوع الظهور.(هايدغر، أصل العمل الفني، 2003، صفحة 21).

فالفن بحسب تعريف هايدجر يصبح في معناه الفلسفي إنكشاف حقيقة الوجود وتركه يوجد ويظهر، وهذا ما يجعل الحقيقة تظهر وتسطع "**إنه انفتاح الموجود على وجوده: هو حدوث الحقيقة**"(هايدغر، أصل العمل الفني، 2003، صفحة 91)فالفن هو من يصنع للأشياء حقيقتها، لأنه يبتكر حقيقة الشيء بابتكاره حقيقته الفنية، والحقيقة عند هايدجر لا تقوم على مفهوم المطابقة بين العقل والواقع، بل في رد كل من العقل والواقع الى الأفق الأنطولوجي الذي يسمح بانكشاف الحقيقة، فالحقيقة عنده هي ما تجعل من الحقيقي حقيقياً وما يكشف عن ذاته من تلقاء ذاته "**إن الحقيقة هي ما تجعل من الحقيقي حقيقياً**"(هايدغر، التقنية -الحقيقة-الوجود، د ت)وهي منطلقة من رؤيته في الانكشاف والتجلي بعودته الى المفهوم الاغريقي

القديم للحقيقة وخاصة الافلاطوني حيث كانت الحقيقة تسمى (الأليثيا)* (ALETHEIA) فهي عنده"**كشف الحجاب الذي يخرج الوجود من النسيان، إن الحقيقة هي الفعل الديناميكي الذي يجعل الأشياء تنبثق على ضوء يقظة فكرنا ليفهم الوجود**" (بدوي، الموسوعة الفلسفية ج1، 1984) وبرؤية (الا-تحجب) الاليثيا هذه فهي التي يتجلى فيه الوجود والفكر معاً بواسطة الكشف الذي تقوم به الآنية اذ يرى هايدجر "**إنه من الضروري أن نفكر بالاليثيا اللا-تحجب بوصفها الإضاءة التي تؤمن حضور الوجود والفكر في بعضهما البعض، ولأجل بعضهما البعض، القلب الهادئ للإضاءة**"(هايدغر، نهاية الفلسفة ومهمة التفكير، 2016)(هايدغر، كتابات أساسية ج1، 2003)

فبين الكشف والاحتجاب للحقيقة يتمكن الإنسان من إقامة عالم جديد يضم جميع الإمكانيات، عن طريق استخدامه للأداة يأتي بالمادة من احتجابها ليحمل العالم إلى الظهور في الأثر الفني، فالفن في صفات التضاد بين العالم والمادةهو الحقيقة، وفي الأثر الفني يجري حدوث الحقيقة، بحسب كيفية الأثر، وبما انه تم مسبقاً تحديد ماهية الفن كوضع للحقيقة في الأثر، "**الا انه يحمل عن وعي تثبيت للحقيقة التي ترتب ذاتها في الشكل، وهذا يتم بالابداع كجلب للإخفاء، وهو يعني في الوقت نفسه جعل كون الأثر ينطلق ويحدث، باعتباره حفظاً، ... وإذن يكون الفن صيرورة وحدوثاً للحقيقة**"(هايدغر، كتابات أساسية ج1، 2003) في النتيجة تكون ماهية الفن بما تحمله من ذات الفنان والعمل الفني معاً هو وضع الحقيقة وإنكشافها من ذاتها ولذاتها في الأثر الفني، والاشياء حقيقية في الفن أكثر منها في الواقع.

وفي رحلة الكشف عن الحقيقة والحقيقي سواء في الأشياء أو في حكمنا عليها فهو مستوى التوافق والتطابق بين ظاهرية الشيء وما يصدر عن ذاتنا ونستخرجه لفظاً أو كتابتاً في صورة الحكم فهو أذن يمر بمرحلتين الأولى في تطابق ما نتصوره أو نعقله مع ذات الشيء والثانية في تطابق ما ننقله من لفظ مع ذات الشيء يقول هايدجر في هذا السياق "**فالحقيقي سواء كان شيئاً أو حكماً هو ما يتو افق ويتطابق، الحقيقي والحقيقة، يعنيان هذا التو افق وذلك بطريقة مزدوجة: أولاً كتطابق الشيء وما نتصوره عنه، ثم كتطابق ما يدل عليه الملفوظ وبين الشيء**"(هايدغر، التقنية -الحقيقة-الوجود، د ت، الصفحات 12-13).

رابعاً: الجمال والفن عند جان بول سارتر:

أشتهر سارتر(1905-1980) كأبرز الفلاسفة العدميين في العصر الحديث من خلال نتاجه الادبي الروائي والمسرحي أو من خلال كتابه (الوجود والعدم) 1943، والد الوجودية، والأسس التي اعتمد عليها سارتر في صياغة مفاهيمه المركزية عن "العدم" تنتمي إلى سلسلة نسب تشمل العدمية والانتقادات التي سبقتها مباشرة والتي درسها عند مارتن هايدجر، وفريدريك نيتشه، وسورين كيركجارد.(FRANKLIN, 2012)

رغم غزارة ما ألف سارتر في الفلسفة والادب والفكر الا إنه لم يضع مؤلفاً خاصاً بعلم الجمال أو الفن، ولكن يمكن استقصاء فلسفته في هذا المجال من خلال مؤلفيه (التخيل) الذي تحدث فيه عن طبيعة الموضوع الجمالي و(ما الادب) وما تناثر في بقية مؤلفاته بهذا الخصوص. فقد ألف في موضوع الخيال والتخيل كما يقول مؤلفين "وكان أول ما كتبت دراسة قصيرة بعنوان الخيال 1936 تفسير متأنٍ لآراء الفلاسفة السابقين ثم دراسة أطول في كتاب (سايكلوجيا الخيال) عام 1940"(تودي و ريد، 2002)فكتابه الأول الخيال كان عبارة عن مجموعة من الانتقادات التي وجهها للفلاسفة السابقين له حول الصورة الذهنية والتخيل، حيث لحظ أن هناك خلط بين الادراك والتخيل لدى كل من الفلاسفة وعلماء النفس.(سارتر، 2001)

حاول سارتر في كتابه "المتخيل" أن يحدد لنا نوع الوجود الذي يتمتع به (الموضوع الجمالي) متخذاً موقفاً خاصاً وسطاً بين النزعة الواقعية المتطرفة من جهة، والنزعة النفسانية المتطرفة من جهة أخرى،"**إن الوعي بالمتخيل الجمالي يمثل حجر الزاوية في فلسفة سارتر الجمالية**"(الصراف، 2012) فبينما كان يتبنى أصحاب الرؤية الواقعية إن الموضوع الجمالي هو وجود ذات الشيء، كان أصحاب النزعة الثانية يقولون إن للموضوع الجمالي وجود التصور أو "التمثل"، للشيء في الذهن، أتخذ سارتر

---

* . الاليثيا (ALETHEIA): هي الاسم أو المصطلح اليوناني للحقيقة وفي اللاتينية تعني الكشف عما هو متخفي. أو عدم الاخفاء أو الظهور. قدم هايدجر تحليلا اشتقاقيا لكلمة أليثيا وتوصل إلى فهم للمصطلح على أنه "الكشف". وهكذا، فإن أليثيا يختلف عن مفاهيم الحقيقة التي تُفهم على أنها عبارات تصف بدقة حالة ما، أو عبارات تتلاءم بشكل صحيح مع نظام مأخوذ ككل بدلًا من ذلك، ركز هايدجر على توضيح كيفية الكشف عن "العالم" الأنطولوجي ، أو انفتاحه، حيث تصبح الأشياء مفهومة للبشر في المقام الأول، كجزء من خلفية ذات معنى منظمة بشكل كلي.

LALANDE, A. VOCABULAIRE TECHNIQUE ET CRITIQUE DE LA PHILOSOPHIE: F. ALCAN1932.P:43.

متبنى أن الموضوع الجمالي موضوع "متخيل" فهو لايكون ولا يدرك الا بفعل ذلك الوعي المتصوِر والذي يضعه بأعتباره(لا واقعياً)، معتبراً السمة الأساسية التي تميز الوظيفة التخيلية هي أنها "تلقائية إبداعية" يستطيع الوعي بواستطها أن يعطي لنفسه موضوعه الخاص. (ابراهيم، د ت)وهذه النظرية الجمالية السارترية هي متسقة مع نظريته ورؤيته العامة في (الخيال) بعدِّه وعياً قادراً على تجاوز الواقع الذي يصل الذات عن طريق الادراك الحسي، ومباشرة الأشياء في المحيط الخارجي، في سبيل إعادة بنائها، فنجد سارتر يعرف الخيال "**إنه الوعي القادر على تحقيق حريته، وهو ليس الا علاقة الوعي بشيء أو موضوع يقع خارجه**" (Sartre

, 2004)فهو أدراك للذات وللأشياء التي تساعده في إنشاء وتحقيق حريته خارج الواقع، فإذن يرى سارتر إن (الموضوع الجمالي) هو "موضوع متخيل" ولا واقعي يتم اشتغاله في "الذات المتذوقة" للعمل الفني التي إشتغلت بتراكيب من الادراكات الحسية الواقعية المختلفة لتنتجه في الخيال.

فما ندركه حسياً في العمل الفني الماثل أمامنا وهو الصورة نتعامل معه كموضوع خارجي متشيء "**إن الصورة موضوع مثلها على السواء مثل المواضيع الخارجية فالتخيل أو المعرفة بالصورة تأتي من الذهن، وقد أوقع على الانطباع الحاصل بالدماغ**"(سارتر، 2001، صفحة 17) أي أن ما نعيه فهو إشتغالات المخيلة لما أدركته حسياً في الذهن والذي هو الموضوع الجمالي.

ولأن سارتر قد حصر وظيفة (المخيلة) في سلب الادراك الحسي، ولكنها بطريقة ما مرتبطة بهذا الادراك للواقع الخارجي الذي يسميه (المعادل الحسي) فتستمد منه مدركاتها الحسية التي تكون خاضعة لتركيب المخيلة، "**والو اقع إنه رغم أن وظيفة التخيل هو سلب المدرك الحسي، إلا أن الوعي لا يمارس هذه الوظيفة بطريقة اعتباطية أو تعسفية خالصة بل يظل ظهور المتخيل مشروطاً بالموقف الخاص للوعي في داخل العالم**" (ابراهيم، د ت، صفحة 196) وهذا الموقف الخاص الذي يحدد كيفية ظهور وتقبل العمل الفني وتذوقه ونقده هو مشروط لوعي الانسان المتحقق في ذاتيته.

يربط سارتر نظريته الجمالية حول معنى الادب والفن بمفهومه عن الحرية بعدِّه الانسان هو صانع لقراراته، ويمتلك موقف، فالأنسان عند سارتر مشروع ناقص متجه نحو المستقبل ونحو الحرية، التي تفرض عليه الالتزام، ولما كانت الحرية هي مصدر القيم عند سارتر، والفن هو إبداع في عالم القيم الجمالية، فتكون الحرية هي أساس الفن، والعمل الفني قيمة موجهة الى القاريء، ولكنه يخلو من أي غائية لأنه في نفسه غاية وهي غاية الحرية، إن الفن اذن ليس نقلاً للواقع فالفن تخيل، والتخيل نفي للواقع، والجميل يعد إنسحاباً من الوجود، وبهذا تتحقق الحرية. (مجاهد، د ت).

فالنظرية الجمالية السارترية جردت الواقع من جمالياته ورحلته الى ما يكسبه الجمالية في الاطار اللاواقعي ، الذي يتمثل في العمل الفني أو الادبي، يقول سارتر "**إن الصورة ليست و اقعاً و إنما تمثيل للو اقع**"(الحسيني، د ت) وهذا هو الابداع الذي يضيفه الفنان بذاته المتخيلة على الواقع وذات الامر يمارسه المتلقي للعمل الفني عندما يتعامل معه كموضوع خارجي واقعي، ويعالجه في مخيلته كصورة تتفاعل مع الوعي الذاتي للمتلقي، "**إن الموضوع الجمالي عند سارتر يكون أشبه ما يكون بالنداء الذي يوجهه الفنان إلى المتذوق, مهيبا بخياله أن يعمل عمله من وراء إدراكه الحسي**"(الحسيني، د ت، صفحة 64) فأدراك المتلقي للعمل الفني مستثار بمخيلته يخلق الموضوع الجمالي، لهذا يؤكد سارتر أن "**ثمة نداء تتردد أصداؤه في أعماق كل لوحة وكل تمثال وكل كتاب ، ألا وهو النداء الذي يهيب بالمتأمل أو القارئ أن يعمل مخياله في سبيل العمل على تذوق هذا الكتاب أو ذلك التمثال أو تلك للوحة وهنا تظهر العلاقة الوثيقة بين المخيال والإدراك الحسي**"(الحسيني، د ت، صفحة 199).

المبحث الثالث: التجربة الجمالية وتأويلها عدمياً.

إنبثقت التجربة الجمالية المعاصرة مع إرهاصات القرن العشرين بسمات خاصة ألقت بضلالها وأثرت بشكل كبير على الحركات الفنية المعاصرة، متأثرة بالأحداث التي عاشها الغرب في تلك المرحلة، وقد لخص توينبي أعراض الفكر الغربي المعاصر بعاملين أساسيين "الاول حربان عالميتان في غضون جيل واحد، وسلام قائم على توازن الرعب النووي، أما العامل الثاني فهو تدهور الحالة النفسية والتي كان مرجعها القلق الى خواء الروح بعد أن أفرغ الغربي قلبه مما كان يتقوت به من زاد روحي متمثل في عقيدته الدينية ليستبدل بها ايدلوجيات لم تغني عنه شيئاً، ومن ثم تحققت نبوءة نيتشة حين قال سترفع العدمية رأسها"(صبحي، 1994)إن هذا الانكار والتنصل من التعلق بأي رابط أو مرتكز يقف عليه الفكر العدمي من جانب والحرية

المتطلقة التي تدعوا لها العدمية جعل من الفن في حلٍ من كل القوانين والقواعد والقوالب التي كانت تقننه وتسيره وفق التزام صارم، واذا به يتحرر من هذه القوانين والالتزامات ويتحرك في إفق مفتوح من التمرد والثورة عليها متسلح بالحرية الذاتية والوعي الذاتي هو الحاكم والمسيطر على نتاجه الابداعي(ZBOON، 2022). ومن المدارس الفنية التي تأثرت بهذا الفكر التحرري:

الدادائية:

ولدت المدرسة الدادائية على يد مجموعة من الفنانين والادباء تميزوا برؤية ذاتية خاصة للأحداث التي عصفت بالبشرية وقتها وبنظرة فلسفية عدمية لدور الفن فيها، فكانوا يسخرون في أعمالهم الفنية من كل شيء يحيط بهم، فهي حركة ثورية فنية مضادة للفن التقليدي المعروف الذي يتميز بالقيم الجمالية، والذي يعكس الشعور بالاطمئنان والسعادة، وعرفت هذه الحركةالعدمية والشاذة المتمردة على كل ما هو جميل في الحياة بالدادائية. (علام، 2010) فهي حركة فنية جاءت كرد فعل لما تسببت فيه الحرب العالمية الأولى من دمار ومآسي في مواجهة جدار التشظي الإنساني، والانغماس في الفوضى الدموية التي خلفتها الحرب.

بعد اجتماع لجماعة من الفنانين والأدباء في مقهى فولتير بمدينة زيوريخ السويسرية 1916تحت اشراف الكاتب و الشاعر تريستان تازارا(1896-1963) أصدر أول بيان لهذه الحركة والذي ينص على التمرد التام ضد كل القيم والتخلص من كل المعايير الخاصة بالقواعد الفنية والأدبيات والعبث بكل ما آمنت به الانسانية من مثل وقيم في الفنون عامة والفنون التشكيلية خاصة وأن المخرج الوحيد هو محاربة الفن بالفن وتبني منطق الفوضى والرفض وزيادة على هذا التحرر التام من كل ما يعوق ويكبح جموح التلقائية في الابداع الفني. فكانت "**حركة احتجاجية على مكننة العالم وتقنين الانسان وعقلنته فلوحاتهم وتشكيلاتهم لم تكن الا محاولة لتعليم الانسان ما غاب عن ذاكرته**" (ريد، النحت الحديث، 1994).

(شكل-1)

فهي حركة فوضوية ذات نزعة عدمية, هدفت الى تحطيم القواعد المعروفة للفن والتفكير والعقل, وارتبطت بالجدار كنوع من التغير في شكل النحت المتعارف عليه, ومتمردة على جميع القيم والاشكال الفنية, فقد كانت هذه الحركة الفنية " حركة هدم وتدمير واستهزاء بكل القيم, حسب رأي تريستان تازارا"(عطية، 1985), كان دادا يتخذ بالفعل أشكالًا من السريالية والواقعية الاجتماعية وخصائص أخرى للحداثة. تضمنت هذه الممارسة غير التقليدية رفض الأشكال القديمة لصناعة الفن ، مع التركيز على طرق جديدة للإبداع. ظهرت فئتان رئيسيتان من الفنانين: أولئك الذين وجدوا الإلهام في غضبهم وإحباطهم وأولئك الذين غامروا في العبث.

فالحركة الدادائية وجدت لتسخر من الذات وتتمرد على أنساقها السائدة يقول جان آرب(1886-1966) "**إن هذه الرومانسية انقلبت عام 1914 الى سخرية من الذات، الى المازوكية والتدمير**"(ريد، النحت الحديث، 1994، صفحة 106) ففي الحركة الدادائية طغيان كامل للذات تلبس في أعمال الفنانين المتبنين لهذه الأفكار، وأنعكس ذلك التمرد في كل عناصر التشكيل. وقد عبر تزارا زعيم الحركة عن هذه الرؤية العدمية فى البيان الذى أصدره باسم الدادائية، اذ يقول"كل فعل إنسانى عقيم، إذا قيس بمعيار الأزلية"(الحاتمي، 2007، صفحة 62)

يسعى النحت الدادائي الى تخطي الواقع والتنكر له من التمثيل الصوري، الموضوعي، الى اللا صوري، واللا موضوعي... إذ "رفض الدادائيون جميع النظم والقوانين والعادات والتقاليد ونادوا بتحطيم الشكل وكانت أغلب أعمالهم من المواد الجاهزة"(نصيف، 2019، صفحة 29) فكانت الخامات مختلفة عن النمط السائد في مساحة الفنون التقليدية، ضمن أنساق فنية غريبة عن أنساق السائد القيمي الجمالي، من خلال البحث عن قيم فنية جديدة إنطلاقا من جمع النفايات وقصاصات الجرائد وقطع الخشب وبعض الأشياء الجاهزة وتشكيلها باعتبارها تحف فنية وآيات من الفن الجدير بالاحترام والتقدير.(شكل-1)مما مهد لأيجاد فن الكولاج(التلصيق). من أبرز النحاتين في المدرسة الدادائية مارسيل دوشامب، راؤول هوسمان، مان ماري.

الوحشية:

الوحشية: (١٩٠٤- ١٩٠٧) ظهرت الوحشية في فرنسا مطلع القرن العشرين ، وهو مصطلح اطلقه النقاد الفنيين سخرية على الفنانين الذي تبنوا هذا الاتجاه في احد المعرض الفنية بباريس سنة ١٩٠٥ نظراً لغرابة اسلوبهم الفني الذي يخالف الفنون التقليدية في ذلك الوقت وذلك لغرابة الاسلوب الفني الذي يخالف الفنون التقليدية في تلك الفترة" على الرغم من قصر عمرها كان لها تأثير عظيم في الفن الحديث "(نيومايز، د ت).

حيث تتمثل اعمال النحت للوحشية العودة الى الفطرة وتلقائية التعبير وبدائية الاسلوب.(رحمة الله، فتح الرحمن، و عبدة عثمان، 2017)عُدّت الوحشية من أهم المدارس التي ارتكزت فيها الذاتية عند الفنان من خلال إثارة الدوافع الغريزية المعبرة عن الصراع الذاتي بسيرورة الوعي الذاتي من الفنان الى المنجز الإبداعي "**من اهم اسس المذهب الوحشي هو الدو افع الغريزية التي تبرر الصراع الداخلي للفنان والتناقض بين الفكر الحر البسيط المنطلق وحضارة معقدة**"(ريان، 1977)حيث كانت الوحشية عبارة عن بساطة في الاسلوب و ابراز الانفعالات، والمبالغة التعبيرية مع الحفاظ على نسب الشكل والحفاظ على مظهره , حيث كانت اعمالهم يؤدي بالمشاهد الى الحيرة عند مشاهدتها لأول مرة، و تمتلك الاشكال الطبيعية ذات السمة الهندسية البسيطة.

من أهم رواد المدرسة الوحشية هنري ماتيس (1869-1954) فقد تخطى وعيه الشكلي وعي النسق السائد في اوربا بداية القرن العشرين، إذ طور أسلوبه الخاص وإنفرد به مستفيداً من فنون الارابسك العربي متأثراً ببنائية سيزان كما تغير شكل المنظور عنده واتجه نحو التسطيح في الاشكال مع الطابع الزخرفي في الخلفيات(حسن، 1974) إتسمت التجربة الجمالية لدى ماتيس في النحت بحرية كبيرة في التعبير عن مشاعره ورؤيته الذاتية، وفي التحكم في النظم الشكلية والميل لتبسيطها، ووجد مسوغات لكسر السياقات التي إعتمدها أسلافه من النحاتين، "فدخل في عدة حوارات فكرية وتقنية مع من سبقه من النحاتين للوصول أو الوقوف في مركز غايته"(ريد، النحت الحديث، 1994، صفحة 27)هذا الميل التعبيري في نحت ماتيس - وهو ميل لا نجده في رسمه بعامة، والذي يفصح عن ملاحظته الفائقة للقيم الانفعالية المميزة المتضمنة في كل فن. بلغ ذروته في سلسلته (ظهور)(الشكل-2) التي عمل عليها منذ عام ١٩٠٩ حتى عام ١٩٢٩ إن هذه السلسلة تلخص النمو الحثيث والمتكامل لتطور اسلوب ماتيس النحتي، يتبين الفارق بين أول (ظهر) والظهر الثاني مستوى واضح من الاختزال او من (الوحشية) دون الابتعاد الجوهري عن الانموذج الانساني. لكن (الظهر) الثالث الذي يبدو كأنه صنع بعد الثاني مباشرة يقدم لنا تبسيطاً جذرياً.(ريد، النحت الحديث، 1994، الصفحات 22-28)

(الشكل-2)

السريالية :

يصنفهما هربرت ريد "فوق الواقعية السريالية والمستقبلية وهما مصطلحان يدلان على رد فعل يجيء من العالم الخارجي نحو القيم غير العادية(الروحية)"(ريد، التربية عن طريق الفن، 1994)أي يتأثر من الخارج الى ذاتية الفنان بتفاعل وعيه الذاتي مع العالم الخارجي.ولعل أهم ما في الفن الحديث، هو تخلص الفنان من القوالب القديمة، والتحرر من الإلتزام بنقل العالم الخارجي كما يبدو له من الرؤية العادية واكتشاف أهمية سبر أغوار اللاشعور والوجدان، والبحث في كيفية خلق منجز جديد يتجاوز فيه

الشكل النمطي أو المرئي الخارجي، كما لا ينجرف الى اللا موضوعية، وإنما لابد للمنجز أن يكون متوافقاً في إتساق بين المبنى والمعنى معاً، أو بين الشكل الجديد المستحدث والمضمون الفكري والوجداني الذي يتسع لتصورات العقل واعتمالات المشاعر معاً، بالإضافة الى فسح المجال الى إسقاطات اللاوعي، فيغدو الشكل المنتج ليس حاملاً لصورة إدراكية أو تخيلية فحسب، بل محمّل بفعل يجمع اشتغالات العقل وإفرازاته، وإنفعالات المشاعر، وبراعة الأداء.(بسيوني، 1995).

"إن الحالة السريالية الفكرية أو إن السريالي الخالد، يفهم من هذا كأنه إستعداد ما، لا الى تجاوز الواقع بل الى الغوص في أعماقه، والى إدراك العالم المحسوس بصورة دائماً أكثر وضوحاً وفي الوقت نفسه دائماً أشد حدة"(نادو، 1992) فالسريالية كفكر تجاوزت الموضوع بتجاوز الواقع من خلال إنغماس الذات فيه الى أعمق المستويات في ذات الفنان نفسه، في اللاوعي لديه وفي عالم الاحلام التي يعيشها، "فهي حركات ظهرت في القرن العشرين وتهتم بعالم الاحلام وما وراء الواقع والتحليل النفسي واللاشعوري للإنسان"(باشا، 1967) منطوياً على نفسه ومستغرقاً في تفهم ذاته وما خفي عليه فيها عابراً من الوعي الذاتي الى اللاوعي، ومعبراً عن تلك الذات في مواضيع ذاتوية "إن طرازاً من الفنانين السرياليين يبلغ من اكتمال صفته الانطوائية(الذاتية) ألا تداخله أي رغبة أخرى عدا التعبير من خلال الآلية الذاتية الحركة(Automatism) لوجداناته، عن الصور الكامنة عنده في اللاشعور"(ريد، التربية عن طريق الفن، 1994، صفحة 138) فالسرياليون عبروا عن ذاتهم في مواضيع جمالية وفنية متجاوزين ما رأوه في قباحة الواقع بالتحول الى مواضيع الجمال الذي يتجاوز الواقع، فالإنسان هو الذي يصنع الجمال من خلال خلق مواضيع جمالية تتجاوز المحاكات والواقعية، جاء في البيان الثاني للسوريالية عام (1924) "ان الواقع قبيح وإن الجمال لا يوجد الا فيما هو غير واقعي ، والإنسان هو الذي أدخل الجمال في العالم، ولكي نقترب من الجمال، لابدّ من أن نبتعد عن الواقع"(بريتون، 1978).

وقد ولدت السريالية في فترة تحولات فكرية فارقة اذ شهدت السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر تغيرات واضحة في الفكر الأوربي وتأثره بالافكار العدمية كما كان لأنتشار المباديء الاشتراكية وقيام الحركات التحررية أثر في إزدياد إهتمام جيل شباب تلك الفترة بتقديس الفردية، فشعر كل فرد بحرية كاملة في إختيار طريقة الحياة التي تلائمه،(علام، 2010، صفحة 127) فأصبحت الحرية قيمة عليا تحفز الفنان على الابداع ودافع ومحرك فاعل يقول بريتون في هذا الصدد "**ان الحرية وحدها هي كل ما يحمسني**"(بريتون، 1978، صفحة 16)ومنشأ هذه الحرية الفردية هي الافكار العدمية التي غزت اوربا في تلك المدة.

نادت السريالية بالتخلي عن الواقع المادي والاهتمام بعالم الخيال والأحلام واللاشعور "حيث تعيش المكبوتات والانفعالات في عقل الباطن فهي دعوة تكشف خبايا النفس البشرية المليئة بالغرائز والاحلام التي لم تجد مكاناً لها في عالم الواقع ونادت بالبحث عن مصدر تعبيري أوقع وأفضل من العالم المادي وهو عالم اللاشعور"(Adelheid M. Gealt, 1983)

أهم فناني السريالية:

باربارا هيبورث التي تعتبر من الفنانات القليلات اللائي تمكن من تحقيق شهرة عالمية بتقديمها لأعمال جسدت الحداثة، في عملها النحتي (تكوين نحتي) (شكل-3) من الخشب الماهوجني وعلى قاعدة من الحجر الجيري اذ تمثل ثلاث كتل هندسية بخطوطها الخارجية التي تبرز كل كتلة من الخارج، يتخلل الكتلة اليسرى فراغ نافذ دائري، ابتعدت هيبورث عن الواقعية والتشبيه نحو التجريد بشكل ترسمه خطوط مرنة لتأكيد قيم الحركة التي توحي بالرشاقة وتأكيد الإحساس بالعضوية بدلالات مشفرة مفتوحة التأويل. كما يعتبر الفنان هنري مور من أهم فناني السريالية في إنجلترا، تأثر بالفنون البدائية في أمريكا الجنوبية، واستخدم مور أسلوبه الفني بالتشكيل الصرحي سريالياً، وغالباً متجه نحو الاختزال والتجريد.

(شكل-3)

الدادائية الجديدة:

تعتبر حركة نيو دادا الفنية مزيجًا فريدًا بين السريالية وفن البوب. كان هدف الفنانين خلال فترة الدادائية الجديدة هو تجربة مواد وتقنيات جديدة ، من أجل إيجاد وتطوير أنماطهم الشخصية، بشرت هذه الحركة بعصر جديد من التفكير الإبداعي.

في نشوة ما بعد الحرب العالمية الثانية للولايات المتحدة خلال الخمسينيات من القرن الماضي ، رفض جيل جديد من الفنانين الموضوعات الوجودية الثقيلة والنهج الشكلي للتعبيرية التجريدية لصالح إحياء بارع لمواضيع وممارسات دادا ، لا سيما تلك الخاصة بمارسيل دوشامب ، الذي كان يعيش في الولايات المتحدة في ذلك الوقت. من خلال الكولاج ، واستخدام الأشياء التي تم العثور عليها ، وعمليات الصدفة ، والعروض غير التقليدية، تحدى هؤلاء الفنانون الاتجاهات السائدة في التجريد وطمسوا الفجوة بين الفن والحياة تحسباً لفن البوب في الستينيات.

انبثقت الحركة الجديدة من الحركة الدادائية القديمة، الفرق الرئيسي بين الاثنين هو أن الدادائية الجديدة ليس لها علاقة بالمشاعر المناهضة للحرب. يتعلق الأمر أكثر بعدم معرفة ما كان من المفترض أن تكون عليه نواياهم أو معانيهم ورؤية عبثية كل ذلك. كانت حركة نيو دادا الفنية حركة فنية أحدثت تطورًا في الفن والثقافة المعاصرين، فضلاً عن الطليعة. لم يكن مجرد تمرد على رقة الحداثة ، ولكن أيضًا ضد دعم الرأسمالية والإمبريالية. بعبارة أخرى ، كانت حركة فنية ذات طابع سياسي للغاية في جوهرها. يصف ادوارد سميث الدادائيين بانهم فنانين لم يكونوا راضين عن التوجهات السائدة في مابعد الحرب "وأفضل أن أقول عنهم أنهم غالباً فنانون يريدون أستكشاف فكرة الاختزال، وغير المستقر، والزائل فيما يفعلون، ولا شك إن أكثر عنصرين تم مناقشتهما كمؤسسين للدادائية الجديدة هما راوشنبرغ وجاسبر جونز، ونجد أن راوشنبرج كان أكثر تنوعاً بينما جونز هو الاكثر أناقة" يقول ادوارد لوسي سمث :"الدادائية الجديدة وفن البوب ليسا شيئين متطابقين رغم ان الدادائية الجديدة تنطوي على فن البوب وكل الفنانين الذين ذكرهم ممارسين حقيقيين لفن البوب رغم ان اعمالهم تندرج في معارض وتناقش في الكتب على انها فن البوب"

عام 1958 صاغ مقال نشر في مجلة (Art News) مصطلح (Neo-Dada) الدادائية الجديدة تضمن إعلان المجلة عن وصول "الرسامين الأمريكيين". بما في ذلك روبرت راوشنبرغ ، نام جون بايك ، كلايس أولدنبورغ ، وفنانين آخرين ، كانت هذه المجموعة الجديدة تبتكر فنًا استفزازيًا والذي أزال "الحركة" العاطفية من اللوحة وجلبها إلى العالم. في مقال Art News ، قدمت المؤرخة باربرا روز هؤلاء الفنانين على أنهم ورثة الدادائيين الأصليين - مارسيل دوشامب ، مان راي، الذين احتضنوا كل أنواع الفنون المرئية بالإضافة إلى المسرح والأدب في محاولة لفهم ويلات الحرب العالمية الأولى. لكن في حين أن الدادائيين الجدد استمدوا ذوقًا مشابهًا للمفارقة ، والتعقيد النفسي ، والعبثية ، فقد كانوا عمومًا أقل اهتمامًا بالسياسة من اهتمامهم بالحريات الفنية الموجودة في العمل الحر الذي يمر عبر طيف كامل من الفن والتكنولوجيا.

أخذ فناني حركة دادا الجديدة فن البوب والفن التجريدي ، ودمجوهما معًا. أدى هذا إلى خلق شكل جديد غير مألوف للتعبير. من المهم أن نلاحظ أن العديد من أعضاء هذه الحركة لم يكونوا حتى أصدقاء مقربين ، ولكن لا يزال لديهم اهتمامات مماثلة وعملوا معًا مع وضع هذه الأفكار المماثلة في الاعتبار. كانت حركة فن الدادا الجديدة ملكية لفلسفة الدادائية. لقد كانت استجابة مباشرة للعنف في المجتمع واستخدمت أساليبها في خلق الفن. استخدم فناني الحركة العشوائية والفوضى كجزء من عملهم. كان لديهم فلسفة بلا هدف ولا يهتمون بتقديم الفن بطريقة تقليدية، من أبرز فناني الدادائية الجديدة: إيف كلاين ، شارلوت مورمان وروبرت فيليو ووليم دي كونينج وروبرت ماذرويل ومارسيل دوشامب وإنريكو باج وجورجيو دي شيريكو وماكس إرنست وجوان ميرو. وجورج سيغال وروبرت ويتمان. بدأ هؤلاء الفنانون في إعادة النظر في بعض الموضوعات من الديادية ولكن بروح جديدة من الهجاء والسخرية والمرح والوعي الذاتي. في جوهرها كانوا يسخرون من الفنانين الذين جاءوا قبلهم بينما كانوا يحتفلون في تحطيم المعتقدات التقليدية الخاصة بهم.(The New Dada art movement, 2022)

مؤشرات الاطار النظري

1- القيم الجمالية تنبثق من ذات المنتج الفني بتوافقه مع أهداف وغايات ذات الفنان
2- يتلاعب الفنان في مساحة العمل الفني حتى يتمكن من الإفصاح المطلق عن الحقيقة الجمالية المحسوسة والمشفرة وراء ظواهر وتجليات العمل الفني.
3- التجربة الجمالية الإبداعية التي يجسدها الفنان من خلال منجزه الإبداعي لا تتم الا بالابتعاد عن السلطة المطلقة وأي سلطة تتحكم في المنجز الابداعي.

4- الفن هو ملاحظة إقامة الحقيقة نفسها في الشكل، وهذا يحدث في الخلق بوصفه إنجاز كشف الموجود...الفنّ هو صيرورة الحقيقة وحدوثها.
5- كل عمل فني إنما هو معطى من حيث شيئيته، لكنه يتجاوز الشيئية في (المجرد في حد ذاته) ليصنع شيء يجمع فيه المجاز والرمز من خلال أطار التصور الذي يتحرك في مجال رؤيته.
6- من خلال أختزال العمل الفني وتقشيره يظهر جوهره وتنكشف وتتجلى حقيقة وجوده.
7- الاشياء حقيقية في الفن أكثر منها في الواقع.
8- السمة الأساسية التي تميز الوظيفة التخيلية هي أنها "تلقائية إبداعية" يستطيع الوعي بواستطها أن يعطي لنفسه موضوعه الخاص.
9- الخيال وعياً قادراً على تجاوز الواقع الذي يصل الذات عن طريق الادراك الحسي.
10- الموضوع الجمالي هو "موضوع متخيل" ولا واقعي يتم اشتغاله في "الذات المتذوقة" للعمل الفني التي إشتغلت بتراكيب من الادراكات الحسية الواقعية المختلفة لتنتجه في الخيال.
11- الحرية هي أساس العمل الفني.
12- العمل الفني ليس واقعاً وإنما تمثيل للواقع.
13- الاغتراب الذي يعيشه الانسان يفضي للبؤس والحزن والوحدة الذاتية.

الفصل الثالث : الاطار الإجرائي للبحث:

اولا/ مجتمع البحث: نظراً لأتساع مساحة البحث وشموله عينات كثيرة لا يمكن تغطيتها بهذه الورقة البحثية، إرتأى الباحث إختيار عينة البحث والبالغ عددها (4) نماذج بطريقة قصدية للنحات البرتو جاكومتي كإنموذج بحثي بما يحقق هدف البحث في الكشف عن الصيغ الفنية المتأثرة بالفلسفة العدمية وحضور الذاتية فيها.

ثانيا/عينة البحث: لدراسة تأثير وإنعكاس الوعي الذاتي في الفلسفة العدمية لتأويل التجربة الجمالية أرتأى الباحث إختيار أعمال الفنان البرتو جاكومتي(1901-1966) إنموذجاً لتحليل العينة في نماذج من أعماله، اذ يعد الفنان الفرنسي جياكوميتي من أبرز الفنانين الذين جسدوا الفكر العدمي في الفن المعاصر، فهو فنان ما بعد الحرب وكان متناغماً مع أفكار الوجودية، ومتأثراً بالفلسفة العدمية، منشغلاً بشكل خاص بمشاكل الإدراك،في تمثيل مظهر الأشياء كما يراها، بطريقة تعترف بأن فهمنا للعالم المدرك ليس ثابتًا أبدًا ولكنه عرضة للتغيير باستمرار، تقع هذه المشكلات التي عالجها الفنان في أعماله الفنية ضمن النظرة العدمية في فهم جدوى الوجود والسير في هذه الحياة المتلاشية حتمياً الى العدم، وصاغها بتكوينات اختزالية وتجريدية بأسلوب مميز ومتفرد في أسلبة الأشكال ومطها وتطويلها، لأنها لا تمس فقط قدراتنا على الإدراك والفكر، ولكنها تتحدث أيضًا عن كيفية ارتباطنا ببعضنا البعض كبشر معزولين مفصولين بمساحة مادية.ونسير الى العدم بمشيئتنا،متشيئين نعيش الاغتراب والاستلاب بارادتنا، ولهذا أستحوذ فن جياكوميتي أيضًا على النغمة الكئيبة للوجودية.

يُنسب إلى ألبرتو جياكوميتي ابتكار "نمط جديد تمامًا من الأشكال الأدمية". وحتى بالنسبة لأولئك الذين لا يعرفون سوى القليل عن فن القرن العشرين، فإن صورة أنماطجياكوميتيالبشرية تقفز للذهن مباشرة،وتهيمن عليها تمثيلات ضعيفة مؤسلبة وممدودة ونحيلة لأشكال نساء واقفات ورجال يمشون بأسطح خشنةتفضي عن حركة ما، تم تشكيلها من الطين أو الجبس ثم صبها في البرونز.

ثالثا/ أداة البحث: اتخذ الباحث أداة الملاحظة لجمع معلومات العينة.

أولا/ منهج البحث: أتبع الباحث في تحليل عينة البحث المنهج التحليلي الوصفي معتمداً على الوصف البصري الدقيق، وتحليل أنظمة التكوين والبنية الجمالية للمنجز الفني.

تحليل العينة :

نموذج رقم (1)

أسم العمل: الرجل الماشي(Walking Man)

أسم الفنان : البرتو جاكومتي.

الخامة: البرونز.

القياس:71 10/1 × 9 5/2 × 38 5/1cm .

تاريخ الانتاج: 1961.

العائدية: متحف الفن الحديث نيويورك.(Giacometti, 2001)

التمثال يصوّر رجلاً يمشي بخطوات عريضة ومتردّدة. ساقاه طويلتان ونحيلتان وركبتاه تبدوان غير قابلتين للانثناء وكأنّما تساعده أجهزة مساعدة للمشي، طريقة مشي الرجل تذكّر بشخص يهرب من أمر عظيم أو نجا للتوّ من كارثة إذ يبدو متجمّدا في منتصف خطوته الكبيرة والمتعثّرة،فمن الواضح أن الشخص في التمثال لا يمشي بغرض التمشي للنزهة، فهو ينظر بوجهه الى هدف بعيد المنال، ولكنه هدف محدد يرمو الوصول اليه، وهو يعرف أن وقته محدود كي يبلغ غايته،وهو يُظهر موضوعًا هشًا، معزولًا ومكشوفًا للعناصر، التي بدأت بالتالي في تدمير كيانه وذاته.الشخص الطويل والنحيل مثل خيط يميل بجسده إلى الإمام وكأنه ينوء بحملٍ ثقيل أو يواجه رياح عاتية أو يستعدّ لاستلام أو تلقّي شيء ما، مما يوحي بأنه يذبل ببطء، لكنه لا يزال يتحرك للأمام، على الأرجح بحثًا عن شيء ما. نظرًا لأن الحركة هي النقطة المحورية في عنوان(Walking Man)، يضيف الفنان لموضوعه عائق الأقدام المثقلة، التي تكاد تندمج مع الأرض التي يمشي عليها. "الرجل الذي يمشي" لجياكوميتي هو صورة لرجل في خضم أزمة وجودية،رجل جياكوميتي في الحقيقة رمز شفر شكلياً ليمثل كلّ إنسان يشقّ طريقه وسط عواصف ومصاعب الحياة. انه رمز لإنسان هذا العصر الذي يكافح ويناضل دائما ويبحث عن السلام والطمأنينة فلا يجدهما.

أخرج الفنان عمله بأسلوب الباحث عن حقيقة وجوهر الانسان،اذ تلاعب الفنان في مساحة العمل الفني حتى يتمكن من الإفصاح المطلق عن الحقيقة الجمالية المحسوسة والمشفرة وراء ظواهر وتجليات العمل الفني. فقام بأختزال الشكل وبتقشيره ليظهر جوهره وتنكشف وتتجلى حقيقة وجوده. لرؤية الفنان التي تتسق مع مقولة إن الاشياء حقيقية في الفن أكثر منها في الواقع. لأن الفن يظهر الحقيقة كما هي لا كما إرتدت من مظاهر وحجبت عنا، فهو رأى الإنسان مجرداً من متعلقاته اليومية التي تخفي تلك الحقيقة الكامنة في ذاته. لقد سمح الفنان لمخياله في الغوص في ذات الشكل مستدعياً كل تلك المسيرة من البداية وحتى النهاية التي يرى فيها سيرٌ وسط طريق وعرة وبمواجهة عواصف ينوء بها الانسان وهو مثقل بالهموم ومشاغل هذه الحياة، ليجسد الشعور بالاغتراب والاستلاب، فكان خياله يرى الحقيقة بلا رتوش ولا قشور.

فالفنان هو باحث عن الحقيقة وناقلٌ للواقع الذي يراه بذاته المدركة، ومهمته نقل هذه الحقيقة بواسطة المنجز الفني للمتلقي، وعمم الفنان رؤيته العدمية في المنجز الشكلي الانساني من خلال الاختزال والتبسيط والأسبلة، وأعطى لخياله الحرية الكاملة في قيادة التحكم في إخراج منتجه الابداعي بما يتوافق مع رؤية الفنان الذاتية بعيداً عن القواعد والقوانين الكلاسيكية المتحكمة في العمل الفني الواقعي.

نموذج رقم (2)

أسم العمل: ساحة المدينة

.أسم الفنان : البرتو جاكومتي

.الخامة: البرونز

القياس(43.8 x 64.5 x 21.6 cm):

تاريخ الانتاج: 1948:

العائدية:متحف الفن الحديث نيويورك(Giacometti, 2001)

عمل جياكومتي منحوتته ساحة المدينة(City Square)وهي تظهر خمسة شخصيات نحيلة - أربعة رجال وامرأة. الأشخاص نحيفين بأرجل وجذوع وأذرع مبالغ فيها وممدودة يسيرون عبر لوح مسطح وناعم ومظلم بينما يقف أحدهم بأقدامه معًا وأذرعه بجانبه في هذا التمثال البرونزي القائم بذاته. يوجد الشخص(المرأة) التيتقف منعزلة بلا حراك على قدميها معًا في وسط هذه الصورة، والتي تُظهر التمثال من طرف طويل. أجساد الناس مزخرفة ومعقدة، كما لو أنها مبنية من قطع صغيرة من الطين. وهي متباعدة بشكل متناثر عبر القاعدة السميكة، وتتجه جميعها تقريبًا إلى مركز القاعدة .

هؤلاء الأفراد الهزيلون على مقربة من بعضهمولكن يبدو أنهم غير قادرين أو غير راغبين في التواصل مع بعضهم البعض، من خلال هذه المنحوتات، يصور جياكوميتي المشاعر الانسانية العالمية لما يعنيه العيش في عالم من العزلة والانفصال والاغتراب، اذ يبدو أن الشخصيات معًا، ولكنها وحيدة. إنهم جميعًا يتجولون بلا هدف في اتجاهات مختلفة ويبدو أنهم ضائعون في الحزن، إنها حلقة من العلاقات الفارغة التي تنبأ عن حالة الاغتراب التي يعيشها الانسان بأتجاه الاخر، تعطي القاعدة الكبيرة للتمثال تباينًا كبيرًا مع المخلوقات الهشة النحيفة. فالقاعدة الثقيلة السميكة تعطي انطباعًا بأن الناس ينجذبون أو ينسحبون إلى الأسفل بسبب المخاوف في حياتهم مما يؤدي إلى ظهورهم وحيدينومملوئون بالحزن. إن ساحة المدينة متعددة الأشكال، إلا أنها تمثل تمرينًا مذهلاً في خلق انطباع بالمناظر الطبيعية الواسعة والمفتوح على فضاء لا متناهي. أثناء سيرها وسط مساحة فارغة، تبدو الشخصيات - التي أطلق عليها سارتر "الخطوط العريضة المتحركة" - وكأنها تنبثق من لا شيء.ومن مسارات متعددة ولكنها ستلتقي رغماً عنها في نهاية حتمية واحدة هي العدم. مشهد جياكوميتي مستمد من التجربة الحضرية الحديثة. يقول: "في الشارع يذهلني الناس ويثيرون اهتمامي أكثر من أي منحوتة أو لوحة. في كل ثانية يتجمع الناس معًا ويتفرقون، ثم يقتربون من بعضهم البعض إنهم يشكلون ويعيدون تشكيل التراكيب الحية باستمرار في تعقيد لا يصدق. . .إنها مجمل هذه الحياة التي أريد إعادة إنتاجها في كل ما أفعله."(Childs, 2021)فساحة المدينة هي ساحة حياة الناس وعلاقاتهم بينهم بكل ما تحماه من إغتراب ذاتي وتعالق مؤقت مع الاخرين.

تبرز الذاتية في أعمال جياكومتي بالإضافة الى الموضوع والفكرة كذلك في طرق الأداء من خلال الاختزال والتحوير والتشذيب ومط الاشكال والفكرات وهو مايشخص لأسلوب خاص ومتفرد. من خلال خياله الجامح، فالخيال وعياً قادراً على تجاوز الواقع الذي يصل الذات عن طريق الادراك الحسي،منفتحاً على أفق لا محدود من الحرية في تشكيل وصياغة أشكاله الانسانية الضائعة والمغتربة في لقائها.

نموذج رقم (3)

أسم العمل: الكلب

.أسم الفنان : البرتو جاكومتي

.الخامة: البرونز

القياس:(45.7 × 99 × 15.5 cm).

:تاريخ الانتاج: 1951

العائدية: مؤسسة جياكومتي-باريس ,Giacometti)

2001)

على غرار أشكال (ساحة المدينة) أنشأ جياكومتي منحوتته المميزة(الكلب) يبدو أن كلا المخلوقين يشعران بالوحدة والقلق من الحزن، على الرغم من أنه بدلاً من وصول جياكوميتي إلى الروح الداخلية للبشر، فإنه يكتشف الحقيقة في كلب الشارع. إنها مستوحاة من كلب صيد مصري معين يُدعى كلب السلوقي، ولغة جسده يوحي الشكل الهزيل للكلب بالوحدة والجوع، وظهره المحني ينبأ بثقل كبير من الحزن، والرأس المنحني الذي يكاد يلاصق الارض يوشي باليأس من هذه الحياة، ربما يكون الكلب بلا مأوى ويتجول في الشوارع بحثًا عن الطعام وطريقة للبقاء على قيد الحياة. ضائع وتائه يبحث عن مستقر وملجأ، إنه نحيف وهش ويبدو من خلال تعابير وجهه أنه غير محبوب.إنه يعبر عن جياكومتي ذاته في هذه الصورة بكل ما تحمله من معاني، يتذكر جياكوميتي أصل التمثال قائلاً: "في أحد الأيام كنت أسير على طول شارع(Rue de Vanves) ، تحت المطر، بالقرب من جدران المباني، ربما شعرت ببعض الحزن، وشعرت وكأنني كلب في ذلك الوقت." لذلك صنعت هذا التمثال. يبدو هنا أن جياكوميتي يطور منحوتاته من أفكاره ومشاعره الذاتية وملاحظاته عن حياته وحياة الآخرين من حولهفجياكومتي يرى أن الفن وظيفته التعبير عن الذات اذ يقول: "إن فكرة أن الفن يجب أن يعبر عن المشاكل الاجتماعية في عصرنا ويجب أن يمثل بالضرورة الإنسان في الفضاء ، أو الإنسان بين الجماهير ، أو الإنسان في الصناعة ، تبدو وكأنها فكرة طفولية بالنسبة لي. في الواقع ، كل ما يحدث للرجال هو مشكلة وقتهم ، سواء كان ذلك عملهم في المصنع أو آلامهم أو طريقتهم في الوقوع في الحب. مشكلة التعبير عن جانب واحد من الحياة بدلا من آخر غير موجودة في الفن. المشكلة الوحيدة هي التعبير عن الذات"(GIACOMETTI, 1963)

يعتبر هذه المنحوتة من أكثر الاعمال ذاتية ومعبرة عن ذات الفنان وهذا ما صرح به هو بنفسه اذ يقول:"لفترة طويلة كان في ذهني ذكرى صيني رأيته في مكان ما. ثم في أحد الأيام كنت أسير تحت المطر ، بالقرب من جدران المباني ، ورأسي لأسفل ، وأشعر بالحزن قليلا ، ربما ، وشعرت وكأنني في ذلك الوقت. لذلك صنعت هذا التمثال".(LORD, 1980)

نموذج رقم (4)

أسم العمل: قصر الساعة الرابعة صباحاً

.أسم الفنان : البرتو جاكومتي

.الخامة: أسلاك،خشب، زجاج.

القياس:180.5 × 23.9 × 97 سم

تاريخ الانتاج: 1932

العائدية: متحف الفن الحديث- نيويورك(Giacometti, 2001)

.

داخل مساحات قصره الضيقة والمحددة بدقة، هناك لوح رفيع من الزجاج المعلق يربط بين غرفه من اليسار إلى اليمين، مما يزيد من المظهر الهش للهيكل. إلى اليمين، يطفو هيكل عظمي رقيق للطائر وفقرات منحنية بشكل متعرج، معلقة، في إطارات فضائية أو أقفاص؛ على اليسار، هناك شخصية تشبه قطعة الشطرنج لامرأة تقف أمام ثلاث لوحات؛ يوجد في المنتصف شكل بيضاوي غامض حدده الفنان بنفسه، قارن جياكوميتي المبنى بأكمله بـ"قصر أعواد الثقاب الهش" الذي كان يبنيه هو وامرأة أحبها كل ليلة، فقط ليشاهداه ينهار مرارًا وتكرارًا. كلماته تعطي صوتًا للانشغالات السريالية الرئيسية، بما في ذلك الرغبة المستهلكة، وقوة الذاكرة، ي عام 1933، نشر جياكوميتي بيانًا يصف عمليته الفنية، مشيرًا على وجه التحديد إلى أعمال مثل القصر في الساعة 4 صباحًا . "لسنوات عديدة، قمت بتنفيذ المنحوتات التي قدمت نفسها لذهني مكتملة تمامًا. لقد اقتصرت على إعادة إنتاجها في الفضاء دون تغيير أي شيء، دون أن أسأل نفسي عما يمكن أن تعنيه.... المحاولات التي قمت بها أحيانًا لقد فشل دائمًا الإدراك الواعي لصورة أو حتى منحوتة". هذا العمل مع سقالاته الخشبية الطويلة، وألواح الزجاج، والهياكل العظمية الدقيقة هو رسم عمودي وغير مادي في الفضاء.

وفقًا لجياكوميتي، فإن القصر في الساعة الرابعة صباحًا يتعلق بـ"فترة ستة أشهر مرت في ظل وجود امرأة، ركزت كل حياتها في نفسها، ونقلت كل لحظة من لحظاتي إلى حالة من السحر. قمنا ببناء قصر خيالي في الليل - قصر هش للغاية من أعواد الثقاب، على الأقل قد ينهار قسم كامل منه. غالبًا ما يتم تعريف المرأة المعنية على أنها إحدى عشاق جياكوميتي، والمعروفة فقط باسمها الأول، دينيس.

مع كل هذا الفراغ الذي يتخلل القصر الذي يعيش فيه برفقة رفيقته حتى بات هذا القصر اعواد قائمة بلا حيطان وكأنها خاوية على عروشها، بات السكن هيكلاً بلا جدران، إن الفراغ أو الخواء الذي نسكنه أو الذي يسكننا، انه الجسد الخاوي والهش الذي ربما ينهار أمام أي صدمة، وربما هو يوشي بالكشف والتعري التام فنحن أمام ذواتنا عراة مكشوفين لا يحجبنا شيء فقط مجموعة من الهياكل المتهرئة والواح شفافة من الزجاج تقبع في زواياها أحلام ومأسي وحوادث حفرت لها أثار لا تمحى.

الفصل الرابع : النتائج

النتائج:

1- الفنان في أدائه الفني لإنجاز عمله الابداعي هو باحث عن الحقيقة الجماليةالمحسوسة والمشفرة وراء ظواهر وتجليات العمل الفني، والتي يراها بذاته المدركة ويسعى لتجسيدها والافصاح عنها في عمله الفني.هذا ما وجدناه في كل الاعمال.

2- أختزال الشكل الفني وتقشيره هو لإظهار جوهره وإنكشاف وتجلي حقيقة وجوده. هذا ما وجناه في العينات (1،2،3)

3- خيال الفنان يغوص في ذات الشكل الجمالي لينسج شكلاً جديداً مركباً من ذات الفنان بكل ما تحمله من تراكمات فكرية وشعورية مع التشكل الظاهري للموجودات الخارجية. وهذا ما وجدنا في جميع العينات.

4- عمم الفنان رؤيته العدمية في المنجز الشكلي الانساني من خلال الاختزال والتبسيط والأسبلة، وأعطى لخياله الحرية الكاملة في قيادة التحكم في إخراج منتجه الابداعي. هذا ما وجدناه في العينات (1،2،3).

5- تبرز الذاتية في أعمال جياكومتي بالإضافة الى الموضوع والفكرة كذلك في طرق الأداء من خلال الاختزال والتحوير والتشذيب ومط الاشكال والفكرات وهو مايشخص لأسلوب خاص ومتفرد. هذا ما وجدناه في العينات (1،2،3).

6- ساهمت العدمية كفلسفة في تحرر الفنان من كثير من القيود الفنية التي تحجم العمل الفنين وسمحت له بتجاوز المحاكاة الى مساحة كبيرة من الحرية والابداع الجمالي في الشكل المنجز فنياً، هذا ما وجدناه في العينات (1،2،3).

7- تتجلى ذات الفنان في أشكال عديدة لا تنحصر بالشكل الادمي فقد تكون بشكل حيوان ما أو بيت أو أي شكل أخر يعبر عن هذه الذات وما تعانيه من الآم أو مشاعر أو أفكار ذاتية . هذا ما وجدناه في العينات (3 ،4)

Conclusions:

1. The artist in his artistic performance to accomplish his creative work is a researcher of the tangible and encoded aesthetic truth behind the phenomena and manifestations of the artwork, which he sees with his perceptive self and seeks to embody and disclose in his artwork. This is what we found in all the works.
2. Reducing and peeling the artistic form is to reveal its essence and expose and reveal the truth of its existence. This is what we found in samples (1,2,3)
3. The artist's imagination dives into the same aesthetic form to weave a new form composed of the artist's self with all the intellectual and emotional accumulations it carries with the apparent formation of external entities. This is what we found in all the samples.
4. The artist generalized his nihilistic vision in the human formal achievement through reduction, simplification and methods, and gave his imagination complete freedom to lead the control in producing his creative product. This is what we found in samples (1,2,3).
5. The subjectivity is prominent in Giacometti's works in addition to the subject and idea as well as in the methods of performance through abbreviation, modification, pruning and stretching of shapes and ideas, which is what characterizes a special and unique style. This is what we found in samples (1,2,3).
6. Nihilism as a philosophy contributed to the artist's liberation from many of the artistic restrictions that limit the artistic work and allowed him to go beyond imitation to a large area of freedom and aesthetic creativity in the artistically accomplished form, this is what we found in samples (1,2,3).
7. The artist's self is manifested in many forms that are not limited to the human form. It may be in the form of an animal, a house or any other form that expresses this self and what it suffers from pain, feelings or personal thoughts. This is what we found in samples (3,4).

References

1. Ibrahim Ahmed. (2006). The Problem of Existence and Technology in Martin Heidegger (Volume 1). Algeria: Ikhtilaf Publications.
2. Ahmed Mahmoud Sobhi. (1994). In the Philosophy of History (Volume 1). Beirut: Dar Al Nahda Al Arabiya.
3. Alaa Ali Al-Hatimi. (2007). The conceptual and aesthetic dimensions of Dadaism and its reflection in postmodern art. Unpublished master's thesis, University of Babylon, College of Fine Arts.
4. Al-Thanawi, Muhammad Ali bin Ali. (1998). Dictionary of Art Terminology (Volume 1). Beirut: Dar Al-Kotob Al-Ilmiyyah Publications.
5. Al-Ayed, Ahmed. (1989). The Basic Arabic Dictionary (Volume D). Tunis: Arab League Educational, Cultural and Scientific Organization (Larousse).
6. Amal Halim Al-Sarraf. (2012). Aesthetics: Philosophy and Art. Amman: Dar Al-Bidaya Publishing House.
7. Imam Abdel Fattah. (1982). Kierkegaard, Pioneer of Existentialism (Volume D). Cairo: Dar Al-Thaqafa for Printing and Publishing.
8. Emile Brehier. (1985). History of Philosophy in the Nineteenth Century (Volume 1). (George Tarabishi, Translators) Beirut: Dar Al-Tali'ah for Printing and Publishing.
9. André Breton. (1978). Surrealist Manifestoes (Volume 1). Damascus: Syrian Ministry of Culture and National Guidance.
10. Eugen Weinck. (1974). Nietzsche's Philosophy. (Elias Badawi, translators) Syria: Publications of the Ministry of Culture and National Guidance.
11. Jean-Paul Sartre. (2001). The Imagination. Tunis: D.N.
12. Jalal al-Din Saeed. (2004). Dictionary of Philosophical Terms and Evidence (Volume 1). Tunis: Dar al-Janub for Publishing.
13. Hassan Pasha. (1967). The Fine Arts of the Renaissance and Their Influence on the Islamic Renaissance (Volume 1). Cairo: Dar Al Nahda Al Arabiya.
14. Hassan Mohammed Hassan. (1974). The Historical Foundations of Contemporary Visual Art (Volume 1). Cairo: Dar Al Fikr Al Arabi..
15. Hassan Youssef. (2001). Kierkegaard's Philosophy of Religion (Volume D, ed.). Cairo: Dar Al-Kalima Library.
16. Khawla Al-Hussaini. (n.d.). Imagination in Philosophy and Anthropology (Volume 1). Damascus: Tammuz Printing and Publishing House.
17. Zakaria Ibrahim. (n.d.). Philosophy of Art in Contemporary Thought (Volume D.T.). Cairo: Misr Library.
18. Sarah Neumayer. (n.d.). The Story of Modern Art (Volume 1). (Ramses Younan, Translators) Kuwait: Contemporary Thought Series.
19. Sami Khashaba. (1997). Intellectual Terms. Cairo: Egyptian General Book Authority.
20. Salibia, Jamil. (1982). The Philosophical Dictionary (Volume D, ed.). Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubnani.
21. Abdul Rahman Badawi. (1984). The Philosophical Encyclopedia, Part 1 (Volume 1). Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
22. Abbud Attia. (1985). A Tour in the World of Art (Volume 1). Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
23. Ali Abdel-Moati. (1980). Soren Kierkegaard, Founder of Christian Existentialism (Volume D, ed.). Alexandria: Dar Al-Ma'rifah Al-Jami'ah.
24. Farouk Bassiouni. (1995). Reading the Painting in Modern Art (Volume 1). Cairo: Dar Al-Shorouk.
25. Frederick Kopelson. (2016). History of Philosophy from Fichte to Nietzsche (Volume 1). (Imam Abdel Fattah, Mahmoud Sayed Ahmed, Translators) Cairo: National Center for Translation.
26. Friedrich Nietzsche. (1993). The Gay Science (Volume 1). (Hassan Bourquia and Mohamed Naji, translators) Casablanca: Africa East.
27. Friedrich Nietzsche. (2008). The Birth of Tragedy (Volume 1). (Shaher Hassan Obaid, Translators) Syria: Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution.
28. Philip Toddy, Howard Reed. (2002). Introducing Sartre (Volume 1). (Imam Abdel Fattah, Translators) Cairo: Supreme Council of Culture.
29. Martin Heidegger. (2003). The Origin of the Work of Art (Volume 1). Cologne: Sentence Publishing.
30. Martin Heidegger. (2003). Basic Writings Vol. 1 (Volume 1). Cairo: Supreme Council of Culture.
31. Martin Heidegger. (2016). The End of Philosophy and the Task of Thinking (Volume 1). Damascus: Dar Al-Takween for Authorship and Translation.
32. Martin Heidegger. (n.d.). Technology - Truth - Existence (Volume 1). (Mohammad Sabila and Abdul Hadi Miftah, translators) Beirut: Arab Cultural Center.

33. Mujahid Abdel Moneim Mujahid. (n.d.). The Philosophy of Fine Art (Volume D. T). Cairo: Dar Al-Thaqafa for Publishing and Distribution.
34. Muhammad Ali Abu Rayyan. (1977). The Philosophy of Beauty and the Origin of Fine Arts (Volume 1). Alexandria: Dar Al-Ma'rifah Al-Jami'iyah.
35. Madkour, Ibrahim Bayoumi. (1979). The Philosophical Dictionary (Volume D, ed.). Cairo: The Arabic Language Academy - General Authority for Government Printing Affairs.
36. Malika Sahabat. (March 1, 2021). Art and the Problem of Truth in Heidegger's Philosophy. Al-Mudawwana Magazine, p. 126.
37. Maurice Nadeau. (1992). History of Surrealism (Volume 1). Damascus: Publications of the Ministry of Culture in Syria.
38. Nemat Ismail Allam. (2010). Western Arts in Modern Times (Volume 1). Cairo: Dar Al-Maaref.
39. Herbert Reed. (1994). Education through Art (Volume 1). (Abdul Aziz Tawfiq Jawid, Translators) Cairo: Egyptian General Book Authority.
40. Herbert Read. (1994). Modern Sculpture (Volume 1). Baghdad: Dar Al-Ma'mun for Translation and Publishing.

41. Adelheid M. Gealt. (1983). *LOOKING AT ART.* University of Michigan: R.R. Bowker.
42. Al-Bahadli, A. J. (2022). The Aesthetic Variable in Contemporary Sculptural Formation. *Journal of Art, Design and Music, Vol. 1 : Iss. 1 , Article 4*, 39-51. doi:https://doi.org/10.55554/2785-9649.1001
43. BAEUMER, M. L. (1976). *NIETZSCHE AND THE TRADITION OF THE DIONYSIAN.* USA: UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA PRESS.
44. Bahadli, A. J. (2023, 08 15). Aesthetic references for reductive forms in contemporary Iraqi sculpture. *Al-Academy Journal*, 19 - 36. doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts1208
45. Childs, E. C. (2021, OCT 11). *Alberto Giacomett*. Retrieved Apr 22, 2024, from guggenheim: https://www.guggenheim.org/artwork/1426
46. FRANKLIN, J. J. (2012, Apr 22). BUDDHISM AND MODERN EXISTENTIAL NIHILISM:JEAN-PAUL SARTRE MEETS NAGARJUNA. *RELIGION & LITERATURE*(1), pp. 73-96.
47. GIACOMETTI, A. (1963, oct 24). QUESTIONS FOR THE ARTISTS OF OUR TIME. (G. LIVI, Interviewer) MILAN: MILAN: 24 ORE CULTURA S.R.L.
48. Giacometti, A. (2001, october 11). *brochure the Museum of Modern Art.* Retrieved 4 22, 2024, from www.moma.org/calendar/exhibitions/165
49. Hatab, L. J. (2024, Apr 21). Nietzsche, Nihilism and Meaning. *The Personalist Forum*, pp. 91–111.
50. HATAB, L. J. (2024, Apr. 21). NIETZSCHE, NIHILISM AND MEANING. *The Personalist Forum*, pp. 91–111.
51. LORD, J. (1980). *A Giacometti Portrait Paperback.* NEW YORK: FARRAR, STRAUS AND GIROUX.
52. ROBINSON, D. (1999). *NIETZSCHE AND POSTMODERNISM (WORDS REALITY AND THOGHTS).* usa: ICON BOOKS, UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
53. Safranski, . (2002). *Nietzsche : a philosophical biography.* Spain: W.W. Norton.
54. Safranski, R. (2002). *Nietzsche A Philosophical Biography.* Spain: W.W. Norton.
55. Sartre, J.-P. (2004). *THE IMAGINARY.* U.K: ROUTLEDGE.
56. *The New Dada art movement*. (2022, may 16). Retrieved Apr 22, 2024, from marassem: https://www.mrassem.com/2022/05/Neo-Dada.html
57. ZBOON, A. J. (2022, 12 15). 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 Journal, (2022). Al-Academy , 106, 23-38*, 23 - 38. doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts106/23-38
58. Anis, A. (2011). The Intermediate Dictionary (Vol. 5). Cairo: The Arabic Language Academy - Al-Shorouk International Library.
59. Badawi, A. A. (1975). Nietzsche (Vol. 5). Kuwait: Publications Agency.
60. Rahmatullah, S., Fath Al-Rahman, A., & Abdo Othman, A. A. (2017, September 30). Trends in Modern Sculpture Art. Journal of Humanities (3), p. 560.
61. Naseef, A. A. (2019). New Realism in Contemporary Sculpture: A Study in Forming Techniques and Methods. Master's Thesis (Unpublished), University of Baghdad, College of Fine Arts, Plastic Arts.
62. Nietzsche, F. (2005). This is Man (Vol. 1). (M. A. Al-Mun'im, Trans.) Cairo: Dar Al-Tanweer for Printing and Publishing.
63. Nietzsche, F. (2008). The Birth of Tragedy (Vol. 1). Syria: Al-Hiwar for Publishing and Distribution.

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1490

Design dialogue is a cognitive accompaniment in the designs of interior spaces (As a case study of the hospitality hall in Qasr Al Watan - Abu Dhabi (UAE)

Mohamed Jarallah Tawfik [a1]

[a] *Middle Technical University - College of Applied Arts - Department of Interior Design techniques, Baghdad, Iraq*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 11 August 2024
Received in revised form 26 Jun 2024
Accepted 1 September 2024
Published 15 September 2024

Keywords:
dialogue, design, accompaniment, knowledge, interior space

ABSTRACT

The design dialogue is not limited to presenting old ideas that the interior designer believes in, but is based on the method of constructing the ideas that form in his mind, and this depends on clarifying the meanings generated through the presentation of the idea, as well as framing and presenting it in a scientific manner that is convincing to the other party, so that the mind remains He was aware throughout the period of the interview so that he could make a judgment about it .Thus, design dialogue represents a stylistic tool used to address one of the specialized topics, especially in a field of design science and knowledge, and even represents an aspect of design thought, and this depends on the effective role of the interior designer's vision based on choosing the specific intellectual framework within a rational design intellectual vision. Determining the intrinsic reality of the thing to reach the design product required to be implemented and the motivating role emerging from its interaction with the place.Therefore, it was necessary to study this topic, which consists of four chapters. For the first chapter, the researcher relied on formulating the research problem, which is summarized in the following question: What are the considerations that the design dialogue adopts as a cognitive accompaniment in the designs of the interior spaces of the hospitality hall in Qasr Al Watan - Abu Dhabi (UAE)?

While the importance of the research lies in achieving a communication function between the interior designer and the recipient through mental design communication that carries cognitive dimensions such that it raises in the recipient implicit dialogue meanings that are capable of sensory perception. In light of this, the researcher focused the research goal on arriving at knowledge of the most important considerations adopted by design dialogue. As a knowledge update in the designs of the interior spaces of the hospitality hall in Qasr Al Watan - Abu Dhabi (UAE)،As for the limits of the research, the researcher has defined, in terms of the objective limit, "design dialogue, keeping pace with knowledge in the designs of interior spaces" as a case study of the hospitality hall in Qasr Al Watan - Abu Dhabi (UAE), while its spatial and temporal boundaries include the modern interior spaces, represented by the hospitality hall in Qasr Al Watan. Al Watan - Abu Dhabi (UAE) implemented in 2019 AD,While the second chapter was based on studying, firstly: considerations of design dialogue, and secondly, considerations of cognitive accompaniment, while the third chapter included defining the subject of the research procedures, represented by the research methodology based on the descriptive and analytical approach, while the research community focused on adopting the intentional selective method, and finally, the fourth chapter included drawing the results of the research.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: mohammed.tawfiq1970@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1490
Mohamed Jarallah Tawfik : Design dialogue is a cognitive accompaniment in the designs of interior spaces (As a case study of the hospitality hall in Qasr Al Watan - Abu Dhabi (UAE)
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الحوار التصميمي مواكبة معرفية في تصاميم الفضاءات الداخلية

كدراسة حالة لصالة الضيافة في قصر الوطن -أبوظبي (الامارات)

أ.م.د: محمد جارالله توفيق[1]

الملخص:

ان الحوار التصميمي لا يقتصر على عرض الأفكار القديمة التي يؤمن المصمم الداخلي بها وإنما يرتكز على طريقة بنائية الأفكار التي تتكون في ذهنه، و هذا يعتمد إلى توضيح المعاني المتولدة من خلال عرض الفكرة ,فضلاً عن تأطيرها وتقديمها بأسلوب علمي مقنع للطرف الآخر، بحيث يظل العقل واعياً طوال فترة المحاورة ليستطيع إصدار الحكم عليها، وبذلك فأن الحوار التصميمي يمثل أداة أسلوبية تستخدم لمعالجة موضوع من الموضوعات المتخصصة لاسيما في حقل من حقول العلم والمعرفة التصميمية, بل وتمثل جانب من جوانب الفكر التصميمي, وهذا يعتمد على الدور الفعال لرؤية المصمم الداخلي المبنية على أساس اختيار الإطار الفكري المحدد ضمن رؤيا فكرية عقلانية تصميمية محدده لحقيقة ذاتية الشيء للوصول الى النتاج التصميمي المطلوب تنفيذه وعلى الدور المحفز المنبثق من تفاعله مع المكان ,لذلك كان لابد من دراسة هذا الموضوع المتكون من أربعة فصول, فبالنسبة للفصل الاول أعتمد الباحث على صياغة مشكلة البحث التي تتلخص بالتساؤل الاتي: ماهي الاعتبارات التي يعتمدها الحوار التصميمي كمواكبة معرفية في تصاميم الفضاءات الداخلية لصالة الضيافة في قصر الوطن - أبوظبي (الامارات) ؟في حين تكمن أهمية البحث في تحقيق وظيفة اتصالية بين المصمم الداخلي والمتلقي من خلال المخاطبة الذهنية التصميمية التي تحمل ابعاداً معرفية بحيث تثير لدى المتلقي معاني حوار ضمنية قابلة للإدراك الحسي, وعلى ضوء ذلك ركز الباحث هدف البحث في التوصل الى معرفة أهم الاعتبارات التي يعتمدها الحوار التصميمي كمواكبة معرفية في تصاميم الفضاءات الداخلية لصالة الضيافة في قصر الوطن -أبوظبي (الامارات)، أما بالنسبة لحدود البحث فقد ’حدد الباحث من ناحية الحد الموضوعي ب(الحوار التصميمي مواكبة معرفية في تصاميم الفضاءات الداخلية (كدراسة حالة لصالة الضيافة في قصر الوطن - أبوظبي (الامارات) ,في حين تضمن حدوده المكانية والزمانية الفضاءات الداخلية الحديثة والمتمثلة صالة الضيافة في قصر الوطن - أبوظبي (الامارات) المنفذة في العام 2019م,بينما أعتمد الفصل الثاني الى دراسة أولاً: اعتبارات الحوار التصميمي وثانياً اعتبارات المواكبة معرفية , بينما تضمن الفصل الثالث في تحديد موضوع اجراءات البحث والمتمثلة بمنهجية البحث المعتمدة على المنهج الوصفي التحليلي بينما تركز مجتمع البحث الى اعتماد أسلوب الانتقائي القصدي واخيراً تضمن الفصل الرابع استخلاص نتائج البحث .

الكلمات المفتاحية: الحوار، التصميم، المواكبة، المعرفة، الفضاء الداخلي

(الفصل الاول)

1-1مشكلة البحث:

يرى العديد من المصممين الداخليين إن التصميم الداخلي هي لغة حوار يمكن لمن عرف أبجديتها قراءتها وفهم معانيها الكامنة خلف نصوصها التصميمية، او إنها رموز لمعاني معينه تقبع تحت هذه الدلائل، أي انها تعتبر لغةً طالما احتوت على معاني برزت معالمها خلف رموزها ، وهي أيضاً مُحاكاةً لفكرة اللغة التصميمية ورمز لمعانيها، ولان هذا الاعتقاد يسود الوسط التصميمي ذهب المصممون الى تفسير بحر اللغة التصميمية واستلهام مفاهيمها في تحضير أشكالهم التصميمية ، بل ووظفت آليات لغوية في صقل هذه الاشكال طبقا الى نظريات لغوية أيضا من أجل توظيفها كاستراتيجية تصميميه.

ان الحوار التصميمي لا يقتصر على عرض الأفكار القديمة التي يؤمن المصمم الداخلي بها وإنما يرتكز على طريقة بنائية الأفكار المبتكرة التي تتكون في ذهنه، و هذا يعتمد إلى توضيح المعاني المتولدة من خلال عرض الأفكار ,فضلاً عن تأطيرها وتقديمها بأسلوب علمي مقنع للطرف الآخر، بحيث يبقى العقل واعياً طوال فترة المحاورة ليستطيع إصدار الحكم عليها، وبذلك فأن الحوار

[1] كلية الفنون التطبيقية، الجامعة التقنية الوسطى، بغداد، العراق،mohammed.tawfiq1970@gmail.com

التصميمي يمثل أداة أسلوبية تستخدم لمعالجة موضوع من الموضوعات المتخصصة لاسيما في حقل من حقول العلم والمعرفة التصميمية, بل وتمثل جانب من جوانب الفكر التصميمي, وهذا يعتمد على الدور الفعال لرؤية المصمم الداخلي المبنية على أساس اختيار الإطار الفكري المحدد ضمن رؤيا فكرية عقلانية تصميمية محدده لحقيقة ذاتية الشيء للوصول الى النتاج التصميمي المطلوب تنفيذه وعلى الدور المحفز المنبثق من تفاعله مع المكان ,لذلك كان لابد من دراسة هذا الموضوع من خلال صياغة مشكلة البحث التي تتلخص بالتساؤل الاتي: ماهي الاعتبارات التي يعتمدها الحوار التصميمي كمواكبة معرفية في تصاميم الفضاءات الداخلية لصالة الضيافة في قصر الوطن - أبوظبي (الامارات) ؟

1-2اهمية البحث : تكمن اهمية البحث من خلال الاتي :

1- تسهم الدراسة البحثية في ايضاح مفهوم الحوار التصميمي كمواكبة معرفية في تصاميم الفضاءات الداخلية , الامر الذي يساهم الى حد كبير في تطوير الفضاءات الداخلية المعاصرة في قصور الوطن العربي .

2- تسهم الدراسة البحثية في تحقيق وظيفة اتصالية بين المصمم الداخلي والمتلقي من خلال اعتماد المخاطبة الذهنية التصميمية التي تحمل بدورها ابعاداً معرفية بحيث تثير لدى المتلقي معاني حوار ضمنية قابلة للإدراك الحسي ضمن الفضاءات الداخلية لصالات الضيافة في قصور الوطن العربي .

1-3هدف البحث :

يركز هدف البحث في التوصل الى معرفة أهم الاعتبارات التي يعتمدها الحوار التصميمي كمواكبة معرفية في تصاميم الفضاءات الداخلية لصالة الضيافة في قصر الوطن -أبوظبي (الامارات) وذلك من خلال دراسة أولاً: اعتبارات الحوار التصميمي وثانياً: اعتبارات المواكبة معرفية

1-4حدود البحث:

1- الحد الموضوعي : الحوار التصميمي مواكبة معرفية في تصاميم الفضاءات الداخلية (كدراسة حالة لصالة الضيافة في قصر الوطن - أبوظبي (الامارات)

2- الحد المكاني : الفضاءات الداخلية والمتمثلة (بصالة الضيافة في قصر الوطن -أبوظبي (الامارات)

3- الحد الزماني: للعام 2019 م

1-5تحديد المصطلحات :

الحوار:(هومن المُحاورة, اي بمعنى المُراجعة في الكلام ، ويمثل أيضاً المجاوبة والتجاوب, وللحوار معاني متعددة تبعاً لتفعيلاته الصرفية, كما يعبر عن الكلام والحديث بين طرفين دون أن يكون بينهما ما يدل بالضرورة على الخصومة),((Ibrahim Madkour,1983.p322)

التصميم :(هو عملية تطويريه ضمن أحكام ومبادئ جديده) ، (Zahran Mohsen.2003,p.56)

التعريف الإجرائي

الحوار التصميمي : هو تصور عقلي أقرب الى التجريد كما يمثل المعاني الكامنة نتيجة تكرارها ضمن تصاميم معينه خدمة لغاية محدده ضمن علاقات معينه معروفه لدى المصمم والمتلقي وبالتالي فأن إمكانية توظيف هذه العلاقات سوف يؤدي الى بناء معاني تصميمية جديدة.

المواكبة: (هو من الفعل واكبه واكبتهم مواكبةً (سايرتهم) , أي بمعنى عاش في عصر لجأ إليه وأحتمى به أو انه العيش أو الحدوث في نفس الوقت ,كما يمثل أيضاً الارتقاء والوجود ، والحدوث خلال نفس الفترة من الوقت) ، (Gibran Masoud,1967,p.38)

المعرفة :(وهو حصيلة لنتاجات فلسفية وحضارية ,كما تمثل عملية تراكمية لقواعد مدروسة مع الاخذ بنظر الاعتبار تنوع أساليب استيعابها وكيفية تأسيسها وفق غاية محددة , وهذا يعتمد على التوظيف والتفاعل مع النظريات المتطورة بحسب تصورها للذوق الحسي), (Al-Rawi, Hossam Salman ,2001,p.201)

التعريف الإجرائي

المواكبة المعرفية: وهي تمثل الديمومة الابداعية ولكنها في نفس الوقت تحوي ضمن طياتها بذور التجديد والاستمرار لا الانغلاق، بل والمبنية على معلومات إدراكية ذهنية المرتكزة على تطبيقات الاداء والمعايير والمواصفات والقوانين, مما يتطلب درجة عالية من القدرة الفكرية والذكاء وكذلك درجة عالية من حسن التنظيم لتحقيق غاية معينة من خلال التعامل معها كحقيقة قائمة مستقلة في ذاتها.

الفضاء الداخلي : (أنه العنصر الأساسي في قائمة المصمم الداخلي، وقد يتكون من خلال العلاقة ما بين العناصر والمبادئ التصميمية معتمداً على كيفية إدراك المتلقي لها، وقد يتضمن الفضاء الداخلي العديد من السمات الجمالية والحسية والهندسية ليتلاءم مع طبيعة فعاليته وطبيعة نشاط مستخدميه), (ching,1987,p:10-11).

الفصل الثاني
الإطار النظري

2-1اعتبارات الحوار التصميمي

يُعد الحوار من أهم أدوات التواصل الفكري والثقافي والاجتماعي والاقتصادي التي تطلبها الحياة في المجتمع المعاصر وذلك لما له من أثر في تنمية قدرة الأفراد على التفكير المشترك والتحليل والاستدلال، فضلاً عن ذلك ان الحوار يمثل من الأنشطة التي تحرر عقل الإنسان من الانغلاق والانعزالية كما وتفتح له العديد من قنوات التواصل للحصول على المزيد من المعرفة والوعي، كما يمثل الحوار طريقة للتفكير الجماعي والنقد الفكري الذي يؤدي إلى بناء الأفكار المبتكرة مع البعد عن الجمود بالإضافة لما يحققه الحوار من اهمية وذلك لكونه وسيلة للتآلف والتعاون وبديلاً أيضاً عن سوء الفهم كما وتظهر أهمية الحوار بأنه حاجة إنسانية مهمة يتواصل فيها الإنسان مع غيره لنقل آرائه و أفكاره وتجاربه وقيمه، فضلاً عن ذلك ان الشعوب أصبحت في حاجة ماسة لنقل حضارتها من خلال الحوار.

ان لغة الحوار التصميمي تمثل معنى معين يختفي خلفها العمل التصميمي ويتحقق ذلك من خلال دراسة الاعتبارات التي تحقق ذلك الحوار خدمة لغاية بحسب اتجاهات معينه طبقا لغاية المصمم ,وبذلك فان الحوار التصميمي(هو عبارة نمط تشكيلي تجريدي), (Yoel Youssef Aziz,1997,p.127)

,(استناداً إلى نظام كلي ذي مكونات دالة),(Kamal Abu Deeb,1988, p.90)

(ولذلك حدد (لوتمان) مفهوم الحوار بثلاثة أسس: الأولى التعبير والثانية التحديد ،والثالثة الخاصية البنيوية (Kamal Abu Deeb,1988, p.90) أما (بارت) فقد بين (ان الحوار نسق يتألف من العناصر التي تكون المعنى) ، Hector (Hutton,2002,p.32) كما يتضمن الحوار التصميمي على عدد من الجوانب و التي تظهر و تتبلور من خلال طرحها للمفهوم تبعاً لأهدافها الخاصة، وهذه الجوانب هي كالاتي:

جوانب الحوار التصميمي	اهدافه الخاصة
مكونات الحوار التصميمي	(وتشمل الشكل والمضمون وكذلك التعبير والتحديد والبنية وجميع العلاقات الداخلية (Christian Schulz,1996,p.32)،
تأثير الحوار التصميمي	(يساهم على توجيه القارئ (المتلقي) وتحديد طبيعة القراءة فقد تكون قراءة واحدة أو قراءات متعددة ، وقد تكون قراءة كلية أو جزئية)، Hisham Sabr,2006,p.31)
هوية الحوار التصميمي	(يمثل الأثر الكبير في تحديد مصدره ،وهذا يعتمد على تعدد المراجع لبناء مستويات متعددة من المعاني وذلك لتحقيق هوية الحوار التصميمي), (Al-Kubaisi, Falah,1989,p.53)

سياق الحوار التصميمي	إن لسياق الحوار التصميمي (أهمية في تذوق وفهم وتفسير ونقد النصوص المبدعة ، فضلا عن أهميته في توليدها . كما تبرز الاستعارة كتوجه أساسي في تحويل المفردات ونقلها ،فضلا عن كونها أسلوبا للفهم والتقدير والنقد من خلال مقارنة مفرداته العديدة) (Salah Fadl,1988,p.60)
وظائف الحوار التصميمي	إن للحوار التصميمي وظائف عديدة (فهو يستحث عملية النقد والتأويل كما انه يمثل جزءا أساسيا من التفاعل التصميمي بما يملكه من تنظيم نصي كما تبرز الوظيفة التواصلية والنصية للعمل التصميمي من خلال والوحدة التمسك فيه) (Al-Jubouri, Raouf,2005,p.43)

(وهنالك أنواع من الحوار منها (البسيط ,المعقد ,الواضح والغامض ،وكذلك الحوار المغلق والمفتوح ، وهذا يعتمد على دراسة التركيب التصميمي ، فضلا عن حدود تأويله وقبوله له ,فالحوار المفتوح يتجه إلى المتلقي القارئ من خلال عملية مشاركته، مما يعني اندماج البنية والقراءة في عملية دلالية واحدة), (Kamal Abu Deeb,1988,P.94),

(بينما الحوار الواضح يعبر بصراحة ودقة وموضوعية ما يريد ، ولا يفهم منه إلا معنى واحد محدد بعينه، بينما الحوار الغامض فقد يصيغ ليتيح لكل قارئ استنباط معنى ، أو مستويات من المعنى ، قد تختلف عما يستنبطه الآخرون ، كما تتيح للقارئ المتلقي الواحد أن يفسر ما يراه الى معاني مختلفة), (Kamal Abu Deeb,1988, P.94),

,بالإضافة الى ذلك يصنف الحوار التصميمي اعتماداً على تركيب العمل التصميمي, وكذلك في تعدد عناصرهُ فضلاً عن حدود تأويل العمل التصميمي، فهنالك العمل التصميمي ذو المعنى المحدد والواضح ،وهنالك الحوار ذو المعنى المتعدد المستويات، حيث يختلف فيه المعنى بين متلقي و أخر عند كل تعامل جديد مع العمل التصميمي، وبالتالي فأن اختلاف قراءة الحوار التصميمي تعتمد على عوامل فاعلة عديدة و متنوعة, وبذلك فإن شمول التصميم الداخلي للفضاءات الداخلية على معاني رمزية جعلها قابلة للمحاكاة والحوار مع اللغة التصميمية بحسب تشكيلها بالاعتماد على ان هذه المعاني تتحقق من خلال استخدام عناصر مجتمعة ضمن علاقات معروفة لدى المصمم و المتلقي بحيث تحمل معانيها من خلال تكرارها ضمن أشكال معينة خدمة لغاية محددة، من خلال توظيف الاستراتيجيات اللغوية في التصميم الداخلي, الامر الذي يسهل من توظيف تلك العناصر و العلاقات في أنتاج حوار لبناء معاني جديدة ,وفي هذا المضمار يمكن تمييز منحيين للتعامل مع منجزات التصميم الداخلي على انه لغة حوار تصميمي (المنحى الأول (المنحى الدلالي) : ويتلخص هذا المنحى بتبني استراتيجيات ذات بعد دلالي لتوسيع دلالة الحوار التصميمي وهو منحى يركز على فعل قراءة الفضاء الداخلي لدى المتلقي ، بغض النظر عن الطريقة أو الأسلوب الذي تم إنتاج التصميم بواسطته)، (Hector Hutton,2002,p.30)

كما يساهم المصمم الداخلي إلى اعتماد توقفات ضمن تصميم الفضاء الداخلي بحيث تعمل هذه التوقفات على تحفيز فعل التأويل لدى القارئ المتلقي وبالتالي يتسع الحجم الدلالي للحوار إلى حدود كبيرة لكنها ليست مطلقة ,فمن الأمثلة على هذا المنحى في التعامل ،(هي رؤية مايكل كريفز(M. Graves) ، الذي حاول إظهار حوار العلاقات المكونة للمعنى التصميمي, باعتبار ان الشكل المعماري رسالة موجهة للمتلقي كما في مشروع Miramar Resort Hotel حيث يستلم المتلقي حواراً لرسائل تشير الى الحضارة المصرية و البيئة الصحراوية), (Sadiq Odeh,2007,p.40)

اما المنحى الثاني وهو (المنحى التركيبي):والذي يتلخص بإتباع أساليب لغوية في إنتاج الحوار حيث ينطلق هذا المنحى في التعامل مع العمارة مثلاً كحوار تصميمي، كما يأخذ التركيب المعماري معنى جديداً وذلك لان البنية التركيبية تصبح نفسها كمولد أولي للغة الحوار التصميمي وليس مجرد إشارات مختلفة بحيث يعبر عليها المتلقي تأويلاتهُ الملائمة وذلك بحسب ذوقه ، لتشكل بدورها محفزات لأبداع الأشكال) ,(Hector Hutton,2002,p.31)

وبذلك فان اعتماد عملية قراءة الحوار التصميمي بالجانب الذاتي للمتلقي يعتمد بالدرجة الاساس على الطبيعة التخيلية لفكر المتلقي ،ويتم ذلك من خلال قدرة الحوار التصميمي على الإيحاء بالمعاني و المضامين اللامتناهية والممكنة الفهم من قبل المتلقي.

(ان تصنيف النتاج التصميمي على انه نتاج فني إبداعي مما فتح الباب واسعا في الاستفادة والتوظيف لطروحات نقدية في مجالات الحوار الإبداعية وهذا ما تبنته البنيوية في دراسة النصوص المختلفة ، وهو إن العلاقات بين الأشياء ابسط من الأشياء نفسها), Salah (Fadl,1988,p.192) **كما تعتمد البنيوية على مقابلة الحوار بين العناصر المكونة مع إيجاد أوجه التشابه والاختلاف بينها ، كأساس**

لإيجاد العلاقات التي يبنى منها النظام ، وهي بذلك تنظر إلى النص التصميمي ككيان كلي رئيسي وليس مجموعة من العناصر(وقد يتحقق حوار البنية عندما تتمثل في العناصر المجتمعة سمة الكل الشامل ذات الخصائص المميزة)،(Salah Fadl,1988,p.192)، **أي إن وراء التكوينات السطحية المتنوعة الواسعة حقائق منظمة ,كما إن الحوار يعتمد بالدرجة الأساس على العلاقات القائمة بين العناصر لإنتاج النظام المتمثل به و هذه العلاقات تمثل حقائق منظمة مختزلة خلف الظواهر السطحية وهنالك عده معاني اعتبارية للحوار التصميمي وهي كالاتي :**

- النضج الفكري المبني على دراسة صفة المكان بحسب تسلسله الزمني (Salah Fadl,1988,p. 2)

-(الانتقال في التكوين التصميمي من مكان أو حالة او شكل أو وجه الى اخر, وقد تحدث على مستوى شكل معين بصيغة تتضمن الانتقال التدريجي الجزئي من الحالة الاولى الى الحالة الثانية مع بقاء المحافظة على مرجعية الشكل لأصله
(Al-Jubouri, Raouf,2005,p.46).

-(التنويع مع التعاقب الشكلي المبني على الحالة والنوع و الجوهر.

- التغير المكاني كالتحول التصميمي من مكان الى اخر.

-الثبات النسبي لصفات بناء التكوينات التصميمية وفق قوانين مدروسة), (Hisham Sabr,2006,p.47)

-(نسق العلاقات المدركة وفقا لمبدأ الأولية المطلقة بالنسبة للكل على الأجزاء),(Hisham Sabr,2006,p.47)

معتمداً على قو انين دالة على المعنى.

-(اعتماد الاتجاهية كخاصية ترتبط بالطاقة الكامنة للأشكال والتي يتحدد على أثرها الموقع التصميمي متمثلةً بالحركة الإيهامية التصميمية وهذا يعتمد على محور الاتجاهية المحددة لعلاقة الشكل مع المحاور الإحداثية الرئيسية (X , Y , Z) ويعتمد ذلك على علاقة الشكل مع الإطار المحيط به أو الأشكال المجاورة الأخرى وهذا يرتكز على طبيعة الاتجاهية سواء كانت اتجاهية (مركزية , ثناية , أحادية) المعبرة بدورها عن اشتقاق صغير او متوسط أو كبير .

-الانسجام المبني على انتظام تفاعلي لعناصر التكوين التصميمي و تكاملها مع بعضها البعض ، للوصول الى غاية محددة وذلك عن طريق إرادة و عقل مدبر),(Kholoud Badr,2008,p.26)

-(الايحاءات على أمكانية خصائص دراسة حوار عناصر التكوينات التصميمية ضمن مبادئ محددة وهذا يعتمد على العلاقات الرابطة بينها و على الخلفية الفكرية و الثقافية التي يمتلكها المتلقي لتفسير تلك الصور.

-الإحساس بالجاذبية يتم بالحوار بصرياً معتمداً على موقع التكوينات التصميمية المحكومة بعلاقات ضمن الهيكلية العامة ويمكن تصنيف تلك التكوينات بصورة عامة إلى),(ching,1993,p.57):أ- التكوين المركزي :و يتألف من عدد من الأشكال الثانوية التي تتجمع حول شكل أصلي مركزي مهيمن. ب- التكوين الخطي : ويتألف من عدد من الأشكال المترتبة بشكل متسلسل على شكل صف .ج-التكوين المتجمع :والذي يتألف من مجموعة من الأشكال المجتمعة سوية من خلال دراسة المسافات المتقاربة أو الاشتراك بميزة بصرية معينة), (ching,1993,p.71).

إن الحوار فعالية تتم بين طرفين وذلك بعرض كل منهما رؤية فكرته من خلال التالف والتناسق مع التفاعل الكلي بينهما حيث يستند أحدهما على الأخر وهذا لا يعتمد على عرض الأفكار القديمة و انما يقوم المحاور بإبداع الأفكار في ذهنه من خلال المحاورة ومن ثم عرضها و تأطيرها بأسلوب علمي مقنع للطرف الاخر, و من المعاني التي ترتبط بمفهوم الحوار هو الانتقال من حال الى حال خلال المحاورة لإيصال الفكرة الى الشخص المتلقي فضلاً عن الاجابة و الرد بمعنى التفاعل و التداخل بين أفكار الطرفين للخروج بالفكرة التصميمية الرئيسية التي تمتاز بالنقاء مع التخلص من العيوب الفكرية من خلال طرح الأفكار المتعددة, ويتضح ذلك في المخطط رقم (1) ملحق رقم (4)

2-2 اعتبارات المواكبة معرفية

(تمثل المواكبة مسيرة التفاعل للحياة مرتكزةً على الزمان والمكان (الحاضر) وذلك ضمن حدود أساسيات البناء الفكري), , Jinan) (Muayyad,2001,p.147 (وهي أيضاً تطبيق ما يمكن تطبيقه من تقنيات التكنولوجيا، كما وتمثل شواهد مادية لوجود الإنسان) ,Al-) (Kubaisi,1989,p.72**فضلاً عن أتباع الأفكار حديثة في الأسلوب أو التصميم** (كما تمثل العيش أو الحدوث خلال نفس الفترة الزمنية فضلاً عما تمثله من تطبيق ما يمكن تطبيقه من تكنولوجيه العصر المادية والفكرية في حل المسائل المستحدثة للوصول الى أفضل النتائج ،وهي في نفس الوقت جاءت مواتية لزخم التنوع في الفكر والتعددية في الاتجاه),(Hisham Sabr,2006,p.21)

,(كما أن المواكبة مفهوم شمولي يحتوي بطياته كافة التطبيقات التي تبحث عن انتماء الى ذات أو تاريخ أو فكر أو تطبيق ولذلك فأن الثقافة والتراث والتاريخ والبيئة وغيرها سواء كانت منفردة أو مجتمعة يمكن ان تكون مصدر من مصادر المواكبة المبنية على التعددية الفكرية),(Rafid Morsi,2001,p.76) **وبذلك فإن المواكبة تمثل إطار يعمل من خلاله و بمضمونهُ العديد من المبدعين لا نتاج أعمال معاصرة في كل زمن ،ومع ظهور التوجهات الفكرية المتعددة ، فقد جاءت كإجابة مباشرة وذلك لكونها تمثل الحل الوسط بين التناقضات الحركية والاتجاهية في التطبيق التصميمي, ومن المفاهيم المرتبطة بالمواكبة هي:**

أولاً: الاصالة والتي تعني (المجد التاريخي المحكم ، الذي يستأصل مواكبة مكانه من منابعه ، والقصد هنا دراسة حوار الجذور التاريخية ، فالأصالة هي فيصل المواكبة الذي يميز أي حضارة عن مثيلاتها فكراً وثقافةً من حيث المبدأ أو الخصوصية ، كما انها تمثل قانون الامتداد عبر سلسلة متصلة من التفاعلات والمتغيرات والتحولات ، نحو الأفضل ضمن توحد وشمولية معتمدة على معتقد راسخ)-Al) .(Sayyed, Dr. Walid.com ,(ويمكن ان نجد اتفاقا لمفهوم الاصالة , اولهما : ان الاصالة تتضمن صفة مواكبة الابداع ، وهي مرتبطة خصوصيا بالثقافة ، اذ تستمد قيمها الداخلية من القيم التي تفرزها الثقافة الواحدة، اما ثانيهما: فان الاصالة تضم ضمن تركيبها الداخلي(حركية)، بمعنى ان لها القابلية على المواكبة نحو التطور والتجديد), (Al-Sayeh, Dr. Madiha Jaber. .com) ، **ذلك أن لكل عمل اصيل يستمر بصفته للمواكبة على مر الاجيال , مع الاشارة الى ان العمل التصميمي المواكب لا صالته يمثل جانب حوار الحركة التقدمية في مركب الديمومة الأصيل .**

ثانياً:(التكنولوجية تمثل مجموع مواكبة المعارف والخبرات المتراكمة وذلك من خلال تطبيقها في المجالات الصناعية و التجارية و المعلوماتية عن طريق ادوات وسائل معينة, مما تؤدي الى اشباع حاجات و رغبات مادية و معنوية للمجتمع المعاصر) Raghad Nemat) (Allah,1997,p.1

ثالثاً-(التقنية تمثل الوسيلة أو الأداة المواكبة لتحويل المعرفة الى نتاج معاصر, وهي أيضاً حلقة الوصل المواكب بين المضمون الفكري و الشكل النهائي الناتج, كما أنها تعمل على ترجمة الأفكار الى مواد مادية محسوسة ، مع اعتماد طرق جديدة لإظهار الافكار الى العالم الحقيقي)، (Hassan Ramzi,2010,p.22) ،**كما ان المواكبة تعتمد على حوار تطورات العلوم والمعارف وجميع ثوراتها التقنية والمعلوماتية .وفي مفهوم الحياة التي نعاصرها، تكون المواكبة من أهم أركان التقدم وأكبر ميادينه التي تتنافس فيها الأمم والشعوب ومراكز البحوث والعقول التي صنعت التغيرات الكبرى في العالم المتقدم ،أذن هناك سعي معرفي فائق للبحث عن المواكبة في الأفكار التصميمية من أجل تحويلها إلى حالات فاعلة ومؤثرة في سلوك البشر، وعليه فقد أصبحت مواكبة الأفكار من أغلى ما يمكن الحصول عليه، لأنها هي التي تبني الحياة وتضفي عليها قدرة التفاعل المستقبلي المتميز الذي يحقق السبق الحضاري, أي بمعنى أن مفهوم المواكبة يمثل المسايرة أي العيش ضمن مظاهر نفس الفترة الزمنية بحسب ما تمر به من تطورات معلوماتية والمبنية على الوجود في نفس الفترة الزمنية مع الاخذ بنظر الاعتبار استغلال الامكانيات المادية و الفكرية المستحدثة ,كما يمثل مفهوم المواكبة إحدى محاولات استخدام المنطق المعرفي من خلال إيجاد ثوابت باستطلاع أوجه التشابه والاختلاف بينها, لذلك يقول (د. ياسين خليل) في كتابه منطق البحث العلمي** (إن تطور أساليب المعرفة الموضوعية كان من خلال محاولة مواكبة الإنسان الى إدراك العلاقات التي تقوم بين الظواهر والحوادث، مع محاولة ربطها ببعضها من خلال اكتشاف العلاقات فيما بينها (Yassin Khalil,1974,p.8) ,**بينما تشير (اديث كيرزويل) الى أن مفهوم المواكبة هو** (تصور عقلي اقرب إلى التجريد من اليقين ، فالمواكبة هو ما يعقل من ذاتية الأشياء) , (Edith Kurzweil,1985,p.289) **اما (شولز) فيراها بانها** (ما ينتج عن ربط العناصر في كيان كلي واضح),(ترانس هوكز ، 1986. ص12),**بينما يشير (فيكو)** (بضرورة وجود مواكبة دراسة اللغة الذهنية ، وقد تكشف هذه اللغة نفسها بتركيب البنى ،لإخضاعها لمتطلبات البناء), (**Trans Hocus**,1986,p.12) **,في حين يؤكد (المومني)** (أن مواكبة النص يمثل وحدة دلالية, حيث يتوحد فيها الشكل

والجوهر, حتى يكون الشكل هو الجوهر, بينما يعتبر الجوهر هو الشكل, للتعبير عن الرسالة الواضحة المعالم, كما إن تنوع مواكبة الخصائص والعلاقات الممكنة ما بين الجوهرية الثابتة والعرضية المتغيرة, قاد إلى التفكير في معالجة التنوعات من خلال التمييز بين ما هو عرضي ومتغير, وبين ما هو جوهري و ثابت), (Sadiq Odeh,2007,p.25)**,لذلك ارتبط مفهوم المواكبة المعرفية بالخصائص و العلاقات المباشرة المحسوسة المدركة, لتمثل نظاما من العلاقات الو اقعية المدركة للوصول الى الناتج النهائي, وهي بنفس الوقت تمثل المادة الخام التي تقود بتحليلها إلى البنية العميقة معتمداً على مواكبة القراءة, إلا إن هنالك امتدادا لها وارتباطاً لها بمفاهيم مماثلة في التوجهات والمناهج الفلسفية** (لذلك مفهوم المواكبة المعرفي في المنهج الظاهراتي مثلا يشير إلى الخصائص النوعية للظاهرة للوصول إلى الخصائص والعلاقات الجوهرية المميزة ، مما يوفر إمكانية الوصول إلى الأساس المنطقي الكامن وراء تكوينها), (Hector Hutton,2002,p.32).**وهذا يعتمد على مواكبة جوهر العمق المعرفي الذي يكون مسؤولا بدورة عن معرفة الخصائص المتنوعة للتكوين التصميمي من خلال اعتماد إمكانية حوار التفكير كاستخدام النموذج البنيوي العميق في بناء نصوص جديدة, كما عبر (جومسكي)** (عن نموذجهُ التوليدي للمواكبة المعرفية بـ(النحو المعرفي)كونه صيغة منطقية تعبر عن إمكانية التوليد انطلاقا من العمق عبر سلسلة معرفية ,وبذلك فالمواكبة المعرفية بهذا الطرح تشبه القالب الذي يحتمل تغييرات متنوعة بحيث يمكن استخدامه في كل مره), (Sadiq Odeh,2007,p.27) **وهذا يتطلب الى تحليل وتأويل لاكتشافها للوصول اليها ليمثل بدوره صيغة منطقية تعبر عن أمكانية البناء انطلاقا من مواكبة العمق المعرفي**(كما تعتمد المواكبة المعرفية الى الاخذ بنظر الاعتبار :

*الموضوع المباشر الذي يفهم من قبل المتلقي كما هو معروض مباشرة .

*الموضوع الذي يمثل التأويل فيه دور مهم حيث يستقي المتلقي معلوماته من سياق الموضوع ، أي من مجموعة حوارات مواكبة المعارف و المعلومات المتصلة به), (Sadiq Odeh,2007,p.28) **., ويتضح ذلك في المخطط رقم (2). ملحق رقم (4) ولعل من أهم السمات التي تعتمد عليها المواكبة المعرفية ولتمثل بدورها كاعتبارات في التصميم الداخلي هي كالاتي:**

-(الاختزال في الخصائص التصميمية، مقابل العدد الكبير من المتغيرات المتنوعة ضمن التكوين التصميمي

-الديمومة المتمثلة بجوهرية العمل التصميمي.

-اتخاذ صيغ منطقية مبنية على دراسة المساحات وفق الصيغ الرياضية والجبرية ، بحيث يمكن استخدامها عشرات المرات),(Broadbent,1973,p.35).

-(اعتبار التكوينات التصميمية باعتبارها كإحدى المرتكزات المعرفية التصميمية من خلال دراسة مستوياتها المتعددة , والتي تمضي في كلا الاتجاهين : الأفقي والعمودي, فضلا عن كونها تمثل بنية كبرى ,تقوم على أساس بنى صغرى , تتجاور فيما بينها وتتفاعل دون أن تفقد استقلاليتها وخصوصيتها), (Kholoud Badr,2008,p.28)

-إدراك العلاقات الداخلية ودرجة ترابطها وفق العناصر المنهجية مع تركيبها وفق النمط الذي تؤدي الى تحقيق وظائفها الجمالية المتعددة), (Salah Fadl,1988,p.91)

-(التسلسل بدراسة الحجم التصميمي مع الاخذ بنظر الاعتبار المسافة وفق اتفاق رياضي و هندسي وهذا يعتمد على دراسة التداخل في المعادلات التسلسلية النسبية وفق حساب العلاقات الرياضية و الهندسية , فضلاً عن تعاملها مع القياسات و نسبها وفق نظرية الهندسة المستوية و الهندسة المجسمة المبنية على العلاقة النسبية مع المجاورات),

(Al-ubouri,Raoufm,2005,p.40)

- (التأكيد على نقاط التماس الحقيقية المشتقة وكذلك المجزأ من الشكل الاصلي نسبةً الى الأصل .

- دراسة فعل المنظور التصميمي ضمن البعدين والثلاثي الابعاد المترابط مع المتطلبات الرمزية),

(Hassan Ramzi,2010,p.25)

- (الصيغة التوسعية المعتمدة على اختيار الاشكال التي تضمن بأن الشكل المتكون في التصميم كأنه يندفع باتجاه الخارج او الداخل مما يقود حركة عين المتلقي من الداخل الى الخارج او بالعكس), (Hisham Sabr,2006,p.39)

-(التنوع التركيبي في نسب تعدد تكرار الوحدات وفق معادلات بسيطة نسبياً وهذا يعتمد على :- موقع التصميم ، متلقي التصميم ، المحددات الفضائية للتصميم), (Hisham Sabr,2006,p.39)

- (التأكيد على معادلة تنظيم التكوينات التصميمية وما حولها وهذا مرتبط بموقع المتلقي ضمن التصميم),

(Al-ubouri, Raoufm,2005,p.43))

-(إن تغير العلاقات بين حاله تصميمية و أخرى قد يحقق معنى تصميمياً من خلال دراسة الأشكال المكونة للتصميم Kholoud (Badr,2008,p.28)

-(الميل الإدراكي للمتلقي المبني على الترابط البصري بين المفردات الشكلية المتشابهة في الأشكال, وهذا يعتمد على محفزات اليات طبيعة التكوين التصميمي ذو الوحدات الهندسية كان تكون(مربعات , مثلثات , دوائر , أقواس) مع الاخذ بنظر الاعتبار التنوع في المفردات التصميمية فضلا عن اختيار تقنيات المواد المتطورة)(Hisham Sabr,2006,p.45)

-(الاقتراب مع التناغم التصميمي عن طريق التحكم بنوع التصميم ضمن بيئة معينة),(Jormakka ,, 2002,p16) .

-(فكرة استمرارية الحركة للتكوين التصميمي تثير الاهتمام بالنسبة للمتلقي),(Jormakka,, 2002,p17)

-علاقة المقياس الكلي والجزئي للتصميم المبني على التكرار مع تغير القياس وفق معامل ثابت.

-علاقة الانعكاس التصميمي المبنية على عملية تناظر تصميمي حول محور معين.

-دراسة تناسبية العلاقات بين الأجزاء وهذا يعتمد على طبيعة الموقع التصميمي المتفاعل مع سياق العام للتصميم),(2002,p17 , , Jormakka)

3-2 مؤشرات الإطار النظري :

1- لغة الحوار التصميمي هي لغة معبرة عن نمط تشكيلي تجريدي استناداً إلى نظام كلي ذي مكونات دالة عن الشكل والمضمون والتعبير للفكر التصميمي المبني على الاستعارة التصميمية ،فضلا عن كونها شكلت أسلوبا للفهم والتقدير والنقد من خلال المقارنة التعددية في مفرداتها التصميمية

2- ترتكز الوظيفة التواصلية والنصية لحوار العمل التصميمي من خلال الوحدة التصميمية المتماسكة ، مما يعني اندماج البنية التصميمية والقراءة في عملية دلالية واحدة ليعبر بصراحة ودقة وموضوعية عن حدود تأويل العمل التصميمي ذو المعنى المحدد والواضح مع اعتماد الحوار ذو المعنى المتعدد المستويات

3- يعتمد تنوع قراءة الحوار التصميمي على عوامل عديدة و متنوعة وذلك لشمول التصميم الداخلي على معاني رمزية مما يجعلها قابلة للمحاكاة والحوار مع اللغة التصميمية بحسب تشكيلها ضمن علاقات معروفة لدى المصمم والمتلقي وذلك للتعبير عن معانيها من خلال تكرارها ضمن أشكال معينة خدمة لغاية محددة من اجل أنتاج بناء معاني تصميمية جديدة .

4- ترتبط منجزات التصميم الداخلي على انها لغة حوار تصميمي متمثلةً اولا بالمنحى الدلالي وذلك لتوسيع دلالة الحوار التصميمي إلى حدود كبيرة متضمنةً حوار العلاقات المكونة للمعنى التصميمي, باعتبار ان الشكل التصميمي رسالة موجهة للمتلقي حيث يستلم المتلقي حواراً لرسائل تشير الى حضارة معينة .اما المنحى الثاني المعتمد وهو المنحى التركيبي والذي انطلق من ان البنية التركيبية للمحددات الداخلية أصبحت نفسها كمولد أولي للغة الحوار التصميمي ولتشكل بدورها محفزات لأبداع الأشكال وليعبر بذلك عن تصنيف النتاج التصميمي على انه نتاج فني إبداعي.

5- يسعى المصمم الداخلي في اظهار عده معاني اعتبارية للحوار التصميمي لتشكل بدورها مواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي وهي النضج الفكري المبني على دراسة صفة المكان بحسب تسلسله الزمني ,فضلاً عن الانتقال في التكوين التصميمي على مستوى شكل معين بصيغة تتضمن الانتقال التدريجي التصميمي الجزئي مع بقاء المحافظة على مرجعية الشكل المبني على التنويع مع التعاقب الشكلي من خلال التحول التصميمي من مكان الى اخر وفق قوانين مدروسة ,فضلاً عن نسق العلاقات المدركة وفقا لمبدأ الأولية المطلقة بالنسبة للكل على الأجزاء معتمداً على قوانين دالة على المعنى.

6- ينعكس الانسجام المبني على الانتظام التفاعلي لعناصر التكوين التصميمي من خلال تكاملها مع بعضها البعض للوصول الى غاية محددة وذلك عن طريق إرادة و عقل مدبر وعلى الخلفية الفكرية و الثقافية التي يمتلكها المتلقي لتفسير تلك الصور المعبرة عن الإحساس بالجاذبية من خلال الحوار بصرياً معتمداً على موقع التكوينات التصميمية المحكومة بعلاقات ضمن الهيكلية التصميمية العامة

7- يساهم الانتقال التصميمي في أيصال الفكرة الى الشخص المتلقي فضلاً عن دوره في تحقيق معنى التفاعل و التداخل بين الأفكار التصميمية من خلال التأكيد على مبدأ الاصالة فضلاً عن صفة مواكبة الابداع التصميمي المعبرة عن التطور والتجديد المبني على الاختزال في الخصائص التصميمية ، مقابل العدد الكبير من المتغيرات المتنوعة ضمن التكوين التصميمي, فضلاً عن دراسة التسلسل بالحجم التصميمي للمحددات الداخلية مع الاخذ بنظر الاعتبار المسافة الفاصلة بين تلك المحددات وفق اتفاق رياضي و هندسي مع التناغم التصميمي المبني على المعنى الترابطي للتكوين التصميمي

(الفصل الثالث)

3- إجراءات البحث

3-1 منهجية البحث واجراءاته:

نظرا لطبيعة البحث فقد أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي (دراسة حالة)، وهو أحد مناهج البحث العلمي وذلك للتعرف أهم الاعتبارات التي يعتمدها الحوار التصميمي كمواكبة معرفية في تصاميم الفضاءات الداخلية لصالة الضيافة في قصر الوطن -أبوظبي (الامارات) (انموذجا) ذلك لان هذه دراسة تتطلب معرفة بكافة تفاصيلها معتمداً بالدرجة الاساس على الإطار النظري وصولاً الى تحقيق شامل لهدف البحث.

3-2 مجتمع البحث وعينته

شمل مجتمع البحث وعينته على دراسة (صالة الضيافة في قصر الوطن -أبوظبي (الامارات) انموذجا).وقد تم اختيار هذه العينة وفقاً للمبررات الاتية:

1- ان هذا الانموذج تم تصميمه بشكل مدروس على مستوى الفضاءات الداخلية ذات الانسجام المبني على تنظيم التفاعلي لعناصر التكوين التصميمي, فضلاً عن التنوع في استخدام تقنيات متنوعة في طريقة تنفيذها .

2- التسلسل في دراسة الحجم التصميمي على مستوى المحددات الداخلية مع الاخذ بنظر الاعتبار المسافة وفق اتفاق رياضي و هندسي وهذا يعتمد على دراسة التداخل في المعادلات التسلسلية النسبية وفق حساب العلاقات الرياضية و الهندسية.

3-3 صدق الأداة البحثية:

لغرض التأكيد من صلاحية وشمولية أداة التحليل وهي استمارة التحليل ، باعتبارها من اهم الشروط الواجب توافرها في الاداة التي تعتمدها أي دراسة بحثية، تم التحقق من صدق الأداة المستخدمة بعد استكمال أدوات البحث كافة، ومن ثم عرض استمارة محاور التحليل على مجموعة من الخبراء ينظر للملحق رقم(1) ، من ذوي الخبرة في مجال التصميم الداخلي، لبيان أرائهم حول صلاحيتها في ضوء ما طرح من ملاحظاتهم العلمية السديدة وبعد أبداء آرائهم من حيث صلاحية الفقرات وتشخيص ما يحتاج منه الى تعديل حدد الباحث محاور التحليل، وبعد المناقشة تم إجراء التعديلات اللازمة لبعض الصياغات على وفق رأي الخبراء على الاستمارة ومن ثم أعيدت إلى الخبراء مرة أخرى، وقد تم الإجماع على صلاحية فقراتها بنسبة 100% كما في الجدول رقم (1) ينظر للملحق رقم(2)

3-4 وصف وتحليل: (صالة الضيافة في قصر الوطن - أبوظبي (الامارات)

اولا: الوصف العام

تُعد صالة الضيافة في قصر الوطن صرح جديد من الصروح الحضارية والثقافية التي تنتشر في ربوع دولة الإمارات، وقد تم افتتاحها في 2019م،[1] لتمثل انموذجا لمعالم ثقافية وتصميمية كما تتميز الصالة بطابعها التصميمي التراثي الذي يعبّر عن جماليات فن العمارة العربي من طريق الاعتماد على الأنماط والزخارف والأشكال الهندسية والألوان المستوحاة من طبيعة المنطقة، كما اظهر الوصف العام للسقف والجدران ضمن هيكل انشائي وثانوي ذات مستويات متعددة مع استخدام خامات متنوعه الألوان والملمس، كما زينت تصاميم جدران صالة الضيافة عموماً برسومات وتصاميم هندسية إسلامية وعربية متنوعه ، من أبرزها النجمة الثمانية والمقرنصات. فضلاً عّما يتميز به تشكيل المكان لصالة الضيافة من التدرج الفضائي بين مستويات المحددات الداخلية ,كما تبرز قدرة وصف فكرة

[1] https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%82%D8%B5%D8%B1_%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%B7%D

المصمم من خلال صفة التنظيم الفضائي المركزي في حين برز الوصف العام للأرضية من خلال اعتماد المصمم الداخلي الى خامة الرخام فضلا عن توظيف وحدات الاضاءة المتنوعه مع اعتماد الالوان المتنوعه

ثانيا :التحليل

برزت لغة الحوار التصميمي ضمن الفضاء الداخلي لتمثل معنى معين يختفي خلفها العمل التصميمي ليعبر عن نمط تشكيلي تجريدي استناداً إلى نظام كلي ذي مكونات دالة عن الشكل والمضمون والتعبير للفكر التصميمي الاسلامي وقد برز تأثير الحوار التصميمي من خلال توجيه (المتلقي) ضمن قراءة كلية للفضاء الداخلي لتشكل بمجملها كإحدى الاعتبارات التي يعتمدها الحوار التصميمي كمواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي ,كما ارتقت الاستعارة التصميمية كسياق أساسي للحوار التصميمي ،فضلا عن كونها شكلت أسلوبا للفهم والتقدير والنقد من خلال المقارنة التعددية في مفرداتها التصميمية , ينظر للشكل (1)،كما برزت الوظيفة التواصلية والنصية لحوار العمل التصميمي من خلال الوحدة التصميمية المتماسكة, فضلا عن اعتماد الحوار التصميمي المفتوح الذي يتجه إلى رؤية المتلقي ، مما يعني اندماج البنية التصميمية والقراءة في عملية دلالية واحدة ليعبر بصراحة ودقة وموضوعية تصميمية لتمثل بدورها من الاعتبارات التي يعتمدها الحوار التصميمي كمواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي ,فضلاً عن حدود تأويل العمل التصميمي ذو المعنى المحدد والواضح مع اعتماد الحوار التصميمي ذو المعنى المتعدد المستويات ،ينظر للملحق رقم (3) الشكل (2),(3)

وبالتالي فأن تنوع قراءة الحوار التصميمي تركزت على عوامل فاعلة عديدة و متنوعة وذلك لشمول التصميم الداخلي ضمن الفضاء الداخلي للأنموذج على معاني رمزية مما جعلها قابلة للمحاكاة والحوار مع اللغة التصميمية بحسب تشكيلها بالاعتماد على ان هذه المعاني تحققت من خلال استخدام عناصر مجتمعة ضمن علاقات معروفة لدى المصمم والمتلقي بحيث تضمنت معانيها من خلال تكرارها ضمن أشكال معينة خدمة لغاية محددة، كما في تصاميم السقف والجدران الامر الذي سهل من توظيف تلك العناصر و العلاقات في أنتاج حوار لبناء معاني جديدة ,لتشكل بمجملها كإحدى الاعتبارات التي يعتمدها الحوار التصميمي كمواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي للأنموذج ،ينظر للملحق رقم (3) الشكل (4)

وفي هذا المضمار تميز منحيين للتعامل مع منجزات التصميم الداخلي لصالة الضيافة على انه لغة حوار تصميمي متمثلةً بالمنحى الدلالي وذلك لتوسيع دلالة الحوار التصميمي ,إذ عمد المصمم الداخلي إلى اعتماد توقفات ضمن تصميم الفضاء الداخلي وقد عملت هذه التوقفات على تحفيز فعل التأويل لدى المتلقي وبالتالي أتسع الحجم الدلالي للحوار إلى حدود كبيرة متضمنةً حوار العلاقات المكونة للمعنى التصميمي, باعتبار ان الشكل التصميمي رسالة موجهة للمتلقي حيث يستلم المتلقي حوراً لرسائل تشير الى الحضارة الاسلامية، اما المنحى الثاني المعتمد وهو المنحى التركيبي والذي انطلق من ان البنية التركيبية للمحددات الداخلية أصبحت نفسها كمولد أولي للغة الحوار التصميمي لتشكل بدورها محفزات لأبداع الأشكال وعلية يمثل هذين المنحنين من الاعتبارات التي يعتمدها الحوار التصميمي كمواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي للأنموذج, فضلاً عن قدرة الحوار التصميمي على الإيحاء بالمعاني و المضامين اللامتناهية و الممكنة الفهم من قبل المتلقي وليعبر عن تصنيف النتاج التصميمي على انه نتاج فني إبداعي, وهذا ما تبنته البنيوية كأساس لإيجاد العلاقات التي يبنى منها النظام التصميمي، ينظر للملحق رقم (3) الشكل (5)

كذلك برزت عده معاني اعتبارية للحوار التصميمي لتشكل بدورها مواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي للصالة وهي النضج الفكري المبني على دراسة صفة المكان بحسب تسلسله الزمني ,فضلاً عن الانتقال في التكوين التصميمي على مستوى شكل معين بصيغة تتضمن الانتقال التدريجي التصميمي الجزئي مع بقاء المحافظة على مرجعية الشكل لأصله وكذلك برز أيضاً التنويع مع التعاقب الشكلي مع ملاحظة المصمم على دراسة التغير المكاني من خلال التحول التصميمي من مكان الى اخر وكذلك الثبات النسبي لصفات بناء التكوينات التصميمية وفق قوانين مدروسة ,فضلاً عن نسق العلاقات المدركة وفقا لمبدأ الأولية المطلقة بالنسبة للكل على الأجزاء معتمداً على قوانين دالة على المعنى. ولتمثل مجمل هذه المعاني من الاعتبارات التي يعتمدها الحوار التصميمي كمواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي ،ينظر للملحق رقم (3) الشكل (6)

لقد انعكس أيضاً دور الانسجام المبني على الانتظام التفاعلي لعناصر التكوين التصميمي فضلاً عن تكاملها مع بعضها البعض للوصول الى غاية محددة وذلك عن طريق إرادة و عقل مدبر ولتشكل هذه المعاني من الاعتبارات التي يعتمدها الحوار التصميمي كمواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي للصالة , هذا بالإضافة الى تحقيق الايحاءات ضمن مبادئ محددة وهذا يعتمد

على العلاقات الرابطة بينها وعلى الخلفية الفكرية و الثقافية التي يمتلكها المتلقي لتفسير تلك الصور, كما ساهم الإحساس بالجاذبية من خلال الحوار بصرياً معتمداً على موقع التكوينات التصميمية المحكومة بعلاقات ضمن الهيكلية العامة التي تم تصنيفها الى التكوين المركزي للسقف والذي يتكون من عدد من الأشكال الثانوية التي تتجمع حول شكل أصلي مركزي مهيمن, فضلاً عن التكوين الخطي لمستويات المقرنصات والتي تشكلت من عدد من الأشكال المترتبة بشكل متسلسل بالإضافة الى اعتماد التكوين المتجمع لمستويات الاقواس والذي تكونت عبر مجموعة من الأشكال المجتمعة من خلال دراسة المسافات المتقاربة مع الاشتراك بميزة بصرية معينة ،ينظر للملحق رقم (3) الشكل (3)،(4).

ومن المعاني التي أرتبط بمفهوم الحوار التصميمي كمواكبة معرفية في تصميم أنموذج الفضاء الداخلي للصالة هو الانتقال التصميمي وذلك لإيصال الفكرة الى الشخص المتلقي فضلاً عن معنى التفاعل و التداخل بين الأفكار مع طرح الأفكار المتعددة ضمن مستويات المحددات الداخلية . فضلاً عن ذلك أعتمد المصمم الداخلي على دراسة المفاهيم المرتبطة بالحوار التصميمي كمواكبة معرفية من خلال التأكيد على مبدأ الاصالة والتي أظهرت المجد التاريخي للتصميم الاسلامي ، والقصد هنا دراسة حوار الجذور التاريخية للفعل الفني الاسلامي من حيث دراسة مبدأ الخصوصية فضلاً عن صفة مواكبة الابداع التصميمي المعبره عن التطور والتجديد مع الاشارة الى ان العمل التصميمي المواكب لا صالته يمثل جانب حوار الحركة التقدمية في مركب الديمومة الأصيل, كما برزت قدرة المصمم الداخلي في التعبير عن الحوار التصميمي كمواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي من خلال دراسة التقنية بالنسبة للسقف والجدران كوسيلة أو اداة للمواكبة المعرفية الى نتاج تصميمي معاصر من خلال ترجمة الأفكار الى مواد مادية محسوسة ، مما حقق إمكانية الوصول إلى الأساس المنطقي الكامن وراء تكوينها وهذا يعتمد على مواكبة جوهر العمق المعرفي الذي كان مسؤولا بدورة عن معرفة الخصائص المتنوعة للتكوين التصميمي ،ينظر للملحق رقم (3) الشكل (5)، (6)

كما أعتمد الحوار التصميمي كمواكبة المعرفية الى الاخذ بنظر الاعتبار أولا الموضوع المباشر الذي يفهم من قبل المتلقي كما هو معروض مباشرة . وثانياً على الموضوع الذي يمثل التأويل فيه دور مهم حيث يستقي المتلقي معلوماته من سياق الموضوع التصميمي المرتبط بالانتقال التواصلي ما بين(السقف والجدران والارضية)ولعل من أهم السمات التي اعتمدت عليها الحوار التصميمي كمواكبة معرفية بالنسبة للتصميم الداخلي للأنموذج هو الاختزال في الخصائص التصميمية ، مقابل العدد الكبير من المتغيرات المتنوعة ضمن التكوين التصميمي, هذا فضلا عن اعتماد الديمومة المتمثلة بجوهرية العمل التصميمي ,مع الاخذ بنظر الاعتبار اتخاذ صيغ منطقية مبنية على دراسة المساحات وفق الصيغ الرياضية والجبرية, ,فضلاً عن دراسة التسلسل الحجم التصميمي للمحددات الداخلية مع الاخذ بنظر الاعتبار المسافة الفاصلة بين تلك المحددات وفق اتفاق رياضي و هندسي ,فضلاً عن احداث التنوع التركيبي في نسب وتعدد تكرار الوحدات التصميمية ,فضلا عن اعتماد الحوار التصميمي كمواكبة معرفية من خلال الاقتراب مع التناغم التصميمي عن طريق التحكم بنوع التصميم ضمن بيئة معينة ومن السمات التي أعتمدها الحوار التصميمي كمواكبة معرفية للأنموذج هو بروز المعنى الترابطي من خلال ارتباط فكرة استمرارية الحركة للتكوين التصميمي مع دراسة علاقة المقياس الكلي والجزئي للتصميم المبني على التكرار مع تغير القياس وفق معامل ثابت., ونلاحظ أيضاً اعتماد المصمم عدة مستويات من خلال علاقة الانعكاس التصميمي المبنية على عملية تناظر تصميمي حول محور معين, كما في تصاميم مستويات السقف, مع دراسة تناسبية العلاقات بين الأجزاء وهذا يعتمد على طبيعة الموقع التصميمي المتفاعل مع سياق العام للتصميم ولتمثل هذه السمات جميعاً من الاعتبارات التي يعتمدها الحوار التصميمي كمواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي. ،ينظر للملحق رقم (3) الشكل (1)،(3)،(5)

(الفصل الرابع)

4-1النتائج :

1- برزت لغة الحوار التصميمي ضمن تصاميم الانموذج المعتمد لتمثل معنى معين يرتكز خلفها العمل التصميمي ليعبر عن نمط تشكيلي تجريدي استناداً إلى نظام كلي ذي مكونات دالة عن الشكل والمضمون والتعبير للفكر التصميمي الاسلامي كما برز تأثير الحوار التصميمي من خلال توجيه (المتلقي) ضمن قراءة كلية للفضاء الداخلي لتشكل بمجملها كإحدى الاعتبارات التي يعتمدها الحوار التصميمي كمواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي للأنموذج

2- ارتقت الاستعارة التصميمية كسياق أساسي للحوار التصميمي ضمن تصاميم الانموذج المعتمد ، لتكون أسلوبا للفهم والتقدير والنقد من خلال المقارنة التعددية في مفرداتها التصميمية.

3- برزت الوظيفة التواصلية والنصية لحوار العمل التصميمي من خلال وحدة التمسك التواصلي للأنموذج , مما يعني اندماج البنية التصميمية والقراءة في عملية دلالية واحدة ليعبر بصراحة ودقة موضوعية تصميمية فضلا عن اعتماد الحوار التصميمي المفتوح الذي يتجه إلى رؤية المتلقي ، ولتمثل بدورها من الاعتبارات التي يعتمدها الحوار التصميمي كمواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي للأنموذج

4- حقق التنوع في قراءة الحوار التصميمي مرتكزاً على عوامل فاعلة عديدة و متنوعة وذلك لشمول التصميم الداخلي للانموذج على معاني رمزية بحسب تشكيلها وذلك بالاعتماد على ان هذه المعاني تحققت من خلال استخدام عناصر مجتمعة ضمن علاقات معروفة لدى المصمم والمتلقي بحيث تضمنت معانيها من خلال تكرارها ضمن أشكال معينة خدمة لغاية محددة، مما جعلها قابلة للمحاكاة والحوار مع اللغة التصميمية كما في تصاميم السقف والجدران الامر الذي سهل من توظيف تلك العناصر و العلاقات في أنتاج حوار لبناء معاني جديدة ,لتشكل بمجملها كإحدى الاعتبارات التي يعتمدها الحوار التصميمي كمواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي للأنموذج

5- سعى المصمم الداخلي جاهداً الى اتخاذ منحيين للتعامل مع منجزات التصميم الداخلي للأنموذج المعتمد على انه لغة حوار تصميمي متمثلةً من خلال الاتي :

أ- الاعتماد على المنحى الدلالي لتوسيع دلالة الحوار وبالتالي أتسع الحجم الدلالي للحوار إلى حدود كبيرة متضمنةً حوار العلاقات المكونة للمعنى التصميمي,

ب- التأكيد على المنحى التركيبي والذي انطلق من ان البنية التركيبية للمحددات الداخلية أصبحت نفسها كمولد أولي للغة الحوار التصميمي لتشكل بدورها محفزات لأبداع الأشكال

6- برزت عده معاني اعتبارية للحوار التصميمي لتشكل بدورها مواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي وهي:

أ- النضج الفكري المبني على دراسة صفة المكان بحسب تسلسله الزمني

ب- الانتقال في التكوين التصميمي على مستوى شكل معين بصيغة تتضمن الانتقال التدريجي التصميمي مع بقاء المحافظة على مرجعية الشكل وكذلك الثبات النسبي لصفات بناء التكوينات التصميمية وفق قوانين مدروسة ,فضلاً عن نسق العلاقات المدركة وفقا لمبدأ الأولية المطلقة بالنسبة للكل على الأجزاء

7- الانسجام المبني على الانتظام التفاعلي لعناصر التكوين التصميمي فضلاً عن تكاملها مع بعضها البعض من خلال الاتي :

أ- الوصول الى غاية محددة وذلك عن طريق إرادة و عقل تصميمي مدبر , ضمن مبادئ محددة وهذا يعتمد على العلاقات الرابطة بينها وعلى الخلفية الفكرية و الثقافية التي يمتلكها المتلقي لتفسير تلك الصور,

ب- الإحساس بالجاذبية من خلال الحوار بصرياً معتمداً على موقع التكوينات التصميمية المحكومة بعلاقات ضمن الهيكلية العامة من خلال دراسة المسافات المتقاربة مع الاشتراك بميزة بصرية معينة.

ت- التأكيد على مبدأ الاصالة والتي أظهرت المجد التاريخي للتصميم الاسلامي ، والقصد هنا دراسة حوار الجذور التاريخية للفعل الفني الاسلامي من حيث دراسة مبدأ الخصوصية

ث- صفة مواكبة الابداع التصميمي المعبره عن التطور والتجديد مع الاشارة الى ان العمل التصميمي المواكب لا صالته يمثل جانب حوار الحركة التقدمية في مركب الديمومة الأصيل

ج- الاختزال في الخصائص التصميمية ، مقابل العدد الكبير من المتغيرات المتنوعة ضمن التكوين التصميمي, ,مع الاخذ بنظر الاعتبار اتخاذ صيغ منطقية مبنية على دراسة المساحات وفق الصيغ الرياضية والجبرية

ح- التسلسل الحجم التصميمي للمحددات الداخلية وفق اتفاق رياضي و هندسي, فضلاً عن احداث التنوع التركيبي في نسب تعدد تكرار الوحدات التصميمية

خ- اكد المصمم الى التناغم التصميمي المبني على المعنى الترابطي من خلال ارتباط فكرة استمرارية الحركة للتكوين التصميمي مع دراسة تناسبية العلاقات بين الأجزاء وهذا يعتمد على طبيعة الموقع التصميمي المتفاعل مع سياق العام للتصميم ولتمثل هذه السمات جميعاً من الاعتبارات التي يعتمدها الحوار التصميمي كمواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي.

4-2الاستنتاجات

1- تشكل لغة الحوار التصميمي استناداً إلى نظام كلي ذي مكونات دالة لتمثل معنى معين يرتكز خلفها العمل التصميمي ليعبر عن نمط تشكيلي تجريدي معبرا عن الشكل والمضمون والتعبير من أجل توجيه (المتلقي) ضمن قراءة كلية للفضاء الداخلي.

2- تعتمد حقيقة الاستعارة التصميمية كسياق أساسي للحوار التصميمي وذلك باعتبارها تمثل تذوق وفهم وتفسير ونقد للنصوص التصميمية المبدعة من خلال التعددية في مفرداتها التصميمية ,

3- ان ارتباط الوظيفة التواصلية والنصية مع الحوار في العمل التصميمي تمثل استنباط للمعاني التصميمية الامر الذي يسهل الى أنتاج حوار لبناء معاني جديدة مما يعني اندماج البنية التصميمية والقراءة في عملية دلالية واحدة ليعبر بصراحة ودقة موضوعية تصميمية .

4- ينعكس فعل التنوع في قراءة الحوار التصميمي على الطبيعة التخيلية لفكر المتلقي ،ويتم ذلك من خلال قدرة الحوار التصميمي على الإيحاء بالمعاني و المضامين اللامتناهية والممكنة الفهم من قبل المتلقي على معاني رمزية بحسب تشكيلها من خلال تكرارها ضمن أشكال معينة خدمة لغاية محددة، مما يجعلها قابلة للمحاكاة والحوار مع اللغة التصميمية من اجل أنتاج حوار لبناء معاني جديدة ,

5- تعتمد خاصية منجزات التصميم الداخلي على النضج الفكري المبني على دراسة صفة المكان وهذا يستند على لغة حوار تصميمي متمثلةً بالمنحى الدلالي وذلك لتوسيع دلالة الحوار إلى حدود كبيرة متضمنةً حوارا للعلاقات المكونة للمعنى التصميمي ولتشكل بدورها محفزات لأبداع الأشكال ،فضلا عن التأكيد على المنحى التركيبي والذي انطلق من ان البنية التركيبية للمحددات الداخلية أصبحت نفسها كمولد أولي للغة الحوار التصميمي مع بقاء المحافظة على مرجعية الشكل التصميمي لأصله.

6- ترتكز عده معاني اعتبارية للحوار التصميمي وذلك بعرض كل منهما رؤية فكرته من خلال التالف والتناسق مع التفاعل الكلي بينهما بحيث يستند أحدهما على الأخر لتشكل بدورها مواكبة معرفية في تصميم الفضاء الداخلي وذلك على اساس النضج الفكري المبني على دراسة صفة المكان بحسب تسلسله الزمني فضلا عن الانتقال في التكوين التصميمي مع بقاء المحافظة على مرجعية الشكل وفقا لمبدأ الأولية المطلقة بالنسبة للكل على الأجزاء.

7- ان من متطلبات الانسجام المبني على الانتظام التفاعلي لعناصر التكوين التصميمي هو الديمومة الأصيلة للوصول الى غاية محددة وهذا يعتمد على العلاقات الرابطة بينها وعلى الخلفية الفكرية و الثقافية التي يمتلكها المتلقي لتفسير تلك الصور مع التأكيد على الإحساس بالجاذبية معتمداً على موقع التكوينات التصميمية .فضلا عن التأكيد على مبدأ الاصالة المعبره عن التطور والتجديد مع الاشارة الى ان العمل التصميمي المواكب لا صالته يمثل جانبا حواريا للديمومة فضلا عن الاختزال في الخصائص التصميمية مع التسلسل في الحجم التصميمي للمحددات الداخلية وفق اتفاق رياضي و هندسي مبني على التناغم التصميمي ذات على المعنى الترابطي للتكوين التصميمي.

3-4 التوصيات

1- توصي الدارسة البحثية بالتركيز على اطلاع المصمم الداخلي على المعاني التي ارتبطت بمفهوم الحوار التصميمي كمواكبة معرفية فضلاً عن معنى التفاعل والتداخل بين الأفكار التصميمية من خلال التأكيد على مبدأ الاصالة مع الاشارة الى ان العمل التصميمي المواكب لا صالته يمثل الديمومة في التصميم الداخلي.

2- توصي الدارسة البحثية بضرورة دراسة القيم التصميمية المبنية على المعنى الترابطي من خلال ارتباط فكرة استمرارية التكوين التصميمي مع دراسة تناسبية العلاقات بين الأجزاء معتمداً على طبيعة الموقع التصميمي المتفاعل مع سياق العام للتصميم الداخلي

4-4 المقترحات المستقبلية

1- -التأكيد على دراسة: الحوار التصميمي وانعكاسه التقني في التصميم الداخلي المعاصر لصالة الضيافة في قصر الوطن - أبوظبي (الامارات) (كدراسة حالة انموذجا).

2- التأكيد على دراسة: التنوع في الحوار التصميمي في الفضاءات الداخلية المعاصرة لصالة الضيافة في قصر الوطن - أبوظبي (الامارات) (كدراسة حالة انموذجا).

Conclusions

1. The language of design dialogue is formed based on a comprehensive system with significant components to represent a specific meaning behind which the design work is based to express an abstract plastic pattern expressing form, content and expression in order to guide (the recipient) within a comprehensive reading of the interior space
2. The reality of design metaphor is adopted as a basic context for design dialogue, as it represents appreciation, understanding, interpretation and criticism of creative design texts through pluralism in its design vocabulary
3. The connection of the communicative and textual function with dialogue in design work represents the deduction of design meanings, which facilitates the production of dialogue to build new meanings, which means the integration of design structure and reading into one semantic process to express design objectivity frankly and accurately..
4. The act of diversity in reading the design dialogue is reflected in the imaginative nature of the recipient's thought, and this is done through the ability of the design dialogue to suggest endless meanings and implications that can be understood by the recipient based on symbolic meanings according to their formation through their repetition within certain forms to serve a specific purpose, which makes it It can be simulated and dialogued with the design language in order to produce dialogue to build new meanings.
5. The characteristic of interior design achievements depends on intellectual maturity based on studying the character of the place, and this is based on the language of design dialogue, represented by the semantic approach, in order to expand the meaning of the dialogue to great limits, including a dialogue of the relationships that make up the design meaning, which in turn constitute incentives for the creativity of forms, as well as the emphasis on the compositional approach, which It is based on the fact that the structural structure of the internal determinants has become itself a primary generator of the language of design dialogue, while maintaining the reference of the design form to its origin.
6. Several theoretical meanings are based on the design dialogue, which is based on each of them presenting the vision of his idea through the damage and consistency with the overall interaction between them, so that one is based on the other, which in turn constitutes a cognitive accompaniment in the design of the interior space, on the basis of intellectual maturity based on studying the character of the place according to its chronological sequence, as well as Transitioning into the design configuration while maintaining the reference of form according to the principle of absolute priority in relation to the whole over the parts.
7. One of the requirements for harmony based on the interactive regularity of the elements of the design composition is authentic continuity to reach a specific goal. This depends on the relationships between them and on the intellectual and cultural background that the recipient possesses to interpret those images, with emphasis on the sense of attractiveness based on the location of the design formations. In addition to the Emphasizing the principle of originality that expresses development and renewal, while noting that the design work that is consistent with its originality represents a dialogic aspect of permanence, as well as the reduction in design characteristics with the sequence in the design size of the internal determinants according to a mathematical and engineering agreement based on design harmony that is based on the associative meaning of the design composition.

References:

1. Ibrahim Madkour, 1983: *Philosophical Dictionary*, Arabic Language Academy, General Authority, Printing Press, Cairo.
2. Edith Kurzweil, 1985: *The Era of Structuralism from Lévi-Strauss to Foucault*, translated by Jaber Asfour, House of General Cultural Affairs, Baghdad.
3. Trans Hocus, 1986: *Structuralism and Semiotics*, translated by Majeed Al-Mashatta, House of General Cultural Affairs, Baghdad.
4. Gibran Masoud, 1967: *Al-Raed, a modern linguistic dictionary whose vocabulary is arranged according to its first letters*, second edition, Dar Al-Ilm Lil Al-Millain, Al-Ulum Press, Lebanon**.**
5. Al-Jubouri, Raouf, 2005: *Cadastral formation and organization*, Baghdad, Dar Al-Ma'rifa.
6. Jinan Muayyad, 2001: *Contemporary Arab-Islamic Architecture*, Higher Education Press, University of Baghdad.
7. Hassan Ramzi, 2010: *Design Technology in Architecture*, Systematic Book Series .
8. Kholoud Badr, 2008: *Principles of Artistic Design*, 1st edition, Arab Society Library for Publishing and Distribution, Amman, Jordan.

9. Rafid Morsi, 2001: *Heritage and Contemporary*, Higher Education Press, University of Baghdad, Baghdad .
10. Al-Rawi, Hossam Salman, 2001: *Heritage, Contemporary and Modern Trends in Architecture*, Arab Horizons Magazine.
11. Raghad Nemat Allah, 1997: *Technology and Form*, Engineering Sciences Press, Jordan.
12. Zahran Mohsen, 2003, *Philosophy of Design* (Department of Formation and Architectural Criticism) - Dar Al-Maaref, Egypt.
13. Al-Sayeh, Dr. Madiha Jaber: *Contemporary Arab Authenticity Towards an Alternative Concept of Authenticity and Contemporaryness in Literary Criticism*, http://www.makkahclc.com/index.php.
14. Al-Sayyed, Dr. Walid: *Authenticity, modernity, and the problem of Arab architecture between the past and the present*, University of London http://www.al-jazirah.com/aarchive.htm
15. Sadiq Odeh, 2007: *Architectural Form*, Dar Al-Ma'rifa, Baghdad.
16. Salah Fadl, 1987: *Constructivist Theory of Criticism*, House of General Cultural Affairs, Baghdad.
17. Al-Kubaisi, Falah, 1989: *A systematic reading to reach identity, Symposium on National Specificity in Arab Architecture*, Baghdad, Iraq .
18. Christian Schulz, 1996: *Existence, Space, and Architecture*, Translated by: Samir Ali, Adnan Aswad Series, Al-Adib Al-Baghdadi Press, Baghdad .
19. Kamal Abu Deeb, 1988: *Generating Structures, The Small Encyclopedia*, General Cultural Affairs House, Baghdad.
20. Hisham Sabr , 2006: *Thought and Design*, Alam Al-Fikr Magazine, National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait, Volume 34, Issue 4, April.
21. Hector Hutton, 2002. *The Joy of Philosophy*: Translated by: Yacoub Youssef Abuna / Reviewed by: Fakhri Khalil Aziz, House of Wisdom, Baghdad. Iraq. First edition.
22. Yassin Khalil, 1974 : *The Logic of Scientific Research*, Dar Al-Nour, Baghdad .
23. Yoel Youssef Aziz, 1997: *Meaning and Translation*, Faculty of Arts, Qar Yunis University, Benghazi, Libya, 2nd edition.
24. Broadbent, Geoffrey, 1973 :*Design in Architecture* john Wiley end sons' ltd, London.
25. Ching, Francis D.K. 1993: *architecture form , space,& order* , second edition , john wiley &sons,inc,USA.
26. Ching, Francis D. K , 1987: *Interior design lllustrated*,1st ed, van nostrand reinhold, new york.
27. Jormakka, Kari Flying Dutchmen, 2002 , *motion in architecture* ,basel; moston; 31-Berlin: birk Hauser :(the IT revolution in architecture), ISBN: 3-7643-6639-7, Http://www.birkhauser.ch
28. https://img.youm7.com/ArticleImg
29. https://pbs.twimg.com/media/Cb
30. https://www.emaratalyoum.com
31. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%82%D8%B5%D8%B1_%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%B7%D

الملحق رقم (1)

الخبراء المختصين لاستمارة التحليل :

1- أ. د. : صلاح الدين قادر احمد : دكتوراه فلسفة تصميم داخلي / كلية التربية الاساس / الجامعة المستنصرية.
2- م. د. : على حسين : دكتوراه تصميم داخلي / قسم التصميم / معهد الفنون الجميلة / وزارة التربية الرصافة.
3- م. د. : منتهى عبد النبي : دكتوراه فلسفة تصميم داخلي / معهد الفنون التطبيقية / الجامعة التقنية الوسطى.

الملحق رقم (2) استمارة التحليل النهائية

ت	العناوين الفرعية	الفقرات الثانوية
1	لغة الحوار التصميمي	نمط تشكيلي تجريدي
		المقارنة التعددية في مفرداتها التصميمية
2	الوظيفة التواصلية والنصية لحوار العمل التصميمي	الوحدة التصميمية المتماسكة
		دقة وموضوعية تصميمية
3	تنوع قراءة الحوار التصميمي	معاني رمزية
		قابلة للمحاكاة والحوار مع اللغة التصميمية

4	منجزات التصميم الداخلي **المبني على الحوار التصميمي**	المنحى الدلالي
		المنحى التركيبي
5	المعاني الاعتبارية للحوار التصميمي	النضج الفكري المبني على دراسة صفة المكان
		الانتقال في التكوين التصميمي
6	الانسجام المبني على الانتظام التفاعلي	الوصول الى غاية محددة
		الإحساس بالجاذبية من خلال الحوار بصرياً
		التأكيد على مبدأ الاصالة المعبره عن التطور والتجديد
	الانتقال التصميمي	الاختزال في الخصائص التصميمية
		التسلسل الحجم التصميمي
		التناغم التصميمي المبني على المعنى الترابطي

الملحق رقم (3)

الاشكال رقم (1)، (2)، (3)، (4)، (5)، (6)

توضح (الحوار التصميمي مواكبة معرفية في تصاميم الفضاءات الداخلية لصالة الضيافة في قصر الوطن - أبوظبي (الامارات)

شكل رقم (1)

شكل رقم (2)

شكل رقم (3)

شكل رقم (4)

شكل رقم (5)

شكل رقم (6)

المصدر

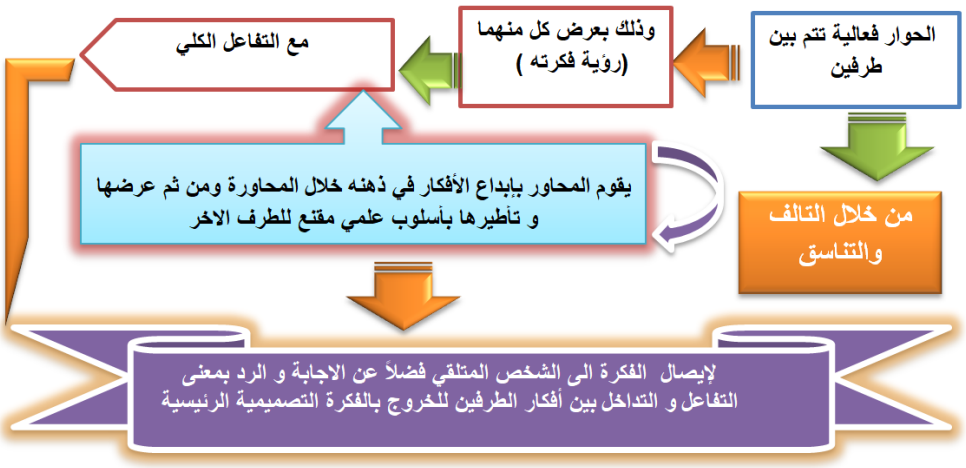
https://img.youm7.com/ArticleImg:

https://pbs.twimg.com/media/Cb

https://www.emaratalyoum.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1490
Mohamed Jarallah Tawfik : Design dialogue is a cognitive accompaniment in the designs of interior spaces (As a case study of the hospitality hall in Qasr Al Watan - Abu Dhabi (UAE)
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الملحق رقم (4)



مخطط (١) يوضح الحوار كفعالية تتم بين طرفين (تخطيط الباحث)

مخطط (٢) يوضح المواضيع المرتبطة بالمواكبة المعرفية (تخطيط الباحث)

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1434

The Authenticity of Diriyah: Between the Philosophy of Place and Time as a Foundation for Designing Contemporary Artwork

Zahrah Ahmed Saleh Alghamdi [a1]

[a] *Visual Art and Design, Associate Professor, Drawing and Art Department, College of Design and Art, University of Jeddah. Kingdom of Saudi Arabia*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 7 May 2024
Received in revised form 28 May 2024
Accepted 1 June 2024
Published 15 September 2024

Keywords:
Authenticity
Diriyah
Philosophy of Place
Philosophy of Time
Contemporary
Artwork

ABSTRACT

This study delves into the integration of the philosophical concepts of space and time within the context of Diriyah's rich cultural and historical backdrop, aiming to leverage these concepts as foundational pillars for innovative artistic design within the visual arts and design domain. It adopts a hybrid methodology that combines descriptive and analytical techniques for its theoretical framework with experimental approaches for practical application. The outcomes underscore the feasibility and potential of melding space and time philosophies to foster unique design ideas for installation art, thereby enriching the visual arts and design landscape. Some recommendations were presented including engaging deeply with philosophical themes such as the essence of space and time. This research not only contributes to the artistic valorization of Diriyah's heritage within the framework of Saudi Arabia's Vision 2030 but also propels forward the discourse on integrating architectural heritage with contemporary art practices.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: alghamdizahrah292@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Introduction

Historical sites, with all their neighborhoods and architectural bodies, are an integral part of the history and civilization of societies. This importance increased after the end of World War II, where many historically and aesthetically significant buildings in most countries were destroyed (Shamsan, 1998, p. 233).

Urban heritage is considered a venerable legacy within the Kingdom of Saudi Arabia, and preserving it is deemed essential from both a national and a civilizational perspective as it reflects the authenticity of a people. Urban heritage serves as a crucial means to merge the past—with its richness and authenticity—with the present and future, with their technologies and developments. This merger is not solely based on individual sentiment but should be leveraged and affirmed as part of the individual's interaction with their society and efforts to revitalize it, holding onto an identity that reflects their authenticity, richness, strength, and distinction among communities and the world at large.

Through thought, development, and planning, individuals become primarily responsible for either preserving this heritage or contributing to its demise. Preservation involves ongoing maintenance, restoration, rehabilitation, and raising awareness of its significance from artistic, cultural, social, and historical perspectives. In contrast, its destruction might involve abandonment, demolition to make way for modern constructions, or alterations that erase some of its features to accommodate developmental projects like expansions of squares and streets. To maintain the authenticity of history and societal heritage, laws must be enacted to register historical archaeological sites for appropriate restoration, maintenance, and alterations by experts in this field. It is also vital to allocate necessary financial support and encourage educational and media institutions to highlight their historical and civilizational value. Furthermore, planning for tourism can prepare these sites for new uses while preserving their unique urban fabric and exploring their cultural, social, and economic benefits (Al-Zahrani, 2010, p. 451). Diriyah is an authentic and venerable archaeological area that developed along the banks of Wadi Hanifa, one of the largest and most significant watercourses, which was a source of its groundwater. It encompassed many agricultural lands, including "Al-Ayinah, Diriyah, Al-Kharj, and Riyadh (formerly known as Al-Hajr)" (Harrigan, 2015, p. 12)

An individual's life in Diriyah is linked to both time and place, which are significant factors in philosophy as they greatly influence the way of thinking and an individual's understanding of the world around them. Time is the period an individual lives through, which shapes their values, beliefs, and concepts, and significantly impacts societal development in terms of culture in general.

Regarding place, it defines an individual's physical geography, affecting their thought processes, interactions with their environment, and relationships with others. Place also has a significant impact on a person, shaping their identity from cultural, social, geographical, artistic, and other perspectives.Therefore, time and place are fundamental factors in shaping the understanding and philosophy of the world, affecting the concepts, thought, and values produced and held by individuals.

From this perspective, the researcher chose the region of Diriyah, with its rich authenticity within the Kingdom of Saudi Arabia, as a creative starting point. The study focused on the philosophical aspects of place and time to develop innovative and diverse designs applied in installation artworks that enrich the fields of visual arts and design. This approach aims to move beyond traditional design ideas, aligning with one of the Vision 2030 goals of preserving heritage while keeping pace with the era and its developments.

Research Problem

The research problem lies in the following question:

-How can the concept of the philosophy of place and time be utilized in the authenticity of the city of Diriyah as a conceptual starting point for designing contemporary artworks?

Research Objectives

-To use the philosophy of place and time in the Diriyah area as a starting point for artistic design thinking.

-To execute contemporary installation artworks in the field of visual arts and design.

Research Hypothesis

-The philosophy of place and time, derived from the authenticity of the city of Diriyah, can serve as a foundation for designing contemporary artworks in the field of visual arts and design.

Importance of the Research

-To encourage and guide those interested in the field of fine arts to recognize the importance of Diriyah's authenticity in the creative process of an artist.

-To present the city of Diriyah from a historical, civilizational, cultural, and social perspective in a scientific framework for those interested in the field of fine arts.

-To link contemporary installation artworks with the philosophy of place and time and the field of visual arts and design.

Research Methodology

-The research follows a descriptive and analytical approach for the theoretical side and an experimental method for practical research applications.

Research Boundaries

Subjective Boundaries: Philosophy of place, philosophy of time, authenticity of the Diriyah area in Riyadh, Saudi Arabia, contemporary artworks based on the philosophy of place and time.

Temporal Boundaries: 2023

Spatial Boundaries: Saudi Arabia (Diriyah)

Research Terms

Definition of Authenticity

Conceptual Definition: Derived from the root "origin," the authenticity of Arab culture signifies its distinctive, original characteristics. The authenticity of an artwork: its distinction through creativity and innovation. ("Authenticity,").

Operational Definition for this Research: The characteristics, authenticity, and heritage of the Diriyah area in Riyadh, Saudi Arabia, representing a significant legacy for every individual in the society. It provides artists with inspiration and ideas that can be transformed into visually creative and original artworks, characterized by authenticity, heritage, and national identity.

-Definition of the Philosophy of Place

Conceptual Definition: Originally meaning wisdom or love of wisdom, it encompasses all ideas derived rationally about beings, their principles, and causes. ("Philosophy ")

Place Definition: Meaning a location, with the plural forms being places and locations. ("Place ")

Operational Definition for this Research: The concept and reason behind the existence or location of Diriyah and its significance in the hearts of the Saudi population across all social strata and community segments.

-Definition of Time

Conceptual Definition: A term with the plural form's times, eras, and epochs, meaning duration, both short and long. ("Time,")

Operational Definition for this Research: The concept and reason behind the duration, both short and long, that Diriyah has experienced from its inception to the present day as experienced by individuals.

-Meaning and Definition of Contemporary

Conceptual Meaning in the Comprehensive Dictionary of Meanings: The way a person lives in their current time with all their feelings and behaviors, benefiting from all their intellectual and scientific achievements, and utilizing them to benefit and serve their community, enhancing its status and prosperity. ("Authenticity,")

-Contemporary Art

Definition: A form of art that completely renews the concepts and methods expressing it, reflecting the viewpoint of both the artist and society towards art. Contemporary art is considered a reaction to the developments left by the industrial revolution, prompting art to evolve and become today's art, representing the latest advancements by artistic schools and trends in styles, techniques, and systems. (Al-Qaddour, 2019), and it is considered an independent form of art not derived from any other art form.

Operational Definition for this Research:

Concepts in art presented in new forms based on advanced techniques and styles, expressing the personality and viewpoint of the researcher regarding art, society, and contemporary issues at present. It is considered a form of art that serves the field of visual arts and design at the current moment.

Theoretical Framework

The research addresses several main axes as follows:

-First Axis: The Authenticity of the Diriyah Area. Contemporary of Diriyah City.

-Second Axis: The Philosophy of Place.

-**Third Axis:** The Philosophy of Time.

Practical Framework

The practical applications of the research, along with a presentation of the stages of executing the artworks, demonstrate how the philosophy of place and time, emanating from the authenticity and essence of Diriyah City, serves as a foundation for creating distinctive designs that benefit contemporary installation art in the field of visual arts and design.

-First Axis: The Authenticity of the "Diriyah" Area.

Contemporary of Diriyah City

-Before delving into the study of the Diriyah area, the researcher wishes to provide an overview of the urban heritage in the Kingdom of Saudi Arabia.

The urban heritage in Saudi Arabia is considered a diverse, vast, and multifaceted legacy, established by successive generations according to customs, traditions, natural conditions, climate influences, and individual needs across various eras. It is deemed a national and civilizational necessity to preserve this urban heritage because it showcases the identity, heritage, and history of the Saudi society. It serves as a reference for the authenticity of communities and an important source for drawing inspiration from the past, benefiting from its lessons to reshape the society's present and future. Preserving this urban heritage is crucial for maintaining the connection between the society's past, present, and future through its technologies and developments. It's vital to find harmony and connection between authenticity, heritage, and contemporary developments, utilizing authentic urban heritage to align with global standards and the aspirations of Saudi Vision 2030, without burdening societal development but rather contributing to it as an important resource. The preservation of urban heritage should not only be from an emotional standpoint but should reflect a deeper perspective, emphasizing the society's ongoing engagement in this field, its vitality, and its adherence to its authenticity and identity, representing its strength and distinction among other global societies.

-When discussing "Diriyah" as a symbol of authenticity and heritage in the Kingdom of Saudi Arabia, it is essential to start with an overview of its origins.

The Beginning of Diriyah's Foundation:

Diriyah, often referred to as the "Jewel of the Kingdom," holds a significant place in Saudi Arabia's history. As the birthplace of the first Saudi state and a UNESCO World Heritage site, understanding its foundation is crucial for comprehending the region's historical and cultural development. This literature review synthesizes findings from four key studies on the beginning of Diriyah's foundation.

Al-Rasheed and Al-Ghabban (2016) delved into the early history of Diriyah, tracing its origins to the mid-15th century when it was established by the Al-Diriya clan. The study highlighted the strategic location of Diriyah along the Wadi Hanifa, which provided a fertile environment and a natural defense mechanism. Al-Rasheed emphasized the role of Diriyah's founders in creating a prosperous settlement that would later become a political and economic hub in the Arabian Peninsula.

Philby (2012) provided a comprehensive overview of Diriyah's political evolution, focusing on the alliance between Muhammad ibn Saud and the religious leader Muhammad ibn Abd al-Wahhab in the 18th century. This partnership was pivotal in the establishment of the first Saudi state. Philby's research illustrated how this alliance not only strengthened Diriyah's political power but also set the foundation for the spread of the Wahhabi movement, which played a crucial role in unifying the Arabian tribes under a common religious and political framework.

Al-Ghunaim (2015) examined the architectural and urban development of Diriyah during its early years. The study detailed the unique Najdi architectural style characterized by mud-brick buildings, intricate geometric patterns, and fortified structures. Al-Ghunaim highlighted how these architectural features were not only aesthetically significant but also functional, providing insulation against the harsh desert climate and protection against potential invasions.

Facey (2018) explored the socio-economic factors that contributed to Diriyah's rise as a prominent settlement. The research focused on the agricultural practices, trade routes, and water management systems that supported Diriyah's growth. Facey argued that the effective use of the Wadi Hanifa for irrigation and the establishment of trade connections with neighboring regions were instrumental in Diriyah's early prosperity. This study underscored the importance of sustainable resource management in the foundation and development of early settlements in the Arabian Peninsula.

The existing literature on the beginning of Diriyah's foundation provides a multifaceted understanding of its historical, political, architectural, and socio-economic dimensions. The studies reviewed highlight the strategic location, political alliances, unique architectural styles, and effective resource management practices that contributed to Diriyah's establishment and growth. Future research should continue to explore these aspects, further uncovering the rich history and legacy of Diriyah as a cornerstone of Saudi Arabia's heritage.

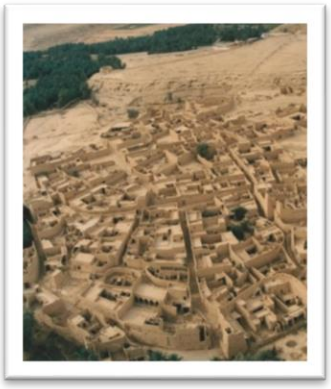


Figure (1) shows an aerial view of the northwestern part of the "Al-Turaif" area (Harrigan, 2015, p. 65).

Figure (2) shows an aerial photograph of the Diriyah area from the year 1411 Hijri (1991 AD)Harrigan, 2015, p. 15(

Figure 3 illustrates the southeast of Al-Turaif district in the year 1336 AH – 1917 (Harrigan, 2015, p. 64)

Diriyah and Development:

When discussing development, it's essential to address how tourism planning for historical archaeological sites is conducted;

-Tourism Planning for Historical Archaeological Sites:

This tourism planning for historical sites, which are part of the architectural heritage, emphasizes preserving and protecting distinctive historical sites and landmarks. It also involves studying any visible signs of important landmarks that have been destroyed and become ruins with the goal of preserving them. Furthermore, attention is given to the surrounding areas of the site to create a clear panoramic background. This is to prevent the construction of modern facilities that do not conform to the existing dimensions and scales at the site and the historical archaeological landmark (Andre, 1990, pp. 336-337).

When restoring and maintaining places with historical archaeological architectural significance, it is best to retain the original construction method. The original method should also be used for public roads, pavements, and typical details in building construction, as well as authentic touches for ceiling finishes. The same original color schemes used for each part of the walls, both interior and exterior, should be utilized. Tourism planning became linked to the emergence of tourism as a phenomenon of cultural, economic, and social significance, resulting from environmental, cultural, social, and economic impacts generated by various tourism activities and their significant effect on community life (Ghoneim, 1999, p. 39). Tourism planning is a necessary process in development and

adapting to changes. Development implies change and its implementation, which can only be achieved through wise planning and monitoring. The Supreme Committee for the Development of Diriyah identified three main priorities for development: authenticity, integration of parts and elements for the rehabilitation of Al-Turaif district for its inscription on the World Heritage list, and unique global value (Harrigan, 2015, p. 34)

Tourism Planning Concept:

This concept emerged as a tool to achieve coordination and harmony among various sectors related to tourism, balancing the often competitive and sometimes conflicting needs at the level of limited resources. It amplifies the positive impact of tourism development while minimizing its negative effects. Developing and preparing tourist sites requires comprehensive planning across different sectors prepared for these locations, with necessary coordination among them, considering the negative impact of development and seeking the best solutions to address drawbacks (Al-Zahrani, 2010, p. 453). After addressing the general concept of tourism planning, closely linked to the philosophy of this research, it's important to explore definitions provided by researchers for this concept:

-Al-Rubi defined it as a predictive image of what the future of tourism activities will be, where this planning can achieve a balance between expected tourist demand and supply (Al-Rubi, 1986, p. 31). Achieving this goal depends on the successful planning of these supply components and how they fit the tourist demand, defined by Murphy (1985, p. 17) as planning for tourism can focus on organizing and directing tourist sites to gain multiple benefits, including economic, environmental, and social, to the highest degree in the development process. Gets defined it (1997, p. 23) as a process based on research and evaluation, looking to make an effective contribution through tourism aimed at individual well-being with environmental awareness.

Al-Jalad (1998)described it as a specific form of economic and social planning, focusing on everything derived from the nature of tourism activities, giving great importance to the place, and fundamentally, this tourism planning is based on preserving the value of the tourist site from both its natural and cultural aspects.

The importance of tourism planning includes (Al-Taie, 2001, pp. 325-328)

- Defining the direction for the tourism sector.
- Helping to identify future risks and working to minimize them.
- Optimizing the use of all potentials and resources.
- Preserving the customs, traditions, and values of the society.

After discussing the concept and meaning of tourism planning and presenting them in an interpreted manner, the researcher will elucidate the tourism planning for the city of "Diriyah," which is relevant to the current research and its practical research applications.

Tourism Planning for Diriyah as an Architectural Heritage Site (Al-Turaif District:

The Al-Turaif District in Diriyah, Saudi Arabia, is renowned for its rich architectural heritage and historical significance. This literature review will summarize and synthesize findings from four key studies on tourism planning for Diriyah, focusing on preserving its architectural heritage while promoting tourism. Jones (2020) explored the historical significance of the Al-Turaif District and its potential as a major tourist attraction. The study highlighted the unique architectural features of the district, including its mud-brick structures and intricate designs, which are emblematic of Najdi architecture. Jones emphasized the importance of preserving these features to maintain the district's authenticity and attract cultural tourism. Smith and Abdullah (2019) conducted an empirical study on the impact of tourism on the preservation of architectural heritage in Diriyah. Their findings revealed that while tourism brings economic benefits, it also poses challenges to conservation efforts. The study suggested implementing strict regulatory measures and sustainable tourism practices to balance preservation and tourism development. Smith and Abdullah's research underscored the need for comprehensive planning to ensure that tourism does not compromise the integrity of the heritage site. In a different approach, Brown (2018) focused on community involvement in tourism planning for heritage sites. The study examined the role of local communities in the conservation and promotion of the Al-Turaif District. Brown found that engaging local residents in tourism planning not only enhances their sense of ownership and pride but also ensures that tourism development aligns with the community's values and needs. The study recommended fostering strong partnerships between government agencies, local communities, and private stakeholders. Lastly, Davis et al. (2017) investigated the role of technology in enhancing the tourist experience at architectural heritage sites. Their research highlighted the use of digital tools such as virtual tours, augmented reality (AR), and mobile applications to provide interactive and educational experiences for visitors. Davis et al. argued that integrating technology can enhance visitor engagement and understanding of the Al-Turaif District's historical and cultural significance, making the site more accessible to a global audience.

The following will discuss the building materials and raw materials found in the local environment that were used in the construction of the ancient and developed city of Diriyah, while preserving its authenticity as a distinguished tourist landmark.

The ancient city of Diriyah, a distinguished tourist landmark and UNESCO World Heritage site, is celebrated for its unique architectural style and historical significance. The construction of Diriyah utilized locally available

building materials and raw materials, which played a crucial role in preserving its authenticity. This literature review synthesizes findings from four key studies on the materials used in the construction of Diriyah, highlighting their importance in maintaining the city's historical and cultural integrity.

Al-Naim (2013) investigated the traditional building materials used in Diriyah, focusing on the prevalent use of mud bricks. The study detailed how mud bricks were made from a mixture of local clay, water, and straw, which were abundant in the surrounding environment. Al-Naim emphasized that mud bricks were not only cost-effective but also provided excellent insulation against the extreme desert temperatures, thus making them an ideal material for construction in the region.

King (2015) provided an in-depth analysis of the raw materials used for constructing the defensive structures in Diriyah. The research highlighted the use of limestone, which was quarried from nearby areas. King noted that limestone was chosen for its durability and ease of carving, which allowed for the creation of robust fortifications and intricate architectural details. The study also mentioned the use of gypsum plaster for finishing walls, which helped protect the structures from weathering and added to their aesthetic appeal.

Al-Rasheed and Al-Ghabban (2016) explored the role of palm tree derivatives in the construction of Diriyah. Their research pointed out that palm trunks were commonly used as beams and supports in buildings, while palm leaves and fibers were used for roofing and insulation. Al-Rasheed and Al-Ghabban (2016)argued that utilizing palm tree materials not only reflected the resourcefulness of the local builders but also ensured that the architecture remained in harmony with the natural environment.

Smith (2018) examined the conservation efforts aimed at preserving Diriyah's authenticity as a tourist landmark. The study highlighted how contemporary restoration projects have adhered to traditional building techniques and materials to maintain the city's historical integrity. Smith emphasized that the use of original materials such as mud bricks and limestone in restoration works has been crucial in preserving the authenticity of Diriyah’s architectural heritage, ensuring that it remains a genuine representation of its historical roots.

The building materials and raw materials used in the construction of Diriyah underscores the importance of utilizing locally sourced materials to preserve the city's authenticity. The studies reviewed reveal that mud bricks, limestone, and palm tree derivatives were integral to Diriyah's construction, providing both functional and aesthetic benefits. Additionally, contemporary conservation efforts continue to honor these traditional practices, ensuring that Diriyah remains a distinguished tourist landmark that authentically represents its historical and cultural heritage.

The following is a presentation of a photo showing a part of the Al-Bujairy district, where the mud buildings are formed according to the traditional architectural style of the people of Najd, as shown in Figure (4). Also displayed is a photo of a southern garden in the Al-Bujairy district, which faces the location of the Sheikh Mohammed bin Abdulwahab Foundation and also the mosque. Some of the gardens are designed according to a grid of squares framed by water channels, as illustrated in Figure (5) (Harrigan, 2015, p. 106)

Figure (4) a picture of the southern garden of the "Al-Bujairi" district. (Harrigan, 2015, p. 106)

Figure (5) shows a side of "Al-Bujairi" district built from clay (Harrigan, 2015, p. 105)

-Axis II: The Philosophy of Place

The significance of place throughout history has evolved, initially overshadowed by absolute concepts like space and time. Aristotle emphasized its importance, viewing it as essential for understanding change and movement. Place in Greek and Roman cultures was expansive and interconnected, imbued with intrinsic importance. Later

philosophers such as Proclus and Simplicius attributed sacredness and permanence to place. Isaac Newton and Rene Descartes also recognized its integral role, albeit in different contexts. Michel Foucault critiqued the confinement imposed by institutional spaces, while Maurice Merleau-Ponty emphasized the symbiotic relationship between the body and place. Albert Einstein's theory of relativity transformed the perception of place as a defined, relative concept intertwined with spacetime. Contemporary views see place as dynamic, constantly changing and imbued with significance. In visual arts, place is a fundamental element, influencing the composition and meaning of artworks. The multidimensional nature of place has been explored in various fields, contributing to a deeper understanding and appreciation of its complexity and significance (Casey, 1997, p. 12).

-The Place - The Location of the Artwork Display and Its Impact on the Viewer

Hooper-Greenhill (2000) examined the influence of museum and gallery settings on the viewer's engagement with art. The study emphasized that the physical context, including lighting, spacing, and the surrounding environment, plays a crucial role in shaping the viewer's interpretation and emotional response. Hooper-Greenhill argued that well-designed exhibition spaces can enhance the aesthetic and educational value of artwork, making the viewer's experience more immersive and impactful.

Robinson (2015) explored the psychological effects of artwork display in public versus private spaces. The research found that artwork displayed in public spaces, such as parks or urban centers, tends to evoke a communal and shared experience, fostering social interactions and collective appreciation.

In contrast, artwork displayed in private settings, such as homes or offices, tends to create a more personal and intimate connection with the viewer. Robinson concluded that the context of display significantly affects the emotional and cognitive engagement of the audience with the artwork.

Miles (2018) investigated the role of unconventional and site-specific installations in contemporary art. The study highlighted how displaying artwork in non-traditional settings, such as abandoned buildings, natural landscapes, or urban spaces, challenges the viewer's expectations and encourages new ways of seeing and interpreting art. Miles found that such installations often provoke stronger emotional responses and a deeper sense of connection to the artwork, as the unique setting becomes an integral part of the overall experience. The study suggested that site-specificity can transform both the artwork and the space, creating a dynamic interaction that enhances the viewer's engagement. The impact of artwork display location underscores the significant role that the physical and contextual setting plays in shaping the viewer's experience and perception. The studies reviewed demonstrate that the environment in which artwork is displayed—whether in a museum, public space, or unconventional setting—can profoundly influence how viewers engage with and interpret the art. Future research should continue to explore these dynamics, considering the evolving practices in art display and the diverse contexts in which art is experienced.

This is illustrated in Figures 6, showing an artwork by artist and professor at Camino College, California, USA, Joyce Dallal, who has embraced the concept of installation art in space and specialized in this type of art, using paper as a material to express the artwork's theme.

Figure (6) showcases the artwork "Elevation" by the artist Joyce Dallal from a different angle, in 2016, (Dallal, 2016)

Description and Analysis of the Work

Elevation" by Joyce Dallal, an artist and professor at Camino College, California, exemplifies her mastery of " installation art and her innovative use of paper as a primary material. Dallal's work is known for its thoughtful engagement with space and its capacity to convey profound philosophical themes through material and composition. Dallal's "Elevation," displayed in an airport setting, utilizes the expansive space to create a sense of movement and transcendence. The installation comprises numerous paper elements that seem to float and ascend, echoing the dynamic nature of the airport environment. By suspending paper forms in mid-air, Dallal transforms

the terminal into a realm where travelers can pause and reflect on the concepts of journey, elevation, and the passage of time.

According to Art Magazine (2019), Dallal's choice of paper is particularly significant. Paper, a material often associated with fragility and impermanence, contrasts with the robust, bustling atmosphere of an airport. This juxtaposition highlights the transient nature of human experiences and the delicate balance between permanence and change. The material's lightweight and pliable qualities enable Dallal to create intricate shapes and forms that interact with the surrounding air currents, enhancing the sense of elevation and movement.

In a study by Smith (2020), the spatial dynamics of "Elevation" are further explored. Dallal's strategic use of the airport's architecture allows the installation to become an integral part of the environment. The high ceilings and open spaces of the terminal amplify the vertical ascent of the paper elements, creating a visual metaphor for flight and aspiration. Smith notes that Dallal's composition effectively utilizes the natural light streaming through the airport windows, casting dynamic shadows that add depth and dimension to the work. This interplay of light and shadow not only enhances the aesthetic appeal of the installation but also reinforces its thematic focus on elevation and transcendence.

Through "Elevation," Joyce Dallal demonstrates her ability to transform ordinary spaces into contemplative environments that invite viewers to engage with broader philosophical questions. Her innovative use of paper and her adept handling of spatial composition underscore her expertise in installation art, making "Elevation" a poignant reflection on the human experience of movement and transition.

-Contemporary Visual Artwork Based on the Philosophy of the Place

Time has always been intertwined with visual arts throughout the ages, serving as a direct expression of the concept of time and its suggestion. Below is a presentation and analysis of a contemporary installation artwork by the artist Maya Lin, which explores the concept of place, as illustrated in Figures 24 and 25. A contemporary artist well-regarded for creating artworks that explore the concept of place with natural materials, particularly within the context of indoor exhibitions, is Maya Lin. Best known for her sculptural and environmental works, Lin integrates natural landscapes with architectural elements, often bringing attention to the relationship between the environment and historical or cultural contexts.

-Artist: Maya Lin

-Work Title: “Pin River – Mississippi River”

-Creation Date: 2013

-Dimensions and Components: This piece is large-scale and consists of thousands of straight pins inserted directly into the wall to outline the form of the Mississippi River. The dimensions vary depending on the installation space.

-Exhibition Location: The work has been displayed in various locations, including museums and galleries that feature contemporary art and environmental themes.

-Work Description: "Pin River – Mississippi River" by Maya Lin is a striking representation of the Mississippi River created entirely from thousands of straight pins on a gallery wall. This meticulous arrangement of pins forms a detailed, scaled map of the river, showcasing Lin's precision and her ability to transform everyday materials into profound environmental commentary.

-Philosophical Concept of the Work: Lin's work often explores themes related to the environment, geography, and memory. "Pin River – Mississippi River" serves as a meditation on the concept of place, specifically focusing on how natural landmarks shape cultural and ecological narratives. The use of straight pins to depict the river invokes ideas about transience, fragility, and the intricate balance between human intervention and natural formations.

-Work Analysis: Maya Lin's "Pin River – Mississippi River"

Maya Lin's "Pin River – Mississippi River" is a compelling installation that merges art, geography, and environmental awareness. Created by the renowned artist and architect Maya Lin, this piece uses thousands of straight pins to meticulously outline the course of the Mississippi River. The installation, which spans a large wall, transforms the familiar geographical feature into an intricate and thought-provoking artwork.

According to an article in Art in America (2012), Lin's "Pin River – Mississippi River" invites viewers to reconsider their relationship with one of the most significant rivers in the United States. The use of pins as a medium is particularly striking; it not only emphasizes the delicacy and precision of the river's meandering path but also highlights the fragile nature of natural ecosystems. Each pin, while small and seemingly insignificant on its own, collectively forms a powerful visual statement about the river's vastness and complexity.

Lin's choice of materials and method of installation are integral to the work's impact. By using pins, she creates a tactile and visually dynamic representation of the river. The pins catch and reflect light, adding a shimmering quality to the installation that changes with the viewer's perspective and the ambient light. This interaction with light and space enhances the viewer's experience, making the river appear as a living, flowing entity.

The artwork also speaks to broader themes in Lin's oeuvre, particularly her focus on environmental issues and natural landscapes. "Pin River – Mississippi River" serves as both a tribute to and a critique of human interaction

with natural waterways. It calls attention to the beauty and importance of the Mississippi River while also implicitly reminding viewers of the environmental challenges it faces, such as pollution and climate change. Maya Lin's "Pin River – Mississippi River" is a masterful installation that transforms a geographic feature into a profound artistic statement. Through the innovative use of pins, Lin not only captures the physical essence of the Mississippi River but also engages viewers in a deeper contemplation of its ecological and cultural significance. The work stands as a testament to Lin's ability to blend art with environmental consciousness, creating pieces that are both visually stunning and intellectually engaging.

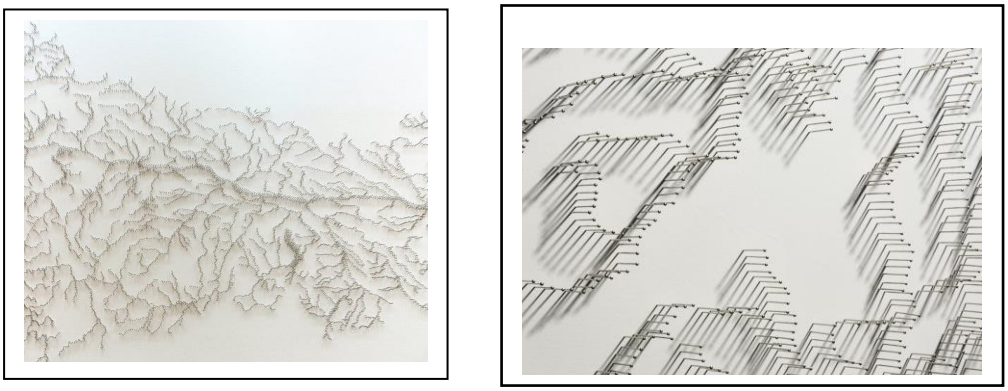


Figure 7 Maya Lin's "Pin River – Mississippi River"

: -Axis III: The Philosophy of Time

Since ancient times, humans have recognized the importance of time, observing its passage through natural phenomena. In contemporary society, characterized by rapid movement and electronic advancements, time holds even greater significance. Visual artists grapple with depicting or implying time in their work, especially in a world where movement is not solely initiated by humans. Modern science has revealed time as a boundless concept, prompting artists to adapt their approaches to incorporate it effectively. This requires developing new artistic languages and techniques capable of capturing time's extended nature (Adapted from (HasabAl-Nabi, p. 4).

Given the importance of time, the researcher believes it is necessary to delve into the essence of time and its definitions according to some:

- Conventional Definition of Time

Humans have used many words to denote time, some of which express the meaning of an action, such as "eternity, age, epoch, time, moment," and others denote a noun, like "eternity, moment, epoch, time, forever, duration," indicating the length or shortness of time or events occurring during these times. Time and age are synonymous in terms of indication and meaning (Al-Alousi, 1977, pp. 370-416). The New Standard Encyclopedia defines time as a concept used to describe how long an event takes, measured and recorded in various ways, most commonly through the clock, indicating daily periods and extended to longer durations. Time is considered irregular in ordinary human life but can stretch or shrink according to relative movement, and the measurement of time depends on movement and change or both, as without them, measurement is impossible (*New Standard Encyclopedia*, 1991, p. 269).

Time from the Perspective of Some Philosophers and Thinkers

The concept of time, according to Al-Tabari, encompasses the hours of day and night, sometimes denoting short or long durations. Al-Khwarizmi views time as a duration measured by movement. George Kubler compares time to the human mind, stating its essence is unknowable (Al-Alousi, 1977, pp. 416-471). Humans perceive time indirectly through changes and by observing continuity and change, noting events' sequence in stable conditions and varying speeds of change. Time's formation is influenced by cultural, societal, and social developments, progressing rapidly and differing across societies. Various concepts from scientific, psychological, and social perspectives shape the expressive meanings of time (Asab, 1989, p. 11).

-The Scientific Concept of Time

All scientific disciplines recognize time as a fundamental framework for existence, crucial for understanding evolution and knowledge development. Advances in technology and science have prompted contemporary visual artists to engage with scientific research and innovation. This interaction allows artists to incorporate temporal elements into their work, creating dynamic relationships with the surrounding world. This has led to the emergence of "Time-based art," where artists can control the duration of the artwork's display and the viewer's engagement, particularly in digital and electronic media. Unlike traditional art forms, where viewers dictate their perception time, time becomes a fundamental concept in the viewer's experience of the artwork (Al-Fitni, 2023, p. 143).

-The Psychological Concept of Time

Immanuel Kant, the German philosopher and thinker, paved the way for psychologists to study the concept of psychological time, leading thinkers and psychologists after Kant to show less interest in the perception of time. This problem gradually shifted from the field of "epistemology" to "psychology," focusing on the study of time's essential aspects, "sequence and duration" (Al-Alousi, 1977, p. 377). Psychologists have clarified that the mere idea of temporal sequence can only be comprehended and felt through understanding and perceiving the relationships that link sequential events and objects. The sequence within an artwork represents a number of elements or events arranged by the artist through spatial or temporal succession to change the perception of time. Perceiving the sequence in an artwork requires psychological, mental, and visual perception.(Walker, 1992, p. 582)

-The Social Concept of Time Explained

Time and its concept are closely linked to the individual, defined by their experience of place and the environment they inhabit on one hand, and by the society to which they belong on the other. Social time connects time divisions (morning, evening, year, month, season, day, night, sunrise, sunset, etc.) with societal events and practices (celebrations, holidays, various occasions) observed by each society at these times, varying from one community to another. Visual art plays a role in expressing these occasions for each society. Social time is also related to the individuals forming the collective mind of the society, contributing to giving time varied visions and perceptions that differ from one society to another, depending on the individual's environment, lifestyle, work, religious beliefs, and education level. All these factors positively help in shaping the true concept of time in the minds of society's members. Each person's acquired language from their society's depths reflects its culture, and art plays a significant role in translating this vision by expressing the unique time of each society and era.

-After exploring the concept of time from various perspectives, the researcher believes it is essential to delve into the philosophical concept of time and its impact on contemporary art:

-The Philosophical Concept of Time and Its Impact on Contemporary Art:

The concept of time is intimately related to individual life, defined by both a material factor, the environment where the individual lives within their society, and a spiritual factor, the culture of the society to which the individual belongs. Every era and society have their experience with time, lived by its people and formulated by the era's philosophers within that society, and clearly reflected in its arts.

- Nature and Types of Time in Artworks

Philosophers and scientists have categorized time into various types and levels of perception, varying with the nature of time taken from its characteristics and directions, which the artist aims to direct in their artwork, preparing the viewer for multiple levels of perception through the unit of time.

- Nature of Time

To express time, humans turn to vocabulary that can be direct and clear, reflecting time's characteristics and manifestations through individual knowledge. Humans typically use diverse ideas and languages in their discussions about time, and artists can express time in various ways. Although time is invisible, artists can represent it through visual images and symbols in art, becoming significant components within the work.

The Nature of Time Characterized by Two Factors

- First Factor: Characteristics of time.
- Second Factor: Direction of time.

-Characteristics of Time Include

-Relativity, to some extent independent of events in time (as time is a relative matter, understood through changing events or the constant thing associated with it in an individual's life. Sometimes, individuals feel that the measured time seems independent of the events occurring within that time, appearing slow at times or fast at other times).

-It Contains a Link Between Two Sets of Moments (Before-After connecting two moments and the relationship between (Past-Present-Future).

-It Contains a Kind of Harmony Between Stability and Change.

-On the Direction of Time

Time phenomena indicate that the course of time is a straight line moving uniformly towards the future. One of its main manifestations is biological evolution, which appears irreversible, reflecting the nature of time as non-returnable (HossamEldin, 1999, p. 23). Individual life always progresses forward, starting from childhood through various life stages to old age, similarly places evolve from their inception to become historical heritage of a region or country.

-The direction of time entails the following

-First, the direction from the present to the past has a (philosophical dimension) where a present event temporally precedes a past event.

-Second, the natural order of before and after is considered a (scientific dimension).

-Third, the psychological indicator of time's direction and movement resides in the individual's mind, where one can reminisce about the past while living in the present (now), yet unknowing of the future and what it holds, indicating time moves forward (Parker, 1999, p. 168). Many artists have used philosophical dimensions to affect

the artwork's viewer through the psychological dimension, merging past, present, and future into a single moment in certain types of installation or other artworks. This is achieved by placing objects representing the past or part of it in the current moment (present), allowing the viewer to recall past memories alongside present moments. Alternatively, the artist may prepare the space or displayed material in a way that transports the viewer into the future, merging different times: past, present, and future, thus psychologically conditioning the viewer and influencing their temporal direction.

-Types of Time

Outlined by physicist James Jeans as follows (Khouli, 1990, p. 21).

-Objective Time

Considered a measure of movement, measured in hours, days, or years, and primarily arising from natural phenomena, meaning it doesn't stem from an individual's subjective experience, often making individuals feel the loss of objective time irretrievable. Time can be perceived through:

-The sequence observed in the sensible changes around the individual.

-Duration is the time taken for an event, i.e., the temporal extent of the event.

Four factors for perceiving objective time include duration, order of events from before to after, past and present, and the change of state resulting from the passage of time. These factors are within the viewer's perception of artworks, feeling the passage of time not only through observed changes affecting their surroundings but also through mental and physical changes, resulting in growth in perception and experience, reflected in their cognitive and visual experiences and the development of their artistic perception. Through this, viewers can perceive more complex types of time within an artwork, through actual movement, and the temporal extension from sound and image present in the natural environment inhabited by the artwork and actively engaged by the viewer.

-Psychological Time (Sensory-Perceptual)

This term describes an individual's perceived speed of time passage, influenced by age, experiences, emotions, and situational factors. It represents an internal sense of time, varying in speed depending on the moment being lived. Time can feel prolonged in moments of waiting or fear and pass quickly during moments of happiness. In artwork, viewers' perception of time can be manipulated by the artist's preparation, impacting their appreciation and experience of the work. This demonstrates a correlation between objective time and its psychological impact on the viewer.

-Biological Time

Refers to the biological clock or the internal timing of a being, not limited to humans but all beings unaware of specific time periods (Hussein, 2021). Every living being carries within its own time, defined by its internal clock.

-Contemporary Visual Artwork Based on the Philosophy of Time

Time has always been intertwined with visual arts throughout the ages, serving as a direct expression of the concept of time and its suggestion. Below is a presentation and analysis of a contemporary installation artwork by the artist Christian Boltanski, which explores the concept of time, as illustrated in Figures 37 and 38. An artist renowned for exploring the concept of time through installation art, using a variety of materials, is Christian Boltanski. Boltanski's work often delves into themes of memory, loss, and the passage of time, using materials that evoke a sense of history and transience.

-Artist: Christian Boltanski

-Work Title: "Les Archives du Cœur" (The Heart Archive)

-Creation Date: Ongoing since 2008

-Dimensions and Components: The installation varies in size depending on its presentation but centrally features a collection of recorded human heartbeats, played back in a dimly lit space. The archive is housed on the island of Teshima, Japan, as part of the Benesse Art Site Naoshima, but has been featured in various exhibition formats worldwide.

-Exhibition Location: Benesse Art Site Naoshima, Teshima, Japan.

-Work Description: "Les Archives du Cœur" is an immersive installation that invites visitors to listen to a vast collection of recorded heartbeats, each one unique and representing an individual's life and story. Participants can also record their heartbeats to add to the collection, making the work an ever-growing archive of human existence. The experience is deeply personal and reflective, set in a space designed to isolate the sound and emphasize the intimacy and fragility of life.

-Philosophical Concept of the Work: Boltanski's installation contemplates the universality of life, death, and memory. By collecting heartbeats, he captures the most fundamental sign of life, making it both a personal and collective symbol of human existence. The work raises questions about the marks we leave behind, the nature of remembrance, and our shared humanity.

-Work Analysis: "Les Archives du Cœur" exemplifies Boltanski's ability to create powerful emotional and philosophical experiences through simple materials. The heartbeats, a universal sign of life, become a poignant reminder of our mortality and the fleeting nature of time. The installation's ongoing nature and the inclusion of visitor-contributed heartbeats speak to the continuity of life and the interconnectedness of human experiences across time and space. Through this work, Boltanski challenges us to confront our own temporality and the ways

in which we seek to be remembered, offering a space for contemplation and connection amidst the inevitable passage of time.

Figure (8) Christian Boltanski "Les Archives du Coeur" listening room（Photo:Kuge Yasuhide）
https://benesse-artsite.jp/en/story/20210611

-Practical Framework

The researcher executed two works to illustrate the answer to the research question:

-How can the concept of the philosophy of place and time benefit from the authenticity of Diriyah as a conceptual starting point for designing contemporary artworks?

The following details how the concept of the philosophy of place and time, derived from the authenticity of Diriyah, served as a conceptual foundation for designing the first contemporary artwork.

-First Artwork

The researcher was deeply influenced by the archaeological sites, especially the "At-Turaif District" in Diriyah, Saudi Arabia. This district, located at the heart of Diriyah and a UNESCO World Heritage site since 2010, showcases the traditional Najdi characteristics reflecting the simple traditional lifestyle of Saudi Arabia. The researcher relied on the unique geometric decorations adorning the traditional mud architectural structures, incorporating intricate details from geometric shapes, particularly triangles known as "Al-Lahouj," used for air ventilation, and "Al-Hadair," which are decorative edges on Najdi doors featuring both geometric and botanical motifs.

The architecture represents the intellectual identity, creativity, and aesthetic level of humans. Hence, the architectural elements of Najdi architecture the researcher focused on in her contemporary installation artwork include:

-Architectural structure elements like roofs, walls, and arches

-Decorative elements like recessed equilateral triangles (ventilations) and "Al-Hadair" (decorative edges).

-Architectural engravings on doors and windows featuring geometric or botanical motifs.

The presence of an internal courtyard is a distinctive feature of Najdi architecture, creating a comfortable environment that aligns the building and openings towards the interior, with smaller external openings usually located at the top part of the walls. The architectural artist's use of equilateral triangles on facades ("Al-Hadair") due to their load-distributing capability, negating the need for lintels above these openings. The small size of these openings, typically not exceeding 34cm and located at the top of the wall, achieves the social objective of maintaining family privacy within the space. These triangles also contribute to facade decorations, blending seamlessly with other decorative forms and arranging in specific patterns to form vertical rows or triangular shapes that allow light and ventilation while blocking outside views into the building.

The researcher will elucidate some patterns and elements utilized in the installation artwork "Al-Hadair" derived from Najdi architectural heritage in Figures 9.

Figure (9)
Figures (9) illustrate some of the patterns and elements that were utilized in the composite artwork "Al-Hadayer" from the Najdi architectural heritage

- Work Description:
- Artwork Name: Al-Hadair.
- Execution Date: 2022
- Materials: Used Industrial clay and animal feed grass
- Original Artwork Sizes: The work consists of variously sized and shaped sculptures, with the largest being 30 cm in size and the smallest piece measuring 5 cm. The sizes of all pieces making up the artwork range between these dimensions.
- Number of Pieces in the Original Installation Artwork: 200 pieces.
- Execution Period: Three weeks.
- Exhibition Location: Zahrah Studio.
- Preparation Time for Exhibition Setup: The work was developed through 3D designs into massive sizes to fit proposals for international exhibitions.
- Philosophy, Concept, and Details of the Work: The idea was inspired by the traditional architectural elements of the "Diriyah" area, renowned for its unique architectural heritage adorned with soothing and dazzling geometric decorations. The focus was on the intricate geometric formations represented by triangles ("Al-Lahouj") and the edges of houses and geometric and botanical motifs on Najdi doors ("Al-Hadair"). The artwork is centered on using architectural elements represented in the decorative endings of houses, the triangles, and Najdi door engravings that signify the rich and authentic heritage of traditional mud houses. In this work, the researcher expresses nostalgia for the traditional heritage landmarks of Saudi Arabia with a contemporary vision, as these elements start to merge into new urban areas with distinct architectural features. The researcher highlights the contrast between natural and man-made forms in the area, translating them into artistic features that embody the diminishing heritage. Through this work, the researcher wants the viewer to recognize, feel, and coexist with the traditional decorations executed as abstract geometric pieces, spread on the ground like a carpet to remind the viewer of the Majlis, a place for gatherings covered with carpets (which has been listed in UNESCO), using natural materials in the piece formation to give the viewer a real, natural aromatic ambiance reminiscent of past atmospheres, making them relive the ancient environment of the Majlis ("the scent of place"), where viewers contemplate historical paradoxes, feeling the closeness of fading and rebirth. These decorative formations within the work remind the viewer of the rapid urban development concurrent with the evolution of cities, provoking thoughts on decay and rejuvenation, especially in light of Saudi Arabia's efforts to revive architectural arts alongside the country's renaissance.
The researcher presents her experiments with natural materials derived from geometric shapes and inspired by the edges of walls in “Diriyah” houses, through various installations that demonstrate the aesthetics of the element in the actual composition of the artwork "Al-Hadayer," as shown in Figures (10) to (12).

Figure (10)

Figure (11)

Figure (12)

Figures (10) to (12) illustrate experiments with natural materials derived from geometric shapes and inspired by the edges of walls in "Diriyah" houses for the artwork "Al-Hadayer".

The composite artwork "Al-Hadayer" will be presented through the use of 3D imaging to understand the maximum benefit of the artwork within the intended display spaces, as in Figures (13) to (15).

Figure (13)

Figure (14)

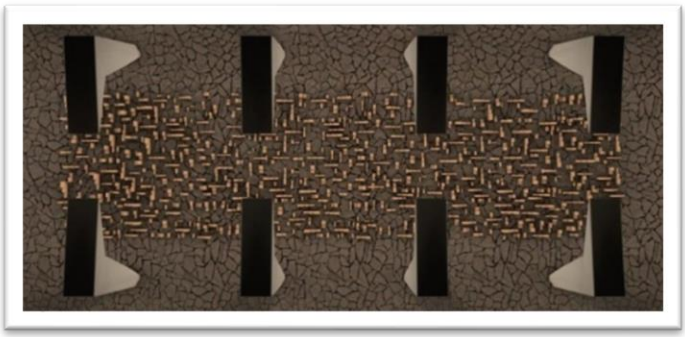


Figure (15)

Figures (13) to (15) show various angles of the composite artwork "Al-Hadayer" through 3D imaging - executed by the researcher.

In the following, "model" photography will be displayed to illustrate the form of the composite artwork "Al-Hadayer," as shown in Figures (16) and (17).

Figure (16)

Figure (17)

The shapes from number (16) to number (17) illustrate diverse angles of the composite artwork "Al-Haddair" through three-dimensional sculptural photography - executed by the researcher.

-Second Artwork:

After studying the philosophical aspect of the concept of place and its relation to the concept of time, and being deeply influenced by the authenticity and heritage of Diriyah in Riyadh, Saudi Arabia, from the external appearance of the buildings, the raw materials forming the architectural buildings, the colors of the buildings, and the atmosphere surrounding the place, the researcher initiated preliminary design lines for the concept of the artwork as shown in Figure 18.

Figure (18) shows a preliminary sketch of the artwork's design, executed by the researcher.

The researcher then moved to materials that closely resemble the building material components of the Diriyah region's architecture, as well as those that produce a similar effect to nature, such as lightweight fabrics combined with clay. This was to conduct some preliminary experiments that clarify the concept of the final composite artwork and reveal its requirements for materials, tools, and supports useful in creating the artwork, as shown in Figure (19).

Figure (19) illustrate preliminary experiments in assembling materials and verifying them in the implementation process, executed by the researcher.

In the following, the artwork will be displayed in its final form, as shown in Figures (20) and 21.)

Figure (20)

Figure (21)

Artwork Description
-Artwork Name: Birth of a Place.
-Dimensions: The work extends 12 meters in length across the ground from east to west, with a width of 3 meters from north to south, and a height of 5 meters.
-Execution: The artwork was constructed on the floor of Zahra Studio.
-Number of Art Pieces: The artwork consists of 300 separate pieces assembled according to the intended exhibition space. This installation art requires assembly and shaping based on the venue, with the final form dependent on the researcher and 3 assistants. Construction requires 10 workdays, averaging 6 hours daily.
-Materials Used: 1800 meters of tulle-like fabric, industrial clay typically used for exterior building coatings to create external work textures, with 38 large gallons used. Natural sand or soil combined with quantities of glue for molding, various-sized nails for securing (10 packs used), protective gloves, nylon for covering floors, and several hammers and scissors.
-Philosophical Idea of the Work
The researcher was inspired by the structural forms of the "Diriyah" area in Riyadh, Saudi Arabia, evoking the sense of spirits striving for life. This sentiment was captured in the "Birth of a Place" artwork, influenced by wandering through mud houses. These abandoned clay homes seemed soulless, deserted over time, now empty shells once vibrant with life and inhabitants. The researcher aimed to express the clay layers as pulsating and shifting, rising and falling, sending kicks skyward like a fetus signaling its imminent arrival.
This installation, representing Diriyah, comprises numerous fabric elevations painted with clay, forming peaks that articulate a desire for a new life or rebirth, eager for development and a prosperous future. The researcher also highlights the souls that once inhabited these mud houses, recognizing Saudi Arabia's efforts to revive these structures in an architectural heritage awakening through restoration, aligning with global development, thus symbolizing life's renewal.

Research Outcomes Discussion Through Objectives:
First Objective: Adopting the philosophy of place and time of Diriyah as a basis for artistic design thought.
This objective was successfully achieved by exploring the philosophical aspects of place and time, linking them to Diriyah after studying and appreciating the essence of the area from its origins to the present, serving as a foundation for unique design ideas.
-**Second Objective:** Creating contemporary installation artworks in the field of visual arts and design. This objective was met successfully after examining the architectural forms of houses in "Diriyah" within Riyadh, Saudi Arabia, utilizing them as inspiration for designing and executing contemporary installation artworks in visual arts and design. Materials such as lightweight fabrics and industrial clay were used, among others, facilitating the creation of the installation art.

-Results

- Enriching the philosophical, aesthetic, and expressive content of contemporary art through the concept of time, making it a fundamental pillar in the structure of installation art.
- nature of contemporary installation artworks have evolved to easily incorporate philosophical aspects like time and space.
- and space play a significant role, linking to the psychological aspects of the viewer in installation art.
-The concept of the philosophy of space can be utilized as a starting point for designing contemporary installation artworks in the field of visual arts and design.
-Similarly, the philosophy of time can serve as a basis for the design of contemporary installation artworks in visual arts and design.
- Combining the philosophies of space and time can inspire innovative design ideas for installation artworks.
-The historical and cultural significance of Diriyah city is systematically presented through its historical sequence, providing a scientific and methodical perspective.
-The architectural heritage of Diriyah's authentic space, with its unique forms and harmonious designs, can inspire contemporary installation artworks.
-Integrating visual arts and design with the authentic architectural heritage of Diriyah, Saudi Arabia, aligns with the Vision 2030 of the Kingdom.
-The field of visual arts and design is enriched by leveraging the philosophies of space and time.
-The field of visual arts and design benefits from engaging with Saudi Arabia's architectural heritage.

-Recommendations

- Attention would be better given to all types of authentic architectural heritage across Saudi Arabia, not just Diriyah.
- Restoration, documentation, and maintenance of archaeological sites would be better enhanced with activities and necessary services.
- Efforts would be better made to elevate public taste and develop a sense of appreciation for Saudi Arabia's rich architectural heritage, starting from an early age.
-Institutions related to heritage should encourage visual artists to showcase Saudi Arabia's authentic architectural heritage and its alignment with global standards, in accordance with Vision 2030.
-Artists should explore new philosophical approaches, like those related to space and time, to deepen their conceptual foundation for creating contemporary installation artworks in visual arts and design.
-Researchers are encouraged to study the relationship between concepts of time and momentary art forms such as event art, light art, and others.

References:

1. Al-Alousi, H. E. (1977). *Time in Ancient Religious and Philosophical Thought*. Arab Institute for Studies and Publishing, World of Thought .
2. Al-Fitni, A. A. (2023). The Philosophy of Time in Contemporary Arts. *The Academic Journal*(110), 129-158 .
3. Al-Ghunaim, A. (2015). *Najdi Architecture of Diriyah: Form and Function. Riyadh*: Kingdom Architectural Studies.
4. Al-Jallad ,A. (1998). *Tourism and Environmental Planning*. World of Books .
5. Al-Naim, M. (2013). Traditional Building Materials in Diriyah: The Use of Mud Bricks. *Journal of Arabian Architecture*, *9*(1), 45-60 .
6. Al-Qaddour, Y. H. (2019). *Contemporary Art*. Retrieved 31 Jan from https://mawdoo3.com/
7. Al-Rasheed, M., & Al-Ghabban, A. (2016). Palm Tree Derivatives in the Construction of Diriyah. *Journal of Sustainable Building Practices*, *12*(3), 134-150 .
8. Al-Rubi, N. (1986). *Tourism Theory*. University Culture Foundation .
9. Al-Taie, A. (2001). *Foundations of the Tourism Industry*. Al-Waraq Publishing Foundation .
10. Al-Zahrani, A. A. (2010). Tourism Planning for Historical Cities: The Case of Diriyah City. *Diriyah Magazine, Research Chair Program, Imam University*, *49-50* .
11. Andre ,B. M. (1990). *The Conservation at Urban Sites*. Routledge .
12. -"Art in America". (2012). Maya Lin's "Pin River – Mississippi River" installation: A convergence of art, geography, and eco-consciousness.
13. ArtMagazine. (2019). Joyce Dallal's "Elevation": An Exploration of Space and Material. *Art Magazine*, *32*(2), 45-53 .
14. Asab, M. M. A. (1989). *The Influence of Time and Place on Contemporary Egyptian Graphic Art in the Works of - Hussein Fawzi - Abdullah Jawhar - Kamal Amin* [Master, Minia University .[
15. Authenticity. In. *Dictionary Almaany Comprehensive*. https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A3%D8%B5%D8%A7%D9%84%D8%A9/

16. Brown, C. (2018). Community Involvement in Heritage Tourism Planning: The Case of Al-Turaif District. *Journal of Sustainable Tourism*, *14*(4), 210-230 .
17. Casey, E. S. (1997). *The Fate of Place, a philosophical history*. University of California Press .
18. Dallal, J. (2016). *Elevation from a Different Angle*. Retrieved 1 Mar from https://encryptedtbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQzgjTGhJlOqoJLTF4ZJ1B1Rl6kt3yfDIHKbcfwMPWy2lFp2oc0qFygruuIuD5ICcn9BSc&usqp=CAU
19. Davis, K., Zhang, L., & Ahmed, S. (2017). Enhancing Tourist Experience through Technology at Architectural Heritage Sites. *Journal of Tourism and Cultural Change*, *12*(1), 55-73 .
20. Facey, W. (2018). *Socio-Economic Growth in Diriyah: Agricultural and Trade Development*. Riyadh: Arabian Peninsula Studies.
21. Getz, D. (1997). *Event Management and Event Tourism*. Cognizant Communication's .
22. Ghoneim, S. M. (1999). *The Concept of Time among Children*. World of Thought. Retrieved 25 Feb from https://archive.alsharekh.org/Articles/34/12709/248014
23. Harrigan, P. (2015). *The Supreme Commission for the Development of Riyadh* (A. T. a. Atiyah, Trans.; F. A. Al-Samawi & N. M. Al-Juhaimi, Eds.). Diriyah Historical Development Project, Copyrights City Publishing .
24. HasabAl-Nabi, M. M. *Time between Knowledge and the Quran*. Dar Al-Maarif .
25. Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Routledge .
26. HossamEldin, K. Z. (1999). *Semantic Time*. Dar Ghareeb .
27. Hussein, E. M. M. (2021). *Physical Time-Relative Time-Biological Time*. Retrieved 25 Feb from https://portal.arid.my/Community/235d3cf3-6449-492e-8423-0802a5d2c542.pdf
28. Jones, A. (2020). The Historical Significance and Tourism Potential of the Al-Turaif District. *Journal of Heritage Tourism*, *15*(3), 123-145 .
29. Khouli, Y. T. (1990). *Time in Philosophy and Sciences*. The Egyptian General Book Organization .
30. King, G. (2015). Limestone and Gypsum in the Defensive Structures of Diriyah. *Middle Eastern Archaeological Review*, *11*(2), 89-105 .
31. Miles, M. (2018). Site-Specific Art: The Role of Location in Contemporary Art Practice. *Journal of Contemporary Art*, *22*(1), 79-95 .
32. Murphy. (1985). *Tourism Community Approach*. Routledge .
33. *New Standard Encyclopedia*. (1991). Standard educational cooperation .
34. Parker, B. (1999). *Travel in Cosmic Time* (M. M. Sulaiman & J. A. Fattah, Trans.). The Egyptian General Book Organization .
35. Philby, H. (2012). *Political Evolution of Diriyah and the First Saudi State*. Riyadh: Saudi Historical Press.
36. Philosophy In. *Dictionary Almaany Comprehensive*. https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D9%81%D9%84%D8%B3%D9%81%D8%A9/
37. Place In. *Dictionary Almaany*. https://www.almaany.com/ar/dict/ar.ar/%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%83%D8%A7%D9%86/
38. Robinson, J. (2015). Public versus Private Art Displays: Psychological Effects on Viewers. *Journal of Visual Culture*, *14*(3), 243-2 .57
39. Shamsan, M. J. (1998). *Protection and Maintenance of Historical Cities* the Use of Modern Technologies in Archaeology ,
40. Smith, B., & Abdullah, M. (2019). Balancing Tourism Development and Heritage Preservation in Diriyah. *International Journal of Cultural Heritage*, *8*(2), 78-102 .
41. Smith, J. (2018). Conservation Efforts and Authenticity in the Restoration of Diriyah. *Journal of Heritage Conservation*, *14*(4), 210-225 .
42. Smith, J. (2020). Spatial Dynamics in Joyce Dallal's Installation Art. *Journal of Contemporary Art*, *18*(4), 112-130 .
43. Time. In. *Dictionary Almaany*. https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A7%D9%84%D8%B2%D9%85%D8%A7%D9%86/
44. Walker, J. A. (1992). *Glossary of Art, Architecture, and design Since 1945* (3 th ed.). Library Association publishing Ltd .

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1478

Modern Technologies and Their Effectiveness in Designing the Interior Space of Fashion Show Houses

Enas Kadim Hawash Abd [a1]

[a] *University of Baghdad- Department of Reconstruction and Projects*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 5 octobr 2023
Received in revised form 6 May 2024
Accepted 12 May 2024
Published 15 September 2024

Keywords:
Interior space technologies, holograms, cyberspace, light and laser technology, interior design, fashion show spaces

ABSTRACT

Modern technologies have become a distinct role in the formal structure of the interior space, as they possess several possibilities in building a common aesthetic, perceptual, and semantic structure that enriches the visual image as much as the interpretive capabilities of the recipient. Fashion show spaces are among the interior spaces that require privacy and enrichment of their visual and expressive image within the space. Therefore, it was Dividing the research into four chapters, the first chapter contained the research problem that emerged with the following question: "What are the modern technologies that can be used in interior spaces and are effective in designing fashion show halls?", and the two objectives of the research: "Investing modern technologies and applying them in contemporary interior design." ," "Revealing the reality of the design of the showroom in a local fashion house." The second chapter included the theoretical framework in two sections. The first section dealt with: "Modern technologies and their uses in interior design." The second section dealt with "Designing the interior spaces of fashion houses," and was appended The theoretical framework indicators, and the third chapter came by relying on the descriptive approach in analyzing the samples, as they were analyzed according to the analysis axes form designed according to the literature on the topic and the theoretical framework indicators, and the fourth chapter came with the results and conclusions related to the research topic, and the practical aspect included preparing a design proposal for the local model. The research ends with a list of sources and references.

Research problem:

Interior design is one of the scientific disciplines that has proven its existence at the present time, due to its rapid growth and development as a result of the tremendous progress in the field of technology and technology. It is a different image from the traditional concept of interior space by merging it with new digital technologies that support the idea and function of interior space, so it has become something It is recognized and surrounds our world and our lives, with the many possibilities it possesses in a common aesthetic, perceptual, and semantic structure that enriches the visual image with the interaction of the design elements and their relationships with the art and design of the showroom for the work to be presented for a design purpose that aims to respond and influence the recipient. From the above, the research problem can be summarized: **"What is What modern technologies can be used in interior spaces and are effective in designing fashion show halls?**

research importance:

It contributes to presenting and clarifying the most important modern technologies affecting the development of the design work system for interior spaces.

Research objectives:

1. Investing in modern technologies and applying them in contemporary interior design.
2. Revealing the reality of the showroom design in the local fashion house.

Search limits:
Objective limit: Study of modern techniques in designing interior spaces for fashion shows.
Spatial limitation: A Study of Fashion Showrooms.
Time limit: 2017-2018 A.D

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

Definition of terms:

Technology: It is defined as "the link between the manifestation of intellectual content and the resulting physical form, which works to translate hidden ideas into tangible materials." (Al-Shabandar, 2004: p.15**)**

It is defined as "the systematic application of scientific knowledge or any other knowledge in order to achieve scientific tasks...and the integrated organization that includes: man, machine, ideas, opinions, methods of work, and management, as they all work within one framework." (The Club, (p.t.): pp.31-35)

Procedural definition: These are modern working methods in the field of artistic creativity that allow the interior designer to transform his ideas in his imagination into reality, in addition to their role in improving the quality of the design environment and working to provide him with great capabilities and direct and liberate his creativity by showing his ideas within the fashion show space.

Design: It is defined as "consisting of elements linked together by basic relationships that aid in the planning process for achieving successful designs and assist in evaluating and developing them and in thinking about and appreciating the designs of others." (Al-Ani, 2002: p.27)

It is defined as "a harmonious assembly of several different parts in an organized manner to achieve a specific goal." (Harun Yahya, 2003: p.8)

Procedural definition: It is the process of organizing and shaping elements in the interior space through relationships and with the help of design techniques that suit the designer's vision and contribute to enhancing and enriching the design work in the space.

Interior space: It is defined as "those spaces that are composed of an apparent and deep structure with characteristics that express the functional nature that characterizes them." (Al-Mousawi, 2014: p.4)

It is defined as "the basic unit in the interior design process that reflects a set of perceived and physically embodied relationships, with a specific form and meaning, known as systems that express functional, aesthetic, and psychological goals." (Raunak Hashim Ali, 2002: p.6)

Operational definition: It is a space excised from outer space, defined by physical and technical shapes and forms, and is formed as a result of the regularity of the design determinants that make up it. It has specific characteristics that express the nature of the space, and special performances such as fashion shows are held in it.

Chapter Two: The theoretical framework of the research

The first topic: (Modern technologies and their uses in interior design)

The scientific and cognitive revolution in information technology has changed the field of design with new innovations that rely on technologies, including the digital image, in design, especially by controlling the concealment and display of design elements, processors, suggestions, and symbols in form and content. (Intisar Rasmi, 2017: p.13) Design is not a subjective thing specific to the designer, but rather It is a continuous interaction between man, place, time and his culture, and an art that has an expressive language whose goal is to stimulate creativity for the sake of life. It represents a mirror of its era in which we see all the intellectual and social variables of a society, and it is part of the cultural product of society and its development. (Ahmed Talib, 2015: p.13) We notice progress in design processes in recent years with the use of technologies that have enabled designers to use new means and tools to create spaces that perform their functions in an easier and faster manner. The interior space and its distinctive characteristics can be expressed through the nature of its function in a unified overall formation. (Al-Taha, 2002: p.61), the interior designer usually goes through the stage of experimenting with ideas and deducing a solution to show his creative idea in his design work, and the fashion show space is one of the interior spaces based primarily on creativity and unleashing the designer's imagination according to contemporary techniques that work to achieve space design, including (light and laser technology, space technology Virtual, hologram technology).

1. **Light and laser technology**

Light previously had a share in artistic works in general, but today, in contemporary works, its role is most prominent among the arts, to the point that the term (the limits of the luminous rhythm) was applied to artistic works that are created by means of light, where light is a means of expressing artistic beauty in particular, and with scientific development it has become It enriches design works with more dynamic creations based on a solid foundation through the laws of nature by changing the speed of light, or changing its intensity and using fluorescent bulbs, neon tubes, and laser beams with control and distribution devices. (Mustafa Barakat, 2015: pp. 134-135), and light can play. Movement plays an important role in artistic work, exciting and attracting the recipient of the work, and it is possible to create common arrangements of lights and shadows, which depend on the ability of the designer or artist to formulate aesthetic forms with light, as is clear in Figure (1). Laser technology is not only used to show diversity with lighting. Not only that, but it has many and varied uses in the design of interior spaces, including engraving, drawing, outlining, and others, as a type of high-precision artistic techniques using it, in addition to its ability to achieve new outputs suitable for adding aesthetic values sought by

various fields of art, especially in the determinants of interior design and its complements, as it is considered an advanced technology and a tool. At the same time, it is important in formation and design for all its purposes, and contemporary fashion show spaces have had a share in employing it to show the aesthetics of both material and immaterial space. As clear in Figure (2)

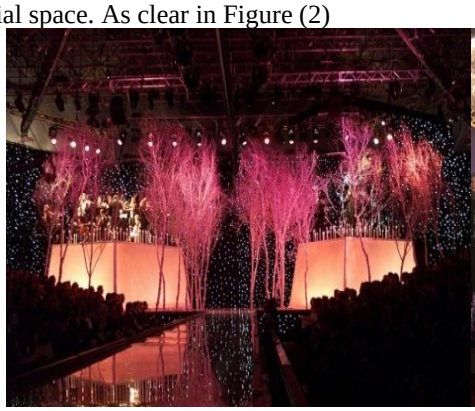


Figure (1)
Fashion show platform, light and laser technology and its effect on formal and color details in space.
https:// www us.hola.com.

Figure (2)
A complementary background to the fashion show platform using laser engraving technology, with its formal details.
https://www. Frusarab.ru.

2. Virtual space technology (cyber)

Technology has become the basis for the growth and development of societies, which has contributed to organizing formal formulations with special specifications at the level of performance and interaction in interior design. Environmental simulation has now enabled us to benefit from it in creating a virtual environment in the interior space by making the recipient believe that there are surfaces that do not actually exist and are not physically tangible. (Maha Sayed, 2018: p.1), the effect of virtual space appears clearly in the field of interior design as an effective tool for interactive presentations between (the space - the designer - the user) through the design of an integrated virtual environment in which the idea is reviewed from several angles and more details are learned through wandering. Inside the inner space by default. (Al-Asadi, 2020: p.88), its idea is based on the fact that the experience must simulate reality, and capture people's minds, so that all aspects of reality are integrated, and it is a type of facts and realities that are manufactured and composed through programs and computers specialized in that, in order to appear and be embodied. In the form in which it takes place on the ground. (Al-Saeedi, 2010: p.2) Cyberspace is an attempt to make the recipient a part of the imaginary world and transport him physically to it from the physical world, being affected by it instead of being merely a viewer of viewing a display screen in a traditional manner, as cyberspace is internal. It is considered an infinite, artificial world using a computer connected to the World Information Network. (Al-Samarrai, 2001: p.96) The realization of a virtual inner space through the computer and with the help of the World Information Network, such as the virtual space that depends on digital audio-visual technology that is created on the Internet in order to make it known. , in which the exhibits (fashions) are documented and presented in three-dimensional models and displayed through websites, and in this case their display is viewed through the information network from anywhere in the world, as is clear in Figure (3) and Figure (4).

Figure (3)
A virtual fashion show platform via a computer. display and display through websites.
https://ar.arenas-architecte.com.

Figure (4)
A three-dimensional model of fashion
https:// www.kadinvekadin.net.

Virtual space technology has contributed significantly to changing the concepts and ideas of the interior designer by reformulating the existence of the interior space realistically, which helped produce imaginative three-dimensional spaces, in a way that serves the user and the recipient and meets their modern needs. Accordingly, the designer was able to create and embody a manifestation of what is hidden in his composition of the virtual space. Therefore, we see the possibility of utilizing it to create a display in fashion show spaces .

3. Hologram technology

With the emergence of developments in modern technologies for three-dimensional displays, we see hologram technology, or what is called (stereoscopic imaging), and it is considered one of the most important areas of competition, especially in the fields of displays, for its ability to accurately simulate reality, and it has the unique property of recreating the original objects with high accuracy in their three dimensions, based on technology. Laser, so that the eye sees it as if it were a reality that opens new horizons in terms of creativity, visuality, or intellectuality. (Heba Abdel Mohemen, 2017: p.99). Holographic photography is also an art, as it allows the light scattered on the body to be recorded and redisplayed in three dimensions. One of its distinctive characteristics is that when the hologram is destroyed, the image can be restored by exposing any fragment of it to a laser beam, which displays the complete image. For the hologram to be photographed, as it carries all the information due to the reflections that occurred from the body to the hologram. (Haneen Suleiman, 2014: p.37), "The work of this technique can be summarized through the interference between the laser beams. When the argon (blue-green) laser is fired, then The beam splitter separates the laser beam into two beams, where a beam of rays falls on the splitter and is divided into two parts. The first part of the rays is transmitted to reach a fixed equal mirror, so the rays are reflected and fall on the photographic plate and are called reference rays. The second part of the rays falls on the object to be photographed and is reflected from All points on the surface of the body carry information about it to reach the photographic plate. These rays are called body rays, and from the interactions of the two rays, complex models are produced that simulate all the fine terrain of the body." (Wajdan Hussein, 2018: p.58) The world today has realized the importance of this technology, so it has been used in all Areas that require displays, whether for fun or learning, including spaces (historical, water and science museums, libraries, and even shops). Accordingly, we see the possibility of benefiting from them and employing them in fashion show spaces by means of holographic surfaces that are employed in the fashion show platform and embodied in a three-dimensional image of the models. They wear the uniform in a holographic way, allowing the recipient to examine the smallest details of the displayed garment without having to bother re-displaying it again.

The second topic: (Designing the interior spaces of fashion houses)

Interior design and fashion design are types of arts that come from cumulative products and ideas that have taken their stages over time, and the relationship that unites them is not a new relationship, but rather historical, stemming from the presence of common artistic denominators between them. The history of fashion shows is an interesting history as much as it is the development of the history of humanity and its fashions. Since the dawn of human history, that is, since man felt the need to cover his private parts, we find that fashion has been described as one of the components of human civilization, as it enters the core of our daily lives, in addition to being considered one of the most important features of its cultural, psychological and social development. (Khaleda Abdel Hussein, 2013: p.7) After the historical and cultural developments of man, his perspective on fashion began to differ, and it changed between being influenced and borrowed from each other in the form of partial metaphors. Then it gradually developed to the point of dedicating a special house to it, and thus the design of the showroom also became an effective role in conveying the forms of fashion. Design presentation on the scale of the internal space, one of its formative elements is the translation of the progress and design development of the displays in a beautiful plastic way. The design of the showrooms has become a major influence in the world of fashion, and is considered the first driver for laying the foundation of the show every year, which reflects the extent to which the designed showroom keeps pace with technical and technological development. In the world and it is not just a showroom with blind determinants that have no role.

Fashion show space and its relationship to interior design

The fashion show space is considered a public space, but it has a share of functional and artistic specificity as well, as it combines within its design structure two types of design arts (interior and fashion), both of which are visual arts. Its generality comes from its reception of various cultural groups of individuals. As for its specificity It comes from its distinctive internal characteristics that combine formality and unleash design creativity freely at the same time, so that the largest number of individuals can enjoy the aesthetics of the space and display together. (Harith Asaad, 2005: p.138). The relationship between interior space design and fashion design is one of the arts and cultural and scientific products, and the relationship between them reveals the presence of many common elements between them, and this relationship developed through human needs and their participation in many concepts, theories, and aesthetics of form. (Amna Basem, 2020: pp.1-2). The showroom space (interior design) and fashion (fabric design) share inspiration from each other because they share many artistic concepts and formal aesthetics, in addition to being influenced by the changes of the era and

its intellectual trends, and creativity is a linking bridge. Despite the partial differences between them as design arts, this is what the interior designer realized, so fashion show houses began to agree with engineering design companies in order to sponsor their shows and design the showroom, whether within their own halls or in external halls, which provided the opportunity for the interior designer to display His creative abilities to the world in modeling.

Formative elements of a fashion show space

Interior spaces are generally known by their plastic elements, and the essence of the interior space is formed from the relationship between its defining entities. It is a space with three dimensions, prepared according to its needs and a specific activity carried out by a person in it to form the character of the space. Although the space is self-sufficient, it is Its integration arises through the mutual relationships between the elements of its formation, according to the classifications of (Ching) elements (material, visual, and non-sensory). (Wajdan Hussein, 2018: p.13)

1. **Material elements:** There are many elements in the display space and include (vertical delimiters, horizontal delimiters, the fashion display platform, and furniture). The decision to use the appropriate type and shape of the fashion display platform depends on the area of space that contains it in terms of time and space, so its design is according to the two types (as for (Fixed or temporary), as well as being distinguished by its multiple shapes, the display platform has back partitions that hide the areas where the models appear and it has either (two entrances or one entrance) in accordance with the technologies used in the space.
2. **Visual elements:** These are elements that give the interior designer the ability to manipulate their intensity, quantity, and degree in the space, as well as the ability to control their movement in a dramatic way, or adopt them in their traditional fixed form in the design parameters of the space, which include (lighting, color).
3. **Sensory elements:** These are elements that cannot be perceived like other elements in a tangible or visual form, but rather they are perceived in a sensual and intellectual form, and they include (time, music). The designer relies on the fourth dimension (time) in designing the fashion show space by showing it with symbols and shapes inspired by its time. Showing it through the parameters of space, or evoking it using modern technologies, transports the user intellectually either to (previous from the past) or (futuristic, oriental) worlds.

Theoretical framework indicators:

1. Modern techniques for designing the showroom are linked to contemporary technological development, such as in digital spaces, as they work to embody the design with technologies (light, laser, virtual space (cyber), and hologram).
1. The fashion show space is organized with plastic elements represented by (material, visual, and sensory). These are elements that the designer deals with in order to apply modern technologies in the space to reveal the hidden part of his design idea to the recipient.
2. The vertical determinants in the fashion show space are represented by (the walls, columns, and the back section of the display platform), which are either (fixed) or (movable), or completely consistent with the idea of the display.
3. The horizontal parameters of the fashion show space are important for the distribution and installation of modern technologies that are compatible with the design of the space, which are represented by (the ceiling and the floor), in addition to the ceiling in the space that is of two types (primary, structural) or (secondary, non-structural).
4. The appropriate type is used for the fashion show platform. It is designed according to the two types, either (fixed or temporary), in addition to being distinguished by multiple shapes. The display platform has back partitions that have either (two entrances or one entrance) according to the idea of designing the space.
5. The furniture for the fashion show space is represented by seating units for spectators that are used according to the type of space. They are either (movable) that are added to the space and the interior designer controls the ways of organizing them in it, or (fixed) that are within the structural composition of the space, which are in the form of terraces with multiple levels.
6. The interior designer uses the visual visual elements in the fashion show space to enhance the shape of the space, which include (lighting, color), as well as the sensory elements that are perceived sensually and intellectually, and include (time, music).

Chapter Three: The procedural framework of the research

The researcher adopted the descriptive approach in describing and analyzing the research models as it is the appropriate way to achieve the research objectives, relying thus on collecting information and data related to the research.

Research community: It included fashion show spaces for international, European and local houses, given that the research community is statistically wide due to the large number of fashion shows, regardless of their geographical location. The research included the European countries of Italy and France, as they are among the most important capitals of fashion and design, and it was designated as (9). Nine fashion houses known internationally, in addition to choosing a local house known internationally within the State of Iraq. The research included the building of the Iraqi Fashion House, as it is the only local house that meets international requirements and was designed for this purpose, as is clear in the table 1.

Table 1: Research community

	The name of the fashion house	**Country**	**Year Founded**
1	COCO CHANEL	France	1909
2	VERSACE	Italy	1978
3	PRADA	Italy	1913
4	GUCCI	France	1921
5	LOUIS VUITTON	France	1955
6	GIORGIO ARMANI	Italy	1975
7	DOLCE AND GABBANA	Italy	1985
8	KRISTIAN DIOR	France	1946
9	HERMES	France	1837
10	IRAQI OF FASHIO HOUS	Iraq	1970

Field research sample: The selective, intentional method was adopted, which serves the goal of the study and is closest to achieving it. There are (3) models for analysis of fashion houses, including (Coco Chanel, Prada, and the Iraqi Fashion House), for objective justifications for the research, including the difference in the geographical location of each model and its recent qualification. It has shown held within the Design House building and shows held outside it.

Research tool: The researcher adopted a field study of the model, aiming to reveal the extent of application of modern technologies in the plastic elements of the fashion show space. The research organized a form that included a set of axes, and the theoretical framework resulted in a set of indicators leading to a comprehensive formula for building the final analysis form, which means meets the research requirements and contributes to achieving its objectives.

Validity of the research tool: For the purpose of ensuring the validity and comprehensiveness and verifying the veracity of the analysis form, it was presented to specialized professors, and after discussion, the necessary modifications were made and their comments they made were taken into account by adopting the form to analyze the research models, and thus this form gained its validity.

Stability of the research tool: In order to increase the stability of the analysis, the researcher resorted to one of the best statistical methods and means in accordance with the type of study that we are conducting in our current research:

- **Consistency between analysts:** Specialized analysts with experience in the field of interior design were selected from a random sample of the (3) samples included in the research, in addition to being analyzed independently by the researcher, and the reliability coefficient between the first and second analysts was (92%, and between the first analyst and the researcher it is (90)%, and between the second analyst and the researcher it is (91)% according to the Cooper equation, and thus the general reliability rate in the analysis

reached (91)%, which is a percentage that can be relied upon, which prompted the researcher to analyze the rest Models.

- **Using the percentage:** to find the percentage of verification, lack thereof, and relative verification for each paragraph of the analysis axes form, on the basis that the total of the total research sample is equal to (100%), and thus the percentage that represents one model reached (33.3%).

Description and analysis of the first model: (Coco Chanel Fashion House)
Location: Grand Palais in Paris - France
Show name: Chanel Fashion Show Spring-Summer 2017

General description: Chanel fashion shows usually take place in the historic Grand Palace headquarters, which hosts various exhibitions and artistic events, to hold their shows in the open space under its glass dome, which is 45 meters above ground level. The show space was implemented in an oval shape. With its metal structure, wood panels, and mirrors from the inside, as we see in Figures (5a) and (5b).

Analysis of the model: The design of the fashion show space was distinguished by its distance from the presence of modern technologies of all kinds, as it gave importance to the direct presence of the audience to watch the show and display it completely visually. The plastic elements of the space, represented by its vertical definitions (walls), emerged dominated by aesthetic concepts that were constantly changing, as well as pictorial and formal reflections of the space. Reflecting its effect by showing the outlines with visual communicative values with the viewer of the show, the horizontal outlines were distinguished, emphasizing the original ceiling of the palace with its glass shape and aesthetic metal structure, giving visual communication, exaggerating its importance, reflected in the importance of the Chanel fashion show house in a consistent manner with a historical and temporal dimension with their embodied presence, and its display in the palace space was awarded. The floor of the display space creates a sense of openness and spaciousness of the space through its smooth surfaces that reflect the image by repeating its units in a simple way, achieving a visual blend between the original image and its reflections that are in harmony with the movement of the fashion models, contributing to defining the area of the fashion show platform from the spectator seating areas, in addition to the circular design shape of the platform that is characterized by its design as a platform. It was raised like a stage, which enhanced direct visual communication at a comfortable level for the occupants and viewers of the show, while the furniture represented by fixed and movable seating units appeared in the fashion show space, with its simplicity of design, without exaggerations in its external lines that were in harmony with the nature of its material and its color tone, which gave harmony and harmony with the overall design of the space. And by virtue of the nature of the artificial lighting in it and the display of neutral colors in the space, it establishes a state of stillness and calm and focus on the colors of the fashion show itself, which expresses the end of the cold winter season with its snowy colors surrounding us and its welcome with the symbolism of the bright colors of spring and summer, while the sensory elements represented by time came with an intellectual shift to the present time and the manifestation of time. The past of the 1930s is distinguished by its designs that contributed to confirming its presence in the space with the support of the musical element, enhanced by simple repeated musical clips within its parts that are in harmony with the show, by evoking his visual and auditory senses in a way that is compatible with the show, both temporally and spatially**.**

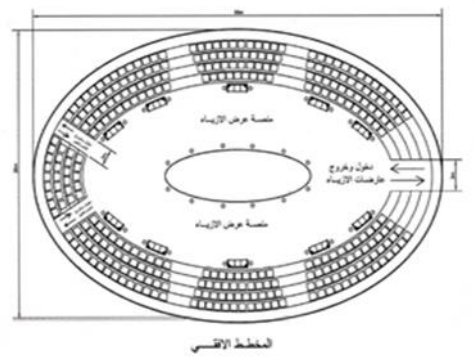


Figure (5a)
Horizontal diagram of the first model space

Figure (5b)
Fashion show space for the first model
https:// www.dorar-aliraq.net

Description and analysis of the second model: (Prada Fashion House)
Location: Milan-Italy
Show name: Brada Fashion Show Spring-Summer 2018

General Description: Prada fashion shows have taken the concrete construction studio as their headquarters to host their shows in recent years. In its rectangular internal hall, the space is distinguished by its concrete walls covered with transparent sheets that reflect light, in addition to the space containing several square-shaped concrete columns that support the ceiling of the hall decorated with its supports. The Gothic-style arch connects the columns to each other, as shown in Figures (6a) and (6b).

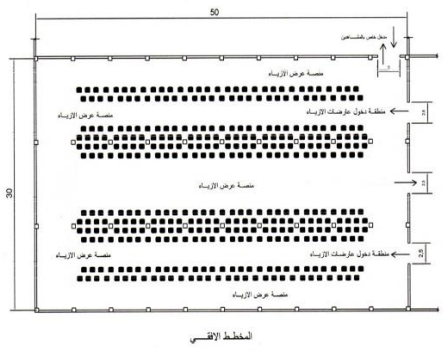


Figure (6a)
The fashion display space of the second model. https://www. anasharqi.com.

Figure (6b)
The horizontal plan of the second model.

Analysis of the model: The application of modern technologies varied in the material plastic elements represented by its vertical definitions (walls), which were embodied and reinforced its interpretations towards ideas different from their reality, with its structural structure in space and its simple form expressing grid coordinates with their regular, stereotypical repetition, which gave the viewer questions and searches for justifications for their design employment in The space enhances the multiplicity of intellectual interpretations of the type and nature of the display being held, and the horizontal delimiters of the roof of the fashion show space were characterized by a functional roof design that enhances the viewer's thought by looking at the beauty of its historical dimension in a simple way, emphasizing its external lines, devoid of ornate decorative complexity, enhancing intellectual communication with the present historical depth that gave an impressive sensory response with its presence. In space, while the floor of the space appeared in a way that departed from the ordinary, relying on its construction material covered with a shiny material interspersed with a regular geometric grid of shapes, achieving intellectual openness with the creativity of the designer in a transparent style with dramatic light and color reflections that are attractive with their shine, achieving performative benefit and design distinction, creating contrived illusions for the purpose of showing them other than their structural reality. In addition to adopting the floor as a platform for displaying fashions, enhancing its multi-functionality as a platform that supports direct communication with the masses, it removed the traditional idea of isolating it from them by raising its level above their level of sight, and its structurally fixed type contributed to this, so its simple shape and linear direction brought about the movement of fashion models in a parallel system with multiple platforms in the same space, While it lacked the use of modern technologies in its design form, the furniture units that moved from the nature of their material came with aesthetic visual and sensory manifestations that gave the space an appearance consistent with the spirit of its future era, expressed in a modern dialectical way in the style of its transparency that showed the beauty of the laser lighting technology with its colors reflected on the seating units in a way that differs from Its color reality is consistent with the design goal of its presence in it. Due to the space's lack of natural lighting outlets, we find that it relies on artificial lighting in an intense manner and lighting reflections that add aesthetic values to the space with contemporary technology, enriching it with a decorative visual system and reflective displays that enhance the visual attraction of the space in general, giving the dominant neutral color to the space. The fashion show space has an aesthetic that is commensurate with the idea of the show in terms of its masculine nature, which the designer emphasized with the intention of concealing the space during the show and diverting the viewer's attention to the various colors of the fashion show.

Description and analysis of the third model: (IRAQI OF FASHION HOUSE)
Location: Baghdad - Iraq
Show name: Iraqi of Fashion Show 2018

General description: Fashion shows related to Iraqi heritage and civilization take on a contemporary flavor in the house's building, which includes two main halls: the large hall (the jeweler's hall), and the smaller hall (the Shibaad hall), which represents the model of the study. The hall includes several activities, including training fashion models and fashion shows for important figures, The hall is characterized by an irregular shape and dimensions, with one entrance to the space and the exhibition platform, as is clear in the general shape of the horizontal plan of the space in Figures (7a) and (7b).

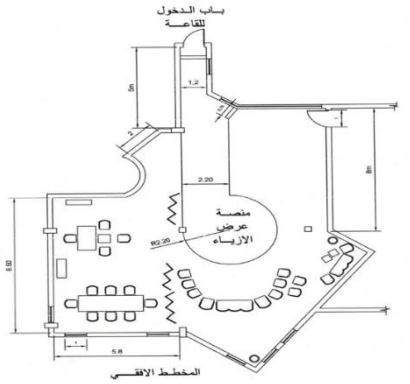


Figure (7a)
Horizontal diagram of the model space.

Figure (7b)
Fashion display space for the model.

Analysis of the model: The space of the fashion show hall was generally characterized by the lack of use of modern technologies, in addition to the multi-functional diversity of the space, which helped in not creating privacy for the hall in its design. We find that the space neglected the presence of a special rear partition for the display platform for the appearance of fashion models, which gave a clear deficiency in understanding its functional importance in The space because the entrance to the hall is the same as the entrance to the fashion models, and the horizontal parameters represented by the geometric shape in the ceiling of the space were characterized, giving a sense of the roughness of its surface, giving excessive dominance with its presence in the space and the short vertical distance and the proximity of the ceiling to the recipient. The floor of the fixed platform was at a higher level than the basic floor in a way that realized the idea of a platform. The show thus defines the event area in which the show is held. Its fixed design is in line with the nature of ancient fashion shows by holding them theatrically. It invested in the space of the hall by having seating units in front of the movable platform, thus achieving the functional purpose of its presence, enhancing visual communication by watching the fashion show. However, the diversity of its different design forms is Its material and color gave aesthetic poverty to the space in terms of the diversity of furniture units and the diversity of functions added to the hall. In addition, its composition was not consistent with the design trends of the fashion show house with a historical and cultural dimension, as we see in Figures (8) and (9), which helped give a feeling Due to crowding and narrow movement paths between furniture units, which led to a decline in the effectiveness of the space in achieving the basic function of its presence in the fashion house, the space was generally characterized by an exaggeration in the presence of windows of different sizes, which enhanced the natural lighting in the space at the expense of employing artificial lighting in it.

Figure (8)
The fashion display space of the model.

Figure(9)

Chapter Four: Research results

1. To base the fashion show space for all models on its physical structural determinants, within its compositional structure, with varying aesthetic displays in the form of treatments used in it, without using light and laser technology in the first and third models, with a percentage of achievement of 0%, while light and laser technology was used in the second model in a specific manner and with a percentage of achievement. 33.3%.
2. To adopt the fashion show for models' direct attendance by viewers without supporting it with virtual shows so that other viewers can live the experience of attending the show remotely using cyberspace technology, this was not achieved in most models, at a rate of 0%.
3. 3. To employ human models in all models without enhancing the display with hologram technology for the models. The use of hologram technology in all models was not achieved at a rate of 0%.
4. To enhance visual communication for the audience watching the fashion show in the space, the display platform was characterized by its fixed type that is compatible with the functional nature of the space without enhancing it with modern technology at a zero% rate.
5. Organizing the seating units in a simple, traditional way based on the principle of their functional benefit only in the fashion show space for the first and third models, in addition to the multiplicity of types of furniture units in the space, marginalized the basic function of the space from the fashion show, while the second model came with a modern design idea at a rate of 33.3%.
6. Despite the excessive simplicity in the compositional style of the entrance of the fashion models in the first and second models, its functional presence in the space was achieved with a percentage of 66.6%, while the third model appeared with a lack of awareness of its functional importance in addition to its specificity in the fashion show space with a percentage achieved at 0%.
7. The temporal display in the fashion show space was enhanced through the sensory element (music) in harmony with the movement of the fashion models and with indirect transitions as aesthetic sensory signals that are similar in time and space to the idea of the show.

Conclusions:

1. Adopting modern technologies in the plastic elements of the exhibition space in a thoughtful and contemporary manner, abandoning the familiarity of design, contributes to giving dazzling aesthetic appearances to the space.
2. Applying more than one modern technology to the fashion show space, in a balanced manner between reality and assumption, achieves enrichment of the recipient's sensory and visual response with the aesthetics of the display and the hidden dynamic expressive connotations of the idea of space.
3. Modern technologies provide great freedom for the interior designer to manipulate their presence in the space to reach solutions for design treatments that enhance the continuity of the display without the need to embody it physically and materially in a way that reflects keeping pace and intellectual openness with the technologies of the modern world.
4. The virtual (cyber) space contributes significantly to changing the concepts and ideas of the interior designer by formulating spaces for virtual fashion shows, embodying and revealing what is hidden, meeting the needs of the contemporary user in designing the interior space.
5. Employing hologram technology with holographic surfaces on the fashion show platform by embodying three-dimensional images of fashion models enriches the space with fun and excitement with its displays.
6. The use of light and laser technology in the fashion show space has the potential to achieve renewed formal outcomes with diverse and multiple aesthetic displays that keep pace with the contemporary vision of the interior design of the space.
7. The presence of a special entrance for the appearance of fashion models in the show space and its design in accordance with the vision of the fashion house and its display in harmony with the idea of the held show, enhances the recipient's response to understanding the nature of the space and its function.
8. Organizing and arranging the seating units in the exhibition space in a way that is compatible with the geometric shape of the space and the exhibition platform, enhancing their basic function in the space to achieve goals that have high potential for expression in the space.
9. The perception of time by merging it within the plastic elements of the fashion show space gives aesthetic sensory effects through a momentary awareness of a past or future time in a way that deepens its presence in the space.
10. Music is one of the sensory elements that is necessary to be present in the fashion show space, because by broadcasting it, it creates sensory effects that touch the feelings of the recipient, and intellectual effects that support the manifestation of the time hidden within the folds of the idea of the fashion show, whether in the physical or virtual show.

Recommendations:

1. Taking advantage of modern techniques in interior design and applying them in the design of fixed and changing fashion show spaces for their role in displaying the space with innovative, contemporary design ideas.
2. Choosing modern technologies provides great freedom for the interior designer to manipulate their presence in the space to reach solutions for different design treatments that enhance the continuity of the display without the need to embody it physically and materially in a way that reflects keeping pace and intellectual openness with the technologies of the modern world.
3. The use of light and laser technology in the fashion show space, which has the potential to achieve renewed formal outcomes with diverse and multiple aesthetic displays that keep pace with the contemporary vision of the interior design of the space.
4. The embodiment of virtual (cyber) space contributes significantly to changing the concepts and ideas of the interior designer by formulating spaces for virtual fashion shows, embodying the manifestation of what is hidden, meeting the needs of the contemporary user by designing the interior space.
5. Employing hologram technology with hologram surfaces on the fashion show platform and embodying three-dimensional images of fashion models, enriching the space with fun and excitement with its shows.
6. There is a special entrance for fashion models to appear on the catwalk to achieve a functionally integrated fashion show space with a design appropriate to the idea of the show.
7. Selecting music clips that are appropriate to the idea and time of the fashion show and in a rhythmic manner that is consistent with the movement of the fashion models on the catwalk, as it gives a positive feeling to the recipient and enhances the enrichment of his sensory taste in the space.
8. Benefiting from international design experiences in demonstrating the formal organization of the interior spaces of fashion shows, contributes to opening the doors to the designer's innovative ideas and keeping pace with the age of technology.
9. Activating the role of the interior designer by applying modern technologies in designing fashion show spaces, which contributes to displaying the design idea in a thoughtful and comprehensive manner.

The design proposal for the third model space (local) according to modern technologies:

Based on the results and conclusions reached by the study, the researcher presented a design model, the intention of which was not to build an ideal or integrated model for the phenomenon that is the subject of the current study, but rather that it is only an attempt to enhance the design vision and open new design horizons and perceptions on the part of interior designers and the authorities charged with studying And the implementation of similar projects, as the proposal shows the application of modern technologies in designing the space of the Shibad Hall for the fashion show, which is located within the spaces of the Iraqi Fashion House. To design this model, the researcher followed several stages, represented by the following:

A. The researcher made a field visit to uncover the reality of the hall's condition, take site measurements and dimensions, and document them photographically.
B. Enter the dimensions and measurements into the (AUTO CAD) program to obtain the horizontal projection of the actual condition of the hall, to be based on it in designing the horizontal projection of the proposal, as shown in Figure (1), and drawing vertical sections, as shown in Figure.(2)
C. Enter the horizontal projection drawing of the hall into the (3D MAX) program to obtain the three-dimensional design and determine the materials and surface coverings in the design, as in Figure.(3)
D. The final form of the design proposal for Shebad Hall, as shown in Figures (3), (4), (5), and.(6)

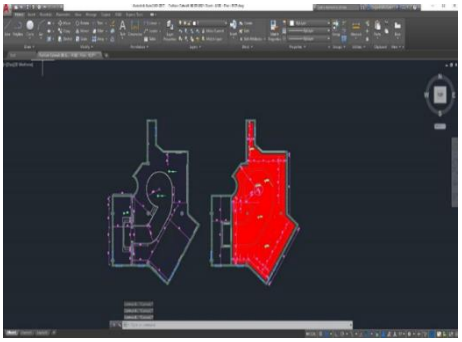


Figure (1)
the horizontal section of the hall
using the (AUTO CAD) program.

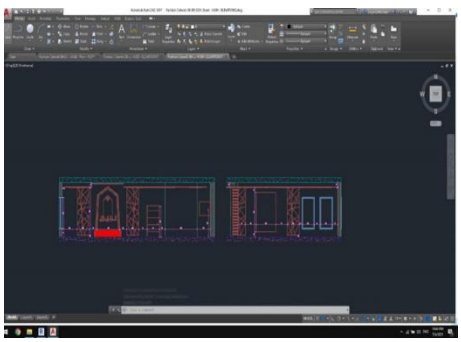


Figure (2)
the vertical section of the hall
using the (AUTO CAD) program.

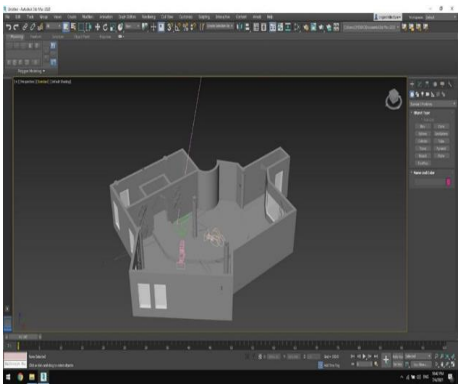


Figure (3)

Figure (4)

The vertical plan of the wall from the south shows the design proposal for the hall with (3D MAX) program

Figure (5)
Demonstrating a hologram mannequin
In the hall with the 3D MAX program

Figure (6)
Demonstrates light and laser technology
in the hall with the (3D MAX) program.

The main axes					Modern technologies and their applications in designing the fashion show space			Verification rate		
Formative elements of a fashion show space	Sub-themes				Light and laser	Virtual space	Hologram	Verified	Fairly true	Not achieved
Materialism	Vertical determinants	Walls	Structural constant							
			Separating wall							
		Columns								
		Rear cutter	Single entrance							
			Two entrances							
	Horizontal determinants	The Roof	Structural fundamental							
			Secondary non-structural							
		The floor	Basic							
			Uploaded							

		Display platform	the shape							
			Type	Constant						
				moving						
		Furniture (seating units)	Constant							
			moving							
	Visual	Lighting	Constant							
			moving							
		the color								
	sensuality	Time	the past (historical, heritage)							
			the future							
		Music								

• Achieved 100% * Achieved 33.3% - Not achieved 0%

References

1. Amna Bassem Muhammad Saleh, (2020), "*Subjective Tendency in the Intellectual Orientations of Architecture and Fashion*" published research, Journal of Engineering and Sustainable Development, Volume 24, Issue 4, Iraq.
2. Ahmed Talib Jassas, (2015), "*Technical Kinetic Diversity in the Design of Interior Spaces*" unpublished master's thesis, Department of Interior Design, College of Fine Arts, University of Baghdad, Iraq.
3. Intisar Rasmi Musa, (2017), "*Scientific Papers and Future Visions in Graphic Design*" Dar Al-Fath for Printing and Publishing, 1st edition, Baghdad, Iraq.
4. Al-Asadi, Faten Abbas Lafta, (2020), "*Artificial Intelligence and Digitalism in Interior Design*", Dar Al-Fath for Printing and Publishing, 1st edition, Iraq.
5. Al-Samarrai, Sinan Adnan, (2001), "*Architecture and Infomedia*", unpublished doctoral thesis, Department of Architecture, College of Engineering, University of Baghdad, Iraq.
6. Al-Saidi, Ola Muhammad Abdel Karim, (2010), "*The effect of applying virtual reality on perceiving the characteristics of architectural space*" unpublished master's thesis, Architectural Sciences, University of Technology, Baghdad, Iraq.
7. Al-Shabandar, Munawra Sabah Hassan, (2004), "*The Impact of Technology on Contemporary Iraqi Architecture*" unpublished master's thesis, Department of Architecture, University of Technology, Baghdad, Iraq.
8. Al-Ani, Hind Muhammad Sahab, (2002), "*Aesthetic values in the designs of children's fabrics and fashions and their dialectical relationship*" unpublished doctoral thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, Iraq.
9. Al-Taha, Ahmed Majed Abdel Halim, (2002), "*The Effect of Context in Achieving Communication*", unpublished doctoral thesis, Department of Architecture, University of Technology, Baghdad, Iraq.
10. Al-Kalloub, Bashir Abdel-Rahim, (B.T.), "*Technology in the Teaching and Learning Process*" Dar Al-Shorouk, 2nd edition, Amman.
11. Al-Mousawi, Wissam Saleh Hamad, (2014), "*Functional fulfillment in the structure of the interior spaces of health centers*" unpublished master's thesis, College of Fine Arts, Interior Design, University of Baghdad, Iraq.
12. Harith Asaad Abdel Razzaq, (2005), "*Design Treatments for Internal Determinants in Interior Space*" unpublished master's thesis, Interior Design, College of Fine Arts, University of Baghdad.
13. Haneen Suleiman Abd, (2013), "*3D Holographic Imaging*" Modern Physics Journal, Scientific Articles, Educational Physics Forum, Issue 14.
14. Khaleda Abdel Hussein Al-Rubaie, (2013), "*The History and Development of Fashion*", Al-Yazouri Scientific Publishing and Distribution House, (ed.), Amman-Jordan.

15. Ronak Hashim Ali, (2002), "*Design elements of public interior spaces for state homes for orphans (analytical study)*" unpublished master's thesis, Interior Design, College of Fine Arts, University of Baghdad, Iraq.
16. Mustafa Muhammad Barakat, (2015), "*Science Fiction and Future Visions for Industrial Products*", unpublished doctoral thesis, Department of Industrial Design, College of Fine Arts, University of Baghdad, Iraq.
17. Maha Sayed Mohamed Ramadan, (2018), "*Interior Design and Visual Virtual Reality Technology*" published research, Journal of Applied Arts and Sciences, Damietta University, Volume 5, Issue 3, Egypt.
18. Harun Yahya, (2003), "*Design in Nature*", translated by Orkhan Muhammad Ali, ARASITIRMA YAYINCILIK Publishing House, (ed.), Turkey - Istanbul.
19. Heba Abdel Mohemen Mohamed Awad, (2017), "*Hologram Technology - for Holograms and Visual Arts*" Journal of Applied Arts and Sciences, Volume 4, Issue 1, Egypt.
20. Wijdan Hussein Ibrahim, (2018 AD) "*Space formation between diversity and complexity according to interactive techniques*", unpublished master's thesis, Interior Design, College of Fine Arts, University of Baghdad, Iraq.

Electronic World Wide Web Resources:

1. https:// ar.arenas-architecte.com
2. https:// www. Frusarab.ru.
3. https:// www.kadinvekadin.net.
4. https:// www us.hola.com.

التقنيات الحديثة وفاعليتها في تصميم الفضاءات الداخلية لدور عرض الأزياء

إيناس كاظم هواش عبد[1]

مُلخص البحث

إن التقنيات الحديثة أصبح لها دور مُميز في البنية الشكلية للفضاء الداخلي، بما تمتلك من إمكانيات عدة في بناء جمالي وإدراكي ودلالي مُشترك يُغني الصورة المرئية بقدر الإمكانيات التأويلية للمُتلقي، وفضاءات عروض الأزياء من الفضاءات الداخلية التي تتطلب خصوصية واغناءً بصورتها المرئية والتعبيرية داخل الفضاء، لذلك تم تقسيم البحث الى أربعة فصول، احتوى الفصل الأول على مُشكلة البحث التي برزت بلتساؤل الآتي: "ما هي التقنيات الحديثة التي بالإمكان استخدامها في الفضاءات الداخلية وذات فاعلية في تصميم صالات عروض الازياء؟"، وهدفا البحث: "استثمار التقنيات الحديثة وتطبيقها في التصميم الداخلي المعاصر"، "الكشف عن واقع حال تصميم صالة العرض في دار الأزياء المحلية"، وأشتمل الفصل الثاني الإطار النظري بمبحثين، تناول المبحث الأول: "التقنيات الحديثة واستخداماتها في التصميم الداخلي"، أما المبحث الثاني: تناول "تصميم الفضاءات الداخلية لدور الأزياء"، وأُلحقت بمؤشرات الإطار النظري, وجاء الفصل الثالث بالاعتماد على المنهج الوصفي في تحليل العينات، إذ تم تحليلها على وفق استمارة محاور التحليل صممت على وفق أدبيات الموضوع ومؤشرات الإطار النظري، وجاء الفصل الرابع بالنتائج والاستنتاجات الخاصة بموضوع البحث، اما الجانب العملي فتضمن اعداد مقترح تصميمي للأنموذج المحلي، لينتهي البحث بقائمة من المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: تقنيات الفضاء الداخلي، الهولوجرام، الفضاء السيبراني، تقنية الضوء والليزر، التصميم الداخلي، فضاءات عروض الأزياء.

[1]جامعة بغداد/ رئاسة جامعة بغداد/ قسم الاعمار والمشاريع enas.kadim@uobaghdad.edu.iq

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1410

Epistemology and its implications in designing the cover of Popular Heritage magazine

Riyadh Muhsen Habeeb hasan [a1]

[a] *Ministry of Education / Directorate General of Vocational Education*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 25 April 2024
Received in revised form 7 May 2024
Accepted 12 May 2024
Published 15 September 2024

Keywords:
epistemology, reflections, design, cover, folklore

ABSTRACT

Epistemology is real and deserves follow-up and attention for its logical and objective role in what it provides to humanity in order to provide the correct information due to its accuracy and solidity in showing and sorting a common cognitive reality that helps in explaining the correspondence between our subjective thoughts and the natural external world to determine the meanings of shapes, through the effort and performance provided by the designer to reflect On the cover of the magazine, the research problem was revealed in the following question: How was epistemology reflected in the design of the covers of Popular Heritage magazine? While the aim of the research was set to identify (epistemology) and its reflection in the design of the covers of Popular Heritage magazine, the theoretical framework included in the first section (the intellectual concepts of epistemology), while the second section was (the structural components of the magazine cover), and in the third chapter (3) samples were described and analysed. Research, as for presenting the results and conclusions:

-Epistemology begins with a tool of feeling whose reference is knowledge that does not describe an internal structure, but rather is based on concepts and meanings that can be tested according to contexts and cognitive systems that result in results that affect aspects of human behavior that can be proven or invalidated.

-Epistemology is achieved by adapting the magazine cover designs to the recipient's considerations and performance preferences, which is based on assembling images and shapes in a deliberative manner that stimulates the recipient's cognitive awareness and increases the rate of interaction with the content of the magazine

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: riad.hasan2204p@cofarts.uobaghdad.edu.iq
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1410
Riyadh Muhsen Habeeb hasan: Epistemology and its implications in designing the cover of Popular Heritage magazine
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الابستمولوجيا و انعكاساتها في تصميم غلاف مجلة التراث الشعبي

ريـاض محـسن حبيب[1]

الملخص:

الابستمولوجيا حقيقة تستحق المتابعة والاعتناء لدورها المنطقي والموضوعي فيما تدره على البشرية من عطاء زاخر في توفير المعلومة الصحيحة نظرا لدقتها وصلابتها في إظهار وفرز واقع معرفي متداول يساعد في تفسير التلاؤم بين أفكارنا الذاتية والعالم الخارجي الطبيعي لتحديد معاني الأشكال عن طريق الجهد والأداء الذي يقدمه المصمم لينعكس على غلاف المجلة, لذا تجلت مشكلة البحث في التساؤل الآتي: **كيف انعكست الابستمولوجيا في تصميم أغلفة مجلة التراث الشعبي؟** فيما حُدد هدف البحث في تعرف (الابستمولوجيا) وانعكاسها في تصميم أغلفة مجلة التراث الشعبي، وتضمن الإطار النظري في المبحث الأول (المفاهيم الفكرية للأبستمولوجيا)، فيما كان المبحث الثاني (المكونات البنائية لغلاف المجلة), وفي الفصل الثالث تم وصف وتحليل ثلاث نماذج، أما الفصل الرابع فظهر به عرض النتائج والاستنتاجات التي جاء منها:

- الابستمولوجيا تبدأ بأداة للإحساس مرجعها معارف لاتصف تركيباً داخلياً وانما تقوم على مفاهيم ومعانٍ يمكن امتحانها على وفق سياقات ونظم معرفية تترتب عليها نتائج تؤثر في مظاهر السلوك الانساني يمكن اثباتها أو ابطالها.
- تتحقق الابستمولوجيا بفعل ملائمة تصاميم غلاف المجلة لاعتبارات المتلقي وتفضيلاته الأدائية التي ترتكز في تجميع الصور والأشكال على وفق تداولي يحفز الأدراك المعرفي لدى المتلقي ويزيد من نسبة التفاعل مع مضمون المجلة.

الكلمات المفتاحية: الابستمولوجيا، الانعكاسات، التصميم، الغلاف، التراث الشعبي.

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث: يجتهد الإنسان منذ البدايات الأولى لاكتساب المعرفة، وهو يبحث دائما فيما يحيط به للاستزادة المعرفية ليكتمل إدراكه للموجودات، فتتبلور إدراكاته عبر التعمق والغوص في بحار العلم، مرورا بمراحل تطوره، ليطمئن لما ينفعه ويتجنب ما يضره، ساعيا عبر العديد من الأسئلة إلى المعرفة الانسانية التي تعد من اهم ما يشغل الفلاسفة والمفكرين، للبحث في ماهيتها وسبل تحصيلها، والمؤثرات التي تؤدي إلى تنوعها، واختلاف أدواتها، لذا غالبا ما تكون تلك المعارف ومنتجوها تحت تأثير ايدولوجيات وثقافات، واعراف، وتقاليد، وعقائد، انعكست على مفاصل الحياة ضمن مصطلح الأبستمولوجيا لا سيما مفصل الفن بشكل عام الذي يشكل أحد أشكال الوعي الاجتماعي المواكب لركب التقدم الإنساني، وعلاقة الترابط بين الفنون ومجموعة التقاليد والعقائد والآداب والمهارات اليدوية المتوارثة التي يتميز بها مجتمع دون الاخر، ليكون النافذة التي يمكن من خلالها الإطلالة والتعرف على المضامين الفكرية والفلسفية وهوية الأنسان وعاداته وتقاليده، ليستلهم منها نبع الأبداع في تحقيق مطالب الحاضر والمستقبل، وتحديد العلاقات التي تربط الماضي بسياقه الحاضر، لا سيما في مجال التصميم الكرافيكي بشكل عام، وعلى غلاف المجلة بشكل خاص التي تعد احدى تطبيقات التصميم الكرافيكي، لتكون بذلك حقلاً للأبستمولوجيا بوصفها منهاج فكري معرفي يسعى الى إرسال بنية المفردات التراثية شكلا كان أم جدلا، لتجسيد حدث ثقافي ببنى فكرية له جذرها التراثي والحضاري، لتتفاعل مباشرة مع الواقع عبر وضع معطيات فكرية وفق منهج معرفي ينعكس على العملية التصميمة، كونها مفردات يُعتقد بوجودها المادي، لما لها من قيم اعتبارية تؤدي إلى استجابات ايجابية تبنى بالذهن، ليكون اعتقادنا بها طريقاً لإدراك معانيها، اذ يلجأ المصمم لتوظيف تلك المعاني والأشكال بهدف إيصال مضمون رسالته المرئية إلى المتلقي، إلا أن الباحث وجد أن هناك أغلفة لمجلة التراث الشعبي لم تحقق الأبعاد المعرفية للتراث الشعبي، وهنا تتمحور مشكلة البحث للقيام بدراسة لوضع مرتكزات للأبستمولوجيا، لتجنب ما يؤدي غالبا إلى التخبط والتعقيد، وعدم النجاح في تحقيق هدف التصميم، وعلى وفق وجهة النظر هذه، تبلورت مشكلة في التساؤل الأتي, **كيف انعكست الابستمولوجيا في تصميم أغلفة مجلة التراث الشعبي؟**

[1] وزارة التربية / المديرية العامة للتعليم المهني

اهمية البحث: تنطلق اهمية البحث في تحقيق الذائقة الفنية من خلال توظيف أسس وقواعد (الابستمولوجيا) فضلا عن الإفادة النظرية والتطبيقية الإسهام بتقديم مرتكزات (الابستمولوجيا) في تصميم أغلفة مجلة التراث الشعبي. وتعزيز القدرات الإبداعية للعاملين في مجال التصميم بشكل عام.

هدف البحث: تعرف (الابستمولوجيا) وانعكاسها في تصميم اغلفة مجلة التراث الشعبي.

حدود البحث: الحد الموضوعي: دراسة الابستمولوجيا في تصميم أغلفة مجلة التراث الشعبي، الحد المكاني: وزارة الثقافة -دار الشؤون الثقافية –مجلة التراث الشعبي، الحد الزماني: أغلفة مجلة التراث الشعبي للسنوات (2021/2020/2019).

تحديد المصطلحات:

الأبستمولوجيا اصطلاحا: ورد لفظها في المعاجم والمعارف الفلسفية انما هي نظرية تهتم بدراسة طبيعة المعرفة والأسس التي تستند إليها, والفروض التي تقوم عليها، وهي في الأصل كلمة إغريقية مركبة مؤلفة من مقطعين: (ابستما Episteme) وتعني معرفة؛ و(لوغوس Logos) وتعني العلم، بمعنى نظرية المعرفة، (Blanchet, 1986, p. 7) وهي فرع أساسي من الفلسفة يبحث في طبيعة المعرفة وطرق تحصيلها، فتكون الابستمولوجيا إذاً "نظرية العلوم او فلسفة العلوم أو دراسة مبادئ العلوم وفرضياتها ونتائجها دراسة انتقادية توصل إلى ابراز اصلها المنطقي وقيمتها الموضوعية" (Charbel, 1986, p. 81).

الأبستمولوجيا في التصميم إجرائيا: إدراك ووعي منطقي للإحاطة المعرفية بجميع العناصر والمفردات التصميمية وما تصدر عنها من نتائج حسية وعقيلة، لبيان حقيقتها وفهم قيمتها وغايتها.

غلاف المجلة: (استجلاء حقيقة من العالم الخارجي.. لمجلة تصدر بشكل دوري، طويل أو قصير، يحتوي على مادة بصرية مقروءة وعناصر متنوعة) (Alam El-Din, 2014, p. 10).

الإطار النظري

المبحث الأول: المفاهيم الفكرية للأبستمولوجيا

أولا: **مفهوم الأبستمولوجيا:**

يشيد الفرد معارفه على معارف الحقب الزمنية التي سبقته، وقد تطورت وسائل وطرق الحصول على المعرفة عبر الأزمان، وانعكس ذلك التوسع على كيفية المعرفة وحضورها العلمي، لذا نتج من خلال ذلك تغييرا نوعيا في حياة الفرد والمجتمع، ودراسة موضوع الابستمولوجيا أو نظرية المعرفة كما أطلق عليها باللغة العربية، ليس بسيطا كما يبدو، فهو لا يخلو من التعقيد والاشتباك في الدلالة والماهية والاستخدام مع مفاهيم أخرى، وفك التباس المفاهيم هذا يعد ضروري لبيان الفرق بين الابستمولوجيا وبعض المصطلحات المرادفة في الاستعمال، مثل المعلومات والبيانات والعلم، وللإسهام في فهم قواعد ننطلق منها لدراستنا، لذا علينا أولا أن نعلم أن "المعلومات لا تساوي المعرفة، وكذلك المعلومات ليست مرادفة للبيانات.. ولتقريب المعنى أكثر، يمكن القول ان البيانات هي ما تزودنا به التقارير والاحصائيات في مجتمع ما، ونتيجة استيعاب الناس تلك البيانات ومعانيها كلا حسب المجال والغاية منها، حينها يمكن أن تصبح البيانات معلومات" (Al-Mousawi, 2023, p. 15)، فهي بذلك مادة متراكمة يمكن الحصول عليها وخزنها ومعالجتها من قبل شخص بمفردة او بتعاون جماعة او مؤسسة، ثم تنتقل الى شخص آخر أو من جماعة الى أخرى، والانتفاع منها في أوقات أخرى، فـ(تنبثق المعرفة من خليط تجارب وقيم ومعلومات سابقة، تمتلك نوع من الثبوت كأي مادة اخرى) (Devlin, 2001, p. 36)، لتنتشر بين المجتمعات على أنها نوع من الإرث أو التراث الذي يمثلها.

ارتبطت الابستمولوجيا بالمعتقدات والالتزامات والمعارف الإنسانية وتفاعل الفرد مع بيئته، لأنها ناتجة من موقف أو فعل له هدف ومعنى معين فهي "مفهوم يعبر بشكل دقيق عن كل ما لدى الإنسان من معان وتصورات وآراء ومشاهدات وافكار وخبرات تعلمها او اكتشفها، وتبلورت في صورة حقائق ومفاهيم وتعاميم. وقد تكون المعرفة مجزأة ومنفصلة عن بعضها البعض، ومتناثرة هنا وهناك، وليس لها أي قيمة علمية وفي هذه الحالة نكون بحاجة إلى نقد وتمحيص وتنقيح وبلورتها في قالب معرفي منظم ومترابط بصورة منطقية" (Al-Abdali, 2022, p. 10)، والحواس هي من يبعث فينا القدرة على معرفة الأشياء وتميزها وفحصها إذ يتسنى لنا تطبيقها في استعمالاتنا على أنحاء شتى، لنواجه ضرورات هذه الحياة، "وإن تغيرت حواسنا وأصبحت أسرع لتغيرت

مظاهر الأشياء ونظامها الخارجي في نظرنا تغيرًا تامًا" (Zakaria, 2017, p. 17)، فالإقتناع واليقين عندما تشهد حواسنا بوجود الأشياء بالطبيعة .

ثانيا: الأبستمولوجيا والتداولية.

إن إدراكنا للعالم الخارجي يكون بواسطة مجموعة من المعلومات والمفاهيم والقوانين التي تداولها عقولنا، وتجبرنا على ان ندرك ما يجري حولنا بهذه الأشكال والصور، و"على هذا الإساس يمكن أن تتحقق المعرفة في مرحلتين، مرحلة تتبلور المعلومات فيها ضمن نطاق الزمان والمكان، ومرحلة تتحول فيها إلى اثنتي عشر مقولة" (Motahhari, 1972, p. 392)، أي اننا في المرحلة الثانية لا يمكن أن نصل إلى حقائق يقينية، لذا يعد حسن اختيار الطريقة في قيادة العقل البشري في البحث عن الحقيقية، السبيل المؤدي الى استحصال المعرفة اليقينية، "والدليل الأكيد هو الدليل الذي لاريب فيه؛ أنه دليل نثق فيه عندما نفعل؛ عندما نقوم بأفعالنا من دون أي شك" (Michel, 2007, p. 106)، وكثرة الأصوات ليست دليلا ذا قيمة على الحقائق التي يصعب كشفها، لأن من المحتمل أن يجدها شخص واحد؛ من أن يجدها شعب بأسره، وهذا يعني أننا في بعض الأحيان يجب أن نطرح الآراء التي يصفق لها الجمهور جانبا، لأن مقياس التفريق بين الحق والباطل لا يكون بعدد مؤيدي هذا الرأي أو ذاك.

إن المعارف المتداولة التي تنتقل لنا بشكل مدعوم ومكرر، يمكن أن تتحول الى حقائق بالبداهة، من خلال كثرة تناولها وطول وجودها في الوعي المجتمعي، "مما يجعل المعرفة شيئا قهقارا صلدا بقوالب البداهة المتوارثة" (Al-Mousawi, 2023, p. 35)، وصولا للفهم والإدراك الذي يتناسب ويتلاءم مع التطورات التكنولوجية المؤهلة للعملية الاتصالية التي سوف تستخدم فيها هذه المعرفة، "فكل رمز من تلك الرموز ينم عن معتقد وأسطورة ومعنى وخطاب، أصبحت بالتدريج انعكاسا لرموز متوارثة بفعل التداولية" (Matar, 1979, p. 4).

ثالثا: الخيال الإبداعي والأبستمولوجيا.

الإنسانية بطبعها مسكونة بهاجس الطموح إلى الأفضل، وتحلم دائما بالمدن الفاضلة، لتجد في الخيال مقرًا لها في عالم اكتسحته المشاكل والأزمات، للعمل على الإبداع في خيال واسع عبر الزمن يتناغم مع الماضي برؤى مستقبليه، والسعي إلى إدخال المتلقي سمات الواقع في اللاواقعي وتجسد الأفكار في صور من خلال مكتسبات اعتمدها في تقصيه واهتماماته للوصول إلى استنتاجات وتصورات للمعرفة التي أدى إليها سياق الوعي من خلال حوار خلاق بين الفكر ومضمون الصور الذهنية التي ترتبط بالإحساس والخيال، ولو لم يكن هناك إحساس وخيال فلن يكون هناك تصور، لا سيما أن التصور وتحققه يرتبط بوجود الإحساس والخيال في آن واحد، فضلا عن ذلك أن "الخيال يعد تعبير عن قدرة الإنسان في ترجمة الكثير من المعارف التي يقدمها لحل المشكلات التي تواجهه من خلال معطيات يقوم بتنظيمها في صور وأشكال يستعين بها ويستطرد ليؤلف تكوينات عقلية جديدة " (Zahran, 1981, p. 135)، فالخيال ليس استنساخ بل يرتبط بالأبداع وبذلك هو استرجاع، للصور التي يولدها التطابق مع الواقع الخارجي، وهذا يرتبط بالإدراك الذي يعد العملية الأولى التي تستدعي الخيال، فإحساسنا بالواقع ومعارفه يبرز من نسج الخيال الذي يربط خبرات منفصلة في وحدات كبيرة وشاملة لها ما يكفي من الصور والمعاني، "فاللغة على سبيل المثال تتألف من رموز نستخدمها لتنظيم محتويات خيالنا وانبعاثه" (Jaber, 1977, p. 66)، يمكن إدراكها ومن ثم تخيلها، من خلال استحضار صور لم يسبق إدراكها من قبل إدراكا حسيا، لا سيما أن "الخيال عند أرسطو حركة يسببها الإحساس بحيث لا يتأتى الخيال بدون الإحساس، فمن خلاله نستطيع تصوير الواقع في علاقات جديدة وكذلك القدرة على رسم صورة تختلف في استحضار التنبيهات السابقة، إلى ادراك وتأليف جديد مغاير للأصل تماما" (Al-Hiti, 1988, p. 77).

كما يعد الخيال القوة التي تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات المعرفية التي يستطيع بها العقل أن يشكل صور للأشياء أو الأشخاص في مشاهده الوجود، فالفنان لا يستطيع أن يستغني عن واقعه المعرفي، أو أن يتهرب من المجتمع، ولكن الفن يعلمنا كيف ننشد تلك الوحدة الحقيقية التي ينطوي عليها الواقع) (BashanBadr, 1996, p. 93)،عبر فعل التخيل المتصرف في الصورة الذهنية من خلال مجموعة عمليات كالتركيب والتحليل والزيادة والنقص، وتخيل الشيء على وفق خلق صورة حسية أو فكرية جديدة في الوعي الإنساني وتحويل الانطباعات المتداولة من الواقع إلى رسالة مرئية ناتجة من الخيال الإبداعي المعرفي، بوصف العقل بأنه الموجه نحو العمل لا التأمل، وهو في الأساس يستند إلى مجموعة من المعارف المكتسبة بالتداول، التي يمكن تحريكها واستخدامها والانتفاع بها بما يتجاوب مع نشاط الدماغ الحقيقي الذي يتفاعل مع مؤثرات البيئة والمجتمع على ضوء

التجربة ككل، وهذه المعارف أو الأفكار المتداولة تلعب دورها في مجال التصميم، لأن الغاية التي يبحث عنها المتلقي نفعية تبادلية، تتحقق بفعل عمليات معرفية يكتسبها الإنسان، وجميع هذه الخبرات والمعارف المكتسبة يستوعبها المصمم كما يستوعبها الانسان العادي، الا (أن الفنان يتميز بالحرص على النتائج النهائية فهو مستعد دائماً لأن يبدع في أعماله، ويجعلها ملائمة بسبب مطابقتها او عدم مطابقتها، وهنا تكمن مقدرته الإبداعية التي تميزه عن الانسان العادي فهو لا يتحدد بنتيجة محددة سلفاً تتطابق مع موضوعه، أو أن يقبلها دون ان يقوضها في حدود تجربته المعرفية لإثبات جدواها وقدرتها على امتاع المشاهد بأن تنمي لديه مقاييس المعرفة) (Dewey, 1963, p. 233)، فالعالم يفخر بالمبدعين من أبنائه، وبكل ما أحرزوه من تقدم في العلوم والفنون والآداب.

المبحث الثاني: المكونات البنائية لغلاف المجلة

أولا: الابستمولوجيا والفكر التصميمي.

إن الفكر يعد ارقى ثمار الحضارة الإنسانية بكل مسمياتها العصرية، لا سيما وأنه يمتاز بالتنوع تارة والاختلاف تارة اخرى، ليتضمن اهداف وسياقات عمل شمولية تتأثر وتؤثر بالعلوم المجاورة وانظمتها، اذ تنشأ الأفكار الرصينة حينما نطلق العنان للخيال، ذلك الوجدان الذي ينبعث عن العقل بالاعتماد على الخبرة في معرفة الواقع، على أساس أن الفرد كائن متفاعل مع بيئته، مستوعباً للعالم الخارجي، إذ ينتزع الإنسان تجربته من محتواها في العالم عبر خبرة الفرد الذاتية بما تمليه عليها شروط البنية المعرفية للذات العارفة، إذ تتعلق اولا بالأحداث النفسية التي تنبع من الذات، والعمل على إثباتها بواسطة الادراكات الحسية بمقتضى الطريقة التي تم استنتاجها من الافكار الاخرى ثانيا، وقد تطورت الفكرة في الحدث والتشخيص إلى الرمز والتأويل ثم التجريد، ومصطلح الابستمولوجيا الذي يتمحور حول فلسفة العلم يركز على (ان الخبرة تنشا من الوضع الاجتماعي والبيئة لأنها تستمد وجودها من الحقائق والوقائع لتصفها على ما هي عليه فتتوسط الخبرات السابقة من جهة ومعطيات الواقع الجديد، فتدعو إلى التفكير المنضبط لتشكل مفاهيم إدراكية) (Al-Husseini, 2008, p. 210) تكون قادرة على التأثير في المتلقي.

ثانيا: عناصر البنية التصميمية لغلاف المجلة.

غلاف المجلة يعد أداة توصيل تتناغم مع المدارك البصرية للمتلقي، وهو بمثابة إظهار تصور أولي لشخصية المجلة، والحامل الأول لاسمها وهويتها، الأمر الذي يدعو إلى إيجاد معايير تعبيرية وتعريفية؛ تتمثل في تركيب وربط العناصر على وفق سياق منسجم في كل شيء، وبمستويات إظهار تدعم غلاف المجلة شكلا ومضمونا، لا سيما أن المجلة تؤدي دوراً مهما في تنمية المديات المعرفية المتنوعة، من حيث إخراجها الذي يعد فناً يقوم على تفعيل العناصر التيبوغرافيكية، وتفعيل قيم جمالية ضمن علاقات تنظيمية، لتحقيق الاندماج الشكلي للغلاف، فـ(الشكل والتعبير والمادة في التصاميم الطباعية متساوية في الاهمية، لان المضمون التعبيري لا يحقق التفاعل المعرفي الحقيقي إلا عن طريق العناصر المادية والتنظيم الشكلي للموضوع وهي الأدوات التي يؤدي تجميعها إلى تكوين جمالي لغلاف المجلة) (Stollanter, 2006, p. 155)،الأمر الذي يشجع عين القارئ ويجذب انتباهه ويخلق لديه الرغبة ليدخل إلى صفحات المجلة، لاحتواء غلاف المجلة على عناصر ثابتة، وأخرى متغيرة، ومن عدد إلى آخر حسب تخصص المجلة وأسلوب صدورها،

ثالثا: الأبعاد الوظيفية والجمالية والتعبيرية لغلاف المجلة.

تتم عملية الإدراك المعرفي لغلاف المجلة عن طريق تفعيل وظيفة كل مفرده من مفردات التصميم، للعمل كمنبه بصري يثير إدراك المتلقي وقدرته على الاستدلال والتفسير ، فضلاً عن التمايز والتأكيد على وظيفة كل عنصر في فضاء الغلاف وعلاقته بالعناصر الأخرى، "بالاعتماد على مدى قدرة الفكرة التصميمية وفاعلية الأشكال في التعبير عن مضمون الجانب الجمالي معتمداً على سرعة المنبه والمثير المرئي بالجذب والتلقي" (Hassan, 2010, p. 16)، وهذا الإدراك يولد شعور بالمتعة والرضا والإحساس بجمال التكوين، الذي يتم فيه إعداد الاجزاء كافة بشكل متناسق ينطلق من فكرة التصميم الذي تظهر صفاته الجمالية من خلال تطوير وإضافة شيء جديد، وتغذية الفكر الإنساني بأفكار حديثة لموضوعات حضارية أو تراثية، عن طريق نتاج (العمل الفني الذي ينعكس من الانسجام الداخلي فينا، وبالتالي فهو يعكس الشعور والإحساس الكوني الممتد منا إلى الأشياء ومن الأشياء الينا) (Nasr, 2007, p. 9)، أي إن العمل التصميمي يستلم المؤثر الجمالي من الواقع الخارجي الذي يحيط به، ثم تخزين هذه البيانات ومعالجتها في توجه الفرد او المؤسسة لإقامة علاقات معرفية جديدة ذات قيم وظيفية وجمالية، بمعنى أنه يولد الراحة

والقبول فضلا عن الطاقة التفاعلية في تأدية الأنشطة الفكرية على اختلافها، لذا كان من الضروري أن تتوفر شرطية الجمال في تصميم الغلاف، بوصفه أداة اتصال تعمل على تحقيق الموازنة بين القيم المستلهمة والمستحدثة من الأشكال أو من البيئة الواقعية، معتمدا بذلك على المعرفة الحسية في الفن عموما، وفي غلاف المجلة بشكل خاص، لذا يمكن تقسيم المعنى الجمالي إلى ثلاثة تقسيمات في التصميم الطباعي هي (Hassan, 2010, pp. 11-12):

1- **الجماليات الحسية:** وهي التي تتصل بالأحاسيس الناتجة عن الاستثارة البصرية للمنبهات الخارجية، تنتج عنها ردود أفعال تتوافق أو تتنافر مع الخزين المعرفي، (فالعمل الفني مزيج جميل ومثير من الأشكال والألوان لإشباع حاجة ذوقية جمالية أو وظيفة) (Nafal, 1996, p. 67).

2- **الجماليات الشكلية:** وتعتمد على الخصائص البنائية للعناصر والناتجة عن التنوع بالعلاقات الشكلية الفضائية، واللونية، فضلا عن التنوع بالعلاقات التنظيمية، (ما بين أجزاء العمل الواحد أو ما بين العمل الكلي وما حوله) (Al-Khawaldeh, 2006, p. 30)، وتوجيه رؤية المتلقي تلقاء فكرة الموضوع الأساس لتخصص المجلة، من خلال تفعيل جميع العناصر البنائية، وما تعنيه من معاني تسهم في تعزيز الإبعاد التعبيرية والجمالية، وتوافقها مع الأداء الفكري والوظيفي لغلاف المجلة ككل.

3- **الجماليات الرمزية:** وتكون مرتبطة بالمعاني والدلالات التي تتشكل في تمثيلها البصري وإمكانية استدلال المتلقي عليها، من خلال (المحسوسات المعبرة للشكل والمعنى والقدرة تأليف عناصر ورموز في وحدة معبرة واحدة) (Tawfiq, 1992, p. 179).

وهذا الأمر يؤكد على أهمية توافر قيم جمالية في شكل وتكوين الغلاف ومضامينه وطريقة بنائه وعلاقته مع العناصر البنائية الأخرى، حينما يقدم التصميم الغرض الوظيفي دوراً فاعلاً "ذا فاعلية منفعية وأن الحكم عليه مرتبط بمدى تأثيره في المتلقي وتحقيقه للمنفعة " (Shalak, 1982, p. 79)، ليصبح التنظيم الجمالي في فضاء غلاف المجلة فاعلاً ومؤثراً وأن تغيرات مفاهيم الجمال تبعاً لمتغيرات الزمان والمكان، ومن الجدير بالذكر انه لا يمكن فصل مفهوم الجمال عن الوظيفة في غلاف المجلة كون فن التصميم هو فن الأداء والوظيفة، فكثير من الأشكال المصنعة تصمم لخدمة وظيفة معينة.

لذا يسعى التصميم إلى تأمين أسمى استطاعة أدائية ووظيفية، وهذه الصفات هي التي (تحدد القيم الجمالية، حيث يفقد التصميم قيمته وكينونته في حال عدم تحقيق وظيفه يؤديها، كما ان الجمال يفقد وجوده في التصميم من دون تحقق الوظيفة، طبقا لمعادلة (لويس) بأن (الشكل يتبع الوظيفة)، وهي موجز الارتباط المتوازن بين القيم الجمالية والقيم الوظيفية، أي إن الجمال في التصميم مطلوب من خلال منفعته وفائدته) (Al-Husseini, 2008, p. 213)، وهذا بالتأكيد لا يعني أن يهمل المصمم البعد الجمالي على حساب متطلبات الوظيفة التي تقيد تخضع لها جميع عناصر التصميم، لدرجة تصل إلى نسيان الناحية الجمالية، لذا يجب أن تترابط المفردات التكوينية لإيجاد حلول وظيفية تتناسب مع الحاجة الجمالية، فتنطلق فيما بعد قيمة التصميم من خلال دراسة متطلبات وظيفة العمل المطلوب لضمان التصميم الناجح الذي تم اختياره على وفق الخامات المناسبة التي يؤلفها بوعي معرفي يمنح الشعور بالمتعة والسرور، فضلا عن مديات المنفعة المتحققة من قبل المستفيد والمتلقي.

ويرى الباحث أن الدراية والاطلاع بالمواضيع التخصصية المتمثلة بجوانب العمل التصميمي الفكرية والتقنية، وكذلك المعرفة الموسوعية بمقتضيات البيئة الاجتماعية والحضارية، تكون سبب رئيس في بناء هيكل تصميمي رائع ومتميز لأجل بلوغ أعلى قيم الكمال الوظيفة والجمالية.

مؤشرات الإطار النظري:

1. تتحقق الابستمولوجيا من خلال الوعي بالمعارف والمجاورات من الظواهر التي تنشأ من الوضع الاجتماعي والبيئي, بالرجوع إلى المنطق والعقل إضافة إلى التجربة, ليتحكم العقل في تفسيرها وتحليلها بالاعتماد على الخزين الفكري الذاتي للمصمم, لأنها تستمد وجودها من الحقائق والوقائع لتصفها على ما هي عليه.
2. يتمحور الخيال الإبداعي في تصميم غلاف مجلة التراث الشعبي حول آليات التذكر والاسترجاع والتأليف الشكلي والصوري, من خلال حوار خلاق بين الفكر ومضمون الصور الذهنية التي ترتبط بالإحساس والخيال.
3. شعار المجلة مفردة أساس في التكوين الوظيفي وفي تشكيل شخصية غلاف المجلة, إذ يمثل الرمز البصري الممثل للناشر, والعنصر الدال على طبيعة المجلة, بل الأكثر دلالة من غيره من العناصر.

4. الخصوصية التي تمتلكها الصورة المنفردة منحت غلاف المجلة عنصر بنائي يؤدي أثرا وظيفياً تمثل في الوظيفة الإخبارية، والجمالية، والاتصالية.

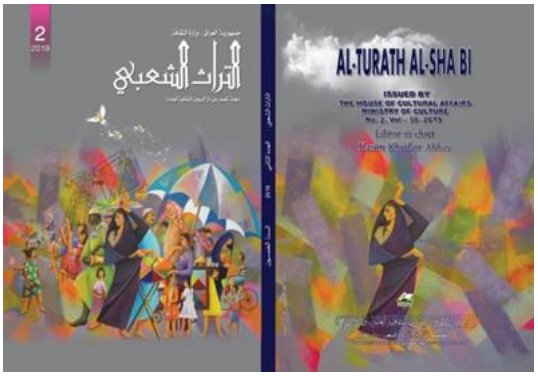
الفصل الثالث

إجراءات البحث

منهجية البحث: من أجل الوصول إلى أهداف البحث اعتمد الباحث المنهج الوصفي لملاءمته موضوع الدراسة الحالية.

مجتمع البحث: اشتمل مجتمع البحث الحالي إصدارات وزارة الثقافة - دار الشؤون الثقافية – وبالتحديد أغلفة مجلة التراث الشعبي(*)، للفترة الزمنية الخاصة سنوات الماضية (2019-2020-2021).

عينة البحث: اختار الباحث قصديا (3) نماذج للعينة تخدم البحث لأغراض التحليل،



انموذج رقم (1)

اسم الأنموذج: غلاف مجلة التراث الشعبي

ابعاد الغلاف: 21 x 29.5 سم

تاريـخ الاصـدار: 2019 العدد الثاني

اسم المصمم او المؤسسة: دار الشـــؤون الثـقافية

الابستمولوجيا والتداولية: كون الأبستمولوجيا تعبر بشكل دقيق عن كل ما لدى الانسان من معانٍ وتصورات وآراء ومشاهدات وافكار وخبرات تعلمها او اكتشفها، لا سيما انها ترتبط بالتداولية بشكل مباشر، إذ يوحي محتوى غلاف المجلة بالأشكال المتداولة في الأحياء الشعبية للتعبير عن الموروث الحضاري الشعبي العراقي، والتأكيد على عامل الثبات في الرؤية الاخراجية، من خلال اسم المجلة (التراث الشعبي)، لدعم رسوخ هوية اسم المجلة وبيان ذلك الاسم عبر تضمين مجموعة من الأفراد وهم يعبرون في تجمعهم عن إحدى الفعاليات الشعبية التي يتصف بها سكان المناطق البغدادية الشعبية وهم يرتدون ثياب متنوعة بألوان متعددة وأشكال ذات صلة مع الموروث البغدادي، فالمصمم يحاول من خلال إرساليته الإيعاز إلى إدراك المعنى عن طريق عرضه بشكل وجداني ليوضح البيئة الشعبية التي تعد متداولة في مظاهرها من خلال العادات والتقاليد المتمثلة في الاشكال الظاهرة في هذا الأنموذج، وهي نتاج التفاعل بين الفكر والواقع، لأن إدراكاتنا لها ما هي إلا صور مادية أو ذهنية.

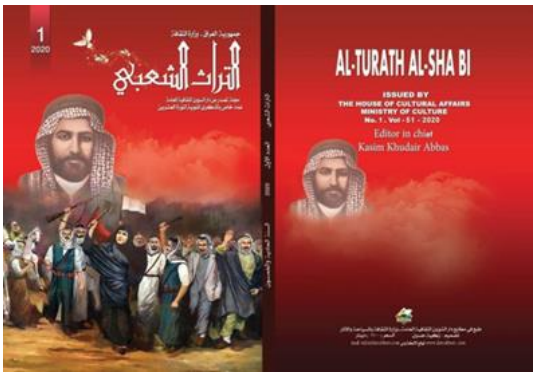
الخيال الإبداعي والفكر التصميمي: إن التصور وتحققه يرتبط بوجود الإحساس والخيال في آن واحد، لذا فإن المصمم في هذا الأنموذج تصور تصميمه من خلال استدعاء المعطيات التي يذخرها في ذاكرته ومخيلته الإبداعية من واقعة البيئي وإظهارها عبر فعل التخيل ضمن مجموعة عمليات كالتركيب والتحليل والزيادة والنقص، وتخيل الشيء على وفق خلق صورة حسية أو فكرية جديدة في الوعي الإنساني وتحويل الانطباعات المتداولة من الواقع الى رسالة مرئية ناتجة من الخيال الابداعي المعرفي، إذ أن المتلقي سيعرف من خلالها أن هذا الغلاف هو لمادة مرتبطة بالتراث الشعبي، حتى وإن حذفنا عنوان الغلاف، لذا يظهر التفكير الإبداعي حاضرا في هذا الأنموذج، فضلا عن الإدراك الحسي الذي يمتلكه المصمم في استدعاء مفردات لها علاقة وثيقة بالتراث الشعبي البغدادي بشكل خاص والعراقي بشكل عام، ليحقق بذلك تواصل متطابق ومنفعة في نشر هذه المفاهيم والحفاظ على عدم اندثارها في البيئة العراقية واستذكار تراثها.

عناصر تصميم الغلاف: كان تأثير الابستمولوجيا الحسي للعناصر التصميمية المتواجدة في تصميم غلاف المجلة منسجم مع ما تنطوي عليه توجهات تخصص المجلة، إذ نرى أن هذا الأنموذج حافظ على نسق واحد في توافر هذه العناصر، بداية من اسم المجلة الظاهر بشكله الجلي، عبر نمط الكتابة الزخرفي المتمثل بالخط الكوفي، الذي يعد سمة تعريفية متوارثة للمجتمع العربي، ومن ثم عن طريق الألوان التي تظهر بشكل جمعي لا فردي كون المصمم اعتمد على مجموعة من الألوان الواقعية ذات الدلالات

* **مجلة التراث الشعبي:** اول مجلة عربية فلكلورية فصلية صدرت عام ١٩٦٣، تصدر عن دار الشؤون الثقافية / وزارة الثقافة والسياحة والآثار العراقي (Younis, 2023, p. 2)

الفكرية العالية في مخاطبة المتلقي وفق تنوع الرسومات والأشكال المستسقاة من الواقع او الموروث المحلي المتمثل في مجموعة أفراد مجتمعين في إحدى المناسبات، الأمر الذي جعلها أكثر تعلقا بالقيم الثقافية والمجتمعية، وليس هذا فحسب بل ذهب المصمم إلى أبعد من ذلك، إذ ظهرت صورة الغلاف لتتضمن جانب فلسفي عبر الأشكال والرسومات وما تتضمنه من قيم جمالية عالية في إظهار معالم الأبستمولوجيا للبيئة الشعبية العراقية، على وفق تصورات ذهنية ذات دلالة موضوعية مرتبطة بالموروث الشعبي، للتأكيد على ثبوت ودلالة معاني المفردات المستعملة.

أبعاد الغلاف الوظيفية والجمالية: إذا كانت فلسفة الفن التشكيلي الفن للفن فإن فلسفة التصميم الفن للوظيفة مع تحقق القيمة الجمالية، لذا يعد غلاف المجلة من التطبيقات الكرافيكية التي تتميز بأبعاد وظيفية يسعى المصمم عن طريقها إلى تحقق خاصيتي الشد والجذب للمتلقي في استيقافه واقتناءه للمجلة عن طريق الغلاف الذي يعد بوابة او الشرفة التي يطل منها لدخول المتن، لا سيما ان الصورة هذا الأنموذج حملت قيم دلالية معبرة لها أثر واضح في الربط مع موضوعات تخصص المجلة أطل منه مفهوم التراث الشعبي في الغلاف، ضمن دلالة موضوعية تعكس رؤية معرفية نابعة من التجربة الحسية والعقلية في ان واحد، وتغذية الفكر الإنساني بأفكار حديثة لموضوعات حضارية أو تراثية قديمة، للحفاظ على القيمة الجمالية التي برزت بشكل حسي يوحي عن التراث العراقي عبر غلاف المجلة وما يتضمنه من أشكال لها علاقة بالتراث الشعبي وجمالي في ذات الوقت كون المصمم أظهرها بشكل جمالي يثير انتباه المتلقي عبر الاشكال والألوان التي ظهرت فيها، لتعزيز البعد الوظيفي المرتبط باسم المجلة والدور البلاغي للصور المرسومة في رسم الملامح الوظيفية لغلاف المجلة.



أنموذج رقم (2)

اسم الأنموذج: غلاف مجلة التراث الشعبي

أبعاد الغلاف: 21 x 29.5 سم

تاريـخ الإصـدار: 2020 العدد الأول

اسم المصمم او المؤسسة: دار الشــؤون الـثقافية

الابستمولوجيا والتداولية: أن غـــــاية الابستمولوجيا تكمن في البحث حول المعارف الإنسانية الصحيحة التي يمكن الاعتماد عليها وطرح الحقائق في ضوئها، لذا يشير المصمم في هذا الانموذج إلى الشيخ ضاري الظاهر في الغلاف كونه أحد قادة ثورة العشرين التي تعد من الشخصيات المتداولة في الوسط الاجتماعي العراقي، وكونه يمثل أيضا رمز من رموز الثورة التي مر عليها أكثر من مئة عام وأصبحت من التراث المتداول، لا سيما أن الابستمولوجيا تسعى الى استقبال بنية المعرفة العقلية شكلا، التي أصبحت بالتدريج انعكاسا لرموز متوارثة بفعل التداولية، فيكون الرمز المميز لتلك الفكرة شيئا محسوسا يجسد تلك الخصائص المتوارثة، كاشتغالات الصورة واللون مثلا، وتمثيل المعرفة الواقعية ومدى ارتباطها بالمعرفة الحسية والوجدانية، لذا أشار المصمم إلى مظاهر الثورة في توظيف الشكل التراثي على وفق أبعاد فكرية برؤيه فنية معاصرة عبر مجموعة من الثائرين الذين يظهرون في غلاف المجلة كي يستنهض معارف ثورية من صميم المجتمع.

الخيال الإبداعي والفكر التصميمي: يعد العقل الموجه الرئيس للعمل في استنباط التخيل الإبداعي، وهو الأساس الذي يستند إلى مجموعة من المعارف المكتسبة بالتداول، الأمر الذي تعكسه تأليفات وتركيبات لا تلتزم التطبيق الحرفي للوقائع، بل يجرد الخزين الذهني المستسقى من الواقع ويتجاوزه ليبني وصفا خيالياً ينطوي على جانب جمالي في استدعاء معطيات ورموز ثورة العشرين المتمثلة في الشيخ ضاري الذي يعد أحد قادة الثورة، وانطلاقا من هذه المعطيات تم تصميم غلاف المجلة المتمثل في هذا الأنموذج لا سيما أن الخيال هنا ارتبط بشكل تواصلي ومباشر في استذكار ثورة العشرين لإثبات جدواها وقدرتها على إمتاع المتلقي بأن ينمي لديه مقاييس المعرفة وذلك عن طريق توظيف جميع هذه الالتفاتات المكتسبة، التي يستوعبها المصمم كما يستوعبها الإنسان العادي، لذا اعتمد المصمم في تصميمه على خياله في توظيف تلك الرموز للإشارة اليها لاستثمار كل طاقاتها وإمكاناتها وثرواتها في غلاف المجلة المعنية بالتراث الشعبي العراقي وفق أسلوب تفكير موجه وهادف .

عناصر تصميم الغلاف: اعتمد المصمم في هذا الأنموذج على توظيف عناصر التصميم المتمثلة باسم المجلة بشكل رئيس وواضح في أعلى الغلاف، وكذلك برسومات ثوار ثورة العشرين الذي يظهرون في مساحة الجزء الأسفل من فضاء غلاف المجلة، فضلا عن الشيخ ضاري، الذي يعد أيضا من رموز ثورة العشرين وقتذاك، ولم يكتف المصمم بهذه العناصر فحسب، بل ركز أيضا على اللون الذي اختاره بأن يكون لون أحمر، كون اللون الأحمر يرمز للثورات عن طريقه لما تريقه من دماء وتضحيات لكي تنال الثورة مطالبها، لإثارة الانفعال الذي يوقظ في نفس المتلقي التقبل والتقدير لتلك العلاقات المتناسقة فضلا عن ذلك أن هذه العناصر التصميمية حققت فيما بينها علاقات منظمة أنتجت هذا العمل الذي يمثل تراكمات لشواهد لها دلالاتها في المجتمع والمتلقي، وإنتاج تلاقح خفي في تفسير رؤيا الفنان لتجسيد التراث الشعبي المتمثل في واحدة من اهم الثورات التي حصلت في تاريخ العراق.

أبعاد الغلاف الوظيفية والجمالية: يسعى التصميم إلى تأمين أسمى استطاعة جمالية ووظيفية، عن طريق دراسة ما وراء معرفة الجمال، الذي هو الإحساس المباشر بالحقائق الفردية أو الجزئية التي لا نقدر قيمتها إلا إذا أدركنا موضوعاتها وما تثيره من علاقات تواصل مع التقاليد السائدة في المجتمع، لا سيما في هذا الأنموذج الذي يوضح المصمم من خلاله إظهار التراث الشعبي بشكل جمالي ووظيفي، إذ سعى المصمم في هذا الغلاف الى توظيف رموز ثورة العشرين واظهرها بشكل جمالي تمثل بشكل حسي عبر الاشكال التي تشير إلى الثورة المتمثلة بالثوار وهم يحملون بنادقهم ورايتهم، وبشكل رمزي تمثل بصورة قائد ثورة العشرين الشيخ ضاري، فضلا عن المرأة التي تمثل المرأة العراقية ومشاركتها في الثورة، وأشار أيضا إلى البيئة الريفية التي انطلقت منها الثورة، لا سيما أن اشكال الثوار تظهر وهم يرتدون الثياب العربية، وكذلك الأسلحة التقليدية البسيطة التي ظهرت في الغلاف، فضلا عن رايات الثورة التي يحملها الثوار من ذلك الحين إلى هذا الحين عند قيام الثورات في العراق.

الأنموذج رقم (3)

اسم الأنموذج: غلاف مجلة التراث الشعبي

أبعاد الغلاف: 21 x 29.5 سم

تأريـخ الإصـدار: 2021 العدد الأول

اسم المصمم او المؤسسة: دار الشـــؤون الثقافية

الابستمولوجيا والتداولية: يتحكم العقل في تفسير الابستمولوجيا وتحليلها عبر استدعاء الخزين الفكري الذي يعتمد عليه المصمم عند قيامه بعملية التصميم، من خلال عناصر اجتماعية وجمالية واعية ومعبرة تستدعي خصوصية تعبر عن أهم ظواهر المجتمع الذي تنتمي اليه لا سيما في هذا الأنموذج الذي يمثل غلاف مجلة التراث الشعبي الذي تظهر فيه فتاة ترتدي الزي العربي الريفي، فضلا عن غطاء الرأس الذي يميز فتيات المدينة عن فتيات الريف الذين يتميزن بهذا الزي المتداول في المناطق الريفية، لذا إمتازت الابستمولوجيا في هذا الأنموذج عبر معرفة عقلية بديهية فضلا عن المعرفة الوجدانية عبر البيئة التي تتميز باستخدام هذا النوع من الازياء، وتلك المعرفة إنما هي نتـائج مستخرجة من العالم الخارجي، وهي في الأساس حصيلة تفاعل بين الفكـر والواقع، من خلال كثرة تناولها وطول وجودها في الوعي المجتمعي، وتداولها المتوارث بشكل يجعل الابستمولوجيا شيئا ثابتا وصلبا على وفق قوالب البداهة المتوارثة.

الخيال الإبداعي والفكر التصميمي: يشترط تشكل الخيال الإبداعي تكوين تصور في الفكر التصميمي، واتحاد الشكل بالمادة ومحاولة التحرر في معرفة دلالتها الانفعالية بوصفها حالة وجدانية شعورية توازن لدى المتلقي الذكريات والصور التي جعل منها خبرة تختلف عما هي عليه في مجتمع أو بيئة أخرى، لذا سعى المصمم عبر هذا الأنموذج الى استدعاء المعطيات الصورية عن البيئة الريفية، لا سيما أن هذه البيئة تتميز بأمور لا يمكن ان نجدها في المدينة، إذ قصد المصمم استحضار شكل الفتاة الريفية التي تتميز بلباسها الذي يختلف عن المدينة، وذلك عن طريق آليات التذكر لدى المصمم عبر الاسترجاع والتأليف الشكلي والصوري، للأشخاص الذين يسكنون في البيئة الريفية، وذلك في حوار خلاق بين الفكر ومضمون الصور الذهنية، بشكل يتطابق مع تخصص المجلة، وذلك عبر خياله الذي ساعده في استدعاء البيئة الريفية وتمثيلها بفتاة ريفية لتكون غلاف لمجلة التراث الشعبي.

عناصر تصميم الغلاف: تكتنز عناصر تصميم غلاف المجلة فيما بينها على علاقات تتشكل عبرها معانٍ عميقة ومعبرة، تحفز المتلقي لما تمتلكه من قيم أدائية بصرية مؤثرة، لذا اعتمد المصمم في هذا الأنموذج على صورة شخصية (بورتريت)، كعنصر تصميمي واحد ينشر بمفرده ليؤدي وظيفه معبره عن ما تتضمنه الرسالة التي حملها غلاف المجلة، لتتضمن قيمة جمالية تحقق شد وانتباه المتلقي اليها عبر معرفتها على انها فتاة من بيئة تحمل هوية اجتماعية معينة، فالصورة تبين خفايا ودقائق يصعب على النص الكتابي تغطيتها فضلا عن ذلك تحقق الارتباط مع اسم المجلة الذي يشير في معناه إلى اهتمام هذا النوع من المجلات بالتراث الشعبي، إذ ظهر اسم المجلة بشكل ثابت وحجم ثابت ليميز المجلة في اعتمادها على هوية اسم المجلة عبر هيئته التي يظهر بها في كل عدد من أعداد المجلة بذات الشكل وذات الحجم.

أبعاد الغلاف الوظيفية والجمالية: يمتلك غلاف المجلة القدرة على التأثير في المتلقي وذلك عبر فعاليات مؤثرة تعمل على توصيل النص كلغة تؤدي غايتها الوظيفية التي تعد هدف العمل التصميمي في غلاف المجلة، فضلا عن القيمة الجمالية التي تشترط جذب المتلقين، لذا عن طريق توظيف صورة الفتاة الريفية الظاهرة في غلاف المجلة تحققت القيمة الجمالية بشكل حسي لإنشاء الشكل الجاذب والمعبر عن مديات المعرفة والثقافة، فضلا عن تحقق القيم الجمالية الشكلية المتمثلة في عفوية الفتاة الظاهرة في الصورة، فضلا عن ابتسامتها، لا سيما أن التصميم يشير إلى رمزية محددة وذلك عن طريق هيأة الفتاة كون الناظر إلى الصورة يفهم أن هذه الفتاة تنتمي إلى بيئة ريفية عن طريقة ارتدائها نوعية محددة من الثياب لا ترتديها سوى فتيات الريف، إذ يجب تتوفر شرطية الجمال في تصميم الغلاف، بوصفه أداة اتصال تعمل على تحقيق الموازنة بين القيم المستلهمة والمستحدثة من الأشكال أو من البيئة الواقعية التي تحققت عن طريقها الأبعاد الوظيفية والجمالية، ونلاحظ أن بنائية غلاف المجلة ككل

ارتكزت على عدم تفعيل العلاقات اللونية، مع اسم المجلة لتكوين حالة من الجذب ولفت النظر تتناغم وتنسجم مع مدركات المتلقي الحسية، من خلال منحه القيمة اللونية (الرمادية) لتحقق بذلك الجانب الوظيفي دون الجانب الجمالي .

النتائج:

1. تتضح الابستمولوجيا في تطابقها مع الحقيقة الخارجية، وبما تحدثه من تفاعل مع البيئة فتستقي الابستمولوجيا الأفكار من الوقائع كما هي لكونها وسيلة للتعبير عنها وتوجيهها.
2. إن معرفة الأشياء لا تعتمد على العقل فحسب أو على التجربة الذاتية؛ بل يجب أن تُرد الى كليهما معاً، كما في النموذج رقم (1)، وموضوعية من خلال النماذج رقم (2).
3. تضع الابستمولوجيا اعتبار للعامل الاجتماعي على الصعيد التداولي عبر اعتماد أشكال ذات تعبير ومضمون يتناغم مع المدرك البصري للمتلقي، كما في النماذج(1،2،3).
4. ترتيب الصور والرسوم المتداولة في غلاف المجلة حقق عنصر جذب عبر أدائها الوظيفي، وبذلك تحقق التقبل لدى المتلقي في العينات(1،2) في توليفة بصرية منسجمة مع تخصص المجلة وأبعادها الوظيفية.
5. كان للشعار دوراً مهماً في تحقق الابستمولوجيا، وإظهار بعداً توافقياً بين اسم المجلة والشعار لإظهار الأهداف الوظيفية المطلوبة من التصميم، بينما لم يظهر هذا الشعار في النموذج رقم (1،2،3).

الاستنتاجات:

1. طرح الأفكار بشكل مباشر وواضح يزود المتلقي بما يهمه من معلومات من خلال استعمال مفردات صريحة وبسيطة لإيصال مضمون الرسالة البصرية.
2. الخبرة والمعرفة لدى المصمم تشتمل على مفاهيم تنتظم في ذهن المتلقي في أسمى معانيها تمكنه من التصرف بها حسب قوانينها لأحداث ما نسميه بالحس المشترك مع وعي المتلقي، لا بوصفها ملازمة لطبيعة الأشياء بل لأنها تستبدل وسائلها التجريبية المتمثلة بالطبيعة المادية الى طبيعة صورية.
3. تتحقق الابستمولوجيا بفعل ملائمة تصاميم غلاف المجلة لاعتبارات المتلقي وتفضيلاته الأدائية التي ترتكز في تجميع الصور والأشكال على وفق تداولي يحفز الإدراك المعرفي لدى المتلقي ويزيد من نسبة التفاعل مع مضمون المجلة.
4. توظيف القيم اللونية في تصميم غلاف المجلة يجب ان يكون ضمن وجود لوني حقيقي يتناسب مع تفسير مضمون الفكرة التصميمية.

التوصيات:

1. الاهتمام بالأشكال المتداولة ذات الدلالات التعبيرية المناسبة في تنفيذ غلاف مجلة التراث الشعبي.
2. بناء فكرة تصميم الغلاف من الأساسيات المهمة، لذا يتوجب توظيف ما يناسبها من مفردات تصميمية وبنائية لتحقيق الاتصال البصري مع المتلقي.

رابعاً: المقترحات:

1. الابستمولوجيا وصياغة الأفكار الابتكارية في تصاميم أغلفة المجلات التراثية.
2. دور الأبستمولوجيا في تطوير الفكر التصميمي لغلاف مجلات التراث الشعبي.

Conclusions:

1. Presenting ideas directly and clearly provides the recipient with the information that interests him through the use of clear and simple vocabulary to convey the content of the visual message.
2. The designer's experience and knowledge include concepts that are organized in the recipient's mind in their highest meanings, enabling him to act according to their laws to create what we call common sense with the recipient's awareness, not as an inherent part of the nature of things, but because they replace their experimental means represented by physical nature with a pictorial nature.
3. Epistemology is achieved by the suitability of magazine cover designs to the recipient's considerations and performance preferences, which are based on assembling images and shapes according to a circulation that stimulates cognitive perception in the recipient and increases the rate of interaction with the content of the magazine.
4. The use of color values in the design of the magazine cover must be within the presence of a real color that is consistent with the interpretation of the content of the design idea.

References:

1. Al-Abdali, A. (2022). *Basics of Scientific Research.* Yemen: Basma Printing Press.
2. Alam El-Din, M. (2014). *The magazine's publication planning and production stages.* Cairo: Al-Arabi Publishing and Distribution.
3. Al-Hiti, H. (1988). *Children's literature its philosophy its arts and its methods.* Baghdad: Ministry of Information.
4. Al-Husseini, I. (2008). *Art of Design.* Sharjah: Publications of the Department of Culture and Information.
5. Al-Khawaldeh, M. (2006). *for aesthetic education - the psychology of beauty.* Syria: Dar Al-Shorouk.
6. Al-Mousawi, W. (2023). *Epistemology of Orientalism and the Knowledge Industry.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
7. BashanBadr, D. (1996). *he Theory of Contemporary Literature and Reading Poetry.* (ع. ا. الكريم, Trans.) Egypt: Egyptian General Book Authority.
8. Blanchet, R. (1986). *Theory of Epistemology.* Kuwait: University Press.
9. Charbel, M. (1986). *Cognitive Development according to Jean Piaget.* Beirut: University Foundation for Studies, Publishing and Distribution.
10. Devlin, K. (2001). *Man and Knowledge in the Information Age.* Riyadh: Obeikan Library.
11. Dewey, J. (1963). *Art is Experience.* (ز. ابراهيم, Trans.) Cairo: Arab Renaissance House.
12. Hassan, N. (2010). *the aesthetic dimension in two-dimensional design* (55 ed.). Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Academy Journal, Issue 55.
13. Jaber, A. (1977). *Educational Psychology.* Cairo: Dar Al Nahda Al Arabiya.
14. Matar, A. (1979). *The Philosophy of Beauty.* Cairo: Dar Al-Maaref.
15. Michel, M. (2007, 4 1). The Concept of Certainty according to Wittgenstein. *World of Thought Magazine, 30*, p. 2002.
16. Motahhari, M. (1972). *Athar Collection.* Qom: Dar Al-Fajr Printing.
17. Nafal, H. (1996). Typographic artistic direction in contemporary Iraqi painting. *Doctoral dissertation*. Baghdad: College of Fine Arts . Baghdad University.
18. Nasr, A. (2007). *The Aesthetics of Eastern Arts and their Impact on Western Arts.* Cairo: General Authority for Cultural Palaces.
19. Shalak, A. (1982). *Art and Beauty.* University Foundation for Studies and Publishing: Beirut.
20. Stollanter, J. (2006). *artistic criticism, an aesthetic and philosophical study.* (ف. زكريا, Trans.) Alexandria: Dar Al-Wafa for the World of Printing and Publishing.
21. Tawfiq, S. (1992). *Aesthetic Experience - A Study in the Phenomenological Philosophy of Beauty.* Beirut: University Foundation for Studies, Publishing and Distribution.
22. Younis, I. (2023, 2 28). Popular Heritage Magazine. *Popular Heritage*, p. 262.
23. Zahran, H. (1981). *Developmental Psychology (Childhood and Adolescence).* Beirut: Dar Al-Sada.
24. Zakaria, F. (2017). *The Theory of Knowledge and the Natural Position of Man.* United Kingdom: Hindawi Foundation.

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1475

Plastic features of the concept of violence in ancient and contemporary ceramic formation

Ealayh Mohsen Abboud [a1]

[a] *Assyria University / Faculty of Fine Arts / Department of Fine Arts*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 22 July 2024
Received in revised form 7 August 2024
Accepted 8 August 2024
Published 15 September 2024

Keywords:
features, formation, concept of violence, ceramic formation

ABSTRACT

Ancient and contemporary ceramic formation addresses the issue of the relationship between it and the concept of violence by expressing its manifestations, first in formal composition, and recording the real features, as a result of the conflict that man experiences. Its importance has emerged, among the ceramic arts, in particular, in terms of formal compositions and color techniques, as well as its methods, which made it have dimensions, sometimes unrealistic, characterized by strong expression, and a dynamic rhythm, clear through its circulation and movement within society. In addition to its creative design lines resulting from the process of stimulating the imagination, in which it achieved inspiration and symbolism, and presented more vibrant models, in which the female ceramic formation became one of the elements, repeated in expressing the concept of (violence), it has a special power of influence, as it provides advertising propaganda. Through diacritical marks, towards a positive life, under a new perspective of social relations. Shedding light on these ceramic formations is an acknowledgment of their importance, and for the purpose of presenting a new reading of their implications in contemporary art.

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1475
Ealayh Mohsen Abboud : Plastic features of the concept of violence in ancient and contemporary ceramic formation
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

السمات التشكيلية لمفهوم العنف في التشكيل الخزفي القديم والمعاصر

م.د. عليه محسن عبود[1]

الملخص:

يعالج التشكيل الخزفي القديم والمعاصر، قضية العلاقة، بينه وبين مفهوم العنف من خلال التعبير، عن مظاهره، أولاً في التركيب الشكلي، وتسجيل الملامح الحقيقية، جراء الصراع، الذي يعيشه الانسان. لقد برزت أهميتها، بين فنون التشكيل الخزفي، على نحو خاص، من ناحية التركيبات الشكلية، والتقنيات اللونية، فضلاً عن أساليبها، التي جعلتها، ذات أبعاد، غير واقعية أحياناً، تميزت بقوة التعبير، ذات إيقاع ديناميكي، واضح من خلال تداولها وحركتها داخل المجتمع، إضافة الى خطوطها الإبداعية التصميمية الناتجة، عن عملية اثارة الخيال، الذي حقق فيها الإيحاء والرمز، وتقديم نماذج أكثر حيوية، أصبح فيها التشكيل الخزفي الانثوي أحد العناصر، المكررة في التعبير عن مفهوم (العنف)، لها قوة تأثير خاصة، فهي تقدم دعاية إعلانية من خلال علامات التشكيل، نحو قامة حياة إيجابية، تحت منظور جديد للعلاقات الاجتماعية. ان تسليط الضوء على هذه التشكيلات الخزفية، هو بمثابة اعتراف بأهميتها، ولغرض تقديم قراءة جديدة لمضامينها في الفن المعاصر.

الكلمات المفتاحية: السمات، التشكيل، مفهوم العنف، التشكيل الخزفي.

مشكلة البحث: يوصف التشكيل الخزفي المعاصر، الذي يظهر تمثلات مفهوم العنف، بأنه ذو مرجعية، وامتداد حضاري، قديم، فقد شكل أهمية كبيرة، في البحوث والدراسات الحديثة، الخاصة بالمفهوم، إضافة الى أن التشكيل القديم، يعتبر مصدر الهام، معرفي وتقني، لما يتمتع به من مضامين، حضارية، فهو ملازم لحركة المجتمع، وتحولاته، وصولاً الى مفاهيم إنسانية جديدة. ان التشكيل الخزفي المعاصر يتبع آثار ذلك القديم، الذي يمكن اعتباره أحد الروافد، المهمة في فن الخزف المعاصر، في نواحيه التعبيرية، وقيمه الرمزية، الشكلية والتقنية، وذلك لتمثيل مفاهيم اعتمدت فلسفات النقد الحديث، يحمل الأفكار والعلاقات المعاصرة، بوسائط وتقنيات في التركيب اللوني، وأنواع الأطيان، من شأنها أن تمنح النماذج خصائص تشكيلية ذات، مفاهيم معاصرة ويمكننا أن نطرح مشكلة البحث عبر التساؤل الآتي: هل استطاعت التشكيلات الخزفية القديمة، والمعاصرة تمثيل، مفهوم العنف، كل حسب خصائصه ومفاهيمه الحضارية وتنوعاته ومعالجته التقنية؟

أهمية البحث: توصف التشكيلات الخزفية المعاصرة، المقابلة لمفهوم، العنف، بالأهمية، ولها حضورها، في تمثيل حالات وأحداث، خاصة، تتوافق مع روح العصر، فقد اعتمدت فلسفات فكرية وثقافية وفنية، أساساً لها، كما أن لها إسهامات فعالة في المجتمع المعاصر، لذا جاءت محاولة الفنانين، تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على دراسة لمرحلة حضارية لما يتناولها الباحثون في العراق سابقاً.

هدف البحث: التعرف على التشكيل الخزفي القديم، والتشكيل الخزفي المعاصر الذي يحقق تمثلات العنف، في نواحيه الشكلية، والمفاهيمية، ضمن حدود البحث المكانية، لتشمل أمريكا الجنوبية – منطقة (بيرو)، للحد الزماني (200 ق.م – 200م) فيما تتضمن الحدود الموضوعية (مجموعة من التشكيلات الفخارية والخزفية القديمة)، و(مجموعة من التشكيلات الفخارية والخزفية المعاصرة).

الإطار النظري

المحور الأول: مفهوم العنف وتجلياته في التشكيل الخزفي القديم

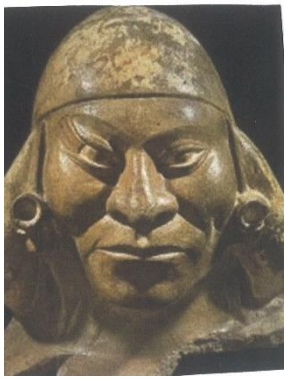
توصف النماذج التشكيلية الفخارية والخزفية، بأنها ذات سمة واقعية، فهي مقابلة للحياة في ظواهرها الاجتماعية، تعبر عن حقيقة الواقع متمثلة بموضوع العنف، تظهر وفق، تجلياته الواقعية أو، الرمزية، أو الايحائية.

كما أن لها تأثير ملموس، في تقديم جوانب مهمة ومتصلة ومباشرة مع ظاهرة العنف، من خلال حقيقة الواقع. المتضمن مظاهره في الخوف والتهميش والإرهاب والإيذاء الجسدي والنفسي، في العلاقات الواقعية.

ومن خلال دراسة النماذج يمكننا القول أن التشكيل الخزفي قد توصل الى درجة التنظيم، الشكلي، باعتماد البلاغة، في المعنى، باعتباره، أحد النماذج، ذات البعد الثقافي، والاجتماعي ولابد أن يتم تشكيله، وفق تركيب، يوصف يمكنه التعبير، عن المفهوم،

[1] جامعة آشور / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية

من خلال تماسك عناصره الشكلية وتفاعلها، مع بعضها الآخر، يتميز بتأثيره التفاعلي على أفراد المجتمع مع تقدم الحاجة، لمواجهة حالات العنف، حيث بها المجتمع بحث عن قوة تدفعه للالتزام بقيم حضارية جديدة.



كما أن التشكيلات، اعتمدت أسلوب خاص، يتسم بالعنف. إضافة الى تعبيرات يمكن وصفها، بالتعبيرات الحركية، والساكنة تمظهرت، من خلال الإشارات، والايحاءات وحركة الوجه، ونظرة العين، إضافة، الى ملامح الانفعال والدهشة، التي تبرزها الهيئة العامة للجسد، وعرض بعض المظاهر التي يحتويها، الجسد المعنف (شكل -1) والتي تساهم في اثارة عواطف المتلقي. يقول الفيلسوف (دولوز Doloz)، "رغباتنا هي التي تفكر، لا شيء نحن غير عواطفنا" (Deleuze, 1999, p. 94).

كما أن تنوع هيأة التشكيلات، ترتبط بمرجعيات قديمة، "تمثل نماذج حجرية، ضخمة، تعرف بـ(Jaguar type)، هي بمثابة نماذج معمارية لقوى عقائدية، وأسطورية، عظمى" (Fernandez, 1969, p. 47).

كما ان أهم ما يتسم به التشكيل هو المبالغة في الحجم وزيادة المساحة المقررة للوجه، مع تحقيق استطالة مبالغة فيها، يبدو فيها كأحد أكثر الوجوه الثابتة، يوحي بالانضباط، والاستعداد لأداء فعل المشاركة، فالتشكيل، يتبع البناء الحضاري، والذي يؤكد النشاط الإنساني من جهة، ويشفر عن قابليته، الحيوية من جهة أخرى، هو بمثابة، إبداع رموز حيوية جديدة لها القابلية على استيعاب المفهوم (العنف)، بالإضافة إلى أنه صورة تعلن عن أزمة اجتماعية.

هذا الى جانب اعتماد الفنان على طريقه، في تشريح عضلات اليدين وتدويرة الكتف، وإبراز تفاصيل الأصابع، وحركة الذراعين، كل ذلك ظهر، الى حد الإجادة الدقيقة، والاهتمام بالتفاصيل، وتأكيد المشابهة والتشخيص الواقعي، والذي هو بمثابة هدف النموذج (شكل -2).

أما اللون فإن تحديد مفهومه، هنا، هو من واجب، الإحساس المنفعل، دوره في الإيصال الإيجابي للون، وان ما يتركه من أثر، هو القاعدة الأساسية، وليس من الضروري أن يكون موضوعياً، فلابد أن يدخل الجو المعاش حتى يتسم بالحرية والحيوية، فالتشكيل "يتكون ويتكثف من خلال العلاقات بين الألوان وتواتراتها ونضارتها وبرودتها وتوهجها" (al-Miskini, 2014, p. 229). فيصير كل شيء مرئياً، الضوء واللون والانفعالات والخطوط.

ومن ذلك، يرى النقاد أن السمة الغالبة فيها أن تقدم مؤشرات ومشاهد للاحساسات، والانفعالات، في حدتها وكثافته، إضافة الى تقديم، ايحاءات عاطفية، لما يتعرض له الفرد، من عنف نفسي وبدني، والتعرض للإعاقة الجسدية، وتحمله، لحالات كثيرة، توصف بأنها، مثقلة بتفاصيل، الألم، والخوف والقلق، إضافة الى محاولات فرض قيود، على عالمه، ومحاولة تدميره.

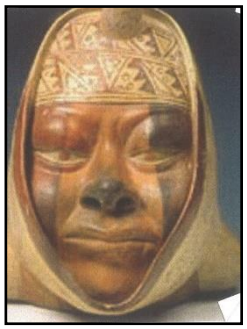
لقد استطاع التشكيل الفخاري والخزفي أن يخلق عالم جديد، من الصور، تتمتع بالحيوية، والعمق والانفعال، عرضت دلالات مفهوم العنف، من خلال، نماذج غرائبية، بالإضافة الى نماذج اعتمدت الخيال وضعت وفق خطة لصياغتها وتنظيمها، متخذة من الطبيعة، أساساً لها، والتي يصفها (رودان Rodan)، بالطبيعة المعدلة، أي الطبيعة المرتبطة، بعلاقات جديدة تتولد من خلال استجابات انفعالية، ومحاولة جدية لحل مشكلة حياتية.

وإذا ما أخذنا الملامح يمكن وصفها بأنها ذات تعبيرية عالية، عندما يكون، هناك إجبار على عدم، الكلام، والحقيقة انها تساهم في نقل صورة مطابقة، نجحت في نقل الواقع،

كما ان أحداث، العنف ومظاهره، التي يرويها، الجسد، حقيقة. فقد أتاحت النماذج التشكيلية، فرصة بفعل مقدرتها العجيبة، على إظهار خصائص المفهوم (العنف). وفوق هذا فهي بمثابة، شواهد مثيرة، على حقبة، توصف بالعنف. كانت ترتكز، على تشكيلات تعرض، مواضيع وحالات عامة، ذات ديمومة.

هدفها تحقيق ما يحتاجه الفرد من الشروط الملائمة للحياة، والتي تتناقض، مع العنف، في مظهره الجسدي، والنفسي، والحاجة الى معايير تهتم بتقديم الذات (المعنفة)، على الذات المركزية، الفاعلة، مما يفضي الى تقليل التناقضات، ثم السعي من خلال النموذج التشكيلي لتقديم حلول لها، تسربت الى الوعي الجمعي، كعقد، اجتماعي، ويلتزم به الأفراد بالتعامل.

يتأكد انجذاب التشكيل الخزفي، في التعبير عن المفهوم، ليس فقط عرض ملامح تفضي الى، تعرض الشخصية، الى نوع من العنف الجسدي كما هو معروف للقارئ والباحث من خلال النماذج المختارة، فقد تم التأكيد على طراز الملابس ولعل من الواضح انها قد حملت ملامح غرائبية أحياناً مائلة الى التحريف في طرازها، بعيدة عن السياق، الاجتماعي والموروثي الذي يقرر، طراز الزي، من خلال التقاليد والأعراف مما يثبت هويتها، وانتماءها للأفق الحضاري (شكل -3) فالفنان، "لم يجعلها مفارقة لعالمها الواقعي، بل جعلها بمثابة ارتقاء من رؤية المألوف الى معنى من معاني الرؤيا" (Sahib, 2013, p. 224). التي شملت قائمة من المفاهيم، والمعاني الحضارية الجديدة. وبذلك فقد احتلت مكانة هامة، حيث وفرت فرصة للإعلان عن المفهوم، والاعتراف "بأهميتها في التداول والتواصل الإنساني" (Al-Hamza, 2006, p. 54).



ومطابقتها، للحياة، واتساعها لها.

المحور الثاني: السمات التشكيلية لمفهوم العنف في التشكيل الخزفي المعاصر

العنف هو سلوك عدائي، يقود الى إلحاق الأذى بالآخر، يحمل خصائص، القسوة، والشدة، والإكراه، قدّم المفكرون، تفسيرات لمفهوم العنف، بدءاً بآدم سمث، وفرويد، وسارتر، وغودمان وغيرهم. فهو يعبر عن مرحلة من مراحل استكشاف المجتمع، لنفسه وبحسب (فوكو Voko)، فانه يرى بأن العنف ما هو الا اختصار للسلطة. ويتجلى المفهوم كنتيجة، للأزمات الاقتصادية والاجتماعية، بالإضافة الى أفول المرجعيات وافلاس الأيديولوجيات.

وإذا ما اعتبرنا أن السمة الغالبة لهذه الألفية، هي العنف، يبرز في مرحلة ما بعد الثورات، وبصورة عامة، "هناك مناطق عديدة للعنف، نتيجة الفقر، والحروب، وانعدام القانون" (Khalaf, 2002, p. 25).

ومازلنا في فضاء أشكال العنف والتي أبرزها العنف الاجتماعي، والثقافي، والديني، والسياسي، والعنف ضد المرأة، والقلق الذي يشكل روح العصر. لقد عبّرت التشكيلات الفخارية والخزفية، عن المفهوم، كما التف، عدد من الفنانين للتعبير عنه، وتقديم ادانة ملموسة، للقهر الذي يعانيه الأشخاص. ومادام النص التشكيلي يمثل نشاطات الانسان، فقد عرض، الأجساد محاطة بعوالم العنف، الذي انعكس، مخلفاً، آثار شكلية وسيكولوجية، شوهت مظهر الإنسان وملامحه وروحه. فقد تأسس العنف في التشكيل الخزفي على مفاهيم، يتعلق غالبيتها، بفكرة التقطيع، والتحطيم، والتجزيء، للجسد البشري، الى الحد الذي يكون فيه غير مرئي. فقد حققت الخزافة (راشيل سبرنك* Rachel Spring)، (شكل 4)

مفهوم العنف من خلال اعتماد فكرة تجزيء الشكل البشري، وتقديم، رؤوس بشرية كخزفيات وفخاريات تزيينية للحدائق وتقديم خطابات حرة ومنفتحة للتعامل مع البيئة، فالرؤوس البشرية، ملقاة في الحدائق على الأرض، وفي الساحات العامة، مع التنوع في طريقة العرض، تتحرك التشكيلات في حدود القيم المعاصرة، وتعزيز ما يعرف بـ"فلسفة التحديق" (Al Said, 1995, p. 249).

وتحيل عملية قطع جزء من الجسد متمثلاً بخزفية نحتية بهيأة رأس بشري، الى فكرة العنف والإرهاب والموت، والقتل، بواسطة قطع الرؤوس، وعرضها كأفلام وفديوات، تداولية. فقد تعالق المنجز مع تلك الأجساد، وهي بمثابة إعادة انتاج، لصورة واقعية، قدمت بآلية تحولية، شكل تشخيصي كامل،

* والتي جاءت خزفياتها مختلفة عما طرحه (كلير كيرنين Clair Curnen) 1998 ذو المنحى السايكولوجي و(كاثرين هويل Cathrin Howell) 1999 ذو المنحى الميثولوجي وهذا النمط الذي يحاول البيئة كأشكال نابضة بالحياة، قدحت على غرار نماذج نحتية لـ(هنري مور H. More)، والتي أوحت بما يسمى بطريقة العرض والتي جسدها الفنان بيتر فولكس (P. Foulcus)، في نصبه الخزفية، هؤلاء قدموا أعمال في حقبة واحدة حققت متحولاً جوهرياً، في كيفية نماذج مقابلة لمفاهيم العنف.

الى شكل يمثل رأس فقط، يتجه في أسلوبه الى الاختزال والتبسيط، ضمن فضاء يعرض تشكيلات أسطورية معاصرة، وظيفتها أن تعلن عن شيء مهم، للمتلقين وأن هناك عمل مناسب، من واجبهم القيام به، بسبب ارتباطه، بحياتهم ووجودهم. وبالرغم من اختزالية، التشكيل، فهو مفعم بالإشارة والمعنى من خلال مرجعيته الى مفهومه الثري.

وتحقق طريقة عرض التشكيل في الساحات والحدائق العامة كتشكيلات تداولية، تحقق حوارات منفتحة، على البيئة، كسمة معاصرة، مما يحقق تقابلاً بين الصورة ومفهومها، فالتشكيل يبث رسالة بشرية، تحمل مسؤولية التعبير وتحقيقه. يظهر الرأس بملامح بسيطة وواضحة، بخطوط منحنية يستقر، وهو يميل قليلاً الى الجهة اليمنى، بوزنه وكتلته وتوازنه. ومن خلال تقنية دعك الأكاسيد، ان تحققت تدرجات لونية، أثرت على مستوى التعبير، جراء الحوار المستمر مع البيئة الخارجية، التي أظهرت الملامس المختلفة، بإيقاع واضح.

فقد تغطى بطبقة من التزجيج، جعلت منه، وحدة واحدة، وهو يرتفع، عن الأرضية، بنظام يشكل زاوية، الى اليمين. ومما أعطاه أهمية أكثر، هو اعتماد فلسفة التحديق، والفرجة، والمشاهدة المتواصلة، كمفاهيم معاصرة، هي بمثابة وسائل لتأكيد المفهوم. من الأمثلة على تجليات المفهوم وتحت موضوع (العنف ضد المرأة)، سلسلة مخيفة من التشكيلات الخزفية يتضح، مدى العنف الذي تتعرض له المرأة.

أما الخزف (دانيل رودس Daniel Rhodes)، فقد قدم مفهوم العنف، من خلال عرض أشكال بشرية، وهمية، مقطعة الأطراف، وممزقة حيث فقدت، خصوصيتها، وملامحها، جراء التفتت ومن ثم التلاشي، وهو ينظر الى ما سيؤول إليه الشكل البشري في المستقبل، ويمثل التشكيل الخزفي صورة للرعب والعنف حيث يمثل الموت على هيئة أرجل وسيقان ورؤوس مقطعة. ونتابع سلسلة التشكيلات الفخارية والخزفية المتأثرة، بالخزاف (دانيل رودس)، للخزافة (فرجينيا ماكسوويج)، حيث يعتبر التشكيل الخزفي (شكل 5).

وبتقنية (stone ware)، قدمت الفنانة (فرجينيا ماكسوويج Virginia Maksuwich)، شكل انثوي تحت مفهوم فناء الجسد، وصورت الشكيل وكأنها وضعت كاميرا لمراحل تحوله، قدمته باختزالية من خلال عرض مشهدين، معتمدة على فكرة تقطيع الشكل من مناطقه المفصلية للأيدي والطراف ومنطقة الخصر والتي توحي بمراحل عملية تفتت الشكل واضمحلاله في المشهد الأول أما المشهد الثاني فهناك بقايا من الشكل مبعثرة، توحي بأنه كان هناك شكل بشري ملقى على الأرض، وبفعل عوامل بيئية فقد اندمجت بقايا الشكل مع أشكال النباتات والأوراق والسيقان التالفة. وتمثل العنف (جراء "الموت الذي حقق كل شيء ولم يخلف وراءه سوى الركام" (Muller, 1988, p. 248).

ووفق حالة إبداعية أن وجهت الفنانة، منجزها الخزفي، نحو حالة اعتمدت فيها على تقطيع شكل الجسد الى أجزاء، هدفها تحقيق المفهوم، ويبدو التشكيل بتفاصيله التشريحية، الدقيقة والتي توحي بشكل، حيوي قدم بأسلوب، ذو حركة مميزة، واضحة من خلال طريقة العرض لم تلبث تفاصيله، أن تتعرض للفوضى، لولا مقدرة الفنانة، في تفعيل، نوع من الترتيب شمل كافة أجزاء الجسد، وفق أسلوب اختارته، هي حدد طريقة العرض، بحيث جعل من أجزاء الجسد في المشهد الأول والمشاهد الثاني، بنفس الأهمية والقوة.

إضافة الى أن الخزفية النحتية توصف بأنها، ذات بنية تعبيرية، اتخذت من التقطيع، والتحوير، والتشويه، اساساً، للإيحاء بالمفهوم. واعتماداً على الخبرة، فقد تم اختيار طينة لدنة، توحي بمرونة الجذع والأطراف، والأجزاء الأخرى، وإحداث نوع من الدهشة، أثناء عملية التلقي أو الفرجة بما يتناسب مع قيم فنية معاصرة. وبآلية تحولية نحو المشهد الثاني، من الصورة الواقعية، الى صورة مجزأة ومقطعة الى حد التفتيت والتلاشي، وبذلك ظهرت الأجزاء من خلال تباين الضوء والظل، بحالة من الارتباط تنتظر من البيئة الخارجية، التفاعل والتأثير لتسهيل مهمة التكيف والانسجام معها.

والمشهد الثاني بتركيبته العامة، ما هو إلا عملية نقل التشكيل الخزفي من حالته الواقعية، الى المشهد الثاني الذي اعتمد التحوير، والنقل الى عالم آخر، يوصف، بعالم الفزع الجسدي، وتحقيق نوع من السايكولوجيا، متلائمة مع سايكولوجيا الخوف.

كذلك ينتقل تمثيل الصورة الواقعية من المشهد الأول إلى الثاني، لتتحول الخزفية الى أشلاء مقطعة، ومفتتة ومتلاشية، بعيدة عن التناظر والتناسب، فهي بنية يمتزج فيها ما هو واقعي بما هو متخيل، في عملية متداخلة، ذات خطوط غير منتظمة، مقطوعة ومتلاشية، تفتقد الى النظام في تحديد الأجزاء، خاصة في المشهد الثاني.

كما أن الأجزاء تجبر المتلقي للدخول في نوع من الرياضة الذهنية، وتداعي مفردات مثل، الاختلاف، الرفض، القبول، التصور، الا أن أقربها إلينا على الأقل كمتلقين، مباشرين للمنجز للوصول الى شكل يتعدى ما هو بشري، من خلال توزيع ذهني مباشر للأجزاء.

كما مزج الخزاف (اوزيوما اونازاليك Ozioma Onizulik) بين خزفياته، والاعلام،(شكل 6). لتمثيل احداث الغرق، ومشاكل الهجرة، والأحداث البيئية، حيث قدم أشكال تمثل سيقان، تميزت باستطالة غريبة، مع المبالغة في حجم الأقدام، وهنالك أجزاء بشرية، متروكة، ومتداخلة مع بعضها، تترك فجوات بينها توحي بأنها، بأنها تطفو فوق الماء قدمها وفق أسلوب تجميعي، حيث ربطت الأشكال بأسلاك نحاسية وحبال من الألمنيوم، ومن الملاحظ أن حجم الرؤوس ظهرت بشكل كرات صغيرة مجردة من الملامح.

ومن استدعاء تقنية قديمة (التيراكوتا Terracotta)، أي الطين المفخور ذات مرجعية بيئية، لتشكيل أجزاء تمثل سيقان بشرية، وأقدام، وكفوف، وأصابع.. الخ.

ولما كان الجزء، من الأهمية، للتعبير عن الكل، أي عن الكل البشري، فالأطراف والأجزاء الآن هي في نطاق تشكيلات كاملة، تقدم خطابها الاجتماعي، ذو السمة التداولية، يمكننا شرح المفهوم، وتحقيق استجابة اجتماعية، في نفس الوقت. ان الأجزاء المقطوعة أصبحت وسيلة الفنان لتقديم الإحساس، بضعف الانسان، وما يعانيه من مشاعر القهر والعنف والخوف، من خلال هذا النص، الذي نعتبره أحد النصوص الميثولوجية الجديدة، التي اعتمدها، التشكيل المعاصر. وتوحي الأجزاء بالسكون، والتداخل، الى حد التموين، والاختفاء، فيما بينها، كما غيبت أشكال السيقان، وفق حالة اعتمدها التشكيل وهي، اللجوء الى الحجوم الكبيرة، والمبالغة بالنسب ولكن، لا يخفى على المتلقي، ما وجده من حالة ايقاعية في الظهور، ثم الاختفاء، ثم الظهور من خلاله متابعة وتأمل وتركيز.

تعرض الفخارية النحتية، أزمات وجودية، إضافة الى عرض عالم، آخر، يتميز بالفوضى وغياب العدالة، والإجهاز على القوانين، الا أن هدفها، تحقيق وإدامة الحياة الكريمة للإنسان.

المؤشرات التي أسفرت عنها محاور البحث:

التشكيل الخزفي القديم:

- عبرت عن حقيقة الواقع الذي يتسم بمظاهر العنف وخاصة الإيذاء الجسدي والنفسي.
- اعتمدت أسلوب يتسم بالعنف في نقل، اشارات وتلميحات تثير العواطف، فهي صورة للاحتجاج هدفها تقديم الحلول للذات المعنفة.
- الاحساس المنفعل له دوره في الايصال الايجابي لتقنيات، المادة، واللون، له أهمية في التواصل والتداول الايجابي.
- يصل التشكيل الخزفي الى مرحلة باعتماد البلاغة في التنظيم الشكلي، اضافة الى الاهتمام بالتفاصيل، وتأكيد المشابهة الواقعية فهي ذات تعبيرية عالية، يدخل الخيال فيها أحياناً، بهدف ايجاد سمات غير واقعية.

التشكيل الخزفي المعاصر:

- اعتمد التشكيل مفاهيم، تتعلق بفكرة، التقطيع، والتحطيم، والتجزيء، والهدم وإعادة البناء الى حد التلاشي، إضافة الى عمليات التبديل والتحوير، للجسد الأنثوي في حالة من تقابل الصورة ومفهومها، كصورة ميثولوجية جديدة.
- يعرض الجسد الانثوي عبر سلسلة من التشكيلات يفضح مدى العنف الذي تتعرض له المرأة، حيث يظهر التشكيل الخزفي، خصائص الإكراه وإلحاق الأذى والذي انعكس، كآثار شكلية وسيكولوجية.

إجراءات البحث

مجتمع البحث: يشمل مجتمع البحث التشكيلات الفخارية والخزفية القديمة، المتاحة في المتاحف، والمصادر الفنية، والمنجزة ضمن حدود البحث الزمانية. وكذلك نماذج من التشكيلات الفخارية والخزفية المعاصرة، كتمثلات لمفهوم العنف.

عينة البحث: وهي مجموعة من التشكيلات الفخارية بقصدية، تتوافق مع هدف البحث، وتخضع لمفهوم العنف، وقد شملت أربع عينات.

اداة البحث: يعتمد تحليل النماذج، على المؤشرات التي أسفرَ عنها، محاور البحث النظري.

منهج البحث: يعتمد منهج التحليل الوصفي لنماذج عينة البحث.

تحليل عينات البحث

(انموذج – 1)

تكوين خزفي، أنثوي تشخيصي، يظهر وفق مفهوم العنف، تحت ذريعة، الجمالية المعاصرة، أن أصبح الشكل الانثوي، المعاصر وسيلة لعرض معايير، جديدة عن طريق القوة، وذلك بفرض، النموذج الجديد. وتوليد قناعات اجتماعية، للايمان، بما يعرف حالياً، بالشكل الانثوي البديل، كنموذج معاصر يُقتدى به، وهو عنصر من العناصر، التي تأسست عليها، الحياة الاجتماعية كشكل اعلامي، يدفع المجتمع، للانغماس في طقوس الاستهلاك. ووسيلة للتقارب بين الانتاج والاستهلاك.

لقد تم الحكم، على الشكل الواقعي، الانثوي، بأن الطبيعة أخطأ، في تجهيزه، بما يتلائم مع العصر، يقول (جون ديوي)، "حينما تكون الهوة التي تفصل الكائن الحي عن بيئته واسعة الى أقصى حد فان هذا المخلوق لابد له من أن يفنى" (Dewey, 1963, p. 25). ففي الثقافة المعاصرة، والتي يسود، فيها مفهوم الجمالية، المضللة، يمكن أن يؤدي، بالشكل الانثوي أن يوضع في مجال التحف الفنية.

لقد حظيت عارضة الأزياء، على الشكل الانثوي، النموذج، كصورة مختزلة، معتمدة على المظهر الخارجي، حملت عدسات تركيبية، أظفار صناعية، أنوف معدلة ومدمجة صناعياً، أفواه منفوخة تشريحياً، رؤوس تعلوها تيجان لامعة من الشعر المستار، أما الخصور والوروك فقد حققت تحولات، عجيبة فهي اذن الصورة، الأسطورة، التي تسعى النساء، الى حلم تغيير أجسادهن، الى ملامح مبهرة، بعيدة عن الذات الأنثوية.

وحسب اقتراح العالم والناقد (بورديلارد Boudrillard) "ان النموذج المرجعي للجسد الأنثوي هو عارضة الأزياء" (Baudrillard, 1976, p. 177).

فهو عبارة عن جسد بديل ونموذج يقتدى به، وهو أحد العناصر التي تأسست عليها الحياة، الاجتماعية، يدفع العالم للانغماس، في طقوس الاستهلاك. ونحن مع مقولة الفنانة الفرنسية (اورلان Orlan) ان هناك منافسة قوية بين العمل الفني والجراحة، واستخدام الجسد الانثوي، كوسيط، لتجلي مفهوم العنف، وظهوره وفق تشكيلات صريحة وصادمة، لقد استخدم الفنان، النموذج الخزفي، كوسيط أكثر اثارة، من أي وسيط آخر، للجمع بين مظاهر العنف، وشخصية المرأة.

وهذا يتوافق مع رأي (هربرت ريد H. Red) بأن التشكيل الخزفي يقدم نوع من المواساة في أوقات اليأس، يقف الى جانب النساء المنكوبات والضحايا، فهو تعبير عن حالة المرأة، هذا من جانب، ومن جانبٍ آخر فهو أداة، لمكافحة العنف ضد المرأة.

وجراء الثقافة المعاصرة يندفع النموذج التشكيلي الخزفي، مع الآخرين اندماجاً كلياً، بالرغم من ابتعاده عن الذات، فالنموذج قدمه الفنان، كما يراه المجتمع الاستهلاكي، فهو يتمتع بالتقديس، نتيجة القناعة التامة به، فالثقافة الجماهيرية استوعبت هذا النموذج، وتمكنت من تحقيق النجاح في التواصل والاعلان، وكذلك من تمكين أصحاب السلطة، الذين يقومون بعملية فرض معايير جديدة. يصبح فيها الجسد الأنثوي، متوافقاً مع مقولة الناقد الفني (بلوشارد Blu Chard)، ومع قناعاتنا في اعتبار الجسيد الأنثوي هو الحامل الأساسي لتلك المعايير، وأفضل من أي حامل آخر. كما ويصف الجمالية المضللة للجسد الأنثوي، فيقول (بريتون Breton)، "انها تدعو الى الامتثال الجماعي" (Breton, 1998, p. 56). ومن مظاهر العنف الجسدي أن أجبرت المرأة أن تستثمر في جسدها وتذهب أبعد من قدراته الجسدية والعاطفية.

وبدأت تبحث في داخل جسدها عن قوة تدفعها للالتزام بقيم جديدة. الى حد اعتباره جسداً ميتافيزيقياً، وانثروبولوجياً، وايروتيكياً. لقد تعرض، النموذج، الى عمليات غيير الملامح والتي هي بمثابة، تأكيد لرفض الشكل، الواقعي الانثوي بصورته التقليدية، اضافة الى المحاولات الواضحة، لتحطيم وجوده وخصوصيته.

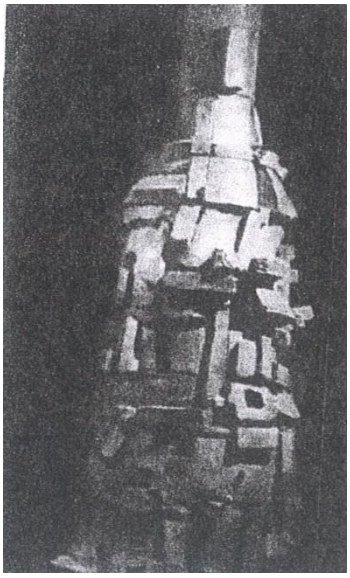
لقد تجلى النموذج التشكيلي، بحالة من العري، فهو أجمل سلعة معروضة. في المجال التسويقي، الاجتماعي.

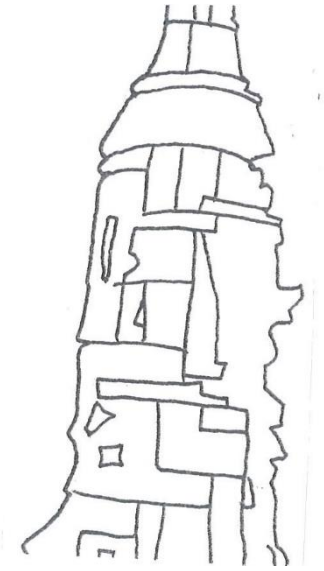
لقد حلقت الثقافة المعاصرة ومفاهيمها بالجسد الأنثوي، الى حد الاحتفاظ بخلايا عارضات الأزياء من أجل استمرارها كما أن تطور المجال البيولوجي، وتدخل التكنولوجيا. قد ساهما في إظهار النسخة التشكيلية، وصولاً الى هذا الشكل النموذجي. لقد ظلت النساء محاصرات، بالشكل النموذجي مطالبات، بالوصول إليه، بالتوجه لإجراء العمليات الى جانب، الاعتماد على مستحضرات التجميل، التي اجتاحت اعلاناتها وسائل الاعلام، وبذلك أصبحت المرأة "تعاني من هشاشة سيكولوجية". نتيجة ابتعادها عن قدراتها البايولوجية، والجسمية التي وهبها لها الله سبحانه وتعالىن تشعر بعدم الرضا، مما أدى الى أزمات نفسية، جراء العنف، يضج بها العصر. ان النموذج التشكيلي يقف في مواجهة نموذج آخر، يمكن أن نطلق عليه بالجسد الطاهر، الذي أقرته النصوص المقدسة، ومشدود للتقاليد.

وبالرغم من اللون الداكن، (لون أوكسيدي)، الا أن ملامح الوجه، بدت واضحة. من خلال تفاوت مساحات الضوء، والظل، التي أكدت تفصيلاتها. يرتكز الرأس، على رقبة طويلة، ورشيقة والكتفان، رقيقان، والذراعان نحيلان، تنتشر، في منطقة الصدر والورك، منظومة من الحلي، ذات مرجعية تمتد الى رموز، تشكل تعاويذ، للآلهة (ام -النبات)، حيث تحول الجزء الأسفل من الجسد، الى (عرنوص) الذرة كأحد الملامح التعبيرية للنموذج التشكيلي، والذي يقيم حواراً بين عناصر الطبيعة (بشرية – نباتية) لتأكيد وحدة الوجود، وباعتباره مركزاً للطاقة الحيوية بصدد التكاثر والوفرة. لقد تم تنفيذ الجزء العلوي، بتقنية الحرف الحراري العالي (Stone Ware)، كما تم تنفيذ حبات الذرة، بطريقة التشكيل، اليدوي، في حين تم تنفيذ الشكل كاملاً بطريقة العمل بالأجزاء ثم تركيبها. أما نظرية اللون تعتمد على، مساحات لونية، متلائمة، ومتضادة. كما تنضوي تحت النموذج الخزفي، فنون الجسد، في الوشم والتحوير والنفخ والتقليص والشد والقطع والتثقيب والزرع، بخصوصيتها والتي تهيمن فيها العلاقات الجمالية، وصولاً الى انفتاح النموذج على مجال الأزياء، واعتبار كل ذلك غاية حياتية، في ظل ثقافة معاصرة. ومن ناحية التقنية الملمسية، يرتبط النموذج التشكيلي، بالطاقة الملمسية الحسية لمادة الطين. وفي ملمحٍ آخر، للإيحاء بارتباط الملمس، الناعم، بمنتجات تجميلية، تارة، واجراء عمليات، دلك (Turning)، وتنعيم (Burnishing)، بواسطة حجر بركاني، جعل السطوح تحقق

ملمس الجلد، بمساعدة عملية الحرق (Stone Ware). واجراء تغييرات ملمسية متوافقة مع مواصفات الجسد النموذج، والذائقية المعاصرة.

(انموذج – 2)





ومن الأعمال الخزفية الأكثر حداثة، من مواضعها، وطريقة تنفيذ، واستخدام تقنيات ابتكارية، توحي الى أن الانسان هو المركز والمحور فيها. عِبر التشكيل، والذي يدل عنوانه على طريقة تنفيذه، (البناء والهدم ثم إعادة البناء).

بيترفوكس

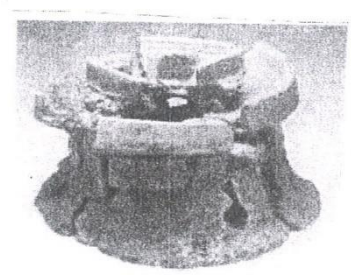
تشكيل خزفي، يبدأ من الأسفل بقاعدة واسعة وينتهي من الأعلى بعنق طويل، يخضع لبنية تركيبية، شكلت إناء خزفي، يحقق هدف، انضمامه الى النصب الخزفية المعاصرة، يوصف بأنه عبارة عن دعوة صريحة، الى إزالة ما هو ثابت من التكوينات المتوارثة، نحو تكوينات تعبر عن نوع من العنف الرمزي من خلال عمل، ذو منظور انسانين يوحي بالمفهوم ويشير اليه ضمنياً.

يتكون بدن الإناء، من قطع تراتبية، متنوعة ومختلفة، جاءت نتيجة بناء تشكيل خزفي ثم اجراء عملية تحطيم له، لإنتاج قطع تستخدم لبناء، تشكيل جديد، تحقيقاً لمفهوم (البناء والهدم ثم إعادة البناء)، كأحد المفاهيم المعاصرة الفاعلة.

والتي تشير الى مدى الانتهاكات التي يتعرض لها الانسان، ينضم الى التشكيلات الخزفية، التي تعرض العنف، وبأسلوب أكثر مبالغة وقسوة، فهو، يعبر عن ظاهرة التمرد على الأشكال التقليدية، والعمل على إنتاج تشكيلات خزفية تعبر عن حرية الذات، من خلال أسلوب يعتمد تحطيم بنية التشكيل الخزفي بعد بناءه ثم إعادة بناءه مرة أخرى، من خلال إجراء تنظيم جديد، يعتمد على تعددية السطوح واختلافها وتجريديتها. جاء اختيار مفردة واقعية تحيل الى شكل إناء كبيرة خاضعة للتحول والارتقاء كآلية منهجية (Systematic)، حيث ننظر للنموذج وكأنه عودة، لأشكال بدائية.

ويلاحظ أن التكوين يحمل صيغة غرائبية، نتيجة لطريقة التشكيل، التي تم فيها ترتيب القطع الهندسية وشبه الهندسية.

فمازال التشكيل في فضاء حالات العنف ومن أبرزها، العنف الفكري، والجسدي، والاجتماعي، هدفه كبح جماح العنف، وتمثلاته والمساهمة، في كراهيته وفضحه.



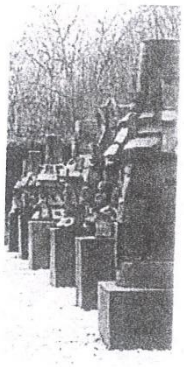
بتقديم اختزالات للألم البشري وعذابات الإنسان حاضرة في توتر خطوط وحافات القطع المتراكبة التي حددت الكتلة وتناوبها الحاد. فهو بمثابة تجاوز لأيقونات قديمة من خلال تهشيمها والعودة بها الى ما يسبق نشوء الأشكال الجديدة، بحيث تفقد السطوح هويتها المستوية، لصالح التعرجات والتراكب والانحناءات المتبادلة للقطع المهشمة متجاوزة الشكل الواقعي للنصب، معتمدة خبرة الفنان وتمتعه بحرية متعالية.

تظهر القطع، من بعيد، للمشاهد، وكأنها نحوت بارزة، مختلفة الحجم والشكل،

تم تركيبها بطريقة متناغمة وتجريدية، كما استعان الفنان، خلال عملية البناء، بالحزوز والخطوط، وحافات القطع المرتبة، التي تبدو ضخمة، من بعيد. تحيلنا القطع المتنوعة، الى أعمال الفنان (بول سولدنر Paul Soldiner) الهندسية. والتي تعلن عن إمكانية لا نهائية لاستيعاب قطع أخرى. رتبت القطع المهشمة، طولياً وعرضياً، أثمرت عن تغيير في البنية الشكلية، المستحدثة للنموذج، وذلك من أجل تجسيد معطيات جمالية معاصرة.

فالتهشيم والقبح جاء معبراً عن روح العصر. ينتظر النموذج تأويلات متعددة من قبل المتلقي الذي يرتبط بهذا التركيب المعقد، وفق مدركاته ومستواه الحسي، وتلقي معايير كثافة التكوين والوانه والانفعالات الناجحة عن تكوينه. تقول الناقدة (رشيده التريكي) "ان بمقدور الفنان أن يفرض على حساسيتنا، أشياء ناجمة عن الصدفة" (Al-Triki, 2009, p. 9). فالتشكيل الخزفي هنا، يحمل سمة الديمومة منفتح على فضاء الحرية، وإنتاج اللامتوقع.

لقد ساعدت، اختيارات الفنان، لنوع من الطينة الملونة، الجاهزة صناعياً، في عملية تحقيق، تدرجات من ألوان معتمة، ومطفأة، كما أن هناك ألوان، معدنية يمكننا الإحساس بها، من خلال التفاوت بين حالة ملمسية، تتراوح بين النعومة والخشونة الى ظهور تعرجات بارزة. (لقد حقق التشكيل، حضوره من خلال الاختلاف الملمسي للأجزاء، كما ويمنح الفنان أهمية للحجم). جزء من رسالة* الى مجلة نيويورك تايمز بالاتفاق مع الفنان (نيومان Newman). فالحجم عامل أساسي، لتفعيل التأثير النفسي كما هو الحال مع الاهرامات وحجومها (شكل -).



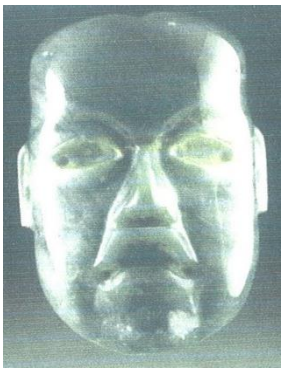
فهو يسعى الى تفكيك الشكل البشري، ويوحي بذلك، من خلال عملية الهدم، التي توضح آثار العنف، باعتبارها صورة هدفها اقتحام الأفكار بفاعلية سريعة، من خلال شكل بشري فقد هويته ليدخل ضمن قائمة "الأساطير والحكايات الخيالية" (Funkenstein, 1971, p. 25). فالتشكيل قدم وفق أسلوب يثير غرائبية ودهشة، غير مرتبط بتاريخ أو جمالية يمكن اعتباره خطاب للعنف، يتجسد بنصب خزفي يمارس دوراً إبلاغياً بتوجيه، رسائل خاصة. اعتمد الفنان تقنية بدرجات اللون الأزرق وصولاً الى تلاشي اللون مع سماء المدينة، التي شيد فيها المنجز وعند حصول الضباب يتلاشى النصب نهائياً وبذلك فقد حقق الفنان مصدراً جديداً للطاقة في النموذج. وذلك متخذاً من فعالية التكرار (تكرار النموذج لست مرات)، بوضعها على خطين متوازيين، الا أنها في هندسيتها واختزاليتها تتباين جراء تنوع أماكنها، مع تحديد مساحة فاصلة بينها، بحدود (متر مربع واحد) متوافقة مع طول التشكيل (مترين مربعين).

(انموذج – 3)

* فالفن بالنسبة إلينا مغامرة، داخل عالم مجهول من الخيال الوهمي الحر ومعارض بشدة للحس العام ولا يوجد أجمل من عمل فني يعبر عن اللاشيء.

يعرض، التشكيل نموذج تشخيصي أنثوي متعالق مع أشكال مرجعية، موروثية تحتل ايقونات، لتجلي روح الخصب في جميع مظاهر الطبيعة "كأم عظمى وعنصر الأمومة والأنوثة السومري" (Child, 1978, p. 201).

لقد تم اعتماد الأسلوب الواقعي، ومازال هو الكل الذي يوجه، وله حضور أكيد، مع توظيف عناصر، رمزية، ولكن من خلال تنويعات جديدة. كما ويعتمد النموذج على إعادة مرجعية، منحوتات قديمة، بما يعرف بالوجوه الباكية (شكل 1- 2)،



ظهرت متلائمة، في ملامحها مع تلك المتتابعات، الشكلية كنوع من التعايش، بين الرمز القديم والرمز الحالي، من أجل استيعابه. كما أن النموذج يوصف بمحاولاته الجادة، الى إزاحة ما هو عقائدي، واختفاء رموزه. ومن خلال اختيار الفكر الحضاري لأكثر الوسائل تواصلاً فمازالت التشكيلات النفعية ذات الحس الشعبي بأنواعها وأحجامها، سائدة في التداول الاجتماعي في مجال الطقوس، والعبيد، والخزن، ساهمت في التعبير عن ما تحتاجه المرأة، حيث تعمل تلك التشكيلات في ضوء نظرية اجتماعية لتعبئة التشكيلات، وهي تتحمل مسؤولية عرض رسائل، تتعلق بفضح مظاهر العنف العديدة ضد المرأة.

ويتشكل النموذج الخزفي، مندمج بنوع من الجرار ذات العنق المزدوج، كنوع من التكيف يمارسه، النموذج بقصدية الإبقاء عليه، في حالة من التناسق مع الأعراف الاجتماعية. يستند التشكيل، على الواقع في تقديم حالة جسمية خاصة، فقد تمتع بحركة حقيقية، تحركت فيها اليد اليمنى، لتطبق على اليد اليسرى، والتي بدت ملفوفة، بنوع من الضماد السميك (الجبيرة) الخاصة، بمعالجة كسور العظام. (شكل – 3)

لقد أوحت الحركة، بالتمسك الشديد بالحياة، واستمرارها، بالإضافة الى العمل على تفعيل حالة من الإثارة، وتحفيز المشاعر، يمكن اعتباره نوع من التحريض، بعد التأثير النفسي، ورد الفعل، خلال المشاهد، "إذ أن عين المشاهد لا ترى فقط بل تجمع كل الحواس في نظرة واحدة" (al-Miskini, 2014, p. 141).

لقد وصف التشكيل الانثوي حالة العنف والقسوة الجسدية، وتحمل أعمال شاقة بالقوة، مما يؤدي الى إلحاق الأذى بالمرأة. تتمتع اليد بمقدرة، على إظهار التباين في ملمس السطح، جاء نتيجة ارتفاع وانخفاض المساحات منح اليد حركة ايقاعية، كما اتبع الفنان طريقة في جمع الأجزاء والتركيب بواسطة، محلول طيني، مع الأخذ بنظر الاعتبار، العناصر المكونة للتشكيل، الرئيسية منها، والثانوية، وهي تعكس طاقة التكوين الحيوية. استطاع الفنان شحنه بانفعالات العنف عن طريق عرض أجزاء تعرضت للتشويه، والأذى، للرمز عن العنف وتقديمها، بطريقة واقعية، وكأنها، متوافقة مع مذاهب وحركات معاصرة مثل (الواقعية الجديدة)، ساهمت التقنية اللونية، والملمسية، لتحقيق الإثارة، من خلال حالة الجسد الذي يقع، تحت وطأة العنف. ويمكننا القول بأن بيكاسو (ومن أجل زيادة التعبيرية، يضع الهلوانات والمهرجين والعميان ممن لهم مهارات وتقاليد خاصة) (Berger, 2010, p. 82). لقد أجرى الفنان، طريقة في تركيب نظام الوجه، وظهوره "بأكثر الأوضاع تعبيراً" (Sahib, 2013, p. 44).

حيث يتمتع المظهر الخارجي للوجه، بالصلابة، من خلال، الملامح التعبيرية للعينين، وما تتركه حركتها، مع تمتعها بجفن سميك، بحدقة صغيرة معتمة تحيطها مساحة فاتحة، عززت مساحة العينين، من أجل تفعيل تلك النظرة ومعناها على اعتبار أنها مركز النظر بالنسبة للمتلقي ذات تعبيرات مفزعة، مفعمة بالدهشة؛ كنتيجة للتلاعب بالنسب والتضاد اللوني ويلاحظ استقرار

التكوين، بالرغم من وجود ملامح انفعالية، حققت شيوعها على مساحة (البورتريه). لقد ساهمت الشفاه، (المزمومه)، مع الملامح التركيبية، للعيون في إظهار، حالة الانفعال، الذي يقدم احتجاجاً، على المعاناة الشديدة، التي تم استيعابها من قبل المتلقين، ان أصبح النموذج التشكيلي أكثر تداولاً، نتيجة الاستيعاب الواضح للمفهوم (العنف). ويمكننا القول بأن التشكيل عامة، يحتل حالة (من المواجهة تحتاج الى وسائل لإقناع النفوس، مع زخم انفعالي قوامه النسيج البنائي للمنجز التشكيلي) (Sahib, , 2010, p. 39). يتمكن التشكيل من نقل نوع من الرسائل، من خلال مقدرته التداولية وحضوره اليومي في النشاطات، الإنسانية، داخل الحياة الاجتماعية، فهو يجمع بين عوامل مفهومية وعوامل نفعية، وعوامل تركيبية شكلية، ورمزية لها أهميتها في التداول إذ "ليس ثمة عالم بدون رموز" (Sahib, 2013, p. 22).

يعرض (البورتريه) الانثوي، كتشكيل يحتل فخارية نحتية، تتمظهر بطراز من الأزياء، بشكل رداء ذو أكمام، طويلة ذات نهارية عريضة، وقد برزت عضلات العضدين وتدويرتهما، والتي تكشف عن امتلاء ظاهر لليدين بكل تقسيماتها، والتي شكلت بشكل دقيق، يحيط بها الرداء بانتظام دون وجود أي زيادة، في مساحة القماش، وتبدو منطقة الصدر، بارزة، وهناك تأثيرات لامعة، نتيجة اختيار تقنية الدلك والترطيب بمحول طيني، ذو لون أحمر، واستعمال قطعة حجرية، في عملية الدلك، ساهمت في إظهار الملمس الناعم والاحساس به في نفس الوقت. (شكل – 4)

ومن الملاحظ، أن الزي، وهو يستوعب، ويلف الجسد بأكمله، وذلك للإيحاء الى ما تعانيه الشخصية من حالات، التضييق، والخنق، والضغط النفسي والجسدي، داخل فضاء مميت، ساهم في تحقيق اثارة، جماعية، والتنبيه عن مفهوم العنف.

ومن المدهش حقاً، ان التحوير الذي استوعبه، طراز الملابس، يوحي بعالمٍ آخر، يمارس فيه التشكيل حياته كواقع أكثر تأويل، وتعبير، من الواقع الحقيقي، مما ساهم في ظهور حالة من التحدي، "في مواجهة ما هو غير انساني وفي هذا الوضع لا يملك الفنان إلا أن يستجيب بأن يزيد من صعوبات إبداعه الذاتي" (Moreno, 1987, p. 342).

ومن ملاحظة، تصميم، غطاء الرأس، المكون من قطعتين تحتوي القطعة الأولى كتلة الرأس، في حين شكلت القطعة الثانية، شريطاً سميكاً، يستقر، وسط الجبهة ظهرت عليه، تصاميم هندسية، ذات مرجعية موروثية وقد انتهى، الغطاء، من الأسفل بعدد من الطيات الايقاعية، مثلت خطوط متوازية، ساهمت في دعم وإعلاء المشهد التشكيلي الأنثوي، وإبراز المساحة المحددة، للعينين، باستخدام اللون الأسود، مع ترك مساحة للون الأبيض، تبدو فاعلة في عمق التعبير عن تلك النظرة ومعناها، والتي ساهمت في إبراز وتوثيق مظاهر العنف، ودلالاته الشكلية، والمساهمة في فضح كل أشكال التسلط الذي يمارسه المجتمع، ضد المرأة.

ومادام الشكل هو ماهية المادة وقوتها الحقيقية. فقد تمتع التشكيل بطاقة تعبيرية عالية، أدت بدورها الى، تكثيف، المعنى، الى أبعد حد، فالبعد الروحي للتشكيل، يكمن بتعرف العلاقة، بين الوظيفة والشكل. يبدو لنا أن أهمية، التشكيل نابعة من وجوده في مناخه الحضاري، الذي وفر خيارات كثيرة أمام الفنان، وانتقاء أسلوب، هو بمثابة ميزة في عصره. فالتشكيل يستند "على مرجعيات معرفية مرتبطة ببنية الفكر" (Sahib, , 2010, p. 131). كما ويقدم الجسد، إشارات وتلميحات، فهو يعلن، حضوره الكامل، لداء فعل ما، من جهة والمساهمة، في عرض قابلياته وقواه الخيرية للمشاركة، في النشاط الاجتماعي، واضحة في طريقة عرض الجسد، هذا من جانب، أما من الجانب الآخر، فهو يتفاعل مع المفهوم، ويساهم في الرد عليه بالعمل.

(انموذج 4)

تمثلت الشخصية، من خلال ما يعرف بإناء (سرج الفرس)، يظهر فيها بدن الإناء، كتأويل، لصورة رجل في متوسط العمر، يجلس (القرفصاء)، وهو يضم أطرافه السفلى مثنية، على صدره مستندة من الجهة السفلى على أقدامه، والتي ظهر أحدها مبتوراً، من منطقة الكاحل، مما جعل الساق يبدو داخل قطعة فخارية، سميكة تحتويه وتقوم بوظيفة الحافظة عليه، من صلابة الأرض عند المشي، كما ظهرت تفاصيل أصابع القدم اليمنى ثابتة على الأرض، في حين يشف الثوب عن شكل الساقين والفخذين وهنا نتأكد المشابهة، مع الشكل الواقعي، وتفصح عن علاقة الشكل بالمعنى.

يمكن اعتبار النموذج من الرموز الطبيعية، والتي تعكس تجربة التعرض، للعنف، داخل الحياة الاجتماعية، يعكسه التركيب الشكلي، المؤلف من وحدات بنائية، تتميز بخاصية الاختيار، للدلالات والمعاني، الكثيرة، حيث تمكن أن يختزل فكرته. ضمن مساحة صغيرة من الجسد، لكنها بالغة الأثر، مع اختصار التصورات الصغيرة معتمداً الجمع بين الحقيقة الفكرية، والشكلية بكل ما فيها من توافق وتعارض، في إطار واحد اعتمد البلاغة في التعبير، عن (العنف)، من أجل الإفهام من جهة، ومن أجل التأثير من جهة أخرى لحالة متطابقة مع الواقع وحقيقية.

ويمكننا ملاحظة ان التشكيل مشحون بالشحنات الوجدانية، كصورة تعرض مشهداً للإحساسات والانفعالات في حدتها، وكثافتها، فالمهم في ذلك، هو قيام النموذج، بتقديم ايحاءات عاطفية، لما يتعرض له، من قسوة وعنف بدني ونفسي الى حد الإصابة بإعاقة جسدية، مع تحمله لحالات كثيرة توصف بأنها مثقلة بتفاصيل الألم، والخوف والقلق. كما يتميز النموذج باعتماد البلاغة في التنظيم الشكلي وهو أحد النماذج الاعلانية ذات البعد الثقافي – الاجتماعي من خلال اعتماده التعبير عن أفكار وانفعالات من خلال تماسك عناصره الشكلية، وتفاعلها ومن خلال هذا التفاعل، مع تقدم الحاجة لمواجهة حالات العنف وتمثلاته العديدة حيث بدأ المجتمع يبحث عن قوة تدفعه للالتزام بقيم جديدة.

لقد شكلت منطقة الرأس بؤرة في المشاهدة الصورية، بعينين ذات نظرة، ثابتة، يعلوها، خطين متجهين، الى الأعلى يمثلان نوع من التعبير، يتركه الحاجبان وهما متفاعلان، ما، يمتد تأثيرها الى عموم مساحة الوجه، والذي حددت تفاصيله خطوط حادة، ساهمت في إبراز الوجنتين، والحنك، أما الضوء والظل فقد ترك أثراً واضحاً، في إبراز كتلة الوجه الهندسية، في حين انضمت الشفتان الى تعبيرات الوجه الجادة، وظهرتا مرموزتان بشدة، مع طيات على جانبي مساحة الخدين. (شكل -1).

يظهر الرأس أكبر من حجمه الطبيعي، مع استطالة مبالغ فيها لمساحة الوجه، يبدو بأنه أكثر الوجوه الثابتة، يوحي بحالة من الانضباط والاستعداد للمشاركة في النشاط الانسانين (ويشفر) عن مقدرته الحيوية، لتقديم وظائف جديدة تدعم تحولات حضارية ومفاهيم تؤكد ما يجب أن يكون عليه الفرد، واستيعابها. إضافة الى أنه يتمتع بالحس الدائم لحالة الفن وإدراكها وتحقيق الانسجام معها من خلال إظهار الملامح السيكولوجية، يستند النموذج على البناء الشكلي، فهو الوسيلة للدخول وكشف، الأفكار الاجتماعية المؤثرة، فالمجتمع عامل هام في تكوين الشخصية. مع محاولة اجراء بعض المقارنات الفكرية، في ما يتعلق، بالمساحات والألوان والخطوط المحددة، إضافة الى طراز الملابس، ثم اجراء حوارات مع البيئة المحيطة، كتفاصيل الحياة اليومية. تميزت الخطوط المحددة، للتكوين، بالرشاقة، وهي تلتف، لتشكل، نهاية عالية، لغطاء الرأس، فقد ظهر، بطريقة مبسطة ومستحدثة، وهو يؤطر مساحة الوجه، والذي ظهرت، تفاصيله، بفاعلية هو بمثابة نظام إشارة، يعكس وضعاً سايكولوجياً كما يمكن "أن يعبر عن أكثر من شكل واحد وأكثر من دور واحد. (شكل -2)

ان التفاصيل الواقعية، للملامح، لا تمثل عاملاً، يحتكر لنفسه الأهمية، لوحده بل قدم، التشكيل عرضاً تفصيلياً، كاملاً للمشاعر، ومن أجل ذلك، فقد يعتري الوجه، حالة من الهلع والذهول، واضحة. فنحن نتلمس، شخص، يقف في هذا المشهد، وحيد يحدق بالجميع، من خلال نظرة تعكس، الحيرة، والألم، ووجه قادر على التعبير، عن الأحاسيس المتولدة، جراء حالة العنف التي تختلج الجسد.

وحسب رأي الناقد (فاليجو Valigo) فقد تم تجسيد الأحاسيس بمهارة يمكن ملاحظتها عن طريق يهدف الى فضح التشويهات التي حصلت في عموم الجسد، كما انه يحدد معنى الأسى الذي يبقى غير ملموس، بالرغم من أنه اتخذ من النموذج، شكلاً له.

لقد توصل التشكيل، نحو إظهار، تقابل بين ملامح الحياة، متمثلة بالتركيب الشكلي. والمتضمن ثنائية اللون، وسطوعها، والدقة في التشكيل وطريقة العرض، باعتماد المواجهة، كأحسن الأوضاع تعبير. إضافة الى طراز الملابس، والحلى وتنسيقهما وترتيبهما، وبالمقابل الملامح التي تعاظمت، برمزية إظهار ملامح غير اعتيادية، للإيحاء بالمفهوم، من خلال تأكيد التفصيلات السايكولوجية، والاشارات الرمزية، وملامح في منطقة الوجه، هي بمثابة تفعيل لنظام اشاري ساعد في دعم الوصف التفصيلي، مثل حركة الأيدي، ووضعها، إضافة الى الخطوط المحددة. وشكلت خاصية مادة الأرض (الطين) وتفاوتها وصلابتها، بملمس ناعم وبراق.

بعكس اللون أكسبه صفة متحركة خاصة في منطقة، الكتفين، مما جعلها تظهر، ذات خطوط قوية، ومستويات متعددة، إلا أنها، تبدو كوحدة واحدة. ويلاحظ التداخل والتضاد اللوني، في حاشية الرداء، التي ظهرت فيها غرزات طويلة وقصيرة متعاقبة بين اللونين (البيج)، الطبيعي المائل للأصفر، واللون الجوزي الغامق هي ما تبقى من رموز عقائدية تتعلق بنشأة الكون وخلق الانسان، واشارات لقوى عظمى، للأبطال من الآباء الأسلاف ومواقف غير واقعية يصفها العالم (ستشفان ستيد Stephan Sted) بأنها أحداث خيالية ذات طبيعة نادرة. يظهر فيها الكثير من سلوكيات العنف حصلت في الماضي البعيد.

بالرغم من حالة الإعاقة الجسدية، من جانب يبدو من الجانب الآخر أن النموذج يعرض حالة يبدو فيها الجسد في حالة تأهب توحي بوقفة عسكرية، تظهر فيها الطريقة الإبداعية في الإيحاء، فالتشكيل له مقدرة عجيبة، على تقديم مفهوم (العنف). كما ويقدم حقيقة الصراع الإنساني وما يجب على الإنسان أن يوحي، بقوته الحيوية، فهو منافس للعنف ومظاهره وانه على استعداد لمقاومتها والتغلب عليها. لقد شكل النموذج مساراً معاكساً، لما هو معتاد من النظم العقائدية (فوق الطبيعية Super Natural)، التقليدية الشائعة.

وفي ملمحٍ آخر، فأن التشكيل الخزفي القديم، يحمل سمة، وظيفية، فهو (براغماتي)، في منطق، الحياة المعاصرة لأنه يحتل المجتمع "كموضوعات وأحداث. فقد أجرى الفنان، عمليات تركيب، وحذف وتشويه، وتلاعب بالنسب والحجوم، من أجل هدف التأثير، فهو يقدم احتجاجاً، ومناهضة لمظاهر العنف، متضامناً مع أفراد يعانون، من مشكلات مشابهة، ضمن أجواء حضارية تحمل أفكار جديدة.

ان التشكيل يحمل مدلولات إنسانية، هدفها إحداث تغيير في السلوك الاجتماعي، للأفراد من خلال تقديمها جوانب متصلة مع ظاهرة العنف، حيث الانتقال التدريجي من المقدس الى الاجتماعي، ومن العقائدي الى المعزول والمتروك، وخلق مواقف أخرى، يتطلبها المجتمع من الأفراد، فكرية وسلوكية، باعتبار أن التشكيل الخزفي له المقدرة على التفاعل، كتشكيلات تداولية، فالمجتمع القديم يعيش وسط عالم من النتاجات الخزفية، باعتبار أن كل نموذج تشكيلي، يحمل فكرته معه ويعبّر عنها، وينتظر رد فعل اجتماعي بعد المشاهدة والقراءة.

نتائج التشكيل الخزفي القديم:

- يعتبر الأسلوب الواقعي هو الكل الذي يوجه في إبراز مظاهر العنف الجسمية والنفسية قدم عرضاً تفصيلياً للحالات المتولدة جراء العنف.
- التشكيلات الفخارية والخزفية مرتبطة بإعادة مرجعية أشكال ذات صفة ميثولوجية وعقائدية.
- يعرض التشكيل مشهد للانفعالات ويقدم ايحاءات لما يتعرض له الإنسان من قسوة.
- اعتماد البلاغة في التنظيم الشكلي مع تقدم الحاجة، الى مواجهة تمثلات العنف العديدة.
- يوصف طراز الزي، بأنه بمثابة نظام إشارة، ساهم في دعم الوصف التفصيلي.
- جاءت طريقة تنفيذ التشكيلات متوافقة مع جمع وتركيب الأجزاء بواسطة المحلول الطيني إضافة الى تقنية الدلك، والترطيب لتحقيق الملمس الناعم.

نتائج التشكيل الخزفي المعاصر:

- يعبّر التشكيل الخزفي عن جسد بديل استخدم لتحقيق أفكار الهدم والتقطيع والتجزيء الى حد الاضمحلال كنوع من العنف الرمزي.

- تم اعتماد تقنيات متنوعة ابتكارية متوافقة مع الشكل الأنثوي النموذج، خصوصاً في المادة (الطين)، وتعددية الألوان، منفتح على فضاء الحرية، بنماذج تحمل غرائبية ودهشة.
- تعتبر خطاب للعنف، يوجه رسائل خاصة للجمهور.
- تمثل الخطوط المادة والمنحنية والحافات، والمساحات المشوهة، في ظهورها الحاد، بتقنيات لونية وملمسية، اختزالات للألم البشري، وتقدم احتجاجاً ضد العنف.

الاستنتاجات:

- قدم التشكيل الخزفي على تقنياته إضافة الى حرفة الفنان وخصائص خبرته إذ أن فن الخزف ينفرد به بهذه الخصوصية.
- استثمار التعبيرات والملامح في الوجه، التي تم توظيفها وهي تؤكد المعاناة الشديدة.
- حملت التشكيلات أسلوب إبداعي يحمل كل نموذج فكرته، نحو هدف الاحتجاج وتقديم المفهوم (العنف).
- يعتمد الفنان ليس فقط على عناصر التركيب الشكلي ذات الأهمية بل، يُشكل طراز الملابس والاكسسوارات عامل مهم آخر في التعبير وإثارة ملكة الخيال والانفعال فضلاً عن إشاعة الأناقة في احساسنا بالحياة.

Conclusions:

1. The ceramic formation presented its techniques in addition to the artist's craft and the characteristics of his experience, as the art of ceramics is unique in this particularity.
2. Investing in the expressions and features of the face, which were employed and confirm the severe suffering.
3. The formations carried a creative style, each model carries its idea, towards the goal of protest and presenting the concept (violence).
4. The artist relies not only on the important elements of formal composition, but the style of clothing and accessories constitutes another important factor in expression and arousing the imagination and emotion, in addition to spreading elegance in our sense of life.

References:

1. Al Said, S. (1995). *Fine Art Dialogue.* B.M: B.N.
2. Al-Hamza, K. (2006). *The nature of artistic work and its social role.* Amman: Al-Yarmouk Research Series.
3. al-Miskini, U.-Z. (2014). *Tahrir al-Mahsoos.* Rabat: Dar al-Aman.
4. Al-Triki, R. (2009). *Aesthetics and the Question of Meaning.* (I. Al-Amiri, Trans.) Beirut: Mediterranean Studies Publishing.
5. Baudrillard, J. (1976). *echange symbolique et la mort.* B.T: Biblioth Que des sciences Humainese.
6. Berger, J. (2010). *Picasso, his success and failure.* (F. Al-Sayegh, Trans.) Beirut: B.T.
7. Breton, D. (1998). *ta Decouverte.* Paris: coll? Essais.
8. Child, J. (1978). *The Neolithic Age.* (A. K. Mahfouz, Trans.) Damascus: Ministry of Culture.
9. Deleuze, G. (1999). *Dialogues in Philosophy, Literature, Psychological and Political Analysis.* (A.-H. Azraqan, Trans.) Morocco: East Africa.
10. Dewey, J. (1963). *Art is Experience.* (Z. Ibrahim, Trans.) Cairo: National Center for Translation.
11. Fernandez, J. (1969). *Abuide to Mexican Art.* U.S.A: University of Chicago.
12. Funkenstein, S. (1971). *Realism in Art.* (M. A. Mujahid, Trans.) Cairo: Egyptian General Authority for Copyright and Publishing.
13. Khalaf, S. (2002). *Lebanon in the Tropic of Violence.* Beirut: Dar Al-Nahar.
14. Moreno, C. (1987). *Latin American Literature.* Kuwait: National Council for Culture and Arts.
15. Muller, J. A. (1988). *Art in the Twentieth Century.* (م. ف. الخوري, Trans.) Damascus: Talas House for Studies and Publishing.
16. Sahib, , Z. (2010). *The Myth of the Recent Time.* Baghdad: Dar Al-Asdiqa.
17. Sahib, Z. (2013). *The Wounded Lioness.* Baghdad: Dar Al-Jawahiri.

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1499

The works of idealistic philosophy in the structure of the Iraqi theatrical performance, the play Blood Horse as an example

Aseel Khalifa Kazem Al-Bakri [a1]

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 24 Jun 2023
Received in revised form 28 Julay 2023
Accepted 16 August 2023
Published 15 September 2024

Keywords:
works, idealism, structure of the Iraqi theatrical performance

ABSTRACT

This research is concerned with studying the operations of idealistic philosophy in the structure of the Iraqi theatrical performance. It is divided into four chapters, including the first chapter (the methodological framework of the research), which is topped by the research problem based on the following question: What are the operations of idealistic philosophy in the structure of the Iraqi theatrical performance? While the importance of the research focused on the current study is that it examines the study of (idealism), and special propositions and ideas related to and intertwined with theatre and monitoring their uses in the Iraqi theatrical performance. The need for it is that it benefits researchers and students in institutes and colleges of fine arts and those working in the field of theatrical art. As for the goal of the research, it aims to identify the works of idealistic philosophy in the structure of the Iraqi theatrical performance.

The chapter concluded by defining the most important terms mentioned in the title of the research. The second chapter, entitled Theoretical Framework, included two sections entitled in the following order:

The first topic: Idealism according to the philosophical perspective.

The second topic: The works of idealism in the structure of the international theatrical presentation. Then the chapter concluded with the indicators that resulted from the theoretical framework and previous studies. As for the third chapter, it included the research procedures, which is the research community that includes one research sample, which is a model for the research, and the research sample that was limited to the play (Blood Horse), directed by Jabbar Jodi in 2007 AD. The researcher concluded at the end of this research, the results that emerged from the analysis of the research sample were mentioned, including:

According to the results, the researcher built some conclusions, then presented a set of recommendations accompanied by some proposals that she found complementary to the research. This was in the fourth chapter of this research, and the researcher did not neglect to mention the list of sources that she relied on in this study

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: aseelalmamori924@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1499
Aseel Khalifa Kazem Al-Bakri: The works of idealistic philosophy in the structure of the Iraqi theatrical performance, the play Blood Horse as an example
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

اشتغالات الفلسفة المثالية في بنية العرض المسرحي العراقي مسرحية حصان الدم انموذجاً

م.م أسيل خلفة كاظم البكري

الملخص:

يهتم هذا البحث بدراسة اشتغالات الفلسفة المثالية في بنية العرض المسرحي العراقي وهو يقع في أربعة فصول تضمن الفصل الاول (الإطار المنهجي للبحث)، والذي تصدرته مشكلة البحث القائمة على التساؤل الآتي: ماهي اشتغالات الفلسفة المثالية في بنية العرض المسرحي العراقي؟ في حين تركزت أهمية البحث الحالي في كونه يبحث في دراسة (المثالية) والطروحات والافكار الخاصة المتعلقة والمتداخلة مع المسرح ورصد اشتغالاتها في العرض المسرحي العراقي، أما الحاجة اليه كونه يفيد الباحثين والدارسين في معاهد وكليات الفنون الجميلة والمشتغلين في مجال الفن المسرحي، أما هدف البحث فأنه يهدف الى: التعرف على اشتغالات الفلسفة المثالية في بنية العرض المسرحي العراقي.

وأختتم الفصل بتعريف أهم المصطلحات التي وردت في عنوان البحث، أما الفصل الثاني المعنون الأطار النظري فقد تضمن مبحثين معنونين على الترتيب الآتي:

المبحث الأول: المثالية وفقاً للمنظور الفلسفي.

المبحث الثاني: اشتغالات المثالية في بنية العرض المسرحي العالمي.

ثم أختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري والدراسات السابقة، أما الفصل الثالث فقد تضمن اجراءات البحث وهي مجتمع البحث الذي يضم عينة بحث واحدة وهي نموذجاً للبحث وعينة البحث التي اقتصرت على مسرحية (حصان الدم) اخراج جبار جودي عام 2007 م، وقد خلصت الباحثة في نهاية بحثها هذا الى ذكر النتائج التي ترشحت من تحليل عينة البحث كان منها:

وقد بنت الباحثة على وفق النتائج المذكورة هذه بعض الاستنتاجات، ثم قدمت جملة من التوصيات مشفوعة ببعض المقترحات التي وجدتها متممة للبحث، وكان ذلك في الفصل الرابع من هذا البحث، ولم تغفل الباحثة عن ذكر قائمة المصادر التي اعتمدت عليها في هذه الدراسة.

الكلمات المفتاحية: اشتغالات، المثالية، بنية العرض المسرحي العراقي

الفصل الاول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

بات المسرح نافذة ومحطة تعكس مظاهر الحياة وافرازات الحضارة الانسانية راصدا ومعالجا للعديد من القضايا الاجتماعية والانسانية والمعرفية بصياغة فلسفية وجمالية معبرة عن واقع معاش بكل تفاصيله المتعددة.

ويعد العرض المسرحي عملية ابداعية يعكس بشكل او بآخر ثقافة معينة وفلسفة وخطاب فكري وجمالي معبر عن رؤية مشهديه ثقافية عن الواقع الاجتماعي والانساني والحضاري، بصيغة متنوعة ومختلفة في التعبير والطرح على صعيد الشكل والمضمون. تفاعل المسرح مع عديد من العلوم والافكار والفلسفات عبر تاريخه الحافل بالإنجازات المعرفية والانتاجية. بوصفه معملا انتاجيا وفنيا يستوعب كم هائل من الآراء ويمكن ان يتفاعل ويتداخل مع العلوم ويتجاور مع الفلسفات، بوصفه فنا مفتوحا. فدخل علم النفس وعلم الاجتماع والتكنولوجيا في طيات اعماله، فضلا عن ضمه عديد من الفلسفات التي دخلت بنية اعماله سواء على صعيد النص او العرض.

نظّر عديد من الفلاسفة للمسرح عبر دراساتهم ومقولاتهم. لاسيما لدراساتهم للتراجيديا. فضلا عن الربط الحياتي والفلسفي ما بين المسرح والواقع الحياتي. لذلك جاءت الطروحات الفلسفية متواشجة ومتفاعلة مع المسرح. وباليات متعددة ومختلفة بغية طرح افكار الانسان وقضاياه ومشكلاته برؤية فلسفية جمالية معبرة. لتعكس عصارة تفكيره ووجوده وماهيته.

تعد المثالية مثالا فلسفيا حيا في تضييف المسرح لهما. ابتداءا من شعار المعلم الاول سقراط (اعرف نفسك بنفسك) ومقولات افلاطون المثالية وصولا الى كم هائل من المقولات الفلسفية المثالية.

تجسدت المثالية في بنية النص والعرض. لاسيما المسرح العراقي وباليات مختلفة سواء على صعيد فلسفة الخطاب المسرحي او متجلية في الاسلوب الاخراجي او في تقنيات العرض والاداء التمثيلي. وعلى صعيد الشكل والمضمون.

وبناءا على ما تقدم تحدد الباحثة مشكلة بحثها في الاستفهام الاتي: ما هي اشتغالات الفلسفة المثالية في بنية العرض المسرحي العراقي؟

اشتغالات الفلسفة المثالية في بنية العرض المسرحي العراقي.

اهمية البحث والحاجة اليه:

يهتم البحث الحالي في تسليطه الضوء على ما يأتي:

1- دراسة الفلسفة المثالية والطروحات والافكار الخاصة والمتعلقة والمتداخلة مع المسرح.
2- دراسة وتحديد الاليات التي اشتغل عليها المخرج العراقي في تضمينه الطروحات الفلسفية المثالية في بنية العرض المسرحي.
3- قد يفيد البحث الدراسين والباحثين والمهتمين من حيث تسليط الضوء على الفلسفة المثالية وتضمينها في بنية العرض المسرحي العراقي. اذ يفيد المهتمين بحقل الاخراج المسرحي والتقنيات والاداء.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى:

التعرف على اشتغالات الفلسفة المثالية في بنية العرض المسرحي العراقي.

حدود البحث: -

- الحدود الزمانية: -2007
- الحدود المكانية: - العراق
- الحدود الموضوعية: - دراسة اشتغالات الفلسفة المثالية في بنية العرض المسرحي العراقي.

تحديد المصطلحات

الاشتغالات:

الاشتغال اشتق من الشغل وهو لغويا: شَغْل وشُغِل، كله واحد والجمع اشتغال... وأشغله، وأشتغل به، وشغل به، أنا شاغل له (Manzur, 2009)

الشغل اصطلاحا:

يعرفه لاكرو:

" الشغل هو دائماً الفكر الذي يلج بصعوبة داخل المادة (Saeed, 1994)

ويعرفه الكسندردين (الشغل المسرحي) على انه:

"اصطلاح مسرحي يعنى بالحركة التي ترتبط باستعمال أداة مسرحية أو عمل صامت معين ... وقد تتم تلك الأشغال المسرحية من دون جر الانتباه إليها، ولكن قد تنجز مع تركيز واضح عليها فيكون المتفرج قد علم بها تماما(Dean, 1972)

أما التعريف الإجرائي للاشتغال:

إمكانية الاستفادة من كل الطاقة الأدائية الجسدية والصوتية وتوظيفها في العرض المسرحي.

المثالية:

أ- لغة: - "المثال: المقدار وهو الشّبَهْ، والمثل، ما جعل مثالاً اي مقداراً لغيره يُحذى عليه، والجمع المثل وثلاثة امثله ... والمثال: القالب الذي يقدر على مثله والأمثل: الافضل والطريقة المثلى: التي هي اشبه بالحق. والمثال: معروف، والجمع امثله ومُثُل. ومثّلت له كذا تمثيلاً إذا صورت له مثاله بكتابه وغيرها (Manzur, Lisan al-Arab, 2003). مثالي الذي يتخذ له مثلاً اعلى يستهديه ويستوحيه (الشيء المثالي) الذي اتخذ مثلاً اعلى يستهدى به.

مثالية مبدأ في الحياة ونهج يتخذان الحقائق السامية مثلاً يستهدى به ويبتعدان بالإنسان اما يشد به الى الارضيات (Masoud, 2005)

ب- اصطلاحاً:

نظريه فلسفيه ترى ان الحقيقة المطلقة كامنه في العالم يتعدى عالم الظواهر، كما تقول ذات النظرية بأن الطبيعة الأساسية للحقيقة كامنه في الوعي او العقل والمثالية الفنية هي تلك التي ترى ان المظاهر الجمال المثالية او الذاتية لهما قيمه أعظم من تلك التي تعطيها للصفات الشكلية البحتة. او تؤكد على ان الخيال قيمه أسمى من قيمة النقل او النسخ الامين عن الطبيعة (Wahab, 2007)

"تطلق المثالية على مجموعة مذاهب اخرى غير المعرفة اظهرها المذهب المثالي في الادب والفنون بوجه عام وهو يقابل المذهب الواقعي عند اهلها، يعبر هذا عن الواقع فيصور ما هو كائن ويتجاوز المذهب الواقعي المذهب المثالي هذا الواقع الى تصوير ما ينبغي ان يكون، بل يطلق المذهب لمثالي ايضاً على المذهب الروحي في علم ما بعد الطبيعة وهو الذي يفسر الوجود تفسرا روحياً او عقلياً خالصاً وهو يقابل ميتافيزيقيا المذهب المادي الذي يفسر الوجود بالمادة وحدها (Al-Tawil, 1976, p. 133) .

ج- المثالية اجرائيا:

تتبنى الباحثة تعريف الدكتور عثمان امين تعريفاً اجرائياً والذي ينص على ان المثالية مذهب فلسفي يشمل جانباً كبيراً من المذاهب الميتافيزيقية (ما بعد الطبيعة أو الغيبة) وهي اتجاه فلسفي يبحث عن مسألة الوجود (أو الأنطولوجيا) في حين أن العقلانية اتجاه مذهبي يبحث في أصل المعرفة ، ويرد هذا الأصل إلى العقل فقط والمثالية تعطي الأولوية في الوجود للروح على أن يكون وجود المادة ثانوياً ، في حين أن المادة تعطي الأولوية في الوجود للمادة على أن تكون الروح انعكاساً للمادة وظلاً لها (Amin, 1975) .

بنية: -

أ- لغةً:

فقد عرفها الرازي :- بأن (ب، ن، ي) – (بَنيَ) بيتاً، (بان) و (أبتبْتن) داراً والبنيان الحائط أو (الَبنيةٌ) على وزن فَعِيلة الكعبة، يقال لأورب هذه البنية ما كان كذا وكذا، و (البُنىَ) بالضم مقصور البناء، يقال (بُنيْة) و(بنى) و (بنيَة) أو (بنىً) بكسر الباء مقصور مثل جُزية وجزى. وفلان صحيح (البنية أي الفطرة)(Al-Razi, 1978) .

ب- أما صليبا فقد عرفها: - بأنها " ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء ولها معنى وتطلق على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى ومتعلقة بها(Saliba, 1980) .

كما نعني ببنية الشيء: تكوينه أو هي أيضاً تعني (الكيفية التي تَكون بها بناء هذا الشيء أو ذاك) مثل بنية الشخصية أو بنية المجتمع أو بنية اللغة(Ibrahim, 1997) .

ب- اصطلاحاً:

أما بياجيه فقد عرفها :هي مجموعة تحولات تحتوي على قوانين تبقى أو تقتنى بلعبة التحولات نفسها دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية(Piaget, 1980) . وجاء تعريف البنية من قبل علوش بأنها :- تعني نظاماً تحويلياً، يشتمل على قوانين، ويغتني عبر لعبة تحولاته نفسها، دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده، أو تلتجأ إلى عناصر خارجية .و (البنية) مفهوم تجريدي، لإخضاع الأشكال إلى طرق استيعابها(Alloush, 1985) .

ج: اجرائيا:

هي السمات العامة التي تكون بنية النص المسرحي من خلال تعامل الكاتب مع عناصر البناء الدرامي لتنتج في تفاعلها الصورة النهائية التي تميز الكاتب مسرحيا عن غيرة.

الفصل الثاني

الإطار النظري

- المبحث الاول: المثالية وفقاً للمنظور الفلسفي.

اتجاه فلسفي يتعارض بشكل قاطع مع المادية اذ ان المثالية تبدأ من المبدأ القائل بأن الروحي اي اللامادي اولي, وان المادي ثانوي , فالمثالية مذهب فلسفي يشمل جانباً كبيرا من المذاهب الميتافيزيقية (ما بعد الطبيعة او الغيبية) وهي اتجاه فلسفي يبحث عن مسألة الوجود او (الأنطولوجيا) فهي ترى ان العقل هو الاساس المعرفة وانه الحقيقة النهائية فتقوم على فكره الكلية اي ان العقل الكلي هو منشأ الوجود والمعرفة فمنها نشأ كل شيء واليها يعود هدفها التعامل مع الحقائق الاشياء اذ تدعو الى الكفاح ضد عالم المادة , عالم الظاهر الذي يخفي لنا الحقيقة . اذ تعتمد هذه الفلسفة على مبدئيين جوهرين متكاملين:

الاول: ازلية الافكار وأثر العقل الانساني.

الثاني: عالم الروح وعالم المادة

- سقراط (*):

بحث سقراط في الاخلاق فوضع المبدأ الرئيسي التي تقوم عليه واكد ان الفضيلة هي العلم وانه بغير العلم لا يتم العمل , فأنبت القضية الاولى وهي انه لأعمل بدون علم بإن قال ان الانسان لا يستطيع ان يصل الى الغاية التي ينبغي الوصول اليها الا اذا كان عالما بالوسائل التي تؤدي الى هذه الغاية فتحقيق الغاية إذاً – اي العمل – يقتضي اولا معرفة الوسائل التي تؤدي الى هذا التحقيق , اي ان العمل يقتضي العمل مقدماً , ومادام مرجع الفضائل الى العلم فمن الممكن ان نقول بوجه عام ان كل فضيله علم , فالتقوى مثلاً هي العلم بما يجب على الانسان نحو الله والعدالة هي العلم بما يجب على الانسان نحو نفسه وهكذا باستمرار , نجد ان كل فضيله هي علم ولهذا كانت الفضيلة واحده(Al-Takriti, 1988) .

"كان سقراط دائم البحث عن المعرفة وفلسفته متجها اتجاها كليا الى الانسان فهي اذاً اختلاقيه تقود الانسان الى الكمال والفضيلة وسمو الفضيلة على الرذيلة، فالأخلاق السقراطيه مبنيه على المعرفة لان الفضيلة تقوم على العلم (Badawi, 2006).

لذا فان الخلاق عند سقراط هو السمو الروحي وان الفضيلة خير والرذيلة شر "ان الانسان يبحث عن السعادة فانه لا يخطئ طريقها ولا يمكن ان يعمل الانسان مما يؤدي الى نقائه وهو عالم بذلك مختار له والاشرار في رأيه لا ذنب لهم الا جهلهم بحقيقة مقاصدهم او جهلهم بتحديد الوسائل التي تؤدي الى الغايات الطيبة وعلاجهم يكون بتصحيح معلوماتهم لأنهم لا ينوون الا خير أنفسهم، ولكنهم يجهلون حقيقة هذا الخير او يجهلون وسائله (Al-Takriti, Platonic Moral Philosophy Among Islamic Thinkers, 1988).

لقد كانت اراء سقراط الأخلاقية تدور حول ماهية الانسان "لذلك مال بخلاف السفسطائيين الى القول ان الانسان روح وعقل يسيطر على الحس ويديره والقوانين عادله، لأنها صادره عن العقل، ومطابقه للطبيعة وان ما في العقل من قوانين هي صوره لقوانين الهيه غير مكتوبه، بل مرسومه في قلوب البشر فمن يحترم العقل والنظام الالهي والانسان يريد الخير ويرفض الشر بالضرورة"(Al-Jaberi, 1985) .

- افلاطون (*):

قسم افلاطون الموجودات الى حقيقة وظاهر وان الحقيقة هي المثل وان المحسوسات ان هي اللامظاهر لتلك المثل، "ان المثال هو المعنى المعقول الثابت الواحد في مقابل المحسوسات او الجزئيات الكثيرة والتي ينطبق عليها هذا المعنى وان المحسوسات تشارك في المثل وان تحاكيها وتقترب منها فهي أمثل منها في مرتبة الحقيقة وهذا المثل على ضربين فقط.

مثل خاصه بالفضائل والاشياء الجميلة اي الامور التي تدل على قيمه.

مثل خاصه بالرياضيات كالمربع – الدائرة – الواحد – المساواة – الفرد، وهذا اما ان نعبر عن مثالهم بقولنا الفرد بالذات او الفردية، الزوج بالذات او الزوجية (Badawi, Philosophical Encyclopedia, 2006).

فالمثل موجودة وجوداً هو أسمى من الوجود المحسوس لأنها هي المبادئ النموذجية الأصلية للأشياء، "ان المثالية الأفلاطونية مثاليه "مطلقه" تتجه الى ما هو بذاته، لأنها ترى في الفكرة او المثال موجوداً متميزاً متعالياً، هو عنصر المعرفة المطلقة التي هي الوجود المطلق لذاته، ذلك الموجود الذي لا يتغير والذي بفضله تجيء الاشياء كلها الى الوجود" (al-Ahwani, 1991).

قسم افلاطون الكون في ضوء فلسفته المثالية الى عالم مثالي كامل من صنع الاله يتضمن حقائق مطلقه والتي لا يمكن لمسها في الواقع (غيبية ميتافيزيقية) وعالم محسوس طبيعي مادي (فيزيقي) وهو عالم الموجودات والذي هو ظل او صوره منقولة عن عالم المثل(Amin, Pioneers of Idealism in Western Philosophy, 1975) .

اما في نظرية المعرفة فيقول افلاطون "ان العلم الحقيقي هو علم الافكار التي تصور هذا العالم فهو العالم الثابت او الأزلي اما عالم الاشياء الذي نختبره بحواسنا فهو عالم متغير وهو صوره غير صادقه للعالم الاصلي وان عقل الانسان يكتسب الحقائق الأزلية بطبيعته لأنه مؤهل لذلك وعلى هذا يكون افلاطون ممن فضلوا بين عالم الواقع وعالم الفكر بالحقائق الأصلية وعلاقة الحقائق الأصلية بالمثل(Zaki, 1972) .

فالمثالية الإلهية او المثالية الأفلاطونية تعني عند "ان هناك مُثلاً او صور للأشياء وان وجود هذه المثل مفارقه للأشياء وتقوم هذه المثل في عقل إلهي عنده صور الصور او اعلى المثل وان الاشياء جميعها ماهي الا نسخ ناقصه لمثل ازليه كامله وان الطبيعة الحقه للشيء لا توجد في الظواهر التي تقدمها الحواس، بل توجد في المثل وبذلك لا يمكن معرفتها الا عن طريق العقل وحده (Rahim, 1977).

أكد افلاطون ان السلوك الانساني بأنه يجري في ثلاث منابع رئيسيه متخصصة في السلوك وهي: -

1- ان الرغبة، والشهوة، والباعث امر، واحد.
2- ان العاطفة والروح، والطموح، والشجاعة امر، واحد.
3- المعرفة والفكر والذكاء والعقل امر واحد (Huwaidi, 1967)

كانت المثالية تنظر للإنسان على انه كائن روحي يعمل بحريه بأراداته وانه بالوقت نفسه مسؤول عن تصرفاته اما افلاطون فنظر الى الانسان نظره ثنائيه اي ان نفس وجسم وان النفس جاءت من عالم المثل، وصلت الى الجسم لتقضي حكماً بالسجن صدر عليها وبعد الموت ستعود مره اخرى الى عالم المثل(Durant) .

- هيجل (*):

تأثر هيجل بالنزعة الطبيعية اليونانية من جهة وبنزعة التنوير التي سادت القرن الثامن عشر من جهة اخرى، رأى "ان العالم كله من خلق العقل والعمل الاول لهذا العقل هو تأليف تلك القوانين العليا التي تخضع لها الحقيقة الطبيعية المادية كما تخضع لها الحقيقة العلمية (Karam).

ومثالية هيجل تعتبر "اشكال النشاط الانساني المتجاسر في الاشياء اي الاشكال الفكرية العقلية، اشكالاً ابديه اصليه مطلقه للكون، اي الاشكال الحقه للعالم التي تصل الى تمامها وكمالها في النهاية الى الهدف الباطن فيها من البداية ولم يعد الفكر عند هيجل هو المشرع للعالم قابل للمعرفة فحسب، بل أصبح الفكر (خالقاً) لكل العالم وهو يقلب مسار النشوء والتكوين رأساً على عقب (Badawi, Encyclopedia of Philosophy, 2006) .

كان هيجل ينظر الى الدولة على انها هي التحقق الفعلي للحرية وهي فكر الروح في التجلي الخارجي للإرادة البشرية "ان الدولة هي النتيجة لتحقيق تركيب اعلى في المستوى الاجتماعي لكنها تتحول الى سبب الاستقرار كلية المجتمع ... فالدولة هي سبب استقرار كلية المجتمع (Marcuse, 2005).

تعد " المثالية الموضوعية نقطة الانطلاق عند (هيجل) وان اساس كل الوجود بالنسبة له هو المبدأ الروحي اللاشخصي واللاذاتي الذي سماه الفكرة المطلقة وهي ماهية الطبيعة والحياة الاجتماعية وكل ظواهرها، والجمال ايضاً هو فكره في مرحله معينه في تطورها والفكرة تتطور الى شكل ماهيات إذا لم تتباين بعد في الطبيعة ثم تعود الفكرة الى شكلها من مظهرها الذاتي الى الجمال الروحي(Kila, 2009) .

ينظر (هيجل) الى الجسد على "انه موجود مادي مظهري فهو في تغير مستمر وبسبب طبية تكوينه فهو يخضع لعلاقه مع الموجودات المادية المحيطة به وللمؤثرات البينية، فالإنسان من ناحية جزء من الطبيعة لأنه حيوان اي انه موجود خارجي مادي يخضع لسيادة قوانين الطبيعة ومن ناحية اخرى الانسان كائن روحي لأنه تجسد الحي للعقل والروح الابدي(Matar, 1974) .

- كانْت (*):

في سنة 1770 ألف (كنت) ما عرف باسم رسالة للحصول على درجة الأستاذية وموضوعها صورة العالم المحسوس والعالم المعقول ومبادئها إذ "ميز بين العالم المحسوس والعالم المعقول وهي قرب وجود كليهما والعالم المحسوس له شكله ومبادئه وهو يتضمن وجود عالم معقول وهو عالم "التومينات" او الاشياء في ذاتها والمبادئ الصورية لعالم الظواهر اثنان: الزمان، المكان (Hadidi, 1970)".

على الرغم من استخدام (كانت) الفعل في معرفة ما يقول ومعرفة ما يحق له ان يقول لكنه قد فرض على العقل نفسه ان يذعن للنقد "فطابع النقد الكَانطي هو ما يسمى بالصورة الجوانية انه لا يضع في بنية الذات الناظرة او العاملة افكاراً "مقطورة" او مبادئ اولى , بل يضع "صوراً خالصه" ومن ثم فقوام العقل النظري او العملي عند كَانط هو القدرة على التأليف بواسطة "الصورة الخالصة" التي يقدمها العقل نفسه للتجربة و "المقولات" الاولانيه التي تصب فيها مادة التجربة بعد ذلك(Sheikha & Hadi, 2008) .

اما من وجهة نظر (كانت) الأخلاقية فهو يؤكد على ان يؤكد الفعل الاخلاقي صادراً عن الإرادة الحرة ومهما يكن الفعل الاخلاقي اخلاقياً إذا صدر عن خضوع لإرادة خارجيه، واراد ان تنزع الاخلاق الى الحرية لأنها قد جعلت بداية نظر ما الطبيعة الناطقة والشخصية الإنسانية واعتبرتها غاية في ذاتها ومن اجل هذا كانت الحرية هي الصفة الاولى من صفات الكائنات الناطقة ذات الشخصيات المستقلة (Karam, History of Modern Philosophy).

و " ان دعوة الاخلاق الكانطيه دعوه تلتمس الحرية للأفراد والجماعات ولذلك رأى ان يكون الدستور المدني لكل دوله دستوراً " جمهورياً " بمعنى ان يكون اساسها الحرية، وعرف الانسان الاخلاقي بأنه ذلك الذي يستطيع ان يشعر بالعدالة " المجردة "

التي تجاوز كل اعتبار للمكان والزمان ورأى ان استبداد الحكام بالمحكومين يدوم ما وجد المستبد مبرراً له باسم العدالة " النسبية (Karam, The Concise Philosophical Encyclopedia, 1983).

- شوبنهاور:

يسمو شوبنهاور بالقيمة الجمالية ويصفها في اعلى مستوى يمكن يرقي اليه الانسان، ويلاحظ من ناحية اخرى ان فلسفته الجمالية مشتقه من مذهبه الفلسفي العام، الذي يقرر ان العالم اراده وتمثل، والفنان مثله في هذا الشأن مثل الفيلسوف، اذ انه يشاركه عبقرياته، ومضمونها القدرة على التأمل الميتافيزيقي، فكما ان الفيلسوف يمثل الموجودات او الوجود الميتافيزيقي من خلال اعماله الفنية، والغاية من الفن عند شوبنهاور هو الوصول الى نوع الغناء التام.

وهنا ترى كيف يرتبط مفهوم علم الجمال عند شوبنهاور بميتافيزيقياه المثالية(Helou, 1992) .

فالإنسان مركب من جزئين متعارضين كما انه تأثر بشقاء الحياة من تأثر بوذا حين استكشف الالم والمرض والشيخوخة والموت كما اخذ من (افلاطون) و (كانت) قسمة الوجود الى محسوس ومعقول، او عالم الظواهر وعالم الشيء بالذات وكانت هذه القسمة في نظره بمثابة ازدواج التأهل والشهوة الفكر والإرادة(Haider, 2000) .

ان الانسان لا يستطيع ان يجد الخلاص الا في التغلب على الإرادة الكونية العمياء، اما الانتحار الصريح فلا يكفي لأنه بمثابة توكيد للإرادة، لذلك هنالك ثلاثة عوامل رئيسيه تساعد على الخلاص:

- المعرفة الفلسفية.
- تأمل الاعمال الفنية.
- العطف على الاخرين.

وهذه العوامل تقوم على التسليم بأننا انما نتميز على الاخرين من الناحية الظاهرية فحسب، بينما في الحقيقة كل واحد (Zakaria).

تنطلق فلسفة شوبنهاور من رؤيا ميتافيزيقية للعالم، اي من خلال الميتافيزيقية الدغماطيه التعقلية بمعنى ان العالم معطى في تصوري (الانطباعات التجريبية، افكاري المجردة، معارفي القبلية، واحساسي بالوجود) فهو رباطاً بين الذات والشيء اي مبدأ تنظيمياً (سبباً كافياً).

يسمح تغيير نظامه (شوبنهاور) ولهذا المبدأ أربع انواع وهي:

- تشكل ضرورة طبيعية
- ضرورة منطقيه
- ضرورة أخلاقية
- ضرورة رياضيه

وهذه الضرورات تفرض نفسها على نظرتي للعالم، وتظهر المظاهر الأربعة للتصور المذكور اعلاه، انطباع، فكره، معرفه واحساس بالوجود(Durant, The Story of Philosophy, 1975) .

يربط فكرة الفن وفلسفته بنظرية المعرفة، فيرى عندما ندرك شيئاً بحواسنا لا تنقل لنا الحواس سوى مواد بسيطة لا تكفي لكي نعرف شيئاً بالمعنى الصحيح، وانما تقوم ملكة الادراك لدينا وهي بنظرة ملكه ذهبيه بتكملة ما تحمله الحواس وتكملتها هذه هي الاساس والاهم وكماً ونوعاً ما في تحقيق المعاني والمفاهيم وبنية المعنى، فأدراكنا (عقلي) لا حي وان ذهنياً هو المكنون الحقيقي لصورة العالم الخارجي (Nicole, 2000).

بمعنى ان العقل يكمل ما تعطيه الحواس من معطيات، فهي لا تعطي الا الجزء اليسير البسيط من بناء المعرفة وتكوينها.

تعد الإرادة عند (شوبنهاور) هي الوجود ذاته، اذ يؤكد اننا إذا أردنا ان نعرف ماهي الإرادة علينا ان نجردها من كل خاصيه، لا يمكن ان يكون لها معنى من حيث ملامستها بالزمان والمكان (Cheney).

ويؤكد شوبنهاور انه لا يجب ان ندرس تاريخ الفلسفة من اجل التاريخ، بل من اجل الفلسفة نفسها، فالإنسان يجب ان لا يظل اسيراً لفكرته، والا يحيا في عزل عن التاريخ، والا يفكر بمنأى عن الاخرين، فأن من الخير له ان يكون شيئاً بمفرده وان يفكر لنفسه وبنفسه وان يعيد بناء الفلسفة من جديد بحسابه الخاص، التاريخ حينها يحل محل الفلسفة النظرية فان هذا كثيراً ما يكون على حساب الجد والأصالة عندئذ يكون الجمع والتوقيت والتلفيق مكان الابتكار والتنصيب والتخفيض(Ibrahim M. H., 1994) .

يسمى شوبنهاور الانسان (بالحيوان الميتافيزيقي) لان الحيوان يرغب بغير اللجوء الى الميتافيزيقية. والانسان مسوق بأراداته لا بعقله إذ يقول (شوبنهاور) لا شيء أكثر اثاره وتهيجاً للأعصاب عندما نحاول اقناع الانسان عن طريق الأدلة العقلية والبراهين المنطقية، ونبذل جهوداً والماضي محاولة اقناعه ثم يتضح لنا اخيرا انه لم يفهم وسوف لن نقيم، وانت ينبغي ان تخاطبه عن طريق اثارة ما يريد ويرغب اي عن طريق ارادته (Aeschylus).

تكمن شخصية الانسان في ارادته , وليس في عقله وشخصية الانسان واخلاقه ايضاً استمرار للغرض ووجهة النظر وهذه ارادته وحتى الجسم نفسه هو من انتاج الإرادة فالدم الذي تدفعه تلك الإرادة التي تسميها بغموض بالحياة يبنى اوعيته التي تجري فيها وعمل لإرادة وحركة الجسم ليسا شيئين مختلفين معروفين بالموضوعية توحدهما رابطة السببية وليس بينهما علاقه العله بالمعلول بل هما شيئاً واحداً ولكنهما يتحدثان بطرق مختلفة كل الاختلاف بمعنى ان العقل يتعب , اما الإرادة فلا تتعب اطلاقا والعقل يحتاج الى النوم ولكن ان ارادة تعمل في حالة النوم(Hamilton, 1997) . اما الفن فمهمته تحرير المعرفة اجهاد الإرادة ونسيان الذات الفردية ومصالحها المادية والسمو بالعقل الى مرتبة تأمل الحقيقة اللاإرادية فموضوع الفن هو الجزئي الذي يشمل الكلي وحتى الصورة التي يرسمها الفنان للشخص يجب ان تكون المثل الاعلى للشخص فالفن أعظم من العلم لان العلم يتقدم عن طريق التفكير الحذر المثابرة في تجميع المعلومات بينما يصل الفن الى هدفه دفعه واحده بالتمثيل والبصيرة.

ان الفن من وجهة نظر (شوبنهاور) معرفه ميتافيزيقية وليست معرفه عاديه وحتى معرفه علميه (Seneca) .

المبحث الثاني: اشتغالات المثالية في العرض المسرحي العالمي

-الكلاسيكية:

يميل الكلاسيكيون الى الدقة في تصوير شخصياتهم البطولية والتي هي من الآلهة وأنصاف الآلهة والملوك والقادة إذ تدور أغلب أحداث المسرحيات الكلاسيكية حول القضاء والقدر والعالم المثالي.

إذ أعطى الكلاسيكيون للقيم الاخلاقية العليا ومنها (التضحية من أجل الواجب) كما أن جمال الفن عندهم ليس لمجرد الامتاع فقط، بل لابد أن يعزز بمثل أخلاقية وروحية ترفع من قدر الانسان الى حالة أفضل.

العصر الاغريقي:

أن مآسي أسخيلوس وخلفائه قد انبعثت من الدثرامبوس الذي كان تمجيداً لديونيسيوس فكان يسرد أسطورة تتعلق بالآلهة ,الامر الذي فتح للمسرح أبواب موضوعات كثيرة معقده .فقد كتب أسخيلوس مآسي مرتبطة بالآلهة والطقوس الدينية والتضحية والاساطير (Frabet), فقد ارتأت الباحثة تناول مسرحية (الفرس) كنموذج لبيان تعامل أسخيلوس مع المثالية وعلى الرغم من الحبكة البسيطة لهذه المسرحية الا أن قدرة اسخيلوس المسرحية انطلقت من تمكنه من الربط بين قدرة الالهة وبين الانسان وقد كانت من المسرحيات التاريخية التي مجدت انتصار الاغريق على الفرس(Hamid, 2011) . والتي استمدت موضوعها من الحرب الفارسية فقد كان لهذا الحدث السياسي الهام هو الوحيد الذي ارتفع من شأن الاغريق الى السمو والجلال والاساطير، لاسيما وان وطنهم قد خرج من معمة الحرب منتصراً رافع الرأس(Shakespeare, 1980) .

أذ يرى الكاتب ان هزيمة الفرس وتدمير الاسطول الفارسي لم يأت بأيدي بشرية وأنماء من فعل الآلهة، فالمثالية تتجسد بوجود الالهة التي تحافظ على امن البلاد وأخرى تسعى الى تدميرها ففي "مسرحياته يبدو الانسان قريباً من الالهة، وتمشي الالهة كما يمشي الناس، وتتنفس انسام النشوة والقوة(Mustafa, 1990) .

ولولا المثالية لكانت المسرحية مجرد وقائع تاريخية حدثت في حياة الكاتب فهي معان متصورة يعيشها الانسان وينفعل معها من غير أن يضعها من نسقه الفكري وقد خلت المسرحية من الحركة ومن الصراع الحقيقي في عرض الاشخاص ,لكن جلال فكرتها يمنحها قوة تعوض عليها انعدام الحركة فعظمة اسخيلوس لم تتجلى في اي شيء كما تجلت في تلك المسرحية التي مزجت فيها حياة الانسان بالوقائع الحديثة التي لم تزل في الاذهان وفي روعة تكاد تبلغ روعة الاساطير وعظمتها ,فكل شخصيات أسخيلوس التراجيدية تمتلك أجلال ومهابة ففي حوارلداريوس عن نبوءات الالهة قائلاً:

داريوس: وأسفاه...حقاً لقد تحققت التنبؤات سريعاً، وقد جعل زيوس تحقيقها على يد ولدي، وعلى أية حال فقد كنت على ثقة من أن الآلهة سيحققون تلك النبوءات بطريقة ما، ولكن بعد وقت طويل، ومع ذلك عندما يتعجل شخص ما مصيره فأن ألاله يعاونه على ذلك (Al-Hakim).

- **أما العصر الروماني** فقد كان الكاتب أكثر قسوة في تنفيذ الحكم على الشخصيات "فمال الى العنف في سقوط الشخصية ومندفع الى أقصى ما يكون الاندفاع، يخاطب الاعصاب والغرائز لا العقل والبصيرة، فيميل الى الصخب والضجيج والاطناب والمبالغة في كل شيء.

فلم تخلو المسرحية الرومانية من المشاهد العنيفة أو المبالغات , أذ كتب سنيكا مسرحية (هرقل فوق جبل أويتا) وهي مسرحية ليست واقعية كما أنها ليست خرافية تماماً لتأكيد فلسفة سنيكا الرواقية المثالية في تروي حياة هرقل هذا البطل الاسطوري الذي غطى أرجاء الكون كله بأعماله الخارقة ,فالنص حافل بالاشارات الاسطورية وكيف تحول الانسان الى إله خالد فهرقل سبق له أن قهر قوى الموت مرتين عندما أصاب هاديس (إله الموتى) بالجراح ونزل الى العالم السفلي ,بعدها يقرر ان يرقد على المحرقة فوق جبل أويتا ليحرق نفسه حياً وهو انتصار يستحق بعد أن يرفع الى السماء ذات النجوم الزاهية .

وأعتبر سنيكا هرقل صورة مجسدة للعقل الكامل في الطبيعة نفسها فكان هرقل قاهراً للموت وقريناً للشمس بل وجعل سنيكا من (الحكيم الكامل) إلهاً واقاموا اعتقادهم على نفس العناصر الثلاث التي نجدها في هرقل اي الانتصار على الموت والتمتع بطبيعة شمسية والامتزاج او الاندماج في العقل حتى يصبح معه شيئاً واحداً فالحكيم الرواقي هو انسان لا يخاف الموت بل يحتقره الحياة نفسها وهو يفضل الموت ويسرع إليه عندما يحس ان حريته وكرامته في خطر, وان هذا الانتصار الرواقي للعقل والمنطق على العاطفة داخل روح الحكيم الكامل يتجلى في أتم صورة فوق محرقة هرقل ويتردد ايضاً في هذه المسرحية بأن (العقل) هو المنطق الذي بفقدانه سيسقط الكون كله في فوضى عمياء. إذ يقول هرقل:

هرقل: "يارب الارباب، يامن بيده تنزل الصاعقة فيحس بها كلاً من منزلي فويبوس (المشرق والمغرب) أحكم (الان) في أمان، لقد وطدت لك اركان السلام في كل انحاء الارض وحتى المكان الذي يقف فيه نيريوس حائلاً بينهما وبين الامتداد، لست بحاجة الى أن ترعد، سقط الملوك الخونة والطغاة القساة.

- **العصور الوسطى:** في هذا العصر يميل الى انتقاء المواضيع الدينية تلك التي تتعلق بالإله وبالعالم المثالي وبالإنسان والقانون الخلقي وسمو الروح على المادة، اذ يصبح العالم المثالي أكثر قرباً وحقيقةً من العالم المادي (الواقعي)الذي نعيش فيه وفيما يتعلق الكاتب بالعصور الوسطى بالمواضيع المثالية والمعجزات وكل ما يخص عالم ما وراء الواقع والجحيم والرب والتحدث معه ونزول آدم وحواء الى الارض بعد أن سكنوا السماء واتهام ابليس لآدم بالجنون، وفي احدى حواراته معه يطلق عليه صفة الجنون.

أبليس: لقد اصبحت مجنوناً منذ اليوم الذي اعتقدت فيه انه يمكن للشر أن يصيبك ألست غارقاً في المجد؟

آدم: لقد أخبرني الرب بأنني سأموت إذا خالفت وصيته.

فيصور كتاب العصر الوسيط الرب ومكان الفردوس وآدم مرتدياً جلباب احمر وحواء مرتدية رداء نسوياً ابيض حوله رداء حريري ابيض يعطي الرب أوامره الى آدم وحواء ثم يذهب الى الكنيسة بينما هم يسيران في الفردوس مستمتعين به وفي نفس الوقت يهرع عدد من الشياطين خارجين على الارض ويحاولون أغراء آدم فينجذب آدم ألهم ولكنه يضل على ولائه لأوامر الرب, وعندئذ يعمد كبير الشياطين الى أن يترك آدم حزيناً مقطب الوجه ويذهب الى ابواب جهنم ويعقد اجتماعاً , وبعد ذلك ينطلق في هجوم بين الناس الى ان يقترب من الفردوس من جانب حواء فيحدثها بوجه باسم وبطرقة مغربة, ومن الواضح أن قواعد المسرحية الطقسية قد رعيت, فلابد من وجود مكان التمثيل ويكاد النضارة يشتركون في التمثيل فأن الشيطان ينطلق في هجوم بين الناس .

الشيطان: حواء لقد اتيت اليك

حواء: ولماذا تأتي الي أيها الشيطان

الشيطان: اريد لكي السعادة والشرف أيضاً

حواء: فليمنحني الرب ذلك.

-عصر النهضة:

عمل شكسبير على تصوير البشر ليس كما هم في الطبيعة أو كما يجب أن يكونوا بل أراد ان يصورهم كما هم موجودون في داخل أنفسهم ,فطريقة حياة الانسان لدى شكسبير نابعة من مفاهيم اتجاه الاحداث التي تمر عليه دون أن يكون هناك تشبث بالمثالية الزائفة فلأنسان يعبر عن نفسه ويدافع عن قناعاته ليخسر أو يفوز ليس مهما لأن الحياة لم تكن رحيمة بشكسبير أو بأبطاله والطريق لم يعبد بالورود والموت أصبح في نهاية المطاف عبارة عن نزهة لا عودة منها, ولقد نجح شكسبير في تصوير عوالم شخصياته .عوالم مليئة بالحرمان والضياع والدم والشهوة والعنف ,ولقد لعب شكسبير على ضياع الروح في كل مسرحياته إذ يختزل لنا ضياع النفس لدى مكبث بالساحرات اللواتي دفعن به وبزوجه ,وهن في الحقيقة مخلوقات مادية من جهة ,وما وراء الطبيعة من جهة أخرى ويراها البعض مخلوقات الامان الثلاث التي تغازل مكبث فهن موجودات في الحقيقة وخارج حدود الواقع في نفس الوقت, فشخصية مكبث ذلك القائد العسكري الحازم الامين لا يبتعد كثيراً عن شخصية زوجته التي تحمل نفس صفاته الا أنها تتطلع نحو السيطرة المطلقة مستخدمة غرائزها الانثوية لدفع مكبث نحو غايتها ,ومن جهة اخرى الامر يتقارب بين مكبث وبانكرو على حد سواء ,فالاثنين يحملان في بداية المسرحية ذات المعاني الانسانية والواجب تجاه الوطن والملك ,الا ان التيار اتخذ مجرى آخر لدى مكبث ليصور شكسبير من خلال هذا الانحراف مشهد الانسان المستوحد في نفسه, وصور لنا الساحرات وسحرهن في التأثير على مكبث وتقديم النبوءات الية لمقتل الملك دنكن:

ساحرة (2): في ابهامي وخز-انه لدليل

على شيء قادم، ملؤه شر وبيل

افتحي يا أقفال لكن من يقرع

وبعد أن ينفذ مكبث عملية القتل يصاب بهوس بشأن يديه الدامية، اذ كلما نظر الى يديه وجدهما ملطختان بالدماء وفي الحقيقة ان هذا الدم يخيل الى مكبث بسبب الهذيان وعدم تصديق فعلته البشعة.

مكبث: اي يدين هنا؟ هه؟ انهما تقلعان عيني؟

او هل تغسل بحار نبتون العظيمة كلها هذا الدم عن يدي فتنظف؟

لا بل أن يدي هذه لسوف تصبح البحار العارمة، وتجعل الاخضر احمر قانياً.

اما المسرح العربي فقد اقتصرت الباحثة على كاتب واحد هو توفيق الحكيم الذي اختلف عن الكتاب في رؤيته للمثالية اذ تأثر الحكيم بالفلسفة المثالية بما جعله يأنس الادب الرمزي فأبتعد عن الواقع وتعالى عليها لأنه كما يعتقد يحط من الفنان ومن فنه, اي يجب ان يكون للفنان عالماً خالصاً به مثل عالم مثالي فكان يرى "أن الفنان هو الانسان الوحيد الاوحد المجرد المتجرد ,الاعلى والارقى المطل من الشاهق ناظراً للبشر من علوٍ ,لذا كان يرى الواقع سجنا يجب الخلاص منه فذهب للبحث عن حريته ساعياً لإيجاد ذاته والتأمل فيها, من كل ذلك راح الحكيم يتخذ من الاسطورة ملجأ للهروب من واقعه.

كتب الحكيم مسرحية ايزيس اعتماد على اسطورة (أوزوريس) التي أثرت على حضارة مصر القديمة والحديثة وقد تعددت الاقوال عن حقيقة موضوعها تقول أحدهما ان أوزوريس ملك من البشر حكم مصر وتآمر عليه أخيه وقطعه لست اجزاء ورمى به الى النيل وهنا تبدأ رحلة إيزيس لتلملم اشتات زوجها وترزق بعد ذلك بطفل يدعى حورس لينتقم لأبيه ويسترد عرشه فيما بعد.

وهنا تمثل ايزيس رمز المرأة الكاملة المتسمة بالحب والوفاء والاخلاص فأتخذ توفيق الحكيم من اسمها عنواناً لمسرحيته بسبب موقفها الايجابي اتجاه زوجها والبلاد وبحثها عن الحقيقة إذ لم تخل هذه المسرحية من المثالية والاخلاق التي تجسدت في هذه المسرحية

ايزيس:((تمسح دمعتها وتصيح) لا اريد لأبني هذا المصير؟ أفاهمون؟

لا أريد لأبني أن يقتل وان يقطع جسده ارباً.. ارباً.. وان يوضع كل عضو من اعضاءه في كيس, وان يلقى كل كيس في موضع مختلف من النيل والبحيرات والمستنقعات . لا..لا.. لا اريد ذلك لحورس.. اسمعتم؟ لا أريد ذلك لأبني حورس..

مسطاط: نحن ايضا لا نريد ذلك.. و انتي تعلمين.

ايزيس: اذاً لماذا تريدون له ان يسير في طريق ابيه المنكوب.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات والدراسات السابقة:

1- تهتم المثالية بالماورائيات والميتافيزيقيا في حين تقترب الواقعية من الملموس والحسي والعياني.
2- تدرس المثالية الحقيقة التي تكمن خلف عالم الظواهر وان الحقيقة الكامنة في الوعي والعقل.
3- تنهج المثالية بالخيال وتجنح الى عالم التمثل
4- تتبنى المثالية عالم المثل والحقيقة كامنة في الوعي والعقل ورفضها الجدلية والذاتية
5- تتبنى المثالية الصورة المتمثلة والمتخيلة
6- المثالية ترتبط بكل ما هو اخلاقي وان الفعل الاخلاقي يجب ان يكون صادرا عن الارادة الحرة وان يشعر الفرد بالحرية والعدالة المجردة التي تجاوز كل اعتبار للمكان والزمان.

الدراسات السابقة: -

بعد بحث واطلاع الباحثة بصورة شامله الى الدراسات السابقة من رسائل واطاريح، وكذلك من البحوث الاكاديمية المنشورة ذات علاقة بموضوع البحث، لم تجد الباحثة دراسة سابقة من حيث أوجه تقارب في الشكل أو المضمون مع البحث الحالي، ومن حيث طبيعة الموضوع وأهدافه

وآلية البحث.

الفصل الثالث

الإطار الاجرائي

- **مجتمع البحث**

اشتمل مجتمع البحث على عينة واحدة وهي انموذجا للبحث مسرحية مسرحية حصان الدم تأليف وأخراج: جبار جودي

- **منهج البحث**

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة، تبعاً لما تمليه عليه

طبيعة البحث الحالي.

- **أدا ة البحث**

اعتمدت الباحثة على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات.

- **تحليل العينة:**

مسرحية: حصان الدم

تأليف: جبارجودي

اخراج: جبارجودي

مكان العرض: المسرح الوطني

سنة العرض: 2007

هذه المسرحية واحدة من العروض التجريبية الذي يشكل قراءة جديدة لنص معروف ومتداول إذ ان بعض الحوارات التي كتبت منذ مئات السنين تكاد تحاكي ما نعانيه في الواقع الحالي وهذا النص متناص مع نص لشكسبير (مكبث) وقد أخذ (جودي) الثيم الرئيسية للنص وأسقطها اسقاط مباشر على الواقع العراقي المعاش, جاء النص ببنية درامية غير معقدة محاولا التعبير عن احداث سابقة لما مر به المجتمع العراقي فالشخصيات الرئيسية للعرض تعيش في عالم من الدمار والخراب ,عالم تمثل الصراعات والخلافات والحروب ,فالزمان والمكان منفتحا على مساحات تأويلية واسعة فأراد المؤلف من خلال من مجموعة من الاشارات والدلالات للتعبير عن واقع هذا الانسان الذي يعيش فترة عصيبة حالما بالتغيير ,الا ان هذا التغيير جاء بويلات اخرى وهي صراعات عرقية وسياسية واقتصادية .

اما العرض فقد ذهب المخرج باتجاه ابراز اهم الدلالات الموجودة في النص لينطلق منها في تأثيث فضاء العرض, فتأسس الفضاء علة قطعة خشبية وهو(الحصان) إذ تجلس الشخصية الرئيسية (مكبث) على الحصان الخشبي وبالقرب منه زوجته الا ان هذا التشكيل سرعان ما يتهاوى ليتشكل وفق احداث المسرحية الى شكل آخر فأراد المخرج من توظيف (الحصان) وانطلق من فرضية ان في داخل كل انسان حصانين الاول يمثل الخير ويجنح اليه والآخر يمثل الشر وايضا يجنح اليه وحصان مكبث قد جنح بقوة نحو الشر وأخذ يعلوه رويدا رويدا حتى اصبح حصانا دمويا بكل ما يمثل الشر والغدر والصراع المتوحش على السلطة بإراقة الدماء ,وقبل الخوض في تشكيلات الفضاء لابد من التأكيد على الصفة التجريبية الملازمة له من خلال تعددية التشكيل الصوري وكثرة التحولات التي عمد المخرج اليها والتي لا يمكن تحديد ملامحها فهي تنقلت على مدى زمن العرض وتحولت الى اكثر من تكوين .

فالعرض يدور حول السعي الى العرش بأية وسيلة وخاصة إذا كانت الزوجة تحمل نفس التشويق والوله بالسلطان ,وتتفق هي وزوجها على نيل التاج وركوب الحصان, والغاية تبرر الوسيلة حتى لو كان طريق العرش ملطخا بالدم فانفردت المسرحية بمعالجة درامية وصيغ الحوار بأسلوب يتماشى مع احداث اليوم من خلال عرض يركز على اهم مرتكزات ومحطات الدراما وذروتها من سرعة

وتكثيف شديد للأحداث بإيقاع درامي متميز ويصحبه في خفة ورشاقة الى بؤرة الاحداث متجاوزا زمانها ومكانها الاصلي ليلبس العرض ثوب الزمن الحاضر ,ويؤكد امكانية الحدوث في أي بلد, ينتهج فيه الحاكم هذا المسلك تاركا الجمهور وكل من يشاهد العرض ان يفسر بطريقته وحسب الزاوية التي كون منها رؤيته مستخدما في ذلك الملابس العصرية والتي تسيد عليها اللون الاسود على جو العرض ,مشهد السلم الخلفي الذي اعلن عليه موت الملك ,كما استخدم المخرج المسدس وصوت الرصاص كما وظف الموسيقى التصاعدية للأحداث فهي تنطلق من رؤية تجريبية تعتمد الحذف والاضافة والتوظيف ,فالتجريب المسرحي يعد عالما مفتوحا وقابلا لكل شيء من شأنه يخدم فكرة العرض ويبسط عملية ايصالها الى المتلقي واعتمد العرض على المغايرة في العمل المسرحي واعتمد على منظومة ورية مدعمة بالمنظومة البصرية مع ايقاع حركة الممثل والكلمة المنطوقة اذ حاول المخرج التكامل في الشكل والصورة وهيمنة سينوغرافيا العرض وقد استخدمت بحرفية عالية ونادرة مسلطة الضوء على مكبث لتخفي بعض ملامحه وتظهر الاخرى للدلالة على معاناته والمه وتشتته بين حبه للعرش وضميره وزوجته .

اذ تنادي زوجته.. ستكون ذات يوم ملكا

فالزوجة حالمة بأن تصبح ملكة وزوجها هو الملك لكي تستولي على العرش.

الرجل الثالث: لقد هجع الملك فكان سروره فوق المألوف

أغدق النعم على رجالك جراء ما اتقنوا من الخدمة

وبعث بالماسة الى امر أتك ملقبا اياها بأرق القاب ربات المنازل

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

النتائج:

1- قدم المخرج جبار جودي في هذه المسرحية اماكن مختلفة وذلك بتقسيم الفضاء الى اماكن منفصلة لتحقيق عنصر المفاجأة والمغايرة بين الاحداث والشخصيات.

2- عمد جودي الى تفعيل كل الفضاء المسرحي في العرض لقتل السأم والملل المتولد من التكرار والثبات فهو يعمد الى تشكيل الصورة المسرحية انطلاقاً من مكان العرض والمكان هو المحدد الرئيسي لصورة العرض.

3- اتسمت عينة البحث بطابع انساني اجتماعي مؤثر يهدف الى تصوير احداث الحياة كما هي بمساعدة مخيلة المخرج في ارساء وتكوين الصورة الفنية المعبرة عن بؤس الواقع المعاش للطبقة الكادحة.

4- مزج(جودي) في مسرحيته بين الماضي والحاضر من خلال استخدام الادوات والملابس العصرية وكذلك استخدام الحصان والمسدس دليل القوة والسلطة والنفوذ لتقارب الاحداث والمواضيع.

5- أكد المخرج على العناصر الفنية والتقنية وذلك باستخدام الاضاءة الملونة والخافتة والموسيقى والحركة المستمرة للممثلين لتحقيق المثالية.

6- ان الصورة البصرية هي الأكثر قدرة على التعبير وهذا ما حققه المخرج في سينوغرافيا العرض بالإضافة الى الموسيقى بينما التشكيل يقدر على التناسب والتألف والاتزان الداخلي وبما يحقق التطهير ويرى ارسطو ان الصورة في الطبيعة والصورة في الفن غايتهما واحدة جمال ومنفعة ولذلك فأن نتيجة تطورهما ونموهما واحدة وهو تحقيق الجمال والكمال شكلا ووظيفة.

7- ان العلم الحقيقي يكون موضوعة الصورة غاية التعبير والثبات ويرجع للصورة الغاية والفاعلية التي يسعى اليها الوجود الذي بدافع يريد التحقق بفاعلية وغاية وصورية وبما يضفي على الوجود كمالا ومعقولية وهو ما انطبق في العينة.

الاستنتاجات:

1- المثالية تتيح للمخرج المسرحي فرصة التحرك وسط متون مسرحية عديدة.

2- تدفع المثالية المخرج المسرحي في البحث والتقصي عن كل ما يمثل استحداثا وحراكا وتفاعلا في الوقت الحاضر دون اغفال الماضي.

3- توفر المثالية حصانة لصاحبه في تناول الموضوعات التي لا يمكن تناولها واقعيا فهم يسعون الى انتاج صورة بصرية وسمعية متميزة

4- الغاء الفردية والايمان بروح الجماعة والعمل المشترك وسبل التطور المادي وهذا قائم على الارادة الجماعية والتضحية من اجل المبدأ.

5- الجمال عند سقراط هو الجمال الباطني الداعي للخير والفضيلة وليس جمال الاشكال (الظاهري)فالجمال هو في الصورة الحقيقية التي لا تتحقق ولا يتحقق الافي الجمال ذاته الموجود فوق جميع المحسوسات وهو ما انطبق في العينة.

6- ان الصور الحقيقية هي الصور المعقولة (المثل)اما الصور الجزئية المحسوسة فهي (ظاهر)زائف افتراضي وهمي فالصور الحقيقة هي مبدأ الوجود ومصدر المعرفة فالصورة عند افلاطون لها صفات رياضية مجردة تقربها من الصور الفيثاغورسية وأضاف لها افلاطون وجودا مثاليا فوق الوجود الرياضي الحسي الهندسي فالوجود المثالي هو وجود الاعداد كمبادئ لأشياء وكما موجود في العينة من خلال استثمار المخرج للأشكال الهندسية في الديكور وسينوغرافيا العرض.

التوصيات:

1- اقامة ارشيف خاص بالمنجز المسرحيين العراقيين المثاليين.

2- اقامة مهرجانات مسرحية متخصصة بالعروض المسرحية المثالية.

المقترحات:

1- دراسة المفاهيم المثالية للذات الانسانية في النص المسرحي العراقي.

2- دراسة الفلسفة المثالية وتمثلاتها في النص المسرحي العالمي.

Conclusions:

1. Idealism allows the theater director the opportunity to move among the texts of many plays.
2. Idealism pushes the theater director to search and investigate everything that represents innovation, movement and interaction in the present time without neglecting the past.
3. Idealism provides its owner with immunity in dealing with topics that cannot be dealt with realistically, as they seek to produce a distinct visual and auditory image.
4. Abolishing individualism and believing in the spirit of the group, joint work and means of material development. This is based on collective awareness and sacrifice for the sake of the principle.
5. Beauty according to Socrates is the inner beauty that calls for goodness and virtue, not the beauty of forms (apparent), as beauty is in the real image that is not achieved and is not achieved except in the beauty itself that exists above all the senses, which is what is applied in the sample.
6. The real images are rational images (the ideal), while the partial, sensible images are (apparent), false, hypothetical, and imaginary. Real images are the principle of existence and the source of knowledge. According to Plato, it has abstract mathematical qualities that bring it closer to the Pythagorean images. Plato added to it an ideal existence above the mathematical, sensual, geometric existence. The ideal existence is the existence of numbers as principles of things and as it exists in the sample through the director's investment of geometric shapes in the decor and scenography of the show.

References

1. Aeschylus. (n.d.). *The Persians and the Suppliants.* (I. Sakr, Trans.) Cairo: Egyptian House for Authorship and Translation.
2. al-Ahwani, A. F. (1991). *Plato* (4 ed.). Cairo: Dar al-Maaref.
3. Al-Hakim, T. (n.d.). *Isis.* Cairo: Maktabat Al-Adab for Printing and Publishing.
4. Al-Jaberi, A. H. (1985). *Philosophical Dialogue between the Civilizations of the Ancient East and the Civilization of Greece.* Baghdad: Arab Horizons House for Press and Publishing.
5. Alloush, S. (1985). *Dictionary of Contemporary Literary Terms* (1 ed.). Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubnani.
6. Al-Razi, M. b. (1978). *Mukhtar Al-Sihah.* Beirut: Al-Umayyad Library.
7. Al-Takriti, N. (1988). *Platonic Moral Philosophy Among Islamic Thinkers* (3 ed.). Baghdad: General Cultural Affairs House.
8. Al-Takriti, N. (1988). *Platonic Moral Philosophy Among Islamic Thinkers* (3 ed.). Baghdad: General Cultural Affairs House.
9. Al-Tawil, T. (1976). *Foundations of Philosophy* . Cairo: Dar Al-Nahda for Publishing and Distribution.
10. Amin, O. (1975). *Pioneers of Idealism in Western Philosophy* (2 ed.). Cairo: Dar Al-Thaqafa for Printing and Publishing.
11. Amin, O. (1975). *Pioneers of Idealism in Western Philosophy* (2 ed.). Cairo: Dar al-Thaqafa for Printing and Publishing.
12. Badawi, A. R. (2006). *Encyclopedia of Philosophy* (1 ed., Vol. 1). Qom: Dhu Al-Qurba.
13. Badawi, A. R. (2006). *Encyclopedia of Philosophy* (1 ed., Vol. 2). Qom: Dhu Al-Qurba.
14. Badawi, A. R. (2006). *Philosophical Encyclopedia* (1 ed., Vol. 1). Qom: Dhu al-Qurba.
15. Cheney, S. (n.d.). *The History of Theater in Three Thousand Years.* (D. Khashaba, Trans.) Cairo: Ministry of Culture and National Guidance.
16. Dean, A. (1972). *The Basic Elements of Directing a Play.* (S. A. Hamid, Trans.) Baghdad: Dar al-Shuun al-Thaqafiya.
17. Durant, W. (1975). *The Story of Philosophy* (3 ed.). (F. M. Al-Musha'sha, Trans.) Beirut: Maktabat Al-Ma'arif Publications.
18. Durant, W. (n.d.). *The Story of Philosophy.* (F. A. Al-Musha'sha, Trans.) Beirut: Maktabat Al-Ma'arif.
19. Frabet, J. (n.d.). *Religious Theater in the Middle Ages.* (M. Al-Qassas, Trans.) Cairo: Egyptian General Organization.
20. Hadidi, A. F. (1970). *Hegel's Philosophy.* Cairo: Egyptian Aimlo Library.
21. Haider, N. A. (2000). *Aesthetics, its Horizons and Development.* Baghdad: Ministry of Higher Education and Scientific Research.
22. Hamid, M. M. (2011). *The Concept of Existence and Nothingness in Shakespeare's Plays* (1 ed.). Baghdad: Dar Al-Farahidi for Publishing and Distribution.
23. Hamilton, E. (1997). *The Roman Style in Literature, Art and Life.* (H. Abboud, Trans.) Damascus: Publications of the Ministry of Culture - Higher Institute of Dramatic Arts.
24. Helou, A.-R. C. (1992). *Encyclopedia of Philosophical Figures* (1 ed., Vol. 2). (G. Nakhl, Trans.) Beirut: Dar Al-Kutub Al-Alamiyah.
25. Huwaidi, Y. (1967). *Introduction to General Philosophy* (2 ed.). Cairo: Nahda Library.
26. Ibrahim, M. H. (1994). *The Theory of Greek Drama.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
27. Ibrahim, Z. (1997). *The Problem of Structure.* Cairo: Dar Misr for Printing.
28. Karam, Y. (1983). *The Concise Philosophical Encyclopedia.* Baghdad: Dar Al Nahda.
29. Karam, Y. (n.d.). *History of Modern Philosophy.* Cairo: Dar Al-Ma'arif in Egypt.
30. Karam, Y. (n.d.). *History of Modern Philosophy.* Beirut: Dar Al Qalam.
31. Kila, S. (2009). *From Hegel to Marcuse (Topics on the Materialist Controversy).* Beirut: Dar Al Tanweer for Printing and Publishing.
32. Manzur, I. (2003). *Lisan al-Arab* (Vol. 8). Cairo: Dar al-Hadith.
33. Manzur, I. (2009). *Lisan al-Arab.* Cairo: Dar al-Tawfiqiya for Heritage.
34. Marcuse, H. (2005). *Hegel's Theory of Existence* (2 ed.). (I. Fathi, Trans.) Beirut: Dar Al-Tanweer for Printing, Publishing and Distribution.
35. Masoud, G. (2005). *The Pioneer Alphabetical Dictionary of Language and Notables* (3 ed.). Beirut: Dar al-Ilm lil-Malayin, Cultural Foundation for Authorship.
36. Matar, A. H. (1974). *The Philosophy of Beauty from Plato to Sartre.* Cairo: Dar Al Thaqafa for Printing and Publishing.
37. Mustafa, F. (1990). *In the Memory of Arab Theater* (1 ed.). Baghdad: General Cultural Affairs House.
38. Nicole, A.-I. (2000). *The World Play* (1 ed., Vol. 1). Cairo: Dar Hala for Publishing and Distribution.
39. Piaget, J. (1980). *Structuralism.* (A. Mneimneh, & B. Aubry, Trans.) Beirut: Awidat Publications.
40. Rahim, A. H. (1977). *Philosophy in Education and Life.* Baghdad: College of Education.

41. Saeed, J. a.-D. (1994). *Dictionary of Philosophical Terms and Evidence.* Beirut: Dar al-Janub for Publishing.
42. Saliba, J. (1980). *The Philosophical Dictionary* (1 ed., Vol. 1). Fom: Dhu Al-Qurba.
43. Seneca. (n.d.). *Hercules on Mount Oeta.* (A. Othman, Trans.) Kuwait: Ministry of Information.
44. Shakespeare, W. (1980). *The Tragedy of Macbeth.* (J. I. Jabra, Trans.) Beirut: Arab Institution for Studies and Publishing.
45. Sheikha, Y. N., & Hadi, A. M. (2008). *Studies in Aesthetics* (1 ed.). Amman: Arab Society Library.
46. Wahab, S. A. (2007). *An Analytical Study of the Origins of the Theatrical Text.* Cairo: Horus Foundation for Publishing and Distribution.
47. Zakaria, I. (n.d.). *The Problem of Philosophy.* Cairo: Maktabat Misr.
48. Zaki, A. K. (1972). *Modern Literary Criticism, Its Origins and Trends.* Cairo: Egyptian General Book Authority.

Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1502

Cultural landmarks in the designs of fabrics and fashions for virtual performances and their communicative dimensions

Haneen Mohammed Mashkoor [a1] , *Hind Muhammad Sahab Al-Ani* [a2]

[a] *University of Baghdad /Faculty of Fine Arts / Graphic Design Department*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 2 Jun 2024
Received in revised form 1 July 2024
Accepted 8 July 2024
Published 15 September 2024

Keywords:
cultural landmarks, network communication dimensions of virtual performances

ABSTRACT

The current research, titled "Cultural Landmarks in the Designs of Fabrics and Fashions for Virtual Fashion Shows, and their Network Communication Dimensions," highlights the importance of the current research in identifying the possibilities of network communication and reflecting cultural landmarks in virtual fashion shows. The research, with its theoretical material, may contribute to the cognitive and scientific aspect of researchers and students in colleges and institutes specialized in design and In particular, designing fabrics, the researcher defined the research problem with the following two questions:

1- How can 3D programs be adapted to design a fashion show that reflects civilization?

2- What is the possibility of benefiting from virtual presentations in reflecting civilization through online communication?

It includes a theoretical framework of two sections: The first section: Cultural landmarks in fabric and fashion designs, which dealt with cultural landmarks and their origins, fashion and their relationship to civilization. The second section: Network communication dimensions of virtual displays in fabric and fashion designs, which dealt with the historical development of virtual display and the concept of virtual display and network communication. The most prominent conclusions of the research :The diverse use of cultural monuments and symbols led to the emergence of functional and aesthetic expressive implications

[1] *Corresponding author.*

E-mail address: haneenaljanabi26@gmail.com

[2] E-mail address: hind.sahab@cofarts.uobaghdad.edu.iq

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1502
Haneen Mohammed Mashkoor, Hind Muhammad Sahab Al-Ani: Cultural landmarks in the designs of fabrics and fashions for virtual performances and their communicative dimensions
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المعالم الحضارية في تصاميم اقمشة وازياء العروض الافتراضية و ابعادها الاتصالية الشبكية

حنين محمد مشكور
أ.د. هند محمد سحاب العاني

الملخص:

يسلط البحث الحالي الموسوم بـ المعالم الحضارية في تصاميم اقمشة وازياء العروض الافتراضية وابعادها الاتصالية الشبكية , وتكمن أهمية البحث الحالي في التعرف إمكانيات الاتصال الشبكي وعكس المعالم الحضارية في عروض أزياء افتراضية وقد يسهم البحث بمادته النظرية الجانب المعرفي والعلمي للباحثين والطلبة في الكليات والمعاهد المتخصصة في التصميم ولا سيما تصميم الاقمشة ، حدد الباحث مشكلة البحث بالسؤالين الآتيين :

1- كيف يمكن تطويع البرامج ثلاثية الابعاد في تصميم عرض أزياء يعكس الحضارة ؟

2- ما إمكانية الاستفادة من العروض الافتراضية في عكس الحضارة عبر الاتصال الشبكي؟

ويتضمن إطاراً نظرياً من مبحثين هي المبحث الأول : المعالم الحضارية في تصاميم الاقمشة والازياء والذي تناول المعالم الحضارية ونشأتها والأزياء وعلاقتها بالحضارة المبحث الثاني :الابعاد الاتصالية الشبكية للعروض الافتراضية في تصاميم الاقمشة والازياء والذي تناول التطور التاريخي للعرض الافتراضي و مفهوم العرض الافتراضي و الاتصال الشبكي. و أبرز استنتاجات البحث : أدى تنوع استخدام المعالم والرموز الحضارية الى ظهور انعكاسات تعبيرية وظيفية وجمالية .

الكلمات المفتاحية: المعالم الحضارية، تصاميم اقمشة، الأزياء العروض الافتراضية.

الفصل الأول (منهجية البحث)

مشكلة البحث: الحضارة هي مجموعة المظاهر العلمية والأدبية والفنية، وكذلك الاجتماعية الموجودة في المجتمع وتُسهم هذه الحضارات في البناء الحضاري الإنساني للعالم بأكمله.

ومما لا شك فيه أن من أهم وسائل الحفاظ على التاريخ والمعالم الحضارية هي توثيقهم نظرا للتقدم التكنولوجي في جميع المجالات المختلفة، فقد أصبح من أبرز معالم التحول من البيئة التقليدية إلى البيئة الرقمية إحلال مستودعات المعلومات الإلكترونية محل التنفيذ على ارض الواقع، لكي تساعد على سرعة وسهولة تداولها للعالم اجمع.

وتعتبر عروض الأزياء بمفهومها الحديث عاملا هاما من عوامل عكس الحضارة ونشرها وتقديم الابتكارات في مجال الأزياء وهي بهذا المفهوم ظاهرة من ظواهر المجتمعات الآخذة بأسباب الحضارة والتقدم، ولا يمكن تصور أن المجتمعات القديمة كانت لا تعرف عروض الأزياء كما أنه لا يتصور أيضا أنها بدأت في هذه المجتمعات بالشكل الذي أصبحت عليه اليوم، بل تطورت حتى وصلت إلى شكلها الحالي وصاحب ذلك تطورا ملموسا في وسائلها وإلى جانب قيام عروض الأزياء بالترويج للموضة فإنها في الوقت نفسه تعلن عن بيت الأزياء أو المنتج أو الموزع وتحتاج عروض الأزياء بوجه عام إلى خبرة تامة بكل ما تحتاجه العروض والدراسة المستفيضة لجمهور العرض وإلى الإعداد الدقيق.

نظراً لندرة الدراسات التي تتناول مجال عروض الأزياء الافتراضية ثلاثية الأبعاد وللمساهمة في إثراء مجال تصميم الأزياء بشكل عام وعروض الأزياء بشكل خاص بما هو جديد في عالم التكنولوجيا الرقمية الحديثة وللابتعاد عن تنفيذ عروض أزياء واقعية والاتجاه إلى المحاكاة ثلاثية الأبعاد التي يمكن من خلالها حل مشكلة صعوبة تنفيذ عروض أزياء واقعية تعكس الحضارة وترويجها لدول العالم عبر الاتصال الشبكي، وبناءاً على ما سبق يمكن صياغة مشكلة البحث في التساؤلات الاتية: **كيف يمكن تطويع البرامج ثلاثية الابعاد في تصميم عرض أزياء يعكس الحضارة؟**

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث الحالي في التعرف إمكانيات الاتصال الشبكي وعكس المعالم الحضارية في عروض أزياء افتراضية وقد يسهم البحث في: المساهمة في ابراز أهمية عروض الأزياء الافتراضية كوسيلة إعلانية وتسويقية.

اهداف البحث: التعرف على إمكانية العروض الافتراضية في عكس المعالم الحضارية وتسويقها عالميا عبر الاتصال الشبكي.

حدود البحث: الحد الموضوعي: دراسة الابعاد الاتصالية الشبكية لعروض الأزياء الافتراضية في عكس المعالم الحضارية، **الحد المكاني:** المعالم الحضارية في العراق – برامج التصميم، **الحد الزماني:** إصدارات البرامج خلال الفترة الزمنية 2020 – 2022.

تحديد المصطلحات:

المعالم الحضارية: معالم: اسم، جمع (معلم)، معالم المكان: تعني ما يستدل بها عليه من اثار ونحوها (معالم أثرية)، معالم تاريخية: أحداث نقطة تحول في التاريخ (Tolba, 2014, p. 153).

تصميم الاقمشة: ((هو إعطاء هيئة القماش النهائية شكلاً مبتكراً بمواصفات كاملة من خلال تحقيق فكرة، تنفيذاً لمجموعة من الوحدات والعناصر المتميزة وربطها بعلاقات وأسس مدروسة مكونة تصميماً يخدم الناحيتين الوظيفية والجمالية ويلتقي مع الحاجة الاجتماعية حاملاً أصالة تثبت الهوية وتنمي طرازاً وأسلوباً يخدم الموضوعات)) (Al-Ani, 2002, p. 12).

تصميم الأزياء: فقد عرف بأنه " فن يتكون من حد وحجم وتعبير جميل، فالاول يمثله الخط والثاني تمثله المساحة والثالث يمثله الاحساس" (Ghadeeb, 1976, p. 7).

العرض الافتراضي: هو عبارة عن برنامج الكتروني يمزج الواقع بالخيال، وإنشاء محيط مشابه للواقع الذي نعيشه، ويتمثل ذلك في إظهار الأشياء الثابتة، والمتحركة وكأنها في عالمها الحقيقي، من حيث تجسيدها وحركتها، والاحساس بها (Badie, 2014, p. 20).

الأتصال: هو انتقال المعلومات والحقائق والافكار والاراء والمشاعر ايضا، والاتصال هو نشاط انساني حيوي وان الحاجة اليه في ازدياد مستمر (Mahmoud, 2002, p. 18).

ويعرف ايضا الاتصال: قيام شخص معين بنقل معلومات معينة من خلال قناة معينة الى شخص آخر بقصد تحقيق نتيجة معينة (Arab, 2007, p. 7).

الشبكات: هي عبارة عن مجموعة من الاجهزة الالكترونية المتصلة ببعضها البعض بغرض المشاركة في المعلومات والخدمات (Omar, B.T, p. 3)، وتعرف الشبكات ايضا بانها: الربط المادي لحاسوبين او اكثر. يمكن ان يتم وصل الحواسيب بواسطة خطوط الهاتف، وبواسطة انواع اخرى من الكوابل بما فيها كيبل الالياف الضوئية عالية السرعة وبواسطة التكنولوجيا اللاسلكية (Redrick, 2009, p. 38).

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المعالم الحضارية في تصاميم الاقمشة والازياء:

يقال ان الحاجة أم الاختراع وحاجة الانسان الى مأوى يلجأ اليه ليأمن وليستقر هي اساس بداية فن العمارة هذا الفن الذي خلد ويخلد تطور ونمو الحضارات الانسانية، فالعمارة توصف بأنها (تاريخ مكتوب على الاحجار) (Kamal, 1976, p. 187)؛ ونحن وبوساطة اثار الابنية نستدل على العمق الحضاري وعلى مدى التطور الذي وصل اليه البلد الذي يحوي تلك الاثار، فلكل حضارة اسلوبها الخاص في بنائها وانشائها وهذا الاسلوب يسمى الطراز فنقول مثلا طراز الحضارة الاغريقية أي اسلوبها او شكلها الذي تميزت به في كل نواحيها كالبناء (العمارة) والمسرح والزي واللغة و ...الخ

وتعد المعالم الحضارية صورة صادقة وتعبير دقيق لحضارة الانسان وتطوره، وعندما سارت الحضارة سارت معها العمارة، وتميزت العمارة بصفتين لا يمكن فصلهما (الاولى هي صفة الوجود المادي المستمد من مواد البناء وطرق الانشاء. اما الثانية فهي المحتوى الحسي للمبنى أي ما يتمتع به المبنى من صفات فنية وهي الغرض والوظيفة بأسلوب خاص وتعبير معين) (Abdel Gawad, B.T, p. 5).

لكل مجتمع معالم تميزه عن مجتمع آخر وتمثله ويمكن بوساطتها ان نستدل على ملامح ذلك المجتمع وسوف يقوم البحث بأستعراض لاهم وأبرز المعالم الحضارية في العراق.

حضارة وادي الر افدين: تُعد حضارة وادي الرافدين من أقدم الحضارات الإنسانية وامتازت هذه الحضارة العريقة بعمارة ضخمة ما زالت معظم أثارها قائمة الى وقتنا الحاضر.

فقد تميزت بلاد ما بين النهرين بخصوبة أراضيها فكان الطمى ومشتقاته مادة أساسية لعمل الطابوق بجميع أشكاله وأحجامه وقد تفنن آهل هذه البلاد بعمل الأشكال الهندسية البديعة وحرق الطين وعمل الخزف.

وقد أصبحت المعابد من العلامات المميزة للمدينة السهلة المنبسطة وهذه المعابد بنيت على مصطبة (دكة) مرتفعة يصعد إليها المرء بواسطة السلالم والمنحدرات، وهذا ما عرف بالزقورة.

لقد قسمت حضارة وادي الرافدين إلى ثلاث مراحل رئيسة هي سومر، بابل، أشور.

بلاد سومر: السومريون هم اقدم الشعوب في بلاد وادي الرافدين ومن اشهر معالم بلاد سومر المعمارية (زقورة اور الشهيرة) أقيمت هذه الزقورة على مصطبة وكانت مكونة من ثلاثة طبقات (غلفت جدرانها الخارجية بالأجر المفخور أما الجدران الداخلية فكانت من اللبن) (Sharif, 1982, p. 78). وكان للزقورة ثلاث سلالم أحدها وسطي والآخران جانبيان يلتقيان مع السلم الوسطي الرئيسي في الطبقة الأولى ويستمر السلم الوسطي بالصعود إلى أن ينتهي إلى الصحن الأول وتعد الزقورة من نوع المعابد المرتفعة أما النوع الآخر من المعابد فهو المعابد الأرضية وغالبا ما تكون مجاورة للزقورة، أما الفرق بين المعبد الأرضي والمرتفع (الزقورة) هو أن الزقورة تعبر عن فكرة السمو والعلو أي فكرة (البيت السماوي) مكان الإله الخاص، إما المعبد الأرضي فهو المكان الذي يظهر فيه الإله للناس لسماع صلواتهم وطلباتهم.

بابل: كانت مدينة بابل مخططة تخطيطا هندسيا بارعا شوارعها الرئيسة موازية للنهر والفرعية عمودية عليه وكانت محاطة بخندق عميق مملوء بالماء يقوم خلفه سور ضخم جدا مصنوع من الطابوق. واهم معالم مدينة بابل الزقورة الشهيرة وقد تكونت هذه الزقورة من (سبع طبقات مربعة الشكل كان داخلها مبني من اللبن والخارج من الأجر وكل طبقة من طبقاتها كانت اصغر من سابقتها) (Krich, 1976, p. 20)،وللزقورة سلم وسطي رئيس فضلاً عن سلمين جانبين يلتقيان مع السلم الوسطي من الطبقة الثانية ويستمر السلم الوسطي إلى الطبقة السابعة حيث المعبد او المزار. أما المعابد الأرضية فكان أشهرها معبد عشتار وهو بناء بسيط مستطيل الشكل محاط بجدران ضخمة من الخارج بني من الطين واللبن وفي الجدار المحيط كان هناك أبراج ضخمة ومجموعة من الطلعات الغرض منها جمالي. وقد امتازت مدينة بابل بمجموعة من المعالم التي اشتهرت بها وهي باب عشتار شارع الموكب، قاعة العرش.

بلاد اشور: اطلق عليها هذا الاسم نسبة للآله أشور، وقد أحاط المدينة سوران ضخمان محصنان بأبراج وفي القسم الشمالي من المدينة هناك (بوابة الشمس) وهي من اكبر البوابات حيث كانت الواجهة الخارجية للبوابة مشيدة من حجر الحلان وكان ارتفاعها حوالي عشرة أقدام.

أن أول ما يلفت النظر أليه في بلاد أشور، هو زقورة معبد الإله أشور وقد تكونت من سبع طبقات وسلم رئيس وآخران جانبيان (أما المعابد الأرضية فكانت تتميز بكونها مزدوجة أي أنها بنيت بشكل متناظر) (Abdel Gawad, B.T, p. 85)،أما اكثر الآثار المعمارية عظمة وضخامة في أشور فكانت القصور حيث كانت على درجة كبيرة من البهاء ولها منظر جذاب اشتملت على أبواب مثلثة الطوق بجانبها تماثيل الثيران المجنحة الضخمة ذات الرؤوس البشرية. وكذلك ألواح حجرية منحوتة تمثل حملات الملك الحربية وكذلك صيد الأسود. كما (احتوت القصور على قاعات زينت جدرانها بتصاوير جدارية مصبوغة بألوان زاهية تمثل أشكال هندسية وحلقات حلزونية وزهرات، وغالبا ما كانت النقوش تحدد من أعلى ومن اسفل بحاشية من الخطوط الأفقية) (Sharif, 1982, p. 136).

ومما تقدم نستنتج ان الخصائص الشكلية لحضارة وادي الرافدين تمتاز بتنوعها واختلافها عبر الفترات الزمنية والمواقع المختلفة كما امتازت بقيمة اتزانية عالية وثبات ورسوخ بصري كبير من خلال معالجة الأشكال كما في واجهة قاعة العرش او في بوابة عشتار. فقد حقق المعمار في بلاد ما بين النهرين تناسب بصري متباين بين المحددات الإنشائية من جهة وبين المعنى المتضمن من جهة أخرى، فأضفى على العمارة طابع وقور وذلك باستخدامه التكرار لوحدات النقوش الجدارية والبروزات او الخسوفات.

الابعاد الاتصالية الشبكية للعروض الافتراضية في تصاميم الاقمشة والازياء

بالرغم من شيوع مصطلح الواقع الافتراضي، إلا أنه من النادر جداً أن نجد مستخدميه يُجمعون على نفس المعنى لهذا المصطلح، لذا سوف تقوم الباحثة بسرد مجموعة من تعريفات العرض الافتراضي، وهي:

يعرف "عبد الله مهدي" بأنه برنامج ترمي إلى أن تشترك فيها حواس الفرد ليمر بخبرة تشابه الواقع إلى حد كبير، ويتم في هذا النوع من البرامج توصيل بعض ملحقات للحاسب، وتتصل الإنسان لتمكنه من رؤية ما يعرضه البرنامج بشكل مجسم ثلاثي الأبعاد (Mahdi, 1998, p. 98).

ويعرف "كيم" الواقع الافتراضي أنه بيئة وسائط متعددة قائمة على الحاسب، عالية التفاعلية يصبح المستخدم المشارك فيها جزءا من العالم المولد حاسوبيا، ويتصف هذا العالم بالتفاعلية في الوقت الحقيقي، كما يشير "دونالد Donald" إلى أن الواقع الافتراضي عبارة عن بيئات مولدة بواسطة الحاسب، وتتسم بالتفاعلية، ويكون المستخدم منغمسا داخل هذه البيئات (Strangman, 2003, p. 75).

ويعرف "أحمد الحصري الواقع الافتراضي أنه أحد المستحدثات التكنولوجية التي تستخدم الحاسب بالإضافة إلى بعض الأجهزة والبرامج كمنظومة متكاملة في إنشاء بيئة تخيلية ثلاثية الأبعاد تمكن الفرد من المعايشة والتفاعل والتعامل معها من خلال حواسه وبعض الأدوات الأخرى، بحيث يشعر هذا الفرد كما أنه يتعايش ويتفاعل ويتعامل مع الواقع الحقيقي بكل أبعاده، وتختلف درجة الواقعية والاستغراق والمعايشة التي يتيحها الواقع الافتراضي للفرد باختلاف نمط الواقع الافتراضي ذاته (Al-Hosary, 2003, p. 50).

ويعرف "محمد عطية خميس بأنه تكنولوجيا تعليم ومعلومات متقدمة توفر بيئة تعلم مجسمة مولدة بالحاسب، بديلة عن الواقع الحقيقي وتحاكيه، تمكن المتعلم من الانغماس فيها والتفاعل معها والتحكم فيها، باستخدام وسائل خارجية تربط حواسه بالحاسب (Khamis, 2003, p. 67)

وأصبحت شبكة المعلومات العالميّة وسيلة مهمّة للتشجيع على الإنتاج وعمليّات الترويج التثقيفي لها والتوزيع و بيع السلع وتدفّق العروض بغزارة عبر ثقافة الميديا المتقنة تكنلوجيًّا والمترابطة عناصرها بثقافة الملازمة لكن بعنوان يحمل سماة المعرفيّة والمثاقفة لإثارة انتباه ومن ثمّ إعجاب الزبون أو المتبضّع او الباحث عن ثقافة المنتوج مهما كان ولزيادة سلطة الوسائط الاتّصاليّة الحديثة وتعدّدها وتطوّرها وحداثة وسائل الاتّصال الحديثة والّتي تكمن في ابتكار طرق الترويج لمن يستخدمها لطبيعة صناعتها التبادليّة الأداء ما بينها بوسائل إعداداتها وتحويلاتها المستشيرة قبل التنفيذ أو أثنائه أو بعده وألوان دلالاتها التعريفيّة أو التخيريّة المثيرة للأحاسيس الجماليّة والسرعة الفائقة قدر الإمكان في الاستجابة وبين مصدر الأوامر أو الباحث عن الأهداف المتوخّاة من خدماتها أو نتائجها أو حسمها الرقمي والتوصيل الالكتروني بدل العناء والسفر لتحقيق المنفعة. إنّ شبكة الوسائط الحديثة عالم من الرقميّات تصميمًا-ألبسة وأقمشة وازياء- وإنتاجًا وترويجًا وتسويقًا،وقبل كلّ شيء يسبق هذا التواصل الاتّصالي التوصيل الثقافي والمعلوماتي من الّتي تعتمد الترويج التثقيفي – التشويقي في تنافساتها المتعدّدة

إنّ عمليّة الترويج ما بين مجال الترويج الثقافي ومجال عروض الأزياء عمليّة متداخلة، إذ إنّ الترويج لعروض الأزياء بمعنى هنا ترويج للترويج نفسه، فعروض الأزياء بحدّ ذاتها عمليّة ترويج ثقافي خطابي بصري نصّي، هي أنّ النصّ هنا تشكيل كتابي بمرمزات تجمع ما بين التصميم الهيكلي للزيّ وبين ألوان الزيّ وبين التشكيل البصري الّذي اعتمد مادّته خطابيّة الزيّ وبين وظيفة الزيّ وبين الجذر العام الّذي استقى منه مجمل الزيّ لغته الخطابيّة بصريًّا وجماليًّا، وبذلك فقد أصبح الزيّ مروّجًا لعمليّة الترويج ومنها من الممكن يقاس مدى نجاح عمليّة الترويج، وبذا أصبح الهدف من عروض الأزياء عمليّة ترويج لعدّة مجالات أولاها الترويج للثقافة المكوّنة للتشكيل البصري للزيّ فيها تتركّز الخصوصيّة الّتي هي منبع الجمال،

وهذا يعني أَنَّ العمية التواصلية ما بين عمليّة الترويج وبين عروض الأزياء لا تنطلق من فراغ بل تستند إلي ضوابط محّددة تخضع لسياقات معينة يحددها طرفا العملية التخاطب بالاستناد إلي مجموعة من المعارف المشتركة التي من شانها أنْ تبقى عملية التخاطب البصري ما بين نوايا الترويج الفنّي المتثاقف وطبيعة الوسط الّذي يروَّج فيه يمتلك قائمة إيجابيّات كافية وذات جدوى، وبين إيجابيّة خطاب عرض الأزياء في صالح الترويج، وهي عمليّة من الرقيّ الثقافي ما لا نجده سوى في كبريات دور عروض الأزياء ومنها الدار العراقيّة للأزياء بما تحمل تكوينات عروضها البصريّة من سمات التجذّر البصري العريق وبتصاميم واعية لمصمّمون يمتلكون المؤّهل "الفلسفي المتعاون والكافي" الّذي قد يشكّل حوارًا شاملًا لمكوّن عمليّات الترويج ولبرامج عروض الأزياء بأهداف مثاقفة.

مؤشرات الاطار النظري:

1. والمعالم الحضارية تتحدد على وفق عوامل عدة ويكمن تقسيمها الى قسمين (القسم الاول العوامل التي لها تأثير دائم وطويل الامد وتدخل هنا الظروف الطبيعية، الجغرافية، المناخ، المواد الانشائية، اما القسم الثاني من هذه العوامل

يشمل الدور البارز الذي تلعبه البيئة التاريخية والاجتماعية والاقتصادية التي تنمو وتتطور بها تلك الامة او ذلك الشعب.

2. قسمت حضارة وادي الرافدين إلى ثلاث مراحل رئيسة هي سومر، بابل، أشور.
3. يرتبط تصميم الأزياء والأقمشة ارتباطاً وثيقاً بالموروث الحضاري والجذور الأصيلة من خلال المفردة التراثيّة والتاريخيّة الّتي توحي في شكلها ومضمونها بالواقع المعاصر المتجسّد بأصالته.
4. العرض الافتراضي هو طريقة تمكن الفرد من تجسيد البيانات البالغة التعقيد في بيئة الحاسب الآلي بصورة محسوسة والتعامل معها بشكل تفاعلي ليقوم الحاسب الآلي بتوليد الصور والأصوات وغيرها من المؤثرات الحسية التي تشكل بمجموعها عالما افتراضيا لا وجود له على أرض الواقع.
5. مفهوم الاتصال يعني نقل المعاني عن طريق الرموز , والرمز الذي يحمل المعنى والفكرة هو جوهر الاتصال بجميع صوره , والرمز بالمعنى الدقيق لا يكتفي فيها بمجرد الدلالة ، بل يضيف اليها شحنة عاطفية من نوع معين مقصود
6. وظيفة الاتصال تحقق المشاركة في الحقائق، الاداء، الترويج، الفكرة الموضوع، السلعة، الخدمة، أو قضية عن انتقال المعلومات والافكار من شخص أو مجموعة اشخاص الى جماعات باستخدام رموز ذات معنى موحد لدى الطرفين المرسل والمستقبل.
7. أصبح الهدف من عروض الأزياء عمليّة ترويج لعدّة مجالات أولاها الترويج للثقافة المكوّنة للتشكيل البصري للزيّ فيها تتركّز الخصوصيّة الّتي هي منبع الجمال.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي لتحلل عينة البحث، لكونه المنهج الأنسب في ملاحظة الابعاد الاتصالية الشبكية للعروض الافتراضية في عكس المعالم الحضارية في الاقمشة والازياء.

مجتمع عينته: وجرى اختيار عينة قصدية شملت على (3) انموذجا تصميميا داخل عروض افتراضية.

انموذج رقم 1

الوصف العام:

1- **عدد القطع: اربع قطع**
2- **الألوان المستخدمة: الأحمر، الذهبي**
3- **الأداء الوظيفي: زي نسائي للمناسبات**
4- **البلد: الهند**
5- **الزمان: 2022**

التحليل

وصف الزي:

تتكون الوحدة التصميمية من أشكال مستوحاة من الحضارة الهندية وهي عبارة عن مفردات تكونت من المعالم البيئية للهند ووزعت بطريقة توحي بالاستمرارية بشكل مسارات متكررة تفصلها فراغات من الفضاء التصميمي للقماش شكلت جزءاً مهماً في التصميم حيث تمثلت وحدة التكرار للمفردات متساوية الحجم بشكل منتظم وعلى مسافات **متساوية** ليحقق مسارات تكرارية مترابطة ومنسقة على مساحة القماش

حيث احتوى التصميم على أشكال نباتية منفذة بأسلوب تجريدي وتتمثل وحدة التكرار الأساسية بأشكال نباتية مجردة متداخلة مع بعضها البعض في فضائها المتكون غير محققة لاتجاهية معينة إلا انهُ حققت في ذاته حركة ديناميكية كامنة مستمرة إيهامية، وشكلت النباتات جزءاً من التشكيل حيث اخذت أشكالاً بوضعيات مختلفة توزعت على بعض أجزاء التصميم أضفت حيوية وجمالية على التصميم وظهر التوازن من خلال المفردات الموزعة وفق محاور غير متماثلة تعادلت فيها قوى تأثيرها نتيجة تناسب المفردات مع بعضها من حيث الشكل والاتجاه في التكوين الواحد أي تناسب الوحدة التصميمية على سطح القماش نتيجة

تكرارها عمل على تعزيز الترابط على المساحة الكلية، جاءت منسجمة ومتوافقة في الأسلوب والصفات حافظت على استمرارية التشكيلات، وحصلت سيادة في اللون المستخدم في التصميم. وتكون الزي من القماش الحرير الافتراضي اللامع وخامة التول الشفافة الافتراضية

العروض الافتراضية:

رسم الباترون: لرسم باترون التنورة يلزم رسم مستطيل يمثل عرض وطول التنورة وللحصول على عرض المستطيل للتنورة نأخذ نصف محيط الورك وطوله يساوي الطول المحدد في القياسات، وعرض المخطط يساوي محيط الورك مع طريقة تقسميه على رقم 2 فتحصل على تقسيمه التنورة المطلوب بالطريقة الصحيحة.

طريقة رسم الباترون الأساسي للبلوزه:

رسم مستطيل امامي وخلفي لمنطقة البطن والظهر ورسم مستطيلات لليد ومن ثم

رسم القصة العرضية لأسفل الصدر

رسم حفرة الرقبة

رسم خط الكتف

رسم حفرة الكم

طريقة رسم باترون التفاصيل الاخرى

الساري هو عبارة عن مستطيل كبير بدون أي تفاصيل أخرى يوضع على الكتف بالإضافة الى قطعة مستطيل أخرى توضع على الرأس.

التطبيق: تم التطبيق عن طريق خياطة أجزاء الباترون ببعضها عن طريق أداة الخياطة الافتراضية الموجودة بالبرنامج، ومن ثم تنزيل أجزاء الزي على العارضة الافتراضية مع إعطاء الثبات للساري والقطعة الموجودة على الرأس لضمان عدم سقوطهم على الارض

طريقة العرض: اختار المصمم طريقة عرض أزياء افتراضية اشبه بعروض الأزياء الواقعية عن طريق مشي العارضة وتقديمها للزي

المدة الزمنية للعرض: 14 ثانية لكل زي

الضوء والصوت: اختار المصمم الإضاءة الامامية لإبراز تفاصيل الزي

الحركة: الحركة في التصميم نتجت عن ترتيب العناصر بشكل حر، وترتبط بصرياً كوسيلة اكثر فاعلية في القدرة على الحركة والمرونة اما في العرض فالحركة نتجت عن مشي العارضة وتقديم الزي للعرض

الاتجاه: الاتجاه في التصميم يعطي نتائج مناسبة على قوة وحدة التصميم ليبرز حالة ظهور الشكل اكثر ملائمة، في مجموعة من الروابط الداخلية للهيئة الذي يؤسس العمل التصميمي اما الاتجاه في العرض كان من جميع الجهات عن طريق مشي العارضة وعودتها في العرض الافتراضي لبيان

تصميم الزي بكامل اتجاهاته

الابعاد الاتصالية الشبكية: بإمكان الاتصال الشبكي أن يمنح أي شخص في العالم تذكرة افتراضية لحضور العرض الهندي افتراضيًا، دون الحاجة إلى السفر من أجل مشاهدة العرض، وبالاتصال الشبكي قام المصمم بالترويج والتسويق لفكرة التصميم الهندي على نطاق عالمي واسع، وجذب عدد أكبر من الجمهور من كل مكان، حيث نجح بعكس الحضارة الهندية من خلال الاعلام والترويج الثقافي للزي

الفئة المستهدفة: الأزياء الهندية بألوانها الزاهية وتصاميمها الحيوية تعكس حالة من التنوع العرقي في الهند، وحالة إنسجام وتناغم بين فئات المجتمع بألوانه الزاهية وثراء تفاصيل تصميمه وخاماته، يعد الزي التقليدي الهندي من أكثر الملابس الشعبية تفرداً حول العالم لصموده أمام كل التغيرات التي مر بها المجتمع الهندي.

حيث كانت الفئة المستهدفة هي عامة الناس في العالم لعكس الحضارة الهندية لنطاق غير محدود

الاتصال البصري: كون المزج بين الخامتين حالة من الايهام البصري والعمق وسيادة اللون الاحمر في الشكل التصميمي الكامل ابرز التفاصيل الشكلية للتصميم. يضاف لها قطع من المجوهرات والترتر اللامع ليمنحها مزيدا من البهرجة والتفاصيل مما أدى الى الاثارة والمتعة.

وحقق التصميم أسلوباً استثنائياً للجذب والشد البصري مما عزز وأكد على التنوع الشكلي والاتجاهي نتيجة الفعل التقني التكراري المحقق لاستمرارية وسهولة الانتقال المرئي في الفضاء الكلي، فضلاً عن ان وحدة بناء نسيج القماش تمثلت بخامة الحرير ويعطي التأثيرات المطلوبة في عملية التنفيذ النهائي للتصميم الإجمالي للقماش ماعدا قلة امتصاصه للرطوبة مما يؤثر على الجانب الوظيفي، كما ان الحرير له قيماً ضوئية لامعة مما يؤدي للحصول على سطح صقيل ذي ملمس ناعم ومظهرية مسطحة خالية من أي بروزات وحقق الزي هدف عكس الحضارة الهندية من خلال المتكون التصميمي للقماش والبنية التفصيلية للزي

انموذج رقم 2

الوصف العام:

عدد القطع: ثلاث قطع

الألوان المستخدمة: الأبيض، الأسود، السمائي، البيج

الأداء الوظيفي: زي نسائي

البلد: كوريا

الزمان: 2022

وصف الزي:

تتكون الوحدة التصميمية من أشكال مستوحاة من رياضة التايكوندو الكورية (هي واحدة من الفنون القتالية التقليدية وهي أكثر من كونها مجرد مهارة قتالية جسدية وقد ظهرت هذه الرياضة في كوريا وعرفت منذ أكثر من 2000 سنة) وهي عبارة عن مفردات تكونت من رمز هذه الرياضة ووزع بطريقة عشوائية بجهة معينة من الزي بشكل مسارات تفصلها فراغات من الفضاء التصميمي للقماش شكلت جزءاً مهماً في التصميم حيث تمثلت وحدة التكرار للمفردات متساوية الحجم بشكل منتظم وعلى مسافات متساوية ليحقق مسارات تكرارية مترابطة ومنسقة على مساحة القماش

حيث احتوى التصميم على أشكال هذه العلامة منفذة بأسلوب تجريدي وغير محققة لاتجاهية معينة إلا انهُ حققت في ذاته حركة ديناميكية كامنة مستمرة إيهامية، وشكلت علامة التايكوندو الكورية جزءاً من التشكيل حيث وزعت بوضعيات مختلفة توزعت على بعض أجزاء التصميم أضفت حيوية وجمالية على التصميم

العروض الافتراضية:

رسم الباترون:

طريقة رسم الباترون الأساسي للبلوزه:

رسم مستطيل امامي وخلفي لمنطقة البطن والظهر ورسم مستطيلات لليد ومن ثم

رسم القصة العرضية لأسفل الصدر

رسم حفرة الرقبة

رسم خط الكتف

رسم حفرة الكم

رسم مستطيل منطقة الياقة

طريقة رسم باترون البنطرون:

يتكون من أربع قطع مستطيلة (أمام + أمام)، (خلف + خلف)، ويكون كل (أمام + خلف) رجل بنطلون منفصلة تتساوى أبعادها تماماً مع الرجل الأخرى

بالإضافة الى قطعة مستطيلة مثبتة اسفل كل رجل

التطبيق: تم التطبيق عن طريق خياطة أجزاء الباترون ببعضها عن طريق أداة الخياطة الافتراضية الموجودة بالبرنامج، ومن ثم تنزيل أجزاء الزي على العارضة الافتراضية

طريقة العرض: اختار المصمم طريقة عرض أزياء افتراضية اشبه بعروض الأزياء الواقعية عن طريق مشي العارضة وتقديمها للزي

المدة الزمنية للعرض: 14 ثانية لكل زي

الضوء والصوت: اختار المصمم الإضاءة الامامية لإبراز تفاصيل الزي دون استخدام أي صوت للتركيز على تفاصيل الزي بشكل اكثر

الحركة: الحركة في التصميم نتجت عن ترتيب العناصر بشكل حر، وترتبط بصرياً كوسيلة اكثر فاعلية في القدرة على الحركة والمرونة اما في العرض اما الحركة في العرض نتجت عن التفاف الزي دائريا حول محور لعرض الزي من جميع الاتجاهات

الاتجاه: الاتجاه في التصميم يعطي نتائج مناسبة على قوة وحدة التصميم ليبرز حالة ظهور الشكل اكثر ملائمة، في مجموعة من الروابط الداخلية للهيئة الذي يؤسس العمل التصميمي اما الاتجاه في العرض كان من جميع الجهات عن طريق التفاف الزي في مكانه لبيان تصميم الزي بكامل اتجاهاته

الابعاد الاتصالية الشبكية: بإمكان الاتصال الشبكي أن يمنح أي شخص في العالم تذكرة افتراضية لحضور عرضا افتراضيًا، دون الحاجة إلى السفر من أجل مشاهدة العرض، وبالاتصال الشبكي قام المصمم بالترويج لهذه الرياضة الكورية والتسويق لفكرة التصميم الدالة على رمز معين من رموز كوريا الجنوبية على نطاق عالمي واسع، وجذب عدد أكبر من الجمهور من كل مكان من خلال نشر العرض الافتراضي على مواقع التواصل الاجتماعي، حيث نجح بعكس فكرة التصميم من خلال الاعلام والترويج الثقافي للزي.

الفئة المستهدفة: الفئة المستهدفة هي عامة الناس في العالم لعكس رياضة التايكوندو الكورية والترويج لها لكافة انحاء العالم

الاتصال البصري: حقق التصميم أسلوباً استثنائياً للجذب والشد البصري نتيجة الفعل التقني التكراري للشكل المحقق لاستمرارية وسهولة الانتقال المرئي في الفضاء الكلي، فضلاً عن ان وحدة بناء نسيج القماش وحقق الزي هدف الترويج لرياضة التايكوندو الكورية من خلال المتكون التصميمي للقماش والبنية التفصيلية للزي

انموذج رقم 3

الوصف العام:

عدد القطع: ثلاث قطع

الألوان المستخدمة: الأبيض، الأسود، الأحمروتدرجاته، البنفسجي، الأصفر

الأداء الوظيفي: زي نسائي

البلد: باكستان

الزمان: 2022

التحليل

وصف الزي:

تتكون الوحدة التصميمية من أشكال مستوحاة من الطبيعة بالإضافة الى خطوط منحنية بشكل مكثف ووزعت بطريقة توحي بالاستمرارية بشكل مسارات تفصلها فراغات من الفضاء التصميمي للقماش شكلت جزءاً مهماً في التصميم حيث احتوى التصميم على أشكال نباتية وتتمثل وحدة التكرار الأساسية بأشكال نباتية مجردة متداخلة مع بعضها البعض في فضائها المتكون غير محققة لاتجاهية معينة إلا انهُ حققت في ذاته حركة ديناميكية كامنة مستمرة إيهامية، وشكلت النباتات جزءاً من التشكيل حيث اخذت أشكالاً بوضعيات مختلفة توزعت على بعض أجزاء التصميم أضفت حيوية وجمالية على التصميم، وان

استخدام الخط في الوحدة التصميمية حدد الفراغات داخل الفضاء التصميي اتسمت بالأستطالة والاستمرارية كسلسلة من الخطوط المنحنية والمتجاورة بشكل مسارات حيث شكلت جزءاً مهماً في التصميم وتكوينهُ كما ولدت إيهاماً بصرياً يوحي بالإتساع ناتجاً من اتجاهية الخطوط المنحنية.

وتكون الزي من ثلاث قطع الا وهي الزي الرسمي الباكستاني الذي يعكس ثقافتهم وهويتهم

العروض الافتراضية:

رسم الباترون:

طريقة رسم الباترون الأساسي للبلوزه:

رسم مستطيل امامي وخلفي لمنطقة البطن والظهر ورسم مستطيلات لليد ومن ثم

رسم القصة العرضية لأسفل الصدر

رسم حفرة الرقبة

رسم خط الكتف

رسم حفرة الكم

طريقة رسم باترون البنطرون:

يتكون من أربع قطع مستطيلة (أمام + أمام)، (خلف + خلف)، ويكون كل (أمام + خلف) رجل بنطلون منفصلة تتساوى أبعادها تماماً مع الرجل الأخرى

بالإضافة لقطعة مستطيلة تلتف حول الرقبة

التطبيق: تم التطبيق عن طريق خياطة أجزاء الباترون ببعضها عن طريق أداة الخياطة الافتراضية الموجودة بالبرنامج، ومن ثم تنزيل أجزاء الزي على العارضة الافتراضية مع إعطاء الثبات للوشاح ولفه حول الرقبة لضمان عدم سقوطه

طريقة العرض: اختار المصمم طريقة عرض أزياء افتراضية اشبه بعروض الأزياء الواقعية عن طريق مشي العارضة وتقديمها للزي

المدة الزمنية للعرض: 14 ثانية لكل زي

الضوء والصوت: اختار المصمم الإضاءة الامامية لإبراز تفاصيل الزي

الحركة: الحركة في التصميم نتجت عن ترتيب العناصر بشكل حر، وترتبط بصرياً كوسيلة اكثر فاعلية في القدرة على الحركة والمرونة اما في العرض اما الحركة في العرض نتجت عن مشي العارضة وتقديم الزي للعرض

الاتجاه: الاتجاه في التصميم يعطي نتائج مناسبة على قوة وحدة التصميم ليبرز حالة ظهور الشكل اكثر ملائمة، في مجموعة من الروابط الداخلية للهيئة الذي يؤسس العمل التصميي اما الاتجاه في العرض كان من جميع الجهات عن طريق مشي العارضة وعودتها في العرض الافتراضي لبيان تصميم الزي بكامل اتجاهاته

الابعاد الاتصالية الشبكية: بإمكان الاتصال الشبكي أن يمنح أي شخص في العالم تذكرة افتراضية لحضور العرض الباكستاني افتراضيًا، دون الحاجة إلى السفر من أجل مشاهدة العرض، وبالاتصال الشبكي قام المصمم بالترويج والتسويق لفكرة التصميم الباكستاني على نطاق عالمي واسع، وجذب عدد أكبر من الجمهور من كل مكان، حيث نجح بعكس الحضارة الباكستانية من خلال الاعلام والترويج الثقافي للزي

الفئة المستهدفة: تتميز الأزياء الباكستانية بألوانها الزاهية وتصاميمها الحيوية تعكس حالة من التنوع في باكستان، وحالة إنسجام وتناغم بين فئات المجتمع بألوانه الزاهية وثراء تفاصيل تصميمه وخاماته

حيث كانت الفئة المستهدفة هي عامة الناس في العالم لعكس الحضارة الباكستانية من خلال بنية الزي.

الاتصال البصري: وحقق التصميم أسلوباً استثنائياً للجذب والشد البصري مما عزز وأكد على التنوع الشكلي والاتجاهي نتيجة الفعل التقني المحقق لاستمرارية وسهولة الانتقال المرئي في الفضاء الكلي، فضلاً عن ان وحدة بناء نسيج القماش وحقق الزي هدف عكس الحضارة الباكستانية من خلال البنية التفصيلية للزي.

نتائج البحث:

1. تم توظيف المعالم او الرموز الحضارية في تصميم القماش في جميع النماذج نظراً للابعاد الاتصالية الشبكية وانعكاس المفاهيم تسويقيا وترويجيا بنسبة 100%، وتم استخدام بنية تفصيلية للزي تعكس هوية في جميع النماذج بنسبة 100%
2. نلاحظ انه تم استخدام العروض الافتراضية في كل النماذج بنسبة 100% اذ حقق ذلك سهولة تنفيذ واتصال بين المصمم والمتلقي في جميع انحاء العالم إضافة الى انه يعتبر نقطة جذب للمتلقي، فضلا عما يحمله انعكاس صورة عن الواقع
3. تم استخدام المفردات النباتية في النموذج (1) و (3) وبنسبة 66.6 % نظرا لما تحمله هذه المفردات من جمالية ودلالات تعبيرية وملائمتها للاستخدام الوظيفي والجمالي، وتم توظيف الاشكال الرمزية في النموذج (1) وبنسبة 33.3 %
4. تم تحقيق وظيفة الاتصال الشبكي في ترويج وتسويق وعكس فكرة وحضارة وبنسبة 100%

الاستنتاجات:

1. أدى تنوع استخدام المعالم والرموز الحضارية الى ظهور انعكاسات تعبيرية وظيفية وجمالية.
2. شكل العرض الافتراضي دور مهم في تحقيق الابعاد الاتصالية الشبكية
3. تنوع استخدام الأساليب التصميمية للنماذج ما بين المحور والتجريدي
4. كان للعناصر والعلاقات التصميمية الدور المهم في التعبير عن الوظيفة واضفاء سمات تعبيرية وجمالية في تصاميم الاقمشة
5. أدت الابعاد الاتصالية الشبكية الى انعكاس فكرة او مفهوم عن طريق ترويجها وتسويقها عالميا

التوصيات

1. يوصي البحث أعتماد دراسة العروض الافتراضية في ظل تحقيق الأداء الوظيفي والجمالي لها
2. يوصي البحث مصممي الاقمشة والازياء إجراء دراسات بحثية حول تطوير العروض الافتراضية ودورها في عكس المفاهيم والأفكار الحديثة عن طريق الابعاد الاتصالية الشبكية

المقترحات

1-يقترح البحث على الباحثين القيام بأكمال الدراسة البحثية حول العروض الافتراضية:

دور العروض الافتراضية للاقمشة والازياء في تحقيق انعكاس مفاهيم جديدة

2- أكمال الدراسة البحثية حول الابعاد الاتصالية:

الابعاد الاتصالية ودورها في انعكاس مفاهيم الاقمشة والازياء.

Conclusions:

1. The diversity of the use of cultural monuments and symbols led to the emergence of functional and aesthetic expressive implications.
2. The virtual display format has an important role in achieving network communication dimensions
3. Diversity in the use of design methods for models, between central and abstract
4. Design elements and relationships had an important role in expressing function and adding expressive and aesthetic features to fabric designs.
5. The networked communication dimensions led to the reflection of an idea or concept through its global promotion and marketing

References:

1. Abdel Gawad, T. (B.T). *History of Architecture and Arts in the Early Ages.* Cairo: Anglo-Egyptian Library.
2. Al-Ani, H. (2002). *aesthetic values in the designs of children's fabrics and fashions and their dialectical relationship.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, unpublished doctoral thesis.
3. Al-Hosary, A. (2003). *Patterns of virtual reality, its characteristics, and the opinions of student teachers regarding its programs available via the Internet.* Cairo: Educational technology, peer-reviewed studies and research, Egyptian Society for Educational Technology.
4. Arab, H. (2007). *Mastery in the Art of Communication Skills, Scientific Research Forum*. Retrieved from Scientific Research Forum, www.rsscr.info.
5. Badie, A. (2014). *Smart Education Systems.* Alexandria: Egyptian Applied Sciences.
6. Ghadeeb, S. (1976). *A Lexical Introduction to the Terms of Jewelry and Fashion.* Baghdad: Ministry of Culture and Information, Popular Heritage Magazine Supplement, Issue 4.
7. Kamal, S. (1976). *Methods of Researching Arab Folklore between Authenticity and Contemporaryness.* Kuwait: Ministry of Information.
8. Khamis, M. (2003). *Educational Technology Products.* Cairo: Dar Al-Kalima Press.
9. Krich, F. (1976). *Wonders of the World in the Architecture of Babylon.* (S. A. Rashid, Trans.) Baghdad: Ministry of Information, Directorate of General Antiquities.
10. Mahdi, A. (1998). *The Computer and the Modern Method.* Riyadh: Dar Alam al-Kutub.
11. Mahmoud, M. (2002). *Introduction to Communication Science.* Alexandria: Higher Institute of Social Service, Alexandria University.
12. Omar, M. (B.T). *Computer networks from the beginning to professionalism*. Retrieved from https://down.ketabpedia.com/files/bnr/bnr7215-1.pdf.
13. Redrick, R. (2009). *Internet Journalist Using the Internet and Other Electronic Resources.* (L. Al-Yahya, Trans.) Jordan: Al-Ahlia Publishing and Distribution.
14. Sharif, Y. (1982). *The History of Iraqi Architecture in Different Eras.* Baghdad: Publications of the Ministry of Culture and Information.
15. Strangman, N. (2003). *virtual reality Simulation with UDL.* B.B: B.N.
16. Tolba, G. (2014). *Dictionaries of meanings in Arabic.* Cairo: Dar Al-Gawhara for Publishing and Distribution.

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