الأكاديمي

AL-ACADEMY

تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

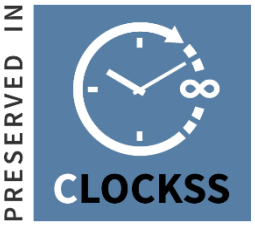
مجلة فصلية علمية محكمة

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

https://doi.org/10.35560/jcofarts

114

Al-Academy Journal مجلة الاكاديمي



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

Al-Academy

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

Issue 114
Date of publication 15/12/2024

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- $150 is the publication fees for each research submitted by non-Iraqis.

Important note:

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

Contents

framework to analyze and characterize graffiti work Semiotic analysis of graffiti discourse In light of the methodology of Roland Barthes and Charles Peirce	Areej Saad Adnan	**9**
Hologram technology as an input to enrich the aesthetic values of design in contemporary plastic art.	Asma Khalid Abdulaziz Al Dawood a	**25**
Formal Features Of Image Construction In Ghost Films	Asia Ali Mahmood	**39**
The Effectiveness of Applying a SCAMPER-Based Graphic Processing Model to Enrich the Aesthetic Quality of Design Units	Afnan Al Ansari	**53**
The aesthetics of hybridization in contemporary painting and its reflection on the productions of art education students	Alham Abd Al Saheb	**67**
Sustainability in Contemporary Visual Arts: Trends and Applicability	Amani Eid Alhazmi Shatha Ibrahim Al-Asqha	**79**
Echoes of Change: How Saudi Songs Shaped Cultural Shifts in the 70s and 80s	Bader Ibrahim Alharbi	**97**
Techniques Graphic Design in “Puzzle” Games	Bassam Abdel Nafie Fathi Nsiyf Jassem Mohammad	**109**
The effect of the thinking maps strategy on developing productive thinking among female students of the Institute of Fine Arts in the subject of analysis and artistic criticism	Hassan Jarallah Jamagh	**127**
Technical innovations and their representations in post-modern arts (Op art as a model)	Hussein Jabbar Mohammad	**137**
Intertextuality and its formal applications in the works of contemporary Iraqi potters	Rasoul Jabr Mahmoud	**153**
Features of popular heritage in contemporary Iraq painting an analytical study	Ruaa qahtan Abdullah	**165**
Semantic dimensions of shape systems and their manifestations in graphic art	zainab danbous Hella Abdul sheead	**177**
The Semantic Shift Of Place In The Cinematic Film(The film “Platform” is an example)	Saad Nadhom Issa	**189**
Data of religious thought and its reflections in modern textile designs	Asaad Ati Halil Saad Rusul Khaleel Ibrahim	**205**
The contribution of technology in developing marketing behavior	Seham Muhsen Getan	**221**
Violin duet composition in Iraqi Kurdish Music “Shepherd Violin Duet for Students” as a model	Abdullah Jamal Ashraf	**239**

A comparative study of visual impression between the types of two-dimensional design style in electronic game design	Abdullah Faisal Suruji	259
The dialectic of life and death in the texts of Ghazi (Azrael play - a choice)	Alaa Hatem Mohsin nazar shebeeb karim	275
Characteristics of The Transitional Phase In Greek Sculpture Between Archaic And Classical	Ali Abd AL Mohsen Ali	293
The effect of teaching using Kolb's model in Skills development of students of the Art Education Theatrical Directing	Omar Qasim Ali	309
Blockchain Technology and Traditional Electronic Publication and Their Role in Respond to Distortion and Protecting Intellectual Property in Journalism	Ghadah H. Mohammed	329
The aesthetic relationship between the intellectual and technical aspects in contemporary Iraqi painting	Fadia aqeel jabar ahmed	351
Educational employment of the evil character in school theater texts	Nibras Ali Hassoun Sadiq Al-Maryani	363
The reduction in Contemporary formation Sculpture	Nibras hashim Thanoon	373
The realistic trend in the productions of students of the Institute of Fine Arts	Noora Abdullah Ali	383
Structural Organization in Environmental Awareness Poster Designs	Farid Hassan Saleh	391
References to the abused body in the theatrical actor's performance	Hanadi Salah Ezzat Aziz Haider Atallah Abdul Ali	411
The character of the alienated woman in Falah Shaker's theatrical texts, "The Savage Wedding as a model"	Wasal Khalaf Kazim Al-Bakri	421
The dynamics of the actor's movement in Iraqi theater performances	Waad Abdul Amir Khalaf	431

Al-Academy

الأكاديمي

مجلة فصلية علمية مُحَكَّمَة

تصدرعن كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

العدد 114

تاريخ النشر 15\12\2024

هيأة التحرير

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

تصميم الغلاف: أ. د. أكرم جرجيس نعمة

لوحة العدد للأستاذ المساعد الدكتور أحمد جمعة زبون

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 مئة وخمسة وعشرون ألف دينار عراقي.
13. يستوفى مبلغ (150) مئة وخمسون 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

القراءة السيميائية للخطاب الغرافيتي في ضوء منهجية رولاند بارت وشارل بورس	أريج سعد عدنان	9
تقنية الهولوجرام كمدخل لإثراء القيم الجمالية للتصميم في الفن التشكيلي المعاصر	أسماء خالد عبد العزيز ال داوود	25
السمات الشكلية لبنية الصورة في افلام الاشباح	اسيا علي محمود	39
فاعلية تطبيق نموذج للمعالجات الجرافيكية قائم على تقنية سكامبر لإثراء جمالية الوحدة التصميمية	أفنان الأنصاري	53
تقنيات التهجين في الرسم المعاصر وانعكاسها على نتاجات طلبة التربية الفنية	الهام عبد الصاحب	67
الاستدامة في الفنون البصرية المعاصرة بين التوجهات وإمكانية التطبيق	أماني بنت عيد بن أحمد الحازمي شذا بنت براهيم بن عبد الله	79
أصداء التغيير: كيف شكّلت الأغاني السعودية التحولات الثقافية في السبعينيات والثمانينيات	بدر إبراهيم الحربي	97
تقنيات التصميم الكرافيكي في ألعاب "البازل"	بسام عبد النافع فتحي احمد نصيف جاسم محمد	109
اثر استراتيجية خرائط التفكير في تنمية التفكير المنتج لدى طالبات معهد الفنون الجميلة بمادة التحليل والنقد الفني	حسن جارالله جماغ	127
المستحدثات التقنية وتمثلاتها في فنون ما بعد الحداثة (الفن البصري أنموذجا)	حسين جبار محمد	137
التناصُ وتطبيقاتُه الشكلية في أعمالِ الخزافينَ العراقيينَ المعاصرينَ	رسول جبر محمود	153
ملامح الموروث الشعبي في التشكيل العراقي المعاصر (دراسة تحليلية)	رؤى قحطان عبد الله	165
الأبعاد الدلاليّة لأنظمة الشكل وتمظهراتها في الفنّ الكرافيكيّ	زينب محمد دنبوس هيلا عبد الشهيد	177
الانزياح الدلالي للمكان في الفيلم السينمائي (فيلم المنصة أنموذجاً)	سعد ناظم عيسى	189
مُعطياتُ الفكرُ الديني وانعكاساتهِ في تصاميمِ الأقمشةِ الحديثةِ	أسعد عاتي هليل سعد الموسوي رسل خليل ابراهيم	205
اسهام التكنلوجيا في تنمية السلوك التسويقي	سهام محسن كيطان	221
تأليف ثنائي للكمان في الموسيقى الكردية العراقية ثنائي الكمان الراعي للطلاب – انموذجاً	عبدالله جمال اشرف	239
دراسة مقارنة للانطباع البصري بين أنواع التصميم ثنائي الأبعاد في تصميم الألعاب الإلكترونية	عبدالله فيصل سروجي	259
جدلية الحياة والموت في نصوص مثال غازي(مسرحية عزرائيل اختياراً)	علاء حاتم محسن نزار شبيب كريم	275
سمات الطور الإنتقالي في النحت اليوناني بين العتيق والكلاسيكي	علي عبد المحسن علي	293
أثر التدريس بإستخدام أنموذج كولب في تنمية مهارات طلبة قسم التربية الفنية في مادة الاخراج المسرحي	عمر قاسم علي	309
تقنية البلوك تشين والنشر الألكتروني التقليدي ودورهما في التصدي للتحريف وحماية الملكية الفكرية في الصحافة	غادة حسين محمد العاملي	329
العلاقة الجمالية بين الجانب الفِكْري والتقني في الرّسم العراقي المعاصر	فادية عقيل جبار أحمد	351
التوظيف التربوي للشخصية الشريرة في نصوص المسرح المدرسي	نبراس علي حسون صادق المرياني	363
الاختزال في التشكيل النحتي العراقي المعاصر	نبراس هاشم ذنون	373

الاتجاه الواقعي في نتاجات طلبة معهد الفنون الجميلة	نورا عبد الله علي	**383**
التنظيم الشكلي في تصاميم ملصقات التوعية البيئية	فريد حسن صالح	**391**
مرجعيات الجسد المعنف في أداء الممثل المسرحي	هنادي صلاح عزت عزيز حيدر عطا الله عبد علي خاجي	**411**
شخصية المرأة المستلبة في نصوص فلاح شاكر المسرحية "مسرحية العرس الوحشي "أنموذجا	وصال خلفة كاظم البكري	**421**
ديناميكية حركة الممثل في عروض المسرح العراقي	وعد عبد الامير خلف	**431**

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1454

framework to analyze and characterize graffiti work Semiotic analysis of graffiti discourse In light of the methodology of Roland Barthes and Charles Peirce

Areej Saad Adnan [a1]

[a] *University of Baghdad / College of Political Science*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 19 May 2024
Received in revised form 21 August 2024
Accepted 22 August 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
Graffiti, Drawings on the wall, Graffiti artist, Analysis method, Semiotic, Banksy, Charles Bourse, Roland Barthes

ABSTRACT

Graffiti is an art that refers to pictures and words drawn on the walls of buildings. It usually uses spray colors, and is a form of protest and rebellion. Although this art is deeply rooted in history since the first time man painted on the walls of caves, it has gone through stages that changed its form, causes, and purpose. One of the most important historical stages in the world is the stage of the French Revolution, the stage before the Internet, then the stage of the era of globalization, the small village, the spread of social networking sites, and the excessive use of websites. Although this art was more conservative during the French Revolution, we find that it later turned into street culture and became an illegal act. legal. It is rejected by societal norms and is sometimes described as a cancer for societies, With the introduction and spread of new digital media at the present time, the rules of the game have changed, as the quality of graffiti art varies and changes, the establishment of social connections and the dissemination of messages on a wider and faster scale than before. Therefore, today it is working to intensify democracy in societies through ridicule, criticism, defamation, incitement, or promotion by uncontrolled tools.

In this research, in order to develop a methodology for analyzing graffiti discourse through critical discourse analysis through a combined approach between detailed descriptive analysis, textual manifestations, analysis of arguments, and methods of proof, we adopted the method of semiotic analysis of graffiti discourse, and through the use of two semiotic approaches by two well-known thinkers, the French philosopher (Roland Barthes 1915). -1980 AD) and the American thinker (Charles Sanders Peirce 1839-1914 AD)

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1454
Areej Saad Adnan: framework to analyze and characterize graffiti work Semiotic analysis of graffiti discourse In light of the methodology of Roland Barthes and Charles Peirce
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

القراءة السيميائية للخطاب الغر افيتي في ضوء منهجية رولاند بارت وشارل بورس[1]

أريج سعد عدنان

الملخص:

الغرافيتي هو فن يشير الى الصور والكلمات المرسومة على جدران الأبنية ، يستخدم عادة ألوان الرش، ويعد من أشكال الاحتجاج والتمرد، وعلى الرغم من هذا الفن ضارب في عمق التاريخ منذ أول ما رسم الإنسان على جدران الكهوف ،إلا انه مر بمراحل غير من شكله وأسبابه وهدفه ، ومن أهم المراحل التاريخية في العالم هي مرحلة الثورة الفرنسية، ومرحلة ما قبل الإنترنت ،ثم مرحلة زمن العولمة ،والقرية الصغيرة ،وانتشار مواقع التواصل الاجتماعي ،والاستخدام المفرط للمواقع الإلكترونية ، ورغم أن هذا الفن كان اكثر تحفظا أثناء الثورة الفرنسية ،نجده تحول بعد ذلك إلى ثقافة الشارع ،فأصبح فعلاً غير قانوني. وترفضه الأعراف المجتمعية ،بل وصف احيانا بأنه سرطان للمجتمعات، ومع دخول وانتشار وسائل الإعلام الرقمية الجديدة في الوقت الحاضر ، فقد تغيرت قواعد اللعبة إذ أثر على تنوع وتغير جودة فن الغرافيتي ،وإقامة الروابط الاجتماعية، ونشر الرسائل على نطاق أوسع وأسرع من ذي قبل. ومن ثم تعمل اليوم على تكثيف الديمقراطية في المجتمعات عبر السخرية والنقد والتشهير والتحريض أو الترويج بوسائل غير مسيطر عليها.

وفي هذا البحث ،ومن أجل وضع منهجية لتحليل الخطاب الغرافيتي، عبر التحليل النقدي للخطاب،وبمقاربة جامعة ما بين التحليل الوصفي التفصيلي ،والتجليات النصية ،وتحليل الحجج، وأساليب البرهنة ،اعتمدنا أسلوب التحليل السيميائي للخطاب الغرافيتي، عبر استعمال منهجين سيميائيين لمفكرين معروفين هما الفيلسوف الفرنسي (رولاند بارت Roland Barthes 1915-1980م) والمفكر الأمريكي (شارل ساندرس بورس Charles Sanders Peirce 1839-1914م) .

كلمات مفتاحية: غرافيتي . رسوم على الحائط .تحليل . سيميائي . بانكسي . بورس . بارت

توطئة

شكل رقم -1-

قد يثار سؤال هو "لماذا الحرص على دراسة أشكال الخطابات الشعبية ونتاجات الشوارع كفن الغرافيتي ؟ أنَ في دراسة هذه الخطابات والرسوم لا تعني الانصراف عن دراسة خطابات وفنون النخب، وانما المضي نحو فضاء الجمهور الأوسع، والوقوف على ذائقتهم الجمالية ،ونفسياتهم وأفكارهم بوصفه مرايا تعرف بوساطتها النفسية الجمعية، بكل أبعادها الثقافية والفكرية . وكمثال على ذلك في (تونس) العاصمة، وسم انتشر في مواقع التواصل الاجتماعي **"تعلَم عوم"** (شكل رقم -1-) كذلك انتشرت في مدن تونسية عدة رسوم غرافيتية جدارية بعد حادثة غرق الشاب عمر العبيدي (19 عاما) ،أحد مشجعي النادي الأفريقي بعد مباراة لعبها ناديه في الدوري التونسي الممتاز في الملعب الأولمبي (برادس) جنوب العاصمة في 4/حزيران /2018 وبحسب شهود عيان منع عناصر الأمن بعض رفاق عمر من محاولة إنقاذه ،بعد رميه في النهر ,كذلك أنهم ينسبون إلى أحد عناصر الأمن سخريته من الشاب بالقول "تعلم عوم" ويعني (تعلم السباحة) (Satellite channel, 2018). إنَ شهرة هذا الشعار في تونس ليس لكونه يخص مشجعي كرة القدم المتحمسون (الالتراس), وليس نصيحة لتعلم السباحة ، بل هي سخرية من النصيحة نفسها , لقد تحولت إلى شكل من أشكال الاحتجاج والتمرد.

من أبرز الإشكاليات التي،اخذت على تحليل الخطاب الابداعي أنه توجه بشكل مباشر الى المقاربة الوصفية، لما يحتويه الخطاب الابداعي على مستوى الجماليات والطروحات فيما يسمى (أجرومية) الخطاب، وأعطى القليل من الاهتمام إلى (أجرومية) المجتمع. فكانت المحصلة الاهتمام بالبعد الوصفي لمحتويات الخطاب، وتواري التساؤلات بكيفية انتاج الخطاب وتوزيعه واستهلاكه وما يمكن أن يفعله في لحظة تاريخية من تأثير, لقد جرت دراسات لخطابات بعينها ،تنتجها النخب، مع اهمال الخطابات المختلفة

[1] إهداء: إلى روح الأستاذ الدكتور. بلاسم محمد جسام

التي تنتجها العامة ،والبسطاء ،والاشخاص غير النخبويين ،بحجة عدم وجود منهجية موحدة لخطابات الشوارع (Al-Awadi، 2017)، ومن اجل تجسير هذه الفجوة عبر التحليل النقدي للخطاب عبر مقاربة جامعة ما بين التحليل الوصفي التفصيلي والتجليات النصية وتحليل الحجج وأساليب البرهنة سنعتمد اسلوب التحليل السيميائي للخطاب الغرافيتي.

مشكلة البحث :- 1- ايجاد اطار منهجي سيميائي موحد لتحليل العمل الغرافيتي 2- مقارنة المنهجين السيميائيين للفيلسوف الفرنسي (رولاند بارت Roland Barthes 1915-1980م) والمفكر الامريكي (شارل ساندرس بورس Charles Sanders Peirce 1839-1914م) .

اهداف البحث :- ايجاد منهج تحليلي موّحد لتحليل ووصف العمل الغرافيتي

اهمية البحث:- 1-اغناء البحوث المحلية الخاصة بالمنهج السيميائي 2- دراسة الفن الغرافيتي.

حدود البحث :- (حدود الموضوع/ 1-فن رسوم الشوارع (غرافيتي) . 2- تحليل سيميائي باستخدام منهج للفيلسوف الفرنسي (رولاند بارت Roland Barthes 1915-1980م) والمفكر الامريكي (شارل ساندرس بورس Charles Sanders Peirce 1839-1914م).

المبحث الاول / مراحل فن الغر افيتي :-

فن الغر افيتي: كلمة غرافيتي أصلها إيطالي (أغرافيتوب)، وتعني فن رسم الأحرف أو الصور على الأسوار والجدران، من أجل إيصال رسائل سياسية أو اجتماعية. تعد فرنسا وإيطاليا من أهم المعاقل لفن الغرافيتي الذي ظهر في مطلع الستينات في أوروبا. وفي أوائل عهد هذا الفن كان الغرافيتي مرتبطاً بموسيقى الهيب هوب في نيويورك، وانتشر مع عام 1979 عندما افتتح الفنانان لي كونيس وفريدي؛ أول معرض للغرافيتي في روما. ويأتي أصل كلمة غرافيتى في تعريف آخر (graffito) أو (graffiti) التي تعني الخدش (scratchen)، ويمكن القول إن رسوم المغارات القديمة هي نوع من الغرافيتي، ويمكن العثور على أمثلة أولى للغرافيتي في روما وإيرلندا وتركيا واليونان، وفي مصر أيضاً أثناء الحملة الفرنسية (1798-1801)، كتبها جنود فرنسيون. وفي أمريكا عقب الحرب العالمية الثانية عام 1945 كتبت العصابات البلدية على جدران مواقع عامة لتحديد مقاطعتها، وكثيراً ما كانت الكتابات مرتبطة بحضارة موسيقى الهيب هوب والراب، ومع الوقت لم تعد للعادة علاقة بثقافات العصابات وأصبحت منتشرة، وكذلك معقدة وفنية أكثر (Al-Shura, 2016).

فالغرافيتي هو فن يشير الى الصور والكلمات المرسومة على جدران الابنية يستخدم عادة الوان الرش (Graffiti art as a term refers to images or text painted usually onto buildings, typically using spray paint (team, Tate, 2022). لفهم جذور استخدام الفن الغرافيتي في البيئة الشعبية والاماكن العامة يجب علينا الاجابة عن استفسار مهم وهو :"لماذا يعود الفن الى حاضنته الشعبية في مدة الازمات ؟ وكيف استخدم الفن في بعث روح الثورات بين افراد الشعب؟" وهنا لابد من دراسة اهم ثلاثة مراحل تاريخية في العالم هي مرحلة الثورة الفرنسية ومرحلة ما قبل ثورة الانترنت وانتشار مواقع التواصل الاجتماعي ومرحلة زمن العولمة والقرية الصغيرة.(Kific, 2022) وكما يلي:-

اولا / مرحلة الثورة الفرنسية :- تعد الثورة الفرنسية بلا شك واحدة من أكثر الأحداث تأثيرًا في التاريخ الاجتماعي. اثناء هذه المدة المضطربة ، أصبح الرسم وسيلة للإبلاغ عن الثورة والتعليق عليها ، تمامًا مثل كيفية استخدامنا لوسائل التواصل الاجتماعي اليوم. في الوقت نفسه ، ألهمت أيضًا الرسامين لمتابعة مناهج جديدة لعملهم. لن تغير الثورة الفرنسية المجتمع إلى الأبد فحسب ، بل ستغير الفن أيضًا.

بدأت القصة مع الطبقة المتوسطة المثقفة والصانعة للثورة وبتوليها السلطة السياسية في المناصب العامة عام 1789. حين كان المجتمع الفرنسي في ظل النظام القديم طبقيا - كانت الضرائب على الفقراء مرتفعة ، وكان الفقر شائعًا ، وكانت فرص العمل نادرة، فكانت الثورة.

فموضوعات كلوحة الرسامة الفرنسية (لو برون) Marie Antoinette with the Rose 1783 Élisabeth Vigée le Brun هي مثال على عصر الروكوكو ، التي كانت مشهورة في ظل النظام القديم وفي جميع أنحاء أوروبا ، لم تعد مقبولة الان.

يشير انهيار عصر الروكوكو إلى عارض من عوارض ثورة الشعب بسبب الاختلافات الاجتماعية الشاسعة في المجتمع الفرنسي في القرن الثامن عشر.

الثورة شملت كل الجوانب وحتى فن الرسم ، كانت البلاطات والبابوات هم من يحددوا شكل العمل الفني ويقيمونه ويأمرون به وبعد زوال هذا الامر، نلاحظ بقاء الاكاديميات الفنية التي لم تتخل عن سلطتها وهي صاحبة القرار الاخير في تحديد

شكل الفن بعد الثورة إذ قام الثوار بتغيير قياداتها اهمها اكاديمية سانت لوك Académie de Saint-Luc ، نلاحظ ان الاكاديميات بقياداتها الجديدة ابقت القيود الصارمة في الفن ، ولم تسمح بالخروج عن مناهجها. (Kific، 2022).

رسامون مثل جان بابتيست لالاماند Jean-Baptiste Lallemand و ديجون De joun كانا اعضاء في اكاديمية سانت لوك وعلى الرغم من اعمالهم الباباوية السابقة ، فقد راقبا مسار الثورة اثناء تطورها ، وقدما اعمالا لمشاهد النضال الشعبي من أجل الحرية ، ففي اعمالهم لا توجد شخصيات يمكن تمييزها في تلك المشاهد ، ناهيك عن عدم وجود بطل الرواية. لم يكن هناك اهتمام بإنتاج سرد كبير لابطال الثورة ، أو حول الأشخاص المشاركين فيها. بدلاً من ذلك ، أرادوا التقاط التجربة من منظور (الشعب) .

شكل رقم -2-

كان الرسام لو باربييه Le Barbier فنانًا محترمًا للغاية في ظل النظام القديم اثناء الثورة الفرنسية فبعد ان كان عضوا في الاكاديمية الملكية Académie Royale في عام 1785 ، سرعان ما أصبح Le Barbier رسامًا رسميًا للمحكمة في محاكمة لويس السادس عشر Louis XVI.. لا يبدو أن قربه من النظام الملكي السابق قد أوقعه في أي مشكلة ، إذ قام بتعديل موضوعه أثناء الثورة. (إعلان حقوق الإنسان والمواطن / شكل رقم -2-) هو مثال على هذا التحول المؤيد للثورة، يعد أشهر أعماله ، وهو يعد من اول الاعمال الفنية التي تدعو الشعب الى الثورة والمطالبة بحقوقه ، اللوحة مستوحاة من الوثيقة الثورية الرئيسية التي تحمل الاسم نفسه ، والتي طورتها الجمعية الوطنية الجديدة (الاكاديمية الملكية سابقا) في عام 1789م ، تم تسويق اللوحة وتوزيعها كملصق للثورة في جميع أنحاء فرنسا ، خاصة تعليقها في منازل العائلات وفي الشوارع والساحات وفي الصالونات، كانت اللوحة شائعة للغاية ، كانت قطعة مشهورة ومُعاد إنتاجها على نطاق واسع .

(الشعب) تلك الكلمة التي تصدح بها نار الثورة ، لأول مرة ، التغيير بدأ ولن يكون هناك تراجع.

((إعلان حقوق الإنسان والمواطن (حوالي 1789) جان جاك فرانسوا لو باربييه ، الاعلان العام)) (Wikipedia، 2017)

ثانيا / مرحلة ما قبل مو اقع التواصل الاجتماعي

عرف العالم اسم وتعريف الغرافيتي وانتشر استخدامه في العديد من المجالات كالدعاية والإعلان، والتعبير عن الرأي، فهو أسلوب متاح للتعبير عن الرأي أو إرسال رسالة سريعة ومختصرة ومعبرة وجديدة وفاعلة إلى الحكومات والأنظمة، وتعبير عن الرفض باستخدام وسيلة أكثر انتشاراً في الآونة الأخيرة، كذلك أنها باتت ذات تأثير قوي، وعلى الرغم من ما يجده هذا الفن من رفض من شريحة كبيرة داخل المجتمعات خصوصاً الأوروبية، اذ يرونه عملاً تخريبياً وغير شرعي؛ فإنه تحول إلى فن يومي متجدد، ويراه بعضهم فناً أو رسماً أو كتابات، في منتصف القرن العشرين وفي خضم حروب امريكا شعار مثل (**لو وجدنا من يسمعنا لتركنا حيطانكم نظيفة**) يقوله (تاكي TAKI183 –) الرسام الغرافيتي الاشهر في نيويورك في لقاء اجرته معه صحيفة نيويورك تايمز في 21 تموز 1971 (Charies, 2007) ، وبشكل عام فقد رسم (تاكي) لسنين دون إذن صاحب الملك، ولذلك عد انتهاكاً للقانون ،وتخريباً ،إذ تقول صحيفة نيويورك تايمز عن ازالة وتنظيف اعمال (تاكي Taki183) (شكل رقم -3-) من انفاق الميترو وحدها تحتاج الى 8000 ثمان الاف ساعة عمل و 300000 ثلاثمائة الف دولار (Charies، 2007).

شكل رقم -3-

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1454
Areej Saad Adnan: framework to analyze and characterize graffiti work Semiotic analysis of graffiti discourse In light of the methodology of Roland Barthes and Charles Peirce
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

شكل رقم-4-

لقد تحول (تاكي Taki183) الى ظاهرة اثناء الاربعين سنة الماضية واصبح اغلب رسامي الغرافيت الامريكيون خصوصا يمجدونه وحتى يوقعون اعمالهم باسمه حتى وصل ان استغلت الشركات شهرته فبدأوا باستخدام اعماله للترويج لمنتجاتهم (شكل رقم -4-) وبهذا الصدد يكتب برين جونيلا Brian Gonnella دعونا نتفحص فن: الغرافيتي :- هو صحيح غير قانوني. وترفضه الأعراف المجتمعية ويوصف بأنه سرطان للمجتمعات، وهو فيروس مدمر يستهلك ويلتهم القيم الصحيحة اللائقة و يظهر كمنزل متصدع مجاور يشوه المنظر أو ربما هو مجرد ان منفذه ضحية أخرى للاغتراب الاجتماعي التي ذكرها كارل ماركس. لنكن صريحين، ليس لدى أمريكا مشكلة في الكتابة على الجدران، طالما أنها تستطيع جني الأموال منها. لقد تم تقليد هذا الأسلوب واستنباطه في كل البضائع تقريبًا، بدءًا من القمصان المصممة وحتى ألعاب XBOX وعدد لا يحصى من أغلفة ألبومات الهيب هوب. ومع ذلك، على الرغم من كل هذا الحب المؤسسي وعشق المنتجين، فإن فعل النهوض ووضع الطلاء على الجدران ما يزال يعاقب عليه بالسجن ومبالغ كبيرة من الغرامات (Gonnella, 2008).

شكل رقم -5-

وعلى الرغم من ان من الطبيعي ان فنان الغرافيتي يظل مجهولاً وشبحاً مطارداً، ويرفض التوقيع باسمه غالباً، ويستعمل اسماً مستعاراً على العمل الذي قد ينال الإعجاب أو السخط والغضب، وبخاصة من جانبي الحكومات والأنظمة، ولكن ليسوا كل رسامي الغرافيت كذلك.

الفنان الإنجليزي بانكسي (Banksy) والتي تعد اعماله الغرافيت الاغلى في العالم (شكل رقم -5-مجموعة من اعمال بانكسي) في أكتوبر 2013، اقام بانكسي لمدة شهر في نيويورك وسمى مشروعه "الخارج أفضل من الداخل". وحاول ان يجرب شيء جديد وغريب. في اليوم الثالث عشر، تنكر الفنان في هيئة بائع متجول عادي وأقام كشكًا في حديقة سنترال بارك، اذ باع لوحاته الأصلية بالأبيض والأسود وجعت مبلغ زهيد لم يزيد عن 60 دولارًا. تم بيع ثماني قطع فنية فقط. في اليوم اللاحق، قام بانكسي بتوثيق ونشر تلك اللوحات الثمانية المباعة على موقعه على الإنترنت، إلى جانب الرسالة: "بالأمس قمت بإنشاء كشك في الحديقة لبيع لوحات بانكسي الأصلية والموقعة بنسبة 100٪. مقابل 60 دولارًا لكل منهما". وبعد مرور عام، تجاوز سعر لوحة واحدة منها هي لوحة "Winnie the Pooh"، (شكل رقم-6-) التي تم شراؤها بما يزيد عن 100000 مئة الف دولار او 56.250 جنيه إسترليني بعد ان عرضت في 2 يوليو 2014 في دار بونهامز في لندن(bio, 2021) .

شكل رقم -6-

وعلى الرغم من ان فن الغرافيتي قد ظهر كفن مستقل في منتصف القرن الماضي ، عندما بدأ الشباب في استخدام الطلاء بالرش ومواد أخرى لإنشاء صور على المباني وعلى جوانب قطارات الأنفاق. والتي يمكن أن تتراوح هذه الكتابة على الجدران من الصور الرسومية الساطعة (wildstyle) او اللتفاصيل المعقدة، او يمكن ان تصل إلى حرف واحد فقط (علامة Tag)، لكن نادرًا ما تُرى الكتابة والرسم على الجدران في صالات العرض والمتاحف الرئيسة ، ومع ذلك تم دمج جمالياتها في أعمال الفنانين. شمل الدعاة الأوائل للكتابة على الجدران في الفن الفنان الفرنسي جان دوبوفيه الذي أدرج العلامات والزخارف الرسومية في لوحاته ، وفناني نيويورك جان ميشيل باسكيات وكيث هارينغ اللذان يمكن تعريفهما على أنهما رواد فن الشارع كذلك ظهر في الآونة الأخيرة ، ماك كري Barry McGee وبانكسي (Al-Alawi، 2021)

يقول روجر فراي في كتابه (الرؤية والصورة): إننا لا نستخدم في عملية الرؤية التي نمارسها أثناء اليوم أبصارنا بأي معنى جمالي على الإطلاق، ونحن نبصر ذلك القدر من الأشياء التي يهمنا أمرها. أما الجانب التشكيلي من المنظور، من لون وخط وشكل وحجم؛ فهذا ما لا نراه على الإطلاق. ويقول أروين أدمان في كتاب (الفنون والإنسان) الرسام لا يسعى في إذلال لمحاكاة الطبيعة، وليس هو المنطق الذي يعمد إلى إعطائنا نسخة طبق الأصل من الواقع، والمهم في كل هذا هو الحقيقة الجمالية أي الصفاء الحسي والمتعة التشكيلية التي يحس بها الفنان في لحظة معينة من لحظات الرؤيا، فيجسمها في الحجر أو على لوحة، والفنان يصل إلى هذه الحقيقة عبر اللون والخط (Al-Alawi، 2021)

لا توجد قواعد في فن الشارع ، لذلك كل شيء مباح. ومع ذلك ، تشتمل المواد والتقنيات الشائعة على نشر الرذاذ -fly posting (المعروف أيضًا باسم لصق المرشوشwheat-pasting) ، والمطبوعات ، والملصقات ، والرسم اليدوي الحر ، وعارض مقاطع الفيديو stenciling, stickers, freehand drawing and projecting videos..

غالبًا ما يعمل فنانو الشوارع في الاستوديوهات أو يقيمون معارض أو يعملون في مجالات إبداعية أخرى: فهم ليسوا مناهضين للفن ، فهم ببساطة يتمتعون بحرية العمل في الأماكن العامة من دون الحاجة إلى القلق بشأن ما يعتده الآخرون.عادة ، ولكن ليس دائمًا ، يتم تكليف الفن الشعبي تحديدًا بالموقع الذي يقع فيه. تعد الآثار والنصب التذكارية والتماثيل والمنحوتات المدنية من أكثر أشكال الفن الشعبي رسوخًا ، ولكن الفن الشعبي يمكن أيضًا أن يكون مؤقتًا ، في شكل عروض ، رقص ، مسرح ، شعر ، غرافيتي ، ملصقات وتركيبات (Al-Alawi، 2021).

ثالثا / مرحلة ثورة التواصل الاجتماعي

نظرية (الحتمية التكنولوجية) وهذا المصطلح تمت صياغته لأول مرة في المجال الاجتماعي والاقتصادي من قبل ثورستين فيبلين (1857- 1929)، أصبح مصطلح "الحتمية" مرتبطًا لاحقًا بالتقدم التكنولوجي في مواجهة " التطورات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية اذ نادى به من قبل كارل ماركس ومارشال ماكلوهان ومجموعة كبيرة من الباحثين وغيرهم من المنظرين والفلاسفة. وان هذه (الحتمية) ستفرض واقعها مهما تعدد شكلها ("خشنا" أو "ناعما"). (Okon، 2023). اذ يفترض بالأساس أن "تكنولوجيا المجتمع تتقدم عبر اتباعها المنطق الداخلي الخاص بها وبحسب كفاءتها ، اذ يتحدد تطور البنية الاجتماعية والقيم الثقافية" . ان دخول وانتشار وسائل الإعلام الجديدة في ممارسة التعبير عن الكتابة على الجدران الغرافيتي في الوقت الحاضر ، عملت على تحسين جودة الغرافيتي وإقامة الروابط الاجتماعية، ونشر الرسائل على نطاق أوسع وأسرع من ذي قبل. وهكذا، فإن وسائل الإعلام الجديدة المتمثلة بوسائل التواصل المختلفة هي اليوم تعمل على تكثيف الديمقراطية في مجتمعات كتاب الجرافيتي عبر التعلم لمجموعات واسعة من الفنانين، والأهم من ذلك هو الشعور بـ "المجتمع"، أي "التفاعل الاجتماعي المادي المباشر الذي يوفره المجتمع" وهذه ميزة اضافية اكسبتها هذه التقنيات الحديثة جعلتها في موقع متقدم عن اعمال الغرافيتي في الميادين العامة. لقد أصبحت العلاقة بين الغرافيتي ووسائل الإعلام الجديدة الآن ظاهرة متنامية. بعد انتشار(وسائل التواصل الاجتماعي، مواقع الويب، المدونات، مدونات الفيديو، البريد الإلكتروني، الواقع الافتراضي، منصات الشبكات الاجتماعية، إلخ.) والتي تمكن الاتصال في اتجاهين، والتي تنطوي على رقمنة الاتصالات، وذلك تمكين المستهلكين من أن يصبحوا منتجين. وهي تعتمد عمومًا على تكنولوجيا المعلومات والاتصالات وتتطلب استخدام الكمبيوتر.

ومع كل هذا التطور فقد ابدع المدونون أيضًا، بطرق مختلفة، وينبغي فهم العلاقة بين العالمين (الابداع بمعناه الانساني وسرعة الانتشار بمقوماته العلمية والتكنلوجية) فتعريف هذه العلاقة يجب الاخذ ببعض المقاربات: منها (الرسالة، والتكنولوجيا، والسياق الاجتماعي/الثقافي الذي تُستخدم فيه). وان الاختلافات في جوانب التعريف هي التي تحدد الاختلافات في فهم المصطلح على سبيل المثال، يعرف (روس 2022) الوسائط الجديدة بأنها "مصطلح شامل يستخدم لأنواع مختلفة من الاتصالات الإلكترونية التي يمكن تصورها بسبب الابتكار في تكنولوجيا الكمبيوتر اذ بات نهج للمؤلفين القيمة الاتصالية والتكنولوجية لوسائل الإعلام الجديدة. اما تعريف (ميترا-2013) فهو "التقدم التكنولوجي الجديد لإحداث التغيير الاجتماعي والثقافي في البلدان النامية ومع ذلك، فإن المجتمع يأخذ في الاعتبار الجوانب الاجتماعية والثقافية والتكنولوجية الجديدة . اما (لوغان-2021) فهي "تلك الوسائط الرقمية التفاعلية، والتي تتضمن اتجاهين الاتصالات، وتنطوي على شكل ما من أشكال الحوسبة - التكنولوجيا، والرسالة والسياق الاجتماعي للاستخدام - وكذلك كيفية تمكين التكنولوجيا للمستخدمين. (Okon، 2023) لذلك باتت تطرح نهجا للثقافة الالكترونية

بأشكال وتطبيقات رقمية جديدة غيرت بشكل تراكمي امكانيات الفعل السياسي والاجتماعي بكل مفاعيلها الثقافية والاقتصادية وتساعد النماذج السيبرانية لحلقات التغذية الراجعة والحلقات المضادة في تحليل الدور المستمر للمجموعة الكاملة من الانماط السيميائية وهذا ما شهدناه في احداث الربيع العربي 2011 ،لقد غيرت الوسائط الرقمية والفضاء الالكتروني قواعد اللعبة في البيئة المعاصرة للنشاط الاجتماعي (Hodge، 2024).

والخلاصة ان عبر وسائل التواصل الجديدة، يمكن لفناني الغرافيتي، الوصول إلى العالمية بتكويناتهم سواء الجيد منها ام الرديء ، ونشر اعمالهم الفنية ،وتلقي الردود في ثوان، فضلاعن الحصول على الشهرة السريعة هناك جانب مادي لا يمكن اغفاله، وفي اعتقادي اننا عندما نقلب في مواقع التواصل ونجد مشاهد مثل محاربة احتلال او مقارعة السلطة او الاحتجاج او السخرية وصولا الى مشاهد صبغ الاظافر وصحن الحساء تعد كلها اعمال لفن شارع (غرافيتي جديد) اختلفت في توجهاتها وتنوعت في جودتها لكنها بالتأكيد ممثلة لمجتمعها.

المبحث الثاني / الصورة والتواصل البصري:-

اولا- الصورة:- طلب احد اباطرة الصين من كبير الرسامين يوما في القصر محو الشلال الذي رسمه في لوحة جدارية ، لان صوت خرير الماء يمنعه من النوم. هذه الحكاية تنبأنا بأن الصورة التي تعتقد بصمتها لا بد ان فيها شيئا من الكلام. (Muhammad، 2011-2012)

فاذا كانت الصورة كيفما نوعها (رسم صور فتوغرافية صور ثابتة او متحركة تماثيل منحوتات الخ..) تشير الى نوع من التشابه بينها وبين ما تحيل عليه ، فان هذا التشابه لا يحكم الا بفعل الادراك (الخاص) بتحديد شيء ما خارج البصر، فالتعرف على الواقعة المرسومة باعتبارها شيء مادي عملية تختلف عن عملية تأويلها (Eco، 2008).

ان الفنون (تخيلات) وهي في ذات الوقت مضمنة برسائل وشيفرات وايحاءات للطبيعة والمجتمع ويمكن ان تكون هذه التخيلات حقيقية او متخيلة ، فربما لا تعبر صورة الماء عن الارواء وصورة النار عن الدفء لكن المؤكد ان العيون التي اصبحت مشبعة الى درجة لا تستطيع معها التمييز بين المادي والمتخيل. ان الصورة تشتغل بوصفها سلطة فعلية لكنها تتغير في قدرتها على الارسال او التضمين ،. (Muhammad، 2011-2012)

غالبا ما يلعب الاتصال البصري غير اللغوي دورا اساسيا في الرسائل اللغوية التي نستلمها ، فمثلا نقرا الكلمات على الملصقات ونحصل على رسائل اضافية ، هكذا تعطينا الصور معاني متعددة تعتمد على فك شفراتها الخصوصية الاسلوبية لنص الرسالة (Muhammad، 2011-2012)

لذلك تعد الفنون التشكيلية احدى وسائل التعبير التي اوجدها الانسان ،ومحاولة لإيصال الافكار الانسانية ، او هو لغة بحسب مقاربة (كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss 1908-2009م) الذي يرى ان الرسم لغة ، لان هذا الفن برأيه يحتوي على وحدات من الدرجة الاولى هي بمنزلة مدلول ، اذ يقابلها في اللغة مفهوم (المونيم)، ويعد اشكال الرسم والوانه وحدات اختلافية يقابلها في اللغة مفهوم (الفونيم) (Fadel Adi، 2013).

ان مصطلح (الصورة) بوصفه مصطلحا شاملا هو (مصطلح متعدد المستويات ولكن يمكن اختزاله مفهوميا الى شيء (محاك)، او (نظام متعالق) او (نظام علامي) وكما في التقسيم الافتراضي عند الفيلسوف والسيميائي الامريكي (شارل ساندرس بورس Charles Sanders Peirce 1839-1914م) الذي قسم العلامات الى ثلاثة هي :-

الايقونة :-وهو يعني الشبه بين العلامة ومدلولها.

المؤشر:- وهو ارتباط العلامة مع السبب المباشر او المجاور.

الرمز:- اذ تكون العلاقة بين حامل العلامة ومدلولها عبر اتفاقية عرفية غير معللة .

والحال ان العلامات التي تتوافر فيها درجة عالية من الفن والجمال في كثير من الاحيان تعطي معنى واضحا لكلمة (صورة) ،كما جاء في (لسان العرب) : تصورت الشيء -- توهمت صورته – فتصور لي (Al-Maliki، 2021) .

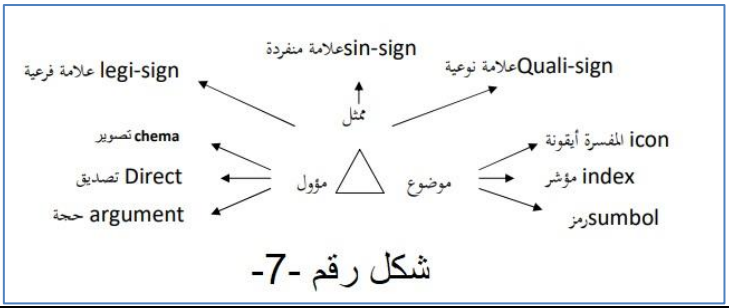
ثانيا/- التواصل البصري:- تعد الوقائع البصرية ظواهر تواصلية ، ولكن الخلاف يكون في وجود تواصل لفظي بين الصورة (العلامة) والطابع اللساني (اللغة) ، ولكن الشائع هو تجريد الوقائع البصرية من صفتها (العلامية) ووصفها بمصطلحات (لسانية) ، (Eco، 2008).

وتتخذ محاولة دراسة التواصل البصري سيميائيا أهمية بالغة ، لان سيميائيات التواصل البصري تسمح بأن تكون معبرة نحو التحديد السيميائي للانساق الثقافية الاخرى ، وهذا ما اقترحة الامريكي (شارل ساندرس بورس Charles Sanders Peirce 1839م – 1914م) (Eco، 2008)

وللعودة لتعريف السيمياء الأساسي الأول فهو "دراسة الإشارات" وربما لا يتفق أعلام السيمياء على ما يتضمنه المصطلح، وأحد أوسع التعريفات نجد قول "أمبرتو إيكو" يقول: تعني السيميائية بكل ما يمكن اعتباره إشارة تتضمن السيميائية ليس فقط ما نسميه في الخطاب اليومي (إشارات) ، لكن كل ما ينوب عن شيء آخر من منظور سيميائي تأخذ الإشارات شكل كلمات وصور وأصوات وإيماءات وأشياء. كذلك نجد أيضا العالم اللساني السويسري فرديناند دي سوسير يقول: إن السيميولوجيا هي علم يدرس دور الإشارات كجزء من الحياة الاجتماعية. أما الأمريكي (بورس) يقول (السيميائية) هي الدستور الشكلاني للإشارات هناك أيضا تعاريف أخرى، إذ نجد "سعيد بنكراد" يصرح قائلا: أن السيميائية دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، وهي في حقيقتها كشف واكتشاف لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعة، كذلك يقول أيضا هي تدريب للعين على الالتقاط الضمني والمتواري والمتمنع، لا مجرد الاكتفاء بتسمية المناطق أو التعبير عن مكونات المتن. (Bukhanda، 2015-2016).

كذلك سبق واوضحنا أن سيميائيات (بورس) ارتكزت على التفكير وضرورة ربطه بالعلامة، والتفكير ملازم بالضرورة للغة، وأنه لا وجود للغة خارج الفكر والعكس صحيح، وأن العلامة تستمد وتستنبط من الحركة الإنسانية، فالإنسان بذلك هو الصانع والواضع للعلامة، أو بعبارة أخرى إن صح التعبير هو العلامة في حد ذاته . رأينا أن العلامة في أطروحات (بورس) هي كيان ثلاثي هي (ايقونة او الصورة او الممثل او الدال) و (المؤشر او المفسر او المؤول او المدلول) و (الرمز او الموضوع) (Eco، 2008)

ولكل ركن من هذه الاركان الثلاثة تفريعات داخلية ثلاثة بحسب (بورس) كما في (الشكل رقم -7-)



شكل رقم -7-

العلامة بحسب بورس	ظاهرة التواصل البصري
العلامة في حد ذاتها	
(علامة نوعية)Quali0sign	بقعه لونية في لوحة تجريدية ، لون لباس معين
علامة منفردة cin-sing	بورتريه المونليزا، البث المباشر لحدث تلفزي، لوحة اعلانية
علامة فرعية legi sing	مواضعة ايقونوغرافية نموذج الصليب
العلامة وعلاقتها بالموضوع	
الايقون icone	صورة المونليزا ،رسم بياني ، صيغة بنية معيتة
المؤشر indice الامارة index	سهم موجه ، بقعة ماء /دم على الارض ، اشارة منع المرور ،صليب ، مواضعه ايقونوغرافية
الرمز symbole	علامة بصرية كيفما كان نوعها باعتبارها جزء من ملفوظ
العلامة وعلاقتها بالمؤول	
الخبر rheme او التصوير cheme	علامتان بصريتان مرتبطتان بحيث ينبثق منهما معنى محدد
التصديق direct	مركب بصري معقد يجمع بين علامات تنتمي الى انماط مختلفة
البرهان او الحجة argument	مثلها مثل ابلاغات الطرق : الطريق زلقة السرعة محددة 60كم/ساعة

المبحث الثالث / البعد الجمالي لفن الغر افيتي :-

توطئة

ان ما يسجله الناس على الجدران سواء رمز ام كتابة، ام رسم ،هي مدونة تعيش بيننا ،تعبر عن ما يفكر فيه المجتمع ،او بعض افراده ولها بعد اجتماعي (سيسيولوجيا) وانساني وسلوكي (أنثروبولوجي)، بما لها من كل الدوافع الاقتصادية والسياسية والنفسية وهو قد يبدو خطاب متمرد ومحتج من جنس الثورات .

كذلك لا يمكن حصر هذه الظاهرة بزاوية معيارية تحدد فيه ما هو صحيح وما هو خاطئ ،لكن المهم معرفة كيف عبر العمل الغرافيتي عن نفسه فهو يشبه صانعه (مهمش) (متمرد على واقعه)، فهي في اغلبها اشكال عفوية لا يمكن تأويلها، او نمذجتها نحو تصنيف فني معين ام على وفق معيار علمي قياسي ، لكن من المهم دراسة هذه الظاهرة، والتي تعد بكرا لمحاولة تأصيلها فلو لم تكن هذه الظاهرة مهمة ما رجفت منها الجيوش والحكومات ولما ظهر لها منظرون من النخب .

اولا/ التركيب الغر افيتي :- الخطاب المتمرد لا يعني بالضرورة انه يحمل معاني عنيفة فمثلا (اعلانات الحب) التي يدونها العشاق على الجدران او الأشجار، فهو يمثل اعترافا بالحب، وتحدٍ للمجتمع ، وقد نجد تدوينه ذات بعد جمالي ابداعي تتكون من (رمز وايقونة وقرين) تقرا سيميائيا . وتحليل اللوحات الفنية بطريقة سيميائية هو عملية تفسير معناها عبر دراسة الرموز والعلامات المستخدمة فيها. وهنا يمكن تطبيق المنهج السيميائي في هذا النوع من الفنون المرئية، حاله حال اللوحات الزيتية، الرسومات، والنحت، والتصوير الفوتوغرافي. فبالمحصلة هو تركيب من هذه المكونات عبر دراسة :-

الوصف: في البداية، يجب وصف اللوحة بدقة، مع ملاحظة عناصرها المختلفة، مثل الموضوع، والتكوين، والألوان، والخطوط، والأشكال.

التفسير: بعد ذلك، يمكن تفسير معنى اللوحة عبر دراسة الرموز والعلامات المستخدمة فيها. يمكن أن تكون هذه الرموز والعلامات أشياءً مألوفة، مثل الأشخاص والحيوانات والأشياء، أو يمكن أن تكون أكثر تعقيدًا، مثل الألوان والأشكال والخطوط.

السياق: من المهم أيضًا مراعاة السياق الذي تم إنشاء اللوحة فيه. يمكن أن يساعد ذلك في فهم معنى اللوحة بشكل أفضل. على سبيل المثال، يمكن أن تعكس لوحة من القرن التاسع عشر وجهات نظر الفنان والمجتمع في ذلك الوقت. (Al-Alawi، 2021)

ثانيا/ المعنى الجداري:- يعتبر الغرافيتيون انفسهم ملوك في الشارع اذ يشعرون انهم فقدوا الفضاءات الرسمية للتعبير، فاختاروا الشارع يفعلون به ما يشاؤون كثقافة مضادة ومتمردة .

في مدينة ستوكهولم في السويد على الرغم من محاربة الحكومة والمجتمع لظاهرة الغرافيتي لسنين طويلة، فقد خصصوا بعض الجداران في عدد من شوارع المدينة تسمى (الجداران الخضراء) ،وهي جدران مسموح للرسامين من ان يرسموا او يكتبوا أي شيء يريدونه (Al-Alawi، 2021)

يقول الفيلسوف الفرنسي (رولاند بارت Roland Barthes 1915-1980م) الجدران اهم من الرسم فهو صانع الغرافيتي ، هو شاشة عامة يشاهدها الجميع (Al-Alawi، 2021). فقيمة المعنى الجداري في بساطته ولو زاد الشرح والتفصيل لضاع المعنى ومن ثم يكون غير قابل للتأويل في الفضاءات الخارجية والاحياء والشوارع.

ان استخدام المعنى الجداري من قبل فنان الغرافيتي يهدف الى الوصول لجميع طبقات المجتمع اذ يمكن للأمي وللإنسان البسيط ان تصله الفكرة برموز بسيطة ،سواء كان خطاب تحريض ام سخرية ام غضب وتمرد ،فالمعنى الجداري ببساطته يتفوق في مدى تأثيره على الكتب والخطابات والمحاضرات.

ثالثا/ التحليل السيميائي للعمل الغر افيتي بحسب بارت :- ان العمل الغرافيتي هو خطاب اشهاري ،لا يختلف عن لوحة اعلانات الشوارع او الملصق والصورة والاعلان التجاري او الشعار الحزبي السياسي , ونجد ان الفيلسوف الفرنسي (رولاند بارت Roland Barthes 1915-1980م) اول من قام بتحليل الصورة عبر " بلاغة الصورة" الذي نشره عام 1964 م اذ قسمها الى ثلاث رسائل (الرسالة اللغوية/ والتي تدعو المتلقي الى شيء)، و(الرسالة التشكيلية / والتي تمثلها الالوان الحارة والباردة المستخدمة) و (الرسالة الايقونية/ وهي التي يميزها المتلقي) (Hassan، 2020). كذلك ان خطاب الصورة يحمل موضوع حجاجي ويعني " حوار من احل حصول وفاق بين الاطراف المتحاورة" أي ان الحجاج يتحدد في مجموعة من التقنيات الخطابية الموجهة الى اقناع المتلقي وحصول التسليم بالرأي الاخر (Sula، 2011).

(ارسطو) قسم الحجج الى ثلاثة اقسام (الايتوس :وهي الصورة التي يقدمها صاحب العمل /الخطاب عن نفسه) و (الباتوس: وهي مجموعة الانفعالات التي يسعى لها صاحب العمل/الخطاب في نفسية المتلقي) و(اللوغوس: وتشير الى الحجج المنطقية التي يتضمنها العمل/الخطاب) (Hassan، 2020).

وهنا نصل الى خلاصة المنهج السيميائي عند (رولاند بارت Roland Barthes 1915-1980م)

الرسالة اللغوية (المستوى اللساني)	وظيفة وجود النص هو: العمل على ايقاف تدفق معاني الصورة والحد من تعدادها الدلالي عن طريق ترسيخ الفكرة او تعيين او تأويل بعينه . العمل على اكمال المعنى وترسيخه واداء مهمة الربط .
الرسالة التشكيلية (المستوى التشكيلي)	تساهم في بناء المعني فضلاعن تزيين العلامة الايقونية من خلال الالوان (الحارة والباردة) ودور اللون في الفصل بين الظواهر والاشياء والكائنات وكذلك الاطار والتأطير والاضاءة
الرسالة الأيقونية (المستوى الأيقوني)	وهي العلامات التي تربطها علاقة مع ما تحيل اليه ، فالدال الايقوني هو ما يحمل الرسالة ويعتمد على الحالة الثقافية والنفسية والهدف

وبناء على ما اقترحه (شارل ساندرس بورس) عبر جدول الجرد السيميائي المختزل وانطلاقا من ما قدمه (رولاند بارت)فإننا يمكننا استخدامه في عينات هذا البحث من خلال تحليل لتوليفات مختلفة وكما سياتي في ثبت العينات .

المبحث الرابع / ثبت العينات

عينة رقم (1)

اسم العمل :-الطفل السوري الغريق

قصة الصورة:- (ايلان) طفل ذي الثلاثة أعوام والذي غرق في أيلول/ سبتمبر 2015م مع أمه وأخوه لدى محاولتهم الوصول إلى أوروبا

موقع العمل :- رسم على جدار في مدينة فرانكفورت الألمانية

حجم العمل :- 120 مترا مربعا 6*20 متر

الفنان:- يوستوس بيكر + أغوز زين

سبب العمل:- يقول الرسام بيكر إلى أنه اختار صورة الطفل لأن هذه الصورة "أثرت فيه بصورة كبيرة". وأضاف بيكر متحدثا مع الإذاعة المحلية لولاية هيسن بأنه "أعتقد من المهم أن نجسده هنا، لأن الناس لا تهتم بقضية ما إلا إذا كانت هذه القضية تقع بالقرب منهم". أما الرسام زين فرفض في البدء رسم صورة الطفل آلان وقال:" اعتقدت أني لا يمكنني ذلك، ولم أرد أن افعل ذلك". لكنه غير رأيه بعد الانتخابات المحلية في ولاية هيسن، والتي حقق فيها حزب البديل الألماني الشعبوي المعادي للأجانب واللاجئين نتائج جيدة. وهو ما شجع الرسام زين على رسم الطفل الغريق أيلان "حتى يتحفز بعض الناس الذين يدعمون مثل هذه المجاميع على التفكير مجددا في كيفية التعامل مع اللاجئين" المصدر (Channel، 2016)

1- اسلوب التحليل :- (شارل ساندرس بورس)

العلامة بحسب بورس	ظاهرة التواصل البصري
العلامة في حد ذاتها	
علامة منفردة cin-sing	صورة طفل غريق ملقى على وجهه على ساحل بحر .والطفل: علامة بصرية تدل على الضعف والبراءة، واليتم والضياع، والوحدة والخوف، فمنظر انكباب الطفل على بطنه يوحي في أول الأمر

	بأنه نائم، ولكن هو في الحقيقة جثة هامدة، ويرمز إلى قتل الحياة والسعادة، وإلى موت القلب وانعدام الضمير, ويرمز لخذلان البشر وخيانتهم، وتدل على انتصار الشر على الخير، والباطل على الحق، والقوة على الضعف، وانتصار التشرد والتشتت، على التآلف والتجمع، وانتصار الخوف على الأمان
العلامة وعلاقتها بالموضوع	
الايقون icone	تنتمي هذه الرسالة الايقونية إلى الصورة الفوتوغرافية الملونة، وتبرز أهميتها عبر قوة الألوان الموجودة بها التي تألفت وتكونت منها، و هي تمازج ما بين الألوان الباردة والحارة.
العلامة وعلاقتها بالمؤول	
الخبر rheme او التصوير cheme	رسم وتخليد صورة الطفل الغريق على جدار في مدينة فرانكفورت في الناحية المقابلة من النهر للبنك المركزي الأوروبي ليتسنى للعاملين فيه رؤيتها. وأطلق الرسامان تسمية "أوروبا ماتت – الموت والمال" على الجدارية.

2- اسلوب التحليل :- (رولاند بارت)

الرسالة اللغوية (المستوى اللساني)	لم تحتوي على كلام مكتوب فهي لا تحتاج الى تعليق
الرسالة التشكيلية (المستوى التشكيلي)	قياس اللوحة كبير نسبيا بعرض 20 متر بارتفاع 6 متر يجعلها معلم لا يمكن عدم ملاحظته. 2-المشهد مأساوي جدا فالطفل الضحية كان يلبس اللونين الاحمر والازرق وهي الوان مميزة تستخدمها وسائل الاعلام في نشر الاخبار المهمة ، الحذاء الصغير للطفل يبدو جديد اي لم يطأ ارض الامان ، وجه الطفل مغروز في الرمل الاصفر تدل على موت مؤكد. 3- تعمد الفنانان وضع انارة قوية فضلا عن اختيار موقع اللوحة المواجه للنهر جعله يكمل المشهد وخصوصا في الليل.
الرسالة الأيقونية (المستوى الأيقوني)	ايقونة الطفل الغريق الباحث عن الامان هربا من الحرب وقيام البلدان الاوربية بالاغلاق امامهم مما دفع اهله للمخاطرة هي من دوافع العمل وكما يقولان :"الناس لا تهتم بقضية ما إلا إذا كانت هذه القضية تقع بالقرب منهم". فرسالة العمل هي الدعوة الى عدم اغلاق الباب امام اليائسين فهذا سيدفعهم الى المخاطرة وسيكون هناك (ايلان) في كل صباح.

عينة رقم-2-

اسم العمل :-لا احد يحبني Nobody Likes Me

موقع وتاريخ العمل :- رسم على جدار في مدينة فانكوفر الكندية 2014

حجم العمل :- حجم طبيعي لطفل 120سم

الفنان:- الفنان الإنجليزي بانكسي (Banksy)

سبب العمل :- قال الفنان: "أرى الناس يسيرون في الشوارع بالكاد ينظرون من أجهزتهم. نحن متصلون رقميًا بشكل كبير ولكننا منفصلون تمامًا عن بعضنا البعض" المصدر : (Solinsky، 2016)

1-اسلوب التحليل :- (شارل ساندرس بورس)

العلامة بحسب بورس	ظاهرة التواصل البصري
العلامة في حد ذاتها	
علامة منفردة cin-sing	صورة طفل باكي يقف وحيدا يحمل في يديه هاتف والطفل: علامة بصرية تدل على عدم النضج والضعف والبراءة، والوحدة والخوف.

علامة فرعية legi sing	هناك شريط برتقالي يظهر فوق الطفل يبدو انه سبب بكاء الطفل وهو يبدو نفس التي تستخدمه مواقع التواصل الاجتماعي بداخلها ثلاثة ايقونات باللون الابيض
العلامة وعلاقتها بالموضوع	
الايقون icone	الهاتف بيد الصبي يتكون من لونين الازرق السمائي ،والاسود ،وهي نفس الوان ملابس الصبي وكأن عالم الصبي هو في نفس الهاتف، واما اللونين المستخدمين فهي من الالوان الباردة والتي توصي شركات البرمجة باستخدامها لمن يستخدمون البرامج لفترة طويلة
المؤشر indice الامارة index	الارقام صفر كانت مميزة وهي سبب بكاء الطفل
الرمز symbole	وجود الشريط البرتقالي وتمييز ثلاثة رموز الأولى لهيئة انسان وبجانبها رقم صفر وتعني عدد الاصدقاء وقلب بجانبه رقم صفر وتعني عدد المعجبين والثالثة شعار للكلام ومعه رقم صفر وتعني عدد التعليقات
العلامة وعلاقتها بالمؤول	
الخبر rheme او التصوير cheme	الطفل والهاتف ارتبطا معا في نقس العالم
التصديق direct	العلامة البرتقالية لا توجد في عالم الواقع لكنها موجودة في العوالم الافتراضية للتواصل الاجتماعي وهي تعني بان الناس مثل الاطفال في تلك العوالم يريد من يحبه ويتابعه ويشجعه
البرهان او الحجة argument	الطفل يبكي فلا احد يحبه او يتابعه فهو يشعر انه لم يعد موجودا على الرغم من انه عالم افتراضي وهمي

2- اسلوب التحليل :- (رولاند بارت)

الرسالة اللغوية (المستوى اللساني)	حدد موضوع بكاء الطفل بثلاثة رموز الأولى لهيئة انسان وبجانبها رقم صفر وتعني عدد الاصدقاء وقلب بجانبه رقم صفر وتعني عدد المعجبين والثالثة شعار للكلام ومعه رقم صفر وتعني عدد التعليقات
الرسالة التشكيلية (المستوى التشكيلي)	1-استخدامه للألوان الباردة اعطى معنى بانه عالم بارد لا حياة فيه .واستخدام اللون البرتقالي الحار في شريط الاشعارات اعلى الطفل 2 طريقة تستخدمها اغلب المواقع الالكترونية لتمييز اشعاراتها- حجم الطفل وموقعه جعله يبدو كطفل طبيعي واقف كان السبب في شهرة العمل.
الرسالة الأيقونية (المستوى الأيقوني)	الهاتف بيد الصبي يتكون من لونين الازرق السمائي والاسود وهي نفس الوان ملابس الصبي وكأن عالم الصبي هو الهاتف كل ما همه هو الاشعارات التي يحصل عليها في عالمه خيالي

عينة رقم-3-

اسم العمل :-جي جيفارا

موقع وتاريخ العمل :- رسم على جدار في شارع تشيلي في فالنسيا اسبانيا. 2014

حجم العمل :- 60سم * 150سم

الفنان:- غير معروف

سبب العمل :- اتَّسَم تشي جيفارا برمزية ايقونية حول العالم ،وتكاد لا تخلو احتجاجات او مطالبات الشعوب دون استخدام ايقونة جيفارا ،فهو شخصية سياسية لها منطلقاتها ووجهة نظرها الخاصة ،فكانت له مواقفه الرافضة للهيمنة على الثورة تكتسب أفكارا جيفارا هذه الأهمية وتحديداً بالزمن الراهن؛ لأنها في الجوهر معركة من أجل الحفاظ على الوعي الانساني والوطني والاشتراكي. هي معارك الافكار "الوعي والفكر"، وهي الركيزة الأساسية لأي مشروع مناهض للإمبريالية والرأسمالية ، والتي كانت تميل إلى مهادنة النظام الامبريالي، فكان يؤكد مراراً على ضرورة الثورة ضد الهيمنة والاستغلال فردَّدَ باستمرار عبارته الشهيرة (لا حياة خارج الثورة ولتوجد فيتنام ثانية وثالثة وأكثر). ولعل سر سحر شخصية تشي يرجع إلى تلك المواقف واسلوبه القوي وعناده ورفضه للهيمنة حتى

لو كانت من مؤسسة شيوعية كالاتحاد السوفييتي. مهما حدث فقد حلّ تشي الشخصية الأكثر اثارة ومحبة في قلوب الشعوب المضطهدة حول العالم .

المصدر : (Satellite channel, 2018)

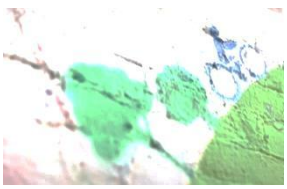
اسلوب التحليل :- (شارل ساندرس بورس)

العلامة بحسب بورس	ظاهرة التواصل البصري
العلامة في حد ذاتها	
(علامةنوعية)Quali0sign	صورة تتكرر ثلاث مرات نسخة زرقاء ،ثم خضراء ،ثم تتلاشى الصورة وتكون بمحيط احمر يسيل على الحائط
علامة منفردة cin-sing	شخصية جيفارا
علامة فرعية legi sing	مواضعة ايقونوغرافية لمراحل الثورة
العلامة وعلاقتها بالموضوع	
الايقون icone	شخصية جيفارا تعني الثورة
المؤشر indice الامارة index	بقعة اللون الاحمر السائل تعني ستكون هناك ثورة دموية
العلامة وعلاقتها بالمؤول	
الخبر rheme او التصوير cheme	شخصية جيفارا تعني الثورة والثلاثة علامات البصرية بمعنى مراحل ثلاثة ستبدا زرقاء باردة ثم خضراء بمعنى مثمرة ثم حمراء بمعنى غاضبة او دموية
التصديق direct	العلامة البصرية الحمراء تعني ذهب جيفارا الانسان وجاء الفراغ وسيلان اللون الاحمر تعني خروجها من اطارها

2- اسلوب التحليل :- (رولاند بارت)

الرسالة اللغوية (المستوى اللساني)	لا توجد نصوص مكتوبة
الرسالة التشكيلية (المستوى التشكيلي)	التكرار تعني مراحل ثلاثة، والالوان زرقاء باردة ثم خضراء ،بمعنى مثمرة ثم حمراء، بمعنى غاضبة او دموية خارجة عن السيطرة
الرسالة الأيقونية (المستوى الأيقوني)	اتَّسَم تشي جيفارا برمزية ايقونية حول العالم وتكاد لا تخلو احتجاجات او مطالبات الشعوب دون استخدام ايقونة جيفارا فهو شخصية سياسية لها منطلقاتها ووجهة نظرها الخاصة

عينة رقم-4-



اسم العمل :-نحارب التغير المناخي

موقع وتاريخ العمل :- مصر /القاهرة /الدرب الاحمر. 2016/11/15

حجم العمل :- 2 * 2 متر

الفنان:- مجموعة 350

سبب العمل :- فنون التغيرات المناخية هي شكل من أشكال الفن يهتم بتصوير التغيرات المناخية وتحدياتها وتأثيراتها الهدف منها هو جذب انتباه الناس إلى التحديات المناخية التي يواجهها الكوكب والمساعدة على خلق تغيير ثقافي حولها. حيث يهدف الفنانون من خلال أعمالهم إلى التأثير على صانعي القرار ودعم حركة العمل على المستويات المحلية والعالمية. من هذا المنطلق قام عدد من المتطوعين الشباب بتشكيل مجموعة تسمى 350 برسم غرافيتي في احد شوارع القاهرة القديمة (Today، 2016)

1-اسلوب التحليل :- (شارل ساندرس بورس)

العلامة بحسب بورس	ظاهرة التواصل البصري
العلامة في حد ذاتها	
(علامة نوعية)Quali0sign	بشكل خط حلزوني متدرج بالألوان يبدا من الازرق ثم الاخضر ثم الاصفر ثم الاحمر ثم الاسود تمثل سطح الارض
علامة منفردة cin-sing	رموز تمثل اشجار ومصباح و محطة وقود و ابنية عالية
علامة فرعية legi sing	خط ازرق رفيع ،يبدأ من اللانهاية
العلامة وعلاقتها بالموضوع	
الايقون icone	وتحتوي على ايقونات كثيرة فوق الخط تبداء من الاشجار الخضراء وتنتهي بالمصانع والابنية السوداء
المؤشر indice الامارة index	الخط سينتهي عندما يصل الى الوسط وهي نهاية سوداء حتمية
العلامة وعلاقتها بالمؤول	
الخبر rheme او التصوير cheme	كانت الارض زرقاء ،ثم خضراء، والان وصلنا الى اللون الاصفر نجد ان رمز 350 وسط اللون الاصفر
التصديق direct	تحذير من زيادة الاستهلاك للطاقة وقلة الغطاء النباتي

2- اسلوب التحليل :- (رولاند بارت)

الرسالة اللغوية (المستوى اللساني)	كتب نحارب التغير المناخي فالعمل موجه نحو غاية محددة
الرسالة التشكيلية (المستوى التشكيلي)	الالوان زرقاء باردة ثم خضراء بمعنى مثمرة ثم صفراء وتعني الحذر ثم حمراء بمعنى الخطر ثم سوداء وتعني الموت
الرسالة الأيقونية (المستوى الأيقوني)	الخط الحلزوني يعني الارض وهو يبذهب نحو الداخل اي نهايته ستكون مؤكدة ووجود ايقونات كثيرة فوق الخط تبداء من الاشجار الخضراء وتنتهي بالمصانع والابنية السوداء

نتائج البحث:

1- ان سيميائيات المفكرالامريكي (شارل ساندرس بورس Charles Sanders Peirce 1839-1914م) ارتكزت على التفكير وضرورة ربطه بالعلامة، والتفكير ملازم بالضرورة للغة، وأنه لا وجود للغة خارج الفكر ،والعكس صحيح، وأن العلامة تستمد وتستنبط من الحركة الإنسانية، فالإنسان بذلك هو الصانع والواضع للعلامة، أو بعبارة أخرى إن صح التعبير هو العلامة في حد ذاته . وكما رأينا أن العلامة في أطروحات (بورس) هي كيان ثلاثي هي (ايقونة او الصورة او الممثل او الدال) و (المؤشر او المفسر او المؤول او المدلول) و (الرمز او الموضوع) كما سبق واوضحنا أن سيميائيات (بورس) ارتكزت على التفكير وضرورة ربطه بالعلامة، والتفكير ملازم بالضرورة للغة، وأنه لا وجود للغة خارج الفكر والعكس صحيح، وأن العلامة تستمد وتستنبط من الحركة الإنسانية، فالإنسان بذلك هو الصانع والواضع للعلامة، أو بعبارة أخرى إن صح التعبير هو العلامة في حد ذاته . وكما رأينا أن العلامة في أطروحات (بورس) هي كيان ثلاثي هي (ايقونة او الصورة او الممثل او الدال) و (المؤشر او المفسر او المؤول او المدلول) و (الرمز او الموضوع)

2- خلاصة المنهج السيميائي عند ا (شارل ساندرس بورس Charles Sanders Peirce 1839-1914م) و(رولاند بارت Roland Barthes 1915-1980م).

رولاند بارت	شارل ساندرس بورس
الرسالة اللغوية (المستوى اللساني)	العلامة في حد ذاتها
الرسالة التشكيلية (المستوى التشكيلي)	العلامة وعلاقتها بالموضوع
الرسالة الأيقونية (المستوى الأيقوني)	العلامة وعلاقتها بالمؤول

استنتاجات البحث:

باستخدام سيميائيات المفكرالامريكي (شارل ساندرس بورس Charles Sanders Peirce 1839-1914م) وحسب النموذج الذي استخدمناه في ثبت العينات ومع استخدام خلاصة المنهج السيميائي عند (رولاند بارت Roland Barthes 1915-1980م).

يمكننا القول باننا يمكن استخدام اطار منهجي سيميائي لتحليل وتوصيف العمل الغرافيتي.

Research results

The semiotics of the American thinker (Charles Sanders Peirce 1839-1914 AD) was based on thinking and the necessity of linking it to the sign, and thinking is necessarily inherent in language, and that there is no language outside of thought and vice versa, and that the sign is derived and deduced from human movement, so the human being is the maker and setter of the sign, Or in other words, it is the sign in itself. As we have seen, the sign in Boorse's theses is a tripartite entity: (icon, image, representative, or signifier), (indicator, interpreter, interpreter, or signified), and (symbol or subject).

2- A summary of the semiotic approach according to Charles Sanders Peirce 1839-1914 AD and Roland Barthes 1915-1980 AD.

Roland Barthes	**Charles Sanders Burse**
Linguistic message (linguistic level(	The sign itself
Plastic message (plastic level(	The sign and its relationship to the subject
Iconic message (iconic level(	The sign and its relationship to the interpreter

Research conclusions:

Using the semiotics of the American thinker (Charles Sanders Peirce 1839-1914 AD) and according to the model that we used in registering the samples and using the summary of the semiotic method of (Roland Barthes 1915-1980 AD). We can say that we can use a semiotic methodological.

References:

1. Al-Alawi, T. (2021). *Grammar Streets.* Tunisia: Dar Muhammad Al-Hami.
2. Al-Awadi, D. S. (2017). *Rebellious rhetoric. Arab Spring speeches, elements of formation and functions of influence* (Vol. first edition). iraq. Basra: Shahrayar Books. تDistributed by Dar Al-Rafidain / Beirut.
3. Al-Maliki, A. M. (2021). *Painters' notebooks* (Vol. 1). Jjorden. Amman: Lines and shadows for publishing and distribution.
4. Al-Shura, W. M. (2016, 28 6). Graffiti has a problem with rejection and acceptance. *Arab magazine*, p. 567.
5. bio, s. A. (2021, nov 19). *Banksy*. Retrieved 5 12, 2023, from THE WORLD'S LEADING RESOURCE FOR STREET ART CULTURE: https://www.streetartbio.com/artists/banksy/
6. Bukhanda, R. (2015-2016). *Study of semiotic terminology.* Algeria: Muhammad Al-Siddiq Bin Yahya University - Jijel - Faculty of Arts and Foreign Languages.
7. Channel, D. (2016, 3 12). Graffiti of a drowned child.Now to awaken the human conscience. (Reuters/K.Pfaffenbach, Ed.) Frankfort, المانيا.
8. Charies, D. H. (2007, 7 21). *Taki 183 Spawns Pen Pals.* Retrieved 4 11, 2023, from New York Times: https://graphics8.nytimes.com/packages/pdf/arts/taki183.pdf
9. Eco, U. (2008). *Semiotics of visual patterns.* Syrea, ladiqea: Al-Hawal Publishing House.
10. Fadel Adi, D. B. (2013). *Graphic aesthetic digital naturalization.* Baghdad: House of Scientific Books.
11. Gonnella, B. (2008, nov 18). *GRAFFITI THEORY: GRAFFITI AS MARXISM*. Retrieved 12 30, 2023, from bombingscience.com: https://www.bombingscience.com/graffiti-theory-graffiti-as-marxism/
12. Hassan, M. (2020). *Semiotic analysis of advertising discourse.* iraq. Basra: Shahrayar Books.
13. Hodge, B. (2024). *Social semiotics for a complex world.* Iraq, Baghdad: Shahrayar Books.
14. Kific, A. (2022, 18 4). *Famous French Revolution Paintings – The Art of the French Revolution*. Retrieved 8 4, 2023, from ArtIn Context: https://artincontext.org/famous-french-revolution-paintings/
15. Muhammad, D. Z. (2011-2012). *Readings and ideas in the plastic arts.* Jrdan, Amman: Dar Majdalawi for Publishing and Distribution.
16. Okon, P. E. (2023, 8 6). Graffiti and new media: Levearaging technology to advance creativity and learning. *Int J Arts Humanit*, pp. 166-188.
17. Satellite channel, A. J. (2018). "Learning to Swim"... the story of a Tunisian fan who died by drowning. *Al Jazeera Net*, Tunisia Sports.
18. Solinsky, K. (2016, 1 6). *Vancouver's 'Nobody Likes Me' named world's 2nd most popular street art*. Retrieved 4 27, 2024, from surreynowleade: https://www.surreynowleader.com/life/vancouvers-nobody-likes-me
19. Sula, A. (2011). *Pilgrimage theory. Studies and applications.* Algeria: Miskelani Publishing and Distribution.
20. team, Tate. (2022, 8 12). *GRAFFITI ART*. Retrieved 4 11, 2023, from Tate Art: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/graffiti-art
21. Today, A.-M. C. (2016, 11 15). *Young people decorate the neighborhoods of Old Cairo*. Retrieved 4 26, 2024, from Masry Al-Youm channel reports: https://www.youtube.com/@AlMasryAlYoum
22. Wikipedia. (2017, 4 12). *Declaration of the rights of man and citizen*. Retrieved 8 11, 2023, from Wikipedia Declaration of the Rights of Man and of the Citizen: https://ar.wikipedia.org/wiki/

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1493

Hologram technology as an input to enrich the aesthetic values of design in contemporary plastic art.

Asma Khalid Abdulaziz Al Dawood [a1]

[a] *King Saud University, College of Arts, Department of Visual Arts*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 11 November 2024
Received in revised form 18 November 2024
Accepted 23 November 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
Hologram, aesthetic values, contemporary visual art

ABSTRACT

The study aimed to identify the concept of hologram technology, clarify the aesthetic values of design in contemporary plastic art, identify the concept of contemporary plastic art, study models of holographic works in contemporary plastic art, and to achieve this, the descriptive analytical approach was used by addressing hologram technology and the aesthetic values of design and contemporary plastic art. The study reached many results, namely that the use of modern technological techniques such as hologram technology contributes to highlighting the aesthetic values of design in contemporary plastic art, and that hologram technology has many aesthetic dimensions that contribute to the development and enrichment of the aesthetic form of contemporary plastic art, and that the diversity of technological methods and techniques used in contemporary artworks contributes to enriching aesthetic values. The study reached several recommendations, represented in paying attention to studying the potential of hologram technology in enriching contemporary plastic art, conducting a study on more hologram works by contemporary artists, developing art students to understand and comprehend modern technological techniques, and the necessity of educating society in the aesthetic values of contemporary plastic art

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: 443203709@student.ksu.edu.sa
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1493
Asma Khalid Abdulaziz Al Dawood: Hologram technology as an input to enrich the aesthetic values of design in contemporary plastic art
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تقنية الهولوجرام كمدخل لإثراء القيم الجمالية للتصميم في الفن التشكيلي المعاصر

أسماء خالد عبد العزيز ال داوود[1]

الملخص

هدفت الدراسة إلى التعرف على مفهوم تقنية الهولوجرام، وإيضاح القيم الجمالية للتصميم في الفن التشكيلي المعاصر، والتعرف على مفهوم الفن التشكيلي المعاصر، دراسة نماذج من الأعمال الهولوجرامية في الفن التشكيلي المعاصر، ولتحقيق ذلك تم استخدام المنهج الوصفي التحليلي وذلك من خلال تناول تقنية الهولوجرام والقيم الجمالية للتصميم والفن التشكيلي المعاصر، وتوصلت الدراسة إلى العديد من النتائج تتمثل بأن استخدام التقنيات التكنولوجية الحديثة كتقنية الهولوجرام يساهم في إبراز القيم الجمالية للتصميم في الفن التشكيلي المعاصر، وأن تقنية الهولوجرام لها العديد من الأبعاد الجمالية التي تساهم في تطور وإغناء الشكل الجمالي للفن التشكيلي المعاصر، وأن تنوع الأساليب والتقنيات التكنولوجية المستخدمة في الأعمال الفنية المعاصرة تساهم في إثراء القيم الجمالية، وتوصلت الدراسة إلى عدة توصيات تتمثل في الاهتمام بدراسة إمكانيات تقنية الهولوجرام في إثراء الفن التشكيلي المعاصر، إجراء دراسة على المزيد من الأعمال الهولوجرامية للفنانين المعاصرين، وتطوير طالب الفن لفهم واستيعاب التقنيات التكنولوجية الحديثة، وضرورة تثقيف المجتمع في القيم الجمالية للفن التشكيلي المعاصر.

الكلمات المفتاحية: الهولوجرام، القيم الجمالية للتصميم، الفن التشكيلي المعاصر.

مقدمة البحث:

لقد عبر التصميم في الفن التشكيلي المعاصر عن قيمه الجمالية من خلال التنوع في أشكاله، وذلك نتيجةً للتطورات الحديثة التي طرأت على العصر الحالي، بالإضافة إلى أن التصميم تميز بقيم إبداعية وجمالية لها فرادتها وأصالتها.

ولقد أثرت التكنولوجيا في عملية الإبداع الفني من خلال التقنيات والأدوات التي أحدثت انتقاله في إنتاج الأعمال الفنية، فتمكن الفنان من خلالها من استخدام التقنيات والأدوات الجديدة، حيث فتحت لهم أبوابًا متعددة لإنتاج أعمال تتميز بالجمال والابتكار (العتباني نقلًا عن ريس، 2019)، وظهرت العديد من الفنون التي استخدمت التكنولوجيا في إنتاجها الفني بخلاف الأعمال السابقة، حيث يحتوي البعض منها على فن الضوء، والهولوجرام والفن التفاعلي، وفن الفيديو وغيرها، وذلك من أجل إيصال الفكرة بسهولة للجمهور (عبد الغني وآخرون، 2020).

وقد تأثرت العديد من الفنون بتقنية الهولوجرام فهي عبارة عن "جهاز يعتمد على مجموعة من الموجات الضوئية تتولى مسؤولية التصوير الثلاثي الأبعاد للأجسام بكفاءة عالية، ويبدأ التصوير عند حدوث تصادم بين هذه الموجات الضوئية والهدف المراد تصويره، ويقوم الجهاز بتخطيط الجسم ثم نقل المعلومات حول هذا الجسم" (سويدان، شرف الدين، 2018. ص 178).

ويعد مجال الفن التشكيلي المعاصر من أكثر المجالات التي تتسم بالابتكار والتجديد في عالم الفن، وقد أصبح من المهم إدخال هذه التقنية الحديثة في الإنتاج الفني لها، حيث يعتبر بعض الفنانين المعاصرين تقنية الهولوجرام أداة جديدة تكسر المفاهيم السائدة للوسائط التقليدية، وذلك لأن الفن المعاصر يتميز بتنوعه الذي يقوم بمزج المفاهيم بأسلوب عرض يقاوم السطحية والبعد الأحادي في الطرح، بفضل طبيعته الديناميكية التي تتفاعل مع محيطها، مما يمنحه روحًا متجددة تنتج أنماطًا متنوعة ومفاهيم مختلفة يوماً بعد يوم (الحوامدة، 2020، فقرة 4).

وكذلك تتسم أعمال الفنان المعاصر برؤية فنية فريدة وجديدة تعبر عن أصالة الفكر، ومدى تمكنه من توظيف التقنيات الحديثة في العمل الفني، فسعى إلى الاهتمام بالجمال والإبداع ومواكبة التطور التكنولوجي وابتكار أفكار معاصرة تتميز بالأصالة، فالفن التشكيلي المعاصر يتميز بمجموعة من "التشكيلات الفنية التعبيرية التي تحمل مضامين الفكر الفلسفي والايديولوجي والثقافي والاجتماعي والديني للحضارة والمجتمع الذي ينتمي إليه وتدرك بواسطة حاسة البصر" (الأصقه، الرشيد، 2018. ص153).

[1] جامعة الملك سعود – كلية الفنون – قسم الفنون البصرية

وبذلك أصبحت تقنية الهولوجرام شكل من أشكال التطور للفن ومرحلة انتقالية يجب التفاعل معها، حيث أنها قادرة على إثراء القيم الجمالية في الفن التشكيلي المعاصر وعلى جذب انتباه المتلقي لما تملكه من مؤثرات بصرية تفاعلية، ولكن بما يضمن الحفاظ على القيم الجمالية للفن الأصيل، ومن هنا تكمن أهمية دراسة تقنية الهولوجرام كمدخل لإثراء القيم الجمالية للتصميم في الفن التشكيلي المعاصر.

مشكلة البحث:

تعد تقنية الهولوجرام من أحد عناصر التكنولوجيا الحديثة التي تحتوي على مجموعة من السمات التي تثري القيم الجمالية في الإنتاج الفني المعاصر، ومن خلال الاطلاع على أعمال الفن التشكيلي المعاصر بتقنية الهولوجرام تبين أن هناك عدد من الفنانين الذين اتجهوا إلى العمل في هذا المجال، ونظرًا لقلة الأعمال الفنية التي تستخدم تقنية الهولوجرام أصبح من المهم التعرف على إمكانيات تقنية الهولوجرام واستخداماته لإثراء القيمة الجمالية في الفن التشكيلي المعاصر.

وعليه يمكن صياغة مشكلة البحث من خلال السؤال التالي:

ما إمكانية الاستفادة من تقنية الهولوجرام كمدخل لإثراء القيم الجمالية للتصميم في الفن التشكيلي المعاصر؟

هدف البحث:

تهدف الدراسة الحالية إلى:

- التعرف على إمكانية الاستفادة من تقنية الهولوجرام كمدخل لإثراء القيم الجمالية للتصميم في الفن التشكيلي المعاصر.

أهمية البحث:

الأهمية النظرية:

تكمن أهمية البحث النظرية من خلال إلقاء الضوء على القيم الجمالية للتصميم في الفن التشكيلي المعاصر، وأيضًا في تناول الدور الجمالي لتقنية الهولوجرام في إثراء الفن التشكيلي المعاصر.

الأهمية التطبيقية:

وتكمن الأهمية التطبيقية في تحديد القيم الجمالية للتصميم في الفن التشكيلي المعاصر، وكذلك تسهم الدراسة في إضافة علمية جديدة في محاولة للوقوف على طبيعة تقنية الهولوجرام والتعرف على جماليات الفن التشكيلي المعاصر، بالإضافة إلى مواكبة التطور التكنولوجي في العصر الحالي وذلك بتناول البحث مجال هام من مجالات الفن التشكيلي المعاصر وهو توظيف تقنية الهولوجرام في الإنتاج الفني لها.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: تقنية الهولوجرام كمدخل لإثراء القيم الجمالية للتصميم في الفن التشكيلي المعاصر.

الحدود المكانية: ألمانيا، اسبانيا، استراليا.

الحدود الزمانية: من عام 1987م إلى عام 2008م.

المصطلحات:

تقنية الهولوجرام (Hologram):0

اصطلاحًا: هو إنتاج الصور والأشكال على هيئة مجسمات ذات أبعاد ثلاثية، وهي نوع من أنواع التصوير الذي يتميز ببناء مجسمات تشبه الواقع الحقيقي في الهواء الطلق بواسطة أشعة الليزر (الحياري، 2016، فقرة 1).

اجرائيًا: هي تقنية تعمل على إنتاج أعمال فنية مجسمة ثلاثية الأبعاد مبتكرة تحتوي على العديد من المميزات التي تعمل على جذب المشاهد وإبراز القيم الجمالية للأعمال الفنية المعاصرة وتعطي فرصة للتجربة التفاعلية.

القيم الجمالية (Aesthetic values):

اصطلاحًا: ويرى الإمام (2015) أن القيمة الجمالية تتصل بالعلاقة بين الموضوع الفني وتجربة الاستمتاع الخاصة بالفرد، والأخيرة لا يمكن أن يلاحظها أو يحكم عليها سوى الفرد ذاته.

اجرائيًا: هي صنع وابتكار أفكار جديدة وأساليب متجددة غير مألوفة في العمل الفني، ويشترط فيها نقله نوعية أفضل من أجل ادخال السرور للمتذوق والشعور بالجمال والميل له وذلك من خلال توظيف تقنية الهولوجرام في الإنتاج الفني.

التصميم (Design):

اصطلاحًا: ويُعرف بأنه اجراء أو مرحلة يقوم فيها المصمم بتنظيم وتنسيق أفكاره ومخيلاته تبعًا لتصميم أو مخطط معين ليقدم من خلاله عمل فني مبتكر، ويتميز بالإبداع في التنسيق والتنظيم من أجل إنتاج عمل فني يؤدي الهدف منه ويحتوي على القيم الجمالية (عثمان وآخرون، 2021).

اجرائيًا: هي عملية تنظيم العناصر والأسس التصميمية بواسطة تقنية الهولوجرام داخل العمل الفني التكنولوجي من أجل التعبير عن الأفكار وإنتاج أعمال فنية مبتكرة تتسم بالجمالية والوظيفية.

التعريف الاجرائي لجماليات التصميم: وهو دراسة الموقف الجمالي في بنائية العمل الفني في الأعمال الهولوجرامية، ويدرس تكوينات الأعمال وآليات اشتغال عناصر وأسس التصميم داخل العمل الفني.

الفن التشكيلي (Fine Art):

اصطلاحًا: يعتبر الفن التشكيلي بأنه "فن مرئي يتم تشكيلة بشكل مغاير عما هو عليه في الأصل، ويحمل مجموعة من الرسائل التوعوية بطريقة مشوقة جمالية تشد انتباه المتلقي مؤثرة فيه مما يحدث تغيير في فكره وسلوكه" (الحديثي، 2021، ص.2276). ص8

اجرائيًا: ويُعرف البحث الحالي الفن التشكيلي بأنه تيار فني متنوع وشامل لمجموعة واسعة من الأساليب والتقنيات والممارسات الفنية التي تتضمن تجربة جمالية من خلال توظيف تقنية الهولوجرام، ويهدف من خلالها إلى التواصل البصري وإيصال رسالة أو تجربة فنية جمالية جديدة إلى المتلقي.

المعاصر (Contemporary):

هي "مرحلة زمنية مرتبطة بالفكر والنشاط الإنساني وتطوراته الزمنية الحاضرة المرتبطة بالماضي على أسس وقوانين ومقومات للانتقال إلى مرحلة جديدة تدعى الحداثة وفق سمات تعبيرية ينتمي اليها كل شيء لمعايشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية بالإضافة إلى أنها تعني التطلع والتجديد" (مسلم، 2019. ص 437).

اجرائيًا: هي فترة إنتاج الأعمال الفنية المعاصرة أي في الوقت الراهن، وتكون أعمال الفن التشكيلي المعاصر منتجة بواسطة التكنولوجيا الحديثة التي تمثل العصر الحالي وثقافته وتختلف عن المنتجات السابقة.

الإطار النظري:

المحور الأول: تقنية الهولوجرام

ويعود تاريخ بداية تقنية الهولوجرام كما يذكره عاصم (2019، فقرة 4) إلى "عام 1962 نتيجة التعاون بين "يوري دينيسوك" من الاتحاد السوفيتي "روسيا الحديثة" وبين عالمين من جامعة ميشيغن الأمريكية هما "إيميت ليث" و"جوريس أوباتنيكس"، وقد تمكن العلماء الثلاثة من تطوير تقنية ليزرية يمكنها تسجيل الأشياء بأبعاد ثلاثية". ومن هنا كانت البذرة الأولى لتكوين هذه التقنية وإنتاج الأعمال الثلاثية الأبعاد لعرض المجسمات الثنائية.

وتعددت المفاهيم المرتبطة بتقنية الهولوجرام تبعًا للمجال الذي تتبعه فيذكر كلا من الشعلان والتركي (2020) بأنها "عبارة عن تقنية للتصوير ثلاثي الأبعاد، يسجل الضوء في جسم ليعطي شكل هذا الجسم، ليطفوا كمجسم ثلاثي الأبعاد وذلك باستخدام الليزر" (ص. 446). وتشير دراسة كلًا من الرشيد وعسيري (2023) بأنها عبارة عن صورة ثلاثية الأبعاد يعاد تمثيلها للصورة الأصلية من خلال انقسان أشعة الليزر وانعكاسها على المرايا والعدسات وقد تم استخدام هذه التقنية في مختلف المجالات والعلوم.

وتذكر دراسة الموسى (2023) بأن مفهوم الهولوجرام يتمثل في إمكانية عرض الأشكال على هيئة مجسمات ثلاثية الأبعاد في مساحة ما، حيث يتميز بخاصية عرض الأشكال وكأنها موجودة بالواقع، وتمكن المتعلمين من إدراكها بشكل سهل.

طريقة عمل تقنية الهولوجرام:

وتذكر دراسة أحمد (2020) أن هناك عدد من المراحل التي يمر بها الهولوجرام لإنتاج مجسم ثلاثي الأبعاد وهي كالآتي:

- وجود شكل أو صورة ثنائية الأبعاد المراد تصويرها.
- أشعة الليزر من أجل تسجيل معلومات الصورة.
- وسيط لانتقال الأشعة من الصورة إلى اللوح الهولوجرافي.
- تنقسم الأشعة إلى شعاعين شعاع يسقط على المجسم والآخر المنعكس.
- في الأخير يتداخل الشعاعين لينتج عنهما مجسم ثلاثي الأبعاد يطفو في الفراغ.

أدوات عمل تقنية الهولوجرام:

ويشير عيسى (2021) إلى أنه يجب توفر عدد من الأدوات لبدء عملية التصوير في تقنية الهولوجرام وهي كالآتي:

- **جهاز الليزر:** لإنتاج أشعة الليزر وإرسالها للجسم المراد تصويره.
- **العدسات:** هي العدسة التي تجمع أشعة الليزر وتمر من خلالها وتسقط على المجسم.
- **مجزئ الضوء:** هنا يتم تقسيم أشعة الليزر إلى مسارين الأول يمر من خلالها والثاني تقوم بعكسه إلى اللوح الهولوجرافي.
- **المرآة:** تقوم بعكس وإرسال الأشعة إلى الجسم المراد تسجيل معلوماته وعرضها.
- **فيلم الهولوجراف:** يتم استخدامه من أجل القيام بعملية تسجيل الشكل الجاهز للتصوير.

أنواع تقنية الهولوجرام:

ويذكر هيئة التحرير (2023) بأن تقنية الهولوجرام لها العديد من الأنواع تبعًا للمجال الذي سوف تقوم بالعرض له ومنها على سبيل المثال لا الحصر الآتي:

- **الليزر النافذ:** يتمتع هذا النوع بتكوين مجسمات متحركة تحتوي على ألوان طبيعية.
- **الليزر النابض:** ويستخدم فيه الشعاع الأبيض من أجل القيام بتدوين معلومات الشكل في مدة زمنية قصيرة.
- **الليزر التكامل:** يعطي صورة بزاوية 360 درجة وعادًة تستخدم في العروض السينمائية والفيديو.
- **الهولوجرام الرقمي:** ينتج مجسمات ذات دقة وجودة عالية ويتميز بإمكانية حركته في كل مكان، وبالعادة يستخدم في العمارة.

ومما سبق يتضح أن تقنية الهولوجرام لها مجموعة من الأنواع والإمكانات التي يمكن الاستفادة منها في الفنون البصرية المعاصرة، فهي تتميز بخاصية فريدة وهي بناء أشكال ومجسمات ذات بعد ثلاثي بألوان مميزة ودقة وجودة عالية تشبه الواقع.

المحور الثاني: القيم الجمالية

مفهوم القيم الجمالية:

وللقيم الجمالية العديد من المعاني والمفاهيم التي تستخدم من أجل التعبير عن الأفكار والمضمون الذي يحتويه العمل الفني، حيث أنها ترتكز على إمكانية الفنان في أولًا تحديد الموضوع وثانيًا تشكيل القيم الجمالية وذلك عن طريق توظيف أسس التصميم والتي تتمثل في الوحدة، والتوازن، والإيقاع، والانسجام، والتكرار وغيرها في عملية إنتاجه للعمل الفني، بالإضافة إلى استخدام عناصر التصميم المتمثلة في النقطة، والخط، والملمس، والشكل، واللون وغيرها، حيث أنها تعتبر من أساسيات تميز العمل الفني، وأيضًا يتمكن الفنان من توفير هذه القيم من خلال الشكل وعلاقته بالفضاء المحيط به والعناصر من أجل بناء تشكيلات حديثة (عناد، 2017).

أنواع القيم الجمالية:

ويذكر الإمام (2015) أن للمعنى الجمالي ثلاثة قيم وهي كالتالي:

القيم الحسية: وهي إدراك الفرد للعديد من المفاهيم الجمالية المرتبطة بالبيئة عن طريق المميزات الطبيعية الحسية، والتي تحتوي على مؤثرات بصرية متنوعة ومختلفة، فهذه القيم تكون مرتبطة بالتشكيلات التي يتمكن الفرد من إدراكها من خلال حاسة البصر، فيستشعر الجمال عن طريق الألوان، والأحجام، والملامس، وغيرها.

القيم الشكلية: هي المفاهيم التي تمنحها هيئة العمل الفني على المشاهد وذلك عن طريق مواصفات التشكيلات الفنية المختلفة، فالعلاقات التي تتضمنها الأشكال تقوم بدور فعال لتجعل المشاهد يدرك القيم الجمالية التي تحتويها الأعمال الفنية المعاصرة من الهيئة الخارجية لها.

القيم الارتباطية: هي نقل وتفسير وتجسيد الجمال عن طريق الدلالات والرموز التي تحتويها الأعمال الفنية المعاصرة، حيث أنها تقوم بإعطاء المشاهد انطباعًا عن مفاهيم الأبعاد الجمالية والشعور بالمتعة وإدخال السرور والتأثير عليهم بشكل إيجابي.

القيم الجمالية في الفن التشكيلي المعاصر:

ويذكر عطيه نقلا عن قتايه وآخرون (2010) بأن الفنون التشكيلية المعاصرة لها العديد من القيم الجمالية والتي تتمثل في الآتي:

- قدرة الفن المعاصر على الدمج بين الأفكار والتطبيقات المعتادة وغير المعتادة وذلك من أجل إعطاء الفنان الحرية في الإبداع.
- بدأ استعمال العديد من المبادئ المتنوعة التي تختلف عن السابق وأيضًا في توظيف التقنيات والأدوات في الإنتاج الفني.
- تحرر الفن من مبدأ المحاكاة إلى التنويع في المصادر والتقنيات والمونتاج.
- أعطى المشاهد الحرية الذاتية في تفسير الأعمال الفنية.
- أصبحت الفنون بجميع مجالاتها مرتبطة بالعلم والتكنولوجيا الحديثة التي فتحت آفاقًا جديدة للفنان.

فهذه القيم الجمالية التي سبق ذكرها مرتبطة بشكل قوي بمجموعة من العناصر والعوامل التي تتأثر بالزمان والمكان، بالإضافة إلى تأثير ثقافة المجتمع والأفراد فالعمل الفني في مجتمع ما قد ينظر إليه على أنه جميلًا بينما في مجتمعات أخرى قد يرى قبيحًا.

المحور الثالث: الفن التشكيلي المعاصر

مفهوم الفن التشكيلي المعاصر :

وتعددت وتنوعت المفاهيم المرتبطة بالفن التشكيلي المعاصر، فيذكر أبو شعالة (2023) بأنها مجموعة متنوعة من المجالات الفنية التي تحررت من القيود السابقة والتقليدية، سعيًا منها في إنتاج أعمال فنية تتسم بالحرية والإبداع والابتكار، مما ساعد الفنانين في إنتاج أشكال جديدة من الفن ليتمكنوا من خلاله التعبير عن أفكارهم وأساليبهم وإيصالها للجمهور بأسلوب جديد وجذاب ومن هذه الاتجاهات الفن المفاهيمي، وفن الأرض، وفن الأداء، وفن الفيديو وغيرها من الاتجاهات المتنوعة.

ويعتبر الفن التشكيلي المعاصر بأنه "عبارة عن مجال ثري بالمفاهيم المرتبطة بتوظيف الخامات المتنوعة وتطبيق المعالجات التشكيلية والتقنيات المختلفة في إنتاج أعمال فنية تحمل فلسفة أو فكرة وتتسم بسمات الاتجاهات الفنية المعاصرة من أواخر القرن العشرين وحتى الوقت الحالي" (علي، 2021).

وتذكر دراسة الحديثي (2016) بأن مفهوم الفن التشكيلي المعاصر يشير إلى استعمال الخامات والتقنيات الحديثة من أجل العمل على تشكيل أعمال فنية تتسم بالأصالة والابتكار وتتضمن على سمات الفن المعاصر من تحرر الفنان من القيود السابقة والانتقال إلى الحرية.

اتجاهات الفن التشكيلي المعاصر:

ويتميز الفن المعاصر بأنه يشتمل على العديد من الاتجاهات تبعًا للهدف والمجال الذي يتبعه الفن، وفي الخامات والأدوات المستخدمة وأيضًا المكان الذي يعرض فيه العمل الفني، فمن اتجاهات الفن التشكيلي المعاصر التالي:

فن التجهيز في الفراغ: وهو من مجالات المعاصرة وتكون الأعمال الفنية فيه مجسمة وتكون مرتبطة بمكان ما حيث تم إنتاجها من أجل تبديل معنى الفراغ، وفيها يعمل الفنان بتجهيز مساحة مخصصة ليقوم ببناء العمل الفني فيها، ويتمكن الفرد من المشاركة في العمل والدوران حوله (سنبل، 2022).

الفن المفاهيمي: وهو أحد أنواع الفنون التي تعتمد على إنشاء الفنان العديد من الأعمال الفنية المعاصر التي تحتوي في مضمونها على العديد من الأفكار والرسائل الهادفة، وذلك من أجل إيصالها للمشاهد بشكل مبسط وغير معقد (الأصقه والرشيد، 2018).

فن الأداء: وهذا الفن يعتمد على تطبيق الفكرة أو العمل الفني الحركي أمام الجمهور ولها وقت زمني محدد، فمن خلالها يعبر الفنان عن أفكاره والقضايا المرتبطة بالمجتمع (أبو شعالة، 2023).

فن التركيب أو التجميع: هو فن يعتمد على فكرة التجميع والتركيب فيتمكن الفنان من خلالها ابتكار طرق جديدة لتكوين العمل الفني بشكل مبتكر وإبداعي، ويستخدم فيه العديد من الخامات والأدوات بجميع أنواعها وأيضًا يتحرر من الطرق التقليدية في تشكيل العمل (ريس، 2019).

فن البوب ارت: حدث فني إبداعي ارتبط بالأوضاع والأحداث والقضايا التي يمر بها المجتمع في الوقت الحالي، وتؤكد أعمالهم على المضامين والقيم الجمالية والتعبيرية الهادفة، فهو يمثل الواقع بشكل حقيقي ويهدف إلى توعية أفراد المجتمع بما يدور حوله (البغدادي، 2016).

وبما أن مدركات العصر الذي يجب أن يجاريها الفنان المعاصر هي السرعة والذكاء الاصطناعي والكاميرا والفيديو ورمزيات مسقطه لإيصال مفهوم معين، لجأ الفنانون المعاصرين إلى الفنون المعاصرة للتعبير ومناقشة القضايا المختلفة واتضح ذلك في الأعمال الفنية المعاصرة.

مميزات الفن التشكيلي المعاصر:

يحتوي الفن التشكيلي المعاصر على مجموعة من المزايا والتي من أبرزها كما يذكر عبد الغني (2023) الآتي:

- يعتمد على إنتاج الأعمال الفنية المبتكرة والإبداعية.
- التحرر من القيود السابقة في الأعمال الفنية.
- التعبير عن القضايا المختلفة والمرتبطة بالمجتمع.
- دمج التكنولوجيا الحديثة والتقنيات الجديدة بالعمل الفني.
- الاهتمام بالشكل وجماليات العمل الفني.
- استخدام خامات ومواد مختلفة ومتنوعة في الفن التشكيلي المعاصر.

الدراسات السابقة:

تعددت وتنوعت الدراسات في الأدبيات العربية والعالمية المرتبطة بعنوان البحث الحالي، وتضمنت أهم الدراسات التي تناولت تقنية الهولوجرام، والقيم الجمالية للتصميم، والفن التشكيلي المعاصر، وتستند الباحثة في إجراء البحث على بعض الدراسات السابقة، بهدف توضيح أوجه الشبه والاختلاف بينها وبين البحث الحالي ومدى الاستفادة منها، وقد قسمت الباحثة هذه الدراسات إلى ثلاثة محاور رئيسية، والدراسات التي تم الرجوع لها هي كالاتي:

أولا: تقنية الهولوجرام

دراسة الرشيد وعسيري (2023) بعنوان: "الهولوجرام كمثير للخيال في التصوير التشكيلي". وتهدف الدراسة إلى الاستفادة من التكنولوجيا الحديثة كالهولوجرام في تطوير وإثراء الخيال لدى طالبات قسم التصوير التشكيلي، واستحداث صياغات تشكيلية جديدة مبتكرة في الرسم من خلال استخدام تقنية الهولوجرام. واتبعت الدراسة المنهج الوصفي والتجريبي، وتمثلت العينة في (42) طالبة من قسم الفنون البصرية في كلية التصاميم والفنون جامعة الأميرة نورة. وكان من أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة الاتي أن الهولوجرام يساعد الطالبات في التخيل حيث يوجد فروق ذات دالة إحصائية تأكد فاعلية التدريس بواسطة تقنية الهولوجرام.

دراسة عيسى (2021) بعنوان: "دور التصوير التجسيمي "الهولوجرام" في إبهار المشاهد للصورة المتحركة". وتهدف الدراسة إلى وصول المشاهد إلى مرحلة الابهار بتقنية التصوير التجسيمي "الهولوجرام" ومعرفة بناء وتكوين تلك الصوؤ التجسيمية وتوظيفها فيما يتحاجه المشاهد للرجوع بالذكريات التي يفتقدها معظم المهتمون بالحفلات الغنائية. واتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، على عينة تمثلت في (150) شخص. وكانت من أبرز نتائج الدراسة الاتي أن استخدام تقنية الهولوجرام تثري العمل الفني بتطوير عنصري الضوء والحركة الفاعلين في خلفيات المسرح.

ثانيًا: القيم الجمالية للتصميم

دراسة عناد (2017) بعنوان "القيم الجمالية للتصميم الجرافيكي البيئي الرقمي"، وتهدف الدراسة إلى تقديم دراسة علمية للتعرف على القيم الجمالية للتصميم الجرافيكي البيئي الرقمي، وإلى تقديم مقترح إعادة تصميم ملصق يتضمن قيماً جمالية بيئية، واتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وكانت العينة ثلاث إعلانات إرشادية بيئية رقمية، وتوصلت الدراسة إلى النتائج التالية أن التصميم البيئي الرقمي يبنى وفق قيم جمالية بيئية يعتمد عليها المصمم في بناء عمله التصميمي، يعزز استعمال التقنيات الرقمية الحديثة الاشتغال الوظيفي الجمالي.

دراسة الإمام (2015) بعنوان: "القيم الجمالية بين البساطة والتعقيد في التصميم الداخلي". وتهدف الدراسة إلى الكشف عن معطيات القيم الجمالية لحركتي الحداثة وما بعد الحداثة المرتبطة بجدلية "البساطة والتعقيد"، ومدى آلية اشتغالها في تصميم البيئات الداخلية العامة. واتبعت الدراسة المنهج التحليلي الوصفي، وتمثلت العينة في بيئتين داخليتين تمثلان تصميمين لفضاءات داخلية. وتوصلت الدراسة إلى النتائج التالية أنه أثمرت الدعوة إلى البساطة المقترنة بـ (الشفافية والتجريد والعقلانية والوظيفة) التي استندت اليها حركة الحداثة كمنظومة للتحولات الشكلية باتجاه القيم الجمالية عن نتائج إيجابية.

ثالثًا: الفن التشكيلي المعاصر:

دراسة عبده وإدري (2019) بعنوان "الفن التركيبي كمثير إبداعي في الفن التشكيلي السعودي المعاصر"، وهدفت إلى إلقاء الضوء على الفن التركيبي كأحد روافد الإبداع في الفن السعودي المعاصر، واتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي وكانت العينة مختارات من أعمال فنانين سعوديين معاصرين، وتوصلت الدراسة إلى النتائج التالية: أن فهم اتجاه الفن التركيبي وما يتضمنه من عناصر أساسية هي من أهم عوامل نجاح المعارض التي تربط الفن بالمجتمع، وأن الفن التركيبي يساعد الفنان للتعبير عن القضايا الاجتماعية، وأظهر مدى ارتباط الفنانين السعوديين بهويتهم الإسلامية والعربية.

دراسة الأصقه والرشيد (2018) بعنوان: "التحولات المفاهيمية للفن التشكيلي السعودي المعاصر". وتهدف الدراسة إلى التعرف على المضمون المفاهيمي في الفنون التشكيلية المعاصرة، والكشف عن التحولات المفاهيمية في الفنون التشكيلية السعودية المعاصرة. واتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وتمثلت العينة في تحليل نماذج من الأعمال المفاهيمية السعودية. وتوصلت الدراسة إلى النتائج التالية أن للفن المفاهيمي المعاصر مضمون فكري عالمي أتبع الفنانين على اختلاف مجتمعاتهم، ومر الفن المفاهيمي في الفنون التشكيلية السعودية المعاصرة بتحولات مفاهيمية ساهمت بوصول الفن المفاهيمي السعودي إلى العالمية.

مؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة:

ومما سبق يتضح أن الفنون التشكيلية المعاصر لها القدرة على مواكبة التطور التكنولوجي لما تحتويه من مميزات وخصائص تجعلها تتوافق وتتناسب من العصر الحالي، وتتمكن من الاستفادة من التقنية بشكل إيجابي مما يساهم في دعم الفن ونشره بين أفراد المجتمع محليًا وعالميًا، وإنتاج أعمال فنية تتسم بالأصالة والجمال والإبداع.

وأيضًا بعد الاطلاع على الدراسات السابقة يتضح أنها ارتبطت بموضوع الدارسة الحالية من عدة جوانب على حسب متغيرات البحث. فالدراسات السابقة المرتبطة بالمحور الأول، وهو تقنية الهولوجرام مشابهة للبحث الحالي في تعريفها للمفهوم وطريقة عمله وأدواته وأنواعه، أما الدراسات المرتبطة بالمحور الثاني، وهو القيم الجمالية للتصميم فتتشابه مع البحث الحالي في تناولها مفهوم القيم الجمالية والتصميم وأنواعه، بينما الدراسات السابقة المرتبطة بالمحور الثالث، وهو الفن التشكيلي المعاصر فتتشابه مع البحث الحالي في مفهوم الفن التشكيلي المعاصر واتجاهاته.

وعليه، تمت الاستفادة من محتوى الدراسات السابقة في معرفة الإطار النظري الذي تطرق إليه الباحثون، وإلى المنهجيات المتبعة في اكمال البحث، بالإضافة إلى الأدوات المستخدمة وجمع البيانات، والنتائج التي تم التوصل إليها؛ وذلك لدعم الدراسة الحالية وبناء أهدافها.

ولقد أظهرت مراجعة الدراسات السابقة بعدم وجود – في حدود علم الباحثة – دراسة تناولت تقنية الهولوجرام كمدخل لإثراء القيم الجمالية للتصميم في الفن التشكيلي المعاصر. مما زاد أهمية وجود دراسة تتناول ذلك.

منهج البحث واجراءاته

منهج البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي، باعتبار أن المنهج الوصفي هو "دراسة الظاهرة كما توجد في الواقع ويهتم بوصفها وصفًا دقيقًا ويعبر عنها كيفيًا أو كميًا، فالتعبير الكيفي يصف الظاهرة ويوضح خصائصها، أما التعبير الكمي فيعطيها وصفًا رقميًا يوضح مقدار هذه الظاهرة أو حجمها أو درجة ارتباطها مع الظواهر الأخرى" (سعد، 2021، فقرة 3)، وتم اعتماده لما يتميز به هذا الأسلوب مع الغرض المؤدي للوصول إلى تغطية شاملة نحو الهدف الذي يسعى إليه هذا البحث، وهو التعرف على إمكانية الاستفادة من تقنية الهولوجرام كمدخل لإثراء القيم الجمالية للتصميم في الفن التشكيلي المعاصر، وذلك من خلال تحليل القيم الجمالية للتصميم لفن الهولوجرام في نماذج من أعمال الفن التشكيلي المعاصرة.

مجتمع البحث:

يتضمن مجتمع الدراسة الأعمال الفنية لتطبيقات فن الهولوجرام في الفن التشكيلي المعاصر، والتي تم إنتاجها في المدة الزمنية بين (1987- 2008)، ونظرًا لكثرة الأعمال وصعوبة الاطلاع عليها والوصول إليها، فقد استفادت الدراسة الحالية من النماذج الموجودة في الانترنت.

عينة البحث:

تم اختيار العينة بطريقة قصدية حيث بلغ عددها (4) أعمال هولوجرامية، وذلك من أجل تحقيق هدف الدراسة الحالية وهو التعرف على إمكانية الاستفادة من تقنية الهولوجرام كمدخل لإثراء القيم الجمالية للتصميم في الفن التشكيلي المعاصر، وفق المعايير الآتية:

- **الارتباط بالموضوع:** بحيث تكون الأعمال الهولوجرامية مرتبطة بموضوع الدراسة.
- **القيم الجمالية:** أن تتضمن الأعمال على القيم الجمالية كالتوازن، والتوافق، والتناغم، والتكرار، وغيرها.
- **التنوع:** بحيث تكون مجموعة من الأعمال المتنوعة في الإنتاج الفني.

شكل (1): (Motion in Space - Space in Motion | ZKM**).**

اسم العمل: الحركة في المكان – المكان في الحركة.

اسم الفنان: ديتر يونج.

تاريخ العمل: 1987م.

يوضح العمل الفني أربع صور لمربعات هولوجرامية متداخلة مع بعضها البعض، تم تثبيتها على قاعدات ثلاثية الأبعاد من أجل أن تظهر بعدة ألوان جراء انعكاس الضوء والأشعة في المكان، وكل مربع بلون مختلف كالأصفر، والأزرق، والوردي، والأخضر، والأحمر تبدو كأنها مثل ألوان الطيف.

ظهرت القيم الجمالية للعمل الهولوجرامي في البساطة في شكل العناصر والتكوين، كما أوجد تكرار الأشكال ايقاعًا وتناغمًا وانسجامًا، وتميزت تقنية الهولوجرام بقدرتها على دمج الألوان بإتقان ودقة وجمالية، وأيضًا إظهار علاقة التباين اللوني بين الأشكال وإضاءة المكان المتواجدة فيه لتحقيق الإيهام بالحركة والحيوية، ويتضح أن التصوير بواسطة أشعة الليزر

الهولوجرامية عملت على تصوير ورسم الخطوط بكل مرونة وسلاسة، بالإضافة إلى عملية التراكب والتداخل والتكرار بين مفردات التصميم أعطت قيمًا جمالية مميزة، فالتكنولوجيا الحديثة أعطت الفنان الحرية في التعبير عن الفكرة مما عمل على إثراء القيم الجمالية في العمل الفني.

شكل (2): (Light motivates motifs - Taipei Times).

اسم العمل: معمل الضوء.

اسم الفنان: ديتر يونج.

تاريخ العمل: 1988م.

يوضح العمل الفني مجموعة من الدوائر ذات الألوان المختلفة التي ظهرت كانعكاس من اللوح الهولوجرافي، وتظهر في الظلام على هيئة أشكال مجسمة دائرية وكأنها تطير في الهواء.

اتضحت القيمة الجمالية للعمل الهولوجرامي في الانسجام والتوافق في بنية العمل والبساطة والتسطيح في العناصر والتكوين التي تعمل على جذب انتباه المشاهد، وكذلك أوجد التكرار الرتيب للدوائر الملونة نوع من التباين والتنوع الجمالي الفريد، وأيضًا التنوع والاختلاف في ألوان الدوائر عمل على تحقيق نوع من الاختلاف البصري ذا إيقاع يخلق نوع من الانسجام والتناسب مع بقية الألوان مما أوجد تناغمًا للقيم الضوئية التي تحقق العلاقات اللونية، ويظهر الاتزان المتماثل في توزيع العناصر بشكل جمالي، بالإضافة إلى الوحدة في ترابط أجزاء العمل الفني مما مكن تقنية الهولوجرام في إظهار وإغناء القيم الجمالية والإبداعية للعمل.

شكل (3): (Light Beings | Roseline de Thélin - Arch2O.com).

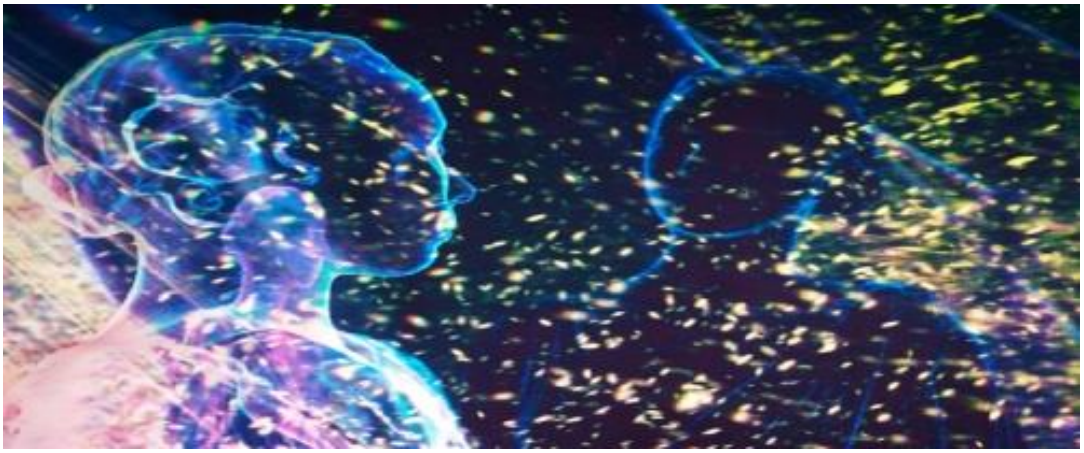
اسم العمل: غير معروف.

اسم الفنان: روزالين دي ثيلين.

تاريخ العمل: 2008م.

يوضح العمل الفني عدة أشكال لمنحوتات من الضوء تم إنتاجها بواسطة التصوير الهولوجرافي، وذلك من خلال تشكيل عدد من الأشكال الآدمية.

ظهرت القيمة الجمالية للعمل الهولوجرامي من خلال تجسيد الأشكال الأدمية بهيئات وأوضاع مختلفة وبدقة عالية في التصوير المجسم، فأوجد تكرار الأشكال إيقاعًا وتناغمًا وانسجامًا، وكذلك الوحدة الظاهرة بالخطوط تكسب الشكل تفاصيل تعطي الطابع الملمسي، بالإضافة إلى الانسيابية التي تظهر القيم الجمالية والفنية الناتج من الاختلافات اللونية التي تلعب دور هام في الجانب التعبيري والجمالي، وجمالية صفاء اللون في العمل قد وظفها الفنان بشكل يتلاءم مع الفعل الجمالي، فالتلاعب باللون والإضاءة أعطا العمل الفني العمق، وأيضًا تحقق الغرض الجمالي من خلال السيادة في تميز وتفرد الأشكال الأدمية في المكان الذي تعرض فيه تقنية الهولوجرام.



شكل (4): (Paula Dawson — Archives of Women Artists, Research and Exhibitions (awarewomenartists.com)**).**

اسم العمل: الوجود المضئ.

اسم الفنان: بولا داوسون.

تاريخ العمل: 2007م.

يوضح العمل الفني شكل مجسم افتراضي على هيئة امرأة تتكون من الضوء، وتم إنتاجه من خلال تسجيل المعلومات عن طريق اللوح الهولوجرافي عن طريق استخدام أشعة الليزر لبناء المجسم.

ظهرت جمالية العمل الفني من خلال تقنية الهولوجرام في إبراز علاقة التباين في التصميم التي برزت في الألوان المتباينة لتحقيق الإيهام بالحركة في العمل وبعلاقتها مع بعضها البعض أضافت قيماً جمالية، وأن القيم اللونية جاءت بقيم وتدرجات مختلفة أعطت إحساسًا بتقدم بعضها وعمق بعضها الأخر، فإن عملية التراكب والتداخل بين مفردات العمل أعطت قيمًا جمالية وطاقة حيوية عالية، والوحدة الظاهرة بالنقاط أكسبت الشكل تفاصيل جميلة، والتناغم بين الألوان وشدتها وفقاً للقيم الضوئية التي تحقق العلاقات اللونية، ويظهر التناسب من خلال علاقة الأشكال مع بعضها البعض وعن طريق التوازن في أبعاد الأحجام بين العناصر والمساحات اللونية بنوع من الانسيابية التي تظهر القيم الجمالية والفنية الناتجة من الاختلاف في المفردات، وكذلك التكرار أعطى إيقاعًا وانسجامًا.

النتائج:

توصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج استنادًا إلى ما تم تقديمه من خلال تحليل العينات، علاوة على ذلك على ما جاء في الإطار النظري على النحو الآتي:

1. يعزز استخدام التقنيات التكنولوجية الحديثة كتقنية الهولوجرام في إبراز القيم الجمالية للتصميم في الفن التشكيلي المعاصر.
2. تقنية الهولوجرام لها العديد من الأبعاد الجمالية التي تساهم في تطور وإغناء القيم الجمالية للفن التشكيلي المعاصر.
3. تنوع الأساليب والتقنيات التكنولوجية المستخدمة في الأعمال الفنية المعاصرة تساهم في إثراء القيم الجمالية.
4. يمتلك الفن التشكيلي المعاصر المرونة العالية في مواكبة التطور التكنولوجي المعاصر، وتوظيف تقنياته في العمل الفني بشكل جيد وإيجابي.

الاستنتاجات

ويتضح من خلال البحث أنه تم الإجابة على السؤال الرئيسي للبحث المتمثل في:

ما إمكانية الاستفادة من تقنية الهولوجرام كمدخل لإثراء القيم الجمالية للتصميم في الفن التشكيلي المعاصر؟

ترى الباحثة أن تقنية الهولوجرام تلعب دورًا هامًا في إضفاء وإبراز الجانب الجمالي للعمل الفني في الفن التشكيلي المعاصر، وترتبط القيم الجمالية للتصميم عن طريق تحقيق العلاقات الكامنة في البناء التصميمي الذي يتشكل في العمل الفني للإحساس بالمعنى الجمالي، فالجمال يكتشف في الشكل النهائي للفكرة، وكذلك استخدام أسس وعناصر التصميم أعطت بناءً تكوينيًا له قيمًا جمالية، بالإضافة إلى أن التكنولوجيا والتقنيات الحديثة فتحت بابًا للفنانين من أجل الإبداع وإنتاج أعمال فنية معاصر تتسم بالجمال والابتكار، فلقد تحرر الفنان من القيود السابقة وتمكن من دمج وتجريب الكثير من الخامات والأدوات والتقنيات المختلفة في عملية الإنتاج الفني بحرية.

التوصيات:

ولذلك توصي وتقترح الباحثة من خلال ما جاء في البحث التوصيات التالية:

1. الاهتمام بدراسة إمكانيات تقنية الهولوجرام في إثراء الفن التشكيلي المعاصر.
2. إجراء دراسة على المزيد من الأعمال الهولوجرامية للفنانين المعاصرين.
3. تطوير طالب الفن لفهم واستيعاب التقنيات التكنولوجية الحديثة.
4. ضرورة تثقيف المجتمع في القيم الجمالية للفن التشكيلي المعاصر.

Conclusions

It is clear from the research that the main research question has been answered:

What is the possibility of benefiting from hologram technology as an introduction to enriching the aesthetic values of design in contemporary plastic art?

The researcher believes that hologram technology plays an important role in adding and highlighting the aesthetic aspect of the artwork in contemporary plastic art, and the aesthetic values of design are linked by achieving the relationships inherent in the design structure that is formed in the artwork to the sense of aesthetic meaning, as beauty is discovered in the final form of the idea, as well as the use of the foundations and elements of design gave a compositional structure that has aesthetic values, in addition to the fact that modern technology and techniques have opened a door for artists to be creative and produce contemporary artworks characterized by beauty and innovation, as the artist has been freed from previous restrictions and has been able to integrate and experiment with many different materials, tools and techniques in the artistic production process freely.

References:

1. Abu Shaala, Hussein. (2023). *Contemporary Fine Art.* Journal of Humanities and Applied Sciences, (16), 99 – 115.
2. Ahmed, Hala. (2020). *The Degree of Availability of Requirements for Employing Hologram Technology in E-Learning from the Perspective of Faculty Members at the Faculties of Education at Bisha University and the University of Khartoum*. Journal of Educational Research and Studies, (13), 125 – 159.
3. Al-Asqa, Shatha, and Al-Rasheed, Ibtisam. (2018). *Conceptual Transformations of Contemporary Saudi Fine Art.* Journal of Fine Arts and Art Education. 2 (1), 147 – 175.
4. Al-Imam, Alaa. (2015). *Aesthetic Values between Simplicity and Complexity in Interior Design*. Journal of the College of Basic Education, 20 (86), 127 – 156.
5. Al-Baghdadi, Maha. (2016). *Pop Art Trend "Its Stages and Intellectual and Formative Characteristics*". Journal of the College of Specific Education, (4), 215-241.
6. Al-Hadithy, Haifa. (2016). *The formative data of post-modern arts and their impact on Saudi visual art*. Journal of Research in Art Education and Arts, (47), 1-22.
7. Al-Hadithy, Haifa. (2021). *The creative panorama of visual art as an awareness-raising approach to expressing the Corona pandemic according to the concepts of graphic treatments*. The scientific journal of the Emsia Association for Education through Art, (27), 2271-2288.
8. Al-Hawamdeh, Aya. (2020, January 7). *Contemporary art.* e3arabi. https://e3arabi.com/
9. Al-Hayari, Iman. (2016, February 21). Hologram. https://mawdoo3.com/%D8%A7%D9%84%D9%87%D9%88%D9%84%D9%88%D8%AC%D8%B1%D8%A7%D9%85
10. Al-Daqil, Abdul Aziz. (2020). *The importance of art therapy and its various experimental applications*. Journal of Arts and Applied Sciences, 7 (4), 223 – 239.
11. Al-Rasheed, Ibtisam, and Asiri, Kholoud. (2023*). Hologram as a stimulus for imagination in plastic art.* Journal of Design Sciences and Applied Arts, 4 (2), 429 – 435.
12. Rees, Elham. (2019). *Composition: An experimental and creative approach to enriching the pictorial artwork.* Journal of Studies and Research in Qualitative Education, 5 (2), 426 – 457.
13. Rees, Elham. (2019). *Digital art to enhance the innovative aspect of plastic art*. Journal of the University of Iraq, 2 (43), 341 – 352.
14. Saad, Yahya. (2021, February 26). *The descriptive analytical approach in scientific research*. Study Company. https://drasah.com/Description
15. Sanbal, Mona. (2022). *The Art of Installation in Space as an Introduction to Enriching Contemporary Ceramics in the Kingdom of Saudi Arabia*. Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences, (86), 188 – 199.
16. Suwaidan, Abeer, and Sharaf Al-Din, Shahira. (2018). *The Possibility of Developing Interior Designs and Treatments in Interior Design as a Return on Using Hologram Technology*. Journal of Applied Arts and Sciences, 5 (4), 175 – 194.
17. Al-Shaalan, Anas, and Al-Turki, Rawan. (2020). *Female Students' Attitudes Towards the Importance and Application of Hologram Technology in the Educational Process in Light of the Technology Acceptance Model (TAM).* Journal of Educational Sciences, 28 (4), 435 – 470.
18. Asem, Khaled. (2019, August 31). *Hologram Technology... Its Nature, Techniques and Most Important Applications.* Headphones. https://www.samma3a.com/tech/ar/hologram-technology
19. Abdulghani, Azhar. (2023, August 17). *What is Contemporary Fine Art? Arts*. https://fonoonn.com/
20. Abdulghani, Sabry, Bakr, Mahmoud, and Hassan, Hosni. (2020). *Material technology and its role in developing visual performance in contemporary photography*. Journal of Qualitative Education Research, (58), 622 – 648.

21. Othman, Suhair, Najib, Manal, and Nasr, Reham. (2021). *The aesthetic values of abstract constructivism in the Bauhaus school and the design of contemporary furnishing fabric printing*. Journal of Architecture, Arts and Humanities.

22. Ali, Ghada. (2021). *The concept in contemporary Saudi artistic formation in the style of installation in space: an analytical study.* Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences, (70), 180 – 196.

23. Anad, Dina. (2017). *The aesthetic values of digital environmental graphic design*. Jordanian Journal of Arts, 10 (3), 187 – 202.

24. Issa, Muhammad. (2023). *The role of holographic imaging in dazzling the viewer of the moving image. Journal of Architecture, Arts and Humanities*, Special Issue (2), 1419-1435.

25. Qatayeh, Hani, Al-Sharbiny, Hanan, and Abdul-Raouf Marwa. (2010). *The aesthetics of movement in postmodern arts and its impact on decorative design*. Journal of Qualitative Education Research, (17), 590-612.

26. Muslim, Asaad. (2019). *Expressive features in contemporary Iraqi mural painting*. Journal of the College of Education for Girls for Humanities, 13 (24), 429-470.

27. Al-Musa, Amal. (2023). *The effect of different density of visual stimulus based on hologram technology on developing visual thinking skills for scientific concepts among female students with mental disabilities who are capable of learning*. [Published Master's Thesis, King Faisal University]. King Faisal University. https://search.mandumah.com/Record/1427438

28. Editorial Board. (2023, July 6). *What is the hologram technology and how does it work?. Success*. https://www.annajah.net/

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1501

Formal Features Of Image Construction In Ghost Films

Asia Ali Mahmood [a1]

[a] *Ministry of Education / Institute of Fine Arts, Iraq, Baghdad*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 12 September 2024
Received in revised form 5 October 2024
Accepted 6 October 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
theme, shape, ghosts , cinema

ABSTRACT

Ghosts - as a cultural phenomenon inherited across generations - represent a fundamental element created by the human imagination and addressed in literary and cinematic narratives, as ghosts occupy a large space in the heritage of nations. Horror films have emerged, especially ghost films, which are prominent film genres that derive their themes from the myths and legacy of ancient civilizations, in which they address events shrouded in mystery in all their details, from place and time, especially the presence of supernatural characters belonging to strange forms and hostile actions, which arouse tension and fear in the recipients. Due to the popularity and popularity of this type of film, modern cinema has worked to increase the element of suspense by producing ghostly images and sounds that have been processed using innovative artistic methods that contain in their narrative structure extremely complex plots that provoke fear, panic and terror, relying on the technological development that has included the film production sector with all its technical joints at the levels of image and sound, so that these ghostly creatures have artistic metaphors for realistic topics that touch on human life, perceptions and changing culture. From this standpoint, the researcher found it necessary to research the formal characteristics of ghost films. She formulated her research problem with the following question: (What are the formal characteristics required to build the image in ghost films?). The research also included the following axes: a summary of the research, including the introduction and the research problem, then its importance and the need for it, as the importance was represented in shedding light on the formal characteristics of ghost films, while the aim of the research lies in identifying the formal characteristics of this sub-film genre, then defining the terms. The theoretical framework of the research included two topics: the first dealt with the phenomenon of ghosts and their types, while the second dealt with the structure of the image in ghost films and the most important techniques used to represent them. These topics resulted in several indicators that the researcher used to analyze the selected film sample. The research concluded with a set of results, namely: Ghosts have the ability to appear in a manner that suits current events and in a way that makes other characters sympathize with them. Also, the possession of ghosts of supernatural powers - most notably appearance and disappearance - is what enabled them to communicate with the living to achieve their goal of salvation or revenge on those who caused them harm. Ghosts often emerge from deserted, isolated or remote places, taking them as a place to build their lives, as they are a suitable environment (and compatible with the stereotypical image of ghosts among individuals) to arouse awe and terror. Ghost films are characterized by dark atmospheres, as most of their scenes depend on dim lighting. The most important conclusions of the study: The continued production and follow-up of ghost films reflects the fact that this genre has its own formal and structural features, in addition to the continued interest of societies in the supernatural. Ghost films are not limited to stories based on myths or fantasy, but can also be based on fictional events integrated with real stories. To achieve the continuity and attractiveness of this sub-genre of film. Ghost films are based on special places, to be the main source for creating ghosts that arouse the instinct of fear. The research concluded with a list of sources and a summary in English

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: asia.ali7888@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1501
Asia Ali Mahmood: Formal Features Of Image Construction In Ghost Films
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

السمات الشكلية لبنية الصورة في افلام الاشباح

اسيا علي محمود[1]

الملخص:

تمثل الاشباح – بوصفها ظاهرةً ثقافية متوارثة عبر الاجيال- عنصراً اساسا ابدعه الخيال البشري وتناوله في سرديات الادب والسينما، كون الاشباح تشغل حيزاً كبيرا في تراث الامم. فقد ظهرت افلام الرعب وعلى وجه الخصوص افلام الاشباح وهي من الانواع الفيلمية البارزة التي استمدت موضوعاتها من اساطير وارث الحضارات القديمة، تناولت فيها احداثاً يكتنفها الغموض في كل مفاصلها من مكان وزمان لاسيما وجود شخصيات خارقة للطبيعة تنتمي لأشكال غرائبية وافعال عدائية فتثير التوتر والخوف لدى المتلقين. وبسبب الاقبال والانجاب لهذه النوعية من الافلام عملت السينما الحديثة على زيادة عنصر التشويق من خلال انتاج صورا واصواتا شبحية تم معالجتها بأساليب فنية مبتكرة تحوي في بنائها السردي على حبكات غاية في التعقيد ومثيرة للخوف والفزع والرعب مستندة بذلك الى التطور التكنولوجي الذي شمل قطاع الانتاج السينمائي بكل مفاصله التقنية على مستويي الصورة والصوت ، كي تكون هذه المخلوقات الشبحية ذات استعارات فنية لموضوعات واقعية تمس حياة الانسان وتصوراته وثقافته المتغيرة .ومن هذا المنطلق وجدت الباحثة ضرورة البحث بالسمات الشكلية الخاصة بأفلام الاشباح. وقد صاغت مشكلة بحثها بالتساؤل الآتي: (ما السمات الشكلية المطلوبة لبناء الصورة في افلام الاشباح؟). كما ضم البحث المحاور الآتية : ملخص البحث وتضمن المقدمة ومشكلة البحث، ثم اهميته والحاجة اليه إذ تمثلت الاهمية في تسليط الضوء على السمات الشكلية لأفلام الاشباح اما هدف البحث فيكمن في التعرف على السمات الشكلية لهذا النوع الفيلمي الفرعي، ثم التعريف بالمصطلحات.

اما الاطار النظري للبحث فاشتمل على مبحثين: تناول الاول ظاهرة الاشباح وانواعها، بينما تناول الثاني بنية الصورة في افلام الاشباح واهم التقنيات المتبعة لتمثيلها، وقد اسفرت هذه المباحث عن عدة مؤشرات استخدمتها الباحثة لتحليل العينة الفيلمية المختارة. وانتهى البحث بمجموعة من النتائج وهي: ان للأشباح القابلية على الظهور بالمظهر الذي يتناسب والاحداث الجارية وبالشكل الذي يجعل الشخصيات الاخرى تتعاطف معها. كما ان امتلاك الاشباح للقوى الخارقة - وفي مقدمتها الظهور والاختفاء – هو ما مكنها من التواصل مع الاحياء لتحقيق غايتها بالخلاص او الانتقام ممن تسببوا بأذيتها. وغالبا تخرج الاشباح من الاماكن المهجورة او المنعزلة او النائية متخذة لها مكاناً لبناء حيواتها، كونها بيئة مناسبة (ومتوافقة مع صورة الاشباح النمطية لدى الافراد)، لإثارة الرهبة والرعب. وتتميز افلام الاشباح بالأجواء المظلمة لاعتماد اغلب مشاهدها على الاضاءة الخافتة. أما اهم الاستنتاجات التي خرجت بها الدراسة : ان استمرار انتاج ومتابعة افلام الاشباح انما يعكس امتلاك هذا النوع لسمات شكلية وبنائية خاصة به، فضلاً عن استمرار اهتمام المجتمعات بالماورائيات. ولم تقتصر افلام الاشباح على تناول القصص المرتكزة على الاساطير او الخيال فحسب، بل يمكن ان ترتكز على احداث خيالية مدمجة مع قصص حقيقية. لتحقق استمرارية وجاذبية هذا النوع الفيلمي الفرعي. ترتكز افلام الاشباح على اماكن خاصة، لتكون المصدر الرئيس لخلق الاشباح المثيرة لغريزة الخوف. واختتم البحث بقائمة المصادر، وملخصاً باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: السمة، الشكل، الاشباح، السينما

.

[1] وزارة التربية / معهد الفنون الجميلة – العراق- بغداد

الفصل الاول - الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يعتمد الفن السينمائي على عدد هائل من القصص والاحداث التي يمكن معالجتها لتحقق اشتغالها عبر السرد الصوري - فكل ما يرتبط بالإنسان هو قابل للتحويل الى صورة- سواء اكانت الاحداث التي ترتبط بالإنسان حقيقية واقعية ام خيالية مرتبطة بالأحلام والكوابيس والرؤى او حتى القصص الدينية والاسطورية المتوارثة من الثقافات المبكرة، ومن بين الموضوعات التي عالجتها السينما هي قصص الاشباح، فالأفلام السينمائية التي تتناول موضوعة الاشباح الخارجة عن الطبيعة والمنطق فهي كائنات لا يمكن رؤيتها في الحياة الواقعية فليس لها شكل معين محدد فأحيانا تتمثل بأشكال هلامية او بظل اسود يتسلق اسقف الجدران ، فضلاً عن خصوصية الاحداث والافعال، بل وحتى الاشكال التي يمكن ان تكون عليها الاشباح ، هي ما اوجد شكلاً فلمياً ومن ثم رسخ لها سمات بنائية لترتبط بماهية هذه القصص السردية، اي عملية التداخل ما بين العالم المادي وبين العالم الروحي الميتافيزيقي، وعليه ظهرت هذه الافلام منذ البدايات المبكرة للسينما واستمرت بشكل فاعل ومؤثر في الانتاج السينمائي. فشخصية الاشباح وطبيعة علاقتها بالإنسان وقدرتها على القيام بأفعال يعجز الانسان عن القيام بها، او حتى ابتكار سماتها الشكلية او طبيعة المكان الذي تعيش فيه، وازيائها وصوتها، وغيرها من العناصر الشكلية التي ترتبط ببناء الصورة السينمائية، كي يكتسب هذا النوع الفرعي سماته الدالة عليه، هي ما عكفت السينما على تطويره تساوقاً مع التطور التكنولوجي لتقنيات السينما. ومن خلال ما تقدم حددت الباحثة مشكلة بحثها بالتساؤل الآتي: **(ما السمات الشكلية المطلوبة لبناء الصورة في افلام الاشباح؟)**.

أهمية البحث والحاجة اليه:

يحاول البحث الحالي تحديد سمات هذا النوع الفيلمي الفرعي عبر التعرف على طبيعة الاشكال والانواع التي تناولتها السينما عند معالجتها لشخصيات الاشباح وطبيعة علاقتها بالإنسان او المكان والزمان، فضلاً عن تحديد الملامح الاساسية للشكل المرتبط بأفلام الاشباح، كما يمكن ان يهم الباحثين والعاملين في مجال الانتاج السينمائي والتلفزيوني، فضلاً عن النقاد والدراسين. من هنا تتبين الحاجة الى البحث فهو يقوم باستخلاص اهم السمات الشكلية لأفلام الاشباح والتي جعلت منها نوعاً فرعياً بارزاً ضمن سينما الرعب.

هدف البحث: يهدف البحث الى الكشف عن السمات الشكلية داخل بنية الصورة في افلام الاشباح.

حدود البحث: يتحدد البحث بالحدود الآتية:

1. الحد الموضوعي: السمات الشكلية للأشباح في السينما.
2. الحد المكاني: السينما الاسبانية.
3. الحد الزماني: 2001
4. **تحديد المصطلحات:**

1. الشكل

- **لغة:** وفقاً لمفهوم (صليبا) فان الشكل هو " أصل هيئة الشيء وصورته ... او هو المثل والشبيه والنظير، وفي هذا قال (ابن سينا): مثل ادراك الشاة لصورة الذئب، أعني بشكله وهيئته" (jamil, 1982, p. 414).
- **اصطلاحاً** فان "الشكل تركيب عقلي للعلامات بين العناصر الحسية المكونة للتنظيم الشكلي وقيمته الجمالية أي قيمة النظام الشكلي نفسه" (Santayana, without, p. 121).

2. السمة

- **لغة:** هي "(وسمة، وسما، وسمه) اذا اثر فيه بسمة واتسم الرجل اذا جعل لنفسه وسمة يعرف بها" (Manzur, 1956, p. 1074).

- **اصطلاحاً**: فيرى (كاثري) ان " السمة طراز عالٍ من العادات الشخصية التي تتكرر في السلوك في الغالب" (Al-Jubouri, 1990, p. 26) فمن خلال السمات يمكن التعرف على النوع الفيلمي.

3. الصورة:

- **لغةً:** كما وردت في (مختار الصحاح) هي "(الصِوَرُ) بكسرِ الصَّاد لغةٌ في الصُّوَر جمع صُورَة و (صَوَّرهُ تَصويراً) (فَتَصَوَّرَ) و(تَصَوَّرتُ) الشيء تَوَهَّمْتَ (صورَتَهُ) (فتَصَوَّرَ) لي. و(التَّصَاويرُ) التَّماثيل" (al-razi, 1986, p. 156).)
- **اصطلاحاً**: فان الصورة عند الفلاسفة هي "مقابلة للمادة، وهي ما يتميز به الشيء مطلقاً فإذا كان في الخارج كانت صورته خارجية، وإذا كان في الذهن كانت صورته ذهنية" (jamil, 1982, p. 742). اما في السينما فالصورة هي " تسجيل شكل الجسم أو المنظر بطريقة قابلة للدوام، ويمكن رؤيته مباشرة، أو عن طريق جهاز يسمح بالرؤية" (Morsi & Mjdy, 1980, p. 176).
- **التعريف الاجرائي : السمات الشكلية للاشباح** : تعد الاشباح من الاشكال التي ليس لها شكل محدد او شبيه لها في الواقع المعيش كونها تتخذ لها سمات متنوعة تختلف من شكل الى اخر فاحيانا يظهر كشكل ظل اسود ليس لها هيئة محددة المعالم او نتحسس بوجودها وفق تلبس جسد شخصية الميتة او الحية فيظهر لها سلوكيات مختلفة عدائية او مسالمة تلك الشخصيات يتم تجسيدها وفق معالجات فنية متنوعة تقود الى بناء جديد وباطار سردي مشوق.

منهج البحث: اعتمدت الباحثة في متن البحث على المنهج الوصفي التحليلي كونه يهتم بوصف الظاهرة وتحليلها، واعتماده لتحليل العينة المختارة للتوصل عبره الى نتائج البحث الحالي.

مجتمع البحث: بالنظر لسعة مجتمع البحث القائم على موضوعة الاشباح، اختارت الباحثة هذه العينة لأنها تمثل مجتمعاً واسعاً لهذا النوع الفيلمي، لذا يمكن عدها الاكثر ملائمةً لتحقيق اهداف البحث.

عينة البحث: اختارت الباحثة قصدياً عينة البحث المتمثل بالفيلم الاسباني (العمود الفقري للشيطان -2001)، اخراج- غيير مو ديل تورو) كونه يلبي متطلبات البحث، فضلاً عن حصوله على العديد من الجوائز العالمية.

الفصل الثاني - الاطار النظري

المبحث الاول: الاشباح - الانواع والسمات:

تعد الاشباح من الظواهر المجازية المعروفة فيما وراء الطبيعة، ومرتبطة ببداية تفكير الانسان بالموت وما بعد الموت - عودة الموتى- كما يُعتقد بان الاشباح ما هي الا صور للأرواح الهائمة، وهذه الفكرة منتشرة في جميع ثقافات العالم، اذ " تجوب الأشباح الأرض وتطارد الأحياء بسبب نوع من إختلال التوازن، ظلم لم يعاقب صاحبه أو حب متبادل. وبمجرد إستعادة التوازن، فإن الشبح يصبح حراً للانضمام لدورة إعادة البعث من جديد"(V.Costanzo, 2017) ، وعلى هذا الاساس شكلت الاشباح حاجة ضرورية وملحة - في الادب والفن – لدى الانسان لإجراء الاتصال بين عالم الاحياء عالم الاموات، فالأشباح في ثقافة المجتمعات والحضارات القديمة (البابلية والآشورية والرومانية القديمة والهندية و الرومانية و الصينية و حضارة المايا) ما هي الا أرواح محبوسة لقتلى أو موتى معذبون يُعتقد بأنها غير قادرة على الانتقال الى العالم الآخر ما لم تُنصف أو يتم التخلص منها بطريقة ما، وهذه كانت من أهم اسباب ظهورهم للأحياء.

لقد حاول الكثير من العلماء تفسير ظاهرة الاشباح وقدموا مختلف النظريات والتفسيرات، منها النظريات العلمية التي وصفت ظهور الاشباح بالهلوسات البصرية، فحينما يجد المرء نفسه وحيداً في مكان خافت الاضاءة يصيبه التوتر ثم تبدأ هذه الهلوسات سواء في اليقظة او في الحلم. ومنها النظريات الروحية التي ترتكز الى قضية استرداد حق الارواح (تحقيق انتقامها) قبل انتقالها الى العالم الآخر. ولكن بالرغم من كل ذلك تبقى موضوعة الاشباح من الموضوعات الغامضة والمثيرة لفضول المختصين من العلماء والادباء والفنانين، وهنالك رأي يقول ان الاشباح هي بمثابة " صوراً محاكية لصور موجودة في الذهن أو في التراث، صورة شبيهة بصورة، إعادة نسخ للكوابيس والأحلام المرعبة، تلك الخاصة بالذات والحاضر، أو الأساطير وتشكيلات الفنون القديمة الخاصة بالماضي" (shaker, 2009, p. 248). اي ان الأشباح هي نتاج عالم الخيال الذي هو عالم الأحلام والكوابيس، بالتالي يمكن استغلالها لسرد قصص وتجارب غير واقعية (فانتازية)، متحديةً بذلك كل قوانين الطبيعة والمنطق وتعد هذه من اهم سماتها، وهي قابلة للإدراك مع أنه ليس لها حضور مادي، وتشبه إنعكاس الصورة في المرآة (Mahmoud, 2016, p. 26)، بمعنى ان الاشباح هي محاكاة لصور موجودة سلفاً في الذهن، وما تمثيلها - بمختلف اشكالها- سوى اعادة نسخ لهذه الأحلام والكوابيس.

ان اشكال**الاشباح** تتمظهر بهيئات متلونة فأما تكون شفافة كلياً او جزئياً متمثلة بهالة هلامية الشكل لايمكن لمسه او تحسس بوجوده المادي الملموس، ولكن نتحسس بوجودها عندما تتحرك قطعة من اكسسوارات المكان مثيرة ضجة عارمة واصوات مفزعة وسط صمت طويل، او تتحرك اطار لوحة معلقة على الجدران فتثير مدركنا البصري نحو كل شي متحرك غير طبيعي او منطقي فهي تخترق جدران غرفة او الصالة لانها متحررة لاحاجز يردعها، تتغذى على مخاوفنا فنشعر بالخوف دون مواجهتها لوجه ولكن عندما تقف امامنا نرتعب ونفقد وعينا بواقعنا المعيش فتجعلنا نضطرب ونتصارع حياتنا حتى نفقد عقلنا لنصل الى مرحلة الهلوسة والهذيان او لربما الى الجنون .

وتتخذ الاشباح اشكالاً مختلفةً تنسجم مع الأحداث الدائرة والاماكن المتواجدة فيها اذ يمكن ان تظهر من خلال الاحلام والرؤى كنوع من النشاط العقلي الذي يحدث أثناء النوم، فالنوم يمثل الجانب اللاواعي وغير العقلاني للعقل البشري الذي يقوم العقل بقمعه (كبته). لذلك نجد الكاتب يتذرع بالحلم ليكون قادراً على الكشف عن الجانب الداخلي للشخصية وترجمة مخاوفها وهواجسها الى كابوس. ليس ذلك فحسب، بل يمكن ان ترتبط الأحلام بالرؤى والتنبؤات لاستشراف المستقبل من خلال الحلم، وفي بعض الاحيان يمكن ان تظهر الاشباح في الوعي، في وعي الشخصية ذات القدرة (القدرات) غير العادية، اي الشخصية ذات الخيال الخصب، والخيال "بمدلوله الاعتيادي يعني القدرة على خلق صور لشيء ليس موجوداً بالفعل" (Wilson, 1981, p. 237) بغية إيصال رسالة ما من خلال هذه الصور التي يبدعها. ولإيجاز ما تقدم يمكن القول بان قصص الاشباح تبنى على اساس خيالي (ميتافيزيقي) وعلى الأصعدة كافة من شخصيات الى احداث الى زمان ومكان.

كما ويُعتقد بان الاشباح هي على ثلاثة انواع، (نوع يظهر في الاحلام وفي الاماكن المظلمة لذا يعد من نوع الأشباح المؤذية او الشريرة كونه مثير للخوف، والخوف عادة يتشكل من معطيات مرئية يكون الصراع فيها خارجي، او غير مرئية من وحي الخيال وهنا يتحول الصراع الى صراع داخلي لعدم ظهور الند عيانياً كالتفكير العميق بالمستقبل او المصير المجهول، وهذا النوع قد يصل بصاحبه الى الجنون وفي احيان اخرى الى الموت. أما النوع الآخر فهو مسالم او غير مؤذي، أي يكون حارس لأشخاص او اماكن معينة، ويُعتقد بوجود نوع ثالث يتصف بالحياد، أي أنه سلبي لا يؤذي ولا يساعد) -(Ahmed & Sanad Rashid, 2006, pp. 14-15). نفهم من ذلك بان للأشباح لها القدرة على التجسد والتلاشي كشخصية فانتازية. والشخصية الفانتازية تمتلك سمات غير عادية - ما فوق طبيعية- تجعلها تتفوق بأفعالها وردود افعالها على الشخصية الاعتيادية، وكل ذلك من صنع الخيال، فـ "الخيال واسع الحرية إلى الحد الذي يستطيع خلق عوالم لا وجود لها" (Al-shenety, 1975, p. 185)، فضلاً عن خلق شخصيات لم يألفها أحد من قبل.

كما ان للأشباح في الادب لها اشكالاً متعددة، منها الاشباح المرئية (بهيئة انسان كاملة او طيفية) وهذا النوع يكون في الغالب مرتبط بالأماكن المهجورة كالقلاع والاديرة والمنازل القديمة، فضلاً عن الاشباح غير المرئية والتاريخية وغيرها. وقد وظف الأدب ومن بعده السينما النوع الأول، نظراً لما يتصف به من أفعال تثير الخوف والرعب، ففي الادب نجد الكثير من الانجازات الخالدة من مثل (ماكبث، هاملت - لويليام شكسبير) و (الف ليلة وليلة التي تتناول الجن والارواح) وغيرها من الاعمال الادبية الاخرى، اما في السينما فالأمثلة كثيرة لا مجال لحصرها هنا، ومن الامثلة الشهيرة عليها هو فيلم (المرايا-2008 ،اخراج: فكتور غارسيا) وفيلم (كابوس في شارع إلم - 2010-اخراج: صاموئيل باير) هذان الفيلمان مثلا النوع الاول (الاشباح المؤذية المثيرة للخوف والرعب)، وفيلم (الحاسة السادسة- 1999- اخراج: ام نايت شيالامان) الذي يمثل النوع الثاني من الاشباح التي تحاول مساعدة الانسان، اما النوع الثالث (المحايد) فقد تمثل بفيلم (الآخرون-2001- اخراج: اليخاندرو آمينابار) وسلسلة الافلام الشعوذة اخراج : مايكل تشافيز التي يتناول فيها صانع العمل الشخصية الشبحية وهي تتلبس جسد شخصية الطفل (ديفيد غلاتزيل) فيتحول على اثرها شكلا ومضمونا فيصبح شكله مائل الى الاصفرار وشاحب البشرة مفتقدا الى حيوية البشرة الطبيعية ، اما سلوكه فتحول الى شخصية عدائية فيشن الهجوم على والده ليقتله ، لقد عمل المخرج بتوظيف عناصر اللغة السينمائية لاسيما عنصر الماكياج في تحول الشخصية من بشرة طبيعية مفعمة بالحيوية الى بشرة متعبة ومخيفة فضلا عن استخدام الاضاءة ذات المفتاح الواطئ ليخلق لنا اجواء مفعمة بالخوف ، والكثر من الافلام السينمائية وظفت الاشباح وجعلها ظاهرة وجودية ملازمة لحياة البشر متخذ الجسد الانساني عتبة لها ومنها افلام سلسلة افلام الراهبات وسلسلة افلام تشاكي.

المبحث الثاني: بنية الصورة في افلام الاشباح

افلام الاشباح هي واحدة من أكثر الأنواع الفيلمية الفرعية قدماً واستمراريةً على مدى تاريخ الإنتاج السينمائي العالمي، ولها صدى كبير بين اوساط المشاهدين، فالدور الرئيس لأفلام الاشباح يكمن في" أنها تجعل الواقع الفني ممتداً فيما وراء الواقع، لكي تصور الأحداث التي تقع خارج حدود ما هو طبيعي" (Nowell, 2010, p. 347) وبعد ان تحكمت الأشباح وغزت روايات الرعب في المرحلة الكلاسيكية، عمدت السينما الى استثمارها في عصرنا الحديث لتمثيل كل ما هو غامض ومخيف وله القدرة على معاودة الظهور من أجل إثارة موضوع ما، من تمثل الأشباح التي تسكن القلاع والقصور- بل وحتى المدن الحضرية المهجورة او النائية- والموتى الخارجين من القبور أو البيوت المسكونة التي كانت محبوسة فيها لفترات طويلة تنتظر من يخلصها من الظلم الذي تعرضت له في حياتها قبل مماتها، الى اشباح الداخل لمناقشة سايكولوجية الفرد.

لقد عُرفت افلام الاشباح باستخدامها للتحولات المفاجئة على صعيدي الصورة والصوت ، لتحقيق ما يعرف بالصدمة، وشد انتباه المتلقي وتعزيز التدفق السردي للأحداث، ومن ثم اثارة التوتر والتشويق لدى المتلقي. وفيها تشترك الكثير من العناصر التعبيرية لتجسيد شكل شخصية الشبح وتفعيل دورها. كما يلعب المجرى الصوتي دوراً لا يقل اهمية عن دور الصورة، لذا " يجب ان تكون الموسيقى قادرة على شد إنتباه المشاهد وإثارة إهتمامه لأنها تنبأ عن الجو العام للعمل الدرامي، لذلك يجب أن يكون وضعها او اختيارها بدقة وتأني لتؤدي دورها بفاعلية" (Alwan & Alwan, 2010, p. 239)، وهكذا هو الحال بالنسبة لباقي العناصر

الاخرى. الامر الآخر يتمثل بدور التقنيات الرقمية التي من شانها ان تضفي على الصورة السينمائية مقداراً كبيراً من المصداقية والجذب فـ "السينما تستخدم أنواع مختلفة من التقنية والامكانات السينمائية لخلق هذه العوالم ومقاربتها للخيال مع إضفاء أجواء الغرابة والسحر والجمال, حيث يختلف تأثير المكان باختلاف مستوى توظيف القدرات والخبرات الفنية يتداخل تأثير المكان في الأحداث يمثل محيط الشخصيات الذي تكون التفاصيل الدقيقة جزءاً منه" (Wassam, 2021, p. 102)) ومكمل لها فالمكان يعد ملجأ امنة للأشباح وهي تتنقل بحرية متخذة جدرانها واسقفها وارضها مكانا لها .

التقنيات الصورية والصوتية في افلام الاشباح

ان التقنيات الصورية لها دور في تفعيل شكل الاشباح وهي تتظاهر بهيات متنوعة متخذة شكل هلامي او ظل او صوت او حركة نتحسسها عبر الموجودت الملموسة او نتحسسها بواحسنا القابلة للشك والظن والارتياب ، وهنا عملت التقنيات على تجسيدها كصورة فنية لها ابعادها الجمالية والسيكولوجية، ومن أبرز التقنيات التي ترتكز اليها افلام الرعب بشكل عام وافلام الاشباح بشكل خاص، هي: إستخدامها لزوايا التصوير المنحرفة (غير التقليدية المثيرة للغرابة) كي تتطابق مع الوضع النفسي للشخصية لتمثيل تدهورها او اصابتها بالغثيان عند مواجهتها للشبح، واللقطات الطويلة لزيادة التوتر وحبس الانفاس، واللقطات الكبيرة (لقطات الفعل ورد الفعل) لتفعيل الصدمة والمفاجأة وغالباً ما يتم توظيفها سايكولوجياً ودرامياً وجمالياً لإثارة الخوف والتوتر، اي ان لهذا الحجم دور خاص، وهذا " النوع من اللقطات يستخدم للإيحاء بتوسع رمزي، بمعنى أن اللقطة الكبيرة تمثل لحظة كبيرة ضمن الإطار الدرامي، تؤجّل اللقطات الكبيرة غالباً من أجل اللحظات ذات العمق الدرامي الشديد" (Janetti, 1981, p. 28) لذلك وصفها (بيلا بالاش) بأنها "ما يُعطي للسينما طابعها الشعري الخاص" (Agel, 2005, p. 96)، فضلاً عن حركة الكاميرا البطيئة ومن زوايا تحت مستوى النظر التي من شأنها اثارة الترقب والشعور بالقلق، والتلاعب بإضاءة الفيلم ذات التباين ما بين (الضوء والظل)، والاضاءة الخافتة (كضوء القمر)، فضلا عن دور تقنيات الماكياج بأنواعه المادي والبلاستيكي والميكانيكي والرقمي التي عمل على خلق اشكال مقزز ومنفرة لتجسيد الجروح والتشوهات واشكال المسوخات كالمستذئبين والزومبي ومصاصي الدماء التي ظهرت بأزياء غريبة تثير الفضول التي تخرج من اوكارها مؤطرة بديكورات غير مألوفة ، تلك التقنيات الفنية كان لها الأثر الكبير على عملية إنتاج أفلام اشباح مرعبة بعيدة عن العالم الواقعي فبناءها السردي قائم على التشظي الغير متوقع منتمية الى عتبة فضاء غالباً ما توصف بالوحشة لخلوها من البشر كالكنائس والاديرة والاماكن النائية والاماكن المنعزلة، وهي اماكن تتخذها الاشباح مأوى لها.

هنالك العديد من التقنيات التي يمكن رصدها من خلال تكرار توظيفها في هذا النوع الفيلمي الفرعي (افلام الاشباح) لتصبح علامة فارقة او سمة شكلية يمكن من خلالها تصنيف الفيلم، ومن هذه التقنيات: توظيف الاضاءة، المكان، الشخصية، الصوت ، المونتاج وغيرها من التقنيات الصورية التي لها الدور الفاعل في خلق اشكال مختلفة من الاشباح في بنية الصورة.

1. شكل الاضاءة: تعد الاضاءة من اشد العناصر التعبيرية تعقيداً كونها تتعامل مع عناصر متحركة (كاميرا وشخصيات)، و"للإضاءة في السينما أهميتها القصوى. إنها العنصر الخلاق في تكوين الصورة وتعبيراتها، فهي تساهم في خلق جو المشهد، وخلق الإحساس بالعمق المكاني، وخلق جو انفعالي إلى جانب المؤثرات الدرامية" (Saheh, 2002, p. 293)، وتستخدم الاضاءة وطبقاتها في افلام الاشباح على النحو الآتي: الإضاءة الخافتة الشدة: ولأن الاضاءة تُدرك عقلياً ونفسياً، لذا نجد ان استخدام الاضاءة الخافتة وانتاج الظلال العميقة هو لأجل تكوين انفعالات تتسم بالغموض والتوتر عبر بث المعلومات بشكل مجتزئ لتؤدي بالنهاية الى اثارة القلق والتوتر ثم الخوف والرهبة. اذ ينتج عنها تباين شديد بين الضوء والظل، وللظل مفاهيم عديدة اهمها "ان للضوء والظل معان رمزية، كما ان الظلمة توحي بالخوف الشديد من المجهول، فضلاً عن امكانية خلق صورة مشوهة المعالم للشخصية" (Riad, 2002, p. 370) فالظل انما هو "خفوتاً في اضاءة اسطح الاجسام، أي انخفاضاً في سطوع الضوء الساقط على سطح جسم ما، ويبدأ تواجد الظل عند نهاية منطقة الضوء وينتهي في الظلمة الكاملة" (Vinci, 2005, p. 237) لإظهار شدة سواد مناطق الظل الذي يقترب من الظلام، فالظلام "هو عنصر مؤجج للقلق والفزع والذعر والرعب ولانفعالات سرديات الخوف كلها" (Hamid, 2012, p. 108). وتستخدم هذه التقنية للإيحاء بالشر المجهول المصدر كإخفاء

الشبح لزيادة الخوف والرهبة. اما الإضاءة العالية الشدة: فتوظف للتعبير عن الجانب النفسي للشخصية حال تعرضها للخطر، وتعتمد هذه الاضاءة على "الزيادة الكبيرة في درجات اللون داخل سلم التدرجات اللونية باتجاه درجات الاسود" (Riad, 2002, p. 370) وهو اللون الاكثر توظيفاً لإثارة الغموض الذي تليه المفاجئة. اما مصادر اضاءة افلام الاشباح فتعتمد على المؤثرات الضوئية التعبيرية والتي من الممكن ان تكون مصادر ضوء طبيعي كالشموع اذ يمكن عبرها رؤية مدى رعب شخصية تتقدم للكشف عن مصدر صوت يثير قلقها وهي حاملة شمعة او مشعل بيدها، ايضاً النار المستخدمة للتدفئة، والبرق الذي يقتحم المشهد فـ "يبهر البصر فجأة بوميضه الخاطف الذي يلقي ظلاله الهائلة" (Elton, 1967, p. 102) في نفس الشخصية الى الحد الذي يزيد من الحدة الانفعالية داخل الحدث المرعب.

2. شكل المكان: تعد عتبة المكان من ابرز التقنيات السردية الفيلمية التي تتردد لها الاشباح، فالمكان له خصوصية بيئية عند الاشباح ولاسيما ان اقترنت بالمجهول الذي تأوى اليه ، فتصبح هذه الاماكن بالنهاية معادية للبشر (قاطنها)، وهي على انواع متعددة: الأماكن المسكونة والاماكن المنعزلة والاماكن المهجورة والاماكن النائية، وكل نوع من هذه الانواع يمثل بيئة خصبة وآمنة للأشباح الباحثة عن الخلاص او الاشباح الشريرة. وعند توظيف هذه الاماكن يجب الاخذ بنظر الاعتبار ما يجب ان تحويه من ديكورات وإكسسوارات غريبة تحمل في داخلها خفايا مفاجئة، كما ويجب ان تسرد الاحداث في ظروف مثيرة للخوف كالعواصف والرياح الشديدة والليالي الباردة المصحوبة بالضباب (Hamid, 2012, p. 108)، الخ من العوامل المثيرة للخوف.

3. شكل الشخصية (الشبح): اعتادت القصص والروايات على وصف شخصية الاشباح بهيئات فانتازية ذات قدرات مختلفة غير مألوفة ومتفردة في الافعال وردود الافعال الصادرة عنها وهي سمة من سماتها، اذ ان "سمات الشخصية صفات ظاهرة للشخصية لا يمكن ان تتساوى مع الواقع" (Kamal, 1967, p. 76) كونها فانتازية بامتياز، تم تمثيلها في السينما بوساطة التقنيات الرقمية الحديثة التي اسهمت بنقلة نوعية للفيلم السينمائي، لأجل تفعيل شكلها وفعلها الغرائبي (غير التقليدي)، والفعل الدرامي الخارق الصادر عنها هو ما يكشف ابعادها ويحدد سماتها. وقد قدمت السينما مختلف الاشكال لشخصية الشبح، فأظهرتها مرة على شكل طيف شبيه بهالة ضوئية كما في فيلم (هاملت- 1990- اخراج: فرانكو زفيريلي)، ليخبره ولده باسم قاتله، ومرة بهيئة هلامية تطير كالدخان في الهواء كما في الافلام الكلاسيكية، فأشباحها ذات قدرات خارقة للطبيعة كالتحول من شكل الى أخر او الانتقال من مكان الى أخر، ومرة على هيئات مخيفة، واخرى بهيئة اعتيادية وكأنها احدى الشخصيات الحية، مضفيةً اليها قدرات خارقة لا يمتلكها بنو البشر كما في فيلم (الآخرون- 2001- اخراج: اليخاندرو آمينابار) وهي ظهور الشبح بهيئة الانسان الاعتيادية وكانه يعيش وسط البشر مع امتلاكه لقدرات خارقة كالظهور للطفل فقط، فضلاً عن قدرته على كشف الحقائق المخفية.

4. شكل المونتاج (القطع القافز(المباشر): يعمل المونتاج على جمع لقطات ومشاهد الفيلم ببناء سردي متسلسل بداية وسط ونهاية ليخلق وحدة فلمية متكاملة بنائيا ولكن في فيلم الاشباح الوضع مختلف فالمونتاج هنا عمل على خلق فجوات في بنية السرد لاسيما وان كان الفيلم مبني على ظهور شخصيات شبحية فنتازية فيوظف احد وسائلة الفنية كالقطع او المزج او المسخ لاسيما القطع القافز لتحقيق الصدمة او المفاجأة ، حيث وظف مبدعو افلام الاشباح تقنية القطع المباشر للتحول (الانتقالات المونتاجية) من حدث الى أخر او من شخصية الى اخرى أو من مكان الى آخر بلقطات غير متجانسة الحجم، وبطريقة مفاجئة. ويتم ذلك بالانتقال مثلاً من اللقطة العامة الى اللقطة الكبيرة، او من اللقطة المتوسطة الى اللقطة القريبة جداً وبمصاحبة ضربة موسيقية (مؤثر صوتي) او ضربة ضوئية مفاجئة (مؤثر صوري)، لإدخال الخوف والرعب في قلب كل من الشخصية والمتلقي معا . عند ذلك يجب الاخذ بنظر الاعتبار المبررات السايكولوجية اولاً والجمالية ثانياً عند اجراء الانتقالات المونتاجية.

5. شكل الصوت: يعد الصوت من العناصر الاساسية التي تنافس الصورة في افلام الاشباح لتعزيز سردية الصورة السينمائية، لذا "يجب ان يكون منبعاً للموضوع وباعثاً للحركة، اي ان يكون عنصراً درامياً في الفلم" (Balash, 1991, p. 198) ويعمل على تعميق المعنى، بمعنى ان يكون متوافقاً ودالاً على الافعال الخارقة للشخصية، اي مخالفاً للطبيعة البشرية المألوفة. ومع ان للصوت عناصر اربع، الا ان اهم عنصرين يشكلان السمات الشكلية لأفلام الاشباح هما الصمت المثير للترقب، والموسيقى

المعبرة عن سايكولوجية الشخصية، والاصوات الغرائبية للأشباح، فضلاً عن المؤثر الصوتي المصاحب للحدث او حركة الاشياء المفاجئة كصرير باب مثلاً من خارج كادر الصورة. وكل هذه الاصوات يتم تمثيلها بوساطة التقنيات الرقمية التي لها القدرة على " إنتاج وتولد ومحاكاة الأصوات بأنواعها كافة من خلال انماط سمعية رقمية عالية الجودة وتوليد وخلق الأصوات والتلاعب بها وتعديلها لكي تلائم المتطلبات الخاصة ولها القدرة على خلق الأصوات (البشرية، الحيوانية، الآلية) بل توليد اصوات لا توجد في الطبيعة بالاعتماد على الحاسوب والتقنيات" (Alwan & Alwan, 2010, p. 244)).

6. التقنيات الرقمية : ان التكنولوجيا الرقمية ساعدت على خلق بيئات افتراضية واماكن مهجورة وشخصيات خيالية لا حصر لها ومن ضمنها شكل الاشباح القبيحة والجميلة التي وظفها المخرج في الكثير من الافلام الخيالية ، وعليه عمل صانع الفيلم باستغلال تلك التقنية الرقمية في الوسيط الفيلمي ودمج تلك التقنية مع عناصر اللغة السينمائية ليبتكر من خلالها معالجات فنية مبهرا بصريا وسمعيا.

ان التقنية الرقمية تحوي على الكثير من البرامج الفنية اهمها برنامج المايا وبرنامج ازالة الاسلاك وبرنامج Zbrush وبرنامج الكروما والكرافيك فضلا عن برنامج CGI الذي يعمل مع البرامج في خلق اشكالاً افتراضية وهمية لا مثيل لها في ارض الواقع الحقيقي فتعمل على الاضافة او الحذف او تعديل يناسب شكل الشخصية المناطة بالحدث الدرامي وهنا يستعين المخرج بالفريق الفني القائمين على البرامج الرقمية ليجسد تلك الشخصية الشبحية وذلك على وفق" انشاء CGI في جهاز كمبيوتر ويتم تكوينه على نوع من صور الخلفية. غالباً ما تكون صور الخلفية عبارة عن حركة حية، مما يعني أنه تم تصويرها على فيلم أو فديو، ولكنها ايضا يمكن ان تكون CGI تم انشاؤها ايضا في جهاز كمبيوتر. او قد تكون لوحة رقمية غير لامعة. بغض النظر عن مصدر الخلفية، يجمع المؤلف الرقمي كل ذلك معاً ويمنحه اللمسة النهائية للواقعية" (Wright, 2013, p. 3) قابلة للتصديق فتلك التقنية (CGI) تعمل على بناء نموذج ثلاثي الابعاد لشكل معين كشكل شخصية غرائبية وتدمج الشخصية المخلوقة رقميا بلقطات مصورة واقعيا على وفق حجم اللقطة او زاوية معينة ، وعلى ضوء ذلك يجب ان يراعي مصمم البرنامج تزامن ما بين التصوير الحقيقي والخيالي المصنوع رقميا وان يضبط الحركتين كحركة (Match Move) أي صورة الحركة الحية التي صورت بـ(الكاميرا السينمائية) مع حركة (الكاميرا الافتراضية (CGI) لينتج بالنهاية فيلما سينمائيا يماثل الواقع وقابل للتصديق دون الاحساس بوجود واقعين منفصلين وهذا ماتم مشاهدته في فيلم (مبعوث البابا لطرد الارواح الشريرة) اخراج: يوهان أفيري ، وبنى السرد الفيلمي على شخصية روح شريرة شبحية تتلبس جسد طفل يدعى (هنري) وعلى اثره يتحول شكلها الانساني الطبيعي الملائكي الى شكل قبيح مخيف ينم عن ان هناك شبح شرير تلبس جسده فمحت ملامحه وجعلته مشوه ، عمل المخرج بتوظيف عناصر اللغة السينمائية والرقمية معا ليخلق تلك الشخصية الشبحية التي تمت بفعل فن الماكياج مع تسليط الاضاءة الخافتة ليخلق لنا عتبة مرعبة فضلا عن شكلها المشوه عمل على الخرق بسلوكها فجعل افعالها خارقة عن الطبيعة وذلك بامتلاكها قوة خارقة عن المألوف فيرفع نفسه عن الارض ويتصارع مع عائلته بقوة فيرفعهم عن الارض ويضربهم بقوة دون ان يلمس جسده اي من جسد تلك الشخصيات الدرامية. وعليه فان التقنيات الصورية والرقمية ساعدت على الكثير بخلق شخصيات شبحية مؤثرة وقابلة للتصديق على الرغم لاوجود لها على الواقع المعيش.

مؤشرات الإطار النظري:

1. تتقمص الاشباح داخل الصورة السينمائية اكثر من شكل انساني او حيواني او حتى مسوخ. ولها القدرة على القيام بالأفعال - التحول من شكل لآخر- والانتقال بشكل مرن ما بين الامكنة والازمنة، ويمكن تمثيلها عبر المؤثرات الرقمية الصورية والصوتية لتكون قابلة للتصديق.
2. يعتمد البناء الشكلي لأفلام الاشباح على ابراز المكان المهجور او المنعزل او النائي- بكونه مثير نفسي – اذ يمكن للأشباح اتخاذها ملجأ لها للانطلاق منه وتنفيذ افعالها.

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

تحليل العينة: فيلم (العمود الفقري للشيطان)

الفيلم من اخراج: غيير مو ديل تورو، انتاج: جييرمو ديل تورو وبيدرو ألمودوفار - 2001، تأليف: ديفيد مونيوز وديل تورو، **تصوير:** جييرمو نافارو، بطولة: فيديريكو لوبي، ماريسا باريديس، إدواردو نوربيجا، فرناندو تيلفي، إنيجو جارثيس، خونيو فالفيردي، زمن الفيلم: ١٠٦ دقيقة.

ملخص الفيلم: تدور احداث الفيلم في ملجأ للأيتام في مكان نائي داخل اسبانيا في السنة الاخيرة للحرب الاهلية الاسبانية(1939)، يدير هذا المكان عجوزين (الدكتور كاساريس والسيدة كارمن) يساعدهما الشابين (جاسينتو وكونشيتا)، وفي احد الايام يصل الصبي اليتيم (كارلوس) ليكون احد نزلاء هذا الميتم. يتعرف الى الجميع وتبدأ الرؤى والاحلام تراوده عن طفل غامض يحاول اخباره بشيء ما، ثم يستمع من اقرانه الى قصص غريبة عن اختفاء طفل يدعى (سانتي) في نفس اليوم الذي ظهرت فيه القنبلة الضخمة الموجودة في فناء الدار، بعدها تتوالى الاحداث فيظهر شبح سانتي لكارلوس في احدى المرات ليتبين بانه مات مقتولاً من قبل جاسينتو، فيقرر الاطفال الانتقام له لتستقر روحه الهائمة في المكان.

التحليل:

1. **تتقمص الاشباح داخل الصورة السينمائية اكثر من شكل انساني او حيواني او حتى مسوخ. ولها القدرة على القيام بالأفعال والانتقال بشكل مرن ما بين الامكنة والازمنة.**

هذه القصة تتمحور حول مصير شبح بشكل انسان يكتنفه لغز او سر والاحداث تدور في مكان نائي تتخلله علاقات جنسية مشبوهة، ويمكن ان نرى شخصية الشبح في الفيلم السينمائي بأشكال مختلفة قد تكون شريرة او مسالمة، لتتشكل عبر ذلك اهم سماتها. ففي هذه العينة تمثل شكل شبح (شخصية سانتي) الطفل المغدور بهيأته التي كان عليها بسحنة الجثة الميتة وهو يحمل آثار اصابته التي ادت الى موته، وظهر من النوع المسالم الذي يبحث عن سبيل للكشف عن سر مقتله، وقد وجد ضالته في الصبي كارلوس. ففي اول رؤية منام يسمع كارلوس تنهيدة مجهولة المصدر بعدها يرى اسم سانتي محفوراً بجوار سريره، يتحرك كارلوس في المكان فتبدأ الاشياء بالتساقط والماء بالجريان داخل ردهة السكن – بفعل القوى الخارقة للشبح - فيرى آثار اقدام صغيرة على الارض مع انه كان لوحده في المكان بعدها يرى ظلاً يركض مبتعداً، مما يدل على ان المكان مسكون بالأشباح.

لقد ظهر الشبح للمرة الاولى امام الطفل كارلوس في المشهد المرئي (00:27:47-00:30:04)، عندما نزل كارلوس لوحده الى مكان منعزل على شكل سرداب لتخزين المؤن وفيه حوض الماء، والمدخل المقوس وقطرات من الدم تسقط من السقف والظلام يكتنف المكان، خاف الصبي وهرب بعد رؤية الطفل الشبح ذو الوجه الشاحب والعينين الغائرتين (كما في الصورة شكل رقم (1) وجرح في الرأس ينبعث منه دخان احمر كناية عن استمرار النزيف الذي اودى بحياته، وهنا لعب كل من الماكياج والاضاءة دوراً حاسماً لإظهار شخصية الشبح التي تبدو عليها آثار الموت، يخطوا الشبح بسرعة ليختبئ وهو يقول (العديد منكم سيموتون)، وهذه العبارة التحذيرية هي ما شكلت هاجساً مريباً لدى كارلوس، وهنا بدا وكأن هذا الشبح عبء على الجميع. ان هذه المعطيات التي بناها المخرج هي للتدليل على القوى الخارقة للأشباح التي لا تموت نتيجة الظروف الطبيعية بل ان اصحابها غادروا الحياة قسراً (قتلاً) وهنا تم توظيف اللقطة المتوسطة مع اضاءة ذات مفتاح واطئ وجعل الديكور معدوم المعالم ليخلق لنا اجواء من الخوف والرهبة.

شكل رقم (1) يظهر فيها شخصية الشبح الطفل (سانتي)

2. **يعتمد البناء الشكلي لأفلام الاشباح على ابراز المكان المهجور او المنعزل او المنفرد بكونه مثير نفسي يمكن للأشباح اتخاذه ملجأ لها والانطلاق منه من اجل تنفيذ افعالها.**

تتسم الاماكن المنعزلة بقدرات تأثيرية نفسية كبيرة على الشخصية، فقد تكون أماكن فرعية داخل مكان كبير، أو جزء مخفي غير ظاهر وسط مكان ضخم، لتشكل العزلة في هذه الحالة هي عزلة نفسية أكثر منها عزلة جغرافية، وكثيراً ما يوظف هذا النوع من الأماكن في أفلام الاشباح، لذا كانت الدلالة النفسية هي المهيمنة ،وعليه هنا تتكشف لنا مدى العلاقة الوثيقة المتبادلة بين عزلة المكان وعزلة الشخصية ، مما يؤثر بالتالي على افعالها وردود افعالها، ويمكن العثور على المكان المنعزل وسط أو أسفل البنايات الكلاسيكية كالقصور والقلاع أو المنازل المسكونة بالأرواح أو الأشباح - الى غير ذلك من طرز معمار القرون الوسطى او المناطق الحضرية- التي تكثر فيها الممرات والأنفاق والسراديب وتستخدم هذه الأماكن للإشارة الى وجود مؤامرة تحاك في الظلام أو تكون بمثابة مكمن للأسرار، أو لاختباء شخصية من خطر يداهمها. ان هذه الاماكن تساعد على اثارة عواطف ومشاعر الخوف الناتجة عن الوحشة التي تؤدي الى تخيل أشياء أو أشخاص متواجدين في المكان، والمكان الموحش صفة تطلق عادةً على المكان الخالي من البشر، وله تأثيره على خيالات وانفعالات وأفعال الشخصية، خاصة في حالات الخوف وكل هذه المواصفات تنطبق على الميتم فهو يقع على بعد عدة اميال عن اقرب بلدة، ويدار من قبل كارمن والدكتور كاساريس وهو بمثابة مدرسة داخلية تجمع الاطفال الذين فقدوا اهليهم في الحرب. اما معماريته فهو على شكل حصن وسط الصحراء يضم الكثير من الابنية القديمة المهجورة التي تكثر فيها الاقواس والاعمدة الحجرية (كما في الصورة شكل رقم (2) تتخللها الكثير من الممرات والاماكن المنعزلة المضاءة باللونين الازرق والرمادي (لقلة شدة الاضاءة) مما ينتج العتمة والظلام، والظلام هو عنصر يتلخص جوهره - في الحياة كما في أفلام الاشباح - بغياب الضوء وحضور الرهبة والخوف، ففي روايات وأفلام الاشباح يتجه خيال مبدعيها الى عالم العتمة والظل لتجسيد كل ما ينجم عنهما أو يرتبط بهما من خوف وفزع وكوابيس بل وبالموت، ومن العناصر الاخرى التي تدعم دلالة المكان هي الإكسسوارات التي تؤثث المكان فقد كانت قديمة ومخزنة بشكل عشوائي، لذا اصبحت مثل هكذا بيئة مرتعاً وملجأ صالحاً للأشباح، اي اصبحت عاملاً مهماً للإثارة الخوف والرعب.

شكل رقم (2) يظهر المكان والديكور شبه مظلم ليخلق جو مفعم بالخوف والرعب

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

اولاً: النتائج:

1. للأشباح القابلية على الظهور بالمظهر الذي يتناسب مع الاحداث الجارية وبالشكل الذي يجعل الشخصيات الاخرى تتعاطف معها، كما تبين في العينة (العمود الفقري للشيطان).
2. ان امتلاك الاشباح للقوى الخارقة - وفي مقدمتها الظهور والاختفاء – هو ما مكنها من التواصل مع الاحياء لتحقيق غايتها بالخلاص او الانتقام ممن تسببوا بأذيتها.
3. غالباً ما تتخذ افلام الاشباح من الاماكن المهجورة او المنعزلة مكاناً لبناء حيوات الاشباح، كونها بيئة مناسبة (ومتوافقة مع ثقافة الناس بشأن الاشباح)، لإثارة الرهبة والرعب.
4. تتميز افلام الاشباح بالأجواء المظلمة لاعتماد اغلب مشاهدها على الاضاءة الخافتة.

ثانياً: الاستنتاجات:

1. ان استمرار انتاج ومتابعة افلام الاشباح انما يعكس امتلاك هذا النوع لسمات شكلية وبنائية خاصة به، فضلاً عن استمرار اهتمام المجتمعات بالماورائيات.
2. لم تقتصر افلام الاشباح على تناول القصص المرتكزة على الاساطير او الخيال فحسب، بل يمكن ان ترتكز على احداث خيالية مدمجة مع قصص حقيقية. لتحقق استمرارية وجاذبية هذا النوع الفيلمي الفرعي.
3. ترتكز افلام الاشباح على اماكن خاصة غريبة، لتكون المصدر الرئيسي لخلق الاشباح المثيرة لغريزة الخوف.

Conclusions:

1. The continued production and follow-up of ghost films reflects the possession of this genre with its own formal and structural features, as well as the continued interest of societies in the supernatural.
2. Ghost films are not limited to stories based on myths or imagination only, but can be based on fictional events integrated with real stories. To achieve the continuity and attractiveness of this sub-genre of films.
3. Ghost films are based on strange special places, to be the main source for creating ghosts that arouse the instinct of fear.

References:

1. A. K., & Sanad Rashid. (2006). *Encyclopedia of Darkness - an encyclopedia specialized in the world of horror.* kuwait.
2. Agel, H. (2005). *The Aesthetics of Cinema.* (I. Al-Aris, Trans.) Damascus: publications of the ministry of colture-General Cinema foundation.
3. Al-Jubouri, M. M. (1990). *Personality in the Light of Psychology.* Baghdad: Dar Al-Hekma.
4. al-razi, A. (1986). *Mukhtar Al-Sahah.* Beirut: Dar al- maajem in the libray of lebanon.
5. Al-shenety, M. F. (1975). *Hume's Philosophy between Doubt and Belief.* Cairo: Modern cairo Library.
6. Alwan, I., & Alwan, M. (2010). Using digital audio techniques to activate the vocal tract in television drama. *56*. Baghdad: The Academy: College of Fine Arts.
7. Balash, B. (1991). *Cinema Theory.* (A. AL-Hadary, Trans.) Ministry of culture: national cinema center.
8. Colin Wilson .(1981) .*The Reasonable and the Unreasonable in Modern Literature*) .(5 الإصدار) Anis Zaki Hassan (المترجمون، Beirut: Dar Al-adab publications.
9. Elton, J. (1967). *Drawing with Light.* (T. Hamdan, Trans.) Cairo: Egyptian General institution for writing.
10. Hamid, S. A. (2012). *Concept Strangeness and Its Manifestations in Literature.* kuwait: world of knowledge series.
11. jamil salbia .(1982) .*The Philosophical Dictionary of Arabic, French, English, and Latin Words* المجلد) .(1beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubnani.
12. Janetti, L. D. (1981). *Understanding Cinema.* (J. Ali, Trans.) Baghdad: Dar al-Rasheed publitiong.
13. Kamal, A. (1967). *Emotions, Diseases, and Treatment* (1st edition ed.). Baghdad: Shiaa books network.
14. Mahmoud, R. A. (2016). Using Horror Elements in Selected Novels. Baghdad: University of Baghdad of Education: Ibn Rushd, G.M.
15. Manzur, I. (1956). *Lisan al-Arab, article (wasm)* (part 1 ed.). Beirut: Dar Lisan Al-Arab.
16. Morsi, A. K., & M. W. (1980). *Dictionary of cinematic art.* Cairo: Egyptian general book authority.
17. Muhammad Abdul Qadir Al-Razi .(1986) .*Mukhtar al-Sahah* .Beirut: Dar Al-Maajim in the library of Lebanon.
18. Nowell, G. (2010). *Encyclopedia of the History of World Cinema - Talking Cinema* (Vols. vol.2, 1st edition). (A. Youssef, Trans.) Cairo: National center for translation.
19. Riad, A. F. (2002). *Light and Illumination in Photography.* Cairo: Color Laboratories Association.
20. s. A. (2009). *Imagination from the Cave to Virtual Reality.* Kuwait: world of the knowldge series.
21. Saheh, A. (2002). *The Face and the Shadow in Cinematic Acting.* Beirute: Arab Foundation for studies and publishing.
22. Santayana, G. (without). *The sence of beauty.* (M. Badawi, Trans.) Cairo: Anglo-Egyptian Library.
23. Shaker Abdel Hamid .(2009) .*imagination from the cave to virtual reality* .Beirut: world of knowledge series.
24. V.Costanzo, W. (2017). *World Cinema from the Perspective of Cinematic Genres.* (Z. Ibrahim, Trans.) Cairo: Hindawi publishing foundaition.
25. Vinci, L. D. (2005). *The Theory of Photography.* (A. Al-Siwi, Trans.) Cairo: Egyptian General Book Authority.
26. Wassam, h. (2021). The Semantic Function of Place in the Legendary Film. *99*. Baghdad: Al Academy: Coldge of fine Arts.
27. Wright, S. (2013). *Compositing Visual Effects Essentials for the Aspiring artist- FOCAL PRESS.* Routledge.

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1495

The Effectiveness of Applying a SCAMPER-Based Graphic Processing Model to Enrich the Aesthetic Quality of Design Units

Afnan Al Ansari [a1]

[a] *Department of Graphics and Multimedia, College of Media and Communication, Imam Muhammad ibn Saud Islamic University, Riyadh, Kingdom of Saudi Arabia*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 15 September 2024
Received in revised form 25 September 2024
Accepted 27 September 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
SCAMPER, Graphic Processing, Aesthetics, Design Unit, Creative Thinking

ABSTRACT

The research aims to evaluate the effectiveness of applying a graphic processing model based on the SCAMPER technique in enhancing the aesthetic quality of design units. A quasi-experimental method was employed, with a sample of 31 individuals producing 62 design units—31 before and 31 after applying the SCAMPER based graphic processing model. The aesthetic quality of these units was evaluated by experts, and the results revealed statistically significant differences between the aesthetic quality of the units produced before and after applying the model, with the latter showing superior results. The effectiveness of the model was further demonstrated by measuring the effect size using Cohen's d, which indicated a substantial and significant impact on improving aesthetics of the design units. The research concluded by recommending further studies on other creative techniques that could be applied to graphic processing, aiming to enhance design outcomes and foster greater innovation in the field

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1495
Afnan Al Ansari: The Effectiveness of Applying a SCAMPER-Based Graphic Processing Model to Enrich the Aesthetic Quality of Design Units
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

فاعلية تطبيق نموذج للمعالجات الجر افيكية قائم على تقنية سكامبر لإثراء جمالية الوحدة التصميمية

أفنان الأنصاري[1]

الملخص:

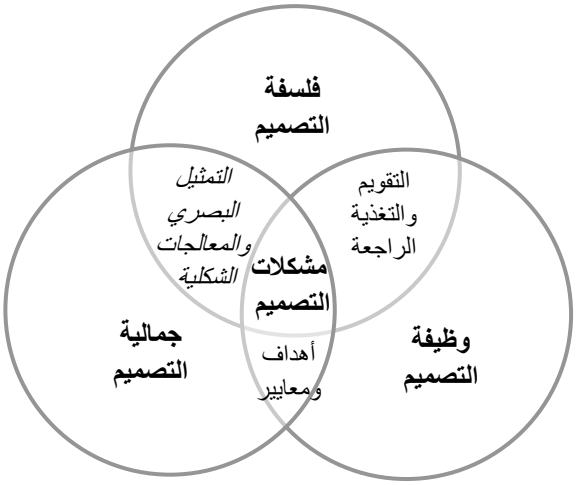
يهدف البحث إلى قياس مدى فاعلية تطبيق نموذج للمعالجات الجرافيكية، وقائم على تقنية سكامبر في إثراء جمالية الوحدة التصميمية من خلال اختبار الفرضيات الإحصائية باتباع المنهج شبه التجريبي، حيث تمثلت العينة في 31 مفردة، تقوم بإنتاج 62 عينة من الوحدات التصميمية، منها 31 وحدة قبل تطبيق نموذج المعالجات الجرافيكية القائم على تقنية سكامبر، ومنها 31 وحدة تصميمية بعد تطبيق النموذج، والتي تقاس مستوى جماليتها من قبل الخبراء، وقد جاءت النتائج لتؤكد على وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين مستوى جمالية الوحدة التصميمية التي تم إنتاجها قبل تطبيق النموذج، وبين مستوى جمالية الوحدات التصميمية التي أنتجت بعد تطبيق النموذج لصالح الأخيرة، كما تم إثبات فاعلية تطبيق النموذج على مستوى جمالية الوحدة التصميمية من خلال قياس حجم أثر تطبيق نموذج المعالجات الجرافيكية ،القائم على تقنية سكامبر على مستوى جمالية الوحدة التصميمية، والذي أظهر تأثيراً كبيراً ومعنوياً، ومنه أوصى البحث بإجراء المزيد من الأبحاث حول التقنيات الإبداعية التي يمكن تطبيقها على المعالجات الجرافيكية.

الكلمات المفتاحية: سكامبر، المعالجات الجرافيكية، الجمالية، الوحدة التصميمية، التفكير الإبداعي

- **الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث**

مشكلة البحث:

التصميم على اختلاف مجالاته هو عملية تفكير، وإنتاج في الوقت نفسه، حيث إن نتائج التفكير التصميمي، تتمثل في المخرج التصميمي الذي يكون ذا فائدة، أو يؤدي وظيفة؛ ولذا فإن كل مرحلة في العملية التصميمية تعد تحديًا للمصمم؛ لحل مشكلة بالمرور بجميع مستويات التفكير من الدنيا إلى العليا، حسب تصنيف بلوم (Wu et. al. 2021) ، كما يتطلب التصميم الجرافيكي بشكل خاص إلى المواءمة الإبداعية بين ثلاثة مكونات، الفكرة (فلسفة التصميم)، الشكل (جمالية التصميم)، والوظيفة (الهدف الاتصالي) (Boonpracha et. al. 2023)، فكل مكون منها يعد مشكلة تحتاج إلى حل بالنسبة للمصمم (شكل، 1)، وكل منها تتطلب



شكل (1): مشكلات التصميم الجرافيكي التطبيقية في استديو التصميم

([1]) قسم الجرافيكس والوسائط المتعددة، كلية الإعلام والاتصال، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، المملكة العربية السعودية،
analansari@imamu.edu.sa

مهارات التفكير الإبداعي ليخرج المصمم بعمل ناجح (Meachem, 2021) ، فقد تناولت العديد من الدراسات موضوع الإبداع في حل المشكلات التطبيقية للتصميم، حسب كل جانب (Samaniego, et. al. 2024)، إلا أن أغلب الدراسات تخلط بين جانبي الفكرة (فلسفة التصميم)، وبين تمثيلها بصرياً (جمالية التصميم)، فإن إيجاد الفكرة، واستلهامها له العديد من الطرق، والاستراتيجيات التي تناولتها الدراسات، والمصادر، والتي تطبق في الاستديو، إلا أنه في واقع استديو التصميم حسب ملاحظات الباحثة، فإن المصممين، وخاصة المبتدئين منهم، والمتدربين، يواجهون صعوبة فيما بعد إيجاد الفكرة، ألا وهي تمثيلها، ومعالجتها شكلياً للوصول إلى أجمل شكل ممكن، من حيث جاذبيته للمتلقي مع الحفاظ على وظيفته الاتصالية، وتكاد أن تكون هناك ندرة في الدراسات التي تتناول استراتيجيات، أو تقنيات، أو نماذج إجرائية لتجريب الفكرة، ومعالجتها شكلياً، وتقنيات توليد عدد من الرسومات المختلفة لمعالجة الشكل، وبأساليب غير تقليدية؛ إضافة إلى ندرة الدراسات المهتمة في بناء استراتيجيات قائمة على الإبداع لتطوير الفكرة التصميمية بصرياً بشكل منهجي (Taura et.al. 2007) ، ومعظم الدراسات تركز في هذه المرحلة على أسلوب التغذية البصرية، أو الاستلهام، أو استخدام الخيال كحل مساعد، والتي لم تثبت فعاليتها في تمثيل الفكرة بصرياً، ومعالجتها بشكل مرضي (Laing, 2018) ، بينما من الممكن الاستفادة من تطبيق تقنيات التفكير الإبداعي في عملية التجريب للمعالجات الشكلية للفكرة التصميمية، كتقنية سكامبر للتفكير الإبداعي، موضوع البحث، في نموذج إجرائي قابل للتطبيق، ومن هذا المنطلق يطرح البحث السؤال التالي:

ما مدى فاعلية تطبيق نموذج للمعالجات الجر افيكية قائم على تقنية سكامبر في إثراء جمالية الوحدة التصميمية؟

فرضيات البحث:

- هناك فروق ذات دلالة إحصائية بين مستوى جمالية الوحدة التصميمية التي تم إنتاجها من قبل أفراد العينة قبل تطبيق نموذج المعالجات الجرافيكية، القائم على تقنية سكامبر، وبين مستوى جمالية الوحدة التصميمية التي تم إنتاجها بعد تطبيق نموذج المعالجات الجرافيكية لصالح المعالجات البعدية.
- يوجد أثر ذو حجم كبير؛ لتطبيق نموذج المعالجات الجرافكية، القائم على تقنية سكامبر على مستوى جمالية الوحدة التصميمية.

أهمية البحث:

- توسيع المعرفة العلمية، والتطبيقية حول التقنيات الإبداعية لحل مشكلات التصميم.
- تقديم نموذج إجرائي للمعالجات الجرافكية للتصميم، يمكن الاستفادة منه في نمذجة العمليات التصميمية، وخاصة الشكلية منها في تطبيقات الذكاء الاصناعي.
- يساعد النموذج الذي يختبره البحث على التأطير المعياري، والمفهومي لتقويم جمالية التصميم من منظور إبداعي.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى قياس مدى فاعلية تطبيق نموذج للمعالجات الجرافيكية، قائم على تقنية سكامبر في إثراء جمالية الوحدة التصميمية.

حدود البحث:

- الحدود المكانية: استديو التصميم في قسم الجرافيكس، والوسائط المتعددة بكلية الإعلام، والاتصال في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض.
- الجدود الزمنية: مدة التجربة 4 أسابيع.
- الحدود الموضوعية: يقتصر التطبيق على المعالجات الجرافيكية لإنتاج وحدات تصميمية، وتقتصر أساليب سكامبر المستخدمة على سبعة أساليب، وهي: الاستبدال، الدمج، التكييف، أو الضبط، التعديل، أو التصغير، أو التكبير، الاستخدامات الأخرى، الحذف، وإعادة الترتيب، أو عكس الشيء، كما تقتصر معايير تقويم مستوى

جمالية الوحدة التصميمية على مستوى الإبداع، مستوى تطبيق مبادئ التصميم، مستوى جمالية الأسلوب، مستوى جمالية توظيف الشكل، ومستوى جمالية الفكرة المستلهمة.

تحديد المصطلحات:

تقنية سكامبر SCAMPER Technique:

هي تقنية تستخدم كاستراتيجية إبداعية، حيث يمثل كل حرف في كلمة "SCAMPER" أحد الأساليب الإبداعية لهذه التقنية؛ إذ يمثل حرف (S) كلمة "Substitution"، وتعني الاستبدال، و حرف (C) يدل على "Combine"، أي الدمج، و (A) "Adapt/Adjust"، تعني التكييف، أو الضبط، أما (M) فيشير إلى "Modify/Minimize/Magnify"، وتعني التعديل، أو التصغير، أو التكبير، و(P) تدل على "Put the Other Uses"، أي ضعه في استخدامات أخرى، أما (E)؛ فتدل على كلمة "Eliminate"، وتعني الحذف، وأخيراً؛ فإن حرف (R) يمثل كلمة "Rearrange/Reverse"، وتعني إعادة الترتيب، أو عكس الشيء (Hassan, 2023)، وهي نفس التقنية التي يبنى عليها نموذج المعالجات الجرافيكية الذي يختبره البحث.

المعالجات الجر افيكية Graphical Processing:

هي مرحلة من مراحل العملية التصميمية، يتم فيها استخدام عدد من أنواع الرسومات التخطيطية غير المنتظمة (Purcell & Gero, 1998)، ويقصد بها إجرائيًا في البحث، المحاولات الرسومية المتعددة، والتجارب الشكلية لتمثيل الفكرة التصميمية من خلال استخدام أساليب مختلفة للوصول للشكل النهائي للوحدة التصميمية، حيث أن المعالجات الجرافيكية حسب ياسين Yasin ومرادي Muradi (2020) تعني الأساليب التصميمية المختلفة؛ لترتيب، وتوزيع عناصر العمل، وإعادة بناء العلاقات بين العناصر للوصول إلى وحدة تصميمية تحقق الغاية من التصميم جمالياً، ووظيفيًا.

الجمالية Aesthetic :

المقصود بالجمالية إجرائياً في البحث، هي مدى الجاذبية الشكلية للوحدة التصميمية، والتي تقيّم من خلال نظرة الخبراء في مجال التصميم الجرافيكي ضمن المعايير الأكاديمية. فالجمال هو إدراك للأشياء بناءً على علاقة عناصرها بعضها ببعض، والتي تحكمها مبادئ رياضية، تعرف بمبادئ التصميم، ويرتبط نسبياً بردود الفعل البشري تجاه الشيء بصفته جذاباً بصرياً، حينما يتعلق الأمر بالمنتج التصميمي (Khalighy & Whittet, 2012) ، كما ترتبط جمالية العمل خاصة في الفنون البصرية المعاصرة بتقديره من ناحية تقييم مدى الإبداع في العمل (Stojilović, 2017) ،

الوحدة التصميمية Design Unit :

تعني الوحدة في مجال الفنون البصرية، والتصاميم، أي الترابط، وتفاعل العناصر بعضها ببعض؛ حيث كل عنصر في العمل يكون ضرورياً، ويؤدي وظيفته تكاملياً مع الأجزاء، والعناصر الأخرى للعمل، كما أن الوحدة في التصميم هي من أهم المبادئ التي تحقق جمالية التصميم (Ibrahim, 2021)، حيث إن أي عمل مفكك في عناصره يفتقر للجمال، ومنه اعتبر البعض أن الوحدة ليست مبدأً بحد ذاته، بقدر ما هو أعلى مستوى لجمالية العمل (Yaqut, 2024) ، ويقصد بالوحدة التصميمية في البحث، أي المخرج التصميمي الناتج عن توحيد عدد من العناصر، وتوظيفها شكلياً ضمن هيئة بصرية محددة كالشكل الهندسي، أو العضوي، وغيرهم، ويتم الوصول إلى ذلك المخرج من خلال المرور بعدد من التجارب الشكلية لتمثيل فكرة التصميم.

- **الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث**

المبحث الأول: الجمالية في التصميم الجرافيكي:

الجمال، والجاذبية الشكلية في التصميم واحدة من أهم صفات المخرج التصميمي، وعامل مؤثر في تقييم التصميم Yamamoto (& Lambert, 1994) ، وإشكالية من إشكالات التصميم على المستوى الفلسفي، والتطبيقي، وبالتالي أيضاً على المستوى التقويمي المعياري، حيث لا يوجد تعريف موحد، ومحدد لمفهوم الجمال، ومنه يصعب إيجاد المعايير الموضوعية، والدقيقة لتقويم المستوى الجمالي، لذا العديد من المباحث النظرية، والتجريبية، والتطبيقية، اهتمت في موضوع الجمال، إلا أن أغلب الدراسات في مجال

التصميم، تؤكد أن الجمال في التصميم يرتبط بالقدرة على حل المشكلات بطريقة إبداعية، حسب ما أثبتته دراسة هان وآخرين Han et. al. (2021)، فعند اعتبار جمال التصميم، وجاذبيته هي مشكلة على المصمم اتخاذ الحل المناسب لها، على أن يزيد من جمالية المخرج التصمي، فهو يصل من خلال ما يعرف بالمعالجة التصميمية التي يعالج فيها الشكل الممثل لفكرة التصميم، حتى يصل إلى المخرج الجمالي، وهو في العادة يتم من خلال ما يعرف بالاسكتشنغ، أو الرسوم المبدئية التي يجرب فيها العديد من الأفكار الإخراجية لشكل التصميم (Beddoes, 2013)، وهذه العملية تتطلب مهارات التفكير الإبداعي الموضحة لدى بورتن Burton (2009) التي تركز على الطلاقة في توليد أكبر عدد من الحلول الشكلية، كما تعتمد على المرونة في توظيف الشكل؛ ليلائم الموضوع، كما أن الأصالة مطلوبة في الحفاظ على حقوق الملكية، والبعد عن نسخ التصاميم، وأخيراً فإن الشكل النهائي لا بد أن يعكس أفضل شكل اتصالي ، وجمالي أنتجه المصمم، وبالرغم من أن تلك المهارات الإبداعية مهمة، إلا أنه ليس هناك نماذج إجرائية يتبعها المصممون، خاصة المبتدئين لتعلم توليد العديد من الحلول الشكلية للرسوم المبدئية أثناء المعالجة (Hocaoğlu, 2024) ، سوى ما يكتسبه المصممون من مبادئ جمالية التي تطبق على جميع أنواع الفنون الجميلة، والتي يستفيد منها متخصصو التصميم الجرافيكي؛ لتحقيق الجاذبية، والجمال للتصميم (Alahira et. al. , 2024)؛ لذا فالبحث الحالي يقترح الاستفادة من أحد تقنيات التفكير الإبداعي في حل المشكلة الجمالية لمعالجة التصميم في نموذج تطبيقي، بصورة تضمن تحقيق المعايير الأكاديمية من خلال رؤية الخبراء في مجال التصميم.

المبحث الثاني: الاستراتيجيات الإبداعية للمعالجات الجرافيكية

التفكير الإبداعي، وتطبيق الاستراتيجيات الإبداعية من أهم الموضوعات التي شغلت ممارسي التصميم على اختلاف مجالاته، فالإبداع هو مفتاح العملية التصميمية، ويقوم بدور مهم في مستوى جمالية المخرج التصميمي (Han et. al. 2021)، ففي التصميم الجرافيكي يعد الإبداع مطلباً أساسياً؛ ليس فقط عند إيجاد الفكرة التصميمية التي تعكس فلسفة التصميم، وإنما أيضاً في المعالجة الشكلية للفكرة التصميمية لتحقيق الجاذبية للتصميم، وقد اعتبر دورست وكروس Dorst & Cross (2001) أن الإبداع في التصميم يكمن في تطوير الفكرة من خلال معالجتها بشكل غير مألوف بعد الوصول للفكرة المبدئية، إذ تعتمد المعالجة الشكلية على التجريب من خلال الرسوم المبدئية للتصميم، فالمعالجات الشكلية عبر الرسوم المبدئية أحد استراتيجيات التفكير الإبداعي، و تعد أداة اتصالية لاستخراج المفاهيم، واستكشاف الأفكار، وحل المشكلات في حد ذاتها (Leblanc, 2015) ، ويشجع ليبلانك Leblanc (2015) على ضرورة الرسوم المبدئية، كمعالجات بصرية يمكن مقارنتها، وتقويمها جنبًا إلى جنب بدلاً من التغذية الراجعة التسلسلية لتطوير العمل، ويدعو إلى اتباع استراتيجية منهجية لذلك، والتي تشمل ثلاث مراحل، استكشاف مفاهيم التصميم بشكل منهجي من خلال إطار مفاهيمي، ثم تطوير نهج الرسم التخطيطي مع تقويم الجودة البصرية للمفهوم، والبناء عليها، وبالتالي إظهار كيف يمكن أن يتطور المفهوم، وأخيراً، فهم وتطبيق المفاهيم النظرية على التصميم، إلا أنه لم يحدد الطرق الإجرائية للقيام بتطوير الرسم؛ لذا تناول أرنيو Aarnio (2018) أحد تلك الطرق الإجرائية من خلال الرجوع إلى مصدر إبداعي، أو فني كالصور الفوتوجرافية، والاستلهام منها، وإجراء عدد من المعالجات الشكلية لتطويرها، أما بيدوس Beddoes (2013)، فقد وضح عدد من الاستراتيجيات لتطوير المعالجات الشكلية، منها الرسومات المصغرة لاستكشاف الأفكار الأولية، والتجريب الشكلي في الأساليب، والمعالجات، والإلهام اليومي، ورسم كل ما يلهم المصمم، وتطوير الرسم بالتفاصيل، وأخيراً تبادل الأفكار مع المصممين الآخرين، و كذلك من الأنشطة الرسومية في استديو التصميم المعززة للقدرات الإبداعية، هي تلك التي وصفها غولايكون Gulkhayokhon (2022) ، وهي: التفكيك، الإضافة، الحذف، التبديل، الإزالة، التغيير، الدمج، وهي شبيهة بأساليب سكامبر، موضوع البحث، حيث أثبت تورا وآخرون Taura et.al. (2007) أن تقنية المزج بين فكرتين، عند المعالجة الشكلية للتصميم، تعد تقنية فعالة في تحقيق الإبداع، وهي أحد أساليب تقنية سكامبر في التفكير الإبداعي، والتي يمكن أن تدعم عملية التجريب، والمعالجات الشكلية إضافة إلى الأساليب الأخرى لهذه التقنية؛ حيث يمكن تطبيقها للوصول إلى مخرج إبداعي جمالي.

المبحث الثالث: تقنية سكامبر كاستراتيجية للتفكير الإبداعي

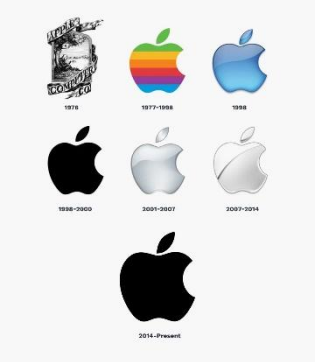
تعد تقنية سكامبر أحد أهم استراتيجيات التفكير الإبداعي، وحل المشكلات بطرق مبتكرة، و لا تزال واحدة من أكثر التقنيات استخدامًا ،(Hassan, 2023) بحيث إن التدرب عليها يحسن من مهارات توليد الأفكار الإبداعية، من حيث زيادة مستوى المرونة، والطلاقة، وأصالة الأفكار (Ozyaprak, 2016) ، وهي تقنية لا تستخدم لتوليد الأفكار فحسب، بل لتحليل المشكلات وحلها، ما

يجعلها قابلة للتطبيق على نطاق واسع في كل مهمة تتطلب التفكير، وحل المشكلات بطريقة إبداعية (Kamis. et. al. 2020)، وخاصة في المجالات التي تتمركز حول تلك المهارات، إذ يوصي هوكاغلو Hocaoğlu (2024) بشكل خاص بإدخال أساليب سكامبر كنموذج تطبيقي داعم في مجال التصميم الجرافيكي، ومجالات التصميم الأخرى.

وتعتمد تقنية سكامبر على سبعة أساليب، يمكن تطبيقها في مجال التصميم الجرافيكي، والتي وضحها هوكاغلو Hocaoğlu (2024):

- الاستبدال: كاستبدال العناصر، والمكونات، والمواد.
- الجمع مثل الدمج بين عنصرين، أو شكلين.
- التكيف: أي تكييف الشكل، وضبطه على شكل آخر.
- تكبير/تعديل/تصغير: زيادة الحجم، أو تقليله، وتعديل الخصائص.
- الاستخدامات الأخرى: تغيير وظيفة العناصر، أو الشكل.
- الإزالة: إزالة العناصر، والتبسيط، وتقليل الوظائف الأساسية.
- إعادة الترتيب/العكس: إعادة توزيع العناصر، أو عكس توزيعها من الداخل إلى الخارج، أو رأسًا على عقب.

ومن ملاحظة بعض التصميمات العالمية للشعارات كوحدات تصميمية، نجد أن المعالجة للشعار تنطبق عليها واحدة، أو أكثر من تلك الأساليب، فعلى سبيل المثال المعالجة الجرافيكية لشعار شركة أبل (شكل 2)، تستخدم معظم أساليب سكامبر خاصة عند تتبع تطور الشعار على مدى الأعوام، فقد استبدلت مكونات الشعار بشكل التفاحة المبسط، واستعيرت الألوان للدلالة على التفاصيل، بدلاً من العناصر الأخرى، كما تم تعديل خصائص الرسم للتفاحة، بحيث تكون بأسلوب هندسي، وقد تم توظيف شكل التفاحة للدلالة على التكنولوجيا، كاستخدام آخر للدلالة بدلاً من معنى الصحة المتعارف عليه، كما تم تبسيط الشكل، وإزالة الكثير من التفاصيل حتى الوصول إلى آخر نسخة من الشعار.



شكل (2): مراحل تطور شعار شركة أبل
من موقع https://thedesignest.net

الدراسات السابقة : فاعلية تطبيق تقنية سكامبر في التصميم

طبقت العديد من الدراسات أساليب سكامبر على مخرجات التصميم لدراسة فعالية هذه التقنية الإبداعية عند النزول إلى الواقع التطبيقي في استديو التصميم، ومنها دراسة هوكاغلو Hocaoğlu (2024) بعنوان: "سكامبركنموذج داعم لتحسين نتائج التعلم في استوديو التصميم"، والتي انطلقت من خلفية مشكلة البحث الحالي نفسها، ألا وهي أن ممارسي التصميم المتدربين قد يعانون من تباين نقل المعرفة، والخبرة من المعلمين، أو المدربين في حال لم يكن هناك استراتيجية منمذجة، أو طريقة علمية ترشدهم نحو التطبيق الأمثل، وبالتالي اقترح الباحث نموذج تدريبي باستخدام أساليب سكامبر، والتي أدت إلى تحسن مخرجات التصميم لدى المتدربين، أما دراسة كاميس وآخرين Kamis et. al. (2020) ، فاهتمت باستكشاف مدى فعالية أساليب سكامبر في التعليم المهني من وجهات نظر طلاب كلية التصاميم من خلال الدراسة النوعية؛ حيث اعتمدت أسلوب المقابلة مع أخذ عينات من عمل الطلاب، وتحليلها وقد أكدت الدراسة أن الطلبة يستخدمون أساليب سكامبر تلقائياً دون معرفتهم بذلك، وجاءت نتائج الدراسة مؤيدة للدراسة الحالية في أهمية استخدام أساليب سكامبر، والتي أثبتت فعاليتها في توليد الأفكار، بل وتحسين معالجات الرسم، والابتكار في المعالجة، وفي دراسة بونبراتشا وآخرون Boonpracha et. al. (2023) تم إجراء تقييم لمخرجات 25 طالبًا وطالبة مشاركين في دراسة مدتها ثمانية أسابيع، مع تدريبهم على استخدام أساليب سكامبر للتوصل إلى أفكار إبداعية عند تصميم المنتجات الثقافية، ووفقًا للنتائج، أسهمت هذه التقنية بشكل كبير في توليد الأفكار الإبداعية لدى الطلاب. وأيدت تلك النتائج دراسة حسان Hassan (2023) التي هدفت إلى استكشاف قيمة استخدام سكامبر لتوليد الأفكار في وقت واحد، كخطوة لتحسين

الإمكانات الإبداعية لدى الطلاب من خلال مشاريع الطلاب ضمن تخصص التصميم الجرافيكي، وباتباع المنهج الوصفي، والنوعي بملاحظة تطور معارف الطلاب، ومهاراتهم، وأثبتت أن استخدام تقنية سكامبر له تأثير إيجابي على مخرجات الطلاب؛ لأنه وفر لهم أسلوبًا مباشرًا، ونهجًا أكثر تنظيمًا لضمان التفكير، مما يؤدي إلى تسريع عملية توليد الأفكار، كما وفر بيئة ممتعة لممارسة التفكير الإبداعي.

مؤشرات الإطار النظري:

بناءً على ماجاء في الأدبيات النظرية المذكورة أعلاه؛ فإن من أهم الأطر المعرفية التي يرتكز عليها البحث ما يلي:

- أن جمالية الوحدة التصممية ترتبط بالإبداع؛ حيث يمكن تحقيقها من خلال اتباع استراتيجيات، وتقنيات التفكير الإبداعي.
- أن هناك عددًا من الاستراتيجيات الإبداعية المتبعة في العملية التصميمية، إلا أن هناك ندرة في النماذج الإجرائية المنهجية، التي توضح إجراءات تطبيقية للمعالجات الشكلية للفكرة التصميمية، والتي تتطلب اختبار لمدى فاعليتها.
- أن تقنية سكامبر يمكن أن تطبق لحل مشكلة جمالية التصميم؛ لما لها من أساليب عدة تصلح لمعالجة الشكل.
- من خلال نتائج عدد من الدراسات، فإن تقنية سكامبر أثبتت فعاليتها عند تطبيقها في مجال التصميم الجرافيكي، وتصلح للاستفادة منها في العملية التصميمية كتقنية منهجية تطبيقية.

- **الفصل الثالث: الإطار الإجرائي للبحث**

مجتمع البحث:

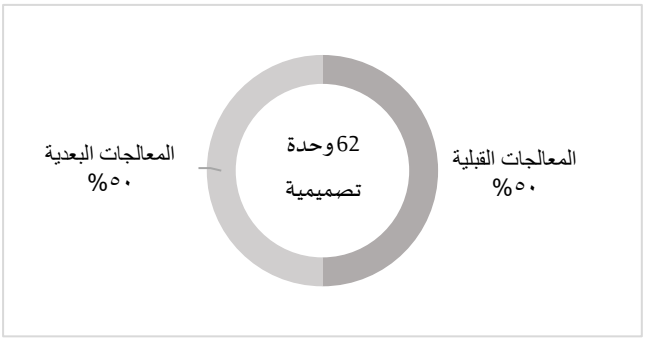
المبتدئون من المستوى الأول لطلبة تخصص التصميم الجرافيكي في المملكة العربية السعودية بمدينة الرياض، والذين يبلغ عددهم التقريبي للعام 2024 في شهر مارس حوالي 500 طالب وطالبة.

عينة البحث:

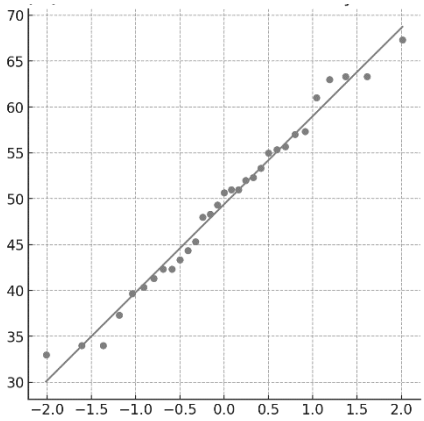
عينة قصدية من طالبات المستوى الأول في تخصص الجرافيكس، والوسائط المتعددة يبلغ عددهم 31 طالبة للتطبيق القبلي، ونفس العينة للتطبيق البعدي؛ حيث يتم تحكيم مستوى 62 وحدة تصميمية.

تحليل العينة:

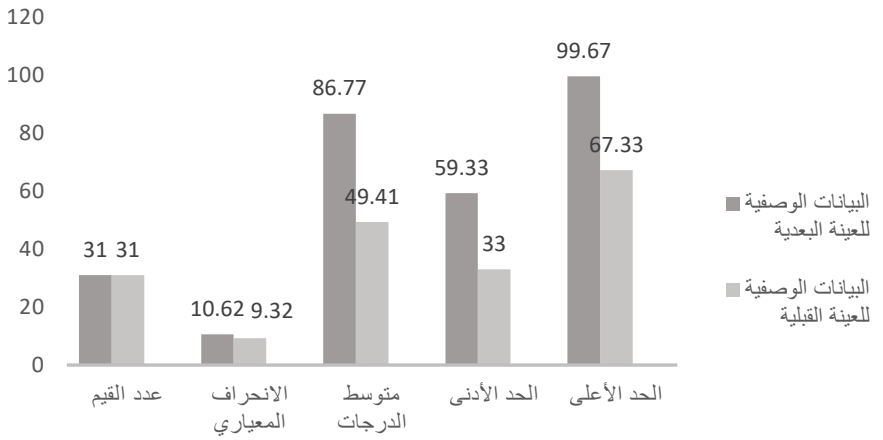
يتم تقييم مستوى جمالية الوحدات التصميمية لعينة البحث المكونة من 62 وحدة تصميمية(شكل 5)، تنقسم أنصافاً بين عينة للمعالجات القبلية، وعينة للمعالجات البعدية، كما أن تحديد حجم العينة، يعتمد على نوع البحث، وحسب ليفي Leavy (2022) ؛ فإن العينة تعد كافية، وممثلة للمجتمع في البحوث التجريبية في حال كانت 30 مفردة، أو أكثر، وبذلك تعد عينة البحث كافية لاختبار فرضياته، وقد أظهر اختبار شابيرو ويلك قيمة احتمالية 0.654 وهي أكبر من 0.05 ما يعني أن العينة تتبع التوزيع الخطي الطبيعي (شكل 6)، أما من ناحية البيانات الوصفية للعينة في نسبة المعالجات القبلية إلى المعالجات البعدية، فهي موضحة في الرسم البياني (شكل 7)



شكل (5): الرسم البياني لنسبة العينة القبلية والبعدية



شكل (6): الرسم البياني لتوزيع العينة



شكل (7): الرسم البياني للبيانات الوصفية للعينة (المعالجات القبلية، والمعالجات البعدية)

أدوات البحث:

- نموذج المعالجات الجرافيكية القائم على تقنية سكامبر، وهو نموذج تطبيقي تم بناؤه من قبل الباحثة بالاستفادة من أساليب سكامبر، والممارسات التطبيقية في استديو التصميم بهدف تطبيق التجربة على المعالجات الجرافيكية، حيث يشمل النموذج 3 مراحل للمعالجات الجرافيكية (شكل 8)، مرحلة البحث عن المصدر، مرحلة الاستلهام من المصدر، مرحلة التجريب القائم على أساليب سكامبر .

شكل (8): نموذج المعالجات الجرافيكية القائم على تقنية سكابر

- استمارة تحكيم لجمالية الوحدة التصميمية بحيث يتم التقييم من قبل ثلاثة خبراء من أعضاء هيئة التدريس المتخصصين في مجال التصميم الجرافيكي، وتشمل الاستمارة على نفس بنود التقويم الأكاديمية المعتمدة لمقرر مدخل إلى التصميم الجرافيكي في برنامج الجرافيكس والوسائط المتعددة بكلية الإعلام والاتصال في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، والتي تشتمل على البنود في (جدول 1) ، وقد تم قياس الصدق الداخلي، والثبات للاستمارة باستخدام مقياس ألفا كرونباخ الذي أظهر مستوى جيدًا من الصدق الداخلي، والثبات؛ حيث بلغت قيمته 0.837 ، وهي قيمة أعلى من 0.8 ، مما يعني أن المقياس موثوق، ويعطي نتائج ثابتة.

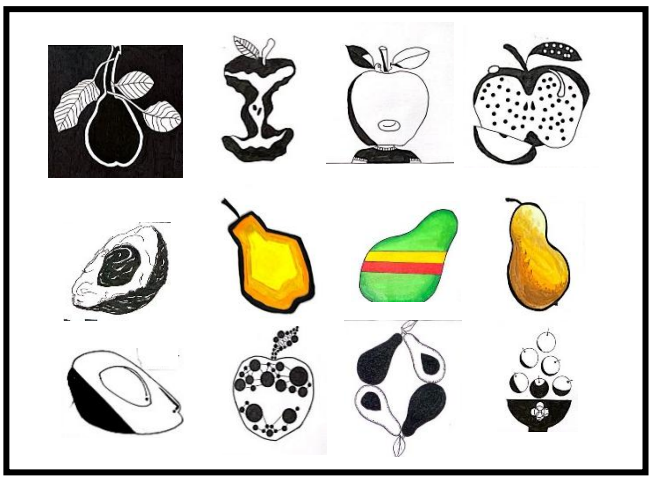
جدول (1): معايير التقويم في استمارة التحكيم لمستوى جمالية الوحدة التصميمية

معايير التقويم	مستوى الإبداع	مستوى تطبيق مبادئ التصميم	مستوى جمالية الأسلوب	مستوى جمالية توظيف الشكل	مستوى جمالية استلهام الفكرة	المستوى الكلي
درجة المعيار	20	20	20	20	20	100

- الطرق الإحصائية لاختبار فرضيات البحث؛ لأن العينة تتبع التوزيع الخطي الطبيعي تم استخدام *اختبار ت المقترن (Paired T test)* لحساب الفروق الإحصائية بين عينتين مرتبطتين، كما تم قياس حجم الأثر باستخدام *مقياس كوهين (Cohen's d)*

منهج البحث:

يعد البحث من النوع شبه التجريبي، من خلال إجراء التجربة على عينة قصدية من المبتدئين في تعلم التصميم، لإنتاج وحدات تصميمية قبلية، وبعدية، وتقييم مستوى جماليتها، ومن ثم الاستعانة بالأساليب الإحصائية؛ لتحليل البيانات الكمية لقياس أثر المتغير المستقل (تقنية سكامبر للمعالجات الجرافيكية) على المتغير التابع (جمالية الوحدة التصميمية) بالقياس القبلي، والبعدي لمستوى جمالية الوحدات التصميمية حسب تقييم الخبراء، حيث تمت إجراءات التجربة على النحو التالي:

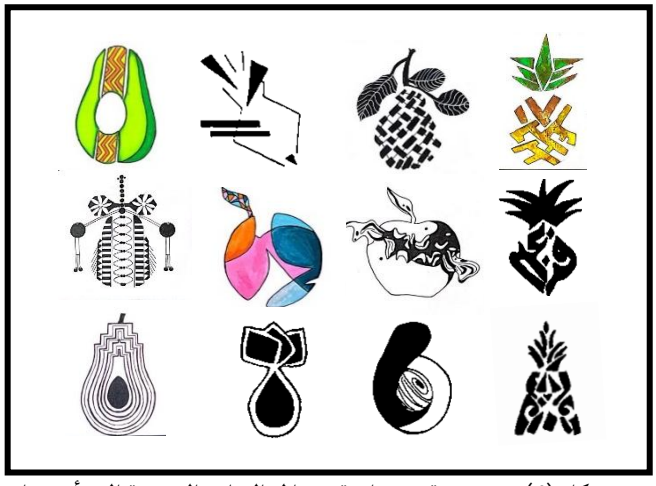


شكل (3): مجموعة عشوائية من المعالجات القبلية التي أنتجها أفراد عينة البحث

أولاً: المعالجات القبلية: تم تكليف أفراد العينة بإنتاج وحدات تصميمية من خلال الاستلهام من الفن السعودي، وإنشاء وحدة تصميمية على شكل عضوي من الفاكهه، وقد تم إنتاج عدد 31 وحدة تصميمية، بعد معالجتها دون الالتزام باستراتيجية محددة، ويظهر في شكل (3) عدداً من المعالجات القبلية التي انتجها أفراد العينة.

ثانياً: المعالجات البعدية: تم شرح نموذج المعالجات الجرافيكية القائم على تقنية سكامبر، وتكليف أفراد العينة بإنتاج وحدات تصميمية بالاستلهام من الفن السعودي من خلال اتباع النموذج (شكل 4)، وذلك حسب المراحل التالية:

1- البحث عن مصدر للاستلهام: حيث طلب من أفراد العينة البحث عن عمل من الفن السعودي.
2- الاستلهام من المصدر: طلب من أفراد العينة تحليل العمل من ناحية الخط، والشكل، واللون، والتكوين، والأسلوب، والموضوع، حسب خلفيتهم المعرفية التي اكتسبوها في المقرر، مع تحديد أبرز العناصر في العمل الفني



شكل (4): مجموعة عشوائية من المعالجات البعدية التي أنتجها أفراد عينة البحث

من المادية إلى المجردة وتوظيفها في شكل ثمرة من الفاكهة

3- التجريب: طلب من أفراد العينة عمل عدة معالجات تجريبية للوصول إلى الوحدة التصميمية المناسبة عن طريق الاستفادة من أساليب سكامبر السبعة.

ثالثاً: تم تقييم 62 وحدة تصميمية ناتجة عن التجربة من قبل لجنة من ثلاثة خبراء من أعضاء هيئة التدريس المتخصصين في التصميم الجرافيكي، وتم التقييم بشكل فردي من خلال استمارة تقييم مستوى جمالية الوحدة التصميمية، ومن ثم إيجاد متوسط الدرجات، وتطبيق الطرق الإحصائية لاختبار فرضيات البحث.

- **الفصل الرابع: النتائج، والاستنتاجات**

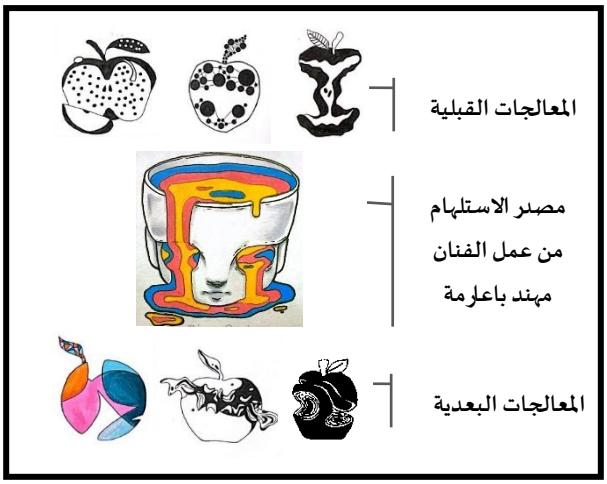
النتائج:

لاختبار الفرضية الأولى للبحث، تم إجراء اختبار ت *المقترن*؛ حيث أظهرت النتائج وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الثقة 0.05 بين نتائج تقييم مستوى جمالية الوحدات التصميمية التي أنتجت قبل تطبيق نموذج المعالجات الجرافيكية القائم على تقنية سكامبر، وبين نتائج تقييم مستوى جمالية الوحدات التصميمية التي أنتجت بعد تطبيق النموذج لصالح النتائج البعدية، ويظهر (الجدول 2) قيم ت، والقيمة الاحتمالية، والانحدار الخطي، و يظهر في تحليل الانحدار الخطي الفرق المعنوي بين نتائج العينتين القبلية، والبعدية؛ حيث أن 66.2% من التباين في الدرجات البعدية، يمكن تفسيره من خلال الدرجات القبلية، ومنه تقبل الفرضية البديلة، أن هناك فروقًا ذات دلالة إحصائية بين مستوى جمالية الوحدة التصميمية، التي تم إنتاجها من قبل أفراد العينة قبل تطبيق نموذج المعالجات الجرافيكية، وبين مستوى جمالية الوحدة التصميمية، التي تم إنتاجها بعد تطبيق نموذج المعالجات الجرافيكية لصالح المعالجات البعدية.

جدول (2): نتيجة اختبارت المقترن لحساب الفروق بين العينتين المرتبطتين، وتحليل الانحدار الخطي

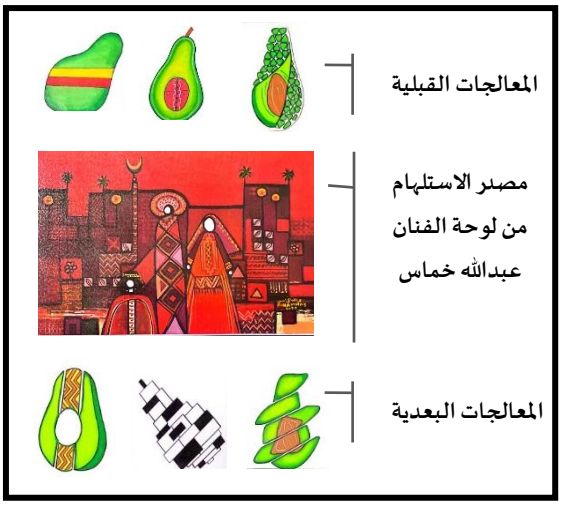
Paired T test اختبارت المقترن، وتحليل الانحدار							
العينة	العدد	قيمة T	القيمة الاحتمالية	تحليل الانحدار الخطي			مستوى الدلالة
				المعامل	المقطع	قيمة مربع R	
القبلية	31	33.49	(0.000) 2.52e-25	0.927	40.97	0.662	دالة إحصائياً عند مستوى 0.05
البعدية	31						

ومما يعزز هذه النتيجة الأدلة المادية للمعالجات الجرافيكية القبلية والبعدية التي أنتجها أفراد العينة، فعلى سبيل المثال في شكل (9) تبدو المعالجات القبلية أقل نضجاً في التعامل مع الشكل مع ملاحظة التردد في الخروج عن المألوف وضعف في توظيف العناصر المستلهمة مقارنة بالمعالجات البعدية التي أظهرت تحرراً أكبر من كتلة الشكل الأصلي للفاكهة، مع استخدام العناصر بشكل أكثر جمالاً واستلهام العناصر المناسبة، باستلهام الأفكار المجردة عوضاً عن الاقتباس المباشر للعناصر.



شكل (9): مجموعة عشوائية من المعالجات الجرافيكية القبلية والبعدية لأحد أفراد العينة

ومثال آخر يتضح في شكل (10) حيث يبدو الاستلهام من عناصر اللوحة وتوظيفه في شكل الثمرة غير موفق في المعالجات القبلية، كما لا تتوزع العناصر بشكل جيد ولا يوجد فكرة إبداعية خارجة عن الشكل المألوف لهيكل الثمرة، بينما أظهرت المعالجات البعدية تحليلاً وتفكيكاً بصرياً للشكل مع توظيف العناصر المستلهمة إما باقتباسها أو باستلهام فكرة الشكل الهندسي، وتشريح الشكل.



شكل (10): مجموعة عشوائية من المعالجات الجرافيكية القبلية والبعدية لأحد أفراد العينة

أما نتيجة اختبار الفرضية الثانية؛ ولمعرفة حجم تأثير المتغير المستقل المتمثل في نموذج المعالجات الجرافيكية، القائم على تقنية سكامبر، وبين المتغير التابع المتمثل في مستوى جمالية الوحدة التصميمية، فقد تم تطبيق مقياس كوهين، والذي أعطى قيمة 6.02، وهي قيمة أعلى من 0.8 ، أي أن حجم الأثر كبير جدًا، وقوي للمتغير المستقل على المتغير التابع، ومنه تقبل الفرضية البديلة، أنه يوجد أثر ذو حجم كبير؛ لتطبيق نموذج المعالجات الجرافكية القائم على تقنية سكامبر على مستوى جمالية الوحدة التصميمية.

الاستنتاجات:

من خلال نتائج البحث، يمكن استنتاج ما يلي:

- أن تقنية سكامبر تصلح للاستفادة منها، كاستراتيجية إبداعية للمعالجات الجرافيكية.

- أن تطبيق نموذج المعالجات الجرافيكية القائم على تقنية سكامبر له أثر معنوي، وإيجابي في إثراء مستوى جمالية الوحدة التصميمية.

- أن حجم الأثر لتطبيق نموذج المعالجات الجرافيكية، القائم على تقنية سكامبر كبير، ومعنوي ما يدل على فاعلية النموذج في إثراء جمالية الوحدات التصميمية.

التوصيات:

- إجراء المزيد من الأبحاث حول التقنيات الإبداعية التي يمكن تطبيقها على المعالجات الجرافيكية.
- تطوير أدوات قياس لجمالية الوحدة التصميمية، والعوامل المؤثرة فيها مع قياس صدقها، وثباتها.
- يمكن إجراء المزيد من التجارب التطبيقية على نموذج المعالجات الجرافيكية القائم على تقنية سكامبر لمعرفة أثره على متغيرات أخرى، كتأثيره على دلالة الشكل.

المقترحات:

تقترح الباحثة الاستفادة من نموذج المعالجات الجرافيكية القائم على تقنية سكامبر في ما يلي:

- التدريب العملي على معالجات الشكل في التصميم خاصة بالنسبة للمبتدئين.
- نمذجة العمليات التصميمية للرسومات، والأشكال خاصة في تطبيقات الذكاء الاصناعي.
- وضع إطار المعياري، والمفهومي لتقويم جمالية التصميم من منظور إبداعي.

Conclusions:

Through the research results, the following can be concluded:

1. That SCAMPER technology is suitable for use as a creative strategy for graphic processing.
2. That the application of the graphic processing model based on SCAMPER technology has a significant and positive impact on enriching the level of aesthetics of the design unit.
3. That the size of the impact of applying the graphic processing model based on SCAMPER technology is large and significant, which indicates the effectiveness of the model in enriching the aesthetics of design units.

References:

1. Leblanc, T. (2015). Sketching as a thinking process. In *DS 82: Proceedings of the 17th International Conference on Engineering and Product Design Education (E&PDE15), Great Expectations: Design Teaching, Research & Enterprise, Loughborough, UK, 03-04.09. 2015* (pp. 606-611).
2. Wu, F., Lin, Y. C., & Lu, P. (2021). A new design thinking model based on Bloom's taxonomy.
3. Meachem, C. (2021). Designing in creativity: an investigation into the role of creativity in graphic design.
4. Laing, S. J. (2018). *The Role of Images in Support of Graphic Design Ideation* (Doctoral dissertation, The University of Waikato).
5. Yamamoto, M., & Lambert, D. R. (1994). The impact of product aesthetics on the evaluation of industrial products. *Journal of Product Innovation Management*, *11*(4), 309-324.
6. Han, J., Forbes, H., & Schaefer, D. (2021). An exploration of how creativity, functionality, and aesthetics are related in design. *Research in Engineering Design*, *32*(3), 289-307.
7. Beddoes, E. (2013). Sketching from the imagination: an insight into creative drawing. 3D Total Publishing
8. Burton, J. M. (2009). Creative intelligence, creative practice: Lowenfeld redux. *Studies in Art Education*, *50*(4), 323-337.
9. Dorst, K., & Cross, N. (2001). Creativity in the design process: co-evolution of problem–solution. *Design studies*, *22*(5), 425-437.
10. Alahira, J., Ninduwezuor-Ehiobu, N., Olu-lawal, K. A., Ani, E. C., & Ejibe, I. (2024). ECO-INNOVATIVE GRAPHIC DESIGN PRACTICES: LEVERAGING FINE ARTS TO ENHANCE SUSTAINABILITY IN INDUSTRIAL DESIGN. *Engineering Science & Technology Journal*, *5*(3), 783-793.
11. Aarnio, A. (2018). Visualising ideas-techniques for improved concept art: concepting the Elusive Mr. Darcy for Random Potion.
12. Taura, T., Nagai, Y., Morita, J., & Takeuchi, T. (2007). A study on design creative process focused on concept combination types in comparison with linguistic interpretation process. In *DS 42: Proceedings of ICED 2007, the 16th International Conference on Engineering Design, Paris, France, 28.-31.07. 2007* (pp. 317-318).
13. Leavy, P. (2022). *Research design: Quantitative, qualitative, mixed methods, arts-based, and community-based participatory research approaches*. Guilford Publications.
14. Samaniego, M., Usca, N., Salguero, J., & Quevedo, W. (2024). Creative Thinking in Art and Design Education: A Systematic Review. *Education Sciences*, *14*(2), 192.
15. Gulkhayokhon, M. (2022). METHODS OF CREATIVITY DEVELOPMENT IN GRAPHIC DRAWING LESSONS. *Open Access Repository*, *9*(11), 127-130.
16. Yaqut, J, (2024). Taqniaat Tawzif 'usus Altasmim Alfaniyi Liwahdat Aleudwiat fi Taylandi. Dirasat Tatbiqiat fi Bina' Alealaqat Watakamul Mabadi Alearda. Majalat Altufulat Waltarbia (Jamieat Al'iiskandariati), 58(1), 111-222.
17. Ibrahim. Alhakam (2021). Mafhum Alwahdat fi Altasmim Aldaakhilii Wasubul Tahqiqiha fi Alfada'at Aldaakhiliati. lark, 13(5), 680-647.
18. Purcell, A. T., & Gero, J. S. (1998). Drawings and the design process: A review of protocol studies in design and other disciplines and related research in cognitive psychology. *Design studies*, *19*(4), 389-430.
19. Yasin, E. Muradi, R (2020). Almuealajat Altasmimiat Lieanasir Tasmim Almalsaq Alsiyasii Almueasiri. Al-Adab Journal, (135), 549-566
20. Stojilović, I. (2017). Effects of creativity on aesthetic experience. *Psihologija*, *50*(3), 319-339.
21. Khalighy, S., Green, G., & Whittet, C. (2012). Product aesthetics and creativity. In *DS 73-2 Proceedings of the 2nd International conference on Design Creativity Volume 2* (pp. 52-60).

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1503

The aesthetics of hybridization in contemporary painting and its reflection on the productions of art education students

Alham Abd Al Saheb [a1]

[a] *Ministry of Education / Directorate of Education Karkh 1 / Al-Maari Secondary School for Girls*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 11 October 2024
Received in revised form 19 October 2024
Accepted 20 October 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
aesthetics, drawing, contemporary, reflection, art education

ABSTRACT

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

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

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

The results and conclusions reached by the two researchers:

1.The aesthetics appeared strongly in all the art education students' outputs in all samples.

2.The student relied on his imagination to produce new formal compositions.

3.The small number of textbooks on drawing aesthetics to be taught to students of the Department of Art Education

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: Roselive299@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1503
Alham Abd Al Saheb: The aesthetics of hybridization in contemporary painting and its reflection on the productions of art education students
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تقنيات التهجين في الرسم المعاصر و انعكاسها على نتاجات طلبة التربية الفنية

الهام عبد الصاحب[1]

الملخص:

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

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

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

أما النتائج والاستنتاجات التي توصلت إليها الباحثة:

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

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

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

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

[1] وزارة التربية / مديرية تربية الكرخ 1/ ثانوية المعري للبنات

الاقاليم ذات تضاريس جبلية والأخرى سهلية وبعضها الاخر مسطحات مائية، ومع هذا التنوع في طوبوغرافيا الأقاليم تتباين اشكال الصعوبات والمعطيات البيئية لتختلف بذلك وسائل التكيف الانساني تجاه تلك المعطيات (Al-Nouri, 1998, p. 27).

وتطرحا الباحثةالسؤال التالي الذي من خلاله تتحدد مشكلة البحث: **ما تقنيات التهجين في الرسم المعاصر ومدى انعكاسها في نتاجات طلبة التربية الفنية؟**

اهمية البحث:

1- تسليط الضوء على تقنيات التهجين في الرسم المعاصر ونعكاسه على نتاجات طلبة التربية الفنية.
2- افادة الطلبة والمختصين في مجال انتاج الرسم العراقي المعاصر.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى: الكشف عن انعكاس تقنيات التهجين في الرسم المعاصر على نتاجات طلبة التربية الفنية.

حدود البحث: الحدود البشرية: طلبة قسم التربية الفنية / المرحلة الرابعة -الدراسة المسائي. والحدود المكانية: قسم التربية الفنية -كلية الفنون الجميلة -جامعة بغداد. والحدود الزمانية: العام الدراسي 2017-2018. والحدود الموضوعية: تقنيات التهجين في الرسم المعاصر وانعكاسها على نتاجات طلبة التربية الفنية

تحديد المصطلحات:

التفنية لغةً: تِقْن: "اتقان الأمر واحكامه، ورجل تِقْن بكسر التاء: حاذق" (Al-Gohari, 1987, p. 208) **التفنية اصطلاحاً:** وعرّفها قنديل (2006) بأنها "الاتصال بمهارة، وتعني كذلك: استخدام الانسان لكل مهاراته وامكاناته، للتواصل مع الاخرين" (Qandil, 2006, p. 23).

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

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

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

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

التهجين (Hybridization) اصطلاحا :مصطلح يشير الى التمازج في الاجناس الفنية او الادبية بوصفه سمه مهمه من سمات المقامة كما انه من السمات الرئيسة للراوية ويمكن يعرف مصطلح التهجين على" أساس كونه تمازج بين أثنين أو أكثر من الخطابات اللغوية المختلفة)"

الإطار النظري

المبحث الاول: مقدمة تاريخية في الرسم العراقي المعاصر:

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

فالأساليب والانماط الاولى لحياة الانسان في الكهوف حيث بداء الفن من هناك على جدران الكهوف وحيث ما انتقل الانسان انتقل معه الفن فتأثر الفن بعدة تحولات والتغيرات في المسارات للتاريخ البشري عبر عصوره المختلفة ابتداء من البدايات الاولى

لفجر التاريخ وبعدها تكون الاساطير ومن ثم السحر وبعدها التأثير الديني والاجتماعي والفلسفي وصولا الى التحولات المنطقية والعلمية في وقتنا الحالي الا ان كل المظاهر التي مرت بها البشرية قد تظهر بأسباب معينة واضحة او لأسباب اخرى في الاعمال الفنية بقصدية وفي عموم الامر كل التغيرات والتحولات ساهمت في تطور الفن واعطائه مدارس واساليب ومناهج تختلف من مكان الى مكان اخر ومن زمان الى زمان اخر حتى وصل الى ما وصل اليه في عصرنا الحالي. فكل المنظومات الانسانية طبيعية، صناعية، تاريخية، اجتماعية، اقتصادية، سياسية، دينية، نفسية، ادبية وعلمية اثرت بشكل او باخر في تشكيل البيئة المحيطة بالإنسان عندما خرج من البيئة الطبيعية ليشكل بيئة تلائمه وبالتالي هذا كله إثر على منجزه الفني والحضاري، فكل ما هو لاحق نتيجة لما هو سابق. وبالتالي كل ما هو موجود الان يرتبط بجذور قديمة لعبت دور في صياغة الشكل وربط الشكل بالمضمون واكتشاف المواد والطرق التي يتم فيها تطويع المواد واشتقاق وفصل الاجناس على جميع المستويات الاكتشافية للإنسان ونخص منها الفن "فلو ان الشعوب تطورت دون احتكاك بالحضارة القديمة لكان من غير المستبعد ان نجد تكرار للمنجزات القديمة" (Georgy, 1990, p. 127). ويعد الرسم هو احد الانواع والاجناس الفنية التي ارتبطت بتاريخ الانسان على مستويين المستوى الاول الاحتياج الحياتي في استخدام المعدات والاواني وغيرها من الادوات التي يدخل الرسم بشكل مباشر او غير مباشر في صناعتها اما المستوى الثاني المستوى التفني الفني فكانت الصناعة الرسمية صناعة لها وظائف متعددة لا سيما على المستوى العقائدي والديني والحضاري فكانت احدى الوسائل المعبرة عن الذات منذ القدم "كان ظهور الفن كوسيلة تعبير عن ذات الانسان لأول مرة في وادي الرافدين منذ نهاية العصر الحجري المتأخر اي في عصور ما قبل السلالات وفجر الحضارة في بداية الالف الثالث ق.م ظهر في صبغ الفخار وتزويقه بأصباغ ورسوم جميلة ورسم الاشكال الحيوانية والنباتية والزخارف" (Al-Khatib, 2005, p. 11). اما في ما يخص العراق في تحديد المعاصرة لفن الرسم فانطلقت مسيرة الرسم العراقي المعاصر بمحاولات عديدة ولكن ليست بالكثيرة واتجهت نحو الوظيفة مبتعدة عن التفنية والتعبير الفني ثم بعد ذلك اخذت الخطوات تتسارع في التقدم نحو وجهة فنية تفنية للرسم وعلى "الرغم من كون التجربة الرسمية العراقية المعاصرة حديثة النشوء رغم جذورها العميقة (اي تحديث التقنيات والوسائل وطريقة التدليل العلاماتي) طبقت بشكل متأخر وبالجهد المبذول والحرفة والفطنة التي يملكها الرسام العراقي ارتقت سريعاً بتجربته واقتربت من الفنون العالمية من خلال التنظيمات الموضوعية التي قدمها الرسام العراقي وربطه ما بين المفاهيم والتأويلات بشأن توليد علامات وتحميلها مضامين وتأصيل الانجاز الذي يقدمه" (Al Saeed, 1983, p. 45). وبدأ التعامل مع المنجز الفني بمعايير ابداعية تفنية والعمل على تغيرات وتحولات و وتأثير هذه العمليتين في الفن التشكيلي بشكل عام وفي فن الرسم بشكل خاص ليبدأ العمل للتأسيس لمرحلة جديدة ومحطة مهمة فكانت المرحلة التي ابتعث فيها عدد من الفنانين العراقيين الى مختلف دول العالم هي المرحلة الاهم في تاريخ الرسم العراقي المعاصر وكانت النسبة الاكبر الى اوربا فظهر التأثير الاوربي في النتاج البصري التشكيلي العراقي بشكل عام والرسم بشكل خاص من خلال الاحتكاك وتوظيف التقنيات الحديثة والمزاوجة بين الارث الفني العميق وبين ما تم التعرف عليه من خلال البعثات الدراسية حيث كانت القارة الاوربية مركز للحداثة فنياً في حين ان الفنان العراقي كان متعطش للدخول الى التجربة الجديدة وهو محمل بإرث عالمي منتشر في كل العالم والعالم يدرس تاريخ الحضارات العراقية فنيا ومع التعلم والموهبة والشغف رسم الفنان التشكيلي العراقي خطا خاص به لا يقل عن اي تجربة عالمية " واتجه الرسام العراقي نحو التحرر من التقليد والتوجه نحو الابتكار ليصل الى مرحلة متميزة جدا من خلال ما ورثه وما موجود ضمن الارث الانساني العالمي والمعاصر بتقديمه لمنجز بصري متقدم يعتمد الربط بين الارث الهائل وبين الحداثة وشفراتها التي تشكلت من خلالها الرموز والمضامين الخاصة به" (Kamel, 1993, p. 76)، حيث انه محمل بكل ثقل التجربة المنتقلة عبر الزمن والمتطورة مع الحضارات لتعود بين يديه ليشكلها من جديد فكان عامل التواصل والاحتكاك وما ينتجه المجتمع يمثل احد اهم عوامل تكوين البنيات الثقافية والفنية، "كان وادي الرافدين ولايزال حافلا باختلاط متنوع من الثقافات بدءاً من فجر التاريخ وحتى اليوم ونحن نلمس ذلك في كثير من الامور الاعتيادية واليومية..... علاقاتنا الانسانية... فنوننا... آدابنا .... الخ" (Hamdan, 2014, p. 76). وبالتالي فان التجربة الرسمية العراقية المعاصرة هي وريثة لعمق التاريخ والى الان متحولة ومتغيرة ومتطورة ولها جذور ممتدة مع عمق التاريخ. ان البداية الفعلية (لفرع الرسم) كانت في عام "(1953) على يد الرسام البريطاني (ايان اولد) الذي انتدب ليكون اول مدرس في معهد الفنون الجميلة، وبتواجده خرجت اول قطعة رسمية من الفرن الناري البسيط في المعهد" (Al-Zubaidi, 1986, p. 23). ومنذ ذلك الحين اتخذ فن الرسم المعاصر بالتقدم والتطور خلال فترة قصيرة من الزمن افرزت خلالها اسماء مهمة وفعالة

وطموحة بالإضافة الى الطاقة الشبابية التي غذت فن الرسم العراقي المعاصر وجعلت له بصمة مميزة على الاصعدة المحلية والاقليمية والدولية من خلال المغادرة الوظيفية للرسم والاتجاه نحو العملية الابداعية الفنية التي تحتوي قيمة تفنية ومن اهم هذه الاسماء على سبيل المثال لا الحصر (تركي حسين، شنيار عبد الله، سعد شاكر، ماهر السامرائي، اكرم ناجي، سهام سعودي) فكانت نتاجاتهم تمثل مرحلة ببعدين البعد الاول انطلاقة جديدة في ادخال تقنيات جديدة في فن الرسم والبعد الثاني التحول الفني ومواكبة العصر والاستحداث في التضمين والتدليل للمواضيع والاشكال المنتجة لذا اصبح فن الرسم كعمل فني بمميزات خاصة وتفنيات خاصة.

المبحث الثاني: تقنيات التهجين في الرسم المعاصر:

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

1- التعامل في تشكيل المادة واعطائها شكلها الخارجي وربط المضمون بالشكل.
2- التعامل مع المادة الخام من حيث طرق معالجة السطح والملمس.
3- يتعلق بالافران وطرق الشوي وعدد مرات الحرق والنضج.
4- الجانب العلمي الذي يتعلق الاكاسيد اللونية والتلوين والطلاء الزجاجي للمنجز البصري الرسمي.

يتميز الرسم بإمكانية ان يحمل الجانب التفني والجانب الوظيفي على حد سواء وعندما يبدأ الرسام في انشاء عمله فانه يختار بين أحد الجانبين او يجمع الجانبين معا " فقد كان الإنسان القديم يستعمل الآنية كأداء وظيفي في حين صار وبالمفهوم المعاصر يتعامل مع الرسام باعتباره فنا خالصا" (Al-Basiouni, 1986, p. 293).

وكنتيجة حتمية أصبح الفنان الرسام المعاصر يبحث عن العلاقات التفنية في انشاء عمله الفني الرسمي من اجل تقديم خطابه الفني بصيغ تعبيرية تحمل تجسيدات لرؤيته الفنية عما يحيط به او ما يدور في ذهنه وبالتالي عندما يبدأ في تشكيل مواده الخام وانشاء التكوينات والتشكيلات المتنوعة بالأشكال والأحجام المختلفة فهذه العملية هي نتاج لكثير من العوامل المؤثرة والتفنيات المختلفة على المستوى الذهني والمادي في نفس الوقت. واصبح الرسام يولي اهتمامات كبيرة ومهمة ورئيسة في منجزه بالعلاقات الشكلية في منجزه البصري ويجمع تشكيلات منجزه البصري كونه ان الصانع الرئيسي والاول فيؤسس زمنه الخاص وفضائه الخاص ومكانه الخاص لتأسيس البيئة التي يتنفس عمله من خلالها فكان تشكيل المادة الخام هو البداية الاولى والتفنية الاقدم والاحدث لحد الان في انتاج العمل الرسمي كون ان هذه التفنية متطورة في جميع العصور مع تطور الزمان "فالحداثة في العصر تتمثل في التجارب الفنية وتفاعلها مع التطور التفني والفني على حد سواء من خلال حركة الزمن الدائمة والمتطورة فتنشئ بذلك علاقات جديدة جوهرية من خلال التشكيلات والمنجز الخاص بكل تشكيل من اجل مواكبة العصر" (Al-Zubaidi, 1986, p. 24). ان ما يميز فن الرسم العراقي هذا الموروث الهائل والتجربة الكبيرة والغنية والتحولات المهمة في مسيرة الرسم العراقي على الجانب التفني والوظيفي رغم هناك فترات ركود الا ان الصراعات في التحولات والعودة بشكل فعال من خلال الصراعات بين ما موجود وبين ما هو قادم بين التجربة العراقية النقية وبين التجارب على المستوى العالمي وتأثير الحداثة والمعاصرة في الرسم على المستوى التفني في جميع مفاصل فن الرسم" وإذا كان تاريخ الحركة التشكيلية في العراق يقف على المنعطف الأخير من القرن

العشرين، متخذاً مساره الواضح بين تيارات الفن العالمي الحديث فذاك لأنه يمتلك طواعية عالية في الاستجابة الحرة لمستجدات العصر، كما يمتلك في الوقت نفسه ممكنات الحوار والتفاعل مع الحركات الفنية الحديثة في العالم ودون أن يغفل إمكانات الاتصال الفكري والفني بالتجارب والتفنبات والأساليب المستحدثة في تلك الأوساط (Al-Rawi, 1962). فكانت مواكبته للتطور والمعاصرة من خلال عدة جوانب ومنها جانب الشكل الخارجي وتشكيله وصناعته بشكل عالمي وعمليات التحول والصراع في ما بين الارث الكبير والتجربة الغنية وبين التطور والحداثة ومما لاشك فيه كان للحداثة دور وبصمة جنبا الى جنب الارث الثقافي الكبير فكانت التجربة الجديدة التي يمر بها الفنان وفن الرسم على المستويين المستوى المادي والذهني "وعلى هذا اخذ الرسام يبلور ملامح نزعته للحداثة من خلال تحرره من التقليد وتدرجه بالنمو والتطور ليبلغ مرحلة متميزة من خلال العلاقة بين المورث والتراث الإنساني العالمي الحديث أو المعاصر الجديد" (Al-Rawi, 1962, p. 13). خلال توظيف القدرة التعبيرية لطبيعة المادة الخام الطينية اللدنة التي تمثل احد اهم العناصر الداخلة في بناء التشكيلات ان كانت قديمة او حداثوية معاصرة فقد يعمل الرسام على توظيف السطح الطيني بتفنبات متعددة من خلال الاضافة او النحت البارز او تخشين الملمس او تنعيمه او اضافة مواد ان كانت رملية او خشبية او حتى معدنية من خلال استخدام اليد فقط او عن طريق تقنيات معينة بأساليب او ادوات مختلفة فالفنان العراقي بداء يعمل بعبور الاشكال الاعتيادية والتقليدية واخذ يعمل على تضمين منجزه البصري بالقيم التفنية التي تحمل في طياتها وثناياها وخطوطها الجريئة قوته وهيمنته والمعالجات التي يستخدمها فالرسام يعبر عما يدور بذهنه وهو بهذا يقدم منجز للأخرين ببعدين البعد الاول خاص بالرسام نفسه كحالة تعبيرية ونشاط فني حياتي والبعد الثاني تجربة للمتلقي يحاول بها امساك اللحظة التفنية التي تؤثر فيه بهذا نجد الرسام (سعد شاكر) عمل على ارساء المعنى الذي ينطوي تحت تعبيرية تتسع لتجاوز الفكرة التي تشير الى محدودية هذا الفن. وهذا ما جاء في قول الرسام (سعد شاكر) بأن لا بد للفنان أن يعي عالمه المرئي وغير المرئي ويجمع بين المهارة والخيال والتعبير. ان " الأشكال هي مجردات مستقاة من المحار أو الصبير أو الجسم الإنساني، أنها في معظم الحالات تأليف من هذه العناصر المتباينة، المتضادة أحيانا، ويجمعها معاً ليخلق منها وحدة عضوية "أي أن الرسام يتمتع بذكاء وغريزة ودقة في الانجاز الأمر الذي جعل مغامرته محسوبة ومقنعة" (Adel,, 2000, p. 102). في محاولات حثيثة سعى الرسام العراقي لبناء مفهوم خاص ومتميز وجديد كل الجدة لنظم الرسم المعاصر والحداثوي من خلال مجموعة من التداخلات الثقافية والبنى المرجعية القديمة والحديثة التي شكلت تقنيات جديدة في تشكيل الخطاب الفني لديه من خلال التفاعل المستمر مع كل المعطيات البيئية والثقافية والسياسية والظروف المحيطة به بمختلف انواعها ومرجعياتها ومزج ما بين هو قديم وبين ما هو حديث حمل عمله سمات الحداثة والاصالة في نفس الوقت. كما سعى الرسام العراقي إلى محاولة خلق مفهوم جديد لنظام الشكل الرسمي بشكل ليس منعزلاً عن التيارات الفكرية والفلسفية التي ظهرت في الفن التشكيلي، وتأثره بالموروثات القديمة من خلال تنوعاتها وتركيبتها وتياراتها الفنية المتعددة. من هنا نجد "أن الرسام العراقي يقف بجرأة أمام قضية الوعي والخلق كما تعتبر تجربته بمثابة أتون طالما كان الإنسان حاضراً برموزه القوية أو حضوره المتدفق في كلية العمل" (Al-Zubaidi, 1986, p. 49). يتضح مما سبق ان هناك عوامل تؤثر على صانع المنجز بالدرجة الاولى ومن ثم ينعكس التأثير على المنجز من خلال الانعكاسات على المستوى الذهني او المادي التفني او الفني "وكانت العوامل الضاغطة بمختلف تنوعاتها سياسية ان كانت او اجتماعية ثقافية كانت او دينية او غيرها من العوامل التي اثرت بدورها على الفنان العراقي في اسلوبه في طريقة عمله وحتى في طريقة التدليل العلاماتي لمنجزه البصري والعمل في هكذا اجواء كثيرة التحول والتغير على جميع الاصعدة والمستويات ولدت اساليب خاصة لدى الفنان العراقي من خلال ما يتم توظيفه من تقنيات الاظهار التي يوظفها في منجزه الرسمي التي اعتمدت على استخدام الاضافة من خلال التمفصلات للأشكال واخرى جزيئات هذه الاشكال او محاكتها عبر التشكيلات التي ينجزها او من خلال بروز اشكال وجعل اشكال اخرى بارزة عبر التحزيز (Al-Zubaidi, 1986, p. 27). عبر الاستخدامات اللونية والاكاسيد والترجيج للمنجز البصري وبالتالي ادى هذا الى تشكيل اساليب فنية ذات قوة تعبيرية وانطباعية ثرية مشحونة بما يحتويه المجتمع العراقي بكليته" (Al Saeed, 1983, p. 133). وتم توظيف الاشكال المتعددة ابتداء من الحرف العربي والاشكال المجردة الى الاشكال المركبة والمعقدة "فاستعان العديد من الرسامين العراقيين المعاصرين في توظيف الحروف العربية والارقام وتفنبات الرسم والحفر الاضافة والحذف ووظفت خطوطها واشكالها ومنحنياتها في انشاء نص جديد بصري رسمي فغادر بذلك الرسام العراقي الالتزام الشكلي التقليدي من خلال ادخال التفنية الجديدة في التوظيف والانشاء على حد سواء من خلال التجريد والتعبير والانطباعية في تشكيل النص الرسمي الجديد"

(Al-Rubaie, 1986, p. 84). وهذا ما نراه في اعمال الفنان الرسام العراقي المعاصر (سعد شاكر) فقد خضعت العديد من المناهج الانشائية التكوينية بقوة متلاحمة بتناغم في ما بينها على حد قوله" اعمالي مدينة من مئات العناصر المشتركة " (Kamel, 1993, p. 5) وهذا ما وفت به اعمال هذا الفنان كونها تجريدية مستوحاة من اشكال ((المحار او الصبار او الانسان بنفسه)) انها في الاغلب وأكثر الاحيان عناصر هذه الاجسام مؤتلفة فيما بينها لتشكل وحدة متناغمة عضوية فيما بينها من خلال القدرة الفنية على التعبير والتوظيف التفني والفني لانجاز خطاب تفني" (Kamel, 1993, p. 102). فيما كان الرسام (ماهر السامرائي) يحاول تجاوز الحدود المادية والكل المحسوس للقطعة الرسمية ليحاكي بشكل اقرب الى التصوير من الشكل الرسمي فكان اتجاهه واضح من خلال توظيف الحرف العربي مع الخطوط المسمارية المجردة في بعض الاحيان ومما تميز به استخدام الحفر او الاكاسد الملونة والنحت في تشكيل تكويناته البصرية في النص الرسمي فهو يعمل هنا على المزاوجة بين الاصول في توظيف الخط المسماري ومزاوجته مع الخط العربي وربط الاشكال بالنحت البارز او النحت المحفور او التزجيج والاكاسيد اللونية" (Kamel, 1993, p. 111).

وقد بدأ واضحاً ميل بعض هذه الأشكال الرسمية إلى الحداثة وبالوقت نفسه تأثرها بالفن القديم، وبالفن الإسلامي. بهذا جاءت الحداثة كتيار معبر عن ذاكرة الحضارة وهي تؤسس متحفها الجديد وإنها نابعة من قدرة الفنان على الابتكار وعلى بلورة هويته العميقة... وهي محاولة جادة لبناء نظام ينتمي إلى عصر قيد الانبعاث متمثلاً فيه الماضي والأسرار الروحية أو رموزه الجمعية أو تقاليده المعرفية والخيال الخصب المجسد لروح الأشياء (Kamel, 1993, p. 61). ان اي عملية تنفيذ لفكرة ما التي يرغب الفنان في التعبير عنها كمنجز تفني يحمل قيم فنية ابداعية تبدأ من خلال التأثير البيئي الذي يحيطه بأبعاد فكرية وتصورات ذهنية ومن ثم تتحول الى منجز مادي غير ان هذه العملية بكليتها تمر بعدة مراحل ومرحلة مرتبطة بنجاحها لاستمرار المرحلة التي تليها حيث يفرق الرسم عن الفنون والاجناس التشكيلية الاخرى انه مرتبط في مرحلة الشواء وتنضيج العمل في سبيل انتهاء صناعة النص الرسمي واحتمالية الفشل واردة حتى اللحظات الاخيرة من الشواء لقطعة الرسم التي قد تتعرض للدخول للفرن لثلاثة مرات او اكثر حيث احتمالات النجاح والفشل يصعب معالجتها خاصة وانه يتعامل مع مواد خام ذات طابع لوني مغاير لما تنتج بعد عملية حرقها لهذا لا يعرف الفنان الرسام عادة الشيء الذي سوف ينتجه قبل أن يخرج هذا الشيء من أخر مراحل انجازه لذا على الرسام إن يتميز بالملكة الإبداعية والفكرية في تصور الأشياء ذهنياً وحسياً، لا من خلال الاستجابة البصرية والرؤية الفكرية المدركة. ليصبح من الممكن العمل على إيجاد تقاربات بين فعل الدلالة وهو يحتكم لخيارات الفكرة في العمل الفني، وإنتاجية الشكل وتعبيراته الاشارية في بنية السطح الرسمي العام، وبما يتفق ومضمون العمل الفني. لتنساق بنية الرسم، ضمن هذا الإطار إلى مستويات متعالية من الترميز والاستظهار البنائي والاستكشاف عن المضمون من خلال مفردات البيئة، والتعامل بصيغ العلاقات التراكمية التي تؤسس رؤية فكرية تنشا من التجريب والبحث في الحقل الدلالي للمعرفة التفنية. فعنصر اللون في المعالجة والتنفيذ للرسم. فحالة إدراك اللون والتعبير من خلاله عبارة استجابات مشروطه بالذهن من خلال الخبرة والتعلم والمعلومات العلمية لما موجود وراسخ في ذهن ومخيلة الفنان وبصيرته التي تثيرها القيم الجغرافية والطبيعية والاجتماعية والبيئية والدينية التي عاش في وسطها ونهل منها" (Scott, 1980, p. 1980). كما اهتم البعض منهم بالمفردات المحلية والألوان التي استخدمت لها لتعلن عن الخط والاتجاه الذي التزمت به وهو بهذه الأعمال الحرة حاول تخطي وتجاوز العالم المحدد أو الضيق الذي يمكن أن يكون ضمن النموذج الواحد (Al-Zubaidi, 1986, p. 48). فالنماذج هي هنا عبارة عن انماط واساليب في الانتاج الفني والابداعي في تحديد السمات العامة والخاصة في المنجز البصري الرسمي على حد سواء من وظيفته المغلقة الى وظيفة تفنية متحررة كلياً من خلال طريقة المزاوجة والدمج والانصهار مع التشكيل العام لتكوين النص الرسمي وهذا ما برز عند الفنان العراقي "وبهذا التحويل اعطى سمة حداثوية للأشكال من خلال اشراك الحرف بالشكل العربي الاسلامي مع الشكل العام الذي اعطى حداثة من نوع آخر جمعت خلاله التراث والمعاصر، وظهرت تلك التقنيات وتأثيرها على نتاجات طلبة التربية الفنية من خلال اطلاعهم على أعمال الرواد والمعاصرين.

مؤشرات الإطار النظري:

1- تأثر الفن العراقي المعاصر بمؤثرين المؤثر الاول مؤثر خارجي عالمي (الفن الاوربي) والمؤثر الثاني اكتشاف وتوظيف عناصر التجديد والمعاصرة.

2- ان الفنان المعاصر لاحدود لرغباته وابداعاته يجرب يحذف ويعدل ويضيف في الاشكال الرسمية التفنية تسهم في صناعة وابداع الشكل الرسمي وتحولاته.

3- ان فن الرسم قد حقق مناخات ادت الى تحولات في اداء الاسلوب وخامات الرسم.

4- تمثل ثقافة الرسام ومخزونه الفكري عامل اساسي في تحول نظام التقني للرسم المعاصر.

5- تأثر الرسام بالمرجعيات المختلفة على مستويين المستوى المحلي والمستوى الدولي وانعكاسها على نتاجات طلبة التربية الفنية.

منهجية وإجراءات البحث

منهج البحث: اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي للعينة.

مجتمع البحث: تألف مجتمع البحث الحالي من نتاجات طلبة المرحلة الثالثة – قسم التربية الفنية -كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد -الدراسة الصباحية.

عينة البحث: اقتصرت عينة البحث الحالي على (3) عينات التي اختيرت قصدياً من نتاجات طلبة المرحلة الثالثة -قسم التربية الفنية -كلية الفنون الجميلة -جامعة بغداد -الدراسة الصباحية.

تحليل العينة:

عمل رقم (1)

أبعاد العمل: 40 سم

الخامة المستخدمة: قماش واصباغ

اسم الطالب: مازن عبد الستار

سنة الإنجاز: 2017-2018

عمل رقم (1) المسح البصري للعمل تضمن:

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

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

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

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

رغم التباين في المفردة المتشكلة عل سطع القطعة الرسمية الا انها جاءت بأنساق تولد وحدة في الشكل العام من خلال توظيف الخطوط المنحنية وتفنيات الاظهار المتقاربة في الملمس الخشن وتدريجاته وتنعيمه الذي يندمج مع السطوح الملساء للوحة

مع تضمين النقوش التي تشكل السطح الخشن حروف بين المسمارية والعربية متداخلة بشكل كبير مما ولد وحدة نهائية في تشكيل اللوحة.

الشكل (2)

أبعاد العمل: 30 سم

الخامة المستخدمة: قماش والوان

اسم الطالب: امتياز عبد الرزاق

سنة الإنجاز: 2017-2018

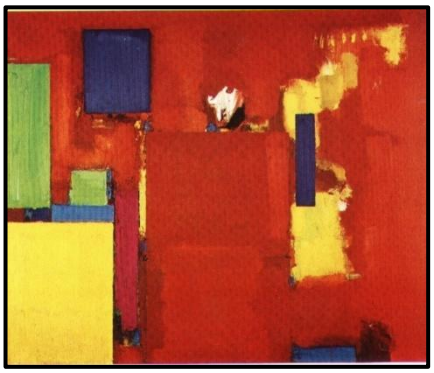
عمل رقم (2) المسح البصري للعمل تضمن:

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

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

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

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



شكل رقم (3)

أبعاد العمل: 20 طول-20 عرض

الخامة المستخدمة: قماش والوان

اسم الطالب: زهراء طالب

سنة الإنجاز: 2017-2018

عمل رقم (3) المسح البصري للعمل تضمن:

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

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

نتائج البحث:

بعد تحليل العينات توصلت الباحثة الى مجموعة من النتائج وهي كالاتي:

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

2- ظهرت عناصر العمل الرسمي في9 الشكل التجريدي واضحة في عينة رقم (1)، (2)، (3).

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

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

الاستنتاجات:

استناداً لنتائج هذه الدراسة توصلت الباحثة الى الاستنتاجات الاتية: -

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

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

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

التوصيات: -

بعد اكمال الباحثة لنتائج البحث واستنتاجاته توصي بالآتي: -

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

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

المقترحات: -

اقترحت الباحثة جملة من المقترحات منها: -

1- تقنيات التكوين للرسم العراقي الحديث.

2- تقنيات الملمس في الرسم العراقي المعاصر وانعكاسها في نتاجات طلبة التربية الفنية.

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

Conclusions: -

1. The emergence of weakness in the students' performance in terms of oxidation of the artistic achievement below the required level, and this is attributed to the lack of raw materials.
2. The small number of textbooks on the subject of drawing techniques to be taught to students of the Department of Art Education.
3. The emergence of weakness in the work due to their use of one material approved by the students, which is (Bani Saad).

References:

1. Abdel-Gawad, A. (1983). *Principles of Sociology.* Cairo: East Renaissance Library.
2. Adel,, K. (2000). *The Iraqi formation (establishment and diversification).* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
3. Al Saeed, S. (1983). *Chapters from the History of the Fine Arts Movement in Iraq.* Baghdad : Arab Horizons House for Printing.
4. Al-Basiouni, M. (1986). *Secrets of Fine Art.* Cairo: The World of the Book.
5. Al-Gohari, A. (1987). *Al-Sahih Taj al-Lughah wa Sahih al-Arabiyyah.* Beirut: Dar al-Ilm Li'l Millions.
6. Al-Haffar, S. (1981). , *Humans and Environmental Problems.* Qatar: Qatar University.
7. Al-Khatib, A. (2005, October 27). On ancient Iraqi art. *Al-Mada newspaper*(Issue 522).
8. Alloush, S. (2001). *A Dictionary of Contemporary Literary Terms.* Cairo: Arab Horizons House.
9. Al-Nouri, Q. (1998). *Human Environment from the Perspective of Culture and Society.* Irbid: Yarmouk University.
10. Al-Quraishi, F. (2010). *The Chemistry of Vitrification and the Art of Ancient Pottery.* Baghdad: Dar Al-Kutub Al-Ilmiya.
11. Al-Rawi, N. (1962). *Reflections on Modern Iraqi Art.* Baghdad: Directorate of Arts and Popular Culture at the Ministry of Guidance.
12. Al-Rubaie, S. (1986). *Contemporary Plastic Art in the Arab World.* Baghdad: General Cultural Affairs House.
13. Al-Zubaidi, J. (1986). *Contemporary Artistic Painting in Iraq.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
14. Georgy, G. (1990). *Consciousness and Art.* (N. Nayouf, Trans.) Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature.
15. Ghazwan, e. (1986). *The Contemporary and Inherited Arab Critic.* Baghdad: Union of Arab Writers and Writers, Research of the Twelfth Conference.
16. Hamdan, Y. (2014). *Sociology of Contemporary Painting in Iraq.* University of Baghdad, College of Fine Arts, Master Thesis.
17. Kamel, A. (1993). *Contemporary Iraqi Painting, the Vitality of Forms and the Magic of Reality.* Baghdad: Arab Horizons Magazine.
18. Qandil, A. (2006). *Teaching with Modern Technology.* Cairo: World of Books for Publishing and Distribution.
19. Scott, R. (1980). *Foundations of Design.* (A.-B. A. Ibrahim, Trans.) Cairo: The Franklin Institute for Printing, Dar Nahdet Misr.

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1492

Sustainability in Contemporary Visual Arts: Trends and Applicability

Amani Eid Alhazmi [a1] , *Shatha Ibrahim Al-Asqha* [b]

[a] *PhD researcher in the Department of Visual Arts, College of Arts, King Saud University*
[b] *Associate Professor, Department of Visual Arts, College of Arts, King Saud University*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 11 September 2024
Received in revised form 16 September 2024
Accepted 17 September 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
Sustainability - Philosophy of art, visual arts, contemporary art, art criticism and appreciation

ABSTRACT

The world today is witnessing many changes, developments and challenges that have necessitated the adoption of various methods that follow a scientific approach to contribute to the societal development by focusing on the concept of sustainability to meet the needs of society according to environmental resources. Visual arts are a creativejs field that can achieve the concept of sustainability. The current study address the concept of sustainability in contemporary visual arts, as it aims to identify the concept, and clarify its dimensions in visual arts to reveal trends and possibilities for applying sustainability in contemporary arts fields. The study followed the descriptive analytical approach, and the sample intentionally included four artworks. The study concluded that many contemporary artworks Rely on the intellectual dimensions of the concept of sustainability, and highlights creativity of many contemporary artists in applying the concept of sustainability in artistic creation

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: amaniharbi83@Gmail.com
[2] E-mail address: salasqha@ksu.edu.sa

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1492
Amani Eid Alhazmi , Shatha Ibrahim Al-Asqha: Sustainability in Contemporary Visual Arts: Trends and Applicability
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الاستدامة في الفنون البصرية المعاصرة بين التوجهات وإمكانية التطبيق

أماني بنت عيد بن أحمد الحازمي [1]
شذا بنت براهيم بن عبد الله الاصقه[2]

الملخص:

يشهد العالم اليوم العديد من التغيرات والتطورات والتحديات التي أوّجَبتْ اِنتِهاج طرق مختلفة تتبع المنهج العلمي للإسهام في تطوير المجتمعات من خلال التركيز على مفهوم الاستدامة لتلبية احتياجات المجتمع وفق مصادر البيئة، وتعد الفنون البصرية مجالاً إبداعياً يمكن أن يحقق مفهوم الاستدامة كونه مرتبط بمناحي الحياة. سعت الدراسة الحالية إلى تناول مفهوم الاستدامة في الفنون البصرية المعاصرة، حيث هدفت إلى التعرف على مفهوم الاستدامة، وإيضاح أبعاد الاستدامة في الفنون البصرية للكشف عن توجهات وإمكانيات تطبيق الاستدامة في مجالات الفنون المعاصرة. واتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وكانت عينة الدراسة قصدية لأربعة أعمال وذلك لتحديد أهم الدلالات الشكلية والقيم البنائية التي تحقق مفهوم الاستدامة واتجاهات تطبيقها. توصلت الدراسة إلى عدد من الاستنتاجات منها تعتمد العديد من الأعمال الفنية المعاصرة على الابعاد الفكرية لمفهوم الاستدامة، وأبداع العديد من الفنانين المعاصرين بتطبيق مفهوم الاستدامة في التشكيل الفني، وذلك بإعادة التدوير للخامات ومحاولة استكشاف وظائف واستخدامات وتطبيقات جديدة للفن وفق فلسفة الفكر المستدام.

الكلمات المفتاحية: الاستدامة، فلسفة الفن، الفنون البصرية، الفن المعاصر، نقد وتذوق فني.

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث:

تعد الاستدامة مفهومًا حديثًا يتصاعد من حيث اهتمام العديد من الأفراد والمؤسسات به، حيث إنها مفهوم يهدف إلى تلبية احتياجات الجيل الحالي دون التأثير على قدرة الأجيال القادمة على تلبية احتياجاتها، واستخدام الموارد بشكل فعّال وفي الوقت نفسه المحافظة على البيئة ودعم التنمية الاقتصادية والاجتماعية، كما أصبحت جزءاً مهماً من الفنون المعاصرة، حيث ظهرت في السنوات الأخيرة وفرة من الأساليب والممارسات والخبرات في التفاعل بين الفنون وعلم الاستدامة، والحاجة إلى الاستفادة من إمكانات الفنون للاستجابة للتحديات البيئية العالمية والإسهام في فهم تحديات التغير البيئي، وتعزيز التحولات المجتمعية، ومدى إمكانية التوفيق بين الفن والعلم من أجل الاستدامة ودمج ممارساتها في مجالات الفنون(Heras,2021).

فالاستدامة يمكن أن تلعب دوراً حيوياً ومهماً تجاه الفنون البصرية، لذا لابُدَّ مِن إيجاد رؤى مستحدثة تعزز مفهوم الاستدامة؛ لِتُساعدنا في طرح حلول متنوعة لإنتاج صياغاتٍ تشكيليةٍ متجدِّدةٍ ذات مستويات من الممارسة والتطبيق لتحقق رؤية فنية جديدة،" حيث شملت رؤية المملكة العربية السعودية 2030مفهوم الاستدامة بكونه عنصر رئيسي من عناصر تحقيق أهدافها والارتقاء بمستقبلها، وذلك من خلال التركيز عليها كمحور أساسي في التخطيط وتأسيس البنية التحتية وتطوير المجالات والمشاركة في إطلاق العديد من المشاريع التي تجعل منها ركيزة أساسية"(تقرير الاستدامة في المملكة،2018، ص.2).

وعلى ضوء هذا التوجُّه تُحدِّدُ الباحثتان مشكلة الدراسة في رَصْدِ الاستدامة وتوجهاتها ودورها الإبداعي في الفنون البصرية، وما ينَتَجَ عن ذلك مِن تكوين فكرٍ جديدٍ، له أثره على ممارساتٍ تشكيلية قد تكَشَفَ عن مُتغيّراتٍ وقيم إبداعية وجمالية في الفنون برؤيةٍ مستحدثة، لذا فإنه يمكن صياغة مشكلة البحث الحالي في السؤال التالي:

ما إمكانية تطبيق الاستدامة في الفنون البصرية المعاصرة؟

[1] باحثة دكتوراه بقسم الفنون البصرية كلية الفنون جامعة الملك سعود

[2] أستاذ مشارك بقسم الفنون البصرية كلية الفنون جامعة الملك سعود

أهمية البحث:

تكمُن أهمية الدراسة في إلقاء الضوء على مفهوم الاستدامة في الفنون بصفة عامة والفنون البصرية بصفة خاصة لإيضاح أبعاد الاستدامة في الفنون البصرية وإمكانيات تطبيقها، وذلك للكشِفُ عن أشكال وصور الاستدامة في المجالات الفنون المعاصرة عن طريق تحليل عينة الدراسة وفق منهج (هورد رسيتي) Howard Risatti.

أهداف البحث: تكمن أهمية البحث بالتالي:

1. التعرف على مفهوم الاستدامة.
2. إيضاح أبعاد الاستدامة في الفنون البصرية.
3. الكشف عن توجهات وإمكانيات تطبيق الاستدامة في مجالات الفنون المعاصرة.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: تكمن في الاستدامة مفهومها وأبعادها في الفنون البصرية، وأشكال وصور الاستدامة في مجالات الفنون المعاصرة.

الحدود الزمانية: تشمل الفترة الزمنية التي سيتم تطبيق البحث فيها، وفترة انتاج الأعمال الفنية التي حققت مفهوم الاستدامة في مطلع القرن الحادي والعشرين.

مصطلحات البحث:

الاستدامة Sustainability: تُعرِّفُها الباحثتين بأنها عملية واعية تعتمد على إيجاد القيم التي تساعد على خلق التنمية من خلال الفنون البصرية المعاصرة وتحقيق الأبعاد النفعية، أو الجمالية، أو الاقتصادية، أو الثقافية، أو البيئية، واستخدام الموارد المتاحة في انتاج الأعمال الفنية دون الإضرار بالبيئة ومراعة الأنماط المستدامة لمناحي الحياة وجودتها.

الفنون البصرية Visual Arts: تُعرِّفُها الباحثتين بأنها مفهوم عام يشمل الفنون التشكيلية والفنون الجميلة والفنون التطبيقية، وهي مجموعة الفنون التي تهتم أساساً بإنتاج أعمال فنية تحتاج لتذوقها إلى الرؤية البصرية المحسوسة على اختلاف الوسائط المُستخدمة في إنتاجها.

المعاصرة Contemporary: تتضمَّنُ معنى التزامُن والمواكَبَة، وتتخذُ معنى التحديث، بحيث تَظْهَرُ معها تكوينات ومعايير جماليَّة وابتكارات شكلية؛ بمعنى يتم تحديث الفن مِن خلال إمكانات المجتمع المادية والثقافية والفنية، وإيجاد حلول مُبتكَرة، بناءً على خبراتٍ سابقة؛ لمواجهة مواقف تَفرضُها متغيّرات جديدة.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث

المبحث الأول: الاستدامة

تُعد الاستدامة من أكثر المفاهيم حداثة وشيوعا في الوقت الحالي، منذ ظهور اتجاهات التنمية وتطبيقاتها، حيث ظهر مفهوم الاستدامة رسميا لأول مرة في عام ١٩٨٠، وكان ذلك من خلال الظهور في وثيقة بعنوان استراتيجية المحافظة الكونية، والتي اشترك في إعدادها برنامج الأمم المتحدة للبيئة، والاتحاد الدولي للمحافظة على الطبيعة والصندوق العالمي للطبيعة (الزهراني،2021).

فالاستدامة تعني "حسب ما ورد في المعجم المفصل في عموم اللغة الاستمرار والتجديد، وهي كلمة تعود لأصول لاتينية مشتقة من كلمة (Sustainer)وتعني(Support from below To hold up)أي الإسناد من الأسفل للارتقاء، وتعني أيضا الاستمرارية، وإطالة البقاء والمد بأسباب الحياة ودعم موارد البيئة"(الشمري وجياد،2020، ص4).

ومصطلح الاستدامة واسع النطاق ويمكن تطبيقه على مختلف وجوه الحياة بدءاً من المستوى المحلى الى المستوى العالمي، وعلى فترات زمنية مختلفة، فقد ذكر ابن هليل وإبراهيم(2020) إن مفهوم الاستدامة يتمثل في الاستفادة من الموارد والإمكانات

المتوفرة بشكل مُتزن لضمان استمرارية الحياة بجودة وذلك دون الإخلال بمتطلبات الأجيال القادمة. وعرفّها كلاً من الشمري وجياد(2020) بأنها" النظام الذي يمكن أن يتطور إلى ما لا نهاية نحو أكبر فائدة للإنسان، ويعمل على زيادة الكفاءة في زيادة الموارد والعمل على ديمومتها، وتحقيق التوازن مع البيئة "(ص4)، حيث أكدا على أن الاستدامة هي الحفاظ على الشيء وإمداده بأسباب الحياة والديمومة، وهي صفة يجب أن تكون متلازمة مع العلمية لضمان استمراريتها.

كما تعد الاستدامة تتويجا للتنمية في أسمي مراحلها من خلال تسخير مختلف الوسائل والإمكانيات القادرة على ترشيد الموارد بغرض إضفاء صفة الاستمرارية على العملية التنموية للحفاظ على موارد الأجيال القادمة (شوادر وبوريش،2019)، كما تعني استمرارية التفاعل بين المجتمع والنظام البيئي، وهو مفهوم يدعوا الى الاهتمام بمستقبل الإنسان والحفاظ على البيئة التي تمنح الاستمرارية للإنسانية، وبالتالي تعزيز الحياة بالطريقة التي تسمح بسد احتياجاتهم في الحاضر والمستقبل، ويمكن تطبيق هذا المفهوم على العديد من المجالات.

ولابد من التفريق بين الاستدامة والتنمية المستدامة حيث عرف جوناثان Jonathan كما ورد في العتيبي الاستدامة بأنها القدرة على الاستمرار في المستقبل على المدى الطويل، والهدف النهائي والوجهة المطلوبة لجميع الأنواع، أما التنمية المستدامة فهي العملية التي ننتقل بها إلى الاستدامة، لذا فانهما مفهومان مختلفان فلابد من تحديد الفرق بينهما لمعرفة كيفية استخدامها والاستفادة منهما (2022)، وعليه يمكن تفسير التنمية المستدامة على أنها مسار أو عملية يتم من خلالها تطوير وتنفيذ المبادئ والنهج والاستراتيجيات والسياسات لتحقيق مجتمع مستدام، والاستدامة تصور كمفهوم أوسع وأكثر صلة من التنمية المستدامة (العتيبي،2022). ويعتمد تطبيق الاستدامة في أي بيئة حيوية على عدد من مبادئ ذكرها الفار(2023) وهي كالتالي:

- نطاق الاستدامة: هو عبارة عن المجال، أو المجتمع الذي تتم تطبيق الاستدامة على أرضِهِ، وعادةً يرتبط وجوده بمجموعة من العوامل الاجتماعية والاقتصادية والبيئية التي تشكلُ معاً الدعم الكامل لنطاق الاستدامة بكافة مكوناته.
- الاستهلاك: هو معدل الاستفادة من المكوّنات الطبيعية التي تُشكل حافزاً مهماً لاستدامة حياة الكائنات الحية.
- الموارد: هي كافة المصادر الطبيعية والصناعيّة التي تساهم في دعم نطاق الاستدامة.
- التكنولوجيا: هي التأثير العلمي الحديث على طبيعة الحياة والتي تؤدّي إلى تطوّرها.
- مقياس الاستدامة: هو الأداة التي تستخدم مجموعة من المقاسات العددية، والتي تساهم في إدارة مكونات الاستدامة من خلال الاعتماد على فهم المعرفة البشرية.

الاستدامة هي عملية اجتماعية-إيكولوجية تتميز بسلوك بحثًا عن نموذج مشترك، وهي حالة أو عملية قابلة للتحقيق وللتقريب بشكل لا نهائي، وهذا هو النهج المستمر واللانهائي الذي يضفي الاستدامة على العملية، حيث تعتمد بذلك على عدد من الابعاد منها الاستدامة البيئية، والاستدامة الاقتصادية، والاستدامة الاجتماعية والثقافية (Eggert,2009)، كما وأضاف بحرية(2017) أن الاستدامة لها "أبعاد أساسية وأخرى ثانوية بحيث تضم الأولى البعد الاقتصادي، والبعد الاجتماعي والبعد البيئي، في حين تضم الثانية البعد التكنولوجي، والبعد الثقافي، والبعد النفعي أو الوظيفي"(ص69).

أن أبعاد الاستدامة في مفهومهم الأصلي كانت ترتكز على النواحي البيئية والاجتماعية والاقتصادية لتشكل هذه الأبعاد ما يسمى بمثلث الاستدامة (أبعاد رئيسية)، والذي بموجبه يجب تحقيق توازن ديناميكي بينها(Pratt,2023). وقد أكد على ذلك مسعودي وآخرون(2019) حيث ذكروا أنه بسبب التطور المستمر لنوعية متطلبات المجتمع في الوقت الحاضر والمستقبل فمبدأ الاستدامة الأساسي لم يبقى محصوراً على الابعاد الرئيسية المتمثلة في تعبئة الحاجات الاستهلاكية دون الأخذ بعين الاعتبار أبعاد غير اقتصادية متداخلة معها تؤثر وتتأثر بها. كما أشارت بعض الدراسات مثل دراسة الزهراني(2021) ودراسة الطويل (2016) الى أنه مع تطور التفكير في الاستدامة وأهميتها وكيفية تحقيقها على مختلف النواحي وتأثيراتها الممتدة، ظهرت الحاجة إلى النظر في أبعاد أخرى ثانوية مهمة مثل البعد الثقافي، وفهم أن الخصائص الثقافية لكل مجتمع تؤثر على تطوره، كذلك البعد العلمي التكنولوجي هو الذي يمكن أن يقلل من التأثير البيئي السلبي مع السماح بالنمو الاقتصادي، وبالمثل يُشار إلى دور البعد السياسي والبعد الجغرافي، والبعد المؤسساتي في بعض المجالات المرتبطة بها؛ بهذه الطريقة نمت الاستدامة وتوسعت بإضافة أبعاد جديدة تؤثر على تحقيقها، وعليه يمكن تحديد أبعاد الاستدامة كالتالي:

أولاً: الأبعاد الأساسية

البعد الاجتماعي أو الإنساني:

الاستدامة في بعدها الاجتماعي تعني الاهتمام بتوفير الخدامات والفرص للأفراد، وهي كيفية تحقيق النمو الذي يأخذ بعين الاعتبار ويراعي الجانب الإنساني بكل أبعاده، كما ويشير العنصر الاجتماعي الى العلاقة بين الإنسان والطبيعة، ويشتمل كل ما يعود على المجتمع بالنفع، كما تتضمن التنمية البشرية التي تهدف إلى تحسين مستوى المعيشة، والعلاقات الإنسان المتبادلة وتحسين مستوى التعليم والثقافة والوعي والصحة، وإتاحة فرص الحرية والمشاركة له (كافي،2016)، وعليه يعد البعد الاجتماعي بالاستدامة نمطاً للتنمية التي تهدف إلى تحقيق التقدم الشامل من خلال تنظيم وتشكيل نهجًا شموليًا والتي تقتضي مجلات المجتمع المختلفة.

البعد الاقتصادي:

يعكس مدى إمكانية انتاج سلع وخدمات بشكل مستمر قابل لإدارة التوازن الاقتصادي والمحافظة على استمراريته، وان يمنع حدوث ازمه أو خلل اقتصادي، وان يعمل على إشباع الحاجات الأساسية، ويتطلب هذا البعد اتخاذ القرارات على أساس الاستفادة القصوى من الموارد الاقتصادية، وتشجيع الاستثمار في أشكال جديدة من التنمية تنطوي على تكنولوجيات أقل ضرراً وفوائد اجتماعية عادلة، والتي تشكل السيناريو الاقتصادي القائم على العمل المستدام(Pratt,2023). كما يشمل المنظور الاقتصادي للاستدامة الحد من الإفراط في الاستهلاك الفردي من الموارد الطبيعية، والاستخدام العقلاني والأمثل لهذه الموارد وإيقاف تبديدها عن طريق تغير أنماط الاستهلاك، والمساواة في توزيع الموارد والحد من التفاوت في المداخل، وإتباع سياسات تشغيل فعّالة على جميع المستويات الاقتصادية (دواي واخرون،2015).

وتُعتبر الفنون دعامةً مهمّةً من دعامات الاقتصادات القويّة المتقدّمة، وعنصراً مؤثّراً في ميزانيات الدول ومعدّلات نموّها الاقتصادية، وتُساعد على تحسين الوضع الاقتصادي والمستوى المعيشيّ للفرد وذلك من خلال خلق فرص عمل جديدة، والحدّ من تفشّي ظاهرة البطالة في المجتمع (شماسنة،2022)، حيث كشفت بعض الدراسات أنّ مجموع الأرباح السنوية العائدة من هذا القطاع مرتفعة وساهمت في دعم اقتصاد الدولة والدخل المعيشي للأفراد لبعض الدول المهتمة بأمور الفن والفنانين على اختلافها،

ومن هنا تتضح علاقة الفنون بالاقتصاد بكونها علاقة تبادلية ونفعية، وكل منهما يضيف للآخر، فمن خلال صنع قيمة اقتصادية للفن يمكن تداوله وتدويره وتحقيق منافع اقتصادية شاملة سواء مرتبطة بالفنان، أو صالات العرض، أو المتاحف، والمحافل الفنية والثقافية والمزادات الفنية، وكل ما له علاقة بالإنتاج الفني، وتعزيز الدور الاستثماري للفن يمكن أن يحقق منافع اقتصادية.

البعد البيئي:

يهتم بإدارة المصادر الطبيعية، وهو ركيزة رئيسيه تعتمد على كميه ونوعيه المصادر الطبيعية، ودمج الاعتبارات البيئية بالتخطيط التنموي، وعامل الاستنزاف البيئي هو أحد العوامل التي تتعارض مع التنمية المستدامة، لذلك نحن بحاجه الى معرفه علميه لإدارة المصادر الطبيعية من اجل الحصول على طرق منهجيه تشجيعيه ومترابطة مع إدارة نظام البيئة (جربي،2018). حيث تعد البيئه عنصر حيويا ضمن مفهوم التنميه المستدامه واعُتبرت مطلبا اساسيا لتحقيقها (كافي،2013).

ويُعنى البعد البيئي للاستدامة بالمحافظة على الحدود البيئية والموارد من التلوث واستنزافها وخصوصاً الغير متجدده، حيث تدعو الى إشراك المؤسسات البيئية في اتخاذ القرارات للتقليل من المشاكل البيئية والحد من التدهور البيئي إدخال مفهوم الاقتصاد الأخضر والتنمية الخضراء في ثقافه المنتج والمستهلك الإسراع بالأخذ بالتكنولوجيات المحسنة في هذا المجال وتطبيقها الاستخدام الكفْ لمختلف الموارد والطاقات وضرورة تضمين المفاهيم البيئية وإعادة تدوير الخامات والمستهلكات البيئية (جربي،2018).

ثانياً: الأبعاد الثانوية

البعد التكنولوجي:

تعد مجالات العلوم والتكنولوجيا والابتكار وبناء القدرات مجالات عمل مهمَّة، فالاستدامة تتطلب تغييرا تكنولوجيا مستمرا في المجتمعات في مختلف المجالات التعليمية والصناعية والتقنية واستخدام الموارد والتحسين التكنولوجي الذي يساهم في تحقيق أهداف الاستدامة التي تتطلب تغييرً جوهرياً في السياسات والممارسات وتعزيز تطوير واستخدام البنية التحتية للتكنولوجيا، وفي هذا السياق ذكر دواي وآخرون(2015) أن التكنولوجيا يقصد بها "مجموعة المعارف والمهارات والأدوات والتقنيات والمعدات

المستخدمة في تطوير الخدمات وإنتاج السلع، وهي وموارد وأداة فعالة ومؤثرة في تطوير الإمكانات وإيجاد الحلول واتخاذ القرارات"(ص350)، لذا فأن هذا يشير الى هناك تأثيرا مباشراً وغير مباشر للتكنولوجيا على المجتمع وأفراده، وعليه يمكن القول إن الجانب التكنولوجي مهم في التنمية المستدامة.

تسهم التكنولوجيات الحديثة في تطوير الاقتصاد والمجتمع والبيئة، ويسهم العلم والتكنولوجيا والابتكار في تحفز التنمية في البلدان النامية من خلال استثمار التكنولوجيا تحقيق أهداف التنمية المستدامة في جميع القطاعات والمجالات، بما في ذلك التعليم والطاقة والموارد الطبيعية والصحة والبيئة وغيرها(الاسكوا،2014).

وعليه يمكن الإشارة إلى أن التكنولوجيا هي التأثير العلمي الحديث على طبيعة الحياة، فعندما يتم استخدام التكنولوجيا بطريقة فعّالة فهي بذلك تساهم في المحافظة على الاستدامة من خلال توظيف مجموعة من الاكتشافات العلمية والتقنيات في مختلف المجالات منها الفنون.

البعد الثقافي:

أن الثقافة ضرورة مهمة من ضرورات التنمية، وأحد أهم دعائمها حيث يمنح التكوين الثقافي الإنسان طاقة معرفية وجمالية، ولا يتحقق ذلك إلا إذا كانت الثقافة جزءا أصيلا ومستديما في منظومة الحياة في الحاضر والمستقبل، فالاستدامة في الثقافة لها معان مختلفة، حيث تُعرّف الثقافة على أنها مجموعة من المعتقدات والأخلاق والأساليب ومجموعة من المعارف البشرية التي تعتمد على انتقال هذه الخصائص بين الأجيال، أما الاستدامة الثقافية ترتبط بالحفاظ على المعتقدات والممارسات الثقافية، والحفاظ على التراث، والثقافة بكيانها الخاص، وصُنّفت الاستدامة الثقافية ضمن أركان الاستدامة وركيزة خاصة بها، نظرًا لأهميتها المتزايدة في المجالات الاجتماعية والسياسية والبيئية الاقتصادي(Katriina& Birkland,2014) . ويمكن من خلالها بناء سياسات ثقافية لها طابع الاستمرار والاستقرار بحيث لا تتغير إلا في ضوء متطلبات الاستدامة في الحفاظ على حقوق الأجيال المقبلة (زايد،2019).

بناء على ما سبق يمكن تحديد أن أبعاد الاستدامة تكون نمطاً للتنمية يهدف الى تحقيق التقدم الشامل والمستدام في مختلف المجالات، وذلك من خلال الأبعاد التي تجتمع في هذا السياق لتشكل نهجًا شموليًا لتحقيق التنمية؛ وذلك بالتركيز على هذه الأبعاد والتعامل معها بشكل منظومه متكاملة.

المبحث الثاني: الاستدامة في الفنون البصرية وإمكانية تطبيقاتها.

تعد الاستدامة من أكثر المفاهيم حداثة وشيوعا في الوقت الحالي، منذ ظهور اتجاهات التنمية وتطبيقاتها، فمفهوم الاستدامة أصبح جزءاً مهماً من الفنون المعاصرة، حيث لعب الفن دورًا تنمويًا بالغ الأهمية على مرّ العصور، فالفن في حد ذاته يقدم رسائل تنموية من خلال تناول موضوعات حيوية تمس الاحتياجات الاجتماعية والإنسانية، أو بالحد من أضرار ومشاكل البيئة. كما ويمكنه أن يتبنى أهداف التنمية وإعادة صياغتها وتقديمها كونها لغة عالمية (عبد الوهاب،2021).

أن الاستدامة الفنية، لها سياقات وأبعاد مختلفة، مدمجة في تنفيذ الفن والتعبير عن مختلف الأنشطة الثقافية والاجتماعية على نهج يمكن من خلاله ترسيخ مبادئ الاستدامة وحرية التعبير الإبداعي، فيمكن أن يلعب الفن دورًا مهمًا في البحث عن مجتمعات مستدامة كونه محفز للثقافة والمجتمع والإبداع (Cruz,2017)، كما أشارت دراسة (Colville,2023) إلى أن الفن المستدام يركز على صنع فن غير ضار بالبيئة، والعمل بانسجام مع العالم الطبيعي باستخدام طرق وبدائل أقل مخلفات وضرر وفرصا أكثر لمستقبل أفضل، حيث يمكن تحقيق الاستدامة في الفن من خلال مجالات الفن المعاصر كالفن المفاهيمي، والفن البيئي، وفن الأرض، والطاقة المتجددة والفن المعاد تدويره.

أن الاستدامة في الفنون تعد حركة متنامية اعتمدها بعض الفنانين في أعمالهم باستخدام المواد والممارسات المستدامة التي تطبق أبعادها، سواء كان ذلك من خلال استخدام المواد المعاد تدويرها، أو من خلال ابتكار فن يعكس جمال الطبيعة أو الاستفادة من الموار الطبيعية بصورة لا تضر بالبيئة، ولا تتطلب كميات كبيرة من الطاقة أو الموارد لإنتاجها، مبدعين أعمال تتصف بالجمال؛ وتتبنى الفكر المستدام. حيث ظهرت في السنوات الأخيرة عدد من الأساليب والممارسات والخبرات في التفاعل بين الفنون وعلم الاستدامة، والحاجة إلى الاستفادة من إمكانات الفنون للاستجابة للتحديات البيئية العالمية والمساهمة في فهم تحديات التغير

البيئي، وتعزيز التحولات المجتمعية، ومدى إمكانية التوفيق بين الفن والعلم من أجل الاستدامة ودمج ممارساتها في مجالات الفنون (Heras,2021).

الفن المستدام يمكن تعريفه بطريقتين مختلفتين، ولكن مترابطتين في بعض الجوانب، هو الفن المصنوع باستخدام مواد وأساليب مستدامة، أو هو الفن الذي يشجع الممارسات حول الاستدامة، ويدور الفن المستدام حول الإبداع لإيجاد طرق جديدة لصنع فن يمكن أن يفيد البيئة، سواء كان ذلك باستخدام مواد طبيعية يمكن الوصول اليها، أو من خلال إلهام الوعي الاجتماعي بالقضايا الملحة (Cerasoli,2020). كما يُعد الفن علامة على تقدم الأمم، وبما أن هذا العصر عصر تقدم وعلم وتكنولوجيا، فقد أصبح مستحوذاً كثيراً على خيال الفنانين التشكيليين، فالفنان التشكيلي دائم الحرص على مواكبة التجديد للسير في نطاق التقدم والتطور الفكري والثقافي والاجتماعي الذي يسود المجتمع، فقد استفاد الفنان بمنجزات العلم ومخرجاته والتي أتاحت له أفاقاً جديدة للخلق والإبداع الفني (فتيني،2021).

فالاستدامة في الفنون أصبح مصطلح يتداول في العديد من المجالات الفنية مع اختلاف استخداماته وتطبيقاته من وسط فني إلى آخر، حيث ارتبطت الاستدامة بمعايير وطرق تنفيذ العمل الفني ومفاهيم متطورة ترتبط في مجال الفنون المعاصرة، لاهتمامها بالجوانب البيئية وطرق حمايتها، لما تحققه من تنمية شاملة بأشكال متنوعة. فقد أتجه العديد من الفنانين في الوقت الحالي نحو تنفيذ أعمالهم الفنية بطرق وأدوات مرتبطة ارتباطا وثيقاً بفكرة التنمية المستدامة في مجال الفنون البصرية بوجه عام حيث ساهم هذا التطور على إيجاد نهج شامل قائم على التكامل المعرفي من حيث التنوع الإبداعي والفلسفي (مختار،2023). من الممكن تطبيق مفهوم الاستدامة في مجالات الفنون من خلال تحقيق عدد من الأهداف، ذكرها هلال(2014):

- ترشيد استخدام الموارد الطبيعية، وذلك عن طريق المحافظة على الخامة من الندرة وعدم اندثارها.
- التقنيات الأكثر نقاء، والحفاظ على التنوع الحيوي.
- الاستفادة من خفض نسبة النفايات والمواد وإعادة تدويرها واستخدامها مرة أخرى.
- الكفاءة البيئية (إنتاج المزيد بأقل نسبة نفايات).
- العمل على الحد من كافة التأثيرات البيئية والتخفيف منها.
- التعامل مع المسؤوليات البيئية الممكنة.
- تعزيز برامج المراقبة البيئية كما هو مطبق على الأنشطة المختلفة (ص140).

وأشارت دراسة(فتني،2021) أن الفن طور من الصيغ التشكيلية وساهم في تغيير مفهوم استخدام الاستدامة في الأعمال الفنية، واستحداث تقنيات وخامات جديدة، وقد توصلت هذه الدراسة لعدة نتائج استطاعت من خلال تحقيق بعض من أهداف الاستدامة في مجال الفن وهي كالتالي:

- توظيف أسلوب التجميع.
- يعزز الفن الحلول التشكيلية التي تستثير فكر المتذوق وفضوله الفني في ضوء التغير الذي طال الفكر والذوق والفن.
- الهيئة المعمارية للمتاحف المستدامة تتسم بكونها تشكيلاً إبداعياً جمالياً يرتبط بالمفهوم المعاصر للفن.

أن الفن طور من الصيغ التشكيلية يساهم في تغيير مفهوم استخدام الخامات في الأعمال الفنية، فالفنان استفاد من التطور التكنولوجي باستحداث تقنيات جديدة يسعى في تطويعها مع طبيعة الأشغال الفنية وفلسفتها لإحداث طفرة في تقدم هذا المجال الإبداعي، مما جعله يطور من المشغولة الفنية بشكل ملحوظ، فأصبحت تصاغ بأكثر من صيغة تشكيلية وتركيبية، حيث أن الفكرة في المشغولة الفنية أصبحت تأخذ عدة مراحل تبدأ بالتصميم ثم تتكون وتتبلور من احتمالات التجريب الدائم من خلال استخدام الخامات المستحدثة التي تخضع لعمليات التوليف والتركيب والتجميع، مما ساهم في تغيير مفهوم استخدام الخامات في الأعمال الفنية، لتحقيق هدف العالم للاستدامة بالتوجه للاستفادة من الطاقة النظيفة في مختلف أوجه الحياة.

وبناء على ما سبق يتضح أن للاستدامة في الفنون أشكال وأبعادها متعددة، وأن هناك العديد من المجالات الفنية التي يمكن من خلالها تحقيق مفهوم الاستدامة، وتتبع ظهور الفن المستدام وكيف يمكن الاستفادة من الخصائص الطبيعية والبيئية، فضلا عن مفهوم إعادة التدوير للمواد المستهلكة وتطبيقات الطاقة المتجددة في الأعمال الفنية التي تحمل قيمة نفعية وجمالية؛ لبناء

قاعدة نظرية وعملية يمكن الاستناد عليها لتوضيح مفهوم الاستدامة واتجاهات وإمكانية تطبيقها في الفنون البصرية المعاصرة. فإن الاستدامة تعد إطارًا أساسيًا لتحقيق التقدم الشامل والازدهار للمجتمعات، وهي فلسفة برؤية جديدة للبحث عن بناءات اجتماعية، ونشاطات اقتصادية، وأنماط إنتاجية واستهلاكية، وتقنيات تعمل على استدامة البيئة ولتحقيق ذلك لابد من إيجاد صياغات فنية ثم العمل على دمجها في البيئة القائمة لإيجاد استدامة مقبولة ثقافيًا، وممكنة اقتصاديًا، وملائمة بيئيًا، وقابلة للتطبيق والتعامل معها بشكل متكامل لتشكل نهجًا شموليًا نستطيع من خلاله تحقيق الهدف الذي يقتضي البحث في ماهية الاستدامة واتجاهاتها وإمكانية تطبيقها في الفنون البصرية المعاصرة في محاولة للمشاركة في التطور ومواكبة الرؤية الجديدة 2030 فهي تمثل بذلك مطلب واتجاه عالمي ورؤية مستقبلية افضل.

الدراسات السابقة:

مؤشرات الإطار النظري

1. تعد الاستدامة ظاهرة تنموية مستمرة متجددة تسعى إلى بناء الحياة في الوقت الحاضر وضمان استمرارها مستقبلاً دون إهمال المعطيات الماضي.
2. يعتمد مفهوم الاستدامة على عدد من الروابط والقيم المتبادل والتي تعود للأبعاد الاجتماعية والسياسية والبيئية والاقتصادية والثقافية للقدرات البشرية.
3. يمكن تعزيز علم الاستدامة من خلال دمج ممارساتها وتبني مفهومها نحو مجالات الفنون.
4. يمكن الاستفادة بشكل متزايد من رؤى علوم الاستدامة لتطوير ممارسات فنية جديدة تتعامل مع التحديات الاجتماعية والبيئية المتزايدة.
5. أن الفن المستدام يركز على صنع فن غير ضار بالبيئة، والعمل بانسجام مع العالم الطبيعي باستخدام طرق وبدائل اقل مخلفات وضرر وفرصا أكثر لمستقبل أفضل، حيث يمكن تحقيق الاستدامة في الفن من خلال الفن المفاهيمي، والفن البيئي، وفن الأرض، والطاقة المتجددة والفن المعاد تدويره.
6. أن الاستدامة بمختلف أشكالها وتطبيقاتها يمكن تحقيقها بأشكال وصور متعددة في عدد من مجلات الفن.

الفصل الثالث: الإطار الإجرائي للبحث

مجتمع البحث:

يشمل الأعمال الفنية التي أنتجت في القرن الحادي العشرين وحتى فترة إعداد هذا البحث كنماذج فنية جمالية مراعية التنوع في اختيار الأعمال من حيث الأساليب والتقنيات وقيمها الفنية والجمالية لإثراء عملية التحليل.

عينة البحث:

لتحقيق أهداف البحث سوف يتم اختيار أربعة أعمال يتم تحديدها بالطريقة العينة القصدية، وذلك لتحديد أهم الدلالات الشكلية والقيم البنائية والتي تحقق مفهوم الاستدامة واتجاهات تطبيقها بما يتوافق ويحقق أهداف البحث.

أداة البحث:

يستخدم البحث أسلوب تحليل المحتوى Content Analysis (الدراسة التحليلية) وهي على النحو التالي:

هدفها: التعرف على الأساليب والصياغات التشكيلية والتقنيات والقيم الفنية التي تعزز مفهوم وتوجهات الاستدامة في الأعمال الفنية.

أهميتها: تكمن أهمية الدراسة التحليلية في المساعدة للتعرف على المعايير الفنية والقيم الجمالية في الأعمال الفنية التي تعكس مفاهيم الاستدامة وتطبيقاتها في الفنون البصرية المعاصرة.

حدودها: تشتمل ا لدراسة التحليلية على أعمال فنية التي أنتجت في القرن الحادي العشرين وحتى فترة إعداد هذا البحث كنماذج

فنية جمالية مراعية التنوع في اختيار الأعمال من حيث الأســاليب والتقنيات وقيمها الفنية والجمالية لإثراء عملية التحليل، في حدود ما يتوافر حول تلك الأعمال من معلومات دقيقة وموثوقة علمياً وفنياً، بأن تحمل الأعمال أفكار وقيم فنية ومفاهيم تشكيلية تتصل باتجاهات الاستدامة في الفنون البصرية وجمالياتها.

منهجها: اســتخدَمَت الباحثتان في عملية التحليل منهج (هورد رسـيتي) Howard Risatti النقدي والخاص في تحليل نماذج الأعمال الفنية، وهي طريقة موثُوقة ومعتمَدة، تُعْنَى بوصـف وتحليل العمل من جميع الأوجُه المعتبَرة، وهي على ثلاث خطوات ذكرتها دراسـة (الحازمي،2012):

أ -التحليل الوصفي Descriptive Analyses :

تُعتبر هذه المرحلة هي المرحلة الأولى الرئيسَة لِفَهْم العمل الفني؛ حيث يَعتمد هذا التحليل على معرفة ووَصْف وإدراك العناصر المرئية (البصرية)، التي تُكَوِّن العمل الفني من خلال:

- وَصْف موضوع العمل الفني (بمعنى أن يكون في العمل الفنِّي فِكراً تشكيليا، واقعيًّا، رمزيًّا، خياليًّا).
- معرفة مكوِّنات عناصر العمل، وعلاقتها بموضوع العمل.

ب- التحليل الشكلي Formal Analyses :

هو تطوير أو تنمية القُدرة على رؤية العلاقات البصرية بين الأشكال، سواءً كانت الأشكال ثنائيةً، أو ثلاثيةً، أو أشكالاً هندسية، أو أشكالاً عضوية، أو بين الألوان، سواءً كانت مِن مجموعة الألوان الباردة والحارة، والألوان المتوافقة والمتضادة، ومقدار التفاعل ببعضهما، أو بين الخطوط بأنواعها من الخطوط الحادة والمتعرِّجة والمستقيمة والمائلة .

جـ- تحليل المعنى Analyses of Meaning:

ويندرج من التحليل للمعاني نوعان مِن التحليل وهما:

- التحليل الداخلي (المعاني الضمنية): ويُركِّز على مناقشة المقوِّمات، أو القيم، أو الجوانب الداخلية التي يقوم عليها العمل الفني، والتي تكُون ضمن الإطار الموضوعي للعمل نفسه.
- التحليل الخارجي (المعاني غير الضمنية): يُقصَد به فَهْم العمل الفني من خلال القيم والمقومات الخارجية له.

منهج البحث:

يتبع البحث المنهج الوصـفي التحليلي القَائِم على جمع المعلومات والبيانات من المراجع والمصـادر ذات العلاقة لبناء الإطار النظري للبحث من خلال توضيح مفهوم الاستدامة ودورها في الفنون البصرية المعاصرة وتوجهاتها وإمكانية تطبيقها.

تحليل العينة:

العمل الأول:

شكل(1).
اسم الفنان: داي بريك.
اسم العمل: " سولت ليك سيتي".
مقاسات العمل:'17 ارتفاع × 20'عمق.
تاريخ العمل:2022.
الخامة: نحت الطاقة المتجددة صُممت وحدات الإضاءة لتمثل شكل وملمس الزهرة، وهو نحت تركيبي مكون من 4 أجزاء من مادة صفائح الألومنيوم المقاوم للأشعة فوق البنفسجية، والمواد الورقية في تصنيع الزهور تم بعد ذلك تجهيز وحدات الإضاءة بوحدة إضاءةLED .
المصدر:
https://www.deedeemorrisonsculpture.com/daybreak-salt-lake-city-ut

---

التحليل الوصفي:

نحت تركيبي مكون من خمسة أزهار مخروطية الشكل كوحدات إضاءة ذات الوان قوية كالأحمر والأصفر والبرتقالي، على ارتفاع شاهق بنحو 17 قدماً عن سطح الأرض، مصنوع من الفولاذ المقاوم للصدأ المطلي مع إضاءة LED التفاعلية، حيث تقف الأزهار شامخة على طول مسار الطريق في ولاية يوتا، وهو معلم مميز حيث يجتمع أفراد المجتمع معًا للترفيه والاحتفال تحتها واللعب واستكشاف الأعمال الفنية أثناء النهار وفي الليل مع الأضواء التفاعلية، يحقق هذا العمل مشروع الفن العام Cadence من خلال فهم التنوع البيولوجي في ولاية يوتا، ويزيد الوعي بالحاجة إلى أنظمة بيئية صحية وأهمية مساحاتنا الخضراء الحضرية.

التحليل الشكلي:

نحت الطاقة المتجددة مكون من أزهار مخروطية تصميم نظام LED لإضفاء الحيوية على تجربة إضاءة إبداعية تعتمد على الطاقة الشمسية، فقد تم دمج مشروع الفن العام في مساحة الممر الأخضر الشاملة، وهو معلم مميز حيث يجتمع فيه الترفيه والاحتفال بالأضواء التفاعلية، ويزيد الوعي بالحاجة إلى أنظمة بيئية صحية وأهمية المساحة الخضراء ، فالعمل عبارة عن تكوين بهيئة الزهور البرية والمُلَقِّحات مصنوعة من صفائح الألمنيوم المقاوم للصدأ والمناخ ، وتم طلاء جميع البتلات والسيقان يدويًا باستخدام طلاء مينا اليوريثان، فالزهور البرية مهمة للغاية لبيئتنا لأنها تدعم أنظمة بيئية كاملة للمُلَقِّحات والطيور والحيوانات الصغيرة على نطاق واسع ،حيث تعتمد الفراشات والحشرات الأخرى والطيور الصغيرة والحيوانات على البذور والرحيق وحبوب اللقاح كمصدر لغذائها ونظام دعم الحياة، وهي استعارة لمجتمع صحي وحيوي.

إن المبدأ التوجيهي وراء تصميم نظام الإضاءة LED هذا هو الترحيب بالزوار من خلال إضفاء الحيوية على تجربة إضاءة إبداعية جذابة ومتماسكة، وهذا يتطلب نظام إضاءة مرن بما يكفي لتلبية الاحتياجات الحالية والتكيف مع الاحتياجات المستقبلية، خاصة مع انتشار الإضاءة الإبداعية وتزايد الإبداع والتفاعل، والهدف من هذا ا العمل هو تصميم نظام عضوي

وديناميكي يوفر الضوء بحركة سلسة تبدو طبيعية بحيث تم تصميم الأضواء للتفاعل مع الجمهور مثل اليراعات المضيئة في سماء الصيف.

صُممت وحدات الإضاءة لتمثل شكل وملمس مركز "Ratibida Columnifera" ويعني الاسم اللاتيني "عمود"، في إشارة إلى المركز البارز لكل زهرة، تم نحت تركيبة هذا المشروع في البداية يدويًا من الطين قبل صبها في نظام قالب مكون من 4 أجزاء، ثم تم صب كل كرة في قالب خارجي مقاوم للأشعة فوق البنفسجية، ثم بعد ذلك تجهيز وحدات الإضاءة بوحدة إضاءة LED مخصصة تم إنشاؤها لعرض مجموعة متنوعة من تأثيرات الإضاءة، يبلغ وزن كل وحدة إضاءة حوالي 17 رطلاً.

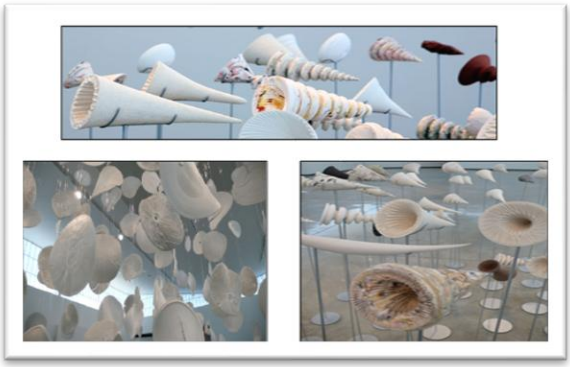
تم تصميم الهيكل الرئيسي للزهور باستخدام برنامج CAD مع مكونات مفصلة لتحقيق السلامة الهندسية والبنيوية، تم تصميم كل زهرة حول خمسة أنواع مختلفة من الزهور المخروطية والتي تم ترتيبها جميعًا بأحجام كبيرة في مجموعة طبيعية وعضوية، تم قطع كل بتلة على حدة يدويًا وتشكيلها من مادة صفائح الألومنيوم، تم ثني سيقان الزهور يدويًا لإنشاء الحركة الرأسية وموضع كل زهرة على حدة ونقطة رؤيتها، يتم استخدام ما يقرب من 300 قدم مربع من ألواح الألمنيوم والمواد الورقية في تصنيع الزهور وحوالي 90 قدمًا من الأنابيب في السيقان، تم طلاء جميع البتلات والسيقان يدويًا باستخدام طلاء مينا اليوريثان للسيارات المكون من 3 أجزاء بالوان مشرقة نابضة بالحياة.

أن نحت الطاقة المتجددة هذا مستوحى من أشكال وعمليات الطبيعة، فهو عمل فني يجمع ما بين الوظيفة الأساسية توليد الطاقة المتجددة والوظائف النفعية والجمالية والثقافية، حيث قام الفنان بمشاركة أفكار الفن البيئي في إنتاجه الفني حيث يعتقد أن الجزء الجمالي من عمله مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالبيئية، فالطاقة المتجددة هي الطاقة المستمدة من الموارد الطبيعية، ومن مزاياها انها لا تنشأ عنها مخلفات ضارة بالبيئة، فهي طاقة نظيفة بديلة تحقق الاستدامة في شكل من اشكال الفنون البصرية المعاصرة وهونحت الطاقة المتجددة.

تحليل المعنى:

عند تحليل معاني العمل الفني نجد أن الفنان استفاد من الطاقة المتجددة وتطبيقاتها في مجال الفنون، فنحت الطاقة المتجددة هو أحد أنماط الفن البيئي ، حيث يجمع هذا العمل بين النحت والفن التجميعي، الذي ينتج الطاقة من مصادر متجددة كالطاقة الشمسية، والرياح، والسمة الرئيسية لنحت الطاقة المتجددة هي أن فناني هذا الاتجاه يطورون حلولًا تجمع بين الجماليات والخصائص الوظيفية لإنتاج الطاقة وتوفيرها وفقًا لمعايير التصميم الإيكولوجي، وفي هذا العمل نجد انه استخدام فن الإنشاء والتركيب والمواد الغير تقليدية مثل الخلايا الشمسية ، لإخراج نتائج تركيبية إبداعية متواترة من ناحية الشكل الفني للتعبير عن الحياة الجديدة والانبعاث الفكري الجديد بدمج مجال الفنون المعاصرة بجانبها الجمالي الفني ومجال الطاقة المتجددة بجانبها المادي وتقديم اعمال فنية محملة بوعي فكري مسئول تجاه احتياجات المجتمع والبيئة وتتفق مع مبدأ الاستدامة.

العمل الثاني:



شكل(2).
اسم الفنان: مارك ليوثولد.(نيويورك).
اسم العمل: المخاريط/المستقبلات.
تاريخ العمل:2023.
الخامة: تركيب تفاعلي من جزأين من الخزف والأصداف والقواقع البحرية بشكل متقطع ويعاد بناؤه من وإلى أنماط وأعمال فنية تجريدية متعددة الأشكال المتنوعة، والتي تُعَدُّ أُنموذجاً من الفن التجميعي.
المصدر:
https://marcleuthold.com/installations/

التحليل الوصفي:

عند وصف هذا العمل نجد أنّ الفنان سعى إلى تحقيق تحوُّل جديد، بل تحولات جديدة في إنتاجه الفني؛ إذ كان قوام هذا التحوُّل هو عمليات التجريب إزاء الصياغات المتعدِّدة للتنظيم الشكلي الذي يَعتمد نظام شكل هندسي (المخروط) في قوامه العام ومحاولاته الإبداعية في التوصل إلى تنظيم شكلي جديد، تَجاوَزَ فيه الفنان أيقونية الخزف التقليدية المتمثلة بأشكال الأواني ، إذ تجاوَزَ كل هذا إلى ما هو أجمل وأبدع لِيُوجِدَ نُظُماً جديدة؛ تحقَّقَت من خلال تأكيده على تنظيم شكلي، يلتقي في قاسم مُشترَك تَمثَّل في الأشكال الهندسية المحمولة على قاعدة معدنية.

التحليل الشكلي:

استحدث الفنان تنظيم جديد تَجسَّدَ في عناصر شكلية وُضعت بشكل عامودي داخل الدائرة وعملية التعليق الثابت في مكانه والسابح في فضاءات التشكيل، وكأنها مجموعة طائرة ثَقَبَت سطح المخاريط العُلوية واخترقته؛ لِتُعْلِنَ تنظيماً جديداً، تَمَثَّلَ في تحقيق التضاد بين نظام هندسي وتنظيمه، فقد حافظ على أشكال المخاريط بأشكال القواقع البحرية الطبيعية، الذي تحرر بصيغة الشكل الدائري المفتوح، وانتهَى بنوعٍ من الشكل المثلث البارز في النهايات، فهذا يُعَدُّ بحد ذاته تَحوُّلاً بسيطاً عن الواقعية والابتعاد عنها باتجاه رمزية الشكل بألوانه الأوكسيدية المختلفة.

التحوُّل في التنظيم الشكلي واضحٌ وصريحٌ، وإن كان الفنان قد حافظ على شكل المخاريط الهندسية للتكوينات التي أنجزها إلَّا أنه قام بتحقيق التحوُّل داخل هذا الشكل المخروطي بتنظيم شكل جديد داخل حدود العمل وفق نظام تعامل معه بفضاءات يتعانق ونظامها الهندسي؛ إذ جاء التحوُّل بصيغة التأثير المنتظم لسطح العمل؛ إذ حققَت الحزوز نوعاً من الثبات على السطح، لِتستقر المخاريط الصغيرة، والأخرى منها الكبيرة، داخل هذا التجويف الدائري الجديد المحمول، وتُحقِّق استحداث تنظيم شكلي بنظام داخل النظام العام للتكوين، وتوصَّل إلى نظام واحد هو المخاريط السابحة بفضاءات التشكيل.

فَضلاً عن أنَّ الفنان هُنا لم يترك سطح المخروط صقيلاً، باستثناء مناطق مُعيَّنة، بل عمل على استحداث حُزوز منتظمة عند النصف الأسفل من الشكل، ثم استحداثه لثقوب فوق هذه الحزوز المستقيمة، في حين ترك بقية السطح الكروي صقيلاً، ليوجِدَ تَضادًّا جديداً، حقَّق فيه تَحوُّلاً في التنظيم الشكلي من خلال الفراغ والكتلة والمساحة داخل النظام العام للشكل الدائري، على أن الفنان حقق تَحَوُّلاً في القيمة اللونية لِقِطَعِهِ المخروطية، حيث جاء اللون متناسقاً مع مفردات العمل الأخرى.

تحليل المعنى:

إنَّ الفنان لمْ يُقدِّمْ نَتَاجَهُ -هذا- مُنفرداً، بل جاء لِكَوْنِه جُزءاً لا يتجزَّأ من تنظيم شكلي ذا معنى، واستحدث فيه تَحوُّلاً

باستضافته لعناصر شكلية حققَت تنظيماً شكليًا جديداً، أو بمعنى آخر جاء التحوُّل لديه بمجاورات العمل ومستلزمات عرضه البيئية، وإنجازه في تنظيم شكلي جديد(تكوينات مُعَدّة في الفراغ)، يُعطي مضامين ومعان متعدِّدة، وقد استثمرَ سِمة التنوُّع في وَضعِه الشكل المخروطي تحوُّلاً جوهريًا في عموم المنجز وتنظيمه، وقد سعى الفنان من خلال هذا العمل لزيادة الوعي العام تجاه القضايا البيئية وتوظيف استخدام الموارد الطبيعية المتمثلة في القواقع والأصداف والمحار لتقليل البصمة البيئية وتشجيع المجتمع على أن يصبح أكثر وعياً بتأثيرها الإيجابي في البيئة ومستقبل كوكبنا لتقليل البصمة البيئة بإعادة تدوير واكتشاف الموارد الطبيعية المتاحة في شتى ومختلف المجالات لخلق بيئة مستدامة بكل جوانبها.

العمل الثالث:

شكل(3).
اسم الفنان: ليروي نيو
اسم العمل: مستعمرة ميبويان.
تاريخ العمل:2022.
الخامة: فن تركيبي من الخيزران والزجاجات البلاستيكية المعاد تدويرها وخامات البيئة المختلفة.
المصدر:
https://www.tatlerasia.com/lifestyle/arts/leeroy-new-mebuyan-colony-and-mebuyan-vessel

التحليل الوصفي:

فن تركيبي من تصميم الفنان ليروي نيو عبارة عن تركيب مكون من 21 كبسولة متصلة وقابلة للسكن على شاطئ سان خوان، واشتهر الفنان بأعماله البيئية الكبيرة، وهو قطعة تفاعلية ضخمة تسمى مستعمرة ميبويان، يتكون الهيكل المترامي الأطراف الذي يشبه الكائن الفضائي من الخيزران والزجاجات البلاستيكية المعاد تدويرها وخامات البيئة المختلفة لرفع مستوى الوعي بالبيئة وقضاياها مثل تغير المناخ والاحتباس الحراري من خلال هذا العمل الفني التفاعلي.

التحليل الشكلي:

يتكون العمل من مجموعة مخلفات ومستهلكات الشواطئ من معلبات وبلاستيك وأخشاب لإيجاد علاقة بين الأرض والمشاهد، لتعزيز مبادئ التربية البيئية ومحو الأمية البيئية باستخدام التقنيات الحسية والإبداعية، حيث عمل الفنان على تعزز الاستدامة كاتجاه أساسي لصناعة الفن، حيث سعى الفنان إلى توظيف استخدام الموارد الطبيعية لتقليل البصمة البيئية وتشجيع المجتمع على أن يصبح أكثر وعياً بتأثيرها الإيجابي في البيئة ومستقبل كوكبنا لتقليل البصمة البيئة بإعادة تدوير واكتشاف الموارد الطبيعية المتاحة وأيضاً تشجيع المجتمع على المضي قدماً نحو هذا التوجه بدعم الاستدامة بالاعتماد على الموارد الطبيعية في شتى ومختلف المجالات لخلق بيئة مستدامة بكل جوانبها.

ومن الأمور المهمة التي أكسبت العمل الفني قيمة جمالية هو إعادة التدوير وهي طريقة لاسترجاع المواد النافعة من المخلفات بعد فصلها ومعالجتها وإعادة استخدامها في طاقة تغيرية كافية في لغة العمل الفني، هذا التحويل بعملية التدوير لكل ما هو مستهلك يؤثر في البيئة، قام الفنان بصياغة المستهلكات بطرق مركبة وظف فيها عناصر وقيم العمل الفني مما يثري الإيحاء ويقويه من ناحية وينشط خيال المتلقي فضلاً عن رفع تلك المخلفات وتحويلها الى منجز فني.

تحليل المعنى:

حاول الفنان تجسيد معاني مختلفة في هذا العمل مثل التثقيف البيئي فهو وسيلة مناسبة لرفع مستوى الوعي وتعزيز القيم الصديقة للبيئة؛ بهدف إلهام أفراد المجتمع للعمل بشكل فردي وبالتعاون مع الآخرين لتلبية الاحتياجات البيئية، فالفكرة الرئيسة في هذا العمل زيادة الوعي العام تجاه القضايا البيئية والسياسية والاجتماعية عبر الأعمال الفنية لتحقق أهداف الفن المستدام.

كما حاول الفنان من تطبيق اتجاهات الفنون المعاصرة نحو الفن البيئي الذي يساهم في الحفاظ على البيئة من خلال استخدام منتجات صديقة للبيئة، واختيار المواد التي لا تسبب ضررًا ولن يكون لها تأثير سلبي في المستقبل، من أجل تطوير الفن بتأثير بيئي منخفض وإعادة تدوير الأشياء لمساعدة الفنان على دمج الاستدامة في الإنتاج الفني، فالفنون البيئية وتعليمها يعد تطورًا حديثًا للغاية، وهو نهج تعليمي متطور يستَخْدم الفن لتثقيف الأفراد حول البيئة، بهدف تعزيز الفهم العميق وكيفية تقدير الطبيعة، وإيجاد علاقة بين الأرض والمشاهد، لتعزيز مبادئ التربية البيئية وتعزيز مفهوم الاستدامة وتوجهاتها وكشف العلاقة بين الإنسان وبيئته باستخدام التقنيات الحسية والإبداعية للفنون البصرية المعاصرة.

العمل الرابع:

شكل(4).

اسم الفنان: نايجل ادموندسون.(الولايات المتحدة).

اسم العمل: العامود.

مقاسات العمل: تكوين ذو ارتفاعات عالية بمقاس متران تقريباً.

الخامة: خزف حجري، وخشب الأشجار.

المصدر:

https://es.pinterest.com/pin/543387511277041640/

التحليل الوصفي:

تكوين من الخزف الحجري ذو ارتفاعات عالية بمقاس متران تقريباً، شكَّل الفنان عمله هذا من مستطيلات عامودية متخذاً حركة الاستطالة من خلال الامتداد اللامتناهي موحي بالتلاشي داخل حركة الفضاء الموحد اللون، وكذلك من خلال التباين الحاصل لشكل المستطيل حجماً ولوناً، فالعمل عباره عن تراكيب هندسية مختزلة الشكل المطلق في ثباته وتجانسه، شكَّل الفنان عمله هذا مِن مُسطَّحات لونية ذات منظور متراكب، ممهداً السبيل لنبذ العمق التقليدي في توصيف المشهد للنصب في المنحوتات، والمتمثِّل برؤى ذات الكثافة اللونية، بحيث أشغل سطوحه هذه بحفريات ناتئة لخطوط مجردة دالة على واجهات العمل تشتبك مع تكوينات زخرفية هندسية ذات أصل نباتي في جانب فيها، شغلت المساحة التصويرية بالكامل.

التحليل الشكلي:

نجد أن الفنان أحال التكوين برُمَّتِه إلى زمن منفتح غير محدد؛ من خلال حركة الإضعاف المستمر للأبعاد وفي تباينها الحجمي بين القريب والبعيد، وكذلك بين الحدية الظاهرة للضلع الحاد في مقدمة العمل، والإذابة التي أحدثها الفنان للحجمية الهندسية في اختراقها لمسطح الأثير، تحويل علاقات الأجسام بالجاذبية الكونية إلى فن اكسبه بُعداً روحيًّا وبصريًّا، فما هو مرئي ولا مرئي يتوحدان في هذا التكوين، لِيَكُونَا وحدة مُطلَقة بين الشكل والفضاء، فالتكوين ذو اللون الأصفر يتلاشى أو يخترق الأثير؛ أي بمعنى آخر: أحال الحدود القاطعة للشكل الهندسي المجرَّد إلى ما يقرب من نقطة الصفر، فالبعد المنظوري الذي توحي به حركة الشكل، تتخذ مكاناً افتراضيًّا خارج أبعاد العمل، وكذلك خارج حدود المنظور التقليدي، وهذا ما يشترك فيه مع فناني النحت ومع فناني الحداثة في استحداث مفهوم جديد للمنظور ونقطة التلاشي، فالمنظور هنا يُصبح روحيًّا لا بصريًّا، مُطلَقاً لاحسيًّا، وهذه العلاقة تجسَّدت بشكل واضح في الفن التجريدي، كما نجد أن الشكل من خلال وصف العمل الهندسي هذا ينفتح على اللامتناهي، من خلال الحركة المستمرة للأبعاد ، وانفصال المستطيل المتعامد، والفنان بهذا التكوين لا ينفي علاقته بحركة الأشكال الهندسية وعلاقتها بالكون الفسيح، وكيفية تحويل علاقات الأجسام بالجاذبية الكونية إلى فن.

أما عناصر التكوين وما بها من قوانين التكرار والتناظر والإيقاع بسماتها المجرَّدة، اشتغل عليها الفنان، فالتقسيمات المربعة والمستطيلة بخطوطها الناتئة الأفقية والعامودية ومسطحات الألوان المتداخلة نغماً ودرجة، أوجدت هنا وِحْدَة جمالية في التنوُّع؛ فمن خلال التناظرات والتكرارات يَبني الفنان من خلالها متلاشيات لا متناهية؛ إذْ يصعُب قياسها إدراكيًّا، وهذا ما يُذَكِّرنا بالزخرفة

بإيقاعها الكوني، فالسطوح ذات الأشرطة الأفقية تتعاقب وتتكرر، لِتُصْبِح عامل توليد للأشكال نفسها ومن خلال غياب المركز البؤري في العمل تصبح الأطراف مركز جذب بصري وروحي مُخلِّفةً إيقاعاً روحياً أكثر منه حسيًّا، بمعنى آخر أنّ هذه الأطراف على وفق هذا التنظيم التشكيلي لا تُحيلُنا إلى مرجع قدر انتمائها لذاتها، فالسطوح الملوّنة والمتواترة بشكل تصاعدي حملَت جمالها بذاتها، وتكشف عن ترجيح واضح تمويهاً أو تشخيصاً للأشكال والخطوط، وأسهمت الحزوز ذات النسق الزخرفي تلك التي شملت المساحة التصويرية في خَلْق مفهوم حركة متخيلة وتأويلية؛ فالخط الغائر في تبايُناته الرمزية والبنائية يُوحي أكثر مما يصف والروحية السحرية لطبيعة الأشكال، وتفترض مُدناً سحرية وعالماً خيالياً لا يُمكن رؤيتُه إلّا من خلال الفن .

تحليل المعنى:

نايجل ادموندسون من الفنانين الذين اشتغلوا ضمن تيار الفن المفاهيمي اللاموضوعي الذي يلفت الانتباه للبيئة والدعوة إلى الحفاظ عليها، فهذا النوع من الفن يسعى إلى رفض سجن الأعمال الفنية في المتاحف والمعارض المغلقة وتقديمها بدلاً من ذلك في متاحف ومعارض مفتوحة تقع في قلب الطبيعة، هكذا يربط فن الأرض بين المناظر والمسطحات الطبيعية والأعمال الفنية، وينفذ في الطبيعة باستخدام مواد طبيعية، حيث يُعدّ فن الأرض حركة فنية مستدامة تخاطب أفكاراً كونية كبرى وهو أحد اتجاهات الفن المفاهيمي، فنرى في هذا العمل توثيق الصلة بين فن الأرض والبيئة الطبيعية من خلال استغلال خامات الطبيعة المتمثلة في الأحجار التي لا تتأثر بالعوامل الجوية في البنى المفتوحة وغير المحددة.

إنَّ مَسعَى الفنان في البحث عن معاني جمالية مُطلَقة، دفعته إلى البحث عن (العلائق الجبرية)، تلك القوانين التي تمتلك كمالها وانسجامها في الشكل الهندسي، وهو بهذا يُعلن عن صِلَاته بالفكر المثالي الأفلاطوني في جعل الجمال المُطلَق أو المثالي في الشكل الهندسي، وكذلك في تَرفُّعه عن النسبي، فالشكل الهندسي يمتلك وجوده الخاص ومن خلال معالجاته مع الفضاء، تكتسب هذه الأشكال بُعداً روحيًّا وبصريًّا، فما هو مرئي ولا مرئي يتوحدان في هذا التكوين، لِيَكُونَا وحدة مُطلَقة بين الشكل والفضاء، في هذا النحت تتكشَّف الحُجُب المادية للأشكال؛ ليخلق حالة تنافذ والفنان يُصوّر ما هو داخل وخارج؛ فالخيال لديه يخترق العوالِم، وما هو منطقي وغير منطقي، وهو بهذا يشترك مع السرياليّين في توظيف الخيال؛ لإزالة الحاجز بين عالَم الذات والعالَم المُطلَق، والخيال في عمله الفني -هذا- لا يتعارَض مع البنية الهندسية لِتُشَكِّل معاً إذ يبدو أن الفنَّان استخلَصَ الجوهر من المادي، والأشكال المجردة منحها حيويةً بفعل الحدس.

وبناء على تحليل العينة الخاصة بالدراسة يتضح أن الفنان المعاصر تمكن من تطبيق مفهوم الاستدامة في تشكيل وإبداع أعماله الفنية وفق منهجية علمية لتحيقي أبعاد الاستدامة، حيث أعتمد عدد من الفنانين التشكيليين على مفهوم إعادة التدوير للخامات والمستهلكات من أجل الإسهام في التقليص من أضرار المستهلكات على الكوكب والحفاظ على التوازن البيئي، وحولوا بعض المواد المهددة للبيئة إلى قطع فنية وجمالية، وإعادة التدوير في الفن كمادة أولية لإنجاز الأعمال الفنية تطبيقا لمفهوم الاستدامة بالفنون وبذلك تتحقق الإجابة على سؤال البحث الرئيسي حيث تتضح الإمكانيات الفنية لتحقيق أبعاد الاستدامة وامكانياتها الجمالية التي تحقق أهداف الاستدامة في الفنون المعاصرة.

الفصل الرابع: الاستنتاجات

الاستنتاجات:

1- تعتمد العديد من الأعمال الفنية المعاصرة على الابعاد الفكرية لمفهوم الاستدامة من خلال تطبيقها للنسق الفكرية والاجتماعية والبيئية والاقتصادية لها.

2- أبداع العديد من الفنانين المعاصرين بتطبيق مفهوم الاستدامة في التشكيل الفني، وذلك بإعادة التدوير الخامات في العديد من مجالات الفنون البصرية المعاصرة ومحاولة استكشاف وظائف واستخدامات وتطبيقات جديدة للفن وفق فلسفة الفكر المستدام.

3- تنمية المهارات التفكير التصميمي لدى الفنان بالبحث عن تطبيقات متجددة للأعمال الفنية وفق مبادئ الاستدامة وعكست تأثير الأنظمة البيئية المعاصرة.

4- الاعتماد على البحث العلمي لإيجاد تطبيقات وتوجهات واستخدامات نوعية جديدة ومبتكرة في الفنون.

5- الاستفادة من دراسة الخواص والتركيب لإعادة تدوير المواد كتقنية معاصرة تساعد الفنان على تطوير حلول وصياغات تشكيلية وتعبيرية تخدم الفن المستدام.

6- إيجاد مداخل متعددة الأساليب والتعامل مع مفاهيم الاستدامة وتوجهاتها يعمل على تنمية قيمة الإبداع والابتكار.

التوصيات:

1. الاهتمام بتعزيز مفهوم الاستدامة وتوجهات التي تخدم الفنون لأنها تمثل روح العملية الإبداعية للفن المعاصر.
2. توظيف مفهوم الاستدامة بالفنون بمناهج تعلم الفنون المختلفة.
3. التركيز على مجال التجريب فيما يتعلق بالمواد القابلة لإعادة التدوير، لأن هذا هو ما يعطي الفنان المعاصر الحرية في خلق فنون بصرية مستدامة ذات طابع فني فريد وجديد يؤثر على المجتمعات المعاصرة.

المقترحات:

1. تشجيع الفنانين للتوجه نحو الفكر المستدام المتوافق مع البيئة للحد من استنزاف الموارد والطاقات غير المتجددة والملوثة للبيئة.
2. العمل على توفير العديد من المراجع والأبحاث في مجال تنمية الاستدامة وتوجهاتها نحو التطبيق في مختلف مجالات الفنون البصرية المعاصرة.

Conclusions:

1. Many contemporary artworks rely on the intellectual dimensions of the concept of sustainability through their application of intellectual, social, environmental and economic systems.
2. The creativity of many contemporary artists in applying the concept of sustainability in artistic formation, by recycling materials in many fields of contemporary visual arts and trying to explore new functions, uses and applications of art according to the philosophy of sustainable thought.
3. Developing the artist's design thinking skills by searching for renewable applications for artworks according to the principles of sustainability and reflecting the impact of contemporary environmental systems.
4. Relying on scientific research to find new and innovative qualitative applications, trends and uses in the arts.
5. Benefiting from studying the properties and composition of recycling materials as a contemporary technique that helps the artist develop solutions and expressive and formative formulations that serve sustainable art.
6. Finding multi-method approaches and dealing with the concepts of sustainability and its trends works to develop the value of creativity and innovation.

References:

1. Cerasoli, E. (2020). *what Does Sustainability Mean For The Art World*? *KeiSei Electronic Magazine*. Retrieved may 3, 2023, from https://keiseimagazine.com/what-does-sustainability-mean-for-the-art-world/
2. Colville, C. (2023). *A Guide to Sustainable Art. C&TH website*. Retrieved July 22, 2023, from https://www.countryandtownhouse.com/culture/sustainable-art-guide/
3. Cruz, A. &. (21-24 April, July). Sustainability through Art. *International Conference on Technologies and Materials for Renewable Energy, Environment and Sustainability* (pp. 752-766). Beirut Lebanon: ScienceDire,ElSEVIER. doi:10.1016/j.egypro.2017.07.10 doi:10.21608/MJAF.2021.82619.2384
4. Eggert, R. (2009). Sustainable Management of Mining Operations. In *What sustainability and sustainable development mean in mining*, (pp. pp 19-32). Botin, J.A. (Ed), SME, Littleton, CO.
5. Heras, M. &. (2021, August). Realising potentials for arts-based sustainability science., Sustainability Science. *ResearchGate*. doi:10.1007/s11625-021-01002-0
    a. https://samerhaddad.com/artinarabic
6. Katriina, s. and Birkland,l.(2014). Exploring the scientific discourse on cultural sustainability,ScienceDirect. Elsevier,January ,p 213-223.Volume51. https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2013.12.001
7. Pratt, J. (2023, February 16). *The five dimensions of sustainability and their characteristics*. Retrieved from WARBLETONCOUNCIL. Article viewed on 27\2\2023.: https://ar.warbletoncouncil.org/dimensiones-sustentabilidad-1264
8. Ibn Halil, Najla Ibrahim Zaid, and Ibrahim, Abeer Ibrahim Abdel Hamid. (2020). Reading the cultural and artistic dimension in the craft of Sadu and linking it to conceptual art and sustainability. Dar Al-Manzuma. International Journal of Educational and Psychological Sciences, No. (48). Volume 29, pp. 122-145. Retrieved from https://search.mandumah.com/Record/1076366
9. ESCWA .ESCWA (n.d.). United Nations Sustainable Development Group. Guide to the 2030 Agenda for Sustainable Development. Retrieved May 28, 2023, from https://unsdg.un.org/sites/default/files/2021-09/unsdg-sdg-primer-report-ar_july6%281%29.pdf
10. Bahriya, Mawae. (1 6, 2017). *The environmental dimension is a new path for the economic institution towards sustainable development*. ,. Journal of Economics and Administration, Volume 16, Issue 1, Pages 63-90. Retrieved May 4, 2023, from https://www.asjp.cerist.dz/en/article/106589
11. Sustainability Report in the Kingdom of Saudi Arabia. (2018). Citation Date March 1, 2023. https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/20233SDGs_Arabic_Report_972018_FINAL.pdf
12. Jarbi, Abdelhakim. (1 6, 2018). *The environmental dimension of sustainable development as an approach to enhancing competitive advantage in the economic institution*. Annals of the University of Bechar in Economic Sciences, Volume 5, Issue 2, Pages 158-173. Retrieved May 2, 2023
13. Al-Hazmi, Amani Eid. (2012). *The role of contemporary formative concepts in the development of ceramic formation.* [Unpublished Master's Thesis]. Umm Al-Qura University.

14. Dawai, Mahdi, Hassoun, Abdullah and Khadir, Israa. (2015). *Sustainable development: concept, elements and dimensions.* Retrieved from https://www.iasj.net/iasj/download/

15. Al-Zahrani, Sarah Saed. (2021). *Employing modern technologies in producing sustainable sculptures inspired by Najdi decorations*. Master's thesis [unpublished]. Riyadh: College of Education, Department of Art Education, King Saud University.

16. Zayed, Ahmed. (January 26, 2019). *How is sustainability in culture*? Al-Ahram Gate Electronic Magazine, Issue 48263. Retrieved March 27, 2023, from https://gate.ahram.org.eg/daily/News/693107.aspx

17. Shamasneh, Iman. (undated). *Art and its role in society. Date of citation*: April 22, 2022. Date of retrieval: April 19, 2022, from https://mawdoo3.com

18. Al-Shammari, Mayeh and Jiyad, Ali. (2020). *Sustainability within the framework of development - a future vision for sustainable development in Iraq*. Journal of the Kufa Studies Center, Volume (57), pp. 1-35.

19. Shawader, Marwa, and Bourish, Hisham. (July, 2019). *Sustainability is a global culture through Arab eyes: Algeria as a model*. Ramah Journal of Research and Studies, Issue 33, pp. 359-381. Date of retrieval: April 30, 2023, from http://search.mandumah.com/Record/996756

20. Al-Tawil, Saeb Abdullah. (2016). *Sustainable development and its fields*. Jordan: Dar Amjad for Publishing and Distribution.

21. Abdul-Wahhab, Angie. (December 25, 2021). (December 25, 2021). *Art towards sustainable development: An international forum at the National Museum of Egyptian Civilization*. Retrieved May 24, 2023, from Al-Masry Al-Youm Foundation: https://icona.almasryalyoum.com

22. Al-Otaibi, Saif. (June 3, 2022). *Sustainability and sustainable development*. Retrieved May 6, 2023, from LinkedIn: https://ae.linkedin.com/pulse/sustainability-sustainable-development-saif-alotaibi?trk=pulse-article

23. Al-Far, Maysa Ahmed. (May, 2023). *Sustainability standards and their impact on contemporary sculpture design.* Journal of Architecture, Arts and Humanities, pp. 499-513.

24. Al-Fatni, Abeer Ahmed. (2022). *The effectiveness of contemporary arts in increasing the efficiency of renewable energy use (solar energy),* PhD thesis [unpublished] University of Jeddah.

25. Kafi, Mustafa Youssef. (2016). *Sustainable development.* Jordan: Dar Al-Akadmioun for Publishing and Distribution.

26. Mokhtar, Sherine. (June, 2023). *Towards Sustainability in Mural Art*. Journal of Arts and Architecture for Research Studies, Vol. 4, No. 7, pp. 313-324. doi: 10.47436/JAARS.2023.163293.1106

27. Masoudi, Mohamed, Massoudi, Ali and Ibrahim, Qaid. (December 2/3, 2019). *The Relationship between the Dimensions of Sustainable Development: An Analytical Framework*. Modern Trends in International Trade and Challenges of Sustainable Development Towards Promising Future Visions for Developing Countries. (Pages 204-211). Algeria: University of Martyr Hama Lakhdar, El Oued. Retrieved from http://dspace.univ-eloued.dz/handle/123456789/4827

28. Hilal, Faten Mahmoud Suleiman. (2014). *Biomimicry as a Tool and Strategy to Achieve Sustainability and Study its Applications in the Field of Art*. (The World of Education, Dar Al-Manzuma, Editor) Issue 46, Volume 15, Pages 133 - 157. Retrieved May 17, 2023, from http://search.mandumah.com/Record/627325

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1480

Echoes of Change: How Saudi Songs Shaped Cultural Shifts in the 70s and 80s

Bader Ibrahim Alharbi [a]

[a] *Department of Arabic Languages and Literature, College of Languages and Human Sciences, Qassim University, Saudi Arabia*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 6 August 2024
Received in revised form 21 August 2024
Accepted 25 August 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
Saudi songs, cultural transformation, societal change, traditional music, Saudi Arabia

ABSTRACT

This paper investigates the transformative function of Saudi songs in the analysis and influences of societal changes during the 1970s and 1980s. The research focuses on how music, including songs, helped and reflected quickly developing socio-cultural modifications associated with economic expansion and modernization in the country. The study is based on a qualitative strategy, counting on interviews conducted with cultural historians, and present music artists who can tell the tale of music's consequences on culture. Eight participants were selected to participate in the research. The research evaluates how folk songs gathered and reflected Saudi society's common thinking and changing values. The findings highlighted that Saudi songs could be viewed as artistic achievements, a mode of societal critique, and an instrument of cultural transformation. Moreover, the research findings include the remarkable changes in Saudi songs from the 1970s and 1980s and the increasing number of tracks devoted to certain moral and sociopolitical issues like social reforms, national pride, and changes in conventional values. Finally, the paper found that the Saudi songs from the 70s and 80s are pivotal in understanding the broader socio-political landscape of Saudi Arabia during these decades. Music significantly helped in the rapid alterations and formed the ways in which common Saudis recognized and lived through those adjustments Whether as a mode of societal engagement or an aspect of societal changes

Introduction:

Music, particularly folk songs, is a powerful and meaningful phenomenon in cultural evolution and societal transformation. From time to time, folk songs have been a living cultural fabric mirroring and influencing the cultural norms, values, and beliefs of the community. This study investigates the important role of music in reshaping society, particularly concentrating on the crucial role played by Saudi folk songs during the times of change in the 1970s and 1980s.

Folk songs form an essential cultural landmark that acts as direct mirrors for capturing the essence of an era (Baghaffar,1994). They become a mirror of the collective consciousness, dreams, and concerns of the people. Through their actions, they concurrently sculpt and are molded by the evolving landscapes of culture. During the 1970s and 1980s, Saudi Arabia was affected by several profound changes in the society's attitudes, values, and norms in Saudi Arabia. The time was characterized by the fusion of traditional values with modern effects, which produced a cultural reincarnation.

Along those lines, the lyrics of the songs of that era, which are high in lyric depth and rich in musical diversity, were about the themes of national identity and women's rights as well as the societal ones and religion. There was no distinction between art and communication as these songs were powerful tools of interaction that challenged the taboos and developed new views and ideologies. They became evident as the symbols of social change, they urged public opinion, and they were a rewriting of societal narratives.

This study aims to discover the numerous ways in which folk songs, especially those that reflect the state of Saudi society during the 70s and 80s, helped to catalyze and reshape societal thoughts and knowledge. It aims to present a holistic perspective of the role of music in society development as a platform for social expression and transformation.

Research questions:

1. *What key factors influenced the evolution of Saudi folk songs during the 1970s and 1980s?*
2. *How did Saudi songs during the 1970s and 1980s contribute to the societal development and changes in Saudi Arabia?*

1.2. Significance of the study:

The current study seeks to augment the existing body of knowledge on Saudi Arabian cultural history, with a special emphasis on the transformational role of music in societal changes. This research inquiry into the impact of Saudi songs during the pivotal decades of the 1970s and 1980s transcends mere academic interest; it represents a journey toward understanding the nuanced cultural shifts within this period of Saudi history. Music, often an underappreciated aspect of social studies, is revealed here as a potent instrument in social and cultural transformation.

1.3. Traditional music in Saudi Arabia

Singing has always been one of the primary tools for cultural expression and keeping history, as it draws memories and life chains from different societies and backgrounds. Moreover, music has always been part of many traditions throughout history that represent many aspects of life: from milestones to support in difficult days, it was accompanied by cheerfulness and joy. The life of Saudi Arabia is characterized by traditional music that brings the spirit of cultural expression of the society in this country due to history and geographic influences.

In the literature, the **Najdi Ardah** and Samri popular arts are given prominence in the Kingdom of Saudi Arabia. Concerning the Najdi Ardah, UNESCO integrated it into the tangible world heritage in 2015. The performance is a traditional dance, drumming, and poetry. While this is an example of war dance, it is executed during peaceful times, a festival, and during the nation's major festivities. Men performing the Najdi Ardah stand shoulder-to-shoulder, each brandishing a glittering sword, and drummers are orderly placed (Alsweida, 1989; Bagaffar, 1994).

Samri is also an art executed during leisure and other nights, and it is carried out on various occasions. The art performed in informal settings is an indication of the emotional fabric in Saudi society, which signifies that men can engage in dance as well (Bagaffar, 1994; Al-Wasel, 2010).

Al-Khobeiti is a beautiful dance and perhaps one of the oldest in the history of Saudi Arabia. The Doff (tambourine) and the stringed instrument Simsimiyya are the primary instruments used (Al-Najjar, 2022).

Al-Dahiya, which is part of the Bedouin culture. It is performed pre-and-post-libations in history to encourage the warriors and dance as they recount the battles. Nowadays, the performances are done during marriages and festivals, and men are orderly placed in the dance, with a poet leading the song (Bagffar, 1994).

Al-Ta'ashir. which is a Hejazi beauty that requires extra agility and activeness; hence, the performers must have skills. It is performed pre-battle to boost the warriors' energy and celebrate victory post-battle.

Al-Majroor, is commonly performed in Mecca and Medina. Here, the dancers are placed in two lines and decorated with '**Hawaisi'** and then allowed to drum and chant. The drummer is then put in the centre and sings alone without dancing(Bagaffar, 1994; Alsaleh, 2023). **Finally** is the Daq Al-Hab, al-Liwa, Al-Hassad, ad Al-Freisah occur in the eastern region.

The Sawt is another precise and well-documented folk of the gulf region. It is a musical that is eminent in the region and is played in large halls(Bagaffar, 1994).

To conclude, the traditional music of Saudi Arabia is a deeply impactful cultural symbol that epitomizes and perpetuates its citizens' collective social values and identity. A vast array of regional styles and syncopated rhythms incorporates a compelling array of folkloric responses to external sources of inspiration. The interactions of the past with pilgrims and coastal trade have opened new avenues into East Africa and the Indian subcontinent, which has enriched the Arabian sound rhythms and maqāmāt (Campbell, 2007). From the songs of the pearl divers to the Sawt performances, this music form is an essential part of the Saudi cultural identity, imitating various regional traditions with sometimes visible global influences. Although quite descriptive, this review gives a general idea about this music genre, which is much broader and more diversified, mirroring the Saudi tradition's richness.

2.2. Context background

2.2.1. Social Reforms and Changing Norms:

The social reforms and changing norms in Saudi Arabia during the 1970s and 1980s were pivotal in reshaping the country's societal landscape. These reforms encompassed advancements in education, science, and the gradual expansion of women's rights and personal freedoms. The educational reforms were part of a broader modernization effort that aimed to align Saudi society with global trends and transition towards a knowledge-based economy (Alghamdi et al., 2022). Moreover, the period witnessed a shift towards greater personal freedoms and individual rights, reflecting a move towards a more liberal and open society. The cultural significance of music, particularly folk songs, played a crucial role in reflecting and communicating the evolving values and ideas of the time (Alsweida, 1989). Music served as a powerful medium for conveying societal changes and cultural expressions, resonating with the sentiments of the population.

The social reforms and changing norms in Saudi Arabia during the 1970s and 1980s were instrumental in driving progress across various sectors, including education, women's rights, personal freedoms, and economic diversification. These reforms laid the foundation for the country's transition towards a more modern and inclusive society, reflecting a concerted effort to adapt to global trends and foster sustainable development.

- **Economic Growth and Social Change:**

As it was mentioned above, the 1970s and 1980s were a period of significant economic growth for Saudi Arabia which grew as a state and received the ability to work on its international image. Ahmed Zaki Yamani, the oil minister stated that in the 70s the country achieved economic independence as it did not want the oil barons to have control over the republication of its resources. The country took matters surrounding its oil under control. The financial inflow from oil production was used to modernize cities and start developing the country.

Saudi Arabia's economic policies, including financial deepening and corporate governance mechanisms, have enhanced shareholder value and fostered economic growth (Sulimany et al., 2021; Manescu & Nuño, 2015). Additionally, the country's focus on human capital development and quality education has significantly contributed to its economic prosperity (Mahmood & Alkahtani, 2018; Naimi & Muhanna, 2021). The impact of oil revenues on economic growth in Saudi Arabia has been extensively studied, highlighting the significant relationship between the two (Rasasi et al., 2019). Thus, Saudi Arabia's strategic decisions in the 1970s, aimed at achieving economic independence and controlling its oil resources, have had enduring effects on its economic trajectory. While the country continues to rely on oil as a major economic driver, efforts towards diversification and investment in human capital are crucial for sustainable economic development.

2.2.2. Political Changes and Leadership:

As the political landscape of Saudi Arabia formulated several transformative phases with the guiding leadership transitions and policy reforms while leading the country to modernization and cultural preservation, the role of folk songs in both reflecting and interacting with the political processes is significant perspective. According to Otterbeck (2012), folk songs had become a recourse to public commentary on the issue of leadership and political decisions, as well as a measure to establish public sentiment and a platform for a subtle manner of political participation, reflecting the interconnection of the political spheres and the songs.

Moreover, the Saudi song has much interaction with the political stability of the kingdom as the formation of the state institutions had been in its cut one of the first stages of the appearance of an artistic movement. For example, the song by Tariq Abdul Hakim "يالله تحفظ سعود" (Oh Allah, Preserve Saud) and Mutalq Al-Thiyabi "سعود يا سعود" (Saud, Oh Saud) were the first examples. The Saudi song consistently implied parallels with political events, in the early seventies, and the song by Mohammed Abdu "أوقد النار يا شبابها" (Ignite the Fire, O Kindler of the Fire) had ignited the nationalistic spark among citizens to energize to participate in the defense of the state. Additionally, several songs saw the interaction between music and political changes in Saudi society during the Gulf War in the late eighties, where Mohammed Abdu's song "هبت هبوب الجنة... وين أنت يا باغيها" (The Breezes of Heaven Have Blown .. Where Are You, O Seeker of It) was a representative example. Therefore, Saudi music significantly reflected the national political and social dynamics by marking the sentiment of its followers and the solidarity of the identity. Moreover, it was an important means of the identification of national identity.

Moreover, the Saudi song influenced the political and social statements of the country. It can be explained by the popular song of Talal Maddah "وطني الحبيب" with poetry by Mustafa Balila: this song was written in the 1960s and was different from the rest of the patriotic compositions in that it has an emotional and nationalistic component. Over time, it has become a symbol of Saudi musical tradition, popular for repetition from generation to generation. Thus, the nationalistic song played an important role in the formation of a sense of affection and patriotism, and integration with the country and people among citizens.

2.2. 3. Music as Reflection of Societal Changes:

This research aims to explore how music acted as a reflection of such societal developments as economic growth, political renewal, and social progress. As Saudi Arabia was hurrying through rapid development and outright modernization, its music became one of the mediums in which people could express their dreams, fears, and hopes. Thus, the research will highlight how folk songs served as a touchstone for the overall public mood, reflecting the feelings and thoughts shared by people across the vast landscape of Saudi society at the most critical moment of their national transformation.

Due to the Kingdom's distinction in geographical and climatic diversity, Saudi poets, songwriters, composers, and singers perceived it as their mission to dedicate specific songs to her various cities and resort areas. This diversity made it possible to enrich the Saudi song fund with a unique azimuth geographical one. The Saudi television archives contain a vast collection of these *"Songs of the Cities,"*, yet the majority of the listeners have heard less of those music works. These songs not only entertain but also serve as aural portraits of Saudi Arabia's diverse regions, contributing to a deeper societal appreciation and connection to the various localities of the Kingdom (Alsheri, 2001).

The music industry in Saudi Arabia at that time was also shaped by other exceptional figures in folk music amongst them Basheer. As noted by Al-Nasser (2021), Basheer and other prominent singers in folk music such as Fahd Bin Saeed, Salama Al-Abdullah, Hamad Al-Tayyar, and Saad Jumah have epitomized the era through the houses' architectural style and other cultural characteristics, as identified by Al-Nasser (2021). These songs not only entertain but also serve as aural portraits of Saudi Arabia's diverse regions, contributing to a deeper societal appreciation and connection to the various localities of the Kingdom.

Additionally, the song is a vivid picture of the nature of a society and the cultural product of its birth. In this context, numerous songs have emerged that utilize the concept of place and singing techniques, addressing various social phenomena, traditions, customs, and aspects of the daily life and heritage of the Saudi individual. Analyzing these lyrical texts allows us to delve into the specifics of the old neighborhoods, traditional markets, car brands, technologies of that time, social issues, and the nuances of small community life, offering a deeper understanding of how art interacts with the cultural and social environment. Basheer presents one of his songs about the social life of the Saudi culture which may indicate the development of the marketing life at that time.

وشفت اللي على قلبي كواني.
غزال ناوي فيني بنيه.
نوى قتلي ومنه الله وقاني

"I entered the market of Al-Qasriyah,
And saw the one who's tormented my heart.
A gazelle with intentions clear in her eyes,
Intending my demise, but from it, God saved me."

Abdulhadi Suliman also highlighted the fact that music can lead to life change through his song:
خذت عقلي عنود الفيصلية
يوم تمر بالسوق الجديد
تمر بحينا كل اضحويه
وتجبرني على قاف القصيد

"The gazelle of Al-Faisaliyah took my mind,
As she passes by the new market.
She crosses our neighborhood every morning,
Forcing me to compose lines of poetry."

Moreover, the changes in the various lifestyle aspects have been reflected in the Saudi songs when modern communication approaches like the telephone have been integrated as tools to be used for sentimental feelings. It

is, therefore, a common concept in Saudi where the recent transformation trends are shared in the lyrical content, portraying the cultural and artistic connection.

Artists have used the theme of telephonic communication as a poetic device in their songs, where the singer requests his beloved to maintain contact via phone.

This is exemplified in the lyrics:

يابنت خطك قلت لا تشغيلنه
واذا انشغل خطك ترى حبنا ضاع
انا افتكرت ان حبنا تحفظينه
كيف حبنا صاينه بين الأضلاع

"O girl, you said not to busy your line;
if your line gets busy, our love is lost.
I thought you would cherish our love;
how can our love be safely held within the ribs?"

The artist Issa Al-Ahsai, in his song, also reflects the theme of modern communication in Saudi music. His lyrics,

على الهاتف الدولي بعيد المسافة
يكلمني المجمول سيد البناتي

"On the international phone, despite the distance,
the beautiful one, the master of girls, speaks to me,"

capture the essence of long-distance romantic interactions facilitated by technology. This illustrates the incorporation of global communication advancements into the narrative of Saudi songs, symbolizing the evolving nature of romantic expression in the context of technological progress.

The presence of state institutions like the postal service has also been a recurring theme in Saudi folk songs. This is exemplified in Talal Maddah's song with the lines,

تلك الرسائل يا حبيب العمر قد مزقتها.
وانا التي يا طالما بين العيون وضعتها

"Those letters, O love of my life, I have torn them,
though I often placed them between my eyes."

Similarly, in Basheer's song,

ساعي البريد ارجوك هات الرسالة
اسمي وعنواني على الظرف مكتوب

"O mailman, please bring the letter,
my name and address are written on the envelope."

Moreover, Taher writes a song on waiting for letters from a loved one with trepidation, signifying the impact of songs on society and its development, marking a shift from oral transmission to diverse communication technologies.

كل يوم أزور صندوق البريد
لا فتحته قال مافيني بعد

"Every day I visit the mailbox,
When I open it, it says there's still nothing."

This representation in song lyrics reflects the adaptation of modern communication methods in expressing romantic feelings, showcasing the integration of contemporary societal elements into the artistic and methods into the cultural narrative.

The Saudi song has delved into various social themes, such as promoting marriage, as reflected in lyrics like:

قالوا تزوج وش بقى في سنينك
زهرة شبابك روحت شوف عينك

"They said get married, what's left in your years;
the flower of your youth is fading, see for yourself."

The educational renaissance of Saudi society appeared to have an essential impact, which inspired poets and artists to embody the existing emphasis on education and learning in their sung poems. The popular song beautifully aligned with education, promoting continuous development, when the kingdom actively propagated education and struggled with illiteracy. Many singers celebrated songs that encouraged the pursuit of knowledge, in line with Saudi Arabia's development and the increasing availability of educational opportunities across various regions, cities, and villages of the kingdom.

For example, Taher Al-Ahsa'i, in his famous song, addresses the student of knowledge, urging them to continue learning and to follow their path. The lyrics say:

يا طالب العلم راعي العلم له شان... احرص تعلّم ترا للعلم ميدان
ما ينفعك تاركه لو كام من كان... يصبح بجهله ويمسي كنه ما كان
نحي شباب تعلّم ... حاش العلوم والمعاني

"O seeker of knowledge, respect knowledge for it has a status...
Be eager to learn, for learning has a vast field.
What use is leaving it, regardless of who you are...
He ends up in ignorance, living as if he never was.
We laud the youth who learn...
Engaging in sciences and meanings."

He also refers to the continuation of university education, a period when many young people did not pursue higher education but rather joined jobs that accepted lower qualifications. Most of the generation joined military sector jobs with primary or intermediate certificates.

من جامعتنا تخرج... راح للعمل في اماني
هيا نتعلم ونفهم... بالعلم نرفع مباني

"Graduated from our university...
He went to work with hopes.
Let's learn and understand...
With knowledge, we raise buildings."

Referring to the advancement through his song, he also points to the futuristic vision and the kingdom's need for graduates from its universities.

Among the songs that highlighted the importance of education and success is the song by the artist Issa Al-Ahsa'i, which begins:

يا طالب العلم مبروك النجاح ... في عامك الي تعدى وانصرم
نلت الشهادة بعد طول الكفاح.... ما خاب ظنك يا عالي الهمم

"O seeker of knowledge, congratulations on your success...
In your year that has passed and ended.
You have obtained the certificate after a long struggle...
Your high aspirations did not go in vain."

At that time, Saudi songs reflected the level of awakening of society and its urbanization. The fact is that the car of that time affected the sung verses of the poets. For instance, Abdullah Al-Faisal wrote a poem, later sung by Talal Maddah, which described the car of his lover.

نطحني على الكاديلاك حبيبي بعرض السوق
وعرض بخد يجرحه لمس منديله
"My beloved bumped into me with his Cadillac amid the market,
And flaunted a cheek that would be wounded by the touch of his handkerchief."

Similarly, the songs also influenced youth in their choice of cars. Issa Al-Ahsai's song praising the Chevrolet Caprice, with lyrics like

ما احلا الشفر ما احلاه
ومن ورده مشكور
مشكور من فكر
وجاب امتيازاته

"How beautiful is the Chevy, how lovely it is,
Thankful to the one who brought it,
Thankful to the one who thought of it,
And brought its excellence."

This song gained widespread popularity among young people, leading to a trend of purchasing Chevrolet Caprice cars. This period highlights the intertwining of cultural evolution and material symbols in Saudi society.

2.2.4. The Poets of The Royal Family

Studying the Saudi song would lack completeness without mentioning the Saudi poets at the very core. Starting from its establishment and development, the Saudi song underwent numerous trends and evolution until the achievement of modernity expanded across the Gulf and the entire Arab world. As mentioned above, the reasons behind this expansion lay in the contributions of poets, composers, and singers with members of the ruling family playing a significant role in elevating Saudi art. The ruling family contributed to the emerging Saudi art status. More specifically, the ruling family boosted the Saudi song by providing tunes and singing poems that represented Saudis from various regions, paying more attention, and preserving the tunes that aligned with the Saudi culture.

From this standpoint, Prince Abdullah Al-Faisal was one of the forefathers who made it possible for princes and officials to have a role in writing and part creation. Next comes Prince Badr bin Abdulmohsen, who wrote a national song that has established itself in the prominent thinking of Saudi people, and Prince Khalid Al-Faisal, who is considered among the main innovators in poetry and broad cultural activities in the kingdom. Additionally, Khalid bin Yazid is known for his sophisticated writings that were composed for top artists.

3. Research Methodology

This study adopts a qualitative research approach to explore the cultural impact of Saudi songs during significant societal shifts in the 1970s and 1980s. Selecting a qualitative research methodology for this study on the social impact of music is justified for several reasons:

Depth of Analysis: Qualitative research facilitates a thorough exploration of complex issues like cultural impacts, which are often not easily quantifiable.

Exploration of Social Dynamics: This method is ideal for understanding the societal and cultural implications of music as it captures the personal experiences, beliefs, and values of individuals within the Saudi cultural context.

Challenges with Quantitative Methods: While quantitative research is valuable for statistical analysis, it may not effectively capture the social and cultural nuances of music's impact. Furthermore, gathering a sufficient number of specialists to complete a questionnaire for quantitative analysis could be challenging and may not provide the depth of insight required for this study.

3.1 Interview

A key component of the research methodology is the use of in-depth interviews. This qualitative method aims to uncover the profound impact of folk songs on societal changes in Saudi Arabia. Through interviews with individuals who have firsthand experience or expert knowledge of the era, including musicians, cultural historians, and residents who lived through the 1970s and 1980s, the study seeks to gain deeper insights into how these songs influenced and reflected the cultural and societal dynamics of the time. These personal narratives and expert opinions will provide a richer, more nuanced understanding of the role and significance of folk music in shaping Saudi society during this transformative period.

3.2 Participants

Utilizing a semi-structured interview format allowed for in-depth discussions, blending structured queries with the flexibility for open-ended responses. The participants of the current study are eight Saudi researchers who have written substantially about Saudi music. Due to their long-standing experience and discoveries in the domain, they are the most valuable collaborators for the investigation of Saudi folk music and its effects on community change.

4. Data Analysis and Discussion

The study is based on semi-structured interviews and aims to investigate the social variations that took place during the 1970s and 1980s in Saudi Arabia, including how music interacts with social structures and lifestyles. The results show that, in general, several factors supported the development of Saudi musical expressions from that period. Interviewees agree that the music of that time reflected the societal context, and it is possible to talk about a robust connection between Saudi music and social change. This paper also describes these factors and their influence on the development of Saudi music in these two decades which is analyzed in detail in the following sections.

4.1. Socio-Political Influences

From the late 1970s to the early 1980s, socioeconomic and political transformations took place in Saudi Arabia as a result of oil revenues, which were also reflected in the content and themes of folk songs. During these decades, a new stage of culture and society, characterized by themes of wealth, unity, and statehood, began to develop. It can be stated that a new era of songwriting has arrived, reflecting the transformational time of socio-political and economic development; a period of oil boom, which has brought about social and cultural changes, which in turn appears to be the features of the newly-developed musical directions. Modern institutions and media such as radio and television at that time actively promoted cultural activities, including the arts.

For example, "Interviewee 4" stated, *"I believe the 1970s were the real turning point regarding the developmental plans in the Kingdom of Saudi Arabia. The government at that time was planning for a civil society. As you know, our society was essentially a traditional Bedouin society in most of its behaviors, habits, and social interactions. It was newly acquainted with official governmental institutions and bodies that began to direct it towards becoming a civil society."* Also, "Interviewee 2" supports this opinion, saying, *"The state wasn't an institutional state until the mid-sixties and the beginning of the seventies,"* and continues, *"The presence of this matter made the diverse social fabric a single fabric after it had been a tribal and regional society."* The process of urbanization and modernization that Saudi Arabia witnessed opened new horizons for society, allowing it to pay more attention to music and culture and to increase the passion for the quality of life. This process not only contributed to enhancing the desire to improve the living standards and the material condition of Saudi families but also encouraged the exploration and appreciation of new and diverse artistic forms. In this context, the government played an active role in supporting the arts and culture by establishing cultural institutions and organizing music festivals and art events, reflecting an increasing recognition of culture as a fundamental pillar for social and economic development. In the following paragraphs, the influence of the Saudi media and the government's growing support for the arts in the evolving Saudi society of the 1970s and 1980s is analyzed. This period is associated with dramatic cultural change in Saudi Arabia when rapid socio-political transformation and economic growth took place. The government's active role in supporting artistic production and the emergence of modern radio and television have played a crucial role in the development of the cultural scene and increased the popularity of Saudi music.
"Interviewee 1" answered my question, *"Was there a role for Saudi media during that period?"* by saying, *"Yes, that period was characterized by radio broadcasting songs, as it was easier and faster to spread than television, which was not available to most Saudis at that time."* "Interviewee 5" referred to the role of radio in focusing on music by establishing Jeddah radio. He said, *"The Jeddah radio station was active and played a significant role in the art scene."* Saudi TV also played an important role through the Television Theatre, which attracted singing icons of that period. "Interviewee 5" says, *"Television Theatre in Riyadh was an opportunity for artists to appear in voice and image and meet the audience."* Meanwhile, "Interviewee 1" said, *"I believe that the Saudi song at that stage had a significant impact on society through the musical concerts held at the Television Theatre."* I asked if he meant that society had become more urbanized and passionate about songs. He replied, *"Yes, society evolved and became more urbanized to attend television concerts, and I remember that among the most famous names who sang on the stage in the mid-sixties and early seventies were Tariq Abdul Hakim, Hijab, Talal, and Mohammed Abdu."* "Interviewee 3" on this matter said, *"Television Theatre was a place where most singers performed their songs during that period, contributing to the discovery of artistic talents and was a launching point for their artistic careers in front of an audience that came to appreciate and admire art."*

"Interviewee 3" believes that the most significant impact on the song was the establishment of television in 1965, which served the Saudi song and the musical work during that period. He stated, *"I believe the most influential factor on the Saudi song was the establishment of television in the sixties. Previously, there were no means to help spread it officially other than Aramco TV and radio. When television started, it was followed or accompanied by the emergence of music, drama, theatre, and folklore groups, and later cultural and arts associations."* "Interviewee 1" also believes that television in its earlier stage was a medium that brought music closer to society, as it presented Arab songs and hosted Arab artists. He said, *"I remember that television organized concerts for singers from several Arab countries from Egypt and the Levant, and programs dedicated to music and songs appeared, not to forget Jamil Mahmoud in his program "Watr wa Samr" "String and Evening" along with some evenings for Saudi singers."*
During that period, the field of music was very productive, and sports clubs spared no effort to organize the biggest musical concerts which were conducted by a great number of singers in Saudi Arabia, Gulf, and Arab countries. The group's singers, including Talal Maddah and Mohammad Abdu, are among the most talented people in Saudi art, and in addition to this, they are Arabs great Arab singers; singers like Abdel Halim Hafez, Abdelwahab Doukkali, and Ferid al Attrash. Even if these concerts were not just entertainment events, they were rather the manifestations of the diverse cultures and the role of fine arts in social development and communication. These factors would consequently enrich the cultural landscape of the Kingdom while strengthening social communications and social interaction among different individuals.
"Interviewee 2" mentioned, *"Sports clubs participated in the artistic renaissance during that period; they encouraged it and opened their doors to singers"* and in the same context, "Interviewee 1" mentioned, *"Many clubs presented singers to their audience through musical concerts held in conjunction with the clubs' special occasions. Ali Abdul Karim sang at Al Ittihad, Abdullah Rashad also at Al Ittihad, I remember Mohammed Abdu at Al Ahli, and many others, even in the Central Region, clubs like Al Hilal and Al Nasr were stages for singers like Hamdi Saad and Rabeh Saqer at Al Hilal, Fahd Bin Saeed at Al Nasr, and many more."* "Interviewee 3" confirmed, *"Such celebrations were one of the most important factors that influenced the Saudi song and offered an opportunity for direct communication between the audience and the singers."* He added, *"I remember in the*

Eastern Region, clubs held concerts for artists from the region and outside. I remember Rashid Al Majed sang at Al Ettifaq's party around 1985. Also, Rabeh sang at Al Qadisiya. Other artists sang with them."
The Saudi song held a sense of perspective in which it conveyed the daily social matters of the individual. The Kingdom of Saudi Arabia's folk songs, just like the society's mirror, play a vital role in the cultural and social landscape, as they allude to the problems the people face. For the Saudi audience, music appears not just as a way of relaxation; it gives them more power to express themselves as well as helps them to find a way and spread values. Hence, people can learn from experience by the repetition and imitation of what the song depicts in listeners. For instance, "Interviewee 3" said, *"Most Saudi songs weren't emotional; on the contrary, the songs varied to include other purposes like religious, national, and everyday people's matters."* "Interviewee 4" mentioned, *"There are many songs that contain verses about supplication to God and submission to Him,"* such as a song by Hamad Al-Tayyar which says:
"سجد قلبي على رمل الضلوع وهزه التنهيد
وانا في جوفي خيام الندم والخوف منصوبه"
"My heart prostrated on the sand of ribs, shaken by sighing
And within me, tents of regret and fear are erected"

And he continues to say that there is also a song which says:
"سبحان من انبع الماء و انبت الأخضر
جل جلاله رفع قدره وسبحانه"
"Glory to the One who caused water to spring forth and the green to grow
His majesty is exalted, His rank is raised, and glory to Him"
"Interviewee 1" emphasizes that *"There is a clear uniqueness in the poetry that preserves the national constants. The Kingdom is the land of the Two Holy Mosques, the land of monotheism and the Sunnah of the Prophet, a place beloved by Muslims and their Qibla, and the whole world looks up to it. Poets always mention this aspect in their poems."*
As an example, he mentions a song by Abu Bakr Salem:
"يا ملكنا يا مليك العرب
يا حامي ديار المسلمين
ياملكنا ياملكنا خادم الكعبة الشريفة
والمدينة حيث سيد المرسلين"

"O our king, the king of the Arabs
O protector of the lands of the Muslims
O our king, our king, servant of the Holy Kaaba
And Medina, where the Master of the Messengers resides"

There is also:
"في يدنا كتاب الله
وفي يدنا الحسام
إخوان من طاع الله
في حرب وسلام
الله معك يا بلادي"

"In our hand is the Book of Allah
And in our hand is the sword
Brethren who obey Allah
In war and peace
God be with you, my country"
The above paragraphs emphasize the significant societal changes directed by socio-political developments and economic growth in Saudi Arabia during the 70s and 80s. The music from that period shows modernization, themes of unity, prosperity, and national identity. The Government's significant support for the arts and the rapid growth of radio and television played key roles in creating a vibrant cultural scene in the country and the spread of the Saudi music scene.

4.2. The Societal Impact of Saudi Songs

Saudi Arabia underwent significant developments in various aspects of life during the 70s and 80s. the advancement changes included art and music. In that period, the Saudi folk song played an important role in preserving cultural identity and expressing the social and emotional values of the Saudis. Musically, that period was marked by traditional styles that embraced the use of folk instruments such as the oud, rababa, and mizmar. Tambourines were commonly used in social situations and weddings. One of the interviewees in this study,

"Interviewee 4," said, *"The Saudi song went through stages of development in which the lyrics, melody, and variety of musical instruments evolved."* Meanwhile, "Interviewee 5" believes that the Saudi song did not abandon its role in expressing pride in the nation and the social values of Saudi society. He said, *"Look at the national songs that have presented works expressing love for the homeland and social participation, like the songs of Mohammed Abdu, Talal Maddah, and many others."*

Also, songs from that period often included lyrics expressing love, courage, tales of heroism, and praises of the desert and Bedouin life, thus reflecting the cultural and social depth of Saudi society. "Interviewee 5" points out that Saudi songs were diverse in their themes. He said, *"The songs during that period were close to the individual's life, and many of the songs were connected, even if indirectly, to society and its conditions."* When I asked him (*What makes them close to their society?*), he answered, *"The song essentially comes from where? It comes from the poet who read the scene and shaped it through his poetry, and then the artist translates it into a song. By the way, many artists in that stage were composers who composed their songs themselves."*.
Moreover, songs from this period expressed the progressing societal landscape, reflecting on the rapid development Saudi society was undertaking at the time. This period saw the emergence of songs that covered various facets of societal advancement, ranging from technological innovations to changes in lifestyle preferences. Notably, the introduction of public transportation such as ships, airplanes, trains buses, and cars influenced the lyrical content.

For instance, “interviewee 5” said that “fascination with automobiles was captured in songs like Taher's, which says, *"Allah upon the GMC, if only it remained the import of the sixties... I wish its steering and its roads were never changed,"* reflecting a sentimental attachment to the vehicles. Similarly, "Interviewee 4” stated that songs about Cadillac cars, such as *"Ya Rakib Al Cadillac, Qalbi Byundahlek" (Oh, the driver of the Cadillac, my heart calls out to you),* and various songs about Mercedes cars, highlighted the societal pride and status associated with owning these vehicles. He also highlighted the fact that during that period, *“poets took an interest in writing poems that mentioned airplanes, ships, and cars, which is evidence of the reflection of urbanization through songs such as a song by Mutlaq Dakhil about his beloved leaving on a train”.* The song says: *"Indeed, my first torment was when they said your beloved has gone, riding on the train and not even waving goodbye to me."*

The telephone, a symbol of connectivity and technological advancement, also attracted the attention of poets and songwriters. Talal's song, *"Ana Ghalatan W Met'asef" (I am wrong and sorry),* includes the verse, *"I am sitting and waiting for you to call me on the telephone,"* portraying the anticipation and emotional weight carried by this form of communication. Issa Al-Ahsai’s songs, *"Layt Al-Telephone Min Yamek Mayenqata" (Wish the telephone by your side never disconnects)* and *"Ma 'Alayna Min Al-Lee Daqo Al-Telephone" (We don't mind those who dial the telephone),* further illustrate the telephone's impact on personal relationships and social interactions during that time.

As for the musical performance, it was done live, relying on the individual skills of the musicians and singers, which added an atmosphere of authenticity and social bonding during gatherings. "Interviewee 3," for example, mentioned that weddings in his area, Al-Ahsa, would host musical parties by the artist, violinist, and percussionist. He said, *"I attended many weddings when I was young. Maybe something fundamental was that there would be singing at all the region's weddings."*

During that period, songs addressed issues of social disparities between poverty and wealth, lines of mourning, and verses of advice and wisdom, as these topics were concerns of the individual. "Interviewee 2" sees that poverty and misery were present in the songs of the seventies and eighties which is a reflection of the society at that time, such as the songs *"How close Washington, London, and Paris are" (Ya qurb Washington wa London wa Paris)* and *"You sold us for money while the world is fine," (Ba'tana bilmal waldunya bikhair)* and about mourning, for example, *"Last night when all creations were asleep."(Albariha yawm alkhalaiq niyama)* And "Interviewee 5" mentioned that some songs represented wisdom in some of their songs. He said, *"Some songs had verses that people shared among themselves until they became proverbs,"* citing examples like *"I thought and what’s written cannot be avoided" (Fakart walmaktoob mafeeh heela)* and *"He says whoever encounters without determination, when night folds, sleeps without a mattress." (Yaqool man yalfee bila 'azima liman tawahu allayl yarqod bila farash.)*

However, this period also witnessed social resistance and controversy over folk songs that tackled subjects considered culturally or religiously sensitive. The debates about the role of music and folk songs in society reflected the tension between the desire to preserve traditions and the waves of modernization and external influences that began to make their way into Saudi culture. "Interviewee 1" said, *"There was definitely societal resistance, and there were songs that had a high level of boldness without mentioning the names of the songs. I think they were bold in a society not fully accepting of art."* "Interviewee 3" said *“at one stage, the artistic medium was unregulated and was not organized until the Ministry of Information took over supervision through artistic*

companies. Maybe if you remember, even the media permits were not available until later, which made some songs clash with the conservative culture of society."

The study reveals that the Saudi songs had an impact on the Kingdom's cultural identity and social unity in the 70s and 80s. They discussed a wide array of themes, including love, heroism, social issues, and urbanization. These themes could demonstrate a strong relationship between the art and the social context. Additionally, Saudi music documented the nation's evolution toward a modernized and interconnected society while honoring its cultural legacy. Despite some resistance to certain themes, the lasting impact of these songs as cultural symbols and means of societal commentary highlights their crucial role in defining and mirroring Saudi identity and collective memory.

5. Conclusion

Through extensive analysis of songs from the transformative 1970s and 1980s in Saudi Arabia, it becomes clear how deeply music influenced the nation's cultural landscape and societal norms. The era's songs, blending traditional and contemporary elements, played a key role in expressing and navigating the complexities of societal changes. They reflected the merging of folk traditions with modernization, technological advances, and social reforms, characterizing this dynamic period in Saudi cultural identity. Singers and their music captured society's aspirations and concerns, acting as a medium through which the tension between tradition and modernity was explored. Additionally, this research highlights music's vital role in forging strong social networks, facilitating social interaction, and building a collective memory within the community.

Music proved to be an enduring force in cultural evolution, with the ability to influence and even shape societies during significant periods of change. The study suggests several potential areas for future research that could further illuminate the relationship between music and society in Saudi Arabia and beyond. These include comparative analyses across different eras, investigations into how music has shaped national identity, studies on regional musical variations within Saudi Arabia, research into the development and impact of music education, and analyses of the economic impact of the music industry. Each of these areas offers opportunities to deepen our understanding of music as a form of social expression, cultural exchange, and economic activity.

Each of these suggested areas for further study holds the potential to contribute significantly to our understanding of not just the cultural landscape of Saudi Arabia but also the broader dynamics of music as a form of social expression, cultural exchange, and economic activity.

Acknowledgment

This research was funded by the “Saudi Art History Grants” program offered by the Saudi Ministry of Culture. All opinions expressed herein belong to the researchers and do not necessarily reflect those of the Ministry of Culture.

References

1. Alghamdi, A., Aldossary, A., & Elhassan, W. (2022). Using classroom debates to elicit views on educational reforms. *Learning and Teaching in Higher Education Gulf Perspectives,* 18(2), 119-130.
2. Al-Najjar, A. (2022, August 7). *Types of Saudi Folk Arts*. Retrieved from
3. https://mawdoo3.com/%D8%A3%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%B9_%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86%D9%88%D9%86_%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%B9%D9%88%D8%AF%D9%8A%D8%A9
4. Al-Saleh, R. (2023, March 15). What are the most prominent Saudi folk arts? Retrieved from https://taqaled.com/s/%D9%85%D8%A7-%D9%87%D9%8A-%D8%A3%D8%A8%D8%B1%D8%B2-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86%D9%88%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%B9%D9%88%D8%AF%D9%8A%D8%A9
5. Al-Shahri, M. (2001, May 29). *Songs of the cities*. Al Riyadh newspaper.
6. Alsweida, A. (1989). *Najd in the Recent Past*. Cairo, Egypt: Dar Al-Uloom for Printing and Publishing.
7. Al-Wasel, A. (2010) *The Land Sings: The Renaissance Archive and the Memory of Modernity*, Difaf Publications, Beirut, Lebanon.
8. Baghfar, H. (1994). *Folk Songs in the Kingdom of Saudi Arabia*. Jeddah: Al-Qadisiyah.
9. Bascom, W. (1965). The forms of folklore: Prose narratives. *The Journal of American Folklore, 78*(307), 3-20.
10. Campbell, K. H. (1996). Recent recordings of traditional music from the Arabian Gulf and Saudi Arabia. *Review of Middle East Studies, 30*(1), 37-40.
11. Campbell, K. H. (2007). Saudi Folk Music: Alive and Well. *Aramco World Magazine,58, (2) March/April 2007 accessed 25/11/2023*
12. Finnegan, R. (2012). *Oral literature in Africa* (p. 614). *Open Book Publishers*.
13. *https://archive.aramcoworld.com/issue/200702/saudi.folk.music.alive.and.well.htm*
14. Kane F (2019). The 1970s — a seismic decade for Saudi Arabia’s economy. *Arab News newspaper,* 23/09/2019 retrieved from: *https://www.arabnews.com/node/1558251 accessed 23/11/2023*

15. Lord, A. B. (1960). *The Singer of Tales*. Harvard University Press. Cambridge *(Mass).*
16. Mahmood, H. and Alkahtani, N. (2018). Human resource, financial market development and economic growth in Saudi Arabia: a role of human capital. *Economic Annals-Xxi*, 169(1-2), 31-34.
17. Naimi, A. and Muhanna, S. (2021). Economic diversification trends in the gulf: the case of Saudi Arabia. *Circular Economy and Sustainability*, 2(1), 221-230.
18. Otterbeck, J. (2012). Wahhabi ideology of social control versus a new publicness in Saudi Arabia. *Contemporary Islam, 6*, 341-353.
19. Rasasi, M., Qualls, J., & Algamdi, B. (2019). Oil revenues and economic growth in Saudi Arabia. *International Journal of Economics and Financial Research*, (53), 49-55.
20. Sulimany, H., Ramakrishnan, S., Bazhair, A., & Adam, S. (2021). Enhancing shareholder value through corporate governance mechanism in Saudi Arabia. *Studies of Applied Economics*, *39*(10).
21. Walter, O. (1982). Orality and literacy: the technologizing of the word. *London and New York: Taylor and Francis Group.*

أصداء التغيير: كيف شكّلت الأغاني السعودية التحولات الثقافية في السبعينيات والثمانينيات

بدر إبراهيم الحربي[1]

الملخص:

تتناول هذه الدراسة الدور التحويلي للأغاني السعودية في تحليل تأثير التغيرات الاجتماعية خلال السبعينيات والثمانينيات. تركز الدراسة على كيفية مساهمة الموسيقى، بما في ذلك الأغاني، في عكس التحولات الثقافية والاجتماعية السريعة الناتجة عن التوسع الاقتصادي والتحديث في المملكة. تعتمد هذه الدراسة على منهجية نوعية ترتكز على مقابلات أُجريت مع مؤرخين ثقافيين وفنانين موسيقيين معاصرين، يملكون القدرة على تقديم رؤى حول تأثير الموسيقى على الثقافة. تم اختيار ثمانية مشاركين للمساهمة في هذه الدراسة. تهدف الدراسة إلى تقييم كيفية تجسيد الأغاني الشعبية للأفكار المشتركة للمجتمع السعودي وتعبيرها عن القيم المتغيرة. وقد أظهرت النتائج أن الأغاني السعودية يمكن اعتبارها إنجازات فنية، وأدوات للنقد الاجتماعي، ووسائل للتحول الثقافي. كما تكشف النتائج عن التغيرات البارزة التي شهدتها الأغاني السعودية خلال السبعينيات والثمانينيات، وزيادة الاهتمام بالقضايا الأخلاقية والسياسية مثل الإصلاحات الاجتماعية، والفخر الوطني، والتغيرات في القيم التقليدية. وتخلص الدراسة إلى أن أغاني تلك الفترة كانت محورية في فهم المشهد السياسي والاجتماعي الأوسع في السعودية خلال تلك العقود. لقد لعبت الموسيقى دورًا كبيرًا في تعزيز التغيرات السريعة، وأثرت في كيفية فهم السعوديين لهذه التحولات وعيشها، سواء كوسيلة للتفاعل المجتمعي أو كجزء من تلك التحولات الاجتماعية.

الكلمات الإفتتاحية: الأغاني السعودية، التحول الثقافي، التغير الاجتماعي، الموسيقى التقليدية، المملكة العربية السعودية.

[1] قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغات والعلوم الإنسانية، جامعة القصيم، المملكة العربية السعودية.

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1399

Techniques Graphic Design in “Puzzle” Games

Bassam Abdel Nafie Fathi [a1] , *Nsiyf Jassem Mohammad* [a]

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 20 April 2024
Received in revised form 27 April 2024
Accepted 28 April 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
Techniques, Graphic design, "Puzzle" games

ABSTRACT

Modern design techniques contribute to the achievement of high quality printed designs for games "Basel" is clearly marked with bright colors, measurements and sizes consistent between the Typographic elements And the designs are kept on the computer continuously scalable, It develops cognitive, sensory and motor skills that need focus and reasonable thinking. which can be effective in stimulating children's learning, The design idea has been studied in terms of simplicity, complexity, types of traditional and digital basil games, and the use of constructive elements in design such as graphics, forms, typo elements and their relationships in the design of game forms This study focuses on the identification of " Puzzle " design techniques.

The research came up with the most important results:, The use of craftsmanship design programs in model design number (12 ،) resulting in accurate design results of high quality and mastery.

The most important conclusions are: The designer's use of bright colors for simple and straightforward shapes, images, backgrounds and design ideas is interesting for children and works to make the design successful

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: Bassam.abd2204m@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2] E-mail address: dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1399
Bassam Abdel Nafie Fathi , Nsiyf Jassem Mohammad: Techniques Graphic Design in "Puzzle" Games
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تقنيات التصميم الكر افيكي في ألعاب "البازل"

بسام عبد النافع فتحي احمد[1]
نصيف جاسم محمد[1]

الملخص:

تُسهم تقنيات التصميم الحديثة في انجاز تصاميم مطبوعة ذات جودة عالية ل ألعاب "البازل" تكون واضحة المعالم تتميز بالألوان الزاهية والقياسات والاحجام المتسقة بين العناصر التيبوغرافيكية، و تكون التصاميم محفوظة على جهاز الحاسوب قابلة للتطوير بشكل مستمر، و تعمل على تنمية المهارات الإدراكية والحسية والحركية التي تحتاج إلى تركيز وتفكير منطقي، وهو ما يمكن أن يكون فعالًا في تحفيز التعلم لدى الأطفال ، وقد تم دراسة الفكرة التصميمية من حيث البساطة والتعقيد وأنواع ألعاب البازل التقليدي والرقمي واستعمال العناصر البنائية في التصميم كالرسوم والأشكال والعناصر التيبوغرافية و علاقاتها في تصميم أشكال ألعاب "البازل" التي تستهدف الأطفال، والتحقق من فعاليتها في تحفيز التعلم لديهم، وتركز هذه الدراسة في التعرف على تقنيات التصميم الكرافيكي لإلعاب "البازل".

الكلمات المفتاحية: تقنيات ، التصميم الكر افيكي ، ألعاب "البازل".

الفصل الاول

مشكلة البحث:

ما زال التصـــميم احد القنوات التي تســـهم في تطور المجتمعات ورقيها، ومع مرور الزمن اصـــبح لدى المصـــمم الكرافيكي طرائقه الخاصة في التطوير، اذ ظهر ذلك في مجال التصميم عن طريق وسائل التعبير عن الشكل ومضمونه وهنا نشأت الأشكال التصـــميمية المعبرة التي تفهم عن طريق قراءة العين لها، وأســـهمت هذه التصـــاميم على نطاق واســـع في التعليم و الترفيه للأطفال وحتى الكبار، إذ تركز بعض فروع تخصـــصـــات التصـــميم الكرافيكي في تطوير مهارات الإدراك، وتحســـين التركيز وتعزيز قدرات المتعلمين على حل المشكلات، فضلاً عن رفع مستوى الإبداع والتفكير الإيجابي، وتحفيز التعلم والاستكشاف و الترفيه، ومن بين تلك التصاميم تصميم العاب "البازل" بعدها وسيلة تعليمية في المرتبة الأولى ووسيلة فعالة لدعم نشاط و ترفيه الأطفال.

لقد أسهمت تقنيات التصميم الكرافيكي الحديثة في تحقيق مستوى مرتفع من التصاميم لإلعاب "البازل" باستخدام الأشكال و الرسوم بألوان زاهية وصور متنوعة عالية الدقة تثير الرغبة وتحفز المشاركة في اللعبة بغية الترفيه و التعلم.

و للحاجة الملحة في سبر اغوار التخصص في موضوع التصميم الكرافيكي لإلعاب "البازل" بغية تطوير الحقل المعرفي لهذا التخصص، أستدعى أن يتحدد البحث الحالي عبر مشكلة بحثه في كيفية توظيف التقنيات التي تسهم في رفع مستوى تصاميم ألعاب "البازل" بعدها وسائل تعليمية وترفيهيه معاً. إذ تكمن مشكلة البحث عن طريق التساؤل الآتي:

- **ما تقنيات التصميم الكر افيكي لإلعاب "البازل"؟**

أهمية البحث : تبرزاهمية البحث بالاتي:

تفيد دراسة تقنيات التصميم الكرافيكي لإلعاب "البازل" في تطوير الحقل المعرفي التصميمي كثقافة وتخصص، سينعكس على المصممين المشتغلين في هذا المجال.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى التعرف على تقنيات التصميم الكرافيكي لإلعاب "البازل".

[1] كلية الفنون الجميلة-جامعة بغداد

حدود البحث:

1. **الحد الموضوعي:** دراسة تقنيات التصميم الكرافيكي لإلعاب "البازل"
2. **الحد المكاني:** ألعاب البازل المعروضة على موقع أمازون الآمريكي.
3. **الحد الزماني:** 2023

تحديد المصطلحات: عرف الباحث كل من:

1- تقنيات (Techniques):

اصطلاحاً:

(هي الوسائل أو الوسائط التي تستخدم أو يستعان بها في عملية التصميم، سواء كانت هذه الوسائل أو الوسائط بسيطة أم معقدة، يدوية أم آلية مما يعني أن تكنولوجيا التصميم تشمل مجموعة متنوعة ومتباينة من البرامج والأجهزة والمعدات والمستلزمات ، مع الأخذ في عين الاعتبار أن لكل وسيلة من هذه الوسائل خصائصها وميزاتها وحدودها، فكل تقنية من هذه التقنيات تتوقف فعاليتها على خصائصها وميزاتها والأعراض التي تستخدم لأجلها، وكذا الأوضاع والظروف المحيطة باستخدامها وتشغيلها وتوظيفها اثناء العملية التصميمية). (Majdi, 2006, p. 124)

فيما عرفت التقنية (Technique) في قاموس (Webester) (بأنها طريقة أو تكون سابق، مثل تقنية الشاعر، المهارة، الحرفة، وهي ملائمة في الفن، والتقني الحاذق البارع، فن تقني، البراعة في الفن الحرفي أو التطبيقي)، فيما عبر عن مفهوم التقنية في المعجم الفلسفي بأنه يتكون من جملة المبادئ أو الوسائل التي تعين على إنجاز شيء أو تحقيق غاية، وتقوم اليوم على أسس علمية دقيقة) (Medkor, 1983, p. 53).

في حين عرف هيغل (التقنية ميكانيكية، وتصير القدرة على إحلال الآلة محل الشغل الإنساني) (Discotheque, 1978, p. 117).

(التقنية هي مجموع الأدوات والوسائل التي تستخدم لأغراض علمية تطبيقية، يستعين بها الإنسان في عمله لزيادة قدراته و قواه، وتلبية تلك المتطلبات التي تظهر في إطار ظروفه الاجتماعية ومرحلته الزمنية) (Ayad Hussein, 2008, p. 194).

إجرائياً:

يتبنى الباحث تعريف فؤاد زكريا.

2- ألعاب (Games):

لغة:

اللَّعِبُ واللَّعْبُ: ضدُّ الجِدِّ، لَعِبَ يَلْعَبُ لَعِباً ولَعْباً، ولَعَّبَ، وتَلاعَبَ، وتَلَعَّبَ مَرَّة بعد أُخرى؛ قال امرؤُ القيس: تَلَعَّبَ باعِثٌ بذِمَّةِ خالدٍ، * وأَوْدى عِصامٌ في الخُطوبِ الأَوائل. (Ibn Manzoor, 1992, p. 290).

اصطلاحاً:

جاء في القرآن الكريم بقوله تعالى : " الَّذِينَ اتَّخَذُوا دِينَهُمْ لَعِبًا وَلَهْوًا " (الأنعام. آية 70) وفي موضع آخر قال تعالى : " فَذَرْهُمْ يَخُوضُوا وَيَلْعَبُوا "(الزخرف. آية 83) وجاء اللعب بمعنى الاستمتاع والتسلية على لسان إخوة يوسف لابيهم قال تعالى: " أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَدًا يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ "(يوسف آية 12) .

(اللعب أصبح جزءًا من المجتمعات العامة وأخذ أشكالاً متنوعة، عندما يُنظر إليه على أنه بديل للنشاط الديني من أجل التفاضل، قد يبدو عبثيًا، ولكن إذا اعتُبر نشاطًا ترفيهيًا للصغار أو الكبار دون تفضيل النشاط الديني، فإنه يُقبل مع بعض التحفظ، و يمكن اعتبار اللعب نشاطًا حرًا عن طريق توجيهه واستغلاله لتعزيز نمو سلوك الأطفال وتطوير شخصياتهم، ويمكن

أيضًا توجيهه من قبل البالغين لصالح الأطفال وتربيتهم. وقد يكون اللعب أيضًا وسيلة للمتعة والترفيه كما هو الحال في الألعاب التقليدية والألعاب الرقمية). (Alhilah, 2001, p. 33)

إجرائياً:

اللعبة هي اداة يمكن للطفل أن يستمتع بوقته معها تعمل على تعزيز مهاراته المعرفية والسلوكية، فضلا عن تعزيز قدراته الحركية، كما يمكن أن تجمع اللعبة بين العلم والترفيه معًا، مما يجعلها وسيلة فعالة للتعلم والتسلية في آن واحد.

2- البازل (اللُغز Puzzle):

لغةً:

إن الـ(Puzzle) باللغة الإنكليزية يقابلها (اللُغز) باللغة العربية وقد أشير له بأنه "عَمَّى مُرادَهُ وَاضْمَرَهُ. على خلافِ ما أَظْهَرَهُ. وَاللّغيزى بِتَشْدِيدِ الغَيْنِ، مِثْلُ اللَّغَز وَاليَاءُ لَيْسَت لِلتَّصْغِيرِ، لأَنَّ ياءَ التَّصْغِيرِ لا تَكُونُ رابعة" (Ibn Manzoor, 1992, p. 4073).

اصطلاحاً:

"يقول (موريس بلوم فيلد) في بحث عن الألغاز البراهمانية ألقاه في مؤتمر الفن والعلم عام 1904" إن اللغز نشأ منذ قديم الزمان حينما كان العقل البدائي يمرن نفسه على التلاؤم مع الكون الذي يحيط به. ذلك أنه كلما كانت الرؤية أكثر نضارة، ازدادت الرغبة في إدراك ظواهر الطبيعة وظواهر الحياة، وإدراك القوانين التي تحيط بالإنسان"[1]. ومن ثم فإن الأطفال يحبون الألغاز ومثلهم البدائيون. ولهذا كذلك فإننا نجد الأنواع الأدبية الشعبية مثل الأسطورة والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية تتضمن الألغاز. فاللغز يشير إلى غموض الحياة، وهو في الوقت نفسه يمثل إدراك العقل البكر (Nabila Ibrahim, b. ٧, p. 154).

ما يُعَمَّى من الكلام وفيه مُشْكِلٌ: -ألغاز الأذكياء- لُغْز الكلمات المتقاطعة-مفتاح اللُّغز. وهو سؤال أو عبارة تتطلَّب إجابة أو فهماً (https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar, n.d.)

إجرائياً:

هو الشكل أو الشيء الغامض الذي يحتاج الى فهم وحل للولوج الى بيان ماهيته والفكرة المراد توصيلها، و عن طريقه ينمو ويتوسع إدراك المتلقي عقلياً وحركياً.

(1) موريس بلومفيلد هو لغوي أمريكي، ولد في 23 فبراير 1855 في Bielsko في بولندا، وتوفي في 12 يونيو 1928 في سان فرانسيسكو في الولايات المتحدة.

الفصل الثاني / الإطار النظري

البازل النشأة والتطور

الشكل (2): Frets Saw
https://robcosman.com/products/fret-saw

أولاً: البازل النشأة والتطور:

لقد كان لظهور "البازل" الدور وراء الشغف العالمي بهذه اللعبة من الناحية التعليمية من جانب ومن الناحية الترفيهية من جانب آخر، إذ (تعود أصول ألغاز الصور المقطوعة "البازل" إلى عام 1760 عندما قام صانعو الخرائط الأوروبيون بلصق الخرائط على الخشب وتقطيعها إلى قطع صغيرة. ويعود الفضل إلى (جون سبيلسبري)، وهو نقاش وصانع خرائط، في اختراع أول أحجية بانوراما في العام 1767. إذ كانت الخريطة المقطعة لعبة تعليمية ناجحة فمنذ ذلك الحين تعلم الأطفال الجغرافيا عن طريق اللعب بخرائط

الشكل (1): kingdoms_london_ spilsbury
https://blog.souqfann.com

الألغاز حول العالم) (Williams, 2004, p. 18). كما في الشكل (1):

بدأت الثورة المتسارعة المتجهة نحو ألعاب "البازل" (في عام 1880، مع إدخال منشار الدواسة، الذي يُعرف سابقًا بمنشار التقطيع اذ حدثت ثورة كبيرة في عالم صناعة الغاز "البازل"، قرب نهاية القرن الثامن عشر، حيث كان التقطيع باليد بداية الأمر بواسطة منشار فريتس، كما في الشكل (2):

إذ بدأ استخدام الخشب الرقائقي مع الرسوم التوضيحية الملصقة أو المرسومة على الجزء الأمامي من الخشب ،عن طريق عمل آثار بالقلم الرصاص على مكان القطع من الجهة المقابلة للصورة ، بعد ذلك قُدِمت ألغاز الكرتون لأول مرة في أواخر القرن التاسع عشر ، بشكل أساسي لألغاز الأطفال وتصنيعها بأعداد كبيرة، ازدهرت عملية التصنيع هذه تحديداً في بدايات القرن العشرين في الولايات المتحدة الأمريكية في سبتمبر العام 1932 بطباعة أولية لـ 12000 لغز بعد أن تم اكتشاف قالب القطع الذي يصنع عن طريق لف شرائح معدنية رفيعة ذات حواف حادة - مثل قاطعة البسكويت العملاقة - إلى أنماط معقدة وتثبيتها على طبق من الخشب ويتم

الشكل (4): *Count Numbers Matching Board*

https://www.tesco-esport.eu/

https://blog.spilsbury.com/history-of-puzzles

وضع "القالب" (الذي يشير إلى تجميع المعدن الملتوي على اللوحة) في مكبس يتم ضغطه للأسفل على الورق المقوى لعمل القطع (McAdam, n.d.). كما في الشكل (3):

و(كان سيندهش مخترعو ألغاز الصور المقطوعة في القرنين السابع عشر والثامن عشر لرؤية التحولات التي حدثت في السنوات الـ 250 التي لحقت فترة اكتشافها. إذ انتقلت ألغاز الأطفال من الدروس إلى التعليم والترفيه في الوقت ذاته، إذ أظهرت مواضيع متعددة وجديدة) (Williams, 2004, p. 18).

يرى الباحث أن هذه اللعبة "البازل" أحدثت فرقاً في عالم المعرفة والتعلم والترفيه منذ نشأتها وحتى الوقت الحاضر وولجت في ميادين مختلفة، والطلب يزداد عليها باستمرار إذ يجتهد المصممين لابتكار تصاميم جديدة كل يوم.

ثانياً: أنواع البازل وعلاقته بفكرة التصميم:

الألعاب هي جزء مهم من حياة الأطفال، إذ تعمل على التعلم والتطور والتفاعل مع العالم حولهم، تشمل الألعاب العديد من الأنواع والأشكال، ومن بينها ألعاب "البازل"، التي يمكن تصنيفها إلى نوعين:

1. البازل التعليمي التقليدي:

يُعد "البازل" من أهم الموارد التي تغني المعلم بالمادة التعليمية ومصدراً متاحاً ضمن قواعد أساس تستند إليها التصاميم التعليمية الموجهة للأطفال إذ أن (التعليم التربوي تطور في مرحلة الطفولة المبكرة جنباً إلى جنب مع التطور التكنولوجي، ويعد توفر التكامل التكنولوجي التعليمي، دافعاً للقيام بدمج المتعلمين مع الألعاب التعليمية، اذ فكر المصمم بالنظر في جوانب التصميم، المرئية التي يمكن أن تزيد من التفاعل عند الطفل. عن طريق تطوير ابتكار تعليمي لشكل لعبة "البازل"، إذا ما عرفنا إن بعض هذه الألعاب مصممة لإثارة اهتمام التعلم لدى الأطفال واستثارتهم، بتصميم تفاعلي متعدد، حيث يمكن أن تصبح الصور الملونة المقدمة للطفل محفزاً للتعلم والابتكار، إذ أثبت التعليم الذي يتم تعبئته في شكل لعبة "البازل" أنه قادر على إعطاء موقف إيجابي ليس فقط على الأطفال ولكن أيضا على المعلمين. في البلدان النامية والمتقدمة مع نظام التعليم لا يزال الحد الأدنى منه في الألعاب التعليمية "البازل") (P M. Sobhani and M. S. Bagheri 2014 1066-1073).

مع توفر العديد من تقنيات تصميم لعبة "البازل" يمكن أن تجعل لعبة البازل التعلم و الترفيه أكثر مرونة وسهولة، ويشعر الطفل أن اللعبة هي أحد أشكال متعة التعلم المبكر، عن طريق الجمع بين المناهج التعليمية في تصاميم ممتعة مثل الرياضيات والتاريخ والرسم كما في الشكل (4) (M. Zhang, 2015, p. 32-39).

2. البازل التعليمي الرقمي:

انتقلت ألعاب "البازل" نقلة نوعية نتيجة التطور التقني الحاصل في جميع المجالات ومنها ألعاب الفيديو والألعاب الإلكترونية، إذ أفاد منها مصممي هذه الألعاب من أجل ترويج منتجات ألعاب "بازل" متعددة ومتنوعة سواء كانت تعليمية أم ترفيهية عن طريق المنصات الإلكترونية، (وتعرّف ألعاب البازل الإلكترونية على أنها ألعاب تفاعلية تُشغل عن طريق أي جهاز إلكتروني مُتخصص؛ كأجهزة الحاسوب، والهواتف الذكية، والتلفاز) (video game، 2021).

الى جانب ذلك (يُمكن تشغيل ألعاب البازل الإلكترونية عن طريق الشبكات المُعتمدة على وجود خوادم خاصة، التي يمكن الوصول إليها عبر الإنترنت، إذ تسمح تلك الخوادم للمُستخدِمين بممارسة اللعب وحدهم أو مع أشخاص آخرين.) (Lowood, n.d.).

بناءً على هذا التطور تأتي الفكرة التصميمية لألعاب "البازل" (متماشية مع عوامل وخصائص ألعاب البازل الإلكترونية، فإن التصميم القائم بفكرته على الألغاز يسعى المصمم عن طريقه للتكيف، مع وضع المتعلم وإدراكه عبر تدفق تعليمي يتكون على الأقل، من أهداف اللعبة وقصتها، بطريقة عرض منظمة حسب المستويات، التي قد تتعلق بمستويات بسيطة أو متوسطة أو عالية

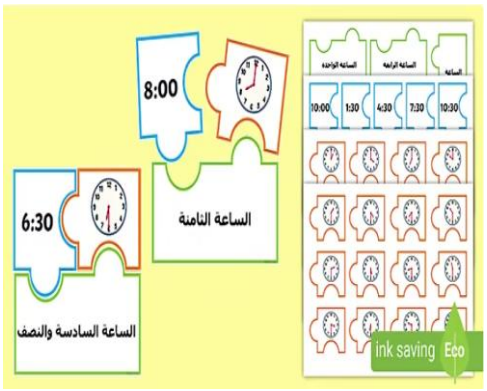
الشكل (5): Arabic Learning For Kids
https://www.arabefuture.com/2017/01/best-educational-apps-for-Kids.html

الصعوبة بموجب المرحلة الدراسية والموضوع) (de Freitas 2006 الصفحات 249-264). كما في الشكل (5):

ويرى الباحث أن اللعبة تُعد مصدراً إلكترونياً لتعلم اللغة العربية وأعمال التلوين والقراءة والرياضيات وكذلك أسماء الحيوانات والأشكال الهندسية للأطفال، ويوفر عدد من الأساليب التفاعلية للتعلم، والكثير من المحتويات عبر نظام إلكتروني ممتع يجعل الطفل يواصل التعلم بلا كلل أو ملل.

الفكرة التصميمية:

تعد الفكرة التصميمية لألعاب "البازل" من أهم المرتكزات التي تؤازر العمل التصميمي الخاص بالطفل لتفعيل عملية اندماج المتلقي مع اللعبة (إذ إن أولى أهداف التصميم هي كونه يحقق الحاجات السيكولوجية للطفل وهذه الحاجات تشمل الحاجات النفعية والجمالية وهي متداخلة مع بعضها البعض، ولكن بالرغم من تداخلهما إلا أن الحاجة الوظيفية للشيء تبقى مهمه وأساس، وهذه تختلف من طفل لآخر، لأن التصميم يفقد قيمته دون وظيفة عكس الفنون الأخرى، وأما القيم المادية فهي تظهر عن طريق القيمة الأدائية للتصميم كاستخدام الألوان والتقنيات المختلفة لا سيما الحديثة، فقد ساهمت التقنيات المختلفة في رفع القيمة الادائية



الشكل (6): Matching the clock
https://www.twinkl.co.uk/resource/-ar-m-43

والنفعية) (Official Victory, Dina Mohammed, Sahar Ali, 2020, p. 201). كما في الشكل (6):

إذ تكونت فكرة هذا التصميم من أشكال هندسية بنمط يحقق البساطة في أداء عملية التعلم المقدم للتلميذ في المدرسة بطريقة مشوقة.

(فالعملية التصميمية ترتكز في بنائها الناجع على رصانة وقوة بناء الفكرة، فهي جوهر العمل التصميمي في شروعه التأسيسي وأداة مهمة للمصمم لحل مشكلته التصميمية. وتعرف الفكرة بأنها معنى وجوهر أشياء يمكن ردها إلى إحساسات وانطباعات الذات أي هي صورة تنشأ في الذهن كانعكاس لموضوعات حسية وإدراكية) (Al-Azawi, 2008, p. 85).

ثالثاً: أساسيات وتقنيات تصميم ألعاب "البازل":

ينصب اهتمام مصممي ألعاب البازل على اعتماد الأسس والعناصر والعلاقات في التصميم الكرافيكي، لتحقيق الهدف الوظيفي والجمالي في آنٍ واحد، (فالدخول في بوابات العمل التصميمي الخاص بالتعليم والذي لا يخلو من الجانب الترفيهي في الوقت ذاته يحتاج خروج منها، والخروج هنا هو تحقيق الهدف والغاية منه بالإنجاز التام للفكرة التصميمية ومن ثم إنشاؤها إذ ينهي المصمم اشتغاله التصميمي بتنوعات يحققها بفعل وسائل متعددة) (Al-Nouri, 2002, p. 11). فيما يلي أهم هذه الأسس والعناصر:

1. اللون Color:

يعد اللون أحد أهم مصادر الجذب وشد الانتباه لعين المتلقي عن طريق التضاد والانسجام فقد حرص المصمم المشتغل في مجال تصميم ألعاب "البازل" التعليمية باختيار اللون المناسب إذ (يتخذ اللون دوراً أساسيا في تصاميم ألعاب البازل لما له من فاعلية في إظهار الأفكار وزيادة جذب الانتباه، فضلاً عن أهمية استخدام اللون كأداة تصميمية قوية يستطيع في حالات كثيرة حل مشاكل التصميم إذ يستخدم اللون في تعريف الشكل للفضاء في بعض الأحيان، وإعطاء الإحساس بالمقياس والأبعاد والحجم والعمق عن طريق تأثيراته السايكولوجية والفسيولوجية مع ما يضفيه من قيمة جمالية بتنوع علاقاته اللونية) (Iman Hussein, 2007, p. 25).

إن استخدام الألوان في الحياة العملية وكتقنية في مجال التصميم الطباعي وبالأخص تصاميم ألعاب "البازل" يتطلب ترتيبها بطرائق موضوعية، وقد ساعد على ذلك وضع الدوائر اللونية كما في الشكل (7):

Color circles:(7) الشكل
https://www.linkedin.com/

إذ يستعين المصمم الكرافيكي في تصميم ألعاب "البازل" بالرجوع إلى هذه الدوائر اللونية لتحديد النقاط المختلفة والتمييز بين التدرجات اللونية الحاصلة في الألوان المتجاورة، إن تأثير اللون في تصميم "البازل" يحقق جذب لوني وشد انتباه للطفل إلى "البازل" عن طريق استنباط الألوان وخليطها من هذه الدائرة اللونية واشتغالها لتحقيق اتصال مرئي بين التصميم والطفل المتلقي، ويحقق أيضاً بعداً جمالياً ووظيفياً يسهم في رفع مستوى التفكير ويؤدي هذا الاتصال المرئي إلى تحقيق تفاعلية الغاية منها إيصال الفكرة التعليمية للمتلقي.

ويعد اختلاف الانعكاس الضوئي للون والتباين في الدرجات اللونية بين الغامق والفاتح أحد التقنيات المهمة التي يعتمدها مصمم ألعاب "البازل" لتحقيق لعبة تتميز بجذب و شد انتباه المتلقي إضافة إلى (ذلك يظهر أن التباين هو ابعد من أن يكون تعاكس مألوف إذ تبرز فروقات واضحة بين مفردات التصميم على وفق قاعدة الشكل والأرضية، فمثلا هناك شكلان قد يبدوان متشابهان ببعض العناصر ويختلفان في أخرى فاختلافهما يبرز عندما يحصل التباين) (Sultan, 1996, p. 53-54).

التايبوغرافيا Typography:

استعان مصمم ألعاب "البازل" بالعنصر التيبوغرافي تزامناً مع عملية التصميم لتحقيق غاية تواصلية مرئية عن طريق امتزاج اللون والشكل بالحرف أو النص ليتناسب تبعاً للفئة العمرية للطفل وبطريقة المحاكاة الشكلية التي يتقبلها وتتناغم مع حالة التعلم إذ (إن لكل نص مرئي موضوع تصميمي خاص به يتفق مع معنى ذلك النص الذي يتضمن عناصره التي تميزه عن غيره، من النصوص شكلاً ومضموناً، والعمل عليها) (Delimi, 2012, p. 68).

إذ أن (قوة التركيب التيبوغرافي وجماله يعكس بصورة مباشرة مقدار التنظيم الذهني للمصمم ورؤيته، ومقدرته على جمع العناصر بتوليفة متوافقة) (Husseini, 2003, p. 73). فالتيبوغرافيا لدى المصمم الكرافيكي (يعنى به شكل الكتابة والتصميم بالحروف لإحداث تأثير مرئي والحصول على عمل إبداعي مبتكر يتسم بطاقات تعبيرية وتشكيلية وجمالية بالحروف والكتابات (Imam

Alphabet shape learning puzzle :(8) الشكل
/https://www.amazon.sa

Mohammed and Samar Hani, 2013, p. 2). كما في الشكل التالي (8):

وهناك ثلاثة أشكال للنص التيبوغرافي وهي كالتالي:

أ. عنوان رئيسي Head Line:

يستخدمه المصمم لإظهار المضمون العام لموضوع لعبة "البازل" ويكون بحجم كبير بولد إذ (تعرف العناوين بأنها كلمات قليلة سهلة الفهم تحوي جوهر الموضوع، تقع عليها مهمة تحديد نوعية الموضوع المعروض، وتشد المتلقي للاستمرار في معرفة المضمون، وهو أحد أهم العناصر التيبوغرافية) (Ghosn, 2012, p. 15).

(ويتطلب العنوان معالجة تيبوغرافية خاصة، كاختيار شكل الحرف وحجمه وحجم البياض المجاور له، بما يؤثر بشكل أو بأخر على وضوح العنوان أمام عين المتلقي حتى يستطيع أن يؤدي دوره التيبوغرافي والتحريري المطلوب) (Al-Sawy, 1965, p. 141).

ب. عنوان فرعي Secondary Line:

يستخدمه المصمم لدعم المضمون أكثر ويكون حجمه متوسط (يأتي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد العنوان الرئيسي ويؤدي دوراً تفسيرياً لمضمون المادة المعروضة في "البازل") (Victory, 2004, p. 22-23).

و(يعد النص امتداد للعنوان الرئيسي ويهدف إلى التوسع في عرض الفكرة المقدمة فيه ويستخدم في توجيه القارئ بالتدرج إلى قراءة صلب الرسالة التصميمية) (Lena, 2006, p. 72).

ج. نصوص كتابية (محتوى) Text writing:

تعد النصوص الكتابية من بين العناصر الأساس التي عن طريقها تنقل الرسالة إلى المتلقي من أجل أن تحقق بالنتيجة الهدف الأساسي ويكون المحتوى هو الأكثر أهمية (وفيه يكمن الموضوع، ويتمّ عن طريقه إيصال رسالة التصميم وإرشاد المتلقي، قد يكون الموضوع طويلًا أو قصيرًا، أو قد يكون وصفًا مختصرًا، النقطة الأساسية التي يجب أخذها بعين الاعتبار في هذا المستوى هي أن يكون سهل القراءة، كون حجم الخط صغيرًا نوعًا ما،) (Kliever، 2015)

وتلعب التيبوغرافيا دوراً بارزاً في جذب عين المتلقي وتحديد الهيكل العام لتصميم "البازل" على اختلاف أماكن تواجدها، فهي تحقق الجاذبية، وإثارة الانتباه وشد المتلقي. كما في الشكل (9):

الشكل (9):Space Cross Word
https://www.alamy.com

(إذ يقوم مصمم "البازل" بإبراز العناوين (Headlines) المهمة أولاً ثم العناوين الفرعية (Subheads) فالأصغر إلى أن ينتهي إلى نصوص المتن (Baby Text) الذي يكون الأقل حجماً في التصميم - وبالتالي في جذب المتلقي، إلا أن تلك الطريقة التي تعتمد على التفاوت في الحجم في تقديم العناصر الكتابية لا تعد الطريقة الوحيدة، فيمكن أيضا أن يتحقق التسلسل Hierarchy)) بالنوع واللون والتباعد والوزن والتسطير) (Al-Atwani, 2020, p. 76).

2. الرسوم والأشكال الكر افيكية Graphics and Forms:

تعد الرسوم والأشكال الكرافيكية من العناصر المهمة في تصميم أشكال "البازل" لأهميتها التي تسهم بتفعيل النشاط الإدراكي المرئي للطفل عن طريق تعزيز توصيل الفكرة مرئياً إذ (أن ما يفعله الأطفال في الواقع عندما يستطلعون الرسوم والصور هو متشابه عملياً، لكنه مختلف عن العمليات التي يستعملها القراء الجيدون عند قراءة الكلمات، إذ أظهرت أقدم الرسوم التوضيحية المسجلة في لوحات الكهوف التي تم إنشاؤها في لاسكو، فرنسا، كاليفورنيا تشكيلات رسومية تصويرية تسرد أحداثاً ومشاهد مهمة حصلت في حضارات قديمة، ومع بزوغ الثورة الصناعية في منتصف عام 1700م ، قدم انجليش وود إنغرافر اند بابليشر - توماس بيويك استديو

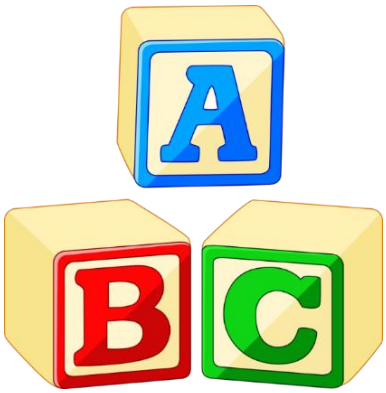
لإنشاء وطباعة الرسومات التوضيحية لأغراض تجارية تستعمل في أغراض عديدة، بما في ذلك أعمال للأطفال والمواد التعليمية للمدارس ولوحات التاريخ الطبيعي وعناوين الكتب) (Nsiyf and Akram, 2022, p. 2). يعتمد المصمم الكرافيكي أثناء اشتغاله في تصاميم "البازل" على نوعين أساسيين من الرسوم والأشكال وهي على النحو التالي:

أ. الرسوم والأشكال ثنائية الأبعاد 2D graphics:

يعتمد المصمم الأشكال ثنائية الأبعاد في ألعاب "البازل" التقليدية إذ (إن البعدين تعنى الطول length والعرض width مشتركين معاً يكونان أرضيه بدون عمق، وهذه الأرضية أما مجردة abstract أو صورة أو رسم، يشرح عالم البعدين الذي يختلف باختلاف خبراتنا ويعد هذا الأسلوب مهما لدى المصمم في مراحل ابتكاره الدائم لمجالات استخدامه مثل الرسم والتصوير والكتابة والزخرفة والطباعة) (https://www.baianat.com/ar/books/graphic-design/، 2023).

ب. الرسوم والأشكال ثلاثية الأبعاد 3D graphics:

يلجأ المصمم إلى الاشتغال في الأشكال والرسوم ثلاثية الأبعاد في تصميم ألعاب "البازل" من أجل إضفاء فاعلية حركية تزيد عن التصميم ثنائي الأبعاد (فهو يختلف عن التصميم ذو البعدين في تجسيمه للأشكال حيث سهولة الرؤية والإحساس بالخامة، لما له من قدره تساعد على رؤيته بأكثر من زاوية ومن مختلف الجهات، ولهذا فهو أقل تعقيد من التصميم ذو البعدين الذي يشاهد على



Cubes Letters Alphabet:(10) الشكل

https://www.pngwing.com/en/free-png-namtj/download

المساحة دون حيز فراغي) (Arabic, 2008, p. 86-87). كما في الشكل (10):

يرى الباحث أن المصمم الكرافيكي بإمكانه التصرف بهذه العناصر وتقديم الكثير من التصاميم المفيدة من ألعاب "البازل" للأطفال بطيئ التعلم عن طريق الفكرة التصميمية وجذب الانتباه واستعمال الألوان والأشكال المشوقة ذات الحجوم المختلفة.

برامج التصميم الكر افيكي:

1. برنامج الكوريل درو Corel Draw:

يُعد هذا البرنامج من البرامج الرائدة في مجال التصميم الكرافيكي لاحتوائه على أدوات رسم سهلة الاستخدام، وهو متخصص في انتاج الرسوم المتجهة وتطويرها كذلك يتعامل مع النصوص والجداول بدقة عالية ويتعامل مع عدد كبير من الامتدادات التي تناسب

معظم البرامج بمختلف أنواع الاستخدام وشكل ايقونته المنطاد، الشكل (11)، (AlRawy, 2011, p. 380).

الشكل 11: Corel Program Icon

https://www.pngwing.com/en/free.

2. برنامج أدوب إليوستريتور Illustrator:

وهو أحد البرامج الشهيرة من شركة أدوبي ويعد من البرامج المهمة في التصميم وسهل التداول في شركات الطباعة لكونه يعتمد على

الرسوم الشعاعية وليس النقطية، ويختص بالعمل على تحرير الصور المتجهة (vector) والأشكال ويمتاز بالليونة العالية في استخدام أدواته في الرسم والتلوين والتحريك، مع سهولة تغيير حجوم الرسوم دون فقدانها لدقتها وشكل أيقونته حرفAI داخل، الشكل (12)، (.Ali, 2021, p. 102-104)

الشكل 12: Adobe ilusterator Icon

https://www.pngwing.com/en/free.

مؤشرات الاطار النظري:

1. التصميم القائم بفكرته على الألغاز يسعى المصمم عن طريقه للتكيف، مع وضع الطفل و إدراكه عبر تدفق تعليمي يتكون على الأقل، من أهداف اللعبة وقصتها، بطريقة عرض منظمة حسب المستويات، التي قد تتعلق بمستويات بسيطة او متوسطة او عالية الصعوبة.
2. يمكن للمصمم الكرافيكي تقديم الكثير من التصاميم المفيدة من ألعاب "البازل" للأطفال عن طريق الفكرة التصميمية المباشرة ، بعدها احدى تقنيات التصميم.
3. تساعد العاب "البازل" الأطفال على التعلم والتطور والتفاعل مع العالم حولهم، و تشمل أكثر من الأنواع ، التي يمكن تصنيفها إلى تقليدي و رقمي.
4. العاب "البازل" الالكترونية تعد ألعاب تفاعلية تُشغل عن طريق أي جهاز إلكتروني مُتخصص؛ كأجهزة الحاسوب، و الهواتف الذكية، والتلفاز.
5. للألوان دوراً أساساً في تصاميم ألعاب "البازل" لما يشغله من فاعلية في إظهار الأفكار وزيادة جذب انتباه الطفل وإحداث التأثير السايكولوجي في المتلقي.
6. للتيبوغرافيا دوراً بارزاً في جذب عين المتلقي وتحديد الهيكل العام لتصميم "البازل" على اختلاف أماكن تواجدها، فهي تحقق الجاذبية، وإثارة الانتباه.
7. تسهم الرسوم والأشكال، بتفعيل النشاط الإدراكي المرئي للاطفال.
8. الأشكال المجسمة ثلاثية الأبعاد تساعد الأطفال على التفاعل والإدراك الحسي والحركي.
9. تعد برامج التصميم الرسومية احد تقنيات تصميم ألعاب "البازل" التي لا غنى للمصمم عنها.

الدراسات السابقة:

يُعد هذا البحث المتواضع كدراسة رائدة من نوعها إذ لم تسبقها دراسة في مجال التصميم الكرافيكي.

الفصل الثالث / منهجية البحث واجراءاته

اتبع الباحث المنهج الوصفي في أسلوب التحليل مما يتيح من إمكانية الوصول إلى هدف البحث.

مجتمع البحث:

تضمن مجتمع البحث أشكال ألعاب "البازل" متنوعة تتصف برصانة البناء التصميمي وتنوع موضوعاتها وأهدافها ووظائفها فضلاً عن استخدامها تقنيات حديثة في إخراجها، وتمثل مجتمع البحث بـ (3) أنموذجاً.

عينة البحث:

اعتمد الباحث عينة البحث بطريقة (قصدية)[1] غير احتمالية، ومحددة تتميز بخصائص ومزايا، لتعطي نتائج يمكن أن يصل إليها الباحث بمسح المجتمع كله، وبذلك بلغ عدد نماذج العينة (2) نماذج منتجة لأغراض التحليل وبنسبة (66.6%) من مجتمع البحث الكلي.

تحقيقاً للوصول إلى أهداف البحث تم تصميم استمارة تحليل، استند الباحث في تصميمها إلى ما تمخض عنه البحث من مؤشرات أساسية، تمثل خلاصة أدبيات التخصص وشملت تفاصيل تفي بمتطلبات البحث لتحقيق الأهداف المطلوبة.

([2]) ينظر: أحمد بدر، أصول البحث العلمي ومناهجه، وكالة المطبوعات، الكويت، ط5، 1979، ص 331.

و استعان الباحث بآراء الخبراء [1] للتأكد من سلامة وثبات أداة التحليل، بعد عرضها عليهم ، بغية أن يكون التحليل علمياً ومنطقياً ومناسباً للمنهج الذي اتخذه الباحث بعد مشورة الخبراء المختصين، وهذا الإجراء هو للتأكد من صدق الأداة إذ تم الإجماع على صلاحية مفرداتها وكسبها صدقها الظاهري من الناحية البحثية وبنسبة 85%.

التحليل:

أنموذج رقم (1):

اسم المنتج: الساعة Clock.السنة: 2023.

حجم البازل: 35×35 سم.

الشكل (13) أنموذج رقم (1)

https://www.amazon.com/stores/MelissaDoug

الوصف العام:

لعبة البازل احتوت على أشكال قطع هندسية مجسمة تحمل أرقام الساعة موزعة على دائرة كبيرة تمثل شكل الساعة.

1. **الفكرة التصميمية:**

اتخذ المصمم شكل الساعة كعنصر حيوي من أجل العمل على تنمية المهارات التعليمية للطفل، اذ اشتملت الساعة على الوان وأشكال كونت بيئة تصميمية متنوعة عملت على استقطاب وشد انتباه الطفل بجاذبيتها عُدت مغذيات مرئية شكلت جزء من عملية التعلم التي تحفز الطفل على تعلم الأرقام والأشكال والعلاقات بينها، وقد تميزت الأشكال الهندسية المتعددة في تصميم أرقام الساعة التي تشير الى الوقت تم وضعها على أرضية موحده بشكل الدائرة ضمت هذه الأشكال المجسمة ثلاثية الأبعاد مع وضع دائرة ثانية بالوسط تضم عقارب الساعة التي تشير للساعات والدقائق والحركة والاتجاه حسب المدة الزمنية التي ستكون عليها حالة الوقت مع توظيف العناصر التصميمية كاللون والشكل بطريقة متناسقة تدور حول مركز الدائرة وكانت بعض الأشكال الهندسية لوقت الساعة تحاكي الوقت عن طريق الشكل فالرقم ثلاثة قام المصمم باستعارة شكل المثلث المتكون من ثلاثة أضلاع مع الرقم ثلاثة ليبين المتلقي ويزيد من ادراك الرقم من ثلاثة أضلاع والرقم أربعة استعمل المصمم المربع كذلك الرقم خمسه استعمل المصمم الشكل الخماسي وهكذا مآل المصمم الى التعقيد اكثر من البساطة والمباشرة بالفهم، ذلك لكثره العناصر وتعدد القطع المستعملة في إتمام المنجز النهائي للعبة وساعد المتلقي على قراءة الوقت بسهولة .

([8]) أسماء الخبراء:

1. د. فؤاد أحمد شلال - أستاذ - تصميم طباعي - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد.
2. د. إيمان طه ياسين - أستاذ مساعد - تصميم طباعي - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد.
3. د. عبد الجليل مطشر محسن - أستاذ مساعد - تصميم طباعي - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد.
4. د. ماجد نافع الكناني - أستاذ فلسفة التربية الفنية - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد.

2. **النوع:**

يعد هذا النوع من البازل تقليدي والذي يحتوي على عدد من القطع المتمثلة بالأشكال المجسمة ثلاثية الأبعاد المطبوعة عليها أرقام الساعة والذي يتميز بالتفاعل المباشر من قبل الأطفال ، يساعد هذا التفاعل الطفل عن طريق اللمس والشعور والإمساك باللعبة ويتفاعل معها ويحركها بيديه كيف يشاء.

3. **العناصر البنائية:**

تنوع الاستخدام اللوني في تصميم الساعة لأجل إنعاش ذاكرة الأطفال وجعلهم يميزون مواقع أرقام الساعة بحسب اللون وشكل الخلفية مما يساعد في تنشيط الذاكرة والحفظ بأسلوب المتغير اللوني الذي يساعد على جذب انتباه الطفل الى الألوان المختلفة والتي تميزت عن طريق وضعها على أرضية دائرية بلون فاتح ويحيطها خط أحمر من الخارج وخط أحمر من الداخل كذلك استخدم المصمم العنصر التيبوغرافي وهو أرقام الساعة وحدد عقرب الساعة بعنوان مختلف عن عقرب الثواني فضلا عن وضوح أرقام الساعة بخط غامق كعنوان رئيس يمثل وقت الساعة احتوى تصميم الساعة على أشكال هندسيه متنوعه واستخدم المصمم القيمة اللونية للون الأبيض في عمليه إبراز الأرقام والأحرف يحقق تباين اللون يساعد الأطفال في التمييز بين لون الخلفية للشكل والرقم المطبوع بشكل يعالج الذاكرة الصورية للطفل وعمل المصمم على توظيف العديد من الألوان المختلفة في هذا التصميم بغية جذب انتباهه للألوان.

4. **برامج التصميم:**

وظف المصمم الكرافيكي برامج التصميم في عملية تصميم لعبة الساعة لتوخي المشاكل التقنية في الطباعة والحصول على جودة عالية.

أنموذج رقم (2):

اسم المنتج: أنظر وتهجّأ **See & Spell**.

السنة: 2023.

حجم البازل: 30×10 سم.

الشكل (14) أنموذج رقم (2)
https://www.amazon.com/stores/MelissaDoug

الوصف العام:

لعبة على شكل مستطيلات متفرقة موضوعة داخل صندوق من الخشب كل مستطيل متكون من صورة مرسومة لشكل معين مع حروف إنكليزية يمكن تحريكها تضم اسم ذلك الشكل.

1. الفكرة التصميمية:

تعد فكرة العمل التصميمي لهذه اللعبة عبارة عن استعمال صورة وكلمة مكونة من أحرف تم وضع قالب ملائم لها مجاور الصورة واحتوت اللعبة على أحرف منفصلة يستعملها اللاعب لمعرفة اسم هذه الصورة والتعرف عليها واعتمد المصمم البساطة في أعمال التصميم عن طريق العناصر المباشرة.

2. النوع:

استعمل المصمم الطريقة التقليدية في تصميم هذه اللعبة، ذلك لإثارة الإدراك ومن ثم الطاقة الحركية وقوة الملاحظة للطفل أثناء اللعب .

3. العناصر البنائية:

اعتمد المصمم استعمال الألوان الزاهية في عملية التصميم إذ عدها مصدراً سيكولوجياً يسهم في ترسيخ الحفظ لدى الأطفال ، إذ وظف هذه الألوان في العنوان التيبوغرافي عن طريق تنوعها في الاسم الواحد واعتمد الحروف المتوسطة مع استخدام الصور من أجل ترسيخ أسماء الأشياء لدى المتلقي عن طريق ربط الصورة بالاسم مستعيناً أيضا بالرسوم والتخطيطات للتعريف بطبيعة وظيفة الشكل أو الصورة كالسيارة في الشارع والطير في السماء والسمك في الماء ... الخ.

4. برامج التصميم:

وظف المصمم الكرافيكي برامج التصميم في عملية تصميم اللعبة لتوخي المشاكل التقنية في الطباعة والحصول على جودة عالية، ويبدو ذلك عن طريق الدقة والتفاصيل الظاهرة في الصور المضمنة في اللعبة.

الفصل الرابع

أولاً: النتائج ومناقشتها:

حصد الباحث من خلال التحليل على عديد من النتائج المستخلصة وهي كالآتي:

1. تحققت البساطة في الانموذج (2) فيما كان الانموذج (1) أكثر تعقيداً نتيجة التكثيف في العناصر، اذ ان البساطة تساعد الطفل على سهولة الحفظ مقارنة مع التعقيد الذي تكون عملية التعلم معه اكثر صعوبة.
2. حقق الانموذج (1) من النوع التقليدي في حين الأنموذج (2) مزج بين التقليدي والرقمي، الذي يعد أكثر فاعلية عن بقية النماذج في التفاعل مع الأطفال لأنه تضمن مكبرة للصوت بعده مدرك حسي مهم في التعريف عن الأشكال.
3. تحقق توظيف العناصر البنائية في الانموذجين (1 و2) بصورة جيدة مما يؤدي الى تفاعل الطفل وزيادة تركيزه وإدراكه العقلي.
4. تحقق التنوع اللوني للعناصر التيبوغرافية في الانموذج (2) بينما لم يتحقق في الانموذج (1) مما يصعب تمييز العنصر التيبوغرافي.
5. تحقق توظيف برامج التصميم الكرافيكي في تصميم الانموذجين (1 و 2) مما أدى الى نتائج تصميمية دقيقة ذات جودة واتقان عال.
6. تحقق التفاعل والإدراك الحسي والحركي لدى الأطفال عند اللعب في الألعاب ذات الأشكال المجسمة ثلاثية الأبعاد.

ثانياً: الاستنتاجات:

1. إن تصاميم ألعاب "البازل" تعمل على تطوير مهارات الأطفال الإدراكية والحسية والحركية وتحسين تركيزهم وانتباههم وقدراتهم على حل المشكلات عن طريق تحفيزهم على التعلم والاستكشاف.
2. هناك عديد من التقنيات وبرامج رسم الأشكال و الصور التي يمكن للمصمم استعمالها في مجال تصميم ألعاب البازل للأطفال معتمداً في إنجازها على الدقة التي تقدمها هذه البرامج.
3. إن استعمال المصمم للألوان الزاهية للأشكال والصور والخلفيات والأفكار التصميمية البسيطة والمباشرة مثيرة لاهتمام الأطفال و تعمل على إنجاح تصميم لعبة "البازل".

4. إن استعمال المؤسسة التعليمية لألعاب البازل في مجال التعليم والترفيه يمكن أن يكون ذي نتائج إيجابية على الأطفال لترسيخ الفكرة التعليمية التي تكون اكثر بساطة في توصيل المعلومات عن طريق التكرار.
5. يمكن أن تتطور الأفكار التصميمية لألعاب البازل عن طريق متابعة احتياجات الأطفال وطبيعة تفاعلهم مع الألعاب.

ثالثاً: التوصيات:

يوصي الباحث بالآتي:

1. ضرورة دراسة نظرية الشكل الجشتالت فيما يخص تصاميم ألعاب الأطفال الهادفة لما لها من دور أساس في تنمية المدركات بأنواعها.
2. ضرورة إدخال مفردة تعنى بسيكولوجية الأطفال في التفاعل مع المنجز الكرافيكي الى مناهج قسم التصميم.

رابعاً: المقترحات:

يقترح الباحث القيام بالدراسات الآتية:

1. عمل دراسة حول نظرية الجشتالت و فاعليتها في تصميم واجهات ألعاب "البازل".

Conclusions:

1. Puzzle game designs develop children's cognitive, sensory and motor skills and improve their focus, attention and problem-solving abilities by motivating them to learn and explore.
2. There are many techniques and programs for drawing shapes and images that the designer can use in the field of designing puzzle games for children, relying on the accuracy provided by these programs.
3. The designer's use of bright colors for shapes, images, backgrounds and simple and direct design ideas is interesting to children and works to make the design of the puzzle game successful.
4. The educational institution's use of puzzle games in the field of education and entertainment can have positive results on children to consolidate the educational idea that is simpler in conveying information through repetition.
5. Puzzle game design ideas can be developed by following up on children's needs and the nature of their interaction with games

References:

1. https://www.baianat.com/ar/books/graphic-design/.2023 ،
2. Al-Atwani, H.K. (2020*) Functional Dimensions of Text Types.* Baghdad: Al-Fath Printing and Publishing Office.
3. Al-Dulaimi, H.N.I. (2012) *The Operation of Visual Semiotics to the Structure of Typographical Vocabulary in the Printed Work*, Non Published Master Thesis.
4. Al-Haylah Mohamed Mahmoud. (2001). *Design and production of educational means.* Amman: Al-Marsa House for Distribution and Publishing.
5. Al-Husseini, I.H.A.-A. (2003) *Technical Composition of Arabic Calligraphy According to the Design Principles. Baghdad*: House of Cultural Affairs.
6. Al-Nouri, A.J.M. (2002) *Technical Diversity and its Role in Demonstrating Aesthetic Design Values in Posters*, Non Published Master Thesis.
7. Al-Rawi .Nizar Abd al-Karim. (2011). *Graphic design principles*. USA: Ohther House Publishing and Distribution House.
8. Al-Sawy, A.H. (1965) *Printing and producing newspapers*. Cairo: National House for Printing and Publishing.
9. Al-Sultan, A.O.K. (1996) *Technical Foundations in Iraqi Magazine Designs*, Non Published Master Thesis.
10. Ayad Hussein Abdullah. (2008). *The art of design in philosophy, theory and application*. Sharjah: House of Culture and Media.
11. Barber Oakley, Pete Rugowski, and Terrence Joseph Penowski. (2022). *Extraordinary education*. Riyadh: Al Obeikan.
12. DJ McAdam. (n.d). *American Jigsaw Puzzle Society* https://web.archive.org/web/20001019002453/http://www.jigsaw-puzzle.org/jigsaw-puzzle-

history.html.

13. Elias Murqos. (1978). *Hegel anthology* 2. Beirut: Dar al-Tali 'ah
14. Hassan, I.M. and Hani, S. (2013) *Employing the Aesthetic Values of Arabic Typography in Furniture Design*. Jordan: Eighth International Conference for Contemporary Arab Art.
15. Henry E. Lowood. (n.d). *electronic game*.
16. https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar. (n.d.)
17. Ibn Manzoor Jamal-Din (1992). *Arabic tongue dictionary*. Cairo: Dar al-Hadith.
18. Ibrahim Medkur. (1983). *Philosophical lexicon*. Cairo: General Authority for Amiri Presses.
19. Imam Mohammed Hassan, Samar Hani. (2013). *Use the aesthetic values of Arabic Tiphography in furniture design.* Jordan: Eighth International Conference on Contemporary Arab Art.
20. Kliever, J. (2015) *Why Every Design Needs Three Levels of Typographic Hierarchy*. Available at: https://academy.hsoub.com/design/general/.
21. M. Sobhani and M. S. Bagheri. (2014). *Attitudes toward the Effectiveness of Communicative*. Shiraz.Iran: ACADEMY PUBLISHER.
22. Majdi Aziz Ibrahim. (2006). *Educational curriculum and challenges of the times*. Cairo: World of Books for Publishing and Distribution .
23. Munir Jabbari Ali. (2021). *Technical treatments in digital craftsman design*. Baghdad: Al-Fatah House for Printing and Publishing.
24. Nabila Ibrahim. (n.d) *The Committee Expressions in popular literature*. Cairo: Egypt's Renaissance House.
25. Nsiyf Jassim Mohammed, Akram Jarzis Nimah. (2022). *The role of illustrations in promoting children's visual culture.* Journal of the Faculty of Basic Education No. 114, p. 2.
26. Official victory Musa, Dina Muhammad Anad, and Sahar Ali Sarhan. (2020). *Aesthetics of the design idea in the craftsman*. Baghdad: Journal of Academics.
27. R.P. Trussell, B. Gallegos, and R.R. Asam, M. Zhang. (2015). *Using Math Apps for Improving Student Learning*. https://link.springer.com/، 32-39.
28. Ramzi al-Arabi. (2008). *Graphic design*. Amman: Yusuf Printing and Publishing House.
29. S., & Oliver, M. de Freitas. (2006). *How can exploratory learning with games and simulations within the curriculum be most effectively evaluated?* Canada: Computers & Education.
30. Samher Hikmat Rashid al-Azawi. (2008). *visible and invisible in the formal organization of interior space designs. Baghdad: Faculty of Fine Arts.* Unpublished master's thesis.
31. Talawati, R. (2014) *No Title*. Available at: https://www.new-educ.com/behaviorisme-et-de-sa-relation-a-leducation-de-la-technologie.
32. *Video Game*. (6-3-2021). www.dictionary.com, Retrieved 6-3-2021. Edite.
33. Williams, A. d. (2004) *The Jigsaw Puzzle*. New York.

.

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1506

The effect of the thinking maps strategy on developing productive thinking among female students of the Institute of Fine Arts in the subject of analysis and artistic criticism

Hassan Jarallah Jamagh [a1]

[a] *Al-Mustansiriya University , College of Basic Education*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 22 October 2024
Received in revised form 5 November 2024
Accepted 10 November 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
thinking maps strategy , productive thinking , analysis and artistic criticism

ABSTRACT

The aim of the current research is to identify the effect of the thinking maps strategy in developing productive thinking among female students of the Institute of Fine Arts in the subject of analysis and art criticism. To measure the size of the effect, the researcher adopted the experimental method with two experimental and control groups with a pre- and post-test, and the research tool was a measure of productive thinking for a sample of female students in the Fine Arts Department. The number of students was (17). The data was analyzed using the SPSS statistical package, and the results were shown There is a statistically significant difference between the average scores of female students in the two research groups on the post-productive thinking scale, in favor of the experimental group. There is a statistically significant difference between the average ranks of the scores of the two research groups in the pre- and post-productive thinking scale, and the alternative hypothesis is accepted, which states that there are differences between the average scores of the two research groups in the pre- and post-productive thinking scale

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: hassan.jarallah@uomustansiriyah.edu.iq
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1506
Hassan Jarallah Jamagh: The effect of the thinking maps strategy on developing productive thinking among female students of the Institute of Fine Arts in the subject of analysis and artistic criticism
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

اثر استراتيجية خرائط التفكير في تنمية التفكير المنتج لدى طالبات معهد الفنون الجميلة بمادة التحليل والنقد الفني

حسن جارالله جماغ[2]

الملخص:

هدف البحث الحالي الى التعرف على اثر استراتيجية خرائط التفكير في تنمية التفكير المنتج لدى طالبات معهد الفنون الجميلة بمادة التحليل والنقد الفني قياس حجم الأثر قد اعتمد الباحث المنهج التجريبي ذو المجموعتين التجريبية والضابطة بالاختبار القبلي والبعدي وكانت أداة البحث مقياس التفكير المنتج لعينة من طالبات قسم الفنون التشكيلية والبالغ عددهن (17) طالبة تم تحليل البيانات باستعمال حقيبة الإحصائية spss وقد أظهرت النتائج هناك فرق ذو دلالة إحصائية بين متوسط رتب الدرجات الطالبات في المجموعتين البحث على مقياس التفكير المنتج بعديا وهذا الفرق يوعز لصالح المجموعة التجريبية.

الكلمات المفتاحية: استراتيجية خرائط التفكير، التفكير المنتج، التحليل والنقد الفني.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

يواجه العالم اليوم تحديات وتطورات في العلوم والتكنولوجيا في مختلف مجالات الحياة وهذا ما ينعكس على العملية التعليمة برمتها حيث نجد بعض حاجات المتعلمين لا يمكن تلبيتها وعدم القدرة على اكسابهم المهارات المعرفية والحركية والوجدانية الا بالاهتمام بترسيخ المفاهيم وتنظيمهما في عقول المتعلمين كتنظيم الافكار والخبرات الموجودة مسبقا في حال دخول معلومات جديدة لهذا سعى الباحث الى استخدام استراتيجية تركز على عملية الفهم والتنظيم, لذلك نؤكد على ان العملية التعليمية عملية توافقية بين ما يملك المتعلم من معرفة سابقة وربطها بمعرفة جديدة وفق ما يريد المتعلم من تنظيم المعرفة داخل العقل وهذا قد يجعل المتعلم يسهم في التفكير المنتج والنافع وإنتاج خبرات معرفية ومهارية جديدة في ميدان التربية الفنية حيث ان المواد الدراسية خاضعة الى تجديد مع ما يوافق المتغيرات العصر التقنية والمعرفية المتسارعة، لذلك فان توفير استراتيجية كخرائط التفكير من شانه ان يرفع من مستوى اداء الطالبات وزيادة تفاعلهم مع الدرس كما تعد وسيلة مساعدة في التعليم، وعليه يمكن وصفها اداه فاعلة في تدريس المواد .

فالتربية الفنية في مفهومها الحديث والمعاصر تسعى الى تزويد المتعلمين بالمعرفة وخاصة مادة التحليل والنقد الفني كما انها تعمل على مساعدة المتعلمين في تنمية التفكير المنتج كيفية اكتساب هذه المعرفة وتطويرها، وتسعى الى تهذيب أحاسيسهم وتوجيهم نحو القدرات العقلية والوجدانية، وبناء على ما سبق تبلورت مشكلة الدراسة الحالية بالتساؤل الاتي: **ما أثر استراتيجية خرائط التفكير في تنمية التفكير المنتج لدى طالبات معهد الفنون الجميلة بمادة التحليل والنقد الفني؟**

أهمية البحث:

1. قد تسهم هذا الاستراتيجية في إضافة كالمعرفية والتفكير الفهم وتنظيم الخبرات التربوية والتعليمية.
2. قد تعمل هذه الاستراتيجية على اضافة رافدا علميا وتخدم العملية التعلمية وتسهم بدفع عجلة التعلم.
3. قد تساعد هذه الاستراتيجية في تكوين الفهم الخاص بالمتعلمين وكيفية تكوين القدرة على التحليل والتقييم الاعمال الفنية.
4. يساهم البحث الحالي في تطوير الخبرات المعرفية والتفكير المنتج للمتعلمين من خلال توظيف التفكير المنتج في التربية الفنية بصورة عامه.

هدف البحث:

1. يمكن للبحث التعرف على أثر استراتيجية خرائط التفكير في تنمية التفكير المنتج لدى طالبات معهد الفنون الجميلة بمادة التحليل والنقد الفني.
2. قياس حجم الأثر.

[2] الجامعة المستنصرية – كلية التربية الأساسية

فرضيتي البحث:

1. لا توجد فروق ذي دلالة إحصائية بمستوى (0,05) بين متوسط رتب الدرجات الطالبات المجموعة التجريبية ومتوسط رتب درجات المجموعة الضابطة على المقياس بعديا.
2. لا توجد فروق ذي دلالة احصائية بمستوى (0,05) بين متوسط رتب درجات طالبات المجموعة التجريبية في المقياس قبليا وبعديا.

حدود البحث: -

الحد الزماني: طالبات المرحلة الخامسة من معهد الفنون الجميلة للبنات.

الحد المكاني: مديرية التربية بغداد – الكرخ الأولى.

الحد الزماني: الفصل الأول للعام الدراسي: 2023- 2024م.

الحد الموضوعي: مادة التحليل والنقد الفني - استراتيجية خرائط التفكير- التفكير المنتج.

تحديد المصطلحات:

أولا- استراتيجية خرائط التفكير عرفها كل من: -

زيتون، 2003 بانها: هي عملية تخطيط توضح العلاقات المتسلسلة بين المواضيع والمفاهيم المادة مستمدة من بناء المعلومات المعرفية (Zaytoun, 2003, p. 63).

وعرفها سنيورة 2010 بانها: هي من الأساليب الحديثة التي ظهرت في التدريس والتي تهتم بتنمية مهارات التفكير المختلفة بحيث يستند كل شكل من الإشكال على مهارة فكرية أساسية مثل المقارنة، والتميز، والتتابع، والتصنيف، والاستدلال (Senioura, 2010, p. 176).

التعريف الاجرائي: هي عملية ذهنية تختلف من متعلم الى اخر حسب القدرة على الفهم لكل متعلم يكون له مجموعة من المعاني تسهل عملية الفهم حسب ما يرغب المتعلم وكيفية عملية تنظيم المعلومة.

ثانيا- التفكير المنتج: عرفه كل من:

عرفه :Hurson,t, 2008 هو أحد أنواع التفكير الذي يمكن المتعلمين من توليد أفكار جديدة تساعده على العمل بشكل أفضل ويكون منظما ومنضبطا وقابلا للأبداع والابتكار (Hurson, 2008, p. 23).

وعطية 2015بانه: - هو يعمل على التوافق بين مرتكزات التفكير الناقد والابداعي ليقوم بأعمال تساعد المتعلمين لحل المشكلات بجودة عالية (Attia, 2015).

التعريف الاجرائي: هي إجابات طالبات معهد الفنون الجميلة على مقياس التفكير المنتج.

ثالثا- النقد الفني: عرفه كل من:

عرفه شاهين 2005 بأنه: مجموعة من الآراء والمناقشات التي تطرح في الصف الدراسي بين التدريسي والمتعلم حول اعمالهم الفنية التي انتجوها او حول اعمال فنية عالمية مختارة" (Al Shaheen, 2005, p. 13). (

وعرفه عبد المجيد 2007 بانه: التفسير والتوضيح والتقدير والحكم، وان الحقيقة النقدية هي تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة الى العمل الفني يبدا بالتذوق اي القدرة على التميز ومن ثم التفسير والتعليل والتحليل (Salam Subhi, 2007, p. 93).

التعريف الاجرائي: مجموعة من الآراء النقدية التي يجريها المتعلمين بينهم داخل الصف الدراسي.

الفصل الثاني

استراتيجية خرائط التفكير:

تعد هذه الاستراتيجية من الأهداف الرئيسية لتنمية القدرات المتعلم على التفكير واستخدام الطرائق والوسائل المتعددة للوصول الى المعرفة العلمية والتعامل مع المعلومات المتاحة لمساعدة المتعلم على توظيف ما يقدم اليه من معلومات في حل ما يوجهه من مشكلات في جميع المواد الدراسية المختلفة, فخرائط التفكير هي ادوات بصرية تمكن المتعلمين في تنظيم أفكارهم لأنها لغة بصرية مشتركة عند جميع, تعمل خرائط التفكير على تعزيز قدرات المتعلم في توليد الافكار، وجمع وترتيب المعلومات وتقييم

الافكار, وبالتالي القدرة على مواجهة المشكلات التي يقابلها، وهي اشكال مرنة تسمح للمتعلم باختيار الخريطة الافضل وتوسيعها بالشكل الذي يتيح له فرصة اكمال مهمته و الوصول الى الهدف.

أنواع خرائط التفكير هي كما يأتي: -

1. خرائط دائرية
2. خرائط فقاعية
3. خرائط تدفقية
4. خرائط جسرية (Imran, 2008, p. 62).

التفكير المنتج:

هو احد أنماط التفكير الذي يسمح للمتعلمين بتوليد الأفكار غير المألوفة وغير متكررة يعد التفكير المنتج من صفات التي يحتاجها الانسان في جميع مراحل عمره وذلك لتدبير شؤون حياته سواء كانت داخل المدرسة ام خارجها ولهذا الأساس تهتم المؤسسة التربوية بتنمية التفكير المنتج والعمل على صياغة الأهداف التربوية لتطوير وتنمية التفكير المنتج وتعمل على تنفيذها لخلق مجتمع متسلح بالتفكير قادر على مواجهة المشكلات التي تواجهه وإيجاد حلول مناسبة لتلك المشكلات (Al-Khadhra, 2005, p. 66).

خطوات التفكير المنتج: -

1. العمل على تنظيم القاعات الدراسية بشكل يسمح للمتعلم من حرية الحركة والنشاط.
2. التشجيع بشكل مستمر للمتعلمين للمشاركة في إعطاء الإجابات المتعددة وغير عادية.
3. التقبل إجابات الزملاء والابتعاد عن المختلفة.
4. تشجيع مشاركة المتعلم بطرح الأسئلة المختلفة.
5. 5تسجيل الإجابات والأفكار اختيارها.
6. تكليف المتعلم من قبل المدرس على اختيار الأفكار ذات الاصالة.
7. تقويم الأفكار التي يتم اختيارها (Diab, 2000, p. 100).

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

قد ضم هذا الفصل الاجراءات المتبعة في تحديد المنهج المناسب واختيار التصميم التجريبي للبحث وتحديد مجتمع وعينة البحث وتكافؤ المجاميع واختيار اداة البحث المناسبة والوسائل الاحصائية.

منهجية البحث: الباحث المنهج التجريبي لكونه يتناسب مع الإجراءات والهدف المحدد وكما يعد من ادق أنواع البحوث العلمية التي من خلالها يمكن دراسة العلاقة بين المتغيرات.

التصميم التجريبي: إذ استعمل الباحث التصميم التجريبي ذو المجموعتين (ت- ض) ذو الاختبار القبلي والبعدي المجموعة التجريبية والمجموعة الضابطة ذات الاختبار القبلي والبعدي.

جدول (1)

المجموعة	المتغير المستقل	الاختبار القبلي	المتغير التابع	الاختبار البعدي
ت	استراتيجية خرائط التفكير	مقياس التفكير المنتج	تنمية التفكير المنتج	مقياس التفكير المنتج
ض	الطريقة الاعتيادية			

مجتمع البحث: تحدد مجتمع البحث من طالبات معهد الفنون الجميلة للبنات الصف الخامس من طالبات المعهد والبالغ عددهن (180) طالبة موزعات على المعهد الفنون الجميلة.

عينة البحث: تم اختيار قسم الفنون التشكيلية للصف الخامس كعينة ممثلة عن المجتمع الأصلي للبحث حيث تم اختيارها بصورة قصدية والبالغ عددهن (17) طالبة تم توزيعهم على قاعتين (أ) والبالغ عددهن (9) ومثلت المجموعة التجريبية وقاعة (ب) بلغ عدد طالباتها (8) ومثلت المجموعة الضابطة علماً تم استبعاد طالبة من القاعة (ا) لأنها راسبة من العام الماضي.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1506
Hassan Jarallah Jamagh: The effect of the thinking maps strategy on developing productive thinking among female students of the Institute of Fine Arts in the subject of analysis and artistic criticism
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تكافؤ مجموعتي البحث: اتبع الباحث الخطوات الاتية: -

1. **العمر الزمني:** استعمل الباحث اختبار ما وتني للتعرف على الفرق بين متوسط رتب العينة وتبين ان القيمة الزائية المحسوبة (0,231) غير دالة وهي أصغر من القيمة الزائية الجدولية (1,96) عند مستوى (0,05) وبهذا لم يظهر فرق ذو دلالة إحصائية بين المجموعتين ما يؤشر الى ان المجموعتين متكافئتين. وكما يوضح الجدول (2)

جدول (2)

المجموعة	العدد	متوسط الرتب	المجموع	القيمة مان وتني الزائية		الدلالة عند مستوى (0.05)
				المحسوبة	الجدولية	
ت	8	7,15	25,50	0,231	1,96	غير دالة احصائياً
ض	8	7,65	30,50			

2. **الخبرة السابقة: عمل** الباحث في بناء اختبار يتكون (10) فقرات وطبق اختبار مان وتني للعينات الصغيرة لتعرف على الفروق بين متوسط الرتب العينة وقد ظهرت قيمة الزائية (0,540) دال لأنها أصغر من القيمة الجدولية (1,96) عند مستوى (0,05) وبهذا لم تظهر فرق احصائي دال بين المجموعتين في هذا المتغير ما يدل على ان المجموعتين متكافئتين وكما موضح في الجدول (3)

جدول (3)

المجموعة	العدد	متوسطات الرتب	المجموع الرتب	القيمة مان وتني الزائية		الدلالة عند مستوى (0.05)
				المحسوبة	الجدولية	
ت	8	4,43	35,00	0,540	1,96	غير دالة احصائياً
ض	8	6,12	43,00			

3. **اختبار أفن للذكاء: طبق** اختبار رأفن على عينة البحث وتبن ان القيمة المحسوبة (0.540) غير دال لأنه أصغر من القيمة الذائية (1,96) عند مستوى (0,05) وبهذا لم يظهر فرق احصائي بين المجموعتين ويدل هذا على المجموعتين متكافئتين وكما موضح في جدول (4)

جدول (4)

المجموعة	العدد	المتوسط الرتب	المجموع الرتب	القيمة مان وتني زائية		الدلالة عند مستوى (0.05)
				المحسوبة	الجدولية	
ت	8	6,25	43,50	0,614	1,96	غير دالة احصائياً
ض	8	4,75	34,50			

بناء المقياس التفكير المنتج: قام الباحث من التحقق المقياس التفكير المنتج لدى طالبات معهد الفنون الجميلة وبعد الاطلاع الباحث على الادبيات والدراسات السابقة المتعلقة بالبحث الحالي لم يجد الباحث مقياس يخص مادة التحليل والنقد الفني وبهذا استوجب على الباحث بناء مقياس للتفكير المنتج متكون من (12) فقرة كما موجود في ملحق (2) حيث تم عرض المقياس على مجموعة من الخبراء كما في ملحق (1).

الخصائص السايكومترية: تم التحقق من صدق مقياس التفكير المنتج من خلال الاجراءات الاتية:

1. **الصدق: ويكون على نوعين:**

أ- **الصدق الظاهري:** قام الباحث بتحقيق هذا المؤشر عن طريق عرض المقياس على مجموعة من الخبراء والمحكمين ملحق (1).

ب- **صدق البناء:** من خلال المؤشرات التالية: قام الباحث بتحقيق هذا الفقرة، الصدق من خلال (معاملات صعوبة الفقرة، قوة التمييز للفقرات المقياس، الارتباط درجة الفقرة بالدرجة الكلية للمقياس.

2. **التحليل الاحصائي لفقرات المقياس التفكير المنتج:** بلغ حجم عينة التحليل الاحصائي (100) طالبة، وبعد ترتيب اجاباتهم بحسب الدرجة الكلية على المقياس بصورة تنازلية، تم تحديد المجموعتين في الدرجة الكلية (المجموعة العليا والمجموعة الدنيا) وبنسبة 27% من العدد الكلي، وعليه أصبح عدد طالبات في كل مجموعة (27) طالبة.
3. **معاملات الصعوبة والتمييز لفقرات مقياس التفكير المنتج:** قوه صعوبة للفقرات: يقصد بمعامل الصعوبة "بانه نسبة الطالبات الذين لم يجيبوا عن الفقرة الى العدد الكلي للطالبات المشاركين في أداء المقياس" (Al-Omar, 1990, p. 313).
4. **قوه تمييز الفقرات:** قوة تمييز الفقرة تعني "قدرتها على مقارنة بين الطالبات ذوي المستويات العليا وذوي المستويات الدنيا فيما يخص السمة التي يقيسها المقياس.
5. **الاتساق الداخلي**: ثبات عامل ارتباط بوينت بايسيريال، وأشارت النتائج الى ان جميع معاملات الارتباط المحسوبة كانت دالة احصائيا عند مقارنتها بالقيمة الحرجة لمعامل الارتباط البالغة (0,196) عند مستوى دلالة (0.05).
6. **ثبات المقياس: تم التحقق من ثبات مقياس التفكير المنتج: طريقة تحليل التباين:** باستخدامك معادلة ألفا كرو نباخ: حيث بلغت قيمة معامل الثبات (0,851)، وبعد بمثابة معامل ثبات جيد.

الوسائل الإحصائية: اعتمد الباحث الحقيبة الإحصائية (spss)

الفصل الرابع

نتائج البحث:

هدف البحث الى التعرف على أثر استراتيجية خرائط التفكير في تنمية التفكير المنتج لدى طالبات معهد الفنون الجميلة بمادة التحليل والنقد الفني وللتحقق من اهداف البحث وضعت الفرضيتان التالية لا توجد فروق ذي دلالة إحصائية بمستوى (0,05) بين متوسط رتب الدرجات الطالبات المجموعة التجريبية ومتوسط رتب درجات المجموعة الضابطة على المقياس بعديا. عمل الباحث على استخراج متوسط الرتب المجموعة التجريبية وقد بلغ (8.30) اما متوسط رتب المجموعة الضابطة بلغ (3,80) وبلغت قيمة مان وتني الذائية المحسوبة (2,448) وهي أكبر من القيمة مان ويتني الزائية الجدولية (1,96) وعند مستوى (0,05) وهذا يدل

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1506
Hassan Jarallah Jamagh: The effect of the thinking maps strategy on developing productive thinking among female students of the Institute of Fine Arts in the subject of analysis and artistic criticism
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

على وجود فروق ذو دلالة إحصائية بين متوسط رتب درجات طالبات مجموعتي البحث في مقياس التفكير المنتج البعدي ولصالح المجموعة التجريبية، وكما في جدول (5).

جدول (5)

المجاميع	العدد	المتوسط الرتب	قيمة مان وتني الـ		الدلالة عند مستوى (0,05)
			محسوبة	جدولية	
ت	8	8,30	2,882	1,96	0,05
ض	8	3,80			

الفرضية الثانية لا توجد فروق ذي دلالة احصائية بمستوى (0,05) بين متوسط رتب درجات طالبات المجموعة التجريبية في مقياس قبليا وبعديا وبعد التحقيق صحة هذه الفرضية قام الباحث باستخدام اختبار "ولكونسون للكشف عن الفروق بين المقياسين القبلي والبعدي فيما يتعلق بمتوسطات رتب درجات مقياس التفكير المنتج للمجموعة التجريبية والجدول (6) يوضح النتائج المتعلقة بهذه الفرضية.

جدول (6)

المتغير	الرتب	العدد	متوسط الرتب	مجموع الرتب	قيمة ولكونسون الزائية		مستوى الدلالة	دلالة الفرق
					محسوبة	جدولية		
التفكير المنتج	السالبة	0	0	0	2,201	1,96	0,05	دال احصائيا
	الموجبة	8	4,50	23				

توضح من خلال الجدول أعلاه وجود الفرق دال للقيمة الزائية المحسوبة البالغة (2,201) أكبر من القيمة الزائية الجدولية البالغة (1,96) عند مستوى دلالة (0,05) وهذا يعني ان استراتيجية خرائط التفكير قد اضافت بزيادة درجات التفكير المنتج لدى طالبات المجموعة التجريبية. وبالتالي تم رفض الفرضية الصفرية

حجم الاثرباستخدام معادلة كوهين: استخراج حجم الاثر باستخراج المتوسط الحسابي والانحراف المعياري للمقياس قبليا وبعديا والانحراف المعياري الموزون للمجموعة التجريبية كما في جدول (7)

جدول (7)

المقياس	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الانحراف الموزون
القبلي	79,362	6,174	13,120
البعدي	110,441	8,825	

حجم الأثر (2, 412) وهذا يعد أثر كبير

الاستنتاجات

1. توكد استراتيجية خرائط التفكير على أهمية على القدرة على حل المشكلات لمواجه العقبات التي يعاني منها اغلب الطالبات.
2. ساعدت استراتيجية خرائط التفكير على اعطاء فرصا للطالبات لمعالجة المعلومات السابقة الخاطئة لديهن.
3. عملت استراتيجية خرائط التفكير على تحسن وتطوير التفكير المنتج لدى طالبات معهد الفنون الجميلة بمادة التحليل والنقد الفني.
4. تساعد استراتيجية خرائط التفكير على تحسين مستوى التفكير المنتج والقدرة على مواجهة حل المشكلات التي تواجه طالبات.
5. ساعدهم استراتيجية خرائط التفكير لتنمية التفكير المنتج والقدرة على تكوين مفاهيم خاصة منفردة لدى كل طالبة من طالبات في معزل عن التفكير والتنظيم للمعلومة عن اقرانها من طالبات.

التوصيات:

1. التأكيد على زيادة الاهتمام بالاستراتيجيات الحديثة الخاصة بالتدريس الحديثة التي تنمي القدرة العقلية لدى المتعلمين.
2. يوصي الباحث في اعتماد اغلب مواد التربية الفنية على التفكير المنتج كونه يسهم في زيادة القدرة الإبداعية وزيادة الإنتاجية في الاعمال الفنية.
3. إعداد دورات تدريبية من قبل المؤسسات التعليمية للمدرسين أثناء الخدمة وجعلهم قادرين على استعمال النماذج الفعالة في التدريس.

المقترحات:

1. اجراء دراسة مماثلة لمعرفة أثر استراتيجية خرائط التفكير في مواد التربية الفنية
2. اعتماد التفكير المنتج في دراسة مستقبلية في مواد التربية الفنية.

Conclusions

1. The mind map strategy emphasizes the importance of the ability to solve problems to face the obstacles that most students suffer from.
2. The mind map strategy helped give students opportunities to address their previous incorrect information.
3. The mind map strategy improved and developed productive thinking among students of the Institute of Fine Arts in the subject of art analysis and criticism.
4. The mind map strategy helps improve the level of productive thinking and the ability to confront and solve problems facing students.
5. The mind map strategy helped them develop productive thinking and the ability to form unique concepts for each student in isolation from thinking and organizing information from her peers.

References:

1. Imran, E. (2008). *The effectiveness of mind maps in developing some mental habits and achievement among first-year middle school students.* Cairo: An Shams University, Girls' College, Master's Thesis.
2. Al Shaheen, S. (2005). *A proposed educational program in artistic appreciation and criticism based on interactive multimedia and the extent of its benefit in the intermediate stage.* Saudi Arabia: Umm Al-Qura University, College of Education, Department of Art Education, Master's thesis.
3. Al-Khadhra, F. (2005). *Contemporary School Curriculum.* Riyadh: Al-Rushd Library for Publishing and Distribution.
4. Al-Omar, B. (1990). *The Learner in Educational Psychology.* Kuwait: Kuwait University - College of Education.
5. Attia, M. (2015). *Thinking, its types, skills and teaching strategies.* Safaa Publishing and Distribution House: Jordan.
6. Diab, S. (2000). *Teaching and learning thinking skills in the mathematics curriculum for upper primary school students.* Palestine: Dar Al-Manara for Publishing and Distribution.
7. Hurson, t. (2008). *think better; an innovators guide to productive thinking.* New York: B.D.
8. Salam Subhi, A. (2007). *Modern features and techniques of contemporary plastic art and their role in enriching artistic taste.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, PhD thesis.
9. Senioura, H. (2010). *The effectiveness of the strategies of thinking maps and reciprocal teaching in developing metacognitive skills in science among middle school students.* Egyp: Faculty of Education, Helwan University, Master's thesis.
10. Zaytoun, H. (2003). *Learning and Teaching from a Constructivist Perspective.* Cairo: Alam Al-Kutub.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1506
Hassan Jarallah Jamagh: The effect of the thinking maps strategy on developing productive thinking among female students of the Institute of Fine Arts in the subject of analysis and artistic criticism
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

ملحق (1)

أسماء السادة الخبراء

ت	الاسم	الاختصاص	الجامعة
1	ا.د حسين الساقي	طرائق تدريس التربية الفنية	كلية التربية الأساسية- الجامعة المستنصرية
2	ا.د حيدر جليل	القياس والتقويم	كلية التربية الأساسية- الجامعة المستنصرية
3	ا.د فراس علي الكناني	طرائق تدريس التربية الفنية	كلية التربية الأساسية- الجامعة المستنصرية
4	ا.د عطية وزة الدليمي	طرائق تدريس التربية الفنية	كلية التربية الأساسية- الجامعة المستنصرية
5	ا.م .د فارس محسن ثامر	طرائق تدريس التربية الفنية	كلية التربية الأساسية- الجامعة المستنصرية
6	ا.م.د مرتضى إبراهيم	طرائق تدريس التربية الفنية	كلية التربية الأساسية- الجامعة المستنصرية
7	ا.م.د اخلاص عبد القادر	طرائق تدريس التربية الفنية	كلية التربية الأساسية- الجامعة المستنصرية

ملحق (2)

مقياس التفكير المنتج

ت	الفقرات	ممتاز	جيد جدا	جيد	متوسط	مقبول
1	عندما اسمع فكرة العمل ابحث عن العلاقات الارتباطية والاتساق داخل العمل.					
2	اميل الى التحليل بشكل دقيق والتفكير العميق في كل خطوة من خطوات العمل الفني					
3	أفضل الاختبارات المكتوبة الذي توضح الشكل لأنها تسمح لي باستيعاب الموضوع.					
4	اعتمد على المعلومات المعرفية السابقة في تكوين صورة جديدة للموضوع.					
5	أقوم بمقارنة المعلومات التي أتعلمها بما موجود لدي من معلومات.					
6	ليس عليه تقبل جميع الأفكار حول الموضوع وفي بعض الأحيان انتقد الأفكار ولا أتقبلها جميعاً					
7	ارغب ان تكون الاعمال بما أفكر بالأحداث التي يعاني منها اغلب المتعلمين					

8	لدي قدرة التنبؤ بمستقبل ما سيحدث من خلال معرفة مقدمات الموضوع					
9	أقوم بتحويل المعلومات الى صوروأشكال لتسهيل استيعابها					
10	عندما اواجه مشكلة معينة استحضر التجارب السابقة واجعلها تكون امامي حاضرة.					
11	عندما أعرف العلاقات داخل مجموعة ما من الناس أستطيع معرفة من يؤثر بمن وكيف؟					
12	يجب عليه ان اتعرف على عناصر المشكلة التي اوجهها لكي امتلك تصوركامل حول المشكلة الأساسية ويمكنني التغلب عليها.					

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1507

Technical innovations and their representations in post-modern arts (Op art as a model)

Hussein Jabbar Mohammad [a1]

[a] *Al-Mustansiriya University - College of Basic Education - Department of Art Education*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 29 September 2024
Received in revised form 11 October 2024
Accepted 10 October 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
Technical innovations, post-modern arts, Op art

ABSTRACT

Technical innovations as distinct activities appear and affect within a social structure, adding pressure burdens that constantly dictate a change in human forms and relationships and help the emergence of new and unexpected situations that are reflected in the aesthetic data and technical experience of these societies. All aspects of science, including human approaches, are affected by technological development. This prompted the artist to search for what art is and its new patterns, which depend on the link between the elements of space, light and movement in order to create the new kinetic beauty that evokes sensations at the same time.

The current research consists of four chapters. The first chapter of the research included a definition of the research problem, which was determined by answering the following question (How did the technical innovations contribute to crystallizing new methods in postmodern arts (Op art) as a model?) And the importance of the research. As for the aim of the research, it was determined by revealing (the representations of technical innovations in postmodern arts (Op art as a model) and defining the terms. As for the second chapter, it included three topics such as the first technical innovations, and the second topic features of postmodern arts, while the third topic dealt with Representations of technical innovations in visual art, while the third chapter contains research methodology, procedures, and society, and the selection and analysis of the sample, which are (5) artworks. The fourth chapter contains the results of the research, the most important of which are: technical innovations contributed to the development of postmodern arts in general and Op art in particular , Fit the opportunity for the artist to control the formations of the artwork, as I worked geometric shapes, lines and black colors, white and blue to add simulated element formulations works of art through the ideas and visions of art associated with the spirit of modern times, and then the conclusions and recommendations of the proposals

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: dr.hussein.j.m@uomustansiriyah.edu.iq
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1507
Hussein Jabbar Mohammad: Technical innovations and their representations in post-modern arts (Op art as a model)
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المستحدثات التقنية وتمثلاتها في فنون ما بعد الحداثة (الفن البصري أنموذجا)

حسين جبار محمد[1]

الملخص:

إن المستحدثات التقنية بوصفها أنشطة متمايزة تظهر وتؤثر ضمن بنية اجتماعية, تضيف أعباء ضاغطة تملي باستمرار تغييرا في الأشكال والعلاقات الإنسانية وتعين على نشوء أوضاع جديدة وغير متوقعة تنعكس على المعطيات الجمالية والتجربة الفنية لتلك المجتمعات, فقد أصبحت كل أوجه العلوم بما فيها المقاربات الإنسانية متأثرة بالتطور التكنولوجي, مما دفع الفنان الى البحث عن ماهية الفن وعن أنماطه المستحدثة, التي تعتمد على الربط بين عناصر المكان والضوء والحركة من أجل خلق الجمال التشكيلي الحركي الجديد المثير للأحاسيس في ذات الوقت.

ويتألف البحث الحالي من أربعة فصول تضمن الفصل الأول من البحث تعريفا بمشكلة البحث والتي تحددت بالتساؤل الاتي (كيف أسهمت المستحدثات التقنية في بلورة أساليب جديدة في فنون ما بعد الحداثة (الفن البصري) أنموذجا؟) فضلا عن أهمية البحث والحاجة. أما هدف البحث فتحدد بالكشف عن (تمثلات المستحدثات التقنية في فنون ما بعد الحداثة (الفن البصري أنموذجا). وتحديد المصطلحات. أما الفصل الثاني فقد اشتمل على مبحثين تمثل الأول بالمستحدثات التقنية فضلا عن ملامح فنون ما بعد الحداثة أما المبحث الثاني فقد تناول تمثلات المستحدثات التقنية في الفن البصري. أما الفصل الثالث فقد احتوى على منهجية البحث وإجراءاته فقد استخدم المنهج الوصفي فضلا عن المجتمع واختيار العينة وتحليلها والبالغة (5) أعمال فنية وبناء أداة البحث المتمثلة باستمارة تحليل المحتوى فضلا عن اهم الوسائل الاحصائية. أما الفصل الرابع فقد احتوى على نتائج البحث وأهمها: إن المستحدثات التقنية أسهمت في تطوير فنون ما بعد الحداثة عامة والفن البصري خاصة, مهيئ الفرصة للفنان في التحكم في تشكيلات العمل الفني, إذ عملت الأشكال الهندسية والخطوط والألوان وخاصة الأسود والأبيض على إضافة عنصر الإيهام على صياغات الأعمال الفنية من خلال الأفكار والرؤى الفنية والمرتبطة بروح العصر الحديث, ومن ثم الاستنتاجات وهي إن المستحدثات التقنية شكلت لغة تجسيدية ودلالية تخلق التأثير والاتصال بين خيالين، خيال المتلقي المتفاعل مع العمل الفني من جانب، وخيال الفنان الذي يقدم إحساسات بصرية من جانب أخر. فضلا عن التوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحية: المستحدثات التقنية، فنون ما بعد الحداثة، الفن البصري.

الفصل الأول: الإطار العام للبحث: -

مشكلة البحث:

مع مجيء عصر ما بعد الحداثة ومجيء ثورة الاتصالات والمعلومات، وتداخل الأفكار والإيديولوجيات يصبح تصنيف الفن وتوقع مخرجاته أكثر صعوبة. نتج عنه تعليب الثقافة وتحويلها الى سلعة يسهل تداولها واحتكامها الى آليات السوق في العرض والطلب. ومن ثم فتح المجال لهيمنة عصر الصورة في ثقافة جديدة ولدت نسق مغاير ناتج عن إلغاء الفوارق بين الثقافة الشعبية وثقافة النخبة، التي تمازجت مع إضافته التغيرات الصناعية والاقتصادية.

فعبثية الحروب وهروب الفنانين من مختلف الجنسيات لم تعطي نتائج سلبية في القضاء على الفن, بل ساهمت في انتقال موقعه الجغرافي وإنشاء قاعدة رصينة استندت عليها مفاهيم جديدة ترتبط بأفكار عصر ما بعد الحداثة كانفتاح النهايات وتشظي المراكز والآنية والفعل والصدفة ألقت بظلالها على العملية الفنية التي صارت بحث متواصل في تلك المفاهيم لتجد نتائج في الاداءات المختلفة والمستحدثات التقنية المتاحة والخامات الحديثة التي أحدثت تغيرات شكلية في الصورة على حساب المضمون(Mohammad& Jabbar,2015,p8-9)

أن لنجاحات التطور العلمي وتقنياته الحديثة كان لها دور في تحولات مفاهيم الفن وعلاقة الفنان بالعالم, فضلا عن ظهور متطلبات جديدة للحياة العصرية والاقتصاد الاستهلاكي ووسائل الدعاية والنشر والتلفزيون, فشهدت فترة خمسينات القرن العشرين ظهور تيارات فنية جديدة كان المنطلق الأساسي لها هو استثمار معطيات التقنية الحديثة وقدراتها على التلاعب

[1] الجامعة المستنصرية- كلية التربية الاساسية- قسم التربية الفنية

بالإحساس البصري واعتماد مبدأ الخداع والإيهام البصري المضلل للعين وإدخال الجدل العلمي الفيزيائي في المجال الفني, وقد تجسد ذلك في نتاجات حركة (الفن البصري), فقد حاول فنانوها في أعمالهم تمثيل الحركة لكن بشكل مغاير عن المستقبلية من حيث الاستعانة بقوة الخداع البصري للأشكال الفنية المعتمدة على البنى الهندسية وتجاور الخطوط وتوزيع الألوان المتفاوتة الأعماق التي توحي بظواهر متنوعة كالمعادن أو التموج والتوهج, على وفق تكوينات هندسية مترتبة بعلاقات معينة تمنح المتلقي تجربة الإيهام في الرؤية الذي يتركه الأثر الحركي للون على العين, في محاولة من الفنان لاستثمار الإحساسات البصرية التي تترك الأثر في عين المتلقي من ايهامات بصرية مضللة, الأمر الذي يترك صدئ اجتماعيا راجعا لإشراك المتلقي في العمل الفني ليبرز دور نتاج الفن البصري (Abdullah,2013,929-30)

كما وتبرز ضرورة البحث الحالي في دور الأعمال الفنية وقدراتها على خلق نشاط تواصلي مبتكر تختلف فيه طبيعة تواصل المتلقي مع الأعمال الفنية، باعتبار أن تجاربه ستختلف باختلاف آليات الطرح الفني العلمي الحديث، ومن هنا تحددت مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الآتي: (كيف أسهمت المستحدثات التقنية في بلورة أساليب جديدة في فنون ما بعد الحداثة (الفن البصري) أنموذجا؟)

أهمية البحث:

1- يشكل هذا البحث حلقة مهمة في إظهار أفكار الفن البصري وقراءة لما يطرحه باستخدام التطور العلمي والتكنولوجي.
2- قد يسهم البحث الحالي في تكوين مفاهيم معرفية وعلمية وفنية للعديد من الفنانين وطلبة الدراسات العليا والدراسات الأولية، لأنه يتناول موضوعاً تشكيلياً معاصراً (الفن البصري).
3- يسهم البحث في تسليط الضوء على آلية اشتغال المستحدثات التقنية في الفن البصري، إذا يمثل الفن البصري حقبة مهمة في الفنون المعاصرة.

هدف البحث: -يهدف البحث الحالي إلى: .الكشف عن تمثلات المستحدثات التقنية في فنون ما بعد الحداثة (الفن البصري أنموذجا).

حدود البحث: -

1- الحدود الزمانية: - 1960-1990
2-الحدود المكانية: - أوربا، الوليات المتحدة الأمريكية.
3-الحدود الموضوعية: - المستحدثات التقنية، الأعمال الفنية التشكيلية للفن البصري.

مصطلحات البحث:

أولا: المستحدثات التقنية: - "(التكنولوجيا) علم التقنيات، وهو يدرس الطرق التقنية من جهة ما هي مشتملة على مبادئ عامة، أو من جهة ما هي متناسبة مع تطور الحضارة، واهم المسائل التي يبحث فيها هذا العلم ثلاث: 1- وصف الفنون الموجودة في زمان معين وفي مجتمع معين، وصفا تحليليا دقيقا. 2-البحث في شروط كل مجموعة من القواعد الفنية وقوانينها، لمعرفة أسباب إنتاجيتها العلمية. 3-دراسة تطور طرق التقنية في أحد المجتمعات الإنسانية، أو في المجتمع الإنساني العام. وتسمى هذه المسائل بعلم التكنولوجيا العام". (Saliba,1982, p333)

التعريف الإجرائي للمستحدثات التقنية هي (المعالجة النظامية للفن البصري باستخدام الوسائل التقنية المتاحة للفنان لإنتاج أعمال فنية بصرية)

ثانيا: التمثل (التمثلات): - هو "تمَثل في البنية الفكرية للحداثة الذي يكمن في الثنائية المركزية المتمثلة بالذات والموضوع، الذات بوصفها حرية وفعل وإرادة ومعيار، والموضوع بوصفه شبكة من المعطيات الموضوعية والحتميات". (Sartre,1987, p19)

ثالثا: فنون ما بعد الحداثة: وتعرف بأنها "النتاجات الفنية التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية وهي خليط من الفن التقليدي وفن اللافن Anti-art وفن الصدفة Art of chance."(Braderi& James,1990, p35)

التعريف الإجرائي لفنون ما بعد الحداثة: (هي مجموعة من الحركات الفنية التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية، وهي فنون أفادت من التقدم التقني والتكنولوجي وثقافة الاستهلاك والمهمش في أوربا وأمريكا في تنفيذ الأعمال الفنية.)

رابعا: الفن البصري: - محاولة الفنان استثمار معطيات الإحساسات البصرية في البحث عن الأثر الذي يتركه المشهد المصور في عين الناظر وما يولده من ايهامات بصرية مظللة.

فهذا الاتجاه الجديد يرتبط –كما يقول بوبير- بمسالة العلاقة الجدلية بين رؤية موضوعية ورؤية ذاتية، بين ظواهر فيزيولوجية وأخرى نفسانية، كما يرتبط بإدخال هذا الجدل العلمي في السياق النفسي. (Amhaz,1996, p357)

التعريف الإجرائي للفن البصري: (هو الفن الذي يعنى بالتوهجات البصرية الضوئية التي تنتج شعوراً بالحركة، فيكون الضوء وسيلة للتعبير كمحاولة إشراك المتلقي بالمنجز البصري)

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: أولا: -التقنيات الحديثة: -

ظهر مفهوم التكنولوجيا في القرن العشرين نتيجة التقدم الصناعي والتقني في المجالات المختلفة، وكلمة تكنولوجيا مشتقة من الكلمتين الإغريقيتين (Techoe logos) وتعني الأولى المهارة أو الحرفة فيما تعني الثانية فنا أو حرفة، وبناءً على ذلك فان كلمة تكنولوجيا تعني علم المهارات أو فن الصنعة وقد عربت بمصطلح تقنيات.(Attia, 2008, p21)

ويرى (جلبريت) بان التكنولوجيا هي التطبيق النظامي للمعرفة العلمية أو أية معرفة منظمة من اجل أغراض علمية. (Ghazawi, 2000, p. 35)

وكلمة تكنولوجيا هي الاستخدام أو الاستثمار العلمي السليم للموارد المتاحة أو الطاقات والإمكانيات المتوفرة. ويتضمن مفهوم التكنولوجيا عدة أمور:

1- وجود نظام عام وشامل يحيط بعملية الإنتاج.
2- وجود أنظمة فرعية يتكون منها النظام.
3- ضرورة وجود نوع من التجانس في العمل.
4- الديناميكية والتفاعل بين جميع عناصر هذه الأنظمة وفروعها.
5- وجود الضوابط التي تساعد على التحكم في هذه العمليات والقدرة على التقييم المستمر لكل منها. (Al Khazaleh, 2015, pp. 8-9)

وان التقنية كما يذكر (هيدغر) بأنها الإنتاج الفني والعقلي واليدوي لمجموعة من الوسائل تستخدم لأغراض عملية تطبيقية، والتي يستعين بها الإنسان في عمله لإكمال قواه وقدراته.(Ahmad, 2006, p. 97)

إن الهدف والغاية من التقنية هو تطبيق أهداف المعرفة تطبيقاً عملياً أي تحقيق أعمال العقل حسابياً و" المعرفة التقنية فهي نمط من المعرفة قائم على أعمال العقل بمعناه الحسابي أي معرفة عمادها الملاحظة والتجريب والصياغة الرياضية والتكميم" (Sabila, 2000 p. 9)

فقد طالت المستحدثات التقنية جميع العلوم الإنسانية والثقافية عامة، واختارت لنفسها مسارا استراتيجيا متميزا تمثل في المزاوجة بين الطبيعة والإنسان، فالتكنولوجية تعمل على إيصال وتحقيق الهدف الفني وعن طريق التقنية التي تعد اليوم أحد أعمدة فنون ما بعد الحداثة، وهذه التقنيات بدورها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالخامات المستعملة في انجاز الأعمال الفنية.

إن الحضور الذي فرضته التقنيات العلمية على التقنيات الفنية أصبح مستساغاً وفق آليات التداول والتلقي وأطروحات بعض المفكرين المؤيدين للتقنية، إذ إن في الإمكان وصول الإنسان إلى أعلى المستويات عن طريق الفنون التكنولوجية (Pushinsky, 1992, p. 75)

ومن دلائل مواكبة الفن التشكيلي للتطورات العصرية ارتباطه بالتقدم العلمي منذ فترة طويلة وحتى اليوم, فقد استخدم الفنان الإغريقي بعض القوانين الرياضية في إنتاج العمل الفني, وتأثر فنانوا المدرسة المستقبلية ببعض مبادئ وأسس النظرية النسبية لأينشتين, كما استفاد الفنانون السرياليون من نظرية فرويد في علم النفس كذلك فقد استفاد فنانوا الخداع البصري في إنتاجهم الفني من نظريات الإدراك (الجشتالت) ودراسة عدسة العين وطبيعة عملية الرؤية البصرية, كما كان للاكتشافات

العلمية لحركة الكون دور في ظهور الفن الحركي وفن الضوء, أما الاكتشافات العلمية الحديثة وفي مقدمتها الكمبيوتر, فقد أثرت تأثيرا ايجابيا واضحا على إبداع الفنان وطبيعة الفن. (Abaza, 2010, p. 3)

لقد كان للمعطيات التكنولوجية والإسهامات العلمية في مجال الإبداع الفني دور واضح في ظهور أنواع من الفنون التشكيلية الحديثة التي اهتمت بتوظيف تلك المعطيات بهدف التوصل الى صيغ فنية جديدة ومبتكرة تساير تلك المتغيرات الفكرية والفلسفية والعلمية التي اتسم بها العصر الحديث. (Abaza, 2010, p. 3)

إن مهمة التقنية تكمن في تحقيق الظهور النوعي المتميز للمنجز الفني الذي من شانه إن يعزز من فاعلية التأثير الاتصالي, ويكون الاستخدام التقني متنوعا حيث يحدث تأثيرات مختلفة ذات اثر جمالي, لان العديد من الأعمال الفنية في الواقع هي نتاج مهارة تقنية فائقة, سواء كانت هذه مهارة الفنان أو الوسيط التقني الحديث الذي وظفه الفنان كخطوة متقدمة للإظهار الفني, وهنا يمكن القول إن التأثير الذي تحققه التقنية العلمية على الناتج الفني إنما يحقق ((غايات جمالية وظيفية بفعل الاستخدام التقني الجيد)), والمتحصل من مفردات الإنشاء الفني من رسوم تخطيطية أو ابتكارات مصممة بوسائل مختلفة الوسائط يمكن أن يوفر درجة عالية من المتعة الجمالية الجديدة للعمل الفني التشكيلي المستحدث, بالاعتماد على الوسيط أو قوة تأثير التقنية العلمية كعامل مهم لأحداث الوقع أو الحدث في المجتمع كنتاج لتبادل معرفي بين الطرفين. فالتقنية العلمية هي نتاج مجتمع عمل على تطورها لحاجته الملحة لها بالقابل ووفق ترابط متبادل يخلق قيما متجددة. (Abdullah, 2013, p. 9)

فالفنان هو الفرد الذي يقتنص أو يخلق الظواهر سواء كانت حسية ظاهرية أو حدسية ذاتية، ليعيد صياغتها على وفق عملية معالجة بقوة خياله الإبداعي الذي يحاول خلق عوالم مبتكرة بديلة ذات مرجعيات واقعية معاشية تعتمد سحب المعطيات العلمية التقنية الى الوسط الفني وفق تكامل واندماج كل من المعرفة التقنية والتفاهم الذاتي لمخيلة الفنان الشاملة. (Abdullah, 2013, p. 10)

ثانيا: - ملامح فنون ما بعد الحداثة: -

إن ما بعد الحداثة تسلحت بالأسس النظرية لما بعد البنيوية لمواجهة الواقع الذي جعلته مصدر شرعية وجودها، أي أنها لم تأتِ من فراغ وإنما كانت وليدة لمجموعة من التغيرات الثقافية والفكرية التي شهدها ويشهدها العالم منذ نهاية الحرب العالمية الثانية التي اعتبرت في نظر البعض بداية ما بعد الحداثة ونهاية الحداثة لكون العالم دخل مرحلة جديدة بكل شيء سياسيا، واقتصاديا، وفكريا، وتكنولوجيا.

إن ما بعد الحداثة حاولت أن تلغي اتجاهات الحداثة، وتؤسس لمفهوم جديد يشكل مرحلة إصلاح لكل ما أثارته الحداثة من مفاهيم ومبادئ صارمة واتجاهات وقيم ومكانة للعلم والعقل في حل المشكلات داخل المجتمعات الغربية، حتى أصبحت مرحلة ما بعد الحداثة فلسفة جديدة ذات سمات مختلفة عما كانت عليه مرحلة الحداثة، واهم سمات ما بعد الحداثة هي:

1- إلغاء الاعتماد الكلي على العقل والعلم في حل المشكلات في حياة الإنسان والمجتمع.
2- إدخال دلالات جديدة على مفاهيم الحرية، والديمقراطية والموضوعية العلمية والهوية الثقافية.
3- عدم التسليم التام الى السرديات الكبرى والأسس التي قامت عليها الحضارة الإنسانية.
4- طرح تساؤلات كبرى على نتاج الفكر الفلسفي الذي أنتجه الفلاسفة الأوربيون مثل قضايا الشك المنهجي وحرية الوجود ومثالية هيغل الجدلية ومثالية أفلاطون ومقولات منطق أرسطو وما أسس عليه فكر وعلوم. (Al- Khawaldeh,2004,p282)

فما بعد الحداثة جاءت كرد فعل نفسي وفكري لثقافة الحداثة التي رفضت الجماهير، والشعبية في حين أكدت ما بعد الحداثة على الثقافة الشعبية والذوق العام وتعدد أشكال التعبير الثقافي وحلول الثقافات معاً بدلاً من تتاليها ورفضت مركزية العقل الإنساني للحداثة والنماذج الأحادية المتماسكة لصالح التنوع والاختلاف والتشظي، واحتفت بكل ما هو غير متعالٍ وهامشي، كما أخضعت العلاقات بين الشكل والمضمون والكتلة والفضاء، للعبث والفوضى والآنية في الاشتغال. (Ziada, 2000, p. 4)

لهذا نجد فن ما بعد الحداثة فن عبثي فوضوي مستند في خواصه الى المذهب الدادائي والمدرسة السريالية في تحديد الحرية الكاملة للشكل وتنوعه لإعطاء المتلقي المتعة ولذة المشاركة بأسهل ما يمكن ودون إرهاق، فليس هناك شكل محدد في هذا الفن الذي يغيب الهدف ويفتقد فيه المضمون العاطفي لتحقيق الفوضى والعبثية واللاجدوى، وهي من السمات التي يمكن ملاحظتها

من خلال عدم التجانس الفني في غياب سطوة المبدأ والسلطة المعرفية، أو الجمالية، أو العقلية، أو السيكولوجية. ومن خلال فردية فن ما بعد الحداثة يتحول الفعل في لحظة حدوثه هو التعبير الفني الأساسي فيه ويصبح الزمن لديهم عبارة عن سلسلة من اللحظات المفككة، واللاتواصل سمة ثقافة عصر ما بعد الحداثة، فالتفكيكية وفكرها الفلسفي في طروحاتها عبارة عن جملة نصوص مفتوحة، لا انساق مغلوقه، تخلق فضاءً اختلافيا للكتابة، وتحمل في طياتها بذور هدمها وترميمها، ولا يمكن تفكيك نصوص إلا بنصوص أخرى، ولا هدم كتابة إلا بكتابة أخرى. (Al-Hattab, 2012, p. 181)

ما عادت فنون ما بعد الحداثة تشتغل مع العمق والبؤرة المركزية، فهي فنون تتماهى بالشيئية، وحقيقة هذه الشيئية بوصفها شيئية واقعية، ولكن بشكل أخر بشكل يصيبنا بالدهشة التي تستمد مقوماتها من واقعية تقترن بأيقونات جنسية رمزية.. رموز وصور تحريضية. أشكال أكثر حيادية تزدحم بالصور الذاتية ودلالاتها السيكولوجية.. صور تحدث ضجة بصرية ذهنية، إذ تتجه نحو العارض والساذج والمهمش، ولذلك في حقيقة الأمر مسوغاته وأسبابه، إذ أن الخطاب البصري في فن ما بعد الحداثة يقترن بجملة من المؤثرات والمنعطفات، بل ولنقل الانزياحات الكبيرة والمدمرة لمنظومات قيمية هائلة في المنجز التشكيلي. جاعلة منه يتخذ مسميات جديدة في خطاب ما بعد الحداثة. هذا الخطاب البصري في لهاثه الدؤوب وراء اليومي والصاخب. إذ يلاحق الصور الشخصية للنجوم السينمائية كما في الأشكال المتكررة للممثلة والمطربة الأمريكية (مارلين مونرو) و(الفيس برسلي) وقناني (الكوكا كولا). وخطاب كهذا لا ينفصل عن طروحات فلسفية ذرائعية تهمش من شان المثاليات وتقطع صلتها بكل ما هو مقدس وما ورائي وتؤكد عنايتها بالعقل ليس بوصفه جوهرا خالصا، بل بوصفه غائية فكرية ترتبط بجملة من السلوكيات الفاعلة في الخلق البيئي لتحقيق أكبر قدر من التوازن من خلال عملية التكافؤ مع حيثيات البيئة وتحرير الطاقة الحسية للإنسان. (Al Wadi, 2011, p. 109)

مميزات فنون ما بعد الحداثة:

1- التغير السريع.
2- الفوز بأعلى نتائج التسويق الفكري والمادي على حساب مفاهيم الذوق الفني التقليدي.
3- فهو فن متحول من كونه ظاهرة أوربية الى حركة عالمية.
4- ارتبط مباشرة بالمادة والتقنية والتجريب وما تقدمه المصادفة.
5- شكل فن ما بعد الحداثة اندحارا للوحة الفنية بمفاهيمها التقليدية.
6- وتتميز هذه المرحلة بتوظيف مباشرة لأشياء طبيعية أو مصنوعة.12 .p ,2015 ,Jabbar ,Mohammad))

إن الفن التشكيلي لغة عالمية التعبير وهي تحمل مفرداتها الزمنية الخاصة، كما تتوازن إيقاعيا مع الحركة الديناميكية لذلك الزمان، والفن التشكيلي المعاصر يشكل حلقة مهمة من حلقات تطور هذه اللغة التي ما فتئت صيغها ومفرداتها وأساليبها وأشكالها وألوانها تزداد ثراء وسعة وامتداد كلما تقدمت الحياة الإنسانية في طريقها الى المستقبل.152 .p ,2010 ,Al-Hattab))

ومنذ الريادة الإبداعية في الفنون التشكيلية المعاصرة ظهرت الى الوجود اتجاهات وأساليب جديدة في الفنون الجميلة كان لها جذورها في فنون الحداثة، أنها سلسة من حركات صغيرة أعقبت الواحدة الأخرى بوتيرة متسارعة فأعقبت التعبيرية التجريدية فن التجميع والفن الشعبي (البوب) والفن البصري والحركي والفن المفاهيمي.

<u>المبحث الثاني: تمثلات المستحدثات التقنية في الفن البصري:</u>

دخل تعبير (أوب ارتOp ART) ومصدرها (Optical art) أي الفن البصري في اللغة الفنية السائدة لتعريف الأعمال البنيوية ذات المصادر النفسانية الفيزيولوجية البارزة. وقد اتسع نطاق هذه التجارب البصرية بحيث أدى تراكم البنى الهندسية وتجاور الخطوط وتوزيع الألوان المسطحة والمتفاوتة الأعماق الى ظواهر متنوعة كالالتماع أو النموذج وتوهج الألوان وانتشارها وتداخلها وتقلصها وامتدادها وما ينتج عن تقابلها من تباينات متزامنة ومتتالية, كل ذلك يقود – من خلال هذا الحوار الدائم بين الألوان الحارة والألوان الباردة ونتيجة للمزج البصري واللبس الشامل والتقلب الدائم للعناصر التشكيلية- الى تهيجات الشبكية وتشنجها بحيث يتحول معها المشاهد الى شريك في اللوحة, وهنا تبدو اهتمامات الفن البصري قريبة من التجارب العالمية لنهاية القرن التاسع عشر لانعكاس هذه المحاولات الفنية في الجمالية الصناعية. (Al-Hattab, 2010, p. 165) ولعل ما يفسر وجود بعض

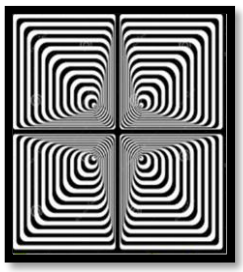
الصدى الاجتماعي لنتاج الفن البصري هو إسهامه كما يقول (بوبير) في إيجاد تربية بصرية تثير إحساسات جديدة وتبرر إمكانات الفرد ومقدرته على دمج الألوان.

استفاد فنانوا الفن البصري من دراسة نظرية الإدراك (الجشتالت) في علم النفس، ودراسة العدسات وطبيعة عمليات الإبصار، حيث تصبح الحركة البصرية هي جوهر ذلك الفن الذي يعتمد على تنظيم الأشكال والألوان بطرق واعية ومتفهمة لطبيعة جهاز الاستقبال البصري عند الإنسان، وذلك لتحقيق الايحاء بالعمق الفراغي على سطح اللوحة فيحدث نوع من التذبذبات الحركية رغم استياتيكية الأشكال، فهو فن متحرك حركة إيهاميه نتيجة لما يؤثر على المشاهد من تفاعلات فسيولوجية تنقل إليه ذلك الإحساس. (Abaza, 2010, p. 4)

وسعى فنانو الحركة والضوء الى إدخال مؤثرات حركية متباينة لخلق نوع جديد من الفن يعتمد على الحركة الفعلية الناتجة عن مصادر مختلفة كالمحركات، والأجهزة الالكترونية، والقوى المغناطيسية، وقوة دفع الهواء والمياه وغيرها.. ذلك بالإضافة الى استخدام الكثير من وسائل الإضاءة الصناعية ذات النظم المتحركة، وذلك لتحقيق ديناميكية الحركة الفعلية في المجال المحيط بالعمل الفني، حيث يصبح الضوء هو وسيلة التعبير، وذلك بالتحكم في سرعته وقوته واتجاهاته، وقد استخدم في هذا الأمر لمبات الفلورسنت، وأنابيب النيون، وأشعة الليزر وغيرها وفقا لرؤية الفنان ومتطلبات العمل الفني. (Abaza, 2010, p. 6)

وتبعا لهذا فان الأعمال المبكرة لفن الخداع البصري التي ظهرت في الستينات قد ساد فيها اللونان الأبيض والأسود مما يضفي بعض المزايا فالتضاد بين الخطوط يصل الى أقصى مداه وبذلك تتعزز قيمه معظم التأثيرات البصرية المتداخلة. (Wade, 1988, p. 21)

وان تفاعل المساحات السوداء والبيضاء، وما يتركه تقابلها من وقع في عين المشاهد كانا من أهداف الفن البصري في بداياته، فالأعمال الأولى للفنان الهنغاري (فازارلي) أحد أبرز ممثلي هذا التيار. تنطلق من هذا المبدأ الأساسي ومن الاختيارات البصرية التي قادت الفنان بعد ذلك في الخمسينات الى نتائج مهمة على صعيد الحركة الإيهامية. (Amhaz, 1996, p. 359). شكل (1)



الشكل (1) (فيكتور فازارلي: اسود وابيض,1962)

ان مسالة التقصي البصري قد دفعت الفنانين الى ضرورة دراسة الظواهر اللونية منهجيا، بحيث تلتقي اهتماماتهم مع الاختبارات السيبرانية وتصبح الصورة والمنهج مرادفين، انطلاقا من هذا المبدأ يتوجه الفن البصري نحو نمطين في التعبير تربط بينهما منهجية واحدة هما – البنية المبرمجة Structure Program - والصورة المتبدلة حركيا.

ينطلق (فازاريلي) من خلال تقصيه لهذه النتائج في مجال الفن البصري، من مفاهيم تأخذ بعين الاعتبار القيمة الوظيفية للفن والواقع الإنساني المعاصر داخل هذه الشبكة الحديثة لعالم اليوم لذلك فهو ينظر الى اللوحة من خلال موقعها وعلاقتها الفنية والاجتماعية والاقتصادية ويحدد مبدأ الوحدة الفنية على أساس إن الخلفية والشكل يتألفان من تواترات متقابلة يكمل بعضهما بعض.

وقد جعل المربع وهو العنصر الأكثر أهمية في العمارة الوحدة التشكيلية والهندسية الأساسية مضيفا إليه أشكالا هندسية أخرى غنية في تنوعها وفي وظائفها وبإدخاله اللون الى كل وحدة بنيوية يتكون عدد لا حصر له من إمكانات التمازج الناتجة عن تباين الألوان المتجاورة وتناغمها وتقابل المساحات المتآلفة والمساحات الساكنة. (Al-Hattab, 2012, p. 221)

وفي نطاق الفن البصري استخدمت أيضا وسائل أخرى بهدف الوصول الى ظواهر حركية مصدرها التداخل الناتج عن انحراف الأشعة الضوئية بالنسبة الى الخط المستقيم المتوجه الى العين. هذه الظاهرة هي النتيجة المباشرة لتجاور الخطوط وتراكم المساحات أو السطوح الشفافة وما يطرأ عليها من تفاوت أو تعديل يحدث حركة متموجة مضللة للعين، فكانت الانكليزية

(بريدجت ريلي) قد تمكنت منذ عام 1961 من الحصول على نتائج أو أثار مشابهة باستخدام وحدات هندسية (مربعات، مثلثات، أو دوائر) أو شبكة من الخطوط المتوازية المستقيمة أو المتموجة. (J. Ferrier,1990,p622) كما في الشكل (2)

الشكل (2) (توقيف 2: بريدجت رايلي: 1965)

ففنانون آخرون أمثال (جيفري ستيل، لودفيك، ويلدينغ، ماريتنو ابولونيو، الفياني، سوتو) اتبعوا هذه الطريقة بعد أن أمكن التثبيت منها حتى بواسطة الأسود والأبيض: فالخطوط المتجاورة توهم بالحركة، كالخطوط الدائرية السوداء على خلفية بيضاء في أعمال الفنانين. وبانطلاقهم من هذه "التـرجرجات البصرية" التي تثيرها، على المساحة المصورة، العناصر اللونية والضوئية، توصل سوتو وويلدينغ واغام وسواهم، الى الظاهرة الحركية الثلاثية الأبعاد.363 .Amhaz, 1996, p)

ان أكثر اعمال (سوتو) انشداداً هي شبكات كبيرة من العصي والقضبان المعلقة، فبتعليقها على طول الجدار تبدو هذه الطبقات من العصي وكأنها تلغي جانب الغرفة كله، مثيرة ردود فعل غريزية للمشاهد ازاء فضاء منغلق) (Edward,2000,64). كما في شكل (3)

الشكل (3) (سوتو, 1965)

وهنا يقترب الفن البصري بفضل ما توصل إليه هؤلاء الفنانون من الظواهر العلمية ويتجه نحو أعمال تكنولوجية كالضوء القياسي، وتأليف ذات أحجام كبيرة عرفت باسم بيئات أو تصوير بيئوي.

<u>خصائص وسمات الفن البصري:</u> -

إدخال الجدل العلمي في المجال الفني عن طريق العلاقات الجدلية بين الظواهر النفسية والظواهر الفيزيائية، ورؤى موضوعية ورؤى ذاتية. يعتمد مبدأ العلاقات التكوينية والأساسية لهذا الفن وهي: -

1- مبدأ العلاقات بين الفنان النسبية وشريكه المشاهد الذي تكون مشاركته واجبة، قد تمتعه أو تزعجه.
2- علاقة دائمة بين الشيء التشكيلي والعين الإنسانية.
3- علاقة ثابتة تربط الصورة والحركة وعنصر الزمن.
4- يمتاز بأنه ذو نزعة هندسية تجريدية فأشكاله ذات حافات حادة محددة تحديدا دقيقا، فكرة إنشاء العمل الفني على وفق مبدأ بنيوي لتنظيم وحداته، إذ إن كل أجزائه لها أهمية متساوية.
5- يعتمد مبدأ الحركة لجذب الانتباه والتي تطرأ على وضع الجسم في مكان معين تبعا لغرض خاص بها.
6- نقل الحركة في المجال الواقعي الى المجال الإيهامي المنظوري (البصري) من خلال ما يقدمه الفنان من إحساسات بصرية وعبر وسائل وتقنيات مبتكرة تعتمد الضوء والحركة والعلوم البصرية، وتوظيف، وسائل الدعاية، والأعلام.
7- الاعتقاد أو التوهم بالحركة، وهما من المفاهيم الجمالية الحديثة للتلقي والاستقبال والتي تقوم على اكتمال العمل الفني في عين المتلقي.

8- وجود حركة فعلية تعتمد مفاهيم الحركة والزمن والفضاء وانفتاح الشكل وتغيره من خلال الحركة والأحداث والدهشة وتلاعب ميكانيكي باحتواء العمل على أشياء مرسومة ومنحوتة.

9- استخدام الطاقة الكهربائية والمغناطيسية ومنتجات صناعية ميكانيكية (فريدة)

10- اصطباغ الأعمال كافة بالصبغة الدادائية والسطحية والعدمية والاغتراب في عصر الالة، واعتمادها النظريات العلمية في البصريات والرياضيات وعلم النفس كأسس مرجعية قريبة من المثالية في تكوين النظام الشكلي.

11- دور منجز العمل دور ثانوي عبر عنه بأنه (فضاء ثقافي) أو قريب من مصطلح (موت المؤلف) في التفكيكية، إذ ما يهم هو التلقي (لا يوجد عمل إلا في التلقي).

12- استخدم في تشكيل هذا الفن تصميمات ذات بعدين، وثلاثة أبعاد لاستثمار نظر عين المشاهد واستجابتها تبادليا من خلال الصور الإيهامية المتكونة. (Mohammad, Jabbar, 2015, pp. 47-48)

مؤشرات الإطار النظري:

1- ان نجاحات التطور العلمي وتقنياته الحديثة كان لها دور في تحولات مفاهيم الفن وعلاقة الفنان بالعالم. فالعمل الفني التشكيلي المرتبط بالعصر الحديث كأحد الأنشطة الفنية التي تشتمل على الابتكار العلمي والتقني والفني الجمالي يقع ضمن النشاط الذي يحقق ويبتكر قيمة مادية هي ثمرة التطور التقني.

2- الفن البصري يكون أنظمة تعطي إحساسا سيكولوجيا بالحركة والعمق ويتم هذا بخداع فسيولوجيا الإبصار بتكرار لون أو خط أو شكل والتأكيد عليه.

3- إن فنانوا الفن البصري سعوا الى إدخال مؤثرات حركية متباينة لخلق نوع جديد من الفن يعتمد على الحركة الفعلية الناتجة عن مصادر مختلفة كالمحركات، والاجهزة الالكترونية وذلك لتحقيق ديناميكية الحركة الفعلية في المجال المحيط بالعمل الفني، حيث يصبح الضوء هو وسيلة التعبير.

4- فنان ما بعد الحداثة عمل على استثمار المستحدثات التقنية الحديثة ليوظفها في الأعمال الحديثة المعاصرة حتى أخذنا نشاهد أعمالا فنية بهيئة بيئة فنية مشكلة ومصممة برؤية فنية إبداعية.

5- يتعامل الفن البصري مع ما تتجاوب معه عين المشاهد إذ تولد انطباعات تثير الناحية العقلية دون التأمل الفكري (استدعاء، استجابة).

6- الفن البصري اعتماد على النظريات العلمية في علم البصريات وعلم الرياضيات وعلم النفس كأسس مرجعية في تكوين الاعمال الفنية.

7- اعتماد الفنان في الفن البصري على الايهام المنظوري من خلال ما يقدمه من إحساسات بصرية

الدراسات السابقة: -

أولا: - دراسة تناولت المستحدثات التقنية: -

دراسة (Abdullah ,2013) (معطيات التقنية لبناء المنجز الإبداعي في فن التشكيل المعاصر)

هدفت الدراسة الى استقصاء المعطيات التي تقدمها التقنية العلمية وايضاح دورها في المنجز الفني التشكيلي, واستخدم المنهج الوصفي لتحليل الاعمال الفنية كونه الأكثر ملاءمة وكانت عينات البحث مكونة من (20) عملا فنيا ثم عرض المعالجات الخاصة بأداة البحث وطريقة بنائها وتحليل العينة وتوصلت الدراسة الى نتائج أهمها غيرت تقنيات (التحسس للحركة واللمس) من مفاهيم طرح الاعمال الفنية وبشكل مثير وغير مسبوق جعل من امر التفاعل مع العمل الفني فعلي ومتاح فلا يكون العمل الفني كتله صامتة بل واقع حي يتجاوب مع المحيط والتأثيرات الخارجية.

ثانيا: - دراسة تناولت الفن البصري: -

دراسة (Aloun& Al-Rubaie ,2011) (جماليات البنى التصميمية في الفن البصري)

هدفت الدراسة الى كشف جماليات البنى التصميمية في الفن البصري واستخدم المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث وقد اختيرت عينة البحث (4) لوحات فنية بصورة قصدية من مجتمع البحث وقد تم بناء أداة البحث استمارة تحليل الاعمال

الفنية بالاعتماد على مؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة اما اهم النتائج هي اعتماد تصاميم الفن البصري على التأثيرات المرئية التي تشكلها الخطوط والألوان وفق خاصية تحفيزية وتستجيب لبؤرة التقارب والتباعد في المحور البصري للعين ومؤسسة ناتجا جماليا.

موازنة بين الدراسات السابقة والدراسة الحالية: وازن الباحث من حيث (الأهداف، المنهجية، المجتمع، العينة، أدوات الدراسة، الوسائل الإحصائية' النتائج)

جو انب الإفادة من الدراسات السابقة:

أفاد الباحث من الدراسات السابقة في عدة أمور منها:

1-الإفادة من هذه الدراسات في تحديد مشكلة الدراسة الحالية، واهمية دراستها وهدفها.

2. الإفادة من منهج البحث العلمي المناسبة لظروف البحث الحالي واختيار ما يلائم الدراسة الحالية، وعينة البحث، وأهدافه.

3.اختيار الوسائل الإحصائية المناسبة لتحقيق هدف بحثه.

4.مكنت الدراسات السابقة الباحث من الرجوع إلى المصادر والمراجع المختلفة.

الفصل الثالث: منهجية البحث وإجراءاته: -

أولا: - منهجية البحث: - اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي، لتحليل نماذج عينة البحث الحالي.

ثانيا: مجتمع البحث: تحدد مجتمع هذا البحث بأعمال الفن البصري، للفترة الزمنية من (1960-1990)، وتم انتخاب إطار مجتمع البحث مؤلف من (50) لوحة، تم التعامل معها على أنها (مجتمع البحث الأصلي)، وقد تم عرضها على مجموعة من (الخبراء) من ذوي الاختصاص في الفنون التشكيلية والتربية الفنية، وفي ضوء ملاحظاتهم تم تحديد مجتمع البحث.

ثالثا: عينة البحث: حدد الباحث عينة البحث من مجتمع الأصلي، بلغت (5) أعمال تم اختيارها بالطريقة العشوائية من الحدود الزمانية والمكانية لهذا البحث.

رابعا: أداة البحث: خطوات بناء الأداة: لتحقيق هدف البحث الحالي، اعتمد الباحث في تصميم استمارة (تحليل محتوى)، وقد اعتمد على:

1. الاطلاع على الدراسات السابقة والأدبيات والمصادر التي تناولت موضوعات حول فنون ما بعد الحداثة بشكل عام والفن البصري بشكل خاص.

2. الآخذ بمؤشرات الإطار النظري والاستفادة منها في صياغة فقرات أداة تحليل الأعمال الفنية.

بناء الأداة: تكونت هذه الأداة من فقرات رئيسة (ثلاث) تفرعت منها فقرات ثانوية تضمنت فقرات حول المستحدثات التقنية وفقرات أخرى حول الفن البصري لكي تتلائم مع مشكلة البحث الحالي وهدفها الأساسي، فضلا عن ذلك اعتماد منظومة التحليل وفق الآتي: (1-المسح البصري,2- انظمة التكوين ,3- تقنيات الاظهار) كذلك حدد الباحث فيها معياراً ثلاثياً تمثل بمدى تحقق الفقرة بدرجة (كبيرة – الى حد ما – لا تتحقق).

صدق الأداة: بعد أن تم إنجاز صورة أداة البحث المتمثلة باستمارة تحليل محتوى الأعمال الفنية، قام الباحث بعرض صيغتها الأولية على مجموعة من الخبراء في اختصاص (التربية الفنية – الفنون التشكيلية) ملحق (1) للتعرف على مدى صلاحيتها في قياس الهدف الذي وضعت لأجله.

بعد ذلك تم جمع هذه الاستمارات من الخبراء والتعرف على آرائهم وملاحظاتهم التي اخذ بها الباحث لتصحيح ما ورد من أخطاء في مكوناتها وتم استبعاد الفقرات التي عدها الخبراء غير مناسبة، ثم تم إعادة عرضها للخبراء بصيغتها النهائية فنالت الدرجة لصلاحيتها وبذلك أصبحت الأداة قابلة للتطبيق، في ملحق (2) وبهذا الإجراء اكتسبت الأداة الصدق الظاهري.

ثبات الاستمارة: اعتمد الباحث في حساب ثبات أداة التحليل طريق الاتفاق بين محللين (اثنين) لتحليل عينة من نماذج العينة في المجتمع المتبقي بهدف التعرف على آلية اشتغال مكونات الاستمارة، على وفق معادلة (هولستيHolisty)، وبعد حساب معامل الاتفاق بين المحللين والباحث بلغ معدل الثبات الكلي (0,88)، وهذه النسبة تعطي مؤشراً جيداً لضمان الثقة لثبات التصحيح على وفق مكونات استمارة تحليل الأعمال، وكما موضح في الجدول الآتي: -

جدول (1) يوضح معامل ثبات استمارة التحليل

الأعمال الفنية	الباحث مع		المحلل (1) المحلل (2)	المجموع الكلي
	المحلل (1)	المحلل (2)		
الأنموذج الأول	0,88	0,86	0,87	0,87
الأنموذج الثاني	0,86	0,85	0,87	0,86
الأنموذج الثالث	0,87	0,88	0,89	0,88
ألمعدل العـــام				0,88

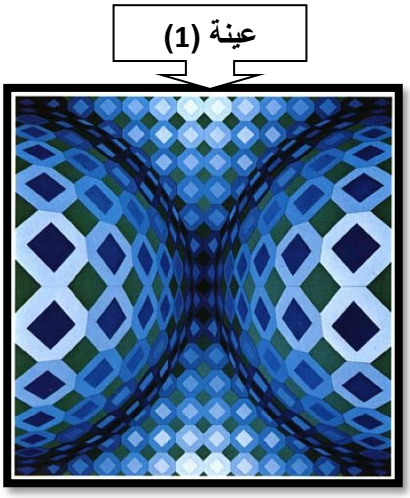
خامسا: الوسائل الإحصائية: تم الاستعانة بالوسائل الإحصائية الآتية:

1- معادلة (هولستيHolisty)، لاستخراج قيمة الارتباط بين المحللين وإيجاد ثبات الاستمارة.

2-معادلة كوبر لإيجاد معامل الاتفاق بين الخبراء.

3- معادلة فيشر:

سادسا: تحليل العينات: -



اسم الفنان: فكتور فازاريلي
اسم العمل: في واي- 47- جي
تاريخ الإنتاج: 1975
الخامة والمادة: طباعة سكرين
القياس: 29.5×29.5 انج
العائدية: معرض كاس.

يتكون هذا العمل الفني من مربع تتوزع على مساحته أشكال هندسية على هيئة تبدو على شكل شبكة تتقاطع فيها الخطوط المستقيمة الأفقية والعمودية لتنتج نصف دائرة على جهة اليمين ونصف دائرة على جهة اليسار، ومربعات صغيرة وهذه الدوائر تتكون من مجموعة من الخطوط اللونية المتموجة في حركة دورانية تمثلت باللون الأزرق والاسود والأبيض.

إن الأشكال الهندسية المتمثلة بالدائرتين والمربعات في أعلى وأسفل العمل الفني ومن خلال ديناميكية الضوء الساقط عليها تفعل الايهامات والمحفزات البصرية غير المحددة التي تبني استجابات انطباعية لدى المتلقي عبر المسارات الحركية للمنجز الفني البصري، وإشارة إلى طبيعة مجتمع ما بعد الحداثة وهو المجتمع الاستهلاكي، الذي يعيش ثقافة الصورة والومضة الضوئية، فحركة الأشكال تذكرنا بحركة ومضات الأضواء المستخدمة في البنايات المكتظّة بالأشكال المعمارية المختلفة والحركية التي تبعثها تلك البيئة المتسارعة في مكوناتها والحركات التي يحويها. فالمربعات والدائرتين النصف كروية منظمة بطريقة منتظمة نفذت عن طريق المستحدثات التقنية الحديثة (سيركراف) فتبرز إلية العمل الفني هذا من مدى استفادته من التقنية الحديثة في إظهاره هكذا مزايا تجعل منه قدرات عالية على إدخال المتلقي معه في دائرة تواصل ومشاركة مفتوحة.

لقد جعل الفنان من الدائرتين النصف كرويتين العنصر المهيمن في هندسة هذا العمل، والذي أضاف إليه أشكالا هندسية أخرى غنية في تنوعها ووظائفها متمثلة بالمربعات الصغيرة وهنا يبتعد عن الأشكال المستقرة من خلال الحركة الكامنة والمتحققة في المنجز البصري كي يجعل المتلقي يبحث عن أشكال غير مرئية تتكشف بمساعدة مخيلته والرؤيا الحسية. وقد تميز

العمل الفني بوجود الوحدة والتوازن والانسجام الذي يربط عناصر العمل المختلفة المحسوبة بدقة رياضية وهندسية. وكذلك فأن حيوية الأوان وتناغمها ساهمت في دعم الخداع البصري في الشكل الهندسي المتطور والذي حاصر شبكية العين للاستجابة الفورية للحركة.

الفصل الرابع: نتائج البحث ومناقشتها: -

نتائج البحث: - فيما يلي عرضا للنتائج على وفق هدف البحث، وعلى النحو الآتي:

هدف البحث: الكشف عن تمثلات المستحدثات التقنية في فنون ما بعد الحداثة (الفن البصري أنموذجا).

. وقد تحقق هذا الهدف عبر بناء أداه البحث المقترحة لتحليل الأعمال الفنية، ثم تطبيقها على عينة البحث التي شملت على (5) اعمال فنية للفن البصري، وقد استعمل الباحث معادلة (فيشر) لحساب الوسط المرجح والوزن المئوي لكل فقرة من فقرات الأداء، وكما موضح في الجدول الآتي:

جدول (2) قيم الوسط المرجح والوزن المئوي لفقرات أداة البحث

ت	المحاور الرئيسية	المحاور الثانوية	الوسط المرجح	الوزن المئوي
1	**المسح البصري**	الرموز والاشكال ذات المعاني الكامنة	2	%100
		ارتباط الصورة والحركة وعنصر الزمن	1,80	%80
		التقارب والتباعد في المحور البصري للعين	1,50	%60
		الوحدة التشكيلية والهندسية	2	%100
		التمازج الناتج عن تباين الألوان المتجاورة	1,80	%80
2	**انظمة التكوين**	المزاوجة بين الواقع والمتخيل	1,80	%80
		هندسية تجريدية	2	%100
		اعتماد النظريات العلمية في البصريات والرياضيات وعلم النفس	1,50	%60
		اعتماد مبدأ الضوء والحركة	1,80	%80
		تعدد انساق الفعل التصوري	2	%100
3	**تقنيات الاظهار**	**الايهام البصري**	1,80	%80
		الاكريليك	0,80	%40
		حافات حادة	1,80	%80
		طباعة سكرين	1,50	%60
		شبكة من الخطوط المتوازية المستقيمة أو المتموجة	1,80	%80

يتضح من الجدول أعلاه، نتائج البحث المحللة وفق الوسائل الإحصائية، وهي على النحو الآتي:

أولا:- المسح البصري:- أظهرت النتائج الاتي: فقرة (الرموزوالاشكال ذات المعاني الكامنة): توزع بشكل متساوٍ على العينة، فقد حصل على (5) تكرارا، بوسط مرجح (2)، وبنسبة (100%) وقد ظهرت بالعينات (1, 2, 3, 4, 5) أما فقرة (ارتباط الصورة والحركة وعنصر الزمن) فقد حصلت على (4) تكرار بوسط مرجح (1.80) وبنسبة (80%) وقد ظهرت بالعينات (1, 2, 4, 5) وهذا يؤكد ان الضوء والحركة والخدع العقلي شكل وسيلة إظهار للمنجز الفني البصري، مع اعتماد مرجعيات فنية تعتمد على الاتجاه التجريدي، ولكن بأسلوب جديد يخرج من السائد لينطلق نحو خلق عالم وهمي يشترط تشتيت رؤية المشاهد. اما فقرة (التقارب والتباعد في المحور البصري للعين) فقد حصلت على (3) تكرار بوسط مرجح (1.50) وبنسبة (60%) وقد ظهرت بالعينات (1, 2, 4)

وهذا يشير إلى وجود الخصائص البصرية لتصميم الأعمال الفنية البصرية تنتهي إلى مسارات حركية فاعلة لاستجابة العين، وبضرورة تعدد المراكز التي تتفاعل مع البنيات المتمظهرة جماليا. اما فقرة (الوحدة التشكيلية والهندسية) فقد حصل على (5) تكرارا، بوسط مرجح (2)، وبنسبة (100%) وقد ظهرت بالعينات (3،2،1 ,5،4) أما فقرة (التمازج الناتج عن تباين الألوان المتجاورة) فقد حصلت على (4) تكرار بوسط مرجح (1.80) وبنسبة (80%) وقد ظهرت بالعينات (1, 2, 4, 5). ما يبين الأثر الكبير للمستحدثات التقنية التي أسهمت في تطوير فنون ما بعد الحداثة عامة والفن البصري خاصة، مهيئا الفرصة للفنان في التحكم في تشكيلات العمل الفني، إذ عملت الأشكال الهندسية والخطوط والألوان الأسود والأبيض والأزرق والاحمر على إضافة عنصر الإيهام على صياغات الأعمال الفنية من خلال الأفكار والرؤى الفنية والمرتبطة بروح العصر الحديث.

ثانيا:- انظمة التكوين: أظهرت النتائج الاتي: فقرة (المزاوجة بين الواقع والمتخيل): توزع على العينة، فقد حصل على (4) تكرارا، بوسط مرجح (1,80)، وبنسبة (80%) وقد ظهرت بالعينات (1, 2, 4, 5) وهذا يؤكد أن الفن البصري يعتمد الايهام البصري وسيلة للإيصال والتعبير باستعماله (الشكل المجرد، والرمز، والإشارة، والعلامة) لإحداث متعة فكرية وجمالية, أما فقرة (هندسية تجريدية) فقد حصل على (5) تكرارا، بوسط مرجح (2)، وبنسبة (100%) وقد ظهرت بالعينات (1, 2, 3, 4, 5) أما فقرة (اعتماد النظريات العلمية في البصريات والرياضيات وعلم النفس) فقد حصل على (3) تكرارا، بوسط مرجح (1,50)، وبنسبة (60%) وقد ظهرت بالعينات (1, 2, 4) وهذا يدل ان المنجز التشكيلي البصري استند على النظريات العلمية في البصريات والرياضيات وعلم النفس, أما فقرة (اعتماد مبدأ الضوء والحركة) فقد حصل على (4) تكرارا، بوسط مرجح (1,80)، وبنسبة (80%) وقد ظهرت بالعينات (1, 2, 4, 5) أما فقرة **(تعدد انساق الفعل التصوري)** فقد حصل على (5) تكرارا، بوسط مرجح (2)، وبنسبة (100%) وقد ظهرت بالعينات (1, 2, 3, 4, 5). وهذا يؤكد الفعل التصوري يسهم في تعزيز قدرة القارئ في الوصول إلى المعنى المضمر، وتنمي قدرته على قراءات النص البصري.

ثالثا:- تقنيات الاظهار: أظهرت النتائج الاتي: فقرة (الايهام البصري) فقد حصل على (4) تكرارا، بوسط مرجح (1,80)، وبنسبة (80%) وقد ظهرت بالعينات (1, 2, 4, 5) وهذا يدل على إن العمل الفني البصري وفر عنصر الإثارة والتشويق والذي حفز حواس المتلقي نحو إدراكه للعناصر المتنوعة كالمربعات والمثلثات والمستطيلات والدوائر التي توحي ببزوغ الأشكال المرسومة من داخل اللوحة الى خارجها, أما فقرة (الاكريليك) **فقد** حصل على (2) تكرارا، بوسط مرجح (0,80)، وبنسبة (40%) وقد ظهرت بالعينات (2, 3) أما فقرة (حافات حادة) **فقد** حصل على (4) تكرارا، بوسط مرجح (1,80)، وبنسبة (80%) وقد ظهرت بالعينات (1, 2,, 3, 5) أما فقرة (طباعة سكرين) فقد حصل على (3) تكرارا، بوسط مرجح (1,50)، وبنسبة (60%) وقد ظهرت بالعينات (1, 4, 5) أما فقرة (شبكة من الخطوط المتوازية المستقيمة أو المتموجة) فقد حصل على (4) تكرارا، بوسط مرجح (1,80)، وبنسبة (80%) وقد ظهرت بالعينات (1, 2, 4, 5). وهذا يؤكد أن الأعمال الفنية للفن البصري ركزت على التأثيرات المرئية البراقة الخطوط التي تنشأ من خلال التنظيم الدقيق للشكل، مولدة تفاعل مباشر مع المتلقي، فيبدو العمل الفني كما لو انه يتحرك أو يتغاير في نظام الرؤيا.

الاستنتاجات: -

1- إن الفن البصري استطاع أن يؤكد وبقوة عملية إدخال المتلقي في العملية الجمالية واعتباره مشاركاً مع الفنان في عملية انجاز العمل الفني، بعد تحفيزه وحثه على التفاعل مع الشيء المنظور.
2- إن المستحدثات التقنية شكلت لغة تجسيدية ودلالية تخلق التأثير والاتصال بين خيالين، خيال المتلقي المتفاعل مع العمل الفني من جانب، وخيال الفنان الذي يقدم إحساسات بصرية من جانب أخر.
3- إن التقدم التكنولوجي أمد فنان الفن البصري بالكثير من الأدوات التقنية الحديثة التي أعانته على تحقيق أهدافه التعبيرية والفنية. وبإدخاله اللون الى كل وحدة بنيوية يتكون عدد لا حصر له من إمكانات التمازج الناتجة عن تباين الألوان المتجاورة وتناغمها.

التوصيات: -

1- إدخال المستحدثات التقنية في كليات الفنون الجميلة لغرض تجريب أساليب فنية إبداعية تساعد الطلبة على عمل أعمال فنية حديثة وتساعد الأساتذة في إيصال المعلومات الفنية الى الطلبة لنقل مستوى تعليم الفن الى شكل متقدم.

2- توعية المتلقي بحقيقة دوره الذي لا يقتصر على ظاهرة الإلمام بما هو مطروح من فن، بل لكون فاعلية عملية المشاركة الايجابية تبدأ منه لكونه جز من العمل الفني.

المقترحات: -

1- أثر التقدم التقني في الخطاب التشكيلي المعاصر.

2- توظيف المستحدثات التقنية في تنشيط الخيال والابتكار لدى طلبة كلية الفنون الجميلة.

Conclusions- :

1. Visual art was able to strongly confirm the process of introducing the recipient into the aesthetic process and considering him a participant with the artist in the process of completing the artwork, after motivating and urging him to interact with the visible thing.
2. Technical innovations formed an embodied and semantic language that creates influence and communication between two imaginations, the imagination of the recipient interacting with the artwork on the one hand, and the imagination of the artist who presents visual sensations on the other hand.
3. Technological progress provided the visual artist with many modern technical tools that helped him achieve his expressive and artistic goals. By introducing colour into each structural unit, an infinite number of combination possibilities are created resulting from the contrast and harmony of adjacent colors.

References:

1- Abaza, E. Muhammad Adly. 2010. *The impact of modern technology on art and the artist*, (1st ed). Drawing and Painting Department, Faculty of Art Education, Helwan University.
2- Abdullah, A. Sabah. 2013. *Technical data for building the creative achievement in contemporary fine art*, Master Thesis, College of Fine Arts, Basra University, Iraq.
3- Ahmed, I. 2006. *The problematic existence and technology of Martin Heidegger*, (1 st ed). Algeria: Publications of Difference.
4- Al Khazaleh, F. Ahmed. 2015. *Communication and educational technology*, (1st ed). Amman: Amjad House for Publishing and Distribution.
5- Al Wadi, A. Shenawa. 2011. *Technical criticism and aesthetic endoscopy*, (1st ed). Amman: Safa House for Publishing and Distribution.
6- Al-Hattab, Q. 2010. *Aesthetics of Fine Art in the European Renaissance and Schools of Modern and Contemporary Art*, (1st ed) Review (Dr. Muhammad Saadi, Dr. Anwar Abdul Rahman) Baghdad.
7- Al-Hattab, Q. 2102. *On the Philosophy of Beauty and Art*, (1st ed). Review: Dr. Najim Abdul Haider, Baghdad: Samah Printing House.
8- Al-Khawaldeh, M. Mahmoud. 2004. *Foundations of Educational Curriculum Design and Book Design*, (1st ed). Al Masirah House for Publishing and Distribution, Amman.
9- Aloun, M. Ali, and Al-Rubaie, A. Jassim, 2011, *Design Aesthetics in the Plastic Arts*, Academy Journal, No. 59, Iraq.
10- Amhaz, M. 1996. *Contemporary artistic currents*, (1st ed). Beirut: Publications for Distribution and Publishing.
11- Attia, M. Ali. 2008. *Communication technology in effective education*, (1st ed). Amman: Al-Manhaj House for Publishing and Distribution.
12- Braderi, M. and James M. 1990. *Modernity*, (1st ed). (Moayad Hasan translator). Baghdad: Dar Al-Mamoun.
13- Ghazawi, M. Theban. 2000. *The psychological foundations of educational technology*, (1st ed). Amman: D.N.
14- J. Ferrier, 1990. L *Aventure* de l art au xx siècle, Paris.
15- Mohammad, B. Jabbar, Salam. 2015. *Contemporary art*, its methods and trends, (1st ed). Iraq: Al-Fateh Library.
16- Pushinsky, a. M. 1992. *Contemporary Philosophy in Europe*, (Izzat Qarni, translator). Kuwait: The World of Knowledge.
17- Sabila, M. 2000. *Modernity and postmodernism*, (1st ed). Casablanca: Toubkal Publishing House.
18- Saliba, J. 1982. *The Philosophical Dictionary*, (1st ed). Beirut: Lebanese Book House.
19- Sartre, J. and others. 1987. *Aesthetic Experience* (study in the philosophy of phenomenal beauty), Dar Al-

Maaref for publication.
20- Wade, N. 1988. *Optical illusions of its art and science*, (1st ed). Baghdad: Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing.
21- Youssef, N. Ayed, 2008, *Student of Form in Postmodern Formation*, master's Thesis (unpublished), College of Fine Arts, University of Baghdad, Iraq.
22- Ziadeh, R. Jawdat. 2000. *Postmodern society, market and fashion sociology*, founder of the author.

ملحق (1)

أسماء السادة الخبراء

ت	اسم الخبير	اللقب العلمي	مكان العمل
1	د. ماجد نافع الكناني	أستاذ	كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد
2	د. انور عبد الرحمن	أستاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد
3	د. عامر عبد الرضا الحسيني	أستاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل
4	د. نجلا خضير	أستاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة/جامعه بغداد
5	د. لؤي دحام عيادة	أستاذ مساعد	وزارة التربية

ملحق (2)

استمارة تحليل العينة

ت	المحاور الرئيسية	المحاور الثانوية	تظهر بشدة	تظهر إلى حد ما	لا تظهر
1	المسح البصري	الرموز والاشكال ذات المعاني الكامنة			
		ارتباط الصورة والحركة وعنصر الزمن			
		تصميمات ذات ثلاثة أبعاد			
		الوحدة التشكيلية والهندسية			
		التمازج الناتج عن تباين الألوان المتجاورة			
2	انظمة التكوين	المزاوجة بين الواقع والمتخيل			
		هندسية تجريدية			
		اعتماد النظريات العلمية في البصريات والرياضيات وعلم النفس			
		اعتماد مبدأ الضوء والحركة			
		تعدد انساق الفعل التصوري			
3	تقنيات الاظهار	**الايهام البصري**			
		الاكريليك			
		حافات حادة			
		طباعة سكرين			
		شبكة من الخطوط المتوازية المستقيمة أو المتموجة			

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1507
Hussein Jabbar Mohammad: Technical innovations and their representations in post-modern arts (Op art as a model)
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

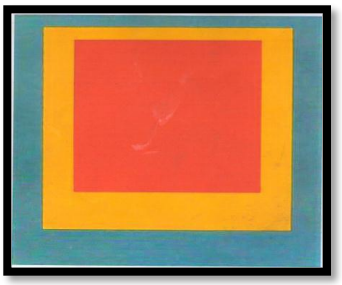
ملحق (3)

العينة

العينة (2)

اسم الفنان: فكتور فازاريلي
اسم العمل: بلا عنوان
تاريخ الإنتاج: 1967
المادة والخامة: كواش واكرلك
القياس: 40.6× 30سم
العائدية: مقتنيات خاصة

العينة (3)

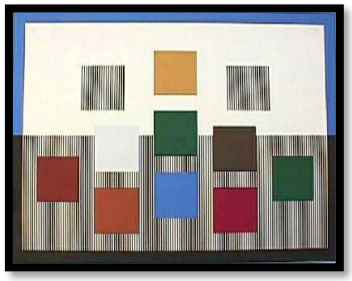


اسم الفنان: جوزيف ألبرت
اسم العمل: تكريم المربع
تاريخ الإنتاج: 1972
المادة: اكريليك على الكانفاس
القياس: 110 × 54سم
العائدية: قاعة ودنكتون

العينة (4)

أسم الفنان: بريجيت رايلي
اسم العمل: بريق
تاريخ الانتاج: 1975
القياس: 30.8×30.2انج
العائدية: مقتنيات خاصة

العينة (5)



أسم الفنان: جي ار سوتو
اسم العمل: تكوين رقم 1
تاريخ الانتاج: 1976
المادة: طباعة سكرين
القياس: 75×55سم
العائدية: مقتنيات خاصة

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1415

Intertextuality and its formal applications in the works of contemporary Iraqi potters

Rasoul Jabr Mahmoud [a1]

[a] *Baghdad Al-Rusafa Second Education Directorate*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 27 April 2024
Received in revised form 4 June 2024
Accepted 5 June 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
intertextuality, form, ceramics, contemporary

ABSTRACT

Intertextuality is one of the modern critical concepts. It is a process of intertextual interaction between the works of one artist Or the intertextuality is in the artist's own works and another in terms of style, method of treatment, and genre. It gives the recipient a major role in interpreting and interpreting the artistic work through cross-referencing and identifying points of intertextuality between the different works. The researcher collected scientific materials in a way that serves The research topic is in four chapters: The first chapter, the methodological framework of the research: to clarify the research problem and the importance of the research, while the research aims to reveal intertextuality and its formal applications in the works of contemporary Iraqi potters, the temporal boundaries that were determined (2020 - 2024), the spatial boundaries of Iraq, and the definition of search terms. Chapter Two: The theoretical framework of the research: The first topic: The concept of intertextuality. The second topic: Intertextuality in art formation, previous studies, and indicators of the theoretical framework. Chapter Three: The procedural framework of the research: The research community, the research sample, and the research tool. The researcher adopted the indicators of the theoretical framework and the research methodology, then analyzed the sample. Chapter Four: The results, including 1 - Ceramic works are produced based on entering into intertextual relationships and with different mechanisms and methods with different references that had previous bad results. His gender or other genders. This is what became clear through the selected samples, as the researcher did not find any work from the samples that was devoid of intertextual references that contributed effectively to its structure, in addition to conclusions, recommendations and proposals (Kywords: intertextuality form Contemporary, Porcelain)

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: **xyxs8r@gmail.com**
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1415
Rasoul Jabr Mahmoud: Intertextuality and its formal applications in the works of contemporary Iraqi potters
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التناصُ وتطبيقاتُه الشكلية في أعمالِ الخز افينَ العر اقيينَ المعاصرينَ

رسول جبر محمود[1]

الملخصُ:

التناصُ احدُ المفاهيمِ النقديةِ الحديثةِ, فهو عمليةُ تفاعلٍ تناصيةٍ بينَ أَعمال فنانٍ و آخرٍ أو يكون التناصُ في أعمال الفنانِ نفسهِ من حيثُ الأسلوبُ وطريقةُ المعالجةِ والنوعُ، حيثُ يُمنَحُ للمتلقي دورٌ، كبيرٌ في تفسيرِ وتأويلِ العملَ الفني مِن خلالِ الإحالةِ المرجعيةِ والوقوفُ على نقاطِ تناص بينَ الأعمالِ المختلفةِ، فجمعُ الباحثُ الموادَ العلميةَ بما يخدمُ موضوعَ البحثِ بأربعةِ فصولٍ: الفصلُ الأولُ الإطارُ المنهجي للبحثِ: لتوضيحِ مشكلةَ البحثِ واهميةُ البحثِ بينما يهدفُ البحث إلى الكشفِ عَن التناصِ وتطبيقاتِهِ الشكليةِ في أعمالِ الخزافينَ العراقيينَ المعاصرينَ، الحدودُ الزمانيةُ التي حدُدَتْ (٢٠٢٠ - ٢٠٢٤) الحدودُ المكانيةُ العراقُ، تعريفُ مصطلحاتِ البحثِ. الفصلُ الثاني الإطارُ النظري للبحثِ: شملَ مبحثينِ: المبحثُ الأولُ: مفهومُ التناص. المبحثُ الثاني: التناصُ في التشكيلِ الفني. والدراساتُ السابقةُ ومؤشراتُ الإطارِ النظري. الفصلُ الثالثُ الإطارُ الإجرائي للبحثِ: فمجتمعُ البحثِ وعينةُ البحثِ وأداةُ البحثِ اعتمد الباحثُ مؤشراتَ الإطارِ النظري ومنهجَ البحثِ ثُمّ تحليل العينةَ, الفصلُ الرابعُ: النتائجُ ومنها 1 - الإعمالُ الخزفيةُ تنتجُ اعتماداً على الدخولِ في علاقاتٍ تناصيةٍ وبآلياتٍ وطرقٍ مختلفةٍ معَ مرجعياتٍ مختلفةٍ سابقةٍ عليها سواء كانتْ منْ جنسهِ او من أجناسٍ أخرى. وهذا ما اتضحَ مِنْ خلالِ العينات المختارةِ حيثُ لمْ يجدْ الباحثُ أي عملٍ مُن العيناتِ يخلو مِنْ الإحالاتِ التناصيةِ التي ساهمَت بشكلٍ فعالٍ في بنيتِها, بالإضافةِ إلى الإستنتاجاتِ والتوصياتِ والمقترحاتِ.

الكلماتُ المفتاحيةُ : التناصُ، الشكلُ, الخزفُ, المعاصرُ

الفصل الاول/ الإ طارُ المنهجي للبحثِ

اولاً: مشكلةُ البحثِ

الفنُ والإبداعُ الفني هي إحدى النشاطاتِ المميزةِ للإنسانِ، فقد احتلَ مجالاً واسعاً في الدراساتِ النفسيةِ فتلكَ الدراساتُ توضحُ حولَ كيفيةِ أبداعِ الفنانِ في عملهِ الفني, فالبعضُ يرى أنَّ اللاشعورَ هو المسئوولُ عنَ تلكَ العمليةِ الإبداعيةِ ما هي ألاَّ نتيجة للنشاطِ والعملِ, ألا أنها جميعها تتفقُ وتشتركُ في محاولةٍ لمعرفةِ مصدريةِ تلكَ العلامات واعتبارِها أساسَ العمليةِ الإبداعية. ولهذا فأنَّ التناصَ لم يترك شارده أو واردةُ ألاَّ أتى بها وتغلغلَ في نسيجِها حتى أصبحَ كلُّ النسيج متناصاً في المعنى والعناصر الفنيةِ الداخلة في العمل الخزفي او يكونُ متناصاً مع بناءِ الاشكالِ الاخرى في التشكيلِ الفني, والتناصُ مصطلحٌ يُستخدَمُ في الفنونِ الجميلةِ لوصفِ العلاقاتِ بين الأشكالِ والأنماطِ المختلفةِ في العملِ الفني الخزفي بشكلٍ كبيرٍ, أنَّ أي تحولٍ بالتناصِ لعناصرِ الواقعِ أو التجربةِ إلى مفاهيمٍ تتمُ بواسطتِها اكتمال القدرةِ المعقلنةِ للفكرِ, فالتناصُ الشكلي قد يكونُ جمالي وَفقَ الخيالِ والوجدانِ الإنساني, كما ان تكثيفَ المعنى المرادِ الإشارةِ إليه ضمنَ صيغةٍ شكليةٍ معينةٍ قابلةٍ للتفسيرِ من قبلِ المجتمعِ والمتلقي لإيصالِ الأوجهِ المشابهِ من تجربتهِ التي يتعذرُ عليه التعبيرُ عنها باللغةِ المرئيةِ, إنَّ وظيفة التناصِ أنفتاحُ عالي في االشكلِ وعناصرةِ الفنيةِ, وبذلك يعدُ التناصَ من الوسائلِ الفنيةِ التي يعتمدُ عليها الفنانُ في الإيحاءِ والتلميحِ كإختصارِ لعمليةِ الشرحِ المباشرِ، ولهذا اعتبر التناصُ أسلوباً من أساليبِ الاقتباسِ أو من الوسائلِ الإيحائيةِ, فكلاهما قائماً على التشبيهِ، كعلاقةِ الجزءِ بالكلّ فالصورةُ التناصيةُ تبدأُ من الأشياءِ الماديةِ على أن يتجاوزَها الإنسانُ ليُعبرُ عن أثرَها العميقَ في النفسِ البعيدةَ من المناطق اللاشعوريةِ, ولا تُعبرُ الاعمالُ في الفنونِ إلى المعنى ألا عن طريقِ الإيحاءِ بالفكرةِ والشكلِ المنوطِ بالتناصِ بالاضافةِ الى مرجعياتِها وانظمتِها الشكليةِ. ويمكنُ هنا وضعَ إطارِ المشكلةِ في التسأولِ الأتي: هل للتناصِ وتطبيقاتِهِ الشكليةِ أثرٌ في أعمالِ الخزافينَ العراقيينَ المعاصرينَ؟

[1] مديريةُ تربيةِ بغدادَ الرصافةُ الثانيةُ

ثانياً: أهميةُ البحثِ

1- يشكلُ دراسةً جديدةً تتناولُ مفهومَ التناصِ في النصِ الخزفي, كما أنه يضعُ الاتجاهاتِ النقديةَ الحديثةَ في علاقةٍ نقديةٍ بالنصِ الخزفي, ليُحدد استراتيجيةَ التناصِ بالنسبة للناصِ والمتلقي والناقدِ، فضلاً عَن أنْهُ يفيدُ القائمينَ على انجازِ العمل الخزفي من نحاتينَ ورسامينَ.

ثالثاً: هدفُ البحثِ

1- التعرفُ على التناصِ وتطبيقاتِهِ الشكليةِ في أعمالِ الخزافينَ العراقيينَ المعاصرينَ.

رابعاً: حدودُ البحثِ

1- الحدودُ الموضوعيةُ:التناصُ وتطبيقاتُه الشكليةُ في أعمالِ الخزافينَ العراقيينَ المعاصرينَ.

2- الحدودُ المكانيةُ: دراسةُ النماذجِ المختارةِ من الاعمالِ الخزفيةِ العراقيةِ المعاصرةِ .

3- الحدودُ الزمانيةُ: 2020-2025

خامساً: تحديدُ المصطلحاتِ وتعريفِها

التناصُ: لغوياً: نَصَصَ: نَصّاً الحديثُ رَفَعَهُ وأسنَدَهُ إلى المتحدثِ نصي: متعلقٌ بالنصِ : مطابقٌ للنصِ تنصيصُ : اقتباسُ علاقةِ التنصيصِ قوسانِ مزدوجانِ يوُضعُ بينهما كلُّ ما ينقلُهُ الكاتبُ من كلامٍ غيرهِ بالنصِ. (Al-Munjid in the Contemporary Arabic Language, 1996) الانتقالُ من (العملِ) إلى (النصِ) أو الروايةِ ككيانٍ مغلقٍ مجهزٍ بمعانٍ محددةٍ، تكونُ مهمةُ الناقدِ أن يَحلُ شفرتَها، إلى رؤيتِها كشيءٍ متعددٍ لا يقبلُ الاختزالَ، كتفاعلٍ لا ينتهي للدلالاتِ التي لا يمكنُ- أبداً - تثبيتَها في النهايةِ إلى مركزٍ أو جوهرٍ أو معنى واحدٍ، وهكذا فإذا كانَ (النصُ) مقولةً، يكونُ (التناصُ) هو الإجراءُ الذي تفرضُهُ هذهِ المقولةُ. (Al-Jazza, 1998, p. 24)

اصطلاحاً: يعرفُهُ ميشال ريفاتير :إنَّ التناصَ هو مجموعةٌ النصوصِ التي نجدُ بينها وبينَ النصِ الذي نحنُ بصدد قراءتِهِ قرابةَ. وهو مجموعُ النصوصِ التي نستحضرُها من ذاكرتِنا عندَ قراءةِ مقطعٍ معينٍ. (Terry Eagleton, p. 167-168 ,1961)

اجرائياً: مفهومٌ واسعُ المعالمِ يحتوي مكنوناتِ رؤيةِ النصِ الخزفي وافكارَها ومضامينَها وتضميناتَها يُدركُ بشكلٍ ملموسٍ, وهو فضاءٌ فكري وذهني تتحركُ فيه تداعياتُ النفسِ الحسيةِ والعقليةِ. وتتفاعلُ وتتمظهرُ في فضاءِ البناءِ الخزفي من خلالِ مجموعةِ آلياتٍ وإجراءاتٍ تناصيةٍ مما يتيحُ للنصِ الخزفي بروزَ الخاصيةِ التجريبيةِ.

التطبيقاتُ: لغوياً: طابقٌ يطابقُ مطابقةً وطباقاً . بينَ شيئينِ : قارَنَ بينهما للتأكيدِ من أنهما لا يختلفانِ. (Hassan, 1997, p. 17) والتطابقُ : مصطلحٌ يُستعملُ في النقدِ المسرحي : لوصفِ اندماجِ شخصيةِ الممثلِ في الشخصيةِ التي يمثلها. (linguists, The Basic Arabic Dictionary, 1989, p. 787)

اجرائياً: تضميناتٌ فنيةٌ في عروضِ الفنونِ التشكيليةِ مستلهمةٌ او مستفادةٌ من تقنيةِ عملياتِ التزجيج إي وجودٌ اشياءٍ وعناصرٍ تحتويها هذهِ الخلطاتُ تتوافقُ معَ طروحاتِ الفنونِ وتقنياتِهِ المقترحةِ إو تتطابقُ معها .

الفصل الثاني: الاطارُ النظري للبحثِ

المبحثُ الاولُ: مفهومُ التناصِ

مفهومُ التناصِ كغيرهِ من المفاهيمِ التي انتقلَتْ الى خارطةِ النقدِ, لم يكن أفضلَ حالاً, فخلالُ مرحلةِ تدوالِهِ شابَتهُ أيضاً إشكاليةُ الفهمِ والتفسيرِ والتطبيقِ خصوصاً عندَ محاولةِ بعض النقادِ الباحثينَ الذينَ عملوُا على ربطهِ بمدوناتِ النقدِ القديمِ وبعضِ آلياتهِ من اقتباسٍ وتضمينٍ ومعارضهِ, وقد جاءَ ذلك محاولةً منهم لتأصيلِ النقدِ وهذا بدورهِ يزيدُ من اشكاليةِ المفهومِ, لذلكَ اثرنا أن نتقصى تلكَ المحاولاتِ ضمنَ بابِ ارهاصاتِ المفهومِ، خصوصاً إذا ما اخذنا بعينِ الاعتبارِ أن المفهومَ يهدفُ الى ضرورةِ ازالة الحدودِ الوهميةِ بين الانواعِ الادبيةِ واعتبارُ النصَ الادبي مجموعةُ من النصوصِ المتداخلةِ، غيرُ ان الخطابَ النقدي لم يعرفْ هذا المصطلحَ إلا مؤخراً، ومعرفتُهُ تَمَتْ بكثيرٍ من الابتسارِ أو الخلطِ، عدا أن استعماله احياناً لا يخضعُ لأي ضابطٍ استطيقي أو فكري.

(Al-Madani, 1987, p. 97)

إنَّ التناصَ بوصفِهِ مفهوماً نقدياً ارتبطَ بحقولٍ معرفيةٍ متعددةٍ أكسبتهُ إشكاليةً نقديةً وادبيةً من خلالِ التعاملِ معهُ ومعَ آلياتهِ, إذ أن النصَ في تيارِ ما بعدَ الحداثةِ عُوملَ على أساسِ مفهومِ التناصِ من خلالِ الخاصية الانفتاحية للنص وكفاية القراءة لدرجة اصبح فيها التناص يندرج ضمن مفاهيم متعددة مثل النص الغائبِ، النصُ الجمعي، النصُ الظاهرُ, يشكو المصطلحُ النقدي المعاصرُ من فوضى الاستخدامِ وعدمِ دقتهِ وقلهِ استقرارهِ، لذلك فإنَّ هذا البابَ لا يُغلقُ ويتسعُ فيه مجالَ البحثِ والدراسةُ، فالبعضُ اطلقَ عليه التعالقَ النصي وبعضُهم الاخر التداخلَ النصي، وفريقٌ آخرٌ سماهُ الحواريةَ. (Al-Tamim, no. 36, Baghdad: General Cultural Affairs House 2000.)

يُعد التناصُ من المفاهيمِ واسعةِ الدلالةِ والتعبيرِ ولا يمكنُ حصرُهُ بمعنى محددٍ لسعةِ المجالاتِ التي يتضمنُها وان كانَ وجودُهُ في بعضِ الحالاتِ غيرَ مُعلنٍ إلا إنّ مظاهرَهُ شَكلتْ حضوراً ملفتاً للنظرِ وبسببِ هذهِ السعةِ أخذَت أهميتُهُ كمفهومٍ نقدي عامٍ لظاهرةٍ ذات جذورٍ, إنَّ المعرفةَ تدورُ في صراعٍ كبيرٍ حولَ المفاهيمِ الادبيةِ والنقديةِ وهذا الصراعُ حوّلَ النصَ والتناصَ المرتبطَ تاريخياً بمجتمعٍ من الميادينِ المعرفيةِ المختلفةِ. الفنيةِ, والدينيةِ، والسياسيةِ، والادبيةِ, لدرجةٍ اصبحتْ فيها مقولةُ النصِ والتناصِ صعبةَ التحديدِ على مستوى واحدٍ, لاشتمالِها على مظاهرٍ تركيبيةٍ تشملُ العلاقاتِ بين الوحداتِ الدلاليةِ, بالأضافةِ التدا الى خلِ الحاصل بينَ المدارسِ النقديةِ والاجناسِ الادبيةِ، ولكن كلَّ ذلكَ لا يمنعُ اهميةَ الوظيفةِ النقديةِ للمفهومِ, بالرغمِ من تعددِ الآلياتِ والطرقِ التناصيةِ وعلى إختلافِ تسمياتِها واشكالِها، يَجدُ الباحثُ من الضرورةِ التطرقِ الى بعضِ آراءِ الفلاسفةِ والنقادِ بالتناصِ ومنها التناصيةُ برأي كرستيفا الحضور الفعلي للنصِ في نصٍ اخرٍ، وقد صنفهُ في ثلاثِ تصنيفاتٍ: الاقتباسُ وهو اكثرُ اشكالِ العلاقاتِ النصيةِ وضوحاً (سهل الرصد) سواءً معَ الاحالةِ الى مرجعٍ محددٍ او بدونها. التلميحُ وهو اقلُ تلكَ الاشكالِ وضوحاً لانُه يقومُ على التضمينِ الإنتحالُ وهو غيرُ واضحٍ او ظاهرٍ لأنهُ يجمعُ بينَ التضمينِ والتلميحِ. (Dubiazz, 1996)

يجدُ رولان بارت إنَّ نشأةَ النصِ تقومُ على أساسِ التحويلِ من نصٍ إلى نصٍ، فلا نشأةَ لنصوصٍ جديدةٍ انطلاقاً مما ليسَ نصوصاً, فالنصُ الجديدُ يحملُ خلاصةَ للنصوصِ السابقةِ, إنَّ النصَ هو تناصٌ مصنوعٌ من نصوصٍ أخرى موجودةٍ فيهِ ولكن بمستوياتٍ مختلفةٍ حيثُ يتكونُ النصُ من كتاباتٍ كثيرةٍ مركبةٍ مأخوذةٍ من ثقافاتٍ عدّة، تدخلُ مع بعضِها في حواراتٍ وتتحاكى وتتعارضُ، والنصُ عندَهُ تناصُ في تناصٍ, هذا يعني أن النصوصُ التي تنتمي الى ثقافةٍ واحدةٍ تكونُ أكثرَ عِرضةَ للتناصاتِ والمناصصهِ ويْعرفه صلاحُ فضل التناصُ يتصلُ بعملياتِ الامتصاصِ والتحويلِ الجذري او الجزئي لعديدٍ من النصوصِ الممتدةِ، بالقبولِ او الرفضِ في نسيجِ النصِ الادبي المحددِ. وبهذا فأنَّ النصَ الادبي مندرجٌ في فضاءِ نصي يتسربُ خلالَهُ. (Barthes, 1998 p. 40)

يرى عبدُ اللهِ الغذامي أنَّ النصَ في مختلفِ مستوياتِهِ يخضعُ لهيمنةِ احدِ المفهومينَ التشاكلَ والاختلافَ ومن ثمَ نستطيعُ أن نحددَ قيمةَ العملِ من خلالِهما, قيمتُهُ الابداعيةُ وترتفعُ بالمقابلِ بهيمنةِ الاختلافِ, وذلكَ لأن التشاكلَ مترابطٌ بالمحاكاةِ والتقليدِ والاختلافِ بالتحويلِ والخرقِ، وهذه الثنائيةُ بدورها تساعدُ المتلقي في اعطاءِ ابعادٍ جديدةٍ للنصِ خصوصاً في حالِ توفرِ مفهومِ الاختلافِ الذي يؤسسُ بدورهِ لدلالاتٍ اشكاليةٍ تفتحُ امكاناتٍ مطلقةٍ من التأويلِ والتفسيرِ فتُحفزُ الذهنَ القرائي وتستثيرهُ ليداخلُ النصُ ويتحاورُ معه وهذا يؤكدُ بدورهِ أنَّ النصَ حتى يكونُ متناصاً عليه ان يبتعدَ عن التشاكلِ ويقتربُ من الاختلافِ حتى لا يقعُ في فخِ التقليدِ للنصِ السابقِ وهذا ايضاً يقودُن الى أن يتأسسَ النصُ من خلالِ الابتعادِ عن المطابقةِ بين اللفظ والمعنى ، والمعنى الواحدِ بوصفِها اساساً مرتبطةً بالتشاكلِ. (Fadl, 1992, p. 245)

إنَّ للتناصَ ثلاثُ انواعٍ: النوعُ الاولُ الذاتي يمثلُ عمليةُ تفاعلٍ بين نصوصِ فنانٍ واحدٍ من حيثُ ألأسلوبُ وطريقةُ المعالجةِ والنوعُ وهو تناصُ المنتجِ أو المبدعِ مع نتاجاتهِ السابقةِ ويتمُ هذا التناصُ بالقوانينِ الاجترارِ، الأمتصاصُ، الحوارُ, فثمةَ نصوصٌ تجترُ نصوصاً أخرى أو تمتصُها أو تحاورُها وهذا النوعُ مِن التناصِ يستُخدَمُ بكثرةٍ في أعمالِ الفنانينَ حيثُ تكونُ أعمالُ فنانٍ ما متقاربه فيما بينها ولاسيما بينَ مراحلِ إنتاجهِ وتحولاتهِ الفنيةِ, النوعُ الثاني التناصُ الداخلي عمليةُ تفاعلٍ بين نصوصٍ متزامنةٍ باختلافِ أجناسِها وأنوعِها أدبيةٍ وغير أدبيةٍ كالذي يحدثُ بينُ اللوحةِ التشكيليةِ والفلمِ السينمائي وبينَ لوحةٍ ولوحةٍ آخرى, وهو التناصُ الحاصلُ بينَ نصوصِ جيلٍ واحدٍ ومرحلةٍ زمنيةٍ واحدةٍ ويقعُ هذا التناصُ كثيراً لأسبابٍ عديدةٍ منها تقاربِ الحياةِ الاجتماعيةِ والثقافيةِ لدى المبدعينَ التي تندرجُ ضمنَ وحدةِ الزمانِ والمكانِ, النوعُ الثالثُ التناصُ الخارجي هو تفاعلُ مع نصوصٍ قديمةٍ كما في إستخدامِ الاشكالِ والمواضيعِ الاسطوريةِ, ويُقصدُ بهِ دخولُ النصِ قيد الدراسةِ مع الكمّ الهائلِ من النصوصِ على

إختلافِ أجناسِها وأزمانِها بآلياتٍ متعددةٍ على مستوى الشكلِ والمضمونِ ويعتمدُ هذا التناصُ على مرجعياتٍ عديدةٍ منها الدينيةِ، والأدبيةِ، والأيدلوجيةِ، والتاريخيةِ، وغيرها من النصوصِ الداخلةِ في تركيبةِ النصِ بمستواهِ البنائي والمضمونِ. إذ أنَّ التناصَ والنقدَ يعودانِ معاً للّفظِ والمعنى على الإطلاقِ وانسحبَ كلاهما على دلالاتٍ ذاتِ صلةٍ بالمفهوماتِ الفنيةِ الجديدةِ والنظرةُ التي تغلغلَت الى دقائقِ عمليتي الخلقِ والتذوقِ الفنيتينِ المرتبطةِ بالعلومِ الحديثةِ مثل علمِ الدلالةِ وعلمِ النفسِ وعلمِ الجمال. والعلاقةُ ما بينَ التناصِ والنقدِ تُعدُ من القضايا الحيويةِ في الفنِ وحتى يومنِا هذا، وهذه العلاقةُ جاءت من أهميةِ كل من الشكلِ والمعنى للعملِ الفني في حملهما للرسالةِ او الشفرةِ الفنيةِ ، أنَّ الشكلَ هو يمثلُ التناصَ في بعضِ الاعمالِ الفنيةِ واحياناً يكونُ التناصُ في نفسِ أعمالِ الفنانِ الواحدِ, أمَّا النقدُ يشملُ الكلياتِ في العملِ الفني المرادِ تحليلهِ وهذا يمثل الرؤى الفنيةَ والنقديةَ لمدارسِ الفنِ الحديثِ.

(Al-Ghadham, 1994, p. 89)

المبحثُ الثاني: التناصُ في التشكيلِ الفني الخزفي

إنَّ رقيَ الامم ورقيَ حضاراتها يُقاسُ بمدى تقدمِها الفني, فالفنُ هو الكفيلُ بتسجيلِ مدنياتِ الامم من كلّ زواياها، ولذلكَ فالدول المتقدمةُ تعني عنايةً خاصةً بالفنِ والمؤسساتِ الفنيةِ وتشجعُها وتأخذُ بيدِها، لأنَّ فنَّ أيةِ امةٍ من الامم لا يعكسُ فقط افكارَها وتطلعاتَها، ولكنهُ يعكسُ أرقى ظلالِ العواطفِ الانسانيةِ ، فكلُّ مايُنتجُ من الأعمالِ الفنيةِ لدى الفنانينَ عامةً هو تعبيرٌ واضحُ لخلجاتِ الفنانِ التي مرَّ بها عبرَ العصورِ أو إلامم وحضاراتِها، فالعملُ الفني هو ترخيصٌ لطرحِ الظاهرِ والمخفي الذي يَهمُّ بهِ الفنانُ, لهذا أصبحَ الفنُّ موضعَ إهتمامِ كلّ الحضاراتِ التي تشيدُ بالانسانيةِ والروائعِ الفنيةِ ومن بينَ هذا الاهتمامِ ، هو الفنُّ الخزفي الذي أبدعَ في انتاجهِ الفنانُ بروحِ الفكرِ واخضعَ كلَّ الاشكالِ الخزفيةِ سواءً الصحونُ أو الجداريات أو النحتُ الخزفي لروحِ المجتمعِ وفلسفتهِ، وقد عبّرَ الفنُّ الخزفي عَن عقيدةِ وعاداتِ وتقاليدِ المجتمعِ خاصةً في تزيينِ الجدرانِ والتحفِ الفنيةِ في داخلِ الابنيةِ مما إضفاء القيمةِ الفنيةِ والجماليةِ عليها. (Aziz, Department of Culture and Information, 2000)

بوصفِ التناصِ مفهوماً ادبياً ونقدياً، متجذراً في خارطةِ الأدبِ والنقدِ القديمِ، ومتبلوراً في مختلفِ الحقولِ الأدبيةِ والنقديةِ المعاصرةِ، أستخِدمَ كأداةٍ اسلوبيةٍ واجرائيةٍ من قِبل كلُ من الناصِ والمتلقي في إنجازِ الأعمالِ الأدبيةِ والفنيةِ وتحليلها, جاءَ هذا البحثُ لمقاربةِ مفهومِ التناصِ الى الحقلِ الفني الخزفي، لمعرفةِ كيفياتِ اشتغالهِ فيهِ ومحاولةِ اعتماده كأداةٍ تفكيكيةٍ للمتلقي الخزافِ (قارئاً، ناقداً، مشاهداً،...). وكونُ المفهومِ لم يطال العملُ الخزفي بدراسةٍ متخصصةٍ وبعيدةٍ في الوقتِ نفسهِ عن مفاهيمِ نقديةٍ شابَها الكثيرُ في الاشكالاتِ خلالَ مرحلةِ التطبيق، مثلُ التأثرِ والتأثيرِ، الاعدادُ والتنفيذُ الخزفي، توظيفُ الموروثِ والكشفُ عن مفهومُ التناصِ في العملِ الخزفي. ووضعُ المفهومِ في علاقةٍ نقديةٍ مع الاعمالِ الخزفيةِ وامتدادِهِ بالمدارسِ والمفاهيم الادبيةِ القديمةِ والحديثةِ ليصلُ من وراءِ ذلكَ كلِهِ الى تحديدِ مفهومِ التناصِ وماهيتهِ في الاعمالِ الخزفيةِ. (Jasonson, 1978, p. 24)

إنَّ الإستخدامَ الواسعِ للخزفِ في جوانبٍ مختلفةٍ جاءَ نتيجةً لِما يَحملُهُ من مواصفاتٍ فيزيائيةٍ وكيميائيةٍ جيدةٍ إضافةً إلى قدراتهِ التشكيليةِ العاليةِ و لتعددِ أنواعهِ التي يمكنُ استخدامِها في مجالاتٍ صناعيةٍ عديدةٍ والناتجةِ من تعددِ أنواعِ الموادِ الأوليةِ المكونةِ له و تصُنفُ المنتجاتُ الخزفيةُ وفقَ الأغراضِ المرادِ تناولِها كما تُصنفْ أيضاً وفقاً للتقنياتِ الإنتاجيةِ التي ظهرَتْ حديثاً, إضافةً الى ذلكَ اصبحتْ الأعمالُ النحتيةُ الخزفيةُ تمثلُ عمليةَ الاستقبالِ تدخلُ بها أفكارُ التناصِ وتضيقُ بسببِ عدمِ إعلانيتِها ودخولِها ضمنَ الاستهلاكِ الفني أو كونُها لم تعد تعملُ بلغةِ الترويجِ الذي يحتاجُ إلى لغةٍ فلسفيةٍ أساسُها التحاورُ مع سياقاتٍ لوسائلَ أخرى بل أنها تعكسُ حالةَ الحدثِ، ولكن كلُ هذا جعلَ من فنِ النحتِ الخزفي العاملِ ضمنَ هذا التيارِ يتمتعُ بكلّ خصوصياتِ حالاتِ الابداعِ وعدمِ التصنعِ وعملية سبلِ ترجمتها بلغةٍ فنيةٍ أصبحِ سهلاً غيرْ معقدٍ كونُها تفاعلَت معَ الأحداثِ والمواقفِ العامةِ والخاصةِ، فلا جدالَ في أهميةِ المشاركةِ الوجدانيةِ للفنانِ وبيئتهِ ومجتمعهِ وعالمهِ، إذ توجهَ بوصلةِ التناصِ الى التقويمِ والتقييمِ وهذا بدوره يؤسسُ لعلاقةٍ تناصيةٍ حيويةٍ. يعملُ القارئ على رصدِها وفقَ افقِ توقعاتهِ وبقدرِ ما ينزاحُ العملُ عن إفق توقعِ القارئ بقدرِ ما تتحققُ فاعليتُهُ التناصُ ويتحققَ مفهومُ المسافةِ الجماليةِ. ، كما هو الحالُ في الكثيرِ من الأعمالِ الخزفيةَ للخزافينَ العراقيينَ المعاصرينَ ومِنهم الخزافُ أكرمُ ناجي . الاشكالُ (3,2,1) (Bahnas, 1979, p. 9)

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1415
Rasoul Jabr Mahmoud: Intertextuality and its formal applications in the works of contemporary Iraqi potters
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الشكل (1) **الشكل (2)** **الشكل (3)**

التناصُ بوصفهِ طموحُ لانضاجِ تجربةِ الخزفِ, واذا كانَ مفهومِ التناصِ في الثقافةِ الغربيةِ والعربيةِ ما زالَ يُعاني من اشكالياتِ التشعبِ والمشاكلةِ في الرؤى والافكارِ والتلقي ومن الجديرِ بالذكرِ في بابِ الآلياتِ التناصيةِ، إنَّ النقدَ العربي القديمَ قد وعِي جانباً منها تحتَ تسمياتٍ مختلفةٍ ومعَ ذلكَ ربُمّا نستطيعُ تطبيقَ بعضَها في الجوانبِ المعرفيةِ الاخرىٰ, كما هو الحالُ في النحتِ والرسمِ والخزفِ وغيرِها من الفنونِ المسرحيةِ والسمعيةِ الاخرىٰ. ومفهومُ التناصِ هو ايضاً يدخلُ في خارطةِ النقدِ الفني لفنِ النحتِ الخزفي. حيثُ تتراوحُ اجوبتهُ بين الشقينِ النظري والتطبيقي، ولعلَ مكمنَ المشكلةِ في مفهومِ التناصِ في عدمِ طرحهِ قضايا صراعاتٍ ايديولوجيةٍ ومحاولاتِ التقوقعِ, فالتناصُ في الفنِ مفهومٌ واسعُ المعالمِ يحتوي مكنوناتِ رؤيةِ الفنِ التشكيلي بشكلٍ عامٍ والخزفُ بشكلٍ خاصٍ وافكارُهُ ويدركُ بشكلٍ ملموسٍ في فضاءٍ فكريٍ وذهني تتحركُ فيهِ تداعياتَ النفسِ الحسيةِ والعقليةِ وتتفاعلُ وتتمظهرُ في فضاءِ أنجازِ العملِ الفني الخزفي من خلالِ مجموعةِ آلياتٍ واجراءاتٍ تناصيةٍ مما يتُيحُ للنصِ الخزفي بروزَ الخاصيةِ التجريبيةِ. واعطاءُهُ قيمةً دلاليةً وجماليةً وتأويليه تعضدُ العملَ بوسائلٍ وتقنياتَ التزجيجِ, فهي عمليةٌ تصّلبِ الجسمِ الخزفي بعدَ عمليةِ التبريدِ لتكوينَ جسمٍ ذي صلابةٍ وكثافةٍ عاليةٍ ويعتمدُ على نوعيةِ المعادنِ الطينيةِ والشوائبِ وتحدثُ بدرجةِ حرقٍ بينَ (1000 - 1500) م, وإذا حرَّ الجسمُ بانتظامٍ ولم يتعرض إلىٰ قوىٰ خارجيةٍ فإنَّ التغيرَ بالحجمِ لا يصاحبُهُ أيُّ تشوهٍ وكلُّ هذهِ العملية للعملِ الخزفي والتي تتحكمُ في مدىٰ فاعليةِ المتلقي بعدَ الانتهاءِ من التزجيجِ من خلالِ ايجادِ مسافةٍ جماليةٍ تعبيريةٍ تسهمُ في رصدِ أفق توقعاتِ الابداعِ النحتي الخزفي. (Fadel Abboud Al-Tamim, 2001 , p.36)

إنَّ العملياتِ التصوريةَ لانظمةِ التشكيلِ الحديثِ تنطلقُ من مفرداتٍ وهذه المفرداتِ قد أختيرَتُ اختياراً قصدياً بعدَ تحليلٍ يتلائمُ معَ افقِ التركيبِ الذي ستدخلُ اليه المفردةُ في مخاضٍ من خلال بناءِ إنساقٍ متطورةٍ تتجاوزُ النسقَ الجمالي السائدَ، وهنا تبدأُ الأسلوبيةُ الجديدةُ بفعلِ هذه العمليةِ البنائيةِ فالقصدُ والتنظيمُ لنظمِ العلاقاتِ السائدةِ ومفرداتها هو نوعُ من انواعِ الصياغةِ القصديةِ الجديدةِ بفعلِ مجموعةِ عملياتٍ تحليليةٍ تركيبيةٍ تنتظمُ في مخيلةِ الفنانِ وهذا ما يؤكدُهُ وايت هيد الاسلوبيةُ في انتاجِ الفنِ بأنَّها الشكلُ العامُ للافكارِ التي نلتمسها في عصرٍ معينٍ شفافيةٍ عاليةٍ يصعبُ علينا تميزَها الا بجهدُ جهيدُ, فلابدَ من الإشارةِ بأنَّ تلكَ المقارباتِ لم تقتصر على البنياتِ الشكليةِ فقط بل في التكوينِ التنظيمي داخلَ أنساقِها الخاصةِ لتحولِ الأثرِ الشكلاني من وسيطِ تمثيلي لمدلولاتٍ أخلاقيةٍ محددةٍ إلىٰ أنساقٍ خاصةٍ تكسبُ دلالاتَها من علائقِها الداخليةِ من خلالِ آلياتٍ ومفاهيمٍ تصويريةٍ مشتركةٍ معتمدةٍ على مبدأ التحويرِ والتجريدِ والاختزالِ وغيرِها, فالبنيةُ الشكليةُ للأعمالِ الفنيةِ الخزفيةِ تقفُ الضدَّ التناصِ المضموني في بعضِ الاعمالِ الفنيةِ, فهي تعتمدُ على الدوالِ كأساسٍ في توضيحِ التناصِ الشكلي، ويمكنُ الكشفَ عنهُ من خلالِ البنى السطحيةِ للعملِ الخزفي ولكن هل بامكانِنا تجاوزَ جدليةَ الشكلِ والمضمونِ، غالباً ما ترتبطُ والبناءُ الفكري والمفاهيمي للحضارةِ التي تنتمي اليها, فهنالكَ المضمونُ والغايةُ والمدلولُ ومن الجهةِ الثانيةِ التعبيرُ والتظاهرُ والواقعُ وبينَ هاذينِ الظهيرينِ تتشابكُ وتتداخلُ، بحيثُ يكونُ الخارجي أو الخالصُ لا يكونُ له مبررٌ ووجودٌ إلا عندَما يكونُ تعبيراً عن الداخلي. (Touma, 2000.)

فالشكلُ المتناصُ وعاءٌ أو حاملٌ للنصِ الفني كما وأنهُ يبثُ خطاباً بوصفهِ المتكلمُ أو المدلي بالأفكارِ والمفاهيمِ ، اذ انَّ وظيفةَ الشكلِ تكمنُ في الإفصاحِ عمّا هو كامنٌ فكري عقلي اجتماعي له مضامينٌ كانت المحركَ الأساسَ في عمليةِ أبداع أو تشكيلِ المنجزِ

الفني الخزفي، فالعملُ ليس بمظهرٍ مستقلٍ عن مضمونهِ، وإنّما هو وسيلةٌ من وسائلِ الحوارِ والإبلاغِ عن ماهياتِ الفكرِ وضربُ من التواصلِ. ويرفضُ شتراوس التفرقةَ بينَ الشكلِ والمضمونِ أو الصورةِ او المعنى, فالصورةُ تُتحددُ بمحتوى خارجٍ عنها، والبنية لا محتوى لها وإنّها المحتوى عندما تكونُ داخلَ تنظيمٍ منطقي, ولهذا يكونٌ في بعضِ الاعمالِ الفنيةِ الشكلُ متناصُ من اعمالٍ سابقةٍ رغم الاختلافِ في المضمونِ, وهذا بدورهِ يقودنا الى مسألةِ تجنيسِ العملِ الخزفي الذي اعتبرهُ البعضُ من النقادِ تكويناً ولعبةً من التكراراتِ والمحاكاةِ والاقتباسِ, إنَّ العملَ الخزفي وارتباطَهُ بعملٍ اخرٍ أو باعمالٍ أخرى. لاعتمادهِ على انَّ نظريةَ الاجناسِ تهتمُ بمجموعةٍ من التشابهاتِ الشكليةِ, يمكنُ تفسيرها بتحديدِ التجنيسِ باعتبارهِا مكوناً فنياً تشكيلياً, لهذا فأنَّ التناصَ يفترضُ مجموعةَ اشتراطاتٍ لكلّ من الخزافِ والمتلقي منها الكفاءةُ والخبرةُ بالاختصاصِ من جانبِ التطبيقِ والمعرفةِ الثقافيةِ وبغيرِ ذلكَ تبقى عمليةُ التناصِ صعبةَ الضبطِ. كما هو موضحٌ في الاعمالِ النحتيةِ الخزفيةِ للخزافِ عبد الامير. الاشكال (6,5,4) (Zuhair, 2004 , p. 164)

الشكل (4) **الشكل (5)** **الشكل (6)**

الدراساتُ السابقةُ

بعدَ الاطلاعِ والفحصِ في الرسائلِ والأطاريحِ المنجزةِ في الخزفِ, لم يجدِ الباحثُ أيَّ دراسةٍ قريبةٍ الى عنوانِ بحثهِ الذي تقدمَ بهِ.

مؤشراتُ الاطارِالنظري

1- تناصُ الشكلِ لدى الفنانِ إفصاحٌ حقيقيٌ عن خاصيةٍ أسلوبيةٍ لديهِ، فمنْ الفنانينَ مَنْ يتخذُ شكلاً معيناً إنسانياً كانَ أم حيوانياً، رمزياً أم تعبيرياً، واقعياً أم تجريدياً، ثيمةٌ معرفيةٍ ترتبطُ جمالياً بفلسفةِ الأسلوبِ الخاصِ به ، فقد يكونُ تناصَ وحدةٍ شكليةٍ جزئيةٍ داخلَ البناءِ العامِ للتكوينِ كما يحدثُ مع فنّ الزخرفةِ والخطِ وقد يكررُ شكلاً معيناً في منجزِه الفني عموماً.

2- لجأ الخزافُ العراقي المعاصرُ إلى التناصِ بالموروثِ القديمِ للتعبيرِ عن الجانبِ الجمالي برؤيةٍ لا تقصدُ التعبيرَ التاريخي أو الديني بل التعبيرَ عن القيمِ الجماليةِ والروحيةِ من خلالِ تحويرِ المفرداتِ والتصرفِ بها بقدرٍ من الحريةِ .

3- تناصُ الأشكالِ الهندسيةِ والكتابيةِ عن طريقِ الخطِ العربي، إذ حملَ النحتُ الخزفي العراقي الكثيرَمن العناصرِ الهندسيةِ والخطِ العربي بانواعهِ وتتداخلُ هذه العناصرُ مع بعضها أحياناً لتشكيلِ العديدِ من الأشكالِ الخزفيةِ المعاصرةِ.

الفصلُ الثالثُ/ الاطار الاجرائي للبحثِ

اولاً:مجتمعُ البحثِ

يتكونُ مجتمعُ البحثِ من الأعمالِ الفنيةِ (الخزف) للخزافينَ العراقيينَ ضمنَ المرحلةِ (2020-2024) والبالغُ عددها (40) عملاً خزفياً، والذي تيسرَ للباحثِ الإطلاعَ عليها لأغراضِ هذا البحثِ .

ثانياً:عينةُ البحثِ

تم اختيارُ عينةِ البحثِ بصورةٍ قصديةٍ من مجملِ الإعمالِ الخزفيةِ العراقيةِ المعاصرةِ التي تمثلتْ بمجتمعِ البحثِ وتقريبُ بعضَ النماذجِ المتقاربةِ وقد شملتِ الأعمالُ الخزفيةُ التي تتسمُ بالحداثةِ وأصبحَ مجملُ العيناتِ عشرين عملاً خزفياً بواقعِ اربعة أعمالٍ خزفيةٍ عراقيةٍ معاصرةٍ. وقد تمَ اختيار العينةِ وفقاً للمبرراتِ الآتية :-

1- الاعتمادُ على التناصِ في طريقةِ استلهامِ الخزافينَ لمفهومِ الحداثةِ .

2- الحضورُ الواسعُ للخزافينَ في الحركةِ التشكيليةِ العراقيةِ المعاصرةِ .

ثالثاً:أداةُ البحثِ

لتحقيقِ هذا البحثِ اعتمد الباحثُ على بعضِ المؤشراتِ التي أسفرُ عنها الإطارُ النظري في بناءِ أداةِ العينةِ بصورةٍ أوليةٍ ، بالاضافةِ الى اداةِ الملاحظةِ وذلك لبيانِ مدى ملائمتها للظاهرةِ التي وضعت من اجلها .

رابعاً:منهجُ البحثِ

اعتمدَ الباحثُ على المنهجِ الوصفي التحليلي للعينةِ حسبَ معطياتِ عناصرِها وأسلوبِ تنظيمِها مع الرجوعِ إلى المراحلِ التاريخيةِ للاستفادةِ من بعضِ المعلوماتِ لاستكمالِ خطواتِ التحليلِ .

خامساً: تحليلُ العينةِ

أنموذج (1)

الفنان: حيدررؤوف الطاهر العمل: بقايا جدار

القياس:40× 50سم السنة: 2020

تجربةُ الخزافِ حيدر طاهر تثيرُ تساؤلاتٍ عدّة تقفُ في مقدمتها استفهاماتٌ حولَ تناصِ العلامةِ التي تنقلُ الصورةُ الخزفيةُ من مساحاتها المعلومةِ الى مساحةٍ افتراضيةٍ اخرى, فعنصرُ الحمامةُ يرمزُ للسلامِ والنقوشُ تدلُ على الرسومِ والكتاباتِ التي كانتَ تستخدمُ بشكلٍ كبيرٍ في تلكَ الحقبةِ, إضافةً الى المدياتِ الجماليةِ التي يمكنُ تحقيقها من قبل الخزافِ عبر تفعيلِ المستوى النحتي البعيدِ عن طبيعتهِ المعهودةِ. وتحليلُ معطياتهِ إنطلاقاً من معرفةٍ مسبقةٍ عن فكرةِ التحولِ التي تحيط البنيتينِ الفكريةَ والبنائيةَ للعملِ الخزفي والاحاطةُ بالمؤثراتِ المرجعيةِ والخصائصُ التي تضفي على تلكَ العلاقاتِ التي يحملهُ العملُ الفني الجداري بتفاعلِ الادراكِ الحسي للفنانِ والادراكُ العقلي لتوليدِ ثقافةٍ خاصةٍ بالعملِ ذاته تتحسسُ بالتأثيراتِ الرمزية والضمنية الناتجةِ عن طبيعةِ العلاقةِ بينَ تلكَ الإشاراتِ ومدلولاتِها, بالأداءِ والصياغةِ والاشتغالِ التقني الحديثِ, فهي التي تميزُ قدرةَ الخزافِ على استغلالِ كلّ الطاقاتِ الرمزيةِ والروحيةِ في إطارِ نظامها المشحونِ بالقدسيةِ والجمالِ يشكل العملُ عنده جانباً مهماً من جوانبِ مسيرتهِ الابداعيةِ ، اذ يعالجُ موضوعاتَه الخزفيةُ النحتيةُ بطرقٍ بنائيةٍ متنوعةٍ وتوظيفُ الرمزِ من الاشتغالاتِ المهمةِ في تكويناتهِ، حيثُ شكلت الكتلُ المحورةُ والعلاماتُ اللونيةُ فعلَ التداولِ الدقيقِ لمعناها ويعملُ الفنانُ الى اضافةِ مجموعةٍ من الرموزِ المتناصةِ المموهةِ والاشاراتِ التي تعملُ في مسوغاتٍ تشكيلها وظيفةٌ تعبيريةٌ تتجددُ في مكانها عن الكتلةِ وتكوينُها اللوني يعمدُ الى تزيينِ خزفيتهِ المنحوتةِ بخطوطٍ دقيقةٍ ومتداخلةٍ تختلفُ في انحناءاتها وفي اتساعاها والتقاءاها كوحدةٍ جديدةٍ.

انمـوذج (2)

الفنان:أكرم ناجي العمل:المزاوجةُ الماضي والحاضرُ

القياس: 40سم × 30سم السنة : 2021

تجربةُ الخزافِ تثيرُ تساؤلاتٍ عدة تقفُ في مقدمتِها استفهاماتٌ حولَ تناصِ العلامةُ التي تنقلُ الصورةَ الخزفيةَ من مساحاتِها المعلومةِ الى مساحةٍ افتراضيةٍ اخرى وقد كرّسَ اهتمامهُ الواضحَ في الخروجِ عن النسقِ التقليدي والمألوفِ في طرحِ نماذجهِ البصريةِ للخزفِ النحتي الجداري، مما يثيرُ مفارقةً جديدةً في اظهارِ نمطٍ حديثٍ يهتمُ الى حدٍ كبيرٍ بالمعاصرةِ التي تعتمدُ على الجداريات الخزفيةِ النحتيةِ وتحليلِ معطياتِها انطلاقاً من معرفةٍ مسبقةٍ عن فكرةِ التحولِ التي تحيطُ البنيتينِ الفكريةَ والبنائيةَ للعملِ الخزفي والاحاطةُ بالمؤثراتِ المرجعيةِ.جداريةٌ متكونةٌ من مقطعٍ واحدٍ بشكلٍ مربعٍ, يتمثلُ ذلكَ التكوينُ الجداري في مقاربةٍ واستعارةٍ تناصيةٍ من الفنونِ الرافدينيةِ السومريةِ وتمازجٌ بين الموروثِ والتراثِ الاسلامي والحديثُ في نظامهِ الشكلي, هدفُ العملِ دلالةٌ حضاريةٌ وجماليةٌ في مضمونهِ الفكري والتعبيري الشكلي إذ يحتوي على مفرداتٍ وعناصرٍ رمزيةٍ تمثلتْ في(الرجل - الخضرمة سبع عيون) ازدحمتْ بالرمزياتِ والحركةِ والمعتقداتِ والتقاليدِ المختلفةِ، بما تتيحُ لتنوعَ تلكَ الاشكالُ والمضامينُ والرموزُ لظهورِ دلالاتِها الضمنيةِ والخارجيةِ في نظامِها الشكلي بصورةٍ متناسقةٍ متآلفةٍ متداخلةٍ بينَ تلكَ الحقبِ ومكملةٍ بعضها للأخرِ لأشكالٍ تداخلتْ في اواصرٍ موضوعيةٍ بأبعادٍ تأريخيةٍ وفكريةٍ وجماليةٍ ، وظفها الفنانُ باعتبارِها جزءاً من البنيةِ الشكليةِ والمضمونيةِ في فنونِ واساطيرِ العراقِ القديمِ ومازالتْ لها واقعاً مهماً في حياةِ الانسانِ في طاقاتِها التعبيريةِ والسحريةِ التأثيريةِ, وعنصراً مهيمناً في الخطابِ العامِ في الفنِ الاسلامي, إذ لم يستطعِ الفنانُ تجاوزَ اللونِ الازرقِ والشذري في جسمِ التكوينِ وتتوسطُ دائرةٌ زرقاءٌ في الرجلِ إذ مثلْتْ سبعَ عيونِ بعلاماتِها المهيمنةِ عالماً متداخلاً مع العالمِ الرمزي والفكري,اللونُ الشذري للتكوينِ العامِ وما لهُ من دلالاتٍ نفسيةٍ ايمانيةٍ في صفاءِ السماءِ وبعثِ الاملِ والاطمئنانِ, فضلاً عن الرؤيةِ الذاتيةِ التخيليةِ المؤسسةِ لامتزاجها في فضاءِ التكوينِ مع (سبع عيون) بطابعٍ نحتي وكأنها ملتصقةٌ متنقلةٌ من زمنٍ الى آخرٍ ومن مقولةٍ وقراءةٍ الى اخرى, وظفها الفنانُ بأسلوبٍ شكلي منظمٍ متتابعٍ لتكوينٍ متغيرٍ متحولٍ في الايقاعِ والحركةِ والدلالاتِ للعملِ الفني.

أنمــوذج (3)

الفنان: قاسم نايف العمل : من وحي القرأن الكريم

القياس: 40سم×42سم السنة: 2022

الخزافُ يلتقي في رؤيةٍ مشتركةٍ لفلسفةِ المكانِ ولا سيما ما يتصلُ بدلالاتِ المادةِ الخامةِ ورموزها الحضاريةِ، فقد قدّمَ أعمالَهُ الخزفيةَ النحتيةَ ذاتَ بعدين أو ثلاثةِ أبعادٍ تسعى إلى استحضارِ الدلالاتِ الكامنةِ في أعماقِ المكانِ عبر الخامةِ التي تجسدُ المكانَ والرمزَ في آنٍ واحدٍ ، وإنْ كانَ بأسلوبٍ أكثرِ معاصرةٍ يهيمنُ عليه التجريدَ خاصةً في جداريات النحتِ الخزفيةِ وفي خزفياتهِ تتفجرُ الطاقةُ التعبيريةُ للمادةِ الخامِ الخزفيةِ المتكونةِ من ترابِ المكانِ والصحراء في العراقِ والتي يشكلُها ويطوعُها يدوياً في تكويناتهِ قد اضافَ اليها خليطاً من الحروفيةِ العربيةِ والخطوطِ المحفورةِ على السطحِ, فضلاً عن حروفٍ بدائيةٍ مختزلةٍ تمثلتْ بأشكالٍ ذات نسقٍ منظمٍ استهدفَتْ جميعها إلى تأكيدِ حضورِ المكانِ والزمانِ والإنسانِ سوياً في نسيجٍ بصري خزفي نحتي كثيفِ العلامةِ وذلكَ عبر المادةِ الخامِ الخزفيةِ التي ينظرُ إليها الفنانُ انها أكثرُ الخاماتِ التصاقاً بالإنسانِ والمكانِ والأرضِ.ولهذا كانَ اسلوبُ الخزافِ يميلُ الى التبسيطِ والاختزالِ في ادراكِ بينَ الوحداتِ , التي جاءَتْ توزيعها بقصديةِ صياغتها التراتبيهِ والتركيبةِ، لتحقيقِ حركةِ بينَ الفضاءاتِ الداخليةِ التي جاءَتْ نتيجةَ توزيعِ الكتاباتِ المرسومةِ بحريةٍ ونظاميةٍ تامةٍ للتعبيرِ عن مضمونِ فكرةِ الموضوعِ التي يُرادُ إيصالها .

انمــوزج (4)

الفنان: ماهر السامرائي العمل: أستلهام تشرين

القياس: 40سم ×30سم السنة: 2024

إعتمدَ الفنّانُ الحروفيّاتِ في أشكالهِ، وبدأ يؤسّسُ لغةً شرقيّةً عربيّةً إسلاميّةً خاصةً انفرد بها عن باقي الخزافينَ، فقد إشتغلَ بالألوانِ المعدنيّةِ ذاتَ البريقِ الزجاجي وبذلكَ ألّفَ تَشكيلةً رائعةً بينَ اللّونِ والشكلِ والزخرفةِ والخطوطِ والسطوحِ والإنسجامِ الشكلي واللّوني والتضاداتِ في الظلِ والضوءِ والألوانِ، وبدت حلقةً متواصلةً أبدعَ الخزافُ في تكوينِ لغةٍ تميّز فنُهُ وتؤسّسُ نظاماً جديداً في الخزفِ النحتي متوازنَ الرؤيةِ. سِمةُ التكرارِ تلعبُ دوراً بارزاً في بلورةِ الأسلوبِ الخاص بالخزافِ وبالتحديد تكرارُ النزعةِ الدينيةِ وفقاً لاختيارِ الأشكالِ والكتاباتِ والآياتِ القرآنيةِ , قسّمَ الخزافُ سطحَ المنجزِ الى عدةِ محاورٍ متساويةٍ على سطحِ العملِ, اذ تقصدَ الخزافُ الاشخاصَ والأيات القرأنيةِ (أية الكرسي) والنقودَ التي دوّنَ عليها(لا إله الاّ اللهُ , محمدٌ رسولُ اللهِ) لما تعبّرُ عن فصلِ السياسة عن الدين وهذا مغزى المنجزِ وتعبيرِه الشاملِ كرؤيةٍ للفنانِ عن الحدثِ وآلياتِ الصراعِ فيهِ , اذ استهدفَ الخزافُ المعاني المجردةَ والمرتبطةَ بها رمزياً ليشتغل عليها النصَ الخزفي ضمنُ كونهِ دلَّ في مفرداتهِ على العلاقاتِ الزمانيةِ والمكانيةِ التي يجري فيها الحدثُ, لتحقيقِ نتيجةٍ الصراع وهو مطلب الشعبِ (نريد وطن) .اذ حاولَ الخزافُ ان يستجيبَ ويسوقَ احتياجاتِ المجتمعِ من خلالِ الخطابِ المحمل بالمعاني واضحةِ الحدودِ من استعمالَ المفرداتِ داخل بنيةِ النصِ، واستدعاءُ الصورةِ الشكليةِ لتحقيقِ السياقِ المعرفي من خلالِ الاستعارةِ الواضحةِ, وفيما يخصُ الاسلوبُ التقني, نفذَ الخزافُ مفرداتهُ على سطحِ المنجزِ بأليةِ الحزوزِ البارزةِ, وقد اعتمدَ الخزافُ على ابقاءِ سطحِ المنجِ باكملهِ بحالةٍ من الخشونةِ كتعبيرٍ عن القلقِ والتوترِ الناتجِ من الصراعِ , بينما الصيغةُ اللونيةُ المستخدمةُ منَ قبلِ الخزافِ اللونُ الابيضُ, الخطوطُ السوداءِ للكتاباتِ والالوانِ الصحراويةِ الترابيةِ للإيحاءِ بالتعتيقِ والقدمِ .

الفصل الرابع/ النتائجُ والاستنتاجاتُ

- النتائـجُ:

1- البعدُ التناصي في العملِ الخزفي يعمقُ ويؤكدُ فعلَ البناءِ الخزفي خصوصاً عندما يأخذُ منحى انزياحي بعيداً عنْ المحاكاةِ الجادةِ وهذا ما لمسَهُ الباحثُ من خلالِ عيناتِ البحثِ, إنْ المادةَ في العمل الخزفي خضعَتْ من قبلِ الفنانِ الى عملياتٍ تحويليةٍ زادَتْ من انسجامها معَ الطرحِ الفكري والفلسفي والفني للتنفيذِ وبغيرِ ذلكَ تبقى الاحالاتُ التناصيةُ بمثابةِ دليلٍ او شاهدٍ على فكرةِ الخزافِ.انموزج (2,1)

2- يتحققُ البعدُ التجريبي في المنجزِ الخزفي من خلالِ لجوءِ الفنانِ الى التناصِ القصدي والواعي وعلى مستوى الشكلِ والمضمونِ. حيثُ جاءَ التناصُ قصدياً وظاهراً مما يتيحُ للمتلقي تلمسَ بعضِ مفاصلِ التجريبِ على النصِ. أنموزج (4,3)

3- التناصُ في العملِ الخزفي يحققُ للمتلقي فعاليةً انتاجيةً من خلالِ بناءِ افقِ توقعاتٍ وخلقِ مسافةٍ جماليةٍ اعتماداً على البعدِ العلائقي التحويلي الذي يسهمُ في الانزياحِ الدلالي للعملِ السابق والافصاحِ عن تنفيذِ فكرةٍ تكونُ في بعضِ تقنياتها تناصيةِ للعملِ الجديدِ.(4,3,2,1)

4- ان المفاصل التناصية في العمل الفني الخزفي تتأزر وتشتغل ضمن منظومة واحدة تعمق دلالة التناص التي امتازَتْ بتنوعِ الاحالاتِ التناصيةِ وتنوع آلياتِها وطرقِها وانواعِها. ولكن ذلكَ في النهايةِ لم يخرجْ عن دلالةِ ومقصديةِ التناصِ التي أرادها الفنانُ.أنموزج (2)

5- الاحالاتُ التناصيةُ الخزفيةُ في تحقيقِ البعدِ التغريبي من خلالِ خلقِ مسافةٍ جماليةٍ عن طريقِ كسرِ افقِ توقعاتِ القارئ مما ساهمَ بالتالي إتاحةِ مسافةٍ نقديةٍ للمتلقي.انموزج (1)

- الاستنتاجـاتُ:

1- النحتُ الخزفي ذو الانزياحاتِ التناصيةِ في التركيبِ يؤدي الى توسيعِ نطاقِ المعنى ودلالةِ التناصِ وخلقِ مسافةٍ جماليةٍ, مما يؤسسُ لمساحةٍ مهمةٍ من التأويلِ.

2- التناصُ يفترضُ مجموعةَ اشتراطاتٍ لكلّ من الفنانِ (الخزاف) والمتلقي منها الكفاءةُ والخبرةُ بالاختصاصِ والموسوعيةِ الثقافيةِ وبغير ذلكَ تبقى عمليةُ التناصُ صعبةَ الضبطِ.

3- التناصُ في الخزفَ يكسبُ كلّ من الأعمالِ السابقةِ (المتناص عنه) والأعمالِ اللاحقةِ (المتناص) قيم وابعاد معرفيةٍ ودلاليةٍ جديدةٍ. وبدونْ ذلكَ يبقى النصُ (السابق) غائباً او مغيباً، والنصُ الجديدُ (اللاحق) فاقداً لفعاليتهِ ومكرراً لموضوعاتِ خزفيةٍ مطروقةٍ من قبلِ.

4- التناصُ كمفهومٍ نقدي مهم لمقاربةِ النصِ الخزفي وضبطِ أسلوبيةِ تطبيقهِ ومنهجيةِ قراءتهِ.

- التوصـيات:

1- تعزيزُ الجانبينِ المعرفي والإدراكي لطلبةِ فروعِ الخزفِ في كلياتِ الفنونِ الجميلةِ والإفادةِ منها في تشييدِ رؤى مفاهيميةٍ تستقرئ آلياتَ بناءِ التناصِ الخزفي العراقي المعاصرِ.

- المقترحـاتُ:

1- التناصُ والتحوّلاتُ الأسلوبيةُ في الخزفِ الامريكي المعاصرِ.

Conclusions:

1. Ceramic sculpture with intertextual shifts in composition leads to expanding the scope of meaning and the significance of intertextuality and creating an aesthetic distance, which establishes an important space for interpretation.
2. Intertextuality assumes a set of requirements for both the artist (ceramist) and the recipient, including competence and experience in the specialty and cultural encyclopedia. Otherwise, the intertextuality process remains difficult to control.
3. Intertextuality in ceramics gives both previous works (intertextualized) and subsequent works (intertextual) new cognitive and semantic values and dimensions. Without that, the (previous) text remains absent or hidden, and the new (subsequent) text loses its effectiveness and repeats previously discussed ceramic topics.
4. Intertextuality as an important critical concept for approaching the ceramic text and controlling the style of its application and the methodology of its reading.

References:"

1- *Al-Munjid in the Contemporary Arabic Language.* (1996). Beirut:: Dar Al-Mashreq.
2- Al-Ghadham, A. (1994, p. 89). *Problem and Difference.* Beirut: Arab Cultural Center.
3- Al-Jazza, M. F. (1998, p. 24). *The Title and the Semiotics of Literary Communication.* Cairo : Egyptian General Book Authority.
4- Al-Madani, A. (1987, p. 97). *The Principles of the New Critical Discourse.* Baghdad: General Cultural Affairs House.
5- Al-Tamim, F. A. (no. 36, Baghdad: General Cultural Affairs House 2000.). the term intertextuality in ancient Arab criticism. *Al-Mawqif Al-Thaqafi magazine*, p. p. 73.
6- Aziz, T. (Department of Culture and Information, 2000). The Concept of Intertextuality in Contemporary Critical Discourse. *Al-Rafid Magazine ,*, pp. No. 31, Sharjah.
7- Bahnas, A. (1979, p. 9). *The Aesthetic of Arab Art.* Kuwait: issued by the National Council for Culture, Arts and Literature .
8- Barthes, R. (1998 p. 40). *Horizons of Intertextuality.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
9- Dubiazz, M. P. (1996). The Theory of Intertextuality. *Trans. Al-Rahouti Abd al-Rahim*, p. p. 320.
10- Fadel Abboud Al-Tamim. (2001 , p.36). *The Origins of the Term Intertextuality in Ancient Arabic Criticism.* Baghdad: General Cultural Affairs House.
11- nFadl, S. (1992, p. 245). *Rhetoric of Discourse and Text Science.* Kuwait:: World of Knowledge Series.
12- H. M. (1997, p. 17). *Overlapping Texts in the Arabic Nove.* Cairo: Egyptian General Book Authority,.
13- Jasonson, F. (1978, p. 24). *Al-Jamaliyya.* Iraq: Encyclopedia of Critical Terms, Publications of the Ministry of Culture and Arts.
14- linguists, A. g. (1989, p. 787). *The Arab Organizers for Education.* Tunisia: The Basic Arabic Dictionary, Culture and Science.
15- linguists, A. g. (1989, p. 787). *The Basic Arabic Dictionary.* Tunisia: The Arab Organizers for Education, Culture and Science.
Sahib Zuhair , 2004) .p. 164 .(*Studies in the Banbah of Art* .16- Amman, Jordan :nAl-Raed Scientific Publishing House.
17- Terry Eagleton, ,. e. (p. 167-168 ,1961). *Introduction to the Theory of Literature.* Culture Palaces Authority, September .
18- Touma, A. (2000.). The Concept of Intertextuality in Contemporary Critical Discourse,. *Al-Rafid Magazine*, p. p. 23.

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1511

Features of popular heritage in contemporary Iraq painting an analytical study

Ruaa qahtan Abdullah [a1]

[a] *Ministry of Education*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 14 July 2024
Received in revised form 23 July 2024
Accepted 24 July 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
popular heritage , contemporary Iraq painting

ABSTRACT

The entitled research (Features of Popular Heritage in Contemporary Iraqi Painting) consists of four chapters. The first chapter includes the research problem, importance, objectives, and limits, while the second chapter includes the theoretical framework that contains two sections: The first section: Popular heritage (characteristics and features) and the second section: The role of popular heritage in contemporary Iraqi formation. The third chapter included the research procedures and analysis of the research sample, while the fourth chapter included the research results, the most important of which were:

Iraqi painters invest themes or symbols of their popular heritage in their artistic works.
The diversity of materials and raw materials in the paintings of Iraqi painters.
The diversity of performance of Iraqi painters in their artistic works.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: Rouaakahtan2020@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1511
Ruaa qahtan Abdullah: Features of popular heritage in contemporary Iraq painting an analytical study
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

ملامح الموروث الشعبي في التشكيل العراقي المعاصر (دراسة تحليلية)

رؤى قحطان عبد الله [1]

الملخص:

يتكون البحث الموسوم (ملامح الموروث الشعبي في التشكيل العراقي المعاصر) وقد تضمن اربعة فصول هي الفصل الاول الذي تضمن مشكلة البحث واهميته واهدافه وحدوده بينما جاء الفصل الثاني يتضمن الاطار النظري الذي احتوى على مبحثين هما المبحث الاول : الموروث الشعبي (الخصائص والسمات) والمبحث الثاني : دور الموروث الشعبي في التشكيل العراقي المعاصر . وجاء الفصل الثالث متضمنا اجراءات البحث وتحليل عينة البحث بينما جاء الفصل الرابع الذي اختص بنتائج البحث والتي كان اهمها :

(1) استثمر التشكيليون العراقيون في اعمالهم وثيمات تراثهم شعبية او سمات تراثية شعبية في اعمالهم الفنية .

(2) تنوع الخامات والمواد في اعمال التشكيليون العراقيين

(3) تنوع الاداء للفنانين العراقيين في اعمالهم الفنية .

الاطار المنهجي : وتضمن مشكلة البحث واهميته واهدافه وكذلك حدود البحث وتحديد المصطلحات

الاطار النظري والدراسات السابقة : وقد قسم على مبحثين جاء على النحو الاتي المبحث الاول : الموروث الشعبي (الخصائص والسمات) المبحث الثاني : دور الموروث الشعبي في التشكيل العراقي المعاصر : بعد ذلك توصلت الباحثة الى المؤشرات الاطار النظري .

اجراءات البحث : وتضمن منهج البحث ومجتمع البحث وأدوات البحث وصدق الاداة وعينة البحث وتحليل العينات على وفق المؤشرات التي خرجت بها الباحثة من الاطار النظري . وبعد تحليل العينات توصلت الباحثة الى عدد من النتائج , والاستنتاجات :

- استمر الفنانون العراقيون في اعمالهم بثيمات وملامح تراثية شعبية او سمات شعبية في اعمالهم الفنية كما ذلك في جميع نماذج الفنية .
- ملامح الموروث الشعبي جاءت متنوعة في الفن العراقي المعاصر منها اصولها الحضارية واخرى شعبية وغيرها تراثية

ثم دونت الباحثة التوصيات والمقترحات وختمت البحث بالمصادر والمراجع الكلمات المفتاحية : ملامح , الموروث

الكلمات المفتاحية : الموروث الشعبي ، التشكيل العراقي المعاصر .

مشكلة البحث :

مما لاشك فيه ان التشكيل العراقي المعاصر قد امتاز بعدد من الملامح والسمات الشكلية العراقية الاخرى كالنحت والخزف والتصميم و الكرافيك وعليه فان هذه الملامح التي تمثل الموروث الشعبي تشكل احد المكونات الفاعلة الضاغطة والمؤثرة في بناء وتأسيس الاعمال الفنية العراقية المعاصرة , بالإضافة الى تأثيرات الحداثة ما وبعدها وكذلك تأثيرات مساحة التواصل الاجتماعي وتأثيرات التكنلوجيا بشكل عام . الا ان ملامح الموروث الشعبي في الفن العراقي المعاصر تعد ملامح بيئة عراقية خالصة تميزها عن بقية الفنون في العالم لكونها تشكل ثيمتة عراقية مميزة . ولم تقتصر ملامح الموروث الشعبي على الاعمال الفنية العراقية المعاصرة بل شكلت بدورها الفاعل كضاغط في مجالات النحت والخزف وبقية فنون التشكيل العراقي المعاصر وقد وظف الكثير من الفنانين العراقيين في اعمالهم الفنية مفردات الفنون الشعبية وتراثياتها امثال الفنان فائق حسن وجواد سليم و خليل الورد و اسماعيل فتاح وماهر السامرائي وسعد شاكر اسماعيل الشيخلي وحافظ الدروبي وخالد جادر وفيصل لعيبي وحسن عبد علوان وغيرهم من استخدم اشكال وزخارف هندسية ونباتية بسيطة وتلقائية في اعمالهم الفنية لتشكل ملامح الموروث الشعبي في اعمالهم ومن هنا يمكننا صياغه التساؤل الاتي : ماهي ملامح الموروث الشعبي في التشكيل العراقي المعاصر

[1] وزارة التربية

اهميه البحث والحاجه اليه :تكمن اهميه البحث في النقاط التالية :

اولا _ ان البحث سيكون عونا للدارسين والباحثين في هذا المجال .

ثانيا _ ان البحث سيكون بحثا استقصائيا في مساحات التشكيل العراقي وكاشفا عن هذه الملامح .

ثالثا _ ان البحث يكون بكرا في تناوله هذا الموضوع

رابعا _ ان البحث سيكون اضافة معرفية لعموم القراء والمتلقين .

هدف البحث : الكشف عن ملامح الموروث الشعبي في اعمال الفنانين العراقيين

حدود البحث : الحدود الموضوعية : الاعمال الفنية لمجموعة من الفنانين العراقيين

الحدود الزمانية : 1958 _ 2016

الحدود المكانية : العراق

تحديد المصطلحات الملامح :(لغويا) لغة (اسم) . ملامح : جمع ملمح . ملامح : جمع لمحة . ملامح (اسم) جمع ملمح فمثلا ملامح الوجه : ما يظهر من علامات الوجه او اوصافه . الملامح والظلال : ما يظهر من اماكن في لوحات الرسامين مضاءة واخرى غامقة .

الملامح :(اصطلاحيا) : أي علامات مميزة للعقل , او الجسم , او الوجه . (altibbi, n.d.)

الملامح (اجرائيا): هي السمة او الصفة الاساسية في الفنون الشعبية والتي استمدت من التأريخ الفلكلوري للشعوب ويتم توظيفها في فنون تلك الشعوب بشكل معاصر

الموروث تعريف موروث في معجم المعاني الجامع أ الموروث (اسم) موروث : اسم المفعول من ورث) (لغويا ب موروث (اسم) اسم مفعول من ورث , الجد الموروث الذي ترك الميراث , موروثات العائلة : ما توارثه من ارث , مجموعة من العادات والاعراف ينظر الها كسوابق تشكل الجزء الاساسي المؤثر على الحاضر (almaan, n.d.)

يعرف الموروث الشعبي : انه الجانب المأثور في الثقافة الشعبية . وفي جانب اخر يؤكد انه الممارسات والعادات والافكار وغير ما ظل مستمر بقوة العادة في المجتمع (Al-Antil, 1978, pp. 35-106)

الموروث الشعبي : انه المتأصل بشكل شائع من الناحية الفنية والذي يعتبر معبرا عن الناس والمجتمع وطريقة الحياة وهو ليس تعبير عن موقف شخصي بل هو تعبير جماعي عفوي مترادف مع طبيعة المجتمع , (Webster s third international dictionary p. 882)

الموروث الشعبي : (اجرائيا) هي كل الاشكال والعلاقات والتكوينات ذات السمة الاجتماعية الشعبية والعقائدية والطقوسية والتي تأثرت بالنتاجات الشعبية ثم تم توظيفها في التشكيل العراقي المعاصر.

الاطار النظري :

المبحث الاول : الموروث الشعبي (الخصائص والسمات)

الموروث الشعبي هو مجموعة من الخصائص الشكلية المتحققة في الفنون و هو جزء الاساسي من سمات الموروث الثقافي العالمي الذي يلعب دورا مهما في نقل الثقافة والثيمات الشعبية وعناصرها الشكلية للأجيال اللاحقة وقد ساهم الموروث في تقوية الانتماء الثقافي للهوية الوطنية والشخصية والذي يمثل مفهوم الثقافات المختلفة والصورة التي تعكس الحقيقة والهوية الثقافية للمجتمعات الانسانية التي تأتي من كل المعارف والخبرات لموروث الاجيال في المجتمعات لطابع المجتمع وتعبر عن الهوية القومية ايضا ((ان الاشكال الفنية ليست مجرد اشكال نابعة من الوعي الفردي _ يحددها المجتمع ككل, ويمكن ان نجزم بأن هناك شبه اتفاق حول هذه القصة في اثر الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي بالبيئة الثقافية لتشكيل وفي هذا الصدد يقول توماس مونرو : في تاريخ اي فن من الفنون , تشكل الاحداث والاحوال الاجتماعية والاقتصادية جزءا من الخلفية الثقافية لكل طراز أو اسلوب)) (Safiya, 1979, p. 14) اذ ان الموروث الشعبي الذي يرتكز على خصائص الموروث الشعبي المتضمن في الطقوس والعادات والمعتقدات الشعبية المتعلقة بالحياة اليومية للناس اذ انه يضم كل الفنون والمؤثرات الشعبية من الشعر

والغناء والموسيقى وكل المعتقدات والعادات والمناسبات المختلفة وكل ما يتضمنه في الاداء والشكل وفكرة الموروثات وجذورها العميقة الى زمن القدماء حيث انه يشكل محورا هاما وطريقة حياة و جزءا مهما من تاريخ ثقافة الشعوب الذي يعتبر مرجع للعقيدة وتقاليدها وسماتها وقيمتها الاصلية ولغتها وممارساتها واسلوب حياتها , ومن هذا الجانب يعد الموروث الشعبي احد اهم السمات المهمة للهوية الوطنية ((وليست دراسة الموروث وتأصيل الشعور بالانتماء الوطني وحدهما كفيلين بخلق الوعي الفني عند الفنان بل _ يجب ان يشمل التخطيط الثقافي لمناهج خاصة بالذوق الفني والاحساس بالجمال في كل جوانب الحياة .. ان نبدأ في تدريب بصرنا وبصيرتنا على تلمس مصادر الجمال الفني اذا اردنا ان نستكمل حلقات الحضارة))(Qutb, 1980, p. 118)

وان الموروث الشعبي هو علم مستقل بحد ذاته وتتأكد خصوصيته من خلال سماته الواضحة ومن اهمها البساطة والعراقة و السمات الخاصة بالموروث الشعبي الذي هو جانب من الرؤيا الفنية والذوق الفني مما ساعده على نضج وبلورة الاتجاه الابداعي الفني وقد يحمل بين طياته ملامح مميزة لتلك القدرات الجمالية الفطرية وتشكل الافكار والموروثات الشعبية التي استخدمها الفنانون في اعمالهم الفنية في ((فهم الرؤيا الشاملة لعلاقة الموروث بالعصر .. وهو المعنى العميق للحداثة باعتبارها تأسيسا لا استنساخا . وهو المعنى الذي يجعل لمبدأ الالتزام الاجتماعي قيمته الموازية لفهم المبادئ السابقة . اي مبدأ التجدد وضرورته على الاقل . ومهما يكن فأن الفن المعاصر لا يستطيع الانغلاق على نفسه .. ومفهوم الاصالة في الفن لا يمكن عزلة عن المؤثرات المختلفة : كما ان الموروث البشري غدا منتشرا وبمتناول الجميع))

والموروث الشعبي الذي تتركز سماته وخصائصه في منظومه كامله من الاشكال والرؤى والطقوس والعادات والمعتقدات الشعبية المتصلة بالحياة اليومية للشعوب وقد امتدت هذه المنظومة الى العصر الحالي عن طريق مفردات البيئة الشعبية حينا والذاكرة الفولوكلورية حينا اخر , و الموروث الشعبي قد اكد خصوصيته من خلال سماته الواضحة المعالم وقد من خلال خصائصه الشكلية ((التراث الثقافي للشعوب والامم هو رمز حضارتها وعنوان رقيها وتقدمها , نفتخر به , ونحافظ عليه ونصونه من عاديات الزمن وعبث العابثين وتمثل الفنون التشكيلية احد اهم مكونات هذا التراث))(Abbas, 2013, p. 74)

ويمكن ملاحظه الخصائص والسمات للموروث الشعبي وعناصره الشكلية في الكثير من نتاجات الفن التشكيلي العراقي المعاصر ان كان رسما او نحتا او خزفا ففي مجال الفنانين نلاحظ الكثير من الفنانين العراقيين وظفوا الملامح الموروث الشعبي في اعمالهم الفنية والباحثة هنا ترى ان تثبت ذلك في وريقات هذا البحث تلافيا منها للاجابه على هدف البحث قبل فصل التحليل والنتائج وفي مجال النحت نلاحظ الكثير من نتاجات النحتية التي تناولت تراثيات البيئة العراقية كما جاء في اعمال النحاتين في استخدامهم لعناصر واشكال حضارية عند جواد سليم في حين استخدم محمد غني حكمت موروث الحكايا التراثية الشعبية مثل بساط الريح , و كهرمانه والاربعين حرامي وصياد والجنبة , وشهرزاد وشهريار

كما جاء ذلك ايضا في اعمال خالد الرحال نساء في حمام و الشرقاوية في ليلة الدخلة وغيرهم من النحاتين الذين استخدموا الموروث الشعبي ايضا كما في اعمال خليل الورد وغيره .

في حين نجد ذلك ايضا في اعمال الخزف في ثيمه السبع عيون و تضمنت ايضا الكثير من اعمال الخزف وهذه الثيمه العراقية للخزافين في اعمالهم الخزفية وكذلك التمثال الخزفي لحكاية الخضر (ع) مع النبي الله موسى (ع) واثرها في الممارسات والطقوس الشعبية لحد يومنا هذا .

المبحث الثاني : دور الموروث الشعبي في التشكيل العراقي المعاصر

ان الموروث الشعبي وعناصره الشكلية في المجتمع العراقي تميز بأستمراره وديمومته الى حد يومنا هذا من خلال استثماره في منتجات الفن التشكيلي العراقي المعاصر واضافة الى الموروث الحضاري فهناك الموروث الحضاري لوادي الرافدين وسماته واشكاله المتفردة في قيمها الفلسفيه والجمالية والاسطورية والعقائدية في حضارة سومر واكد وبابل و اشور ((حيث بدأت العودة للتراث كفن وحضارة وفلسفة وقيم جمالية ...لكن هناك بدايات مبكرة في طرح الموضوع والافادة من الفن في تراثنا العربي هذه البدايات انحصرت في تجارب اهم رواد الفن التشكيلي العربي المعاصر وهم (جواد سليم)(Safiya, 1979, pp. 16-17)

كما جاء ذلك في نصب الحرية في بغداد والذي تضمن العديد من العناصر الشكلية للموروث الحضاري في وادي الرافدين الثور والفتاة واشكال نباتية اخرى

ان فن الموروث الشعبي يعد محور مهم واسلوب حياة ذات تفاصيل معينة جذبت اهتمام الفنانين حيث اخذت ظاهرة الموروث ((بالتجذر باكتشاف كنوز ومكتشفات الاثارة اصلا ومثل هذا الوعي الشكلي في بادئ الامر هو الوعي باكتشاف الاشكال دفع بعدد من الفنانين لتحرير زاوية النظر لديهم او موقعهم من العملية الابداعية ذاتها , الامر الذي عمق الى حد ما الهوة بين الفنون المحلية وهي الشعبية او التقليدية , والفنون الاوربية , وعبر توسع الجدل ومحاولات فهم الاصالة واجتماعية الفن ومعناه)) (Kamil, 2000, p. 46) وتكمن اهمية هذا النوع من الفن في انه مقتبس من روافد اصيلة ومنها الفن الاسلامي والقران الكريم والفن الاشوري والبابلي المتصل بين فئات الشعب الذي يعد الفن العراقي الشعبي الذي ترجع جذوره الى القرون الاولى للتاريخ الميلادي ويعد الموروث احد اهم مراجع و ((الفنان العراقي حاول الاجابة عن هذا السؤال ببحثة المستمر عن المحلية دون اهمال النتائج الطبيعية .. الموروث .. التراث الشعبي .. كانت ثمرة نصف قرن لوضع النتائج التي توصل اليها .)) (Kamil, Modernity in Iraqi Plastic Arts / The Small Encyclopedia, 1997, p. 46) وقد تميز الموروث الشعبي الرافديني في (النحت والرسم والخزف) وتعد الاجيال العراقية المبدعة و رؤياها غاية في الدقة و الجمال وتمثل ثيمات الموروث الشعبي مصدرا مهما من مصادر الرؤى لدى الفنان التشكيلي العراقي خلال عصور تلك المفردات الميتافيزيقية المطلسمة ((وسنرى توجهات فردية اسس لها الفنان العراقي مثل سمة التكرار لثيمه الهلال لدى(جواد سليم) وهو المشروع الاول للهوية التشكيلية العراقية الذي استفز موروثه الحضاري القديم والاسلامي والفلولكلوري الشعبي . لقد استثمر كل المعطيات المحلية بغية صياغة الفكرة مع المضمون المشفرة للظفر بثيمه معاصرة تضم الكل في وحدة ترابطه ان مغزى فن كهذا هو اظهار حقيقة الترابط المتبادل , واستحضار الوحدة الكلية الشاملة التي يكون الكل جزءأ منها))(Muhammad, 2017, pp. 54-55) اذ ان جواد سليم قد تأثره بثيمات الموروث الحضاري فقد ابدع بإظهار ذلك التأثر من خلال صياغه المفردات الشكلية للعناصر التكوينية للموروث الحضاري جاعلا من تلك المفردات رموز شكلية ابداعية تعبر عن ما في داخل الفنان وايضا تحاكي الافكار في اعماله الابداعية ليكون دور الموروث الشعبي في اعماله حاضرا بشكل فعال اذ اكد جواد سليم في اغلب اعماله على اهمية الموروث الشعبي وقد ((وجد جواد سليم ان العودة الى الفن العراقي القديم تمثل حقيقة او جوهر المعاصر . فالبدء من الموروث حسب قول للفنان كاظم حيدر تشكل انطلاقة سليمة)) (Kamil, Modernity in Iraqi Plastic Arts / The Small Encyclopedia, 1997, p. 33) فقد استخدم جواد سليم الموروث الشعبي في اعماله الفنية وذلك بإيجاد حلول تشكيلية معاصرة لتوظيف دور التعبيري والرمزي لمفردات الموروث الشعبي للتعبير عن الموضوعات المختلفة ومنها الجانب المادي والروحي مثل الحسد والروح في عقيدة الحياة ما بعد الموت عند القدماء وعلاقتهما بالموروث في الفكر الفلسفي الصوفي وايضا عن الحياة الفلكلورية الشعبية و علاقتها بثيمات المجتمع المعاصر ((وبالطبع فان افكار الفنان بصدد خلق الفن الجديد غير منفصلة عن محتويات مخيلته او متحفه الشخصي , وانما بالعكس فان الخلق الجديد مرتبط بهذه المخيلة اي الخيلة المعتمدة على عدة عناصر : تراث الفن العربي , والتراث العالمي , والمحلي ,الشعبي واخيرا (التراث الذاتي للفنان). والنتيجة هي خلاصة صراع وبحث واكتشاف , وهي نتيجة عبرت , بادىء ذي بدء عن ان الفنان , قد اختار المخيلة المرتبطة بالتراث كحل او كخلاصة لمشكلتين الاساسيتين : الاولى تجاوز الحدود الضيقة للفن . والثانية : منح المخيلة مجالا كبيرا يحطم الاسس التقليدية التي واعتمدتها الحركة التشكيلية السائدة . وان هذه النتيجة في الحقيقة جزء من عظمة الفنان)) (Kamil, The Contemporary Plastic Arts Movement in Iraq, 1980, p. 49)

ونجد ايضا مثلا اخر عن الفنانين الذي اخذوا الموروث مرجع لهم مثل شاكر حسن ال سعيد في ارتباط بالموروث الشعبي هو الاخر بالموروث وقد حاول اظهار ذلك في اعماله من خلال تبنية العناصر الشكلية الفلوكلورية المعبرة في تجريد الاشكال وتبسيطها وقد استسقى ((مواردها من فنون الشرق القديم لاسيما حضارة وادي الرافدين , ومن الفنون الاسلامية التي قامت صياغتها على ما قدمه الفكر الاسلامي من مدركات ومفاهيم جمالية ومعرفية , ومنها مفهوم الزمن والتكرار والتوليد والتوليف والحروف والعدد والضوء وغير ذلك من العناصر ذات البعد القدسي المجرد))(Muzaffar, 2012, p. 80)

اذ اعتمد شاكر حسن في تبسيطه للأشكال بالطابع الفلوكلوري المقتبس من الموروث الحضاري ذلك نرى بان شاكر حسن ال سعيد اهتم بالحروف والاشكال المجردة التعبيرية التي ترجع الى الثقافة الشعبية ليجعل منها طابعا مميزا له ((وكان اهتمامه بالأحرف العربية لا يقتصر على اشكالها وطريقة كتابتها بل كان يعتبرها جزءا لا يتجزء من جمالية الاثر الذي نوهنا عنه انفا , وضمن تداعيات الحياة وعلامات مرور الزمن, كما تدل على ذلك الشقوق والصدوع المشغولة بدقة على لوحاته الجدارية

وتبدو اعماله السابقة فيها تقارب مع حركات الفن الاوربية الطليعية مثل الانطباعية والتكعيبية وعلى الاخص اعمال بول كلي لكنها تستلهم كذلك من التراث العربي . الاسلامي والثقافة الشعبية وعناصر تشخيصية وتجريدية)) (Hassan, 2018, pp. 121-122) من خلال ذلك نستنتج ان شاكر حسن ال سعيد قد مثل الاشكال بطريقة اخرى ليكون بذلك قد تتخطى الشكل الى المضمون في استعانته بالفلكلور الشعبي ليكون الدور الفعال في اشكاله الابداعية فقد مثل المضمون الفلكلوري للقيم الشكلية في ترميز ((حيث استلهم في لوحاته حكاية الف ليلة وليلة , متأثرا بطريقة الرسم القديم . ثم تحول بعد ذلك الى رصد الواقع الاجتماعي وحياة الفلاحين غير انه كان من الفنانين القلائل الذين حاولوا ان يكونوا على صلة بالعصر, بكل ما فيه من تطورات , لذلك شهد اسلوبه تعبيرا مستمرا , وكل هذه التغيرات , حدثت بحثا عن الشخصية المحلية في الفن))(Youssef, pp. 23-24) .

اما الفنان حافظ الدروبي فقد تميز من خلال اعتماده الموضوعات التاريخية في تجسيد اشكاله في اعماله الفنية , ولا يفوتنا ان نشير الى مجموعه من الفنانين العراقيين الذي وظفوا الموروث الشعبي في اعمالهم الفنية , جواد سليم وحسن عبد علوان : بيئة شعبية محلية , الطيور, البيوت البغدادية , الاشكال الخيالية والاسطورية , سلمان عباس في القباب ,الاسلاميات بيئة تراثيه شعبية . وحمد الشاوي في اسلاميات وحروفيات ,نصوص زخارف كما ان الباحثة سوف لا تخوض في هذا المبحث اعمال هؤلاء الفنانين خشية تناول الموضوع بشكل مسبق عن التحليل والنتائج لهذا اكتفت الباحثة للتذكير بهم فقط في اطارها النظري .

مؤشرات الاطار النظري :

(1) الموروث الشعبي هو مجموعة من الخصائص الشكلية المتحققة في الفنون وهو جزء الاساسي من سمات التراث الثقافي العالمي الي يلعب دورا مهما في نقل الثقافة والثيمات الشعبية وعناصرها الشكلية للأجيال اللاحقة

(2) ساهم الموروث في تقوية الانتماء الثقافي للهوية الوطنية والشخصية والذي يمثل مفهوم الثقافات المختلفة والصورة التي تعكس الحقيقة والهوية الثقافية للمجتمعات الانسانية

(3) ان الاشكال الفنية ليست مجرد اشكال نابعة من الوعي الفردي _ يحددها المجتمع ككل

(4) ان الموروث الشعبي الذي يركز على خصائص الموروث الشعبي المتضمن في الطقوس والعادات والمعتقدات الشعبية المتعلقة بالحياة اليومية

(5) الموروث الشعبي هو علم مستقل بحد ذاته وتتأكد خصوصيته من خلال سماته الواضحة ومن اهمها البساطة والعراقة والسمات الخاصة بالموروث الشعبي .

(6) فهم الرؤيا الشاملة لعلاقة الموروث بالعصر .. وهو المعنى العميق للحداثة باعتبارها تأسيسا لا استنساخا .

(7) الموروث الشعبي الذي تتركز سماته وخصائصه في منظومة كاملة من الاشكال والرؤى والطقوس والعادات والمعتقدات الشعبية المتصلة بالحياة اليومية للشعوب .

(8) الموروث الثقافي للشعوب والامم هو رمز حضارتها وعنوان رقيها وتقدمها

(9) يمكن ملاحظة الخصائص والسمات الموروث الشعبي وعناصره الشكلية في الكثير من نتاجات الفن التشكيلي العراقي المعاصر

(10) الموروث الشعبي وعناصره الشكلية في المجتمع العراقي تميز باستمراره و ديمومته الى حد يومنا هذا

(11) بدأت العودة للموروث كفن وحضارة وفلسفة وقيم جمالية .

(12) ان فن الموروث الشعبي يعد محور مهم وسلوبا حياة ذات تفاصيل معينة جذبت اهتمام الفنانين حيث اخذت ظاهرة الموروث

الدراسات السابقة:

بعد عمليات البحث والتقصي وجدت الباحثة ان الدراسات السابقة لموضوعها الموسوم (ملامح الموروث الشعبي في التشكيل العراقي المعاصر) لم تكن له دراسات سابقة وفق هذا العنوان ومحتواه بل وجدت الدراسات الحالية وهي :

الدراسة الاولى : مستويات الموروث الشعبي في العمل الفني (توظيف الموروث الشعبي في المنظر المسرحي العراقي) وتوضح من خلال هذا العنوان ان هذه الدراسة مختصة في فن المسرح . وهي للباحثين . د محمد عبد الرحمن , دعادل كريم , عصام عبد الاحد

الدراسة الثانية : وهي جاءت تحت عنوان (اثر عناصر التراث العراقي القديم في قاعة معروضات متحف التاريخ الطبيعي العراقي) . وهي دراسة خارج حدود اختصاص بحثنا الحالي من حيث حدود الزمان والمادة العلمية والمعرفية .

الدراسة الثالثة : وجاءت تحت عنوان (التراث الشعبي في الرسم العراقي المعاصر) للباحثة م.م الاء علي احمد وهي دراسة اختصت ب التراث الشعبي لرسم العراقي وليست لعموم التشكيل العراقي المعاصر . وفي حين دراستنا الحالية اختصت بالموروث الشعبي وملامحة في التشكيل العراقي المعاصر ..

الدراسة الرابعة : وجاءت تحت عنوان (التراث المعنوي في الرسم العراقي المعاصر) للباحثة : د صبا الياسري النجف الاشرف انوذجا , وهي دراسة اختصت بالتراث المعنوي ولبست بملامح الاشكال وتكوينات الموروث الشعبي العراقي وهذا من جهة ومن جهة ثانية انها دراسة اختصت على النجف انموذجا فقط وليست عموم التشكيل العراقي المعاصر لفنونه الثلاثة الرسم والنحت والخزف التي تناولها بحثنا الحالي

الفصل الثالث :

اجراءات البحث

منهجيه البحث : استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي

اداة البحث : تعددت اداة البحث بين حصول الباحثة على مصورات لهذه الاعمال من خلال (المصادر الفنية والمجلات الفنية , شبكة الانترنت , المقتنيات الشخصية لصور هذه الاعمال) .

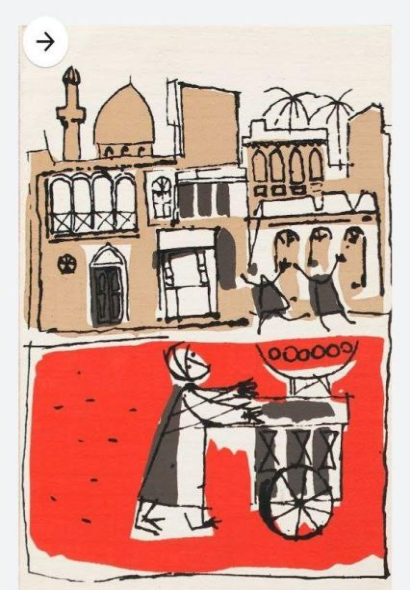
مجتمع البحث : شمل البحث مجموعة من اعمال التصويرية لعدد من الفنانين العراقيين لأعمال التي اعتمدت بحضور الموروث الشعبي في اعمالهم وقد استطاعت الباحثة رصد مجموعة من الاعمال تمثل فيها ملامح الموروث

عينة البحث : تم اختيار عينة البحث وفق مواصفات تحقق هدف البحث وتم اختيار خمس (5) عينات من المجتمع الاصلي للوقوف على حجم و سعة البحث واختيرت اختيارا قصديا

(1) . ان اللوحات المختارة كعينة تحقق اهداف البحث من خلال احتوائها او تأثرها بالموروث الشعبي

(2) ان هذه الاعمال شملت مراحل من الفن العراقي كالرواد و مابعد الرواد والمعاصرين .

(3) تم اختيار هذه الاعمال الفنية مؤثرة وفاعلة في حركة الرسم العراقي . وتختار الباحثة منها خمسة نماذج اختيارا قصديا لغرض التحليل .



تحليل نماذج العينة :

عينة رقم (1)

اسم الفنان : جواد سليم

سنة الانجاز : 1959

القياس 17 × 12 سم

المادة : طباعة بالشاشة الحريرية على بطاقة التهنئة

اسم العمل : البائع المتجول

يتكون العمل الفني هذا من مقطعين رئيسيين مقطع علوي ومقطع سفلي , حيث يتكون المقطع العلوي من مشهد تخطيطي ضمن شاشة حريرية (كرافيك) قام بتوظيفها جواد سليم لتحقيق عملة الفني هذا . وهو عبارة عن بطاقة تهنئه ملونه من مقطعين

اختارها جواد سليم في انجازه هذه اللوحة . على ان المقطع العلوي هو عبارة عن مشهد في تخطيط معماري كحارة شعبية احتدت واجهات لمساجد بغدادية وشناشيل بغدادية زينت واجة المباني مع وجود طفلين تم رسمهما بصورة تجريدية

اما المقطع الثاني (الاسفل) فتكون من تكوين مستطيل افقي احمر اللون الى ارضية او خلفية المستطيل الاحمر وقد قام الفنان جواد سليم بتخطيط للون الاسود والابيض على هذه الخلفية الحمراء وقد تضمن عربة شعبية يقوم برفعها ورجل يبيع الرقي ممثلا بشيف الرقي الذي تربع على هذه العربة .

وقد احتوت هذه اللوحة التخطيطية على ملامح التراث الشعبي من خلال مظاهر وعناصر عدة اولها هي البيئة الشعبية التي احتوت على المساجد و الشناشيل البغدادية وابواب بغدادية شعبية وقباب ومأذن ونخيل واقواس وطفلين يرتديان الدشداشة وان كانا هذاين الطفلين تم رسمهما بصورة تجريدية او مختزلة وقداتضحت هذه المعالم والملامح الخاصة بالتراث الشعبي ونجم اقتصار هذا الجزء العلوي من الوان الابيض والاسود والبيج الذي يشير الى البيئة البغدادية والعراقية بشكل عام .

في حين تعمد جواد سليم في الجزء الاسفل ممن هذه اللوحة على ابراز قيمة اكلة الرقي الشعبية من خلال شيف الرقي كأحد ملامح التراث الشعبي البغدادي والالوان بل اكثر ممن ذلك تعمد جواد في رسم ارضية هذا الجزء بلون الرقي الاحمر وقام بنشر حب الرقي على معظم مساحة اللون الاحمر فقد قام جواد سليم بعملية ربط بصري ولوني بين الجزئين المحققين للوحة من تكرار الثلاث مستطيلات عموديه سوداء جاءت على احد المباني وجاءت ايضا على جسم العربة الشعبية اضافة الى تكراره للأقواس المعمارية للأقواس المتحققة في عربة الرقي وكذلك لتحقق التوازن اللني البصري فنلاحظ ان جواد قد ناغم بمساحات لونية على الشخص بائع الرقي (اللون الاسود) مع مساحة واجهه الباب (الاسود) في الجزء العلوي اضافة الى الفضاء اللوني بين الابيض والاسود في كلا الجزئيين في اللوحة , من خلال ما تقدم نلاحظ الكثير من ملامح التراث الشعبي تضمنتها هذه اللوحة التخطيطية الكرافيكية لجواد سليم الذي حقق اكثر من عمل في هذا المنحى , على ان جواد سليم قد انجز الكثير من اعماله الفنية فيها ملامح التراث الشعبي ولضيق المسافة البحثية في مثل هذه البحوث ترى الباحثة استحضار بعض هذه الاعمال كأمثلة داعمة للعينة

عينة رقم (2)

اسم الفنان : فؤاد جهاد

السنة : 1969

القياس : 70 × 60

المادة : اسم العمل : زوج بدو

تتكون هذه اللوحة في تكوينها العام من شخصيتين امرأة ورجل بشكل نصف داخل فضاء اشبه بخيمة عربية في جو صحراوي علما ان هاتين الشخصيتان عراقيان من خلال الكوفية بالنسبة للرجل والعباية بالنسبة للمرآه واللذان يبدوان انهما زوج وزوجة .

ولتأكيد او ثبات ملامح التراث الشعبي في هذه اللوحة ترى الباحثة ان هذه الملامح قد تحققت من خلال الزي او الازياء الشعبية العراقية العربية فمثلا بالكوفية والعقال بالنسبة للرجل (الغترة البيضاء والعقال) التي توحي الى اجواء العراق الغربية حيث الصحراء الممتدة

وكذلك زي المرأة الذي تمثل بالعباءة العراقية والفوطة و الجرغد التي يختفي معظمه تحت الفوطة التي احاطها فؤاد جهاد لتحقيق استقلالية كل منها (الجرغد و الفوطة) وقد فصل العباءة السوداء بالفوطة البيضاء وكأنها جاءت هالة تحيط بوجه هذه المرأة من خلال ملامح التراث الشعبي وأزياءه على ان هذا الوجه النسوي يذكرنا بوجه (المعيدية) التي اتشرت صرتها في معظم

البيوت العراقية والبغدادية على ان هذة الوجوه العراقية قد تشير ايضا الى ملامح الحضاره العراقيه القديمه وخاصه في منطقه العيون والتقاء الحاجبين الذي يعتبر من اهم مميزات وملامح الاشكال والوجوه البشرية او الادمية في حضارات العراق وخاصه سومر والتي كان تأثيرها على الغناء العربي ايضا حيث تصدح فيروز (ياعاقد الحاجبين على الجبين الجينيني ان كنت تقصد قتلي فقد قتلتني مرتين) وهذة الصوره الذهنية الشائعة لدى المبدعين واختلاف وتنوع التعبير عن هذة الصوره الذهنيه كل حسب فنه ووسائل التعبير عنها .

كذلك اتضحت ملامح التراث الشعبي من زي المراه (الدشداشه) التي جاءت مزركشه بكثير من التفاصيل الشعبية وكذلك زي الرجل الذي جاء زيا عربيا صريحا ناهيك عن الجو اللوني العام الذي حققه الفنان فواد جهاد واشاراته الى البيئه الصحراويه العراقية مضافا الى ذلك اشارته الى الخيمة العربية التي يتواجد داخلها هاذان الزوجان ويمكن القول ايضا ان تشير الى الكثبان الرملية التي اشتهرت بها الصحراء العراقية وكذلك وجود القباب او مايشبة القباب التي استقرت على خلفيه اللوحة وهي ثيمه او ملامح معروفه .

ومما تقدم يمكننا ان نقول ان الكثير من هذه الملامح للتراث الشعبي قد تحققت في هذا النموذج علما ان الفنان فؤاد جهاد قد حقق اكثر من لوحة في هذا الموضوع (التراث الشعبي) كامثلة لتحقيق هدف البحث . على ان الفنان فؤاد جهاد قد انجز ايضا مجموعة من اعمالة الفنية اتسمت بملامح التراث الشعبي ولضيق المساحة البحثية في مثل هذه البحوث ارتأت الباحثة استدعاء بعض هذه الاعمال كأمثلة داعمه لعينه البحث

عينة رقم (3)

اسم الفنان : حسن عبد علوان

السنة : 1992

القياس : 80 × 65 سم

المادة : زيت على قماش

اسم العمل : عازف العود والديك

تتكون اللوحة في تكوينها العمودي من ثلاثة مقاطع افقية تشكل هذا التكوين العمودي ,حيث يتكون المقطع الاعلى من شكل امرأة تركب على ظهر حيوان منطلق اشبه بالبراق الذي جاء على ظهرة ايضا فراش او مدة مزينة او بساط مزين بزخارف شعبية تراثية . في حين يتكون المقطع الافقي من حيوان الديك تحيطه من جهتين اجزاء ظاهرة من مشحوف عراقي , على ان هذا الديك يقف على رأس فتاة تشكل في شكلها العام وهي تحمل ألة العود المقطع الثالث من هذا العمل الفني اضافة الى مشحوفين من اليمين واليسار كذلك تماما كما جاء في المقطع الثاني (الوسطي) تعمد الفنان حسن عبد علون الى احاطة كل عناصر اللوحة التشكيلية بهالات بيضاء تحيط بهذه العناصر , لتحقيق لها حضورا بصريا من جهة ولكي يمنحها هيبة من جهة اخرى , وكذلك لتحقيق تضادا لونيا بين هذه المساحات او الهالات البيضاء مع الاشكال المحققة لتكوينات واشكال اللوحة من جهة ثالثة , حقق الفنان حسن عبد علوان حضورا تراثيا شعبيا معظم تفاصيل واشكال لوحته الفنية من خلال مجموعة من الاشكال والالوان ورمزيه هذه الالوان والاشكال فقد استثمر شكل البراق وهو يشكل تراثا شعبيا ودينيا لدى المسلمين وفهم العراقيين و رمزيته المعرفية وكذلك انطلاقة هذا البراق ورمزيتها الشائعة لدينا جميعا . اضافة الى طبيعة البساط على ظهر البراق وزخارفه التراثية الشعبية المشكلة من المثلثات مكررة في نهاياتة الواضحة للعيان , ولونة التراثي الشعبي الذي تناغم مع رداء البنت راكبة البراق وعيونها الرافدينية السومرية العراقية المعروفة . بينما اشار الفنان في مقطع الوسطي (الثاني) الى الديك تلك الرمزية التراثية الشعبية في الراق وعطاءة اللون التركوازي في معظمه ليرمز مرة اخرى لتراثية وشعبية الديك المتحفز وهو يستقر على رأس الفتاة الاخرى التي توسطت مساحة الجزء الاسفل من اللوحة هذه , وهي تعزف بالة العود الالة التراثية الشعبية المعروفة , اضافة الى لون التركواز لرداء هذه العازفة

العراقية , على ان كلا المقطعين الثاني والثالث (الاوسط والاسفل) قد احاطتها مشاحيف جنوبيه ذات نكهة تراثية شعبية شائعة . استطاع الفنان حسن عبد علوان انتاج لوحة مركبة من عدة لوحات ومقاطع لكل منها تكون لوحه مستقلة , حيث صقلها الفنان ووحدها بروح تراثية شعبية عراقية من في جوها العام من الناحية التكوينية للعناصر الشكلية فيها على ان الفنان حسن عبد علوان لم تقتصر اعماله على نموذجه في هذه العينة بل انجز اعملا اخرى تضمنت ملامح التراث الشعبي ولضيق المساحة البحثية ارتأت الباحثة استحضار بعض اعماله الاخرى كأمثلة داعمة لعينة البحث ولتأكيد ظاهرة ملامح الموروث الشعبي في الفن العراقي المعاصر ترى الباحثة ضرورة استدعاء بعض اعمال الفنانين العراقيين من ضمنها نماذج العينة بأعتبارها مجتمع البحث وكذلك بأعتبارها تؤكد وجود هذه الظاهرة (ملامح الموروث الشعبي) في الفن العراقي المعاصر , حيث ان الباحثة اكتفت بنماذج معدودة في التحليل لضيق المساحة البحثية في مثل هذه البحوث .

عينة رقم (4)

اسم الفنان : علوان العلوان

القياس : 50 × 42 سم

السنة : 2016

المادة : البرونز

اسم العمل : هزيل مشحوف

يتكون العمل الفني هذا من شخصية عراقية شعبية جنوبية من الاهوار العراق وهو يقود مشحوفه تلك الواسطة البدائية في التنقل والعمل داخل الاهوار حيث تشتهر بها الاهوار في الجنوب . وهو مايشبه الزورق يستخدمه اهل الاهوار في حياتهم اليومية وتعتبر من اهم وسائلهم المعيشية كالتنقل والصيد والحركة . حيث يرتقي هذا الجنوبي العراقي الاصيل مشحوفه على احد طرفية حاملا عصاه التي تحقق له التوازن اثناء سير المشحوف في الهور وكذلك لتحقق الحركة الى الامام او الى الخلف .

ان الموروث الشعبي وملامحه تكمن في ازلية هذا المشحوف وشعبيته المنتشرة المتاصلة في منطقة الاهوار , خاصة وان هذا المشحوف يتم صناعته في ذات الاهوار ومن مادة القصب والقار الذي يغلف سطوح المشحوف حفاظا له من الماء والنفاذ الية على ان هذا المشحوف يعتبر من اهم الملامح التراثية للموروث الشعبي وعمليات الصيد والعيش على هذه المهنة في هذه الاجواء الشعبية وموروثها الحضاري .

عينة رقم (5)

اسم الفنان : ماهر السامرائي

سنة الانجاز : 1989

القياس : 33 × 25 × 12 سم

المادة : النحت على السيراميك

اسم العمل : العراق

يتكون هذا العمل الفني للخزاف ماهر السامرائي من مجموعة اشخاص ثلاث شخصيات ثم نحتهم بطريقة تجريدية تبسيطية دون فقدان الملامح العامة لهيئة الانسان فيها فقد تقدمت امامهم سمكتان كبيرتان نسبة الى حجم الشخوص الثلاثة وفي لون مغاير تماما لألوان الشخوص الثلاثة الغامضة في حين جاءت الوان السمكتين باللون التركوازي الازرق المائل الى الخضرة ان ملامح الموروث الشعبي في هذا العمل الفني الخزف تكمن في استدعاء الاشغال الحضارية للشخوص الثلاثة حيث يبدو وكأنهم تماثيل المتعبدين المستوحاة من حضارة العراق القديمة في سومر وأكد وبابل واشور , حيث اشتهرت تماثيل المتعبدين في طقوس سومر العظيمة . اضافة الى وضعية حركتهم التي تشير ملامحهم الى نفس حركة المتعبدين في احدى معابد سومر .

اضافة الى ذلك يمكن ان نشير الى ملامح الموروث الشعبي في هذا العمل الفني من خلال لون السمكتين اللذين جاءتا بلون التركوازي الى يعد من الوان العمارة الاسلامية للقباب في المساجد العراقية خاصة الاسلامية عامة . ناهيك عن قيمة مادة السمك كأكلة شعبية في الموروث الحضاري العراقي والحاضر العراقي كذلك .

النتائج :

من خلال تحليل نماذج عينة البحث استطاعت الباحثة التوصل الى النتائج التالية .

- . استمر الفنانون العراقيون في لوحتهم بثيمات وملامح تراثية شعبية او سمات شعبية في اعمالهم الفنية كما ذلك في جميع نماذج الفنية .
- تنوع الخامات والمواد في اعمال الفنانون العراقيين , واعتمادهم موادا مختلة في الانجاز كما جاء ذلك في النموذج رقم (1) .
- . تنوع اداء الفنانين العراقيين بين التخطيط والرسم الملون في مجموعة نماذج هذه العينة . كما جاء في نماذج العينة .
- تأكيد الجانب الكرافيكي في بعض نماذج العينة مثل نموذج رقم (2)
- وجود بعض نماذج العينة ثم تنفيذها بمادة الرسم التقليدية الزيت كما في النموذج رقم (3) .
- تأثر الفنانين العراقيين في ملامح الحضارة العراقية القديمة في وادي الرافدين كما جاء ذلك في معظم نماذج الفنية .
- حقق النحاتين العراقيين ملامح الموروث الشعبي في بعض اعمالهم النحتية كما في نموذج رقم (4)
- حقق الخزافين العراقيين ملامح الموروث الشعبي في بعض اعمالهم الخزفية كما في النموذج رقم (5)

الاستنتاجات :

- ان ملامح الموروث الشعبي جاءت متنوعة في التشكيل العراقي المعاصر منها اصولها الحضارية واخرى شعبية وغيرها تراثية .
- تنوع الخامات المستخدمة في تحقيق اعمال تتضمن ملامح الموروث الشعبي في التشكيل العراقي المعاصر
- تنوع الاساليب الفنية في الاعمال التي تضمنت ملامح الموروث الشعبي في التشكيل العراقي المعاصر
- تنوع الاداء بين الرسم والنحت والخزف في الاعمال واللوحات التي تضمنت ملامح الموروث الشعبي في التشكيل العراقي المعاصر

المقترحات : تقترح الباحثة مايلي .

1. زيادة الاهتمام بالموروث الشعبي في العراق
2. تدريس مادة الموروث الشعبي في كليات ومعاهد الفنون الجميلة

التوصيات : توصي الباحثة بمايلي :

1. ضرورة دراسة الموروث الشعبي في العراق في عموم الفن التشكيلي المعاصر في العراق
2. ضرورة دراسة مرجعيات التراث الشعبي في التشكيل العراقي المعاصر

Conclusions:

1. The features of the popular heritage came in a variety of forms in contemporary Iraqi art, including its cultural origins, other popular ones, and others traditional ones.
2. The diversity of materials used in achieving works that include the features of the popular heritage in contemporary Iraqi art.
3. The diversity of artistic styles in works that included the features of the popular heritage in contemporary Iraqi art.
4. The diversity of performance between drawing, sculpture, and ceramics in works and paintings that included the features of the popular heritage in contemporary Iraqi art.

References

1. Abbas, F. (2013). *Tashkeel Magazine*, 74.
2. Al-Antil, F. (1978). *Between Folklore and Popular Culture.* Cairo, Egyptian Book Authority.
3. almaan. (n.d.). *almaan*. Retrieved from Al-Maany Al-Jami Dictionary Arabic-Arabic Dictionary: WWW.almaan.om
4. altibbi. (n.d.). *altibbi*. Retrieved from WWW.altibbi.com
5. Hassan, M. (2018). *Achievements of the Contemporary Plastic Arts Movement.* Baghdad, Dar Al-Fath for Printing.
6. Kamil, A. (1980). *The Contemporary Plastic Arts Movement in Iraq.* Baghdad, Dar Al-Rasheed for Publishing.
7. Kamil, A. (1997). *Modernity in Iraqi Plastic Arts / The Small Encyclopedia.* Baghdad / Iraq, General Cultural Affairs House, Arab Horizons.
8. Kamil, A. (2000). *Iraqi Formation: Foundation and Diversity.* Baghdad, General Directorate of Cultural Affairs, Arab Horizons.
9. Muhammad, B. (2017). *The Isolation of Art in Iraqi Culture.* Baghdad, Al-Asadi Printing Press.
10. Muzaffar, M. (2012). *Modern Art in Iraq, Communication and Distinction.* Amman, Dar Faris for Publishing and Distribution.
11. Qutb, J. (1980). *Doha Magazine*(60), 118.
12. Safiya, K. (1979). *Al-Rawaq Magazine, 8*.
13. *Webster s third international dictionary* . (n.d.).
14. Youssef, F. (n.d.). *Modern Painting in Iraq, Historical Series.* Baghdad, Sumer Press.

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1512

Semantic dimensions of shape systems and their manifestations in graphic art

zainab danbous [a1] , *Hella Abdul sheead* [a]

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 29 July 2024
Received in revised form 28 September 2024
Accepted 29 September 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
semantics , form systems , graphics

ABSTRACT

Graphic art is one of the most important means of human expression and communication as it is a universal expressive language that addresses all human beings. Therefore ،it was necessary to study the formal systems of global graphic art because of its ability to reduce the semantic dimensions and treatments in graphic design ،which is essentially a means of expressing ideas aesthetically and functionally. Chapter One: Reviewing the research problem that was identified by answering the following question: What are the semantic dimensions of shape systems and do they have manifestations in graphic art? The research aimed to: identify the semantic dimensions of shape systems and their manifestations in graphic art ،and the chapter concluded with a definition of terms. As for the second chapter. It included three topics: the first: graphic art ،a historical overview of its origins and development ،the second: shape systems in graphic design ،and the third: graphic art techniques. The chapter concluded with indicators of the theoretical framework and a discussion of previous studies. Chapter Three: The researchers adopted the descriptive analytical method ،and the research community included (20) samples. (4) samples were selected and an analysis tool was prepared and criteria for validity and reliability were extracted. In Chapter Four: the most important results reached were reviewed ،and among them were: I took Advertising in graphic drawing is a state of turning towards dramatic contents ،such as an invitation to musical clamor and written employment. The lithographic printing technique in model (2) shows digital semantic dimensions of form systems. The chapter concluded with a number of recommendations and suggestions

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: zdanbous@gmail.com
[2] E-mail address: hella.abdulshaheed@cofarts.uobaghdad.edu.iq
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1512
zainab danbous , Hella Abdul sheead: Semantic dimensions of shape systems and their manifestations in graphic art
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الأبعاد الدلاليّة لأنظمة الشكل وتمظهراتها في الفنّ الكر افيكيّ

زينب محمد دنبوس[1]
هيلا عبد الشهيد[1]

الملخّص:

يُعدّ الفنّ الكرافيكيّ واحدًا من أهمّ وسائل التعبير والتواصل الإنسانيّ كونه لغةً تعبيريّةً عالميّةً تخاطب البشر جميعاً، لذا كان لا بدّ من دراسة النظم الشكليّة للفنّ الكرافيكيّ العالميّ؛ لما له من قدرة على اختزال الأبعاد الدلاليّة والمعالجات في التصميم الكرافيكيّ الذي هو أصلًا وسيلة للتعبير عن الأفكار جماليًّا ووظيفيًّا. يتمحور الفصل **الأول:** باستعراض مشكلة البحث التي تحدّدت بالإجابة عن التساؤل الآتي: ما الأبعاد الدلاليّة لأنظمة الشكل؟ وهل لها تمظهرات في الفنّ الكرافيكيّ؟ وهدف البحث إلى: التعرف على الأبعاد الدلاليّة لأنظمة الشكل وتمظهراتها في الفنّ الكرافيكيّ، وختمنا الفصل بتعريف المصطلحات. أمّا الفصل **الثاني** فقد اشتمل على مباحث ثلاثة، الأول: فنّ الكرافيك لمحة تاريخيّة: نشأته وتطوّره، أمّا المبحث الثاني: فكان بعنوان أنظمة الشكل في التصميم الكرافيكي، وجاء المبحث الثالث بعنوان: تقنيات فنّ الكرافيك، وختمنا الفصل بمؤشّرات الإطار النظريّ ومناقشة الدراسات السابقة، واعتمدت الباحثتان في الفصل الثالث المنهج الوصفي التحليلي، واشتمل مجتمع البحث على (20) عيّنةً، جرى اختيار (4) عيّنات وإعداد أداة تحليل واستخرج لها معايير الصدق والثبات، وجرى في الفصل الرابع استعراض أهمّ النتائج التي توصّلنا إليها، وكان من بينها: أخذت الإعلانيّة في الرسم الكرافيكي حالة من الانعطافات نحو مضامين دراميّة بوصفها دعوةً للصخب الموسيقي والتوظيف الكتابي، فتقنية الطباعة الحجريّة الليثوغرافيّة في أنموذج (2) تظهر أبعادًا دلاليّةً رقميّةً لأنظمة الشكل، وختمنا الفصل بعدد من التوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحيّة: الدلالة , أنظمة الشكل ,الكر افيك.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث: أوجد الفنّ المعاصر أنواعًا مختلفة من الطروحات والتقنيّات الإظهاريّة الأسلوبيّة التي تناسبت مع المتغيّرات الضاغطة في القرن العشرين، فقد أسهم التحوّل المعرفي والتطوّر التكنلوجي في تشكيل رؤية جديدة محفّزة في مفهوم السطح البصريّ، والابتعاد عن المحاكاة الأيقونيّة، وهذا يعدّ من الركائز المهمّة في تشكيل الفنّ على نحو عام، والفنّ الكرافيكي على نحو خاص، والتي بوساطتها تنقل الأفكار من مجرّدات مرئيّة إلى منجز مرئي محسوس متحقّق على وفق اشتغالات خاصّة من حيث الفكرة، والخامة، والوسائل الماديّة المتغيّرة من أدوات في مواكبة التطوّر عن طريق التجريب والاكتشاف للإظهارات القابلة للتعدّد النسخي للمطبوعة، بما يحقّق الاندماج بين التقنيّات التشكيليّة والمحاور الرقميّة.

يُعدّ الفنّ الكرافيكي واحدًا من أهمّ وسائل التعبير والتواصل الإنساني كونه لغةً تعبيريّةً عالميّةً تخاطب البشر جميعاً، وتكمن قوّته في الأبعاد الدلاليّة لإيصال الشيء الذي يريد أن ينقله الفنّان للمتلقّي، بناء على ما تقدّم قامت الباحثتان بدراسة استطلاعيّة مسحيّة تمثّلت في جمع البيانات عن الفنّ الكرافيكي العالميّ للتعرّف على الأبعاد الدلاليّة للنظم الشكليّة، والتعرّف على الفكرة والدلالة، لذا فهو فنّ له أبعاد دلاليّة مرتبطة بمعاناة الإنسان كبقيّة الفنون التشكيليّة الأخرى، فهو يمنح الأفكار أبعادًا دلاليّة من خلال عرض بصري، وقدرة أعظم على اختزال الأبعاد الدلاليّة والمعالجات في التصميم الكرافيكي الذي هو أصلا وسيلة للتعبير عن الأفكار جماليًّا ووظيفيّاً، فهو نظام محكوم بقواعد إنشاء داخليّة، وعلى الفنّان أن تكون له خبرة معرفيّة لاستحضار خزينه الفكريّ لتكون ذات بعد دلاليّ وجماليّ. وهذا ما أكّده فلاسفة الفنّ المعاصر بأنّ الإحساس بجمال الدلالة الفنيّة يرتبط عمليًّا بتطوّر الإنسان، فالجمال صورة بالإمكان أن تحقّق ثوابتها بضروراتها.

بناءً على ما تقدّم تحدّدت مشكلة البحث الآني في الإجابة عن التساؤل الآتي: **ما الأبعاد الدلاليّة لأنظمة الشكل؟ وهل لها تمظهرات في الفنّ الكر افيكيّ؟**

[1] جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

أهمّيّة البحث: تتحدّد أهمية البحث على النحو الآتي:

1. يسهم البحث الآني في إثراء المكتبات العلميّة والفنّيّة بموضوعة جديدة تقف عند المحتوى الفنّي للفنّ الكرافيكيّ.
2. يحدّد الأبعاد الدلاليّة لأنظمة الشكل وتمظهراتها في الفنّ الكرافيكيّ.
3. يسهم البحث في التعرّف على المهارات الأسلوبيّة والتقنيّة للفنّ الكرافيكيّ، وتحديد أهمّ الأبعاد التعبيريّة الفنيّة والجماليّة.

هدف البحث: يهدف البحث إلى: التعرّف على الأبعاد الدلاليّة لأنظمة الشكل وتمظهراتها في الفنّ الكرافيكيّ.

حدود البحث: يتحدّد البحث المكاني بالولايات المتّحدة الأمريكيّة للأعوام (1988 – 2012)، أمّا فيما يتعلّق بالحدّ الموضوعيّ فيتحدّد بدلالة أنظمة الشكل - الفنّ الكرافيكيّ.

تحديد المصطلحات:

الأبعاد: dimensions:

عرّفها مسعود بأنّها: المقدار الحقيقي الذي يحدّد بنفسه، أو بغيره، ًمقدارًا أو ًشكلًا ًقابلًا للقياس (كالخطّ أو السطح (مثل أبعاد الجسم) (Al-Bustani, 1975, p. 56). وورد عند (علوش، 1984): مصطلح تصويري فضائي اقتبس من الهندسة ويستعمل في جميع المفاهيم الإجرائيّة المستعملة في الدلالة، وهو أيضا في الجماليّة يميّز بين الحقيقيّ والوهميّ ويتحدّد هذا البعد بمعايير العصر (Alloush, 1984, p. 106).

تعرّفها الباحثتان إجرائيًّا بأنّها: المسافة التي تحقّق الإشارة ومضمونها الدالّ من خلال حركة الرسم الكرافيكيّ المعاصر الذي يتناول الظواهر الاجتماعيّة والسياسيّة والبيئيّة ومختلف الأحداث واضعًا تلك الدلالات في ضمن ضاغط المرجع والمحيط البيئي.

الدلالة:

عرّفها (البركاوي، 2022) بأنّها: ما يتوصّل به إلى معرفة الشيء كدلالة الألفاظ على المعاني ودلالة الإشارات والرموز والكتابة والعقود في الحساب، سواء كان ذلك بقصد ممن يجعله دلالة أو لم يكن بقصد، كمن يرى حركة الإنسان فيعلم أنّه حيّ، كقوله تعالى: **(مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلَّا دَابَّةُ الْأَرْضِ)** (سبأ: 14) (Al-Barakawi, 2022, p. 27).

وردت عند **ابن النجار:** كون الشيء يلزم من فهمه فهم شيء آخر، فالشيء الأول: هو الدالّ والشيء الثاني هو المدلول (Al-Zuhayli, 1998, p. 63).

وعرّفها **الجرجاني** بأنّها: "معنى منتزع من الدالّ والمدلول، وينشأ من العلم بالدالّ العلم بالمدلول" (Amin, 2007, p. 132). بناءً عليه، عرّفتها الباحثتان إجرائيًّا بأنّها: أثر العلامة ودلالاتها التي تظهر سماتها في نتاجات الفنّ الكرافيكيّ العالمي.

أنظمة:

عرّفها (**الكردي، 2002**) بأنّها: "مجموعة من العناصر أو المفردات التي تعمل معًا لتحقيق هدف معين، أو مجموعة من المكوّنات التي ترتبط ببعضها بعضًا وبينها علاقات تفاعليّة تمكّنها من تكوين كلّ متكامل من أجل تحقيق هدف معين" (Al-Kurdi, 2002, p. 9). الكردي، وعرّفها **(العلّاف 1989)** بأنّها "صيغة تقدّم توضيحها للعلاقات الثابتة بين الظواهر" (Al-Alaf, 1989, p. 9).

وعرّفتها **الباحثتان إجرائيًّا** بأنّها: تلك العلاقات البنائيّة الرابطة بين عناصر العمل الفنيّ ومفرداته، التي تتمظهر في نتاجات الفنانين الكرافيكيّين العالميّين من خلال الأفكار والصياغات الأسلوبيّة والتقنيّة التي يعتمدونها في بناء أنظمة النتاج الكرافيكيّ.

الشكل:

عرّفه (**الماجد**) بأنّه: "التنظيم الداخلي للمحتوى" (Al-Majid, B.T, p. 112)، وعرّفه (**عكاشة، 1974**) بأنّه: "البناء العضوي الشامل وتركيب كافة عناصر هذا البناء والطريقة التي تترابط بها العناصر وتتّحد ويتفاعل بعضها مع البعض لخلق شخصيّتها المميّزة" (Okasha, 1974, p. 32).

تعرّف الباحثتان أنظمة الشكل **إجرائيًّا** بأنّها: النتاج الذي تترابط من خلاله الأبعاد الدلاليّة لأنظمة الشكل في تكوينات ذات دلالة ومعنى تتمظهر في النتاجات الكرافيكيّة العالميّة.

الكرافيك

عرّفه (معهد الإنماء العربي، 1978) بأنّه: "تلك الفنون التطبيقيّة التي تهدف إلى تشكيل أو إنتاج مرئي لنقل المعلومات، أو هي الزخرفة، أو هي العمليّات التي تشتمل الرسم والتلوين والتصوير الفوتوغرافيّ، وكلّ أنواع الطباعة وصناعة الكتب" (Arab

(Development Institute,, 1978, p. 1356). وعرّفه (أحمد، 1985) بأنّه: "فنّ قطع أو حفر أو معالجة الألواح الخشبيّة أو المعدنيّة أو الحجريّة أو أيّ مادّة أخرى بهدف تحقيق أسطح طباعيّة والحصول على تأثيرات فنيّة تشكيليّة عن طريق طباعتها" (Fathi, 1958, p. 14).

بناءً على ما تقدّم، فالباحثتان تعرّفاه **إجرائيّاً** بأنّه: التشكيل المنفّذ بوسائط الأسطح الطباعيّة (المساميّة) بما يعكس الشكل الفنّيّ وبعده الدلاليّ في النتاجات الكرافيكيّة العالميّة.

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول: فنّ الكرافيك لمحة تاريخيّة: نشأته وتطوّره

يعدّ الفنّ الكرافيكيّ من الفنون التشكيليّة التي لها امتداد تاريخيّ، فهو يحمل خصائص جماليّة وظيفيّة وفنيّة ودلاليّة، ولا ينفصل عن فنّ الرسم عن طريق الطباعة، وظهرت أولى بوادر فنّ الكرافيك في رسام فنون الكهوف الأولى، وقد بدأ بخربشات بسيطة بشكل بصمات كفّه التي وضعها على جدران الكهف بعد غمسها بطلاء أو صبغة حمراء وبصمها على الجدران فترك أثر بصمته عليها وكذلك كان أسلافنا في العصور القديمة. لقد استعمل الإنسان "الحفر على الصخور والعظام والأواني الفخارية حيث كان ينقش عليها لتعطي أبعادا دلالية متنوعه" (Ghaith, 2011, p. 220). وتميّزت فنون وادي الرافدين "بفنّ الطباعة على الطين قبل ثمانية الآف سنة قبل الميلاد واتصفت المطبوعات على الطين والحفر على الحجر بمهارات تشكيلية كرافيكيّة عالية الصنع. إنّ العلاقة الحقيقيّة بين الفنان والمنجز الفني هي علاقة وثيقة بينه وبين صورة البناء الكلية، وفي بعض الأحيان، فكثير من الأعمال الفنية الكرافيكيّة في أوربّا رافقت "آلة الطباعة بالحروف المعدنية المتحركة على يد العالم (غوتنبورغ 1450-1455)، وعدّ هذا الاختراع نقطة تحول في الطباعة في الفنون والأدب لما لها من دور دعائي وتحريضي يتمظهر من خلالها البعد الدلاليّ الفنيّ والفكريّ. لقد استمرت الاكتشافات "في نهاية القرن الثامن عشر اكتشف الحفر على الحجر أو الصخر (الليثوجراف)، وهذا الاكتشاف أحدث تغيرا جديدا في فن الكرافيك، وكان دافعاً وحافزاً لكثير من الفنانين الكبار في القرن التاسع عشر ثم اكتشاف (الفوتوغراف) الذي أعطى رؤيةً جديدةً لفناني الجرافيك أمثال اندريه دوميه.

ثم بدأ الفنّ الكرافيكيّ المعاصر في الستينيات بحلول النصف الثاني من القرن العشرين بعد الحرب العالمية الثانية، وساعد التطور التكنولوجي الرقمي في إعطاء فنّ الكرافيك أشكالا واختيارات لا نهائية في مجال استعمال الكمبيوتر في الفنون البصرية وتقديم صورة رقميّة من وجهة نظر جمالية، لقد ساهم الإنترنيت في ستينيات القرن الماضي بشكل كبيرا في تطوّر التصاميم الكرافيكية على يد التجربة الأمريكية في نقل الصور والتصاميم عبر هذه الشبكة، وإعادة تشكيل الصورة أو اللوحة والتلاعب بتفاصيلها وبعض الإضافات والعناصر التي نراها فيها هي مزيج من إضافات صورية وإضافات رسمت إلكترونيا يستعملها الفنان بحسب الحاجة التشكيلية، إذ إنّ تقنيّة المونتاج الرقمي توافر للفنان الاستعانة بالتطبيقات البرمجية التي تعمل على توليد الأشكال في ضمن العمل، فهي تتطلب استعمال العقل واليد والعين والدقة.

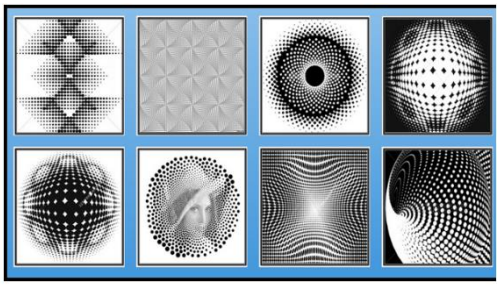
المبحث الثاني: الدلالات الشكليّة في التصميم الكرافيكيّ

تُعدّ الدلالة من المفاهيم التعبيريّة التي تستند إلى أفكار الفنان وأحاسيسه الداخليّة الذي يبحث في الأشكال المجردة المستوحاة من الطبيعة وما يملك من قدرة على التخيل في ضمن علاقات تتخذ بعداً دلالياً يظهر بوساطة الفكرة والتخطيط والأداء، فالنتاج الفني لا يمثل صيحات انفعالية بل هو أشبه بتنسيقات رمزيّة ذات أبعاد دلاليّة تنطوي على صياغة جديدة للوجدان أو الانفعال، وهذا

ينعكس على النتاج الكرافيكيّ، فالشكل في الفنّ الكرافيكيّ يدركه المتلقي من خلال تكامل أو امتزاج بين جمال الشكل والبعد الدلالي (الذي هو رسالة فنيّة تحمل قيماً جماليّة وفنيّة وتربويّة، تتجسد عبر الوحدات البنائيّة لفكرة التصميم الكرافيكيّ، فالى جانب وظيفتها في البناء التشكيلي فهي تؤدي دوراً جمالياً في اتخاذ هيئة قابلة للاندماج والتآلف والتوحد بعضها مع بعض لتكوّن شكلا للعمل الفني) (Shawqi, 1999, p. 131). إنّ العناصر الفنيّة تساعد الفنان في ابتكار العمل الفني الكرافيكيّ بوصفها وسيلةً أو لغةً مرئيةً لايصال فكرة معينة عن طريق توظيف العناصر لتعطي ناتجاً مؤثراً في المتلقي، ولها أبعادها الدلالية وطاقاتها التعبيّرية لأجل استعمالها بطريقة صحيحة، ومن أهم العناصر الفنيّة

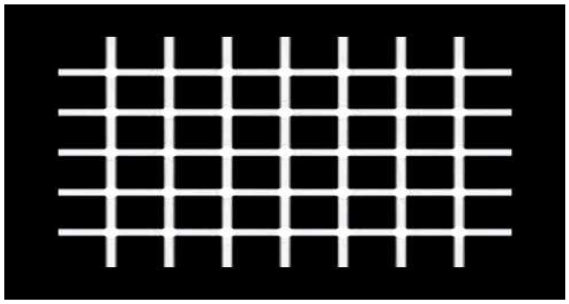
ما يأتي:

☒ **النقطة (point):** هي أصغر العناصر الفنية وأولها في العمل الفني الكرافيكيّ وأبسطها وأهمها من الناحية الدلاليّة والبنائيّة، فالنقطة إذا تجاور بعضها مع بعض كوّنت خطاً، والنقطة إنّما هي تحديد لمكان أو موضع معين لذلك الفضاء وتنتج من تقاطع خطّين، كما في شكل(1).



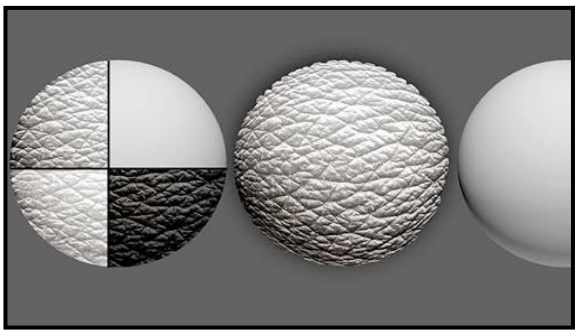
شكل(1) النقطة وتكويناتها التصميمية

☒ **الخط (line):** الخطوط عبارة عن مسار نقطة في اتجاه ما، وتؤدي مجموعةً من الوظائف أهمها تقسيم الفراغات وتحديد الأشكال، وتجزئة المساحات، ويأخذُ الخط أشكالا عدة؛ فإمّا أن يكون مستقيما أو منحنيا أو منكسرا، وهناك عوامل تؤثر في الأبعاد الدلاليّة للخط منها الأدوات التي رسم بها قلم أو ريشة، فهي قادرة على (إظهار الخصائص من لون وسماكة، وطبيعة السطح الذي رسم فوقه واتجاه الخط، مدى استقامته وتعرجه (Al-Daraisa, 2008, p. 135). كما في شكل(2).



شكل(2) انواع الخطوط

☒ **الملمس(texture):** هو أحد العناصر المرئيّة في العمل الفنّي، ويُوصف الملمس بكونه عنصر بناء يوظف من خلال عناصر (الشكل واللون والاتجاه والقيم الضوئية) شكل (4)، ويشير الملمس إلى (خصائص سطح الشكل، إذ إنّ كل شكل يمتلك سطحا، وكل سطح له خصائص معينة قد توصف بالنعومة أو الخشونة، فالشكل والملمس لا ينفصلان لأنّ دلالات الملمس على السطح هي أشكال في نفس الوقت) (Al-Bazzaz, 2001, p. 18).



شكل (4) الملمس و أنواعه

☒ **اللون (color):** يُعدّ اللون من العناصر الأساسيّة في العمل الفنيّ، وهو ظاهرة فيزيائية مصدرها الرئيس الضوء والمرئيات في الطبيعة، وهو انعكاس لأشعة الضوء على الشكل و(يمثل اللون الصفة الخارجية والمظهرية لجميع الأشكال، وعلى الفنان أن يربط بين الأشكال اللونية في التكوين الواحد لأنّ القيمة الكلية للتكوين تعتمد على طريقة توزيع الألوان بقدر ما تعتمد على العلاقات بين الألوان ذاتها) (Al-Bazzaz,, 2001, p. 106). ومن المهم جدا في العمل الفني أن يراعي الفنان تناسق الألوان وانسجامها لإضفاء الجماليّة، وبواسطتها يستطيعُ الفنانُ أن يوازنَ بين المجموعات اللونيّة المختلفة.

خلاصة ما سبق نجد أنّ العناصر الكرافيكيّة مهمة فيما يخصّ الأشكال في العمليات الطباعية كونها عنصرا بنائيا أساسيا، وتؤدي دورا كبيرا ومؤثرا في بنية السطح الكرافيكيّ.

المبحث الثاني: أنظمة الشكل في التصميم الكر افيكيّ

تُعدّ أنظمة الشكل من أهم الأسس التي تعطي بعداً دلالياً في إدراك الأشكال وتحقيق الترابط والوحدة بين العناصر الفنيّة، ومن أهم أسس التصميم الكرافيكيّ الآتي:

- **التباين** (: contrast)يعملُ على جذب الانتباه نحو الوحدات ويزيد من قيمتها الجمالية وإضفاء حالة التنويع بين العناصر في التصميم الفني الكرافيكيّ (ويحدث التباين في اللون عند تجاور لونين متعاكسين الحارة والباردة والفاتحة والغامقة أو ملمسين

أحدهما ناعم والآخر خشن أو اتجاهين متعارضين أو في الحجم عندما يكون أحدهما كبيرا والآخر صغيرا، فالتباين يساعد على إدراك الهيئة، وأينما توجد اختلافات، فلا بد أن يكون هناك تباين ودلالة) (Scott, 1968, p. 15).

- **السيادة (dominance):** تعمل السيادة على جذب الانتباه إلى الأجزاء الأكثر أهمية في العمل الفني الكرافيكي، وتعني السيادة (سيطرة أحد العناصر الداخلة في بنية العمل على باقي العناصر الأخرى بما يحققه من تميز واختلاف لا يقتصر على الشكل، بل يشمل اللون والحجم والقيمة الضوئية والموضع والحركة والفكرة والملمس) (Al-Nasser, 2005, p. 75)، لذلك فهي الشكل الغالب أو الفكرة السائدة التي يخضع لها باقي العمل وكل عناصر العمل الفني وربما يكون محور العمل.
- **الوحدة (unity):** تُعدّ الوحدة من المبادِىء الرئيسة في أنظمة الشكل وجماليته عن طريق الهيمنة على مستوى الفكرة أو المادّة، وتقومُ الوحدةُ في العمل الفني الكرافيكيّ على اعتبارين مهمين هما (علاقة الجزء بالجزء وعلاقة الجزء بالكل)، ومن أجل الوصول إلى الوحدة في العمل الكرافيكيّ (كشكل يحمل معنى يدركه العقل ويتقبله، وتتوافر فيه الميزات الجمالية العامة في التكوين الفنيّ، مثل التوازن والنسب الصحيحة والوحدة والسيادة) (Al-Karabliyah, 2008, p. 113).
- **التوازن:** يعنى به تحقيق الاتزان الخطيّ وتحقيق التنظيم الكتليّ والتوزيع اللونيّ وللاتزان أنواع مختلفة منها: التوازن المتماثل، والتوزان غير المتماثل، والتوازن المحوري، والتوازن الحسي، وكل أنواع التوازن تتطلبُ خبرةً فنيةً كبيرةً في التحكم بالعمل الفنّي.

المبحث الثالث: تقنيات فن الكر افيك

إنّ اختيار السطح الطباعي الذي ينوي الفنان الطباعة عليه يتم بعد وضع التصاميم الملائمة له، ويمكن أن يستعمل أكثر من سطح طباعي وفقا لما ينوي الفنان تحقيقه في العمل الفني "لخلق التاثيرات المختلفة والملامس المطلوبة التي تعطي أبعادا دلالية لها القدرة على استحداث سطح طباعيّ غير معتاد للحصول على تأثير فنيّ خاص يستطيع من خلاله التعبير عن دلالة العمل الفنيّ بشكل مميز" (Mahmoud, 1994, p. 24)، لما يحتويه من أساليب طباعية متنوعة، امتازت بالمرونة وأتاحت للفنان مجالا واسعا لاختيار الأسلوب الطباعيّ وما يرتبط به من المواد والخامات التي تعمل على ايجاد فرص متنوعة للدلالة وتعمل على إغناء تجربة الفنان في التعرف على تلك المواد والخامات، ومعرفة التاثيرات التي يمكن الحصول عليها من خلال استعمالها في إنتاج العمل الفنيّ، وفي تمظهر البعد الدلاليّ الذي يتضمنه العمل الكرافيكيّ. ويشتمل فنّ الكرافيك على تقنيّات عدة أهمها:

أولا: الطباعة على الحجر الليثوجراف: يُعدّ (لويس سينيفلدر)* أول من توصّل إلى طريقة طباعة (الليثوغراف) التي اعتمدت التنافر بين الزيت والماء، وكان دافعه هو الحصول على وسيلة سهلة ورخيصة لطباعة مؤلفاته ونشرها ولم يكن بدافع فنّي، وتتم الطريقة (بصقل دقيق لسطح الحجر بالماء والرمل ومن ثمّ يحمّض الوجه المصقول بأحد الحوامض، ثم ترسم الأشكال على السطح المصقول بالحبر أو الطباشير الزيتي ويسكب خليط مكون من الصمغ العربي وحامض النتّريك المخففّ ليثبت الرسم على الحجر ومن ثمّ ترطّب بالماء وبعدها تلون بالأحبار الدهنية لتمتصها المساحات المرسومة، ثم تُمرر بماكنة طباعة الكرافيك فينتقل الرسم بألوانه على طبقة الورق) (Mahmoud, 1994, p. 29)، أخذت الطباعة الحجرية (الليثوغراف) بالانتشار عندما بدأت أول مطبعة باحتراف هذا اللون من الفن، وانتشرت بين أوساط الفنانين ودور النشر نتيجة الامكانية التي أتاحتها النسخ المتعددة.

ثانيا: الطباعة النافذة المساميّة وتُعرف (بالشاشة الحريريّة): تُعدّ من أقدم أنواع الطباعة، وقد أخذت تسميتها من قماش الحرير الذي يُثبّت على إطار خشبيّ بوصفه دعامةً لقطع الاستنسل الورقية في عام 1950 طبعت شعارات وإعلانات لشركة بيبسي كولا، واستخدمت أيضا الشاشة الحريريّة في طباعة الأقمشة بأنواعها كافة والورق واللوحات الفنية والزجاج والجلود والمعادن المختلفة، وقد أخذت الطباعة الحريريّة في الحقبة الأخيرة من القرن العشرين مدى واسعا عندما استعملها فنانو الفنّ الشعبي (Pop Art)، والفنّ البصريّ (Op Art) لما لها من مزايا لاسيما على صعيد الألوان والخطوط والأشكال، أمثال الفنان (اندي وارهول وروبرت روشنبورغ وفازاريلي).

* لويس سينيفيلدر: ولد في براغ عام (1771)، اكتشف الطباعة الحجرية بالصدفة وصنع ماكنة الطبع بنفسه، وابتكر نوعا جديدا من الطباشير لليثوغراف، أصدر عام 1818(الكتاب التعليمي لفن الطباعة الحجريّة).

من أهم التقنيّات الحديثة في الفن الكرافيكي، هي:

❖ **الطباعة الأحادية (المونوتايب)(monotype):** أطلق عليها هذا الاسم كونها لا تسمح بإعطاء غير طبعة واحدة (تعتمد هذه الطريقة على التقاط الحبر الطباعي من سطح نظيف ومستو من المعدن أو الزجاج أو البلاستك من دون استخدام مباشر لأدوات الحفر التقليدية نفّذها العديد من الفنانين مثل الفنانة الأمريكيّة (ماري كاسات)1844-1926 التي عملت على كل من فن الحفر والطباعة بالأبيض والأسود تتم بواسطة (تعتيم مساحات من لوحة لونية للقطعة الواحدة على قطعة قماش، كما عمل بنجاح في الطباعة أحادية اللون بفرنسا كل من (ربوت بيسارو) و(غوغان) والجميع نفذوا الطباعة الأحادية ولا سيما (غوغان) و(بيكاسو)الذي جرب باستمرار هذه التقنية، وأنجز العديد من الأعمال، وهذه التقنيات ذات صلة وطيدة بتقنية الكولاج، كما تتميز هذه الطريقة بحساسية وعفوية لا يمكن أن تحققها طرق أخرى) (Al-Maghribi, 2012, p. 56).

❖ **الكولاج Collage:** يُعدّ الكولاج أحد الأساليب الإخراجية الفنية المستعملة في التصميم الكرافيكيّ، وهي عملية تجميع وتلصيق أكثر من خامة من صور المجلات والجرائد برؤية فنية جديدة وقيم تشكيليّة وتأثيرات ملمسيّة تتم على الصورة أو الشكل العام بالتصميم، بحيث تتفاعل فيها كل الخامات لبناء تكوين جديد للتعبير، ومع دخول التقنية الرقمية في مجال التصميم الكرافيكيّ، تحول فنّ الكولاج من أسلوبه التناظري analoge collage إلى الأسلوب الرقمي digital collage من خلال البرامج التي وافرتها التقنية الرقمية، ومنها برنامج الفوتوشوب.

❖ **الفوتومونتاج Photomontage:** هو أحد التقنيات التصويرية التي تعتمد على الأفلام، ويحمل فكرة (الكولاج) نفسها ولكن عن طريق التجارب المختبريّة التي يعمد المصمم من خلالها إلى ايجاد تأثيرات تقنيّة متنوّعة في فضاء التصميم، وتتم عملية الفوتو مونتاج عن طريق استنساخِ ومزجِ أكثر من صورة، فالصورة تتكرر وتتجاوب وتستنسخ من دون حدود، ثم تركيبها معًا وطبعها في النهاية كصورة واحدة). نت (1) لقد غيّرت التقنية الرقمية من أسلوب الفوتومونتاج إلى تقنيّة أكثر تطورا ليدخل الحاسوب فيه بوصفه وسيطا ماديا ناقلا وعارضا في الوقت نفسه على وفق تقنيّة إخراج رقمية متمثلة ببرنامج الفوتوشوب والكرويل درو وغيّره من البرامج الإخراجية الفنيّة الرقميّة.

مؤشّرات الإطار النظري

من المؤشّرات التي أسفر عنها الإطار النظري ما يأتي:

1. يُعدّ فنّ الكرافيك من الفنون الوظيفية التي تعطي أبعادا دلالية مرتبطة بالإنسان، وتعتمد على الفن الاختزالي الشكلي في بنية العمل الفني.
2. يعتمدُ فنّ الكرافيك على عناصر فعالة، هي الخط والقيمة الضوئية والملمس واللون والاتجاه لإنتاج نظم شكلية بالاعتماد على أسس التصميم من تباين وتوافق أو تطابق وتضاد.
3. إنّ العمل الفنيّ الكرافيكيّ يخضع لآلية التحول بحسب أنظمة الشّكل بما يتلاءم مع نوع التقنية المستعملة في فنّ الكرافيك.

الدّراسات السابقة ومناقشتها

❖ **دراسة (الياسري 2009):** (النظم الشكلية وتوظيفها في مادة الكرافيك لطلبة قسم الفنون التشكيلية كلية الفنون الجميلة)، هدفت الدّراسة إلى: التعرف على النظم الشكليّة وتوظيفها في مادة الكرافيك لطلبة قسم الفنون التشكيلية كلية الفنون الجميلة، وتكون مجتمع الدراسة من: طلبة الصف الثالث- فرع الرّسم/ قسم الفنون التشكيلية والبالغ عددهم (41) طالباً وطالبةً، أمّا عيّنة البحث فقد بلغت (30) طالبةً اختيروا بالطريقة العشوائية وعلى وفق ضوابط البحث التجريبي، وأعدّ الباحثُ برنامجا تعليميا، واستعمل مجموعةً من الوسائل الإحصائية، كان منها الاختبار التائي ومعامل الصعوبة ومعامل التمييز ومعادلة هولستي، وأسفرت نتائج البحث عن فاعليّة البرنامج التعليميّ في تنمية قدرات الطلبة في العمل الكرافيكيّ، وكذلك أظهرت العينات استخدام الاختزال اللوني الأبيض على فضاء أسود لتحقيق تعبيرية جمالية مؤثرة.

❖ **مناقشة الدّراسات السابقة:** من خلال اطلاع الباحثتين على هذه الدراسة، وجدتا أنّ هناك بعض جوانب الاتفاق والاختلاف في بعض أجزائها ونتائجها، وعلى النحو الآتي: **هدف البحث:** هدفت دراسة (الياسري 2009) إلى التعرّف على النظم الشكلية وتوظيفها في مادة الكرافيك لطلبة قسم الفنون التشكيلية كلية الفنون الجميلة، أمّا الدراسة الحالية فهدفت إلى الكشف عن

الأبعاد الدلالية لأنظمة الشكل في الفن الكرافيكيّ. أمّا **عيّنة البحث:** فاقتصرت دراسة (الياسري 2009) على اختيار عيّنة تجريبية بلغت (30) طالباً وطالبةً. أمّا عيّنة البحث الحالي فقد اشتملت على (4) أعمال كرافيكيّة عالميّة. **منهج البحث:** استخدمت دراسة (الياسري 2009) تصميم برنامج تعليمي واستمارة تحليل الرسوم، واتّفقت مع البحث الحالي الذي أعدّته الباحثتان في تحليل الأعمال الكرافيكيّة على وفق المنهج الوصفي التحليلي.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

منهج البحث: لغرض تحقيق هدف البحث الحاليّ، اعتمدت الباحثتان المنهج الوصفي التحليلي، كونه أنسب المناهج لتحقيق هدف البحث وإجراءاته.

مجتمع البحث: اشتمل مجتمع البحث الحالي على الأعمال العالمية الكرافيكيّة، والبالغ عددها (20) عملاً كرافيكيّاً.

عيّنة البحث: لغرض تحقيق هدف البحث، اتبعت الباحثة الأسلوب القصدي (الانتقائي) لتحديد عيّنة البحث، بعد عرض اللوحات على (الخبراء) ملحق (1)، وجرى الاتفاق على اختيار العيّنات والبالغ عددها (4) عيّنات، كما موضح في جدول (1).

جدول "1" يوضح عيّنة البحث من النتاجات الكر افيكيّة

العينة	اسم العمل الفني	اسم الفنان	سنة الإنجاز
	ترحيب باتفاقية aia 1988	مايكل بيروت	1988
	في انتظار الثلج suytxla	ديفيد كارسون	1990
	ملصق جويليارد (موسيقى تكعيبي)	ميلتون جلاسر	1991
	الرجل والسلاح الذهبي	ساول باس	2012

أداة البحث: استلزم تحقيق هدف البحث الحالي، بناء أداة بحث بصيغتها الأولية لتحليل النتاج الكرافيكيّ، واعتمدت الباحثتان الخطوات الآتية في بناء الأداة:

1. الاطلاع على الأدبيات والدراسات السابقة التي تناولت الأبعاد الدلاليّة والفن الكرافيكيّ.
2. الأخذ بمؤشّرات الإطار النظري والدّراسات السابقة والاستفادة منها في بناء اداة التحليل.

صدق الأداة: جرى التحققُ من صدق الأداة من خلال عرضها على مجموعة من المحكمين في مجال الفنّ التشكيلي والتربية الفنيّة، ملحق (1) وفي ضوء ملاحظاتهم جرى حذف (فقرتين)، وتعديل (5) فقرات فيما يخصّ الصياغة اللغويّة، وكانت درجة الاتفاق (85%)، وبذلك اكتسبت أداة التحليل صدقاً ظاهرياً. ملحق (2). وأصبحت الأداة بصيغتها النهائيّة جاهزةً للتطبيق.

ثبات الأداة: جرى استخراج معامل الثبات للأداة عن طريق التحليل مع محللين خارجيين، وظهرت النتائج كما في جدول(2).

جدول "2" قيم ثبات أداة التحليل

ت	نوع الثبات	نسبة الاتفاق
1	بين المحلل الأول والباحثتين	% 85
2	بين المحلل الثاني والباحثتين	% 80
3	بين المحلل الأول والثاني	% 82

تحليل النماذج:

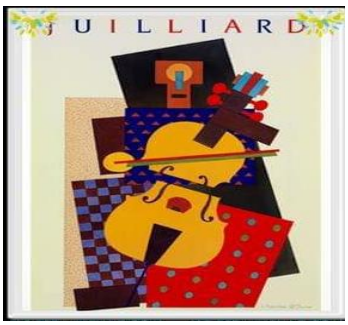
أنموذج (1)

اسم الفنان: ديفيد كارسون(david carson)

اسم العمل: في انتظار الثلج suytxla

سنة الإنجاز: 1990 التقنيّة: digital artwork

يتّضحُ من المسح البصريّ أنّ المصمم الكرافيكيّ (ديفيد كارسون)، وضع مفرداته كرسي تقابله زلاجة وكرة أشّبه بكتلة ثلجية، مجسداً تلك الأفكار الدرامية بشأن طقوس هطول الثلوج وتفسير أجواء تلك الاستعدادات الجماعية الكبيرة التي تحدث في أمريكا قبل هطول الثلج، فقد وضع الفنان مفرداته البصريّة أمام لون حاد من الأحمر الذي يحيط بكل أجزاء العمل من دون الاكتراث إلى أيّ توازن لونيّ متضادّ يجاريه أو يتقاطع معه، فأسلوب العمل أقرب إلى الأسلوب الوحشي، ولون مفرداته باللون الأبيض المضلل بالأزرق توازنا مع محيط اللون الأحمر. لقد اعتمدت التقنية الرقمية في ضمن برنامج الفوتوشوب، فالفنان رسمَ على الورق ثم صممهُ على جهاز الحاسوب الذي اختارَ له الألوان الفنية بمختلف الألوان الافتراضيّة الحاسوبيّة، والطباعة هنا تعتمدُ أسلوب الإظهار الحاسوبيّ بفعل برنامج الطابعة المتصل بالجهاز، تثيرُ أبعاد هذا التصميم الكرافيكيّ دلالة الطبقات التي تظهرها طقوس موسم الثلج والتي تخلقُ حالةً من المعاكسة بين ما هو ساكن وما هو متحرك، وغالبية الدلالات تلك تدور في حركة النمو البشري ومتطلبات الوعي المجتمعي الأمريكي في أحياء ثقافة المكان، إنّه دعوة لانعطافة الحياة نحو تقدّم ونموّ الوعي البشريّ لثقافات تلك المدن.



أنموذج (2)

اسم الفنان: ميلتون جلاسر

اسم العمل: ملصق جويليارد (موسيقي تكعيبي)

سنة الإنجاز: 1991 التقنيّة: طباعة حجرية ملونة

يتألفُ هذا العمل من ملصق مستوحى من لوحات بابلو بيكاسو، واعتمد (جلاسر) التقطيع التكعيبي على هيئة وحدات بصريّة معزولة، كان مفادها جماليّة العزل اللونيّ في الطباعة الليثوغرافية ليجسدَ حالة تواتر النغم الموسيقيّ واللونيّ، واعتمدت الطباعة الكرافيكيّة أسلوب العزل المائي من خلال الأحبار الدهنيّة، إذ إنّها تعتمدُ الحبر الدهنيّ بالماء وتكون حركة القالب التي تطبع لمرة واحدة أو تكبس مرة واحدة، ووضع الفنان (جلاسر) آلة الكمان مركزاً لمضمونه، فهو يثير حالة من التلاعب النغمي لهذه الآلة التي تحرك النغم الصوتيّ بأسلوب يشرق من خلاله الجمال والإدراك السمعي، لقد قام الفنان جلاسر بوضع قوالب من قطع القماش وتحبيرها بالألوان أو الأحبار الملونة على لوح حجري ناعم وصقيل ثم قامَ بطباعة أجزائها جزءا متصلا بالآخر الذي يعتمد والعناصر البارزة في حركة المضامين المطبوعة. أمّا الدلالة فقد وضعَ الفنان الطباعة عبارة مكتوبة باللغة الانكليزية "uilliaro" وهو اسم الحفل الموسيقي، فالتصميم مفاده المضمونيّ دعوة الاستماع للكمان والجلو وليلة صاخبة مليئة بالأضواء، أمّا الخامات فقد اعتمد الفنان جلاسر الأقمشة بوصفها قوالب للطباعة بدلا من القوالب التقليديّة مستخدما الأحبار الملونة كالأحمر والأزرق والبنفسجي والأسود والبني.

أنموذج (3)

اسم الفنان: مايكل بيروت(bierut michael)

اسم العمل: نرحب باتفاقية aia لعام 1988

سنة الإنجاز: 1988 التقنيّة: الطباعة الحجرية

يثير هذا العمل أبعاداً دلاليةً في التقنيّة التشكيليّة التي عُرضت بالوحدات اللونيّة الصافية وخلو الشكل من العوالق والتفاصيل وتباينها، وهي في الأصل ظهرت بوصفها حركةً فنيةً متباينةً مع التكعيبيّة، يتألفُ هذا العمل من قوة لونية غير خاضعة للانسجام اللوني والمزج المراد منه التعبير عن الشكل وتفصيلاته، فاختار الفنان الرسم

الحروفيّ واضعا بذلك قوة الحرف لقطع النزاع من ثنائيات الأشكال وتركيباتها في الحقل البصري المعاصر، فدلالة الحرف كالرقم لا يشبه إلاّ نفسه ودلالته تلك الدلالة المركبة، والفنان حاول أن يخلخل في ديناميكية الحروف اللاتينيّة من دون الاكتراث للكلمة أو الجملة المهيمنة بوصفها نصّاً في الحقل البصريّ، وقد جاءت التراكيب الحروفية في الفنّ التشكيلي عام 1919، وكان مارك توبي له الصدارة في استلهام الحرف العربيّ، إلاّ أنّ تشكيل الحروف بات تجنيساً بصرياً رائجاً في الرسم الأوربّي والغربي المعاصر، أمّا فيما يتعلّق بتقنيات الطباعة الكرافيكيّة الليثوغرافيّة فجاء لتعزيز قوّة الإرث اللاتيني والتعبير عن الأعراق للشعوب اللاتينية مع قوة دمج اللغات المختلفة على اللغة والأحرف المختلفة على الحروف اللاتينية، وهو هنا يقف بوصفه فناناً معززاً لهويته اللاتينية أمام الشعوب المختلفة التي اتجهت إلى أوربا والولايات المتحدة عقب المتغيرات العالمية في ثمانينيات القرن العشرين وما تلاها من أحداث

.

عيّنة (4)

اسم الفنان: ساول باس (saul bass)

اسم العمل: الرجل والسلاح الذهبي

سنة الإنجاز: 2012 التقنيّة: طباعة

تميّز عمل الفنان الكرافيكيّ الأمريكي (ساول باس) قابعا في محترف الكرافيك التقليدي، بقدر ما هو فنّ تصميميّ دعائيّ هادف، فالعمل الحاليّ الذي نحن بصدده يتضمن إعلاناً لف يلم الرجل والسلاح الذهبي في سينما هوليود، وقد كان هذا التصميم الكرافيكيّ يصور قصة الرقصة لهذا الفيلم، يبدأ هذا التصميم بعبارة كان قد وضعها في أعلى تصميم هذا العمل لإثارة الحركة الدراماتيكيّة في مجال التصميم الطباعي، فالمضامين هي ترابط إشاريّ وعلاماتيّ معاصر ينتمي لمنظومة الإشارة ومفعولاتها في التعبير عن حركة الاغتراب، فشكل الفتاة صُممّ على هيئة خطّ خارجيّ فيه تدرج لوني بدرجة لونيّة واحدة، وهي النيلي والأبيض وفي داخله الفتاة مركّبة بالألوان، وحركة الضوء والخطوط المنحنية جاءت باللون الأزرق الآول تومارين اللون المعروف بالنقاء، أمّا الموضوع المتجاور مع تلك المشاهد فهو تصميم ل (يد) ومن أسفلها صورة لضوء سيارة تشكّل توجه سير ذلك الضوء الغامض الذي تثيره الخطوط المنحنية في شكل التصميم، أمّا في الأسفل فقد صممّ الفنان بنفس زرقة الألوان وتدرجاتها، وتكمن قوة المضامين تلك في أنّها سرد لأحداث هذا الفيلم والتي قامَ الفنانُ بعزل تصميميّ لتلك المشاهد لغرض إظهار غموض الأحداث في مشاهد تلك الليلة التي تغطي مضمونَ الفيلم، وقد جاء إعلان هذا الفيلم بوصفه تقنيةً مشابهةً لشعار جماعة الفارس الأزرق، تلك الجماعة الفنيّة التي ظهرت أبان حركة الرسم التعبيري الإلماني في القرن العشرين.

النتائج

توصلت الباحثتان بعد تحليل العينات إلى النتائج الآتية:

1. أخذت الإعلانية في الرسم الكرافيكيّ حالة من الانعطافات نحو مضامين درامية كدعوة للصخب الموسيقي والتوظيف الكتابي، فتقنيّة الطباعة الحجريّة الليثوغرافيّة في أنموذج (2) تُظهر أبعاداً دلاليةً رقميةً لأنظمة الشكل.
2. إنّ التوظيف الحروفيّ أو ما يُعرف بالحروفيّة، هي دلالة الخطاب البصريّ الجماليّ، فالعيّنة (1)و(3)و(4)، جاءت بمثابة التبجيل والاحتفاء بالحرف اللاتينيّ بأبعاد دلاليّة تعكسُ قوة التصميم الكرافيكيّ، كما أنّ التوظيف الكتابيّ جاء دالاً على الإعلان المصحوب بتقنيّة التصميم الكرافيكيّ المصمم رقمياً والمطبوع آلياً بواسطة الطبّاعات المعاصرة.
3. أظهرت النماذج (2، 3، 4) تقنيات في الإظهار الكرافيكيّ في تصميم الأشكال للعمل الفنيّ، فمنها كان الإظهار الكرافيكيّ يعتمد على التباين بين الغامق والفاتح، وبعضها اعتمدَ نظام الاختزال الذي شكّل أبعاداً دلاليةً بما ينسجم وفنون ما بعد الحداثة.

الاستنتاجات:

1. كانت المضامين في الرسم الكرافيكيّ العالميّ بعيدةً عن متناول الأحداث والبيئات، وتنوعَ الفنّ الكرافيكيّ ما بين تصميم ورسم وقصّ ولصق وقوالب خارجية متنوعة الدلالة، وأبعادها تتنوع مضمونيا في هذا الفنّ طالما فيه وقائع واستراتيجيات تتعلق بالهويات الاجتماعية.
2. يُعدّ الفنّ الكرافيكيّ فناً وظيفيّاً يعتمد على الطبّاعات المعاصرة كالفنون الرقميّة وبرامجيات الحاسوب كالفوتوشوب والكوريل التي جعلت منظومة الفنّ الكرافيكيّ تقع في زاويتين تتشاكلُ فيما بينهما حالة الأسبقية في التجنيس البصري الذي يحدّد هُويّة هذا الفنّ.

Conclusions:

1. The contents of global graphic art were far from the reach of events and environments, and graphic art varied between design, drawing, cutting and pasting, and external templates with various meanings, and their dimensions vary in content in this art as long as it contains facts and strategies related to social identities.
2. Graphic art is a functional art that relies on contemporary printing such as digital arts and computer software such as Photoshop and Corel, which made the graphic art system fall into two corners that are similar to each other in the case of priority in visual classification that determines the identity of this art.

References:

1. Al-Alaf, M. (1989). *The Structure of Scientific Theory.* Baghdad: Ministry of Culture and Information.
2. Al-Barakawi, A. (2022). *Linguistic Semantics.* B.B: B.N.
3. Al-Bazzaz, A. (2001). *Design: Facts and Hypotheses.* Beirut: Arab Encyclopedia for Publishing and Studies.
4. Al-Bazzaz,, A. (2001). *Foundations of Artistic Design, , , .* Mosul: Dar Al-Kutub for Printing and Publishing.
5. Al-Bustani, F. (1975). *Munjid Al-Talib.* Beirut: Dar Al-Mashreq.
6. Al-Daraisa, A.-N. (2008). *History of Graphic Design.* Amman: Arab Community Library.
7. Al-Karabliyah, M. (2008). *Principles of Artistic Design.* Amman: Arab Community Library for Publishing and Distribution.
8. Al-Kurdi, M.-A. (2002). *Introduction to Management Information Systems: Theory - Tools - Applications.* Alexandria: University House.
9. Alloush, S. (1984). *Contemporary Literary Terms.* Morocco: University Library Publications.
10. Al-Maghribi, A. (2012). *The Aesthetics of Monotype as an Introduction to Printing Small Pieces.* Helwan: Helwan University, Faculty of Art Education, Department of Works and Popular Heritage, Master's Thesis.
11. Al-Majid, A. (B.T). *Doctrines and Concepts in Philosophy and Sociology.* Beirut: Publications of the Modern Library.
12. Al-Nasser, M.-H. (2005). *Stereoscopic Photography and Its Applications in Graphic Design.* Baghdad: University of Baghdad - College of Fine Arts, Master's Thesis.
13. Al-Zuhayli, N. (1998). *Explanation of the Summary.* B.M: B.N.
14. Amin, D. (2007). *Semantic Research in Specialized Jurisprudential Dictionaries.* Jordan: Dar Dijlah.
15. Arab Development Institute,. (1978). *Dictionary of Science and Technology Terms.* Beirut: National Authority for Scientific Research.
16. Fathi, A. (1958). *The Art of Egyptian Graphics.* Egypt: General Egyptian Book Organization.
17. Ghaith, K. (2011). *Introduction to the History of Graphic Design.* Amman: Dar Al-Asar Al-Ilmi for Publishing and Distribution.
18. Mahmoud, G. (1994). *Graphic Art, Studies and Media.* Baghdad: General House of Cultural Affairs.
19. Okasha, T. (1974). *The Art of Al-Wasiti through Al-Hariri's Maqamat: An Illustrated Islamic Influence.* Cairo: Dar Al-Maaref for Printing and Publishing.
20. Scott, R. (1968). *Fundamentals of Design, translated by: Youssef Mohamed Mahmoud.* Cairo: Dar Nahdet Misr for Printing and Publishing.
21. Shawqi, I. (1999). *Art and Design.* Helwan: Al Omrania Offset Printing Press.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1512
zainab danbous , Hella Abdul sheead: Semantic dimensions of shape systems and their manifestations in graphic art
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الملاحق

(استمارة التحليل بصيغتها النهائية)

ت	المحـــاور		الفقـــــــرات	تظهر	تظهر إلى حد ما	لا تظهر
أولا	تقنيّات الفنّ الكرافيكيّ	التقنيّة الطباعيّة	الطباعة بالشبكة المسامية (الشاشة الحريريّة)			
			الطباعة البارزة (الخشب، المعدن، اللينو، الكاوتشك، الجبس)			
			الطباعة الغائرة			
			الجل الناقل			
			الكولاج أو تقنية القصاصات كولكراف			
ثانيا	أنظمة الشكل	نظم الأثر الضبطي	نظام التراكب			
			نظام الاختزال			
			التكرار المنتظم			
ثالثا	الأبعاد الدلاليّة	دلالات أنظمة الشكل	أبعاد سيكلوجية			
			أبعاد فكرية			
			أبعاد تراثية			
			صور شخصيات			
			البوب آرت			

أسماء السادة المحكمين

ت	اسم الخبير	القسم	استمارة استبان	استمارة استطلاع	اختيار الأعمال	تحليل الاعمال
1	أ.د.ماجد نافع	تربية فنية	X	X		
2	أ. د. رعد عزيز عبد الله	تربية فنية	X	X		
3	أ..د. حيدر خالد	تشكيلي		X	X	X
4	أ.م.د. أسعد يوسف	تشكيلي		X	X	X
5	أ.م.د.أبا ذر عماد	تشكيلي		X		

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1513

The Semantic Shift Of Place In The Cinematic Film (The film "Platform" is an example)

Saad Nadhom Issa [a1]

[a] *Ministry of Education, Al-Karkh First Education, Mixed Evening Fine Arts Institute*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 1 August 2024
Received in revised form 28 August 2024
Accepted 1 September 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
Shift, place, significance

ABSTRACT

This research is concerned with studying the semantic shift of place in the cinematic film, in order to determine the new semantic and aesthetic dimensions that the shift of place from the ordinary adds. This process can only be done by demolishing the usual structure of the elements (or element) of cinematic expression, taking into account giving one of these The elements dominate the rest of the other elements, in order to create a new structure that expresses the content of the topic's message. The research included the following: Chapter One: The problem of the research, its importance, the need for it, its goal and its limits, mentioning the name of the sample, then defining the terms to provide the procedural definition of the research. Chapter Two: It includes three topics: The first - the concept of displacement and its historical root. Second: The significance of place in literature and art. Third: Representations of the operation of the semantic shift of place in the film. It ended with indicators of the theoretical framework and previous studies. Chapter Three: Research Methodology. Chapter Four (Results and Conclusions): Results:

1.The shifting of the significance of the place performed an aesthetic and poetic function, to distance itself from the superficial meaning in order to express the submerged meaning in a way that is consistent with different subject events.

2.The lighting served as a supporting element for the dominant element of the place. Displacement must have a dominant expressive element in order for it to perform its metaphorical function.

3.The change that occurred in the architecture of the place led to the transformations that occurred in the events of the subject and the psychology of the characters towards the place, which subsequently led to the creation of characters who rebel against the place. The conclusions are:

1- The form of the place is a framing structure for the events of the subject - there is an inseparable relationship between them that ultimately leads to identifying the significance of the characters' actions.

2- Style is what creates form. Therefore, changing the architecture of the place to suit the theme of the film could indicate the style of its creator.

3- The place in its physical form (sometimes) is a neutral entity that does not acquire the characteristic of familiarity or hostility, but the nature of the event, and the way the characters interact with it, is what gives it its identity. Also, treating the shape of the place (its architecture) in a way that is different from the usual will necessarily lead to a dramatic and aesthetic shift in its significance.

Then the search ended with a list of sources.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: Saad68essa@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1513
Saad Nadhom Issa: The Semantic Shift Of Place In The Cinematic Film (The film "Platform" is an example)
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الانزياح الدلالي للمكان في الفيلم السينمائي
(فيلم المنصة أنموذجاً)

سعد ناظم عيسى [1]

الملخص:

يختص هذا البحث بدراسة الانزياح الدلالي للمكان في الفيلم السينمائي، للوقوف على ما يضفيه انزياح المكان عن المألوف من ابعاد دلالية وجمالية جديدة، ولا يمكن ان تتم هذه العملية الا عبر هدم البناء المعتاد لعناصر (أو عنصر) التعبير السينمائي مع الاخذ بنظر الاعتبار منح احد هذه العناصر السيادة على باقي العناصر الأخرى، بغية إنشاء بناء جديد يعبر عن مضمون رسالة الموضوع. وتضمن البحث ما يأتي: الفصل الأول: مشكلة البحث، وأهميته والحاجة اليه وهدفه وحدوده، مع ذكر اسم العينة، ثم تحديد المصطلحات لتقديم التعريف الاجرائي الخاص بالبحث. الفصل الثاني: تضمن ثلاثة مباحث: الأول- مفهوم الانزياح وجذره التاريخي. الثاني- دلالة المكان في الادب والفن. الثالث- تمثلات اشتغال الانزياح الدلالي للمكان في الفيلم. وانتهى بمؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة. الفصل الثالث: منهج البحث. الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)فكانت على النحو الآتي:

النتائج:

1. انزياح دلالة المكان أدت وظيفة جمالية شاعرية، للنأي عن المعنى السطحي وذلك للتعبير عن المعنى الغاطس وبشكل ينسجم مع أحداث موضوعة مختلفة.
2. اشتغلت الاضاءة كعنصر ساند لعنصر المكان المتسيّد. اذ لابد للانزياح من عنصر تعبيري متسيد ليؤدي عبره وظيفته الاستعارية.
3. التغيّر الذي جرى على معمارية المكان ادى الى التحولات التي حصلت على احداث الموضوع، وسايكولوجية الشخصيات تجاه المكان، وهو ما أدى بالتالي الى خلق شخصيات متمردة على المكان.

اما الاستنتاجات فهي:

1. شكْلُ المكان هو بنية مؤطرة لأحداث الموضوع - فهنالك علاقة تلازمية فيما بينهما تفضي بالنهاية الى التعرف على دلالة أفعال الشخصيات.
2. الأسلوب هو الذي يكوّن الشكل. لذا فان تغيير معمارية المكان لتلائم موضوعة الفيلم، يمكن ان يشير الى أسلوب مبدعه.
3. المكان في صورته المادية (في بعض الاحيان) هو كيان محايد ولا يكتسب صفة الألفة او العداء، الا ان طبيعة الحدث، وطريقة تفاعل الشخصيات معه، هو ما يمنحه هويته. كما ان معالجة شكل المكان (معماريته) بطريقة مغايرة للمألوف ستؤدي بالضرورة الى انزياح دلالته دراماياً وجمالياً.

ثم انتهى البحث بقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: الانزياح، المكان، الدلالة

الفصل الأول- الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يُعد المكان أحد أهم العناصر الفنية في الفيلم السينمائي ذلك ان "السينما هي فن المكان" (Martin, 2017, p. 225) وهو الجزء الحاوي لهذه العناصر، وبدونه لايمكن أن تنوجد هذه العناصر، كونها تعمل على تأثيثه، كالإكسسوارات والديكورات والاشياء

[1] وزارة التربية/تربية الكرخ الاولى- معهد الفنون الجميلة المسائي المختلط

الأخرى فضلاً عن الشخصيات المؤدية للأحداث الجارية ضمن المكان. ومن المعلوم ان لكل مكان شكله ووظيفته ودلالته، لكن عندما يُستخدم المكان استخداماً مغايراً لما ألِفه المتلقي من حيث الشكل وما يتبعه من معنى ناتج عن علاقات التآلف والتضاد فيما بين العناصر السينمائية، فانه والحالة هذه سيخضع لانزياح دلالي سيغير بدوره من طبيعة الصراع الدرامي بالشكل الذي يتماشى ومجريات الاحداث الفيلمية المعروضة، بالتالي تغيّر دلالاته. ومن هذا المنطلق يمكن تحديد مشكلة البحث بالآتي: (ما كيفيات تمثل الانزياح الدلالي للمكان في الفيلم السينمائي؟). وهنا تظهر الحاجة إلى البحث، في كونه يسلط الضوء على هذا المفصل المهم في سيميوطيقا الحقل السينمائي، الذي يسهم بدوره في تعميق الفهم العلمي للانزياح في عنصر المكان، لبيان قدرته على إنتاج دلالات جديدة تنضاف الى الدلالات التي ألِفها المتلقي.

هدف البحث: يهدف البحث: الى: الكشف عن كيفية انتاج الدلالات المتولدة عن انزياح عنصر المكان في الفيلم السينمائي.

أهمية البحث والحاجة اليه: تكمن أهمية البحث في كونه بحثاً متخصصاً بدراسة الانزياح الدلالي الناتج عن الاستخدام غير المألوف لعنصر المكان في الفيلم السينمائي، ليتبين لنا اهمية هذا الانزياح جمالياً وسايكولوجيا واسلوبياً، ومن هنا تتوضح لنا الحاجة الى هذا البحث، فضلاً عن كون هذا البحث سيشكل اسهامة متواضعة لدارسي السينما وكل من يسهم في العملية الاخراجية كمصممي ديكورات المكان والعناصر الأخرى الداخلة في ضمن بنية الفيلم.

حدود البحث: يتحدد البحث بالآتي:

1- الحد الموضوعي: يتحدد البحث في إطاره النظري بدراسة الانزياح الدلالي الذي يطرأ على عنصر المكان في الفيلم السينمائي.
2- الحد الزماني: وفيه يتحدد البحث بدراسة الأفلام الحديثة الإنتاج للفترة ما بين 2015-2021.
3- الحد المكاني: السينما الاسبانية.

عينة البحث: اختار الباحث فلم (المنصة platform) للمخرج (جالدير جازتيلو أورتيا) إنتاج عام 2019 كعينة قصدية لأسباب سيوردها الباحث في الفصل الثالث.

تحديد المصطلحات:

1- الانزياح:

لغةً: (نزح: نزح الشيء ينزح نزحاً ونزوحاً. وقد نزح فلان اذا بعد عن دياره) (Manzur, 2005, p. 231). وورد أيضاً في معجم اللغة العربية المعاصرة، "انزاح انزياحاً، فهو منزاح (...) وانزاح الشيء: زاح، ذهب، تباعد: تنحى عنه وتباعد" (Omar، 2008، صفحة 1014). ومن هذين التعريفين نرى التأكيد على التباعد الذي يؤدي الى التغيُّر من حالة الى أخرى.

اصطلاحاً: انتشر مصطلح الانزياح في الدراسات النقدية والاسلوبية كما ارتبط بالشعرية، وما ارتباطه هذا الا ليضفي على المنجز الادبي والفني قيماً فنية وجمالية، وذلك لإنتاجه دلالات لغوية مغايرة (منضافة) للدلالات المتعارف عليها. وعلى مستوى علاقة الانزياح بالشعرية يرى (جون كوهن) "أن الشرط الأساسي والضروري لحدوثِ الشِّعرية هو حصول الانزياح، باعتباره خرقاً للنظام اللغويّ المعتاد، وممارسة استطيقية" (Ismail, 1999, p. 103)، مما يعني ان ليس كل خروج عن المألوف والسائد هو انزياح، بل يجب ان يتحقق من هذا الانزياح تغيُّر في الدلالات وان يكون هذا الاستخدام ذا قيمة جمالية وتعبيرية. فالانزياح انما هو "طابع يلتوي بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات، ويلد منها بالمزج والتركيب والحذف والإضمار دلالات فنية ثانوية" (Hussein, 2007, p. 395) مغايرة لما ألفه المتلقي، وهذه هي الغاية المرجوة من الانزياح.

2- المكان:

لغة: ورد في معجم جمهرة اللغة على أنه "مكان الأشياء وغيره" (Duraid, 1980, p. 5) وعليه يمكن عد المكان بانه الموضع الذي توضع به الأشياء وغيرها من حيوان ونبات وانسان وجماد، كما ان "لفظة المكان هي مصدر لفعل الكينونة، والكينونة هي الخلق الموجود، والماثل للعيان الذي يمكن تحسسه وتلمسه" (Fougali, 2008, p. 169)، وللمكان ايضاً في المعاجم العربية مرادفات كثيرة

منها: الفضاء ،المحل، الأين، الحيز، الموقع، المجال، الفراغ، الخلاء، الملأ، البيئة، البقعة... وما إلى ذلك من الألفاظ المتقاربة في المعنى.

اصطلاحاً: عند (أرسطو) يعد المكان موجوداً بوجودنا. أي ما دمنا نشغله ونتحيز فيه، فهو يُدرك بالحركة (الانتقال من مكان إلى آخر). والمكان اسبق الى الوجود من كل الموجودات، الا انه ليس له وجود مالم ندركه (Al-Obaidi, 1987, p. 17). بينما المكان عند (هنري ميتران) "هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخلية ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة" (Lahmdani, 1991, p. 99). أي ان المكان يحفز الشخصية على إيجاد الاحداث. ومن خلال ثالوث المكان والاحداث والشخصيات، بالإضافة الى تظافر العناصر السردية الأخرى، يتشكل النص السردي.

3-الدلالة:

لغة: الدلالة هي كلمة مشتقة من الفعل(دلّ): أرشد، وجه،... الخ، وجاء تعريف الدلالة في لسان العرب بانها "الدليل: ما يستدل به، والدليل: الدال، وقد دله على الطريق، يدله دلالة، او دِلالة ودَلالة" (Manzur, 2005, p. 19)، ويرى الباحث ان مفردة الدلالة لا تحتمل أكثر من هذا المعنى، فهي قائمة على الإرشاد والتوجيه.

اصطلاحاً: عرفها (الشريف الجرجاني) بأنها "كون الشيء بحالة يلزم من العلم به، العلم بشيء آخر" (Al-Jurjani, 1969, pp. 61-62) ويقصد بالشيء الأول الدال، اما الثاني فهو المدلول، ومن خلال هذا النص يمكن أن نستشف تلازم هذين الشيئين، حيث تُستعلم حالة الشيء (المدلول) من حالة أخرى هو عليها (الدال) وعليه فان الدلالة لا تخرج عن تظافر الدال والمدلول معاً، وهنا تصبح للكلمات والعلامات اللغوية (اللفظية وغير اللفظية) معانٍ ودلالات يُصطلح على مدلولها.

التعريف الاجرائي: الانزياح الدلالي للمكان هو عملية الاستخدام غير المألوف لعنصر المكان للتعبير عن رؤية فنية تتصف بالشاعريّة، تؤدي بالتالي الى توليد دلالات ايحائية (لذات العلامة)، تستدعي التأويل.

الفصل الثاني – الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الاول / مفهوم الانزياح:

تعددت مصطلحات ومسميات عملية الاستخدام غير المألوف للكلمات والصور المستخدمة في خلق الاعمال الشعرية، وقد تم التعبير عنها بمصطلحات عدة منها: (التجاوز، الانزياح/ لفاليري، الانحراف/ لسبيتزر، الانتهاك/ لكوهن، خرق السنن/ لتودوروف، التحريف/ لجماعة مو)، وغيرها من المصطلحات الأخرى التي فاقت الأربعين مصطلحاً، ويعد مصطلح الانزياح الذي أطلقه (فاليري) من المصطلحات الشائعة في الدراسة الأسلوبية الغربية المعاصرة فقد اطلق عليه تسمية اسلوبية الانزياح، كما يعد علماً قائماً بذاته، كونه يقوم على نظرية متجانسة ومتماسكة تستند إلى اللسانيات الأدبية على اختلاف تياراتها. أما في الدراسات العربية فقد شاع استخدام مصطلح الانحراف بدلاً عن الانزياح، فالانزياح عند (منذر عياشي) مثلاً، هو "إما خروج على الاستعمال المألوف للغة، وإما خروج على النظام اللغوي نفسه" (Al-Adous, 1980, p. 180) ويتم ذلك بقصدية من قبل مبدع العمل أدبي كان أو فني. لقد عدت ظاهرة الانزياح من الظواهر الهامة في الدراسات الألسنية والأسلوبية على السواء، كونها تدرس اللغة الشعرية على انها لغة مخالفة للكلام العادي والمألوف والذي يمثل بصورة عامة أساس البلاغة. وعليه شكل الانزياح احد اهم مظاهر الأسلوب، ذلك أن " الأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار المألوف... إنه انزياح بالنسبة لمعيار" (Cohen, 1986, p. 15)، بمعنى ان الآثار الناجمة عن الأسلوب لا يمكن ان تنوجد مالم تكن مخالفة لقاعدة او استخدام مألوف، وهنا نلاحظ مدى التطابق الكبير بين تعريفي الأسلوب والانزياح، وعلى هذا الاساس عُد الانزياح من أشهر مفاهيم الاسلوبية التي ظهرت مع الشعرية الحديثة، ذلك أن اللغة الشعرية تختلف عن غيرها اختلافاً كبيراً، فاللغة الأدبية والفنية ميالة الى استخدام الرمز والاستعارة، لتبتعد عن المباشرة في الطرح للإيحاء بمضامينها، مما يستدعي التأويل للوصول الى معنى (معاني) المنجز الادبي والفني.

ومما تقدم فان الانزياح في وصف أولي له هو "استعمال المبدع للغة، مفردات وتراكيب وصور، استعمالاً يخرج به عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر" (Wais, 2005, p. 7)بمعنى ان الانزياح هو

تقنية يستخدمها المبدعون للتعبير عن تجربتهم الشعورية. ومن خلال هذا التعريف يمكن الكشف عن وظيفة الانزياح الرئيسة وهي تمييز الكلام الفني من غير الفني، إذ ان الانزياح يحدث في عنصر وظيفي متسيد كي يؤدي وظيفة استعارية علامية.

عند تناول (جان كوهين) لمصطلح الانزياح بشكل مستفيض في كتابه (بنية اللغة الشعرية) وفي معرض حديثه عن اللغة الشعرية في نظرية الانزياح لديه، ذكر بان الانزياح انما يقوم على مجموعة من الثنائيات ضمن استراتيجية الشعرية البنيوية، فقد أثار فيه ثنائية التضاد، (المعيار/ الانزياح) مستمداً هذه المفاهيم من الأسلوبية الشائعة في فرنسا، أسلوبية (شارل بالي)، الذي عَد الأسلوب انحرافاً فردياً بالقياس إلى القاعدة. لذا اعتقد (كوهن) بأن " الانزياح هو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي" (Cohen, 1986, p. 55). بمعنى ان الدلالة الناتجة عن التراكيب المألوفة لاتحمل سوى دلالتها الاصلية (المباشرة). فالكلام عادةً ينقسم الى كلام مألوف يتسم بالوضوح والشفافية والمباشرة وآخر غير مألوف منزاح عن التداول، كلام يحتاج الى تأويل اي ذو دلالات مركبة (إضافية). يسمى المألوف والمتداول معياراً، ويسمى غير المألوف (غير الخاضع للمعيار) انزياحاً. ويقع الانزياح عند (كوهن) في نوعين:

1. انزياح استبدالي (دلالي):

وفيه تكون الاستعارة والمجاز والكناية، عماد هذا النوع من الانزياح، فهو متعلق بجوهر المادة اللغوية أو بدلالتها لذلك سماه (كوهن) بالانزياح الاستبدالي (فالواقعة الشعرية عنده هي خرق لقانون اللغة، أي انزياحاً لغوياً يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة صورة بلاغية، وإن المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات هو الاستعارة، والاستعارة حسب كوهن تعد من أبلغ وأعقد الصور الأخرى، وتقع في المقام الأول فهي التي تزود الشعرية بموضوعها الحقيقي، بل وأكثر من ذلك أنها المنبع الأساس لكل شعر) (Wais, 2005, p. 112).

2. انزياح تركيبي (لغوي):

يعتمد هذا النوع على طريقة الربط بين الدوال بعضها بالبعض الآخر، فمن المعروف أن تركيب (نظم) العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على نحو خاص، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي الذي يخلو من اية قيم جمالية. بينما العبارات الشعرية تحمل في كل علاقة من علاقاتها مجموعة من القيم الجمالية، فالشاعر مثلاً، على حد قول (كوهين)، هو شاعر" بقوله لا بتفكيره وإحساسه، وهو خالق كلمات وليس خالق أفكار، وعبقريته كلها إنما ترجع إلى إبداعه اللغوي" (Wais, 2005, p. 120). ولكن لا يجب الاخذ بهذا الرأي حرفياً، فالشعر لا يخلو من الفكر.

إن ما اتفق عليه معظم باحثي الغرب ومعهم العرب، هو أن الانزياح خاص بلغة الشعر، وهو اعتقاد لا يمكن التسليم به بشكل مطلق، ذلك أن هناك انحرافات يمكن أن تظهر في لغة الأجناس الأدبية الأخرى، وبذلك لم يعد الانزياح خاص بلغة الشعر حصراً، إذ أن مظاهر الانزياح من استعارة ومجاز وكناية وتخييل وغيرها من التقانات الأخرى قد تتجلى في العمل القصصي والروائي، ومن ثم في الفيلم السينمائي، لاتخاذه من هذه الاجناس مادة أولية فضلاً عن الاستفادة من تقنياتها السردية.

وعلى أساس ما تقدم يمكن القول ان فكرة الانزياح تعتبر خرقاً منظماً لشفرة اللغة، ومحاولة لبناء نمط شعري آخر بنظام جديد، فتجاوز نمطية اللغة أصبح من أهم المرتكزات الأساسية المحدثة في الخطاب الشعري المعاصر، والفنون الابداعية الأخرى، كما يمكن عده أسلوباً يمكن تَتَبعه.

المبحث الثاني/ انواع ودلالات المكان في الادب والسينما:

يعد المكان في الادب عنصراً مهماً من عناصر السرد وخاصة في الادب الروائي، كون المكان في كل أبعاده سواء الواقعية منها او المتخيلة، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنص وبكل ما يحويه من شخصيات واحداث تتحرك ضمن ازمنة معينة، اذ يتميز عنصر المكان بخصوصيته ووظائفه المتعددة التي تتحكم بتكوين إطار الحدث لتساعد القارئ على التخيُّل وتصور الأمكنة التي يصفها الروائي، سواء كانت أمكنة مغلقة أم مفتوحة، أمكنة ذات أبعاد سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو فلسفية. كما ان للمكان وظيفة جمالية ودلالية ذات بعد درامي، مما يعني ان المكان "ليس عنصراً زائداً في الرواية، فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معانٍ عديدة، بل أنه

قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله" (Bahrawi, 1990, p. 33) بالتالي فهو يشكل نقطة انطلاق الكاتب نحو بناء نصه المرتكز على علاقة المكان بالشخصيات وتفاعلها معه من ناحية، وعلاقاتها بعضها بالبعض الآخر من ناحية أخرى. فالحدث الروائي لا يمكن سرده بدون مكان يحويه، وزمان يعبر عن جريانه. ولكل مكان دلالاته التي تعتمد على نوعه وشكله الهندسي (معماريته) وحجمه أو مساحته والاشياء والشخصيات المتواجدة فيه، وطريقة استخدامه (توظيفه).

أنواع المكان:

يرتبط المكان بحرية الإنسان وامنه، لذا نجد "أن العلاقة بين الإنسان والمكان من هذا المنحنى تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها" (Qassim, 2002, p. 45)، وعبر هذه العلاقة أيضاً يصبح بوسع المكان الكشف عن دواخل الشخصية ويسهم بالتالي وبشكل فاعل وديناميي في حدوث متغيرات نفسية وروحية، ذلك ان المكان هو "انعكاس للشخصية وانعكاس للزمان...فهو مرآة للشخصية ومرآة الزمان في آن واحد" (Muslim T. A., 2002, p. 16) فبين المكان والزمان علاقة جدلية لا انفصام فيها، لذا يعبر المبدعون عن المكان بأشكال وطرق كثيرة لإبراز أهميته وتحميله بالدلالات والمعاني داخل اعمالهم الإبداعية وكتاباتهم الأدبية.

واستناداً الى العلاقة ما بين المكان وبين الشخصية، قسم الباحث (إبراهيم جنداري) (Jumaa, 1990, p. 99) المكان على شكل تقابلات (ثنائيات) كان أهمها: المكان الأليف/ المكان المعادي، المكان الواقعي/ المكان الخيالي، ....الخ. وسيكتفي الباحث بالثنائية الأولى كونها في صلب موضوعة البحث.

المكان الأليف / المكان المعادي:

منذ ولادة الانسان وحتى مرحلة نضجه، يبدأ وعيه بالتشكل ويختزن في ذهنه أفكاراً وموافقاً تخص الأمكنة التي شغلها من حيث الألفة وخلافها، وأول مألوف مكاني بعد الولادة يعيش فيه الإنسان دون الخضوع لأية سلطة، هو البيت الذي يمارس فيه حياته اليومية بكل طمأنينة. وقد وصف (غاستون باشلار) ذلك في قوله "حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى ننخرط في ذلك الدفء الاصلي في تلك المادة لفردوسنا المادي. هذا هو المناخ الذي يعيش فيه الانسان المحمي في داخله" (Jumaa, 1990, p. 200)، نفهم من هذا الكلام بأن البيت هو المكان الذي يوفر الحماية من الخارج المعادي (المجهول) وتهديداته، فالمكان الأليف يتسم بالخصوصية والأمان.

اما المكان المعادي فيتمثل أكثر ما يتمثل في أماكن الطبيعة الخالية من البشر، وأماكن الأسْر، والغربة أو المنفى، والسجن (Azzam, 2005, pp. 67-68)، فالسجن مثلاً يتسم بانعدام الأمان والضيق والظلام، مكان يذوق فيه الانسان أقسى انواع العذاب في حياته، ويفقد فيه حريته وابسط حقوقه كانسان، فكل شيء في هذا المكان يقوم على اساس ترهيب واذلال من يدخله. ويحوي هذا المكان - بشكل قسري- مستويات مختلفة من البشر، لذا يكون التعامل فيما بينهم (افعالهم وردود افعالهم) محفوف بالمخاطر دائماً، اذ يعيشون صراعاً نفسياً من اجل البقاء على قيد الحياة والخلاص من هذا المكان، وكل ما يجري من احداث داخل السجن هي من تأثير المكان (السجن) وقوانينه واعرافه و وحشيته عليهم.

نفهم مما سبق بان ما يمنح المكان صفة الألفة او العداء هو خصوصية الحدث وطبيعته فضلاً عن مستويات وأفعال الشخصيات الشاغلة له، وان محصلة ذلك سينعكس على المكان ويمنحه هويته الأليفة او المعادية، بمعنى ان المكان (في صورته المادية أحياناً) هو كيان محايد أي ليس اليفاً ولا معادياً فهو يكتسب نوعه (صفته) بتأثير غيره من العناصر عليه، اي بالمعطيات الموضوعية الآنية المنبثقة منه او المتواجدة فيه.

علاقة المكان بالشخصية (التأثير المتبادل):

يعتبر المكان من العناصر الفاعلة في تشكيل ملامح الشخصية وطبيعتها. فالشخصية لا تنشأ من فراغ، بل تحتاج الى "وعاء يفرض عليها شكلاً او نسقاً تجميعياً، تكتسب الجزئيات في بوتقته الصاهرة قيمتها ودلالاتها وصلابتها الوجودية معا" (Hammad, 1985, p. 85). ويضيف (يوري لوتمان) الى هذا الرأي بان المكان هو "حقيقة معيشة تؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه

فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي ويحمل المكان قيماً تنتج من التنظيم المعماري كما تنتج من التنظيم الاجتماعي فيفرض كل مكان سلوكاً خاصاً على الناس الذين يلجون إليه، والطريقة التي يُدرك بها المكان تضفي عليه دلالات خاصة" (Qassim, 2002, p. 83)، فكل مكان بحسب لوتمان يفرض طقوسه وخصوصيته على نفسية وسلوك الفرد الذي ينوجد فيه فهو ملزم وخاضع لتلك القواعد التي تحكمه وتفرض كينونتها عليه، لذلك يكون "المكان المقترن بالبناء النفسي وتراجيديا القسوة والعنف قد رسخ نمطاً تعبيرياً قوامه تحول المكان الى أداة فاعلة في تجسيم ذلك الاحتقان النفسي" (Muslim T. A., 2002, p. 83)، وعلى هذا الاساس ستختلف دلالة المكان من دلالة جغرافية (هندسية) إلى دلالة فلسفية وحسب تموضع الأشياء والأشخاص في هذه الأمكنة.

فلو اخذنا السجن مثالاً للمكان فسنرى ان تأثيره على السجناء يظهر من خلال التغير الحاصل في تصرفاتهم، فالسجن هنا لم يبقى ذلك الوجود المادي المكون من مساحة ذات ابعاد معينة، بل "تجاوز وجوده السطحي المرتكز على البعد الجغرافي والفيزيائي، فقد اصبح يحدد سلوك الشخصيات واتجاهاتها" (Shaheen, 2001, p. 113)، وبما يتناسب او لا يتناسب مع قوانين المكان (السجن)، بمعنى الانصياع للقوانين او مخالفتها، وهذا راجع الى التكوين الجسماني والنفسي والثقافي للسجين، فالمكان والحالة هذه سيؤثر بالضرورة في مجريات الاحداث وازاحتها عن مألوفيتها، فتنزاح بالتالي دلالاته نتيجة انزياحه.

يحيل السجن إلى دلالة القهر والسيطرة التي تحجب عن المرء حريته وتفقده الإحساس بالأمل والاستمتاع بالحياة، فالسجن "ليس فضاء انتقال أو حركة، وإنما هو بالتأكيد فضاء إقامة وثبات، وإن كان ذلك بصفة مؤقتة، وفضلاً عن ذلك فإن الإقامة في السجن خلافاً لما سواها هي إقامة جبرية" (Bahrawi, 1990, p. 66)، فهو مكان تكبح فيه الحرية، ويتقيد فيه المرء بالقوانين التي تفرضها عليه سلطة المكان، كما انه موضع قرار ومكوث، ويكون فيه الانتقال من الخارج إلى الداخل، فالسجن مكان مغلق، يستحيل الخروج منه، ويزداد المكان محدودية وتتقلص فيه قدرة الانتقال أو الخروج، لذا تصبح الشخصية مخنوقة محكوم عليها بالمكوث الإجباري. ففي أدب السجون ومع رواية (سجن السجن) للكاتب (عصمت منصور) وهو يكتب تجربته مع السجن، يمكن تلمس تأثير المكان على الشخصية من الناحية الدلالية من خلال تفاعل المكان مع باقي عناصر النص. فرد فعل السجين تجاه السجن يقع في ثلاثة أنواع، فإما ان يكون مقاوماً للمكان او متمرداً عليه او يكون محايداً. ويمكن ان نجد هذه الأنواع الثلاث في فلم (الميل الاخضر) للمخرج (فرانك دارابونت)، فالسجين (جون الضخم) كان مقاوماً للمكان ولم يؤثر فيه السجن، فقد اعتبره مكاناً اليفاً يحميه من الخارج، بينما السجين (بيل المتوحش) كان متمرداً لا ينصاع لقوانين السجن، اما السجين (ديل) مربي الفأر فقد كان محايداً ومسالماً.

لقد نهلت السينما (ومازالت) من الفنون المجاورة، الكثير من الطرق والأساليب للتعبير عن رؤاها. فمن الادب الروائي مثلا (وهو الأقرب إلى طبيعة السينما) اخذت السينما من الرواية طرقها في التعامل مع عناصرها السردية والمتمثلة بالأحداث والشخصيات والزمان والمكان، وهذين العنصرين الاخيرين يمكن عدهما الرافدين الأساسيين للوعي الثقافي والمعرفي للإنسان لما لهما من دور في تحديد الدوافع والسلوك والاتجاهات للشخصيات. فعند إنجاز أي عمل فني، لابد من الاخذ بنظر الاعتبار عناصره الثلاث المكونة له وهي (المادة، الموضوع، التعبير)، فالبناء المكاني هو عنصر المادة المتمثل بالأشياء، والمواد، والاجسام الموجودة في المكان. لذلك "يعد المكان منطلق وقاعدة لتشكيل الموضوع ومده بعناصر ومقومات التعبير." (Muslim T. A., 2002, p. 26) ، فاختيار المكان المناسب هو الخطوة الأولى للبدء بتجسيد أي موضوع.

يُعد المكان في السينما من اهم عناصر البناء الفيلمي، ففيه تتحرك الشخصيات وتدور الاحداث الدرامية التي لها علاقة بهذا المكان. لذلك تسعى السينما الى تحويل المكان في الفيلم من واقع خيالي أو واقعي الى واقع فني، يجري توظيفه في سياق الحدث الدرامي، ليصبح بالتالي مكاناً دالاً قابلاً للتأويل. لذا يتوجب على المخرج السينمائي الأخذ بنظر الاعتبار الدور الخلاق للمكان كبنية تحتية للأحداث والاشياء وحيوات الشخصيات الموجودة فيه، فالمكان هو "الحيز الذي يجري فيه الحدث ويخضع لانتقائية تميزه عن الأماكن الأخرى لغرض تصوير ذلك الحدث فيه" (Muslim T. A., 1989, p. 195) لبناء واقع فني خاص، فيكون بالتالي قادرا على التأثير في وجدان المشاهد وعقله، وهو الهدف الاهم من أي منجز فني. اذ لا يمكن لأي عمل فني أن يكتسب مظهريته وكيانه الخاص به دون أن يكون لعنصر المكان دور مهم في ذلك التشكيل أو التكوين، وللمكان أبعاده المادية والاجتماعية والنفسية كأي

عنصر تعبيري آخر. وتتمثل ابعاده المادية (الفيزيائية) في شكل وصفات المكان الجغرافية (المعمارية) التي يتميز بها عن سائر الأماكن الأخرى، والبعد الاجتماعي الذي يتمثل بالمستوى الاجتماعي للمكان والعلاقات التي تنشأ بين شاغليه، اما البعد النفسي فيتمثل في تأثيره على شاغليه وموقفهم النفسي منه، او بمعنى آخر ما يشكّله من انعكاسات في الذات الفاعلة المتحركة في نسيج النصِّ الفيلمي وأنساقه.

نستنتج مما سبق بأن للمكان خصوصية كبيرة وهو يلقي بظلاله على أحداث وشخوص العمل الفني ، فبوسعه أن يكشف عن دواخل الشخصية ويسهم بشكل فاعل وديناميي في حدوث متغيرات نفسية وروحية لها، فالمكان "وسط تعبيري رمزي ويمثل الحجم الذي يشغله الممثل في أي مسافة معلومة ويمكن أن يتضمن أفكاراً." (Janetti, 1981, p. 107) وعليه لم يعد المكان مجرد خلية (حاوية) تقع فيها الأدوات الدرامية فحسب، بل هو عنصر له شكل، ويتفاعل مع عناصر العمل الفني، كما ان تفاعل العناصر المكانية فيه يكسبه بعداً جمالياً، فلو منحت احدى الشخصيات (ضمن شخصيات أخرى) مساحة كبيرة من الفضاء لدل ذلك مدى قوتها وسيطرتها على الباقين والعكس صحيح، ولو تم الجمع بين شخصيتين داخل فضاء ضيق لأوحى لنا ذلك باقتراب او بداية صراع فيما بينهما.

واستنادا الى الابعاد المذكورة أعلاه، وظف المكان في السينما على مستويات عدة هي: المستوى الدرامي، والمستوى الأيديولوجي، والمستوى التشكيلي (Janetti, 1981, pp. 106-112). فعلى المستوى الدرامي، يبحث المخرج عن، او يخلق المكان الذي يمكن أن يسهم في خلق التأثيرات الدرامية اللازمة من تشويق، وترقب، ومفاجأة،... الخ، ليتلائم وحركة وافعال الشخصيات الممثلة للحدث. اما على المستوى الأيديولوجي، فيتم العمل فيه على تحويل الأفكار الأيديولوجية إلى رسائل شفرية من خلال تفاعل الشخصيات مع المكان، ففي السينما، تتحول هذه الرسائل المرمزة إلى إشارات وعلامات دالة على معنى كامن داخلها، وتشترك الصورة السينمائية بوصفها علامة، مع باقي العلامات (أو الرموز) من الصور الأخرى في حمل الشفرات الكامنة وراء معنى الصورة من الصانع إلى المتلقي. اما المستوى التشكيلي، فان فنون التصوير والعمارة هي أساس الفنون المكانية، أما السينما، فإنها اما ان تستخدم المكان الواقعي، أو تبني مكانها الخاص، (تبني هندسته المعمارية بالشكل الذي يضفي على الحدث الجاري دلالات إضافية او مغايرة للتوقع) أو ان تجمع بين الاثنين معا، لتنتج سلسلة من الصور التي تتميز بالتغير اللحظي رغم كونها مكانية، معتمدة في ذلك على بعدي الزمان والمكان.

وعليه يمكن ان نخلص الى ان للمكان وظيفتين: الأولى: تفسيرية، حيث يجري تجسيد مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات للكشف عن حياة الشخصية النفسية والاجتماعية والثقافية. الثانية: تعبيرية، بالاعتماد على وقع الأشياء والإحساس بها وما تثيره من إحساس لدى المتلقي وذلك من خلال الإيحاء والرمز والدلالة التي يتم في ضوئها بناء المكان عبر تحديد خصائصه وميزاته وإيجاد الحلول الجمالية في ضوء ذلك.

اما من حيث دلالة المكان السينماتوغرافية، فقد حدد الكثير من المنظرين والباحثين - في مجال دلالات الفيلم السينمائي- أنواعاً متعددة من الدلالات الممكن إنتاجها عن طريق التشكيل العلامي لصور(لقطات) الفيلم، منطلقين من أن كل ما يخص حقل الفن في الفيلم السينمائي يمتلك دلالة، وينقل معلومة سينمائية شديدة التكثيف وذات بنية وتنظيم معقدين. معللين ذلك بأن (كل ما يلفت أنظار المتلقي في أثناء العرض السينمائي ويحرك عواطفه ويؤثر فيه هو ذو دلالة) (Lotman, 2001, p. 69). ولكي يفهم المتلقي مضمون هذا الفيلم أو ذاك، عليه أن يفهم دلالاته مستنداً في ذلك الى ما يمتلكه من خزين معرفي وثقافي ليستخدمهما في التوصل الى دلالات ومعاني ومضامين الفيلم العميقة. وعليه حدد (يوري لوتمان) الدلالة بمستويين منطلقاً من أن الدلالة يمكن أن تكون ذات طبيعة مزدوجة (Lotman, 2001, pp. 53-54) ، فنظام عمل السينما يقوم على إعادة عرض أشياء العالم الواقعي على الشاشة، وبين هذه الأشياء وصورها على الشاشة تقوم علاقة دلالية (سيمانتيكية) عندها تصبح الأشياء الحقيقية بمثابة دلالات للصور المعروضة ، هذا على المستوى الأول . أما على المستوى الثاني، فهنالك إمكانية في أن تكون الصور ذاتها حاوية على عدد من الدلالات الإضافية أو المركبة وأحياناً اللا متوقعة، فعملية تشكيل (تركيب) عنصر أو أكثر من عناصر التعبير الفيلمي

يمكن أن تمنح العلامات المعروضة دلالات إضافية سواء كانت رمزية أو مجازية أو كنائية. وهذا النوع من الدلالات يحتاج الى سلسلة من اللقطات وذلك للوقوف على آلية التوافقات والتفارقات الناتجة عنها.

كما قسم (روجيه أودان) دلالة العلامة ذاتها الى أصلية وإضافية (Rojee, 2006, p. 155)، اذ أن لأية لقطة سينمائية دلالتها الأصلية ، لكنها ما إن تقترن بلقطة أخرى (من نسيجها أو من خارج نسيجها) حتى تكتسب دلالة إضافية (مضافة لدلالتها الأولى)، كما ان بروز الدلالة الإضافية فوق الدلالة الأصلية لا يعني أن تلغي الأولى الدلالة الثانية ، بل تتضافر معها، وهنا تصبح الدلالة الأولى بمجملها دالا للدلالة الثانية وهكذا دواليك، فالعلامات داخل النص الفيلمي تنتظم في نوعين من العلاقات : علاقات سياقية -تركيبية (وتقابل الانزياح التركيبي) وتتمثل بالتدفق الأفقي للعلامات في سلسلة علامية ذات بنية سردية، وبحسب (ميتري) فانه " يتم الحصول على الدلالة في السينما من الأشياء ذاتها ، لكن هذه الدلالة لا تنحي جانباً أبداً معنى الأشياء ، وإنما تزيدها معنىً إضافياً بواسطة سياق يؤدي وظيفة عامل بالتماس" (Mitry, 2000, p. 684). وعلاقات إستبدالية –دلالية (وتقابل الانزياح الدلالي)، تتمثل بالتدفق العمودي لدلالة المكان أو أي عنصر تعبيري آخر والتي تبدو منفصلة ظاهرياً (كالاستعارة) عن السياق العام للنص المعروض، ليتمخض عنها معنى إضافي. كما تدخل ضمن السياق أغلب عناصر اللغة السينمائية والتي تشتغل متناغمة مع بعضها البعض مع إمكانية تسيُد عنصر واحد أو أكثر على حساب العناصر الأخرى، أي أن تقع عليه مسؤولية حمل الدلالة (الإضافية) السينمائية. فالدلالة السينمائية هي "دلالة يُعبَّر عنها بوسائل اللغة السينمائية ويستحيل وجودها خارج نطاق هذه اللغة" (Lotman, 2001, p. 71).

لقد حدد أحد الباحثين أنواع الدلالة الفيلمية التي تنضوي كلها تحت الدلالة الإيحائية (كالدلالة المركبة التي تعتمد على المحور السياقي، لتسهم في النهاية بإنتاج دلالات متحولة ذات معنى مغاير للمعنى السائد لذات العلامة. والدلالة بالتضمين والتي تحكمها الشفرات الاجتماعية والأخلاقية والأيديولوجية والتي تفترض نوعين من الدلالة للعلامة ذاتها، والدلالة بالمصاحبة والتي تفترض جمع (مجاورة) علامتين لإنتاج دلالة واحدة ويتمثل هذا النوع بالاستعارة الرمزية، للإيحاء بالمعنى العميق من خلال المدلول الإيحائي الناتج عن مجاورة هاتين اللقطتين. إن الأنواع السابقة تشتغل كلها وفق مبدأ الاقتصاد بالعلامة – الايجاز الفيلمي، أما النوع الأخير فهو الدلالة الناتجة عن تكرار ذات العلامة في مواقع مختلفة من السرد الفيلمي، لكنها في كل مرة تكون ذات دلالة مختلفة الغرض منها انتاج دلالة مكثفة، وهي تشتغل على مستويين: الأول سياقي والثاني إعادة التشفير (Gharaibah, 2002, pp. 58-63). لتنتج بالتالي مستويات دلالية مختلفة.

آليات اشتغال انزياح دلالة المكان في الفيلم السينمائي:

مهما تعددت تصنيفات المكان ودوره في البناء الدرامي للحدث، ومهما اختلفت صفات المكان خيالياً كان ام واقعياً فان صانع العمل الفني يعمد الى توظيف عناصره الدرامية والفنية من اجل خلق واقع مادي جديد يتناسب واحداث منجزه المرئي. فـ"السينما تعيد خلق المكان وتتلاعب بعناصره وتوظفه لأهدافها" (Muslim T. A., 2002, p. 18)، بغية ايصال رسالة عبر عناصرها التعبيرية. فالمخرج ينجز موضوعه في اللقطة أو المشهد مستخدماً عناصره التعبيرية ضمن بقعة مكانية مختارة قصدياً عند تشكيل صوره الفيلمية، بغرض إنتاج الدلالات الإيحائية (الإضافية). فالإضاءة مثلاً تحمل بعداً دلالياً محدداً بسياقات ثقافية، فهي ساندة للتكوين وتعمل بالتعاضد مع منظومات دلالية مقاربة ومجاورة كاللون ضمن فضاء السياق العام لحركة النسق الفيلمي. ومن أهم وظائفها الدلالية هي العمل على تأكيد العناصر المطلوب تأكيدها، فهي تعطي إحساساً بالجو العام، وتوحي بالشعور المطلوب والإيهام بالبعد الثالث وإظهار مستويات وعمق الكتل. وبهذا تعمل الإضاءة كإشارة ذات دلالة ناتجة عن شدتها وزاوية سقوطها لذا فهي تفيد في إحداث بعض المؤثرات الدرامية في الفيلم، وهذه المؤثرات إنما هي نتاج ثنائية اللون – الضوء، فالإضاءة تبرز اللون المناسب لعناصر الدلالة السياقية لتنتج عنها دلالات إضافية تمنحها لذات العلامة، إذ أن "الضوء غير العادي يعطي معنىً جديداً لما يبدو أنه مألوف" (fayda, 1993, p. 96)، فعند توظيفه بطريقة غير مألوفة ستنزاح دلالته بالضرورة.

أما الديكور، فيمثل مجموعة العلامات الداخلة ضمن أية موضوعة سينمائية، ويشتغل دلالياً على مستوى علاقات الحضور والغياب والتفسير، ليكون دالاً على الزمان والمكان والحالة الاقتصادية والاجتماعية والنفسية للشخصيات، فالمخرج يستطيع ان

يوجز الكثير من خلال الديكور (كإشارة أو رمز) فيكون امتداداً للموضوع والشخصيات لإيصال المعلومات كما الإضاءة والأزياء والماكياج والإكسسوارات. وقد تكون للديكور في الفيلم القوة الدرامية التي للشخصية (Janetti, 1981, pp. 411-413). فعنصر الديكور يعمل كغيره من العناصر وبشكل متناغم مع عناصر التعبير الأخرى.

أما الإكسسوار وهو علامة ذات معنى غاطس يعتمد في اشتغاله الدلالي على الشفرة الاجتماعية، فلكل إكسسوار شفرته الثقافية الخاصة، وينقسم الى نوعين: ثابت ومتحرك، يأخذ الأول موقعاً ثابتاً في اللقطة السينمائية كالساعة الجدارية والمنضدة ، ... الخ من الموجودات الأخرى ضمن فضاء اللقطة، وهي دالة على الحالة الاقتصادية ويمكن أن يستخدم بعضها كرموز (Janetti, 1981, p. 108). أما الثاني (المتحرك) فيرتبط بجسد الممثل (يتحرك بتحركه) وحركة هذه العلامات (الإكسسوارات) في سياق الفيلم تعمل على التوسع الدلالي للعلامة، أو تعد ذات تحول دلالي أكثر منها في الإكسسوارات الثابتة نظراً لإمكانية إعادة تشفيرها. وقد يحمل الإكسسوار قيمة بناءة وقد يشتغل دلالياً عندما يعمل في منظومة دلالية مصاحبة، فالمسدس الموضوع على رف مثلاً، يحمل قيمة دلالية مغايرة فيما لو استخدم في جريمة قتل، عن قيمته الدلالية وهو موضوع في واجهة زجاجية في متحف. فالمعنى في الحالتين مختلف مع أن العلامة هي ذاتها وما انزياح المعنى إلا لاختلاف سياق ذات العلامة.

اما الأزياء فهي ليست عنصراً من العناصر الإضافية، بل انها عنصر جوهري في الفن السينمائي، كونها تحمل معنىً غائباً ومعنىً حاضراً، فأزياء المسلمين البيضاء في فلم (الرسالة) تحمل معنى الاختلاف (التفريق) عن ملابس المشركين، كما يوحي بياضها بنقاء قلوبهم، ودلالة الأزياء هنا أخذت موقعها بشكل منفصل من خلال اقتران اللون بها فالملابس هي "دال يحيلنا الى مدلولات عدة قد تتجاوز العلامة الأصلية" (Barthes, 1992, p. 15) وجزء منها مكمل للأزياء، ومن خلالها يمكن تحديد الجنس والسن والانتماء الاجتماعي والحالة الاقتصادية والمهنة والجنسية والدين والذوق والفترة التاريخية والزمنية والمناخية (Giraud, 1999, pp. 45-46)، فضلاً عن الكشف عن الحالة النفسية للشخصية وتحولها، وتشترك الأزياء مع غيرها من العناصر - الإكسسوار واللون مثلاً - للتعبير عن مضمون ما، ضمن المنظومة الدلالية الفاعلة أي داخل بنائية الصورة.

وعليه يكون الانزياح هو أحد الوسائل المهمة التي يتشكل منها أسلوب المخرج، فانزياح المكان في الفيلم التجريبي (دوغفيل) للمخرج (سدني لوميت) - مثلاً- الذي عمد الى تخطيط المكان على منصة مسرح على انه قرية صغيرة لها وجود مادي، وقد ازيحت عنها جدرانها، مع الاحتفاظ بباقي تفصيلات الديكور، ليتسنى للمتلقي رؤية ما يدور في جميع الغرف، والكشف عن أفعال ونوايا الشخصيات، هنا ظهر الانزياح الدلالي للمكان لدى المتلقي عبر تخيلاته للجدران والأبواب والشبابيك التي ليس لها حضور مادي حسي، أنما أصبح لها حضور تخيّلي بعدة أشكال وبحسب اختلاف الثقافات والبيئات المكانية التي عاشها المتلقي. فالمتلقي في هذه اللحظة يرى أفعال وردود أفعال الشخصيات تجاه البطلة متمثلة في رغبتهم جميعاً بممارسة الجنس معها. ايضاً في فيلم (تايتانك) للمخرج (جيمس كامرون)، فقد انزاحت دلالة المكان (السفينة كعلامة دالة) فيه، لتنتج دلالة مركبة، فالدلالة الاصلية للسفينة تُفهم كواسطة نقل فخمة (مكان اليف)، وعند اول تحول في الاحداث (قصة الحب) يحدث تحول دلالي ناتج عن انزياح دلالة المكان لتنتج دلالة إضافية، فتصبح السفينة مكاناً للحب (مكان اليف ايضاً)، لكن بعد اصطدامها بالجبل الجليدي وغرقها تنزاح دلالياً، لتصبح آلة للموت (مكان معادي). مما أدى بالتالي الى تحول في دوافع الشخصيات، اي تحولها من هدف الوصول الى المكان المطلوب الى الوقوع في الحب ثم الصراع من أجل البقاء، كل ذلك جرى ضمن البقعة المكانية نفسها.

مؤشرات الإطار النظري:

خلص الباحث بعد الانتهاء من الاطار النظري الى المؤشرات الآتية في ادناه لاعتمادها أداةً للتحليل بعد الاخذ برأي الخبراء والمختصين في المجال الاكاديمي السينمائي، وهي كالآتي:

1- اختلاف (انزياح) معمارية المكان عن المتعارف عليه من حيث الشكل، تؤدي الى انزياح دلالاته.
2- يتأثر سلوك الشخصيات الرئيسة بالمكان غير المألوف. فتؤثر بدورها على أحداث الموضوع.

الدراسات السابقة: بعد البحث والتقصي في المكتبات العامة وشبكات الانترنت، لم يجد الباحث دراسة تختص بالانزياح الدلالي للمكان في الفيلم السينمائي. وعلى هذا الاساس بنى بحثه الحالي.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

اولا - منهج البحث:

بغية تحقيق أهداف البحث واستخلاص نتائجه، اعتمد الباحث في تحليل العينة الفيلمية المنهج الوصفي التحليلي، كونه الأكثر ملائمةً لطبيعة البحث، فهو يعتمد على وصف ما هو كائن في الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها مع تسجيل الظروف السائدة خلال التحليل والتفسير.

ثانيا - عينة البحث:

تماشياً مع منهجية البحث ومن أجل الوصول إلى أدق النتائج وبشكل علمي وموضوعي، اختار الباحث فلم (المنصة platform) للمخرج الاسباني (جالدير جازتيلو أورتيا) إنتاج عام 2019 كعينة قصدية وذلك للأسباب الآتية:

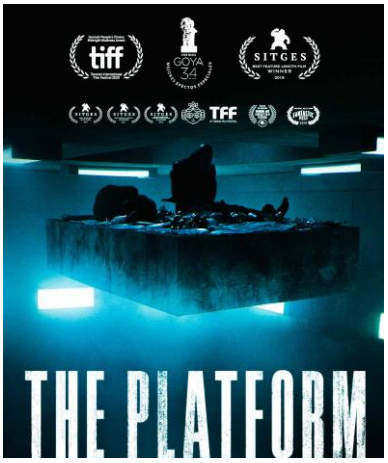
1 ملائمة الفيلم لمتطلبات البحث وممثلاً لمشكلته وهدفه.

2 يمثل هذا الفيلم مجالاً رحباً لبنى جديدة يمكن من خلالها رصد الانزياح الدلالي في الفيلم.

ثالثاً: – وحدة التحليل:

سيعتمد الباحث في تحليله للعينة القصدية على استخدام وحدة ثابتة واضحة المعالم والتي تتمثل بالمشهد السينمائي، ذلك ان آليات اشتغال الانزياح الدلالي لا يمكن ان تحدث بعيداً عن السياق، فهو عنصر مهم في الكشف عن تمثلات الانزياح الدلالي للمكان.

رابعاً- التحليل:



اسم الفيلم: المنصة THE PLATFORM

اخراج: غالدير غاستيلو.

انتاج: كارلوس جوازير.

سيناريو: ديفيد ديسولا- بيدرو ريفيرو.

جنسية الفيلم: اسبانية.

سنة الانتاج 2019.

بطولة: ايفون ماساجيه -(غورينغ).

زوريون ايجويلور- (تريماغاسي)

الكساندرا ماسانجكي - (مهارو)

إميليو بل - (بهارات)

انطونيا سان خوان - (أميغوري)

ملخص قصة الفيلم:

تدور احداث الفيلم، في سجن غريب يكون الدخول اليه اختياري (طوعي) مقابل تحقيق امنية ما، سجن كونكريتي عمودي مكون من عدة طبقات (مستويات) تفوق الثلاثمائة طبقة، تبدأ بالمستوى صفر وهو عبارة عن مطبخ يجهز الطعام للسجناء وكل مستوى يمثل زنزانة، مضاءة وخالية من الأبواب والنوافذ، يعيش فيها سجينين، ويتم إنزال الطعام لهما (بمواعيد ثابتة ولمدة دقيقتين فقط كل 24 ساعة) على طاولة (منصة)، ابتداء من المستوى العلوي (1) وصولاً الى آخر مستوى سفلى، ليأكل كل من في المستويات الدنيا ما تبقى من طعام المستويات العليا، وان لم يجدوا ما يأكلونه، قد يضطرون الى اكل لحم بعضهم البعض. يدار هذا السجن على ما يبدو الكترونياً (بواسطة مستشعرات) لذلك انتفت الحاجة فيه الى وجود سجانين، فكل قوانين السجن وعقوبات خرقه تطبق الكترونياً ولحظياً. ومن قوانين السجن الأخرى، هي تغيير موقع السجناء (بعد تخديرهم) من مستوى الى آخر مرة كل شهر طوال فترة العقوبة. وللسجين حق اصطحاب شيء واحد، مهما كان هذا الشيء الى داخل الزنزانة، بالإضافة الى حقه في اختيار اكلته المفضلة منذ لحظة دخوله. يحاول البطل (غورينغ) وبمساعدة الشخصية المساندة له (بهارات) تغيير قوانين السجن، فيدور بينهما من جهة، وبين الشخصيات المعارضة، والمكان وقوانينه من جهة أخرى، صراع يودي بهما الى الموت، لينتهي الفيلم بفشل هذه المحاولة.

التحليل:

بما ان احداث الفيلم تختلف باختلاف المستوى الذي تتواجد فيه الشخصيات، ونظراً لطول المشاهد الرئيسة وتداخل احداثها متمثلةً بالعودات والاحلام والاستذكار عبر القطع المباشر، ومنعاً للخلط،، لذا سيعتمد الباحث أرقام المستويات بدلاً من ارقام المشاهد لوصف وتحليل العينة وفقا للمؤشرات التي خرج بها البحث، وذلك لحدوث اغلب التحولات في بداية كل انتقال من مستوى الى آخر.

1- اختلاف معمارية المكان عن المتعارف عليه من حيث الشكل، تؤدي الى انزياح دلالاته:

تمثل عنصر المكان في هذا الفيلم بالسجن، فمعمارية السجن المتعارف عليها هي عبارة عن زنازين متجاورة حتى وان كان السجن مكون من أكثر من طابق، وتحتوي كل زنزانة على باب ونافذة، وحراس، وهذا هو الشكل المتعارف عليه. لكن الامر مختلف مع هذا الفيلم، فقد وظف صانع الفيلم هذا السجن (كمكان) ليكون في خدمة موضوعه، اذ قام بمعالجة معمارية (هندسة) السجن ومحتوياته بالشكل الذي يجعل منه عنصراً متسيداً وحاملاً لدلالات الفيلم ومعبراً عن موضوعه، ليحاكي عن طريق الكناية النظام الرأسمالي الذي يحكم العالم ويسيطر على ثرواته. لذا قام المخرج ببناء السجن بطريقة لم يألفها أحد من قبل، فشكل السجن هنا عبارة عن بناء عمودي اسمنتي، مشيد فوق حفرة كبيرة لا يعرف الى اين مؤداها. حيث يبدأ من الأعلى بالتسلسل صفر والذي هو عبارة عن مطبخ لصنع الوجبة المفضلة لدى كل سجين. وكل طابق هو عبارة عن زنزانة مستطيلة الشكل، تضم شخصين على الاقل، وفي وسطها فتحة مستطيلة الشكل بقياس منضدة الطعام، وتحتوي الزنزانة في كل من طرفيها على سرير خشبي بسيط، ومصابيح اضاءة تتغير الوانها بحسب الحدث الجاري، وموزعة على السقف وجدران الزنزانة الاربعة، وبهذه المعمارية انزاحت دلالة المكان عن المألوف.

من البديهي ان الدلالة الاصلية (المباشرة) للسجن - كمكان معادي- هي الاحتجاز، فالسجن مكان يحتجز فيه المدان وتقيد حريته حتى قضاء فترة حكمه، ليخرج بعدها ويندمج مع المجتمع كانسان سوي. لكن سرعان ما يحدث الانزياح الدلالي للمكان، حين يكتشف البطل (غورينغ) انهم في مختبر بشكل سجن، يستخدم الطعام كوسيلة ضغط على السجناء، لقياس مدى تضامنهم العفوي، وقدرتهم في البقاء على قيد الحياة، وذلك من خلال طريقة حصولهم على الطعام، هنا يحدث التحول الدلالي الأول، لنحصل على دلالة ثانية لنفس العلامة (المكان) مختلفة عن الأولى ومنبثقة عنها. ونرى ذلك جلياً في المشهد الذي يضم البطل (غورينغ) وموظفة الإدارة (أميغوري) داخل الزنزانة (المستوى 33) والتي قررت هي الأخرى خوض التجربة طواعية، بعد يأسها من الشفاء من مرض السرطان، سعياً منها لمساعدة السجناء وتثقيفهم، وايماناً بدقة عمل الإدارة، التي لا تخطئ في نظرها هي على اقل

تقدير. فقد حاولت وبكل طاقتها ان تثقف السجناء على التضامن بالإقناع لكن دون جدوى، وبدا واضحاً مدى جشعهم واكلهم لما يزيد عن حاجتهم.

لقد استخدم المخرج عنصر الإضاءة هنا لتؤدي مهمتين، الاولى اشتغالها كعلامة دالة على مواعيد الاكل، فتشتغل - كإشارة- إيذاناً بقدوم المنصة، ومواعيد النوم، والانتقال من مستوى الى آخر، فضلاً عن التنبيه عن أي خرق لقوانين السجن، ففي المستوى (48) وعندما قرر (غورينغ) الامتناع عن الاكل لاشمئزازه منه، اخذ تفاحة ليأكلها فيما بعد، وحال تحرك المنصة الى الأسفل، عندها ازدادت حرارة المستوى بسبب هذا الفعل ولم تعد الحرارة الى طبيعتها الا بعد ان قام برميها الى المنصة. بينما كان رد فعل المكان معكوساً في المستوى (33) حيث ازدادت برودة المكان كرد فعل تجاه احتفاظ الكلب بالأكل بعد مغادرة المنصة، فقد شكلت الإضاءة علامات اصطلح عليها ما بين الإدارة والسجناء، فمثلاً اشتغال اللون الأخضر مع انطفاء الضوء الأحمر دال على وصول المنصة (أي وصول الطعام)، بينما الأحمر لوحده مع انطفاء الإضاءة البيضاء دال على حلول الليل - موعد النوم - ودال ايضاً على الانتقال من مستوى الى آخر مع اقترانه برائحة الغاز معلناً عن نهاية شهر وبداية شهر آخر، ليكون دالاً على مرور الزمن.

الانزياح الدلالي الآخر لهذا المكان يكمن في كونه مكان يكون الدخول اليه اختيارياً، وهذا ما شكل فرادة الموضوع كما كان داعياً الى تصميم معماري يتناسب مع هكذا موضوع، ليكون مقنعاً عند سرد الاحداث التي جاءت موائمة للمكان. ويمكن ان نرى ذلك في المستوى (48)، وهو اول مستوى بالنسبة الى شخصية (غورينغ)، عندما أخبر غورينغ شريكه في المستوى (تريماغاسي) عن سبب قدومه للسجن وقبوله المكوث فيه لستة أشهر، مقابل حصوله على الدبلوم المجاز، كما ان شريكه كان قد خيّر ما بين السجن والمصح العقلي بسبب قتله لمهاجر غير شرعي بالخطأ، بسبب اعلان تلفزيوني، ونرى ذلك أيضا في المستوى (33) حين تحدثت (أميغوري) عن دخولها الطوعي للمكان.

لقد قدم مبدع الفيلم موضوعه برؤيته الخاصة بطريقة فلسفية شاعرية، فقد حاكى من خلاله نظام هرمية المجتمع، ببنائه العمودي للسجن ليعبر عن طبقية المجتمع الرأسمالي، وجعل بطله يتصرف بطريقة شيوعية، عبر دعوته لتقسيم الطعام على السجناء بالتساوي. وقد دأب على تحقيق هذا الهدف حتى النهاية.

2- يتأثر سلوك الشخصيات الرئيسة بالمكان غير المألوف. فتؤثر بدورها على أحداث الموضوع.

ان لطبيعة المكان تأثيرها المباشر على الأشخاص المتواجدين فيه، ويظهر ذلك من خلال سلوكهم وافعالهم وردود أفعالهم، كما ان لهم تأثيرهم على المكان في الوقت نفسه، وهنالك علاقة تبادلية تجمع بينهما. والمكان عنصر فاعل في تشكيل وبناء شخصية السجين سلباً او إيجاباً، فسلوك الشخصية لا يتسم بالثبات ويتغير تبعاً لتغير البيئة التي تعيش فيها، فعندما استيقظ (غورينغ) لأول مرة ليجد نفسه في المستوى (48) مع العجوز (تريماغاسي)، لم يبدي أي ردة فعل تجاه المكان سوى الاستغراب، محاولة منه لاستيعاب وضعه الجديد، وكانت اول ردة فعل منه تجاه المكان هي الاعتراض على طريقة اطعام السجناء، وذلك عندما علم بان عليه ان يأكل من فضلات طعام المستويات التي فوقه، لذلك امتنع عن الاكل لثلاثة أيام متوالية، بعدها رضخ للأمر بعدما علم بانه قد يصادف مستويات أسوأ قد ينعدم وجود الاكل فيها. ففي هذا المستوى تم ضخ أكبر قدر من شفرات التعرف على المكان وقوانينه، ماهية الحفرة وكيفية عملها وما يحق للسجين وما لا يحق له، للمتلقي والسجناء على السواء.

وفي نفس المستوى (48) شكلت مقولة (تريماغاسي) وهو يتحدث الى غورينغ عند وصفه للمكان عندما قال (إما ان تأكل او تؤكل)، شكلت انزياحاً شعورياً لدى غورينغ تجاه المكان وشريكه في الزنزانة، اذ بدأ يتوجس منه خيفة، وعندما نقل الى المستوى (6)، والذي يعد مستوى مرفه لوفرة وتنوع الاكل فيه، خالف توقعات الجميع في طريقة تفكيره، وتكوّن لديه دافع شعوري بضرورة المحاولة لتغيير واقع حال السجناء، فالدوافع الشعورية للشخصية هي التي تحدد السلوك وفقاً لحاجتها ثم العمل على اشباعها. وعلى أساس ذلك تولدت لديه فكرة النزول الى المستويات الدنيا لتوزيع الاكل بطريقة عادلة، ومن خلال ذلك أراد إيصال رسالة الى الإدارة، بأنهم قادرين على التضامن فيما بينهم وبالتالي افشال تجربة إدارة السجن.

لقد أثر المكان في نفسية الجميع، فكان لكل منهم دوافعه الشعورية وسلوكه المختلف، في الحصول على الطعام، ففي المستوى (171)، وهو المستوى الثاني بالنسبة لغورينغ الذي وجد نفسه مربوطاً الى سريره وهو نائم من قبل تريماغاسي استعدادا منه لمواجهة الجوع عن طريق اقتطاع أجزاء من لحم غورينغ وتناولها، وقد أسس تريماغاسي لهذا الفعل عند حديثه مع غورينغ في المستوى (48) عندما قال له (اما ان تأكل او تؤكل)، هنا تم تطبيق هذه المقولة حرفياً، وما دفع بتريماغاسي الى هذا السلوك هو نزول المنصة خالية من الطعام لأسبوع متواصل، وقد عبر المخرج بإيجاز عن مرور هذه الفترة بلقطات متوالية مختلفة الزوايا والاحجام لتريماغاسي، وهو في أوضاع وأماكن مختلفة من الزنزانة. كما شكل هذا الفعل تحولاً في سلوكهما معاً، مفاده (من وجهة نظر تريماغاسي) كي يعيش أحدنا فعلى الآخر ان يموت. اما من وجهة نظر غورينغ فجل ما أراده هو الخلاص من هذا الوضع والانتقام من رفيق الزنزانة وقد فعل ذلك عندما واتته الفرصة، ليصبح عند هذه اللحظة قاتلاً يشبه في سلوكه سلوك رفيقه في الزنزانة مع اختلاف الدافع، فالأول (تريماغاسي) استخدم السكين (كإكسسوار متحرك) ليأكل - دلالة اصلية- اما الثاني (غورينغ) فاستخدمها لينتقم من رفيقه الذي غدر به - دلالة منضافة ناتجة عن التوسع الدلالي- الا ان خلو المستوى من الطعام دفع به في نهاية المطاف الى اكل لحم تريماغاسي الميت وكلاهما في النهاية يسعيان الى الهدف نفسه، وهو البقاء على قيد الحياة.

لقد شكلت عملية القتل هذه تحولاً دلالياً مؤقتاً في سلوك غورينغ، فسرعان ما عاد الى هدوءه وسلوكه الاول ما ان انتهت معاناته في المستوى (48) حينما فتح عينيه ليجد نفسه في المستوى (6)، مستوى الرخاء من حيث وفرة وتنوع الطعام، ليعود مرة أخرى الى التفكير بطريقة الخلاص من هذا الوضع المزري.

وعند انتقال غورينغ وأميغوري الى المستوى (202) وهو من أكثر المستويات شحة في الطعام، فتح غورينغ عينيه ليجد أميغوري منتحرة، فقد كان هذا السلوك بدافع التخلص من الجوع، كدلالة مباشرة اولى، اما الدلالة الايحائية العميقة لهذا الفعل، فقد تمثلت بتضحيتها بحياتها كي يتمكن غورينغ من التغذي عليها للبقاء على قيد الحياة. وقد ساعده على اكل لحمها الكوابيس التي كانت تراوده من أميغوري، وهي تحثه على اكلها من جهة، وأحاديث تريماغاسي بعد موته التي رافقته طوال الفيلم وهو يذكره بكل ما كان يرفضه من أفعال عند دخوله الى السجن، ليثبت له بانه كان على حق، من جهة أخرى.

الفصل الرابع/ النتائج والاستنتاجات

أولاً- النتائج:

1- انزياح دلالة المكان أدت وظيفة جمالية شاعرية، للنأي عن المعنى السطحي وذلك للتعبير عن المعنى الغاطس وبشكل ينسجم مع أحداث موضوعة مختلفة.

2- اشتغلت الاضاءة كعنصر ساند لعنصر المكان المتسيّد. اذ لابد للانزياح من عنصر تعبيري متسيد ليؤدي عبره وظيفته الاستعارية.

3- التغيّر الذي جرى على معمارية المكان ادى الى التحولات التي حصلت على احداث الموضوع، وسايكولوجية الشخصيات تجاه المكان، وهو ما أدى بالتالي الى خلق شخصيات متمردة على المكان.

ثانياً- الاستنتاجات: بالاستناد الى النتائج التي توصل اليها الباحث، فقد تمكن استنتاج النقاط التالية:

1- شكْلُ المكان هو بنية مؤطرة لأحداث الموضوع - فهنالك علاقة تلازمية فيما بينهما تفضي بالنهاية الى التعرف على دلالة أفعال الشخصيات.

2- الأسلوب هو الذي يكوّن الشكل. لذا فان تغيير معمارية المكان لتلائم موضوعة الفيلم، يمكن ان يشير الى أسلوب مبدعه.

3- المكان في صورته المادية (في بعض الاحيان) هو كيان محايد ولا يكتسب صفة الألفة او العداء، الا ان طبيعة الحدث، وطريقة تفاعل الشخصيات معه، هو ما يمنحه هويته. كما ان معالجة شكل المكان (معماريته) بطريقة مغايرة للمألوف ستؤدي بالضرورة الى انزياح دلالته دراماتياً وجمالياً.

Conclusions:

1. The form of the place is a framing structure for the events of the subject - there is a correlation between them that ultimately leads to identifying the significance of the characters' actions.
2. The style is what forms the form. Therefore, changing the architecture of the place to suit the subject of the film can indicate the style of its creator.
3. The place in its physical form (sometimes) is a neutral entity and does not acquire the characteristic of familiarity or hostility, but the nature of the event, and the way the characters interact with it, is what gives it its identity. Also, treating the form of the place (its architecture) in a way that is different from the usual will necessarily lead to a shift in its significance dramatically and aesthetically

References:

1. Al-Adous, Y. a. (1980). *Stylistic vision app.* Amman: Dar Al-Masirah.
2. Al-Jurjani, A. b.-S. (1969). *Definitions.* Beirut: Lebanon Library.
3. Al-Obaidi, H. M. (1987). *The Theory of place in the philosophy of Ibn sina.* Baghdad: House of cultural affairs.
4. Azzam, M. (2005). *Poetics of narrative discourse.* Damascus: Arab writers union publications.
5. Bahrawi, H. (1990). *The structure of the Narrative Form* (Vol. ط1). Beirut: Arab cultural center.
6. Barthes, R. (1992). *Critical articles on theatre.* (S. Bashour, Trans.) Damascus: Ministry of culture publications.
7. Cohen, J. (1986). *The structure of poetic language* (Vol. 1). (M. El-wali, Trans.) Casablanca: Tobkal publishing house.
8. Duraid, I. (1980). *Language population.* Baghdad: Ministry of culture and information.
9. fayda, a. (1993). *Double vision.* (S. salah, Trans.) Damascus: Ministry of culture publitions.
10. Fougali, B. (2008). *Time and place in pre-Islamic poetry.* Amman: The modern world of books.
11. Gharaibah, A. F. (2002). *Semantic transformations and restructuring of raw material*. Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, unpublished master's thesis.
12. Giraud, p. (1999). *Semiotics of social communication*. (M. Al-Emari, Ed.) (12).
13. Hammad, A. A. (1985). *Time and place in the story of the old testament*. *16*(3).
14. Hussein, D. j. (2007). *Semantic research in the book of Sibawayh* (Vol. vol1). Amman: Dar dijla.
15. Ismail, S. (1999, November). *Criticism of the concept of dispacement*. *(23)*. Maghrib.
16. Janetti, L. D. (1981). *Understanding cinema* (1 ed.). (J. Ali, Trans.) Baghdad: Al-Rasheed Publishing House.
17. Jumaa, I. J. (1990). *The narrative space according to jabra Ibrahim habra*. العراق: University of Mosul: College of Arts, unpublished doctoral dissertation.
18. Lahmdani, H. (1991). *The structure of the narrative text from the perspective of litrary criticism.* Casablanca: Arab cultural center for printing publishing and distribution.
19. Lotman, Y. (2001). *An introduction to the semiotics of film.* (N. Al-Debs, Trans.) Damascus: Ministry of culture publications.
20. Manzur, I. (2005). *Lisan al -arab* (مج13 ed., Vol. ط4). BEIRUT: Dar sader for printing and publishing.
21. Marcel Martin .(2017) .*Cinematic language*) .saad Makkawi (المترجمون، Cairo: Egyption general institutio for authoring and puplishing.
22. Mitry, J. (2000). *Psychology and aesthetics of cinema.* (A. Aweisheq, Trans.) Damascus: publicatios of the ministry of culture-general organaization for cinema.
23. Mukhtar Ahmed Omar .(2008) .*Dictionary of contemporary arabic language*1 المجلد) st .(Cairo: World of books.
24. Muslim, T. A. (1989). *The problem of place in cinema*. Baghdad: University of Baghdad: College of Fine Arts, unpublished master's thesis.
25. Muslim, T. A. (2002). *Genius image and place.* Amman: Al-Shorouk publishing house.
26. Qassim, S. (2002). *The reader and the text (sing and signification)* (1 ed.). Cairo: Supreme council of culture.
27. Rojee, A. (2006). *Cinema and the production of meaning.* (F. Bashour, Trans.) Damascus: Mininstry of culture publications.
28. Shaheen, A. (2001). *The aesthetics of place in the novels of Jabra Ibrahim Jabra.* Bairut: Arab foundation for studies and publishing.
29. Wais, A. M. (2005). *Displacement from the perspective of stylistic studies* (Vol. ط1). Lebanon: Majd University Institution for studies publishing and Distribution.

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1514

Data of religious thought and its reflections in modern textile designs

Asaad Ati Halil Saad Al-Moussawi [a1] *Rusul Khaleel Ibrahim* [a2]

[a] *Institute of Applied Arts - Central Technical University - Iraq*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 25 October 2024
Received in revised form 10 November 2024
Accepted 11 November 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
data, religious thought

ABSTRACT

Textiles are among the consumer products that people cannot do without, because of their utilitarian value, in addition to their aesthetic value, which expresses all aspects of society, as they are affected, like other arts, by their data Intellectual design to derive its design units from reality, and its ability to derive new design ideas resulting from the designer's own sensitivity to the references from which design thought is derived. The research problem was determined according to the following question: What are the data of religious (Islamic) thought and its implications on the designs of modern curtain fabrics?

The importance of the research was evident in shedding light on the data of religious thought and its reflections in the designs of modern curtain fabrics through the following goal: defining the data of religious (Islamic) thought and its reflections in the designs of modern fabrics.The second chapter included the theoretical framework, which consisted of two sections. The first section dealt with the concept of thought and its data, and the data of religious thought. As for the second, it included the reflection of the symbol and the significance of shapes in textile designs, and the reflection of style in modern textile designs. After that, the most important indicators that resulted from the theoretical framework were extracted, as the research procedures were determined within the third chapter by adopting the descriptive method of analysis for the purpose of analyzing the sample models from the original research population, which amounted to (16) design models (Iraqi / Turkish), which were chosen intentionally by (25%), as their number reached (4) design shapes distributed according to the country of origin. As for the fourth chapter, it included the results and conclusions reached by the study, the most prominent of which was: that using reality data directly in building design thought reduced the intellectual reflection of the data of Islamic art, and this was linked to the compositional organization of decorative forms and their artistic treatments.The same chapter also included recommendations, including: paying attention to studying Islamic art in the field of precise specialization (textile design) and linking Islamic thought with modern scientific theories to revive the Islamic heritage and achieve authenticity. In light of the recommendations, the research suggested conducting a comparative study between the methods of the school (Safavid and Turkish) and their implications for designs. Iraqi fabrics, as well as Arab and foreign sources

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: said_ati@mtu.edu.iq
[2] E-mail address: rusul2016@mtu.edu.iq

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1514
Asaad Ati Halil Saad Al-Moussawi , Rusul Khaleel Ibrahim: Data of religious thought and its reflections in modern textile designs
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

مُعطياتُ الفكرُالديني و انعكاساتهِ في تصاميمِ الأقمشة ِالحديثةِ

أسعد عاتي هليل سعد الموسوي[1]
رسل خليل ابراهيم[1]

الملخص:

تعدُ الأقمشة من المنتجات الاستهلاكية التي لا يستغني عنها الإنسان, لما تتمتع به من قيمة نفعية, فضلاً عن قيمتها الجمالية, التي تعبر عن مظاهر المجتمع كافة, كونها تتأثر شأنُها شأن باقي الفنون الأخرى, بمعطياتها الفكرية لاستقاء وحداتها التصميمية من الواقع, ولقدرتها على استنباط أفكار تصميمية جديدة ناتجة عن تحسس المصمم الذاتي للمرجعيات التي يستمد منها الفكر التصميمي, وقد تحددت مشكلة البحث على وفق التساؤل الآتي: ما هي معطيات الفكر الديني (الاسلامي) وانعكاساته على تصاميم أقمشة الستائر الحديثة ؟

وقد تجلت أهمية البحث في تسليط الضوء على معطيات الفكر الديني وانعكاساته في تصاميم أقمشة الستائر الحديثة عن طريق الهدف الآتي: تعريف معطيات الفكر الديني (الاسلامي) وانعكاساته في تصاميم الأقمشة الحديثة، وقد تضمن الفصل الثاني الإطار النظري الذي تكّون من مبحثين, تناول المبحث الأول مفهوم الفكر ومعطياته, ومعطيات الفكر الديني, أما الثاني, فقد تضمن أنعكاس الرمز ودلالة الأشكال في تصاميم الأقمشة، وانعكاس الأسلوب في تصاميم الأقمشة الحديثة، وبعدها تم استخلاص أهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري, أذ تحددت إجراءات البحث ضمن الفصل الثالث باتخاذ المنهج الوصفي أسلوب التحليل لغرض تحليل نماذج العينة من مجتمع البحث الأصلي الذي بلغ (16) أنموذجاً تصميمياً (عراقي/ تركي) والذي تم أختياره بصورةٍ قصديةٍ بنسبة (25%) إذ بلغ عددها (4) شكلاً تصميمياً موزعة حسب بلد المنشأ، أما الفصل الرابع, فقد تضمن النتائج التي توصلت لها الدراسة والاستنتاجات التي كان أبرزها: أن استخدام معطيات الواقع بصورة مباشرة في بناء الفكر التصميمي قلل من الانعكاس الفكري لمعطيات الفن الإسلامي، وهذا ارتبط مع التنظيم التكويني للأشكال الزخرفية ومعالجاتها الفنية.

كما تضمن الفصل ذاته التوصيات منها: الاهتمام بدراسة الفن الاسلامي في مجال التخصص الدقيق (تصميم الأقمشة) وربط الفكر الاسلامي بالنظريات العلمية الحديثة لإحياء التراث الإسلامي وتحقيق الأصالة، وفي ضوء التوصيات اقترح البحث القيام بدراسة مقارنة ما بين أساليب المدرسة (الصفوية والتركية) وانعكاساتها على تصاميم الأقمشة العراقية، فضلاً عن المصادر العربية والأجنبية .

الكلمات المفتاحية: المعطيات، الفكر الديني.

الفصل الأول / ألاطار المنهجي

1- 1 مشكلة البحث: تعد الأقمشة من المنتجات الاستهلاكية التي لاغنى عنها للإنسان لما تتمتع به من قيمة نفعية, فضلاً عن قيمتها الجمالية التي تعبر عن مظاهر المجتمع كافة, كونها تتأثر شئنها شان باقي الفنون الأخرى بمعطيات الفكر لأستقاء وحداتها التصميمية من الواقع, والقدرة على استنباط أفكار تصميمية جديدة من تحسس المصمم الذاتي للمرجعيات التي يستمد منها الفكر التصميمي وقد تحددت مشكلة البحث وفق التساؤل الآتي: ما هي معطيات الفكر الديني (الاسلامي) ونعكاساته على تصاميم اقمشة الستائر الحديثة ؟

1- 2 أهمية البحث والحاجة اليه: تتجلى اهمية البحث في تسليط الضوء على معطيات الفكر الديني التصميمي وانعكاساته في تصاميم أقمشة الستائر الحديثة.

1- 3 هدف البحث : يسعى البحث التوصل الى:

- تعرف معطيات الفكر الديني (الاسلامي) وانعكاساتها في تصاميم الأقمشة الحديثة.

1- 4 حدود البحث :

1. الموضوعية: معطيات الفكر التصميمي الأقمشة الستائر العراقية والتركية الحديثة.

[1] معهد الفنون التطبيقية ، الجامعة التقنية الوسطى ، العراق

2. المكانية: تصاميم أقمشة الستائر المتوافره في الاسواق المحلية لمدينة بغداد، وذلك لتوافرها وتنوع التصاميم من حيث المُعطى والفكر التصميمي.
3. الزمنية: أعتماد تصاميم أقمشة الستائر الحديثة، المنتجة ضمن المدة الزمنية (2023م-2024م).

1- 5 تحديد المصطلحات

اولاً. معطيات الفكر: مُعطَيات: (أسم) جمع مُعْطًى, **والمُعْطَيَاتُ (في الفلسفة والمنطق):"** قضايا مسلَّمةٌ يُتَوَصَّلُ بها إلى علم قضايا مجهولة " (Madkour, 1999, p. 187) **أما المُعْطَيات الأساسيّة:**(مجموعة من العوامل التي تؤثّر في الحدث / الأفكار الأساسيّة المُتَّخذة كنقطة انطلاق). (Omar, 2008, p. 200) **اما فلسفياً** فقد قيل (كل مسألة بالمعنى الاشمل للكلمة تتكون من عدد من الافتراضيات التي تحددها , وبالتالي لايمكنها ان تكون موضع شك في سياق النقاش دون أن تولد مسالة جديدة هذه الافتراضات تسمى معطيات او مقومات) (Lalande, 2001, p. 299) **وقد عرّف الفكر لغةً** بأنه " جمع أفكار. مصدرها فكر : وهو إعمال العقل في أمر نحله أو ندركه, إعمال العقل في الأشياء للوصول إلى معرفتها, ويطلق المعنى العام على كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقلية " (Massoud, 1980, p. 704) **. ويُعرّف كذلك بأنه** " عمل عقلي مهمته فحص ما يجول من أفكار وخواطر وصور بغية التوصل إلى حلها من خلال التفكير في الخروج من مأزق معين **"** (Al-Munjid, 2000, p. 805)

وقد عرّف ايضاً بكونه " عملية معرفة تتم عن طريق المفاهيم أو التصورات, لأننا في التفكير, إنما نقيم علاقة ما بين مفهوم أو تصور ما, يُعدو محمولاً, وبين تمثيل جزئي يكون بمثابة الموضوع " (Ibrahim, n.d, p. 81) **أما اصطلاحاً: فقد عرف الفكر بأنه** " أسمى صور العمل الذهني, بما فيه من تحليل وتنسيق "(إبراهيم مدكور ص137). **وهو** " فكرة أو معنى عند أفلاطون, تفيد الماهية أو اللاشيء بالذات المفارقة للمادة في المذهب التصوري " (Al-Wasit, 2000, p. 175) **وقد عرفت الفكرة بانها** " تصور ذهني, والفكرة قوة (FORCE) اصطلاح اطلقة (فوبي) للدلة على ان الفكرة هي قوة تبعث فكرات اخرى تدفع إلى العمل, ومن ثم لاينبغي التمييز بين عقل وإرادة, أو بين فكرة معلومة فحسب وفعل يحققها" (Farzat, 2002, p. 70)

وقد عرّف الباحث **معطيات الفكر أجرائياً** بأنها : مجوعة الفتراضات الحسيه ولا حسيه يعتمدها مصمم أقمشة الستائر والتي تشكل الفكره عن طريق العلاقة ما بين المفهوم والمتصور لإنتاج أشكال تصميمية يمكن ادراكها.

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

1-1-2: مفهوم الفكروماهية المعطيات

العقل هو الميزة التي اختص بها الإنسان عن سائر المخلوقات وعن طريقه يستطيع فهم الأمور المجردة التي لا يستطيع إدراكها بالحواس أما الجسم فهو أداة العقل المادي التي يسخّرها للاتصال بمحيطه.

وما النتاج التصميمي إلاّ ظاهرةٌ متولدةٌ عن معطيات فكريةٍ وبتحويل هذه المعطيات يمكن التحكم كم خلاله في توجيه أذواق الأخرين(المستهلكين), فلم يفصل الفلاسفه الأوائل أرتباط المادي المحسوس بالمطلق, فنرى إنّ افلاطون يؤكد على وجوب الاختيار من معطيات الواقع وليس على ما هو عليه, ولكن بالتمسك بما هو صحيح وعادل ومستقيم (Al-Bakri, D.T.) ويؤكد حساسيه الدور الذي يقوم به المصمم المتميز وفكره الفاعل في ربط الصلة بين المطلق أو المثال وبين المحسوس الأرضي حتى يكتسب بفضله الجزئي والمحدود بعض صفات الكُلّي المطلق, وهذا ما حصل من قبل المصمم المسلم, يقول في الجمهورية (ينبغي أن نبحث عن فنانين من طراز آخر, يستطيعون بقوة النبوغ أن يتتبّعوا طبيعة الشيء العادل... وأبراز مضمون تلك المعطيات عن طريق فنه...فحسن البيان وصحة الوزن والجزالة, والإيقاع كافة تتوقف على الطبيعة الصالحة (العقل السليم) سلامه حقيقية, تجلت في السجية الادبية الشريفة..) (Shakerl, 1987) التي يمكن انعكاسها كمعطى فني.

ويرى أفلاطون إنّ الفن يُحاكي الواقع ويضع الفن نفسه في خدمة السياسة والأخلاق والدين (Al-Bakri, D.T., p. 10) ويضيف أرسطو: إنّ المحاكاة تتعدى حدود الطبيعي وتطويره وخلق ما هو جديد انطلاقا منه مضافا إليه الإبداع الفني حتى يصبح العملُ الفني كُلاً موحداً متكاملاً مكتفياً بذاته ليصل الى النظام عن طريق الامكانات التي يدركها المصمم من خلال قدراته التأملية والفكرية, مما يدلُ على ارتباط المصمم بعالمه وليس هناك ما هو خارجاًعن قدرة المصمم أو عالمه وإنّما هو نموذج باطني في العقل

البشري وليس له موضوع نبحث عنه خارج أنفسنا, فليس هناك مثالٌ يتجاوز حدود الإنسان أوالعالم.

إذ يمثلُ الفكرُ (اعمال العقل في الاشياء للوصول الى معرفتها, والفكر عند الفلاسفة بصورة عامة يشمل حركتين من المطالب الى المبادئ أو من المبادئ الى المطالب, إذ يختلف الفكر عن الحدس, فالحدس انتقال من المبادئ الى المطالب دفعة لا تدريجاً بينما الفكر هو حركة وانتقال) (Muhammad A. A., 1975, p. 39) تدريجي نتاج مؤثر خارجي أو داخلي، ويعد الفكر الأساس في الحضارة وهو الأصل الذي تنبع عنه الأفكار التي تمثل أكبر ثروة تنالها الامة من ثرواتها(ورغم الأوجه العديدة للفكر, كالفكر الاجتماعي,الفلسفي, الاقتصادي, السياسي, الديني...الذي نحن بصدده والتي تبحث جميعها في إبراز صوره فنية رائعة لمفاهيم المجتمع الهادفة إلى تحقيق عن طريق معطيات الفكر في الفن الاسلامي التي تتلخص بما يأتي: (Arafat, 2011, pp. 10-15)

1. الحرية والابداع: تكمن الحرية في اختيار المصمم المسلم صيغ التكوين الذي يبدعه, فالمدرسة التجريدية ترتبط باللاشئ وليس بالمطلق الذي يؤمن بالاستقلالية التامة عن الواقع دون أن تعتبر ذلك قيداً.
2. البحث عن المثل: يسعى المصمم المسلم وراء (المعنى الإلهي), فالأفكار التصميمية تعبر بمعنى أو بآخر عن التقوى والتقرب من الله.
3. التسامي والإطلاق: لقد عبّر المصمم المسلم بصيغ الأشكال النباتية عن الجنة, وكذلك صيغ الأشكال الهندسية تمثلُ شكلاً أكثر تجريداً تعبر عن الكون, والحروف تشكل كلمة ذات معنى ومدلول روحي.

وإن الفكر ما هو إلاّ انعكاس لمعطيات الحضارة والمفاهيم التي يحملها المجتمع وكونه يقوم بتحريك الطاقات الكامنة في ذاك المجتمع, ليخلق منها مجتمعاً متقدماً على وفق منهج منظم شامل للقيم والمعتقدات والمبادىء التي من شأنها تلبية حاجات الإنسان الروحية والمادية على نحو متوازن ودقيق وذلك مرتبط بالنشاط العقلي للانسان الساعي وبصورة دائمة الى التطور والتغيير المستمرعلى وفق تغير المراحل ومعطياتها.

2-1-2: معطيات الفكر الديني

إنّ الإنسان منذ أنّ وُجِدَ على وجه الأرض وجد متديناً، وأنّ أثار التدين في طبقات الأرض ملازمة لأثارِ وجود الأنسان في جميع الاحوال, ولذلك فإنّه كما يُصح أن يُعرف الإنسان, بأنه "حيوان مفكر" او "حيوان مدني بطبعه" (Daraz al-Din, 2005, p. 98).فذلك يسوغ لنا ايضاً أن يعرف بأنه حيوان متدين بفطرته، وقد أشار علماء الاجتماع والاديان الى ذلك في كتاباتهم، ومن بينهم (ماكس مولر) الذي يقرر ان " فكرة التعبد من الغرائز البشرية التي فطر عليها الانسان منذ نشاته الاولى" (Denis saurat p.66) ، وقد اشار الى هذه الحقيقة السابقة القرآن الكريم في قوله تعالى:" فاقم وجهك للدين حنيفا فطرة الله التي فطر الناس عليها لا تبديل لخلق الله ذلك الدين القيم ولكن اكثر الناس لا يعلمون".(القران الكريم، سورة الروم، اية 30) كما أن هناك جوانب مختلف عليها هنالك بعض الجوانب او الوجوه التي يتفق فيها الفن مع الدين.

وللعمل التصميمي عدة معطيات فكرية اذ ينتج العمل التصميمي نتيجة تفاعل لمعطيات مادية وظيفية ومعطيات نفسية سيكولوجية إنسانية اجتماعية تعبر عن البيئة التي تحيط به (Harkous, 2009, p. 121) وكل ما يمكن أن يؤثر في التصميم الذاكرة والمخيله التي ينتج عنها الشكل, وفي تصميم الاقمشة يتأثر شكل المنتج التصميمي بالبيئة الاجتماعية والمعتقدات الدينية وغيرها من معطيات الفكر بشكل فعال، وأن هذه المعطيات تعمل بدرجات متفاوتة و متبادلة التأثير فيما بينها وتختلف عبر التاريخ وأن التصاميم المنتج ما هي إلاّ حصيلة التفاعل لهذه المعطيات الفكرية المختلفة عن طريق صياغتها داخل رؤيا المصمم التي يعطيها طابعاً مميزاً،(الحافظ , نوري ص53) , فمعطيات الفكر مجتمعةً تؤثر في كيفية تكوين الشكل لتوصيل الفكرة المستمدة من هذه المعطيات وتأثيرها الاتصالي في المتلقي والسبب في تكوين الشكل بتلك الكيفية هو التغيير نحو الأفضل بما يساير الهوية او المعتقد لمجتمعاً ما (Al-Baghdadi, 1978, p. 9) وهكذا فالمضمون الفكري او معنى العمل التصميمي الذي يريد المصمم توصيله للمتلقي هو الوجه الآخر للشكل التصميمياذ يجب على المصمم دراسة المضمون الفكري ومعطياته عن طريق التصميم الذي جسده وليس منفصلاً عنه، فقد تقسم معطيات الفكر التصميمي الى: معطيات مادية (طبيعية وتكنولوجية) ومعطيات روحية فكرية تشمل(انسانية: دين، سياسة، واقتصادية: القيم الجمالية والاتجاهات التصميمية) (Harkous, 2009, p. 45) ومن معطيات الفكر التي تهم بحثنا الحالي, والتي تؤثر بشكلٍ مباشر وفعال في تصاميم اقمشة هي المعطيات الدينية والتي يمثلها الفكر الأسلامي في كل من العراق وتركيا. ولأن العمل التصميمي هو حصيلة تفاعل واعٍ لمجموعة هذه المعطيات المختلفة المحددة للشكل من خلال

صياغتها داخل رؤية المصمم التي تعطيها طابعاً مميزاً (Al-Zoghbi, 1998, p. 46) ونظراً لتعدد وسعة انتشار الدين الإسلامي واختلاف المفاهيم والقيم والمعتقدات، فقد تباينت المعايير الجمالية وأصبح لكل امة انتشر فيها الإسلام حكمها الجمالي الخاص للشكل، إذ إنّ الإنسان قد وصل الى درجة التخصص في الأسطورة والدين والطقوس، قبل تحقيقه لمظاهر مادية في الحضارة، (Ismail, B.T, p. 80) إنّ الدين يؤثر في الشكل والتصميم وربما يكون هو المؤثر الذي يقود الى أشكال معينة.

وإنّ الدين الإسلامي هو الأقرب والأشمل بما خلفه من انعكاسات مهمة جداً على الفنون التي ازدهرت في العهود الإسلامية وما استنبطته عنها من دلائل الأكتشاف والتقويم والتطور، فضلاً عن المبادرات الريادية التي اتخذها المصمم المسلم في التجريد وأساليب الطبيعة التي انعكست في التصاميم والتي كانت تتناول الزخارف والألوان والأشكال الهندسية والكتابية بأسلوب خاص يجعلها متميزة عن الفنون الأخرى. (Chartier, 2015, p. 33) وقد كان الطابع التجريدي للتصاميم الإسلامية قد اثر تأثيراً بالغاً في الفنون العالمية.

2-2-3: أنعكاس الرمزودلالة الاشكال في تصاميم الأقمشة .

تُعبرُ معطيات الفكر التصميمي عن ارتباط ثقافة الإنسان (المصمم) بالبيئة المحيطة, وهو ارتباط مباشر, يصوّر الظواهر البيئية ومعطياتها الفكرية الحاملة للمعرفة بشتى فروعها, وإن الارتباطات الفاعلة لمعطيات القيم وقوانينها الممثلة للعقل البشري, واللغة ودلالاتها تعدُ الوسيط الذي يعين (المصمم)على عكس معطيات الفكر وبلورتها وتداولها, ولولاها لتعذر ذلك (Giraud, 2000, p. 34)، ويتضح ذلك من مدى التلاحم العضوي وقوة العلاقة المتبادلة بين الفكر ودلالة الرموز المنتجه سواء كانت صوراً او لفظاً او رمزاً مكتوباً او شكلاً ضمن مجال البحث الحالي لا يدخل في حيز اللغة المفهومة إذا كان مبهماً او غير واضحاً, ومن ثم لايحقق معنى(فلا يعتبر ظاهرة لغوية تعبيرية لها أهميتها كأداة للتواصل والتفاهم في مجتمع ما) (Nuri Jaafar: Thought, 1979, p. 257) ، فالمعنى الذي يعبر عنه شكل ما في هيئة صورة ذهنية على هيئة تجريد كمنجزات الفن الإسلامي إنّما هي عملية فكرية دلالية كونها اداةً للتعبير تحمل معنى الشكل داخلاً ضمن حدود اللغة, (Jasmani, 1980, p. 16-)، وبالتالي ننظر إليه أداةً اجتماعية تعبيرية تحمل معطيات الفكر وتجسده وتنقله بين الناس.

وفي التصميم نتخذُ من الصور والرسوم والألوان, رموزاً معبرةً عن شيءٍ ما أكثرُ أهمية وهذا يعني (الكشف عن الجوهر الذي لايقبل التجزئة والغاء الجوانب الحسيّة الزائلة), فليس هناك معنى في(محاولة ادراك الحقيقة ونقلها بشكلها الواقعي) (Jamil, 1989, p. 77)، وإنّما بلوغ الجوهر الكامن في الأشياء والايحاء بمضمون الفكرة التي يرغب المصمم في التعبير عنها باشارات رمزية دالة.

ويعدُ الشكل من وسائل ابراز المادة وعنصر اساسي للتعبير والدلالة, أما المضمون أو الرمز, فهو يمثل التوجهات الفكرية التي تعد معطيات جوهرية يستقيها المصمم المسلم من تاريخه وحضارته الإسلامية, فضلاً عن بيئته، فمعطيات التراث الإسلامي والبيئة والثقافة والتاريخ, يستقيها المصمم من محيطه واعتقاداته, ولكن ليس بصورة عشوائية, بل عن طريق القصد. إذ يتحكم في أنتقاها, وإن حتمية بقائها هو قيمتها الفعلية, إذ يستعيرها المصمم لكونها معطيات وجدانية فاعلة في نفسية المتلقي، (Berger, 2012, p. 94) وإن أختيار لون معين, او رمز لشكل معين, او اسم, من قبل مصمم الأقمشة لايصبح ذا دلالة إلاّ إذا تحقق هذا الأمر مع من لهم صلة مباشرة ووثيقة مع تلك المعطيات المؤثره، (فشكل الحرف العربي على سبيل المثال لمتلقٍ أجنبي هو غيره بالنسبة للمتلقي العربي, ورغم ان الشكل هنا قد امتلك تماميته لكن المتغير بالمعنى)(Muhammad N. J., 2000) ، اذ تكون معطيات الفكر التصميمي العملية الايجابية التي بواسطتها ينعكس العالم بظواهره وكوامنه، في مفاهيم وأحكام وأنشطة إبداعية.

وبهذا يمكن رصد حالتين من التعاطي الفكري للمجتمع: (Lalo, 2000, pp. 35-40)

1. حالة الاتفاق على نموذج الشكل ومضمون للتصميم، تمثل خلاصة فكرية لمجتمع ما في مكان وزمان محددين.
2. حالة التفاعل بين أفراد المجتمع ، وتلك الخلاصة الفكرية التي تمثلها التصاميم في أزمان مختلفة .

وإنّ تلخيص المعطيات الفكرية، أو جزء منها في شكل او مجموعة اشكال في تصاميم الأقمشة، إنّما يتم باعتماد علاقة أو رمز، فالأشكال والرموز المهمة في التاريخ الإسلامي, تمثل خصوصيات المجتمع الذي تنتمي اليه, وهي ذات دلالات متمايزة تصلح لتكوين صور جمالية.

ولم يغفل المفكر المسلم الخوض في محتويات الفكر (المعنى) ومعطياته التعبير (الشكل), وهناك توافق عند العرب المسلمين، إلى تصنيف الدلالة إلى ثلاثة أصناف (عقلية ، طبيعية، وضعية) (Fakhoury, 1990, p. 24) اذ يمكن القول إن معطيات الفكر تنكشف في تصاميم الأقمشة عبر دلالات عقلية، أو دلالات وصفية، من خلال رموز عدة ، دالة على مضامين أو مدلولات متنوعة, والرمز قبل كل شيء دلالة، وغير ملزم أن يطابق معناه من حيث هو دلالة خارجية صرفة، وليس للرمز أن يطابق معناه تمام المطابقة، فإذا تطابق الشكل الرمزي مع مضمونه، فانه " ينطوي من جهة ثانية على صفات أخرى مستقلة تمام الاستقلال عن الصفة المشتركة بينه وبين ما يدل عليه"، (Hegel, B. T, p. 13) ومع تداخل الظروف الآنيه والتطلعات المستقبلية والتطور التكنولوجي والتقني الحديث, في المجالات عامة وتصاميم الاقمشة خاصة والذي تقتضي تغييب اشكال سواء كانت مؤقته او دائمة واستحداث اشكال تمثل جزءاً من تطور الفكر التصميمي ومتغير الذوق المؤثر .

1-2-2: أنعكاس الاسلوب في تصاميم الأقمشة الحديثة .

مهما تعددت طرق توصيف الأسلوب, فالناتج يعبر عن صعوبة تبنّي مفهوم الأسلوب بطريقة آلية, فهو ليس بسيطاً ولا سطحياً, بل هو نتاج جهدٌ من مقاربة الأعمال التصميمية وانساقها ومحاولة التوصل إلى طابعٍ خاص وملاحظة اختلاف طبيعة تكوين المفهوم الفني من مصمم إلى آخر, نظراً لارتباطه بنظريات فكرية وفنية وتقنيه

فالأسلوب الفني وسيلة لا غاية، ويُعد نظاماً مستقى من حصيلة معطيات الفكر المترابطة مضافاً إلية التفاعلات الجزئية التي تكون عناصر الاسلوب.

وعادةً ما يعبر المصمم عن ذاته وفقاً لرؤية موضوعية تمثل أسلوبه الخاص بصفته العقل الذي يفكر ويصوغ وينفذ ويعرض لما يراد المصمم إنتاجه, وهذا ما يفسر إعتماد الأسلوب الجيد على الفكرة الواضحة التي أشار إليها (بوفون) بقوله : أن روعة الأسلوب الفني وقيمته تعتمدان على الرؤية العقلية الموجودة لدى المصمم التي يسعى من اجل توصيلها بوسائل خاصة، (Shakerl, 1987, p. 55) آلا أن طريقة وأسلوب تنظيم هذه المعطيات وما يثيره من تعبير فكري جمالي هي التي تميز تصميم عن آخر، ولا يعكس الاسلوب السمات العامة لعصر أو مدة زمنية طويلة أو مجتمع محدد، بل يعكس في بعض الأحيان السمات الفردية أيضاً، والتي غالباً ما نجدها في أساليب التصميم الحديث.

إذ يعدُ التحول الكمي والكيفي في الانتقال من التغيرات الكمية إلى التحولات الكيفية أحد القوانين المهمة في نشوء وتحول أسلوب التصميم، (Majid, e.d, p. 51) , فهناك أسلوب عام وأسلوب خاص، فعلى سبيل المثال، الفن الإسلامي يتميز بسمات أسلوبية عامة، تمنهجت على وفق فكر الإسلامي، الذي انتشر في بقاع واسعة من العالم، إلا أن السمات الفردية للأقاليم أو للدول التي اعتنقت الإسلام، كانت تختلف من مكان إلى آخر (Herbert Read, 2000, p. 40) فأسلوب العمارة الإسلامية والخط العربي والزخرفة في العراق، يختلف عنهما في تركيا، وغيرها من بلاد الاسلام, وهكذا فيما يخص كثيراً من أساليب العصر العامة والخاصة، كما هناك عاملان مهمان متفاوتان في تأثيرهما على معطيات الفكر الديني في العملية التصميمي بين أسلوب وآخر يتعلق الأول: بالتسلسل التاريخي لتطور معطيات الفكر التصميمي والانتقال من أسلوب إلى أخر، أما الثاني: فيتعلق بالتأثر بأساليب ومعطيات تصميمية سائدة ضمن عصرها. مما أصطبغت الافكار التصميمية بتلك المعطيات الجمالية والوظيفية ومنها فن تصميم الأقمشة, وعليه جاءت أساليب التصميم تحت مسميات مختلفة نتيجة تعدد المعطيات الفكرية، إذ كان لكل من هذه الأساليب معاييرها الجمالية والفنية (Al-Husseini, 2008, pp. 128-130) التي ارتبطت بشكل مباشر مع توجهات العصر ومتطلبات الحداثة.

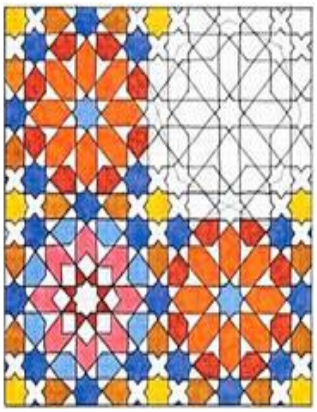
وتعود التغيرات في أساليب التصميم إلى التحول في المجالات الاجتماعية والدينية العقائدية فضلاً عن الاكتشافات العلمية الجديدة وما أحدثته من تطور تقني استجاب لها المصمم لمواكبة مميزاتها فضلاً عن الدوافع الإبداعية للمصمم، فهناك مراحل ساد فيها أسلوب واحد وهناك مراحل سادت فيها أساليب متعددة، ويرى بعض الباحثين إن أساليب الفن الاسلامي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالواقع الاجتماعي للمسلم مؤكدة على قدرة (المصمم) في تكوين أنماط تجمع بين الفكر ومعطياته

أما أهم القواعد أو العناصر التي يشترط توافرها لتكوين الأساليب الفنية هي :- (Amin, 2007, p. 131)

1.العناصر الفكرية: تمثل الانسجام بين الشكل والمضمون والتي يعبر عنها التصميم.

2. العناصر الوجدانية: وتمثل فكرة المصمم وإدراكه الحسي وما يثيره في نفس المتلقي من أحاسيس وانفعالات.

شكل رقم (1)



شكل رقم (2)

شكل رقم (3)

3. العناصر الجمالية: المتمثلة بالتناسب والانسجام والتوازن التي تجعل الأسلوب أجمل في ذاته.

وفي تصميم الأقمشة يمكن تصنف الأساليب التصميمية بحسب معطيات الفكر الديني(الاسلامي) الى ما يأتي:

1.أسلوب الزخرفة النباتية : يرتكز هذا النوع من الاسلوب في بنائيته على الخطوط الملتوية والحلزونية مستلهماً بذلك طريقه إلى التجريد النباتي (Al-Alfi, b, t, p. 141) كما في الشكل (1)

هي في شكلها الأساس نابعة عن النباتات الطبيعية التي اشتقها الفنان العربي المزخرف لينتج منها اسلوباً تجريدياً أعاد به صياغتها مجدداً، على وفق مبدأ من الايقاع والتكرار المتوالي بالاتفاق مع وظيفة عمل الرقش، (Hamouda, 1980, p. 11) إذ انه يستند دائماًعلى وجود ساق تنساب بانتظام في داخل التصميم وتتلبس بسلاسل من الوريقات والاغصان الثانوية المتفرعة عن الساق الاصلي. كما في الشكل رقم (1)

1. **2.أسلوب الزخرفة الهندسية** : تعد الهندسه في الفكر الديني الاسلامي هي نهج او طريق يقاس به معرف صيرورة الطبيعة والكون, وهذه المعرفه يستدل عليها عن طريق علاقة المربع بالدائرة التي تشكل الوحدة الاساسية في الزخرفة الهندسية (Farzat, 2002, p. 28) ومن ثم تشكل نموذجاً للأسلوب في تصاميم مثالية. كما في الشكل رقم (2)

3.أسلوب الزخرفة الخطية : من المميزات الاساسية للأسلوب الاسلامي هو الخط العربي لما له من قدسية مرتبطة بتدوين القرآن الكريم كلام الله عز وجل، وكذلك تدوين أحاديث الرسول الكريم(ص). (Marzouk, 2005, p. 171) كما في الشكل (3)

وقد ساهمت بعض الشعوب غير العربية في تطوير الخط العربي والاضافة اليه من ذلك(الأتراك الذين استعملو الحروف العربية في كتابة لغتهم بعد ان كانوا يستخدمون خط التعليق الفارسي في الكتابة,) (Arafat, 2011, p. 58) تبعاً لذلك تحول الخط العربي إلى صورة زخرفية بتجاوز معناه اللفظي ليصبح بذلك تركيبة ايقاعية تظهر صورتها داخل تشكيلات الخط وأساليبه.

والتكرار يشكل عنصراً أساسياً في التصميم الزخرفي، إذ يبدو في الاساليب الاسلاميه عن طريق الزخارف فتبدو بسطر الوحدات، أي بالنقطة ومن ثم تتسع لتشكيلات الخط وبعد ذلك تنشأ العلاقات الترابطية فيما بين الخطوط والزخارف المركبة، وتتعدد أوضاع التكرار وانواعه تبعاً للتشكيلات التي ضمنها التصميم الزخرفي(نباتي، هندسي، خطي) إذ يشير الأسلوب إلى معطيات فكرية تظهر أنماطاً واتجاهات مهمتها عكس سمة معينة في التصميم على أساس العلاقة بين الفكرة ومعطياته الأساسية (Abu Hashem, 1999, p. 8) التي يوظفها المصمم في التعبير عن أفكاره.

وبذلك يستند عادتاً مصمم الأقمشة على أسلوب الزخرفة النباتية لتصميم الأقمشة على المحكاة البصرية فيقع في منطقة المحاكاة لما هو واقعي أو يكون بمثابة دلالة التجربة الذاتية للمصمم فيكون التصميم محوراً أو أن يقع على أساس التحليل والتركيب لنظام العلاقات فيؤشر تجريدياً (Al-Shall, 1994, p. 120)مما يتطلب للأسلوب وظيفة توضح العلاقة بين تنظيم التكوين,عن طريق العلاقة بين جميع العناصر الجزئية للتوصل إلى العلاقة الكاملة بوساطة دمج هذه الأساليب التصميمية.

شكل رقم (5)

شكل رقم (4)

ويحدث التكرار(Repetition) نتيجة تكرار الوحدة أو عدة وحدات تصميمية التي تؤكد على اتجاه العناصر وإدراك حركتها في التصميم ثنائي الأبعاد(تصميم أقمشة) إذ يرتبط مفهوم التكرار بمعنى الجاذبية والتشابه. (Al-Azhari, b, t., p. 226) كما ويشير إلى مظاهر الامتداد والاستمرارية المرتبطة بتحقيق معطيات الفكر التصميمي والحركة على سطح القماش, ولا يقتصر التكرار على الشكل فحسب بل يتعدى العناصر البنائية الأخرى فضلاً عن التكرار المتطابق باختلاف البعد الفاصل أو الحيز الذي تقاس به العناصر (Herbert Read, 2000, p. 152) والعلاقة فيما بينها. ويحدث التكرار في تصميم الأقمشة نتيجة تكرار عناصر التصميم المتشابهة أو المتنوعة داخل الوحدة الأساسية للتصميم أو التكوين التصميمي(Motif) والتكرار الآخر يحدث نتيجة الفعل التقني الناتج من تكرار الوحدة الأساسية ذاتها على سطح القماش الكلي والذي يعد اشتراطاً وأساساً لا بد من تحقيقه, ويصنف هذا التكرار بحسب طرائق المتمثلة بالتكرار:(الرباعي والتكرار التساقطي والتكرار الطابوقي والتكرار بطريقة المعينات والتكرار بطريقة الاوجيه والتكرار بطريقة علامات الأنسجة البسيطة).

شكل رقم (6)

كما ويؤسس التكرار طابعا معين حتى يمنح التكرار سمة أسلوبية وطرازاً خاصاً كما في الفن الاسلامي، ومن التكرار المعتمد في بنية الزخارف الاسلامية :

1. تكرار متنظم (تام) : الذي يعول على مبدأ التطابق التام في الشكل والصفات المظهرية لتغطية المساحة الزخرفية إذ يعتمد تأسيسه على وحدة زخرفية قابلة للتكرار على وفق اسس هندسية معينة (مربع، مستطيل، مثمن) كما في الشكل (4) .
2. التكرار المتناوب : يعول على استعمال وحدتين زخرفيتين مختلفتين يتكرران على وفق التناظر المحوري للتصميم مع مراعاة تناسبية الفضاءات بين الوحدتين ولا يرتبط هذا النوع بمبدأ التطابق التام فضلاً عن فاعلية الحركة المستحصلة من عملية تناوب تلك الوحدتين ضمن الاشغال الفضائي من خلال (استعمال وحدة زخرفية مع وحدة زخرفية مختلفة) كما في الشكل (4) .
3. التكرار المتعاكس : يعول على تكرار الوحدة الزخرفية ذات صفات مظهرية موحدة باتباع مبدأ التقليب بصورة متناوبه مكانياً مرة الى الاسفل ومرة الى الاعلى يجري تنظيمها بتعاقب عكسي عند محور التناظر . كما في الشكل (5) (Al-Janabi, 1995, p. 145)
4. التكرار الدوراني : يتحقق من خلال تنظيم الوحدة الزخرفية على وفق حركة اتجاهية (باتجاه او عكس قرب الساعة) بصورة استدارية (Hoyeg, 1998, p. 64) كما في الشكل (6)

مؤشرات الإطار النظري :

تأسيساً على ما تقدم, توصل الباحث إلى مجموعة من المؤشرات أسفر عنها الإطار النظري وهي كالأتي :

1. يقوم الفكر بتحريك الطاقات الكامنة في ذاك المجتمع ليخلق منها مجتمعاً متقدماً على وفق منهج منظم شامل للقيم والمعتقدات والمبادىء التي من شانها تلبية حاجات الإنسان الروحية والمادية على نحو متوازن.
2. ظهور تصاميم اسلامية لاعلاقة لها بالقومية والعرقية أي ليست خاصة بشعب او بعرق معين وذلك يعود الى وحدة الفكر ومعطيات.
3. يمتلكُ العملُ الفني قيماً دائمةً وتأثيراً مستديماً حتى بعد زوال الحضارات التى أنجبته, وهو بذلك يمثل انفتاحاً ووسيلةً للمعرفة ورابطةً اجتماعيةً، ومرآة للمجتمع, فمن الضروري التزام العمل الفني بالقيم والأهداف التي يرسمها مجتمعه.
4. تتغير وتتطور الأساليب بحسب ظروف المجتمع و معطياته الثقافية, فالكثير من الأساليب التصميمية حققت وجودها عن طريق تلاقح ثقافات مختلفة.
5. حوّل المصمم المسلم جميع الأشكال المادية والفكرية والدنيوية، إلى تكوينات شكلية مجردة وملخصة لكل المعطيات الشكلية واللونية والخطية للوجود، تربطها علاقات تنظيمية محسوسة، مُبتعداً عن الرؤية البصرية التقليدية للأشكال.
6. أن تحرك المعطيات الفكرية وما تحدثه من متغيرات ضمنية داخل النسق تكون خاضعة بالضرورة الى نظامها الداخلي في العمليات التصميمية الحديثة.

الفصل الثالث

إجراءات البحث: يتضمن هذا الفصل الإجراءات التي اتبعها الباحث لتحقيق أهداف البحث وهي كما يلي:-

3-1: منهجية البحث: أعتمد الباحث المنهج الوصفي أسلوب التحليل لمسح الواقع التصميمي لأقمشة الستائر، وفي جمع المعلومات والبيانات للإطار النظري.

3-2: مجتمع البحث: يتضمن مجتمع البحث تصاميم أقمشة الستائر التي تمثل اختلافاً في بلد المنشأ، وذلك ضمن الواقع الميداني والاستطلاعي الذي أجراه الباحث لأسواق بيع الأقمشة, ضمن الحقبة الزمنية (2024م) إذ بلغ مجتمع البحث الأصلي (16) أنموذجاً تصميمياً(عراقي / تركي) وقد استبعدت التصاميم الآتية :

1. التصاميم المتشابهة والمكررة في أظهار معطيات الفكر التصميمي.
2. التصاميم ذات المتغيرات اللونية لنفس معطيات الفكر التصميمي .

3-3:عينة البحث: تم اختيار تصاميم البحث بصورة قصديه وبنسبة (25 %) إذ بلغت تصاميم البحث (4) شكلاً تصميمياً موزعة حسب بلد المنشأ,(2/ عراقي) و(2/ تركي).

3-6: تحليل أشكال نماذج العينة .

أنموذج رقم (1)

أنموذج رقم (1)

الوصف العام

الخامة المستخدمة: مخلوط(القطن+ البوليستر)

بلد المنشأ : عراقي .

التقنيات الاظهارية للتصميم: تراكب نسجي.

الألوان المستخدمة:الابيض,الاحمر,الاسود,الرصاصي.

الأسلوب التصميمي : نباتي, هندسي.

أبعاد الوحدة الأساسية : 60 *30 سم .

معطيات الفكر التصميمي : ظهر الفكر التصميمي بصورة مباشرة من خلال تنوع الانشاءات المستخدمة في مكوناته سواء كانت لنوع زخرفي واحد او لنوعين زخرفيين(النباتي والهندسي) اذ تكونت المفردات النباتية من اشكال زهرية كاملة ذات حشوات بسيطه تجاورها بعض التوريقات والاغصان المدمجة داخل الوحدة الاساسية للتصميم على وفق مبداء المغايرة الشكلية ضمناً لاحداث التنوع الشكلي والمظهري للقماش الكلي .

انعكاس المعطى الجمالي : يمكن ان نجد مقاربة شكلية من خلال التزام المصمم بأعطاء صورة للواقع , فشكل الازهار مقارب لمظهرها الحقيقي من حيث الشكل والتنظيم والمعالجة اللونية التي عكست مقاربة تعبيرية بفعل المرونة الغصنية وتفرعات اغصانها وقد اعتمدت الزخرفة الهندسية للقضاء على الفراغ داخل الوحدة التصميمية التي تظهر على شكل خطوط هندسية ونقاط متجاورة تشكل مربعات واخرى ناتجة من تقاطع الخطوط الطولية والعرضية للتصميم لنقلها الى الجانب الجمالي بالشكل والقيمة اللونية والمعالجات التكرارية داخل الوحدة التصميمية والمتكون العام .

ألاسلوب النظم التصميمية : تم انشاء التصميم باسلوب تنظيمي ثنائي (نباتي وهندسي ذي طابع زهري, وذلك من خلال الاعتماد على اسلوب الانشاء المتناضر بتكرار الوحدة الاساسية على سطح القماش الكلي اذ يعتمد التكرار المتعاكس ولدوراني بطريقة التقليب للمفردات التصميمية, بهدف تحقق التوازن وضمان تحقق الوحدة الشكلية للتصميم الناتجة من التكرار .

وبغية تحقق التنوع والتحرار من الرتابة والتماثلية التناظرية, من خلال انشاء مركز الوحدة الاساسية بأسلوب الانشاء الهندسي الحر للزخرفة النهدسية, ولعدم انتظام المساحة المتبقية في الوحدة الاساسية التي شغلت بمجموعة النقاط والخطوط المتقاطعة

التي شكلت مربعات ذات الوان متباينه متجاورة ومتقاطعة تحيطها مجموعة من الزوايا والخطوط المتقاطعة ذات اللون الاحمر, فقد وظفت لاضفاء التنوعات الشكلية على سطح القماش الكلي .

الرمزودلالات الاشكال : أظهرت اشكال الانموذج دلالات آقونية صورية تمثلت بأستخدام الزهور النباتية والاشكال الهندسية التي افتقرت الى الدلالات التعبيرية, وان البنية الهندسية لمركز الوحدة اساسية الذي عبر عن الانتظام والحركة الاتجاهية, وبذلك لم يحمل التصميم أنعكاسا لمعطيات الفكر الاسلامي ولايمكتلك ابعاداً تعبيرية معينة.

أنموذج رقم (2)

أنموذج رقم (2)

الوصف العام

الخامة المستخدمة: مخلوط(القطن+ البوليستر)

بلد المنشأ : تركي .

التقنيات الاظهارية للتصميم: تراكب نسجي.

الألوان

المستخدمة:الاحمر بتدرجاته,الاخضر,الابيض البرتقالي.

الأسلوب التصميمي : نباتي .

أبعاد الوحدة الأساسية : 60 *30 سم .

معطيات الفكر التصمي : يرتكز الشكل العام لانموذج العينة على الفكر المباشر في اسلوب صياغة شكلية من معطيات الطبيعة ضمن عالم النباتات اذ تمثلت بأغصان وازهار واوراق, وقد تلاعب المصمم بالمكونات الشكلية من حيث الهيئة والتفاصيل الداخلية الجزئية وعمليات اشتقاق المفردات التي تظهر تكبير الاوراق والازهار وتصغيرها مرتا اخرى وفقا لمبداء تدرج الاهمية وأعتماد التكثيف المظهري يعكس الشكل الامامي والجانبي المتناظر للمكونات النباتية واللجؤ للتحوير بالحذف والاضافة .

انعكاس المعطى الجمالي : أحتوى التصميم على مجموعة من المكونات المختلفة التي تم تنظيمها ضمن وحدة كلية متماسكة لتحقق اهدافاً وظيفية وجمالية متنوعة اذ وظفت نوع زخرفي واحد (نباتي) تتخللة بعض المفردات الغصنية وظفت لربط الاخصان الزهرية بغية تحقق التنوع والثراء الشكلي المظهري وقد عولجت التكوينات الزخرفية على وفق المغايره اللونية بالاستناد الى مبداء التضاد والانسجام اللوني مع المساحات التي تحتويها وتحقق الانسجام اللوني مع باقي مكونات التصميم .

ألاسلوب النظم التصميمية : أظهر المصمم من خلال التنظيم الشكلي الفضاء مجزءاً ومترابطاً بعضة مع بعض معتمداً على أحساس التالف والموازنة والانسجام ضمن الوحدة

الرمزودلالات الاشكال : تم توظيف التصميم بأسلوب إنشائي احادي بتوضيف نوع زخرفي واحد ذي طابع زهري, وذلك من خلال اعتماد الاسلوب الانشائي المتناظر بتكرار الوحدة الاساسية على سطح القماش الكلي بطريقة الدوران او التقليب بهدف تحقق التوالزن وضمان تحقق الوحدة الشكلية للتصميم الناتجة من تقنية التكرار بغية تحقق التنوع والتحرر من الرتابة من خلال انشاء زخرفة نباتية بأسلوب التكوين الحر .

أنموذج رقم (3)

أنموذج رقم (3)

الوصف العام

الخامة المستخدمة: مخلوط(القطن+ البوليستر)

بلد المنشأ : عراقي .

التقنيات الاظهارية للتصميم: تراكب نسجي.

الألوان المستخدمة: الذهبي, الازرق بتدرجاته.

الأسلوب التصميمي :نباتي محور.

أبعاد الوحدة الأساسية : 40 *20 سم

معطيات الفكر التصمي : تاسست الفكرة التصميمية في اشكال هذا الانموذج على التصميم الثنائي المساحة حول محور واحد مما تولد عنة تناظر شكلي اتسم بالتماثل على اربع محاور من خلال التكرار الرباعي للوحدة الاساسية وعلى سطح القماش الكلي فأظهرت الفكر التصميمي غير مباشر وفقاً للتكوين العام ناتج عن الاستعارات الشكلية .

انعكاس المعطى الجمالي : أظهر الانموذج معطى جمالي من خلال الصفات المظهرية المتنوعة شكلاً ولونا فمنها المفردات الزهرية والغصنية والكأسية بمواقع مختلفة فشكلت مركز لانطلاق الحركة الغصنية ذات الاستدارات متماوجة تتخللها اوراق ذات مظهر شكلي بسيط اذ تكون مدمجة بها او في نهاياتها, فضلاً عن البراعم الشوكية ذات الرؤوس المدببة التي ظهرت بارزة ومدمجة مع الاغصان, أما الحلقات والعقود المربوطة, فقد ظهرت من خلال توظيف بعض الأزهار المحاطة بالأغصان الكأسية .

ألاسلوب النظم التصميمية : تظهرُ السمة العامة او الغالبة على التصميم, أنّه نفذ بأسلوب انشائي لنوعٍ زخرفي واحد ذي طابع زهري تتخللة بعض المفردات الكأسية التي تظهر كحلقات وعقد رابطة تمثل نقاط التقاء واقتراب الاغصان الزهرية, فضلاً عن وجود بعض الوحدات التي اعتمد في انشائها على اسلوب زخرفي ذي طابع هندسي, إذ توظف مفردات زخرفية ذات تكوين مغاير مع التكوين الاحادي الزهري قصد من اضفاء التغيير والتنوع والحركة ضمن التصميم الكلي للقماش.

وقد وظفت الزخرفة النباتية المعتمدة في هذا التصميم وفق اسلوب التكوين المتناظر(التكراري), فضلاً عن استخدام اسلوب التكرار المتعاكس للوحدات الزخرفية الإسلامية التي بدورها كُررت على سطح القماش الكُلي ,وقد امتازت بتنوع وتعدد الوحدات التصميمية المكونة له, فقد امتازت جميعها بأسلوب التكرار حول محور واحد مع نظرائها التي تمثلها نفس المفردات بأستثناء بعض الخطوط المتقاطعة داخل مركز الوحدة الاساسية التي اعتمدت التكرار المتناظر لتعزيز مبداء التنوع الذي خضع لوحدة المضمون, فضلاً عن ابراز الامكانات التصميمية في التكوين الزخرفي لسطح القماش الكلي .

الرمزودلالات الاشكال : مثل الفكر التصميمي معطيات الفكر الإسلامي من خلال انعكاس المفردات المأخوذة من الفن الاسلامي, وبذلك حققت الدلالة الايقونية التي كونتها المعطيات النباتية المحورة تمثلت بالزهور والاغصان والبراعم مع الدلاله الرمزية التي تجسدت بأستخدام اللون الذهبي والازرق التي حققت بعض المواضيع الفكرية بدون اي تعقيد والتي تحققت من خلال الوحدة الكلية للتصميم .

أنموذج رقم (4)

أنموذج رقم (4)

الوصف العام

الخامة المستخدمة: مخلوط(القطن+ البوليستر)

بلد المنشأ : تركي .

التقنيات الاظهارية للتصميم: تراكب نسجي.

الألوان المستخدمة:الابيض, الاحمر بتدرجاته, الاوفايت.

الأسلوب التصميمي :نباتي محور.

أبعاد الوحدة الأساسية : 40 *20 سم .

معطيات الفكر التصمي : أظهر التصميم الفكري بصورة غير مباشرة اعتماده على التقسيم الثنائي على محور واحد, إذ ظهرت المساحات الاساسية للمكونات التي تمثل توابع انظمة التقسيم, فقد ساعد التكرار الرباعي للوحدة الاساسية, إذ منحَ التصميم صفة التوازن المحوري كما تحقق الايقاع من خلال تكرار الوحدتين الزخرفيتين المكونه له بصوره متناوبه, وقد تحققت التباينات الشكلية واللونية اشياء من الحركة بسبب الاختلاف المظهري غير إنّها امتازت بالتناسب الذي اظهر المفردات التصميمية في المتكون العام للقماش وفق ايقاع متناوب.

انعكاس المعطى الجمالي : تحققت الوحدة التصميمية من خلال التكرارات الحاصلة للوحدة الاساسية على سطح القماش فأظهر التصميم البعد الجمالي الذي امتاز بالترابط والتماسك, فضلاً عن تألف الوحدات والعناصر التصميمية فيما بينها وبين التصميم ككل, اضافةً الى الانسجام الشكلي واللوني للوحدات والمفردات الزخرفية, اذ وظف الامتداد الزخرفي للاغصان التي استعارها المصمم لانشاء تعزيزات داعمه للمعطيات الجمالية ضمن الوحدة الكلية للتصميم .

ألاسلوب النظم التصميمية : أعتمد اسلوب التنظيم على المفردات النباتية المحورة التي اعتمد المصمم فيها على استلهام المعطيات الواقعية النباتية بعد اجراء عمليات التحوير لخصائصها المظهرية ضمن الهيئة الخارجية والتفاصيل الداخلية من خلال تقنية الحذف والاضافة على جزئيات المفردة التصميمية ذات الطابع المستقى من عنصر الزهرة ثلاثية الفلق وانشطاراتها عبر اشتقاق عناصر احادية مدببة محاطة بالاغصان المتفرعة التي يتوافق معها النسق النباتي بتداخل يظهر فية الاستغلال المساحي محتوي على تفرعات غصنية الى الخارج تجسد التفرعات الموزعة بصورة متناضرة تظهر الاستمرار والانتشار ضمن المساحة الكلية للقماش في ضوء الدرجات اللونية مغايرة للطبيعة ضمن نسق نباتي عبر توظيف التباين اللوني بين الدرجات الونية المتباينه بغية احداث تمايز لوني لاظهار تصميم المفردات المرنة على سطح القماش الكلي.

الرمز ودلالات الاشكال : أظهر التصميم من خلال توظيف المفردات النباتية المحورة دلالة آيقونية صورية تمثلها شكل الازهار الكأسية والاغصان والبراعم الممتدة على سطح القماش وقد اظهرت تلك الاشكال بساطة ورتابة تفتقر الى النزعة الابتكارية والاثارة والجذب.

1-4: نتائج البحث ومناقشتها:

بعد الانتهاء من إجراء الدراسة التحليلية للعينة المنتخبة من المجتمع الأصلي للبحث، فقد توصل الباحث إلى جملة من النتائج، هي كما يلي:-

تشابه واختلاف انعكاس الفكر التصميمي بين الانموذج (1-2)

1. اظهرت المفردات التصميمية تشابه واضح عن طريق الاستعارة المباشرة عن الواقع البيئي ولم تظهر انعكاس الفكر التصميمي الاسلامي عن طريق تقنية التجريد الشكلي للمفردة التصميمية .
2. اختلف الانموذج (1 عن الانموذج 2) عن طريق اسلوب النظام التصميمي, إذ ظهر في الانموذج العراقي تداخل بين السلوب النباتي والأسلوب الهندسي لكن الانموذج التركي اقتصر على نظام الاسلوب النباتي الاحادي.
3. اختلف كل من النموذج (1 عن الانموج 2) في اظهار المعطى الجمالي, فقد تمكن المصمم التركي من اظهار المعطى الجمالي عن طريق التوازن والانسجام, اضافة الى التكثيف الشكلي وملء الفراغات, إذ كان موفقا على الرغم من اعتمادة على نظام احادي في اظهار الاسلوب الفني .
4. ظهر التشابه واضح عن طريق الدلالة الايقونية للاشكال الموضفة في الانموذجين التي ابتعدت عن انعكاس الفن الاسلامي, فلم يتم توظيف اي من الاستعارات الرمزية او الدلاليه للفن الاسلامي في تلك النماذج .

تشابه واختلاف انعكاس الفكر التصميمي بين الانموذج (3-4)

1. ظهر التشابه في الفكر التصميمي بصورة غير مباشرة عن طريق الاقتراب من معطيات الفن الاسلامي وخاصة في الانموذج (3) العراقي الذي اقترب الى جداً بعيداً من معطيات الفكر الاسلامي عن طريق الاستعارات الشكلية والتكثيف الشكلي وملء الفراغات وطرق التكرار .
2. على الرغم من أعتماد الانوذجين (3-4) على النظام الاحادي في الاسلوب التصميمي إلاّ إن المصمم العراقي ابدع في توزيع مفردات الاشكال التي انتقاها ووزعها بقصد فانتج معطى جمالي عن طريق التوازن والانسجام اللوني والشكلي والتناسب في ابعاد المفرادت وعدم اعتماد العشوائية في توزيع التكوينات التي ظهرت في الانموذج التركي .
3. لقد تشابة كل من الانموذجين في استعارة الاشكال الدالة على الفكر التصميمي في الفن الاسلامي, لكن هذه الاستعار الدلالية غير ظاهر الى المستهلك في الانموذج التركي كونه لم يقترب من التمثيل الشكلي بدقة التفاصيل وحسن الصنعة والتوزيع الدقيق لها لذا اقتصرت الدلالة الآيقونية والرمزية على المختصين في مجال التصميم .
4. ابتعد كل النماذج عن الانعكاس الحقيقي للفكر التصميمي الإسلامي عن طريق اعتماد اكثر من نظام, هذا فضلاً عن غياب الاسلوب الكتابي وتوظيف تكوينات الخط العربي وما لها من دلالة واضحة على الفكر التصميمي للفن لاسلامي اذ يعد من ابرز مظاهر الزخرفة العربية الاسلامية.

2-4: التوصيات: في ضوء ما اسفر عنة البحث من نتائج يوصى بما ياتي:

الاهتمام بالفكر الديني للمحافظة عليه من الأندثار، وتحديث الفن الاسلامي (الزخرفة) مع التمسك بالسمات العامة التي تشكل هويتها, فضلاً عن ربط الفن الاسلامي بالنظريات العملية الحديثة لتحقيق الاصالة، زيادة التعاون بين الجهات البحثية (طلبة وباحثين) ومستوردين أقمشة الستائر وتشجيعهم على استلهام موضوعات الموروث الاسلامي لبلورة الخطاب الثقافي والتاكيد على حوار الحضارات لتعزيز تبادل المعرفة بين شعوب العالم.

2-4: المقترحات:

أستكمالاً للبحث الحالي يقترح إجراء الدراسه الآتية :

القيام بدراسة مقارنة مابين الأساليب التصميمية للمدرستين(الصفوية والتركية) وانعكاساتها على تصاميم أقمشة الستائر العراقية .

2-4: الاستنتاجات:

بعد أن ظهرت النتائج وتم مناقشتها فأن البحث قد سجل الاستنتاجات الآتية:

لم يظهر الانعكاس الواضح للفكر الاسلامي، فضلاً عن غياب الاسلوب الكتابي وتكوينات الخط العربي الذي يعد من ابرز مميزات الفنون الاسلامية، وأن العلاقة بين الشكل والمعنى قد تأسست بهدف الربط الموضوعي عن طريق توظيف المعطيات الفكرية المرتبطة بالنشاط الاجتماعي والبيئي الذي يحدد ثقافات الشعوب وهويتها، فضلاً عن عدم تمكن مصمم أقمشة الستائر من ابراز دور الزخرفة الاسلامية النابع من قابلية الزخارف وخصائصها الفنية (المرونة والمطاوعة) في التكييف والتشكل مع أساليب الاشتقاق والربط مع نوع زخرفي ثان يعبر عن روح العصر ومتطلباته.

:2-4Conclusions

After the results appeared and were discussed, the research recorded the following conclusions:

A clear reflection of Islamic thought did not appear, in addition to the absence of the written style and formations of Arabic calligraphy, which is one of the most prominent features of Islamic arts, and that the relationship between form and meaning was established with the aim of objectively linking By employing intellectual data related to social and environmental activity that determines peoples' cultures and identity, in addition to the inability of the designer of curtain fabrics to highlight the role of Islamic decoration stemming from the ability of decorations and their artistic characteristics (flexibility and malleability) to adapt and form with methods of derivation and linking with a second decorative type that expresses the spirit The era and its requirements.

References:

1. Abu Hashem, A. S. (1999). *The Architecture of Islamic Art.* Cairo: Dar Al-Tala'i for Publishing, Distribution and Export, Nasr City.
2. Al-Alfi, A. S.-i.-i.-M. (b, t). *Islamic art (its origins - its philosophy - its schools),.* Cairo: Dar Al-Maaref in Egypt,.
3. Al-Azhari, A. M. (b, t.). *Refinement of the Language.* Cairo: Part One, Egyptian House for Writing and Translation, Arab Register Press.
4. Al-Baghdadi, F. (1978). *What is Religion.* Baghdad: University Press.
5. Al-Bakri, A. P. (D.T.). *Philosophy for All People.* D.N: D.N.
6. Al-Husseini, I. H. (2008). *Art of Design Philosophy Theory.* Sharjah: House of Culture and Media.
7. Al-Janabi, T. J. (1995). *Iraqi Architecture, Iraqi Civilization.* Iraqi: Al-Hurriya Printing House.
8. Al-Munjid. (2000). *Al-Munjid Al-Abjad.* barot: Dar Al-Mashriq, Catholic Press.
9. Al-Shall, A.-G. A.-N. (1994). *Terms in Art and Art Education.* Riyadh: Deanship of Library Affairs.
10. Al-Wasit, A.-M. (2000). *Al-Mu'jam Al-Wasit.* Cairo: Third Edition, Arab Society Press.
11. Al-Zoghbi, Y. S. (1998). *The Effect of Environmental Conditions on Architectural Formation, Dialectic of Form in Architecture.* Baghdad,: University of Baghdad.
12. Amin, A. (2007). *From Literary Criticism.* , Beirut: Dar Al-Kitab Al-Arabi.
13. Arafat, S. O.-A.-A. (2011). *Islamic Art.* Amman, Jordan: Dar Al-Assar Al-Alami for Publishing and Distribution.

14. Berger, A. A. (2012). *Media and Society, a Critical Point of View.* Kuwait: a Critical Point of View, translated by Saleh Khalil Abu Isbaa, a series of monthly cultural books issued by the National Council for Culture, Arts and Literature.
15. Chartier, A.-E. (2015). *The System of Fine Arts.* Damascus,: Dar Al-Numan for Studies, Publishing and Media Services,.
16. Daraz al-Din, B. A. (2005). *Religion's position on science.* Damascus: Ministry of Culture and National Guidance.
17. Fakhoury, A. (1990). *Semantics among the Arabs.* Beirut: Dar Al-Tali'ah for Printing and Publishing.
18. Farzat, S. (2002). *An Introduction to Aestheticism in Islamic Architecture.* London: Arab Arts Magazine.
19. Giraud, P. (2000). *Alchemy.* Paris: Oweidat Publications.
20. Hamouda, M. H. (1980). *Art of Decoration.* Beirut: AL hrie brntr.
21. Harkous, A. A.-H. (2009). *Sculpture and Interpretation of Art between the Need of the Age and the Controls of Religion.* Beirut, Lebanon: Dar Al-Hadi for Printing, Publishing and Distribution, first edition.
22. Hegel. (B. T). *Classical Romantic Symbolic Art.* Beirut:: Al-Tali'ah Printing and Publishing House.
23. Herbert Read, T. S. (2000). *The Styles of European Art, Introduced By.* London: Herbert Read, Thames and Hudson.
24. Hoyeg, R. (1998). *Art is its interpretation and its paths.* Damascus: Ministry of Culture and National Guidanc.
25. Ibrahim, Z. (n.d). *Kant, Critical Philosophy.* Cairo: b.m.
26. Ismail, Q. M. (B.T). *Philosophy in the Light of Sociology.* Cairo, Egypt: Arabic Books for Printing and Publishin.
27. Jamil, S. (1989). *The Philosophical Dictionary.* Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubnab.
28. -Jasmani, A. A. (1980). *The Purposeful Theory in Psychology.* Al-Emirates: Al-Quds Library.
29. Lalande, A. (2001). *Lalande's Philosophical Encyclopedia.* Beirut: Awidat Publications.
30. Lalo, C. (2000). *Art and Society.* Beirut,: Dar Al-Anwar.
31. Madkour, I. (1999). *The Philosophical Dictionary.* Cairo: General Authority for Government Printing Affairs.
32. Majid, A. R. (e.d). *Doctrines and Concepts in Philosophy and Sociology.* Beirut: Modern Library Publications.
33. Marzouk, M. A. (2005). *Islamic Art.* Kuwait: Islamic Art, Kuwait.
34. Massoud, G. (1980). *The Pioneer, a linguistic dictionary.* Beirut: Dar Al-Ilm Lil-Malayin.
35. Muhammad, A. A. (1975). *Western Political Thought.* Egyptian: Egyptian Universities House.
36. Muhammad, N. J. (2000). *Design, Thought and Ideas.* Baghdad: Ministry of Culture and Information.
37. Nuri Jaafar: Thought, i. n. (1979). *Thought, its nature and development.* Libya: Libyan University Publications.
38. Omar, A. M. (2008). *Dictionary of the Arabic Language.* Cairo: Alam Al-Kutub, 1st ed., Cairo.
39. Shakerl, A. H. (1987). *The Creative Process in the Art of Photography.* Kuwait: a series of monthly cultural books issued by the National Council for Culture, Arts and Literature.
40. translated from French, Salman Harfouche: Dar Al-Numan for Studies, Publishing and Media Services, Damascus, 2015 Alain-Emile Chartier: The System of Fine Arts .

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1515

The contribution of technology in developing marketing behavior

Seham Muhsen Getan [a1]

[a] *Central Technical University , Institute of Applied Arts , Department of Printing Design Techniques*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 29 April 2024
Received in revised form 1 July 2024
Accepted 2 July 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
Advertisement ,Technique , Development

ABSTRACT

Marketing is based on a number of factors whose scope extends to diverse ranges, including technology, which has become the effective element in the movement and growth of life and keeping pace with rapid movements in various aspects of life. It is worth noting that all arts and print design provide life with everything that contributes to adapting design capabilities to serve Functional goals, including marketing, promotion, and advertisements, whether for products or services. Therefore, the current research has dealt with technology and its role in an attempt to know its importance, which is concerned with building a mental idea responsible for interpreting the superficial visual appearances of publications of all kinds. The research included two chapters, the first the research problem and its importance, and the following question was How can technology control marketing behavior? The first chapter dealt with the goal of the research, which is revealed by revealing the contribution of technology in developing marketing behavior? The most important terms that are important to the title of the research were identified, and the temporal, spatial, and thematic boundaries were also included. As for the second chapter, it dealt with two sections. The first section included a study of the concept of technology, its types, and its role in print design and marketing and its approved mechanisms. As for the third chapter, it included research procedures, presentation of sample models, and analysis of the research results and conclusions, as well as recommendations, proposals, and a list of sources, and among the most prominent results reached by the researcher

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1515
Seham Muhsen Getan: The contribution of technology in developing marketing behavior
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

اسهام التكنلوجيا في تنمية السلوك التسويقي

سهام محسن كيطان[1]

الملخص:

يستند التسويق الى جملة من العوامل التي يمتد مجالها لمديات متنوعة من بينها التكنلوجيا التي اصبحت العنصر الفعال في حركة ونمو الحياة ومواكبة النقلات المتسارعة في شتى اصعدت الحياة ، ومن الجدير بالذكر ان الفنون جميعا والتصميم الطباعي رفد الحياة بكل ما يسهم في تطويع الامكانيات التصميمية بما يخدم الاهداف الوظيفية ومن بينها التسويق والترويج والاعلانات سواء عن منتجات او خدمات ، ولهذا فقد تناول البحث الحالي التكنلوجيا ودوره في محاولة لمعرفة أهميتها، والتي تهتم ببناء فكرة عقلية تتكفل بتفسير التمظهرات المرئية السطحية للمطبوعات بشتى انواعها ، تضمن البحث فصلين الأول مشكلة البحث وأهميته, وكان التساؤل التالي كيف يمكن للتكنلوجيا التحكم بالسلوك التسويقي ؟ وتناول الفصل الأول هدف البحث الذي يتجلى بالكشف عن اسهام التكنلوجيا في تنمية السلوك التسويقي؟ وحددت اهم المصطلحات التي تهم عنوان البحث ، كذلك تضمن الحدود الزمانية والمكانية والموضوعية. أما الفصل الثاني فقد تناول مبحثين ضم المبحث الأول دراسة مفهوم التكنلوجيا وانواعها ودورها في تصميم المطبوع والتسويق والياته المعتمدة ، اما الفصل الثالث فقد تضمن اجراءات البحث وعرض نماذج العينة وتحليلها لنتائج البحث والاستنتاجات ، فضلا عن التوصيات والمقترحات وقائمة بالمصادر ، ومن ابرز النتائج التي توصلت إليها الباحثة.

الكلمات المفتاحية : اعلان، تقنية، التنمية

مشكلة البحث :

تتطور الحياة بتطور والوسائل التي تسهم في تبسيط الامور الانسانية والتي يدعمها الفكر الانساني بما يوفره من ابتكارات علمية تؤسس لا بداع تكنلوجي ، يمكن له أن ينقل المجتمع نقلة نوعية تتضمن ثقافة وحضارة وفن ، ومن هذا المنطلق تدخل التكنلوجيا في كل التفاصيل الحياتية ومنها ما يتعلق بالتصميم والانتاج الاعلاني الخاص بالتسويق للخدمات والمنتجات على اختلافها ومن هنا تظهر اهمية السلوك الي قد تؤثر فيه التكنلوجيا سلبا او ايجابا أذ أن السلوك الانساني يتغير تبعاً لمتغيرات المجتمع وتطوره، وهذا يعكس التعقد الشديد الذي يكتنف السلوك الانساني ومنها ،ما تهيمن به التكنلوجيا في التحكم في السلوك التسويقي للأفراد، ولهذا عدت الباحثة ان التحكم بالسلوك التسويقي يعد امر يستوقف للدراسة وحددت مشكلة بحثها بالتساؤل التالي كيف يمكن للتكنلوجيا التحكم بالسلوك التسويقي ؟

أهمية البحث :

1-يسهم في توضيح مفهوم التكنلوجيا في التصميم الكرافيكي لما لها من اهمية بالغة في مجال ثقافة تصميم للمطبوعات التي يمكن استخدامها في تأسيس معرفي لدى المصممين.

2- يمثل إضافة علمية لرفد المكتبات والمناهج والمقررات الدراسية لقسم التصميم الطباعي ، ولاسيما على مستوى الفكري والثقافي، كمادة علمية في مجال التخصص.

3- التعرف على طرق التسويق التي يكون للمصمم والمنجز التصميمي دور فيها .

هدف البحث: الكشف عن اسهام التكنلوجيا في تنمية السلوك التسويقي.

حدود البحث :

الحدود الموضوعية: دراسة اسهام التكنلوجيا في تنمية السلوك التسويقي.

الحدود المكانية : (اعلانات شركة أبل - للأجهزة الالكترونية- المنشورة عبر الانترنت)

الحدود الزمانية: العام (1976- 2022)

[1] الجامعة التقنية الوسطى / معهد الفنون التطبيقية/ قسم تقنيات التصميم الطباعي

خامسا: تحديد المصطلحات:

التكنولوجيا: - هي مجموعة من المعارف والمهارات والخبرات المتراكمة والمتاحة والمواد والأدوات التنظيمية والإدارية التي تسمح للشخص باستخدام الموارد البيئية وإدارتها على مستوى الفرد أو المجتمع (Ahmed ,2007)

التنمية هي اللغة: تعني الزيادة ، وتنمو أكثر فأكثر ، ويقال: لقد نما الخضاب: أي أن الاحمرار والاسود قد زادا (Ibn Manzur)

المصطلح: يشير إلى الشخص الذي يحقق نفسه ، ويحقق رفاهية أكبر ويضمن مستوى أعلى من أسلوب حياته الاجتماعي والصحي والتعليمي والخدمي (Al-Asal, 1996)

تعريف آخر للتنمية: الحث العلمي المخطط لمجموعة من العمليات الاجتماعية والاقتصادية من خلال أيديولوجية معينة لتحقيق التغيير المستهدف من أجل الانتقال من حالة غير مرغوب فيها إلى حالة مرغوبة) (Al-Jawhari,1982)

العمل: اللغة: في الأصل من مادة السلك بمعنى الدخل ، والسلك هو الطريق التي يمشي به الشخص ، وقد تم وصفه على لسان العرب (العمل: مصدر السلك).

تعريف السلوك اصطلاحا : إنه مجموعة من الاستجابات الصادرة عن الفرد لمختلف المحفزات البيئية(Talaat Mansour,2003)

الفصل الثاني : الاطار النظري:

المبحث الاول :التكنلوجيا مفهومها واهميتها :

نظرا لأن مفهوم التكنولوجيا يتضمن الكثير من الفروع المتفرعة في جميع المجالات ، فهو أحد المفاهيم الشاملة ، لأن دوره ليس سوى مجموعة من العمليات التي تظهر في التكنولوجيا التطبيقية وتكنولوجيا البيانات والتكنولوجيا الحيوية ويمارسها الناس لإحداث تغييرات طبيعية تلبي الاحتياجات والمتطلبات المتعددة.

يشكل المجال العلمي الحديث تغيرا شاملا أدى إلى إدخال الوسائل والإمكانيات المرتبطة بالتكنولوجيا الميكانيكية للآلات والآلات ، والتي ساهمت في تطوير الاختراعات العلمية التي طورت برامج وتطبيقات الكمبيوتر وجعلت الحياة أسهل ، وشهدت تحول الإنسان في مجال التكنولوجيا الميكانيكية والآلات يهدف إلى نظرة مستقبلية تتميز بالتنوع والتحديث الدائم.خاصة مع كل أموالها ، لديها علاقة وثيقة مع الرفاهية بوتيرة متسارعة ومتصاعدة يشهدها العالم.

<u>اهمية التكنولوجيا:</u>

أصبحت التكنولوجيا مهمة جدا في حياتنا ، لأنها من الأشياء التي لا يمكن تعويضها في الحياة ، وتمثل التكنولوجيا نقلة نوعية في الحياة ، لأنها وسيلة لإزالة الصعوبات وتقليل الجهود وتوفير الوقت واستثمار الأموال ، ولا تساهم بشكل كبير في تقليل الأخطاء التي ارتكبت سابقا ، وذلك بفضل دقتها في التشخيص لتحديد جدوى العمل الموكل إلى الهدف الذي يطمح الأفراد إلى تحسين أوضاعهم في مختلف المجالات ، وتحديد جدوى العمل الموكل إلى الهدف الذي يطمح الأفراد إلى تحسين أوضاعهم في مختلف المجالات. من أنظمة العمل إلى التقدم نحو سلم التقدم ، تقودها التكنولوجيا بكل تصنيفاتها ومجالاتها المتنوعة والمختلفة.

<u>تكنلوجيا التقنية التصميمية :</u>

ترتبط التكنولوجيا التقنية بالقطاع الرقمي ، وخاصة البرامج المدعومة بالميزات التي يحتويها بطريقة تساهم في تعزيز الجوانب الوظيفية والجمالية لإنجازات التصميم واختلافاتها ، يحقق الكمبيوتر جاذبية وتناسبها في دائرة من الاهتمام اعتمادا على طبيعة النشر والطباعة المتنافسة وتلك التي تتناسب مع الإنجاز من واحد إلى آخر كما قدم مساهمة فعالة للغاية في تزويد هذا المجال الوظيفي بسلسلة من التحولات التي أصبحت واحدة من خصائص اليوم التي تتميز بالدقة في الاختيار ، وهذا هو ما هي العمليات الإبداعية والمبتكرة اللازمة لتحقيق الأهداف التي يستهدفها المصممون أن الكمبيوتر لديه قدرته هي دائما لتمكين التنمية الوظيفية للعمل بلا كلل لفترة طويلة من الزمن.(Muhammad Bilal Al-Zoghbi, 2005)التعامل مع العديد من المجالات التقنية المختلفة المتعلقة بالجوانب الجمالية والإنتاجية والإعلامية والتسويقية (معرفة المصمم بلغة الكمبيوتر ، كلما توسعت وظائفها وقيودها ، زاد هذا يؤدي إلى تطوير قدراته المبتكرة ، ويوفر الكمبيوتر كل أبجدية التصميم.هذا أفضل من أدوات التصميم التقليدية الأخرى.هناك أيضا إمكانية العمل مع الأشكال من خلال البرامج الفنية المختلفة ، مباشرة على سطح الشاشة ، وتغيير موقع الشكل وحجمه بسهولة وبسرعة كبيرة(Ahmed Al-Saeed Abdel Qader Saqr, 2009) تكامل دور المصممين

والحواسيب نتيجة لتطور العلوم والتكنولوجيا التي تم تنفيذها في مجال الحواسيب وظهور العديد من برامج التصميم القادرة على تنفيذ التصاميم المبتكرة والجديدة التي تثري عملية التصميم. أصبح من الممكن الآن إنشاء تصميمات معقدة تظهر قدرات إبداعية وعقلية ، حيث يمكن صنعها بدقة باستخدام أدوات تحكم صعبة بأيدي عادية وأدوات أخرى. يقلل الكمبيوتر الكثير من الجهد والوقت ، ويتميز بالدقة القصوى ، لكنه لا يقلل من القدرات التقنية للمصمم اللازم للتصميم في مجال التصميم التطبيقي ، يتميز بالسرعة والتطور والنمو السريع ، مما يجعل من الصعب التنبؤ بما سيحدث في المستقبل(Musa Jbeil, 2009) متزايدة من عملهم إلى الآلات ، ومنذ اكتشاف أجهزة الكمبيوتر في الأصل كتقنية أتمتة جديدة ، ظهر دورهم في نشر وتطوير التفكير البشري وأصبح أداة مهمة للأنشطة المبتكرة. يمتد التكوين إلى أصغر التفاصيل واللمسات الجمالية. ((,Ahmed Wahid Mustafa 1999) أخذ محور التكنولوجيا للتحكم في الأفكار والصور والكلمات والألوان لتشكيل وسيلة اتصال مرئية تبنت تهجين الكلمات والأشكال ، مما يسمح للمصممين بإنشاء واعتماد أساليب إنتاج يمكنها توصيل الرسائل إلى جمهور معين. (Muhammad , 2010 Abdullah Al-Daraisa) في مجال التصميم الجرافيكي ، تم الكشف عن العلاقة من خلال سلسلة من برامج التصميم الخاصة التي ساهمت في زيادة وتيرة تطوير مجال التصميم ، وهو السبب في تطوير تقنيات التصميم والتنفيذ التي ساهمت في إنشاء برامج التصميم في عصر كانت فيه التكنولوجيا تتعامل مع النصوص والصور ، كانت أدوبي وكوارك (Ibn Manzur)من أوائل الشركات التي فتحت الأفق والأبواب للتصميم الإبداعي.ساهمت هذه التقنيات وغيرها أيضا في توسيع المجالات التي يمكن للمصممين فيها الاعتماد على برامج وتطبيقات الوسائط الأخرى للعمل بحرية. تنفيذ تصاميم مبتكرة وجديدة تثري عملية التصميم. أصبح من الممكن الآن إنشاء تصميمات معقدة تظهر قدرات إبداعية وعقلية ، حيث يمكن صنعها بدقة باستخدام أدوات تحكم صعبة بأيدي عادية وأدوات أخرى. لا تقلل أجهزة الكمبيوتر من القدرات الفنية للمصممين المطلوبة في عملية التصميم ، ولكن أجهزة الكمبيوتر لا تصمم بمفردها ، ولكنها تنفذ تلك التي تم تكليفها وتدعم المفهوم العام لعملية التصميم لتحسين وتحسين كفاءة المنتجات من خلال البرامج والأنظمة في مجال التصميم التطبيقي. (Al-Nadi, Nour El-Din Ahmed, 2011)أصبح دورها في نشر وتطوير التفكير البشري بارزا وأصبح أداة مهمة للأنشطة المبتكرة.ومن اهم برامج التصميم المتداولة نذكر منها مایاتي :

1-ادوبي فوتوشوب - (Adobe Photoshop) ويوظف كبرنامج تطبيقي لمعالجة الصور والمساهمة في الحصول على كافة المعالجات التقنية الخاصة بها .

2- ادوبي اليستريتر -(Adob Illustrator)وهو من البرامج التطبيقية في مجال النشر المكتبي أذ بالإمكان انتاج تصميم متكامل لمطبوع ورقي يشتمل على النصوص والاشكال والصور بما يتفق وما يطمح اليه المصمم .

3- كوريل درو -(Corel Draw)ويعد من البرامج التطبيقية الاكثر اهمية في مجال تصميم المطبوعات لكونه تحوي على الكثير من القوائم والادوات التي تمكن المصمم من الابداع والابتكار وتتيح له المجال للاستفادة من التطبيقات المتوفرة ضمن البرامج الاخرى .

اما في مجال تطبيق التكنلوجيا كتقنية طباعية تؤازر التصميم فقد كان للطباعة الرقمية الكثير من المجالات التطبيقية في التصميم الطباعي لتشمل كافة مجالات الحياة بكافة متطلباتها التصميمية فالإعلانات المتنوعة أن كانت التجارية و الاقتصادية والاجتماعية والطبية والسياسية وعلى اخلاف مخرجاتها المطبوعة او المرئية وكافة المطبوعات التي يتم تداولها يوميا تعتمد الى حد كبير على الطباعة الرقمية للمزايا التي تتوفر فيها من حيث الدقة والسرعة والانتاج الكبير وامكانية التحكم بالتصميم اثناء عملية الطباعة من حيث الحذف والاضافة.

وفيما يأتي بعض من تقنيات الطباعة الرقمية: (Al-Arabi, Ramzi Muhamma ،2011) -(Musa Jbeil, 2009)

1-الطباعة الالكتروستاتيكية .

2- الطباعة النافرة .

3-طباعة النفث الحبري .وتنقسم على نوعين هما :

أ- صلب نفاث حبر- (Solid Ink Jet)

ب-سائل نفاث حبر- (liquid Ink Jet)

تكنلوجيا العملية الاتصالية :

توفر وسائل الاتصال الحديثة من الهواتف المحمولة وتطبيقاتها هذا الاتصال بسهولة قدر الإمكان من خلال وسائل مثل الهاتف والبريد الإلكتروني والدردشة الإلكترونية ، والتي تسمى الصوت عبر بروتوكول الإنترنت (الصوت عبر بروتوكول الإنترنت).

تؤدي التكنولوجيا العديد من المهام المتنوعة ، على سبيل المثال ، البحث العلمي والوصول إلى المعلومات أرخص من ذي قبل ، في أقصر وقت ممكن ، حيث توفر الإنترنت مصدرا متاحا للجميع للحصول على المعلومات التي يريدونها.بالعودة إلى وسائل الاتصال المتداولة ، أصبحت الصحافة صناعة ضخمة في العصر الحالي ، بمتطلباتها الثقافية ومعداتها التقنية وموادها ومتطلباتها البشرية وحتى التقنية ، والتي تحدد درجة الكفاءة في تقديم رسالة عالمية.يتم تحديد تكنولوجيا العمل الصحفي على النحو التالي(Yasser Suhail, 2005)

1-.بدلا من جعلهم غريبين عليهم ، يفضلون التقنيات الإنتاجية التي تعتمد على البشر في العمل.

2-تفضيل التكنولوجيا ، حيث تكون الآلات عوامل مساعدة وليست هي المتحكم في حياة الإنسان.

3-درجة وفرة أو نقص عناصر العمل ورأس المال ، مع مراعاة الحجم المحدد للسوق.(Farouk Abu Zaid, 1991)

4-توافر الخبرات العلمية والتقنية والتقنية التي يمكنها استخدام التكنولوجيا وتطويرها.

5 - يجب أن تهدف خطة الاتصال إلى تحقيق أقصى ربح من التكنولوجيا في أقصر وقت ممكن قبل تخصيص الاستثمار في التكنولوجيا. (Mahmoud Alam El-Din, 2001)

6-في نفس الوقت مع استخدام التقنيات الرخيصة ، كان وراء الحاجة إلى الالتزام بالتخطيط الواعي الذي يصاحب تشغيل التكنولوجيا ، فيما يتعلق بتحقيق الأهداف ، وضعف الإنتاج السابق ، وتكرار الأخطاء ، وتأخير الجودة وسوء الطباعة.

بناء على هذه المعايير ، فإنه يشير إلى الغرض الذي تطمح الصحيفة إلى تبني التكنولوجيا الحديثة

بالإضافة إلى مواكبة عصر المعلومات ، ارتبطت تكنولوجيا المعلومات والاتصالات بحياة الأفراد من مراحل الحياة المتقدمة وتعد كصناعة ومورد لتنظيم المجتمع ، والعودة إلى التاريخ ، يعود تطور نظم المعلومات والحاسوب إلى الخمسينيات من القرن الماضي ، وكان أثرها واضحا في الممارسة الأولى لاستخدام أجهزة الكمبيوتر على نطاق واسع في المحاسبة والمعاملات المالية. (Bousaada Saida, 2010)يمكننا أن نرى أن هناك نقلة نوعية في التطور السريع في مختلف جوانب الحياة وفي جميع مجلاتها ، لأن الأصل الأول أو المرحلة المبكرة شهدت العديد من أدوار التكنولوجيا.على الرغم من تقدم فروع المعرفة واستخدام الوسائل التقنية والعلاقات المتبادلة مع الحياة والمجتمع والبيئة ، فإن دور التكنولوجيا ليس مخفيا ، فهو يعتمد على مواضيع مثل الفن الصناعي والهندسة والعلوم التطبيقية المختلفة. تطبيق على التكنولوجيا في السنوات الأخيرة ، تطورت التكنولوجيا بشكل كبير ، وأصبحت هذه التكنولوجيا مسألة حياة ولا يمكن الاستغناء عنها في الأعمال والحياة العامة.

المبحث الثاني :

التكنلوجيا والتسويق :

التنمية ليست سوى محاولة لتحديد احتياجات ورغبات السوق الاستهلاكية للسلع وتحديثها وتطويرها بما يتناسب مع هذه الاحتياجات والرغبات المتغيرة.(Fadil Delio, 2010)

1-الإعلان من خلال محطات التلفزيون أو الراديو أو الراديو الصوتي ، والإعلان عليه هو الأغلى اعتمادا على درجة وشعبية القنوات التلفزيونية أو الإذاعية ، عادة الوقت أو الوقت كما الشكل (1)

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1515
Seham Muhsen Getan: The contribution of technology in developing marketing behavior
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الشكل (1)

تتكامل هذه الفكرة التسويقية لأنها تبدأ بفكرة تقدمها شركة إعلانية ويتم إنتاجها إلى حد ما من قبل شركة أخرى متخصصة في الإنتاج الإعلامي وتنشرها إلى حد ما جهة إعلامية أخرى (Ibrahim, Al-Desouki Abdo , 2004)

2-الإعلان المباشر: يشمل هذا الإعلان الباعة الجائلين أو المسوقين الذين يصدرون منشورات إعلانية على الطرق والصحف والمجلات. كما في الاشكال (2، 3، 4) .

الاشكال (2، 3،4)

3-االآن للتسويق الإلكتروني: يتميز بكونه الأقل تكلفة مقارنة بالنوع السابق ، سواء كانت مجانية أو مدفوعة ، بما في ذلك جميع الحملات الإعلامية مثل البريد الإلكتروني أو الإعلانات أو برامج الشراكة أو من خلال محركات البحث ، فإن نجاح العملية هو التسويق في المقام الأول من خلال وسائل التواصل الاجتماعي. وهو يختلف عن ذلك في أنه يعتمد على كفاءة الشخص التسويق والمتسوق.، وغيرها كما في الشكل (5).

الشكل (5)

وهذه الإعلانات الإلكترونية هي مواد مرئية وذات تكلفة ثابتة يتم تثبيتها على صفحات الموقع ، والتي يتم عرضها للمستخدمين بمجرد زيارتهم للموقع.أي أن هناك نوعا مجانيا ، من خلال دفع مبلغ معين في كل مرة تضغط فيها على زر من متصفح عادي وإنشاء صفحة ذاتية للتواصل مباشرة مع جمهور المستهلك.أهمية التسويق يكمن في ضرورة وجودها في كافة المجتمعات البشرية ، على الرغم من التسويق المختلفة وعمليات الاندماج من مجتمع إلى آخر ، وأن نجاح هذه العملية يتطلب مراعاة مجموعة من القواعد التي يمكن تلخيصها على النحو التالي(Abdel Wahed Karmieh, 2014)

أولا ، حدد المجموعة المستهدفة لفهم السوق التي تتعامل معها الشركة.

ثانيا ، سيركز على تحديد أنواع المنتجات والخدمات التي يمكن تقديمها لتلبية رغبات واحتياجات المستهلكين.

ثالثا: لمعرفة أي نوع من الخدمات والسلع التي تقدمها ، وابتكار مزايا جديدة للتنافس معهم ، تحتاج إلى استخدام منافسيك من خلال موقعه على الانترنت.

رابعا: اللجوء إلى عملية الخصم واتباع آلية توضيح سعر كل منتج ، وطرق الدفع.

خامسا: استخدام المحترفين لتصميم مواقع الويب لجذب المزيد من العملاء ، للحصول على موقع ناجح وجذاب ، وجعلها أكثر جاذبية.

سادسا: ضرورة متابعة الموقع لضمان التواصل مع العملاء والمستهلكين وتلبية رغباتهم والرد على استفساراتهم أمر مهم لتحقيق نوع من الثقة بين الطرفين ، فهو يجلب المزيد من الفوائد والنجاح.

سابعا: كن حذرا-تحديث الموقع باستمرار ، وتسهيل عملية الاتصال ، والتعامل مع الموقع لا يتطلب المزيد من الوقت.

أيضا ، يتطلب استخدام الإنترنت والعديد من المواقع الإلكترونية مجموعة من الكلمات التي من المحتمل أن يستخدمها العملاء عند البحث عن منتج ، ومن المهم ضمان سهولة التنقل في الموقع ، والعثور على سعر ، وشراء منتج ، ومعرفة كيفية الحصول على إجابات للأسئلة ، فكل موقع ويب ناجح يتطلب منهم اتخاذ الإجراءات اللازمة ، مثل يجب عليك تضمين عبارة واضحة صادرة للمستهلك تطالبك بشراء موقع ويب (اشتر الآن ، خذ موعدا أو اتصل بنا) وحساب موجز يجذب الانتباه وصورة فريدة تشجعهم على البقاء في الموقع ، حيث من الضروري أن تقودهم الإعلانات إلى الشراء بسرعة ، هو جانب مهم من نجاح أي موقع على شبكة الإنترنت. كما في الشكل (6)

شكل (6)

يقومون بتحليل المحتوى المتاح على موقع الويب لمعرفة ما إذا كان يتطابق مع ما يبحث عنه الباحثون ، وتعتبر عملية تسويق محتوى الكلمات الرئيسية والكلمات الرئيسية نوعا غير مباشر من التسويق وتستخدمه العلامات التجارية والمدونات ووسائل التواصل الاجتماعي والمواقع الإلكترونية. ويشمل ذلك إنشاء ومشاركة المواد عبر الإنترنت من خلال بث مقاطع فيديو ترويجية مصحوبة بمنشورات على الموقع.(Rudayna, Mahmoud Jassim, 2010) ويهدف إلى تحفيز الجمهور على الاهتمام بمنتجاتها وخدماتها التي لا تروج للعلامة التجارية بشكل صريح ومباشر في كثير من الأحيان.

يمكن شرح أهمية التسويق على مختلف المستويات بالتفصيل على النحو التالي::

1-التسويق على المستوى التنظيمي: وهو ما يساهم في تطور ونمو المنظمة.

2-المستوى الاقتصادي الوطني: وسيلة مهمة لتحريك عجلات الاقتصاد ، والتي تهدف إلى تشجيع منظمات المجتمع المنتجة والموجهة نحو الخدمات على الابتكار والنمو.

3-مستوى المجتمع: لتلبية احتياجات المستهلكين وتحقيق رغباتهم ، من خلال منافسة المنظمات الصناعية والخدمية ، وتنمية المجتمع ومستوى رفاهيته ، وتعزيز تنمية الولايات المتحدة.

-التنمية والسلوك التسويقي:

تشمل أفعاله جميع أنشطة الكائن الحي ، وردود الفعل وردود الفعل المنبثقة عن الشخص ، مثل الحركات العفوية الصادرة عنه ، وجميع الحركات التي يؤديها ما يشعر به أو طبيعي (ضربات القلب ، حركات المعدة) ، وخاصة النشاط العقلي والخيال ، والتنفس ، والأحلام ، والأحاسيس كلها أنواع من الإجراءات ، على غرار الكلام. ما يتم التعبير عنه في الصراخ (رد الفعل) يعتبر أيضا إشارة ، نوع من الفعل.[16] وهكذا ، يوصف السلوك البشري بأنه نظام شامل معقد من ثلاثة جوانب مهمة:

أولا: المعرفة (الروحية): الفهم والإدراك والإدراك والخيال وكل ما يتعلق بالعمليات العقلية.

ثانيا: الانفعال (العاطفية): تشمل جميع الحواس والعواطف البشرية ، مثل الفرح والحزن والقلق.

ثالثا: الحركية: تمثل جميع أفعال الحياة حركات وبيانات يصدرها الإنسان ، مثل الوقوف والجلوس والضحك والبكاء والصراخ وما إلى ذلك. (1983 (Ibrahim Al-Ghamri,) السلوك البشري هو نتيجة التفاعل بين خصائص الفرد وطبيعة الوضع الذي يعيش فيه ، وتشارك أعضائه السمعية والبصرية عمدا في تنفيذه والاستجابة العصبية التي يشكلها الشخص ليست أكثر من استجابة لكل شيء من حوله. يتم تشكيل الاستجابة من خلال القيام بذلك على أساس ما إذا كانت هذه التأثيرات طبيعية أو اجتماعية. من الواضح أنه بدون مثل هذا الموقف ، لا يتم تشكيل استجابة عصبية(2009 , Musa Jbeil, Nazih Haddi) كل محفز له استجابته الخاصة ، والتي تتشكل من خلال مرحلة ثابتة معينة ، وتظل الاستجابة كامنة للإنسان ، كما تظهر لاحقا عندما يظهر المنبه الذي أنشأها... لذلك ، يحدث السلوك البشري في البيئة الطبيعية والاجتماعية المحيطة وغالبا ما يتم التعبير عنه كمنتج للتفاعل البشري مع البيئة المحيطة. ولذلك ، فإن مسألة معرفة عناصر السلوك أو ظروفها ، فمن الضروري أن تأخذ في الاعتبار

العديد من السياقات المختلفة التي تمثل منتجات البيئة المحيطة بشخص ما ، لأن رد فعل الدماغ البشري هو مجرد انعكاس حي لتشكيل الأحداث أو الإجراءات.السلوك هو مظهر من مظاهر العمليات النفسية الداخلية والصراعات.(Jassim Kari Habib, 1982) لذلك ، يجب أن يهدف تطور السلوك إلى تغيير البنية الهيكلية للإنسان ، فهو ينتمي إلى مجتمع بأبعاد مختلفة للاستمتاع بحياة كريمة ونمو ، وترقيته في المجتمع ، والتغيير لنقله من وضع ثابت إلى وضع أعلى وأفضل ، فهو متاح ، موجود ، يستخدم الطاقة الكامنة ويتبناها. الغرض منه هو الوصول لمساعدتك على تحقيق أهدافك. [22] من أجل تحسين الظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للمجتمعات المحلية ، ومساعدتها على الاندماج في الحياة الوطنية والمساهمة في تقدمها قدر الإمكان ، فإن التقدم العلمي والتكنولوجي الهائل الذي ظهر في العالم في ربع القرن الأخير من القرن (Farouk Abu Zaid, 1991) ، مع زيادة المعرفة الإنسانية وتكثيف الحاجة إلى معرفة ثقافات العالم ، وبدأ بالبحث عن السلع والخدمات التي تستخدمها إلى حد غير مسبوق. (Khater, Ahmed Mustafa, 1998). وقد ساعد ذلك بوسائل متقدمة ، لذلك سارع إلى تحقيق رغباته وطور سلوكه التسويقي حتى بدأت عملية الشراء والتسوق لمختلف السلع والخدمات تصبح أسهل وظهور احتياجات مفرطة للمستهلكين في الأسواق والمتاجر والمستودعات.وكانت تحتوي على سلع ومنتجات أكثر بكثير مما يحتاجه المستهلكون. عندما وصل السوق المليء بالسلع والمنتجات إلى مثل هذا الموقف ، بدأ المصنعون في فهم احتياجات ومتطلبات العملاء والمستهلكين وتطوير المنتجات لتلبية احتياجات المستهلكين.

دفع تطور المنافسة والأسواق التجارية المنتجين إلى البحث عن تقنيات جديدة لعرض منتجاتهم وتوزيعها وبيعها والترويج لها ، وتطورت الآلية للوصول إلى جميع وجهات المنتجات والشركات لبذل قصارى جهدها لإقناع المستهلكين.يتجه العالم الآن نحو التكنولوجيا الرقمية لكل جانب من جوانب الحياة.(Afifi, Elham, 1981) استنادا إلى البيانات الحالية ، نعتقد أن الآلات وأجهزة الكمبيوتر سيكون لها حصة كبيرة من المهام التي يؤديها البشر حاليا ، وبالتأكيد يعتبر المستهلكون كبيرا نسبيا مقارنة بالطريقة التي تصل بها عملية البريد الإلكتروني إليهم عبر مواقع التواصل الاجتماعي.

خاصة أن تقنية مواقع التواصل الاجتماعي واستخدامها سهلت عملية التواصل بين العالم ، لأنها أصبحت ببساطة أسهل وأسرع طريقة لتقليل المسافة وبدأت في تقديم أفكار جديدة علميا لضمان تفاعل المستهلك مع المنتج. لقد حققنا ذلك بفضل التكنولوجيا والعديد من الطرق والوسائل التي وفرتها للمستهلكين لتسهيل التواصل بين المستهلكين الآخرين ، بما في ذلك الهواتف المنزلية والهواتف المحمولة والإنترنت والعديد من مواقع التواصل الاجتماعي المتقدمة التي تخدم كلا من التجار المستهلكين مع توفير قدرات التسويق الرقمي والتحليلات في الاعتبار. أصل التطور الأول هو من التجارب المبكرة التي أجراها الشخص الأول ، بحيث تكون طرق الدفع الرقمية مثل بطاقات الصراف الآلي وبطاقات الائتمان وأنظمة التشغيل التي تقبل المحافظ الرقمية هي تسهيل عملية التواصل بين الناس ، لتحقيق التغييرات التي تحدث من حوله ، لبعضها البعض.على التنمية يمكن تلخيصها على النحو التالي من خلال دورها في حياة المستهلكين :

1. إنها عملية شاملة ومستمرة.

2-يتضمن عملية تغيير اجتماعي أفضل وإعادة التوطين ، والاستفادة من التغيير.

3-يهدف إلى مضاعفة الموارد والإمكانات الداخلية للمجتمع.

لذلك ، يمكن اعتبار التنمية علامة على التطور الحقيقي في المجتمع ، والتي يمكن أن تحسن بشكل إيجابي مستوى المعيشة ، واستهلاك المعلومات للمستهلكين مع تقنيات التسويق المتاحة مع الذكاء الاصطناعي سيكون آلاف المرات أكبر من استهلاك المعلومات التقليدية القائمة على أنظمة الاتصالات البيولوجية ، مما أدى إلى المستهلكين المسلحة مع كمية هائلة من المعلومات والمعرفة التي يمكن استخدامها إلى أقصى حد يمكنك القيام بذلك. (Gharbi, Ali, et al. 2003)

مؤشرات الاطار النظري :

1-هذه الفكرة التسويقية متكاملة لأنها تبدأ بالفكرة التي تقدمها الشركة الإعلانية.

2 - تكمن أهمية التسويق في ضرورة وجوده في جميع المجتمعات البشرية ، على الرغم من اختلاف عمليات التسويق والتكامل من مجتمع إلى آخر.

3 - يجب أن يحتوي موقع الويب الناجح على عبارات واضحة تصدر للمستهلكين تشجعهم على اتخاذ الإجراءات اللازمة.

4-أهمية ضمان سهولة التصفح على الموقع ، والعثور على الأسعار ، وتعلم كيفية شراء المنتجات والحصول على إجابات لاستفساراتهم.

5-استخدم مجموعة من الكلمات الرئيسية بدلا من تكرار نفس الكلمات الرئيسية.

6- السلوك البشري هو نتيجة التفاعل بين خصائص الفرد وطبيعة الوضع الذي يعيش فيه.

7-رد فعل الدماغ البشري هو مجرد انعكاس حي لتشكيل الأحداث والأفعال.

8-دفع تطوير الأسواق التجارية بشكل يومي وزيادة المنافسة المنتجين إلى البحث عن تقنيات جديدة لعرض منتجاتهم وآلياتهم ومنتجاتهم وتوزيعها وتسويقها والترويج لها.

9-لتسهيل عملية التواصل بين بعضهم البعض مكن الإنسان الأول من إدراك التغييرات التي تحدث من حوله.

الفصل الثالث :اجراءات البحث :

- منهجية البحث: لتحقيق أهداف البحث ، تم تحديد النهج التحليلي الوصفي كواحد من أنسب الأساليب وإنها طريقة لوصف الظاهرة الحالية وهيكلها وعملياتها وظروفها العامة وتمثيلها وتحليلها وتفسيرها.

-مجتمع البحث : تكون مجتمع البحث الحالي من اعلانات المنشورة عبر شبكة الانترنت الخاصة بشركة (ابل Apple) للأجهزة الالكترونية أذ بلغ (150 اعلاناً) وتم استبعاد 125 منها وذلك تبعا للمبررات التالية :

1-ان اغلبها متشابه في طرح الفكرة الاعلانية .

2-قلة وجود التنوع فيها.

3-التكرار في نشر نوع من الاعلانات ولسنوات متعاقبة

4-وجود طابع واحد في التصميم غلب على اغلب الإعلانات

-عينة البحث : تم اختيار عينة البحث بطريقة قصدية اذ بلغ عدد نماذج العينة (5) نماذج لأغراض التحليل من مجتمع البحث البالغ (25) اعلانا من المجتمع الكلي وذلك تكون النسبة 20 % وقد جاء اختيارها بما يتلاءم وتحقيق هدف البحث.

-اداة البحث : تم الاعتماد على مؤشرات الاطار النظري في تحليل نماذج البحث

نموذج (1)

اسم الاعلان :. اعلانات تفصيلي لشركة apple

العام : 1978

الالوان المستخدمة :(الاصفر بدرجة داكنة ، والقيمة الضوئية السوداء ودرجات من القيم الرمادي)

الوصف العام :

اعتمد تصميم الاعلان على توزيع نصوص كتابية بشكل كبير والاعتماد

على شكلين الاول شغل الجزء الاعلى شكل جهاز حاسوب من فضاء الاعلان والشكل الثاني المتمثل بشعار الشركة في الجزء المقابل له في الاسفل ، كذلك تم احاطة مجمل فضاء الاعلان باطار بشكل خط لا يتجاوز سمكه (1) سم .

شعار شركة apple

التحليل :

يبدو للوهلة الاولى الحقبة الزمنية التي انجز فيها التصميم ، أذ ان المصمم تمكن بوسائل التصميم البسيطة المتاحة التي استخدمت فيها التكنلوجيا المعتمدة على تقنية تصميمية يدوية في اغلب الاحيان وماهي الا عبارة عن تجميع لنصوص كتابية يتم تجميعها واعداد القوالب الدارج استخدامها في طباعة التر بريس ورسوم التي تمثلت بشكل الشعار عبارة عن صورة للعالم نيوتن تحت شجرة التفاح والذي تم تداوله شعاراً للشركة 1976 حتى عام 1977 ،والذي تظهر فيه الكثير من التفاصيل التي تجعل منه شعار معقد ، ولا يمت بعلاقة دلالية باسم الشركة بشكل مباشر لكونه يتضمن صور تخطيطية مرسومة للعالم نيوتن وهو جالس تحت شجرة التفاح .

والصورة الفوتوغرافية التي بقيمة سوداء من دون ان تكون هنالك تفاصيل توضح شكل جهاز الحاسوب ، وذلك لكون تكنلوجيا الطباعة مكلفة بالدرجة الاولى فضلا عن افتقار هذه التقنية لكثير من المزايا التي يتطلبها اظهار المطبوع ، لهذا نجد خلوها من التفاصيل والالوان التي ممكن ان تساعد في ابراز الاشكال التي تم توظيفها في تصميم وطباعة الاعلان .

نموذج (2)

اسم الاعلان :. اعلان تفصيلي عن مميزات شركة apple

العام : 1980

الالوان المستخدمة (مجموعة الوان متعددة فضلاً عن القيمة الضوئية السوداء)

الوصف العام : تضمن تصميم الاعلان عناوين كبير ومجموعة سطور لنصوص كتابية على شكل عمودين متوازيين ، كذلك ظهرت صورتين الاولى في الجزء الاعلى من فضاء الاعلان والاخرى شغلت الجزء الاسفل ، كذلك تم توظيف شعار الشركة والذي يظهر بمجموعة من الالوان .

التحليل : اعتمد تصميم الاعلان على تغير في توزيع العناصر التصميمية ،أذ ظهرت العناوين الكبيرة التي شكلت جزء كبيراً من مساحة فضاء الاعلان وبالقيمة الضوئية السوداء الدارج استخدامها في الطباعة في فترة الثمانينات وما سبقها . الا ان ما يميز الاعلان اعتماده على التكنلوجيا وتطورها الواضح من خلال وجود الصور ذات التفاصيل الواضحة ، فضلاً عن كمية الالوان التي تم توظيفها على حد سواء في الصور او شعار الشركة الذي قام الرسام (روب جانوف) بتصميمه وهو عبارة عن تفاحة مقضومة بالوان متعددة . حيث اوضح ان هذه الالوان كان الغرض منها ان يصبح الشعار سهَلْ و مميز اكثر.

وبالفعل كان التغير الجذري ظهر تطور التكنلوجيا في تصميم الشعار والذي تمثل بتفاحة مقضومة بألوان متعددة.والذي استمر العمل فيه منذ العام 1977 وحتى عام 1998 ، اذ ان تصميم وطباعة شعار بعدد كبير من الالوان دخلت التكنلوجيا في انتاجه وتطويره ، فضلا عن دقة التفاصيل في انتاج الضور التي تم توظيفها والتي تم فيها استخدام تقنيات الفرز اللوني لأعداد الاسطح الطباعية ، كذلك تظهر تكنلوجيا تطور انتاج الاعلان من خلال الدرجات الظلية في الصور التي تم توظيفها والتي تم فيها استخدام الشبك الظلي والكاميرا الطباعية ،ممن هنا يمكن ان نحدد الانطلاقة الكبيرة والواضحة للتكنلوجيا سواء على مستوى التصميم واختيار العناصر التصميمية واسلوب توظيفها وتعزيز ذلك بالطباعة التي شكلت تغيرا واضحا في اعلان الشركة .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1515
Seham Muhsen Getan: The contribution of technology in developing marketing behavior
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

نموذج (3)

اسم الاعلان :. اعلان تفصيلي عن مميزات شركة apple

العام : 1990

الالوان المستخدمة :القيمة الضوئية السوداء والبيضاء والوان متعددة .

الوصف العام : صمم الاعلان بصفحتين متقابلتين ، تضمنت الاولى عنوان كبير من عدة كلمات (معناها الحرفي ماذا اذا ماذا اذا لا كافي) اسفلها صورة ضمن فضاء يتدرج من القيمة الضوئية السوداء والتي شغلت ثلثي الفضاء وتم اشغال باقي الفضاء باللون الازرق وتدرجاته ، اما الصفحة الاخرى فقد كانت مغايرة تماما للصفحة التي تقابلها اذ تم توظيف اربع صور لأجهزة الحاسوب وصورتين لشاشة حاسوب وتم تكثيف الفضاء بنصوص كتابية باللون الازرق فضلا عن توظيف شعار الشركة .

التحليل : يظهر جلياً مدى التطور في تكنلوجيا تصميم وطباعة الاعلان اذ اعتمد على تكثيف معلومات بشكل مدروس وتوزيع يشد المستهلك لمتابعة ما تم عرضه ضمن الاعلان فقد تمنكن المصمم من ايجاد حلقة وصل بين الصفحتين المتقابلتين أذ أن العنوان في صفحة والتفاصيل في الصفحة المقابلة له الدور الكبير في متابعة موضوع الاعلان ، علما أن الاعلان بين تطور اجهزة الحاسوب في الشركة وكيفية امكانية ربط الحاسبات من بعضها البعض ، كذلك ميز مدى تطور الشركة في الانتاج ، كذلك من الناحية الطباعية يظهر مدى تطور تكنلوجيا الطباعة من حيث شكل الحروف وتعدد الالوان وتغير النصوص الكتابية باللون الازرق على العكس مما كان متعارف عيه بالقيمة الضوئية السوداء ، ويؤكد المصمم في الاعلان على اهمية المتابعة من خلال ربط الصفحتين بالقيم السوداء والبيضاء واللون الازرق الذي جعل النصوص الكتابية تكون فيه ، وتظهر التفاصيل في الصور ان كانت في شكل اجهزة الحاسوب ام في الصور التي تضمنت الشاشات وما تم عرضه ضمنها

نموذج (4)

اسم الاعلان :. اعلان تفصيلي عن مميزات شركة apple

العام : 2000

الالوان المستخدمة :القيمة الضوئية السوداء والبيضاء ودرجات من القيم الرمادية كذلك اللون الازرق .

الوصف العام : تضمن تصميم الاعلان شكين الاول صورة جهاز حاسوب والثاني شكل الشعار وثلاث نصوص كتابية موزعة بطريقة مدروسة اذ ظهر سطر كتابي بخط بسمك صغير في الجزء الاعلى من الايسر والنصين الاخرين الاول كبير تضمن عنوان الاعلان ترجمته تعني (ربطة عنق سوداء اختيارية) والاخر مرافقا للشعار وترجمته (فكر مختلف) وموقع هذين النصين في الجزء الاسفل من الصورة

التحليل :

ظهرت القفزة النوعية في تكنلوجيا انتاج الاعلان من خلال توظيف اشكال مبسطة ضمن فضاء تصميمي يجعل المستهلك يتمعن ويركز في شكل المادة التي تضمنها موضوع الاعلان ، أذ أن الاعلان في هذا النموذج تميز بالإيجاز وتحديد ما يحمله الاعلان من منتج ، ويظهر للوهلة الاولى مدى تطور تكنلوجيا اخراج الاعلان فما عاد يعتمد على التكثيف في النصوص او الاشكال ، أذ تم الاعتماد على الجزء الاكثر حيوية ضمن فضاء الاعلان منطقة الوسط بكامل مساحتها الفضائية ووزعت بشكل عمودي وبحجم ساد على الفضاء التصميمي ومما عزز في نجاح الفكرة التصميمة هو قلة العناصر التي تم توظيفها ، كما ان المصمم اتاح للمستهلك التعرف على التغير الذي حصل في شكل شعار الشركة أذ تغير لون التفاحة ليصبح لون واحد وهو الازرق الفاتح وهذا كان منذ العام 1998 وحتى عام 2003، فالاختزال في عدد الالوان التي كانت موظفة دعم شكل الشعار وجعله اكثر تميزا من قبل ، ومما ساعد في انجاز تصميمه تكنلوجيا الحاسبات التي تم ادخالها لعالم التصميم منذ عام 1990 في امريكا ، ورافق شكل الشعار هذا عبارة (فكر مختلف) لتكون عبارة تميز شركة (apple) عن الشركات الاخرى كونها ثاني شركة في تكنلوجيا انتاج الاجهزة الالكترونية .

نموذج (5)

اسم الاعلان :. اعلان تفصيلي عن مميزات شركة apple

العام : 2022

الالوان المستخدمة :الوان متعددة ومختلفة

الوصف العام : تجسد تصميم الاعلان بالاعتماد على الشكل الهندسي المربع بحدوده المقوسة والذي تضمن ايقونة كافة الخدمات والتطبيقات التي يمكن الحصول عليها من الهاتف (iPhone) الذي ظهر ضمنا في فضاء الاعلان ، كذلك نصوص كتابية متمثلة بعبارة (شكرا مليار) اسفل شكل الهاتف يليها سطر كتابي ثم شعار الشركة مع اسم الاصدار الجديد للهاتف يليها سطر كتابي في غاية الدقة من الصغر في الحجم

التحليل :تميز الاعلان بخروجه عن المألوف عن سابقيه من الاعلانات اذا يظهر جلياً التغير في الشكل والمضمون ومدى تأثير التكنلوجيا الرقمية عند دخولها في تصميم وطباعة ونشر هذا الاعلان ، فمنذ الوهلة الاولى لرؤية الاعلان يتبادر للذهن ان هنالك مزايا طرأت على انتاج الشركة وهنالك خدمات جديدة تطرحها الشركة ، وهنا يكون المستهلك مستعداً لاستقبال مضمون الاعلان لكونه يبحث عن الجديد والمختلف ، وهذا ما كان في طريقة طرح التطبيقات التي انتجتها التكنلوجيا الرقمية على صعيد انتاج الهاتف (iPhone) وما يتضمنه من تطبيقات تجتاز المليار كما في العبارة التي شغلت اسفل شكل جهاز الهاتف (شكرا بليون) وما عزز في تأكيد ذلك السطر الكتابي الذي محتواه يبين مدى الاستفادة التي يمكن ان يجنيها المستهلك من هذا الهاتف وما يحمله من تطبيقات ،شعار الشركة تغير مع دخول التكنلوجيا الرقمية التي احدثت الثورة الكبرى في مجال التقنيات والاجهزة الالكترونية فقد تحول لون الشعار لتصبح التفاحة بالقيمة الضوئية السوداء منذ 2003 تغير لون الشعار هو الشعار المستمر حتى الان ،يظهر الاثر الكبير للتكنلوجيا الرقمية التي القت بظلالها على التصميم والتنفيذ وطرق انتشار الاعلان على كافة وسائل الاتصال لكونها اصبحت تقنية متاحة وسهلة الاستخدام فهذا النوع من الاعلانات يمكن ان ينشر في الصحف والمجلات والقنوات التلفزيونية وعلى كافة وسائل الاتصال وما يساعد في ذلك التطور الكبير في شبكة الانترنت التي قربت المسافات واتاحت للمستهلك امكانية البيع والشراء واقتناء كافة احتياجاته ومستلزماته ووفرت عليه الجهد والوقت في عمليات البحث التي يتطلبها الموضوع ، اذن التكنلوجيا قدمت خدمة كبيرة للمستهلك بدرجة لم توفرها أي وسيلة اخرى في مجال التسويق .

النتائج:

1- تمكن المصمم بوسائل التصميم البسيطة المتاحة التي استخدمت فيها التكنلوجيا المعتمدة على تقنية تصميمية يدوية في اغلب الاحيان من مواكبة عصره الذي اعتمد على الامكانيات البسيطة .كما في النموذج (1)

2- كانت تكنلوجيا الطباعة مكلفة بالدرجة الاولى فضلا عن افتقار هذه التقنية لكثير من المزايا التي يتطلبها اظهار المطبوع .كما في النماذج (1، 2 ،3)

3- كان للتكنلوجيا التي دخلت في تصميم وطباعة شعار بعدد كبير من الالوان دور في انتاجه وتطويره فضلا عن دقة التفاصيل في انتاج الصور التي تم توظيفها والتي تم فيها استخدام تقنيات الفرز اللوني لأعداد الاسطح الطباعية، كما في النماذج (2،3 ،4 ،5)

4- يظهر تطور التكنلوجيا في انتاج الاعلان من خلال الدرجات الظليلة في الصور التي تم توظيفها والتي تم فيها استخدام الشبك الظلي والكاميرا الطباعية ، ومن هنا يمكن ان نحدد الانطلاقة الكبيرة والواضحة للتكنلوجيا سواء على مستوى التصميم واختيار العناصر التصميمية واسلوب توظيفها وتعزيز ذلك بالطباعة التي شكلت تغيرا واضحا.كما في النماذج (2،3،4)

5- تميز مدى تطور تكنلوجيا الطباعة من حيث شكل الحروف وتعدد انواعها كذلك تعدد الالوان وتغير النصوص الكتابية .كما في النماذج كافة .

6-اعتمدت تكنلوجيا انتاج الاعلان توظيف اشكال مبسطة ضمن فضاء تصميمي مما يجعل المستهلك يتمعن ويركز في شكل المادة التي تضمنها موضوع الاعلان ، و تميزه بالإيجاز وتحديد ما يحمله الاعلان من منتج، كما في النموذج (4)

7- يظهر جلياً التغير في الشكل والمضمون ومدى تاثير التكنلوجيا الرقمية عند دخولها في تصميم وطباعة الاعلان .كما في النماذج (4، 5)

8- أن دخول التكنلوجيا الرقمية احدث ثورة كبرى في مجال التقنيات والبرامج والتطبيقات في مجال التصميم والاجهزة الالكترونية المرفقة كالطابعات الرقمية كما في النموذج (4 ،5).

9- ان التكنلوجيا قدمت خدمة كبيرة للمستهلك بدرجة لم توفرها أي وسيلة اخرى في مجال التسويق .

وساعد في ذلك التطور الكبير في شبكة الانترنت التي قربت المسافات واتاحت للمستهلك امكانية البيع والشراء واقتناء كافة احتياجاته ومستلزماته ووفرت عليه الجهد والوقت في عمليات البحث التي يتطلبها الموضوع ،كما في النموذج (5)

10- كان لدخول التكنلوجيا الرقمية التي احدثت الثورة الكبرى في مجال التقنيات والاجهزة الالكترونية دور أذ تحول من الشكل المرسوم بتخطيطات بقلم الرصاص لشكل تفاحة تضم مجموعة من الالوان الى شكل يتضمن لون واحد .فقد تحول لون الشعار لتصبح التفاحة بالقيمة الضوئية السوداء بعد ان مر بمراحل متعددة .كما في النموذج (5)

الاستنتاجات :

1-ان التكنلوجيا قدمت للتصميم والطباعة خدمة كبيرة على مدى مراحل تطورها ، وذلك لكونها اتاحت امكانيات معقدة في التصميم والطباعة بطرق مبسطة ، أذ لولا التكنلوجيا لكان من الصعب الحصول عليها .

2-وفرت التكنلوجيا تطبيقات تتضمن خيارات متعددة يحتاج اليها المصمم في انجاز وطرح الافكار التصميمية .

1- يتجسد الدور الكبير لتطور التكنلوجيا في انتاج التقنيات والاجهزة التي مكنت المستهلك من الاطلاع اولاً باول على الاسواق العالمية وما تتضمنه من منتجات وخدمات بضغطة زر بسيطة يكون العالم بين يدي المستهلك مما ينعكس ايجابا في تداوله للتكنلوجيا بشكل مستمر .

ان التكنلوجيا القت بظلالها على كافة اصناف المستهلكين ولم تكن تميز بين فئة او اخرى او مجتمع واخر بل كانت وسيلة تسويقية شاملة لكل المنتجات والخدمات مما جعل المستهلك يتابعها ويتعامل بها.

التوصيات :

1- التركيز على دور التكنلوجيا ونتيجة التفاعل ما بينها وبين المستهلك للإعلان.

2- ايلاء موضوع التكنلوجيا اهمية خاصة باعتبارها وسيلة لتحقيق تسويق المنتجات والخدمات.

المقترحات :

القيام بدراسة مقارنة للتكنلوجيا الرقمية في الاعلانات الارشادية .

Conclusions:

1- Technology has provided design and printing with a great service over the stages of its development, because it has provided complex possibilities in design and printing in simplified ways, since without technology it would have been difficult to obtain them.

2- Technology has provided applications that include multiple options that the designer needs to complete and present design ideas.

3- The great role of the development of technology is embodied in the production of technologies and devices that have enabled the consumer to have first-hand access to global markets and the products and services they contain. With a simple push of a button, the world is at the hands of the consumer, which is reflected positively in his continuous use of technology.

4- Technology cast its shadow on all types of consumers and did not distinguish between one group or another or one society and another. Rather, it was a comprehensive marketing means for all products and services, which made the consumer follow it and deal with it.

References:

1- Ibn Manzur, Abu al-Fadl Jamal al-Din Muhammad ibn Makram, Lisan al-Arab, edition: without, Dar Sader, Beirut, vol. 15, undated.
2- Abu Talib Muhammad Saeed, (1990)Science of Research Methods, Part One, Dar Al-Hikma for Printing and Publishing, Baghdad
3- Ibrahim, Al-Desouki Abdo ,(2004)Television and Development, Dar Al-Wafa for the World of Printing and Publishing, Alexandria,.
4- - Ibrahim Al-Ghamri, (1983) Human Behavior, Cairo: Al-Nawasreen Library, edition.
5- Ahmed, Abu Zaid, (2007) Continuing Development: Dimensions and Methodology, Bustan al-Ma'rifa Library, Alexandria,.
6-Ahmed Al-Saeed Abdel Qader Saqr, ,(2009)computer-aided design as a proposed approach to development
Design skills for students at the College of Fine Arts, Delmon University in Bahrain, scientific paper
Published, Annual Conference (First International - Fourth Arab) Academic Accreditation of Institutions
And qualitative higher education programs in Egypt and the Arab world (reality and hopes), College of Education
Quality in Mansoura, Egypt.
7- Ahmed Wahid Mustafa, (1999) Computers, Concepts and Basics, first edition, New Rose Al-Youssef Press, Cairo,.
8- Bousaada Saida, (2010) The reality of technology acquisition in Algeria and the mechanisms for activating it, Journal of Economics, Facilitation and Trade, University of Algiers 3, No. 22, Volume,.
9- Jassim Kari Habib, (1982) A Treatise on Human Behavior, , Baghdad.
10- Al-Jawhari; Abdel Hadi and others: (1982) Studies in Social Development, Islamic Introduction, ed.: Without, Nahdet Al-Sharq Library, Cairo, AD.
11- Khater, Ahmed Mustafa, Social Planning, Introduction to the Twenty-First Century, Modern University Office, Alexandria, 1998.
12- Rudayna, Mahmoud Jassim, (2010)Marketing Technology, Jordan, Dar Al-Mahraj for Publishing and Distribution,.
13-- Talaat Mansour, Dr. Anwar Al-Sharqawi, Dr. Adel Ezz El-Din, and others.(2003)
Foundations of General Psychology, Cairo, Anglo-Egyptian Library.
14- Al-Arabi, Ramzi Muhammad.(2011)Graphic Design, Arab Complex for Publishing and Distribution Library, Jordan.
15- Al-Asal, Dr. Ibrahim:(1996) Development in Islam, 1st edition, University Foundation for Studies, Publishing 61 and Distribution, Beirut, Iraqi University Magazine, Issue (36/3).
16- Abdel Aziz bin Abda Al-Dakhil,(1990) Behavior of Behavior, an introduction to the foundations of behavioral analysis and models of its applications, Cairo: Al-Ani Library, 1st edition.
17- Abdel Wahed Karmieh, (2014)Sociology of Communication in Visual Advertising Discourse, Al-Wahat Journal for Research and Studies, Volume 7, Issue 2, University of Ghardaia.
18- Gharbi, Ali, et al.,(2003)Community Development from Modernization to Globalization.
19- Afifi, Elham, (1981) Developing Local Communities, National Center for Social and Criminological Research, Cairo.
20- Farouk Abu Zaid,(1991)Introduction to the Science of Journalism, 3rd edition, Egypt, Alam al-Kutub.
21- Fadil Delio, (2010)New Technology for Media and Communication - Concept - Uses - Prospects, House of Culture, Hashemite Kingdom of Jordan, Amman.
22- Al-Quraishi, Medhat,(2007)Economic Development - Theories, Policies and Topics, 1st edition, Wael Publishing House, Amman - Jordan.
23- Muhammad Bilal Al-Zoghbi, Ahmed Al-Sharay'a, Munib Qutaishan, Suhair Abdullah, Khalida Muhammad Al-Zoghbi,(2005) Computers and Ready-made Software, 7th edition.
24- Muhammad Abdullah Al-Daraisa, Nour Al-Din Ahmed Al-Nay, Muhammad Siddiq Al-Bahnasi and Adly Muhammad Abdul-Hadi, (2010)Graphic Design between Theory and Practice, first edition, Arab Society Library for Publishing and Distribution, Amman, Jordan.
25- Mahmoud Alam El-Din, (2001) Information and Communication Technologies and the Future of the Journalism Industry, 1st edition, Egypt, Dar Al-Sahab for Publishing and Distribution.
26- Musa Jbeil, Nazih Haddi, Nasima Daoud, Saber Abu Talib, (2009)Adaptation and Health Care, Cairo: United Arab 23 Company for Marketing and Supplies, without edition.
27- Al-Nadi, Nour El-Din Ahmed, (2011)Principles of Typography and Graphic Design, 1st edition, Arab Complex for Publishing and Distribution Library, Jordan.
28- Yasser Suhail,(2005) The Computer and its Role in the Field of Design, Dar Al-Kitab Al-Hadith, Cairo.
29- Yahya Al-Yahiawi,(2003)Globalization, Technology and Culture, 1st edition, Beirut, Dar Al-Tali'ah,.
30- https://www.webdesignerdepot.com/2009/09/the-evolution-of-apple-ads

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1516

Violin duet composition in Iraqi Kurdish Music "Shepherd Violin Duet for Students" as a model

Abdullah Jamal Ashraf [a1]

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 29 September 2024
Received in revised form 1 October 2024
Accepted 2 October 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
violin duet, contemporary music composition, polyrhythm, twentieth-century tonality

ABSTRACT

The research deals with a duet of an educational nature for two violins. The researcher composed it during the period from 2014 to 2016 as part of a series of similar pieces intended for students. In terms of level and performance, the piece was written so that the roles of both instruments are equal and complement each other strongly and in a contemporary style. The piece allows the first violin part to be played by the student and the second by the teacher, or it can be played by two students of the same level as well. The piece can also be played for the purpose of improving and learning violin playing techniques or presented in concerts as a local academic piece.

The researcher tried to write a piece that is as contemporary as possible in all aspects such as form, harmony and counterpoint, in addition to evoking a good range of feelings and atmospheres in a concise musical framework and preserving the Iraqi Kurdish folk heritage as well. The research will benefit composers who wish to develop their local music and reformulate it academically. It is also useful for all students studying violin in Kurdish and Iraqi schools, such as institutes and colleges, especially those who are at the end of their academic years

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: abdullah.ashraf@univsul.edu.iq
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1516
Abdullah Jamal Ashraf: Violin duet composition in Iraqi Kurdish Music"Shepherd Violin Duet for Students" as a model
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تأليف ثنائي للكمان في الموسيقى الكردية العر اقية
ثنائي الكمان الراعي للطلاب – انموذجاً

عبدالله جمال اشرف[1]

الملخص :

يتناول البحث مؤلفاً ثنائياً ذا طبيعة تعليمية لاثنين من الات الكمان. وقد ألفها الباحث خلال الفترة من 2014 إلى 2016 ضمن سلسلة قطع مماثلة مخصصة للطلاب. من حيث المستوى والأداء، تم كتابة القطعة بحيث تكون الأدوار لكلا الالتين متساوية وتكمل كل منهما الأخرى بقوة وبأسلوب معاصر. القطعة تسمح بعزف جزء الكمان الاول من قبل الطالب والثاني المعلم، او يمكن ان يعزفها طالبان من نفس المستوى ايضا. كما يمكن عزف القطعة بغرض تحسين وتعلم تقنيات عزف الكمان أو تقديمها في الحفلات الموسيقية كقطعة محلية أكاديمية.

حاول الباحث أن يكتب مقطوعة معاصرة قدر الإمكان من جميع النواحي مثل الفورم والهارموني والكاوتربوينت، بالإضافة إلى إثارة مجموعة جيدة من المشاعر والأجواء في إطار موسيقي موجز والحفاظ على التراث الشعبي الكوردي العراقي ايضا. سيفيد البحث المؤلفين الذين يرغبون في تطوير موسيقاهم المحلية وإعادة صياغتها أكاديميًا. كما انه مفيد لجميع الطلبة الذين يدرسون الكمان في المدارس الكوردستانية والعراقية، كالمعاهد والكليات، وخاصة أولئك الذين هم في نهاية سنواتهم الدراسية.

الكلمات المفتاحية: ثنائي الكمان، تأليف الموسيقى المعاصرة، التعدد الإيقاعي، التوناليتي في القرن العشرين.

مشكلة البحث

ومن الواضح أن التعليم الموسيقي يتوسع اليوم في العراق بشكل عام وفي إقليم كردستان بشكل خاص، وتتزايد مدارس الموسيقى مثل المعاهد والكليات والمدارس الخاصة وتستقبل المزيد من الطلاب كل عام. وبفضل الإنترنت والعديد من التأثيرات الخارجية، أصبحت برامج تعليم الموسيقى وخاصة الة الكمان، كالتعليم في معظم المجالات الأخرى، منفتحة جدًا على العالم. وعلى الرغم من أن لها العديد من المزايا، إلا أن أحد عيوبها هو أن شبابنا يبتعدون عن موسيقانا المحلية يومًا بعد يوم.

واليوم، على سبيل المثال، يتم استخدام العشرات من المصادر التعليمية لتعلم آلة الكمان في مدارس كوردستان والعراق، مثل هانز سيت[2]، كايزر[3]، كروتزر[4]، سافتشيك[5]، وغيرها. ورغم أن هذه المصادر أكاديمية وموثوقة علميا وعالميا، إلا أنها بعيدة كل البعد عن بيئة وحياة المجتمع الكردي العراقي. وبحسب علم الباحث، لا يوجد مؤلف موسيقي في كردستان العراق قام بتأليف ثنائيات الكمان لأغراض تعليمية للطلاب ويستخدم فيها عناصر من الموسيقى المحلية كاللحن والإيقاع والمقام. لذلك يرى الباحث ضرورة إيجاد حل لهذه المشكلة من خلال تقديم مقطوعة موسيقية نموذجية مثل (ثنائي الكمان الراعي للطلاب). وبالطبع يمكن توسع الفكرة بتأليف قطع أخرى مماثلة او تطبيق نفس الفكرة على جميع الآلات الموسيقية الأخرى في المستقبل، مثل الفيولا والتشيلو والكونترباص ...الخ.

ورغم أن كتابة الثنائيات، خاصة لألتي الكمان، تعتبر مطلباً أساسياً لتدريس الكمان في مدارس الموسيقى والمعاهد والكليات، إلا أنها نادرة جداً في العراق بشكل عام وفي إقليم كردستان بشكل خاص. ولذلك فإن عدم وجود قطع ثنائية لدى الطلاب مشكلة واضحة، الامر الذي يستدعي التأمل ويستحق البحث.

---

[1] كلية الفنون الجميلة/جامعة السليمانية

2 هانز سيت 1850-1922 كان عازف ومعلم كمان ومؤلف موسيقي بوهيمي. من أشهر كتبه 100 تمارين تعليمية لالة الكمان. (Sitt, H, 2007, P5).

3 هاينريش إرنست كايزر 1815–1888 كان عازف كمان ومعلمًا ومؤلفًا ألمانيًا. له عدة كتب ومطبوعات، أهمها ستة وثلاثون تمرين كمان للطلبة. (H. E. Kayser, 2021, P.4).

4 رودولف كروتزر (1766 - 1831) كان عازف كمان وقائدًا ومؤلفًا فرنسيًا لأربعين أوبرا فرنسية. واشتهر بسوناتا الكمان رقم 9 لبيتهوفن. (Kreutzer, Rudolf, 2023, P.8).

5 أوتاكار شيفشيك (1852 - 1934) كان عازف كمان تشيكي ومعلمًا مشهورا. لديه عدد كثير من المؤلفات والكتب خاصة بتعليم الكمان. (Sevcik, Otakar, 2023, P.8)

أهمية البحث والحاجة اليه

يعد العزف على الة الكمان مع موسيقيين آخرين أو في مجموعات دائمًا أكثر متعة واجتماعية، وهو من المتطلبات الأساسية لدراسة الكمان في جميع مراحل التعليم. ومن جانب اخر قد تكون طريقة فريدة لممارسة مهارات موسيقى الحجرة وتعلم تقنياتها. ويمكن ان يساعد الطلاب على فهم التواصل الموسيقي مع الاخرين والتعلم من العازفين الآخرين تجربة فريدة وممتعة، وتبرز مدى الفروقات الفردية في التعبير والديناميكيات والمشاعر المختلفة في العزف، ويعزز رغبتهم في العزف مع فرق أوركسترا أو فرق موسيقية أخرى في المستقبل. كما يمكن ان يبني مهارات الاستماع لدى الطلاب يمنحهم فرصة فريدة لفهم طبقات الأصوات بشكل أفضل وأكثر دقة، خاصة عندما يطابقون دقة ومستوى عزفهم مع العازف الآخر أثناء العزف، أي يساعدهم على أن يصبحوا عازفين أكثر تفاعلاً واستجابة.

يمكن القول بان عزف ثنائيات الكمان طريقة عملية رائعة لنشر تراث الموسيقى العالمية او وسيلة جيدة لتعلم الطلاب الأساليب الموسيقية المتنوعة مثل الباروكية والكلاسيكية والرومانتيكية والمعاصرة وتوسيع آفاقهم الموسيقية. وفيما يتعلق بالكفاءة الفنية، فإن عزف ثنائيات الكمان يمكن أن يساعد الطلاب في براعة حركة الأصابع والتحكم الشامل في الآلة، او يساعدهم على تحسين الإحساس بالإيقاع والمحافظة على النبض الإيقاعي طوال القطعة. وبالمقابل، يمكن أن يشعر الطلاب في العزف المنفرد بالوحدة والعزلة. لذلك يمكن ان تعتبر ثنائيات الكمان بمثابة أداة قيمة في تطوير مهارات وامكانيات الطلاب في العزف، وتوفر لهم تجربة موسيقية غنية تعزز الكفاءة والتعامل مع الآخرين.

يرى الباحث أن اقليم كوردستان خاصة والعراق عامة غني بالموسيقى الشعبية الأصيلة، فهناك مئات الأنواع من الألحان والإيقاع والمقامات وغيرها من العناصر الموسيقية التي تصلح لإعداد الكتب ومصادر التدريس لجميع الآلات الموسيقية ولجميع أنواع التأليف الموسيقي ايضا. لذا ستكون هذه الدراسة مثالاً جيدا للأبحاث المستقبلية ذات الأغراض المشتركة، لأنه على الرغم من أنها تستخدم عددا من العناصر الموسيقية الأصيلة، إلا أنها تستخدم أيضًا تقنيات مهمة وحديثة في التأليف الموسيقي الأوروبي المعاصر. وتكمن أهمية هذا البحث ايضا في تقديم ودراسة ثنائية كمان كنموذج علمي جيد لطلبة المعاهد والكليات واستخدام تقنيات التأليف الموسيقي الأوروبي المعاصر في صياغتها من جانب والتركيز على العناصر الموسيقية الأقل شهرة أو غائبة نسبياً عن الموسيقى الكردية والعراقية المعاصرة والتي تستحق الاهتمام والاكتشاف من جانب اخر. ورغم أن هذه الدراسة مفيدة للطلاب والطالبات في المراحل المتقدمة في المعاهد والكليات الموسيقية في العراق، إلا أنه يمكن لجميع المؤلفين والموسيقيين ومحبي الموسيقى الكلاسيكية والعملية، أينما كانوا، الاستفادة منها.

أهداف البحث

1. كتابة مقطوعة نموذجية لكمانين للطلبة، باستخدام عناصر من الموسيقى الكوردية كاللحن والإيقاع والمقام في تأليفها وتطوير أفاقها بشكل يجمع بين الأصالة والمعاصرة.
2. الاستفادة من التقنيات التأليف المعاصر واستغلال العلوم الهارمونية والطباق في خدمة الموسيقى الكوردية العراقية.

حدود البحث

1. الحدود المكانية: العراق، وخاصة إقليم كردستان.
2. الحدود الزمانية: منذ منتصف القرن العشرين وحتى الوقت الحاضر.
3. الحدود الموضوعية: الموسيقى التعليمية الكردية في إقليم كردستان العراق.

تعريف المصطلحات

الموسيقى التونالية (Tonal Music)

تُسمى الموسيقى الغربية المكتوبة خلال فترات الباروكية والكلاسيكية والرومانسية (حوالي 1650 - 1900 تقريبًا) بالموسيقى التونالية او النغمية. إن المؤلفات المكتوبة خلال هذه القرون الثلاثة لها نقطة جاذبية، مركز صريح أو ضمني تدور حوله كل نغماتها. في الحقيقة الموسيقى ذات مركز نغمي معين موجودة منذ العصور القديمة وتستمر في الازدهار حتى يومنا هذا في مقطوعات الأفلام والموسيقى الشعبية والتجارية والموسيقى الشعبية وموسيقى الجاز وفي جميع أنحاء العالم. (G. Laitz, Steven, 2012, P.2)

الموسيقى الحديثة (Modern Music)

الموسيقى الحديثة مصطلح يشير عادةً إلى الموسيقى التي تم كتابتها منذ بداية القرن العشرين وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية. ويشمل مجموعة متنوعة من المدارس والأساليب الموسيقية مثل: الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة، وموسيقى الجاز، والموسيقى الالكترونية، والموسيقى التجريبية، والروك، والبوب ...الخ والتي ظهرت نتيجة للتأثيرات الثقافية والتكنولوجية والفنية المتطورة. ويمكن القول بان الموسيقى الحديثة هي ظاهرة متعددة الأوجه، تشمل خصائصه التجريب ودمج التقاليد الموسيقية المختلفة او التقنيات الجديدة. ومن ناحية التوافق الصوتي لم تعتمد على نظام السلالم والاكوردات الكبيرة والصغيرة، أي أن العلاقات التوافقية القديمة لم تعد ذات أهمية ملزمة. (Griffiths, Paul, 1978, P.7)

الموسيقى المعاصرة (Contemporary Music)

تشير الموسيقى المعاصرة إلى الموسيقى المكتوبة منذ الحرب العالمية الثانية حتى الوقت الحاضر، والتي تشمل مجموعة واسعة من الأنواع والأساليب الموسيقية التجريبية في التأليف والأداء. تتميز بالانفتاح على التجريب والابتكار، وتعكس في كثير من الأحيان الاتجاهات الفكرية الحالية، والتطورات التكنولوجية، وقد تتضمن عناصر من الموسيقى التقليدية إلى جانب التقنيات المبتكرة. ويتخطى الفنانون الحدود باستمرار، ويستكشفون أصواتًا وتقنيات وأساليب جديدة للتأليف. ويمكن القول بان التركيز القوي بعد عام 1945 على الابتكار البنيوي الجذري المنسق للموسيقى قد انتهى إلى حد كبير. كانت الموسيقى الجديدة تنفتح بعدة طرق جديدة على العديد من عوالم الموسيقى، في الماضي والحاضر. (Christine, Ammer, 2004, P,237)

اللحن (Melody)

يشير اللحن إلى سلسلة من النوتات الموسيقية المتعاقبة، والتي عادة ما يكون لها إيقاع وشكل موسيقي محدد. عادة ما يكون بمثابة الموضوع أو الفكرة الرئيسية للمقطوعة الموسيقية وغالبًا ما يكون الجزء الذي يسهل على المستمعين التعرف عليه وتذكره، على الرغم من أنه قد يكون هناك ألحان أخرى في القطعة الموسيقية أيضًا. (Ammer, Christine, 1995, P.7) ويعرف الباحث ريجنالد سمث (Smith, Brindle, Reginald, 1968, P.13) بان اللحن هو صعود وهبوط النغمات، المرتبطة ببعضها البعض في الوقت المناسب. لذلك هناك مكونان لحنيان رئيسيان:

1. نمط من النغمات، صعودا وهبوطا.
2. التصاميم الإيقاعية التي تربط النغمات ببعضها البعض في الوقت المناسب.

وإن الطريقة التي يختار بها المؤلفون النغمات الموسيقية في كتابة اللحن، على مر القرون، كانت محكومة بمجموعات مختلفة من القواعد مثل، الاجناس (Tetrachords)، المقامات الكنسية (Church Modes) في العصور الوسطى، السلالم الموسيقية (Major and Minor Scales)، وأنواع الألحان (Melody Types)، والمقامات في موسيقى الشعوب الشرق الأوسطية مثل الكورد والعرب والهنود والخ. وفي الواقع، أدى استخدام مثل هذه القواعد إلى تدريب آذان المستمعين، بحيث يتوقعون، عند سماع جزء واحد من اللحن، أن تتبعه موسيقى معينة.

الايقاع (Rhythm)

الإيقاع هو الترتيب الزمني للأصوات وفترات الصمت في المقطوعات الموسيقية، مما يوفر إحساسًا بالنظام والحركة للأمام في الموسيقى. وأحدث القرن العشرين تطوراً كبيراً في الإيقاع من ناحيتين:

1. أصبح هيكل الإيقاع وتطوره بشكل عام أكثر ثراءً وتنوعًا.
2. زاد الاهتمام بالإيقاع، في حين تم أيضًا تكليف مجموعات موسيقية أخرى بوظائف إيقاعية مهمة. (De Leeuw, Ton, 1995, P37)

وتتميز موسيقى القرن العشرين عن موسيقى العصر التونالي بانشغالها بالإيقاع. على الرغم من أن الإيقاع عنصر مهم في الموسيقى التونالية، إلا أن الإيقاع السطحي لمعظم المقطوعات التونالية واضح نسبيًا وسهل الفهم، لدرجة أن تحليلات هذه المقطوعات غالبًا ما لا تذكر سوى القليل أو لا تذكر على الإطلاق البعد الإيقاعي. في المقابل، في العديد من مؤلفات القرن العشرين، كان التركيز على الإيقاع على الأقل بقدر التركيز على طبقة الصوت، وغالبًا ما تكون الإيقاعات متنوعة ومعقدة. (Kostka, Stefan, 2006, P.114)

تعدد الايقاع (Polyrhythm)

يعد تعدد الإيقاع أحد تقنيات التأليف الموسيقي التي استخدمها المؤلفون منذ القدم، وتطورت بشكل كبير في القرن العشرين. ينطوي على استخدام إيقاعين أو أكثر في نفس الوقت. (Ammer, Christine, 2004, P.98) ومن الناحية الرياضية، يمكن أيضًا فهم تعدد الإيقاع بين الأقسام الفرعية المختلفة، مثل 3 نوطات ضد 2، او4 نوطات ضد 3، وما إلى ذلك. وكنتيجة يمكن لهذه العلاقات أن تخلق توترًا إيقاعيًا وتعقيدًا في الموسيقى.

الثنائي (Duet)

يشير الثنائي إلى مقطوعة موسيقية يشارك فيها عازفان، يُعطى كل جزء عادةً أهمية متساوية، ويتم عزفها في سياق موسيقى الحجرة وبدون قائد. في الواقع، يمكن أن يشمل مصطلح الثنائي عددًا من الأساليب المختلفة اعتمادًا على نوع الموسيقى والآلات أو الأصوات المعنية. ومع ذلك، في هذه البحث، يشير مصطلح الثنائي فقط إلى الأنماط الموسيقية المكتوبة لاثنين من آلات الكمان.

الإطار النظري و الدراسات السابقة

تاريخ موجز للقطع الثنائية

في الحقيقة فإن تاريخ ثنائيات الكمان يتشابك مع تطور صناعة الة الكمان من جهة، ومع تطور موسيقى الحجرة من جهة أخرى، لكن الباحث هنا يركز فقط على جانب تاريخ الثنائيات كأحد أنواع التأليف الموسيقى. يعود تاريخ موسيقى القطع الثنائية بشكل عام في أوروبا إلى القرن الثالث عشر تقريبًا. وتعتبر ثنائيات فلوريد لصوتين Florid for two voices، (Taruskin, Richard, 2013, P.78) والتي كتبت للمغنيين المنفردين في هذه الفترة، من الأمثلة المبكرة على هذا النوع من التأليف الموسيقي. (Taruskin, Richard, 2013, P.64)

وفي القرن الخامس عشر، خلال عصر النهضة، بدأت موسيقى الكمان في الازدهار. في حين أن ثنائي الكمان كشكل مميز لم يكن شائعًا بعد، إلا أن المؤلفين كتبوا بعض المقطوعات الأخرى على شكل ثنائيات، مثل الموتيتات Motets والماسات Mass. اما في القرن السادس عشر فقد اصبحت القطع الثنائية أكثر استقلالا مثلا مادريجال Madrigal الصوتين في كتاب الاول لجيرو Gero والكانزونات مورلي Morley. وفي ذلك الوقت، كانت قطعة البيسينيوم والتي كانت مقطوعة موسيقية أو غنائية مكتوبة لخطين، مثالًا مبكرًا على الغناء الثنائي. ولاحقًا، تم تأليف عدد من ثنائيات الكمان بهدف رفع مستوى عازفي الكمان، مثل أغاني بيبوش للكمانين.

في القرن الثامن عشر أي في الفترة الكلاسيكية، شهدت ظهور الرباعية الوترية كشكل بارز من موسيقى الحجرة. ومع ذلك، فإن المؤلفين مثل فولفغانغ أماديوس موزارت وفرانز جوزيف هايدن كتبوا أيضًا ثنائيات للكمان، غالبًا كجزء من مجموعات ثنائية كبيرة أو أعمال موسيقى الحجرة. وكتب فرانز جوزيف هايدن سلسلة من الثنائيات للبيانو والتي تسمى المايسترو والمدرسة، رافعا أسلوب التأليف الثنائي إلى مستوى اعلى. اما في القرن التاسع عشر، الفترة الرومانسية، فقد ركز المؤلفون على تطوير الموسيقى التعبيرية والعاطفية. بينما توسعت مؤلفات الكمان المنفرد بشكل ملحوظ خلال هذه الفترة، استمر المؤلفون في كتابة ثنائيات للكمان. وتعتبر اعمال ثنائيات كمان لفيليكس مندلسون وأنتونين دفورجاك رومانسية في الأسلوب وتتميز بالألحان الغنائية والتالفات الغنية والتحديات التكنيكية عالية المستوى. في القرن العشرين وما بعده، ومع ظهور العديد من الحركات الطليعية والتجريبية بدأ المؤلفون بدمج تقنيات غير تقليدية وأساليب مبتكرة في الشكل والبنية. واستكشفوا طرقاً جديدة في تأليف ثنائي الكمان وآلات اخرى. مثل ثنائيات موسيقية لكل من ماكس ريجر للكمانين، وفرانسيس بولينك للكلارينت والباسون، وموريس رافيل وزولتان كودالي للكمان والتشيلو، وبول هندميث للكمان والكلارينت، وبيلا بارتوك الذي كتب ثلاثة مجلدات من 153 قطعة ثنائية لكمانين.

أما بالنسبة لتاريخ الموسيقى في إقليم كوردستان العراق، فلا توجد وثائق تاريخية محددة للتأليف الموسيقي، وخاصة المقطوعات الثنائية. ولم يتم إجراء أي بحث حول قطع ثنائية للكمان في الموسيقى الكردية والعراقية. اما بخصوص فن الكتابة الموسيقية الأكاديمية بشكل عام في إقليم كوردستان العراق، وخاصة في السليمانية، فيعود، إلى منتصف القرن العشرين، وخاصة للمؤلف الموسيقي قادر ديلان، الذي ألف ونشر عدداً من الأعمال الأوركسترالية النادرة آنذاك. ثم في الجيل التالي، يعتبر الدكتور دلشاد محمد سعيد من محافظة دهوك العراقية أفضل مثال على الكتابة الأكاديمية للموسيقى الكردية العراقية، حيث ألف ونشر عددا كبيرا من الأعمال المتميزة للموسيقى الأوركسترالية والكمان والبيانو ولا يزال مستمر حتى يومنا هذا.

بناءً على ما سبق، يمكن القول بإن ثنائيات الكمان كانت على مر التاريخ بمثابة وسيلة جيدة للمؤلفين لاستكشاف التفاعل بين آلتين، وإظهار قدراتهم التعبيرية والإبداعية. وتظل ثنائيات الكمان اليوم جزءًا أساسيًا من مؤلفات موسيقى الحجرة والمواد التعليمية للطلاب، ويتم تدريسها في جميع معاهد وكليات الموسيقى وعزفها في قاعات الامسيات الموسيقية.

اللغة الهارمونية المعاصرة

من الواضح أن اللغة الهارمونية في القرنين العشرين والحادي والعشرين هي نتيجة تطور اللغة الهارمونية منذ ما يقرب من ثلاثمائة عام. لذلك لم تتطور الموسيقى التونالية والمبادئ التي تحكمها بين عشية وضحاها، ولم تتراجع بين عشية وضحاها ايضا. (Stefan, Kostka, 2006, P.1) ومع ذلك، في بداية القرن العشرين، توصل المؤلفون الاوروبيون إلى استنتاج مفاده أنه لم يعد من الممكن تطوير المزيد من اللغة الهارمونية التونالية. وهكذا ظهرت مدارس أخرى مثل نظام مجموعات الطبقة الصوت[1] والسريالية[2] ونظام الاثني عشر نغمة[3] والتي تعتبر اللامقامية[4] اي بدون استخدام المركز النغمي من أبرز سماتها.

نظام مجموعات طبقة الصوت

تسمى إحدى النظريات الحديثة للتوافق الصوتي في القرن العشرين بنظام مجموعات طبقة الصوت. وهي تشير إلى مجموعة من النغمات التي يتم تجميعها معًا بناءً على أنواع طبقات الخاصة بها، بغض النظر عن مواقع القرار او جواب او علامات الرفع او الخفض. على سبيل المثال، تعتبر جميع طبقات نغمة دو بكل علامات الرفع او الخفض مثل دو ديز او دو بيمول في نفس الفئة.

تستخدم هذه النظرية في تحليل جزء كبير من المؤلفات الموسيقية التي كتبت خلال القرن العشرين. وتوفر هذه النظرية طريقة لتصنيف العناصر الموسيقية ومعالجتها، مما يسمح للمؤلفين باستكشاف التقنيات التأليفية المختلفة. ويمكن استخدام هذا النظام لكتابة تعاقبات الهارمونية، او العناصر والزخارف اللحنية بطريقة أكثر تجريبية تتجاوز قيود النغمات او الهياكل التقليدية.

نظام الاثني عشر نغمة

هو نظام من التأليف الموسيقي ظهر على يد المؤلف النمساوي أرنولد شوينبيرج في أوائل القرن العشرين. إنه يمثل خروجًا عن التناغم اللوني التقليدي ويقدم طريقة جديدة لتنظيم طبقات الصوت. تضمنت في البداية طبقات صوتية، طورها لاحقًا طلابه ألبان بيرج وأنطون ويبرن وآخرون.

تشمل الجوانب الرئيسية لنظام الاثني عشر نغمة ما يلي:

1. تعتبر جميع درجات السلم الكروماتي الاثني عشر متساوية ولا يتم استخدام مركز نغمي معين، على عكس العلاقات الهرمية الموجودة في الموسيقى التونالية التقليدية.
2. الترتيب التسلسلي: يتم ترتيب النغمات الاثني عشر في سلسلة أو صف، مما يحدد الترتيب الذي يتم استخدامها به. يمكن التلاعب بهذه السلسلة بطرق مختلفة، بما في ذلك التبديل (تحويل السلسلة بأكملها لأعلى أو لأسفل في درجة الصوت)، والانعكاس (عكس ترتيب الفواصل الزمنية)، والتراجع (استخدام السلسلة للخلف)، والانعكاس التراجعي (الجمع بين الانقلاب والتراجع).
3. تجنب العلاقات النغمية التقليدية مثل السلالم او التآلف الكبيرة والصغيرة.

[1] نظام مجموعات الطبقة الصوت Pitch-Class Sets مجموعة من النغمات المستخدمة في تأليف أو تحليل القطع الموسيقية التي لا تتوافق مع الانسجام اللوني التقليدي، مثل أعمال أرنولد شونبيرج، وأنتون ويبرن، وغيرهما من الملحنين المرتبطين بالمدرسة الفينائية الثانية

[2] يهدف الموسيقى السريالية الى خلق شعور بالهيكل والتماسك دون الاعتماد على التناغم النغمي التقليدي.

[3] نظام الاثني عشر نغمة : Twelve note system أسلوب في التأليف الموسيقي يستخدم تسلسلًا محددًا من النوتات أو الإيقاعات أو الديناميكيات في تسلسل محدد مسبقًا. يرتبط هذا الأسلوب ارتباطًا وثيقًا بتقنية الاثني عشر نغمة التي طورها الملحن النمساوي أرنولد شوينبيرج في أوائل القرن العشرين.

[4] اللامقامية Atonal هي نوع من الموسيقى التي تفتقر إلى مركز أو مفتاح نغمي، مما يعني أنها لا تلتزم بالقواعد التقليدية للتناغم النغمي حيث تتركز الموسيقى حول مفتاح رئيسي أو نغمة أساسية.

الموسيقى السريالية

وهو نظام الذي يستخدم مبادئ نظام الاثني عشر نغمة ولكن ليس من الضروري أن يتكون من 12 صوتًا. وفي نطاق التطبيق لا يقيد المؤلف نفسه بسلاسل الطبقات. وتعمل السريالية على توسيع مبادئ نظام الاثني عشر نغمة لتنظيم نغمات موسيقية متعددة في وقت واحد. حيث يبتكر المؤلفون السرياليون سلاسل اخرى لتشمل عناصر أخرى مثل الإيقاع والديناميكيات والجرس، ويطبقون تقنيات نظام الاثني عشر نغمة على كل من هذه العناصر بشكل مستقل أو مجتمعة. وكل من نظام الاثني عشر نغمة والسريالية يشتركان في رفض النغمات التقليدية اما السريالية تمثل نهجًا أوسع وأكثر منهجية لتنظيم العناصر الموسيقية بما يتجاوز مجرد طبقة الصوت.

الدراسات السابقة

استخدم الباحث أربعة وأربعين ثنائي كمان للمؤلف المجري بيلا بارتوك، كتبت عام 1931 للغرض نفسه تقريبًا وقام بنشرها عام 1933. ورغم أن بيلا بارتوك لم يستخدم أي موسيقى كوردية أو عراقية في هذه الثنائيات، إلا أن منهجه كان مشابهاً لهذه الدراسة واستخدم موسيقى شعبية من مناطق مختلف من اوربا الشرقية.

أربعة وأربعون ثنائياً لاثنتين من آلات الكمان لبيلا بارتوك

يعتبر المؤلف المجري بيلا بارتوك أحد أبرز ركائز موسيقى القرن العشرين وعالمًا مهمًا في الموسيقى العرقية، ولا تزال أعماله وإبداعاته النادرة في التأليف الموسيقي قيد الدراسة في العديد من الجامعات حول العالم. ورغم أن بارتوك لم يستخدم أي موسيقى كوردية أو عراقية في هذه الثنائيات، إلا أن ما يتعلق بهذه الدراسة، هو ان بارتوك استخدم منهجًا يتضمن تطوير الموسيقى الشعبية، استخدام التقنيات الموسيقية في القرن العشرين وتقديم نموذج مثالي لتعليم الكمان للطلاب على شكل ثنائيات كمان.

كان الهدف من كتابة "أربعة وأربعون ثنائياً للكمان" أن يكون عملاً تربويًا لعازفي الكمان الشباب ولتعريف الطلاب بتقاليد الموسيقى الشعبية الغنية المجرية والرومانية والسلوفاكية والصربية وغيرها. وبشكل عام القطع قصيرة نسبيًا، مما يسهل الوصول إليها للتمرين والأداء. ومن ناحية التأليف الموسيقي، ابرز بارتوك مهارات متفوقة في تنظيم الالحان، والايقاعات الشعبية وتقنيات التأليف الموسيقى في القرن العشرين، مما يمنح كل ثنائي نكهة خاصة، فضلاً عن ابراز قدرة المؤلف على إثارة مجموعة واسعة من المشاعر والأجواء ضمن إطار موسيقي موجز.

إجراءات البحث

بعد كتابة مقطوعة الراعي وفق أهداف الدراسة، قام الباحث بتحليل القطعة من خلال معايير التحليل العلمية الآتية:

1 .القالب او الفورم

2 .الانسجام الصوتي او الهارمونية

3. الإيقاع

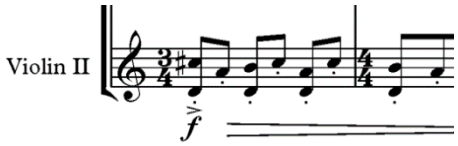
القالب الموسيقي في ثنائي الكمان الراعي للطلاب

يستغرق وقت القطعة دقيقتين لإكمالها، ويناسب مستواها الادائي الطلاب الذين اجتازوا المراحل الأولى من العزف على الة الكمان وهم في المراحل المتوسطة والمتقدمة. وإذا تم مقارنة مستوى القطعة بمراحل دراسة الكمان كما حددتها المدرسة الملكية البريطانية، فيمكن القول بان مستوى القطعة مناسب للطلاب الذين اجتازوا المرحلة الخامسة، أي طلاب بمستوى المراحل من السادسة الى الثامنة او المحترف. ويتكون شكل القطعة من مقدمة وستة أقسام والتي يشير إليها الباحث بالأحرف اللاتينية (A,B,C,D,E,F) بالإضافة الى القسم الختامي.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1516
Abdullah Jamal Ashraf: Violin duet composition in Iraqi Kurdish Music"Shepherd Violin Duet for Students" as a model
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

مقدمة

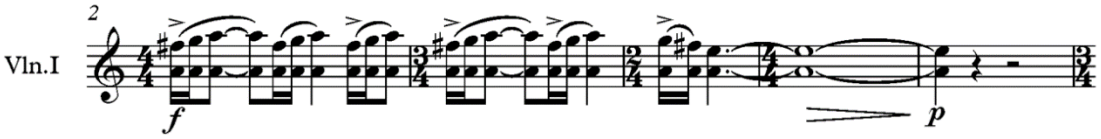
تتكون مقدمة مقطوعة الراعي من بار واحد فقط وتقدم فكرة ايقاعية قصيرة. وتكتمل الفكرة الايقاعية في البار الأول والضربة الأولى من البار الثاني.

نموذج 01

قسم (A): يبدأ من بار 2 الى بار 14

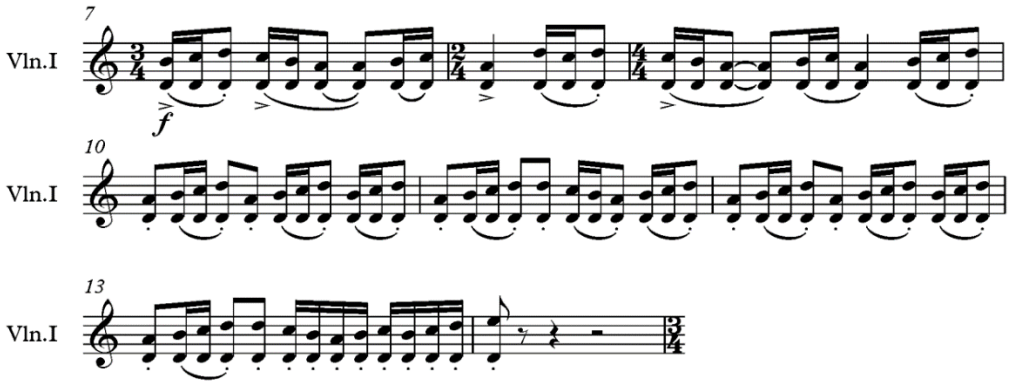
ويتألف من جزأين، الأول من بار 2 الى بار 6 والثاني من بار 7 الى بار 14.

تتكون المكونات الرئيسية لهذا القسم من موسيقى الرقص الكوردية المسماة (سيبي)، وهي أكثر شيوعاً في السليمانية وضواحيها.

نموذج 02

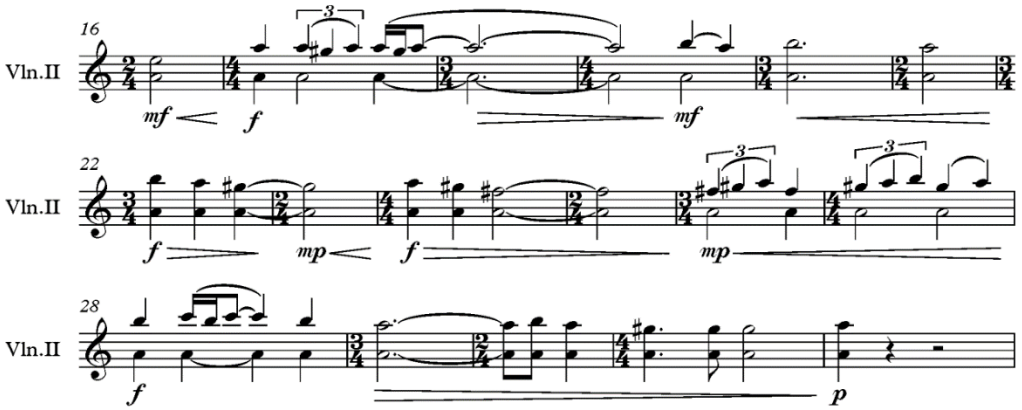
المكونات الرئيسية في الجزء الأول من قسم (A)

أما الجزء الثاني من نفس القسم، فيوصل اللحن الموسيقي للرقصة ويقدم البنية الكاملة للحن.

نموذج 03

المكونات الرئيسية في الجزء الثاني من قسم (A)

قسم (B): يبدأ من بار 16 الى بار 32

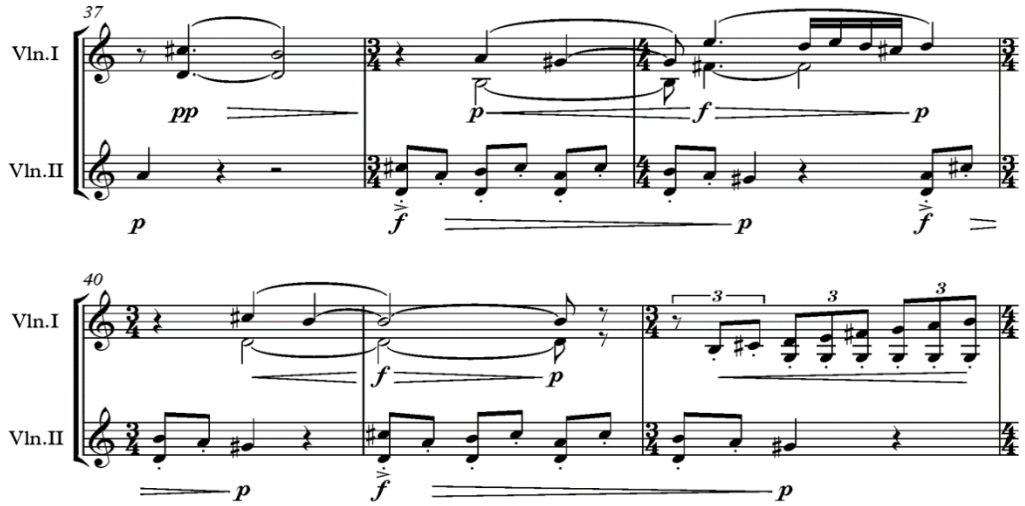
يعرض هذا القسم اجزاءا من مقام (قتار والله ويسي) والذي هو مقام معروف في منطقة كرميان في مدينة كركوك.

نموذج 04

اجزاء من مقام (قتار والله ويسي) في القسم (B)

قسم (C): يبدأ من بار 33 الى البار 42

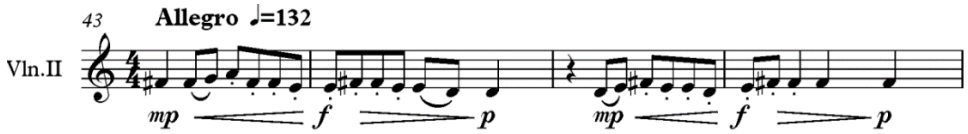
يعتبر هذا الفصل بمثابة انتقال بين الفصول السابقة واللاحقة، وذلك باستخدام عدد من المكونات اللحنية والايقاعية الجديدة إلى جانب بعض موتيفات القسم الأول.

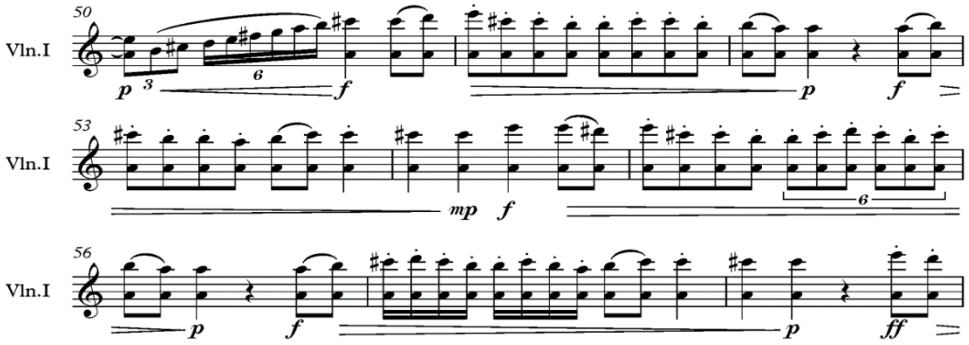
نموذج 05

المكونات اللحنية والايقاعية الجديدة في القسم (C)

قسم (D): يبدأ من بار 43 الى بار 59

يتكون هذا القسم من أغنية شعبية كردية والتي تظهر من نغمتين مختلفتين. الأول في نغمة ري من بار 4ى3 الى 50 والثانية في نغمة لا من بار 50 الى 59.

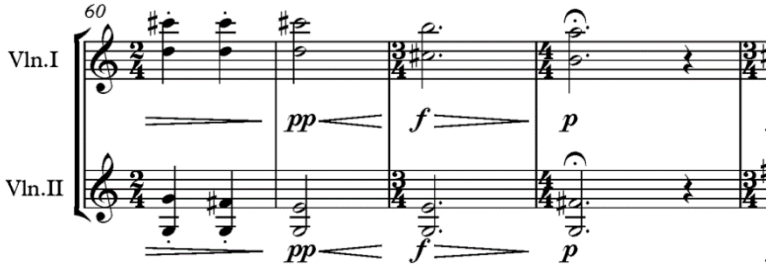
نموذج 06

الأغنية الشعبية الكوردية على نغمة ري في القسم (D)

نموذج 07

نفس الأغنية الشعبية الكوردية على نغمة لا في القسم (D)

قسم (E): يبدأ من بار 60 الى البار 64

يعرض هذا القسم مجموعة من الاكوردات غير الكلاسيكية وحديثة التكوين وفي نفس الوقت وهو بمثابة جسر بين الجزأين.

نموذج 08

الاكوردات غير الكلاسيكية وحديثة التكوين في القسم (E)

قسم (F): يبدأ من بار 64 الى البار 77

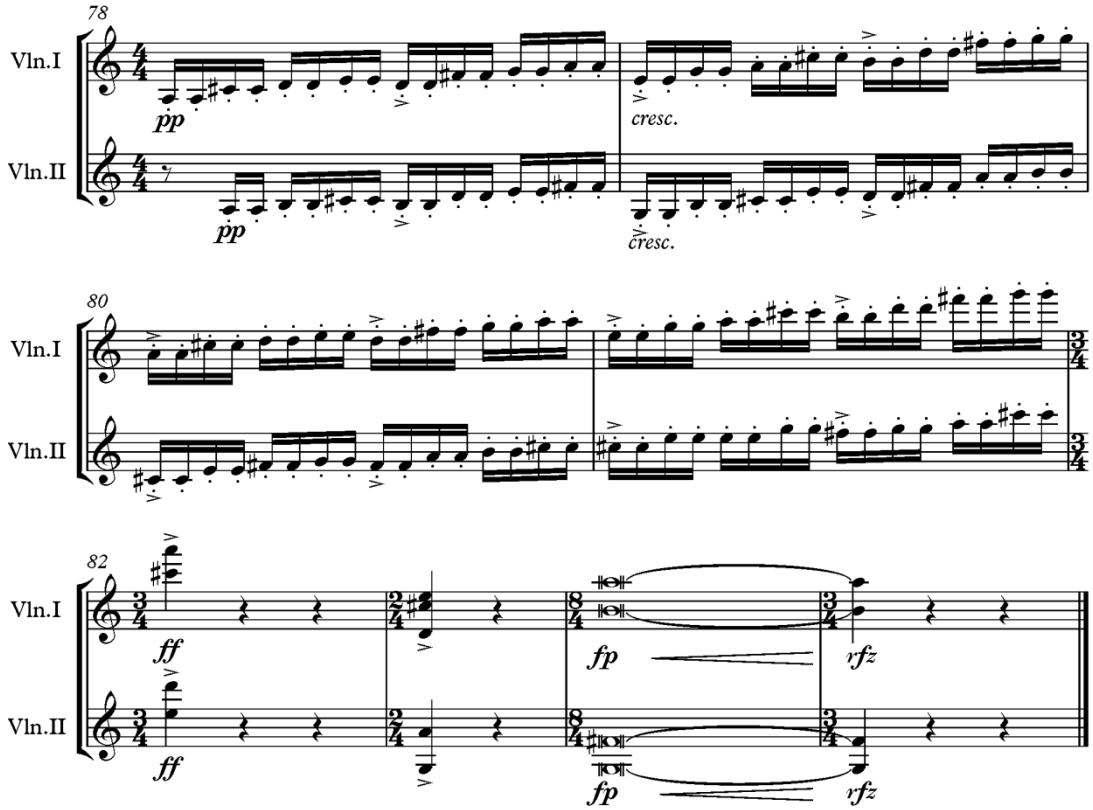
هذا قسم يلخص ما تم عرضه في القسم الأول (A) من المواد اللحنية والايقاعية والهارمونية.

الخاتمة

يبدأ من بار 78 الى البار 85 أي نهاية القطعة.

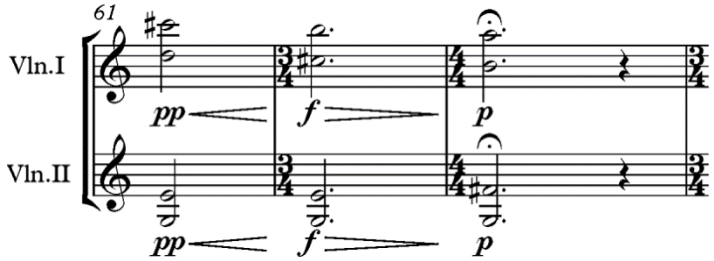
يستخدم هذا القسم عبارة تصاعدية، بدءًا من نغمة لا في وتر صول حتى نهاية الأوكتاف الرابع، مما يعني أنه يستخدم تقريبا النطاق الصوتي الكامل للآلة.

نموذج 09

استخدام أربعة أوكتافات في العبارة التصاعدية في القسم الخاتمة

تحليل القطعة من ناحية التو افق الصوتي أي الهارمونية

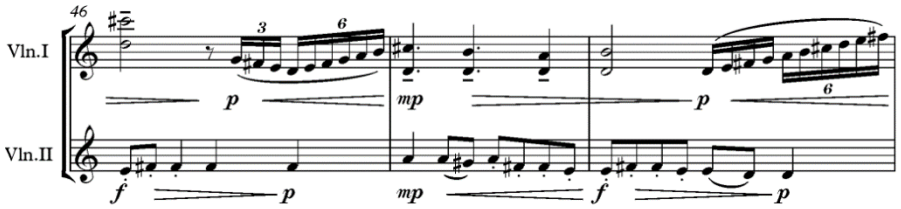
لإثراء الجانب التوافقي للمقطوعة وإعطائها اللغة الموسيقية الخاصة بالقرنين العشرين والحادي والعشرين، استخدم الباحث فكرة الموسيقى السريالية. وعليه حاول الباحث تجنب استخدام الكوردات الكبيرة والصغيرة، وركز على استخدام المسافات المتنافرة مثل الثنائيات السباعية الهارمونية. ومع ذلك، مما لا شك فيه ان استخدام هذا الفضاء المتنافر في تأليف الموسيقى الكردية المحلية قد يطرح بعض المشاكل للطلاب أو المستمعين العاديين، وخاصة أولئك الذين ليس لديهم معرفة كافية بالتأليف الموسيقي المعاصر.

نموذج 10

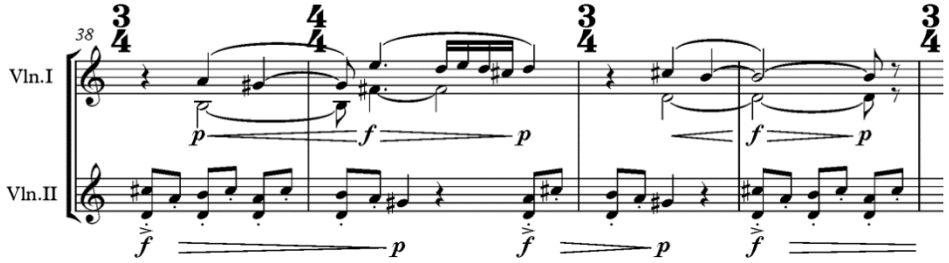
نموذج من الهارمونية السريالية في القطعة

أسلوب الإيقاع في القطعة

من الناحية الإيقاعية، فإن مقطوعة الراعي غنية بإيقاعاتها المتنوعة، حيث تتمتع كل آلة بالاتساق والاستقلالية. ولكل آلة دور كامل، حيث تعزف في بعض الأحيان احدى الآلات اللحن الرئيسي، أو تأخذ دور المرافقة، أو تكمل مكونات الآلة الأخرى. وبالإضافة إلى استخدام التعدد الإيقاعي (Polyrhythm).

نموذج 11

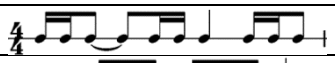
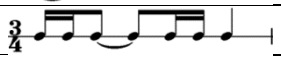
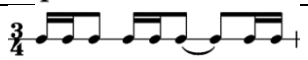
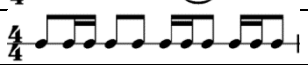
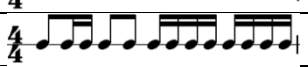
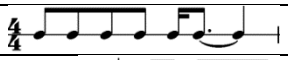
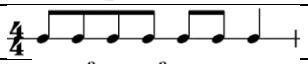
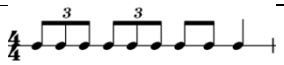
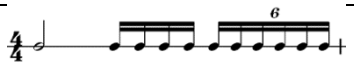
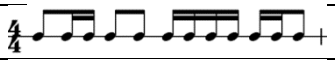
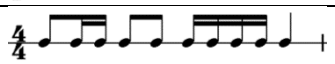
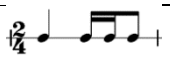
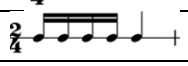
الاستخدام تعدد الإيقاع في القطعة

لتعزيز القطعة ايقاعيا واعطائها لغة أكثر معاصرة، تحتوي معظم البارات على اوزان مستقلة.

نموذج 12

الاوزان المستقلة في معظم البارات في القطعة

الثيمات الإيقاعية المستخدمة في القطعة

تستخدم المقطوعة الكثير من الثيمات الإيقاعية المتنوعة، لكن أهمها ما يلي:

اهم الثيمات الإيقاعية في القطعة

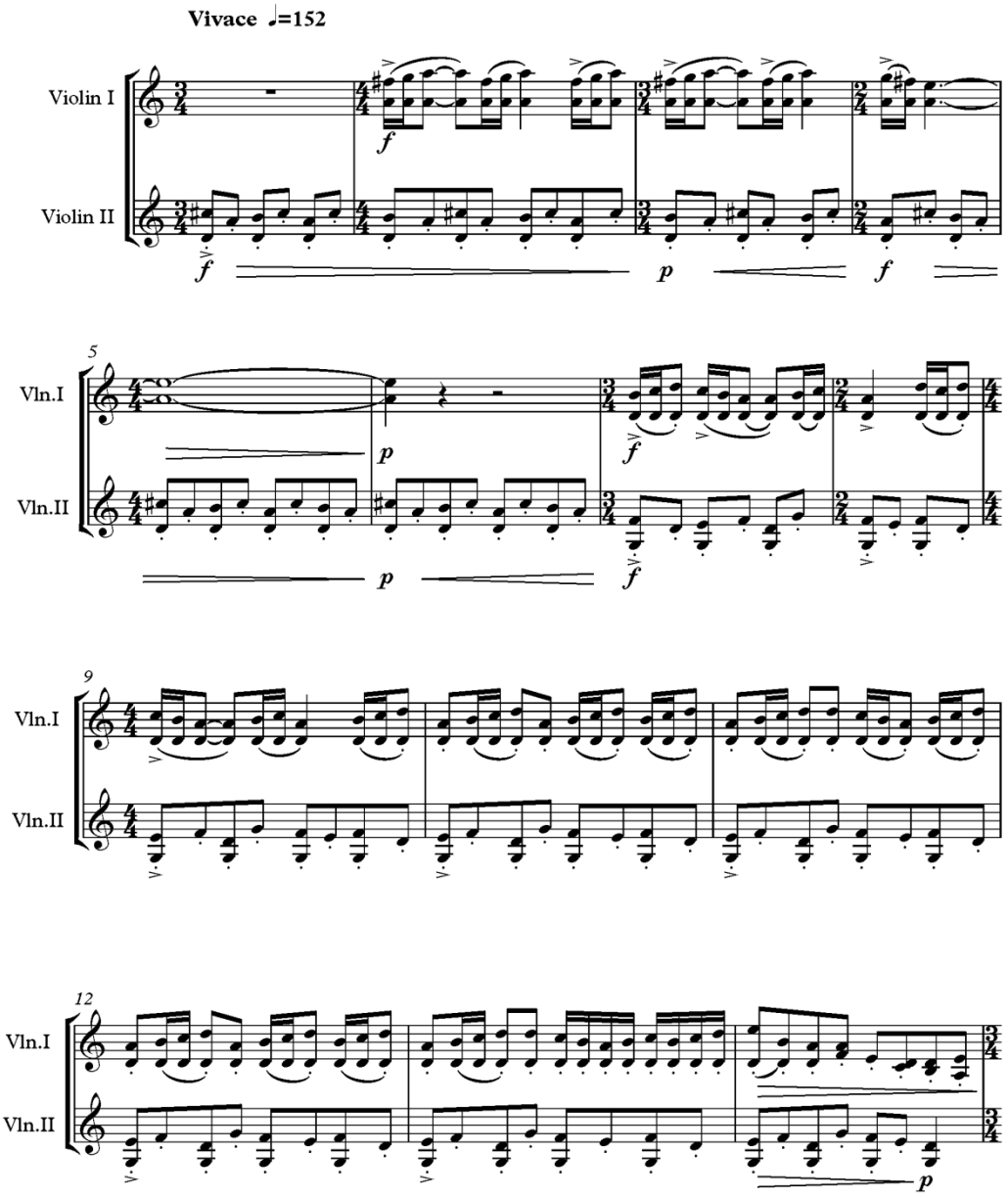
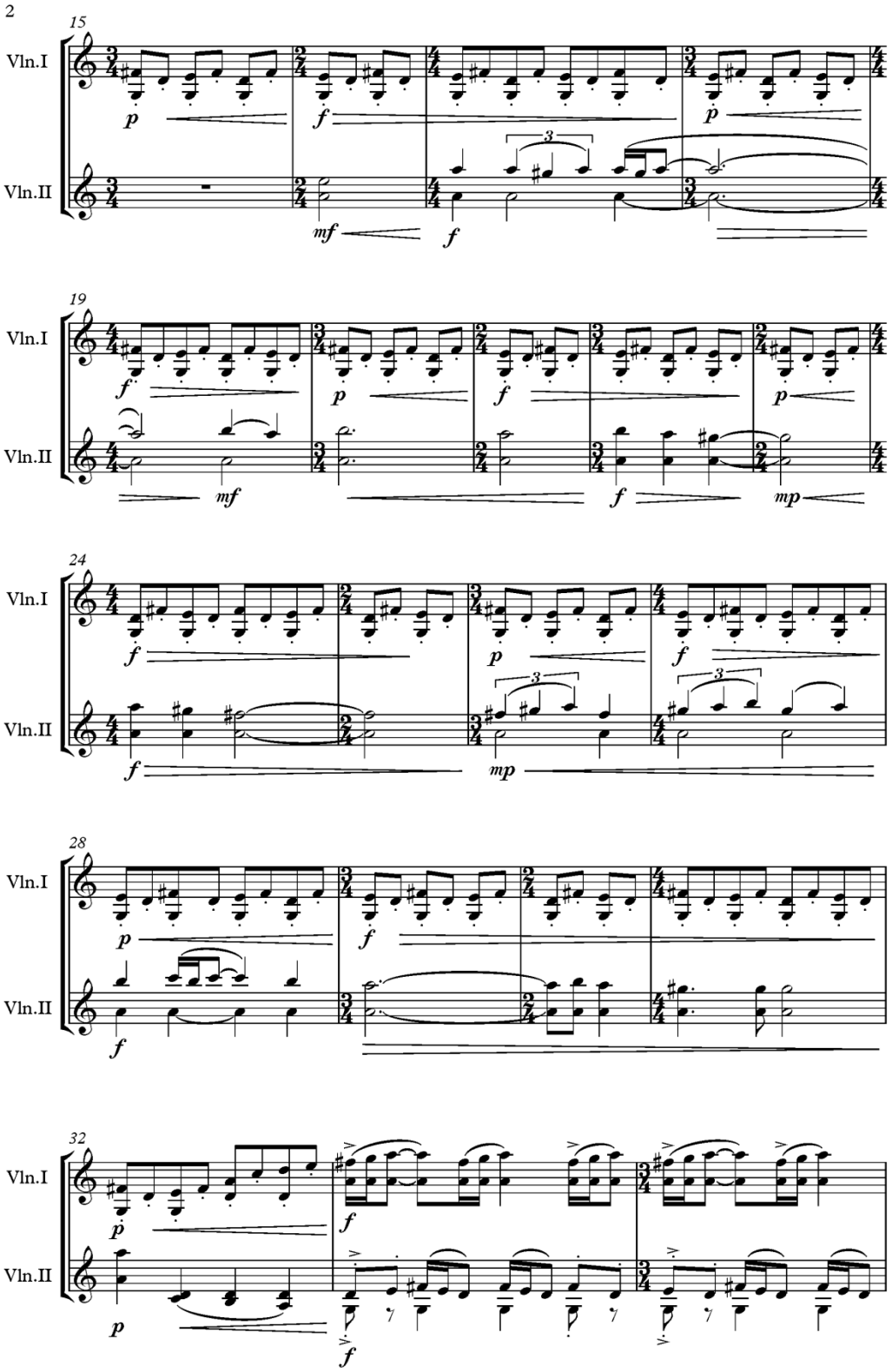
العدد	نوع التيمة الايقاعية	مكان التيمة في القطعة حسب البارات
1		2, 9, 33, 71, 76,
2		3, 34, 64
3		7, 69
4		10, 11, 12, 72
5		13
6		35
7		36
8		43, 47
9		44, 48,53
10		56
11		44
12		46
13		48
14		50
15		74
16		75
17		57
18		8, 70
19		77

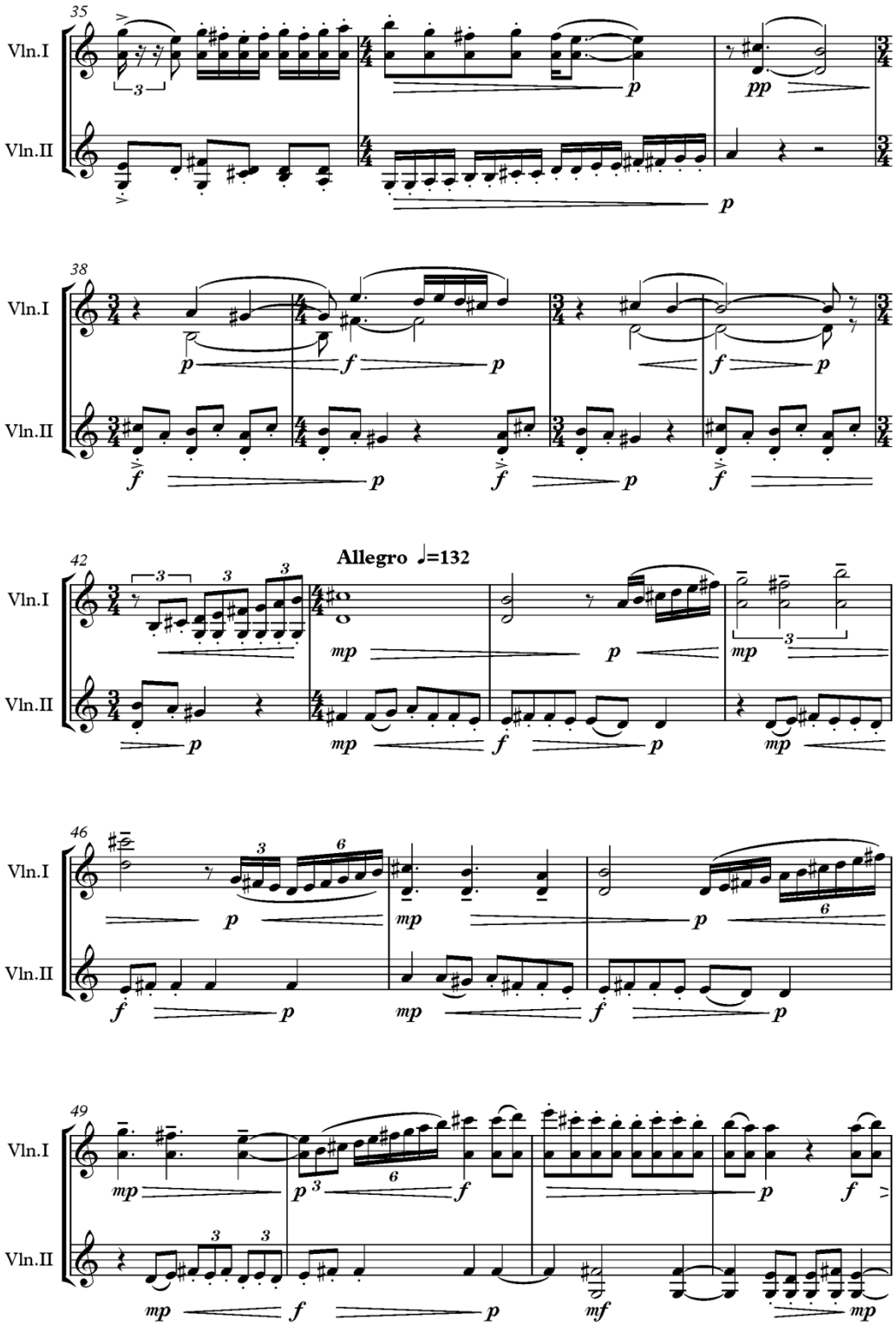
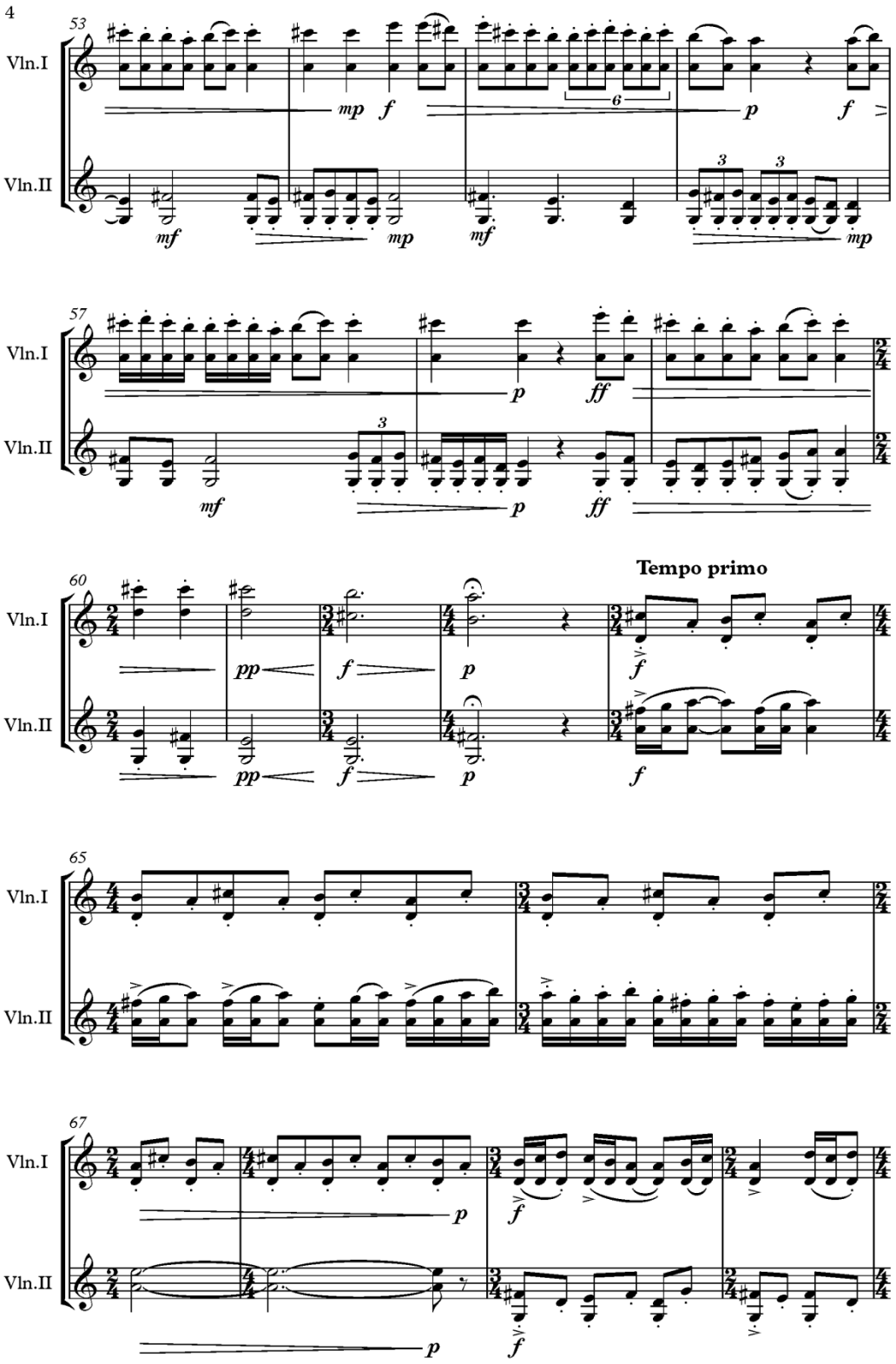
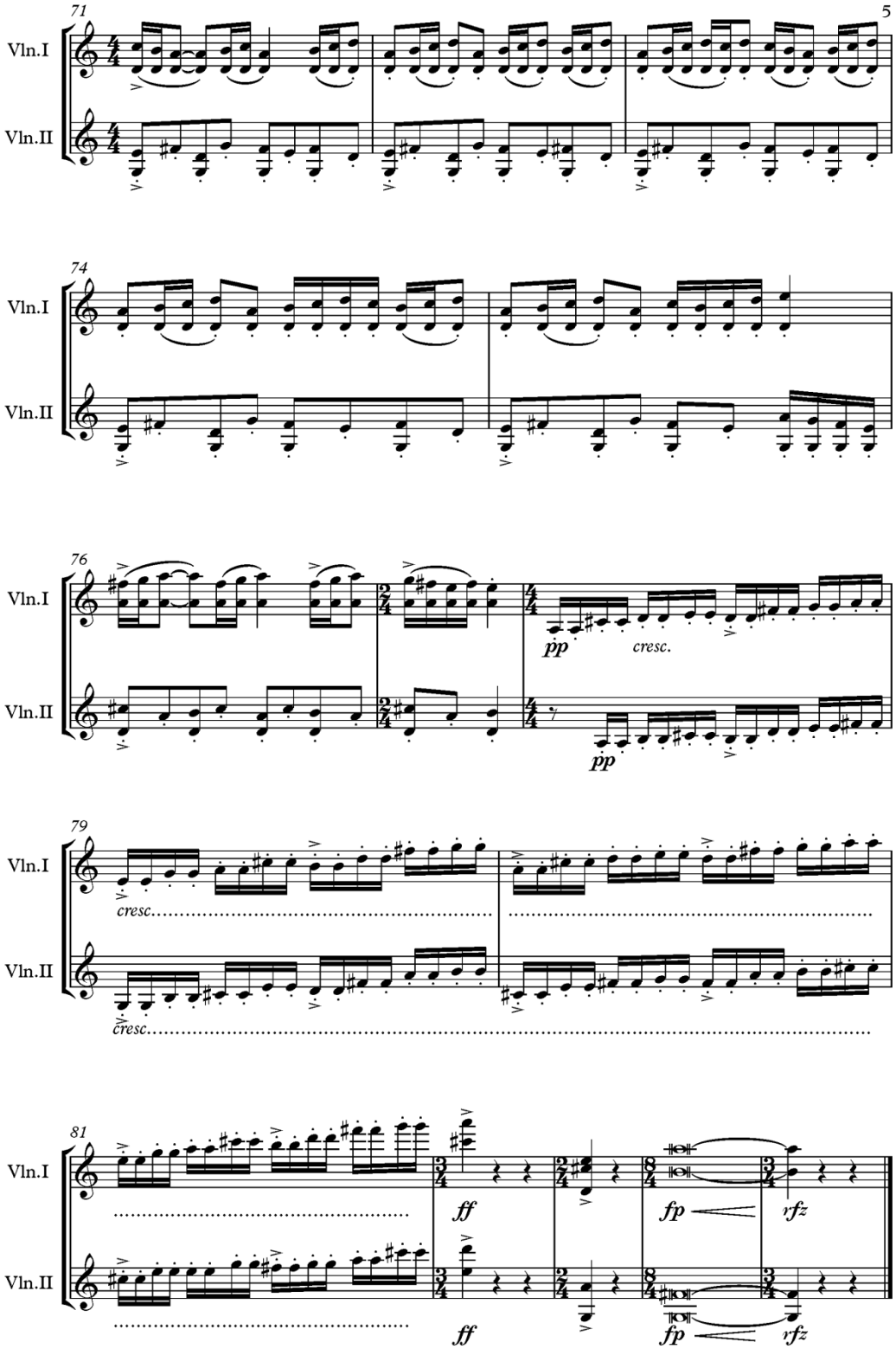
نتائج البحث

وبعد صياغة القطعة والبحث توصل الباحث إلى النتائج التالية:

1. ان عناصر الموسيقى الكوردية العراقية كاللحن والايقاع والمقام مناسبة لكتابة الثنائيات وخاصة للطلبة.
2. إن استخدام التقنيات التأليفية للموسيقى الأوروبية المعاصرة يوفر آفاقاً جديدة لإعادة صياغة الموسيقى الكردية العراقية.
3. ان التحرر من قيود أشكال الأغاني والاتجاه نحو موسيقى الآلات أو إنشاء قوالب جديدة للموسيقى الكردية والعراقية أحد احتياجات العصر.
4. إن استخدام الموازين الموسيقية المتنوعة في الألحان المحلية لا يشكل عائقاً أمام تطور الموسيقى الكردية العراقية.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1516
Abdullah Jamal Ashraf: Violin duet composition in Iraqi Kurdish Music"Shepherd Violin Duet for Students" as a model
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الراعي Shepherd
ثنائي كمان للطلاب A Violin Duet for Students

2
15
Vln.I
Vln.II
19
24
28
32

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1516
Abdullah Jamal Ashraf: Violin duet composition in Iraqi Kurdish Music"Shepherd Violin Duet for Students" as a model
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

4
53
Vln.I
Vln.II
mp
f
p
mf
57
ff
60
Tempo primo
pp
65
67

71
5
Vln.I
Vln.II
74
76
pp
cresc.
79
cresc.
81
ff
fp
rfz

Conclusions

After formulating the piece and researching, the researcher reached the following results:

1. The elements of Iraqi Kurdish music such as melody, rhythm and maqam are suitable for writing duets, especially for students.
2. The use of compositional techniques of contemporary European music provides new horizons for reformulating Iraqi Kurdish music.
3. Liberation from the restrictions of song forms and the trend towards instrumental music or creating new templates for Kurdish and Iraqi music is one of the needs of the era.
4. The use of diverse musical scales in local melodies does not constitute an obstacle to the development of Iraqi Kurdish music.

References

1. Ammer, C. (2004). *The Facts on File dictionary of music*. Facts on File.
2. Cope, D. (1997). *Techniques of the contemporary composer*. Schirmer, Cengage Learning.
3. De Leeuw, T. (1995). *Music of the twentieth century*: A study of its elements and structure. Amsterdam University Press.
4. Griffiths, P. (1978). *A concise history of modern music*. Jarrold and Sons Ltd.
5. Griffiths, P. (1992). *Encyclopaedia of 20th century music*. Phaidon Press.
6. Griffiths, P. (2002). *Modern music and after*: Directions since 1945. Oxford University Press.
7. Kayser, H. E. (2021). *Thirty-six elementary and progressive studies for the violin* (Revised and fingered by Svecenski). G. Schirmer, Inc.
8. Kreutzer, R. (2023). *42 violin studies*. G. Schirmer, Inc.
9. Kostka, S. (2006). *Materials and techniques of twentieth-century music (3rd ed.)*. Pearson Prentice Hall.
10. Laitz, S. G. (2012). *The complete musician: An integrated approach to tonal theory*, analysis, and listening (3rd ed.). Oxford University Press.
11. Sevcik, O. (2023). *Violin school for beginners*, Op. 6. C. G. Roder.
12. Sitt, H. (2007). *100 etudes*, Op. 32. Mutopia Project.
13. Smith Brindle, R. (1968). *Musical composition*. Oxford University Press.
14. Susanni, P., & Antokoletz, E. (2021). *Music and twentieth-century tonality:* - Harmonic progression based on modality and the interval cycles. Routledge.
15. Taruskin, R. (2013). *The Oxford history of western music*: College edition. Oxford University Press.

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1481

A comparative study of visual impression between the types of two-dimensional design style in electronic game design

Abdullah Faisal Suruji [a1]

[a] *Assistance professor in Collage of Art and Design -Umm Al-Qura University*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 16 August 2024
Received in revised form 21 August 2024
Accepted 27 August 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
Visual impression , electronic games, two,dimensional designs

ABSTRACT

This research deals with a comparative study of the instant visual impressions between the types of two-dimensional designs in electronic game design. Instant impressions play a crucial role in attracting players, through the contrast of colors, shapes, lines, and degrees of shadow and light, which greatly affects the player's interaction. Four main principles were identified that the design must rely on to achieve a good visual impression: visual aesthetics, ease of use, emotional impact, and immersion and interaction. The results found that applying these principles to the design of two-dimensional games showed that cell shading type excel in generating positive visual and emotional impressions, especially among young age groups.The results highlight the importance of simplicity and color contrast in enhancing design aesthetics and player interaction It also showed that designs that resemble three-dimensional designs may be the most effective in generating positive responses, which enhances the player's experience and the continuity of interaction with the game

[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/jcofarts1481
Abdullah Faisal Suruji: A comparative study of visual impression between the types of two-dimensional design style in electronic game design
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

دراسة مقارنة للانطباع البصري بين أنواع التصميم ثنائي الأبعاد في تصميم الألعاب الإلكترونية

عبدالله فيصل سروجي[1]

الملخص

يتناول هذا البحث دراسة مقارنة للانطباعات البصرية اللحظية بين أنواع التصاميم ثنائية الأبعاد في تصميم الألعاب الإلكترونية حيث يتولد الانطباع اللحظي في أولى لحظات التعرض للعناصر التصميمة من خلال وحدة العناصر، تباين الألوان والأشكال والخطوط ودرجات الظل كبير على تفاعل اللاعب. حيث إن الانطباعات اللحظية تلعب دورًا حاسمًا في جذب اللاعبين وإبقائهم والضوء مما يؤثر بشكل متفاعلين. في إطار تصميم الألعاب الإلكترونية، توجد أربعة مبادئ رئيسية يجب أن يعتمد عليها التصميم لتحقيق انطباع بصري جيد: الجمالية البصرية، سهولة الاستخدام، التأثير العاطفي، والانغماس والتفاعل. حيث وجدت نتائج البحث أن تطبيق هذه المبادئ على تصميم الألعاب ثنائية الأبعاد، تُظهر أن بعض أنواع التصميم، مثل تظليل الخلية، يتفوق في توليد انطباعات بصرية وعاطفية إيجابية، خاصة لدى الفئات العمرية الشابة. أشارت النتائج إلى أهمية البساطة والتباين اللوني في تحسين جمالية التصميم وتعزيز تفاعل اللاعب. كما أوضحت أن التصاميم التي تشابه التصاميم ثلاثية الأبعاد قد تكون الأكثر فعالية في توليد استجابات إيجابية، مما يعزز من تجربة اللاعب واستمرارية التفاعل مع اللعبة.

الكلمات المفتاحية:

الانطباع البصري، الألعاب الإلكترونية، تصاميم ثنائية الأبعاد

المقدمة

تستكشف هذه الدراسة تأثير الانطباع البصري في تصميم الألعاب الإلكترونية، مسلطة الضوء على كيفية تكوين انطباعات لحظية ايجابية بناءً على العناصر المرئية مثل الألوان، الأشكال، الخطوط، وتدرجات الظل والضوء. حيث يعتبر الانطباع البصري عملية معقدة تتشكل من خلال مجموعة من العناصر البصرية والجمالية والوظيفية التي تؤثر على إدراك الفرد وتفضيلاته. حيث يتميز الانطباع البصري اللحظي بسرعة تكوينه بناءً على المعلومات المرئية المتاحة مما يمكن أن يكون له تأثير إيجابي أو سلبي على التفاعلات المستقبلية. هذه الانطباعات تُشكَّل غالبًا خلال الثواني الأولى من التفاعل مع اللعبة، فالألعاب الإلكترونية التي تحتوي على تكوين بصري متناسق ومتباين تخلق ارتباطات عاطفية أقوى لدى اللاعبين. حيث تؤكد الأبحاث أن التصميم البصري الجيد يمكن أن يزيد من مستوى الانخراط والانغماس في اللعبة. تشير الدراسات إلى وجود اختلافات بين المبادئ التصميمة البصرية التي تعنى بإنشاء الانطباعات البصرية في تصميم الألعاب، إلا أنه يمكن تلخيصها إلى أربعة مبادئ رئيسية: الجمالية البصرية، سهولة الاستخدام، التأثير العاطفي، والانغماس والتفاعل. تطبيق هذه المبادئ قد يؤدي لتوليد انطباعات لحظية إيجابية بالنسبة لأنواع التصميم ثنائي الأبعاد. حيث وجدت الدراسة تفاوت في الانطباعات الإيجابية بي أنواع التصميم ثنائي الأبعاد. تبين أن التصاميم التي تحتوي على تباين وتشبع لوني واضح واستخدام قوي للظل والضوء قد تولد انطباعات إيجابية أكثر من غيرها مثل تظليل الخلية من أنواع التصميم ثنائي الأبعاد. يستند هذا البحث إلى دراسة مقارنة تحليلية لأنواع التصميم ثنائي الأبعاد في الألعاب الإلكترونية، بهدف معرفة الانطباعات المختلفة التي يولدها كل نوع وتحديد الخصائص التصميمية اللازمة لتكوين انطباعات إيجابية.

مشكلة البحث:

في عصر الألعاب الكترونية، يلعب التصميم البصري دورًا مهماً في تجربة المستخدم. مع وجود العديد من أنواع التصميم الجرافيكي ثنائية الأبعاد، يصبح من الضروري فهم كيفية تأثيرها المختلف على اللاعب. تهدف هذه الدراسة في التحقيق في مدى تأثير الاختلافات البصرية بين أنواع التصميم ثنائي الأبعاد وانطباعات المشاركين للعناصر البصرية ومدى تفاعلهم معها.

[1] أستاذ مساعد بكلية التصاميم والفنون بجامعة أم القرى

أهمية البحث:

1. دراسة الانطباعات البصرية التي يولدها أسلوب التصميم ثنائي الأبعاد التي يمكن أن تساعد مصممي الألعاب في تطوير النوع الأمثل لتحقيق الأهداف البصرية.
2. التعرف على أنواع التصميم الجرافيكي ثنائي الأبعاد في تصميم الألعاب الإلكترونية
3. معرفة علاقة وأهمية الانطباعات اللحظية بتصميم الألعاب الإلكترونية.

أسئلة البحث:

1. ماهي الانطباعات الممكنة التي أن تولدها أنواع التصميم ثنائي الأبعاد؟
2. ما هي مزايا وعيوب كل نوع من حيث الكفاءة البصرية؟
3. ما هي الخواص التصميمة الأساسية لتوليد انطباعات بصرية إيجابية؟

أهداف البحث:

1. تحليل الفروق البصرية بين أنواع التصميم ثنائي الأبعاد.
2. تقييم كفاءة أنواع التصميم ثنائي الأبعاد في تحقيق الأهداف البصرية.
3. معرفة أهم الخواص التصميمة الواجب توفرها في تصميم اللعبة بصرياً لتوليد انطباعات إيجابية.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: عدم التطرق لأساليب التصميم الجرافيكي ثنائية الأبعاد في بعدها الحركي

الحدود المكانية: جامعة أم القرى-العالم الافتراضي الرقمي للألعاب الإلكترونية

الحدود الزمانية: 2022-2002م

يتبع البحث المنهج التحليلي لمناسبته لموضوع البحث ويتضمن:

أولاً: الإطار النظري:

المحور الأول: الانطباع البصري

المحور الثاني: الألعاب الإلكترونية

المحور الثالث: أنواع التصميم الجرافيكي ثنائي الأبعاد

ثانيا: الإطار التطبيقي:

المحور الأول: دراسة مقارنة لانطباعات التصميم ثنائي الأبعاد

المحور الثاني: تحليل النتائج

أولاً الإطار النظري

المحور الأول: الانطباع البصري

الانطباع البصري يشمل تأثيرات متعددة ناتجة عن التصميم المرئي، حيث عرفت بعض الدارسات الانطباع البصري بأنه عملية معقدة تتضمن تكوين صور ذهنية تستند إلى المفاهيم المحيطة بالبيئة التي يعيش فيها الفرد. حيث يتكون هذا الانطباع من تفاعل مجموعة من العناصر البصرية والجمالية والوظيفية التي تؤثر على إدراك الفرد وتفضيلاته (Ali, 2023). الانطباع يتشكل بسرعة بناءً على المعلومات المرئية المتاحة، مثل الألوان، الأشكال، الخطوط والتصميم، حيث يمكن أن يكون هذا الانطباع إيجابيًا أو سلبيًا ويؤثر على التفاعلات المستقبلية. يعتمد الانطباع على كيفية استقبال الأفراد للمعلومات البصرية وتفسيرها، وهو ما يمكن أن يؤدي إلى استجابات عاطفية وردود افعال فورية.

بناءاً على متقدم يمكن تعريف الانطباع البصري بأنه الشعور أو الرأي الأولي الذي يتكون لدى الشخص عند التعرض لأول مرة لشخص أو شيء أو تجربة معينة. تطرقت دراسة Hamed, Sayed, Ragab (2017) إلى وجود ثلاث أنواع للانطباع الأول وهي كتالي:

1. **الانطباع اللحظي**: أي الانطباع الذي يتكون في لحظة قصيرة جداً، عادة عند اللقاء الأول أو خلال الثواني الأولى من التفاعل.
2. **الانطباع المتجدد**: يتشكل هذا الانطباع ويتغير مع مرور الوقت وذلك بناءً على تكرار اللقاءات أو الاستخدام والتفاعلات.

3. **الانطباع المستديم** :هو الانطباع الذي يتكون ويبقى ثابتاً لفترة طويلة، والذي قد يصعب تغييره بعد تكوينه.

في تصميم الألعاب الإلكترونية، يلعب الانطباع البصري دورًا حاسمًا في جذب اللاعبين وإبقائهم متفاعلين. حيث يشار له في هذه الصناعة بفن الألعاب (Game Art). إن جودة الرسومات، الخطوط، الألوان، واجهة المستخدم، والمؤثرات البصرية كلها تساهم في تشكيل الانطباع الأولي لدى اللاعب. تظهر دراسة قامت بها منصة CXL أن 94% من الانطباعات الأولية ترتبط بالتصميم. كما تشير كثير من الدراسات إلى اختلاف بين المبادئ التي تعنى بإنشاء الانطباعات البصرية الخاصة بتصميم الألعاب الإلكترونية حيث قد تزيد أو تنقص في عددها او تختلف في تعريفاتها وقد تتداخل مع بعضها. علماً بأن بعض الدراسات تشير لمبادئ تصميم المواقع الالكترونية في تصميم الألعاب الإلكترونية كما تتبع كثير من استوديوهات التصميم في صناعة الألعاب الالكترونية مبادئ تصميم المواقع الإلكترونية والتي بدورها مقتبسة من مبادئ التصميم الجرافيكي المتعارف عليها. ولكن يمكن اختصار المبادئ التي يجب أن يبنى عليها تصميم اللعبة الإلكترونية للوصول إلى انطباع بصري جيد في اربع مبادئ كما تطرقت لها دراسة Whitton & Whitton (2011)، Lavie & Tractinsky (2004) McAllister & White (2015),Goethe (2019) واستوديوهات التصميم المعروفة مثل INFOGAMEو PIXUNEحيث أن المبادئ هي كتالي:

1. **الجمالية البصرية(Visual aesthetic) :** قياس مدى اتساق النمط الفني عبر جميع عناصر اللعبة.
   - التوافق البصري: مدى اتساق العناصر البصرية المختلفة في اللعبة.
   - وحدة التصميم: تشابه أسلوب الرسم في الشخصيات، البيئات، وواجهة المستخدم.
2. **سهولة الاستخدام(Usability) :** سهولة تنقل الاعب داخل اللعبة واستجابة النظام للأوامر
   - سهولة التنقل: بساطة وسلاسة التنقل عبر واجهة المستخدم.
   - وضوح التعليمات: وضوح النصوص والأيقونات.
   - استجابة النظام: سرعة استجابة اللعبة لأوامر اللاعبين.
3. **التأثير العاطفي(Emotional Impact) :** قدرة العناصر البصرية وطبيعتها اللونية على إثارة المشاعر
   - استخدام الألوان: تأثير الألوان المستخدمة على مشاعر اللاعبين.
   - التفاعل العاطفي: قدرة العناصر البصرية على الجذب.
- **الانغماس والتفاعل(Immersion and Engagement) :** التفاعل مع البيئة البصرية للشخصيات والعناصر المختلفة باللعبة
  - التفاصيل البصرية: مدى تفصيل البيئات والشخصيات.
  - التفاعل مع البيئة: قدرة اللاعبين على التفاعل مع عناصر اللعبة.
  - الاستجابة الحسية: تأثير العناصر البصرية والصوتية في خلق شعور الانغماس

سوف تهتم هذه الدراسة بالانطباع الأولي اللحظي وفي بعض المبادئ المذكورة بالأعلى في إطار ثابت وغير متحرك لعناصر اللعبة الإلكترونية والتي سوف يتم التطرق لها بالتفصيل في الإطار التطبيقي من هذه الدراسة.

المحور الثاني: الألعاب الإلكترونية

الألعاب الإلكترونية أصبحت جزءًا أساسيًا من الثقافة الحديثة ولها تأثير كبير على الأفراد والمجتمعات حيث يمكن تعريفها بأنها برامج تفاعلية تقوم على الرسوميات والصوت، يتم تشغيلها باستخدام أجهزة الكمبيوتر، أجهزة الألعاب المخصصة، أو الأجهزة المحمولة. حيث تتميز بقدرتها على إنشاء بيئات افتراضية متعددة الأبعاد يمكن للمستخدمين التفاعل معها وفقًا لمجموعة محددة من القواعد (Salen & Zimmerman, 2004). إن الألعاب الإلكترونية تعد نوع من أنواع الترفيه الرقمي، حيث يتفاعل اللاعبون مع واجهة المستخدم لتحقيق أهداف معينة ضمن اللعبة. قد يكون الغرض المتعلق بالألعاب الإلكترونية في ذهن كثير من المجتمعات هو التسلية، ولكن هنالك جوانب عدة يتم استغلال الألعاب الإلكترونية بها حيث تستخدم في عملية التعليم والتعلم بتوفير بيئات تعليمية تفاعلية تعزز التعلم من خلال اللعب، مستخدمة في بعض الفصول الدراسية لتحسين حل المشكلات والتفكير النقدي ومهارات التعاون (Gee, 2003). كما أنها تعد منصة للتواصل الاجتماعي، حيث يمكن للاعبين من مختلف أنحاء العالم التفاعل والتعاون أو التنافس، مما يعزز العلاقات الاجتماعية ويبني مجتمعات قوية مبنية على اهتمامات مشتركة. بالإضافة إلى

ذلك، تساهم الألعاب في تحسين الصحة العقلية والجسدية، حيث تشجع ألعاب اللياقة البدنية على النشاط البدني وتساعد الألعاب الاستراتيجية على تحسين وظائف الدماغ (Granic, Lobel, & Engels, 2014). وتُستخدم الألعاب أيضًا في برامج العلاج والتأهيل لتحسين الحركة والتنسيق وتقديم طرق مبتكرة للتعامل مع الصدمات النفسية والقلق (Kato, 2010).

تصميم الألعاب الإلكترونية والانطباع اللحظي

إحدى أهم جوانب الألعاب الإلكترونية هي قدرتها على خلق انطباعات لحظية قوية تؤثر على تجربة المستخدم بشكل مباشر. الانطباعات اللحظية التي تتكون من العناصر البصرية، الصوتية، والتفاعلية، تساهم بشكل كبير في جذب اللاعبين والمحافظة على اهتمامهم. الدراسات الأكاديمية تشير إلى أن الألعاب الإلكترونية قادرة على تحفيز استجابات نفسية وفسيولوجية فورية. توضح دراسة Flynn & Richert (2018) أن الانطباعات الأولية التي يشكلها اللاعبون عند بدء لعبة جديدة يمكن أن تحدد ما إذا كانوا سيستمرون في اللعب أو لا. هذه الانطباعات تُشكَّل غالبًا خلال الثواني الأولى من التفاعل مع اللعبة، مما يجعل التصميم البصري والصوتي أمرًا بالغ الأهمية في هذه المرحلة. فالألعاب الإلكترونية التي تخلق تجربة بصرية قوية ومؤثرة تولد ارتباطات عاطفية أقوى لدى اللاعبين، مما يعزز من رضاهم عن اللعبة ويزيد من احتمالية تكرار اللعب. تؤكد الأبحاث أن التصميم البصري الجيد يمكن أن يزيد من مستوى الانخراط والانغماس في اللعبة، حيث أن دراسة Ghazali, Noor, Zakaria (2020) تشير إلى أن التصميم البصري المتقن يعزز من التجربة العاطفية والإدراكية للعبة، مما يؤدي إلى تجربة لعب أكثر إرضاءً وإثارة. مما يؤكد على أهمية التصميم البصري في التأثير على رضا اللاعبين واستمرارية استخدامهم. يتضح أن التصميم البصري ليس مجرد جانب جمالي في الألعاب الإلكترونية، بل هو عنصر أساسي يحدد مدى نجاح اللعبة في تقديم تجربة متكاملة تجذب اللاعبين وتبقيهم منغمسين في عالم اللعبة.

المحور الثالث: أنواع التصميم ثنائية الأبعاد في الألعاب الإلكترونية

في هذا القسم من البحث سوف يقوم الباحث باستعراض مقدمة عن التصميم ثنائي الأبعاد و بدايته ومراحل تطوره ومن ثم استعراض لأنواعه المستخدمة في تصميم العاب الفيديو كما ذكرها Menapace (2024) وOllila (2023).

يعد التصميم ثنائي الأبعاد من الركائز الأساسية في تاريخ تطور صناعة الألعاب الإلكترونية، حيث توفر بُعدين فقط للحركة والتصميم، مما يجعله نقطة انطلاق للعديد من المطورين والمصممين لإبراز إبداعاتهم. بدأت هذه النوعية من الألعاب بالظهور في السبعينيات، مع ألعاب مثل (بونغ) التي تعد من أوائل الأمثلة على الألعاب ثنائية الأبعاد، ومن ثم تم تصميم وتطوير ألعاب أكثر تعقيدًا وغنية بالرسوميات مثل لعبة (Super Mario) الشهيرة والتي ساهمت في تعريف العاب الفيديو(Kent, 2001).

بدايات التصميم ثنائي الأبعاد وتطوره:

منذ البدايات المتواضعة في السبعينيات، شهد التصميم ثنائي الأبعاد تطورات ملحوظة. بالنظر إلى التحولات التكنولوجية والفنية عبر العقود، نجد أن هذا النوع قد شكّل اللبنات الأساسية في صناعة الألعاب الرقمية. مع ظهور أدوات تطوير الألعاب وتقنيات الرسوم المتحركة المتقدمة، أصبح بإمكان المطورين والمصممين إنشاء عوالم ثنائية الأبعاد غنية ومعقدة تستطيع منافسة جودة الألعاب ثلاثية الأبعاد في كثير من الأحيان(Isbister & Schaffer, 2008). شهدت الألعاب الإلكترونية ثنائية الأبعاد تحولات جوهرية في الجرافيكس من البكسلات الكبيرة إلى الرسومات المتجهة والأكثر تعقيداً مثل فن البيكسل والرسوم المتحركة الرقمية (Smith & Jones, 2019). في العصر الحديث، لا تزال الألعاب ثنائية الأبعاد تحظى بشعبية كبيرة، مستفيدة من التقنيات الجديدة لتقديم تجارب مختلفة مليئة بالحلول الجذابة للفئة المستهدفة في ظل أساليب فنية مبتكرة. وللأسلوب ثنائي الأبعاد عدة أنواع سوف يتم التطرق لها في القسم التالي من البحث.

أنواع التصميم ثنائي الأبعاد:

1. التصميم المسطح (Flat Design)

التصميم المسطح مبني على مفهوم التبسيط في التصميم (Minimalism) أي استخدام أبسط العناصر وأقلها لتحقيق أقصى قدر من التأثير كما تشير صورة رقم (1) للعبة Super Phantom Cat 2. بمعنى القليل يساوي الكثير، وذلك من خلال استخدام خطوط محددة غير متضمن عناصر بصرية معقدة كثيراً، مع الحفاظ على بساطة التصميم بقيم جمالية (Saqr & Mohamed 2023). يعزز هذا النوع سهولة بناء واستخدام العناصر البصرية وسهولة إدراكها للوصول لانطباع معين أو إبراز ميكانيكية اللعبة

(Spiliotopoulos & Sirmakessis, 2018). يعتبر هذا النوع وظيفي بشكل كبير وللوصول لأقصى درجات هذا النوع يجب اتقان ربط العناصر وطريقة تكوينها وتباين الألوان، حيث يعتبر أمرًا حيويًا لمنع هذا النوع من أن يبدو مفرطًا في التبسيط مع الحفاظ على قيمته الجمالية.

صوره (1)

/https://www.pinterest.com/pin/336363284577904 96

2. الرسومات المتجهة (Vector Graphics)

يذكر Smith و Jones (2019) و Samah (2017) بأن الرسومات المتجهة أو (المتجهات) يعد أحد الأساليب المميزة ضمن التصميم ثنائي الأبعاد وذلك بسبب الوضوح العالي للعناصر وقابلية التعديل عليها وتوسيع نطاقها مهما اختلف التعقيد البصري التي بنيت عليه، حيث إنها لا تتأثر بتغير الحجم بفضل أساسها الرياضي. تمثل لعبة Gravitar: Recharged كما في صوره (2) مثالاً جيداً لهذا النوع كما تشير الصورة بالأسفل. كما تعتبر الرسومات المتجهة ذات ميزة تنافسية خاصة للألعاب ثنائية الأبعاد التي تتطلب دقة متنوعة. بالإضافة إلى ذلك، تسمح الرسومات المتجه بتسهيل إنتاج الرسوم المتحركة بكفاءة عالية. كما تدعم هذه التقنية إنشاء تصميمات ديناميكية وغنية بالألوان تتمتع بحدود واضحة وتفاصيل دقيقة، مما يعزز تجربة المستخدم او الاعب بشكل إيجابي.

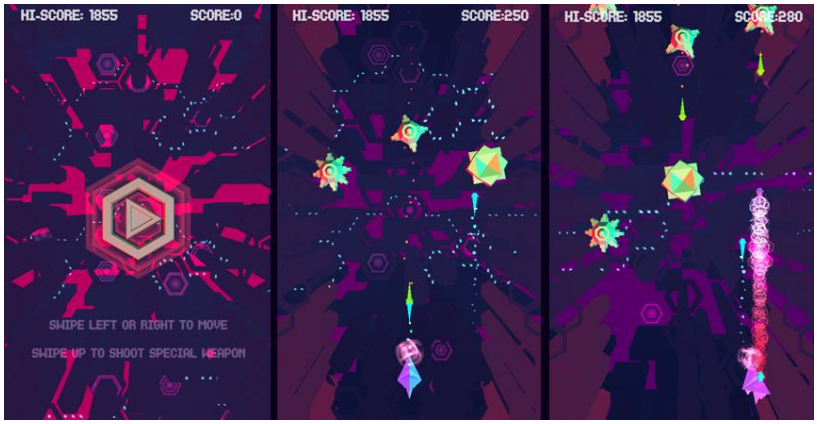
صوره (2)

/ https://www.gamingnexus.com/Article/7600/Gravitar-Recharged

3. الفن الهندسي (Geometric Art)

يعتبر هذا النوع الهندسي مماثل للتصميم المسطح في بساطته فإن هذا النوع أكثر شيوعًا في الألعاب الخاصة بالهواتف الذكية ومجالات التعليم وذلك بسبب بساطة تصميم عناصره مما ينعكس على ديناميكية اللعب. حيث يعمل الفن الهندسي على تقليل العناصر المرئية إلى أبسط أشكالها، وذلك باستخدام الأشكال الهندسية لصياغة بيئات بصرية جذابة داخل اللعبة حيث يتطلب

توازنًا دقيقًا بين البساطة والتعقيد لجذب اللاعبين بشكل فعال، كما تشير تصاميم لعبة Space Zero بالصورة بالأسفل (Saqr & Mohamed 2023).



صوره (3)

https://forum.unity.com/threads/android-space-zero-a-shmup-game-with-abstract-graphics.273132/

4. فن البكسل (Pixel Art)

يعرف البكسل بأنه أصغر الوحدات لقياس الصور وهو أسلوب يتسم بالبساطة ويعتمد على التباين اللوني بين البكسلات الصغيرة الحجم لإنتاج تصاميم مختلفة (Samah، 2017). يذكر Thompson, Nguyen(2021) و Green (2016) أن أسلوب البكسل له دور كبير في خلق انطباع للحنين إلى الماضي وصياغة عوالم ألعاب متميزة وذات صدى عاطفي، حيث أن هذا النوع كان دارجاً في الثمانينيات والتسعينيات وهو يجذب اللاعبين الذين يقدرون النوستالجيا والبساطة في التصميم. كما يتميز هذا النوع بقدرته على صياغة حلول ذات رسومات بسيطة وقوية في نفس الوقت كما تشير الصورة بالأسفل للعبة Cure Hunters. تُظهر الأبحاث أن الرسومات المصممة بتقنية البكسل بأنها يمكن أن تولد انطباعا عاطفيًا كبيرًا وتعزز التجربة العامة للعبة (Smith & White, 2015)مع ذلك، يتطلب تصميم لعبة بأسلوب الـPixel Art دقة للوصول لعناصر بصرية واضحة، حيث يجب على المصممين أن يكونوا قادرين على صياغة موازنة بصرية بين البساطة والتعقيد، وأن يعرفوا كيف يستخدمون الألوان والظلال بطريقة تعزز العمق والملمس دون إغراق الصورة بتفاصيل زائدة (Miller, 2018).

صوره (4)

https://www.nintendolife.com/guides/best-pixel-art-switch-games

5. الرسوم المتحركة (Cartoon Style)

يُعرف فن الرسوم المتحركة في الألعاب الرقمية بجاذبيته، حيث لا يوجد أسلوب محدد يستطيع أن يتبعه المصمم مما يسمح بمساحة كبيرة من الإبداع والتجديد في انتاج تصاميم كرتونية مختلفة. يسعى هذا النوع إلى

تحقيق التوازن بين الوضوح والنوع الفني المتجدد، مما يجعل التصميم قابل لتعقيدات مختلفة صعبة القياس العاطفي للاعبين (Danner & Winklhofer, 2008) . الأمر الذي يجعل هذا النوع قابل لتوليد انطباعات عاطفية متفاوتة.

صوره (5)

https://www.polygon.com/gaming/2012/9/21/3367318/ex-troopers-hands-on-the-lost-planet-tailor-made-for-japan

6. تظليل الخلية (Cel Shading)

يشبه هذا النوع إلى حد كبير أسلوب الرسوم المتحركة، حيث يعمل هذا النوع على صياغة عالم اللعبة الذي يشبه أسلوب القصص الهزلية ويتميز بألوان مسطحة وخطوط عريضة وتظليل لإضفاء العمق والبُعد لتوليد انطباع ثلاثي الأبعاد. في هذا النوع يتم التركيز على التباينات الشديدة بين الظل والضوء لتحقيق انطباع مشابه للرسوم المتحركة، بحيث ينتج تصميم يحقق انطباع كرتوني رقمي أشبه إلى التصميم ثلاثي الأبعاد مما يميزه عن أنماط الرسوم المتحركة التقليدية تمام كما تظهر الصوره (6) للعبة (The Legend of Zelda: The Wind Waker)، تناقش الدراسات التي أجريت على تظليل الخلية قدرته على مزج الفن التقليدي مع التقنيات الرقمية، مما يؤدي إلى إنشاء صور مميزة ومنمقة (Berenguer Guinovart, 2023).

صوره (6)

https://www.youtube.com/watch?v=Z0SxbzDGAD8

7. أحادي اللون (Monochromatic Style)

يستخدم النوع أحادي اللون لونًا واحدًا وظلاله لصياغة جماليات اللعبة بشكل جذاب، مما يوفر تجربة بصرية فريدة في وسط غني بالألوان في الغالب. تستفيد ألعاب مثل (Inside)كما تشير الصورة رقم (7). تؤكد دراسة Fischer و Schmidt (2021) على قدرة هذا النوع على تعزيز الحالة المزاجية من خلال البساطة البصرية مما يزيد في الانخراط في بيئة اللعبة. يعتبر أسلوب اللون الأحادي نظام غير معقد ويسهل ربط التعقيد البصري لونياً (Kauranen, 2023). كما تفيد دراسة Khaled (2007) أن استخدام أسلوب اللون الأحادي يستطيع أن يصنع قدرة كبيرة على صناعة إدراك اكبر للتصميم البصري.

صوره (7)

https://www.taptap.io/app/169576

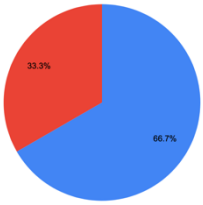
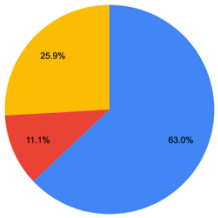
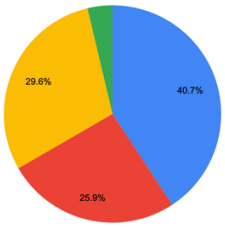
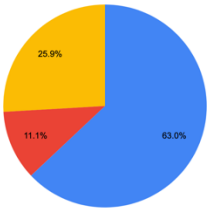
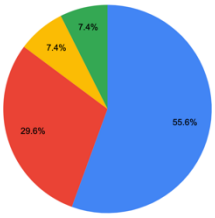
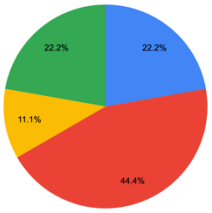
ثانيا: الإطار التطبيقي:

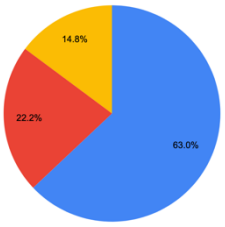
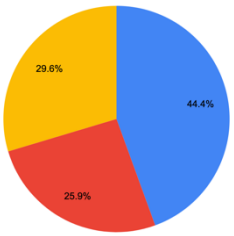
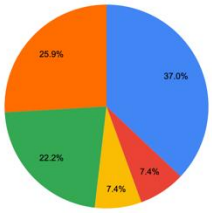
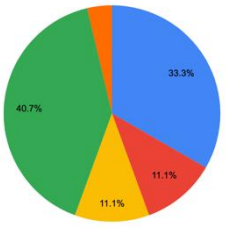
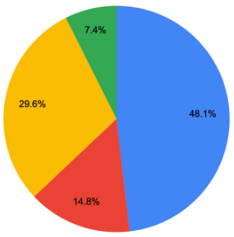
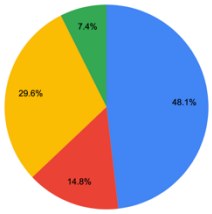
يركز هذا الإطار على تحليل الانطباعات اللحظية لأنواع التصميم ثنائي الأبعاد والتي تم ذكرها في الإطار النظري عن طريق تصميم استبانة موجه لطلاب كلية التصاميم والفنون بجامعة أم القرى. ولضمان عدم وجود انطباعات مبنية على ممارسات لألعاب الكترونية قد يمكن أن سبق اختبرها من قبل المشارك، قام الباحث بتصميم عناصر بصرية مختلفة للعبة افتراضية غير موجودة بعنوان حرب المستقبل (Future war). حيث تضمن التصميم عناصر مثل الشخصية الرئيسية، واجهة مستخدم، عالم اللعبة مثل الخلفيات وعناصر بصرية كالأسلحة والدبابات وأيقونات بصرية مختلفة. كما تم مراعاة التنسيق البصري ووحدة العناصر، تبيان الألوان ووضوح تفاصيل البيئات والشخصيات.

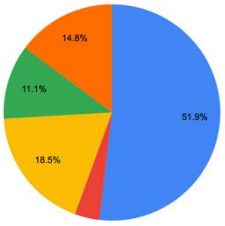
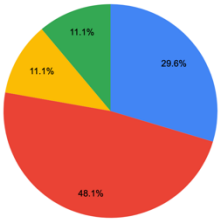
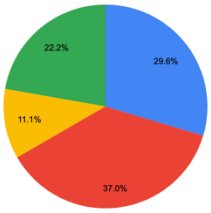
المحور الأول: دراسة مقارنة لانطباعات التصميم ثنائي الأبعاد

تم تصميم الاستبيان بشكل يسمح بتحليل الانطباعات اللحظية بناءاً على مبادئ تصميم الألعاب الإلكترونية والتي تم شرحها في الإطار النظري وهي الجمالية البصرية، التأثير العاطفي، الانغماس والتفاعل حيث لم يتم التطرق لمبدأ سهولة الاستخدام نظراً لتركيز البحث على العناصر البصرية الثابتة ولأن هذا المبدأ يحتاج وجود العاب الكترونية فعلية يستطيع أن يلعبها المشارك والتي قد تكون مجالاً للبحث والتحليل في دراسات مستقبلية. حيث سوف يتم استعراض كل تصميم لكل نوع من التصميم ثنائي الابعاد وتحليل الانطباعات اللحظية بناءاً على المبادئ.

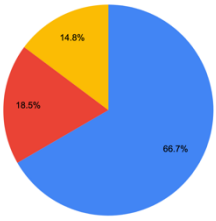
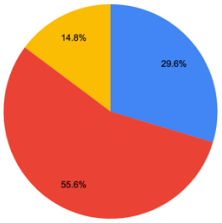
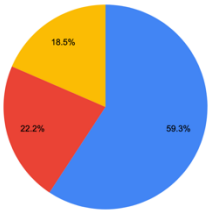
النوع الأول: التصميم المسطح

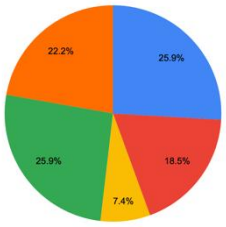
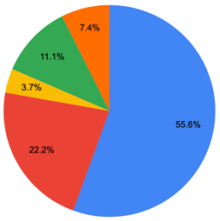
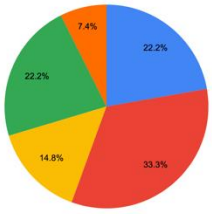
الجمالية البصرية	التأثير العاطفي	الانغماس والتفاعل
		
تظهر النتائج اتفاق اغلبية المشاركين بوجود اتساق بصري ممتاز لعناصر التصميم المختلفة بنسبة 66.7%، بينما اتفق 33.3% من المشاركين بوجود اتساق بصري بمستوى جيد.	تظهر النتائج انقسام انطباعات المشاركين بين وجود تأثير عاطفي إيجابي بنسبة 63%يليها انطباعات إيجابية جداً بنسبة 25.9%والنسبة الأقل من المشاركين لم يكن يظهروا أي انطباع عاطفي	أظهر المشاركين 40.7%انطباعات عالية الاستجابة بينما كانت النسب متقاربة بين الانطباعات المتوسطة والعالية جداً بواقع 26.6%
النوع الثاني: الرسومات المتجة		
الجمالية البصرية	التأثير العاطفي	الانغماس والتفاعل
		
أظهر هذا النوع وجود انطباعات ممتازة لمدى الاتساق البصري ممتاز بواقع 63% وأخرى مثلت انطباعات جيدة بواقع 25.9%	تبين وجود انطباعات عاطفية إيجابية جداً بواقع 29.6% بينما كانت النسبة الأكبر للانطباعات الإيجابية بواقع 55.6%	وجد أن أغلبية المشاركين كانت لديهم انطباعات تفاعلية عالية جداً بنسبة 44.4% بينما أنقسم البعض بين متوسط وعالي بواقع 22.2%
النوع الثالث: الفن الهندسي		

الجمالية البصرية	التأثير العاطفي	الانغماس والتفاعل
		
نجد نتائج مختلفة عن الأنواع السابق لوجود متفاوتة بين انطباعات متوسطه بواقع 14.8% وجيدة بواقع 22.2% بينما النسبة الأكبر كانت لتقييم ممتاز بواقع 63%	تظهر النتائج نسب متقاربة بين لا يوجد تأثير بواقع 25.9% وإيجابي جدا بواقع 29.6% والانطباعات الأكثر تمثلت في إيجابي بواقع 44.4%	أظهر هذا النوع انطباعات على صعيد جميع التقييمات، حيث إن الأكثر كان لعالي بواقع 37%ونسب متقاربة بين عالي جداً ومتوسط بواقع 22.2%و 25.9%
النوع الرابع: البكسل		
الجمالية البصرية	التأثير العاطفي	الانغماس والتفاعل
		
تظهر النتائج وجود النسبة الأعلى لتقييم جيد بواقع 40.7% بينما وجدت انطباعات لتقييم ممتاز بواقع 33.3%	أظهرت النتائج انطباع عاطفي إيجابي بواقع 48.1% بينما أن 26.6%من المشاركين أظهروا عدم وجود أي تأثير. في حين أن نسبه قليلة أظهرت انطباعات إيجابية جداً بواقع 14.8%	نجد أن أغلب المشاركين أظهروا انطباعات متوسطة بواقع 40.7% بينما انقسمت النتائج الأخرى بين عالي جداً وعالي بنفس النسبة لكل تقييم بواقع 22.2%
النوع الخامس: الرسوم المتحركة		

الجمالية البصرية	التأثير العاطفي	الانغماس والتفاعل
		
يشير هذا النوع لوجود انطباعات بتقييم ممتاز بواقع 51.9% وتقييم جيد بواقع18.5% إلى مقبول بواقع 14.8%	أظهرت النتائج تقييم إيجابي جداً بواقع 48.1% إلى إيجابي بواقع 29.6٪ بينما انقسم باقي التقييم بنفس النسبة بين لا يوجد تأثير وسلبي	تظهر النتائج وجود أعلى نسبة لتقييم عالي جداً بواقع 37% بينما أظهر بقية المشاركين تقييم متوسط بواقع 29.6% وعالي بواقع 22.2%

النوع السادس: تظليل الخلية

الجمالية البصرية	التأثير العاطفي	الانغماس والتفاعل
		
تظهر النتائج وجود انطباعات ممتازة بواقع 66.7% إلى متوسطة بواقع 18.5%	أظهرت النتائج وجود انطباعات إيجابية جداً بواقع 55.6% إلى إيجابية بواقع 29.6%	جميع تقييمات المشاركين تشير إلى انغماس وتفاعل عالي، حيث أن النسبة الأكبر كانت بواقع 59.3% لعال جداً تبعها تقييم عالي ومتوسط

<table>
<tr><th colspan="3">النوع السابع: أحادي اللون</th></tr>
<tr><td colspan="3">
</td></tr>
<tr><th>الجمالية البصرية</th><th>التأثير العاطفي</th><th>الانغماس والتفاعل</th></tr>
<tr><td> 
</td><td> 
</td><td> 
</td></tr>
<tr><td>تظهر النتائج انطباعات متماثلة متوسط ومقبول بواقع 25.9% ونسبة قريبة لتقييم جيد بواقع 22.2%</td><td>تشير النتائج لتقييم سلبي بواقع 55.6% كالانطباع الأكبر من المشاركين.</td><td>أظهرت النتائج الشريحة الأكبر من المشاركين وجود انطباعات بتقييم مقبول بواقع33.3% بينما وجدت نتائج متماثلة لتقييم عالي ومتوسط بواقع 22.2%</td></tr>
</table>

المحور الثاني: تحليل النتائج

لقد تضمن الاستبيان عدة معلومات عن المشاركين حيث وجد أن غالبية المشاركين هم من الفئة العمرية ما بين 24-18، حيث كان اغلبهم من الذكور بنسبة 59.3%. تظهر النتائج أن المستوى التعليمي لغالبية المشاركين هو التعليم الجامعي لمرحلة البكالوريوس في تخصص التصميم الجرافيكي ممن سبق لهم ممارسة الألعاب الكترونية بواقع 96.3%.

1. نجد أن غالبية الأنواع قد حازت على جمالية بصرية بانطباعات ممتاز متقاربه من بعضها إلى حد ما، حيث كان اعلاها للتصميم المسطح وتظليل الخلية بواقع نفس النسبة وهي 66.7% وكان أدنها هو التصميم أحادي اللون. تشير هذه النتائج لضرورة وجوب أن تحمل العناصر المختلفة للعبة هوية بصرية مشتركة فيما بينها لإنشاء اتساق بصري موحد والمحافظة على بساطة تصميم العناصر وتبيان درجات الظل والضوء لإضفاء العمق للعناصر مهما كانت الحاجة للتعقيد. حيث إن التصميم المسطح يتميز ببساطته واختزال عناصره بينما يتميز تظليل الخلية بمدى تباين ألوان عناصره ووضوح ظلالها نسبة لشدة الضوء. إن انسجام عناصر اللعبة بين الألوان، الأشكال والخطوط مهما كان نوع التصميم قد يساعد كثيراً في الحصول على انطباعات لحظية جيدة مما قد يوثر على عاطفة الاعب ومدى تفاعله.
2. رغم تفاوت نتائج التأثير العاطفي إلا أن غالبية الأنواع قد حازت على انطباعات لحظية إيجابية، حيث كان أعلها هو تظليل الخلية يليه الرسوم المتحركة. يتبين هنا مدى أهمية انسجام وتباين الألوان نسبة للعناصر المختلفة في التصميم في التأثير على مشاعر الاعب ومدى انجذابه لها بالإضافة لمدى أهمية ابراز عمق العناصر عن طريق الظل والضوء. حيث إن تظليل الخلية والرسوم المتحركة هما نوعين متقاربة من بعضها في أسلوبهما الكلي، ولكن يتميز تظليل الخلية بتسطح الوانه وكثافتها واهتمامه بقيمتها وعمق عناصره بسبب التأكيد على الظل والضوء وسُمك الخطوط، الأمر الذي يجعله ذو قيمه مضافة عن الرسوم المتحركة في مجال تصميم الألعاب الإلكترونية. ايضاً رغم أن بعض الدراسات تفيد بوجود تفاعل عاطفي لتصميم فن البيكسل إلا أنه كان أقل من تظليل الخلية والرسوم المتحركة مما يدل على أن فن البيكسل قد يكون من الأفضل توجيهه لفئة عمرية أعلى بسبب تاريخه الذي يناظر بداية ظهور الألعاب الالكترونية.
3. تشير النتائج لوجود انطباعات لحظية تفيد بتفاعل جيد من المشاركين حيث إن غالبية الأنواع حصدت تفاعلات بين عالية وعالية جداً، حيث لازال تظليل الخلية الأعلى يليه الرسوم المتجه. تمثل هذه النتائج أهمية وضوح الشخصيات والبيئات باللعبة وتباينها عن بعضها حيث إن أحد العوامل المشتركة بين النوعين هو مدى وضوح العناصر. إن أكثر ما يميز الرسوم المتجه هو مدى وضوح ودقة عناصره بسبب أساسه الرياضي بينما أن تظليل الخلية يتميز بوضوح عناصره بسبب استغلاله للتباين اللوني وظلال الاشكال وسُمك خطوطه، مما يشير إلى وجود علاقة طردية بين تباين العناصر بمختلف استراتيجيات التبيان البصرية وتفاعل الاعب مع العناصر المختلفة للعبة الإلكترونية. حيث كلما زادت العناصر وضحاً بغض النظر عن أسباب وضوحها زاد تفاعل المستخدم. بالإضافة إلى أنه يجب الإشارة إلى أن تظليل الخلية هو النوع الأقرب إلى التصاميم ثلاثية الأبعاد دوناً عن غيره مما يشير إلى أن التصاميم التي تحمل انطباعات ثلاثية الأبعاد قد تولد انطباعات تفاعلية عالية.

نتائج البحث:

1. البساطة في تصميم عناصر اللعبة مع تبيان درجات الظل والضوء يضفي عمقًا للعناصر وتسمح بجمالية بصرية عالية.، مما يجعل تصميم الشخصيات وبيئة اللعب تولد انطباعات جيدة لدى الاعب.
2. يجب أن تحمل العناصر المختلفة للعبة هوية بصرية مشتركة لإنشاء اتساق بصري موحد يساعد في الحصول على انطباعات لحظية جيدة، مما يؤثر بشكل إيجابي على عاطفة اللاعب وتفاعله.
3. استخدام درجات الألوان الأحادية قد لا يعطي انطباع باتساق عناصر التصميم بشكلها الكلي وقد تكون الأقل تأثيراً في جانب العاطفة والتأثير للاعب مما يشير لعدم اتفاق نتائج الدراسة مع الدراسات السابقة المشار لها في الإطار النظري. حيث أن بساطة العناصر دون وجود تباين لوني واضح ومتسق بصرياً قد لا يؤدي إلى نتائج عاطفية إيجابية.
4. قد يكون تظليل الخلية الأنسب في حال استهداف مطوري الألعاب شريحة كبيرة من الاعبين وبالأخص لفئة عمرية شابة. بينما إن أنواع التصميم التي ناظرت ظهور الألعاب الالكترونية مثل فن البكسل، قد تكون الأنسب لفئة عمرية أكبر.
5. التصاميم ثنائية الأبعاد التي تشابه التصاميم ثلاثية الأبعاد قد تولد انطباعات إيجابية أكثر من غيرها.

التوصيات:

1. يجب أن تكون جميع عناصر اللعبة ذات بناء تصميمي بسيط وواضح وغير معقد في إطار هوية بصرية موحدة.
2. تبيان الألوان ودرجة تشبعه وتباين الظل والضوء يزيد من التأثير العاطفي الإيجابي لدى الاعب.
3. أنواع التصميم التي تتميز بوضوح الوانها وعناصرها رغم اختلاف طريقة بناءها قد تكون الأنسب لجمهور عريض من الاعبين.
4. زيادة الدراسات البحثية في جانب التكوين البنائي للتصميم ثنائي الأبعاد وفي جانب أنواع الانطباعات البصرية المختلفة في تصميم الألعاب الإلكترونية.

Conclusion:

1. Simplicity in designing game elements with the clarity of shadow and light degrees adds depth to the elements and allows for high visual aesthetics, which makes the design of characters, and the game environment generate good impressions for the player.
2. The different elements of the game must carry a common visual identity to create a unified visual consistency that helps in obtaining good momentary impressions, which positively affects the player's emotion and interaction.
3. Using monochromatic color degrees may not give the impression of the consistency of the design elements in their entirety and may be the least influential on the player's emotion and interaction, which indicates that the results of the study do not agree with the previous studies referred to in the theoretical framework. As the simplicity of the elements without the presence of clear and visually consistent color contrast may not lead to positive emotional results.
4. Cell shading may be the most appropriate if game developers target a large segment of players, especially a young age group. While types of design that paralleled the emergence of electronic games, such as pixel art, may be the most appropriate for an older age group
5. 2D designs that resemble 3D designs may generate more positive impressions than others.

References:

1. Ali, I. (2023). Achieving unity of visual impression through multiple visual communication channels (A case study at Sari Academy). *Journal of Architecture, Arts and Humanities*, *8*(42), 258–273.
2. Berenguer Guinovart, J. (2023). Creation of a Game Ready 3D Character (Bachelor's thesis, Universitat Politècnica de Catalunya).
3. CXL. (n.d.). First impressions matter: Why great visual design is essential. CXL. Retrieved July 27, 2024, from https://cxl.com/blog/first-impressions-matter-the-importance-of-great-visual-design/.
4. Danner, S. M., & Winklhofer, C. J. (2008). Cartoon Style Rendering. In *Relatório técnico, Universidade Técnica de Viena. Acedido em http://www. cg. tuwien. ac. at/courses/Seminar/WS2007/comicstyle. pdf a* (Vol. 14)
5. Fischer, E., & Schmidt, H. (2021). Shades of meaning: The significance of color and light in monochromatic video games. Journal of Game Design and Development Education, 3(2), 1-13.
6. Flynn, R. M., & Richert, R. A. (2018). Cognitive, not physical, engagement in video gaming influences executive functioning. *Journal of Cognition and Development*, *19*(1), 1–20.
7. Gee, J. P. (2003). What Video Games Have to Teach Us About Learning and Literacy. Palgrave Macmillan.
8. Ghazali, M., Noor, N. L. M., & Zakaria, N. H. (2020). The impact of visual aesthetics on user experience in gaming: A study of satisfaction, fun, and immersion. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 25(2), 203-218.
9. Goethe, O., & Goethe, O. (2019). Visual aesthetics in games and gamification. *Gamification mindset*, 85-92
10. Granic, I., Lobel, A., & Engels, R. C. M. E. (2014). The benefits of playing video games. American Psychologist, 69(1), 66-78.
11. Green, R. (2016). Nostalgia in retro game design. Proceedings of the 2016 ACM SIGCHI Conference on Designing Interactive Systems, 342-345.
12. Hamed, A., Sayed, H. A. G., & Ragab, A. (2017). Design evaluation between first impression and end of life from the user perspective as a design center. *Journal of Qualitative Education Research*, *2017*(46), 433–468.
13. Isbister, K., & Schaffer, N. (2008). Game Design: Principles, Practice, and Techniques - The Ultimate Guide for the Aspiring Game Designer. John Wiley & Sons.
14. Kato, P. M. (2010). Video games in health care: Closing the gap. Review of General Psychology, 14(2), 113-121.
15. Kauranen, A. (2023). How colours guide the player in video games.
16. Kent, S. L. (2001). The Ultimate History of Video Games: From Pong to Pokémon and Beyond - The Story Behind the Craze That Touched Our Lives and Changed the World. Three Rivers Press.
17. Khaled, M. (2007). Graphic expression using color as a visual variable (population density map in Bashiqa district). *Journal of Basic Education College Research*, *4*(3), 139–162.
18. Lavie, T., & Tractinsky, N. (2004). Assessing dimensions of perceived visual aesthetics of web sites. *International journal of human-computer studies*, *60*(3), 269-298.
19. McAllister, G., & White, G. R. (2015). Video game development and user experience. Game User Experience Evaluation, , 11-35.
20. Menapace, W. (2024). Towards Intelligent Videogame Generation
21. Miller, T. (2018). Pixel art for video games. The Journal of Visual Communication in Art and Design, 12(1), 59-67.
22. Mohamed, H., Saqr, R., & Ahmed, A. (2023). Multiplicity and diversity of graphic design methods in presenting the cultural event. *Journal of Arts and Humanities*, *6*(11), 166–178.
23. Nguyen, P., & Thompson, W. (2021). Nostalgia and identity in pixel art games. Journal of Game Studies, 18(2), 89-105.
24. Ollila, J. (2023). Character Creation: Comparison of 3D and 2D Video Game Graphics Workflow
25. Salen, K., & Zimmerman, E. (2004). Rules of Play: Game Design Fundamentals. MIT Press
26. Samah, W .(2017). Creative vision of abstract digital arts and benefiting from them in artistic formulations to enrich the decorative aspect of contemporary women's fashion. *Journal of Qualitative Education Research*, *2017*(47), 371–400.
27. Smith, J., & White, P. (2015). Emotional response to pixel art characters. Graphics Interface Conference, 231-238.
28. Spiliotopoulos, K., Rigou, M., & Sirmakessis, S. (2018). A comparative study of skeuomorphic and flat design from a UX perspective. Multimodal Technologies and Interaction, 2(2), 31.
29. Whitton, N., & Whitton, P. (2011). The impact of visual design quality on game-based learning. Playful teaching, learning games: New tool for digital classrooms (pp. 1-19) SensePublishers Rotterdam.

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1517

The dialectic of life and death in the texts of Ghazi (Azrael play - a choice)

Alaa Hatem Mohsin [a1] , *nazar shebeeb karim* [b]

[a] *University of Basra/College of Fine Arts*
[b] *Ministry of Education / Basra Education Directorate*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 1 September 2024
Received in revised form 17 October 2024
Accepted 20 October 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
dialectic, life ,death, Ghazi

ABSTRACT

The research deals with the dialectic of life and death in the texts of Mithal Ghazi (the play Azrael - Ikhtiyaran) and its semantic implications. The dialectic of life and death is one of the existential issues that occupied a large space in philosophical thought. The presence of death means the absence of life, and the presence of life means the absence of death. In addition, the writer lives in loss and daily scenes of death in his social environment as a state and feeling, and what these scenes constitute of daily concerns that cast their shadows on the members of society. The dialectic of life and death is one of the important stations that constitute an obsession in the life of the ordinary person and the most present in his mind. According to this vision, the research was concerned with studying the dialectic of life and death in the texts of Mithal Ghazi. The first chapter included the research problem that defined the question: Was the author able to explain the nature of the dialectic of life and death in his theatrical texts? This study came to shed light on the dialectic of life and death in the play (Azrael). This study included the introduction to the research in which the research presented the problem of the research, its importance and its goal. Then the theoretical framework that dealt with the theoretical foundation of the research included two topics: the first: in the philosophy of life and death and the second: the dialectic of life and death in the global theatrical text. The research came out with a set of indicators that I relied on in analyzing the research sample model. After the analysis, the research came out with a set of results, including:

1- The dialectic of life and death became clear in the research sample model through the defense of the woman's character for her existence in life and her insistence and refutation of the idea of death, while death represented the character of the man or Azrael who insisted on taking her soul and transferring it to the other world.

2- The theatrical text indicated that all the social ties and relationships that a person practices are dialectically linked to the life of a person in this worldly life and cannot prevent death from any person.

3- The sample model showed that the issue of a person's transition from the worldly life to the world of the afterlife or the isthmus is an inevitable result that no person can escape from

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: aala_hatem@uobasrah.edu.iq
[2] E-mail address: nazar71@basrahaoe.iq

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1517
Alaa Hatem Mohsin , nazar shebeeb karim : The dialectic of life and death in the texts of Ghazi (Azrael play - a choice)
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

جدلية الحياة والموت في نصوص مثال غازي(مسرحية عزرائيل اختياراً)

علاء حاتم محسن[1]
نزارشبيب كريم [2]

الملخص :

يتناول البحث جدلية الحياة والموت في نصوص مثال غازي (مسرحية عزرائيل –اختياراً) وتداعياتها الدلالية، وهي من المسائل الوجودية التي شغلت حيزاً واسعاً من الفكر الفلسفي،فحضور الموت يعني غياب الحياة وحضور الحياة يعني غياب الموت فضلاً عن ان الكاتب يعيش الضياع ومشاهد الموت اليومي في بيئته الاجتماعية كحالة وشعور وماتشكله هذه المشاهد من هم يومي يلقي بظلاله على افراد المجتمع.فضلاً عن أنها من المحطات المهمة التي تشكل هاجساً في حياة الانسان العادي والأكثر حضوراً في ذهنه.

وعلى وفق هذه الرؤية عني البحث بدراسة جدلية الحياة والموت في نصوص (مثال غازي) وتضمن الفصل الاول مشكلة البحث التي حددت السؤال: هل استطاع المؤلف بيان ماهية جدلية الحياة والموت في نصوصه المسرحية وجاءت تلك الدراسة لتسلط الضوء على جدلية الحياة والموت في مسرحية (عزرائيل) وتضمنت هذه الدراسة مقدمة البحث التي عرض فيها البحث مشكلة البحث وأهميته وهدفه. ثم الإطار النظري الذي تناول تأسيساً نظرياً للبحث اشتمل على مبحثين هما الأول: في فلسفة الحياة والموت والثاني: جدلية الحياة والموت في النص المسرحي العالمي وخرج البحث بمجموعة من المؤشرات أعتمدها في تحليل نموذج عينة البحث. وبعد التحليل خرج البحث بمجموعة نتائج منها:

1- أتضحت جدلية الحياة والموت في نموذج عينة البحث من خلال دفاع شخصية المرأة عن وجودها في الحياة واصرارها ودحضها لفكرة الموت ، في حين مثل الموت شخصية الرجل او عزرائيل الذي أصر على قبض روحها ونقلها الى العالم الاخر .
2- أشار النص المسرحي الى أن جميع الاواصر والعلاقات الاجتماعية التي يمارسها الانسان مرتبطة جدلياً بحياته في الحياة الدنيا ولايمكنها ان تدفع الموت عنه. .
3- أظهر نموذج العينة على ان مسألة انتقال الانسان من عالم الحياة الدنيا الى عالم الاخرة او البرزخ نتيجة حتمية لايمكن لأي أنسان الفرار منها .

الكلمات المفتاحية: جدلية، الحياة، الموت، مثال غازي

الفصل الاول: الاطار المنهجي

مشكلة البحث

شغلت ثنائية الحياة والموت الضمير الإنساني منذ الفجر الاول لبزوغ البشرية، وادرك الإنسان هذه الفكرة الغامضة والمحيرة ، ومارافق تلك الرحلة من أرهاصات القت بظلالها على مجمل تفكيره ، بأتجاه هذا اللغز المحير فحين انتقل الإنسان من بدائيته أدرك حتمية الموت وهو متجه نحو الجانب الإنساني وقيام كيانات فردية متميزة . فعندما ادرك الإنسان في مرحلة فجر التاريخ حتمية الموت ، أجهد نفسه في البحث عن الخلود حيث امتزجت نظرته الواقعية بالاسطورة والخيال . وهو ماتجلى في معتقدات الفراعنة من اهتمام بهذا الجانب وكيفية التفاعل مع الموت والتحضير له نتيجة قلقهم منه . فضلاً عن سكان وادي الرافدين في ادبهم واساطيرهم . ومنها ماذكر في ملحمة كلكامش حول الخلود والموت التي كانت اغنية لتخليد البطل بالترنم بامجاده ، ونجد الرغبة بالتغلب على الموت والشك بان السحر والمكر او القوة يمكن ان تحقق هذا الهدف . بالاضافة الى النصوص الادبية الشرقية والاغريقية والرومانية .كما تناول الدين الاسلامي ثنائية الحياة والموت في عدة ايات منها(ذلك منكم الاخزي في الحياة الدنيا) البقرة(85) وكذلك قوله تعالى(اولئك الذين اشتروا الحياةالدنيا) البقرة(86) بالاضافة الى(إنك ميت وإنهم ميتون) الزمر(30) وفي آية أخرى وجه ندائه للمؤمنين(كل نفس ذائقة الموت ثم الينا ترجعون) العنكبوت (56)وغيرها من الآيات، ومنها برزت هذه الفكرة بصورة جلية في نتاجات المسرح الاغريقي متمثلة بمسرحية (اغاممنون) وماشهدته الحرب من مجازر والاف الموتى فضلاً عن

[1] جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة
[2] وزارة التربية / مديرية تربية البصرة

(يوربيدس) وتضحية (افجينيا) بحياتها من اجل الوطن، مروراً بمسرح القرون الوسطى ومسرحية (ادم وحواء) التي تناولت الحياة والموت،وصولاً الى العصر الحديث وبخاصة مسرح اللامعقول (مسرح العبث) الذي يعد من بين المسارح التي وظفت الموت بشتى الطرق ، نتيجة الالم والبؤس والدمار اثناء الحرب العالمية الثانية ، مما ساعدت على ظهور هذا النمط المسرحي الجديد معتمداً فلسفة العبث ، ومن بين أبرز كتابه (البير كامو) كاحد رواد هذه الحركة مجسداً الموت في أغلب اعماله ومنها مسرحية (سوء تفاهم) و(العادلون) وغيرها مؤكداً على لامعقولية الحياة وما شقاه هو الواقع غير معقول . وشهد المسرح العراقي نتاجات استلهمت الحياة والموت وهو مانراه جلياً في كتابات (علي الزيدي) الذي أثرى المنجز المسرحي بنصوص مثل (يارب) و(قمامة) و(قاسم مطرود) في مسرحية(حاويات بلا وطن) وغيرهم وصولاً الى الكاتب (مثال غازي) الذي أضاف الى المشهد المسرحي نصوص عديدة جسدت الحياة والموت في أكثر من نص لذلك كان التساؤل التالي لمشكلة البحث : (هل استطاع المؤلف بيان ماهية جدلية الحياة والموت في نصوصه المسرحية) .

أهمية البحث والحاجة اليه :

تنبع أهمية هذه الدراسة من خلال :-

1- يسلط الضوء على جدلية الحياة والموت في نصوص مثال غازي ومعالجته لمفهوم الحياة والموت .
2- يفيد الدارسين في المسرح من خلال دراسة مشاكل الحياة الموت في بناء النص المسرحي .

<u>هدف البحث:</u>

يهدف البحث الى:

الكشف عن جدلية الحياة والموت في نصوص مثال غازي

<u>حدود البحث:</u>

الحدود الزمانية: 2018

الحدود المكانية:العراق

حدود الموضوع: دراسة جدلية الحياة والموت في نصوص مثال غازي

تحديد المصطلحات:

- أولا : الجدلية الجدل لغوياً : لفظة مشتقة من مفردة الجدل (الديالكتيك) والذي ورد في اللغة جدل - يجدل تجديلاً ، خصمه وصدعة ، وناقشه وخاصمهُ ، والموضوع الجدلي موضوع نقاش وخلاف .

والجدل اصطلاحا : هو القياس المؤلف من مقدمات مشهورة أو مسلمة ، والغرض منه هو إلزام الخصم وإقحام من هو قاصر عن إدراك مقدمات البرهان ، وعند أفلاطون هو فن الحوار والمناقشة عن طريق الأسئلة والأجوبة. (Saeed, 2004,p131)

وهي حركة الفكر التي تثبت المسألة أو القضية وتنقضها ثم تتجاوز الإثبات والنقض إلى تأليف يضمها ويتعداهما (من اليونانية Dia بمعنى خلال ، و Lekion ويعني الحديث أو التفكير)

(Saeed, 2004,p131) وفي كتاب مصطلحات النقد ، يعرف الجدلية (Dialectics) بأنها نهج لبحث الواقع من خلال التأكيد على الروابط الديناميكية التي تشد جميع الأشياء بعضها إلى بعض ، وكذلك توتراتها وتناقضاتها الداخلية ، وهو مذهب الحوار / الحواري / الحوارية .(Saeed,2004,p17)

أي إحداث علاقة بين ثنائية أو ضدية لمناقشة الأبعاد الداخلية لكل منهما وتحليلها ، وإقامة المعنى النقدي الذي يثير تساؤلات مترابطة ومتناهية ، وصولاً إلى العمق اللغوي أو الموضوعي المطلوب في العملية النقدية .

والتعريف الاجرائي للجدلية هو طريقة خاصة في البحث وأحد أساليب المناظرة المطروحة من أجل الوصول إلى وجهة نظر ثالثة صحيحة والوقوف على رأي أحد المتناظرين أو قد ينبثق عن هذا الصراع الفكري رأي ثالث متواشج بينهما يشكل الصورة الفنية الجديدة، من خلال تشغيل أدوات الجدل المتمثلة بآليات الإدراك (الخيال، الذات، الحدس، اللاشعور)... من أجل الوصول إلى الحقيقة المطلقة.

ثانياً : الحياة: في معجم مختار الصحاح (الحياة) ضد الموت و(الحي) ضد الميت . و (المحيا) مفعل من الحياة ، تقول : محياي ومماتي ، و(الحي) واحد (أحياء) العرب ، و (أحياءُ) الله (فحيي) و(حي) أيضا والإدغام أكثر .(al-Razi, 1999, p. 86)

وفلسفياً ، فإن الحياة ضد الموت ، ومفهومها بديهي لأنها من الكيفيات المحسوسة الغنية عن التعريف ، وحياة كل كائن هي سيرته ، وما تشتمل عليه من خبرات وأحداث ، تقول حياة إنسان ، وتعني ما تشاهد من ظواهر ومظاهر كالحياة الاجتماعية أو الفكرية أو الأدبية . وقيل : الحياة هي الوجود .(Rawdan., 2016,p23)

وعرفها (جميل صليبا) : الحياة في اللغة نقيض الموت ، وهي النمو، والبقاء والمنفعة . والحي من كل شيء نقيض الميت والحي أيضاً كل متكلم ناطق، ومن القدماء من يرى أن من شروط الحي أن يكون له بنية وهي الجسم المركب من العناصر، والبنية عندهم مجموع جواهر فرده لا يمكن البدن بغيرها أما علماء الحياة المتأخرون فيرون أن الحياة هي مجموع ما يشاهد في الحيوانات والنباتات من مميزات تفرق (Salbi, no date,p2)

والحياة حالة تميز جميع ما يدعى الكائنات الحية من حيوانات ونباتات ، مميزة إياها عن غير الأحياء من الأغراض ، وهي تدل على مجمل الأحداث الجارية التي تحدث على الأرض وتشارك بها الكائنات كافة ، وهي الفترة التي يحياها كل كائن حي بين ولادته ، عندما يعتبركينونة مستقلة إلى لحظة موته وانقطاعه عن أي فعالية ملحوظة ، وتستخدم لتدل على حالة الكائن الحي الذي يستطيع بفاعليته أن يثبت وجوده وأنه لم يمت بعد.

(Hasiba, 2009, p. 213)

ويتفق الباحث مع تعريف (مصطفى حسيبة) كتعريف اجرائي للحياة

ثالثاً : الموت: في اللغة : الموت لغة من معجم مختار الصحاح مصدر للفعل مات ، يموت ، مُت ، موتًا ، فهو مائت وميت وميت ، ومات الرجل : زالت الحياة عنه ، والموت هو زوال الحياة عن كل كائن حي ، كل نفس ذائقة الموت " (آل عمران آية 185) .(al-Razi,1999,p86)

أما اصطلاحاً ففي لسان العرب يقول ابن منظور : " هو ضد الحياة ، وهو خلق من خلق الله تعالى ، وقد يستعار الموت للأحوال الشاقة ، كالفقر والذل والسؤم والهرم والمعصية . والموت يقع على أنواع بحسب أنواع الحياة ، فمنها ما هو بإزاء القوة النامية الموجودة في الحيوان والنبات كقوله تعالى : " يحيي الأرض بعد موتها " ، ومنها زوال القوة الحسية " يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا " ، ومنها زوال القوة العاقلة وهي الجهالة ، كقوله : " أو من كان ميتا فأحييناه " ، ومنها الحزن والخوف ويأتيه الموت من كل مكان وما هو بميت " ، ومنها المنام ، والتي لم تمت في منامها " . (Manzu, no date,p325)

والموت حدث بيولوجي حتم ، لا يمكن تجنبه ، ورغم أن معرفة آليات الموت هي من مشغولات علم البيولوجيا ، إلا أن الفلسفة قد أولته أهمية عظمى باعتباره الأساس الأول والمقولة الرئيسة للحياة الشعورية ، فالموت بالنسبة إلى الشعور معيش من نوع خاص ، وهو يعاش بوصفه قادماً لا بوصفه حاضراً ، وبوصفه نقياً لفعل الحياة ذاته ، أي نفياً للشعور بما هو شعور ، وهذا النفي للحياة هو مصدر أشد قلق تعرفه الحياة ، مما ولد العديد من ردود الفعل الدفاعية ، كالخرافات والأساطير الدينية(تواصل الحياة بعد الموت) ، والطقوس الجنائزية .(Saeed,2004.p453)

وبهذا تقع على معان جمة للموت في معاجم اللغة توصلنا إلى أبعد مما هو ظاهر للعيان ، حيث المعاني المجازية المتمثلة في زوال فكرة ما ، أو حب أو إرادة أو انتماء ، يجعل من الإنسان الموجود فعلياً غير موجود عقلياً وشعورياً.

والتعريف الاجرائي للموت هو النهاية الحتمية التي يخضع إليها الكائن البشري بغض النظر عن تفسيراتها في الديانات السماوية والوضعية وله تمثلات متعددة في الادب المسرحي

الفصل الثاني:الاطار النظري

المبحث الأول: في فلسفة الحياة والموت

شغل مفهوم الحياة والموت حيزاً كبيراً من فكر الإنسان الذي حاول منذ بدايات تفهمه للطبيعة ان يدرك فكرة الموت الغامضة والمحيرة ، التي طالما حاول الهروب منها محاولاً القيام ببعض الشعائر والطقوس لتجاوز ذلك الموقف المرعب ، وما حركاته التي يقوم بها لتفادي الرعد والبرق والحركات الراقصة التي كان يؤديها في الكهوف هي محاولات للهروب من مشكلة الموت التي تصيبه

. وليس الخوف من الموت مجرد خوف من الفناء بصفة عامة ، بل هو خوف من انسحاب الفناء على تلك (الآنية) التي يمتلكها كل فرد منا بوصفه شخصاً قائماً بذاته . وان الإنسان الموجود الوحيد الذي يملك يقيناً مزعجاً عن حقيقة الموت ، وقد يجد نفسه في بعض الأحيان مدفوعاً الى ان يخفي عن نفسه حقيقة موته. كما أدرك الإنسان ان شبح الموت مخيم فوق رؤوس الآدميين في كل لحظة مؤذناً بقرب موعد الرحيل" ولما كانت مسألة الحياة والموت محوراً لأبحاث مثل الادب العالمي والفلسفة المقارنة ، فإن الحياة والموت وجهان لعملة واحدة. انهما يتعايشان ولكنهما متنافران ايضاً. هناك حياة وهناك موت. إذا لم تكن هناك حياة فلا يوجد موت، ان الحياة والموت شرطان من شروط الإنسانية البداية تجلب البهجة للعالم لكن النهاية دائماً مأساوية . وإذا لم تتمكن من فهم معنى الحياة، فليس هناك أي احتمال لمعرفة ماهوالموت.إذا ظل معنى الحياة غير معروف وغير محكم، فلايمكن فهم الموت (Dr. Noha Abdel Aziz Mohamed، n.d., p. 103)

أن اول شي يمكن رصده عن مفهوم قدسية الحياة هو أنه مفهوم ذو أصول دينية تعود جذوره الى الديانات القديمة، التي اهتمت بالإنسان وشرذعت القوانين لخدمته، وقد كان ينظر إليه على أنه صورة من صور الكمال، بحيث أنه كان يقدس احياناً، وكثيراً ماكانت الشعوب ترسم صورة للآلهة مستقاة من صورة الانسان القوي الجميل، مايعني أنه كان يعتبر أرقى الكائنات جميعاً (al-Basyouni,2002,p. 61)

وشهدت البدايات الأولى لنشأة البشرية طروحات تبنّاها الانسان على شكل تساؤلات يطرحها على نفسه ويجيب عليها ومنها علة وجوده واذا كان وجوده مرتبطاً بالعالم ماالسبب في ان هناك عالماً هناك وجود وماغاية الوجود لأن" الربط بين العالم والوجود والغاية يجعل مدركاتنا تتجه بشكل طبيعي الى تأمل الكون في توازنه العام اي في مظاهر التنظيم ، اي ان حياتنا تخضع لنظام واي نظام دقيق، فالطبيعة التي تسكنها الكائنات منحيوانات ونباتات لها اعضاء وغرائز ويبدو ان هذه الأعضاء والغرائز إنما تكونت ونُظمت لنوع معين من الحياة (Shakshak,2009 p. 9,)

وان الاستعداد الفطري دفع الأفراد للأهتمام بمثل تلك المسائل رغبة منهم في ايجاد علل لمعرفة وتفسير اصل الاشياء ومعنى العالم ومصيره، ان الاهتمام بأمور مابعد الطبيعة رافق الإنسانية منذ مطلع فجرها وقد ظهر على صورة تتفاوت في البيان والجلاء لدى معظم الجماعات البشرية واخذ الناس في التفكير وفي بناء مذاهبهم بدافع حاجاتهم العملية، وظهرت فلسفات عدة منها اليقينية التي تعتقد ان قضايا ماوراء الطبيعة كلها او بعضها قابلة لأن تحل حلاً يقينياً يقام الدليل عليها بأسلوب علمي او بطرائق تعتبر امعن في البرهان وتعتقد هذه الفلسفة ان المطلق بين يدينا ونستطيع بلوغه في بعض وجوهه على الاقل ويرجعون المعرفة الى قوة حدسية قبلية فطرية سابقة على التجربة وصادرة عن العقل والتأمل النظري اذ يستعملان طريقةالمحاكمة القبلية لدعم مبادئهما وطريقة التجربة البعدية لتنمية تلك المبادئ واثباتها ويعتقد الكثير منهم ان التجربة الباطنية التي تنبئنا عن ذواتنا تمتلك قدرة ادراك المطلق ادراكاً حدسياً (Shakshak,2009,p.11-12)

وانقسم الدور الاول الى وقتين : ففي الوقت الاول نرى ثلاثة اتجاهات متعاصرة تمثل الوجهات الثلاث التي يمكن تبنيها في الوجود،ويؤلف مجموعها الفلسفةالوضوعية: وهي الوجهة الطبيعية، والوجهة الرياضية، والوجهة الميتافيزيقية، فأن الفكر يتجه أولاً نحو الخارج ويطلب حقيقة الاشياء، فالوجهة الاولى اخذ بها (طاليس، وأنكسيمندريس، وانكسيمانس، وهرقليطس) ثم نشأ فلاسفة حاولوا التوفيق بين الوجهات الثلاث وهم (انبادوقيس، وديموقراطيس ، وانكساغورس) (Karam,2012,p21-22)

مفهوم الحياة عند الفلاسفة:

وجهات نظر الفلاسفة المختلفة حول مفهوم الحياة ذات صلة ماذا تعني الحياة مفهوم الحياة فلسفيّاً المعنى الفَلسفي للحياة هو عبارة عن سؤالٍ فلسفيّ يستفهم عن أهميّة الوجود أو الحياة، ويتمّ التعبير عنه بعددٍ من الصيغ الأخرى مثل ما الفائدة من الحياة ؟ أو لماذا نحن هنا؟ أو ما الغرض أو الغاية من الوجود ؟ وتعتبر تلك التّساؤلات هي مِحور التكهّنات العلميّة والفلسفيّة واللاهوتيّة على مرّ التاريخ، وهناك كمٌ كبير من الإجابات المقترحة من قبل خلفيّاتٍ أيدولوجيّة وحضاريّة مختلفة. يلعب معنى الحياة دوراً مهمّاً في المفاهيم الدينيّة والفلسفيّة والوجوديّة والوعي والعلاقات الاجتماعيّة والسعادة، إضافةً للعديد من القضايا الأخرى كالمعاني الرمزيّة والأهداف والقيم والأخلاق والشر والخير والإرادة الحرّة، ووجود إله واحد أو عددٌ من الآلهة، وعددٌ من المفاهيم التي تتعلّق بالله واليوم الآخر والروح. ويعد أفلاطون من أوائل الفلاسفة أصحاب التأثير العميق، وقد نبعت شهرته من نظريته التي تقترح وجود عوالم مختلفة، إضافة لمثاليته. تقترح نظريّة المثل الأفلاطونيّة أنّ العوالم لا تتواجد بشكلٍ فيزيائي كالأشياء،

وإنما تأتي كأنماطٍ روحيّة. يقول أفلاطون إنّ معنى الحياة يأتي في تحقيق أعلى شكلٍ من أشكال المعرفة، والّذي يُعتبر نموذج الخير.." وقد اختص أفلاطون مسألة الخلود بقسط كبير من عنايته ذكرها في جميع كتبه وخصص لها فيدون وكان يحس احساساً قوياً بخطورتها ووجوب بحثها ونحن نجد في فيدون ثلاثة ادلة على خلودالنفس: يبدأ (افلاطون) بأسهلها تناولاً وهو التناسخ، وتداول الاجيال البشرية، تلك العقيدة القديمة الأرفية الفيثاغورية، فيقول/ إذا كان صحيحاً ان النفس تولد في هذه الدنيا تأتي من عالم اخر كانت قد ذهبت إليه بعدموت سابق وأن الأحياء يبعثون من الأموات،ينتج لنا أن النفس لاتموت بموت الجسم، ولكن هذا تسليم برأي متواتر لاتدليل؛لذلك يحاول ربط هذا الرأي بقضية كبرى واستخراجه منها نتيجة لازمة فيقول : إذا نظرنا في التغير بالاجمال-وهو قانون العالم المحسوس-وجدناه تبادلاً دائراً بين الأضداد يتولد الأكبر من الاصغر والأحسن من الأسوأ وبالعكس، فتصح لدينا العقيدة القديمة بأن الحياة تبعث من الموت، ولو لم يكن الأمر كذلك لكانت الأشياء قد انتهت إلى السكون المطلق (Karam,2012,p109)

(ابيقور) قرر ان الموت هو بمثابة العمود الفقري الحاسم لأي نظرية أخلاقية مقنعة.فالموت لايمكن أن يضر بنا على الرغم من حقيقة أنه يعني انقراضنا الشخصي أو فنائنا المطلق، فيعتقد (ابيقور) أنه بما أن الشخص يخرج من الوجود عندمايموت، لايمكن أن يكون الموت سيئاً لأن الشخص الميت لايمكن أن يكون لديه تجارب مؤلمة ويرى (ابيقور)ر ان الموت لايسبب أي نوع من القلق وكيف أن هذا القلق يأتي من سوء فهم للموت، يرى (ابيقور) ان الخوف من الموت مرعب للغاية؛لدرجة جعلت (ابيقور) يعتقد أنه حافز لكل الجرائم في الحياة، ففي بعض الأوقات يُقدم المرء على الانتحار هرباً من الموت (p65 (Abbas,2006

وفي معرض تناوله للموت يرى (سقراط)" أن الموت قد يكون خيراً من الحياة، وأن الصعوبة ليست الهرب من الموت، لكن الصعوبة الحقيقة هي في تجنب ارتكاب الخطأ. في حين يرى افلاطون ان الموت هو اعتاق النفس من الجسد ويصورها كما لوكانت سجينة وبوسعها الهرب عند الموت واستعادة ألوهيتها أي الخلود (Shom ,1978، p48-63)

ويرى الدين الإسلامي ان الموت من الحتميات المقدرة على كل البشر ولامفر منه، إلا ان هاجس الخلود معجون في طبيعة الإنسان وشغل حيزاً كبيراً من تفكيره "فالمؤمن يخاف من الموت لعلمه بأنه أكتسب سيئات سيسأل عنها، والعارف: الذي هو أعلى مرتبة من المؤمن. يخاف من الموت لاستحيائه من الله عند القدوم عليه واللقاء معه وذلك لعلمه بجلال الله وهيبته. أما الكافر، فإنه يخاف الموت؛لأنه بالموت سيفارق كل ما ألفه واعتاده في هذه الحياة الدنيا (Mabrouk,2011,p86)

وذهب المسلمين إلى أن الموت انتقال من عالم من عوالم الله سبحانه وتعالى إلى عالم آخر من عوالمه سبحانه وتعالى أيضاء . انتقال من دار الدنيا إلى دار البرزخ , انتظاراً فيها للوصول إلى الدار الآخرة . انتقال من دار الفناء إلى دار البقاء . انتقال من دار التكليف والعمل الدنيوى إلى دارالثواب والعقاب الأخروى : وهوما أكدته عدة آيات منها قوله تعالى ﴿ فَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ وَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ﴾ (The Holy Quran, Surat Al-Zalzalah, 7, 8) ومن هنا : فالموت ينقل العبد من دار الدنيا إلى دار البرزخ كما أخبر الحق وهو أصدق المخبرين فى قوله تعالى :﴿ حَتَّى إِذَا جَاءأَحَدَهُمُ الْمَوْتُ قَالَ رَبِّ ارْجِعُونِ*لَعَلِّي أَعْمَلُ صَالِحًافِيمَا تَرَكْتُ كَلَّا إِنَّهَا كَلِمَةٌ هُوَ قَائِلُهَا وَمِن وَرَائِهِم بَرْزَخٌ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ﴾ (The Holy Quran, Surat Al-Mu'minoon, 99, 100)

أى : مهلة يمكثون بها حتى ينتقلوا إلى الدار الأخرة.. وهذه المهلة التى يمكث بها الإنسان حتى يوم البعث هى : الحياة البرزخية (p9, Al-Farmawi,1984)

وإذا انتقلنا الى فلاسفة العصر الحديث فيرى (شوبنهاور) بأنّ الحياة أو الوجود الإنساني فوضويّ وبلا معنى " وتبدأ فلسفته بأعطاء اسم القوة الأولية بداخلنا وهي إرادة الحياة، فهي تدفعنا إلى الأمام من أجل تحقيق أهدافنا، إلاّ أنها عمياء تدفعنا إلى فعل أشياء غريبة، فقد رأى (شوبنهاور) عدم وجود معنى للحياة، فالإنسان في معاناة، فالحياة ليست مجردة بالنسبة لنا، بل إنها تجربة تتجلى في عدد كبير من الوصايا المتشابكة، فهي محاولة لتشكيل وتبرير وجودنا، ولا يمكننا فهم سبب ادراكنا المحدود، وهذا التصور مصدر البؤس والمعاناة ، وعلى الإنسان الاستسلام للمقادير حتى يموت ويرتاح من هذه الحياة العبثية التي لامعنى لها ولاداع للمقاومة (n.d., Mahmoud, p. 781)

و أنبعثت عدّة نظريات تناولت مفهوم الحياة ومنها :

نظرية (هنري ديفيد ثورو)

كان هنري ديفيد ثورو من أتباع (إيمرسون) و فلسفة المتعالي ، و هو مشهور بكتاباته الفلسفية ، و قد قرر أن يعيش ببساطة في الغابة و يرى كيف يقارن بالحياة في العالم الحديث ، و قد اعتقد أن هذا يساعده أن يحصل على صورة غالبًا ما تكون عميقة.

في حين أن ثورو لم يكن بالفعل بعيدًا عن المدينة ، و كانت والدته تأتي للقيام بالأعمال المنزلية الخاصة به من وقت لآخر ، كانت وجهات نظره حول الحياة البسيطة ، و تشمل كيف يمكننا تقليل اعتمادنا على السلع الدنيوية ، و الحاجة إلى الفردية.

يُذكّرنا (ثورو) بأنه يجب علينا فحص حياتنا في كل منعطف ، وأن التقدم في العلوم و التكنولوجيا ،قد لا يكون ما يجعلنا سعداء ، وأن أبسط الأمور هي الأفضل في بعض الأحيان ، في حين أن هروبه للحياة البسيطة قد يكون أكثر من أي عطلة أخرى ، فإنه يبين لنا أن التكنولوجيا قد لا تكون هي الطريق لإيجاد المعنى للحياة.

نظرية (جون ديوي)

كان (ديوي) فيلسوفًا و مصلحًا في العديد من المجالات ، غالباً ما يركز عمله على كيفية مساعدة الأفراد على العيش بشكل جيد في مجتمع ديمقراطي وكيفية جعل التعليم أكثر من مجرد تدريب وظيفي.

يشجعنا (ديوي) على التوقف عن النظر إلى التعليم كتحضير لوظيفة ، بدلا من ذلك يجب اعتباره أداة للمساعدة في إعطاء معنى لحياتنا ، و للقيام بذلك يجب أن يشجع التعليم على الاستقلالية ، ومشاركة الطلاب والتحقيق النشط وتغطية مجال واسع من الموضوعات حتى يتمكن الطالب من العثور على ما يستمتع به ، حيث يقول انه لن يُحسن نظامنا التعليمي وديمقراطيتنا فحسب ، بل سيسمح لنا أيضا بأن نعيش حياة ذات معنى.

– يطلب منا (ديوي) أن نرى أنفسنا أكثر من مجرد موظفين تقنيين في اقتصاد حديث ، ولكن كأشخاص لديهم مواهب للفنون والعلوم والعلوم الإنسانية أيضًا ، و لكي نعيش حياة كاملة وذات معنى ، يجب أن نعلم أنفسنا طوال الحياة.

– عمل (ديوي) على التوقف عن تصور التعليم كمجرد التحضير للحياة اللاحقة ، وجعله المعنى الكامل للحياة الحالية.

(Hassan,December 9, 2018)

ويرى (شوبنهاور) أن العلاقة بين الموت والفلسفة والحياة التأملية متضمنة بشكل كامل في نظام (شوبنهاور)، إذ يقول أن الموت هو العبقري الملهم الحقيقي، فيؤكد أن الوعي بالموت يكون محورياً لنشاط الفلسفة وكذلك للحياة في ظل الحقائق الفلسفية التي وصل إليها المرء (Dr. Noha Abdel Aziz Mohamed n.d., p. 109-110)

الحياة والموت في الفلسفة الوجودية

نفرق بين نوعين من المفكرين الوجوديين ، هما " الوجودية الحرة وقد سميت كذلك لأنها تحررت من كل المعتقدات الموروثة ... ، والوجودية المقيدة ... وترى الوجودية الحرة ان الوجود مأساة خاتمة يحياها الانسان ، وتنظر الى وجود الاخرين وعلاقتهم بالذات نظرة عدم اطمئنان ، ولا تجد للوجود معنى ولا غاية فهو حالة من العدم أما الوجودية المقيدة فترد الوجود الى الله سبحانه وتعالى فتحول المأساة على يديها برداً وسلاماً وتنظر الى الوجود وهدفه وتتطلع الى عون الله وعنايته ولطفه .(Zamzam, 1996, p. 148) . إذ توجد فوارق عميقة تميز بين هذين الفريقين ، فيما يتعلق بموقفهم الفكري تجاه الدين . نجد ان كلاً من (كيركيجارد و جبرائيل مارسيل و برديائيف) يمثلون الوجودية المؤمنة . فيما يمثل الوجودية الملحدة (نيتشه و هيدجر و سارتر) .وقد اختلفت آراء الطرفين لمفهومهم لمشكلة الموت.

ويرى (كيركيجارد) ان الوجود في الحياة له ثلاثة مجالات هي المرحلة الجمالية ، والاخلاقية والدينية ، يمر فيها الإنسان تلقائياً اثناء عيشه في هذه الحياة . حياة مكرسة للمتعة والالتزام الاخلاقي و الاجتماعي ، وللمقصد الديني ، ولكن لا بد ان يدب فيها اليأس والقلق . فاليأس الديني الناتج من مرض الخطيئة البشرية الكامن في الخطيئة الاولى ، وسجل حينها الفناء على الموجود البشري . يمكن تجاوز هذا اليأس من خلال الايمان ، لكن عقلنا ينظر لهذا الايمان على اساس انه لا معقول ، فالانسان محاصر بين استحالة اللايمان واستحالة الايمان ، ولا يمكن بلوغ الايمان إلاّ من خلال (القرار) أو(الوثبة في اللامعقول) . اما القلق وسيلة

لفهم (الحياة) ، فمن خلالها يمكن الوصـــول الى الواقع الحقيقي للوجود ، يعمل على رفع الانســـان من مجال الوجود اليومي الى الوجود الحق ، والقلق يخلق اضـــطراب بالوجود العادي. ذلك ان القلق هو تجربة اســـتيقاظ ليوضـــح لنا ما يمكن ان نكونه (أي امكانيـة الحريـة) . من خلال ذلـك يمكن اعتبـار القلق هو (العـدم) فـالقلق والعـدم متلازمـان وتـأثير العـدم هو إفراز القلق (Shorn,1978,pp255-257) .

(كيركيجارد) يرفض ان يحيا الانسان حياة هانئة دون ان يكتنفها اليأس والقلق ، الذي يعده من اساسيات الحياة . والقلق يكشـف للإنسـان امكانية التعرف على نهايته ، منطلقاً من مبدأ الحرية الفردية في الاختيار ، " واليأس يفصل الإنسان عن ذاته بوصفه كائناً متناهياً ، ويصله مع ذاته باعتباره كائناً تكمن فيه الأبدية (Safadi,n,d,p66) لابد للذات ان تقلق لان عملية الاختيار قد يكون فيها عدم قناعة بما تم اختياره ، مما يؤدي الى اليأس ، فهو بذلك يعتبر " القلق سيق الحرية ، انه يدل عليها ، ويدفع الانسان نحو التزامها لان الحرية هي الحقيقة التي تنشدها كل ذات ... وإما اليأس فانه يلي تحقيق الحرية (Safadi,n,d,p67) .

بينما يرى (نيتشـه) ان الناس يموتون كل يوم ، لكن واقعة الموت لها أثر مهول يكاد الإنسـان لا يصـدقه ومن ثم يسـلم لتلك الحقيقة التي يرفضها عقله .

فعمل (نيتشه) على رفض ان يكون هناك غداً للحياة التي يعيشها ولا يكاد يتصورها ، معتبراً الموت واقعة نهائية أو حقيقة مطلقة . " فالموت في نظر نيتشـــه جزء من الحياة ومكمل لها ، وما بعد الموت ليس له ما يبرره لأنه ليس بعد الموت شـــيء (Badawi,1939,p242-247) لذلك على الإنسان ان يكترث بأمر مجهول لا يعرف له موعداً وليس له أي طابع محدد .

بدت في كتابات نيتشه أفكار مختلفة ومتعارضة في أحيان أخرى ، نجده الشاعر يؤازر نيتشه الفيلسوف الاخلاقي المناهض للمســـيحية ونيتشـــه المفكر عمل تهديم كل القيم التقليدية " فقد بدى الموت له في البداية تحرراً من وجود لا يطاق ، وحاول الانتحار ثلاثة مرات ... ومن ناحية اخرى بدى الموت غالباً كعدد ، وهناك صـرخات تظهر محاولة الوصـول الى التصـالح من ضـرورة الموت ..ثم تندلع الثورة العارمة:(دعونا نحطم ألواح دعاة الموت !) (Shorn,1978,p232) كل هذه الوجوه والأقنعة التي كان يتبادل ارتداؤها لهدف واحد وهو خلق الانســـان الأعلى ، ولم يكن ليترك مســـألة خلق الانســـان الا على دون قيد أو شـــرط ، فهو الهدف الذي يجب ان يتحرك الانسـان بأتجاهه . ربما اراد من هذه الفكرة ان يؤله نفسـه ويكتب لها الخلود ، ويكون ذلك بعد وجود الإنسان الأعلى . كما هو معروف ان جميع الديانات قد اتفقت بوجود عالم آخر ، يحاسب فيه الإنسان عن أعماله سواء كانت خير أو شر ، وكانت الديانة المسيحية من ابرز الديانات التي رسخت هذا المفهوم ، وأكثر الديانات التي تعرضت للنقد من قبل (نيتشه) ، "تحرير الإنســـان من المســـيحية كي يســـتطيع تجاوز ذاته (Abdo,2005,p48) أذاً فما هو البديل للخلود عند نيتشـــه ، يمكن ان نحصـــل على هذه الإجابة عندما نتعرف على ميزات (العودة الابدية) التي تخلص الإنســـان من خشـــية الموت ، الذي هو أخطر ما يهدد الانسـان خلال حياته ، والعودة الابدية تنفي الموت ، " ليس الخلود غير الشـخصي للشـهرة او التأثير على حياة الناس الذين لم يولدوا بعد ، وانما خلوده الشـخصـي الخاص ... هذا المطلب لا يشـبهه . من وجهة النظر الطبيعية الى العالم – سـوى مذهب العودة الابدية ، الذي بموجبه تعاش دورة الحياة ذاتها الى ما لا نهاية (Al-Buhi,n,d,p30) وبهذا قضـى (نيتشـــه) على فكرة الموت والثواب والعقاب .

وجعل (سارتر) من الموت هو آخر خطوة للإنسان باتجاه العبث جاعلاً من الموت والحياة خطاً مستقيماً ، يسلك الإنسان طريقه من خلاله متمرداً على عبثية كلاهما . لذلك لا يعد الموت عند (سارتر) ذات أهمية خاصة لانه " فقط العبث الاخير ، وهو لا يقل عبثاً عن الحياة ذاتها ، فالموت يظهر كجزء (من الصفقة)(McCurry, 1983,p287) ولقد كانت رواية الغثيان الرواية الأولى لسارتر ، وهي نقطة التحول في فلسفة النفي والعبث ، مؤكدةً بان العالم لا معنى له من حيث أنني كانسان وليس لي هدف أسعى وراءه فيه . تجربة سارتر هذه تكشف لنا عن عالم قريب جداً من عالم (هيدجر) حول الوجود ، وتتيح لنا رؤيا جديدة لعالم الأشياء والإنسان

المبحث الثاني: جدلية الحياة والموت في النص المسرحي العالمي

يُعد رواد مسرح العبث واللامعقول الأكثر أهتماماً بالموت وذلك نابع من فلسفتهم التي تقول بعبثية الحياة وما آلت إلية المجتمعات البشرية بفعل الحروب العبثية التي خلفت الدمار والقتل والتشريد بمختلف ارجاء المعمورة وأعلنوا" تشاؤمهم المزدوج

أسلوباً ومضموناً ..لقد اخذوا عن السرياليين تمردهم الاجتماعي وتحطيمهم للشكل ، واخذوا عن الوجوديين تمردهم الميتافيزيقي وإعلانهم عبث الوجود (Sharuni,1969,p16)

وفي مقدمة هؤلاء الكتاب (البير كامو) والذي كتب عدة مسـرحيات تناولت الموت بيد أن أهمها مسـرحية (كاليجولا) التي حملت بين ثناياها مشـاهد للموت والقتل بعد أن طرأ تحول واضـح في شـخصـية (كاليجولا) فبعد ان كان حاكماً عادلاً تحول الى طاغية مستبد يمارس القتل بوحشية ويعلن الموت على الجميع حتى وصل به الحال الى إصدار حكم الموت على عشيقته وصولاً إلى إصدار حكم الموت على نفسه.وتستمر أحكام (كاليجولا) حتى يجعل من الموت أمراً منطقياً يحكم به على الجميع " فالمرء يموت لأنه مذنب ، وهو مذنب لانه من رعايا (كاليجولا) وحيث أن الناس جميعاً رعايا (كاليجولا)، إذن فالناس جميعاً مذنبون ، وينتج عن ذلك أن الناس جميعاً يموتون والمسـألة مسـألة وقت وصـبر (Camus,1966,p85،) فسـيان أن يموتوا قبل الاوان بقليل أو بعده بقليل (Camus,1966,p90)

ولم يختلف (جان بول سارتر) عن سلفه (كامو) حيال قضية الموت وبخاصة في مسرحية (الذباب) التي أعتمدها على اصول يونانية فهي تدور حول خيانة (كليتمنسترا) لزوجها (اغا ممنون) وتآمرها مع عشيقها إيجست لقتله بعد عودته من الحرب وصولاً إلى انتقام ابنها واخته (اليكترا) منهما فيما بعد، حين قتلا أمهما وعشيقها. لكن (سارتر) عمل على عصرنة تلك الاحداث وصبها بقالب يناهض القمع الالماني الذي اشتد في فرنسا مع تصاعد المقاومة المتصدية للوجود الالماني وفي النهاية افضت الى رائحة الموت ومشاهد القتل" فقد كان أورست عند (سارتر) فتى مسالماً لايفكر بالانتقام ويعزف عن الخصومات والتدخل في شؤون الموتى، ولكن رقصة إليكترا الرمزية حركت فيه دواعي الانتقام والثأر فأستقر رأيه على قتل أمه وزوجها وتحرير المدينة من ذلك الطاغية المستبد وتقول إليكترا عند مصرع أمها وهي تسمع استغاثتها: فلتصح ماتشاء؛ أريد أن تصيح فزعاً وألماً؛باللفرحة عيناي تبكيان من فرط السرور. لقد ماتت عدوتي وانتقمت لأبي (Al-Asfar,1999,p211)

وشهد الادب العربي على مختلف اجناسه الأدبية تجليات للحياة والموت في الكثير من نتاجاته ولقد شغلت جدلية الحياة والموت اهتمام الشاعر العربي فبات يبحث عن ذلك السر-سر الحياة والموت- مع يقينه بالنهاية المحتمة في انتهاء الأحياء وخمود حياتهم، ولا عجب في ذلك أبداً فقد جُبل الإنسان على حب الحياة والرهبة من الموت ، وسعى منذ القدم الى تأكيد ذاته الإنسانية، فراح يكتب اسمه وطرفاً من سيرته على أحجار يبنيها فوق قبره، علّها تنطق بدلاً منه حين يسكته الدهر، وتذكر الآخرين به يوم يصبح نسياً منسيا (Badaw,1945,p109)

وعلى صعيد المسرح العربي أنبرى الكثير من الكتاب العرب إلى تجسيد جدلية الحياة الموت في أعمالهم المسرحية وبخاصة تلك المسرحيات التي قوامها التراث العربي والإسلامي المليء بالأحداث والشخصيات التأريخية التي كان لها دور بارز في نهضة الأمة العربية والإسلامية وعبر فترات زمنية مختلفة أستقى هؤلاء الكتاب نتاجهم المسرحي وفي مقدمتهم (أحمد شوقي) إذ كان للموت حيز واسع في كتاباته وهو في مسرحيتي (البخيلة) و(الست هدى) لاينفصل عن الاطار الكوميدي الذي يحكم البناء الفني لهما فموت البخيلة نظيفة لايمثل مأساة ولايخلف مرارة ذلك لأنه بمثابة الحل لأزمتي الحفيد والخادمة. وموت الست هدى صدمة لزوجها الطامع في الثروة. في حين شكّل الموت محوراً أساسياً جليلاً في الفعل التراجيدي وهو الحب وهو من قتل ليلى في مسرحية (مجنون ليلى) وموتها بمثابة الازمة الفاجعة للحبيب قيس والزوج ورد. وكذلك الحال في باقي المسرحيات التي يطول المقام لذكرها هنا.

ولعب (توفيق الحكيم) دوراً بارزاً في تسليط الضوء حول جدلية الحياة والموت في نصوصه المسرحية التي أثرت المكتبة العربية،بدءاً من مسرحية أهل الكهف وصولاً الى مسرحية (الرباط المقدس) فهو يعرض تفصيلات الحياة كما عاشها الإنسان ثم يجعل الموت الحلقة الثانية فقد حاول الحكيم ان يكون مصلحاً يسهم بقدر ما في اصلاح مجتمعه، فهو ينتقل من الحيلة الى الدعابة الى السخرية الى المثالية، واخيراً الى الواقع، ويستعين بطريقة خلق شخصيات لاحقائق ثابتة لها وانها وهم زائف، ففي مسرحية (أهل الكهف) كانت ملامح شخصياته مستمدة من قصة الكهف التي وقعت حقاً، ولكنه نفخ فيها روحاً جديدة، وحباها منطقاً جديداً، فكأنما أراد ان يقول لنا: إذا كان لابد من البعث بعد الموت الذي اعقب الحياة، فلابد من ان نقول، ونفعل مايجب ان نقوله، وكانت فكرة المسرحية معالجة لفكرة الزمان، وتأثير تغيره على الاشخاص الذين يرفضون ذلك، ويرضون بالفرار منه الى زمانهم الذي تركهم مؤدياً دوره في الحياة، واتمام مسيرتها، ويصوغ (الحكيم) في المسرحية أمر هؤلاء الفتية، وقد ردوا الى الحياة في زمن تأخر عن عصرهم ثلاثة قرون وبضع سنين، فيريك شخصيات هؤلاء الفتية لا في أولئك القديسين الذين فروا بأيمانهم، فزادهم ربهم هدى، وإنما في

صورة اخرى، فقد تغير الزمان، ومن هنا جاءت فكرة معالجة الزمان في المسرحية، على اعتبار أنه خاصية من خصائص الحياة لاتدرك إلاّ بمقاييس العادات والاخلاق والبيئة تلك الحدود التي تندمج مع المقاييس الطبيعية للإنسان فتكون حياته، وتجدد كيانه، ولما كان ابطال المسرحية قد بعثوا، فوجدوا الزمن قد تغير، فشعروا بما يفرق بينهم، وبين الحياة الجديدة التي بعثوا لها؛لذا نجدهم يضطربون ويفرون الى الكهف ليموتوا (Khudair, n.d.p62-63)

وحينما نعرج على(عبدالرحمن الشرقاوي) وماقدمه من مسرحيات تبرز لنا ثنائيته (الحسين ثائرا) و(الحسين شهيدا) التي جسدت الموت بأروع صوره من خلال الإيمان الراسخ لأهل البيت عليهم السلام بحتمية الموت الذي يفضي الى الشهادة في سبيل الله وفي سبيل رفعة وعزة الدين والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ويجسدها الامام بقوله (لاأرى في الموت إلاّسعادة والحياة مع الظالمين إلاّبرما). ويشير النص الى مواطن الموت في حوارت عدة ومنها ماجاء على لسان السيدة زينب(ع):

"بل أنا أفديك من الموت (al-Sharqawi,n.d.p.77)

وتمضي السيدة (زينب) في رفع معنويات بنات الرسالة كاشفة عن قوتها الراسخة المستمدة من أنتمائها لبيت النبوة:

يافتيات بني هاشم.. لاتأتين بما يذهب عنكن الهيبة يافتيات.. لن يخلد احد في الدنيا فهي مجازللأبرار. الدنيا ليست دارقرار فصبرا صبراً يافتيات .. ونبي الله المرسل مات.. اين علي؟ اين الحسن؟ اين مضى حمزة من قبل (al-Sharqawi,n.d.p128)

ويصور(صلاح عبدالصبور)الموت في مسرحية الحلاج عبر تناوله الواقع الاقتصادي والاجتماعي والطبقية التي قهرت الفقراء:

أمي ماماتت جوعاً، أمي عاشت جوعانة.. ولذا مرضت صبحاً، عجزت ظهراً، ماتت قبل الليل

(al-Sabour, n.d., p. 218-219)

ويطرق (الفريد فرج) أبواب التراث العربي من خلال قصة(الزير سالم) وأستلهام التاريخ عن حرب البسوس التي كانت محرقة للموت أمتدت عبر أكثر من 40 سنة فقدت خلالها قبيلتا (بكر وتغلب) مئات القتلى

"اسما: آه. أيها الموت! يامرضي وشفاء نفسي. ثكلت في الأول الأخ، ثم الزوج، ثم الولد، والان أتداوى بقتل ابن أبي،.. ياحبيب القلب. أحرقت قلبي بآهتك، ياأخي! آه.آه.آه.(Faraj, 1967, p. 174)

تعبر (اســما) عن أليم مصـــابها وهي تفقد الواحد تلو الاخر من عائلتها فبعدما فقدت أخاها الأكبر (كليب) وبعدها زوجها ثم أبنها، وأخيراً جاء الدور على (سالم) وهي تراه يتأوه أمامها.

وطرق الكاتب السوري (وليد اخلاصي) أبواب الحياة الموت عبر مسرحيته (مقام ابراهيم وصفية) التي تدور حول قصة الحب العذري بين ابراهيم وصفية ، لكن الموت أختطف تلك العلاقة بعد شد وجذب مع افراد من ابناء القرية الذين حاولوا بشتى السبل تدنيس تلك العلاقة وفضح المعشوقين على الملأ. لكن أرادة السماء أبت أن يمضي الاشرار فيما حاكوه من دسيسة حول تلك العلاقة. وعند شروع الشيخ صالح بقتل صفية أثرت على نفسها الا ان تكون هي يقتل في البدء:

"صفية: أحبّهُ وسأكون له. ظلمهُ القساة ولن أظلمه

صالح: أسكتي ياصفية

صفية: انا له وهذا هو قسمي وسأموت من أجلهِ (Ikhlasi, 1980,p325-326)

والحال ذاته مع ابراهيم الذي رفض ان تقتل صفية قبله:

"صالح: لابدّ من دم

إبراهيم: فليكن دمي إذن

صالح: دمك؟

صفية: لا..اذا كان لابدّ من دم فليكن دمي وحدي

إبراهيم: لن أسمح بأظفرتخدش طرف ثوبكِ.اذبحني انا..

صفية: دمي فداؤك ياابراهيم (Ikhlasi, 1980,p326)

وعلى صعيد المسرح العراقي شكّلت الحروب التي خاضها العراق مادة خصبة وثرية ينهل منها الكتاب المسرحيون نصوص عكست افرازات تلك الحروب ومنها ماقدمه الكاتب (علي عبدالنبي الزيدي) من مسرحيات سلطت الضوء على تلك الحقبة المظلمة من تاريخ

العراق وابرز مسرحياته (مطر صيف)وتنطلق من موضوعة الغياب ,أي المرأة التي غاب عنها زوجها ثلاثين عاما وبقيت تنتظر عودته دون جدوى راجية إن يصلها أي شيء عنه، وفجأة تجد من يعوض غيابه بنسخة مقلدة لزوجها الغائب.

((فلانة : أنهم يستنسخون الأزواج ويرسلونهم الى الزوجات اللو اتي فقدن ازواجهن تعال انظر(تاخذه الى النافذة ينظر) أترى ذلك الرجل ؟

فلان :اراه .. انه صديقي (يناديه)هي ..أنت ياصديقي أنت ..الاتسمع ؟

فلانه : لاتناد عليه انه ليس حقيقيا))(Al-Zaidi, 2011, p. 202-203)

وفي صـــورة أخرى يكشـــف المؤلف عن فكرة الحياة المتكاملة والطبيعية التي تنادي فيها كل امرأة من خلال الزواج والاستقرار وهي الحياة الجنسية التي عادة ماتكون آمنة في الحياة الطبيعية مع الزوج الذي يمثل هو الأمان للمرأة لذلك فأن مبررات هذا الطلب على اسـتنسـاخ الزوج هو ان هذه الحياة أصبحت غير متكاملة بدون زوج وبدون أطفال فالوحدة تعمل على التأثير على المرأة من النواحي النفســية والاجتماعية فضــلاً عن الجســدية والمادية عندما تكون وحدها فلابد من اتخاذ القرار العادل لها في الحياة والذي تعتقد به فالزوج المسـتنسـخ أفضـل من الحياة بلا زوج أو بانتظار زوج غائب لمدة عشـرين سـنة وقد لايعود أو نسـبة العودة شــبه معدومة في داخلها لذا فأن خيار البديل هو الحل الامثل, وهو ماأتخذته كل الزوجات المنتظرات اللواتي لا يعرفن ماذا يفعل في ظل هذا الغياب :

((فلانة : استنساخ ,استنسخوه وارسلوه لزوجته.زجارتنا لقد ملت من سريرها الفارغ على طول الليالي ,اتصدق ؟ لقد انجبوا اولاد مستنسخون لكنهم سعداء .كل شيء مستنسخ وما أجملك أيها المستنسخ.

فلان 1: و أين ذهب صديقي الحقيقي؟

فلانة : الأشياء الحقيقية في حياتنا عندما تغادر لا تعود إطلاقا .ولكن يمكن لأشلائها ان تعود كأشلاء صديقك !

فلانة : أكنت ميتا؟

فلان1 : أيقف الموتى على اقدامهم هكذا ؟

فلانة : لا أعنيك ..أقصد زوجي الحقيقي)(Al-Zaidi, 2011, p. 203)

ولم تخلو مسرحية (رثاء الفجر) للكاتب العراقي(قاسم مطرود) من تماهي مع جدلية الموت والفناء.وعلى وفق رؤية مرتكزة من ثنايا الواقع الحياتي اليومي للشعب العراقي ، ونرى بشكل جلي صور الموت التي بدأءها بالمشاهد الاولى وزيارة الزوجة للقبور في يوم العيد وهي من العادات المتوارثة في حياة العراقيين وقد جعل من الموت ثيمة للمسرحية وهذا ماجاء على لسان الزوجة:

الزوج: يجئ اليوم الذي نكون فيه جميعاً اموا تاً وتكون الدنيا كلها ميتة (Matroud, aladabia.net)

وتناول (عبدالكريم العامري) جدلية الحياة والموت من خلال مسرحية (كاروك) إذ تكمن جدلية الحياة والموت في مهد الطفل الكاروك والتابوت والصراع الذي تجلى في هذه الثنائية الكاروك وهو يمثل بشرى الولادة والتابوت وهو نذير الموت:

النجار: لقد مات طفلك يامريم!

الأم: لا.. لم يمت.. فكاروكه ابيض كالجناح (Al-Amiri, 2019, p. 107)

مؤشرات الاطار النظري

1. الحياة والموت شرطان اساسيان للبشرية، فالحياة تجلب البهجة للعالم، لكن النهاية دائماً مأساوية، وإذا لم تتمكن من فهم معنى الحياة فليس هنالك أي احتمال لمعرفة ماهو الموت
2. تباينت آراء الفلاسفة الاغريق في الحياة والموت ، إذ تناول (افلاطون) خلود النفس وبدأها بالتناسخ وتداول الاجيال وان النفس لاتموت بموت الجسم.ويرى(سقراط) ان الموت قد يكون خيراً من الحياة وان الصعوبة ليست الهرب من الموت،لكن الصعوبة هي تجنب ارتكاب الخطأ.
3. يرى (شوبنهاور) ان الحياة والوجود الإنساني فوضوي وبلا معنى وتبدأ فلسفته بأعطاء اسم القوة الاولية بداخلنا وهي ارادة الحياة فهي تدفعنا إلى الأمام من أجل تحقيق أهدافنا، إلا أنها عمياء تدفعنا إلى فعل أشياء غريبة.

4. ينقسم الفكر الوجودي إلى نوعين رئيسيين هما الوجودية الحرة التي رفض أصحابها ان يكون هناك غداً للحياة بعد الموت فالموت في نظر نيتشه جزء من الحياة ومكمل لها ومابعد الموت ليس مايبرره لأنه ليس بعد الموت شيئاً، ويطلق اسم الوجودية المقيدة على النوع الثاني والتي يمثلها (كيركجاد) الذي يرى ان هناك حياة مابعد الموت.

5. أن الموت في الدين الإسلامي هو الانتقال من عالم من عوالم الله سبحانه وتعالى إلى عالم آخر من عوالمه سبحانه وتعالى أيضاً. انتقال من دار الدنيا إلى دار البرزخ , انتظاراً فيها للوصول إلى الدار الآخرة .

6. طرحت جدلية الحياة والموت في مسرحية كاليجولا التي اوضحت حياة الحاكم العادل الذي تحول الى طاغية مستبد يمارس القتل بوحشية ويعلن الموت على الجميع حتى وصل به الحال الى اصدار حكم الموت على عشيقته وصولا الى حكم الموت على نفسه.

7. قدم الكُتاب العرب مسرحيات تضمنت جدلية الحياة والموت فقد شكّل الموت محوراً اساسياً في مسرحية مجنون ليلى لاحمد شوقي ، فضلاً عن (توفيق الحكيم) في مسرحية (اهل الكهف).

8. سعى المسرح العراقي إلى تجسيد جدلية الحياة الموت وبخاصة تلك المسرحيات التي عالجت موضوعة الحرب .

الفصل الثالث - إجراءات البحث .

- مجتمع البحث .
- عينة البحث .
- أدوات البحث .
- منهج البحث .
- تحليل العينات .

مجتمع البحث .

يتألف مجتمع البحث من خمسة نصوص مسرحية

ت	اسم المسرحية	المؤلف	السنة
1	التخمة	مثال غازي	1999
2	اظلام	مثال غازي	2001
3	عزرائيل	مثال غازي	2018
4	شرف العائلة	مثال غازي	2019

عينة البحث .

اعتمد الباحث الطريقة القصدية، في اختياره لعينة البحث لوجود جدلية الحياة والموت في نموذج الدراسة .

أدوات البحث .

اعتمد الباحث على :

1- مؤشرات الإطار النظري

2- المصادر والمراجع.

منهج البحث .

اعتمد الباحث المنهج الوصـــفي التحليلي، كونه الأكثر قربا من عملية تحليل النصـــوص، والأقرب الى بيان النقاط ،التي تتفق مع مؤشرات الإطار النظري.

تحليل العينة

مسرحية: عزرائيل

تدور فكرة النص المسرحي حول شخصية أمرأة تدخل المشفى بسبب تدهور حالتها الصحية إذ أنها تعاني من امراض مستعصية وتتألم كثيراً من شدة المرض ، مما دعا الكادر الطبي إلى الاهتمام بها ومتابعة حالتها ومراقبتها عن كثب ، وأدرك الطبيب المختص استحالة شفائها ورجح موتها بنسبة كبيرة ، وفعلاً لم تمضي فترة طويلة يداهمها الموت وتنتقل الى العالم الاخر ، لينقلنا النص بعدها الى عالم اخر حيث تظهر شخصية اخرى لرجل وتبين فيما بعد بأنه عزرائيل الذي قبض الروح وهو يمثل الموت ، اما شخصية المرأة فتمثل الحياة هي تتشبث بمحيطها الاجتماعي وعائلتها وهي نموذج للإنسان الحي المحب للحياة ، وقد دخلت المرأة مع الرجل في جدل معقد واخذت تطلب منه ان يمهلها ولو ساعات من الوقت كي تعيش في هذا العالم بيد ان طلبها جوبه بالرفض لأنه مستحيل .

وتبدأ احداث النص بتسليط الضوء على شخصية أمرأة راقدة على سرير داخل غرفة في مشفى اشبه بما تكون مظلمة ، أذ يلاحظ أن المريضة تعاني من آلام شديدة وكان الطبيب والممرضين يتابعون وضعها الصحي عن قرب نظراً لسوء حالتها الصحية :

" الممرضة : مسكينة ... أنها تتألم وبقوة ، سيدي هل ثمة أمل .

الطبيب : لا أمل بالمرة .. أن الموت يزحف على جسدها شيئاً فشيئاً ... مسكينة .. لن تعيش طويلاً لتشهد فجر يوم اخر .

الممرضة : وهل ستموت .

الطبيب : لامحالة ... لقد أنتهى أمرها (mathal,2018,p1)

وبما ان الطبيب المختص كان على دراية كاملة بوضع المرأة الصحي حيث استنفذ جميع الخيارات الطبية من اجل انقاذها كي تستمر بالحياة هذه القناعة لدى الكادر الطبي جعلتهم في حيرة من امرهم واخذوا ينتظرون فقط متى تخرج الروح من هذه المرأة ، وبعد فترة وجيزة انتهى الامر وتوفيت المرأة وانتقلت الى العالم الاخر ، لينتقل بنا النص في احدثه الى عالم اخر عالم ما بعد الحياة الا وهو عالم الموت أذ صور لنا الشخوص والاحداث في ذلك العالم ، حيث بين لنا محورين او طرفين الاول كان يمثل الحياة متمثلاً بالمرأة واصرارها على الرجوع للحياة لممارسة نشاطها وحياتها الطبيعية والمحور الثاني يمثل الموت والذي يمثله الرجل او عزرائيل الذي رفض جميع طلبات المرأة التي تتمحور حول اعادتها للحياة ، فقد دخل الاثنان في جدل

وتساؤلات كثيرة ، فالمرأة تستفسر عن هؤلاء الغرباء الذين لم تعرفهم او تلتقي بهم في الحياة الدنيا وتحاول ان تبعدهم عنها وترجع للحياة الدنيا :

" الرجل : لقد ان الاوان .....

المرأة : ماالذي يحدث هنا ... من انتم .. هيا ابتعدوا عني .. هيا ابتعدوا .. ماالذي تريدونه مني

الرجل : يشير الى المخلوقات بالابتعاد عنها حيث تجلس المريضة خائفة ومرتعبة في احدى زوايا الغرفة .. أهدأي .. لقد ان الاوان فحسب ، لقد أنتهى بطبيعة الحال كل شيء(mathal,2018,p1) .

وبما ان المنظر كان مرعباً وغير مألوفاً بالنسبة للمرأة بوصفه لايمت للحياة الدنيا بصلة من خلال مشاهدة مخلوقات غريبة لم تشاهدها من من قبل ، إذ اصيبت المرأة بالرعب والذهول نتيجة هذا الموقف وهو ما دعاها الى عدم التصديق والذهاب بأتجاه ان الذي يحصل لها اشبه بالكابوس وهذا ما يحصل للاشخاص العاديين في الاحلام المزعجة :

" المرأة : (غير مصدقة) لايمكن .. (لايمكن ان اصدق ما يحدث لي .. لابد اني في كابوس ... واعرف انه لطالما سيزول .. ولابد ان ينتهي .. لابد . لابد) تلاحظ المرأة وجود رجل ضخم يتوسط المكان لتسأله (ترى من انت .. ومالذي تفعله هنا في هذا الوقت المتأخر من الليل .. ومن سمح لك بالدخول الى غرفتي .. الم تخبرك ادارة المستشفى ان لااحد يستبيح غرفتي بحضوره بهذا الشكل المفاجئ (mathal,2018,p1)

ومن خلال الحوار نلاحظ ان المرأة تعتقد وبحسب تصورها انها لازالت تعيش في الحياة الدنيا لم تكن تدرك انها انتقلت الى العالم الاخر عالم الموت ،حيث ان طريقة كلامها مع الاشخاص الموجودين وزجرهم وتهديدهم خلال دخولهم لغرفتها دون اخذ الاذن اشارة واضحة الى انها لازالت غير مقتنعة بموتها اطلاقاً بل متيقنة انها في الحياة الدنيا ومستمرة بالحياة ، في الطرف الاخر

فالرجل الذي يمثل الموت كانت اجابته لها متسـمة بالهدوء والمنطقية ويحاول ان يبين لها الحقيقة ويفهمها وبشـتى الوسـائل بأنها انتقلت الى العالم الاخر :

" الرجل (بهدوء) لا احد يسمعك الليلة .

المرأة : و انت .

الرجل : ربما انا الوحيد في هذا العالم علي سماع هذا الصراخ كل ليلة دون انقطاع .

المرأة : اذن .. أنت تسمعني جيداً .. وربما عليك ان تخرج وينتهي الامر.

الرجل : لا استطيع .

المرأة : اذن انا من عليه ان يخرج لطلب المساعدة ، كي تخرج من هنا وفي الحال (تحاول الخروج)

الرجل : وهذا ايضاً لاتستطيعينه (mathal,2018,p2)

هنا توقفت المرأة وتبادر الى ذهنها سـؤال فلسـفي مهم تمحور حول إذ كنت لا اسـتطيع الخروج من هذا المكان وانت لاتسـتطيع الخروج وتتركني بشـأني فما هو السـبب الذي أتى بك الى هذا المكان مادام الامر محسـوم وما هو الغرض الذي اتى بك لتكون موجود معي ، هذه التساؤلات توضح وبشكل واضح وصريح ان المرأة لازالت تتصور هي لازالت في عالم الدنيا :

" المرأة : ربما علي أن اسألك مرة اخرى لماذا انت هنا .

الرجل : لقد جئت من اجلك .

المرأة : وهل انت أحد الاطباء في هذه المستشفى .

الرجل : كلا .

المرأة : اذن من تكون .

الرجل : مجرد زائر.

المرأة : ولكن لاوقت للزيارة الان .... فأنا حتى لااعرفك ، ولم أرك من قبل .

الرجل : ليس المهم ان تعرفيني .. المهم ان اعرفك أنا .. فأانا احضـر مرة واحدة في عمر الانسـان ... وبعدها ينتهي كل شـيء (mathal,2018,p2)

ويلاحظ في الحوار الانف مدى الجدل الحاصل بين الشخصيتين فالمرأة تتكلم على وفق المنطق الموجود في الحياة الدنيا فهي تنطلق من مسوغات منطقية معمول فيها في الواقع المعاش ، أذ كيف لشخص ان يقوم بزيارة أمرأة دون ان تعرفه ولاتوجد أي صلة قرابة بينهما ، في حين ان الرجل يتكلم من منطلق مختلف تماماً فهو يحاول ان ان يقنع المرأة بأنها أنتقلت الى عالم اخر غير عالم الدنيا هذا العالم المادي المحسوس :

المرأة : تمسـك قلبها للتتأكد ، ثم تذهب لجهاز القلب حيث تجد ان النبض عندها قد توقف ، تتجه نحو سـريرها لترفع غطاء السرير فتتفاجأ بوجود أمرأة ميتة .. متسائلة هذه انا أليس كذلك ميتة تنهار (مستحيل .. مستحيل) تبكي .

الرجل : يحاول اقتيادها بقوة (ربما علينا الرحيل .. وفي الحال .. ثمة اخرين .. واخرين ياأمرأة بانتظار أن أقبضـهم الليلة (mathal,2018,p4).

وعندما أفصح الرجل عن مهمته وما السـبب الذي أتى به لهذه المرأة عندها وصلت المرأة الى قناعة شـبه مؤكدة الى قبول حقيقة موتها ، لكنها عمدت الى ابداء رغبتها من خلال التوسـل بالرجل من اجل امهالها بضـع من الوقت وان يرجعها للحياة كي تصـدق حقيقة موتها :

" المرأة : تقاوم (أرجوك .. ماذا لو أمهلتني بعضـاً من الوقت كي أصـدق بأني ميتة ، أذ لايمكن ان أنتزع هكذا فجأة من الحياة دون مقدمات .

الرجل : ولكنك كنت مريضة .

المرأة : على أمل ان أشفى .

الرجل : وهل كنتي لتعيشي أبداً .

المرأة : ماكنت لأحلم بيوم هكذا ، فكل احلامي تتعلق بالحياة .

الرجل : وما ذا عن الموت (mathal,2018,p4)

ويبدوا أن الجدل محتدم بين الشخصيتين فلكل واحدة منهما وجهة نظر تجاه الاشياء والافكار التي يعتقد بها ، فالمرأة تحاول أقناع الرجل بضرورة الاستمتاع بالحياة واعطاء فرصة جديدة للانسان كي يستمر بها وكذلك كي يتهيأ للموت ، والرجل يدافع عن موقفه ويؤكد لها بأن هكذا طلب لايمكن تحقيقه فهي الان في عالم الاموات وينبغي عليها استيعاب الامر والتوقف عن الجدال الذي لافائدة منه ، اذ يؤكد عليها لابد من ان تمضي معه ويسترسل كذلك بالقول من اجل اقناعها بالموضوع بأن الاهل والاقارب بانتظار موارات الجثة كي يتفرغوا بعدها لطقوس العزاء ومن بعد الانتهاء كلاً يرجع لممارسة حياته الاعتيادية وهذا الامر حقيقة يدركها الاحياء عند موت احد اقاربهم ، لكن هذا الكلام يثير غضب واستهجان المرأة لأنها ايقنت تماما أنها سوف تكون في قبر لا احد يمكنه تقديم المساعدة لها :

" المرأة : بعصبية (مواراتي .. ماذا لو أنتظروني قليلاً اولئك الذين يستعجلون مواراتي تحت أقدامهم .. فقط كي تنتهي الامهم .. فقط كي تنتهي أحزانهم ، فقط ليعودوا سريعاً الى سعادتهم كي يشربوا .. ويأكلوا .. ويفرحوا . ويعيشوا طويلاً بعدي . وماذا عني أنا .. من ذا يفكر بي .. لا احد .. يفكر بمساعدتي سيتركوني وحيدة وسط عالم لااعرفه ، وحيدة وسط الظلام .. وحيدة تضيق بي جدران القبر. وحيدة تعبث بي ديدان الارض .. يستعجلون طمري اولئك الذين ينتظروني فقط كي لا تزكم انوفهم رائحتي (mathal,2018,p4).

ويمكن القول ان الحوار الانف قد بين ان الناس تدرك انتهاء الحياة يوماً ما حيث يلاقي الانسان مصيره المحتوم وينبغي عليه ان يكون قد تهيأ لهذا اليوم ، وفيما يخص الاهل والاقارب فسيكون دورهم مقتصر على موارات الجثة الثرى والقيام بالمراسيم وهذه الامور تخص المسائل الحياتية فهم ليس باستطاعتهم دفع الموت أو مساعدة الميت عند دخوله القبر ، فالعالم الأخر مختلف تماماً عن عالم الحياة الدنيا الذي تحكمه الاشياء المادية المحسوسة ، لذا فشخصية المرأة عندما أيقنت بعدم ارجاعها للحياة الدنيا وهي انتقلت للعالم الاخر عندها بادرت بسرد تفاصيل حياتها البائسة للرجل على امل ان يساعدها :

" المراة : ومن أخبرك أني عشتها أصلاً كي تنتزعها مني .. ترى هل تعرف شيئاً عن الحياة التي عشتها

الرجل : لاتعنيني حياتك في شيء .. فأنا موكل فقط في قبض روحك الليلة حال ان تذعني في المجيء معي .

المرأة : بل تعنيك .. نعم تعنيك .. كان يجب ان تعنيك حياتي .. فأانا أعمل ممثلة ، لقد عملت كل الادوار ، فقيرة كنت ام اميرة ، حزينة كنت ام فرحة . أديت كل بؤس الحياة وبهجتها على المسرح ، بكيت غضبت . رقصت ، قفزت على الخشبة كانوا يطلقون علي لقب ارتست (mathal,2018,p5)

ويأتي سرد قصة حياة المراة للرجل بأعتقادها بأن هذا الامر سوف يثير شفقته عليها والاستماع لمعناتها التي لحقت بها في الحياة الدنيا فهي لم تعش مرفهة او سعيدة بل نالت من الظلم والحيف الشيء الكثير من المجتمع ففي سياق كلامها تناولت مفردة ارتست التي كانوا يلقبوها بها ، فهذه المفردة تشير الى انها امرأة لاقيمة لها في المجتمع وتوصم بالسمعة الرديئة وغير اللائقة فهي كانت تعاني من ظلم المجتمع لها ، لذا كان الرجل يتسائل اذا كانت الحياة بهذه القسوة والظلم فلماذا هذا التمسك بها :

" الرجل : ولكنك لطالما تحدثتي عن الموت في الخارج . عن ظلم الانسان لأخيه الانسان عن قرارات الموت المفاجأ التي تتخذونها لأتفه الاسباب .. أنت الان .. انت من يتحدث عن روعة الحياة وجمالها وشاعريتها أي تشويش وارتباك تعيشين يا أمرأة .

المرأة : ولكننا رغم ذلك مصرون على عشقها , فالحياة اجمل من ان نفكر في مغادرتها فلا احد يفكر هنا في مغادرتها طوعاً واختياراً ، فكل الذين يحبونها ليسوا مستعدين لمقايضتها ، فكل

الذين يغادرونها عيونهم معلقة عليها دون ان ينفكوا في النظر اليها عن بعد (mathal,2018,p11)

النتائج والاستنتاجات

1- أتضحت جدلية الحياة والموت في نموذج عينة البحث من خلال دفاع شخصية المرأة عن وجودها في الحياة واصرارها ودحضها لفكرة الموت ، في حين مثل الموت شخصية الرجل او عزرائيل الذي أصر على قبض روحها ونقلها الى العالم الاخر .

2- أشار النص المسرحي الى أن جميع الاواصر والعلاقات الاجتماعية التي يمارسها الانسان هي مرتبطة جدليا بحياة الانسان في الحياة الدنيا ولايمكنها ان تدفع الموت عن أي انسان .

3- أظهر نموذج العينة على ان مسألة انتقال الانسان من عالم الحياة الدنيا الى عالم الاخرة او البرزخ نتيجة حتمية لايمكن لأي أنسان الفرار منها .

4- طرح النص المسرحي جدلية الحياة والموت بطريقة تتلائم مع كل شخصية اذ ان لكل منهما مبرراته ومسوغاته فالمرأة كانت تطرح وجهة نظرها ورأيها بلسان الواقع المعاش فهي تتكلم عن الاشياء المحسوسة والمتداولة في الحياة الدنيا ، في حين كان الرجل يتصرف بمنطق مختلف وتصرف على وفق معايير العالم الاخر .

5- افصح النص ان معظم الناس في الحياة الدنيا لديهم علم مسبق بموت الانسان إلاّ أنهم في الغالب لم يتهيئوا لمثل هذا اليوم إذ يسخروا جل جهدهم للحياة الدنيا وينسون العالم الاخر الذي يتمثل بالموت .

الاستنتاجات:

1. شكّلت جدلية الحياة والموت هاجساً موحداً في جميع الديانات والحضارات يبعث القلق والخوف على صعيد الزمان والمكان.
2. تمخضت فلسفة الحياة والموت عن ظهور مدارس وتيارات على مستوى الادب والفلسفة فسر كل منها الحياة والموت على وفق مرتكزاته النظرية والتطبقية.
3. شكلت الحروب مادة دسمة في صياغة عناوين النتاجات المسرحية على وفق المعطيات والنتائج التي تفرزها تلك المعارك.
4. أعتمد الكتاب العرب على التراث العربي والاسلامي في توظيف جدلية الحياة والموت لغزارته بالشخصيات والاحداث التاريخية.
5. كانت لمرجعيات الكاتب الإسلامية الأثر الواضح في صياغة افكار النص المسرحي.

Conclusions:

1. The dialectic of life and death constituted a unified obsession in all religions and civilizations, causing anxiety and fear in terms of time and place.
2. The philosophy of life and death resulted in the emergence of schools and trends in literature and philosophy, each of which interpreted life and death according to its theoretical and applied foundations.
3. Wars constituted a rich material in formulating the titles of theatrical productions according to the data and results produced by those battles.
4. Arab writers relied on the Arab and Islamic heritage in employing the dialectic of life and death due to its abundance of historical characters and events.
5. The writer's Islamic references had a clear impact on formulating the ideas of the theatrical text.

References:

1. Abdel Rahman Badawi ,(1939) .*Nietzsche* .Cairo :Maktabat Al-Nahda.
2. Abdul Karim Al-Amiri .(2019) .*Plays* .Basra: House of Arts and Literatur.
3. Abdul Rahman al-Sharqawi) .n.d .(*God's Revenge* .Cairo :Dar al-Kateb al-Arab.
4. Abdul Razzaq Al-Asfar .(1999) .*Literary Schools in the West* .Damascus :Union of Arab Writers.
5. Albert Camus .(1966) .*Caligula*) .Ali Attia Rizq (المترجمون، Cairo: National House for Printing and Publishing.
6. Al-Farid Faraj .(1967) .*al-Zeer Salem* .Cairo: : Dar al-Kateb al-Arabi.
7. Ali Abdul Nabi Al-Zaidi .(2011) .*Presentation in Arabic* .Baghdad :General Cultural Affairs House.
8. Anas Shakshak .(2009) .*A Study in Thought and Existence* .Amman :Dar al-Shorouk.
9. Dr. Abdul Rahman Badaw .*Death and Genius* .Beirut: Dar Al-Ilm.
10. Dr. Abdul-Hay Al-Farmawi .*Death in Islamic Thought* .Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters.
11. Dr. Amal Mabrouk .*Philosophy of Death* .Beirut :Al-Tanweer for Printing, Publishing and Distribution.
12. Dr. Noha Abdel Aziz Mohamed) .n.d .(*The Dialectic of Life and Death: A Critical Study of the Concept of Mercy Suicide .,*Alexandria: Alexandria University: Faculty of Arts.
13. Dr. Salafah Saeb Khudair) .n.d., .(*The Combination of (Life-Death-Resurrection) in the Literature of Tawfiq al-Hakim .(*Baghdad: Journal of the College of Arts, Issue (77.(
14. Dr. Wafaa Abdel-Halim Mahmoud) .n.d., .(*Life, Absurdity and Paradox, a Philosophical Trilogy by Schopenhauer and the Critical Position on It* .Tanta :Tanta University: Faculty of.
15. Ghazi mathal .*Azrael pla* :2012/12/18 .Al Farjah website.
16. Hamdiya Kazim Rawdan .(2016) .*The Dialectic of Death and Life in the Arts of Ancient Civilizations .* University of Kufa: Journal of the College of Education for Human Sciences.,
17. Harbi Abbas .(2006) .*Trends in Philosophical Thought in the Hellenistic Era* .Alexandria:: : The Egyptian Consulting Center for Training and Publishing Scientific Research *, .*(*Lisan al-Arab, 1st ed* .Cairo :Dar al-Hadith.
18. Israa Hassan) .December 9, 2018 *, .*(*The Concept of Life among Philosopher* .https://www.almrsal.com.
19. Jack Shorn .(,1978) .*Death in Western Thought*) .Youssef Hassan ،Kuwait: World of Knowledge Series.
20. Jalal al-Din Saeed .(2004) .*Dictionary of Philosophical Terms and Evidence .,*Tunis :Dar al-Janub for Publishing.
21. Jamil Salbi) .no date, .(*The Philosophical Dictionary* .Qom: : Dhu al-Qurba.
22. John McCurry .(1983) .*Existentialism*) .Dr. Imam Abdel Fattah Imam (المترجمون، Kuwai: : World of Knowledge Series.
23. Mahmoud Zamzam .(1996) .*Reflections on Literature, Philosophy and Life* . Kuwait: dar alkitab al-hadith.
24. Muhammad Labib Al-Buhi .*Existentialism...and Islam*) .Egypt :Dar Al-Maaref.
25. Mukhtar al-Basyouni ,2002) .*Killing by Mercy between Ethics and Religion* .Cairog: : Middle East Agency for Printing and Publishing.
26. Mustafa Hasiba .(2009) .*The Philosophical Dictionary* .Amman :Osama Publishing House.
27. Mutaa Safadi .*Freedom and Existence* .Beirut :Dar Maktabat Al-Hayat.,
28. Qasim Matroud .*Elegy of Dawn* .www.aladabia.net: Tangier Literary Newspaper.
29. Salah Abd al-Sabour) .n.d., .(*Complete Works* .cairo :Dar al-Kateb al-Arabi for Printing and Publishing.
30. Samir Abdo .*Thus Spoke Nietzsch* .Damascus :Dar Al-Takween.
31. *The Holy Quran, Surat Al-Mu'minoon, 99, 100 .*
32. *The Holy Quran, Surat Al-Zalzalah, 7, 8 .*
33. Walid Ikhlasi .(1980) .*Maqam Ibrahim wa Safiyya* .Baghdad: Al-Aqlam Magazine Issue 6.
34. Youssef Karam .(2012) .*History of Greek Philosophy* .Cairo: Hindawi Foundation for Education and Culture.
35. Youssef Sharuni .(1969) .*The Absurd in Contemporary Literature*) .Beirut :Dar Al-Kateb Al-Arab.
36. Zain al-Din Abu Abdullah Muhammad bin Abi Bakr al-Razi .(1999) .*Dictionary of Sahih* .Beirut :Al-Maktaba al-Asriya.

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1518

Characteristics of The Transitional Phase In Greek Sculpture Between Archaic And Classical

Ali Abd AL Mohsen Ali [a1]

[a] *Fine Arts Institute - Evening for Girls - Baghdad*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 25 July 2024
Received in revised form 6 August 2024
Accepted 8 August 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
Transitional Phase, Greek Sculpture, Archaic Period, Classical Period

ABSTRACT

This research knocks on one of ancient Greek sculpture art doors was not opened very often. it's short but important interim period in its development process, between what was called the Archaic and the Classical period, approximately 30 years in which the sculptor departed from a style that had been prevalent for many decades, relying on repetition and reduction to a more style. Freedom and experimentation. The first Chapter provided a general introduction to this phase: naming, its historical and geographical framework, Circumstances that led to its emergence, followed by tracing the style of its sculptures and monitoring, their techniques and materials, then mentioning the most important sculptors who were attributed to this phase. In the second Chapter the research sample was selected and analyzed to Extract a results and conclusions which included: the Severe sculpture tends toward simplification in treating the form and seeks to break the rigid symmetry and leave the Archaic smile. The Bronze was adopted as the first material instead of stone, and more

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: t_rex1983@yahoo.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1518
Ali Abd AL Mohsen Ali: Characteristics of The Transitional Phase In Greek Sculpture Between Archaic And Classical
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

سمات الطور الإنتقالي في النحت اليوناني بين العتيق والكلاسيكي

علي عبد المحسن علي [1]

الملخص:

يطرق هذا البحث احد ابواب فن النحت اليوناني القديم التي لم تفتح كثيراً ، مرحلة زمنية بينية قصيرة لكن مهمة في مسيرة تطوره ، بين ما سميَ بالعصر العتيق والعصر الكلاسيكي ، 30 عام تقريباً خرج فيها النحات من نمط كان سائد لعقود عديدة يعتمد التكرار والجمود الى نمط اكثر حرية وتجريب ، قدم الفصل الاول مقدمة عامة عن هذا الطور: تسميته ، اطاره التاريخي والجغرافي ، عوامل اسهمت في ظهوره ، يلي ذلك تتبع لأنماط منحوتاته ومعرفة خاماتها وتقنياتها ، ثم ذكر لاهم النحاتين الذين نسبوا لهذا الطور . في الفصل الثاني تم انتقاء عينة البحث وتحليلها والخروج بنتائج واستنتاجات ، منها: ان النحت الحاد كان ميالاً نحو التبسيط في معالجة الشكل ، سعى لكسر التناظر واستبدال الجمود بالحركة ومغادر الابتسامة القديمة ، كما اعتمد البرونز كخامة اولى بدل الحجر.. وغيرها.

الكلمات المفتاحية: الطور الانتقالي ، النحت اليوناني ، العصر العتيق ، العصر الكلاسيكي.

الفصل الاول / الاطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث/ 1. هل شكلت منحوتات الطور الانتقالي صورة وكيان خاص بها يميزها؟

2. هل جاءت بجديد ام كانت امتداد للأسلوب السابق؟

3. هل تُرك اسلوب نحت هذه المرحلة مجالاً لذاتية النحات في التعبير والاظهار ام ان هنالك قواعدَ عامة سَرت على الجميع؟

اهمية البحث/ 1. تناولهُ لفن النحت اليونانية في طوره الانتقالي وهو حقلٌ قل البحث فيه .

2. يعد محاولة للكشف عن الاضافة او الاثر الذي خلفه هذا الطور في مسيرة فن النحت اليوناني.

3. هو نافذة اخرى نطل منها على الفنان النحات الذي عاش تلك الفترة ونكتشف الميكانزمات التي اتبعها في عمله .

هدف البحث/ الكشف عن سمات النحت اليوناني خلال الفترة الانتقالية بين العصر العتيق والكلاسيكي.

حدود البحث/ المكانية: بلاد اليونان القديمة. **الزمانية**: (480-450) قبل التقويم المسيحي. **الموضوعية**: المنحوتات البارزة والمدورة.

تعريف مصطلحات البحث: طور انتقالي: اسلوب تأخذ سماته بالتغير لصالح اسلوب اخر يعقبه ، والمدة التي تستغرقها عملية التغيير هذه تعرف بالمدة الانتقالية (Shawi, Encyclopedia of Fine Arts, 2021, p. 44).**العتيق**: يقصد بها (العصر العتيق-Archaic Period) الفترة من تاريخ اليونان الممتدة ما بين القرن الثامن حتى الغزو الفارسي الثاني لليونان عام 480 ، ولابد من الاشارة هنا الى ان تاريخ بداية هذا العصر غير محددةٍ بشكلٍ حاسمٍ في المصادر حتى ساعة كتابة هذا البحث .

الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة)

المبحث الاول /الطور الانتقالي

اولاً: التسمية

ان ما يسمى بالطور او المرحلة الانتقالية هي تلك الفترة الزمنية من تاريخ الفن اليوناني التي تطورت فيها طريقة نحتية مختلفة ازاحت السابقة واخذت تفسح الطريق امام مرحلة فنية جديدة . الصعب ، الشديد ، القاسي ، الجاف ، الحاد ، الانتقالي .. جميعها اوصاف استعملها العلماء والباحثين في تاريخ الفن اليوناني لوصف المنجزات النحتية لتلك الفترة التي لم يتم فحصها بشكل صحيح ودقيق حتى وقت قريب، فالتماثيل الفردية على سبيل المثال قد حضت باهتمامٍ منعزل عن اي تحقيلٍ او تنميط، وبقية الفن الحاد موضوع دراسات قليلة حتى وقتٍ قريب ، وان ورد ذكره فيقتصر على فصولٍ صغيرة في الكتيبات والرسائل العامة عن الفن اليوناني وبنظرةٍ سطحية على مثل هذا النمط القصير المدة والكبير الاثر في النحت اليوناني. صفة (الحاد او الشديد – Severe)جاءت ترجمةٍ عن الالمانية لكلمة (Streng) التي استعملها الباحث وعالم العقائد كريمر(Gustav Kramer) لأول مرة عام

[1] معهد الفنون الجميلة-المسائي للبنات-بغداد

1937 كدلالةٍ اسلوبيةٍ للفخار الاحمر المبكر ، صرامة التصميم التي اشار اليه العالم في هذه الاواني تعود الى اوائل القرن الخامس قد بدت واضحةً ايضاً في منحوتات الفترة نفسها ، لكن على الرغم من ان ونكلمان (Johann Joachim Winckelmann) كان قد اطلق بالفعل على الاعمال ما قبل الفيدية (نسبة الى فيدياس) صفة (شديدة) الا ان المصطلح لم يُكتب معناه ومحدداته الزمنية حتى وقتٍ قريب عندما امتد ليشمل جميع المظاهر الفنية في السنوات ما بعد الوجود الفارسي في المنطقة ، وعلى وجه الخصوص اصبح تعريف النمط الحاد مرتبطاً بشكلٍ خاص بالنحت كنتيجة لدراسة اعدها عالم الاثار (فاجن بوليسن-Vagn Poulsen) الموسومة بالالمانية:(Der Strenge Stil). (Ridgway, 1970, p. 3) . انه ليس ظاهرة فحسب بل برنامج متماسك في تركيبه يقترب فيه النحات اليوناني خطوة واحدة من المثل الاعلى الكلاسيكي ، حيث بدأ يفهم الجسد على انه نظام من الاجراءات وردود الفعل للعناصر المختلفة، اعتبر كاربنتر (Rhys Carpenter) في كتابه (النحت اليوناني-Greek Sculpture) ان النمط الحاد هو تغير مفاجئ لا مفر منه يمكن التنبؤ به بعد اصطناعية المرحلة العتيقة المتأخرة (Carpenter, 1960, p. 86)، وترى (جزلا رختر Gisela Richter-) ان المرحلة الحادة تمثل اتجاهاً واقعياً في الفن تم تغييره بشكلٍ مفاجئ وايقافه من قبل فيدياس ونهجه المثالي في النحت، حيث بدأ التركيز بعدهُ منذ القرن الرابع على الحركة والعاطفة والبورتريه ، وان الفترة الحادة هي الرابط المنطقي بين العتيق والكلاسيكي ، مفعمة بشعور الحرية الذي تغلغل بين ابناء اليونان بعد فوزهم في معركة سلاميس ، قد تم التخلص من الاعراف القديمة الى ما كان منها مبني على الحقيقة ودقة الملاحظة بقدر ما سمحت به المهارة ، وبحسب تعبير مؤرخ الفن الالماني (ادموند فون ماتس-Edmund Von Mach): "لم يتم القيام باي شيء لأنه كان يتم دوماً بهذه الطريقة ؛ بل لأنها تبدو الان افضل طريقة لفعلها"... تم التعرف على عدد قليل من نحاتي هذه السنوات الثلاثين ، كشفت اعمالهم عن باطن الاسلوب الجديد ، وكانوا القوة المحركة نحو التغيير لمن جاء بعدهم (Mach, 1905, p. 60). لم يصلنا الا القليل من تماثيل هذه المرحلة بصورتها الكاملة ، اغلب ما موجود هو تماثيل ناقصة الرؤوس او جذوع بلا اطراف ، وبسبب ندرة الاعمال الاصلية يتوجب على الباحث والدارس في فن هذه المرحلة ان يولي اهتماماً بنسخها الرومانية ، لأنها في احياناً كثيرة تصبح الشاهد والاثر الوحيد على العمل الاصلي الذي اندثر (Tarbell, ,1922., p. 160). نستشف مما ذكره (باوسانياس-Pausanias) من اوصاف واسماء لتماثيل ان هناك بعض النسخ الاصلية التي تصنف اليوم من النمط الحاد كانت لاتزال متاحة في العصر الروماني بين طبقة من الاشراف ، العديد منها كانت تبرعات للرياضيين المشهورين او للفائزين في الالعاب الاولمبية اوائل القرن الخامس ، او كانت مكرسة للانتصار في حروب معينة بين دويلات المدن (Ridgway, 1970, p. 76).

ثانياً: تحديد الاطار التاريخي للمرحلة

بحسب راي المختصين اننا نملك قدراً لا باس به من الاعمال الاصلية او بقاياها التي تعود الى المرحلة الحادة تم المحافظة عليها وفحصها ، ومع ذلك هنالك صعوبة في الربط بينها تاريخياً بالنظر للاختلاف الكبير بينها في المظهر والنوع ، ومع ذلك فان العلامات الاولية للنمط الحاد توثقه بإسهاب منذ العام 500 ، وفي الحالات الهامشية يصعب تحديد ما اذا كان عمل معين يقع قبل او بعد هذا التاريخ ، قد يكون من الاسلم ترك الحد الزمني الاعلى للفترة الحادة مائعاً نوعاً ما (Ridgway, 1970, p. 12) . ان محاولة معرفة متى بدأ الاسلوب الحاد تطرح بدورها تساؤلاً :هل يجب العثور على الاجابة في الاسلوب ام في الاصل الجغرافي او التاريخي؟، اسلوب النحت هو الذي يحدد الفترة وليس التواريخ والاحداث ، فالمعيار الرئيسي للتسلسل الزمني هو التماثيل ، لم يجد الاسلوب الحاد تعبيره الكامل وصياغته المتماسكة الا في الربع الثاني من القرن الخامس ، ويمكن اعتبار التاريخ الرسمي لمجموعة قاتلي الطغاة النحتية (Tyrannicide) 477 للنحاتين (كريتيوس-Kritios) و(نيسيوتس-Nesiotes) هي الميلاد الرسمي للأسلوب الحاد . هناك مصاعب حتى في ربط الأعمال مع احداثٍ تاريخية ، بسبب قصر المدة الزمنية لهذه المرحلة وبالتالي غياب التواريخ المطلقة من اي نوع . يضاف لهذا النطاق الجغرافي الواسع للأعمال ، الامر الذي يجعل من تقييمها اكثر صعوبة ، هذا ينطبق بشكل خاص على المنحوتات البارزة حيث يكون النطاق الزمني اكبر ويفترض انه يمتد الى المرحلة الشديدة بأكملها لكن لا يوجد تسلسل زمني مطلق بل اقتراح تاريخ نسبي فقط على اساس شخصي فردي للأسلوب . ليس هناك طريقة لسد هذه الفجوة لعدم وجود مبنى مزخرف رئيسي شيد في هذا الوقت في اليونان ، كان بناء المعابد يتم فقط عند ظهور الطلب عليها وليس بعقود ، يضاف لهذه الصعوبات اننا امام عدد قليل من النسخ الاصلية، اذ فقد معظمها وخاصة البرونزية الخامة ولم يبقى سوى نسخها الرومانية الحجرية لتملا الفجوة (Ridgway, 1970, pp. 51-52) . وضعت الدراسات الالمانية في بعض الاحيان النمط الحاد بين عام 490-450 او حتى

450-500 بينما اكد اخرون ان بوادر هذه الحقبة الجديدة من النحت تعود الى اوائل القرن الخامس ، وحاولوا تعديل التسلسل الزمني القديم التقليدي ، ومع ذلك نظراً لعدم امكانية العثور على تاريخ مطلق لبداية الفترة الحادة ستظل الانقسامات ، ويبدو انه من الانسب الاحتفاظ بالتاريخ الوحيد الواضح – تدمير اثينا في 480 الذي يمكن ان يكون على الاقل رهان معقول لتحول الاحداث وظهور الحاجة الى البديل والتغيير. بالتالي سيعتمد هذا البحث على الثلاثين عام التقليدية المعتمدة في اغلب المصادر ، من عام 480-450 مع الفهم الكامل لإمكانية وجود هامش لا يقل عن خمس سنوات على جانبي هذه الحدود .

ثالثاً: التوزيع الجغرافي للمنحوتات

من ثساليا الى مقدونيا الى ثاسوس الى جزر سيكلاديك واخيرا الى اتيكا وربما ايضا الى ماغنا غراسيا عموماً – هذا النطاق الجغرافي الواسع للأعمال يثبت الانتشار الكبير للأسلوب الشديد ومدى تجانس اساسياته (Ridgway, 1970, p. 50) . افضل النماذج المؤرخة التي تم دراستها بشكل جيد تأتي من اولمبيا ، الاعمال الاخرى تأتي اما من السنوات الاولى لهذه الفترة او لاحقاً من المناطق النائية . لوحظ وجود تنوع في النتاجات النحتية للأسلوب الحاد في ايجيا ومعبد زيوس في اولمبيا ومعبد E في سيلينوس صقلية ، وزانثوس في ليسيا .. عرفت ايجينيا خلال الفترة العتيقة المتأخرة واوائل الفترة الكلاسيكية باعتبارها مركزاً شهيراً لصب البرونز . وكانت المواضيع الشائعة مأخوذة من معارك طروادة تملا واجهات الجملونات (بادمنت). اما اتيكا فلم يكن لها ظهور واضح خلال الفترة المبكرة من عمر الاسلوب الحاد خاصة بما يتعلق بالنحت المعماري على خلاف النحت البارز والمدور ، تفسير ذلك على الارجح هو عدم تنفيذ اي برنامج بناء واسع النطاق حتى وقت (بيركليس-Perikles) (Ridgway, 1970, pp. 13-14).

رابعاً: عوامل اسهمت في ظهور النحت الحاد الانتقالي

كان للألعاب الاولمبية اسهامٌ في نشر الاسلوب الحاد الجديد في ربوع مختلفة من شرق وغرب اليونان ، فبعد ان اصبحت اولمبيا محط اهتمام العالم اليوناني ومركزاً للنشاط الفني والرياضي واكتسبت اهميةً دينية مع تشييد معبد زيوس اصبح التحدي والمجد المرتبطان بالنصر في الالعاب حافزاً معنوياً للمشاركة التي سهلة الهدنة الاولمبية تحققها ، ورغم ان بداية الالعاب تعود الى العام 776 الا انها اكتسبت اهمية وثقل اكبر بعد الحرب الفارسية ، فقد شعر اليونانيون ان الانتصار على العدو قد تحقق بفضل اللياقة البدنية وتدريب الرجال، لذلك تم الترويج للألعاب وتمجيدها ، قد تكفي هذه الصورة لفترة وجيزة تميز الثلاثين عاماً بين 480-450 بانها فترة الاممية اليونانية حيث يسافر الناس بأمان نسبي ، يضاف لها النصر على الفرس والقرطاج والجزية المفروضة على الحلفاء ادت الى ازدهارٍ اقتصادي ولد نوع من الفخر العرقي يروج لنوع من القومية والى شكل جديد من الانتاج الفني ، فكما هو حال الرياضيين سافر النحاتون الى جميع انحاء العالم اليوناني للعمل والتعلم ، فحدث نوع من الدمج بين الفروق الاقليمية مع وجود ترحيب بالتجارب الجديدة والاكتشاف والتلاقح بين مدارس النحت المحلية التي كان من السهل تميزها في الفترة العتيقة اكثر من المرحلة الانتقالية التي ينبغي وصفها بالأممية او الوطنية بالمعنى اليوناني (Ridgway, 1970, p. 7) .

المبحث الثاني / التنوع في اسلوب النحت الحاد الانتقالي

الفن لا يُقَدم بمسارات مفاجئة ، لا يحدث التغيير دون وجود مقدمات وخطوات تمهيدية ، الانتقال من الاسلوب العتيق الى الكلاسيكي مرة بالمرحلة الانتقالية التي كان فيها اساتذة النحت منقسمين بين من يواصلون عملهم بالأسلوب القديم واخرين اكثر حرية ينشقون جزئيا عنها ، وبذات الوقت ينمو على هامش هذا الانقسام جيل اصغر سناً واكثر جرأة خاصة في مدرسة اتيكا بفعل التغيرات السياسية والوضع الاقتصادي الايجابي لصالح اثينا ومحيطها (Collignon, 1892, p. 39). عند الاطلاع على منحوتات هذه الفترة نلاحظ وجود تنوع فيها على مستوى النوع والشكل واسلوب الاظهار والخامة ، من الصعب تحديد ما اذا كان التنوع يشير الى فنانين مختلفين او ببساطة الى مؤثرات وخامات اولية مختلفة ، استخدام الحجر المحلي والمهارات الكبيرة المطلوبة في بناء المعابد تجعلنا نفكر في ورش عملٍ محلية ، حتى الرخام المستورد لا يعني بالضرورة وجود نحات وافد اجنبي خصوصاً بما يتعلق بالنحت المعماري المرتبط بالبناء (Ridgway, 1970, p. 24). هذا التنوع وعدم الاستقرار في الاسلوب يجعل من الصعب تحديد الانتماء المدرسي ، المدرسة التي يمكن فهما بطريقتين :

1. ورش تعمل بأسلوب محلي ، وبالتالي فان موقع المدرسة مهم للغاية .

2. طلاب من اصولٍ مختلفة يتجمعون حول قائد رئيسي ويعملون بأسلوبه .

في كلتا الحالتين يزيد تنقل النحات من صعوبة التحقيل والتنسيب ، شعبية عمل معين تجعل تقليده ونسخه امراءشائعاً ، وبالتالي مستقلاً الى حد ما عن الخصائص المحلية ، المصادر الادبية القديمة تشير الى ان الاتجاهات الاسلوبية الاساسية كان لها دلالة جغرافية ، باوسانياس مثلاً كان يميز في الغالب بين اسلوب ايجينا واسلوب اتيكا ، لكن من الصعب علينا تحديد ما كان يستند اليه حكمه ، قد تظهر اعمال مدرسة ما في مناطق غير مناطقها الاصلية! هل يمكن اعتبارها مستوردة من الورش الاصلية؟ ام من نتاج نحاتين متجولين؟ ام نفترض انها كانت تقليداً محلي لأعمال مهمة مشهورة؟ وفي هذه الحالة يصعب التمييز بين المدارس المحلية نظراً لنطاق تأثيرها الخارجي الواسع جداً ، قد نلجأ الى تحديد اصل الاعمال من مكان العثور عليها ، الا ان هذا الاجراء ايضا مفتوح للتسائل والاحتمالات مرة اخرى ، اذ يمكن ان تكون مستوردة او ان يأتي نحاتها من مكان اخر غير مكانها الموجودة فيه ، واخيراً والاهم من ذلك ان للصدفة دور في الغاء قدر كبير من الادلة ولم يترك سوى عينة فقيرة من مركز المنشأ ، خاصة ان علمنا ان جل المعالم النحتية كانت من البرونز وبالتالي تم صهر اغلبها (Ridgway, 1970, p. 56) .

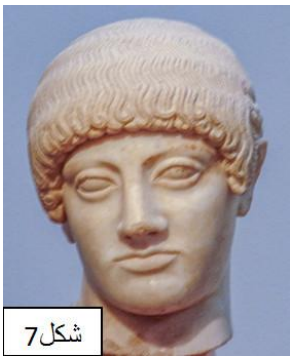
اولاً: النحت المعماري

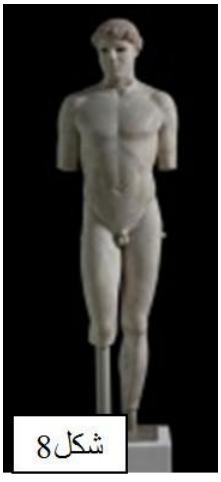
لعل اشهر المعالم العمرانية التي ارتبطت بمنحوتات الفترة الشديدة هو معبد ايجينا في اثينا ، نتلمس من الجانب الغربي لجملونه بداية الخروج عن النمط العتيق الذي لايزال حاضراً في عموم المنحوتات ، وربما يكون هذا التغيير واضحاً في تشريح تماثيل الاناث اكثر من الذكور ، تبدو اكثر حيوية خاصة في ملابس اثينا في الوسط (شكل1). لايزال الثوب يبدو مصطنعاً بالتأكيد بسبب تفاصيله المفرطة كمضاعفة الطيات والشقوق الوسطية (Ridgway, 1970, p. 15). وبالانتقال الى الجانب الشرقي من الجملون نفسه نجد ان الشكل البيضوي لوجه اثينا اصبح اكثر انتظاماً (شكل2)، الوجنتين فيهما التقديم المسطح الذي شاع خلال الفترة المبكرة من الاسلوب الحاد ، شكل الفم: الشفة العليا اطول تهيمن على السفلى وبالتالي بدأت تمنع الصيغة المبتسمة العتيقة (التي نراها في اثينا الجانب الغربي) نظرا لان الجزء بين الشفتين ليس مستقيماً تماماً ولكنه منحني قليلاً الى الاعلى وبالنتيجة لاتزال تشير الى ابتسامة خفيفة (Ridgway, 1970, p. 16) . ضمن نفسه الجملون نوجه انظارنا هذه المرة الى رماة السهام في الجانبين الشرقي والغربي فنلاحظ انطباق نفس صفات الوجه في اثينا عليهما ، يرتدي رامي الجانب الغربي زياً شرقياً (شكل3) بينما يمكن تشخيص الذي في الشرق على انه هيراقل بسبب خوذته ذات راس الاسد (شكل4). الذراع مستوية مع الكتف والراس منحني قليلاً الى الامام بحيث يتم حجب الذقن عن الانظار ، ركبته اليمنى تلامس الارض لذلك يجب ان يستقر وزنه على كرة قدمه اليمنى ، ونتيجة لذلك اصبح ظهره اكثر استقامة مقارنة بالميل الامامي للرامي الشرقي (Ridgway, 1970, p. 16). ربة النصر (نايكي) كان لها تمثلات عديدة في النحت اليوناني نظرا للمكانة البارزة التي تتمتع بها هذه الربة في وعي وثقافة اليونان خلال الفترة القاسية وما تلاها في الكلاسيكي ، نلاحظ ان نموذج (نايكي ارخيرموس-Nike Archremos) (شكل5) الشديدة قد اكسب زخماً وحيوية اضافية ، اضفي عليها الطابع البشري اكثر مما كانت عليه في العصر العتيق ، التمثال من عمل النحات ارخيرموس من (خيوس-Chios) بحسب ما يعتقد الباحثون استناداً على المصادر الادبية القديمة اواخر القرن السادس ، تم التعامل مع الجسد بصورة بشرية بالكامل، هناك محاولة لتقليص الفوارق بين البشري وغير البشري .

ثانياً: النحت المدور

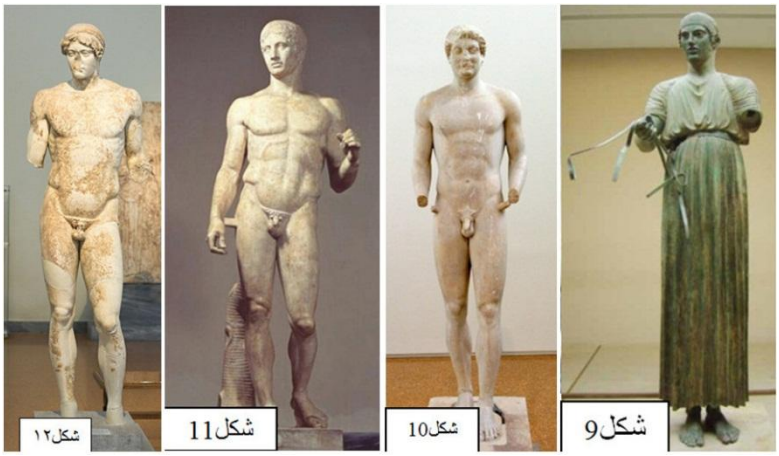
بناءً على ما تم اكتشافه حتى الان لوحظ ان التماثيل من نوع (كوري-Kore/*Korai*) بدأت تختفي خلال الفترة الشديدة ليحل محلها تمثيلات لنساء وربات معينة ذات سمات واوضاع وقوف مختلفة عن السابق (Ridgway, 1970, p. 38)، لكن هذا لا يمنع البحث في ما انتج من هذا النوع من المنحوتات وفحصها لما لها من قيمة كأثر فني من تلك الفترة ، وسنلقي نظرة على كوري بروبيلايا (شكل6) كأنموذج نجا قدر لا باس به من اجزائه: البداية مع الراس الذي ينزل شعره مع خط العظم الوجني بصورة كتلة واحدة تبدأ من طاق الراس حتى مقدمة الاذن ، الوجه واسع ، العيون ذات حواف واضحة ، الشعر يتجزأ ويتفرع مع حركة الراس من الاعلى لينساب بصورة متموجة نحو الاطراف حيث ينتفخ مع نزوله حتى يغطيه الوشاح حول مؤخرة الرقبة من الجانب الخلفي للتمثال ، وهو الامر المميز في هذه الكوري (اخفاء نهاية الشعر تحت الوشاح) وما يترتب على ذلك من مظهر قصير للشعر . يبدو ان هناك تغيرا قد طرأ خلال الفترة القاسية تميل به السيدات الى دفع شعرهن للخلف فوق الكتفين ، اما طليق حر منسدل او متجمع في عقد ، لكن كثيرا ما يلف فوق مؤخرة العنق كما هو الحال هنا ، تختفي الخيوط المتموجة الموجودة على الثديين التي كانت شائعة في تماثيل كوري العصر العتيق ، بقية مستمرة مع النماذج الذكورية ، على وجه التحديد مع نموذج (ابولو) (Ridgway, 1970, p. 35). عدة رؤوس كوري من اولمبيا تظهر انحسار الشعر الى القمة على المحور الراسي للوجه ، وتناقص حجم الضفائر باتجاه المركز والعكس. كانت خيوط خصلات كوري في العصر العتيق وزخارفها تعبر عبر الجبهة في تجاهل تام للوضع الطبيعي (Ridgway, 1970, p. 18) . بما يخص وضع الوقوف تستمر تأثيرات الاسلوب العتيق في اولمبيا دون تغيير ، حيث الاهتمام بتوازن الجسم بعناية ، في تماثيل كوري تكون كلتا الساقين مستقيمة او كلاهما مثنية ، ووضع العضلات يتوافق مع التوازن والاسترخاء (Ridgway, 1970, p. 32). ننتقل الى (راس الصبي الاشقر-The Blond Boy Head) مثال اخر للنحت الحاد المدور (شكل7) عثر عليه في اثينا الى الشمال الشرقي من المتحف الحديث حاليا ، وهي منطقة مليئة بالحطام الفارسي لذلك فان تاريخ العمل مثير للجدل ، للحديث عن الشكل نلاحظ ان الخد مسطح ينحدر نحو الاذن ، يستدير الراس نحو الكتف الايمن مع ضغط قوي مماثل للرقبة القوية على هذا الجانب . يفترض ان قدرا كبيرا من الالوان قد أضيفت للمنظر العام للقطعة ، حتى الان تحتفظ العينان بأثار اللون وكذلك الشعر يحتفظ بحمرة باهتة مما يكسب القطعة لقبها ، الخدين غير متماثلين يكسران المحيط الناعم للوجه ، الذقن قوية غير مدببة ، الشفاه رقيقة الى حد ما وتبدو العلوية اطول ، الضفائر الضيقة والشعيرات الدقيقة وعقدها في مؤخرة الراس جميعها تشير الى ان الصبي الاشقر كان اكثر من مجرد صبي عادي ، بل رياضي نموذجي كما ظهر في بعض رسوم الجرار الاتيكية من تلك الفترة (Ridgway, 1970, p. 57). (صبي الكريتوس-Kritios Boy) مثال جيد للحديث عنه (شكل8)، في الواقع يدين هذا العمل باسمه المستعار هذا لتشابهه مع (هرميديوس-Harmodios) التمثال الثاني من مجموعة (قتلة الطاغية-Tyrannicide) للنحاتين (كريتيوس ونيسيوتس-Kritios & Nesiotes). ويبدو صبي الكريتوس انه عُمل للبرونز في الاصل وليس للرخام ، فالشعر المنفوش واللفافة تبدو غير ملائمة للحجر لكن معقولة جداً لو كانت معدناً (Ridgway, 1970, p. 33)، التجعيدات الصغيرة تلتصق بشكل وثيق بالمؤخرة ، العينين تم ادخالهما مرة واحدة مع ما يترتب على ذلك من الحاجة الى تفريغ التجاويف المحجرية ، وهي عملية صعبة في الرخام ، حتى الدعامات الدقيقة عند الرسغين .. كل هذا يعد اشارات يمكن ان تفسر كدليل ان التمثال الرخامي ما هو الا نسخة ، صورة عن اصل برونزي مفقود. يدعم هذا الاعتقاد التشابه التقني في ابراز ما تم ذكره من تفاصيل مع تمثال اخر برونزي من فترة لاحقة قريبة هو تمثال قائد العربة (شكل9)، ربما خرجا من نفس المشغل او من تحت يد نفس النحات، او ربما هو الاسلوب الشائع آن ذاك ، صبي الكريتوس يظهر تشديد النحات على التوازن في الجسد العاري، خلال هذه الفترة ظهرت الالهة في عري جزئي واستمر

شكل6


شكل7


شكل8

الرياضيون في تقليد الكوري العاري الذي قل كما اسلفنا. من اجل تقييم جيد للموقف الاسلوبي في صبي الكريتوس نقارنه مع من سبقه تاريخياً (ارستوديكوس-Aristodikos) 490 (شكل10)، ومن جاء بعده (حامل الرمح-Doryphoros) 440 (شكل11) من جهة اخرى، سنجد ان هذا الشاب هو اقرب الى المثال الكلاسيكي العالي منه الى العتيق على الرغم من قصر المدة الزمنية الخاصة بين الاعمال الثلاث ، يمكن القول ان ارستوديكوس هو السلف الحقيقي لصبي الكريتوس ، في الالتفات الى ملامح الوجه والى الحركة والجسد كبنية تشريحية ، انه يومئ الى العمل الرياضي اكثر من صورة الشاب الهادئ، من ناحية اخرى فقد ورث حامل الرمح هذه السمات الجديدة وطورها ، تقديم الميزات ، التجريب ، التوازن الثابت وما يترتب على ذلك من تغييرات في العضلات (Ridgway, 1970, p. 32). يظهر وجه صبي الكريتوس خالياً من التعابير ، املس ، ناعم ، امرد ، لا يبدي تركيزاً او تأكيد على شيء، على ما يبدو انه المظهر الذي تبناه نحاتي هذه الفترة لتوحيد شخوصهم ، نتيجة لذلك تبدو التفاصيل البارزة غير متناسقة ويبدو وجه الشاب منفصلاً على نحوٍ ساذج عن بقية راسه بفعل لفة الشعر المطوقة التي تتناقض مع القبة المحفورة بشكل رقيق . جعل النحات الوركين مائلين مما سبب ضغطات وانتفاخات مختلفة في العضلات ، انه تحول في التوازن .(Ridgway, 1970, pp. 31-32). حجم التمثال اقل من الحجم الطبيعي ، ليس ثلاث ارباع تماماً بل اكثر من نصف الارتفاع الطبيعي، ربما يكون هذا النوع من الاحجام شائعاً في نهاية العصر العتيق وبداية الفترة الشديدة للعروض الخاصة وليس العلنية ، لكن بالمقابل المقاسات البطولية فوق الحجم الطبيعي كانت على الارجح حاضرة ايضاً في النصب العلنية والخاصة، وخرجت من نفس يد النحات (Ridgway, 1970, p. 33). عوادي الزمن لم تتح للعديد من منحوتات الفترة الحادة ان تصل الينا ، سواء بصورتها التامة او بنسختها الاصلية ، هذا يعني ان ما تبقى لنا من صورة تلك المنحوتات هو نسخها الرومانية، (ابولو اومفالوس- Omphalos Apollo) هو احد تلك النسخ الجيدة (شكل12)، من الواضح ان الاصل وراء هذا العمل كان من البرونز لنحات مهم ومشهور في العصر العتيق بدليل العدد الكبير للنسخ الرخامية المعمولة له التي وصلنا الينا ، اهمها تلك التي ينسب تاريخها الى القرن الثاني من التقويم المسيحي والتي اعطت الاسم للتمثال عثر عليها في مسرح ديونيسيوس في اثينا بجوار اومفالوس الذي كان يستخدم في السابق كقاعدة للتمثال ، لكن لوحظ ان ابولو بسبب حجمه وشكله لا يمكن ان يقف على هذا الاومفالوس ، لكن تم الاحتفاظ باللقب.

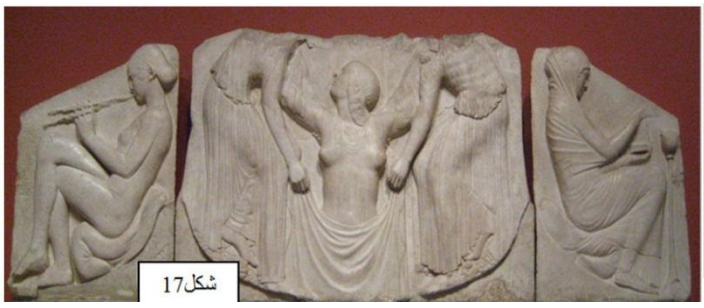


الميزة الاكثر بروزا في ابولو هي شعره ، تم تمشيطه الى الامام فوق الجبهة حيث تتفكك وتنشط من الوسط تقريبا بشكل شعر الجوانب ، على مؤخرة العنق تُنسج الخيوط الطويلة بإحكام لتلتف خلف الاذنين وفوقهما ، يمر احداهما فوق الأُخر حتى يلتقيان فوق شعر الناصية على الجبهة ، النحت الدقيق لتفاصيل قبة الراس والضفائر وخصلات الشعر الصغيرة التي تتسرب تحت الضفائر فوق مؤخرة العنق والمظهر الرقيق لشعر الناصية بنهاياته المتعرجة الصغيرة ، جميعها نماذج للعمل البرونزي وهي من اكثر السمات صعوبة في التنفيذ على الحجر .(Ridgway, 1970, p. 61). هذا الاعتناء بالتفاصيل لا يمكن ان يعزى الى العصر العتيق ، يبدو ان تغييرات قد حدثت للأصل القديم قبل النسخة الرومانية ، اسلوب اظهار الملامح والحركة تؤيد هذه الفرضية ، فهي تتفق ، ليست بجمود المنحوتات العتيقة او بحيوية الكلاسيكية ، تتخذ مكاناً بين الاثنين . بالانتقال الى (هيستيا جوستنياني-Hestia Giustiniani) نسخة رومانية اخرى (شكل13)، نجد ان التسريحة والوجه الجاد مسؤولان عن اعتبارها من مجموعة النحت الحاد ، يمكن ان يمثل الشكل (ديميتير) او (هيرا) او ربما حتى (هيستيا) كما هو شائع في تسميتها ، على الرغم من ان هذا التعريف

يعتمد فقط على لوحة في احدى الاواني الخزفية تظهر فيه الربة واقفة ترتدي خمارا مع تراجع قدمها اليسرى ، لكن الوضع لا يمكن فهمه الا من الجانب او المنظر الخلفي حيث يغطي البيبلوس الثقيل الجزء السفلي من جسدها بالكامل بصورة مماثلة لما نراه في عربة دلفي . صنفت على انها من فنون ارغوس وقيمت على انها مثال للتأثير البلوبونيزي في الفن الاتيكي خلال الفترة الحادة ، من الواضح ان اصل التمثال كان برونزي ، ينسبه البعض الى النحات (اغلاداس-Hageladas) . فيما يتعلق بتاريخ العمل ؛ بناءً على بساطة الوضع وعدم وجود تمايز في الطيات والمحيط المجرد والبنية الشبيهة بالكتلة ذات التقسيمات الافقية الى مستطيلات اصغر ووضع اليد على الورك ، كل هذا يضع تاريخ النسخة الاصلية من العمل تعود الى حوالي 470 ، عُد احد الاعمال النحتية المدورة الاكثر اهمية من بين تماثيل النساء البرونزية خلال الفترة الشديدة (Ridgway, 1970, p. 64).

شكل١٤

ثالثاً: النحت البارز لم يتم انتاج نحت بارز خلال هذه الفترة سوى بعض النقوش النذرية او الواح القبور تكون على شكل دائري او مسلات (Stelai) او قواعد مزخرفة في الغالب مدمجة داخل جدران ، ربما قلت عددها يعود الى استخدام خامات سريعة التلف مثل الخشب او الجبس. انتاج هذا النوع من المنحوتات قد قل بشكلٍ ملحوظ في اثينا وعلى سبيل التعويض اذا جاز التعبير زاد انتاجها بشكل كبير في جميع انحاء اليونان في فترة الحاد ، على افتراض ان النحاتين الاثينيين بسبب ركود العمل في ارضهم قد انتقلوا الى اماكن اخرى لتلبية مطلب رعاة اخرين ، وبالتالي نشروا الشكل او النموذج الاثيني لألواح القبور ، مع الاخذ بعين الاعتبار الادلة الشحيحة على وجود منحوتات بارزة جنائزية خارج نطاق اتيكا (Ridgway, 1970, p. 44). يحتفظ اللوفر بنموذج نحت بارز مهم يعود للطور الانتقالية (شكل14) يدعى لوح (المأدبة من ثاسوس-Banquet From Thasos) الاشكال متباعدة على نطاق واسع مع الخلفية التي تبدو محايدة غير متفاعلة مع المشهد ، اسلوب العرض شرقي ، حيث نلاحظ وجود تأثيرات اشورية وتحديدا الجدارية الشهيرة لأشور بانيبال في حديقته بحضور الخدم وبرفقة زوجته محاطين بوسائل الراحة ، انتقلت هذه الصورة وانتشرت في اسيا الصغرى ولابد انها وصلت اليونان وبشكل اكثر تحديدا الى كورينثا ، حيث تم تبنيها كموضوع لرسوم الاواني الخزفية ، اما في ايونيا فقد اصبح وبشكل مميز وضع الرجل المتكئ رائجا في النحت المدور (Ridgway, 1970, p. 46). يعد لوح المأدبة مثال مبكر لسلسلة منحوتات تصور الرجل الميت ليس وسط ممتلكاته الارضية كما لو كان حياً فحسب بل تشمل مشاهد تمتعه بملذات خاصة من المأدبة الجنائزية او من حياته في الحقول الإليزية ، النمط الحاد واضح في هذا اللوح خاصة في تسريحات الشعر ، تقصير الاجسام ، الاسطح الملساء، الافتقار الى توضيح التفاصيل ، شكل المرأة على اليسار بصدرها العاري يعد جريئاً قياساً بالمرحلة، العيون تبدو لوزية امامية بالكامل ، الذقن كبيرة ثقيلة (Ridgway, 1970, p. 47). (فتاة صغيرة وحمامة-Young Girl With Doves) هو لوح اخرى تثير الاعجاب بين المنحوتات الجنائزية (شكل15) اهتم نحات هذا العمل بالكشف عن الجسد ، جعل من رداء البيبلوس مفتوح يسمح بإظهار الخطوط العريضة لأرداف الفتاة ، ارتفاع المنحوتة عن السطح بمنظورها الجانبي مائل قليلا يسمح بالكشف عن الجسد اكثر منه في المنظور الامامي (Ridgway, 1970, p. 47). في العادة تصور الربة اثينا في وضع قتال او ركوب عربة او تتلقى القرابين من عائلة المتضرعين ، لكن اسلوب الاظهار المنفرد لها في لوح (حداد اثينا-Mouring Athena) يعد جديداً يعزى الى الاسلوب الحاد الذي طور الفن الجنائزي او النذري ان صح التعبير (شكل16)، من الناحية الشكلية تعد الخوذة والرمح في العمل مؤشران كافيان للتعرف على الربة (Ridgway, 1970, p. 49). الى جانب الالواح النذرية الجنائزية هناك منحوتات بارزة اخرى تعود للطور الشديد الانتقالي، غير محددة الوظيفة بوضوح ، ولعل اهمها ما اطلق عليه (عرش لودفيسي-Ludovisi Throne) مع القطع المرفقة به (شكل17)، على الرغم من ان اصالته لم تكن موضع شك ابداً ولا انتمائه التاريخي (الى حوالي 460) لكن ثبت صعوبة شرح ايقوناته ، ولم تحظى اي فرضية مطروحة حتى الان بالموافقة الكاملة ، الغرض من النصب هو ايضاً غير محددا، من حيث الاسلوب نلاحظ ان النحات تمكن من القضاء على الاختلاف الجوهري بين البيبلوس والخيتون من خلال ارتداء اثنين من شخوص المشهد هذه الملابس المتباينة، ومع ذلك تم التعامل مع طيات البيبلوس كما لو كانت خيتون ، كما نلاحظ تناقض التفاصيل المحفورة للوجه مع البساطة الهائلة للجوانب ، تشهد على وجود اتجاهات متضاربة داخل العمل (Ridgway, 1970, p. 50).


شكل17

شكل15

شكل16

رابعاً: خامات وتقنيات واساليب اظهار

على مستوى الخامة وتقنياتها نجد احدى الابتكارات المدهشة التي فرضتها جزئيا الجودة الرديئة للحجر المحلي هي تعدد الخامة في المنحوتة الواحدة ، والمميز هنا هو ازدواجية خامة الحجر، اذا ادخال الرخام الخامة الأثمن قيمة كتطعيم الى جميع المناطق المكشوفة من الشخصيات النسائية ، الراس، اليدين ، القدمين ، والنتيجة هي تقنية (Pseudo-Akrolithic) وهي تجربة نموذجية للفترة الحادة في التباين التركيبي للتكوين من جهة وتخدم الجانب المفاهيمي من جهة اخرى فتشير الى رقة النساء على عكس الرجال حيث الخشونة واللون الضارب للحمرة في اجسادهم العارية في الغالب والمنحوتة بالكامل من الحجر الجيري (Ridgway, 1970, p. 24). بحسب الادبيات القديمة كانت تقنية (الاكروليث-Akrolithic) و (كرسالفنتاين-Chryselephantine) رائجتين ايضاً خلال الفترة الشديدة ، ذُكر مثلا ان كل من النحاتين (منايخيموس-Menaichmos) و(سويداس-Soidas) نحتا تمثال ارتميس من الذهب والعاج لمدينة كابيدون ، يضاف لهما تمثال (اثينا اريا) لفيدياس في بلاتيا الذي صنع من غنائم معركة المارثون ، له جسم خشبي واطراف من رخام بنتلي (Ridgway, 1970, p. 77). بالانتقال الى اسلوب الاظهار وحركة الاشكال نلاحظ اندفاع تماثيل هذه الفترة بشكل ثابت نحو الامام ، بقدم واحدة الى الجانب او تستدير وتثني رؤوسها ، وبالتأكيد هذا التغير في الشكل كان المراد منه زيادة في التعبير او التأكيد على الفكرة من قبل النحات (Ridgway, 1970, p. 30). بالمقابل لانزال نشعر ان هناك ميل نحو الشكل النظامي المحدد اكثر من الشكل الحر غير المنظم في وضعية الحركة خلال الفترة الشديدة ، لكن بطرق عديدة كسر النحات "قانون المواجهة" القديم الذي يتطلب ان يقسم الشكل بخط وهمي عمودي عبر مركزه الى نصفين متساويين ، الخط موجود لكن ولد اختلاف بين النصفين خصوصاً في القسم السفلي من تمثاله ، لم يكن هذا التغير واضحا في اولمبيا لان الطيات الراسية الطويلة للتنورة كانت مجتمعة بشكل غير منظم الى حدٍ ما ومتباعدة بشكل اكبر ، علاوة على ذلك كان الثوب فوق الساق المثنية اقل سلاسة والطية الراسية معلقة من الركبة البارزة (Ridgway, 1970, p. 13). ترتدي التماثيل الانثوية بيبلوس دوري ثقيل ، اما بمفرده او فوق خيتون رقيق يصبح مخفياً تماماً بالثوب العلوي الاثقل ، عندما يتم ارتداء عباءة فإنها تكون اطول . البيبلوز عادة ما يكون على نوعين اما ارغي (Argive) مغلق على طول الجانب بواسطة دبابيس ، او (لاكوني-Lakonian) يترك مفتوحاً . في اي زي سواء ذكوري او انثوي يتم التعامل مع الطيات بشكل مختلف عن السابق ، اذ لم تعد تغطي سطح الثوب بالكامل بل تأتي على شكل مجاميع غير منتظمة ، من جانب اخر كانت الطيات في النمط العتيق عبارة عن اخاديد غارقة في عمق الرخام بحواف عريضة متراصة جنباً الى جنب ، اما في النمط الحاد اصبحت متباعدة على نطاقٍ واسع تبدو اشبه بالحديد المتموج ، نشعر ان هناك ميل نحو تقليل الطيات (Ridgway, 1970, p. 8). اما بخصوص بنية الشعر فنجد خصلات شعر اثينا على سبيل المثال في الفترة السابقة (العتيقة) كانت تتدفق فوق الصدر بطريقة (Kore) النموذجية ، اما لاحقاً في الانتقالية فيظهر الشعر على الكتفين فقط تمهيداً للأزياء الاكثر عملية والملفوفة في ميتوبات اولمبيا وصور لاحقة (Ridgway, 1970, p. 31).

خامساً: نحاتي المرحلة

تذكر بعض المراجع الرصينة المعاصرة مثل قاموس (thieme-becker) الالماني لسيرة الفنانين الصادر في اربعينيات القرن العشرين اسماء بعض النحاتين هذه المرحلة ، يضاف له مقالات من الموسوعة الالمانية (pauly-wissowa) 1980 المختصة بالدراسات الكلاسيكية ، والموسوعة الايطالية (encyclopedia dell arte antica) خمسينات القرن العشرين . ذكر فيها الاعمال النحتية اليونانية الهامة وفق الترتيب الزمني ، ومنها الفترة موضع بحثنا ، اكثر النحاتين الذين ورد ذكرهم بشكل متكرر في الطراز الشديد هم: (كناخوس السيكيوني-Kanachos Of Sikyon) (اغلاديوس الارغي-Ageladas Of Argos) (كالون و اوناتاس من ايجينا-Kallon And Onatas Of Aegina) (هيجياس او هيجاس-Hegesias)... يضاف لهم ما ذكرته المصادر الادبية القديمة من اسماء عاصرت العتيق المتأخر وبداية الشديد: (كريتيوسKritios) (نيسيوتس-Nesiotes) (فيثاغوراس-Pythagoras) (كلاميس-Kalamis). بالمقابل نلاحظ ان (فيدياس-Pheidias) و(بولكليتوس-Polyklites) قد بدءا مسيرتهما المهنية او على الاقل تدريباتهما خلال الفترة الشديدة الا انهما خارج قائمة فناني هذه المرحلة ، جاءت اعمالهما متناغمة مع منحوتات الكلاسيكية العالية ، ومع ذلك هناك اراء تنسب لفيدياس تمثال (اثينا انجلينوس) احد اوائل منحوتات الفترة الشديدة (Ridgway, 1970, p. 77 & 79). العديد من نحاتي الاسلوب الحاد بدأوا حياتهم المهنية في الفترة العتيقة بينما بدأ اخرون قبل العام 450 واستمر في الانتاج بعد منتصف القرن الخامس ، هذا الامر ادى الى بقاء سمات الاسلوب السابق في اللاحق ، وهنا تظهر لنا اشكالية او لنقل صعوبة في

مسك او فرز بقايا العتيق في الحاد وبقايا الحاد فيما بعده ، يضاف لذلك عوامل تزيد من تعقيد الموضوع مثل: الميول الشخصية والاقليمية ، التأثر الديني وغيرها (Ridgway, 1970, p. 93). وهنا نتسائل ما هو المعيار الذي يفصل فيه تاريخ النحت التداخل بين عناصر العتيق والحاد؟.

اهم ما اسفر عنه الاطار النظري: 1. تنحصر منحوتات النمط الحاد في اطارٍ زمنيٍ يتراوح بين الثلاثين والخمسين عام. 2.احتلت مساحةً جغرافيةً واسعة شملت عموم (ماغناغراسيا) تقريباً. 3.الضاغط الاقتصادي والسياسي لعب دوراً في حدوث هذا التحول الانتقالي. 4.شمل التحول مختلف اشكال النحت-البارز منه والمدور5.على مستوى الخامة وتقنياتها هناك مسعى واضح نحو التجديد وتجاوز محلية الخامة يضاف لها اشتغالات التطعيم. 6.اسهم في تبلور هذا الطور العديد من النحاتين ممن بداوا في الفترة العتيقة او من استجد ظهوره خلال هذه الفترة.

الفصل الثالث/ الاطار الاجرائي

نماذج من النحت الحاد

بعد الاستعراض العام في الفصل السابق لكل ما يتعلق بالنحت الحاد او الشديد لا بد لنا الان من تفحص عينة من تلك المنحوتات بشكلٍ ادق كمحاولةٍ للخُروج بسماتٍ عامةٍ يمكن اسقاطها على هذه الفترة التي مثلت منحوتاتها البارزة والمدورة مجتمع البحث ، اختِيرَ منها بالطريقةِ القصدية نماذجَ متنوعة من ناحية الشكل وتاريخ الانجاز وما كان منها صالحاً من حيث سلامة اجزاءه بالقدر المقبول كعينة للبحث ، واعتُمِدَ المَنهج الوصفي التحليلي في فحص تلك العينة بأداة الملاحظة وقد جاءت كما يلي:

عينة1 (اثينا انجليتوس-Angelitos Athena) (شكل18)

الخامة: رخام **الابعاد:** طول 77 سم **النحات:** غير معلوم

التاريخ: حوالي 480-470 **مكان العرض:** متحف الأكروبوليس / أثينا /اليونان

شكل18

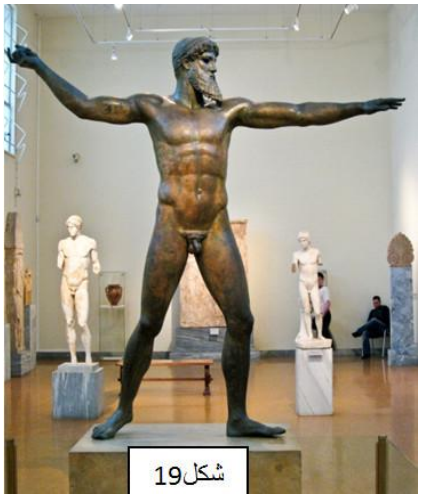
يعد من تماثيل المرحلة المبكرة للأسلوب الانتقالي ونقطة تحول في شكل الربة ، تطور حصل بعد الحروب الفارسية حيث انتقلت من الوضع الساكن ذو الاذرع المستريحة على جانبي الارداف الى وضع التحفز والقتال . ترفع اثينا الذراع اليمنى عالياً لحمل رمحاً ، ليس لدعم الهيكل العام للجسد بل العكس هنا (تأرجح) ايماءة هجوم . في البرونزيات الصغيرة عادة ما يتم دمجها مع وضع المشي ، اما هنا مع الرخام فقد اختار النحات لحظة اكثر هدوءً: تثني الربة ركبتها اليمنى وبالتالي تدعم وزنها على ساقها اليسرى وربما جزئيا على الرمح ، كتفيها مائلان وقدميها تشكل زاوية طفيفة ، راسها المفقود يرجح انه مائل الى يسارها كما يدل على ذلك شعرها الملقى الى حدٍ ما على جانب واحد ، اذ تتمركز كتلة الشعر وسط ظهرها الواسع وبهذا يكون النحات هنا قد كسر القاعدة القديمة للتناظر بين جزئي المنحوتة . ترتدي اثينا زي دوري ، الجزء الخلفي من تنورته يظهر على شكل انعكاس للجزء الامامي حيث تبدو حركة الساق اليمنى من خلال حركة الرداء ، في حين اليسرى (حاملة الوزن) باقية بنفس الطيات الثقيلة مثل تلك الموجودة في الامام، هذه المعالجة للطية وحركة الرداء لا تبدو منطقية في الوضع الطبيعي ، فعندما تنثني الساق اليمنى منها تدفع القماش الى الامام وتجعله يلتصق بقدمها ، لا يمكن لهذا التأثير ان يحدث من الخلف ايضاً بحسب قانون الجاذبية الطبيعي ، يقابل ذلك رد فعل خلف الساق اليسرى السائبة حيث ان شد القماش للأمام سيجعل منه ملامساً للساق وتصبح شبه شفافة، على الرغم من انه تحليل منطقي الا انه ليس صالحاً من الناحية الجمالية بمعايير نحات المرحلة الانتقالية . في الوقت الذي تبدو فيه الطيات في قماش التنورة شديد الصلابة كأنها كتلة خشبية او رخامية تبدو الاخاديد الصغيرة والطيات الزائدة المتدلية فوق الحزام وكأن تحتها عصا قد سحبت من وسط ناعم فتركت خلفها انتفاخات ونهايات مستديرة على الجانبين كما لو كانت قد نُمذجت من الطين . ربط غريب بين الصلابة والنعومة في التكوين الواحد . يتمسك الثوب بشكل وثيق بالساق اليمنى ليكشف عنها بالكامل ، في حين ان الطيات الراسية فوق الساق الساندة للوزن متباعدة وانبوبية على نطاق واسع وترتبط ارتباط وثيق بخيوط العمود اكثر من

الشكل البشري ، بمعنى انها اقرب في شكلها لقنوات العمود منها الى طيات على جسد بشري . معالجة القماش الجديدة والزي الدوري وانحراف عن قانون الجهات ، مع البناء المعماري لكتلتها ، وتجربتها مع الوزن وثني القدم ووضع احداهما في وضع زاوية ، مع المحافظة على صارم المظهر وتماثله وثباته .. كل ذلك يعد تأسيساً او اصلاً لنمط مدينة اثينا الكلاسيكي في النحت او لنقل مدرسة اتيكا عموماً . يُعتقد أن التمثال وقف فوق عمود دوري محفوظ كتب عليه نُذر نصه كما يلي: "الى انجيليتوس اكرس هذا التمثال . يا اثينا المبجلة ، أتمنى أن تكون هذه الهدية مرضية لك. باركي صانعها"

عينة2 (ارتمسيون-Artemision) (شكل19)

الخامة: برونز **الابعاد**: طول 209 سم **النحات**: غير معلوم

التاريخ: حوالي 460 **مكان العرض**: متحف اثينا للآثار


شكل19

يعد من الاصول البرونزية النادرة عثر عليه في خليج ارتمسيون بالقرب من الطرف الشمالي لجزيرة ايوبيا ، مثير للجدل حتى في تحديد هويته ، اعتبره بعض العلماء (زيوس) واخرون راوا فيه (بوسيدون) الالهين الذين كانا قريبين جدا من بعضهما من الناحية الأيقونية ، السمة الابرز المميزة بينهما هي ما كان يحمله التمثال في يده ، ان كان رمحا ثلاثي الشُعب فهو بوسيدون ، وان كان صاعقة فهو زيوس ، يمكن تقديم الحجج المؤيدة او المعارضة لأي من النظرتين بسهولة ، يقترح البعض ان العمل يمثل بوسيدون يهاجم الفرس نيابة عن اليونانيين ، في النهاية ليس هذا هو المضمار الذي يجري فيه بحثنا الحالي ، كما ان النقاط ليست حاسمة بما يتعلق بالتقدير الجمالي وتقييم القطعة النحتية هذه . اذا ما اردنا الحديث من تنظيم التكوين عموماً نلاحظ ان هناك اعتماد على نظام المثلثات يولدها الفضاء بين الساقين وبين كل ذراع والجسم ، لذلك يُفضل رؤية التمثال من وجهة النظر التي تكشف هذه المثلثات بشكل جيد ، عدى هذا يبدو غير ضروريا لأنه كما في فكرة (الميتوب) يجب ان يكون العمل بحجم مفهوم ومنظور من مسافة بعيدة . من ناحية الشكل ، العمل يبدو اقرب الى نمط الحرب منه الى العبادة خاصة مع وجود السلاح والحركة المؤداة بتناغم مع ذلك السلاح ، فالشكل هنا لا يتوافق مع ما نعرفه عن تماثيل العبادة في القرن الخامس ، من جهة اخرى الفعل الذي يقوم به من شانه ان يخيف الناظر ليس فقط لأثارة اعجابه ، كما ان صورة العبادة في هذه الفترة تفرض ان تكون الارجحية في تصميم التمثال للجهة الامامية ، الجهة المشرفة على المتعبد ، لتأسيس علاقة مباشرة معه ، اما في حالة هذا التمثال لن تتحقق هذه المباشرة حتى لو تم حرفه الى حد ما فلن يواجه المتفرج تماما . من الواضح ان التكوين يحتاج الى بيئة مفتوحة في الهواء الطلق. يمكن للمرء ان يتخيل هذا المنجز وهو يقف على نتوء صخري في الهواء الطلق امام البحر وتحت سماء صافية ، تعكس حافاته البرونزية اشعة شمسها الحارة . ان اعطاء اهمية لجانب واحد من التكوين هو مثال على الميل الاسلوبي للنحت الحاد نحو ثنائية الابعاد والتأكيد على الخطوط العريضة ، تظهر التناقضات في عرض الحركة من الخلف ، حيث يرى ان الالوية اليمنى تصطدم تقريبا بالزاوية اليمنى مع الالوية اليسرى كما لو كانت ارجل الشكل مفككة ويمكن ان يكون احدهما امامي بينما الاخر مستدير تقريبا الى الجانب. وضع الساقين لا يشير الى وجود توازن دقيق ، يجب ان يرتكز الجسم في الغالب على القدم المتقدمة التي تكون بمفردها مسطحة على الارض ، لكن المحور الراسي للجذع يتطابق مع مركز الفراغ بين الساقين، وبالتالي فان الشكل متوازن تماما ، مع عدم وجود ازاحة - الوزن والجهاز العضلي ومستوى الورك . تصفيفة الشعر منظمة جدا وبالتالي اقل طبيعية ، كميكانيكية ان صح التعبير ، ربما تكون هذه الخاصية اكثر وضوحا في الشعر القصير فوق مؤخرة العنق تحت الضفائر ربما لجا النحات لذلك بفعل طبيعة خامة العمل، ففي البرونز تكون الخصلات اكثر اتساقا وترتيبا . بما يتعلق بالحركة يمكن القول ان التمثال بحركته يعيش لحظة مايرونية ، لحظة توقف مؤقت بين إجرائين ، ومن هذا المنطلق نجد ان بعض الباحثين امثال (بول سين-Poul Sen) يرجحون عائدية التمثال الى النحات مايرون ، ومن اعتقد منهم انه يمثل زيوس نسبه الى النحات (اغلاداس-Hageladas) .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1518
Ali Abd AL Mohsen Ali: Characteristics of The Transitional Phase In Greek Sculpture Between Archaic And Classical
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

عينة3 (سوساندرا-Sosandra) (شكل20)

الخامة: رخام **الابعاد:** الحجم الطبيعي **النحات:** كلاميس (غير مؤكد)
التاريخ: الاصل 460 **مكان العرض:** المتحف الأثري في نابولي /ايطاليا

شكل20

يبدو ان هذا النوع من التماثيل كان مفضلاً بشكل كبير في العصر الروماني بناءً على عدد النسخ المطابقة او المشابهة له التي عثر عليها . المخطط بسيط ، يقف الشكل مع ثقله على الساق اليسرى والركبة اليمنى منحنية قليلا ، القدم اليمنى تتقدم الى الامام والى حد ما الى الجانب على الرغم من انها مسطحة على الارض. الجسم مغلف بالكامل بغطاء ضخم يغطي الراس ايضاً تم ارجاع طرف واحد من الهيميشن (نوع من العباءة) الى الخلف فوق الكتف الايسر ، قبضة الذراع اليمنى تختفي داخله، يظهر الذراع الاخر من الفتحة الموجودة على الجانب الايسر . الثوب المشدود يندمج عمليا مع طبيعة الجمجمة ، الوشاح يصنع مكانة حول الراس ، الخطوط الطولية المتدلية من القماش تؤكد على الشكل البيضوي للوجه . لم يظهر تمثال اخر يرتدي العباءة بنفس طريقة ارتداء سوساندرا ، لا في العصر العتيق ولا حتى في الكلاسيكي المبكر ، في الشكل هناك تحدي للنحات في اظهار هيئة الجسم تحت القماش . البساطة العظيمة للأسطح التي اصبحت ممكنة بفضل الحجم الشامل للملابس ، تميل الى ملامح مجردة وتجسيد يشبه الكتلة للجسم ، لكن هذا الامتداد الشائع قد تم كسره في ثلاث نقاط بارزة من خلال ارتفاع الثدي الايسر وارتفاع الذراع اليمنى والركبة مع ما يترتب على ذلك من تشكل طيات تقود العين الى هذه النقطة الحاسمة وتؤكد على الابعاد الثلاثة للهيكل . المنظور الاكثر اثارة للاهتمام في سوساندرا هو الامامي المباشر ، وقطرياً نحو جانبها الايمن ، يحوي التكوين نظام مثلث ، خطوط يمكن تخيلها تقود النظر داخل الجزء الاكبر من مستطيل الجسم الملفوف، احدها من الكتف الايمن الى اليد المغلقة تم الكتف الايسر، اما الاخر فيظهر من الجانب يربط بين النتوءات الثلاثة الرئيسة للذراع الايمن ، الكتف ، الكوع ، واليد... المثلث الاكبر والاكثر تأثيراً ، ينشا من الكتف الايسر الى الكوع الايمن الى الركبة البارزة . تتم موازنة الخطوط القطرية الرئيسة التي تربط بين هذه النقاط المحورية بمهارة من خلال خطوط رأسية مستقيمة مثل الطية الطويلة التي تبدا بشكل ضئيل الى حد ما من الكتف الايسر وينتهي بشكل واضح فوق القدم اليسرى كما لو كانت تسترعي الانتباه الى وجود ساق خفية . تتخذ بعض الطيات شكل منحنيات بيضاوية طويلة اشبه بسلاسل معلقة من نقطتين تنتشر مثل تموجات ماء بركة سقط فيها حجر ، يمكن القول ان الطيات تلعب دور مهم في هذا العمل كمرشدة للعين .

عينة4 (لوح جوستنيان-Stele Giostiniani)(شكل21)

الخامة: رخام **الابعاد:** طول143سم عرض40-46سم **النحات:** غير معلوم
التاريخ: 460 **مكان العرض:** متحف التيس/برلين/المانيا

شكل21

مثال لمنحوتات القبور البارزة ما سمي في برلين ، يجسد فتاة شابة تحمل صندوقاً وضعت غطائه على الارض للتو من اجل اخراج قطعة من المجوهرات من العلبة - ربما قلادة – تنحني احدى ساقيها وهي الاقرب الى المقدمة بحيث تكون الساق الاخرى مخفية خلفها ، تبدو تنورة البيبلوس حرة في خلق ثنيات عمودية طولية ، ونظرا لان الوضع العام فيه استقامة فان الطيات تكون ايضا اكثر انتظاماً تتدلى من الكتف حتى تطأ الارض تخلق عموداً راسياً على حافة التكوين اليسرى، وضع الراس مائل وهو كثير التكرار بين منحوتات الاسلوب الحاد البارزة يختلف عن الوضع المستقيم غير المتفاعل في رؤوس العصر العتيق خاصة في منحوتات الموتى الجنائزية ، لا تبدو الشخوص منفصلة عن الاحياء ، بل يظهرهم النحات وهم في حالة نشاط بدني ما مثل اختيار جوهرة او اللعب مع حيوان او مشاركة هدية مع صديق ، لهذا يبدون وكأنهم على قيد الحياة ، مرة اخرى على النقيض من الصورة السلبية في احجار القبور القديمة الخالية شخوصها من اي فعل . الطيات بفعل الجاذبية تتخذ مسار عمودياً وليس مائلا مثل حركة الجسم، اراد النحات اثبات قدرته على تجسيد الجذع من خلال الطيات التي يتخذ القسم العلوي منها

تنظيم حرف (U) فوق الثديين، كسر الجمود بتقديم الساق المثنية لتخرج عن النسق الطولي لطيات البيبلوس.

الخاتمة

نتائج البحث:

- صعوبة عملية تقييم الاعمال بسبب النطاق الجغرافي الواسع .
- استخدام الرخام قد قل وحل البرونز كبديل اكثر ثباتاً وتوازناً سواءً في المنحوتات الرياضية او غيرها بشكلٍ عام ، وهو تغير سمحت بحرية التجريب المستحيلة في الحجر الذي لا رجعة في اجراءاته وغالبا خارج اي امكانية للتصليح .
- هناك تنوع في اساليب العمل يصعب تحديد اسبابها ان كانت بفعل فنانين مختلفين او خامات اولية مختلفة.
- اختلاط التقنيات ، ذلك التقارب بين النحت الواطئ والرسم الذي يجعل التحليل من الناحية النحتية البحتة من جانب واحد الى حد ما . تداخل الاسلوب الايوني مع الاتيكي بطرازه القديم والحديث .
- ادخال تقنية (Pseudo-Akrolithic) خاصة في تماثيل النساء. وشيوع (Chryselephantine) في التماثيل الضخمة .
- التأكيد على جانب او اثنين من الجسم على حساب الباقي .
- الميل نحو العرض الجانبي ثنائي الابعاد .
- ميل نحو الشكل النظامي المحدد اكثر من الشكل الحر غير المنظم في وضعية الحركة.
- تسطيح للتفاصيل ، النحات متردد في التعمق بكتلته ، لا يزال يتسم بالبساطة وشيء من الاختزال.
- هناك اهتمام بالتوازن وتحول في دراسة العضلات (تقدم) عند تجسيد العضلات العارية.
- معالجات جديدة لملامح الوجه تبدو فيها ثقيلة: الوجنتان مسطحتان والذقن مستدير فيه استطالة وهي سمة من سمات النحت العتيق استمرت في الحاد . اكتسبت الجفون حجماً تظهر في الغالب كحواف سميكة او حادة حول العينين ، تقويس الشفاه بزوايا مقلوبة العليا اطول قليلاً من السفلى مما يجعل الفم يبدو منخفض عند الزاوية وفي حالة عبوس بعكس ما كان عليه في الفترة العتيقة . معالجات سلكية للشعر.
- الوضع المائل للراس يعد شائعاً بين منحوتات الاسلوب الحاد البارزة كبديل للوضع المستقيم غير المتفاعل في رؤوس العصر العتيق.
- حرر النحات يدي الالهة لتقوم بمجموعة متنوعة من الاجراءات.
- في المنحوتات الجنائزية تبدو الشخوص الميتة وكأنهم على قيد الحياة من خلال تفاعلهم مع الاحياء واداء نشاط بدني ما داخل المشهد .
- ترك احدى الساقين حرة تتجه تدريجياً نحو الجانب او مثنية لتكسر المخطط العمودي للتنورة.
- القماش تم نمذجته بصورة يبدو فيها اثقل ، ترتدي التماثيل الانثوية بيبلوس دوري ثقيل ، اما بمفرده او فوق خيتون رقيق يصبح مخفياً تماماً بالثوب العلوي الاثقل ، عندما يتم ارتداء عباءة فإنها تكون اطول .
- الوضع العام للوقفة هو الاستقامة تشكل طيات رداء منتظمة تتدلى من الكتف حتى تطأ الارض تخلق شكل عمود خلا الفترة المبكرة ، لاحقاً تم التعامل معها في الزي الذكوري او الانثوي بشكل مجاميع غير منتظمة من الطيات لا تغطي سطح الثوب بالكامل واصبحت مسافاتها متباعدة .

الاستنتاجات:

بناءً على ما خرج به البحث من نتائج خاصة يمكن القول ان منحوتات الطور الانتقالي شكلت صورة وكيان خاص بها يميزها عن الاسلوب الذي سبقها اعطت فسحة من الحرية للنحات ، هذه النقاط وغيرها تم صياغة جملة من الاستنتاجات العامة تمثل الاجابة على التساؤلات التي طرحت في مشكلة البحث وتحقيقاً لهدفه بإسقاطها على منحوتات الطور الانتقالي عموماً، قد جاءت كما يلي:

- نزع النحت اليوناني بشكلٍ عام خلال طوره الانتقالي (الحاد) نحو التبسيط او الشدة في اظهار الشخوص تشريحياً وفي معالجة الاقمشة .
- اهتم بالجهاز العضلي والتوازن .
- سعى نحو المزيد من الحركة الحرة وانفلات اجزاء الجسم من كتلته.
- سعى لكسر التناظر التام في الشكل.
- غادر الابتسامة العتيقة ويبدأ الاهتمام بإظهار العاطفة ضمن اطار انموذجية للوجه.
- اختار خامة البرونز كخامة بديلة ارقى من الحجر .
- مال نحو التجريب والتنوع في اساليب العمل وبالتالي صعوبة تحديد هوية النحات.

التوصيات والمقترحات:

يوصي الباحث بإجراء دراسة مقارنة بين النحت اليوناني خلال الفترة العتيقة والفترة الانتقالية الحادة، يمكن لهذا البحث المتواضع ان يكون منطلق لها او دليل مساعد للخروج بنتائج تضيء هذه المنطقة من تاريخ النحت اليوناني ، ويقترح لذلك على سبيل المثال لا الحصر العنوان التالي:

(المتغيرات الشكلية لشخوص المنحوتات اليونانية بين الاسلوب العتيق والحاد/دراسة مقارنة).

Conclusions:

Based on the special results of the research, it can be said that the sculptures of the transitional phase formed an image and entity of their own that distinguishes them from the style that preceded them, giving the sculptor a space of freedom. These points and others were formulated as a set of general conclusions that represent the answer to the questions raised in the research problem and to achieve its goal by applying them to the sculptures of the transitional phase in general, which came as follows:

Greek sculpture in general, during its transitional phase (sharp), tended towards simplification or severity in showing the figures anatomically and in treating the fabrics:

1. It cared about the muscular system and balance.
2. It sought more free movement and the escape of body parts from its mass.
3. It sought to break the complete symmetry in the form.
4. It left the old smile and began to care about showing emotion within a typical framework for the face.
5. It chose bronze as an alternative material that is more refined than stone.
6. It tended towards experimentation and diversity in working methods, and thus the difficulty of identifying the sculptor's identity.

: References

1. Carpenter, R. (1960). *GREEK SCULPTURE: a critical review* (First ed.). Chicago . u.s.a: University of Chicago Press First Edition.
2. Collignon, M. (1892). *HISTOIRE DE LA SCULPTURE GRECOUE.* paris: librairie de firmin-didot et c,.
3. Mach, E. v. (1905). *A HAND BOOK OF GREEK AND ROMAN SCULPTURE.* boston ,U.S.A : bureau of university travel.
4. Ridgway, B. S. (1970). *THE SEVERE STYLE IN GREEK SCULPTURE.* new jersey: Princeton University Press.
5. Shawi, N. A. (2001). *History of Greek Art.* Baghdad: Ministry of Higher Education/University of Baghdad.
6. Shawi, N. A. (2021). *Encyclopedia of Fine Arts.* Basra: House of Arts and Literature.
7. Tarbell, f. (,1922.). *A HISTORY OF GREEK ART.* London, UK: the macmillan company.
8. www.perseus.tufts.edu.

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1484

The effect of teaching using Kolb's model in Skills development of students of the Art Education Theatrical Directing

Omar Qasim Ali [a1]

[a] *College of Fine Art University of Diyala*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 18 August 2024
Received in revised form 28 August 2024
Accepted 3 September 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
Kolb's Model, Stage Directing Skills

ABSTRACT

(Learning about the invention of teaching using the Kolb model in developing the skills of students of the Department of Art Education in the subject of theater directing). To achieve the research objectives, the researcher formulated a null hypothesis to discuss the results. The researcher adopted the experimental method, specifically the two-sample design (experimental and control). The research sample was (26) students In the Department of Art Education, College of Fine Arts /Diyala. The researcher conducted parity between the two research groups in the number of the variables, then the two groups were taught for a period of (8) weeks, and to measure the achievement of the members of the two research samples, the researcher built a tool for his research, which is the observation form, which consisted of (10) items on a five-point scale, and the researcher extracted validity and reliability for it. As for statistical methods, several methods were applied to address Data through the statistical package (Spss)

The results of the research resulted in the effect of teaching using the Kolb model in developing the skills of students of the Art Education Department in the theatrical directing subject In light of the results reached by the researcher, the research concluded with a set of conclusions, recommendations, and proposals

[1] *Corresponding author.*
E-mail address: m.a.omar11@uodiyala.edu.iq

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1484
Omar Qasim Ali: The effect of teaching using Kolb's model in Skills development of students of the Art Education Theatrical Directing
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

أثر التدريس بإستخدام أنموذج كولب في تنمية مهارات طلبة قسم التربية الفنية في مادة الاخراج المسرحي

عمر قاسم علي [1]

الملخص:

يرمي البحث الحالي الى:(التعرف على اثر التدريس باستخدام نموذج كولب في تنمية مهارات طلبة قسم التربية الفنية في مادة الاخراج المسرحي).

ولتحقيق اهداف البحث صاغ الباحث فرضية صفرية لمناقشة النتائج ، وقد اعتمد الباحث المنهج التجريبي، وتحديدا التصميم ذو العينتين (التجريبية والضابطة) وكانت عينة البحث (26) من طلاب قسم التربية الفنية في الكلية الفنون الجميلة/ ديالى ، اجرى الباحث تكافؤ بين مجموعتي البحث في عدد من المتغيرات ، ثم تم تدريس المجموعتين مدة (8) اسابيع ، ولقياس تحصيل افراد عينتي البحث قام الباحث ببناء اداة لبحثه هي استمارة الملاحظة وتكونت من (10) فقرات بمقياس خماسي ،واستخرج الباحث لها الصدق والثبات، اما الوسائل الاحصائية فقد تم تطبيق عدة وسائل لمعالجة البيانات من خلال الحقيبة الاحصائية (Spss)

واسفرت نتائج البحث عن اثر التدريس باستخدام نموذج كولب في تنمية مهارات طلبة قسم التربية الفنية في مادة الاخراج المسرحي، وفي ضوء النتائج التي توصل إليها الباحث ختم البحث بمجموعة من الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحية: نموذج كولب, مهارات الاخراج المسرحي

الفصل الاول:

التعريف بالبحث

أولًا: مشكلة البحث:

تعتمد العملية التعليمية في المؤسسة التعليمية وأهدافها على وضوح الخبرات والمهارات وارتباطها مهارات واحتياجات المتعلمين، بانتقائها الوسائل والأساليب التدريس التي تتلاءم ومستوى نضجهم وتتفق مع حدود إمكانياتهم والتي تحتاج إلى المتابعة والتبصر في وضع الاستراتيجيات المناسبة لتنويع تلك الخبرات والمهارات بما يحقق تعلماً مترابطاً ومتكاملاً ، بإيجاد وسائل وأساليب تعليمية تحقيق اكبر قدر ممكن من التعلم ، لذا يواجه المعلمون والطلبة على حد سواء مشكلات عدة في تدريس المواد التطبيقية في كليات الفنون الجميلة ، نظرا لعوامل عدة بعضها يتعلق بالمتعلمين واخرى تتعلق بالإمكانات المادية واللوجستية واخرى تتعلق بأساتذتهم ، ولعل من اكثر المواد الدراسية التطبيقية التي تواجه المتعلمين فيها مشكلات حقيقية هي مادة الاخراج المسرحي لاسيما ان الكثير منهم لم يتعلم معنى الاخراج ولم يمارسه تحت اشراف وقيادة مخرج او استاذ متمرس ، مما يفقد هذا الدرس الجمالي الحيوي كثيرا من بريقه ، وفائدته التي يجنيها المتعلمين معرفيا ومهارياً واجتماعيا ، الامر الذي يضع أساتذة مادة الاخراج المسرحي في مواقف صعبة على صعيد التدريس والانجاز على حد سواء.

ولممارسة الباحث عملية التدريس واشتراكه في اللجان العملية للتقييم في الكلية ، لاحظ عملية ضعف واضحة جدا لدى الطلبة عند اجراء الاختبار العملي ، وغياب شبه تام عن تقديم رؤية اخراجية لمشهد واحد بصورة جيدة، فضلا عن فصل مسرحي، مما دفعه هذا الكشف الى السعي الحقيقي لدراسة تلك المشكلة بطريقة علمية ، لذا اتبع الباحث عدد من الاجراءات العلمية لمحاولة حصر وتحديد هذا الضعف المهاري عند الطلبة ، وتوصل عبر تلك الاجراءات المتمثلة بتقديم استبانات لطلبة ومدرسي المادة في عدد من كليات الفنون الجميلة ، الى التعامل مع المشكلة القائمة من نقطة البداية التي يمكن ان تكون اتباع اساتذة المادة لطرائق واستراتيجيات تدريس لا تأخذ بنظر الاعتبار طبيعية المادة التجريبي والتطبيقي ، وكذلك طبيعة انماط المتعلمين الذين من الطبيعي يكونوا ذو انماط مختلفة .

لذا فأن الباحث بحث عن طريقة او استراتيجية او انموذج تدريسي ، يمكن ان يلبي احتياجات المتعلمين وطبيعة المادة الدراسية ومن خلال ذلك البحث والتقصي والقائمة على الاستشارات لذوي الخبرة والاختصاص (التربية الفنية والتربية المسرحية)

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة ديالى

توصل الباحث الى تطبيق انموذج (كولب) في التعلم لمحاولة التغلب على تلك المشكلات ، بهذا فأن الباحث يلخص مشكلة البحث في السؤال الآتي: **((ما اثر التدريس باستخدام نموذج كولب في تنمية مهارات طلبة قسم التربية الفنية في مادة الاخراج المسرحي؟))**

ثانياً : اهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية البحث الحالي بالاتي :

1. قد يسهم البحث الحالي في تنمية مهارات الاخراج المسرحي لدى طلبة قسم التربية الفنية .
2. يسهم البحث في تحسين مهارات طلبة قسم التربية الفنية الاخراجية وبلورة رؤاهم في مشاريع تخرجهم المسرحية.
3. يعرف البحث الحالي طلبة قسم التربية الفنية بأدوار واجراءات اساسية يقوم بها المخرج المسرحي عند تصدية لنص مكتوب وهذه الادوار والاجراءات تسهم في تقديم عرض مسرحي تتضح فيه معالم الاخراج
4. يقدم البحث الحالي رؤية تطبيقية لأنموذج كولب في المجال المهاري قد تكون مفيدة للباحثين والدارسين مما يمنح البحث الحالية صفة الاضافة المعرفية العملية والتربوية .

ثالثاً : هدف البحث :

(التعرف على اثر التدريس باستخدام نموذج كولب في تنمية مهارات طلبة قسم التربية ألفنية في مادة الاخراج المسرحي).

رابعا : فرضية البحث :

صاغ الباحث الفرضية الصفرية الاتية للبحث الحالي:

((لا يوجد فرق ذا دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين متوسط درجات طلبة المجموعتين (ت،ض) حولَ ادائهم المهاري بعدياً))

خامسا: حدود البحث:

ألحدود المكانية: جامعة ديالى / كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية.

الحدود البشرية: طلبة المرحلة ألثانية / ألدراسة الصباحية

الحدود الزمانية: السنة الدراسية 2022 /2023 الكورس الاول

الحدود الموضوعية : اعتماد الاسلوب التقاربي وهو احد اساليب نموذج (كولب) وذلك لان الخبرات تتحول في هذ الاسلوب من الافكار المجردة الى التجريب النشط وهو الاكثر ملائمة لهدف البحث، وكما موضح في مخطط(1) ، ومهارات الاخراج المسرحي شملت الاتي:

(مهارة تحديد النص- مهارة اختيار الممثلين - مهارة التصوير الدرامي- مهارة التشكيل السينوغرافي)

سادسا : تعريف المصطلحات

1. الاثر :

- عرفه الحفني، هو مقدار ألتغير ألذي يطرأ على ألمتغير ألتابع بعد تعرضه لتأثير المتغير ألمستقل".
- (Al-Hafni, 1991 , p. 253)
- عرفه شحاته والنجار، هو محصلة تغييرات مرغوبَ أو غير مرغوبَ فيها يحدث في الطلبة نتيجة لعملية التعليم المقصود". (Shehata, 2003, p. 22)

2. نموذج كولب :

عرفه (كولب) بأنه : هو الطريقة التي يحددها المتعلم لإدراك ومعالجة المعلومات أثناء عملية التعلم . (Kolb, , A & Kolb, DThe Kolb Learning Style Inventory- Version 3. 1. Available at:, 2005, p. 87)

وتتشكل من مجموعة اساليب التعلم يحددها المتعلمين وفق أنموذج كولب هي:

(1. الأسلوب التباعدي 2. الأسلوب الاستيعابي 3. الأسلوب التقاربي 4. الأسلوب التكيفي)

ويعرفه الباحث تعريفا اجرائيا بأنه: عملية تعلم يتم بموجبها تشكيل الخبرة اللازمة وهي مزيج من استيعاب التجربة وتطبيقها، ورفع اداء المتعلمين

3. مهارات الاخراج المسرحي

- **عرفه اردش :**

"هو مجموعة ألعمليات ألفنية والتقنية التي تتيح لنص المؤلف المسرحي ان ينتقل من الحالة المجردة(حالة النص المكتوب على الورق) الى حالة الحياة الفعلية ألحية على خشبة المسرح" (Ardash، 1998، صفحة 140)

- عرف (دعج) مهارات الاخراج المسرحي على انه :

مجموعة من الاسس التي يطبقها المخرج في تقديم عرضه المسرحي تساهم في اثارة شعور المتلقي وتدفعه لتفكير وللإدراك والعمل . (Daaj, 2023, p. 35)

عرف الباحث مهارات الاخراج المسرحي اجرائيا بأنها: مقدار الدرجات التي يكسبها طلبة قسم التربية الفنية (عينة البحث) في تطبيق تلك المهارات الاخراج المسرح لنص محدد على وفق اداة البحث (استمارة الملاحظة) .

الفصل الثاني:
الإطار النظري ودراسات سابقة

المحور الاول: أنموذج كولب :

تمكن الباحث (ديفيد كولب) من التوصل الى طرح رؤى علمية في التعلم الخبراتي عام (1984) بينها بالتفصيل في احد مؤلفاته وتحديدا كتاب (التجربة هي مصدر التعلم والتطور) الذي تمكن من خلال الارتقاء بتلك الرؤى الى مستوى تقديمها كنظرية صاغ من خلالها نموذجا تطبيقا عمليا يفسر من خلاله الاختلافات في تفضيلات التعلم منطلقاً من ما توصله له (جون ديوي) الذي ركز كثيراً على قيمة ودور النشاط للمتعلم ، كذلك ركز (كولب) على طروحات عالم النفس الشهير (بياجيه) الذي يعد من اكثر المهتمين بعملية التفاعل بين المتعلم وبيئتهِ ، مؤسسا بذلك ووفق اسس علمية وتجارب فعلية سبقته .

(Kolb، 1984، صفحة 21)

يرى (كولب) ان التعلم وفق نظريتهِ ونموذجهِ الخبراتي يكسب المتعلم خبرات جديدة يمكنه من توظيفها في مواقف تطبيقية عملية بذلك يستطع المتعلم مواجه المشكلات وحلها مما تمنحه هذه المواجه قدرة للتعلم واكتساب المعرفة ، وهذه الاجراءات من وجهة نظر (كولب) تشكل دورة تعلم كاملة ، " تتكون من اربعة مراحل متسلسلة ، تبدأ بالخبرة الحسية التي تشكل أساس ملاحظة الخبرات والتأمل فيها، ان هذه الملاحظة يتم تمثلها بحيث تنتج مفاهيم مجردة وتعميمات تتعلق بالخبرات، ومن ثم التوجه الى تجريب نشط وفعال لهذه المفاهيم والتعميمات في مواقف عملية جديدة " (Al-Kahlot, 2005, p. 134) لذا يؤكد (كولب) على ضرورة توفر عاملين أساسين يدعمان حدوث التجربة التعليمية وهما:

1. إدراك المعلومات (كيف ندرك؟ نحس ونفكر):

طبيعة عملية إدراك المتعلمين لمعلومات الجديدة، وهذه لا تأخذ شكلا واحدا انما اشكال عدة و مختلفة انطلاقا من قدرات كل فرد لذلك ستكون محصورة من الجوانب الحسية الى المقدرة على الصياغة المفاهيم المجردة وتكوينها.

2. معالجة المعلومات (كيف نعالج؟ نتأمل ونفعل): وهذا العامل يبين كيفية تصنيف الفرد بناء على قدرته في مراقبة الحدث ويتأمله (الملحوظة التأملية الانعكاسية) وصولا الى مرحلة التجريب الفعال. (Ali I. I.-M., 2014, p. 41)

- **مراحل دورة التعلم عند كولب**

المرحلة الاولى: الخبرة الحسية: تقوم هذه المرحلة على اساس التعلم بناء على الخبرة الحسية والحدسية للمتعلم ، هذه النوعية من المتعلمين الذين يعتمدون على ما يشعرون به يفضلون ان يتعلموا وفق الامثلة - وانغماسهم وسط مجموعة ، لانهم لا يأبهون

بالأساليب النظرية، فهم يفضلون التفاعل مع المجموعة عبر المناقشة الفاعلة في موضوع تعلمهم ،أي يفضلون ان لا تكون سلطة عليهم تسيرهم وتفرض عليهم اليه التعلم. يناقشون بذلك فأن من اهم صفاتهم انهم ذو توجه اجتماعي .

المرحلة الثانية: الملاحظة التأملية: هذه المرحلة تمنح مجموعة من المتعلمين فرصة التأمل والملاحظة في مواجهة موضوع التعلم،" كما إنهم يتسمون بالانطواء، ويفضلون الأساليب التعليمية التي تأخذ شكل المحاضرات، وإنهم يلاحظون ويراقبون ويأخذون معلومات من البيئة، ويكمن دور المعلم هنا في الملاحظة والتشجيع " (Shaheen, 2010, p. 92)

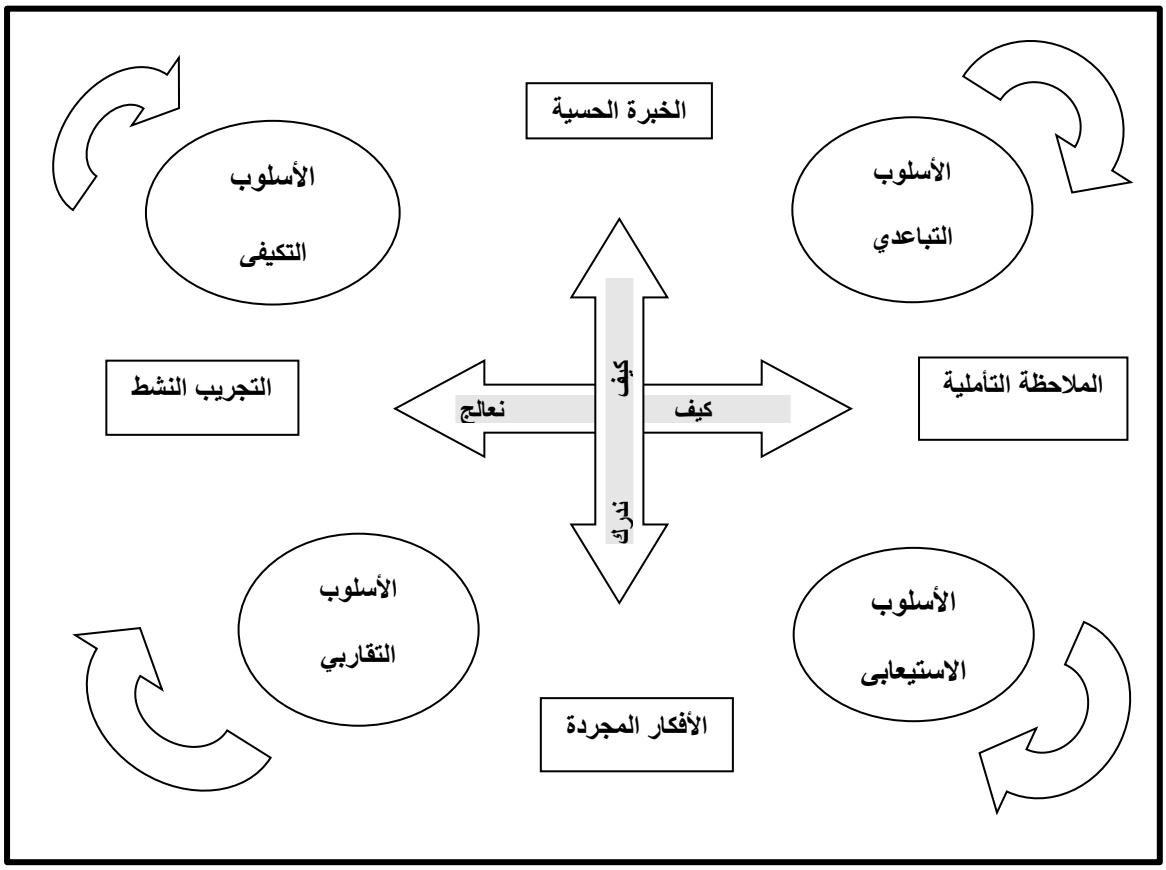
المرحلة الثالثة: المفاهيم المجردة: ويعني إدراك المعلومات ومعالجتها بالاعتماد على نتائج موقف ألتعلم ولتفكير ألمجرد والتقويم المنطقي، ويكون توجههم نحو الأشخاص الآخرين ضعيفا، والمتعلم الذي يعتمد في تعلمه على المفاهيم المجردة يحتاج إلى التحليل والتنظيم والتصنيف ليرى العلاقات المتبادلة بين المفاهيم.

المرحلة الر ابعة: التجريب النشط (الفعال) وفي هذه المرحلة يكون المتعلمون قد ادركوا المعلومات وتكون لديهم قاعدة معرفية مكنتهم من فهم ما يقومون به ووضعوا لهم رؤية عملية لمواجهتها عبر التجريب ، بذلك فهم يعتمدون التجريب الفعال الذي يوفر لهم فرصة التغلب على المشكلة موضوع التعليم بأنفسهم وبأساليبهم الخاصة عبر تطبيق افكارهم التي نضجت في مرحلة التفكير والتحليل ،" ولا يميل الأفراد أصحاب هذا الاتجاه إلى المحاضرات النظرية ولكنهم يتسمون بالتوجه نحو العمل ويصنفون بأنهم عمليون، فالمتعلم ذو الأسلوب التجريبي العملي الفعال يحتاج إلى تعليم تطبيقي في حل المشكلات، وان دور المعلم هو المدرب الذي يساعد على تسهيل عملية الحل" كما ساهمت هذه المرحلة في تقبل المتعلمين للأنشطة (العمل) واقدامهم عليها بدافعية لتحقيق اهداف كل مرحلة تدريبية . (Waqad, 2008, pp. 58-59)

ومع ان (كولب) يرى ان هذه الانماط او المراحل ليس سوى "سلسلة متصلة يمر بها المتعلم مع الوقت إلا أن هناك متعلمين يفضلون آو يعتمدون نمطا واحدا دون آخر في التعلم" (Shaheen، 2010) ، وهي أربع أساليب تعلمية:**(التباعدي- الاستيعابي- التقاربي - التكيفي)** (Waqad، 2008)

والمخطط (2)

يوضح أساليب التعلم لكولب



(Al-Dulaimi, 2013, p. 26)

المحور الثاني: الاخراج المسرحي

مصادر تشكيل الرؤية الاخراجية

الإخراج المسرحي عملية ترجمة ذهنية وادائية لصياغة الاحداث مسرحيا والأفكار المصاحبة لها بصيغة فنية تحاكي الواقع والخيال بتراكيب متناسقة ومنسجمة وذات ابعاد جمالية وتربوي هذه العملية تعد واحدة من اكثر العمليات الابداعية صعوبة، ولعل صعوبتها بسبب انها فعل قائم على صلة مباشرة بالجمهور يقوده فرد يتحكم بكل مفاصلة وحيثياته، وهو المخرج.

لذا فأن الاخراج المسرحي واحدة من العمليات الغير سهلة بالمرة ، والتي لا يمكن ان تحققها فقط بالتحصيل الدراسي في المعاهد والكليات المتخصصة ، وبالرغم من قيمة المعرفة بوصفها المتطلب الاول لبناء مخرج مسرحي لكنها ليس الاهم من بين المتطلبات الاخرى ، لذا **يرى الباحث** ان هناك متطلبات يمكن ان تقدم على التحصيل الدراسي المتخصص احيانا كثيرة ، منها الاحتكاك والعمل مع المخرجين ذوي الخبرة والممارسة الكبيرة ، فضلا عن التدرج في التدريب العملي ، ومع كل هذا تبقى المخيلة الخصبة والبعد الابداعي هو المتحكم بدرجة كبيرة في تقديم عرضا مسرحيا مؤثر على خشبة المسرح.

(Daaj, 2023, p. 67)

مما تقدم نستنتج ان أي معالجة اخراجية لنص مسرحي تنطلق من مصدرين اساسيين هما : الخيال و الواقع.

أ. **الخيال:**

يضع الخيال المخرج المسرحي على اولى عتبات النجاح لكونه مصدرا مهما في العملية الابداعية بشكل عام، فقد " حظي الخيال بالاهتمام الاكبر من بين مصادر الرؤية الإخراجية لما له من قدرات و طاقات محدثة تسهم في الانتقال الى مساحات ابداعية جديدة ورؤية متبصرة اساسها التفاعل ، والتعالق ، والتعبير تمكن الفنان من تصور ما هو غير موجود و اعادة تصور الماضي و افتراض احداث لم تحدث فعلا تحمله على ان يدخل الى افكار لا تمت للواقع بصلة" (Hamza, 2004, p. 8)

لذا من الملاحظ ان الاغتراب عن الواقع وكسر النمطية شكل اجراء دفعا لعملية تكوين الخيال ونشوء صور تتسمم بالفردانية والاصالة حتى " كون لنا افكار اصلية غير عادية وربما خالدة ينبغي أن نتغرب عن العالم والاشياء للحظات قليلة ، حتى تبدو اكثر الموضوعات والاحداث مألوفة تماما ، ومجهولة تماما لان هذه الكيفية هي التي تتكشف بها ماهيتها الحقيقية" (ثيودور،1983،ص 219) فهي عملية خاضعة للمتغير ولها مرجعيات ومنابع عملية وثقافية وبيئية ينسجها المخرج بمخيلة ويترجمها بعرض مسرحي يتخطى فيه القيود لينال فضاءات عرض مسرحي جديدة ومغايرة .

" فالخيال حالة اكبر من الفهم يحقق من خلاله المخرج المسرحي مقدرة مميزة في صياغة الخطاب المسرحي مما يجعله صفة ملازمة لكل مسرحي، يستطيع ان يجمع عناصر متعددة تبدوا للوهلة الاولى لا ارتباط بينها ، بينما يتمكن ذلك المسرحي لخصوبة خياله ان يجمعها بطريقة لا يقدر عليها غيره لتكون سمته التي يمتاز بها عن غيره. " (Daaj, 2023, p. 77)

ب. الواقع

يشـكل الواقع المعاش مصـدرا مهما من مصـادر الرؤية الاخراجية، بوصـفه محركا ديناميكيا يتم من خلاله اكتشـاف المواقف وطبيعتها التي من شأنها ان تدفع المبدعين الى التجربة ، مشكلة جدلية مستمرة تعبر عن ديمومة الحوار الناشئ بين المبدع وذاته من جهة وبين المبدع والواقع من جهة اخرى ، مما يسـتدل عن عمق الوعي والفكر الذي ينبغي ان يحمله ويتصـف به من يتصدى للإخراج . (Richards, 2005, p. 187)

" لذا فان ابداع المخرج لم يكن قائماً على طبيعة الموضوع ونوعه وانما في قدرته على الايحاء بحركة الواقع من خلال الصياغة التي تحقق توازنا بين المجهول والمعلوم ، المدهش والمعقول او اتخاذ عنصر الاقناع سبيلا الى الوصول الى تحقيق الدهشة المبتغاة او القيمة الفكرية كرسالة يبتغي المخرج الوصول اليها من خلال عرضه المسرحي وعلى اساس الممارسة الاجتماعية المتطورة تاريخيا وتراكم معطياتها ينشا استقلال نسبي للفكر النظري عن المعطيات التجريبية ويساعد هذا في تمهيد الطريق لملاحظة الافكار لاحقة و حتى لخلق امكانيات تتحقق بمساعدة وسائل نظرية محددة تجعل في الامكان تسجيل ما تم اكتشافه بواسطة النظرية" (Hamza, 2004, p. 32) فضلا عن ذلك فهي تساعد المتعلم في التعامل مع الاخرين ومساعدتهم في بناء حياة جديدة عن طريق التواصل فيما بينهم وكشف ابرز المشكلات الاجتماعية والشخصية التي تؤدي الى لحظة الصدمة والادهاش عند المتلقي (المتفرج) وبالتالي يحصل التنفيس (التطهير) والتغيير في السلوك .

" أن عملية تشكيل الخطاب المسرحي تفرض ان تتم قراءة واقع النص بطريقة مغاير لما هو معروف عند الاخرين ، حتى يتمكن المخرج ان يكون اطر عامة يؤسس ضمن حدودها التي صاغها هو ، قراءته التي بالضرورة ستكون متفلته عن النص وسيمائياته التي وضعها المؤلف ، الامر الذي يمكنه من خلق صورا غير معهودة وذات بعد ابداعي تنسجم مع ما وضعه من اطر وتعبر عنه ، ليعكس من خلال هذه الصور المتخيلة واقعا اكثر تأثيرا في المتلقي، مما يحقق عملية دفع بالمتلقين نحو احداث فعل ايجابي ، فيكشف بهذه المقدرة الجمالية القدرة على التأثير الواسع في المجتمع ، فهو عبر هذه السياقات التي يرسمها من خلال نص العرض يتمكن من كشف العيوب في الواقع الاجتماعي والسياسي، بل يتخطى ذلك الى احداث جدلا اجتماعيا عبر نتاجه الاخلاق . (Daaj, 2023, p. 81) لذا فان عملية تعددية في القراءات تقودنا الى ما سيحدث من متعة مغايرة لعملية تلقي غير مألوفة من تشتيت وتفتيت الحوار بين الممثلين على المسرح.

دراسات سابقة

يعرض الباحث الدراسات السابقة بناء على متغيرات البحث وبذلك ستكون مصنفة الى محورين هما:

المحور الاول: دراسات استخدمت انموذج (كولب)

1. دراسة (الدليمي 2013):

هدفت الدراسة الموسومة (أساليب التعلم في ضوء أنموذج كولب وعلاقتها بتوجهات الهدف لدى طلبة المرحلة الإعدادية) إلى التعرف على (أساليب التعلم المفضلة لدى طلبة المرحلة الإعدادية) واتبع الباحث المنهج الوصفي وتكون مجتمع البحث من طلبة المرحلة الإعدادية بفرعيها ، وتحقيقا لأهداف البحث طبق الباحث أداتا البحث على عينة طبقية عشوائية تناسبية بلغت

(430) طالباً وطالبة من الصفوف الدراسية (الرابعة والخامسة والسادسة) ومن الفرعين العلمي والأدبي ، وقد تمثلت هاتان الأداتين بمقياس أساليب التعلم في ضوء أنموذج كولب من إعداد الباحث، ومقياس توجهات الهدف من إعداد (رشوان، 2006). أظهرت النتائج ما يأتي: اختلاف طلبة المرحلة الإعدادية في قوة تفضيلهم لأساليب التعلم على الرغم من تبنهم لجميع هذه الأساليب، وان أساليب التعلم السائدة لديهم جاءت على التوالي (أسلوب التعلم التباعدي، والاستيعابي، والتكيفي، والتقاربي). ومن خلال النتائج خرج الباحث بمجموعة من التوصيات والمقترحات. (Al-Dulaimi، 2013)

2. دراسة (على 2020)

هدفت الدراسة الموسومة (فاعلية استراتيجية مقترحة قائمة على أنموذج كولب لأنماط التعلم في تحصيل مادة البلاغة عند طلاب الصف الخامس الأدبي) ويرمي البحث الحالي إلى بناء استراتيجية مقترحة على وفق أنموذج كولب لأنماط التعلم, وتعرف فاعليتها في تحصيل مادة البلاغة عند طلاب الصف الخامس الأدبي ، واعتمد الباحث المنهج التجريبي في تطبيق الاستراتيجية المقترحة، ولتحقيق هدفي البحث اختار الباحث عينة بحثه من احدى المدارس الاعدادية في مدينته طريقة السحب العشوائي وقد بلغ عدد طلاب العينة (44) طالبًا، منهم (22) طالبا في ألمجموعة ألتجريبية، و(22) طالبا في ألمجموعة ألضابطة, وكافأ ألباحث طلاب مجموعة البحث (ت، ض) بعدد من المتغيرات ،وكانت اداة بحثه الاختبار التحصيلي الذي طبقه على طلاب مجموعتي البحث بعد انتهاء التجربة، واستعمل الباحث عدد من الوسائل الإحصائية ، وبعد تحليل البيانات إحصائيًا أظهرت النتائج تفوق طلاب المجموعة التجريبية الذين درسوا على وفق الاستراتيجية المقترحة على وفق أنموذج كولب لأنماط التعلم, على طلاب المجموعة الضابطة الذين درسوا مادة البلاغة بالطريقة التقليدية. وفي ضوء النتيجة التي وصل إليها البحث قدم عدد من التوصيات والمقترحات. (Ali I. I.-M., 2014)

المحور الثاني: دراسات في الاخراج المسرحي :

- **دراسة (العلياوي 2015)**

اجريت الدراسة الموسومة (فاعلية برنامج تدريبي في إكساب مهارات الإخراج ألمسرحي لدى طلبة قسم التربية الفنية) في الجامعة المستنصرية، كلية التربية الاساسية ، وهدفت الدراسة الى بناء برنامج تدريبي وقياس فاعليته في اكساب مهارات الاخراج المسرحي ؛ وصاغ الباحث فرضيتان واعتمد المنهج التجريبي، تحديدا التصميم التجريبي ذو المجموعتين (التجريبية والضابطة) .

وتمثل مجتمع البحث طلبة قسم التربية الفنية في كليات التربية الاساسية ، وتحديدا طلبة المرحلة الثالثة والموزعين على ثلاث محافظات (بغداد وديالى وميسان) وبلغ عددهم (199) طالبا وطالبة، بينما عينة البحث فكانت من طلبة كلية التربية الاساسية في الجامعة المستنصرية وعددهم (68) طالب وطالبة ، موزعين على مجموعتين (34) طالبا وطالبة في كل مجموعة ، حاول الباحث ضبط عدد من المتغيرات ، واستخدم الباحث اداتين (الاختبار التحصيلي المعرفي والاختبار المهاري) من خلال بناء استمارة ملاحظة ، وبناء على ما توصل اليه من نتائج واستنتاجات وضع مجموعة من التوصيات وعدد من المقترحات.

(Al-Alaywi, 2015).

- **دراسة (دعج 2023)** اجريت الدراسة الموسومة (برنامج تدريبي على وفق نظرية العبء ألمعرفي في تطوير مهارات الاخراج المسرحي لدى مشرفي النشاط المدرسي وزيادة دافعيتهم الانتاجية) في الجامعة المستنصرية / كلية التربية الاساسية وهدفت **الى:**
  - بناء برنامج تدريبي على وفق نظرية العبء المعرفي في تطوير مهارات الاخراج المسرحي.
  - قياس فاعلية البرنامج التدريبي في تطوير مهارات الاخراج المسرحي لدى مشرفي النشاط المدرسي.
  - قياس فاعلية البرنامج التدريبي في زيادة الدافعية الانتاجية لدى مشرفي النشاط المدرسي.

ولتحقيق اهداف البحث صاغ الباحث فرضيتين صفريتين، وقد اقتصر البحث على:

مشرفي النشاط المدرسي / وحدة المسرح / مديرية النشاط المدرسي في ديالى للعام 2022.

وقد اعتمد الباحث منهجان للبحث هما المنهج الوصفي والتجريبي ، وكانت عينة البحث (10) مشرفيين ، اجرى الباحث بينهم تجانس في عدد من المتغيرات ، ولقياس مهارات الاخراج المسرحي قام الباحث ببناء اداة متكونه من مجالين (المجال الاول /

المهارات المعرفية في الاخراج المسرحي، والمجال الثاني المهارات الادائية في الاخراج المسرحي) بواقع (10) فقرات لكل مجال ليكون مجموع هذه الفقرات(20) فقرة ، وتطلب البحث اعداد اداة ثانية هي الاختبار التحصيلي تكون من (20) فقرة بصيغة الاختيار من المتعدد ، كما تطلب البحث اعداد اداة ثالثة لقياس الدافعية الانتاجية ، فكانت مقياسا مبني على (نظرية ماكليلاند) لدوافع وتكون من (26) فقرة مجالات واستخرج الباحث لجميع ادوات البحث الخصائص السيكو مترية ، اما الوسائل الاحصائية فقد تم تطبيق عدة وسائل لمعالجة البيانات من خلال الحقيبة الاحصائية (Spss). واسفرت النتائج عن فاعلية البرنامج التدريبي المبني على وفق نظرية العبء ألمعرفي في تطوير مهارات الاخراج المسرحي لدى مشرفي النشاط المدرسي وزيادة دافعيتهم الانتاجية وفي ضوء النتائج خرج الباحث بمجموعة من الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات. (Daaj, 2023)

الفائدة من الدراسات السابقة

بعد ان أجرى الباحث موازنة بين الدراسة الحالية والدراسات السابقة استفاد الباحث منها في الاتي:

1. تشكيل رؤية واضحة للباحث لتنفيذ نموذج كولب.
2. اختيار عينة مناسبة لتحديد نتائج البحث.
3. ساهمت الدراسات السابقة في بناء للباحث تصورا دقيقا لاختيار منهج البحث المناسب.
4. ساعدت الدراسات السابقة في تحديد التصميم التجريبي المناسب لإجراءات البحث.
5. قدمت الدراسات السابقة رؤية للباحث في تحديد الاساليب الاحصائية المناسبة.

الفصل الثالث: منهجية البحث وإجراءاته

أولا: منهجية البحث: أعتمد الباحث المنهج التجريبي في تحقيق إجراءات بحثهِ، وتحديدا التصميم التجريبي ذو المجموعتين ذات الاختبارين القبلي والبعدي.

ثانيا: مجتمع البحث: تكون مجتمع البحث من طلبة المرحلة الثانية / قسم التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة / جامعة ديالى ، والبالغ عددهم (65) طالبا وطالبةً موزعين على ثلاث قاعتين دراسيتين.

ثالثاً: عينة البحث :

حدد الباحث عينة بحثه من طلبة المرحلة الثانية الموزعين على قاعتين دراسيتين، اذ اختارت الباحث طلبة القاعة (1) عشوائياً لتكون التجريبية وكان عددهم (31) طالب وطالبة ، بينما كان طلبة القاعة (2) لتكون المجموعة الضابطة وعددهم (34) طالب وطالبة . وبعد استبعاد الطلبة من خريجي الفنون(*) الذين كانوا في هاتين الشعبتين بواقع (5،8) على التوالي بذلك فقد تقلص حجم العينة الى ان اصبح (26) طالبا وطالبة في كل من المجموعة التجريبية والمجموعة الضابطة ، والجدول (1) يوضح ذلك.

جدول (1)

توزيع طلبة عينة البحث الى مجموعتين (ضابطة وتجريبية)

ت	المجموعة	عدد الطلبة	عدد الطلبة ألمستبعدين	عدد عينة البحث
1	ألتجريبية	31	5	26
2	ألضابطة	34	8	26
المجموع		65	13	52

رابعا: تكافؤ مجموعات البحث: اجرى الباحث تكافوا بين مجموعتي البحث في المتغيرات الاتية:

1. **متغير الجنس:** وجد الباحث ان هذا المتغير قد تم تحقيقه من خلال اعتماد الكلية لتقسيم الطلبة في القاعات الدراسية بحساب متغير الجنس وبعد الاستبعاد مما حتم على الباحث تحديد عينة البحث (26) لكل مجموعة، كما في الجدول رقم (2).

جدول (2)

يوضح عينة البحث حسب متغير الجنس

	المجموعة	أعداد عينة البحث حسب متغير الجنس		المجموع
		ذكور	إناث	
طلبة المرحلة الثانية - قسم التربية الفنية	التجريبية	12	14	26
	الضابطة	14	12	26
	المجموع	26	26	52

2. متغير العمر الزمني:

سعى الباحث الى محاولة اجراء التكافؤ في العمر الزمني للطلبة بالشهور، بعد الاستحصال على البيانات من شعبة التسجيل في الكلية وتبين ان متوسط أعمار طلاب المجموعة التجريبية (259, 2) شهرا ، ومتوسط أعمار المجموعة الضابطة (267,6) شهرا ، وعند استخدام الاختبار التائي لعينتين مستقلتين ، لتعرف دلالة الفرق بين متوسطي أعمار طلاب مجموعتي البحث، اتضح أن الفرق ليس بذي دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) ، إذ كانت القيمة التائية المحسوبة (1,206) ، وهي أصغر من القيمة التائية الجدولية البالغة (2,019) ، بدرجة حرية (50) ، هذا يدل على أن المجموعتين (التجريبية، والضابطة) متكافئتان في العمر الزمني ، الجدول (3) يبن ذلك .

الجدول (3)

تكافؤ عينة البحث في متغير العمر الزمني

المجموعة	القاعة	عدد الطلبة	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة عند (0,05)
						المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	1	26	259,230	23,759	50	1,202	2,021	غير دالة إحصائياً
الضابطة	2	26	267,692	26,890				

1. الاختبار القبلي (الخبرة السابقة) :

اجرى الباحث محاولة لتكافؤ بين مجموعتي البحث في الخبرة السابقة وذلك من خلال نتائج الاختبار القبلي للمجموعتين ، وبعد الانتهاء من تصحيح الجانب المهاري وحساب الدرجات تبين أن الفرق في الوسط الحسابي للمجموعة التجريبية (14,7300) والتباين (28,289) في حين كان الوسط الحسابي للمجموعة الضابطة (14,8462) والتباين (40,215) ولمعرفة دلالة الفرق بين هذين المتوسطين وللتحقق من الاداء المهاري القبلي طبق الباحث الاختبار التائي(t – test) لعينتين مستقلتين فأتضح أن الفرق بين ألمجموعتين غير دال إحصائيا عند مستوى (0,05) إذ كانت قيمة الاختبار التائي المحسوبة(0,071) أصغر من قيمتها الجدولية (2,021) بدرجة حرية (50) وبذلك تعد ألمجموعتين متكافئتين إحصائياً في مدى امتلاكهما للمهارات التي تتطلبها مادة الاخراج المسرحي والجدول (4) يوضح ذلك.

جدول (4)

تكافؤ الاختبار المهاري القبلي لمجموعتي البحث في متغير الخبرة السابقة

المجموعة	القاعة	عدد الطلبة	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة عند (0,05)
						المحسوبة	الجدولية	

التجريبية	1	26	14,7300	5,31833	50	0,071	2,021	غير دالة إحصائياً
الضابطة	2	26	14,8462	6,34156				

رابعا: ضبط المتغيرات الدخيلة: سعى الباحث لضبط ما يأتي:

أ. **الاستاذ:** درس الباحث مجموعتي البحث بنفسه يوم واحد في الاسبوع، محاولة لتحيد هذا المتغير.

ب. **البيئة التعليمية:** قام الباحث بتطبيق التجربة في قاعة المسرح في قسم التربية الفنية، لمجموعتي البحث، علما ان هذه القاعة مخصصة لدروس التمثيل والاخراج المسرحي وتعد مناسبة لإجراء الدراسة.

ج. **الاندثار التجريبي:** قد حدث اندثار تجريبي نتيجة لعدة اسباب كما موضح في جدول (1)

خامسا/ أداة البحث (استمارة الملاحظة)

قام الباحث بتحليل مفردات المحتوى التعليمي وحدد من خلال نتائج التحليل الى بناء استمارة ملاحظة تكونت (10) فقرات تقيس الجانب المهاري في الاخراج المسرحي لأفراد عينة البحث وحدد لها مقياس خماسي كما موضح في الشكل (1)، لتكون الدرجة الكلية التي يحصل عليها افراد عينة البحث اثناء ادائهم الجيد لمهارات الاخراج المسرحي هي (50) درجة ،وتعد اعلى درجة ونسبتها (100%)، اما في حالة الاداء الضعيف فتكون (10) درجات ، بينما حصول على (25) درجات تعد درجة نجاح بما يعادل (50%)

شكل(1)

يوضح اداة البحث (استمارة الملاحظة)

ت	المهارات	مستوى الاداء				
		ممتاز (5)	جيد جداً (4)	جيد (3)	متوسط (2)	ضعيف (1)
1	مهارة اختيار النص المناسب					
2	مهارة ادارة جلسات الطاولة					
3	مهارة تحليل النص المسرحي					
4	مهارة اختيار الممثلين					
5	مهارة التصوير الدرامي للمسرحية					
6	مهارة ترتيب عرض مشاهد المسرحية					
7	مهارة تشكيل الايقاع للمسرحية					
8	مهارة استثمار جغرافية المسرح					
9	مهارة صياغة التشكيل السينوغرافي للمسرحية					
10	مهارة قيادة المخرج لفريق العمل					

- **صدق (استمارة الملاحظة):** قام الباحث باستخدام الصدق الظاهري (لاستمارة الملاحظة)، من خلال عرضها على مجموعة من الخبراء والمختصين في الفنون المسرحية والتمثيل وطرائق التدريس، كما موضح في ملحق (1) وبلغت نسبة الاتفاق (87%) وهي نسبة عالية في حساب الصدق الظاهري.
- **ثبات (استمارة الملاحظة):** تم ايجاد معامل ثبات الاداة (استمارة الملاحظة) وفق معادلة (هوليستي) حيث يتم تطبيق هذه المعادلة لقياس الثبات بناء على رأي المحكمين ، والذي يطلق عليه الثبات بالاتساق عبر الافراد، وقد بلغت نسبة الاتفاق بصورتها النهائية (0,89) وعدت هذه القيمة مؤشرا قويا.

أ. (معامل ثبات التحليل) (لاستمارة الملاحظة)

قام الباحث بإيجاد معامل الثبات (لاستمارة الملاحظة) لقياس مهارات الاخراج المسرحي بمساعدة اثنين من ملاحظين [1] ،اذ زود الباحث الملاحظين بأداة البحث ودربهما على كيفية قبل اجراء الاختبار البعدي ، واستخدم الباحث معادلة (بيرسون) لاستخراج معامل الثبات ، أذ كان معدل الاتفاق بين كل من الباحث والملاحظ الأول بلغ (0,87) وبينه وبين الملاحظ الثاني بلغت (0,85) وبين الملاحظ الأول والثاني بلغت (0,92) في جميع فقرات الاداة بلغت (0,87) وتعتبر هذه النتيجة جيدة ونسبة كافية جدا لضمان الثقة بثبات التصحيح على وفق ما اشار اليه (كوبر Cooper) من ان الثبات الذي نسبته اقل من (0,70) يعتبر ضعيفا ، كما يشير الى" ارتفاع مستوى الثبات ، اذ بلغت نسبه الاتفاق(0,85) وأكثر" (Cooper, 1998, p. 27)

سادسا: تطبيق التجربة: بعد انجاز كل الاجراءات الاساسية لتجربة طبق الباحث تجربته على مجموعتي البحث (التجريبية والضابطة) بتدريسهم بنفسه حصة واحدة اسبوعيا وفق جدول لدروس ولمدة ست اسابيع، وكانت البداية يوم الاحد الموافق 11/6/ 2022 ، انتهت التجربة يوم الخميس الموافق 2022/12/11.

حدد ألباحث وقت الاختبار قبل موعد أجرائه بأيام وابلغ طلاب مجموعتي بحثه به، وكان موعد الاختبار يوم الاثنين 18/ 12/ 2022.

سابعا: الوسائل الإحصائية: استخدم الباحث الحقيبة (spss) الإحصائية لاستخراج النتائج وكالاتي:

1. **الاختبارالتائي لعينتين مستقلتين:** تم تطبيق هذا الاختبار على متغيرات البحث (العمر الزمني – الخبرة السابقة) . فضلا عن التحقق من الفرضية الصفرية.

$$ت = \frac{م_1 - م_2}{\sqrt{\left[\frac{(ن_1 - 1)ع^2_1 + (ن_2 - 1)ع^2_2}{ن_1 + ن_2 - 2}\right]\left[\frac{1}{ن_1} + \frac{1}{ن_2}\right]}}$$

ت: ألقيمة التائية المحسوبة .

$م_1$: ألوسط الحسابي للمجموعة التجريبية .

$م_2$: ألوسط الحسابي للمجموعة الضابطة.

$ن_1$: عينة أفراد ألمجموعة التجريبية .

$ن_2$: عينة أفراد ألمجموعة الضابطة .

$ع^2_1$: ألتباين للمجموعة التجريبية .

$ع^2_2$: أ للمجموعة الضابطة .

([8]) استعان الباحث اولا :.م. د وضاح طالب دعج تخصص فلسفة ط. ت التربية الفنية .الكلية التربوية المفتوحة / ديالى

ثانيا : م. احمد سعيد خلف/ تربية ديالى تخصص تربية مسرحية .

3. **الاختبار التائي لعينتين مترابطتين:** استخدم الباحث الاختبار التائي لعينتين مترابطتين لاختبار الفرق بين الاختبارين القبلي والبعدي (للاختبار المهاري) لعينتين وهي المجموعة ألتجريبية والمجموعة ألضابطة.

$$T = \frac{d - \not{m}o}{Sd / \sqrt{n}}$$

حيث إن:

T: ألقيمة التائية ألمحسوبة .

d : متوسط الفرق بين المتغيرات ($d = x - y$) .

Sd: الانحراف المعياري للفرق بين المتغيرين .

n: عدد أفراد ألعينة .

(Al-Atoum, 2003, p. 333)

4. **معادلة هولستي:** استخدمت هذه ألمعادلة لإيجاد معامل الثبات لاستمارة تقويم الأداء ألمهاري.

$$R = \frac{2\,(C_1, 2)}{C_1 + C_2}$$

حيث إن:

$2\,(C_1, 2)$: عدد الإجابات المتفق عليها .

C_1: عدد الإجابات للمصحح الأول .

C_2: عدد الإجابات للمصحح الثاني .

(. Al-Kubaisi, 1987, p. 40)

5. **معامل الاتفاق المئوي:** استخدمت هذه المعادلة لمعرفة دلالة آراء المحكمين في ثبات الاختبار المهاري

$$\text{معامل الاتفاق المئوي} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عدد مرات الاتفاق + عدد مرات عدم الاتفاق}} \times 100\%$$

(Odeh, 2000, p. 62)

الفصل الرابع

عرض النتائج وتفسيرها

أولا: عرض النتائج وتفسيرها:

لغرض التحقق من فرضية البحث الصفرية والتي تنصُّ على:

"لا يوجد فرق ذا دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين متوسط درجات طلبة المجموعتين (ت،ض) حول ادائهم المهاري بعدياً".

ولغرض اختبار الفرضية الصفرية، تم تطبيق الاختبار المهاري على مجموعتي البحث التجريبية وكان المتوسط الحسابي (461, 34) والتباين (34,048) والضابطة وكان المتوسط الحسابي (384, 24) والتباين(886, 22). أستخدم الباحث الاختبار ألتائي (t - test) لعينتين مستقلتين لمعرفة الدلالة ألإحصائية للفرق بين ألمتوسطين ألحسابيين ألسابقين، وتبين أن قيمة (ت) المحسوبة تساوي (690, 6) ، وهي أكبر من قيمتها الجدولية والبالغة (2,000) للاختبار بمستوى دلالة (05, 0) وبدرجة ألحرية (50) .وهذا يدل على وجود فرقاً ذا دلالة إحصائية ولصالح طلبة المجموعة التجريبية، والجدول (5) يوضح ذلك

جدول (5)

القيمة التائية المحسوبة والجدولية لفروقات درجات الاختبار المهاري البعدي لطلبة مجموعتي البحث

المجموعة	عدد الطلبة	المتوسط ألحسابي	التباين	درجة الحرية	القيمة التائية		مستوى الدلالة
					ألمحسوبة	ألجدولية	
ألتجريبية	26	34 ,461	36 ,048	50	6 ,690	2 ,000	دالة احصائيا عند مستوى دلالة (0 ,05)
ألضابطة	26	24 ,384	22,886				

لذا ترفض ألفرضية الصفرية وتقبل ألفرضية البديلة التي تنص على" وجود فرق ذا دلالة إحصائية بين متوسط درجات المجموعة التجريبية التي تدرس على وفق نموذج كولب والمجموعة ألضابطة التي تدرس على وفق الطريقة الاعتيادية لمادة الاخراج المسرحي في الاختبار المهاري البعدي "

الاستنتاجات:

اظهرت نتائج البحث الحالي تفوق طلبة ألمجموعة ألتجريبية الذين درسوا المادة وفق انموذج كولب على ألمجموعة ألضابطة الذين درسوا المادة بالطريقة الاعتيادية ويعود سبب التفوق الى الآتي:-

1. منح انموذج كولب للمتعلمين فرصه اختيار الية التعلم التي تنسجم ورغباتهم مما انعكس بشكل ملموس على دافعيتهم نحو التعلم.
2. منح انموذج كولب طلبة فرصة لأداء المهارات الفنية لمادة الاخراج المسرحي بتحويل ما يتعرفون اليه سماعيا ونظريا الى اجراءات تعلم وتجريب نشط من خلال استثمار عرض المعلومات والتدرج في أداء المهارات وتراتبها حسب الاهمية.
3. ان تعليم الطلبة مهاريا لما تم التعرف عليه نظريا اكسبهم رغبة ودافع لتجريب والممارسة العملية ذاتيا وعدم الاكتفاء بمتابعة زميل او اكثر لتطبيق امامهم.
4. منحت نتائج الدراسة الحالية ملمحا لإمكانية اعتماد تطبيق اسلوب واحد او اكثر من اساليب انموذج كولب وقد يكون فاعلا وذا اثر ايجابي في عملية تعليم المهارات والتدريب عليها، بوصفة طريقة في التدريس.
5. اثبت البحث الحالي وجود مشكلة اساسية تواجه الطلبة في تطبيق ما تعلموه نظريا، وان تلك المشكلة قد تكون عائقا في تطوير مهاراتهم وبالتالي تؤثر على تأهيلهم وعجزهم لمواكبة متطلبات سوق العمل.

التوصيات:

في ضوء الاستنتاجات التي توصل اليها الباحث توصي بالآتي:-

1. التأكيد على تطبيق المهارات وعدم الاكتفاء بالمادة النظرية لصقل وتطوير قدرات الطلبة.
2. اعتماد اساليب نموذج كولب منفردة لان التطبيق لاحد تلك الاساليب قد يحقق نتائج ايجابية.
3. الاهتمام بالجانب العملي للدروس (التطبيقية) مثل (التمثيل والاخراج المسرحي وغيرها) من خلال التأكيد على الممارسة العملية وعدم الاكتفاء بالجوانب النظرية او التطبيق لأفراد محددين من الطلبة فهذه الدروس تمنح الطلبة الثقة العالية بالنفس وتدفعه الى التجريب في مساحات جمالية متعددة.

المقترحات:

في ضوء النتائج التي توصل اليها الباحث يقترح ما يأتي:

1. اجراء دراسة للتعرف على أثر نموذج كولب في متغيرات اخرى
2. اجراء دراسة مماثلة تطبق فيها اساليب نموذج كولب بمجموعات متعددة.
3. اجراء دراسة مماثلة على مواد دراسية تطبيقه في المرحلة الرابعة.

Conclusions:

The results of the current research showed that the students of the experimental group who studied the subject according to Kolb's model outperformed the control group who studied the subject in the usual way. The reason for the superiority is due to the following: -

1. Kolb's model gave learners the opportunity to choose the learning mechanism that is consistent with their desires, which was tangibly reflected in their motivation towards learning.
2. Kolb's model gave students the opportunity to perform the technical skills of the theatrical directing subject by converting what they learn through hearing and theory into active learning and experimentation procedures by investing in the presentation of information and the gradual performance of skills and their arrangement according to importance.
3. Teaching students skillfully what was learned theoretically gave them the desire and motivation to experiment and practice on their own and not be satisfied with following one or more colleagues to apply in front of them.
4. The results of the current study gave an indication of the possibility of adopting the application of one or more methods of Kolb's model, which may be effective and have a positive impact on the process of teaching and training skills, as a method of teaching.
5. The current research proved the existence of a basic problem facing students in applying what they have learned theoretically, and that this problem may be an obstacle in developing their skills and thus affect their qualification and inability to keep pace with the requirements of the labor market.

Reference:

1. Abdel Hamid Hassan Shaheen .(2010) .*Advanced teaching strategies, learning strategies, and learning styles* .Alexandria University.: , Damanhour Faculty of Education.,
2. Abdul Redha Jassim Hamza .(2004) .*The directing vision and reading references in shaping the Iraqi theatrical performance, Department of Theater Directing, unpublished doctoral thesis* .University of Baghdad,: College of Fine Arts.,
3. Ahmed and Al-Khalili, Khali Odeh .(2000) .*Statistics for the Researcher in Education and Human Sciences, 2nd edition . ,*Amman, Jordan: Dar Al-Fikr for Publishing and Distribution. ,
4. Al-Hafni .(1991) .*Abdel Moneim : Encyclopedia of Psychology and Psychoanalysis . ,*Cairo, Egypt.: Madbouly Library.,
5. Al-Hamouri Hind and Ahmed Al-Kahlot .(2005) .*The complete structure of the Heney and Mumford Learning Styles Questionnaire: A confirmatory factor analysis* .Journal of Educational and Psychological Sciences, Volume 7, Issue 4.
6. Ardash .(1998) .*Director in Contemporary Theater .,*Egyptian General Book Authority.,
7. Cooper .(1998) .*G.Tindall , Ford .s, Chandler .P & .sweller.J . ,*.Learning : Journal of Experimental psychology . 7, 68.82&
8. Daaj *,* .(2023) .*Wadah Talib a training program, a training program according to the theory of cognitive load in developing theatrical directing skills of school activity supervisors and increasing their productive motivation . ,*Al-Mustansiriya University, Col.
9. Diaa Daoud Shukr Al-Dulaimi .(2013) .*Learning methods in light of Kolb's model and their relationship to goal orientations among middle school students) , Department of Educational and Psychological Sciences, for an u* .Tikrit University: College of Education.,
10. Elham Ibrahim Waqad .(2008) .*Thinking styles and their relationship to learning styles and goal orientations among female university students in the . Unpublished doctoral dissertation* .- Makkah Al-Mukarramah region: College of Education, Umm Al-Qura Univer.
11. Ismail Ibrahim and Wissam Tawfiq Latif Al-Mashhadani Ali .(2014) .*Learning and Thinking Methods: A Cognitive Look at Individual Differences .,*Amman - Jordan: Qandil Publishing and Distribution House.,
12. Ismail Ibrahim, and Wissam Tawfiq Latif Al-Mashhadani Ali .(2014) .*Learning and Thinking Methods: A Cognitive Look at Individual Differences .* Amman - Jordan: Qandil Publishing and Distribution House , .
13. Kolb .(1984) .*Experiential learning* .Experience as the source of learning and development.Englewood cliffs,: NJ: prentice- Hall.
14. Kolb *,* .(2005 ,2022\9) .*A & Kolb, DThe Kolb Learning Style Inventory- Version 3. 1. Available at* تم .: الاسترداد منwww.hayresourcesdirect.haygroup. com.
15. Richards .(2005) .*Principles of Literary Criticism, Science, and Poetry, by Mustafa Badawi . ,*Cairo: National Translation Project. ,

16. Salah Mujbil Taher Al-Alaywi .(2015) .*The effectiveness of a training program in acquiring theatrical directing skills among students of the Department of Art Education* .College of Basic Education / Department of Art Education: Al-Mustansiriya University.
17. Shafiq and Al-Arouri Fathi (2003 Al-Atoum .(2003) .*Statistical Methods, 1st edition* .Amman: Dar Al-Manhaj for Publishing and Distribution.
18. Shehata , .(2003) .*Hassan, Zainab Al-Najjar Dictionary of Educational and Psychological Terms* . ,Cairo: Egyptian Lebanese Publishing House.
19. Wahib Majeed, . Al-Kubaisi .(1987) .*Tests, measurement and statistics in the sports field, Higher Education Press* .,Baghdad.

الملاحق

ملاحق (1)

قائمة بأسماء المحكمين ونوع الاستشارة

1. استمارة تقويم الاداء ، 2.خطط الدروس ، 3.الاهداف السلوكية

ت	الاسم الاثلاثي	الدرجة العلمية	مكان العمل	التخصص الدقيق	نوع الاستشارة		
					1	2	3
1	عمار فاضل حسن	ا.م.د	كلية الفنون الجميلة/ ديالى	فلسفة طرائق تدريس التربية الفنية	*	*	*
2	وعد عبد الأمير	ا.م د	كلية الفنون الجميلة /ديالى	مسرح	*		
3	وضاح طالب دعج	م.د	الكلية التربوية المفتوحة	فلسفة طرائق تدريس التربية الفنية	*	*	*
4	سامر عوني رزوقي	م.د	الكلية التربوية المفتوحة	فلسفة طرائق تدريس التربية الفنية		*	*
5	حسين محمد علي	ا.م	كلية الفنون الجميلة/ ديالى	طرائق تدريس التربية الفنية	*		*

ملحق (2)

نموذج من خطط الدروس وفق انموذج كولب

موضوع الدرس : مهام المخرج المسرحي

- **الهدف العام**: تعليم الطلبة اسس ومهام عمل المرخ المسرحي
- **الوسائل التعليمية :**
  1. الشاشة (البلازمة المس)
  2. افلام تعليمية من اليوتيوب
  3. سبورة
  4. اقلام سبورة ملونة
- **طريقة التدريس** : استخدام انموذج كولب
- **الاهداف السلوكية :**

- الاهداف المعرفية :-

- ان يذكر الطالب عنوان الدرس .
- يلخص فكرة النص المسرحي الذي اختاره في جملة
- ان يميز الطالب بين تحليل المسرحية و تحليل الشخصيات .

ب- الأهداف ألوجدانية :-

- أن يبين الطالب اهتماما بمهارات الاخراج المسرحي .
- أن يشارك أستاذه في استخراج مفاهيم الدرس .

ج- الأهداف المهارية :-

- أن يظهر الطالب استعدادا في اداء مهام المخرج .
- أن يؤدي الطالب مهارة التحكم بالتنفس كما يؤديها مدرس المادة.
- أن يؤدي الطالب تمارين تنظيم مشاهد المسرحية حسب رؤيته الاخراجية.
- أن يتقن الطالب مهارة ابراز طبيعة الصراع في المسرحية.

خطوات سير الدرس:

1. **التمهيد (3-5دقائق):**

بعد القاء التحية على الطلبة اوجه لهم الاسئلة التالية :

(ما فهمك لعمل المخرج المسرحي ؟) (ما هي الواجبات الاساسية التي يؤديها المخرج المسرحي؟) وبعد جمع عدد من الاجابات نخوض عرض تفاصيل الدرس .

2. **عرض الدرس (30 دقيقة)**

ابدأ بتوضيح الاخراج المسرحي وما هي وظيفة المخرج فيه من خلال الاجابة عن ما وجهت لهم من اسئلة في التمهيد والذي يتطلب اجابة هو ما مفهوم الاخراج المسرحي؟ ، الإخراج المسرحي مجموعة من العوامل توظف العواطف والأفكار ومجموعة من العناصر تهيئ تلك العوامل وهي التركيب والحركة والتصوير والإيقاع والتمثيل بنوعيه الأدائي والصامت، وتسمى بالعناصر الجوهرية الخمسة، تكون بمجموعها الوسائل التي تعين المخرج على التعبير عن تلك العواطف والأفكار بنسب مختلفة.

ثم اوجه لهم اسئلة اخرى هي

المدرس: هل ظهر المخرج مع ظهور المسرح ؟

اتوقع ان يجيب طالب او اكثر بالاتي:

الطالب : لا ، ظهور المسرح سبق بكثير ظهور المخرج وتبلور عمله .

المدرس: من كان يخرج المسرحية قبل وجود المخرج؟

اتوقع ان يجيب طالب او اكثر بالاتي:

احد الطلبة : لقد تصدى لذلك الممثل

طالب اخر: تصدى للإخراج المؤلف المسرحي

المدرس: اشجع الاجابة الصحيحة وابين لهم ان في البداية الاولى للمسرح لم يكن (للمخرج) من وجود ، بل الكاتب المسرحي(المؤلف) هو المسؤول الاول عن تنظيم العرض وتوزيع الادوار والعطاء الفني"

المدرس : اعرف الإخراج المسرحي:

تحويل النص المكتوب إلى عرض مفعم بالروح تنتظم فيه عناصر متعددة منسجمة بينها لتحقق رؤية فنية وفكرية واعية هدفها اثارة المتلقي ودفعه لفعل ذاتي نحو التغيير .

بعدها ابني لهم اهم وظائف المخرج ومهامه .

يعد الاخراج المسرحي منظومة كاملة يهندس المخرج عمل كل جزء منها ويقودها ليظهر لنا عرضا مسرحيا متكاملا ، لذا فأن اول سؤال يمكن ان يتبادر الى الذهن حول وظيفة المخرج هو ماذا يفعل المخرج المسرحي حتى يظهر العرض المسرحي ؟ لذا ينبغي ان نتعرف بدقة على وظيفة المخرج واهميته في العرض المسرحي برمته وهذا سيتم تقديمه من خلال ما اشار اليه (الكسندر دين) في كتابة اسس الاخراج المسرحي ، التي ستعرفنا بمعنى الاخراج المسرحي بوصفه تقديم مسرحية على خشبة المسرح لجمهور ، وتفسره عن طريق الحركة الدرامية والصوت الدرامي وكذا على اساس التصور الوجداني والفكرة لنص المؤلف وهذه المهام هي:

- استخلاص الفكرة من وراء كل عبارة بالتحليل او التفكيك.

- توجيه صوت الممثل ومشاعره لخدمة الفكرة التي استخلصها خلال رؤيته في اخراج النص المسرحي المعين.
- توجيه حركة الممثل في اتجاهات الفكرة المستخلصة من خطاب النص واهدافه والعلاقات والدوافع مع مراعاة تناغم الحركة شكلا في حالة صنع اكتمال فني للعرض.
- ايجاد حلول لكل مشكلة من مشاكل التجسيد عن طريق التصوير والتخيل واستشارة المصممين والمساعدين والاستعانة بخبراته.

❖ **النمط التكيفي : (التواؤمي):يتكون هذا النمط من(الخبرة الحسية, والممارسة النشطة),ويسمى أصحاب هذا النمط بـ (العمليون),ويهتمون بالسؤال: ماذا سيحدث لو قمت بهذا؟**

أ. يطلب المدرس منهم التحدث لتطبيق رؤيتهم من خلال المعلومات التي مر عرضها:

المدرس : لو منحت مشهدا من مسرحية هاملت كيف ستقوم بمهام المخرج دون ان تقلد ما موجود ؟

الطالب: احاول تقديم رؤية مغايرة عما جاء بها المؤلف واجل من هاملت مجرما .

المدرس : اشجع الاجابة وانتقل الى طالب اخر .

ب. يبين المدرس متى يمكن تطبيق ذلك ومتى لا يمكن .

المدرس: هل كل النصوص المسرحية بمكن ان نقدم رؤية مغايرة او معاكسة عن ما ارادها المؤلف؟ ولماذا؟

الطالب: لا هناك ثيمات داخل النص المسرحي لا يمكن تجاهلها او تقديمها بصورة معاكسه .

طالب اخر: اذا امتلك المخرج المسرحي ادواته وقام بتنفيذ مهامه بشكل دقيق ومغاير لنمطية يمكن .

❖ **النمط الاستيعابي: يتكون هذا النمط من (المفاهيم المجردة, والملاحظة المتأملة), ويسمى أصحاب هذا النمط بـ (النظريين)ويهتمون بالسؤال: ماذا هنا كي نعرفه؟**

أ.. يعرف الباحث المصطلحات. **المدرس:** من يستطيع ان يعرف المصطلحات الاتية :

- الاخراج المسرحي؟
- المخرج المسرحي ؟
- المؤلف ؟
- المؤلف المخرج؟

يتوقع ان يجيب طالب او اكثر بتقديم تعريف لتلك المصطلحات يقوم المدرس بعدها بتقويها.

ت. .يوضح المدرس اهمية الموضوع ونظرياته وافتراضاته.

المدرس: ايها الطلبة الاعزاء بماذا يمكن ان تكون قد خرجت بمعلومات مهارية تخدمك في الاخراج ؟

الطالب : اهمية قراءة النص وتحليله

طالب اخر: ضرورة اختيار الممثلين بدقة

طالب اخر: اختيار النص اولا

❖ **النمط التقاربي: يتكون هذا النمط من (المفاهيم المجردة, والتجريب العملي) ويسمى أصحاب هذا النمط بـ(الذرائعيين), ويهتمون بالسؤال: كيف يمكنني تطبيق هذا عملياً؟ اذ يتميز هذا النمط في التعامل مع المشكلات وحلها التي تتطلب إجابة واحدة بعد التفكير والتحليل**

أ. يوضح المدرس إجراءات تطبيق المهارات وخطواتها

يتم ذلك بالاستعانة بالوسائل التعليمية وتقديم عرض لمشاهد واجراءات منتقاة من اليوتيوب وتوضيح كل جزئية فيها ، تمهيدا لتنفيذ الطلبة تلك الخطوات ذاتيا .

ث. يجيب المدرس على اي استفسارات لم تتضح للطلبة بعد عملية الشرح والتوضيح وتقديم الارشادات.

❖ **النمط التباعدي: يتكون هذا النمط من (التجربة المادية, والملاحظة المتأملة)ويسمى أصحاب هذا النمط بـ(المتأملين) ويهتمون بالسؤال لماذا؟ سبب الحالة**

أ. يحفز المدرس الطلبة ويثيرهم حماسهم .

ب. يؤكد المدرس على ان تكون هنالك ممارسات لمهام المخرج وعمله مع رؤية وبصمه لكل لطالب مغايرة عن طالب اخر .

3. التغذية الراجعة: 20 دقيقة)

وتشمل جانبي الاداء المعرفي والمهاري

أ. الجانب المعرفي

يجري الباحث اعادة وتركيز على تحويل الاهداف السلوكية الى اسئلة توجه لطلبة ؟

ب. الجانب المهاري

تقديم لكل طالب المشهد المطلوب منهم اعداد رؤية اخراجية تنفيذه له ووضع درجة لهم بناء على استمارة الملاحظة بمساعدة ملاحظين مع الباحث يطلبون للحضور عن نهاية الدرس.

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1519

Blockchain Technology and Traditional Electronic Publication and Their Role in Respond to Distortion and Protecting Intellectual Property in Journalism

Ghadah H. Mohammed [a1]

[a] *University of Baghdad, College of Arts, Department of Design*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 6 November 2024
Received in revised form 21 November 2024
Accepted 26 November 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
Technology , Blockchain, Electronic press publishing ,Distortion , Intellectual property

ABSTRACT

The research deals with the blockchain technology for developing and securing electronic press publishing operations, achieving cybersecurity to prevent tampering with news and theft, knowing who republished the press or used the existing content using the blockchain method, and protecting the intellectual property of the owners of the original content. The research is classified among descriptive studies that adopt the descriptive analytical survey method, and the study is concerned with the qualitative analysis of current facts related to the research topic, and the research community is represented by sites that rely on blockchain technology, and the research concluded that the new blockchain technology is a broad electronic information or data base based on the use of encryption techniques, and that the blockchain documents all transactions in a chronological sequence that prevents any distortion, manipulation or fraud that may occur in the recorded transactions.

Due to the emergence and spread of fabricated or falsified news in journalism, alongside the unauthorized plagiarism of reports and articles violations that infringe upon the moral and financial rights of their original creators, various technologies have been introduced, including blockchain. These technologies have been designed to detect and counter falsification, as well as to safeguard intellectual property rights. As such, they have become a critical necessity for ensuring the protection of rights and the dissemination of truth.

Blockchain technology operates through the creation of distributed records across the internet, enabling all participating entities to access a verified copy of the records, documented chronologically. This mechanism effectively prevents tampering, manipulation, or fraud in recorded transactions and ensures attribution to the original publisher, thereby securing their intellectual property rights

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1519
Ghadah H. Mohammed: Blockchain Technology and Traditional Electronic Publication and Their Role in Respond to Distortion and Protecting Intellectual Property in Journalism
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تقنية البلوك تشين والنشر الألكتروني التقليدي ودورهما في التصدي للتحريف وحماية الملكية الفكرية في الصحافة

غادة حسين محمد العاملي[1]

الملخص:

يتناول البحث تقنية البلوك تشين الخاصة بتطوير وتأمين عمليات النشر الصحفي الإلكتروني، واستخدام كل ما يتمّ اكتشافه من طرق التأمين والأمن السيبراني لمحاولة منع التلاعب في الأخبار وسرق مجهود وإبداع الناشرين، وهي خاصية للتعامل مع المنشورات بطريقة لا يمكن معها تغيير ما يتم نشره بمجرد ظهوره على الشبكة، ومعرفة من قام بإعادة النشر الصحفي أو استخدم المحتوى الموجود بطريقة سلسلة الكتل أو البلوك تشين، وحماية الملكية الفكرية لأصحاب المحتوى الأصيل.

ويصنف البحث ضمن الدراسات الوصفية التي تعتمد منهج المسح الوصفي التحليلي، والدراسة تعنى بالتحليل النوعي للحقائق الراهنة والمتعلقة بموضوع البحث، ويتمثل مجتمع البحث بالمواقع التي تعتمد على تقنية البلوك تشين، وقد توصل البحث إلى أن تقنية البلوك تشين المستحدثة هي عبارة عن قاعدة معلومات أو بيانات إلكترونية عريضة تقوم على أساس استخدام تقنيات التشفير، وأن البلوك تشين يتمّ توثيق سائر المعاملات بتسلسل زمني يحول دون حدوث أي تحريف أو تلاعب أو غش قد يرد على المعاملات المسجلة.

وبسبب ظهور وانتشار الأخبار المفبركة أو المزورة في الصحافة إضافة الى السرقات الأدبية للتقارير والمقالات دون وجه حق لمنتجها، مما يرتب انتهاك للحقوق المادية والمعنوية ظهرت بعض التطبيقات من ضمنها تقنية البلوك تشين. للكشف والتصدي للتحريف وحماية الملكية الفكرية، والتي من شانها ان تمثل واقعاً وضرورة منال ضرورات لحماية الحقوق ونشر الحقيقة.

وتقنية البلوك تشين تستخدم تقنية لانشاء سجلات موزعة على الشبكة العنكبوتية، تسمح لجميع الأطراف المشاركين فيه الحصول على نسخة منه وتوثيقها بتسلسل زمني يحول دون حدوث أي تحريف أو تلاعب أو غش قد يرد على المعاملات المسجلة ويبين من الذي قام بالنشر لحماية حقوقه الفكرية.

الكلمات المفتاحية: تقنية، البلوك تشين، النشر الصحفي الإلكتروني , التحريف , الملكية الفكرية .

مقدمة:

تُعَدّ الثورة المعلوماتية من سمات العصر الحديث الذي نحياه اليوم، وفي خضم كل تطور لا بُدّ وأن يكون هناك من الأمور الإيجابية والسلبية ما يساعد الباحثين على مزيد من التطوير وتلافي السلبيات غير المرغوبة، وتحسين الإيجابيات وتسهيل الخدمات المقدمة للمُستَخِدم.

وتحتل الصحافة مكانتها المهمة لدى الأفراد والمجتمعات، حيث إنها هي الطريق لمعرفة الأخبار وتحليل الأحداث والوقوف على أسبابها وتوقع نتائجها، وكان من الطبيعي ظهور سرقات واقتباسات للأخبار المنشورة من الوكالات الكبيرة والصغيرة، ولم يقتصر الأمر على ذلك بل تمادى لتصبح هناك أخبارٌ مزيفة أو محرفة عن الحدث الأصلي، وكان هذا سبباً في حثِّ المتخصصين على تطوير وتأمين عمليات النشر الصحفي الإلكتروني، واستخدام كل ما يتمّ اكتشافه من طرق التأمين والأمن السيبراني لمحاولة منع التلاعب في الأخبار وسرق مجهود وإبداع الناشرين.

كانت تلك المعطيات مع غيرها سبباً لظهور تقنية البلوك تشين التي يتمّ التعامل معها بطريقة لا يمكن فيها تغيير ما يتم نشره بمجرد ظهوره على الشبكة، ومعرفة من قام بإعادة النشر الصحفي أو استخدم المحتوى الموجود بطريقة سلسلة الكتل أو البلوك تشين، وحماية الملكية الفكرية لأصحاب المحتوى الأصيل.

من الطبيعي أن توجد فروق بين أساليب النشر الصحفي الإلكتروني التقليدية والنشر الصحفي الإلكتروني بطريقة سلسلة الكتل، وكان لا بُدّ للباحث العربي الوقوف على تلك الفروق والتعرف على المميزات التي سيجنيها ويستفيد منها المبدع في حال استخدم التكنولوجيا الجديدة لحماية أفكاره وإبداعه من السرقة والاحتيال والتزوير، ولكون الباحثة متخصصة في مجال

[1] جامعة بغداد، كلية الفنون، قسم التصميم

الصحافة فلقد قررت الدخول في خضم هذا المعترك للوقوف على ما يقدّمه النشر الصحفي التقليدي والنشر الصحفي بتقنية البلوك تشين للمبدع وحماية ملكيته الفكرية، من خلال هذا البحث الذي يحتوي على فصلين.

المبحث الأول «الإطار المنهجي للبحث» يتناول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه وأهدافه وحدوده والتعريف بالمصطلحات التي سيتم استخدامها في البحث.

ويأتي المبحث الثاني في أربعة محاور فيتناول الصحافة الإلكترونية وظهورها وتطورها، وظهور تقنية البلوك تشين واستخداماتها العامة ودورها وما تقدمه في مجال الصحافة الإلكترونية، ثم يتناول المبحث عمليات التحريف والتزوير في الصحافة الإلكترونية، وأخيراً دور تقنية البلوك تشين في حماية حقوق المبدع وملكيته الفكرية، ولقد جاء المبحث الثالث إجراءات البحث والذي احتوي على منهج البحث ومجتمعه وعيناته وإدارة التحليل وأسباب اختيار العينات ووحدة التحليل المستخدمة، وكذلك تحليل العينات البحثية المختارة وهي عينات مصرية، وعالمية امريكية. كذلك تم عرض النتائج النهائية التي توصل إليها البحث، ونتائجه النهائية، والتوصيات التي تراها الباحثة لاستكمال الغاية من البحث وأهدافه. واختتم هذا البحث بقائمة المصادر والمراجع العلمية التي تم الإعتماد والاقتباس منها لأجل دعم الجانب العلمي للبحث.

المبحث الأول: منهجية البحث

أولا: مشكلة البحث

تُعدَ شبكة الإنترنت الواجهةَ المعلوماتية للمجتمعات الجديدة وظاهرة من ظواهر العولمة، بما لها من آثار على المعرفة الإنسانية، وما تتيحه من فروع للمعارف وقيم وعادات وثقافات يمكن للباحث الاطلاع عليها بضغطة زر، لتُساهم في خلق رؤية ثقافية أكثر شمولية، من خلال ما يطَّلع عليه المتلقي من مواد تناسب ذوقه.

وكان للصحافة دورها المتنامي على شبكة المعلومات فأصبح الاطلاع على المستجدات يكاد يكون لحظياً، مما جعل العالم في متناول يد المتلقي، فيصل إليه بمنتهي السهولة واليسر، فيعرف في اللحظة نفسها ما يحدث في النصف الآخر من الكوكب، ويشاهد مقاطع فيديو للحدث لحظة وقوعه، فلا يضطر أن ينتظر ساعاتٍ أو أياماً حتى يصل إليه أو يعرفه.

وكان من الطبيعي في ظل عالمنا أن تظهر أخبارٌ مفبركة أو مزورة تتم نسبتها لمصادر مرموقة، وكذلك سرقة المقالات والتحليلات بدون دفع الحقوق المادية لمالكها، مما يتسبَّب بخسائر كبيرة لمالكي تلك الأصول، وكان دور الأمن السيبراني شاقاً في الحفاظ على الأصول من السرقة والتزوير، وجاء ظهور تقنية البلوك تشين لتسهّل ذلك الأمر كثيراً.

وتتلخَّص مشكلة البحث في الإجابة عن السؤال التالي:

ما مدى مساهمة تقنية البلوك تشين في الحفاظ على الأصول الفكرية والصحفية من السرقة والتزوير؟

ثانيا: أهمية البحث والحاجة إليه:

تظهر الأهمية العملية لموضوع هذا البحث في ارتباطه الوثيق بالصحافة الإلكترونية المستحدثة والمستجدة، والتي باتت تمثل واقعاً وضرورة من ضرورات الحياة التي لا غنى عنها للدول أو للأفراد.

كما تأتي أهمية هذا البحث من كونه دراسةً أكاديميةً، تتناول ما يهمّ دارسي الصحافة في الشرق الأوسط وقارئي اللغة العربية في الوقوف على أحدث مستجدات تكنولوجيا المعلومات والأمن السيبراني في حماية حقوق الملكية الفكرية من السرقة والتحريف والتزوير.

كما تتجلى فائدته على العاملين في مجال الصحافة عامة والصحافة الإلكترونية خاصة في زيادة إمكانياتهم في الحفاظ على حقوقهم الاقتصادية والأدبية وحمايتها من السرقات والتزوير، فضلاً عن الفائدة التي تعود على دارسي الصحافة بما يشكّله من إضافة للمكتبة العربية ثقافياً وعلمياً، كون الدراسات التي ظهرت في هذا المجال قليلة جداً.

ثالثا: أهداف البحث

1- التعرف عن الدور الذي تلعبه الصحافة الإلكترونية التقليدية في التصدي للتحريف وحماية الملكية الفكرية.
2- التعرف عن الدور الذي تلعبه الصحافة الإلكترونية التي يتم نشرها بتقنية البلوك تشين في التصدي للتحريف وحماية الملكية الفكرية.

رابعاً: حدود البحث

جرى اختيار حدود البحث اعتمادا على الجهات التي تعتمد تقنية البلوك تشـــن في نشـــر اخبارها وهي وســـائل اعلام محدود على مستوى الصحف الالكترونية في المنطقة العربية واستخدمت هذه التقنية في وقت متأخر نسبيا عن باقي وسائل الاعلام في العالم، اما وسائل الاعلام العالمية فكانت وسائل الاعلام الولايات المتحدة الامريكية السباقة في استخدام هذه التقنية لذلك تم اعتمادها في هذه الدراسة

الحد المكاني : جمهورية مصـــر العربية، إذ جرى اختيار موقع الجمهورية الثانية الإخباري المصـــري كعيّنة للبحث ، والولايات المتحدة الامريكية، إذ جرى اختيار موقع DNN بتقنية البلوك تشين كعيّنة للبحث.

الحد الزماني: حدَّدنا المدة من 2023/6/1 الى 2024/6/1 وهي المدة الزمنية التي تتيح للباحثة دراســة الموضــوع عربياً وعالمياً كون تقنية البلوك تشين استُخدِمت مؤخراً في مجال الصحافة حول العالم.

الحد الموضــوعي: دراســة تقنية البلوك تشــين والنشــر الإلكتروني التقليدي وبيان دورهما في التصــدي للتحريف وحماية الملكية الفكرية في الصحافة وكيفية الحفاظ علي الأصول الفكرية والصحفية من السرقة والتزوير والمحددة بموقعي الجمهورية الثانية الإخباري المصري وموقع DNN اللذين يستخدمان تقنية البلوك تشين.

خامساً: منهج البحث

جرى اســتخدام المنهج الوصــفي التحليلي والدراســة تعنى بدراســة وتحليل الحقائق الراهنة والمتعلقة بموضــوع البحث، واعتمد البحث طريقة التحليل النوعي.

سادسا: مجتمع البحث وعينته:

يشمل المواقع التي تعتمد في إدارتها على تقنية البلوك تشن وكذلك الكُتّاب والصحفيون والمبرمجون، ومن لديهم اهتمامات عن تقنية Blockchain. وقد اختارت الباحثة عيّنة البحث موقع الجمهورية الثانية الإخباري المصري، وموقع DNN بتقنية البلوك تشين، وجرى الاعتماد على تحليل العيّنات، أي تحليل لنماذج من المواقع الإخبارية التي يتم نشرها إلكترونياً بطريقة تقليدية وأخرى بتقنية البلوك تشين.

سابعا: تحديد المصطلحات

1) **النشــر الإلكتروني:** نظراً لكون التعريف لا يحتاج لعرض مطول، فقد رأت الباحثة عدم الاســتفاضــة في التعريف ومفهومه... لذا فالنشـــر الصـــحفي الإلكتروني هو الذي يتمّ فيه توزيع المعلومات عن طريق شـــبكة الكمبيوتر (الحاســـوب) أو يتمّ إنتاجها بتنسيق للاستخدام مع الكمبيوتر، وهو مصطلح يمكن الخلط بينه وبين النشر الصحفي المكتبي، لكن النشر الصحفي المكتبي مصطلح يشير إلى تقنية إنشاء المواد وتصميمها في مساحة العمل الرقمية، فالنشر الصحفي الإلكتروني هو الذراع الجديد لعالم النشر حيث يتم نشر الأدبيات، ليس في شكل مطبوع مع صفحات مادية، ولكن في شكل رقمي حيث يُتَوصَّل إليه بطرق محددة، ولقد جلب عالم النشر الإلكتروني الناشئ سريعاً نماذج الدفع الخاصة به، والأسواق الاستهلاكية، والأدوار المهنية، وهو مصطلح واســـع للغاية يشـــمل مجموعة متنوعة من نماذج النشـــر المختلفة، بما في ذلك الكتب الإلكترونية، والطباعة حســـب الطلب (POD)، النشر عبر البريد الإلكتروني، والنشر اللاسلكي، والحبر الإلكتروني والنشر على شبكة الإنترنت.

2) **البلوك تشين:** قُدِّر لتقنية البلوك تشين أن تظهر في سنة 2008م، وأن تكون واحدة من الوسائل التكنولوجية والمعلوماتية المستحدثة والمستجدة التي صارت واقعاً في عالم النشر الرقمي، وكان سبب ظهور هذه التقنية وجود أول عملة افتراضية مشفَّرة والتي عُرفت بـــ«البتكوين» ، لأن عملة البتكوين - وما تلاها من عملاتٍ أُخرى – لا يمكن أن تؤدي دورها ووظفيتها إلا اعتماداً على تقنية البلوك تشــين التي تُعدّ بمنزلة البيئة أو المناخ الذي تســتمد منه وجودها وبقاءها، ولقد عُرفت تقنية البلوك تشــين أو سلسلة الكتل بأنها:

أ- قائمة رقمية من السجلات التي تُسجّل بداخلها المعاملات في كتل Blocks وترتبط باستخدام التشفير، وعند امتلاء الكتل بالبيانات فإنها تُختم زمنياً Chronologically وتُضــاف إلى ســلســلة الكتل بطريقة يمكن التحقق منها، ولا يمكن تغييرها أو استبدالها بدون موافقة جميع الشركاء (السيد عيسى، 2021).

ب- قاعدة بيانات مشفرة من أجل إنشاء سجل دفتري إلكتروني لا مركزي موزع بين المشاركين، يتم التسجيل عليه بترتيب زمني، وغير قابل للتعديل أو التلاعب، كما يمتاز بالسهولة، في إجراء المعاملات بصورة سريعة، ويوفر إمكانية مشاركة الأطراف المعنية به في بنائه والتأكد من صحته وفقًا للأنظمة المؤتمتة (جابر، 2021، صفحة 387).

ت- سجل إلكتروني يتم إنشاؤه باستخدام طريقة لا مركزية من قبل أطراف عدة، بغرض التحقق من سجل رقمي للمعاملات وتخزينه، بحيث يجري تأمينه عن طريق تجزئة التشفير بواسطة معلومات المعاملة السابقة (عبد الرحمن، 2022).

ث- عبارة عن قاعدة بيانات موزعة لها القدرة على إدارة قائمة متزايدة باستمرار من السجلات المسماة كتل بحيث تحتوي كل كتلة على طابعها الزمني، مع رابط إلى كتلة سابقة، بحيث تتشكل سلسلة من الكتل المترابطة، والهدف من هذه السلسلة إتاحة البيانات لجميع المستخدمين مع الحفاظ على عنصر الأمن، وبدون القدرة على تعديل المحتوي الموجود بكل كتلة بعد نشرها، ولكن يمكن عمل ذلك في كتلة جديدة مرتبطة بالكتلة السابقة بصورة موثقة ومسلسلة (شهاب، 2018).

ثامنًا: دراسات سابقة

قامت الباحثة بالبحث في المكتبات والدوريات ومراجعة شبكة الإنترنت للبحث عن الدراسات السابقة المهتمة بالبلوك تشين في الصحافة الإلكترونية، وجاءت النتائج كالتالي:

1- دراسة Hai Anh Le وآخرين، 2020:

وهي حول نشر تقنية Blockchain لتحقيق الدخل من الصحافة السياسية، حيث ذكرت أن الإنترنت والرقمنة يقلان المعاملات والتكاليف الهامشية، وبالتالي يفرضان تحديات اقتصادية رئيسية على الناشرين الذين يكافحون لتحقيق الدخل من الأخبار عبر الإنترنت، وسمح ظهور تقنية Blockchain للتطبيقات المتعلقة بالعملات المشفَّرة والممتلكات والعقود الذكية بمعالجة بعض المشكلات المتعلقة بالصحافة عبر الإنترنت.

2 - دراسة QianChen وآخرين 2020:

وهي دراسة عن الحلّ القائم على Blockchain والمدرك لحوافز الإنترنت وإنترنت الأشياء المقلدة للوسائط، واقترحت نهجاً وقائياً باستخدام حلٍّ جديد قائم على Blockchain مناسب لـ(IoFMT) مدمج مع مكون التحفيز، لتحديد تزييف الأخبار، حيث ظهر مفهوم الإعلام الوهمي أو إنترنت الأشياء المزيفة (IoFMT) في مجالات مختلفة من المجتمع الرقمي مثل السياسة والأخبار ووسائل التواصل الاجتماعي. فنظراً لتعرض نزاهة وسائل الإعلام للخطر بشكل متكرر، يجب اتخاذ تغيرات ثورية لتجنب المزيد من IoFMT وانتشاره. ومن هنا كان تقديم دليل على الأصالة لتحديد حقوق التأليف وحماية للمحتوى الرقمي حاجة ملحة. وتمَّت الدعوة إلى Blockchain.

3 - دراسة Paula Fraga-Lamas وآخرين 2020:

وهي دراسة عن الاستفادة من تقنيات دفتر الأستاذ الموزع وBlockchain والواقع المزيف لمكافحة الخداع الرقمي، وتهدف إلى استكشاف إمكانات دفتر الأستاذ الموزع DLTs وBlockchain لمكافحة الخداع الرقمي، ومراجعة المبادرات تحت التطوير، والتعرف على التحديات الرئيسية، وتمَّ فيها توجيه بعض التوصيات الى الباحثين المستقبليين حول القضايا التي يجب التعامل معها لمواجهة الأخبار المزيفة والمعلومات المضللة والتزييف العميق، ووضحت انتشار تقنية التزييف العميق في كل مكان، والمعلومات المضللة والتي غالباً ما يُشار إليها بالأخبار الكاذبة، كما تثير مخاوف بشأن دور الإنترنت والتواصل الاجتماعي ووسائل الإعلام في المجتمعات الديمقراطية الحديثة، نظراً لسرعة انتشارها، واقترحت عدداً من الآليات الإضافية للتحكم في المحتوى.

4 - دراسة Dan Valeriu VOINEA (2019) :

وتناولت تحليل لحالات الاستخدام النظري المحتملة لتقنيات دفتر الأستاذ الموزعة لمشاركة المعلومات في الصحافة والتطبيقات العملية الحالية، والتي ينظر إليها بعض الصحفيين كتكنولوجيا يمكن أن تنعش صناعة الصحافة في أزمتها، مما جعل المبدعين يهاجرون إلى منصات توفِّر المزيد من الملكية الفكرية، كما أشارت لوجود بعض المبادرات الجديرة بالملاحظة حول مجتمع Blockchain، والذي سوف يتشابك مع الصحافة، مثل أنظمة الدفع المستندة إلىBlockchain ، حيث سيتمّ تحقيق الدخل من المشاهدة في الوسائط بشكل تقليدي من خلال الإعلانات، وهناك أيضاً فرصة لمكافأة المستخدمين على انتباههم

وعلى المشاركة الإعلانية، وزيادة الوصول إلى جودة المعلومات والتحقق من صحة الأخبار، والوصول إلى البيانات العامة المؤمنة في سلاسل الكتل الحكومية، التي تضمن حرية المعلومات للمواطنين والصحفيين، ويمكن لـــ Blockchain الهجين الآمن السماح بوصول أسهل للصحفيين إلى المعلومات العامة، وتقليل الرقابة الحكومية والرقابة المفروضة واحترام الخصوصية، ومن أهم نتائج هذه الدراسة أن هناك الكثير من الإمكانات غير المستغلة لتطبيق Blockchain والذي أحدث ثورة في صناعة الإعلام. كما أن تقنية Blockchain حازت على المركز الخامس ضمن خمس تقنيات.

5 - دراسة Adnan Qayyum, Junaid Qadir 2019 :

تناولت هذه الدراسة استخدام Blockchain لمنع الأخبار المزيفة، وتناولت التوقيعات الرقمية والعملات الرقمية Bitcoin، وعقد التسجيل الذكي وذلك للمساعدة في التحقق من الأخبار الزائفة والوهمية، ومن أهم نتائجها وجود العديد من القضايا المفتوحة لتطوير وضع حلّ لمشكلة الأخبار والمحتوى المزيفين. فالعمل المستقبلي المهم هو متابعة التطوير لإطار الثقة الموزعة واللامركزية باستخدام Blockchain الذي يضمن الأصالة والمصداقية لمصادر الأخبار من النوع غيرالمتجانس من دون الحاجة للمصادقة المركزية /الثقة القائمة على البنية التحتية.

6 - دراسة Bernat Ivancsics 2019 :

وهي حول دور Blockchain في الصحافة، حيث قدَّمت تاريخاً قصيراً عنه، ثم وصفت وظيفته الرئيسية، وأوضحت الفرق بين سلاسل الحظر الخاصة والعامة، ثم ركَّزت على تطبيقات Blockchain الصحفية، وبالتحديد عن طريق التمييز بين الحلول المستهدفة التي تستخدمه لتخزين البيانات الوصفية المهمة التي يستخدمها صحفيون وشركات إعلامية على أساس يومي، والحلول الهجينة التي تتضمن حلولاً مستهدفة ولكنها تقدم عملة مشفرة cryptocurrency ، حيث يتم تغيير نموذج العمل الصحفي تماماً، واستنتجت الدراسة تكاثر ما يُعرف بنماذج سلسلة الكتل Proof-of-Stake، وانتشار العقود الذكية، وإمكانات سلاسل الحظر على مستوى المؤسسة والمنشورة من قبل الحكومة، وكل ذلك فيما يتعلق بما تعانيه غرف الأخبار وعمل المراسلين.

7 - دراسة Byeowool Kim, Yongik Yoon 2019 :

وتدور هذه الدراسة حول نموذج الصحافة على أساس Blockchain ، وقد اقترحت تطبيق تقنية Blockchain على الصحافة من أجل تحقيق اللامركزية كبديل لما هو معتاد، كما اقترحت الدراسة نموذجاً للصحافة على أساس الـــ Blockchain الهجين وذلك لتحقيق وتنظيم تسليم المقالات ذات القيمة المشاركة أو ما نسميه إثبات المشاركة؛ وتوزيع أدوار إعدادات جدول الأعمال الشخصية؛ وحاولت الدراسة حل المشكلات المتعلقة بالصحافة الحالية من خلال نموذج اقترحته يعتمد على Blockchain ، يوفِّر مادة مخصصة تماماً استناداً إلى نظام موزع بواسطة الأبعاد المركزية.

8 - دراسة M Picha Edwardsson 2019:

وهذه الدراسة تحاول استكشاف إمكانات Blockchain لجعل الصحافة أكثر استدامة. وتُقيّم ما إذا كان نموذج غرفة الأخبار المستند إلى Blockchain يمكنه المنافسة ضد النموذج المركزي التقليدي في المؤسسات الإعلامية الحالية. وتطرح نموذج Civilكدراسة حالة، وهو بروتوكول قائم على Blockchain يهدف إلى استخدام تقنيات التشفير لتحفيز إنتاج محتوى صحفي عالي الجودة وتعزيز مصداقية الأخبار وربط القارئ بالناشر أو منتج المحتوى بشكل مباشر، ويحقِّق هذا النموذج درجة أكبر من اللامركزية والمساواة والشفافية والمساءلة، مما يقلل بشكل جماعي من تأثير الوسطاء مثل المعلنين وأصحاب رؤوس الأموال وأصحاب وسائل الإعلام.

9 - دراسة Reza Mohammadi 2019:

ناقشت هذه الدراسة أن Civil سيفيل تريد إنقاذ الصحافة عالية الجودة باستخدام الرموز الرقمية والـــ Blockchain . وهل ستؤدي إلى ثورة في صناعة الصحافة، أم إنها مجرد منتج آخر لحلول ريادة الأعمال التي تحاول حلّ موقف معقد بفكرة بسيطة؟

ومن أهم نتائج الدراسة أن كل من المشاكل التي تعالجها Civil والطرق التي تتبعها هي متعددة الأبعاد، ومن الصعب التنبؤ بالآثار الجانبية للطريقة التي تتبعها تكنولوجيا Blockchain لمعالجة أزمة الصحافة الحالية.

10 - دراسة (Meredith Veit) 2019/2018:

تناولت هذه الدراسة التداخل بين التكنولوجيا القائمة على Blockchain وحرية الصحافة، وتستعرض الدراسة بشكل نقدي التقنيات الجديدة المقدمة للصحفيين في محاولة لترسيخ الدروس المستفادة من كل من الصحفيين والمنظورات التكنولوجية. ونتيجة لذلك يمكن أن تكون التكنولوجيا وبالتحديد Blockchain ، بمثابة أداة لا غنى عنها لحماية الصحفيين بشكل أفضل والعملية الصحفية، إذا تمَّ تطبيقها بشكل صحيح وواقعي. وتقترح الدراسة العقود الذكية القائمة عليه كأداة مبتكرة لمكافحة ارتفاع معدلات الإفلات من العقاب لمن يرتكبون جرائم ضد الصحفيين ولا سيما الاغتيالات والاختفاءات.

11 – دراسة (Zselyke Kecskés) 2018:

تناولت هذه الدراسة الابتكارات التخريبية في التسويق الرقمي وكيف يمكن لـــ Blockchain إحداث ثورة في صناعة الإعلان، فالغرض من هذه الدراسة هو استكشاف إمكانات تقنية Blockchain فيما يتعلق بالتسويق الرقمي على أنه يمكن أن يكون بمثابة ابتكار مدمر. وتمَّ استنتاج أن Blockchain لديه القوة والقدرة على تعطيل مختلف جوانب التسويق الرقمي، كما أنه يساعد على توفير المزيد من البيانات ذات الصلة وتجنب الاحتيال والإعلانات الضارة عبر المنصات الرقمية.

المبحث الثاني: الصحافة الإلكترونية وتقنية البلوك تشين

تطورت الصحافة الإلكترونية عبر تجارب التليكست والفيديوتكس في هيئة الإذاعة البريطانية والتجارب التفاعلية الأخرى في مجالات نقل النصوص شبكياً، ومن تطور قواعد البيانات واستخدام الكومبيوتر في عمليات ما قبل الطباعة في بداية السبعينيات من القرن الماضي، ويقول شيدين «إن عام 1981 يمثِّل أول بداية حقيقية لظهور الصحافة الإلكترونية الشبكية عندما قدَّمت كومبيوسيرف خدمتها الهاتفية مع 11 صحيفة مشتركة في الأسوسيتد برس، إلا أن هذه الخدمة توقفت عام 1982 بعد انفضاض الشراكة، تبع ذلك ظهور الخدمات الصحافية في قوائم الأخبار الإلكترونية Bulletin Board System – BBS سنوات 1985- 1988.

وتتمثل الفكرة الأساسية في الصحيفة الإلكترونية في توفير المادة الصحفية خبرأو تعليق، أو مقال، أو تقرير على إحدى شبكات الخدمة الفورية، وهناك تعريف للصحافة الإلكترونية بأنها نوع من الاتصال بين البشر عبر الفضاء الإلكتروني الإنترنت أو شبكات المعلومات، وتُستخدم فيه فنون وآليات وتقنيات المعلومات التي تناسب استخدام الفضاء الإلكتروني كوسيط بما في ذلك استخدام النص والصوت والصورة والمستويات المختلفة من التفاعل مع المتلقي لاستقصاء الأنباء ومعالجتها وتحليلها ونشرها للجماهير عبر الفضاء الإلكتروني بسرعة (إبراهيم، 1999، صفحة 106).

أولاً: تطور الصحافة الإلكترونية

ظهرت الصحافة الإلكترونية وتطوَّرت كنتيجة لظهور شبكة الإنترنت الدولية والتي جاءت نتيجة مزيج من ثورة تكنولوجيا الاتصالات والمعلومات، وثورة تكنولوجيا الحاسبات أو ما يُعرف بالتقنيات الرقمية، وكانت البدايات الفعلية نتيجة تقنيات وتطورات ثورة الاتصال والمعلومات وما ألقته من ظلال على الصحافة المطبوعة ووسائل الإعلام عامة (الراديو، التلفزيون، والصحف)، من خلال شبكات الكمبيوتر المحلية والدولية بما تتضمنه من بث إعلامي ينطوي على وسائل تعبير متعددة كالصوت والصورة واللون والنص وغيرها من وسائل التعبير المختلفة .(Clay Clavert, 2020)

امتلأت شبكة الإنترنت الدولية بعشرات المواقع كنسخٍ إلكترونية للصحف الورقية تنشر المواد الإعلامية التي تقدِّمها الصحيفة الورقية (مكي، 2004).

صحافة الإنترنت إذن هي نتاج لامتزاج الإعلام بالتقنية الرقمية، ولقد حقَّقت ما حققته الصحافة المطبوعة في عشرات السنين في خلال بضع سنوات فقط.

قدَّمت صحافة الإنترنت مكاسب عديدة لمهنة الإعلام ولجمهور القرّاء، وكذلك المعلنين والطبقة السياسية ومروّجي الأفكار والدعاة وغيرهم، وارتبطت هذه المكاسب -ومازالت- بتطور التقنية وانتشارها وبطبيعة جمهور المستخدمين، وأشار كثير من الباحثين عن هزيمة الصحافة الورقية التقليدية ونهاية عصرها، ولقد تنبأ ليب ميلر بأن عام 2040 سيشهد هجرة آخر قرّاء الصحف الورقية المطبوعة إلى الصحافة الإلكترونية (فيكي، 2000).

لقد كانت بداية ظهور الصحافة الإلكترونية كما يرجعها سيمون بايناز S. Bains «كثمرة تعاون بين مؤسستي بي بي سي BBC الإخبارية وإندبندنت برودكاستينغ أوثوريتي IBA عام 1976 ضمن خدمة تلتكست، فالنظام الخاص بالمؤسسة الأولى ظهر تحت اسم سيفاكس Ceefax بينما عُرف نظام المؤسسة الثانية باسم أوراكل Oracle ، وفي عام 1979 ظهرت في بريطانيا خدمة ثانية أكثر تفاعلية عُرفت باسم خدمة الفيديو تكست نظام بريستل Prestel قدَّمتها مؤسسة بريتش تلفون أوثوريتي BTA ».

في البداية لم تلق محاولات هذه المؤسسات النجاح المطلوب، إلا أنه مع بداية التسعينيات تغيَّر الأمر كلياً بما حمل هذا العقد معه من تطورات هائلة على جميع المستويات، وإذا كان نجاح خدمة Tele Text مرده الاعتماد على جهاز التلفزيون فإن نجاح الصحيفة الإلكترونية ارتبط بتوفر أجهزة الكمبيوتر وتطور البرامج التي تسهل الوصول إلى الإنترنت وطرق التعامل معها، ففي مرحلة التسعينيات أصبح للإنترنت دوره في نشر المواد الإعلامية بمختلف صورها وأشكالها ولغاتها العديدة، واستفادت العديد من وسائل الإعلام والصحف التي زادت أعداد مواقعها على الإنترنت بشكل كبير خلال عقد التسعينيات.

في عام 1992 كانت شيكاغو أونلاين هي أول صحيفة إلكترونية على شبكة أميركا أونلاين، وبحسب كاواموتو فإن موقع الصحافة الإلكترونية الأول على الإنترنت أُطلق عام 1993 في كلية الصحافة والاتصال الجماهيري في جامعة فلوريدا، وهو موقع بالو ألتو أونلاين Palo Alto وأُلحق به موقع آخر يناير/كانون الثاني 1994 هو ألتو بالو ويكلي لتصبح الصحيفة الأولى التي تُنشر بانتظام على الشبكة (كنعان، 2016) .

وتُعدّ صحيفة «الواشنطن بوست» أول صحيفة أميركية تنفِّذ مشروعاً يكلِّف ملايين الدولارات، يتضمن نشرة تعدها الصحيفة تتغير فيها الأحداث في كل مرة مع إعلانات مبوبة، وكان ذلك فاتحة لظهور الصحف الإلكترونية التي تخلَّت عن النظام التقليدي للتحرير والقراءة، لتستخدم أجهزة الكمبيوتر في التوزيع عبر القارات والدول بلا حواجز أو قيود.

ولم يكن هذا المشروع سوى استجابة للتطورات المتسارعة في ربط تقنية الحاسوب مع تقنيات المعلومات، وظهور نظم وسائط الإعلام المتعدِّد (Multimedia)، وما تحقَّق من تنامٍ لشبكة الإنترنت عمودياً وأفقياً واتساع حجم المستخدمين والمشتركين فيها داخل الولايات المتحدة ودول أخرى عديدة خصوصاً في الغرب، والبدء قبل ذلك بتأسيس مواقع خاصة للمعلومات، ومنها معلومات إخبارية متخصصة مثل الرياضة والعلوم وغير ذلك .

تزايد عدد الصحف الإلكترونية حول العالم: يقول الدكتور عبد الستار فيكي: «لقد تزايد الاتجاه في الصحف على مستوى العالم إلى التحول إلى النشر الإلكتروني بسرعة كبيرة، ففي عام 1991 لم يكن هناك سوى 10 صحفٍ فقط على الإنترنت، ثم تزايد هذا العدد حتى بلغ 1600 صحيفة عام 1996، وقد بلغ عدد الصحف عام 2000 على الإنترنت 4000 صحيفة على مستوى العالم، كما أن نحو 99% من الصحف الكبيرة والمتوسطة في الولايات المتحدة الأميركية قد وضعت صفحاتها على الإنترنت » (جابر، 2021).

لقد تطور المحتوى الإخباري لصحافة الإنترنت عبر ثلاث مراحل؛ **ففي المرحلة الأولى**: كانت صحيفة الإنترنت تعيد نشر معظم أو كل أو جزء من محتوى الصحيفة الأم، وهذا النوع من الصحافة مازال موجوداً. **المرحلة الثانية**: يقوم المحررون بإعادة إنتاج بعض النصوص مع مميزات الشبكة من الروابط والإشارات المرجعية وما إلى ذلك، وهي درجة متقدمة عن النوع الأول، أما **المرحلة الثالثة**: فهي إنتاج محتوى خاص بصحيفة إلكترونية فيها تنظيمات النشر الشبكي ويطبَّق فيها الأشكال الجديدة للتعبير عن الخبر (Allessie, No date).

ثانياً: تطورتقنيات الصحافة الإلكترونية

حماية حقوق النشر في الصحافة الإلكترونية التقليدية:

حق المؤلف حق أبدي لا يسقط بالتقادم، ولا يجوز التنازل عنه ولا يجوز لآخر أن ينسب المصنف إليه أو يقتبس منه أو يترجم عنه إلا بإذن من المؤلف والإشارة إلى مؤلفه.

يُعدّ قيام شخص بتصوير صحيفة فوتوغرافيا أو بتقنية الميكروفيلم وتوزيعها أو بيعها أو نقل مقتطفات منشورة من صحف إلكترونية وإعادة نشرها مرة أخرى، يُعتبر اعتداء على حق الناشر الذي قام بإصدار تلك الصحيفة، ويُعتبر الصحفي مؤلفاً، ذلك أنه يقدِّم عصارة ذهنه فيما ينتجه، ولا يخلّ بذلك ارتباطه بعقد مع الصحيفة التي يعمل بها مع الأخذ في الاعتبار أن بعضاً مما يقدّمه الصحفي مثل الأخبار لا تمتد إليه حماية القانون.

ولقد أدى انتشار الإنترنت إلى ظهور آلاف من المؤلفين والباحثين والمبدعين في كافة المجالات، إذ أتاح الفرصة لإخراج إبداعاتهم ونشرها من دون حاجة إلى وسيط أو ناشر. وعلى الرغم من المزايا التي يوفرها النشر الإلكتروني من سرعة الانتشار، وعدم وجود تكاليف متعلقة بالطبع والتوزيع يبقى عنصر الحماية غير كافٍ، مما يسهل النسخ غير المشروع، والقرصنة وغيرها من أفعال التعدي على حقوق الملكية الفكرية، ويتضمن النشر عبر الإنترنت اختفاء النسخ المادية للمصنف إذا لم يكن المؤلف قد استخدم حق النسخ، ونشر مصنفه في قالب مادي، ويتميز النشر الصحفي الإلكتروني بعدة خصائص مقارنة بالنشر الورقي التقليدي، من أهمها: السرعة، والتفاعلية، وعدم الحاجة إلى المكان، وتجاوز الاحتكار .

انعكست تحديات الانتقال السريع للمعلومة في الصحف الألكترونية على واقع حقوق المؤلفين، وبالتالي على طبيعة التعامل مع تلك الحقوق، مما يثير التساؤل حول كفاية القوانين والاتفاقيات ذات العلاقة لحكم تلك المسائل. ونرى أن الجهود التي تبذلها المنظمات والدول والأفراد في العالم لتنظيم وحفظ تلك الحقوق قد بدأت منذ قديم الزمان وتأتي معاهدة بيرن لحماية المصنفات الأدبية والفنية عام 1886 والتعديلات المتلاحقة لها، والتي وصلت تواكب هذا التطور، كما أن تلك الجهود تجاوزت ذلك ليشهد العالم آليات جديدة، ونضرب هنا مثالاً باتفاقية «التريس» والتي عالجت أموراً لم تعالجها الاتفاقيات السابقة، إلا أن ذلك لم يغطِّ كافة الجوانب المتعلقة بحق حماية الأعمال الإبداعية التي يتم نشرها عبر الإنترنت، ويمكننا تلخيص بعضٍ من التحديات فيما يلي:

- سهولة وسرعة الحصول على المعلومة.
- سهولة وسرعة تغيير المعلومة وإعادة نشرها.
- التلاعب في المحتوى وإعادة إنتاجه.
- نسخ المحتوى وإعادة إنتاجه وإخراجه بدرجات إتقان مختلفة، تبعاً لإمكانيات المؤسسة أو الفرد الذي ينسخ المحتوى الأصلي.
- سهولة تحكم المتلقي في الزمان والمكان المناسبين له لعرض المحتوى الموجود على الشبكة.

لقد تكثّفت الجهود الدولية لإيجاد أساليب متطورة لحماية حقوق الإبداع، تواكب التطور السريع في أساليب النشر، فكانت المنظمة العالمية لحقوق الملكية الفكرية «WIPO» والتي أبرمت اتفاقية الوايبو عام 1996 والتي تمَّ التوقيع عليها من عدد كبير من دول العالم، ومن أهم بنود تلك الاتفاقية توفير قدر أكبر من حماية حقوق المبدعين لأعمالهم المنشورة عبر شبكة الإنترنت، كالتخزين وإعادة بث المواد الأصلية، وقد حثَّت الاتفاقية على ضرورة اتخاذ الإجراءات التقنية من أصحاب الحقوق لحماية إبداعاتهم، كالتشفير والترميز مع وضع الشروط والشارات لبيان صاحب الحق في المحتوى .

كما حثّت الاتفاقية الدول الموقعة عليها بأن توفِّر الإجراءات القانونية المناسبة ضد من يخالف بنودها، أو يخرق حقوق المؤلفين، كأن يزيل أو يبدِّل شارات الملكية للمحتوى، أو يبثّ أو يوزّع أو ينسخ ذلك المحتوى على الجمهور بدون إذن من صاحب الحق.

وتُعدّ دولة الأردن من أوائل الدول العربية الموقِّعة على تلك الاتفاقية، وقامت بتعديل قانون حماية حق المؤلف ليتماشى مع أحكام وبنود الاتفاقية الحديثة (ندوة الويبو، 2004).

على الرغم من محاولات المنظمات الدولية والدول في حماية حقوق الإبداع والتأليف، إلا أن السرقة والتزوير والاحتيال ما زال يحظى بنسبة مرتفعة، ولا يمكن اكتشافه بسهولة، وذلك نظراً للسرعات الكبيرة في انتقال ونشر المحتوى الأصيل، فلم يعد من السهل تحديد الأصيل من الزائف من المحتوى المنتشر عبر شبكة الإنترنت، فكان ذلك هو مشكلة الباحثين والتقنيين لإيجاد الوسائل التقنية والتكنولوجية لحماية تلك الحقوق من المخترقين والسارقين.

تقنية البلوك تشين والاستخدامات العامة

أولاً: عناصر تقنية البلوك تشين

تتكون تقنية البلوك تشين من أربعة عناصر كما يلي:

1- الكتلة:

وهي وعاء لحمل البيانات أو المعلومات التي تُحفظ داخل سلسلة البلوك تشين، إذ إن السلسلة الواحدة تضمّ عدداً من الكُتل تشمل فئة من المعاملات المتماثلة التي تجري داخل السلسلة، وترتبط فيما بينها بتوقيع رقمي موحَّد يضمن سلامة المعاملة بقيدها في لحظة حدوثها.

والمسألة ذاتها، والتي كانت تحدث بالنسبة للوسطاء التقليديين الذين كانوا يقومون بتوثيق المعاملات التي يجريها الأطراف عن طريق مرجعيات الملكية الفكرية. هذا يعني وجود جهة تقوم بتنظم هذه المعاملات.

أما تقنية البلوك تشين فهي ليست كذلك، فهي تقوم بحفظ نسخة من البيانات أو المعلومات لدى جميع المستخدمين المشتركين، وتعود الإدارة إلى التوفيق فيما بينهم جميعاً.

وتُغلق هذه المعاملة أو العملية بصورة مشفرة، تُشكل كتلة واحدة ضمن مجموعة الكتل المتتالية داخل السلسلة، وتحتوي هذه الكتلة على معلومات العملية التي ستجري عن طريقها والأكواد والرموز المشفَّرة الخاصة بها. وفي معظم الأحيان فإن الكتلة لا تستوعب سوى قدرٍ محدودٍ من العمليات لا تتعداه. فإن أنجزت العملية أو المعاملة بطريقة صحيحة، يترتَّب على ذلك غلق الكتلة وإنشاء كتلة جديدة مرتبطة بها (دون مؤلف، 2022، صفحة 471) .

2- المعلومة أو المعاملة:

وتكون العملية فردية للعمل المراد تنفيذه داخل الكتلة الواحدة، وتُعتبر العملية سواء صفقة أو حوالة هي إحدى العناصر الأساسية في سلسلة الكتل، وقد تمثِّل تبادلاً لشيء له قيمته مثل المال، أو قد تمثِّل منتجاً مثل برامج الهاتف أو الكمبيوتر، فيقوم الطرف الراغب في إجراء هذه المعاملة بالتوقيع عليها بصورة رقمية، وبعد استلامها من قبل الشبكة يتمَّ ختمها بالورق، بمعنى آخر؛ فإن هذه المعلومات قد تختلف بحسب العمليات المُراد تنفيذها، فقد تكون صفقات بيع وشراء خاصة بالأصول أو الممتلكات المادية، وقد تكون تحويلات مالية، أو توثيق سجلات، أو تسجيل أصوات الاقتراع، أو براءات الاختراع، أو البيانات الصحية، وما هو نحو ذلك، وفقاً لكل معاملة بحسب نوعها، والغرض من إنشاء السلسلة لأجله (البرعي، 2020).

3- الهاش – التشفير- التوقيع الرقمي:

يتم إنشاؤه بواسطة التشفير، أو بواسطة الخوارزميات الرياضية داخل السلسلة؛ اصطُلِح على تسميته بدالة الهاش، أو (آلية الهاش Hash Function)، و تتميز به كل كتلة عن غيرها من الكتل الأخرى داخل السلسلة، وبواسطته ترتبط سائر الكتل ببعضها داخل سلسلة الكتل، بحيث يتم ربط كل كتلة بالهاش السابق لها واللاحق عليها، وذلك بهدف حماية سلسلة الكتل من التزوير أو التحريف أو التلاعب، وذلك لمنع إجراء أي معاملات وهمية داخل سلسلة الكتل، من الممكن أن تسبِّب في تجميد هذه السلسلة أو منعها من تسجيل وإنهاء المعاملات .

إن أي تحريف أو تعديل في أي عملية يترتَّب عليه تحريف وتعديل كافة العمليات والكتل داخل السلسلة.

ويعزى السبب في ذلك إلى أن الكتلة التي تنشأ في سلسلة الكتل تشكِّل سجلاً زمنياً للنشاط؛ يتشابه بقدر كبير مع القيد المحاسبي في دفتر الأستاذ الموزع الذي يُعتبر بمنزلة الشاهد العام على العمليات أو المعاملات التي تنشأ في نظام سلسلة الكتل)خليفة, 2018(. , p. 2

4- ختم أو بصمة الوقت:

التوقيت الذي تمّ فيه إجراء أي عملية داخل سلسلة الكتل، أو التاريخ الرقمي لأي عملية لإنشاء كتلة أو بيانات تتم عن طريق أي مستخدم لشبكة البلوك تشين، وتحديد وقت إجرائها داخل الكتلة، بواسطة إنشاء بصمة رقمية متفردة تتكون من مجموعة مشفَّرة من الرموز تشكل الكود أو الهاش الذي يميّز كل عملية إنشاء عن غيرها. ولهذا العنصر علاقة وثيقة بوظيفة الحفظ التي تُعدّ أهم وظائف البلوك تشين، بالإضافة إلى دوره كموثق رقمي يقوم بالتصديق على سلامة المعاملات التي تتم عن

طريقه، كذلك فإن الوقت أو التاريخ الرقمي ليس واحداً فهو يختلف من تطبيق لآخر ومن معاملة لأخرى (البرعي، 2020، صفحة 2273).

ثانياً: أنواع منصات البلوك تشين

منصات البلوك تشين ليست واحدة، بل تمَّ تصنيفها بالتنوع من ناحية وصول المستخدمين إليها، وهي على أنواعٍ ثلاث، كما يلي:

1- منصة البلوك تشين العامة:

وهي منصة مُتاحة لجميع المستخدمين في جميع أنحاء العالم، وتكون مفتوحة المصدر؛ ولأي مستخدم القدرة على الولوج إليها من جهازه عن طريق محفظته الإلكترونية، والمرتبطة بسلسلة الكتل، إذ تقوم منصة البلوك تشين العامة على نظام الند للند P2P ، وهذا يعني أن التعامل بين مستخدميها يكون بشكل مباشر من دون تدخل الوسطاء، وأي مستخدم يستطيع المشاركة فيها بدون شروط قبول معينة، من قبل أحد الأطراف، وخير مثال على تلك النوعية من المنصات هو منصة البلوك تشين الخاصة بالبيتكوين Bitcoin، ومنصة البلوك تشين الخاصة بعملة الإيثيريوم Ethereum ، وهي منصات تخصصها محصور في نطاق تداول العملات المشفرة وتحويلها (Guide & Business, 2018, p. 13).

ومنصة البلوك تشين العامة بالرغم من أهميتها إلا أنها تنطوي على بعض العيوب ، كعدم وجود جهة مركزية تتولى مهمة ومسؤولة إدارتها، فلا يكون في استطاعة المستخدم اللجوء إلى جهة ما إن نشب أي نزاع بين أطراف المعاملة، كما يمكن استخدامها بسهولة ويُسر في إجراء التصرفات غير المشروعة، مثل عمليات غسيل الأموال، الإرهاب، والإتجار بالمخدرات والسلاح، وغير ذلك، لأن مستخدمي هذه المنصة يتعذَّر على الجهات الحكومية التعرف عليهم، وهي بطيئة بالمقارنة ببطاقات الائتمان البنكية، بالإضافة إلى ذلك فإن منصة البلوك تشين العامة تحتاج إلى تقنية مرتفعة التكلفة، كأجهزة ذات قدرات فائقة، وذلك من أجل الحفاظ على استمرارهذه الشبكة، ومن ناحية أخرى فهي لا تأخذ بعين الاعتبار مسائل الخصوصية، لأنها كما في اسمها عمومية، فيكون بمقدور أي شخص المشاركة فيها، كما قد تعرِّض مستخدمها لإشكالات قانونية نتيجة فقدانها القدرة على استعادة المفقودات من التداول النقدي بسبب وفاة المتداول أو عدم تذكر كلمة المرور

(Without an author, 2021, p. 709)

2 - منصة البلوك تشين الخاصة:

تأتي على النقيض من منصة البلوك تشين العامة، فهي مغلقة ومُحاطة بالقيود، إذ إنها تخضع لوسيط يُحكم سيطرته وقبضته عليها، ويستطيع التحكم في ضوابط استخدام الشبكة في الوقت الذي يراه، وهذه المنصة عادةً ما تستخدمها المؤسسات المصرفية.

وهذا يعني أن هذه المنصات خاصة بجهة معينة، لها الحق بمفردها في إداراتها، ووضع الضوابط والآليات والشروط اللازمة للانضمام إليها واستخدامها، ودخول المستخدمين إليها. ولا يكون باستطاعة أي مستخدم استخدام هذه المنصة إلا بعد منحه الإذن Permission بذلك من الجهة المسيطرة عليها، ويقتصراستخدام هذه المنصة على مستخدمي الشبكة فقط . وبالتالي فإن المعاملات التي تتم بواسطة هذه المنصة تكون مؤمنة من إدارة الشبكة، ويكون في العادة عدد المستخدمين محدود (السيد عيسى، 2021، صفحة 2289)

ومن أهم مزايا هذه المنصة أن تكاليفها المادية ليست مرتفعة القيمة، وتمتازبدرجة عالية من الأمان، وهي كذلك ذات سيطرة أقوى، ولها القدر اللازم من الخصوصية، بالإضافة إلى سهولة وسرعة تنفيذ العمليات المراد تنفيذها وإنهائها، والقدرة على أتمتة العمليات، وتحقيق المزيد من الأرباح لمستخدميها.

أمثلة ذلك مشروع دبي والذي يُتيح للمؤسسات في قطاعات عدة من إنشاء شبكات البلوك تشين الخاصة بها وتطويرها، سواء في قطاع التعليم أو الصحة أو التأمين أو في القطاع المصرفي، ونحو ذلك.

إن منصة البلوك تشين الخاصة تتميَّز بالسرعة مقارنة بمنصة البلوك تشين العامة، إذ لا تستغرق عملية التأكيد أكثر من 100 ملي ثانية لكل معاملة .(Published, 2022, p. 123)

3 - البلوك تشين المختلط :

وهو يجمع بين خصائص النوعين السابقين، فهو كشبكة مفتوحة ولكن بحدود، فهي ليست مفتوحة بشكل كامل، وتكون متاحة بين عدد محدَّد من الجهات أو المؤسسات التي ترتبط مع بعضها البعض بمعاملات مشتركة، كالمصارف والمؤسسات المالية أو المشروعات التجارية أو بعض الجهات الحكومية، مما يتيح للمصارف والمؤسسات المالية استخدام البلوك تشين لإجراء التعاملات والحوالات المالية فيما بينها بطريقة أسهل وأسرع وبتكلفة أقل، وتتميز البلوك تشين هنا بالجمع بين سرعة إنهاء المعاملة بشكل سريع وأمان عال (حنفي، 2021، صفحة 12) .

ويعني هذا أن هذا النوع من تقنية البلوك تشين يجمع بين مجموعة من الشبكات المتحالفة مثل أن تتحالف شبكات البنوك والاستيراد والتصدير والجمارك والموانئ من أجل ربط عملهم المشترك في تقنية سلسلة الكتل، ويكون لكل جهة نصيب أو مقدار معين من الصلاحيات (نصير، 2022، صفحة 114) .

ثالثاً: كيفية عمل تقنية البلوك تشين:

تعمل تقنية البلوك تشين عن طريق مجموعة من الخوارزميات والآليات المجتمعة والمترابطة فيما بينها، ففي البداية يجب أن يكون لكل من أطراف العملية أو المعاملة محفظة رقمية على منصة البلوك تشين، فيبدأ أحد الأطراف بإضافة معاملة أو بيان جديد، ويلزم أن تكون المعاملة أو البيانات الجديدة موقعة رقمياً بواسطته عن طريق مفتاحه الخاص Private Key، وهو مجموعة من الرموز المشفرة التي يحتفظ بها من أجل التوقيع الرقمي كما ذكرنا سابقاً، ويجب ألا يعرفه أحدٌ سواه، وهو على النقيض من المفتاح العام PublicKey الذي يتكون أيضاً من مجموعة من الأرقام والرموز المشفرة، ويُسمَّى عنوان المحفظة Wallet Address، وهو عنوان معلوماته أو بياناته مُتاحة للجميع، ليتمكنوا من تحويل الأموال عليه لصالح المستفيد، وهو مثيل لرقم الحساب البنكي الذي يقدِّمه المستخدم للعملاء، من أجل أن يقوموا بتحويل المال على هذا الحساب، وتكون جميع عناوين المحافظ مسجَّلة في قاعدة بيانات البلوك تشين، ومرئية لكافة المستخدمين داخل المنصة .

بعد أن يقوم أحد الأطراف بإنشاء معاملة في كتلة على سلسلة البلوك تشين، فإنه يقوم بعد ذلك ببث هذه الكتلة المحتوية على المعاملة على المستخدمين داخل سلسلة الكتل، ويعمل نظام البلوك تشين بصورة غير مركزية، تسمح لكل الأطراف داخل السلسلة (البائع والمشترين) من إجراء المعاملات بدون الحاجة إلى وجود أو وسيط أو طرف ثالث، أو كما يُعرف بنظام الند للند P2P.

ويقوم مستخدمو تقنية البلوك تشين بإرسال هذه المعاملات عبر تلك التقنية عن طريق تطبيق سطح المكتب، وتطبيقات الهواتف الذكية، والمحافظ الرقمية، وخدمات الويب، وغير ذلك، بحيث يرسل البرنامج هذه المعاملات إلى عُقدة أوعدة عُقد داخل شبكة سلسلة الكتل، ويتمّ بعد ذلك نشر المعاملات المقدمة إلى العُقد الأخرى في الشبكة، ثم توضع في قائمة الانتظار لكي يتم التحقق من صحتها قبل إضافتها إلى السلسلة.

تقوم خوارزميات العُقَد بعد ذلك بالتحقق من صحة المعاملة أو البيانات المرجو إضافتها إلى البلوك تشين، عن طريق آليات التوافق التي تؤدي دوراً بارزاً في حل الإشكالات الخاصة باتخاذ القرارات بين الأطراف داخل سلسلة الكتل، حيث تقوم هذه الآلية بالتوافق على أي قرار يرتبط بحالة البلوك تشين، وتنجح في التوصل لحالة التوافق هذه بواسطة آليات أو خوارزميات التوافق.

بعدما يتم التحقق من البيانات أو المعلومات، كما تقدم ذكره، وثبوت صحتها، فإن المعاملة تُضاف إلى غيرها من المعاملات أو البيانات الأخرى التي تمّ التحقق منها، وتسجل عندئذٍ في كتلة أو بلوك Block وهي وحدة لتخزين البيانات داخل تقنية البلوك تشين؛ أيّاً كانت طبيعة هذه البيانات.

بعد موافقة الأطراف داخل السلسلة على هذه المعاملة (البلوك أو الكتلة) بالإجماع، يتم إضافة المعاملة أوالكتلة إلى السلسلة بطريقة لا يمكن معها تعديلها أو إلغاؤها، ويتم ذلك عن طريق التشفير باستخدام الهاشHash Function فكل كتلة بجانب ما تتضمنه من بيانات، فإنها تنطوي كذلك على الهاش الخاص بها، والذي يُعدّ بصمة مميزة لهذه البيانات، وهو يتغيَّر عند تغيير محتوى البيانات مهما كان هذا التغيير، وبناء على ما تقدَّم فإنه بعد إضافة الكتلة إلى سلسلة الكتل على النحو

السابق ذكره وبيانه، نكون أمام عملية مكتملة وناجحة لرفع البيانات أو إجراء المعاملات على البلوك تشين)خليفة, 2018 .p , 18)

تقوم هذه التقنية بإنهاء المعاملات ونقل أصول الملفات إلى الأطراف الأخرى بدون تدخل الوسطاء، لأن جميع العمليات تتم بواسطة ملايين أجهزة الحاسب الآلي المتصلة بسلسلة الكتل، وعن طريقها تنتقل المعاملة إلى الطرف الآخر بصورة مشفرة وبدرجة أمان عالية، وبناء على ذلك فإن تقنية البلوك تشين صارت تحل محل البنوك في تحويل الأموال، ومحل دوائر الدولة في تسجيل الممتلكات، ومحل إدارات المرور في تسجيل السيارات، ومحل السماسرة في إنهاء عمليات البيع والشراء، ومحل الشركات الوسيطة مثل أوبر في تقديم الخدمات، وذلك لصالح وسيط جديد، وهو ملايين الأشخاص حول العالم الذين يستخدمون سلسلة الكتل ويستفيدون من العائد المادي الذي كان يحصل عليه الوسيط التقليدي، وهو عائد مادي قليل جداً مقارنة بما يتحصل عليه الوسطاء العاديين (Directorate, 2018, p. 16) .

يرى البعض أن تقنية البلوك تشين بها بعض المخاطر كالقضاء على المؤسسات الوسيطة والسمسرة في مجال التمويل والأعمال وغيره، والقضاء على عدد كبير من الوظائف المرتبطة بالعقارات، والمصادقة، وشركات التأمين، والبنوك، والسمسرة، وغيرها من الوظائف ذات الصلة، لأن هذه التقنية تلغي دور الوساطة الائتمانية في القيام بذلك.

مجالات استخدام تقنية Blockchain:

-الخدمات المالية :

يحقِّق Blockchain مزيداً من الدقة ومشاركة المعلومات في النظام البيئي للخدمات المالية بطريقة آمنة ورخيصة في التحويلات المصرفية، مثل السفر والتنقل فيمكن استخدام Blockchain لتتبع مراحل سلسلة التوريد مع وجود سجلات للأماكن التي ذهبت إليها الأجزاء، وتتبّع تاريخ الصيانة وتسجيل المركبات كما في السيارات مثلاً، كذلك الزارعة والتعدين، فيمكن لسجل Blockchain إنشاء مستوى من الثقة بين التجار الذين قد لا يكون لديهم خبرة مع بعضهم البعض. ورقمنة شراء وبيع وتخزين المنتجات، أما في مجال خدمات التعليم والاتصال والمعلومات، فيجب أن تكون أوراق الاعتماد الأكاديمية معترفاً بها عالمياً ويمكن التحقق منها، فيمكن أن يؤدي نشر حلول Blockchain في التعليم إلى تبسيط التحقق، وفي مجال الترفيه قيمكن نشر عائدات مشتريات الأعمال الإبداعية تلقائياً وفقاً لاتفاقيات الترخيص المحددة مسبقاً، وفي مال الصحة فيُسمح باستخدام تقنية Blockchain في سلسلة قيمة الرعاية الصحية بمشاركة الوصول إلى شبكاتهم من دون المساس بأمن البيانات وخصائصها، أما في مجالات الإعلام فيمكن تجميع حالات استخدام Blockchain في ثلاثة مجالات رئيسية :-

- حلول قواعد بيانات قابلة للتدوين، ويمكن التحقّق منها رسمياً وقابلة للتحرير والإعلان، ونماذج الأعمال المستندة إلى التشفير، والوصول إلى البيانات العامة المضمونة في أنظمة الملفات القائمة على Blockchain.

- مجال التسجيل العقاري: فيمكن إلغاء السجل العقاري فهي تسهّل عملية نقل الملكيّة بصورةٍ آمنة لجميع الأطراف المشاركة في العملية: المشتري والبائع والوكيل العقاري والبنوك المستخدمة، فجميعها لها هوية رقمية خاصة بها يتم التحقّق منها من قبل النظام الرئيسي (الدليمي، 2014، صفحة 58).

تقنية البلوك تشين في الصحافة الرقمية:

صحافة الإنترنت هي نتاج لامتزاج الإعلام بالتقنية الرقمية، وهي برغم عمرها القصير إلا أنها حققت في نحو عقد من الزمان ما حقَّقته الصحافة المطبوعة في عشرات السنين، وتمكَّنت صحافة الإنترنت من تقديم مكاسب عديدة للمهنة الإعلامية ولجمهور القرّاء وكذلك لمستويات أخرى من المستفيدين مثل المعلنين والطبقة السياسية ومروجي الأفكار والدعاة وسواهم، لكن هذه المكاسب ارتبطت ومازالت بتطور التقنية وانتشارها وفي طبيعة الجمهور الذي يستخدمها.

تحديات كبيرة تواجه الصحافة، فهي تفقد رويداً رويداً مزيداً من عائداتها لمشغلي المنصات الذين يفضلون أسواق معينة، وكذلك ثقة قرَّائها من خلال الأخبار الزائفة والمحرَّفة.

لذلك فإن الأخبار الزائفة والمقالات الخداعية أصبحت مشكلة عالمية، فهي لا تخلق آراءً عامة تحجب الحكم الموضوعي للناس على السياسة فحسب، بل يمكن أيضاً أن تعزّز عدم ثقة الجمهور بالصحافة . فهي تنتشر بشكل متكرر على الإنترنت وفي بيئات الجوّال الذي أصبح في متناول يد الجميع.

إن بداية Blockchain هي التفجر في كمية البيانات المنتجة على مدار اليوم داخل مؤسسة أو شركة خلال فترات طويلة، وأصبحت هذه التقنية موجودة نتيجة التطور الهائل في قواعد البيانات، وهي تدفق هائل في المعلومات يمكن الاعتماد عليها في أن نبني عليها معارف كبيرة كنظم نستخدمها في ضبط أداء العمل سواء كان استخداماً أكفأ في ضبط الموارد والسيطرة على الفقد والتأمين وهكذا، مقابل التطور في التعامل مع البيانات الكبيرة.

كانت Blockchain واحدة من التقنيات التي طُرحت لاستخدامها مع البيانات الضخمة، فالكتلة الواحدة منBlockchain تعبّر عن أربعة أشياء: بصمة الوقت، والعمل نفسه، والقائم به، والمكان الذي تمَّ فيه، وحين يجتمع الأربعة مع بعض يكونوا كتلة، ويوجد رابط لكل كتلة سواء مع الكتلة التي قبلها أو التي بعدها، وهو في حالته الأولى والتي لم يرتبط بها مع أي شيء آخر، ولم يتحول من بيان إلى معلومة.

يطلق على الـ Blockchain دفتر الأستاذ، فبمجرد أن المعلومة أصبح لها كتلة وتمَّ ربطها بكتلتها فإنها تتحول إلى Blockchain فلا يمكن حذفها ولا يمكن إخفاؤها فهي قائمة على الشفافية. وBlockchain لا يعطي الفرصة للتلاعب، فكل اللعب هنا مكشوف أمام الناس، فهي من أدوات النزاهة)خليفة, 2018(18 .p , .

وبالتالي فال Blockchain هو محفظة إلكترونية يتم فيها ادخار العملات الرقمية مثل Bitcoin والإيثيريوم والأشياء الخاصة بالتعدين، واستغلال موارد الجهاز في التعدين، كما أن Blockchain عبارة عن سلاسل كتل يتم متابعتها من خلال مجموعة سلاسل الكتل بين الشخص نفسه وبين المؤسسة التي اشترى منها، فهي مجموعة من سلاسل كتل مؤمنة نستطيع متابعتها من شاشة الموبايل، والـ Blockchain تقنية لا يعرفها الكثير من الصحفيين وكان أغلبهم يعتقد أنها شركة أو تطبيق، لكنها آلية وقاعدة بيانات أو محفظة كبيرة جداً لإدارة مجموعة أعمال وسجلات وقواعد بيانات، وهي قد تكون منافسة للإنترنت. خاصة وأن العملات الرقمية مرتبطة

بها (حنفي، 2021، صفحة 22).

إذن Blockchain هو سجل ومحفظة يجمع كل هذه البيانات بشكل معين وآليات معينة تُسمّى سلسلة الكتل، ويوجد من يقول إنه سينافس شبكة الإنترنت كقاعدة بيانات. و Blockchain محفظة تُدخل فيها العملة مثل الدفاتر الرقمية.

ميزات البلوك تشين:

من ناحية التحريف والتزوير

يوفّر البلوك تشين وسيلة مهمة لإبرام العقود الذكية ولإنهاء المعاملات في سرعة وسهولة وبدرجة عالية من الأمان والحماية، بدون الاستعانة بطرف ثالث أو وسيط، وصارت تحلّ محل الوسطاء التقليديين وتمنعهم عن أداء أي دور بين المشتركين أو المستخدمين في سلسلة الكتل.

وتوجد بعض الصعوبات التي تواجه مسألة تحديد هوية الأشخاص في نطاق تقنية البلوك تشين العامة، ويمكن التغلب عليها بتحديد هوية المستخدم بالهوية الرقمية IP أو البصمة الإلكترونية، أو بغير ذلك.

كذلك فقد اعترفت بعض التشريعات بصحة العقود والتصرفات القانونية التي تجري بواسطة تقنية البلوك تشين، وبما يترتب من آثار قانونية، مثال ذلك المشرع الفرنسي والمشرع الأمريكي. مما يعني إمكانية وصحة الاستناد عليها كوسيلة من وسائل الإثبات الإلكتروني (عبد المبدي، 2023، صفحة 66).

من ناحية الملكية الفكرية وحمايتها

بمنتهي البساطة، ومن خلال تقنية البلوك تشين أصبح من السهل معرفة أول من نشر البيانات أو الأخبار، وبالتالي ينسب له الحق في ملكيته الفكرية لموضوع الخبر أو البيان المنشور، وذلك من خلال توقيعه الإلكتروني المرتبط بسلسلة الكتل أو تحديداً بالكتلة الأولى لسلسلة الكتل المتعلقة بموضوع ما.

إن سنَّ وإصدار قانون يعني بتنظيم المعاملات والتجارة الإلكترونية، كما فعل بعض من مشرعي الدول العربية وغير العربية، إلا أن المشرعين تأخروا كثيرًا في الإقدام على هذه الخطوة المهمة، وأنه قد آن الأوان لأن يتدارك كلُّ ما فاته، بأن يتخذ موقفاً إيجابياً يصدربموجبه قانوناً ينظم فيه الأحكام الخاصة بالمعاملات والتجارة الإلكترونية، ومن بينها النص على تقنية البلوك تشين وتنظيم أحكامها (مكاوي، 1993، صفحة 23).

عيوب البلوك تشين:

على الرغم من المميزات الكثيرة لتقنية البلوك تشين كالحفاظ علي عنصر الأمان في عملية النشر الصحفي وتتبع عمليات إعادة النشر بموافقة الطرف الأصيل، وغلق الباب نهائياً أمام التحريف والتزوير والاقتباس، وما إلى غير ذلك، إلا أن لتقنية البلوك تشين عيباً خطيراً تعرفت عليه الباحثة من مناقشاتها مع الناشرين والصحفيين المختصين، وتمثَّل هذا العيب في عدم قدرة الناشر في إضافة تعديلات على بعض الأخبار المنشورة فعلياً بتلك التقنية، كمثال على ذلك فإنه لا يمكن التعديل على خبر تمَّ نشره عن حادث ما وقع فعلياً ويريد الناشر تعديل أعداد المصابين أو حالات الوفاة، كذلك متابعة مباراة كرة ونشر أحداثها والتعديل على النتائج والإحصاءات أولاً بأول، لأن الكتلة تقنياً لا يمكن التعديل على محتواها بمجرد نشرها. وبالتالي يلزم إنشاء كتل جديدة بالمحتوى المُراد تحديثه أو تعديله.

المبحث الثالث : توظيف تقنية البلوك تشين في التصدي للتحريف وحماية الملكية الفكرية في النشر الإلكتروني التقليدي

جرت عملية البحث باستخدام التحليل النوعي والوصفي وتحليل الحقائق الراهنة والمتعلقة بموضوع البحث. فالمواقع التي تعتمد في إدارتها على تقنية البلوك تشن وكذلك الكُتّاب والصحفيون والمبرمجون، ومن لديهم اهتمامات عن تقنية Blockchain. كانوا هدف الباحثة فوقع الاختيار على موقع الجمهورية الثانية الإخباري المصري، وموقع DNN بتقنية البلوك تشين، كعيّنة البحث إذ جرى تحليل لنماذج من المواقع الإخبارية التي يتم نشرها إلكترونياً بطريقة تقليدية وأخرى بتقنية البلوك تشين.

المحور الأول: الصحف الإلكترونية التقليدية:

بدأت تدرك الصحف أهمية الإنترنت، وضرورة تواجدها على الشبكة، منذ انطلاق الإنترنت عالمياً عام 1990 ، إلا أن الصحافة العربية تأخرت إلى نهاية التسعينيات لأسباب تقنية واقتصادية، وكان منتصف التسعينيات هو بداية ظهور الصحافة العربية على شبكة الإنترنت، وتُعدّ صحيفة المراسل أول صحيفة عربية إلكترونية يتمّ إعداد مادتها التحريرية والإعلامية ونشرها إلكترونياً عبر الإنترنت، وهي صحيفة إلكترونية أسبوعية بدأت إصدارها في 12 أغسطس/آب 1997 ، وتلتها من الصحف العربية صحيفة الراية التي أصدرات أول نسخة إلكترونية لها في الأول من يناير/كانون الثاني 1997، ثم جريدة الوطن الكويتية والأيام البحرينية والدستور والبيان والرأي الأردنية وجريدة الحياة وكذلك جريدة الجزيرة في 16 أبريل/نيسان عام 1997، وقد حدَّدت إحدى الدراسات في بداية عام 1998 عدد مواقع الصحف العربية على الإنترنت بنحو 42 موقعاً بالإضافة إلى 15 موقعاً لمحطات الراديو والتليفزيون العربية وستة مواقع بوكالات الأنباء العربية.

وفي مصر تسابقت المؤسسات الصحفية لإنشاء مواقع إلكترونية لها على الشبكة، ففي 16 فبراير/شباط 1997 ظهرت نسخٌ إلكترونية من صحف الجمهورية والمساء والجازيت ومصر اليوم وعقيدتي الدينية بدأ من عام 1998 ثم تلتها بعد ذلك صحيفة الشعب، حيث أصدرت نسختها الإلكترونية في أول أكتوبر/تشرين الأول 1998، وفي أول مارس/آذار 1998 دخلت صحيفة الوفد إلى شبكة الإنترنت تلتها صحيفة العالم اليوم في 25 يوليو/تموز 1998، وبعدها بيومين فقط أصدرت صحيفة الأسبوع نسختها الإلكترونية وذلك في 27 يوليو/تموز 1998(https://mail.almerja.net) .

وهناك صحف إلكترونية ليس لها صحيفة مطبوعة، وتُدار عادة بجهد فردي وتغطي مجالات الأخبار كافة من سياسة واقتصاد ورياضة وسينما وموسيقى، وتتميز الصحف الإلكترونية المنتشرة على صفحات الإنترنت بالحيوية التي تفقدها الصحف المطبوعة؛ فيمكنها إضافة وحذف وتغيير الأخبار والتحولات في كل لحظة من لحظات اليوم، على عكس الصحافة المطبوعة التي ما إن تصدر إلى الأسواق فتصبح ملكاً للقارئ، ولا تستطيع إدارة الصحيفة إضافة أو حذف أو تغيير أي شيء منها.

فالصحف الإلكترونية غير مقيَّدة بحدود، فيمكن للمتلقي أن يطالع آخر الأخبار الواردة في هذه النوعية من الصحف في أي وقت وأي مكان في العالم، طالما أنه يمتلك جهازاً ذكياً يتصل بالإنترنت.

إن القائمين على الصحف الإلكترونية يمتلكون إمكانيات كبيرة خاصة بشؤون التحرير أكثر بكثير من تلك الممنوحة للقائمين على الصحف المطبوعة من حيث حرية الحركة والتغيير، ومتابعة الأحداث، سواء بالكلمة، أو بالصوت، أو بالصورة، وهو ما لا تستطيع أن تقوم به الصحف المطبوعة بأي حالٍ من الأحوال. كما أن الصحف الإلكترونية قد استطاعت أن تهرب من سلطة الرقيب العادي، رغم ما يتعرَّض له البعض منها في العديد من الدول العربية من إغلاق، حيث وفَّر هذا النوع من النشر الإلكتروني إمكانات جديدة من الحركة وتجاوز أنماط الرقابة المتعارف عليه. فبينما يمكن مراقبة الصحف المطبوعة في مرحلة ما قبل النشر، فإن الصحف الإلكترونية يمكنها النشر بسهولة، ثم انتظار النتائج بعد ذلك، فالفرص الواسعة التي تتيحها هذه النوعية من الصحف الإلكترونية قد أغرت الكثيرين بإصدار العديد من الصحف على صفحات الإنترنت، وإشباع رغباتهم في كتابة ما يرغبون في كتابته، وما لا يمكن نشره عبر الصحف المطبوعة. ومما لاشك فيه أن هذه النوعية من الصحف تتمتع بقدر كبير من الحرية، وإمكانية إطلاق الأخبار والمعلومات والمناقشات بشكلٍ مازالت تعجز عنه الصحف الورقية الخاضعة لرقابة ما قبل النشر.

ويُعتبر موقع بوابة الجمهورية الثانية المصري مثالاً جديداً ورائداً لمواقع الصحافة الإلكترونية العربية المتخصصة، فالموقع هو أول موقع توثيق إخباري، فيقوم بنشر الأخبار بتنوعاتها كجريدة إلكترونية، كما أن للموقع صفحات على منصات ومواقع التواصل الاجتماعي المختلفة كفيس بوك وتويتر وثريدز وإنستجرام وتليجرام، وللبوابة تطبيق إلكتروني خاص بها لتسهل على متابعيها قراءة الأخبار بشكل سريع وسلس، وتقوم إدارة البوابة بتدقيق وتوثيق الأخبار التي يقوم محرروها بنشرها، ليمنع بقدر الإمكان عمليات تزوير وتزييف الأخبار، كما يقوم الموقع باستخدام الذكاء الاصطناعي في تحليل بعض الأحداث ليرسم لقرَّاءه السيناريوهات المتوقعة بشفافية مطلقة، ويقدم الموقع خدمة chatgpt كخدمة مجانية لقرَّاءه وزوَّار الموقع الإلكتروني، ويقوم الموقع بتصحيح الأخبار المضللة والزائفة والشائعات التي تنشر على المواقع الإلكترونية، ولا يسمح الموقع نهائياً بنشر إعلانات أو وجود ممولين، وذلك حفاظاً على الحيادية والمصداقية، واحتراماً لعقول قرَّاءه. وتهدف البوابة لنشر تقارير مفصلة عن مواضيع تهم القارئ العربي، وتقدِّم موضوعات توعوية لزيادة وعي متابعيها، وقد تمَّ تدشين الموقع الرئيسي في عام 2022 ويبلغ عدد مشاهدي منشوراته على المنصات أكثر من عشرة ملايين مشاهد (https://www.egypt2.com).

ويمكن القول إن واقع الصحافة الإلكترونية العربية لا يخرج عن كونه مواقع تابعة للصحف المطبوعة في الغالبية، حيث تشكِّل الجزء الرئيسي في ظاهرة الصحافة الإلكترونية الحالية على الإنترنت، أما عن المواقع التابعة لجهات غير صحفية كبوابات الأخبار المستقلة ومواقع قنوات التليفزيون والأحزاب والمنظمات والهيئات وغيرها، فإما غير موجودة فعلاً، أو لا تمارس أي نوع من الصحافة الإلكترونية، أو قليلة العدد ولا تشكل ظاهرة، ومن هنا يصحّ الحديث عن الصحافة الإلكترونية من الناحية العملية حديثاً عن مواقع الصحف المطبوعة وليس غيرها.

المحور الثاني: تحليل لنموذج موقع الجمهورية الثانية الإخباري المصري:

1- التوثيق: وتهتم إدارة الموقع في الحصول على أخبارها وبياناتها من مصادرها الموثوقة كالمتحدثين الرسميين والمسؤولين المعتمدين كالوزراء والسفراء والمحافظين وغيرهم.

أ- تحريف العناوين: ويتم بجهود حثيثة من العاملين في البحث المستمرعلى الشبكة العنكبوتية للتحقق من أصالة العناوين المطروحة على موقعهم.

ب- تحريف النص: يحاول مسؤولو الموقع دوماً متابعة الأخبار وتصحيح ما يتم العثور عليه من نصوص مضللة، ونشر النصوص المزيفة ونشر النص الحقيقي حتى تظهر الحقيقة للقارئ.

ج- تحريف الصورة: يحاول الموقع بقدر الإمكان الحصول على الصور التي ينشرها من مصادرها الموثقة، كالصفحات الرسمية للهيئات والمؤسسات وغيرها، كما يقوم العاملون به بجهودهم ووقتهم بمتابعة ما تمّ نشره على الشبكة العنكبوتية من صور وأخبار وكشف الزائف منها للمتابعين.

د- تحريف للكاريكاتير:

هـ- تحريف الجداول: يعتمد الموقع دائماً في الحصول على مادته من مصادرها الموثوقة، ويبذل العاملون به جهودهم الشخصية في متابعة أي تزوير من باقي المواقع التي تنشر المادة نفسها على الإنترنت.

2- زمن ومدة النشر

أ- أخبارعاجلة: يتأخر الموقع في نشر الأخبار والأحداث العاجلة عن باقي المواقع الإخبارية، وقد يقوم أحياناً بنشر الحدث وينتظر حتى يتم توثيق التفاصيل من الجهات المسؤولة (كصدور بيان رسمي أو غيره) حتى لا يضلل القارئ.

ب- أخبار: يقوم الموقع بنشر الأخبار بصورة دورية على مدار الساعة، كما يقوم محررو الموقع بإعادة نشر الأخبار نفسها على منصات التواصل الاجتماعي التي يمتلك الموقع صفحات عليها كالفيس بوك وتويتر وغيرها من المنصات.

د- تقارير: يقوم الموقع بنشر تقاريره عن الأحداث والمواضيع التي تهم القارئ العربي بصورة دورية منتظمة.

هـ- مطولات: يقوم الموقع بنشر مقالات ومطولات بصورة دورية وفقاً لسياسة التحريرالتي تمّ وضعها منذ إنشاء الموقع.

3- الحماية: تتم عمليات الحماية باستخدام برامج الأمن السيبراني بمعرفة مختصين مهمتهم متابعة تأمين الحسابات الخاصة بالموقع سواء التطبيق أو الصفحة الخاصة بالموقع على السيرفر الرئيسي، أو الصفحات على منصات التواصل الاجتماعي، ويتمّ بذل جهود مضنية في عمليات الحماية، وعلى الرغم من ذلك تتعرض المواقع الخاصة بالبوابة للعديد من التهديدات ومحاولات السرقة المستمرة من المخترقين.

أ- الفقدان: يتم حفظ نسخة احتياطية من منشورات الموقع على جهاز سيرفر خاص بالموقع، يمكن استخدامها في حال انهيار الموقع أو تعرضه للهجمات من المخترقين.

ب- التزوير: يتم بمجهود الأفراد، ويتم بذل جهود كبيرة في متابعة ذلك، ولا يتم استخدام تطبيقات خاصة تقوم بالعمل بمفردها.

ج- السرقة: يتم أيضاً بمجهودات الأفراد، ويتم بذل جهود كبيرة في متابعة ذلك، ولا يتم استخدام أي تطبيقات خاصة تقوم بالعمل بمفردها.

د- حفظ المواد أثناء تحديث الموقع: يتم حفظ وأرشفة جميع منشورات الموقع على جهاز سيرفر خاص ويتم إعادة رفعها بعد تحديث الموقع.

4- مميزات النشر

أ- حفظ الأرشيف: يحتفظ الموقع بكل ما يقوم بنشره على جهاز السيرفر الخاص به، وهو أرشيف يتنامى يومياً بإضافة كل ما يُنشر على مدار الساعة.

ب- البحث في البيانات: يقوم بذلك من يمنحه الموقع إمكانية الوصول لتلك الميزة من المحررين ورؤساء التحرير.

ج- مشاركة إنتاج الأخباروالمواد: يقوم الموقع بمشاركة الأخبار من الوكالات والمحطات الكبيرة محلياً وعالمياً، مع الإشارة لذلك في المنشورات التي ينشرها لجمهوره.

د- تعديل البيانات: يمكن تعديل البيانات من خلال بعض الأفراد من العاملين بالموقع والذين لديهم الصلاحيات اللازمة لذلك.

هـ- استخدام التكنولوجيا: يستخدم الموقع تطبيق خاص به يمكن تحميله من منصة جوجل لاي وآب ستور، كما يمنح الموقع لزواره إمكانية استخدام تقنية الـ CHAT GPT ، ويستخدم الموقع تقنية الذكاء الاصطناعي في تحرير بعض تقاريره لرسم السيناريوهات المحتمل حدوثها في موضوع ما يهمّ القراء.

و- إمكانية التطوير: بالرغم من وقوف الأمور المادية عائقاً أمام إمكانيات التطوير والتحديث، إلا أن القائمين على إدارة الموقع يحاولون باستمرار تطوير أدواتهم، تكنولوجياً، ومنح المحررين دورات بصفة مستمرة لتطوير الأداء وتحديثه.

ز- الوصول للمستخدمين: يتمّ بجهود فردية ومن خلال منصات التواصل الاجتماعي، وليس للموقع خوارزميات خاصة بالمستخدمين لتسهيل عملية الوصول إليهم كمواقع الوكالات الكبيرة.

5- قانونية البيانات

أ- حجب المصدر: لا تعتد سياسة الموقع بنشر أخبار من مصادر ترفض الإفصاح عن نفسها، وذلك لأن سياسة الموقع تهتم بصورة جيدة بتوثيق أخبارها التي تقوم بنشرها.

ب- التعريف بالمصدر: تقوم سياسة البوابة على التعريف بمصادرها على أن تكون مصادر رسمية وموثقة، أو وكالات أنباء ومحطات ذات مصداقية.

ج- **القوانين الخاصة بالنشر:** تلتزم البوابة بالقوانين المحلية الخاصة بالنشر، وحفظ حقوق الغير.

6- الحقوق

أ- اقتصادية: لا تعتمد سياسة الموقع على الإعلانات ولا التبرعات، وذلك حتى لا يتمّ التحكم في سياسة النشر التي يعتمدها الموقع من المعلنين أو المتبرعين.

ب- مهنية: يعتمد الموقع في غالب عمله على المتطوعين من أصحاب الخبرات في المجال الصحفي، والذين تلتقي ميولهم مع سياسة التحرير بالموقع، ويحتفظ الموقع بجميع حقوق النشر.

ج- فكرية: يتابع الموقع ما يتمّ نشره، وذلك بجهود العاملين فيه، ويبذل في ذلك جهوداً ووقتاً كبيراً.

المحور الثالث: تقنية البلوك تشين في الصحافة العالمية:

تظهر تكنولوجيا «blockchain البلوك تشين» في مجال الإعلام والصحافة كبديل مستقبلي، ربما لأنها تحمل الحلول لبعض المشكلات الأساسية التي تواجه صناعة الإعلام كأزمة الإيرادات، والرسوم مقابل المحتوى والاستثمار وحفظ حقوق الطبع والنشر للصحفيين وضمان حصول الكُتَّاب على مستحقاتهم المادية والأدبية.

تتيح تقنية blockchain سوقاً رقمية لا مركزية تقاوم الغش والعبث وأكثر شفافية، وتعد شبكة الأخبار DNN وCivil، من الشركات التي تعتمد تقنية البلوك تشين في أعمالها.

فشبكة Civil فتستند إلى Ethereum blockchain، ولكن نموذج التشغيل مختلف، فهي تتيح إنشاء غرف للصحافة بحيث يختلط القارئ والصحفي في إنشاء منصة إخبارية. مما يزيل الحواجز التي تمنع الوصول، فيتم إضفاء الطابع الديمقراطي على صناعة الخبر (https://wan-ifra.org) .

وتُعتبر شبكة Civil شبكة لا مركزية تتألف من ناشرين مستقلين، تحكمهم مجموعة معايير أخلاقية ومجتمع محيطي من متلقي الأخبار، وتهدف لإنشاء سوق مستدام للصحافة خالياً من الإعلانات والمعلومات المضللة، كما تهدف لتمكين علاقات مباشرة وشفافة بين الصحفيين ومتلقي الأخبار، باستخدام blockchain لتعزيز حماية الصحفيين ضد انتهاكات الملكية الفكرية.

تأسست (Civil سيفيل) عام 2016، بالتنسيق مع ConsenSys وقامت بتبني تقنية مبتكرة، لإنشاء منصة إعلامية قائمة على blockchainبحيث يمتلكها ويديرها الجمهور، وتبنَّت نظام تحرير يعتمد على منصة Wordpress الأكثر شيوعاً، لتحقيق اللامركزية في التدقيق الخبري، وفي التمويل المستمر لإيجاد حلّ مستدام لضمان عدم تولي المستثمرين مسؤولية اتخاذ قرارات التحرير والإعلان، والعمل على الحماية من هجمات المخترقين وأعطال الكمبيوتر، وحماية حقوق الطبع والنشر ومعاملات الدفع وترخيص المحتوى. ونظراً لأن تلك التقنية لازالت في بداياتها، فقد قررت شركة سيفيل الخروج من هذا الاندماج لعدم قدرة فريق العمل على إعالة نفسه من خلال ما يحققه من دخل، فتوقفت المنصة عن تطوير المزيد من ابتكارات البنية التحتية، برغم استمرار عمل غرف الأخبار في عملها المعتاد، وذلك حتى إشعار آخر(https://civil.co) . وانتهى الاندماج الكلي عام 2020(https://ijnet.org/ar/story).

إن هذا الإخفاق كان متوقعاً بقدر ما كان مخيباً للآمال، فمقدار الحماس بخصوص التكنولوجيات الناشئة عادة ما يفوق ما يتمّ تحقيقه من فوائد، مما يخلف موجة من خيبات الأمل. فحتى أكثر التقنيات الواعدة تعاني من عيوب التصميم التي تظهر في مراحل مبكرة من تطويرها، فيمكن مثلاً لروبوتات الدردشة المدعمة بالذكاء الاصطناعي أن تهلوس، فتعطي نتائج غير مقبولة، كما يمكن أن تفشل البطاريات الكهربائية في البرودة الشديدة أو الحرارة العالية، وغالباً ما تظهر الأعطاب في البرامج الجديدة، كذلك لم تكن شبكات «بلوك تشين» محصنة تماماً ضد الاختراقات والمسائل المتعلقة بالأداء. ولكن مرونتها التي خضعت للاختبار تجعلها مناسبة لتحسين نُظم عملها وتحقيق الأهداف المرجوة منها.

تقوم المؤسسات الإخبارية الكبرى بتصميم وبناء أنظمة معقدة توظِّف فيها المراسلين ومحترفي المبيعات لإنتاج وتقديم المحتوى، بالإضافة إلى المطورين ومديري الأنظمة وفنّيي صيانة خوادم البيانات، وجدران الحماية، وخوارزميات التوصية، وأنظمة تتبع المستخدم، وما إلى ذلك، كذلك فقد اضطرت المؤسسات الإخبارية إلى الاستعانة بالمنصات الإلكترونية الاستهلاكية، مثل الواقع الافتراضي والمعزز، ومقاطع الفيديو، والأخبار المبنية على الألعاب.

فعلى سبيل المثال إن DNN عبارة عن منصة إخبارية سياسية تجمع بين إنشاء الأخبار والشبكات اللامركزية كوسيلة لتقديم محتوى واقعي، برعاية مجتمع من القرّاء والكتاب والمراجعين، وتقوم DNN بتسخير قوة blockchain Ethereum لإنشاء منصة إخبارية وتشجيع نشر الأخبار السياسية الواقعية وغير المتحيزة من خلال تحفيز المساءلة على جميع مستويات عملية استهلاك الأخبار. ويسمح فيها لأي شخص بإرسال المحتوى - كما لو كان يكتب في مدونته الشخصية، قبل أن يتم تقييم المحتوى من قبل مجموعة من المراجعين، فإذا كانت مقالته تفي باشتراطات النشر المتبعة، فتكون المقالة عندئذ متاحة للقراء.

ويُعتبر الأخوان جينس وهانز بورسن، هما المؤسسان المشاركان لشركة The Daily Ledger، وهي شركة ناشئة تستخدم تقنية blockchain لمحاربة المعلومات المضللة في المنشورات عبر الإنترنت. ويعتبرونها طريقة جديدة وأفضل للأشخاص للتنقل في مساحة عبر الإنترنت، والتي يتم وضعها بالفعل موضع التنفيذ من قبل بعض العلامات التجارية المعروفة.

يعمل هانز بورسن حالياً كباحث في مركز Blockchain الأوروبي، وقد أجرى بحثاً في عام 2023 حول كيفية استفادة المؤسسات الإخبارية من تقنية blockchain ، فيصف برنامج web3 بأنه «طريقة مثالية لناشري الأخبار لدخول العصر الجديد»، ويعتقد أن هذا البرنامج سيوفر حلولاً تقنية جديدة لصناعة الإعلام.

ويتم استخدام blockchain حالياً من قبل بعض المنشورات الإخبارية، مثل مجلة TIME، التي أطلقت أول إصدار لها من المجلات اللامركزية في عام 2022. وهي أول مجلة على الإطلاق يتم نشرها علىblockchain ، والتي تستخدم NFTs للسماح بالوصول السهل إلى المحتوى والبناء مجتمعين. وصفKeith A. Grossman ، رئيس مجلة TIME ، المجلة بأنها «الامتداد الطبيعي» لعلامتهم التجارية.

هذه مجرد بداية لاستخدام blockchain في وسائل الإعلام، مع إمكانية تطوير هذه التكنولوجيا إلى أبعد من ذلك بكثير، فهناك من الفرص عدد لا حصر له لتطبيق blockchain على المؤسسات الإعلامية، والتي ينبغي الاستفادة منها، لتبقى الصحافة حاضرة في الفضاء الإلكتروني، ومن المهم للصحفيين أن يدركوا إمكاناتblockchain وأن يتعلموا كيفية التوسع بها (https://wan-ifra.org/events/congress2023) .

❖ تحليل لنموذج موقعDNN بتقنية البلوك تشين:

إن DNN كمنصة إخبارية سياسية تقدم محتوى واقعياً، برعاية مجتمع من القرّاء والكُتّاب والمراجعين، وتقوم DNN بتسخير قوة blockchain Ethereum لإنشاء منصة إخبارية وتشجيع نشر الأخبار السياسية الواقعية وغير المتحيزة من خلال تحفيز المساءلة على جميع مستويات عملية استهلاك الأخبار.

1- التوثيق: يعمل الموقع من خلال الاعتماد علي تقنية البلوك تشين والتي من ضمن مزاياها الحفاظ على توثيق المعلومة والبيانات المنشورة، وبتتبع سلسلة الكتل تكون الحقوق المادية والأدبية وكذلك المسؤولية في صحة وصدق المنشور على عاتق صاحب الكتلة الأولى.

أ- **تحريف العناوين:** لا يمكن تحريف العناوين، لأن تقنية البلوك تشين لا تسمح بذلك.

ب- **تحريف النص:** تعمل تقنية البلوك تشين بصورة تلقائية تمنع النسخ.

ت- **تحريف الصورة:** يتم التعامل مع الصورة كما يتم التعامل مع النصوص فلا يمكن التعديل عليها أو تحريفها.

ث- **تحريف للكاريكاتير:** ينطبق عليها ما ينطبق على الصور.

ج- **تحريف الجداول:** لا يمكن تحريف ما تمّ إدخاله من بيانات.

2- زمن ومدة النشر

أ- **أخبار عاجلة:** وهنا تظهر السلبية الأولى والتي ترصدها الباحثة، وهي أن الخبر العاجل يكون في كتلة لا يمكن التعديل عليها أبداً، وبالتالي فإن الخبر العاجل وإن كان مثلاً عن عدد وفيات ومصابي حادث ما، وبعد وقت قصير حدث تغيير في تلك الأعداد فلا يمكن التعديل نهائياً على الخبر الذي تمَّ نشره في كتلة تقنية البلوك تشين.

ب- **أخبار:** يتم نشر الأخبار بصورة سريعة ولا يمكن تغيير محتوى الخبر أو عنوانه، وبالتالي فهو غير قابل للتحريف أو التزوير، ويُنسب لناشر أول كتلة.

ت- **تقارير:** تكون التقارير محمية فلا يمكن تعديل البيانات وتحريف الأرقام والجداول بسبب استخدام تقنية البلوك تشين.

ث- **مطولات:** بعد نشر المطولة تحفظ حقوق الملكية لصاحب الكتلة الأولى ولا يمكن سلبه حقوقه الأدبية والمادية.

3- الحماية

أ- **الفقدان:** لا يمكن فقد ما تمّ نشره من كتل وذلك لأن تقنية البلوك تشين تعمل بصورة لا مركزية، ففي حالة سقوط أو انهيار نظام تشغيل في أحد الأجهزة فإن المعلومات تكون محفوظة في باقي الأجهزة الخاصة بالمستخدمين الآخرين، فلا يمكن فقدان أي كتلة مهما حدث.

ب- **التزوير:** يتم توثيق سائر المعاملات بتسلسل زمني يحول دون حدوث أي تحريف أو تلاعب أو غش قد يرد على المعاملات المسجلة، وتسمح هذه التقنية لهؤلاء الأطراف بإجراء جميع التصرفات القانونية فيما بينهم وتوثيقها، بدون الاستعانة بوسطاء أو أطراف خارجية.

ت- **السرقة:** يمكن لناشر الكتلة الأولى أن يتتبع بسهولة ما تم إعادة نشره وبالتالي الحفاظ على حقوقه.

ث- **حفظ المواد أثناء تحديث الموقع:** تعمل تقنية البلوك تشين بصورة لا مركزية وبالتالي يتم تحديث الموقع بدون الحاجة لوجود سيرفرات لحفظ المواد المنشورة.

4- مميزات النشر

أ- **حفظ الأرشيف:** يعمل الموقع بتقنية لا مركزية، ولا يمنع هذا من الاحتفاظ بأرشيف لا مركزي.

ب- **البحث في البيانات:** يمكن البحث بسهولة في البيانات.

ت- **مشاركة إنتاج الأخبار والمواد:** يكون من خلال تصديق مالك الكتلة الأولى وذلك للحفاظ على حقوق الملكية.

ث- **تعديل البيانات:** لا يمكن بأي حال تعديل البيانات وذلك لأن تقنية سلسلة الكتل لا تسمح بذلك

ج- **استخدام التكنولوجيا:** تستمر عمليات استخدام التكنولوجيا من خلال صفحات وتطبيق الموقع.

ح- **إمكانية التطوير:** يعمل القائمون على الموقع بمحاولات مستمرة للتطوير لمواكبة ركب التطور العالمي.

خ- **الوصول للمستخدمين:** من خلال خوارزميات مثل ما يحدث في الفيس بوك وتويتر وغيره من المنصات.

5- قانونية البيانات

أ- **حجب المصدر:** لا يمكن حجب مصدر المعلومة فكل ما يتم نشره بالكتلة الأولى تُتاح الإشارة إليه في باقي الكتل، مع حفظ حقوق النشر لصاحب أول كتلة.

ب- **التعريف بالمصدر:** بناء على التصريح من مالك الكتلة الأولى أو كاتبها يمكن التعرف على مصادره في الحصول على المحتوى المنشور.

ت- **القوانين الخاصة بالنشر الصحفي:** حتى الآن لا تكفي التشريعات والقوانين المعتمدة دولياً في مواكبة التطور الحاصل عالمياً في تكنولوجيا النشر الصحفي والإعلامي، وتحتاج الأمور لمزيد من التشريعات والقوانين سواء دولية أو محلية، فحالياً تحتاج القوانين والتشريعات الخاصة بحماية حق المؤلف لمزيد من التدقيق والتشريعات لمواكبة التقدم الهائل والمتسارع في التكنولوجيا، وخاصة في منطقة الشرق الأوسط والوطن العربي.

6- الحقوق

أ- **اقتصادية:** لا تعتمد سياسة الموقع على الإعلانات.

ب- **مهنية و فكرية:** يمكن معرفة من الذي قام بنشر الكتلة الأولى في سلسلة الكتل، وبالتالي الحفاظ على حقوقه الأدبية والمادية كمالك أصيل لحقوق الملكية الفكرية.

❖ **النتائج النهائية**

1. ، اتاحت تقنية البلوك تشن لجميع الأطراف المشاركين فيه الحصول على نسخة منه. كونها قاعدة معلومات أو بيانات عريضة

2. تقوم تقنية البلوك تشن باستخدام تقنيات التشفير من أجل إنشاء دفتر سجلات موزعاً على الشبكة العنكبوتية
3. في البلوك تشين يتمّ توثيق سائر المعاملات بتسلسل زمني يحول دون حدوث أي تحريف أو تلاعب أو غش قد يرد على المعاملات المسجلة، وتسمح هذه التقنية لهؤلاء الأطراف بإجراء جميع التصرفات القانونية فيما بينهم وتوثيقها، بدون الاستعانة بوسطاء أو أطراف خارجية.
4. يمكن معرفة من الذي قام بنشر الكتلة الأولى في سلسلة الكتل وبالتالي الحفاظ على حقوقه الأدبية والمادية كمالك أصيل لحقوق الملكية الفكرية.

❖ التوصيات

1. تحتاج القوانين والتشريعات الخاصة بحماية حق المؤلف لمزيد من التدقيق والتشريعات لمواكبة التقدم الهائل والمتسارع في التكنولوجيا، وخاصة في منطقة الشرق الأوسط والوطن العربي.
2. تُعتبر تقنية البلوك تشين مجالاً جديداً وواعداً خاصة في مجال الصحافة الإلكترونية، ويحتاج لمزيد من الدراسات والتدقيقات وخاصة في المكتبة العلمية العربية.
3. يجب على المؤسسات الصحفية العربية تطوير بنيتها التحتية الإلكترونية، والبشرية، لمواكبة التغييرات الحاصلة عالمياً، وبالتالي الحفاظ على ريادتها في الوصول للمستخدمين وعدم تحريف وتزوير الأخبار المنسوبة إليها والمحافظة على حقوق الصحفيين والكُتَّاب والناشرين.

References:

1. Abdul Razzaq Muhammad Al-Dulaimi. (2014). *Media and Globalization.* Amman: Dar Maktabat Al-Raed Scientific Publishing House.
2. Abdul Sattar Vicky. (2000). *The Third Millennium, the Age of Achievements, from the Gutenberg Revolution to the Internet Invasion.* Beirut: Dar Al Sayyad International.
3. Ahmed Abdel Nabi Naseer. (Volume 32, Issue 4, April, 2022). *Developing digital content using Blockchain technology in the environment of electronic platforms and its impact on the motivation to achieve and the acquisition of adult education methods among student teachers at the Faculty of Specific Education*. Journal of the Egyptian Society for Learning Technology.
4. Ahmed Saad Al-Barai. (Volume 4, Issue 39, December 2020). *Creating and Executing Transaction Contracts between Traditional Methods,* Blockchain Technology, and Smart Contracts - A Comparative Jurisprudential Study. Scientific Journal of the College of Islamic and Arabic Studies for Boys.
5. Ali Abdel Fattah Kanaan. (2016). *Electronic journalism in the shadow of the technological revolution*. Amman, Jordan: Al-Yazouri Scientific Publishing House.
6. Ashraf Jaber. (Issue 9, January, 2021). *Blockchain and Copyright - Towards Smart Protection of Digital Works*. Kuwait International Law School Journal, Year 8 Page.
7. Ashraf Shehab. (Issue 215, 2018). *An article published in the Language of the Age magazine*.
8. Haitham Al-Sayed Issa. (Issue 2, December 2021). *Concluding smart contracts via blockchain technology*. Journal of Legal and Economic Studies, Vol 7.
9. Hassan Emad Makkawi. (1993). *Modern Communication Technology in the Information Age*. Cairo: The Egyptian Lebanese House.
10. Ihab Khalifa. (March 20, 2018). *Blockchain: The Next Technological Revolution in the World of Finance and Management*. Future Journal for Advanced Research and Studies, Issue 3.
11. Jihad Mahmoud Abdel Mobdi. (Volume 4, Issue 1, 2023). *The Extent of the Validity of Blockchain Technology in Civil Evidence* - An Analytical Study. International Journal of Jurisprudence, Judiciary and Legislation, pp. 66-95.
12. Khaled Hashem Hanafi. (Volume 12 Issue 1, 2021). *Blockchain Technology and Its Impact on International Trade - An Analytical Study*. Scientific Journal of Business and Environmental Studies.
13. Liqa Mekki (2004). *Social Responsibility of Internet Journalism*. Baghdad: College of Media - University of Baghdad.
14. Mohamed Saad Ibrahim. (1999). *The Egyptian press uses the Internet and its impact on journalistic performance. Cairo*: Research and discussions of the fifth scientific conference of the Faculty of Mass Communication, Cairo University.
15. No Author. (Issue 2 June, 2022). *Legal and Technological Frameworks*. Journal of Legal and Political Studies.

16. Salem Ahmed Abdel Rahman. (Issue 2 June, 2022). *Blockchain Technology and Smart Contracts - An Analytical Approach to Legal and Technological Frameworks*. Journal of Legal and Political Studies, Volume 8.
17. WIPO Seminar. (2004). *WIPO National Seminar on Intellectual Property for Journalists*. Muscat, Oman.
18. Dan V. Clay Clavert.(2020) *Kozlowski, Derigan silver, Mass media law* published by mc graw hill education .U.S,A.
19. David Allessie) .No date *.(Maciej Sobolewski, Lorenzino Vaccari .*Blockchain for digital government An assessment of pioneering.
20. *Directorate* .(2018*)* .published by Directorate-General for Internal Policies of the Union European Parliament.
21. Practical Guide و ،Developing Business .(2018) *.Law, and Technology Solutions. McGraw-Hill Education* , .UK, 1st Edici.n.
22. Published.(30) May, 2022 published in The Journal of Economic *.Administrative and Legal Sciences* ،p Vol (6.)
23. Without an author .(2021) *.Al-Bahith Journal pour les etudes et la recherche Juridiques et judicires* .N (37).
7. https://ijnet.org/ar/story/
8. https://civil.co/
9. https://wan-ifra.org/
10. https://mail.almerja.net/
11. https://www.egypt2.com

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1520

The aesthetic relationship between the intellectual and technical aspects in contemporary Iraqi painting

Fadia aqeel jabar ahmed [a1]

[a] *College of Fine Arts/ basrah university/ iraq*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 4 August 2024
Received in revised form 20 August 2024
Accepted 22 August 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
The aesthetic relationship, thought, technology

ABSTRACT

Every work of art must be composed of matter, which does not take on its characteristics until the artist deals with it. Therefore, the beauty of work of art is not limited the field of the subject matter that it represents, but rather is manifested in the core of the sensory appearance of the work of art and the self that overflows into it from what you possess intellectually give it aesthetics. Therefore, the researcher began study the aesthetic relationship between both the material and the thought process. The research consisted of four chapters: first (the general framework of the research): dealing with the presentation of the research problem, then the basics of the research framework of importance, purpose, and limits. chapter concluded by defining the terms. The second (theoretical framework and previous studies): which included three sections: The first: was devoted studying the concept of aesthetics in two fields: philosophy and artistic work. second section: It specialized in studying the intellectual and performance experience in art, while third section dealt with the intellectual and performance experience in contemporary Iraqi painting. After that, the indicators resulting from the theoretical framework were mentioned. third chapter (research procedures): consists of a research methodology, the research community, as well as selecting the research tool (observation) to achieve its goals. After that, the sample samples were analyzed according a philosophical vision with aesthetic dimensions. While fourth chapter included (results, conclusions, recommendations and proposals)

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: fadia.akeel@uobasrah.edu.iq
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1520
Fadia aqeel jabar ahmed : The aesthetic relationship between the intellectual and technical aspects in contemporary Iraqi painting
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

العلاقة الجمالية بين الجانب الفِكْري والتقني في الرّسم العراقي المعاصر

فادية عقيل جبار أحمد[1]

الملخص:

إن كلّ عملٍ فنّي لا بد أن يتكون من مادة ، والتي لا تأخذ سماتها إلا بعد أن يتناولها الفنّان ، وبالتالي فجمال العمل الفنّي لا ينحسر في مجال الموضوع الذي يمثله ، بل يتجلى في صميم المظهر الحسّي للعمل الفنّي والذات التي تفيض عليه مما تمتلك فكريًا لتضفي عليه الجمالية . لذا شرعت الباحثة في دراسة العلاقة الجمالية بين كلٍّ من المادة وعملية التفكير، وقد تكوّن البحث من أربعة فصول : الأول (الإطار العام للبحث) : تناول عرض مشكلة البحث ، ثم أساسيات إطار البحث من أهمية ، وهدف ، وحدود ، وخُتِمَ الفصل بتحديد المصطلحات. أمّا الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة) : وضمَّ ثلاثة مباحث: الأول : خُصّص لدراسة مفهوم الجمالية في مجالين هما : الفلسفة ، والعمل الفنّي. أمّا المبحث الثاني : **فقد** اختص بدراسة التجربة الفكرية والأدائية في الفنّ ، فيما درس المبحث الثالث التجربة الفكرية والأدائية في الرسم العراقي المعاصر. بعدها تم ذكر المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري . أمّا الفصل الثالث (إجراءات البحث): فقد تألّف من منهج البحث ، و مجتمع البحث ،فضلًا عن انتقاء أداة البحث(الملاحظة) لتحقيق أهدافه ، بعدها تمّ تحليل نماذج العينة وفق رؤية فلسفية ذات أبعاد جمالية. في حين ضمّ الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات) .

الكلمات المفتاحية : العلاقة الجمالية ،الفكر ، التقنية

الفصل الأول – الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث :

إنّ كلَّ عملٍ فنّي لابد من أن يضم جانبين ،الأول : فكري، ويمثّل المخزون المعرفي الذي يكون بمثابة الينبوع الذي يستقي منه العمل الفنّي ويتزايد بسعة المدارك. فالفكر خصوصية الفنّان الذي يستمد منه موضوعاته ، ولكنّه لا بدّ أن يمتلك لغة ، سواء كانت أدوات أو مواد أو أساليب ،إذ يشترك في إيصالها العديد من الأساليب الفنّية التي أثبتت جدواها في ترجمة المحتوى الفكري للفنّان عبر التعبير الفنّي الذي تتوافر فيه عناصر الصياغة الفنّية الجيّدة ، وتكتمل فيه مبررات التأثير العاطفي بما يخاطب القلوب وتتلقاه المشاعر، والفنّان هو الذي يصنع وسيلة تأثيره بالمتلقي، فهو في أيّ اختصاص وفي أيّ لونٍ من الألوان الفنّية يُعدّ صانع بناءٍ جمالي يجسد مادة البناء في صور وألوان ، وكلما سيطر على أدواته الفنّية ساعَدَهُ ذلك على المقدرة الإفصاحية لإخراج عمله الفنّي بالشّكل الذي يوافق تصوراته. فطبيعة الفكر لم تفصل الحس الجمالي عن التقنية و الخبرة بشكلها العام لأن الفنّ كان في صميم اهتمامات الحياة ، ولهذا كان نشاطًا فكريًا يمتلك كلّ الظواهر الكونية . فالفنّ هنا بدأ يمثّل كل الحالات المُدْرَكة ، ولكن وقف إلى جانب التقنية ليمنحها اتصالًا مباشرًا تَمَثَّلَ بالخطاب الذي يعرضه ،فجمالُ الفكر لا يكمن في طريقة التعبير، بل في الانتقاء المقصود للمادة ليتحقق معناه المباشر، وفي الوقت نفسه يخدم رؤية الفنّان الفكرية وقصديته في العمل الفنّي. وبهذا يتباين المحتوى الجمالي في الأعمال الفنّية نتيجة لتباين طرق الأداء والمحتوى الفكري ، فالفنّ العراقي كان من الفنّون ذات الغنى الفكري فقد استلهم الفنّان أعماله من الفنّ السومري ، وفنّ الواسطي، والتي حملت قيمًا جمالية تمثّلتْ بنوعٍ من الترابط بين المحتوى الفكري وطرق التعبير عنه وهو موضوع البحث. وانطلاقًا من ذلك تكوّنت مؤسسات تتطلب البحث تحاول الباحثة الإجابة عنها وهي: **مالعلاقة الجمالية بين الجانب الفكري والتقني وما هي الآليات المعتمدة من قبل الفنان لتحقيقها في الرسم العراقي المعاصر**

أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث الحالي في كونه يسلّط الضوء على الوحدة بين الإدراك الذي يصاحبه إشباع الحاجة الجمالية ، والطريقة البارعة في معالجة مكونات اللوحة ،كما تتجلى أهمية البحث في كونه دراسة تعزز ميادين الدراسات والبحوث ، وتفيد طلبة المعاهد وأكاديميات الفنّون الجميلة في التعرّف على كيفية توظيف الجمال من خلال اتحاد الفكر وطريقة التنفيذ في العمل الفنّي .

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى دراسة العلاقة الجمالية الناتجة من اتحاد الفكر والتقنية عبر دراسة المضمون والشّكل ، وكيف يعبّر

[1] كلية الفنّون الجميلة ,جامعة البصرة ,العراق

الشّكل عن المضمون من خلال طريقة تنفيذ العمل الفنّي وما يظهره من صيغ جمالية.

حدود البحث:

الحد الموضوعي: مجموعة من لوحات الفنّانين العراقيين والتي نُفّذت بتقنيات متنوعة.

الحد الزماني: الفترة المحصورة بين 1990 -2000 لما لهذه الفترة من أهمية تعبّر عن واقع التنوع التقني الأدائي .

الحد المكاني: العراق

تحديد المصطلحات

العلاقه : لغة:

العَلاقة بالفتح تعني الارتباط ،والعِلاقة بالكسر : ما يعلق به السّيف ونحوه فالمفتوحة تستعمل في المعاني ، والمكسورة في المحسوسات (Saliba , 1971, p. 94)

اصطلاحا **(Relation):**

هي صلة بين شيئين أو ظاهرتين بحيث يستلزم تغيّر إحداهما بتغيّر الآخر. وقد تكون مجرد علاقه اتفاق أو شبه تبعية، والعلاقات متعددة كالتلازم والتساوي وعدم التساوي والأقل والأكثر، وللعلاقة في الفلسفة الحديثة معنيان ، الأول :عام ، والثاني : خاص ، فالعام يطلق على كل ارتباط بين موضوعين أو أكثر من موضوعات الفكر بحيث يدرك العقل علاقة إحداهما بالآخر بفعل واحد لا ينقسم كعلاقة التشابه ، أو التباين ، أو التعاقب ،أو العلية .أمّا الخاص فهو التناسب بين كمّيّتين ، فالعلاقة بين (ب ،ج) هي قياس كمية (ب) بالنسبة (ج) ، ولذلك قيل :إنّ العلاقة هي التناسب بين الأشياء أو المقياس المشترك بينهما (Abd al-Hamid , 1979, p. 122)

الجمالية: لغة:

الجمال هو الحسن ، وقد جَمُلَ الرّجل بالضم جَمَالًا ، فهو جَمِيل ، والمرأة جَمِيلة وجملاء أيضا- بالفتح والمدّ (Muhyi al-Din, 1934, p. 83)،والجَمال هو مصدر الجَمِيل ، والفعل (جَمُلَ) ويرى ابن الأثير أنّ الجَمال يقع على الصور والمعاني ، وقد (جَمُلَ) بالضم جمالا فهو جَمِيل

(Ibn Manzur, 1956, pp. 133-134) .

اصطلاحا(qestheticism)

عرّفه هربرت ريد بأنه : (وحدة العلاقات الشّكلية بين الأشياء التي تدركها الحواس). (Reed, 1986, p. 132) ، أمّا جيروم فقد عرّفه بأنّه :(ظاهرة ديناميكية دائمة التغيّر والتطوير وهي حقيقية موضوعية متناسقه توجد في بيئة محيطة وتُدْرَك في ظروف نفسية خاصة ، وتثير شعورًا بالرّضا والبهجة) . (Jerome, 1974, p. 35)

العلاقة الجمالية (إجرائيًا)

هي الوحدة بين أسلوب الفنّان وابتكاراته للعلاقات البنائية بوحدات داخل نظام يوحّدها في رؤية فكرية تعمل على ترجمة أفكاره بصياغة أسلوبية تثير نوعًا من الانفعال الجمالي.

الفكر: لغـة:

الفكر : فَكَرَ- فِكْراً وفَكَرَ وأفكَرَ وتَفكيرًا في الأمر أعمل الخاطر فيه وتَأَمَّلَه ، افْتكَرَ في الأمر: فَكَرَ(عامية).الفَكْر ج أفكار: تَردّدَ الخاطر بالتأمل والتدبير بطلب المعاني[ما يخطر في القلب من معاني] يقال : لي((في الأمر فِكْرٌ)) أي نظرٌ ورؤية ويقال :((مالي في الأمر فَكْرٌ أو فِكْرٌ أي حاجة ،الفِكرةُ والفكْرى ج أَفكار وفِكَر وإعمال الخاطر في الأمر .الفكير والفِيْكِر:الكثير التفكير. (Maalouf, 1990, p. 591)الفِكَر والفِكْر:إعمال الخاطر في الشّيء والفِكْر :كالفِكَر وقد فكّر في الشّيء وأفْكَرَ فيه وتَفَكّرَ بمعنى (Ibn Manzur، 1956، صفحة 65) .

اصطلاحا: هو جملة النشاط الذهني من تفكير وإرادة ووجدان وعاطفة ، وهذا هو المعنى الذي قَصَدَه ديكارت بقوله: (أنا أفكّر إذن أنا موجود)، وهو الانتاج الأعلى للدماغ ،وهو العملية الإيجابية التي ينعكس بواسطتها العالم الموضوعي في مفاهيم وأحكام ونظريات ، ويظهر الفكر خلال عملية أنشطة الأنسان الاجتماعية والانتاجية ويضمن انعكاسًا وسيطًا للواقع ويكشف الروابط الطبيعية داخله (Hashem, 2021, p. 7) .

إجرائيا: تتفق الباحثة مع ديكارت في تعريفه للفِكْر بأنه جملة النشاط الذهني من تفَكُّر وإرادة ووجدان وعاطفة ، أي ما يتم التفكير به من أفعال ذهنية .

التقنية : لغة:

التقنية[ت. ق . ن] -[إتقان] الأمرِ إحكامُه(1) تَقَنَ -[أتْقَنَ الأمرَ أَحْكَمَهُ] ,[تَقِنَ وتَقَنَ] رجلٌ مُتْقِنٌ للأشياء ، وحاذق في العمل ج أَتْقَان ، التقنية[أ.ع] التكنيك. (Maalouf, 1990, p. 63)

اصطلاحًا (Technique)اشتُقّتْ لفظة التقنية من اللفظة الإغريقية (**τεχνολογία**). والكلمة اليونانية تكنولوجيا تتكون من مقطعين، الأول تكنو (techno) والذي يعني الفنّ والصناعة، والمقطع الثاني لوجيا (logia) والذي يعني علم الدلالة على الفنّ ، وهي تشمل جميع القدرات والعمليات المكتسبة الداخلة في الفنّ (Munro, 1971, p. 182)وعرفها (هيغل) بأنّها التقنية الميكانيكية ، وتغيّر القدرة على إحلال الآلة محل الشغل الإنساني. (Hegel, 1978, p. 117)

إجرائياً : هي أسـلوب الفنّان والطريقة التي يترجم فيها أفكاره من خلال العمل الفنّي ، أي تعني كل ما قام به الانسـان بعمله ، وكل التغيّرات التي أدخلها على الأشياء الموجودة في الطبيعة .

الفصل الثاني – المبحث الأول

مفهوم الجمالية:

إنّ معنى الجمال وظاهرة الإحساس به تعدّدتْ تفسيراتها عبر التاريخ بتعدد المنطلقات الفلسفية والنقدية الإبداعية والعلمية والإنسانية التي حاولت تفسير معناها ، فقد تناولته النظريات الفلسفية منذ العصور الكلاسيكية القديمة للإغريق ، فالبعض ربطه بالغائيّة فالشّيئ الجميل بالنسبة له هو المفيد للإنسان،((Badawi, 1990, p. 107)· وآخر ربطه بصورة عقلية مثل الحق، بينما أكد آخر على وجود ثلاثة مكونات أساسية للجمال هي : الكليّة ،التآلف، الإشعاع. أمّا في علم الجمال الحديث فقد عرّفه (بومجارتن) بأنه : علم يبحث في معنى الجمال من حيث مفهومه وماهيّته ومقاصده ومقاييسه، فمنذ ذلك الحين صار لعلم الجمال مجاله المستقل عن مجال المعرفة النظرية وعن مجال السلوك الأخلاقي (Matar, 1992, p. 9) ،أمّا اليوم فقد رفض علم الجمال المبادئ التي تتعارض فيها الظاهرة الجمالية مع الخير والفائدة ، ورفض المبادئ التي ترى جمالية الشّيء فيما يقدّمه من منفعة كما يراه سقراط ، بل قد تتعارض الظاهرة الجمالية مع الخير والفائدة فالجمال لدى الكثير يرتبط بالمشاعر الحسية المتميزة التي يثيرها الموضوع الجميل بداخلنا ، فهو ليس منعزلًا عن مضمونه ، لكنّه يتعلق بالتركيب الخاص للمستويات المتنوعة من المعنى والتأثير الكامل والإحساس الشّامل بالحياة . لكنّ الجمال الفنّي أبعد من ذلك وأعمق ،فهو يحرف الوجود وينفذ إليه، فالجمال صورة خيالية نطبقها على شيء ما إذا توافرت فيه مزايا معينة. فالشّيء الجميل نُخضعه لمقاييس ننتزعها نحن ونحاول تطبيقها ، فالمخيّلة هي التي تتوهم صور الجمال وتختار مقاييسها وخطوطها وألوانها وأوضاعها وحركاتها وتحاول أن تطبق هذه الصورة على الأشياء ، وبهذا فللجمال مظهران رئيسان ، هما الطبيعة والفنّ (Abdel Hamid, 1990, p. 117). أمّا في منتصف القرن العشرين فقد مالَ بعض الفلاسفة في نظرهم للجماليات أو علم الجمال على أنها لا تتعامل مع نظرية الجمال بل مع نظرية الفنّ ، فهو في الفنّ يمكن أن يقدم خصائص أخرى تختلف عن (الجميل) مثل إيقاظ المشاعر والبهجة وإثارة الاهتمام ولو من خلال أعمال غير جميلة بالمعنى التقليدي لكلمة الجمال والتي ترتبط بالتناسق ،والوحدة ،والتوازن وأكّد ذلك (كولنجوود) الذي يرى أن الجمال كان دائما مختلطًا بالقُبح. ,فجمالُ العمل الفنّي يكمن في أسلوب التعبير (Abdel Hamid, 1990, p. 22) ،لكن هنالك رأي شائع في الدراسات الفلسفية والنّقدية يقول : إنّ هدف الفنّان هو إنتاج شيء يتصف بالجمال بحيث شَعَرَ العديد من الكتاب والفنّانين بأن مشكلات الفنّ يمكن حلّها إذا حُلّل مفهوم الجمال بطريقة مقنعة ،وهذا ما أنتج أعمالًا فنّية لا تتضمن أي جمال بالمعنى الشائع ، لكنّها كانت أعمالًا فنّية رائعة ، فكل ذلك يؤكّد أن الجمال دائمًا كان مختلطًا بالقُبح والعكس صحيح. أمّا عند جون ديوي فالفنّ تفاعل الكائن مع بيئته وغايتها إشباع حاجاته ، وقد حدّد لها سمات عديدة من أهمها الصّلة الوثيقة بين المادة والصورة في طبيعة النشاط الفنّي، وهي مظهر من مظاهر الحياة .فالجمال عنده حسّي عقلي يرتبط بقيمة التراكم العقلي التجريبي الذي امتلك الخبرة ،فهو في النهاية (مستوى من الوعي) ووعي الجمال هو وعي في متوازنات البيئة القائم على اتحاد الذات ومحيطها في الطبيعة ،أي بين (النّفس) و(عالمها) وهذا ما تجسّد في الفنّ عن طريق الصلة بين المادة والصورة .فالجمال هو الشّكل الأوّلي للخبرة الجمالية الذي نجدُهُ في الإيقاع الناشئ في الانتقال من حالة الصراع مع البيئة (الحاجة)إلى حالة التّوازن بين الإنسان وبيئته(الإشباع) فالإحساس الجمالي هو في طبيعته تلذّذ

آخر (Dewey, 2011, pp. 415-417) . وهكذا تتباين وجهات نظر الفلاسفة في الحكم على الجمال ، و تحديدًا في مدى العلاقة بين المجال النفعي والجمالي الذي له أثره في تحديد وظائفه وسماته، فثَمّةَ من يرى أنه يتمتع بأشكال ، وآخر يرى أنه محض أدوات وُجدتْ لإداء وظائف محددة .

الفصل الثاني - المبحث الثاني

التجربة الفكرية والأدائية في الفنّ:

إن التّقدم الحضاري الذي نلمسه في مختلف جوانب حياتنا المعاصرة إنما يعود إلى تطور ونتاج تفكير أجيال متعاقبة من الجنس البشري (Abdo, p. 99). فالتفكير عملية معرفية تتميز باستخدام الرّموز لتنوب عن الأشياء والأشخاص والحوادث ، ويعد من حاجات الإنسان الأساسية وله علاقة بالمجتمع ،حيث يتعيّن على الإنسان أن يفكر (J. F. , 1991, p. 291). على أساس وجود شيءٍ يتطلب حلًا، وبهذا يقوم بالتجريب والاختبار والاستقراء ،والقيام بوضع النظريات والقوانين ،وفيما يتعلق بالفنّ فهو ليس منعزلًا عن التفكير (Naif, 2000, p. 290). لأنّ الفنّ عملية صياغة أسلوبية، وإنّه تحويرٌ لمواد الطبيعة بواسطة عقل الإنسان كما قال بيكون : (الإنسان مضافًا إلى الطبيعة).فالفنّ نشاط مستقل عن كل أنشطة الحياة الأخرى، فهو نشاط عقلي تكنيكي له وظيفة السمو بالحياة وترقيتها فأغلب . أمّا تين فَيَجَدُ أنّ العمل الفنّي يتحدد بحالة العقل العامة وبالعادات الاجتماعية التي تحيطه ، وهذا ما أكّده المنهج البراجماتي في الفلسفة متمثلًا بجون ديوي الذي يمكن أن نميّز ثلاثة محاور أساسية في فلسفته الأدائية وهي (الترابط العضوي) و(التطور)، و(التجريبية)، فالترابط العضوي ظلّ راسخًا في نفسه بتأثير دراسته الأولى لهيغل من ناحية ونظريات هكسلي (البيولوجية) من ناحية أخرى ،ونتيجة لهذا التأثير ظلّ على اعتقاد طيلة حياته بالتفاعل العضوي والتماسك الوثيق بين الأشياء ، وهذا ما دفعه إلى معارضة الثنائية في الفلسفة ، كالمادة والعقل ، وبين التجربة والضرورة ، وبين الواقع والقيمة (Mahdi, 2007, p. 160). أمّا المحور الثاني هو (التطور) الذي تأثّر فيه بداروِن الذي لم يسلم أحدٌ من تأثيره ،ويتّضح هذا التأثير في نظرياته التربوية والاجتماعية والسياسية .أمّا المحور الثالث فهي (التجريبية) أو التي يمكن أن نسميها(الأدائية)،وقد سمّي مذهبه بالأدائي لأنه يتخذ (الفِكْر) (أداة) للعمل على نحو يخلق للإنسان ما يبتغيه من تغيير .فكان يؤمن بأن كل شيء في حياة الإنسان قابل للتغيير (Kamel, 1993, p. 115)وفي كتابه (الفنّ خبرة) والذي يرى فيه أنّ الفنّ نشاط إنساني لا يختلف عن سائر الأنشطة الأخرى ، لأنه لا ينفصل عن مجرى الحياة الواقعية . فالفنّان البدائي كان ينتج الفنّ الذي يؤدي مهمة حيوية في حياته ، فالخبرة الجمالية لا يمكن أن تتم داخل كيان فردٍ منعزل، بل هي تفاعل بينه وبين بيئته ، وهنا تكون خبرته فريدة يمكن أن نسميها بالخبرة الجمالية. وبذا تأتي العناصر التي ينطوي عليها تفاعل كلّ من الذات والعالم فتصطبغ الخبرة بالانفعالات والأفكار ، ولكنّ هذه الخبرة كثيرًا ما تأتي بدائية ناقصة ، لذا لابدّ لها من تنظيم وإلّا توقّف الإنسان عن انفعاله الفطري ولم يتجاوزه ليصبح فنّاً ، وبذلك فالفنّ هو الوسيلة الوحيدة التي تعيد لنا الحياة المتماسكة إزاء أنفسنا ، وكلّ ذلك يتم من خلال مَلَكَة العقل . أمّا عن علاقة الفِكر بالعمل الفنّي ومادته (الأسلوب وتقنية التنفيذ) فإنّ البحث (الفكر) لا بدّ أن يولِد نوعًا من التغيير في صميم المواضيع التي توضع موضع البحث ،وإنّ من شأنه أن يولِد نوعًا من التغيير في صميم الشّيء المعروف. ولمّا كانت الفكرة وسيلة أو أداة تعالج موقفًا خارجيًا فإنّ محك صدق الأفكار لابد أن يكون هو التطبيق أو العمل. فالنظرية العقلية والتي تعد من أقوى النظريات التي حاولت تفسير الابداع الفنّي أرجعته إلى العقل (Ibrahim, 1990, p. 381). فهي ترى أن العملية الإبداعية نتاج العقل والفكر الواعي ووليدة الإرادة الإنسانية ،حيث يقرر أصحاب هذه النظرية إنّ كلّ إبداع فنّي هو نتاج فكري ، وهذا ما أكّده آرنست فشر بقوله :(نحن نعرف أن العمل الفنّي بالنسبة للفنّان عملية عقلية واعية ، وليس مجرد انفعال أو إلهام ، وهو عمل ينتهي بخلق صورة جديدة للواقع) (Ernst, 2000, pp. 10-11), على الرغم من أنّ كثير من الفنّانين يبعدون كلّ العمليات الشعورية والإرادية ، لكنْ لو استعرضنا حياتهم لوجدناها عامرة بالدراسة والبحث والتفكير (Al-Basiouni, 1990, p. 262) فالوعي شرط هام يتميز به الإنسان. وبعد أن كان الفنّان في عصر النهضة يستخدم المواد المتاحة من الطبيعة(اكريليك - زيتي- مائي) أمّا الآن فقدمت التكنولوجيا للفنّان المعاصر خيارات كثيرة ، مثل الفنّون البصرية التي تعتمد على الفيديو او السينما ، وهناك المواد الصناعية كالبلاستيك والمعادن والقماش والحبال المستخدمة في تجهيز الفراغ ، وكذلك في النّحت الحديث صارت تصب القوالب من خامّات مختلفة ، أي أن الفنّان أصبح يتماشى مع تطور البشرية أن وفرت التكنولوجيا للفنّانين المعاصرين احتمالات كثيرة كالفنّون البصرية والمواد الصناعية والخلائط المعدنية وغيرها من أدوات التعبير الجديدة التي فتحت الرؤية الفنّية على أفق البحث والتجريب ، وقد شملت تأثيرات التقنيات الحديثة الموضوعات والألوان ووسائل

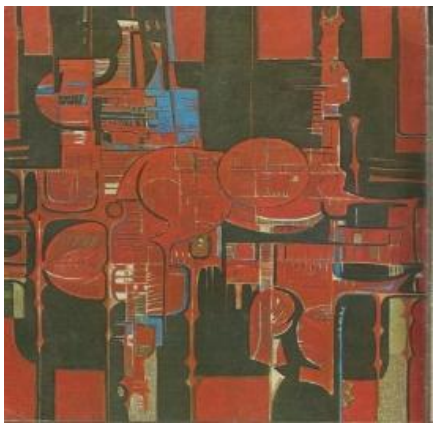
عرض اللوحات في إطار توجه تشكيلي حَداثي ينفلت من الثبات والجمود ، ويحرر الحسّ الفنّي ليعطي مفهومًا عصريًا جديدًا للفنّ والجمال ، (Jenzy, 2020, pp. 16-18) . ومن الطبيعي أن تختلف الموازين وتتطور الأدوات في عصرنا الحالي، فلم يعد هناك معايير وشروط تقيّد العمل الفنّي فدورة الحياة قد اختلفت وظهرت تسميات وأدوات تعبير جديدة . ففي النحت نجد فنّ العمل المركّب(فنّ التجهيز **Installation art)** الذي يضم جميع مخلفات الطبيعة من خشب وحجر وزجاج وورق إذ بات كلّ شيء مباحًا للاستخدام(شكل1). فالتقنية الحديثة حرّرت العمل الفنّي من منزلقات الوقوع في هاوية التكرار. فلم يعد الفنّان يقلد أسلافه الفنّانين بدقة في نقل الواقع الخارجي ، أو اعتماد أرستقراطية المواد غالية الثمن دون تدخّل الفنّان ،أي بعيدًا عن إحساسه تجاه الموضوع ، فقد خاض الفنّان التشكيلي صراعًا مريرًا عبر العصور إلى أن وصل بمشواره لمبتغاه بالوقت الحاضر ليحقق رؤياه الجمالية (إنّ الفنّان لم يجد لينقل صورًا مماثله للمرئيات بل ليوفر لما يصنع خارج حدود العالم المرئي) (Nobler, 1987, p. 222). فالفنّ عبر التقنية الحديثة يصوغ قدرة وفاعلية الإنسان كقوة طبيعية على تقليد الطبيعة وبالتالي إعادة صياغتها ، فهناك حاجة إلى وسائل تعبير جديده لتطوير الوقائع الجديدة وليس الجمود النظري. فالمسألة هي ليست تقليد أيّ أسلوب ، بل صهر أشد العناصر تنوّعًا في الشّكل والتعبير في كيان الفنّ كي تصبح كُلًّا واحدًا ذا واقعٍ متمايزٍ بشكلٍ لا متناهي في ظِل انفجار العلم والفلسفة والفنّ ، فالإطار الفكري عادة ينبثق منه الوعي الثقافي وبالتالي يلقي بِظِلالِه على الوعي الفنّي .

الفصل الثاني – المبحث الثالث

التجربة الفكرية والأدائية في الرسم العراقي المعاصر:

بدأ الفنّ العراقي في حدود خط المتعة والهواية وإشباع الأذواق التي لا ترى في الفنّ سوى الصورة المعادة للمرئيات ، ومع بزوغ فترة الأربعينيات ظهرت بوادر على الصعيد الفنّي إذ أصبح الفنّان أكثر مهارة في ممارسة العمل الفنّي مع بقائه محافظًا على النظرة الأولى للفنّان العراقي في رسم العالم الخارجي بأسلوب طبيعي لكنه (أكثر علمية ، أي إنّ الفنّان والجمهور تخطى مفهوم الهواية باعتباره وعيًا ثقافيًا يستند إلى المهارة المدربة وليس على الهواية .أي إنّ الإيقاع التنظيري للفنّ أصبح يعبر عن ازدواجية الفنّان في الجمع ما بين الأسلوب الطبيعي(الأكاديمي) الذي تَعَلَّمه والحاجة إلى حرية التعبير باللجوء إلى أساليب معينة في الفنّ الحديث التي تهدف إلى مفارقة أسلوب المحاكاة . وعند بزوغ سنوات الخمسينيات فقد اتجه الفنّ العراقي وجهة جديدة بسبب مؤثرات عدة اجتماعية وثقافية أثّرت في الجانب الفكري له كالحرب العالمية الثانية وتواجد الفنّانين البولونيين (Al Saeed, 1994, p. 14). إذ تميّز هذا الجيل بنوعٍ من الوعي الفنّي الذي طرأ على الفنّ التشكيلي العراقي وفق مؤثرات خارجية حملها الفنّان العراقي من خلال الاطلاع على الفنّون الأوربية أثر البعثات الدراسية التي أكسبته مهارة أسلوبية في ممارسة الفنّ. فقد عاد معبّئًا عمليًا ونظريًا، درس وصدق ، وهكذا بقي التنظير جزءًا أساسيًا من الحركة الفنّية العراقية الحديثة. تلك المهمة التي تصدى لها الفنّانون أنفسهم إذ لم تشهد هذه الحركة مساهمة تنظيرية من خارج وسط الفنّانين المنتجين . والذي عمل على تطوير الرؤى الفنّية وذوق الجماهير بالاعتماد على تثبيت (الموقف الواقعي) في الفنّ من جهة، والأخذ بالرؤية الفنّية الحضارية والاهتمام بالتراث من جهة أخرى ، وبالتالي فقد أصبح دور الفنّ تعبيرًا عن الواقع الاجتماعي والإنساني بالالتزام الحضاري في استلهام التراث ومحاولة تحقيق الشخصية الحضارية (Al Saeed, 1994, pp. 14-17). وبذلك فقد شهدت فترة الخمسينيات تحولًا فكريًا من الناحية الموضوعية والأسلوبية التي كانت لا تخلو من مؤثرات الفنّ الأوربي المعاصر ، إذ تجاوز بعض الفنّانين التقنية التقليدية وساروا يبحثون عن مضامين تساير التطور الاجتماعي والفكر المعاصر المرتبط بالحركة العالمية .أمّا في الستينيات فقد كانت وبما تحمل من تحولات سياسية ذات تأثيرٍ كبيرٍ على المشهد الفنّي. فكان الفنّانون الشّباب في بحث دائم عن الشخصية الفنّية ، أمّا الفنّانون الكبار فقد كانوا يحاولون تعزيز اتجاهاتهم الفنّية (Al Saeed, 1988, p. 125). فكانت نتيجة ذلك تأسيس جماعات فنّية تتسم بطابع التمرد على جيل الخمسينيات من خلال التحول للبحث داخل الإنسان كقيمة فنّية تثبيتًا للمفهوم الذي ينطلق من العصر بكل مواقفه وأبعاده الإنسانية . ولم يتوقف التمرّد على الأسلوب فقط بل تعدّاه إلى التكنيك والخامات البنائية فاستعملوا إلى جانب القماشة الزيت والألوان المائية وألوان حبر الطباعة والبوستر والمونوتايب والألمنيوم والكولاج (Salim, 1977, pp. 173-174).وبذلك تنوّعت الخامة والشّكل في بناء اللوحة الفنّية ، إذ

أسّس جيل الستينيات بدائل بصرية ذات وجهة تجريبية ضمن نطاق جدل الحداثة ، فجماعة المجدّدين جاءت كانعكاس للاهتمام بالتقنية وضرورة تجديدها في الفنّ الذي مهّد لزخم إبداعي مستقبلي (يحمل في طياته بذرة إرساء العمل الفنّي وفق رؤية عصرية) تكون هي البديل لفكرة الطابع المحلي ، أي اختراق العالم بالتراث للتحدّث بلغة الحياة الجديدة وهذا ما تجسّد بعنوان الرؤية الجديدة ، أي أنها دعت إلى عدم ربط الفنّ بالموروث مباشرة ، بل جعلته موجّهًا له ، فهي تسعى إلى تفكيك التراث وإعادة فهمه لتقديمه كَمُنجزٍ جديد (Salim, 1977, p. 173). فالتحول الأهم في الفنّ العراقي قد حدث بمجيء (جيل الستينات) ، ومن أبرزهم جماعة المجدّدين، إلا إنّ أهم المرجعيات التي استندوا عليها رفض الهيمنة الفكرية بوصفها شرطا مسبقا من شروط الرسم وهيمنة فكرة اعتبار اللوحة شيئًا مستقلًا ، لا تقليداً لشيء آخر (أشكال الواقع).فتجارب جيل الستينات فتحت الباب أمّام قيام بعض الأساليب الفردية من خلال الذهاب باتجاه الرؤية الفردية التي بدأت تخلق التنوع الذي أدى إلى خلق جمالي في سمته التفرد ، وروح التحضّر. ومن الإضافات التي زخر بها العقد السّتّيني إذ أضحت العملية الجمالية أكثر تأثرًا بطابع كان جديدًا على سياق الرسم العراقي ، فقد أصبح للتأمل دورٌ فاعلٌ في صياغة الخطاب البصري التشكيلي ، وهذا العامل الذي تأسّست عنده القيم الجمالية وتبلورت مجموعة من التحولات وامتدت داخل النسق الفنّي ،ففرضت انعطافا جديدًا في الفنّ أساسُه التأمل ، وكان ذلك من خلال (النزعة التجريبية والمختبرية عند المجدّدين وجماعة الرؤية الجديدة).



لقد كان جوهر التأمل في الفنّ التشكيلي في مطلع السبعينات وحتى منتصفها يمثل آخر مراحل تطور الرؤية الفنّية في العراق) (Al Saeed, 1988, p. 191) وبحلول فترة السبعينيات بدأت دائرة الفنّ العراقي بالاتساع في العمل الفنّي وتنظيره واقتران ذلك بمعنى الفنّ العربي من الناحية الكمية والنوعية والفنّية ،إذ شهدت الفترة مجموعة من الجماعات الفنّية أبرزها جماعة البُعْد الواحد التي تميزت بأفكار ذات بُعْدٍ حضاري إسلامي وصوفي (Al Saeed, 1992, p. 53) .فالفنّ التشكيلي العراقي خلال هذه الفترة أصبح ملمًّا بالدور الشمولي الذي يلعبه في تحقيق الشمولية الفكرية من خلال استخدام الحرف العربي لتكوين مناخ زاخر بإمكانيات رمزية وزخرفية كقيمة تشكيلية وليس كبناء موضوعي ، ومنها انبثقت تسمية البُعْد الواحد ، وعلى الرغم من استخدام الحرف العربي كموضوعة شمولية لكن اختلفت استخداماته بين فنّان وآخر، فمديحة عُمَر استخدمت الحرف بحيوية بعيدة عن الهندسية (شكل3) ،أمّا جميل حمودي فقد استعاض عن الحرف بالجمل وكانت أعماله أقرب إلى التكعيبية (شكل2). وبحلول فترة الثمانينيات اتسع أفق الحداثة وهذا ما وسّع من فضاء التجريب (Abdel Amir, 2004, pp. 28-29). فضلًا عن إنّ هذا الجيل حاول إيجاد نوع من التوازن ما بين القيم الانتاجية والنزعة الاستهلاكية لروح العصر، وذلك من خلال أساليب فنّية معاصرة ترسّخ جيل الحاضر بالماضي. فقد عبّر هذا الجيل عن جماليات القيم والحياة اليومية واعتبار العمل الفنّي هو مجال الترابط بالمحيط من خلال الابداعات الشّكلية .أمّا جيل التسعينيات فقد أحيط بمصاعب اقتصادية وحروب كان لها دور في إحداثِ نوعٍ من الانقطاع الثقافي والحضاري للفنّان مما عمّق اتصال الفنّان بالتراث الحضاري ،فحاول الفنّان الدمج الواضح لنوع من إنجازات الحداثة لفترة الثمانينيات مع هذا التراث (Abdel Amir, 2004, p. 101) وبصورة عامة ففي عقدَي الثمانينات والتسعينات سلك الفنّ التشكيلي العراقي مسالك وطرائق متنوعة للرؤية والتعبير كانت من التنوع والثراء بحيث تحتاج إلى مجهود ضخم من أجل الإحاطة بها وتقييمها نقديًا، و بهذا كانت التجربة الجمالية في الرسم العراقي المعاصر قد حقّقت خصوصيتها فهي إنتاج الإبداع والتفرّد الرؤيوي لخلق صورة الحداثة العراقية (Al-Rubaie, 1986, p. 67) لكنّ الهوية العراقية لا تظهر إلّا من خلال ما هو محلي وعراقي ، وإلّا لم تعد اللوحة تعكس فنّا عراقيًا معاصرًا. فالكثير من التجارب لا تَمت لصورة الفنّ العراقي إلّا من خلال اسم الفنّان نفسه، فإن محاولة الانقلاب في الفنّ وخلق انعطافة جديدة في الفنّ المعاصر بالعراق لم تكن فيها من القدرة على مغادرة السياق الذي تشكّلتْ عنده هوية الحداثة العراقية. إنّ الأثر الأكثر وضوحًا في

عقد التسعينات كان مبنيًا على أساس تقني "ملموس" وله تأثيرٌ واضح على الكثير ممن اتخذ من تلك التقنية أسلوبًا له على الرغم من كونها تقنيًا لم تكن عراقية بل كانت لتجارب "جان دوبوفيه" الأثر الكبير في هذه التقنية. فقد شهدت تحوّلات في إعادة صياغة التاريخ العراقي القديم وبعده العلامي في سياق ذهب بعيدا عما ذهب إليه الآخرون ، فإنّ اللوحة انتقلت وبشكل واضح باتجاه التعبير الجمالي من خلال المَلْمَس كما عند هناء مال الله (شكل3) ،إنّ مجاميع الفنّانين في مرحلة التسعينات قد سار الكثير منهم ضمن منهج الحداثة الغربية وخلق صورة عراقية جديدة أُسّست على مبدأ اللاتشخيص ، وحتى الابتعاد عن ما هو إشارة محلية ، لأنّ عقد التسعينات في العراق كان أشد قسوة من سابقه على الفنّ العراقي ، وبفعل العامل السياسي أيضا انحسر الفنّ بصورة عامة جرّاء العامل الاقتصادي المتردّي الذي أثّر على الفنّ العراقي ،وبدأت هجرة الفنّانين إلى الخارج ،وما بقي انعطف الكثير منه باتجاه السّوق إذ شكّل الحداثة ذات التداول التجاري الأكبر في صورة الرسم باستثناء بعض التجارب.

ما أسفر عنه الإطار النظري:

1. تنشأ الجمالية عن الأثر الناتج من ابتكارات الفنّان للعلاقات البنائية لوحدات داخل نظام يوحّدها و تؤثر في المشاهد .
2. إنّ التقنية المعالجة تسهم في صناعة و إبداع العمل الفنّي في تحولاته المختلفة .
3. إنّ العمل الفنّي المعاصر ليس نتاجًا فكريًا فحسب ، بل هو مرتبط بفكرة التكنيك وبفكرة استعمال العناصر الفنّية .
4- التأكيد على فردية الطروحات والتجارب والرؤى ما ينم عن تحولات فكرية لدى الفنّان العراقي
5- إدراك حركة الزمن من خلال التحولات التي حصلت في التاريخ باستلهام الرّموز التاريخية برؤية فكرية معاصرة .

الفصل الثالث – إجراءات البحث

المنهج المستخدم: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث كونه يتضمن الدّقة في الوصف والتحليل بغية تحقيق هدف البحث والكشف عن محتوى العيّنة للتوصل إلى النتائج ضمن رؤية فنّية .

مجتمع البحث: تحدّد مجتمع البحث بمجموعة من لوحات الفنّانين العراقيين والتي تضمّنت تنوعًا فكريًا وتقنيًا ، و دخلت ضمن حدود البحث الحالي ، والمحدّدة في موضوعة البحث إذ شمل مجتمع البحث(19) عملًا اطلعت عليها الباحثة عبر توافرها في المكتبات والأقراص الليزرية وفي شبكة المعلومات الدولية .

عيّنة البحث: اتبعت الباحثة أسلوب قصدي انتقائي في تحديد عيّنة البحث من حجم المجتمع الأصلي والبالغ عددها (3) نماذج بما يحقق هدف الدراسة الحالية .

أداة البحث: استخدمت الباحثة (الملاحظة) لأنها تخدم البحث الحالي في مراحله كافة .

تحليل العينة:

نموذج رقم (1)

اسم الفنّان : فائق العبودي اسم المنجز: تكوين

سنة الإنجاز: عقد التسعينيات المادة : مواد متنوعة على خشب

القياس : 70*60

الوصف البصري: تكوين مربع الشّكل يصور مجموعة من رموز الخط المسماري لأقدم لغات العالم الإنسانية التي تمثل علامات الكتابة البدائية على خلفية ذات ألوان حارة وموزّعة بشكل متوازن على جوانب المنجز مثلها بتكوينات هندسية مترجمًا أحاسيسه من خلال أشكاله وألوانه ، فتظهر الإشارات الرّموز وكأنّها قادمة من ذلك العالم القديم ، وقد خطت على ألواح طينية قديمة موزّعًا كتلته اللّونية بأسلوب تتناغم فيه الحركة مع الإيقاع اللّوني .

تحليل المنجز: يشكّل الفنّان مُنْجَزَه الفنّي بأسلوب تجريدي رمزي ، فهو يوزّع مفرداته ضمن مساحات هندسية متلاحمة ومتداخلة ليكوّن شكلًا بنائيًا يُبْنَى بطبقات من اللون المتراكمة على السطح ما خلق أشكالًا متعاقبة ، تجزّأ العمل لأقسام مختلفة تطفو على سطحها رموز وأشكال تمتد إلى القدم ، فهو يتلاعب بالألوان الرّموز ليخلق نوافذ مفتوحة على عوالم قديمة مغترفًا أفكاره من حضارته. أمّا تقنية بناء هذه الأفكار تتم من خلال الإلهام واختيار الألوان الحارّة تعلّقًا بشخصيته العربية الشرقية ، إذ وجد لونه

الخاص الذي ميّزه عن غيره بالإضافة إلى خصوصية تقنية من خلال الاقتراب من التكوينات القديمة في المعالجة ، والتكنيك ، وطبقات اللون ، ما أعطى للعمل الفنّي عتقًا وقدمًا ينسجم بشكل جميل مع الرّموز والكتابات المستخدمة مخاطبًا العالم باللغة التي يفهمها محدثًا إيّاه عن حضارته القديمة ليستطيع التبادل معه بحوار ثقافي وحضاري عبر لوحته ، فَعملُه الفنّي نصٌّ بصريٌّ بلغة اللون ، يُهيّئ للعين شكلًا رائعًا يبهرها. أمّا ألوانه فقد جمعها بنظام محكم يُبث للعين بصريًا وينتج البهجة واللّذة البصرية (الجمالية) مقدّمًا إيّاها عبر مجموعة من الجمل اللّونية التي مَزَجَها مع الخطوط والحروف والظِل والضوء ليحرّك الفراغ مع التوزيع الدلالي لكل جزء من اللوحة التي تتناسق موسيقيًا في توافق سحري محكم يعطي العمل قوة وجمالية كبيرة لوجود الفعل الإنساني في عمق العمل الفنّي الذي يحمل قيمًا فنّية عالية ، وبناء عالٍ في الدقة والإخراج ، فهو يمدّ جسر الإبداع والجمال إلى عمق التاريخ ، فقد تمكن من نقل التجربة الجمالية والإحساس الداخلي إلى بنية النص التشكيلي، محفّزًا الوعي والتأويل للمتفرج الذي يشعر بقيمته الجمالية عبر تناسق وتناغم الألوان .

نموذج رقم (2)

اسم الفنّان : كريم رسن **اسم المنجز: تكوين**

سنة الإنجاز: 1998 **المادة: مواد متنوعة على خشب**

القياس : 60* 60

الوصف البصري: تكوين مربع الشّكل يتوسطه شكل هندسي مربع وبداخله مجموعة من المربّعات الصغيرة متعددة الألوان ، تحوي نقاطًا في كلّ مربع ، ويطغى على العمل بشكلٍ عام اللّون الرمادي ، وعلى يمين العمل في الجهة العليا رموز مجرّدة ، وقد نُفِّذَ العمل بتقنية ملمس الجدار وبعملية أشبه بخربشات جصيّة وباتباع حركات عشوائية لا يلبث أن يطوّرها بضربات لونية إضافية ماهرة ملتجئًا إلى الإمعان لتأكيد فعله على السطح التصويري من خلال المربعات الصغيرة في وسط المنجز.

تحليل المنجز: يشكّل الفنّان مُنْجَزَهُ الفنّي بأسلوب له خصائصه الذاتية محققًا صورة تخاطب المشاهِد من عمق التاريخ لإظهار صورة جدار الكهف لكنْ بأسلوبٍ حديثٍ من خلال العلامات الرّموز والإشارات التي تمثّل العالم المجرّد ، فهي تشكّل دلالات تُتَرْجِم هذا العالم ، وهذه الدلالات يشكّلها الفنّان من صور مستوعِبة لجدارٍ قديم تُرِكَتْ عليه آثار ، مستفيدًا من لعبة الأشكال العفوية التي تترشح عبر اشتجار يد الفنّان الماهرة مع سطح اللوحة وبحذق وبراعة لاستخراج نتائج قد تكون محدّده سلفًا في مخيّلة الفنّان . وهكذا تتأكد الصلة الرّوحية بين فنّان الأمس (الرّافديني القديم) وفنّان اليوم ، حيث يلغي الزمن لصالح الوعي ، فالعلامات التي يستخدمها لا تُعد تجربة مجهضة كالتي عند سلفه الفنّان القديم ،أو مجرّد فعلٍ لغرض المتعة نتيجة لحركة عابرة وغير موجهة لذراعه حين شرع بالفعل ، بل إنّ ما قدّمه رسن في هذا العمل هو تقنية شكلية قائمة على عوالم بدائية بطريقة تنم عن فطرية على أساس مادي من خلال طريقة الطرح على الرغم من التلقائية التي نُفّذَت بها العلامات التي شكّلت توازنًا بصريًا وبُعْدًا مفاهيميًا داخل اللوحة، مع الحفاظ على المَلْمَس الذي يعكس قيمة تاريخية. أمّا بالنسبة للمربع فقد شكّله بطريقة تناوبية مثل رقعة الشطرنج ، وإدخاله للنقاط داخل هذه المربعات مع بعض الألوان عليها لكي لا يكتمل الشّكل الهندسي ، والذي نُفّذ بطريقة بعيدة عن الهندسية المتقنة ، ما يعطي انطباعًا أنّه أثر يدوي تركه إنسان ما على الجدار. فهي هندسية حديثة في عالم بدائي ، تكشف عن توليفة بين عالَمَيْن ، وإنّها ذات مقاصد تأويلية لربط مفهومي الحداثة والبدائية وسط صياغة تجريدية مؤسَسَة بصريًا ليدفع بالجمالي الفطري ، فالدّقة والحساسية في دمج العوالم المختلفة أضفت نوعًا من الجمالية على العمل الفنّي ، أمّا الأشكال فبقيت مجرّدة ولم تكشف عن معانيها ، ما جعلها مفتوحة المعنى والتأويل.

نموذج رقم (3)

اسم الفنّان : فاخر محمد **اسم المنجز: الرحلة الأخيرة**

سنة الإنجاز : 1994 **المادة : زيت على قماش**

القياس : غير معروف

الوصف البصري: يتكون العمل من مستوى هندسي يحيط اللوحة ، ويتكون من مجموعة من الألوان المتتالية ، وهو بدوره يؤدي وظيفة الإطار للوحة وفق بنية هندسية يستند إليها النظام الشّكلي واللّوني في صناعة البسط العراقية ولكن إلى حدٍّ ما. ويتضمن هذا الإطار مجموعة من الأشكال والرّموز التي تتنوع بين زخارف إسلامية ورموز حضارية ، في حين يتوسط العمل شكل هندسي مربع يقترب من الاستطالة بلونٍ برتقالي يضُمُّ مجموعة من الرّموز المجرّدة.

تحليل المنجز: إنّ هذا العمل يكشف عن سمات أسلوبية خاصة رغم عمومية المرجع من خلال طريقة الاختزال والتجاورات اللّونية التي تعكس الخبرة العالية بالجذور التاريخية، مستفيدًا من التاريخ مع التوفيق بينه وبين التطور ، مع عدم التشبث بالتاريخ كونه مرجعيات صنمية ثابتة. فالرّموز التي وضعت داخل الإطار هي انعكاس لعوالم بدائية ذات قصد من خلال طريقة الترتيب وهي تترجم دلالتها على الرغم من انغلاقها ضمن نسق يعكس الموضوع ، ويحمل دلالات عالية التشفير ، ما يدفع الموضوع إلى الداخل حيث المركز وهيمنة الأشكال بكل تفاصيلها التركيبية من ناحية البناء الشّكلي واللّوني ، وهو الذي يؤسس أسلوبية وفردية خاصة بالفنّان ، حيث تكون الأشكال المجرّدة والإطار مكملة لبعضها ، فالتمركز في قلب اللوحة يكشف عن بقايا تكميلية للإطار وسط عالم بدائي من الرّموز بروح محلية ، فالأشكال لا تنتمي إلى جدران الكهوف بقدر ماهي

إشارات عن الفنّ البدائي الذي يمتهن العوالم الخيالية السحرية في إحداث طقوس ذاتية، وهذا ما جعل رؤية الفنّان تذهب باتجاه مفاهيم التبسيط والاختزال ، فضلًا عن فنّون الأطفال والفنّون البدائية من أجل رؤية تبحث فيما وراء الرّمز وتتفاعل مع الصياغة اللّونية ، لتعكس مضامين تنتمي إلى الحداثة في الوقت الذي تعكس فيه تراثًا محليًّا وحضاريًا ، وبذلك تشكل رؤية الفنّان الخاصة ذات البعد المفهومي في خلق وسائط بصرية ذات رؤية جمالية ، فالمفهوم الفطري هو الذي يؤسس للبدائية عند الفنّان مضافًا إليها روحية الفنّان وتفرّده الأسلوبي . فأبواب التأويل بقيت مفتوحة، فالعمل لم يقتصر على أن يكون ذا مرجعية تنتمي إلى الحداثة بشكل حرفي ، وهذا ما جعله غير مرتبط بما هو عراقي صرف ، ما يجعل آلية الاستعارة ذهبت إلى مرجعيات متنوعة.

الفصل الرابع – النتائج ومناقشتها

النتائج ومناقشتها

1- إنّ الجمالية لا تقف عند حدود ، بل تمثل رؤية خاصه في ترجمة النص الذي يتحول إلى لوحة متنوعة وأصيله كما في النموذج (1) .

2- إنّ العلاقة الجمالية تقوم دمج عوالم مختلفة من خلال صياغة أسلوبية وتقنية تنمُّ عن قدرة فكرية تبحث في المحلي عما هو حركي كما في نموذج(1،2،3) .

الاستنتاجات

كي يكون العمل الفنّي ناجحًا لابد أن يحمل شيئًا من المشاعر التي تثير الفنّان من خلال تقنية تنفيذه أو مادته التي ربما تعود إلى عوالم تحقق معنى الجمال في داخله .

المقترحات:

إجراء دراسة مقارنة للتطور الأسلوبي بين الرسم العراقي المعاصر والرسم العربي المعاصر.

التوصيات:

استكمالًا لمتطلبات البحث توصي الباحثة إقامة ورشات ومحاضرات عن طبيعة العلاقة بين تقنيات التنفيذ المعاصرة للعمل الفنّي ، لغرض اطلاع العامة على مدى التطور الحاصل في طرق تنفيذ العمل.

Conclusions:

For an artwork to be successful, it must carry some of the feelings that excite the artist through its implementation technique or its material, which may go back to worlds that achieve the meaning of beauty within it.

References:

1. Muhyi al-Din, A.-H. M .(1934) .*Al-Mukhtar from Sihah al-Lughah* .Cairo: Al-Istaqama Press.
2. Abd al-Hamid .(1979) . *Arabic Language Academy: Philosophical Dictionary* .Egypt: General Authority for Princely Printing Affairs.
3. Abdel Amir, A .(2004) .*Iraqi painting, modernity, adaptation* .Baghdad :General Cultural Affairs House.
4. Abdel Hamid, S .(1990) .*Aesthetic preference, a study in the psychology of artistic taste* .Kuwait: The National Council for Culture.
5. Abdo, M) .n.d .(.*The philosophy of beauty and the role of the mind in artistic creativity* .Cairo: Madbouly Library.
6. Abu Talib, M. S .(1990) .*Research Methodology* .Baghdad: Dar Al-Hekma Printing and Publishing.
7. Adnan, A. S .(2006) .*Technology and its transformations in modern painting* .Baghdad: College of Fine Arts.
8. Al Saeed, S. H .(1988) .*Chapters from the history of the plastic movement* .Baghdad: General Cultural Affairs House.
9. Al Saeed, S. H .(1992) .*Contemporary Iraqi Plastic Art* .Baghdad: Arab Organization for Culture and Science Press. ,
10. Al Saeed, S. H .(1994) .*Essays on theorizing and artistic criticism* .Baghdad: General Cultural Affairs House.
11. Al Wadi, A. S .(2006) .*Philosophy of art and aesthetics* .Al-Hillah :Dar Al-Arqam Printing.
12. Al-Basiouni, M .(1990) .*Art in the twentieth century* .Sharjah : Misr Publishing House, Misr Publishing Library. ,
13. Al-Moussawi, L .(2007) .*Sociology of art, ways of seeing* .Kuwait: World of Knowledge.
14. Al-Rubaie, S .(1986) .*Contemporary Fine Art in the Arab World, 1885-1985* . Baghdad: House of Cultural Affairs .
15. Al-Sarraf, A .(1979) .*Horizons of Fine Criticism* .Baghdad: Dar Al-Hurriya for Printing and Publishing.
16. Awad, R .(1994) .*Introductions to the philosophy of art* .Beirut: Tripoli-Beirut.
17. Azma, M. A .(1986) .*Aesthetics, Arab Thought* .Alexandria: Alexandria.
18. Badawi, A .(1990) .*Supplement to the Encyclopedia of Philosophy* .Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
19. Dewey, J .(2011) .*Art is Experience*) .Z. Ibrahim, Trans (.Cairo: National Center for Translation.
20. Ernst, F .(2000) .*The necessity of art*) .M. Suleiman, Trans (.Baghdad: Dar Al-Haqiqa for Printing and Publishing.
21. Hashem, A. A .(2021) .*Sources of the plastic vision in contemporary Iraqi painting . ,* ,Basrah: College of Fine Arts, University of Basra.
22. Hegel .(1978) .*Selections*) . E. Morcos, Trans (.Beirut: Dar Al-Tali'ah, Beirut.
23. Hunter, M .(1986) .*Philosophy, its types and problems. Transcript*) .F. Zakaria, Trans (.Cairo: Anglo.
24. Ibn Manzur .(1956) .*Lisan al-Arab* .Cairo: Egyptian General Institution for Authoring and Publishing, Egyptian House for Authoring and Translation.
25. Ibrahim, Z .(1990) .*Studies in Contemporary Philosophy . ,*cairo: Misr Publishing House, Misr Publishing Library.
26. J. F. , L .(1991) .*Research in human understanding and the theory of knowledge* .Cairo: Madbouly Library.
27. Jenzy, H. T .(2020) .Body Transformations in Drawings the Artist Muhammed Mehraddin .*Al-Academy*-16 ,(95) .18doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts95/143-160
28. Jerome, S .(1974) .*Art criticism, an aesthetic and philosophical study*) .F. Zakaria, Trans (.syria: Ain Shams University.
29. Kamel, F .(1993) .*Figures of contemporary philosophical thought* .Beirut: Dar Al-Jeel.
30. Kamel, F .(1993) .*Figures of contemporary philosophical thought* .Beirut: Dar Al-Jeel.
31. Maalouf, L .(1990) .*Al-Munajjid In Language and Media* .Beirut: Dar Al-Mashreq.
32. Mahdi, A .(2007) .*The aesthetic question* .Baghdad: Ishtar Cultural, published by , the Iraqi Plastic Artists Association.
33. Matar, A. H .(1992) .*Introduction to Aesthetics and the Philosophy of Art* .
34. Munro, T .(1971) .*Development in the Arts*) .M .Ali Abu Durrah & , and others, Trans (.Cairo: Egyptian General Authority for Copyright and Publishing.
35. Naif, N. H .(2000) .*The axis of philosophy, psychology and sociology* .Bghdad: works Press.
36. Nobler, N .(1987) .*The Vision Dialogue*) .F .Khalil, Trans (.Baghdad: Dar Al-Ma'mun for Translation and Publishing.
37. Reed, H .(1986) .*The Meaning of Art*) .S. Khashaba, Trans (.Baghdad: General Cultural Affairs House.
38. Reid, H .(1990) .*Meaning of art*) .S. Khashba, Trans (.Cairo: Dar Al-Kitab Al-Arabi for Printing and Publishing.
39. Saliba , J .(1971) .*The Philosophical Dictionary* .Beirut :Lebanese Book House.
40. Salim, N .(1977) .*Contemporary Iraqi Art* .Milan : The Art of Photography.

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1521

Educational employment of the evil character in school theater texts

Nibras Ali Hassoun Sadiq Al-Maryani [a1]

[a] *The First High School for Excellence/The Second Rusafa Education*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 3 July 2024
Received in revised form 31 July 2024
Accepted 1 August 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
employment, educational, evil character, school theater texts

ABSTRACT

Theatrical art is considered one of the arts most connected to reality as it results from a living relationship existing between it and the ideals, values and customs in which its role in society appears. Theater arose in the embrace of myth and its structural and artistic elements became clear from the depths of the myth, and from it the necessity of theater in social life appears. It plays a major role in raising awareness, guiding, and enlightening people, as it is the most influential of the arts, and the theatrical performance is not complete without the receiving viewer, who in turn interacts with the theatrical text and the theatrical performance, as the actors embody an aspect of the human experience in front of the viewer, thus adding to his knowledge balance and influencing his performance. His psychology and behavior have changed, and his cosmic outlook and life situations have changed, and here the role of theater appears in addressing the issues of societies, as he is destined to live what a person lives in life. The goal of the research: to reveal the educational use of the evil character in school theater texts. The second chapter includes two sections: the first: the evil character, and the second: employing the evil character in the theatrical text educationally. As for the research sample, the intentional sample was adopted to serve the course of the research and its directions, and the most important results and conclusions.

1.She emphasizes the importance of faith and goodness through her practice of ingratitude and evil.

2.The writer of the theatrical text has the ability to employ and mix the evil character with the political and social reality that the individual lives, and in it situations and events can be borrowed and adapted into the text to show the evil conditions caused by wars, destruction, and division and their impact on society.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: nebras.ali2205p@cofarts.uobaghdad.edu.iq
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1521
Nibras Ali Hassoun Sadiq Al-Maryani: Educational employment of the evil character in school theater texts
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التوظيف التربوي للشخصية الشريرة في نصوص المسرح المدرسي

نبراس علي حسون صادق المرياني[1]

الملخص:

يعد الفن المسرحي من اكثر الفنون اتصالا بالواقع بوصفه ناتج عن علاقة حية قائمة بينه وبين المثل والقيم والعادات التي يظهر فيه دوره في المجتمع، اذ نشأ المسرح في أحضان الأسطورة واتضحت عناصره البنائية والفنية من أعماق الأسطورة، ومنه تظهر ضرورة المسرح في الحياة الاجتماعية فهو يلعب دوراً كبيراً في التوعية والتوجيه وتبصير الناس، كونه اكثر الفنون تأثيراً في النفوس، والعرض المسرحي لا يكتمل بدون المشاهد المتلقي الذي بدوره يتفاعل مع النص المسرحي والأداء التمثيلي المسرحي، حيث يجسد الممثلون جانباً من التجربة الإنسانية امام المشاهد وبالتالي تضيف الى رصيده المعرفي وتؤثر في نفسيته وسلوكه ومنه قد تغير نظرته الكونية ومواقفة الحياتية، وهنا يظهر دور المسرح في معالجة قضايا المجتمعات، فهو مقدراً له ان يعيش ما عاش الانسان في الحياة، هدف البحث: الكشف عن التوظيف التربوي للشخصية الشريرة في نصوص المسرح المدرسي. تصمن الفصل الثاني مبحثين: الأول: الشخصية الشريرة، والثاني: توظيف الشخصية الشريرة في النص المسرحي تربويا، اما عينة البحث فقد تم اعتماد العينة القصدية لخدمة مجريات البحث واتجاهاته، واهم النتائج والاستنتاجات،

1. تؤكد أهمية الايمان والخير من خلال ممارستها الجحود والشر.
2. يمتلك كاتب النص المسرحي القدرة على التوظيف والمزج بين الشخصية الشريرة والواقع السياسي والاجتماعي الذي يعيشه الفرد، وفيه يمكن استعارة المواقف والاحداث وتطويعها في النص لإظهار حالات الشر التي تخلفها الحروب والدمار والانقسام وتأثيرها على المجتمع.

الكلمات المفتاحية: التوظيف، التربوي، الشخصية الشريرة، نصوص المسرح المدرسي.

مشكلة البحث:

يعد الفن المسرحي من اكثر الفنون اتصالا بالواقع بوصفه ناتج عن علاقة حية قائمة بينه وبين المثل والقيم والعادات التي يظهر فيه دوره في المجتمع، اذ نشأ المسرح في أحضان الأسطورة واتضحت عناصره البنائية والفنية من أعماق الأسطورة، ومنه تظهر ضرورة المسرح في الحياة الاجتماعية فهو يلعب دوراً كبيراً في التوعية والتوجيه وتبصير الناس، كونه اكثر الفنون تأثيراً في النفوس، والعرض المسرحي لا يكتمل بدون المشاهد المتلقي الذي بدوره يتفاعل مع النص المسرحي والأداء التمثيلي المسرحي، حيث يجسد الممثلون جانباً من التجربة الإنسانية امام المشاهد وبالتالي تضيف الى رصيده المعرفي وتؤثر في نفسيته وسلوكه ومنه قد تغير نظرته الكونية ومواقفة الحياتية، وهنا يظهر دور المسرح في معالجة قضايا المجتمعات، فهو مقدراً له ان يعيش ما عاش الانسان في الحياة.

وتعد الشخصية المسرحية اهم عناصر البناء المسرحي واحداث الموضوع ناتجة عن أفكار الشخصيات، وتعد سمات الشخصيات الشريرة التي تتحدد بالحدث والفعل الذي يترك تأثيره في النفس والفكر الإنساني، لذلك "يجب ان لا ندرس الشخصية لذاتها بل ندرس موقفها في الشكل العام للأثر الإنساني الذي تركته في النفس البشرية" (Al-Takarli, 1979, p. 46).

فالدور الذي تؤديها الشخصية في محتوى ونصوص المسرح المدرسي يمكن توظيفه تربويا بطريقة تتناسب مع أهميتها فكريا وحضاريا وتربويا وفنيا وثقافيا على ان تلائم الفلسفة والقيم والدراما.

وكان سؤال المشكلة: ما مدى توظيف الشخصية الشريرة في نصوص المسرح المدرسي لفرز القيم التربوية وتعديل سلوك الطلبة؟

أهمية البحث: تظهر أهمية هذا البحث لطلبة التربية الفنية بوصفهم مشاريع مدرسين للتربية الفنية ويمكن تلخيصها بنقاط:

1. يفيد المؤلفين للنصوص المسرحية في المسرح المدرسي.
2. تسليط الضوء على الشخصية الشريرة وتعريفها بطريقة مسرحية.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى: الكشف عن التوظيف التربوي للشخصية الشريرة في نصوص المسرح المدرسي.

[1] ثانوية المتفوقين الاولى/ تربية الرصافة الثانية

حدود البحث: الحد المكاني: النشاط المدرسي في مديرية تربية الرصافة/ الأولى -بغداد، ومديرية تربية واسط. الحد الموضوعي: الشخصية الشريرة في نصوص المسرح المدرسي، الحد الزماني: العام الدراسي 2014 -2019.

تحديد مصطلحات البحث:

التوظيف التربوي: يعرف بأنه " الاسهام الذي يقدمه العرض المسرحي المدرسي، بما يحقق تأثيرا فكريا وتربويا ويسهم في تأكيد وتكريس القيم التربوية والاجتماعية والأخلاقية " (Kati, 2009, p. 6).

التعريف الاجرائي: الدعم الذي تقدمه عملية معالجة الشخصية الشريرة تربوياً في النص المسرحي المدرسي لغرض تحقيق الأهداف التربوية والمعرفية.

الشخصية: تعرف بانها "كل صفة تميز الشخص و تعرفه بجملة من الصفات الجسمية والعقلية والمزاجية، والاجتماعية، والخلقية التي تميز الشخص عن غيره تمييزا واضحا" (Rajeh, 1968, p. 459).

الشخصية الشريرة: "هي الشخصية التي تثير النفور في كافة علاقاتها الاجتماعية، ولديها القدرة على تمرير الكره الى شخص ما، واي شخص عندما تواجهه بأي سؤال يتعلق بتصريحاتها وافعالها" (Al-Aqsra, 2010, p. 54).

التعريف الإجرائي: هي الشخصية التي تمارس سلوكها الشرير ضد الافراد، بما تحدثه من تأثيرات سلبية، لتحقيق المكاسب على المستوى الذاتي او الشخصي، دون الاكتراث لمصلحة الاخرين او التفكير بهم، ويتم توظيف القيم دراميا وتربويا في المسرح المدرسي لمعالجة هذه الشخصية.

المسرح المدرسي: "جزء هام من النشاط الثقافي يستهدف تطوير الأوليات الإبداعية الضرورية لصحة وسلامة الجيل الجديد" (Al-Miqdadi, 1984, p. 5).

التعريف الاجرائي: هو المسرح الذي يقوم كوسيلة اتصال ثقافية تنبع من بيئة الطالب، ويقدمون فيه نشاطاً يعتمد على الشخصية (الشريرة) بحوار مسرحي، ويعالجها بطريقة تربوية في أطار من القيم ووضعه في خبره حياتية لإكساب القيم التربوية وتحقيق السلوك الجيد وتعديله.

المبحث الأول: الشخصية الشريرة:

المفهوم العام للشخصية:

يعد مفهوم الشخصية من اكثر مفاهيم علم النفس تعقيداً و تركيباً، فهو يشمل كافة الصفات الجسمية والعقلية والوجدانية في تفاعلها مع بعضها البعض، وفي تكاملها في شخص معين يتفاعل مع بيئة اجتماعية معينة، ولهذا تعددت الآراء وتباينت المحاولات التي تعالج مفهوم الشخصية وطبيعتها وخصائصها، واختلفت تعاريفها اختلافاً كبيراً، وتعددت وجهات النظر والمفاهيم في معالجة مفهومها الخاص والعام ومن خلال تكوينها الفسيولوجي والسيكولوجي وخصائصها ومكوناتها، لاحتوائها على مجموعة الصفات العقلية والجسمية والوجدانية والخلقية عبر مراحل تطور الانسان فكل مرحلة من مراحل التطور الإنساني تحمل في طياتها صفات ومنهج خاص يميز صفات وسلوك تلك المرحلة.

وارتبط مفهوم الشخصية عند العوام وفي التداول العامي لمصطلح شخصية، بالقول هذه الشخصية، وهذا دلالة على وجود سمة أو مظهر يمتاز به عن غيره خاصة في مجتمعنا، ويستند الحكم على كونه فردا شخصيته بمؤشر معين وقد يكون سطحياً أو بناءً على أهميته ومكانته في المجتمع ومن أهم هذه المؤشرات نوعية علاقته وطريقة تعامله مع الناس وكذلك شهرته، ولباسه، ومقتنياته وبصفه عامة يتحدد الحكم على كونه فرداً ما شخصية من الهالة أو الانطباع الذي يتركه في موقف من المواقف، وهذا المفهوم ليس بالتعبير العلمي والعميق للشخصية. اما مفهوم الشخصية من الناحية الفلسفية قديماً تعني التشخيص الفردي او الفردية وعند الفلاسفة المحدثين "جملة من الخصائص الحميمية والنزوعية والعقلية التي تحدد هوية الفرد وتميزه عن غيرة" (Saliba, 1982, p. 692).

اما مفهوم الشخصية في الموسوعة الفلسفية فتعني "شكل من اشكال انعكاس العالم بالعقل يمكن به معرفة ماهية الظواهر والعمليات وتعميم جوانبها وصفاتها الجوهرية" (Ezzedine, 1992, p. 93).

اذ تتفاوت تعريفات الشخصية بين التعريفات الدارجة الأقل تحديدا وشمولا الى التعريفات العلمية الأكثر تحديدا وشمولا، فمن التعاريف الدارجة على سبيل المثال التعريف الذي يورده (ستاجنر) والخاص بان "الشخصية هي تأثيرك على الناس الاخرين" (Taha, P.T, p. 237).

وترى الباحثة: انه كون الانسان يتميز بشخصيته الخاصة والتي لا يشبه بها احد، فهذا يعني ان لكل انسان تكوينه الخاص به، وله طريقة وأسلوب متفرد بالشعور والادراك والسلوك الذي يجعله بطابع متميز لا يتكرر عند أي شخص آخر بذات الصورة، وفي هذا دلالة على الذات الإنسانية التي في اصالة الفرد المتمثلة باحترام القانون والأخلاق لان الفرد هو كائن حر ومستقل بذاته ومسؤول عن تصرفاته.

الشخصية من منظورعلم النفس:

ظهرت دراسات عديدة اولت الاهتمام بدراسة الشخصية الإنسانية في علم النفس، نظراً لأنها المكون الأساسي والرئيسي للتكوين النفسي والذي ينمو ويتفاعل بشكل مستمر خلال جميع مراحل الانسان الحياتية، وفيه تناولت الدراسات النفسية الحديثة جميع جوانب الشخصية بالدراسة والتحليل، عن طريق مبادئ علم النفس الذي كشف عن الدوافع العامة التي تحدد السلوك البشري، و منها ظهرت مناهج علمية للبحث في فهم النفس البشرية ومحاولة تفسيرها، وفي الدراسات النفسية للشخصية ظهرت الكثير من النظريات النفسية في دراسة الشخصية وجوانبها وانماطها، وفيه تناولت دراسات المدرسة الجشطالتية الشخصية بنظرة شمولية وفردية وكون الانسان كائن منظم وكلي، اما العالم (ملو) فتناول شخصية الفرد عن طريق الرسم والتنظيم الهرمي للحاجات الإنسانية ومدى تأثير اشباع او حرمان الفرد من هذه الحاجات على الشخصية، اما (فرويد) فقد تناول الشخصية في دراساته النفسية بأسلوب التحليل النفسي العميق الذي يعتمد على الفهم الذاتي غير المتعلم، اما النظريات الاستدلالية التي قامت على الأساليب العلمية والتحليلية بطريق موضوعية في دراستها للشخصية، حيث اعتمدت هذه الدراسات على القياس النفسي بالاختبارات النفسية والشخصية في اعتقاد ان شخصية الفرد وميوله السلوكي تعد عوامل وسمات وتفاعلات يمكن قياسها (Awaida, 1996, p. 16).

وترى الباحثة، ان ما يحدد الشخصية هي تلك الافعال التي نقوم بها والتي تساعدنا على المحافظة على توجهنا والتكيف مع الظروف التي تحيط بنا، وفي الأثر الذي يتركه الفرد في الآخرين اما الصفات الداخلية الحقيقية في الشخص، فتظهر بتصرف يقوم به الشخص بأسلوبه الخاص الذي يميزه عن غيره، ومنه يتحدد نمط الشخص له في توافقه وتفاعله مع بيئته.

سمات الشخصية الشريرة:

تتحدد سمات الشخصية الشريرة من الفعل الذي تحدثه وما يتركه ذلك الفعل من اثر في الفعل الإنساني، ورغم اختلاف العلماء في تعاريفهم لسمات الشخصية، فقد قدم الباحثين (نظريات في عوامل الشخصية وسماتها الانفعالية والاجتماعية والجسمية والعقلية التي يميز بها الفرد عن من حوله سواء كانت بيولوجية، فطرية، موروثة، او بيئية مكتسبة) (Zahran, 2005, p. 53). ويحتوي البناء الوظيفي للشخصية على مكونات متكاملة، ترتبط ارتباطا وثيقا بحالة الاستقرار والخلو من الاضطرابات، ويظهر الاعتلال في بناء الشخصية في حال اختلال احد المكونات والمتمثلة: (المكونات الجسمية، المكونات العقلية والمعرفية، المكونات الانفعالية، والمكونات الاجتماعية) (Al-Shamali, 2015, p. 19).

الا انه يمكن ان نبين بعض السمات المشتركة في الشخصية الشريرة بما يأتي:

1. الانانية: يتمتع الشخص الشرير او الحقود بالأنانية وحب الذات، ولا يريد الخير لغيره، ولا يمانع من التضحية بهم، لتحقق مآربه الشخصية.
2. الانفصال الأخلاقي: الشخص الشرير يفتقد الاخلاق الحميدة، حيث تتولد لديه وجهة نظر سيئة للغاية تجاه الأشخاص في محيطه البشري.
3. النرجسية: المقصود هنا ان الشخص الشرير، يميل الى تعزيز وتنمية ذاته، ولو كان ذلك من باب الانانية، وعلى حساب الاخرين.

المبحث الثاني: توظيف الشخصية الشريرة في النص المسرحي تربويا

المفهوم الدرامي للشخصية:

تعد الشخصيات المسرحية الأساس الذي تبنى علية المسرحية اذ انه عملية الاتصال بين الموضوع، أي النص المسرحي والطالب عن طريق التمثيل الدرامي، ومنه يقاس مدى نجاح الشخصية بقدرتها على خلق التفاعل بينها وبين الطالب، ومن ثم الحفاظ على استمرار هذا التفاعل واستثماره وتوظيفه في إيصال الهدف الذي تحمل الشخصية، وإبراز الفكرة.

فالشخصية هي العنصر الأساسي للدراما لأنها المؤثرة في العمل والوسيلة الأولى لسرد القصة ونقل الأفكار من خلال جذب انتباه المتلقي، فبدونها لا توجد مسرحية التي من خلالها يجسد الحدث ويدور الحوار، وتحتل الشخصية أهمية خاصة منذ ارسطو الى العصر الحديث، فقد أشار ارسطو الى المحاكاة فالفن لا يحاكي الواقع كما هو وانما يحاكيه بأسلوب فني جمالي، وهنا يكون هدف الكاتب للنص المسرحي التجسيد عن طريق الشخصية، بقصد نقل رسالته الفنية التي تعتبر الصوت الناطق الذي يمرر بواسطتها أفكاره،

والشخصية بوصفها عنصراً مركزياً في العمل المسرحي لما لها من وظيفة لإيصال رسالة موجهة بقصد الى المتلقي، لذلك فلا بد ان تكون الشخصية واضحة المعالم ولها مسار محدد وتكون لها ابعاد واضحة وغير نمطية ومستهلكة، كون الشخصية الدرامية تعني "ذلك الانتقاء في قيم التنظيم الدينامي للشخصية الإنسانية الذي يستخدمه الفنان المسرحي بتقديم أفكار مجردة او صورة ذهنية، او اراء معينة مستوحياً وصفها في صورة جمالية تمتاز بالتشويق وميسورة الفهم من قبل المخرج، اذ يستعار لهذا التنظيم جسم الممثل، وارادته لتحويله من تنظيم انتقائي مصور الى تنظيم فعلي عياني في العرض المسرحي" (Al-Bayati, 1988, p. 2).

ويعد الصراع أهم العناصر التي يرتكز عليها البناء الدرامي ويعنى الصراع بوجود قوتين رئيستين متضادتين، ينتج من تقابلهما او التحامهما، ما يدفع الحدث الى الامام من موقف الى آخر، في حركة مستمرة تقود البناء الدرامي نحو ذروة رئيسية للأحداث، ومنها الى النهاية او الختام، من خلال الفعل ورد الفعل يقوم البناء الدرامي السليم على شخصيات رئيسية ذات ابعاد محددة)البعد الجسماني/ الاجتماعي النفسي(تعطي تبريرا منطقيا لصفاتها في ظل الاحداث التي تمر بها، لان الدراما اقترنت بممارسة الفعل، والعمل معبرة عن الارادة الانسانية، وان ما يميز الارادة هو وجود صراع، والصراع "هو تصميم واع على اداء فعل معين ويستلزم هدفا ووسائل لتحقيق هذا الهدف، والعمل الارادي وليد قرار ذهني سابق("مدكور، 1983 ،ص7) والارادة ترتبط ارتباطا وثيقا بالشخصية)شريرة/ خيرة(فهي" صورة لفعاليةّ الشخصيةّ، التي تتضمن في شكلها تمثل الفعل الواجب انتاجه ووفقا آنيا للنزوع نحو هذا العمل، تصُّور الاسباب الموجبة للقيام به، والانفتاح لقراءة معينة، تبعا لقراءة الممثل او قرار التصرف، ومن ثم التوصل اي بمعنى ان بعض الصور التي تشكل المشهد المسرحي) الى تنفيذ الفعل"(لالاند، 2001 ، مج 3، ص 1563) تكون أشبهه بأيقونة مؤثرة، لدرجة انها تؤثر على روح المتفرج، فعمل الشخصية على دورها ما هو الا محاكاة افعال وليس محاكاة اقوال في دلالاته وتأويله، وذلك لتبرير الفراغ الذي يداخل المتلقي إذن فعالية الممثل تقاس بقدرته على اداء دور الشخصية الشريرة التي تشمل على كل صفات الشخصية التي تجعله مميزا عن الاخرين مع الاعتراف بوجود قدر من التشابه بين الخصائص العامة للشخصية بين الافراد، وهذا ما اكده ستانسلافسكي في تدريباته للممثل المسرحي، وبالتالي فان صراع الشخصيات الفعّال-الذي ليس بالضرورة ان يكون ذا اثر فعال- فهي تعبير عن جملة من الخصائص الجسدية والمعرفية والمزاجية والوجدانية في صورة معينة عبر عملها الصحيح وتحديد اثر ادائها فوق منصة المسرح وان الصراع الذي ينطوي على ارادات(شريرة/خيرة)متصارعة، بقصد ما، تتطلب تحدياء وتوثبا متواصلا لبلوغ تلك الارادات الى غاياتها وترى الباحثة: بما ان كل قصد له هدف، ففي داخل كل هدف توجد القيمة، بمعنى أن القيمة هي المضمون المباشر للهدف، ل كن القيم تترسخ في علاقتها بحرية الشخصيات، فالشخصية الشريرة عنصر واحد من عناصر العمل المسرحي لا يمكن دراسته او تحليله بمعزل عن العناصر الاخرى، لان الشخصية تحمل قيمتها وملامحها وابعادها، بل تقدم نفسها، من خلال علاقتها بسائر الشخصيات في المسرحية، من خلال مواقفها وردود افعالها تجاه الاحداث بقدر ما تتصف الشخصية بالطابع الحيوي، تعرف وتقاس بما يتوفر بين مكوناتها من تكامل مع باقي الشخصيات داخل العمل المسرحي فأن وجهة النظر الاجتماعية في تجسيد الشخصية لتؤيد صحة تغيير الاداء من حالة الى اخرى بما تقتضيه طبيعة تعامل الشخصية مع باقي الشخصيات على خشبة المسرح.

وهذه الابعاد ليست منفصلة انما تؤثر بعضها على بعض، ومنه يمكن تقسيم ابعاد الشخصية الدرامية الى ما يأتي:

1. البعد الخارجي الطبيعي: ويعني العلامات الموجودة في الهيئة والتي يميز كل شخصية عن غيرها والذي يشمل تكوين الجسم ووضعية أعضائه وماله من صلة بالحقائق الأساسية المتمثلة في جنس الشخصية والسن والطول والوزن والعرق والحجم ولون البشرة والمظهر الخارجي والصفات الوراثية الظاهرة او التي تكونت لتأثيرات البيئة، مع اظهار العيوب ان كانت موجودة.
2. البعد الاجتماعي: ويتمثل بالصفات والانماط التي ينتمي اليها الفرد مع مجتمعه ويتوائم معه، ومنه "يفترض ان يحدد نوع وأسلوب وحوار الشخصية في العمل المسرحي" (Daghman, 1973, p. 159). ومنه تتوضح حالته الاجتماعية ووضعه الاجتماعي وعلاقته مع الاخرين واختلاطه وتفاعله معهم، وتنعكس فيه اثار الخلفية الاجتماعية والمستوى الاقتصادي والديانة ونوع العمل والثقافة والنشاط السياسي والعادات والقول والسلوك والحياة المنزلية التي يعيشها وايضاح المحددات التي جعلت هذه الشخصية إيجابية ولها منفعة ام سلبة، لان شخصية الانسان تعتمد على ما يضعه فيه المجتمع من قالب معين.
3. البعد النفسي: ويتمثل بالصفات النفسية التي تميز كل شخصية وما تنعكس على تصرفاتها وأقوالها ومزاجها، إضافة للميول والرغبات والدوافع والانفعالات والهدوء والانطواء والانبساط والمحصلات العقلية والآمال، وكل ما يتعلق بالحياة الداخلية الخاص بالشخصية، "فمثل ما للشخصية الدرامية جانب خارجي يجب ان يوازيه جانب داخلي عضوي تربطه بالسمات الكامنة للشخصية، ومنه يقوم الفعل الدرامي برسم الاحداث التي تتطور لخلق سلسلة متتابعة منها عن طريق الحوار والارادات المتصارعة للشخصية" (Suleiman, 2005, p. 244).

خصائص الشخصية الدرامية التي حددها ارسطو:

1. ملائمة او صدق النمط، بان يكون لديها نوع من الشجاعة او البطولة.
2. ثبات الشخصية واتساقها مع ذاتها في المسرحية.
3. المهارة في الكلام.
4. ان تخضع للاحتمال والضرورة، "ان تقول وتفعل ما تقوله" (Thales, 1982, p. 180).

فالشخصية الدرامية افتراضية وليست حقيقية، اذ انها ليست من الواقع بكامل مواصفاتها، انما هي شبيهه بها، لأنها من بنات أفكار المؤلف الدرامي ولها ارتكاز فكري ونفسي، لهذا فان" وجودها من الناحية الموضوعية لا يتجاوز وجود العناصر المركبة لها، وهي اللغة، الكلمة، التعبيرات الانفعالية، اما ماضيها ومستقبلها فهو الماضي والمستقبل الذي يعطيه الكاتب المسرحي لها" (Asaad, 1988, p. 117).

وترى الباحثة: انه يمكن للشخصية الدرامية ان تظهر جوانب من شخصية حياتية محددة، يراد الكشف عنها من خلال الدراما، لأن الدراما جاءت بالأصل لإظهار خصائص ومميزات بعض الشخصيات التي مرت في الحياة، كالشخصيات التراثية والخرافية والتاريخية والمعاصرة الموجودة في المجتمع.

مؤشرات الاطار النظري:

1. يظهر علاقة الشخصية الشريرة بمجموع الشخصيات داخل النص المسرحي تأسيساً لمفهوم الشر لتلك الشخصية وبالتالي يؤسس لمستويات الشر في النص.
2. توضيح القيم الإيجابية في النص المسرحي لشخصيات الخير من قبل كاتب النص المسرحي، وبيان القيم السلبية للشخصيات الشريرة ونزاعها مع الشخصيات المحيطة بها.
3. بناء الشخصية الدرامية داخل النص تعمل على فرز مستويات الشر والخير داخل نسيج النص المسرحي.
4. هناك انواع من السمات للشخصية الشريرة تتمثل في الانانية والنرجسية والشخصية الماكرة وذات الاعتلال النفسي والانفصال الأخلاقي والكسب الذاتي والتي تحمل الضغينة والحقد والحسد، وبالتالي يتشكل الجانب النفسي للشخصية.
5. يرتبط النص المسرحي في المسرح المدرسي بسمات الشخصية وابعادها الذي يمثل صورة لأعماقه النفسية والاجتماعية والمساعدة في فهم سلوك الشخصية وأسباب الشر فيها.

إجراءات البحث

تعرض الباحثة في هذا الفصل الإجراءات التي سوف تتبعها لتحقيق هدف بحثها، وقد سارت هذه الإجراءات على وفق ما يأتي:

منهج البحث: يهدف البحث الحالي الى الكشف عن التوظيف التربوي للشخصية الشريرة في نصوص المسرح المدرسي، لذلك اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي باستخدام أسلوب تحليل المحتوى بوصفه الطريقة المناسبة لتحقيق هدف البحث، فالتحليل يقصد به "تجزئة البيانات التي أثارها البحث وتبويبها في عناصر أساسية" (Kerlinger, 1986, p. 3). اما المحتوى فيقصد به "هيكل من المعاني في صيغة رموز، وقد تكون هذه الرموز لفظية او صورية اوإشارية، وهذه المعاني هي التي تشكل لنا عملية الاتصال" (Berlson, 1952, p. 488).

مجتمع البحث: يتألف مجتمع البحث من (5) نصوص من نصوص المسرحيات المدرسية للمدة من 2014-2019 التابعة لوزارة التربية في مديرية تربية بغداد/ الرصافة الاولى _ النشاط المدرسي الفني، وتربية واسط_ النشاط المدرسي الفني، كما موضح في الجدول (1).

الجدول (1) مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	سنة الإنتاج	اسم المؤلف	المديرية
1	جحا	2016	راضي داود	تربية الرصافة الأولى
2	الجمل يا حضرة السلطان	2015	احمد طه الاسدي	تربية واسط
3	اميرة الاحلام	2016	فالح حسين العبدالله	تربية الرصافة الأولى
4	شهرزاد وعالم الحكايات	2014	انمار عباس فاضل	تربية الرصافة الأولى
5	اللوح	2019	صادق فالح الزهيري	تربية الرصافة الاولى

عينة البحث: اختارت الباحثة عينة بحثها قصدياً ((مسرحية الجمل يا حضرة السلطان) خدمة مجريات البحث واتجاهاته.

أداة البحث: اعتمدت الباحثة أسلوب تحليل المحتوى وخبرة الباحثة المتواضعة في مجال التأليف والإخراج المسرحي كونها عملت بصفة مشرفة فنية في قسم النشاط المدرسي،

تحليل نماذج العينة

العينة (1)

(مسرحية الجمل يا حضرة السلطان)

تأليف: احمد طه الاسدي

اخراج: صباح الصغير

جهة الإنتاج: المديرية العامة لتربية واسط

سنة الإنتاج: 2015

الشخصية الشريرة: السلطان

فكرة النص: (الشريتجسد في السكوت عن الظلم)

احداث المسرحية:

يروي النص المسرحي (الجمل يا حضرة السلطان) قصة الجمل المحبب الى قلب السلطان، الذي كان يخرج الى المدينة ويقوم بالأفعال الشريرة بان يؤذي المواطنين ويدمر الدكاكين ويحطم البضائع ويضرب المواطنين ضرباً مبرحاً، وهم عاجزون على ان يفعلوا شيئاً خوفاً من غضب وسخط السلطان، فيتحملون شره ويسكتون عن الظلم والاذى الذي يُلحقه بهم حمل السلطان، وحين ازداد شر وبطش الجمل بهم قرروا الذهاب الى حكيم المدينة لعله يجد لهم حلاً لهذه المشكلة التي اصابتهم، فارتأى مخرجاً لمشكلتهم بان يذهبوا جميعاً ويقدموا شكواهم الى السلطان، لأنه اذا ذهب دونهم وقدم الشكوى على الجمل سيثير غضب السلطان ويعاقبه عقاباً شديداً، اما اذا ذهبوا بشكل جماعي وتوحدت كلمتهم فسوف يسمع السلطان لهم ويكبح شر واذى جمله الغاضب، وافق الجميع على فكرة الحكيم واتفقوا على الذهاب الى السلطان وتقديم شكواهم، وعندما وصل الجميع الى قصر السلطان دخل

الخوف الى قلوبهم وتسرب الذعر فيهم وبدأوا بالانسحاب الواحد تلو الآخر تاركين حكيم المدينة وحيداً في حضرة السلطان، وحين سألة السلطان عن سبب قدومه قال الحكيم بخوف:

_ إنه الجمل يا حضرة السلطان...

غضب السلطان وأمر الحكيم ان يتكلم وإلا سوف يقطع رأسه، فقال الحكيم انه رأى الجمل وحيداً وغاضباً ولا أنيس له، وجاء ليقترح عليه ان يخفف وحدته بأن يزوجه ناقة لتؤنسه،(يسمع أصوات صراخ اهل المدينة واشياء تتحطم) وتنتهي المسرحية.

الشخصية الرئيسية والشريرة: (السلطان، جمل السلطان)

ابعاد شخصية السلطان:

البعد الطبيعي: رجل في الخمسين من عمره ذو بشرة سمراء.

البعد الاجتماعي: السلطان الذي ترعرع في جو من السلطة الموروثة.

البعد النفسي: متسلط ومتشدد ومتزمت ومعتد برأيه، يفرض السيطرة والأنانية والظلم ونزعة بالكره على الاخرين ولا يتقبل او يستمع لرأي الاخرين ويتميز بغروره ونرجسيته ويستمتع بإظهار نزعة الخوف والقلق واثارة المشاكل بممارساته السلبية على الاخرين.

الشخصية الرئيسية الاخرى الحكيم: رجل طيب القلب كريم النفس فاضل الاخلاق ولا يتوانى في مساعدة الاخرين وتقديم النصائح لهم.

الشخصيات الثانوية:(معاون الحكيم، الحاجب، أربعة اشخاص): مساندة للشخصيات الرئيسية وساعدت على نقل الا فكار وتطور الحوار والاحداث في النص المسرحي.

القيم التربوية واشتغالاتها:

وظف المؤلف حكاية جمل السلطان بهدف تحقيق اهداف المسرح المدرسي عن طريق امداد الطلبة بقيم تربوية من خلال النص، واكسابهم معاييراً جمالية بالمواقف الدرامية التي تقودهم الى متعة الاكتشاف وتنشط مدركاتهم العقلية والحسية وتسهم في بث القيم التربوية والأخلاقية التي توضحت من خلال نبذ صفة التسلط والغرور وعدم الاحترام لآراء الاخرين والتي تمثلت في شخصية السلطان النرجسي والمتزمت بقراراته، والتي موضحة في الحوارات الاتية:

(اصمت أيها اللعين ما هذا الذي تقوله بحق جملنا، اصمت والا قطعت لسانك واطعمته لكلابي هيا انصرف، تكلم والا قطعت رأسك، ويحك سأعاقبك بأشد العقوبة أذا لم تتكلم، قل.. تكلم لا أستطيع الاحتمال أكثر).

وإظهار صفة التردد والخوف من الحاكم المستبد التي توضحت في شخصيات أهالي المدينة والحث على التحلي بالأخلاق الفاضلة ومساعدة الاخرين التي تمثلت في شخصية حكيم المدينة، والذي يتمثل بالحوارات الاتية:

(اهدأوا قليلاً ودعونا نفهم الموضوع، اخفضوا اصواتكم.. المشكلة صعبة، أكثر مما تتصورون، دعوني أفكر قليلاً، ان تأتون أنتم معي ونطلب من السلطان ان يخلص المدينة من هذه المصيبة، ان ذهبنا اليه بشكل جماعي قد نقنعه ويستمع لنا)

ووظف المؤلف شخصية الحكيم بكونه بطل المسرحية الذي ضرب مثالاً لقيم الخير المطلق في شخصية الانسان الطيب الذي يقدم يد العون ويساعد أهالي المدينة ويحثهم على رفض الظلم وعدم قبولهم بالخضوع، وكون المؤلف تناول المسرحية بأسلوب أقرب الى التراجيدي فقد ابتعد عن المواقف التي تظهر الكوميديا بالشكل الذي يسهم في تحقيق المتعة والتسلية للطلبة، بالإضافة الى ان المؤلف استخدم المفردات اللغوية الصعبة والحوارات المطولة التي لا تنسجم مع ميزات الحوار الموجه للطلبة من حيث استخدام اللغة البسيطة والحوارات القصيرة مثل:

(هودجاً مذهباً وموشّى بالحريروالقماش المخمل، له حظوة عند السلطان، كبح جماح هذا الجمل المجنون، ما هذه الجلبة في الخارج، كل واحد منكم يقول ما انيط له)

كما وظف المؤلف بعض اللمسات التي تحاكي الواقع من خلال توظيفه النص على وفق رؤيته لهذا الواقع بالدرجة الاساس، ولم يبدي المؤلف اهتماماً في معالجته لموضوعات تتعلق باهتمامات الطالب وتلبي رغباته وتثير تساؤلاته، واهتم المؤلف في عرض مشهداً استهلالياً يوضح مشاهداً للعنف حين يدخل جمل السلطان الى سوق المدينة ليدمر الدكاكين ويحطم السلع والبضائع ويتهجم على الأهالي ويؤذيهم، كما في الحوارات الاتية:

الأول: (آه عيني.. بطني.. كليتي.. آه لقد سحقني هذا اللعين، ولم يكتفِ بهذا فقط بل داس على ابي الطاعن في السن وكسر عظامه)

الثاني: (ساقي.. ظهري.. رأسي.. لقد حطمني هذا اللئيم، لقد قتل ابن الصائغ بركلة منه.. لم يتحمل الصغير فمات)

الثالث: (حطم دكاني.. بعثر بضاعتي.. آه يا اقمشتي الجميلة)

الرابع: (قللي.. فخاراتي.. لقد حطمها كلها ولم يتبقى منها شيئاً اللعنة علية اللعنة)

ومن الجدير بالذكر ان المؤلف لم يستعين بمحتوى المواد الدراسية في كتابته للنص والتي تسهم في تعزيز الخبرات التعليمية للطلبة والتي من خلالها يوجه الطلبة للجانب الاجتماعي بالطريقة الصحيحة عن طريق المشاركة بباقي المواد الدراسية الأخرى.

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها

النتائج ومناقشتها:

1. تساعد على معرفة وادراك تبعات الحاق الضرر في الاخرين بما يظهر من تصرفاتها
2. تؤكد أهمية الايمان والخير من خلال ممارستها الجحود والشر
3. تظهر أهمية المعرفة والثقافة بإهمالها وكسلها وعدم الانتباه
4. تؤكد أهمية الجمال والتصرفات الجميلة من خلال اشاعتها القبح

الاستنتاجات: في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج توصلت الباحثة الى الاستنتاجات الاتية:

1. يعتمد كاتب النص المسرحي على تكوين شخصيات (شريرة) يسمح لهم بإعادة النظر في دوافعهم الشخصية، بان يتعرفوا كيف تكون للأفعال السلبية نتائج خاطئة ترتبط بتصرفاتهم مع الاخرين، فيسهم المسرح المدرسي في توعيتهم وتعديل سلوكهم التربوي والأخلاقي والاجتماعي.
2. يمتلك كاتب النص المسرحي القدرة على التوظيف والمزج بين الشخصية الشريرة والواقع السياسي والاجتماعي الذي يعيشه الفرد، وفيه يمكن استعارة المواقف والاحداث وتطويعها في النص لإظهار حالات الشر التي تخلفها الحروب والدمار والانقسام وتأثيرها على المجتمع.

التوصيات: في ضوء النتائج والاستنتاجات التي توصلت اليها الباحثة فأنها تقدم التوصيات الاتية:

1. السعي الى إقامة المهرجانات والمسابقات السنوية، التي تهتم بالسرد الشفهي وتقديم الحكايات وروايتها.

رابعاً: المقترحات: تقترح الباحثة اجراء الدراسات الاتية:

1. التوظيف الدرامي للشخصية الشريرة في نصوص المسرح المدرسي.
2. التوظيف الدرامي للشخصية الشريرة في عروض المسرح التعليمي.

الملاحق:

المسرحيات:

-1 الاسدي، احمد طه (2015)، مسرحية الجمل يا حضرة السلطان، وزارة التربية-مديرية تربية واسط -النشاط المدرسي الفني.
-2 الزهيري، صادق فالح (2019)، مسرحية اللوح، وزارة التربية-مديرية تربية بغداد / الرصافة الأولى-النشاط المدرسي الفني.
-3 العبد الله، فالح حسين (2016)، مسرحية اميرة الاحلام، وزارة التربية-مديرية تربية بغداد / الرصافة الأولى-النشاط المدرسي الفني.
-4 راضي داود (2016)، مسرحية جحا، وزارة التربية-مديرية تربية بغداد / الرصافة الأولى-النشاط المدرسي الفني.
-5 فاضل، انمار عباس (2014)، مسرحية شهرزاد وعالم الحكايات، وزارة التربية-مديرية تربية بغداد / الرصافة الأولى-النشاط المدرسي الفني.

Conclusions

1. The writer of the playwright relies on creating (evil) characters that allows them to reconsider their personal motives and learn how negative actions have wrong consequences related to their behavior with others. School theater contributes to raising their awareness and modifying their educational, moral and social behavior.
2. The writer of the theatrical text has the ability to employ and mix the evil character with the political and social reality that the individual lives, and in it situations and events can be borrowed and adapted into the text to show the evil conditions caused by wars, destruction, and division and their impact on society.

References:

1. Al-Aqsra, Y.-H. (2010). *25 Difficult and Unbearable Personalities: How to Deal with Them.* Cairo: Dar Al-Haram Heritage Publishing.
2. Al-Bayati, M. (1988). *The Three Dimensions of theatrical Personality - An Experimental Field Study.* University of Baghdad, College of Fine Arts, unpublished Master's Thesis.
3. Al-Kubaisi, W. (1987). *Research Methods in Behavioral Sciences.* Baghdad: Press of the Ministry of Higher Education and Scientific Research.
4. Al-Miqdadi, F. (1984). *School Theater.* Damascus: Dar Al-Jalil for Printing and Publishing.
5. Al-Shamali, N. (2015). *The five factors of personality and their relationship to depression among patients attending the Gaza Community Center.* Palestine (Gaza Strip): Islamic University, Gaza Mental Health Program. (Master's thesis).
6. Al-Takarli, N. (1979). *Trends in Contemporary French Literary Criticism.* Baghdad: Al-Hurriya Printing House.
7. Asaad, S. (1988). *theatrical personality.* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature.
8. Awaida, K. (1996). *The Year of the Soul between Personality and Thought.* Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.
9. Berlson, B. (1952). *Content Analysis in Communication Research.* New York: Heffner Press company.
10. Cooper, J. (1974). *Measurement and Analysis of Behavioral Techniques.* U.S.A: Charmless Merrill: Columbus, Ohio.
11. Daghman, S.-D. (1973). *The Historical Origins of the Origins of Drama in Arabic Literature.* Beirut: Dar al-Ahad.
12. Ezzedine, B. (1992). *Personality in Moroccan Theater - Structures and Manifestations.* Kingdom of Morocco: Ben Zahir University, Faculty of Arts and Human Sciences.
13. Fisher, E. (1956). *National Survey of Beginning Teacher.* Holt: New York.
14. Jarjis, I.-A. (1987). *The prevailing values in children's plays presented on the Iraqi stage for the period 1980-1986.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Art Education, unpublished master's thesis,.
15. Kati, E. (2009). *Artistic and educational employment of music and singing in school theater performances.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, unpublished master's thesis.
16. Kerlinger, F. (1986). *Foundations of behavioral research.* New York: Holt, Rinehart and Winston.
17. Rajeh, A. (1968). *The Fundamentals of Psychology.* Cairo: Dar Al-Katib Al-Arabi for Printing and Publishing.
18. Saliba, J. (1982). *The Philosophical Dictionary.* Beirut: Lebanese Book House.
19. Scott, W. (1962). *Introduction to Psychological Research.* New York: B.N.
20. Suleiman, N. (2005). *Teaching Children Drama, Theater, Plastic Arts, and Music.* Amman: Dar Safaa.
21. Taha, F. (P.T). *Dictionary of Psychology and Psychoanalysis.* Beirut: Arab Renaissance House for Printing and Publishing.
22. Thales, A. (1982). *The Book of the Art of Poetry.* (I. Hamada, Trans.) Cairo: Anglo-Egyptian Library.
23. Zahran, H. (2005). *Mental Health and Psychotherapy.* Egypt: World of Books.

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1457

The reduction in Contemporary formation Sculpture

Nibras hashim Thanoon [a1]

[a] *Ministry of Education / Institute of Fine Arts for Boys / Morning*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 2 May 2024
Received in revised form 24 Jun 2024
Accepted 27 Jun 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
The reduction, Formation, Contemporary Sculpture

ABSTRACT

The research titled (Reduction in Contemporary Iraqi Sculptural Formation) dealt with the phenomenon of formal reduction of sculpture and its formation. The research consists of several chapters, where the first chapter presented the problem of the research, its importance and its objectives , and the second chapter represented the theoretical framework, which came from two studies, the first of which is reductionism in modern sculpture and the second of which is the contemporary formation movement. The third chapter is a chapter on the research procedures and analysis of its sample. The fourth chapter includes the results of the research, the most important of which are the following:

1- The presence of shorthand features in contemporary Iraqi sculptural formation is due to the style of the individual artist in terms of style and technique and the type of word chosen.

2- Through the characteristic of reduction, the Iraqi sculptor achieved by conveying a message to the recipient that he is freed from the limited nature of expression and the type of work he wants to work on.

3- Reduction contributed to contemporary Iraqi sculptural formation, circulating its discourses of multiple styles, meanings, and social and historical evidence

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: nibrashashim03@yahoo.com

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1457
Nibras hashim Thanoon: The reduction in Contemporary formation Sculpture
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الاختزال في التشكيل النحتي العراقي المعاصر

نبراس هاشم ذنون [1]

الملخص: -

يتناول البحث الموسوم (الاختزال في التشكيل النحتي العراقي المعاصر) ظاهرة الاختزال الشكلي للمنحوتة وتشكيلها في التشكيل العراقي المعاصر. ويتألف البحث من عدة فصول حيث جاء الفصل الاول مشكلة البحث واهميته واهدافه وتحديد مصطلحاته والفصل الثاني متمثلاً بالإطار النظري والذي جاء من مبحثين اولهما الاختزال في النحت الحديث وثانيهما حركة التشكيل المعاصر. اما الفصل الثالث كفصل إجراءات البحث وتحليل عينته حيث اخذت الباحثة وحللت اربعة نماذج. وشمل الفصل الرابع: نتائج البحث والتي كانت اهمها النتائج التالية: -

1- وجود سمات اختزال في التشكيل النحتي العراقي المعاصر تعطي مؤشر على اسلوب الفنان المنفرد في طريقة الاسلوب والتقنية ونوع المفردة المنتقاة للتعبير ضمن نوع المنجز المقدم في العينة وبرزت بعض الاختلافات البيئية والاجتماعية في بعض النماذج للعينة.

2- من خلال سمة الاختزال حقق النحات العراقي بإيصال رسالة للمتلقي على انه تحرر من صفة المحدودية في التعبير ونوع العمل الذي يود العمل به فضلاً عن الحرية المنفتحة ذات ابعاد عميقة في التفسير والادراك واستقبال مفاهيم العمل الواحد.

3- أكد الاختزال في التشكيل النحتي العراقي المعاصر خطابات متداولة في طياتها متعددة الاسلوب، والمعنى، والشواهد الاجتماعية، والتاريخية.

الكلمات المفتاحية: الاختزال، التشكيل، النحت المعاصر

الفصل الاول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

شكلت ظاهرة الاختزال الشكلي مكانةً مهمه في تأريخ الفنون وحضاراته، كما في حضارة وادي الرافدين وحضاراتٍ اخرى. اذ قام النحات العراقي القديم بإنتاج اشكالاً نحتية مختزلة الشكل وذات دلالات عميقة في التعبير منها تماثيل الاله الام كما في حضارة سومر واكد وغيرها. وقد أكد الفنان المسلم ايضاً قمة الاختزال في اشكاله الفنية حيث يؤكد هنا مبدأ اعتماد تحوير الاشكال الادمية والنباتية والحيوانية وعمل على تجريد الاشكال واختزالها الى حالة الاختزال الكلي بالإضافة الى تأكيده على الاشكال الهندسية.

امتد هذا الاختزال الشكلي الى حركة التشكيل المعاصر وفي العالم وفيه لجأ بعض الفنانين الى اختزالهم الاشكال وايصالها الى مرحلة التجريد العالي واختزال كل التفاصيل، بل وهندسيتها الواضحة مثل موندريان وقبله بيكاسو، اهتم بيكاسو الى تجاوز تفاصيل الكثير من الاشكال والشخوص من خلال الخطوط او اجزاء منفردة فقط للشكل (المرأة ذات القلادة). وتنوع الاختزال في التشكيل المعاصر من اختزال الفنان المعاصر لعناصر التشكيل وارتكازه على عناصر فنية دون تحديد الخط بالكتلة واللون الفضاء الملمس. وبناءاً على ما تقدم تأثر التشكيل والنحت العراقي المعاصر بظاهرة الاختزال، حيث أكدت مرجعياته الشكلية حضارياً وكذلك مرجعيته في الفن الحديث المعاصر اضافة الى مرجعياته في التفاعل مع حركة التواصل الاجتماعي العالمي في حركة التشكيل المعاصر، حيث يهدف البحث الى الكشف عن سمة الاختزال في التشكيل النحتي العراقي المعاصر.

اهمية البحث:

من خلال ما تقدم تظهر لنا اهمية دراسة هذا الموضوع الذي يؤكد فكرة الاختزال متمثلاً قي النحت والتشكيل العراقي المعاصر، كما تمثل اضافة معرفية في مجال الاختصاص، وتغني المكتبة الفنية خاصة والعلمية عامة في الكشف عن مميزات الاداء والتجريب وتحولاتهما، وتفيد طلبة الاختصاص والباحثين في مجال الفنون التشكيلية.

[1] وزارة التربية /معهد الفنون الجميلة للبنين / الصباحي

هدف البحث:

التعرف على الاختزال في التشكيل النحتي العراقي المعاصر

حدود البحث:

الحد الموضوعي: ظاهرة الاختزال في النحت العراقي المعاصر

الحد المكاني: العراق

الحد الزماني: 1964– 2000.

تحديد المصطلحات:

يعرف **الاختزال لغوياً**: جاء في القاموس المحيط عن الخزل والاختزال: (ارادوا ان يختزلوه دوننا..) اي ينفردوا به ويتجنبوا البقية من الجمع" (Ben Yacoub, 1952, p. 102).

الاختزال اصطلاحياً: عندما القة النعمان بن المنذر خطبته لأهل الحيرة يحذرهم الخضوع لجبروت كسرى فيقول (ولا تنخزلوا له انخزال الخاضع الذليل) (Zaki, B.T., p. 217).

الاختزال فلسفياً: ذكره هيكَل: ان مفهوم الاختزال يأخذ طريقة اي تطور في الفن المعاصر يساهم توضيح وكشف العلاقات الجمالية بشكلٍ واسع" (Hegel, 1978, p. 120).

الاختزال اجرائياً: اما ما ذكر عن الشكل وتكويناته المختلفة فقد ذكرت عنه الكثير من التعابير والاوصاف والمعاني كل حسب طريقة التعبير وانتماء الشكل الى مدارس ومفاهيمية فكرية مختلفة.

الدراسات السابقة: وجدت الباحثة دراسة تتخذ من الأختزال بصيغة المرجعيات للنحت العراقي بعنوان (المرجعيات الجمالية للأشكال المختزلة في النحت العراقي المعاصر).

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الاول: الاختزال في الفن الحديث:

من المهم ان نوضح فكرة الاختزال ومضمونها في الفن التشكيلي لأنها قد تدخل بعدة مفاهيم منها انها(قد تتمثل الاختزالية الى الدعوة بتوظيف الاشكال الاساسية ، والحث على الفصل والاسناد وللقيمة الوظيفية للعناصر على حساب التعقيد والتنوع والتركيب) (Al-Shaibani, 1994, p. 26)، وعليه تدخل فكرة الاختزال الى الحاجة في التركيز على نوع الموضوع والاهتمام بالتعبير الداخلي للشكل اكثر مما تكون الاولوية للانشغال بالتفاصيل والتدقيق في اظهار ملامح الشكل الذي يشتغل عليه الفنان ، نلاحظ وجود جهد في الفنون الحديثة والمعاصرة في العملية الاختزالية للأشكال وذلك لتطور الفكر (اذ تركزت الاهتمامات حول الموضوع والمضمون . مع ذلك فأن تجديد الموضوع يؤدي الى تبدل في الرؤية وتبدل في التقنية والاسلوب) (Mahmoud, 1981, p. 9) من هذا المنطلق الذي يعطي مؤشر على ان الفنون الحديثة و المعاصرة لها عدة وسائل للتعبير عن الشكل للموضوع الذي يقوم الفنان بالاشتغال عليه او يكون موضوعاً للمعالجات التي يود ان يقدها كحالة او قضية يود التطرق اليها ليقدمها للمجتمع وايضاً من الممكن ان يقوم بخلق اشكال مكمله ومجاورة للموضوع المُقدم من خلال التنوع الفكري بإمكانه ايضاً ان يتنوع بالتقنيات المختلفة والاساليب المتنوعة التي تعطي السعة للقدرات الابداعية على ان تتطرق الى عدة موضوعات بمناهج مادية متنوعة ويكون التركيز على مضمون الفكرة (وسواء كان اختزالاً ام تجريداً فأنه يعطي الايحاء بمضمون الفكرة التي يقوم عليه العمل الفني) (Hardaq, 1975, p.202) اصبحت الفكرة هي الاساس في العمل الفني وقد تكون هي رسالة لحالة انسانية واجتماعية معينة لان الفن عموماً والفن التشكيلي على وجه الخصوص اصبح من الوسائل المؤثرة في معالجات اجتماعية كثيرة مثل الوسائل التربوية والتعليمية والتنموية والصناعية والمهنية والوسائل الادبية والثقافية. بالعموم من هنا نحن نتطرق للفنون التشكيلية على وجه الخصوص حيث يكون الهدف على سبيل المثال هو بث السلام بين المجتمعات بصرف النظر عن اللغة او نوع التفاصيل الدقيقة للمجتمعات مثلما تناوله الفنان بيكاسو عندما عبرَّ في (لوحة الحرب والسلام) الشكل (1) التعبير واضح في حمل الحمامة غصن الزيتون يُعد من الرسائل

شكل (1)

الانسانية المباشرة لبث السلام على بقاع الارض. قد تتغير الافكار والمفاهيم في الفنون المعاصرة خاصة عندما بدأ فكر الانسان بالتطور واستحداث كل ما هو تقني وتكنولوجي (عندما ننتقل من الجماليات الكانطية الى الجماليات الرومانسية، نجد صعوبة في التكيف. لأننا ندخل في عالم مختلف تماماً. نلاحظ طبعاً بسرعة ان التغيير " التقني " يخص في الوقت نفسه المنزلة المعطاة للفن والمنزلة المعطاة للمعرفة الجمالية) (Shaver, 2021, p. 131) اذاً يوضح هنا فكرة المفكر كانت وفلسفته بين الكم والكيف والنوع والاضافة والادارة والكثير من المحاور الفكرية التي تضاف لإظهار الحقيقة الجمالية في نوع العمل الفني، ومن المؤكد تحدث عن تنوع المضمون الجمالي الكثير من المفكرين والباحثين في هذا المنهج الذي أصبح وسيلة التعريف عن مضمون العمل الفني التشكيلي بالأخص. ومن المهم جداً ان نعطي مساحة لمعنى الاختزال واختلاف هذه المفردة عن التجريد حيث يخلط الكثير من العاملين في هذا المجال بين المفردتين فالاختزال هو المرحلة التي يتحرر الشكل من كل تفاصيله الدقيقة والرتيبة وينتقل الى حالة الاهتمام بالعمق من خلال المعنى في الشكل كما هو التعبير عن حالة التحرر الذي عَّبر عنها هنري مور في العمل الفني النحتي (المضطجعة) (الشكل 2) على سبيل المثال

وقام بتحرير الشكل من كل التفاصيل الدقيقة واظهر السمات الجمالية لجسد **شكل (2)**

المراءة والحالة التي عمل لان شكل المراءة والصورة الشكلية مطبوعة في العقل لجسد المراءة الا بعض الاختلافات الشكلية والذي اراد ان يوصله الفنان هو الحالة بصورتها وهيئتها العامة وليست تفاصيل الشكل الدقيقة، وكذلك بالنسبة للنحات العراقي جواد سليم قام بالاهتمام بروح العمل الفني في عمله (الام)(الشكل3) والحركة الدورانية للام والتي تعطي ايحاء مباشر واضح بالاحتواء. وعلى هذا التعبير يعني الاختزال بوجود تفاصيل وخطوط واضحة لحالة معينة، ولكنها خالية من التفاصيل الدقيقة ويعني ب (وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره) (Abu Talib, 1990, p. 64). **شكل (3)**

هذا ما يخص الاختزال ومعناه في التعبير وممارسة الكثير من الافكار وخاصة في الفن المعاصر باتخاذه كأسلوب. اما التجريد فيعني (ان الفكر الذي يفترض ان القيمة كامنة في الاشكال والالوان بغض النظر عن واقعية الموضوع المصور) (Wahba, 1974, p. 10) فيكون توظيف اللون والخطوط غير شخصاني خالي ومتحرر من التشخيص على اي مفردة كانت حتى لو لم تكن تعني الانسان فالتجريد هو الاقرب الى التعبير عن حالة رومانسية مثل الموسيقى والاشكال في العمارة وخير من بدأ به هو (كاندنسكي) وخاصة مراحل اعماله الاخيرة واهتمامه بالقيمة الروحية العميقة اكثر من الخطوط والاشكال ، لقد اعطى اولوية في التعبير عن الجانب المتخفي في الانسان والذي لا يكون ظاهراً حتى في انفعالاته السلوكية ، لقد وصح هذا المحور في اعماله من

حيث الاختزال في تفاصيل الشكل والاكتفاء بالهيئة العامة للشكل وكذلك الاكتفاء بألوان الوحد لا كساء الشكل ويبدو الى حدٍ ما المعنى التعبيري الذي يقصده الفنان في اللون ايضاً مثل الشكل (4).

الشكل (4)

المبحث الثاني: حركة التشكيل المعاصر:

استُحدثت الكثير من المفاهيم في الفن التشكيلي المعاصر، ولكن اصولها الحقيقية هي كما ذكرَّ افلاطون (ان الاشكال ليس جمالها نسبياً للعالم المرئي المحسوس، بل هي جميلة في ذاتها وجمالها هذا مطلقاً صادراً بعين العقل من عالم فكري لا حسي لذا فأن طبيعة

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1457
Nibras hashim Thanoon: The reduction in Contemporary formation Sculpture
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الانساق في الشكل الفني الهندسي تبتعد في تشكيلاتها عن الصورة الايقونية او اية محاكاة للواقع فهي اذاً تمثل حقيقة جمالية في ذاتها) (Mujahid, 1997, p. 79).

من هذا المنطلق استند الفكر المعاصر في انشاء الاعمال الفنية من رسم – نحت – خزف – كرافيك وكل الفنون البصرية على اساس الوصول لإظهار حقيقة الشيء سواء كانت المفردة ام الموضوع وتختلف هذه المفاهيم عند صناعُ الفكرة كل حسب تأثيراته البيئية الاجتماعية بالدرجة الاساس اضافة لثقافته وتطلعاته للفنون المجاورة والاكثر اهمية مدة تأمله وسعة الخيال القادر على ان يُعبر ويترجم الفكرة التي يهدف لإيصالها للمتلقين ، يستطيع الفنان ان يؤثر بشتى الطرق والاساليب على المحيط من حوله ان استطاع ان يمتلك المخيلة الواسعة التي تترجم ما يريد ان يعُبر عنه وليس صعب ان يقوم بترجمة افكاره من خلال العمل مادياً محسوساً ان كان ذو تفرد في التوضيح والتعبير . ويستطيع الفنان ان يقوم بإخراج نواة الفكرة او كما يسميها البعض حقيقة المفردة في شكلٍ يُعبر عنه كما يراه من منظوره الشخصي او كما يحس به أقرب في التعبير بقصدية واعية (فالقصدية مسندة الى الخيال والارادة والوجدان، التي سعت الى تحطيم المنظومة الايقونية لنظام التمثيل الشكلي) (Antoine, 1975, p. 31) يعني ان الهدف من صناعة الفكرة تعتمد على خيال الفنان وطريقة تعبيره في الرؤية التي يجد نفسه فيها وحسب الاساليب والاتجاهات الفنية الفكرية التي يواكبها الفن في الزمن المعاصر على وجه التحديد. ومن الرؤى التشكيلية الحديثة والمعاصرة انها تميل الى التبسيط والاختزال في اظهار الشكل وتنوع عملية التعبير كما ذكرنا كل حسب بيئته وثقافته الاجتماعية فضلاً على تطلعاته للفنون والتجارب المجاورة للمجتمعات الاخرى , منها الكثير قد يبدو متداخل في تقنية العمل بين الرسم والنحت او الخزف والطباعة او الرسم بطريقة التكثيف اللوني مما يعطي احساس للمتلقي بإبراز الشكل من على سطح اللوحة وتوحي بأنها نحت على اللوحة وبالعكس فالكثير من الاعمال النحتية اصبحت ضمن المنظور اللوني المؤثر في التعبير لاختزال الاشكال في تجاوز التقنيات التقليدية في النحت واللجوء الى الاستثمار في الاشياء الجاهزة Read Mead (الاختزال ما هو الا مكتسبات اجرائية جديدة حيث تهيكل في ضوء ذلك بصمات التشكيل المعرفي الذاتي لمجال واحد من مجالات التشكيل) (Al-Durra, 2009, p. 121).

الشكل (5)

من هنا اصبح التشكيل المعاصر عملية مزدوجة بين التقنيات بالأساس لحساب اظهار الفكرة بشكلٍ مختلف ومنفرد لم يسبقه مثيل ولنا في هذا العالم الواسع من التجارب المختلفة عن كل ما سبقها في العصر الحديث للفنون اي اصبح الفنان اكثر جُرئة واكثر قوة في تقديم افكاره من خلال الثقافة الفكرية والابية التي مَّ بها العصر الحديث اي الثورة الصناعية اصبحت داخلة في الكثير من مفاصل ومناهج الحياة وهي ليست على المستوى الصناعي فقط بل هي تعنى بكل المظاهر الادبية والثقافية عموماً وحاجة المجتمعات الى تقديم الجديد اعطى الجرئة للعاملين في هذه المجالات على تقديم كل ما هو يحدث دهشة واختلاف في البصر والفكر

المؤثر من خلال اطلاق عناوين ومصطلحات تؤشر على ان الجانب الشكلي مختلف عن المضمون الذي قدمه الفنان عند العرض او عند استخدام هكذا مواد للتعبير في العمل الواحد وتعُد من اولى المفاجئات التي قدمت في استحداث النحت و تشكيله لحساب الفكرة ما قدمه الفنان مارسيل دوشامب (الينبوع) شكل (5) هنا قام الفنان بتخطي فكرة الخصوصية في الفنون اي التسميات بين فروع التشكيل حيث قدم العمل على انه فكرة تتخطى كل الخصوص في الاحالة لنوع العمل بين النحت والرسم و السيراميك وكان أهمية التقديم بنوع الفكرة والهدف من الفكرة واحداث سمة الدهشة عند المتلقي عندما يطلع على خامة العمل واسم العمل وعملية المزاوجة بينهما مما احدث ضجة حينها في الوسط الثقافي الفني التشكيلي حينها وربما لازالت هذه الدهشة مستمرة ليومنا هذا عن هذا العمل للقدرة الفكرية لاستخدام هكذا موضوع بالمادة التي وظفها في التعبير ، وايضاً وقدم النحات مانزوني في عرضه (فضلات فنان) شكل (6) حيث قام الفنان بتحدي الفكر الكلاسيكي او الموضوعي الذي كان متداول حينها وقدم ما يرفضه الكثير بحجة الذوق الانساني وقد احاله البعض آنذاك الى التعدي على حقوق الانسان المُغيبة في نظر مانزوني فقدم هذا العمل الذي كان دهشة في الوط الثقافي وعمل على ان لا يشرح او يُفسر ما قدمه لأنه اصبح

الشكل (6)

كل شيء مباح او متداول آنذاك.. والكثير من التجارب الفنية التي خرجت وبالأحرى تحررت من القيود والقوانين الكلاسيكية التي حددت وعي الفنان في التعبير واعطت انطلاق في التعبير في الرؤية الرمزية في التشكيل. في الوقت ذاته رفض الفنان كاندنسكي ان تكون عملية استسهال او خداع الفنان للمتلقي في استخدام السطوح او الاشكال او اللون العبثي بمجرد تزيين (ان واحدة من أصعب مهام النقد الفني المعاصر هو التمييز بين الاستخدام الانشائي والاستخدام الزخرفي للتجريدية) (Herbert, 1983, p. 112).

علماً ان ذلك قام بتوضيح فكرة مهمه جدا في عملية التعبير واستسهال الكثير من المجربين في اختصار استخدام التقنيات بعملية الانجاز للعمل الفني على وجه الخصوص وعدم الاكتراث بالمصطلحات الفكرية الحرة التي استخدمها الكثير من الفنانين عملية اقناع المتلقي بما يقوم بتقديمه واطلاق عنوان معين هو الكفيل في بناء الفكرة عند المتلقي ، من الادوات المهمة التي تنبه عليها الفنان كاندنسكي بالوقت الذي بدأت المفاهيم الفكرية والفلسفية تدخل الى هذا العالم للتعبير عن افكار الافراد ومنهم الفنانين بالتأكيد مثل استخدام السميولوجيا وعلم الوراثة والكثير من العلوم البيئية والفكرية والادبية التي اصبحت لها مسميات ومفردات خاصة لا يفهمها سوى العاملين في هذا المجال ، وقد تأثر الكثير بالانجراف لفكر التجريبيين وان لم يكونوا ذو معرفة فلسفية في ذات المجال لان التيارات الفكرية عصفت في زمن الثورة الصناعية وما بعدها الى يومنا الحاضر في اخضاع بعض الرؤى الفكرية الى تجارب فنية محسوسة ومتحررة من قيود الشكل والنظم المحدودة واصبحت طريقة التعبير اكثر تماس مع مفردات الحياة اليومية خاصة ونحن في عصر التكنولوجيا والمفاهيم التقنية والمعرفة البصرية والاعتماد على الاستقراء و(الاستقراء : يعني طريقة للتفكير والاستدلال يسلكها العقل للوصول الى حقيقة عامة مجهولة له عند ما يبدأ بفحص الجزئيات و الامثلة والتجارب وغيرها ويوازنها للتعرف على وجه اختلافها وتشابهها ثم بعد ذلك يتم الحكم عليها حكماً شاملاً ليصبح قانوناً وقاعدة عامة تقود المتلقي للوصول الى الدلالات) (Ernst, 1988, p.97) تكون الفكرة في التعبير عن المحتوى اهم من التكوين الشكلي الذي اصبح اكثر تسطيح واكثر بساطة في التعبير الشكلي وقد يستخدم الفنان التعبير المباشر في اظهار الفكرة بمعنى ان يكون الفعل واقعي صوري او حركي مثل فن التجميع (الانستليشن) وكذلك فن الجسد (البيفورمنس) والفن الحركي وغيرها من الاتجاهات الفكرية الفنية الخاضعة للفن التشكيلي المعاصر وايضا الاسهام بتخطي فكرة الحدود والعزل بين الفنون والتخصصات الفنية . في الجانب الاخر من الضروري جداً ان نذكر على وجه الخصوص التجارب الفنية للتشكيل المعاصر في العراق الذي يُعد من البلدان العربية الاولى في توصيل والتعبير عن فكرة الحداثة و الاختزال في المجتمع العربي و احتل الفنانين العراقيين الصدارة في العمل على التطبيقات التقنية بالتعبير وعملية الاستقراء الروحاني والفكري والادائي ، يُعد من اول الفنانين العراقيين اللذين استخدموا فكرة الاختزال في النحت هو الفنان جواد سليم متأثراً بدراسته في ايطاليا وانكلترا وعند تطلعه على المجتمع الغربي اكتشف النهضة الفكرية التي كانت فترة مواكبة للثورة الصناعية التي احدثت زلزال فكري ومنهجي في كل المجتمعات آنذاك ومنها الغربية على وجه الخصوص وفي ذلك الوقت تحرر الفنان من قيود وقواعد الفنون الكلاسيكية التي اعتبرها اشبه بالرياضيات لا تقبل الخطأ ولا التجربة ... ونستطيع ان نقول وضوح بصمة الفنان جواد سليم في اعماله وخاصه في (نصب الحرية في الباب الشرقي) وهو في فضاء مفتوح امام العيان بشكلٍ مباشر من الجدير بالذكر يوجد في هذا النصب للإنسان الكثير من فكرة التعبير المختزل وتكاد تكون معظم اعماله تحمل صفة الاختزال والاهتمام بالتعبير الروحي المنفرد في العمل ويليه الفنان اتحاد كريم وميران السعدي .. وغيرهم سلسة من النحاتين المنفردين في الاختزال الشكلي الى ان أصبح اسلوب عام في النحت العراقي المعاصر هو الاختزال في الشكل او الاهتمام التعبيري الرمزي في ايحاء الشكل الواحد بالنحت العراقي.

شكل (7)

مؤشرات البحث:

1- البعد التاريخي في التكوينات الشكلية المختزلة للنحت العراقي.
2- وجود صيغ تعبيرية متنوعة منها منفتحة ومغلقة في توظيف الاختزال للنحت العراقي المعاصر.
3- التنوع في توظيف المواضيع وتداولها من ضمن المجتمع العراقي واستخدام الاسلوب الاكثر وضوحاً في سمة التعبير.

الدراسات السابقة:

بعد اطلاع الباحثة على البحوث المنشورة وجدت دراسة للباحث الدكتور احمد جمعه زبون الهادلي (المرجعيات الجمالية للشكال المختزلة في النحت العراقي المعاصر) بحث منشور في مجلة الأكاديمي.

الفصل الثالث

مجتمع البحث:

بعد اطلاع الباحثة على مجتمع البحث الذي يُمثل بعدد كبير من الاعمال النحتية والتي تميزت بسمة الاختزال في التشكيل النحتي العراقي حيث تنوعت اساليبهم في الاختزال والتقنية والخامة وفي مقدمة هؤلاء النحاتون جواد سليم ..... وقد اختارت الباحثة الاعمال النحتية لفترة الرواد فقط.

عينة البحث: تم اختيار عينة البحث للأعمال النحتية التي تميزت بالاختزال في التشكيل النحتي العراقي المعاصر لفترة الرواد فقط وهم كل من جواد سليم وخالد الرحال ومحمد غني واسماعيل فتاح.

اداة البحث:

استثمرت الباحثة لتحقيق اداة البحث مؤشرات الإطار النظري. وكذلك الاطلاع على اعمال النحاتين التي تميزت بالاختزال واساليبهم الفنية.

منهجية البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في البحث.

تحليل العينة (1): النحات خالد الرحال

اسم العمل: تمثال الام

سنة الانجاز: 1964

يعُد هذا العمل النحتي للفنان خالد الرحال من المنجزات الاولى التي وضعت حجر الاساس في انشاء بيئة فنية ثقافية للمجتمع العراقي بشكلٍ منفتح على الشارع العراقي آنذاك، اذ قام بأنشاء هذا التمثال الذي يعني الام العراقية بالذات وهو ذو مساس مباشر للعاطفة الانسانية التي تعطي الاولوية لكيان الانسان بالعموم والعراقي بالخصوص، عليه قد وضع هذا التمثال في مكان حيوي يمرَّ من خلال الكثير من الناس وكافة الفئات الاجتماعية. لقد تعمد خالد الرحال على انشاء هذا العمل النحتي في هذا المكان لأنه يستقبل كل من دخل الى جانب الرصافة من جانب الكرخ ولان مدينة بغداد يفصلها النهر بين الجانبين الا انه تم اختيار هذا العمل على انه يكون مطلع جانب الرصافة ويكون مثل هكذا نوع من الاعمال في وقتها كانت اول بدايات التغيير في المنهج الفكري الثقافي و السياسي في العراق ولان الام هي الاساس في انشاء ركائز الانسان في تنشئته وتقويمه اختار النحات على ان تكون هي المستقبلة لكل من يدخل الى جانب الرصافة الذي يحتوي على عدد سكان اكثر من الكرخ في ذاك الزمن .. وايضاً بصحبة الام طفل يعني المستقبل المصاحب للام وهو الاساس الذي يخرج من العباءة التي ترتديها الام العراقية بالذات وهو الزي العام الذي كانت تتوشح به السيدات آنذاك

فوق ردائها. كان اسلوب النحات في ترسيم الملابس وملامح الجسد بانحناءات وطيات مدورة هي اشبه بتكسرات طيات القماش الا ان المعالجة اختلفت بجماليات مختلفة ترمز الى تكسرات القيود والتحرر من كل ما هو رجعي او ذو قيد كانت تحبس به العوائل العراقية في تلك الازمان وهو سمة الحرية لما كان يمر به المجتمع العراقي من تقلبات اجتماعية آنذاك. اضافة الى وجود هذا العمل وسط حديقة واسعه يزورها عامة ابناء الشعب العراقي. كذلك اعطيت الاولوية لمشاهدة التمثال.

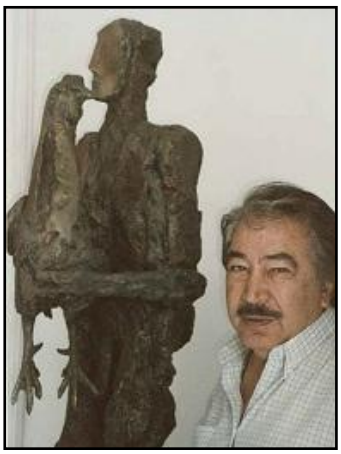
تحليل العينة:

العينة (2) اسم الفنان: جواد سليم

اسم العمل : الأمومة

سنة الانجاز: 1969

من خلال العمل الذي قام بإنجازه النحات العراقي جواد سليم والذي يعتبر في مطلع الفنانين اللذين ظهرت تأثيراتهم الحديثة في اسلوبهم للتعبير وقد تأثر النحات بدراسته خارج العراق في اوروبا وخاصة في فترة النهضة الفنية والثقافية والثورة الصناعية المؤثرة على التوجهات الفكرية والثقافية التي سادت العصر آنذاك، وتبعاً لما درسه في الاجواء الاوربية التي اظهرت تمردها على الفن الكلاسيكي والتعليمي تحررت من القوانين المادية التي كانت تفرض على تنشأة الاعمال الفنية الدقيقة. حيث الاختزال أصبح أقرب الى الفنانين بالتعبير كونه ذو شكل وسمات وصفات أكثر جمالية وشفافية روحيه عميقه، ولكنها غير مباشرة أدت الى تحويل فكرة التعبير من الصفات المباشرة التي تظهر على الوجه والجسد الى تكوينات شكلية قد تكون محورية او ذات زوايا وتجاويف تعني بالمعنى المقصود في صفة العمل. وهنا قام النحات جواد سليم بالتعبير عن الام وهي تحتوي طفلها بشكل محوري وهي منحنية على الطفل بكل جهاته وتحتويه وطبعاً هي حالة احتضان وهو المعنى الاعمق في التعبير لهذه الفكرة بالذات.. وايضاً فكرة الأمومة هي الاحتواء التام لأبنائها مهما كانت اعمارهم وهي الداعم الاساس في التربية والنضوج والصفات الانسانية العامة وهي التي تعطي اساس بناء الانسان مثلما عبرَّ عنها الفنان بطريقة اقرب الى الدائرة في التكوين الشكلي لأنه شكل هندسي منحني مغلق يتوفر فيه العاطفة عند المشاهدة وهو شعور الأمومة المغلق والواقعي الذي لا يختلف عليه رأي ، استخدم النحات اسلوب الاختزال في الصفات والتقاطيع العامة للشكل الخارجي من الرداء والنسب الشكلية للجسد سواء للام والطفل وعليه اكتفى بالتعبير بالخطوط والحجوم التي تعني بهذا الموضوع (الأمومة) .. وهو ما قدمه الفكر الحديث عند اختزال النسب الشكلية والاهتمام بعنوان الموضوع الذي يقوم المتلقي ببناء المشاهدة البصرية على الترابط بين الموضوع والهيئة العامة للشكل.



العينة (3): الفنان اسماعيل فتاح الترك

اسم العمل: الرجل والديك

سنة الانجاز 1997

لقد انشغل الفنان اسماعيل الترك في بداياته بصناعة التماثيل التشخيصية التي كانت ذات خصوصية وتفرد في طريقة الاداء فضلاً عن اختياراته ذات التشخيص مثل الرازي وابو نؤاس وابو جعفر المنصور.. الا اننا نجد فيها تفرد في الاداء والتعبير المباشر فعلاً، ولكنه

متميز بلمسته الخاصة.. من ضمن حقبة الاعمال للنحات اسماعيل الترك الا اننا وجدنا تمثال الرجل الذي يحمل بين يديه ديك والذي جمع اسلوب النحات بالعموم، كذلك كان الفنان اسماعيل فتاح يرسم ايضاً قد امتزج الفكر عنده بين المفردات بين الرسم والنحت والغرافيك ايضاً اي انه وظف بعض الرسوم في منحوتاته وبالعكس. قام النحات باختزال شكل الرجل بالهيئة فقط ولم يعني بأظهار تفاصيل الشخص الواقف بقدر ما اعطى اولوية للتكوين الشكلي للديك الذي يحمله والحجم الكبير الذي اعطى الاولوية والسيادة في العمل بشكلٍ واضح.. قد تنحصر الفكرة على ان الديك هو المعنى في المنجز بشكلٍ عام وذلك للتغييرات الميثولوجية التي تؤثر على فكرة السيادة والغطرسة والتحكم الذي ينفرد بها الديك ومحاولة تشبيه الانسان بما يقوم به هذا الحيوان من تصدر وقيادة في مجتمعه.. اعتقد ان الهدف كان يمثل البيئة الاجتماعية التي تعطي للذكر الاولويات في تسيير امور الحياة عموماً وليس القصد سياسي مباشر ولهذا اهتم النحات بالاختزال للشكل الانساني ومن ثم اعطاء الضخامة والاولوية لشكل الديك لما يحمله الانسان.

العينة (4) النحات: محمد غني حكمت
اسم العمل: الام وطفليها
سنة الانجاز: 2000 / البحرين

انجز الفنان هذا العمل النحتي في ساحة تتوسط في متحف البحرين الوطني، اذ عبرَّ النحات عن المرأة الام وهي تصاحب طفليها بصفة انتظار زوجها وهي تتطلع الى البحر من خلال الحركة التي ترفع يدها لحجب اشعة الشمس حتى تتطلع الى البحر وتراقب عودة زوجها الغواص من رحلة الغوص.. قد عبرَّ النحات عن مدى ملاصقة الام لطفليها بكل الاحوال وعدم تركهم، حتى لو كانت المهمة سهلة التي تؤديها، وواضحة صفة الامومة التي تعودنا ان نلاحظ النحات محمد غني عندما يعبر عن المرأة والام بالذات بإعطاء الشكل المنحني اي تكون الخطوط منحنية متداخلة وهي تعطي احساس بالحميمة والود. ايضاً من المهم ان نوضح مدى اهتمام النحات بالموروث الشعبي العراقي الذي يوثق هذه الصفة عند التوثيق في التعبير عن الاشكال المدورة عند التعبير للامرأة لأنها دائماً ترتدي العباءة التي تتوشح على جسدها وهي السمة التي تميز المرأة العراقية عموماً، قد أبدع الفنان محمد غني حكمت باحتواء الموضوع المتعدد المفردات المرأة وطفليها أحدهم (الصغير) تحمله على جانبها والاخر يقف جوارها يمسك بردائها وهم يقوم بنفس حركة الام مما يعطي اشارة لمدى تأثر الطفل بما تقوم به الام.. هنا اهتم النحات بالتعبير عن الصفات والسمة التي تقوم بها المراءة متجاوز دقة تفاصيل الاجزاء والتشريح والنسب لأنه اعطى اهتماماً لموضع العمل والتعبير عن الحالة التي تقوم بها المرأة.

الفصل الرابع:

نتائج البحث: -

وجدت الباحثة تحديد بعض النتائج التي تصلت اليها من خلال ما قدمته في الفصل الاول والثاني في الإطار النظري وتحليل العينات بعض النتائج:

1- وجود سمات اختزال في التشكيل النحتي العراقي المعاصر تعطي مؤشر على اسلوب الفنان المتفرد في الاسلوب والتقنية والنوع ونوع المفردة المنتقاة للتعبير من خلال الاختلافات الظاهرة في نوع المنجز المقدم.
2- كما ورد ذلك في نماذج العينة جمعها ومن المؤكد تبرز الاختلافات البيئية والاجتماعية في التعبير.
3- تنوع الاختزال في التشكيل النحتي العراقي المعاصر بناءاً على اختلاف الرؤى والافكار المنفتحة بالنسبة للنحات العراقي بين الاختزال في الشكل عموماً او الاداء التعبيري المختزل في توثيق الفكرة التي يُعبر عنها كما جاء في جميع النماذج الفنية.

4- من خلال سمة الاختزال في التشكيل النحتي العراقي المعاصر حقق النحات العراقي بأيصال رسالة للمتلقي على انه تحرر من صفة المحدودية في التعبير ونوع العمل الذي يود العمل به فضلاً عن الحرية المنفتحة ذات ابعاد عميقة في التفسير والادراك واستقبال مفاهيم العمل الواحد.

5- أكد الاختزال في التشكيل النحتي العراقي المعاصر في صيغ الخطابات المتداولة بحيث يكون في طياتها تعددية في الاسلوب والمعنى والشواهد الاجتماعية والتأريخية ايضاً كما تمثلت في عمل النحات خالد الرحال وايضاً جواد سليم.

الاستنتاجات:

من خلال نتائج البحث ترى الباحثة الاستنتاجات التالية:

1- اتخاذ اسلوب الاختزال يعني الاهتمام بالعمق الفكري والروحي الذي يجده الفنان في توثيق الفكرة على حساب الشكل.

2- برزت الكثير من إثر الاختلافات البيئية والاجتماعية والتعبير في بعض النماذج الفنية، مما نتج عن ذلك تنوعاً في كيفيات الاختزال في التشكيل النحتي العراقي المعاصر كما ورد في نموذج اسماعيل فتاح وخالد الرحال.

3- الاختزال اسلوب يوضح مدى وجود ذائقة جمالية عند الفنان من خلال التشكيل النحتي.

4- الاختزال اعطى النحت قيمة عميقة في التعبير والمنظور الشكلي.

5- اكدت ظاهرة استخدام اسلوب الاختزال على وجود سيميائية واضحة بين الفنان والموضوع والشكل.

التوصيات:

توصي الباحثة الاهتمام بموضوع الاختزال أكثر من التجريد وعدم الخلط بين الاسلوبين لان لكل منه وظائف فكرية ودلالات سيميائية خاصة به وعليه وجدت الباحثة الكثير من البحوث فيها مزج بين الاسلوبين من خلال عملية التحليل الفكري الذي تم الاطلاع عليه.

Conclusions:

1. Adopting the method of reduction means paying attention to the intellectual and spiritual depth that the artist finds in documenting the idea at the expense of form.
2. Much of the impact of environmental and social differences and expression emerged in some artistic models, which resulted in a diversity of methods of reduction in contemporary Iraqi sculptural formation, as stated in the model of Ismail Fattah and Khaled Al-Rahhal.
3. Reduction is a method that shows the extent of the artist's aesthetic taste through sculptural formation.
4. Reduction gave sculpture a profound value in expression and formal perspective.

References:

1. Abu Talib, M.S. 1990. *Physiology of Art*. C Mosul. Mosul Printing House, Iraq.
2. Ernest C., 1988. *The Philosophy of Symbolic Forms*. Journal of Arabs and Global Thought. Issue 3.
3. Antoine M. 1975. *Art in ancient Iraq*. See: Issa Salman and another. Al-Adib Al-Baghdadi Press.
4. Bin Yaqoub, M.D., 1952. *al-Qamoos al-Muhit*, vol. 1, 2nd edition, Mustafa al-Bani and Sons Press, Egypt,
5. Al-Durra, A.R., 2009. *Displacement in the Critical and Rhetorical Discourse of the Arabs*. House of General Cultural Affairs. Iraq. Baghdad. 1st edition.
6. W. D., A.J. 1994. *Membership in the Modern Movement*, master's Thesis (unpublished), Baghdad. College of Engineering.
7. J. SH., 2021. *Modern Art Aesthetics and the Philosophy of Art from the Eighteenth Century to Today*. TR: D. Frank Drewes. Bahrain Authority for Culture and Antiquities. 1st edition.
8. Safwat Ahmed Zaki, *Mass of Arab Speeches*, b.d.,
9. M.a. 1997., *The Philosophy of Fine Art*, House of Culture for Publishing and Distribution. Cairo.
10. M.A. 1981. *Contemporary fine art. Photography*. Triangle and Design House for Printing and Publishing. Beirut.
11. H. R. 1983, *presenter of art*. Trans: Samir Ali. Cultural affairs publications at the Ministry of Culture. Iraq. Baghdad.
12. H. 1978. TR: *George Tarabishi*. 1st edition. Al-Tali'ah Printing House. Beirut.
13. W.M. 1974. *Dictionary of literary terms*. Lebanon Library. Beirut.
14. H.A. .1975. *Transformation in line and color*, an Introduction to the sense of Modern Art, Al*Nahar painting House. Beirut, P:202

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1477

The realistic trend in the productions of students of the Institute of Fine Arts

Noora Abdullah Ali [a1]

[a] *Open Educational College, Al-Karkh Study Center*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 29 July 2024
Received in revised form 25 August 2024
Accepted 26 August 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
Realistic trend, students of the Institute of Fine Arts

ABSTRACT

The aim of the research is to uncover the realistic trend that formed one of the schools of art, which appeared in the drawings of fine arts students. The importance lies in shedding light on one of the trends of modern art that conveys the social life aspect of people's daily lives by recording reality to convey the artist's message, which expresses the ideas and perceptions of contemporary times.

The descriptive analytical approach was followed and (3) paintings were chosen as the research sample from the products of students in the fifth stage of the Department of Fine Arts, which represented the realistic trend and were analyzed according to what the research emerged from the indicators of the theoretical framework and previous studies and concluded with the following results: The art student recorded social life and heritage in realistic and traditional details as a result of his influence by the social and cultural situation that the student lives and daily life, in addition to his influence by the environmental aspect of public life

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: Noora.art2019@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1477
Noora Abdullah Ali: The realistic trend in the productions of students of the Institute of Fine Arts
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الاتجاه الو اقعي في نتاجات طلبة معهد الفنون الجميلة

نورا عبد الله علي[1]

الملخص:

هدف البحث الكشف عن الاتجاه الواقعي الذي شكل احدى مدارس الفن والتي تمظهرت في رسوم طلبة الفنون الجميلة وتكمن الاهمية بتسليط الضوء على احد اتجاهات الفن الحديث التي تنقل جانب الحياة الاجتماعية من حياة الناس اليومية بتسجيل الواقع لتوصيل رساله الفنان والتي تعبر عن افكار وتصورات الزمن المعاصر، تم اتباع المنهج الوصفي التحليلي واختيار (3) لوحات مثلت عينة البحث من نتاجات الطلبة المرحلة الخامس قسم الفنون التشكيلية والتي مثلت الاتجاه الواقعي وتم تحليلها على وفق ما خرج به البحث من مؤشرات الاطار النظري والدراسات السابقة وخلصت الى النتائج الاتية : ان طالب الفن سجل حياة اجتماعية وتراث بتفاصيل واقعية وتقليدية نتيجة تأثره بالوضع الاجتماعي والثقافي الذي يعيشه الطالب والحياة اليومية اضافة الى تأثره بالجانب البيئي في الحياة العامة.

الكلمات المفتاحية : الاتجاه الواقعي , طلبة معهد الفنون الجميلة

مشكلة البحث:

ان الفن الحديث اتضحت منطلقاته الاساسية في بداية القرن العشرين وان الحركات الفنية ارتبطت بالثورة الصناعية وتبدل المفاهيم ، فنجد ان المفهوم التشكيلي للفن خضع لتأثيرات العلم والاكتشافات الحديثة والبحث عن علاقة الضوء باللون فاسهم ذلك كله في ظهور مدارس فنية متبلورة ومختلفة النتاج الفني خاضعة لفكر المرحلة والعصر الذي انعكس فيه فتحرر الفنان وبدأ طريقا جديدا في الفن .

فظهرت الواقعية في الفن كرد لتغيرات سياسية حدثت في فرنسا نادى بها الادباء والشعراء بحكم الشعب بتناول موضوعات من الحياة اليومية وتعرض مشكلات وطبقات كادحة . ولاق هذا الاسلوب اعجاب الطبقة الوسطى في المجتمع .

وقد لاحظت الباحثة خلال تدريسها في معهد الفنون الجميلة انجذاب طلبة القسم التشكيلي الى سمات وملامح المدرسة الواقعية في تعبيرهم الفني من خلال نتاجاتهم الفنية واهتمامهم بنقل الاشخاص والازقة البغدادية والشوارع والمهن الشعبية ونقل كل ما تراه العين من مناظر من الواقع . ورصدهم لحالات تسجيلية كما في الواقع من حيث الجانب الاجتماعي كما ترصد اليوم الكاميرا موقفا او واقع معينا يخص المجتمع . مما حفزها ذلك للبحث في تلك النتاجات وهنا ارتأت الباحثة التأسيس لمشكلة بحثها بالتساؤل الاتي :ما مدى تأثير الاتجاه الواقعية في نتاجات طلبة الفنون الجميلة ؟

اهمية البحث :

1- تسليط الضوء على احد مدارس الفن الحديث التي تنقل جانب الحياة الاجتماعية من حياة الناس اليومية بتسجيل الواقع بدقة لتوصيل رساله الفنان والتي تعبر عن افكار وتصورات الزمن المعاصر .
2- بيان البعد الجمالي في تقديم فن يحاكي بعض المهن الشعبية والموروث الشعبي

هدف البحث :

الكشف عن الاتجاه الواقعية في نتاجات طلبة معهد الفنون الجميلة .

حدود البحث :

الحدود البشرية : طلبة قسم الفنون التشكيلية – فرع الرسم
الحدود الزمانية : العام الدراسي 2023-2024
الحدود المكانية : معهد الفنون الجميلة – الكاظمية المقدسة
الحدود الموضوعية : مشاريع تخرج الطلبة في معهد الفنون الجميلة

[1] الكلية التربوية المفتوحة، مركز الكرخ الدراسي

تحديد المصطلحات :

الاتجاه : هو مصطلح يقصد به المذاهب او المدارس الفنية التي تتمتع بخصائص وما تتميز من سمات مختلفة عن بعض. (حسن2003:ص19)

الاتجاه الواقعية : وهو اتجاه فني ظهر في القرن التاسع عشر لتسجيل الواقع والاحتجاج على المجتمع الفرنسي والتمرد على اساليب المبالغة والتهويل الرومانسي وكان شعارها – تمثيل الاشياء كما هي .

(Al-Hattab,2012; 109)

تعرفه الباحثة اجرائيا :

هو تصوير طالب الفنون للحالات الاجتماعية والصور الواقعية المتنوعة ونقلها بصورة مباشرة للوحة الفنية التشكيلية

الفصل الثاني

فلسفة الاتجاه الو اقعي

كان الهدف الاساسي من النزعة الواقعية هو التغيير ، اي الاهتمام بالطبقات الكادحة والموضوعات التي تمس هذه الطبقة وتسجيل للواقع واحداثه وما يمر به الانسان ، وكان سبب هذه النزعة هو التمرد على اساليب المبالغة والتهويل التي ظهرت في القرون السابقة .وتعد بداية للفن الحديث وذلك لاقتناعها بالحياة اليومية والعالم الحديث احتضن هذا الاسلوب لأهداف تقدمية للحداثة والسعي لحقائق جديدة من خلال اعادة النظر بالتقاليد والمعتقدات من منظور واقعي

ويمكن القول ان الواقعية استغنت عن الخيال والابتكار والتعبيرات البعيدة عن الواقع في موضوعاتها وكان شعارها " تمثيل الاشياء كما هي . ونقل كل ما تراه العين من الواقع طبق الاصل كالأدوات والازقة والشوارع والاشخاص " (Al-Hattab,2012; 109)

ان للفنان وعواطفه واحساسه في التعبير كان له نصيب في تنفيذ العمل الفني فكان هناك واقعية رمزية وواقعية تعبيرية وجميعها تصب نحو مشكلات المجتمع والحياة الواقعية والطبقة الكادحة ونشر روح الديمقراطية وهي (حكم الشعب) التي كانت رد على تغيرات سياسية حدثت في فرنسا في ذلك الوقت . ولم تكن هذه النزعة فقط في فرنسا بل كان لها انتشار واسع في اوربا وارجائها . ومن الفنانين الذين فتحوا باب حرية التعبير (جوستاف كوربيه 1719-1877) الذي دعي الى الرسم بتمثيل الحقيقة والواقع والتعبير عن افكار وتصورات الزمن المعاصر وأكد بان الخيال هو هروب من الواقع وان انبل الموضوعات التي تعبر عنها من خلال الفن هي موضوعات الحياة الكادحة كالعمال والفلاحين .وعلى الفنان ان يرسم ما يراه دون تقييد ." ان الفن يشكل لغة تتألف كلماتها من جميع الاشياء المرئية . (Attia2001:41)

وهنا ساهمت النزعة الجمالية الواقعية في تشكيل مفاهيم جمالية الفن الحديث ويعبر عنا بلغة اكثر سهولة وتمزج بالمشاعر والافكار الانسانية ، وتعد الدقة الموضوعية امرا مالوفا للحكم على الاعمال الفنية التي تمثل الموضوع الذي يتجسد فيه العالم الخارجي الواقعي : اهمية التشابه المقنع بين العمل الفني والحياة " (Abdel Hamid 2005; 217) ان هذا المبدا قامت عليه على اساسه فكره المحاكاة عبر التاريخ .

ان الواقع متعدد الاوجه ويشكل مستويات مستقله متفاعلة وذات تعقيدات متزايدة تخضع للتغير وهذه التغيرات الصغيرة في النهاية تحولات سريعة فهذا الفن يخترق السطح الخارجي والمظاهر الخارجية للواقع وهنا يعبر عن ثرائه بمحتوى خاص من التفكير والحساسية الانفعالية وهذا يسمى الفن الواقعي ويصبح الايهام بالواقع في البنية الكلية للمنجز الفني ، ان الاجزاء هي التي تشكل الكل ويشتمل على الذات والموضوع والعقل والمادة والمضمون والشكل والممارسة وهذه المكونات تكون اللوحة الواقعية التي تحرك الحساسية الانفعالية والجمالية .وهي ثمرة منطقية للتقدم في الافكار البصرية " فحاولت الواقعية تقديم طروحات وتفسيرات لما يشهده الواقع فاهملت الذات في سبيل الموضوع في سبيل رصدها للواقع فاهملت الخيال ولم تدخل المشاعر والميول الشخصية " (Aziz 2021;106).

ان البيئة تضع الشروط للصراع الخاص بالافكار ويقدم ويحفز لانتاج عمل فني جديد، وكل لوحة تعد حلا للتطور والتغيير تتعلق بذات الفنان والطبيعة وبالفن نفسه وما ينبغي لنا ان نقوم به هو الوصول الى ما وراء الواقع وهذه الحواس . ان المنجز الفني هنا جزء موجه الى الكل واثر يشير الى فكرة مطلقة يجسدها الفنان يدويا وعقليا من اجل تجسيد جزئي للواقع . فالعين الواقعية

اتجهت نحو الواقع من اجل اكتشاف الذات انسانية وليس سعيا الى ما وراء مثل متعالية او مفارقة له . ولكن من اجل فهم متزايد واكشاف وعي بالشروط المادية والقوى المتصارعة في عالم الواقع هذا .ويمكن تحديد عوامل اساسية اثرت على الحركة التشكيلية منها " الواقعية وتاريخ المنظور واختراع التصوير الفوتوغرافي ورد الفعل المضاد والحساس والابداع التشكيلي "(Evans 2015;25)

ان التغيرات في الاساليب الفنية التي جرى فيها انتاج الصور من خلالها تتعلق بما هو اكثر من الاشارة التخطيطية الى الثقافة البصرية وتاريخ الفن وانما الاشارة للتطور الذي حدث في مختلف أنواع طرائق رؤية العالم ، فمن خلال فحص التغيرات في الاساليب لتاريخ الثقافة البصرية يمكننا نرى كيف الصور تشير الى طرائق متغيرة في الرؤية للعالم .فكانت الواقعية هدفا جوهريا لكثير من اساليب الفنية لان الفن هنا وظف الكثير ليعكس الطبيعة المجتمعية امام المتلقين له فكان التصوير تراث خاص بتمثيل الاشكال الانسانية والعالم الواقعي الذي يعش فيه الانسان فان المفاهيم الخاصة بالجانب الواقعي تباينت عبر الثقافات وحدث تحول فكري وجوهري في الرسم وكان هناك تأكيد لأهمية الحياة الانسانية والمفاهيم العقلانية " اي ان الفن يرتبط بالفلسفة والقيم الثقافية والروحية من جانب ومن شاكلة اخرى يرتبط بالفن ومحتواه ومحاولات الفنان ولغته بإضافات فالفن وخاصه الرسم لا تنفصل عن التطور العام الحاصل في البنية الاجتماعية (Ahmed 2012;67)

التعبير الفني كانعكاس للأفكار السائدة والبعد الاجتماعي

سنتطرق هنا الى العلاقة بين التعبير الفني كلغة للبعد الداخلي المرتبط بروح الفن وتأكيد الذات والاحساس بالقدرة على تغير البيئة الخارجية وهذا تأكيد الذات وحاجته الانسان في القدرة على التكيف مع البيئة والنمو الاجتماعي بمجمل التصورات المتولدة من المفاهيم على الصعيد الاجتماعي والثقافي لطالب الفنون. فان العمل الفني في صميم غايه نفسه ، لا مجرد وسيلة لاستثارة قصص والمعاني تنتمي لدائرة الوصف الفني ولا دائرة التحليل الفني التشكيلي وهذا معناه ان العمل الفني في اللوحة الفنية له لغته الخاصة التي تتطلب منا اعادة التوجه من الوجهة الجمالية الى الوجهة التعبيرية لقراءة اللوحة قراءة جديدة مرتبطة بالواقع الجمعي والمجتمعي

والفن وفق هذه الفرضية نجده انعكاس لنشاط اجتماعي متاثر به ونفسي ويحمل قيم جمالية يسهم في انعكاسها برؤية اجتماعية فنية بعمل فني جمالي " ان فن الرسم في العراق عموما محصور بين فرضيتين اولها انعكاس اجتماعي ثقافي وثاني امتداد وتطور لرؤية فنية بديلة " (aljabri 1987;22) وهنا تجد الباحثة ان وجود (درس الرسم) في الموقف التعليمي المدرسة كمثال ومعاهد الفنون الجميلة فرض وجودا له صلة بالجانب الاجتماعي والتكوين الثقافي فهذا الدرس يعكس لنا قضيتين " أولهما الاعتراف بتلبية حاجات تدخل ضمن صلب الواقع الاجتماعي والثانية ان هذا الفن قد احيى صله طالب الفن بالوسط الاجتماعي وما يبررها من صلات بالفن الشعبي والحرف اليدوية "(Ahmed 2012;67) فيكون هنا التعبير الفني استجابة عن مستوى التذوق الثقافي والاجتماعي وفهمه ومعرفته بطبقات المستوى الاجتماعي . وعلى اعتبار الفن" مهارات واداة للعالمية فيه القدرة على ايجاد المشاركة الفاعلة بين الافراد في العالم"(Reid 1975;9) وللفن هدف في تقديم مفاهيم قادرة على تنشيط الاحساس والوعي والتعبير عن المشاعر بتوضيف ملكات الطالب في شكل من اشكال التعبير الفني

قد تناولت الواقعية حالات تخص الانسانية كنموذج لشريحة ابناء المجتمع لان محور دراسته هي الانسان والتعبير عن قضاياه فهي متحررة ومتنوعة فقد استطاعت ان تكون مرآة للإنسان فمن خلال مرآة الواقعية يستطيع ان يرى انعكاس المجتمع بمختلف شرائحه فهي بحد ذاتها قلم يخط الظروف الاجتماعية بدقة وهذا كلة منحه لها التجدد ،فمعاناة الانسان والتعبير عنها متجدد باختلاف الاسباب وتجاوزت حدود الزمان والمكان بسبب تغير الظروف الاجتماعية .

الدراسات السابقة :

دراسة عزيز [1](الواقعية في رسوم مشاريع طلبة قسم التربية الفنية)

تحددت مشكلة البحث لا لتساؤل الاتي ما مدى تأثير المدرسة الواقعية في اعمال مشاريع طلبة قسم التربية الفنية وتكمن اهمية البحث في كونه دراسة علمية تبحث بالواقع لإنتاج اعمال فنية تتصف بالفن والجمال وهدف البحث في الكشف عن

[1] عزيز ، ازهار رمزي . الواقعية في رسوم مشاريع طلبة قسم التربية الفنية . مجلة نابو للبحوث والدراسات ، المجلد الثامن والعشرون ، العدد 33 ايلول 2021.

الواقعية في رسوم مشاريع قسم التربية الفنية المرحلة الرابع قسم التربية الفنية /كلية الفنون الجميلة /جامعة الموصل وتم تحديد (3)عينات تم تحليلها وفق مؤشرات الاطار النظري وخلصت الدراسة الى نتائج 1- استطاع طالب التربية الفنية الافادة من موضوعات واقعه الحياتي لإنجاز لوحاته والتعبير عن واقعه البيئي والاجتماعي 2- ان البيئة العراقية متنوعة منها جبلي ومنها صحراوي وهناك حرف وتراث اثرت على نتاجات الطالب .

مناقشة الدراسات السابقة

تشابهت الدراسة الحالية مع الدراسة السابقة من ناحية هدف البحث بالكشف عن تاثير الواقعية في رسوم مشاريع الطلبة وتباينت الدراسة الحالية بعينة البحث ، اذ تناولت الدراسة السابقة طلبة المرحلة الرابع قسم التربية الفنية في كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة في حين تناولت الدراسة الحالية طلبة المرحلة الخامس قسم التشكيلي في معهد الفنون الجميلة / الكاظمية المقدسة / بغداد . وتباينت الدراسة الحالية عن الدراسة السابقة باتجاه طلبة معهد الفنون الجميلة لنقل الواقع العراقي إضافة الى نقل لوحات المستشرقين في حين اظهرت نتائج البحث السابقة اتجاه الطلبة لرسم الواقع العراقي والبيئة العراقية فقط

مؤشرات الاطار النظري

1- الواقعية في الرسم يمثل انعكاس اجتماعي ثقافي وقيمة فنية في الوقت ذاته ..
2- الاهتمام بالتفاصيل والحركات والالوان من مميزات الواقعية
3- بعدها عن ذاتية الفنان لصالح الموضوع والواقع
4- التميز بنقل وتصوير لقطات واقعية بموضوعية دون تحسين وتجميل .
5- تصوير مواقف ومظاهر ومشاكل الطبقة المتوسطة والفقيرة بتواضع بدون زخارف بعيد عن الخيال .

الفصل الثالث

منهج البحث :

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تصميم بحثها كونه اكثر المناهج الملائمة لتحقيق هدف البحث .

مجتمع البحث :

تكون مجتمع البحث من نتاجات طلبة الفنون الجميلة (مشاريع التخرج)التي انجزت من قبل طلبة المرحلة الخامس لقسم الفنون التشكيلية معهد الفنون الجميلة البالغ عددهم (6) لوحات

عينة البحث :

بما ان البحث تحدد بفنون الحداثة (الاتجاه الواقعي) لذلك تم اختيار عينة قصدية بعد استشارة عدد من الخبراء في مجال الفنون التشكيلية والتربية الفنية[1] ، وتم اختيار (3) اعمال فنية وفقا للمسوغات الاتية

- تحقيق هدف البحث
- تنوع الاعمال بين الواقعية البيئة العراقية ولوحة المستشرقين)

اداة البحث :

تم تحليل العينات على المسح الوصفي وعلى وفق المؤشرات الفكرية للاطار النظري والدراسات السابقة

[1] أ.د ماجد نافع الكناني / التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة / بغداد
م. م دينا عبد السلام / فنون تشكيلية / الكلية التربوية المفتوحة
م.م صفاء صلاح / فنون تشكيلية رسم / الكلية التربوية المفتوحة

تحليل العينات :

العينة (1)

اسم الطالب : خيرالله محمد علي

البعد: 70×90

تاريخ العمل : 2024

تحليل العمل

يمثل العمل لمهنة الصفار من التراث العراقي الشعبي ، صور لنا هنا الطالب مشهد لرجل يطرق بفأسه انية من النحاس وهو جالس وبجانبه عدد من الاواني النحاسية التي تمثل جزء من تراثنا الشعبي العراقي القديم وهنا استخدم الطالب الاسلوب الواقعي لتسجيل حدث واقعي اجتماعي وفلكلوري من خلال الخطوط الواقعية والبقع اللونية والتقنية معبرا عن ما صوره لنا في الواقع . تشكل المنجز بفعل اداء الطالب بالاسلوب المفعم بالحيوية وانتشار البقع اللوية التي باتت منسجمه مع حركة الرجل جسدت شكل فني يمثل موضوعا محسوسا ومتجسد في حياتنا اليومية

وقد ارتكزت الانارة والضوء على الرجل والانية التي يطرق بها وبعض الاواني والتفاصيل القريبة منه ، يتميز اللون والاضاءة في هذا المنجز البصري من خلال تفاعل اللون والخطوط مما اعطى ديناميكية للأشياء والفضاء . كما استخدم تلاشي الاشكال والالوان من خلال عمق اللوحة . اذ نلاحظ العتمة خلف الرجل لإعطاء مق لبناء اللوحة . وهذا المنجز البصري يمثل لنا مدى تأثر الطالب بالمدرسة الواقعية في الرسم العراقي من خلال تأثرهم ببعض الفنانين العراقيين وغيرهم وقد اقتبس الطالب بعض ما ترك الفنانين من البصمة الواقعية في الرسم من خلال الخط والتكنيك .

العينة (2)

اسم الطالب : طه عبد علي

البعد: 70× 90

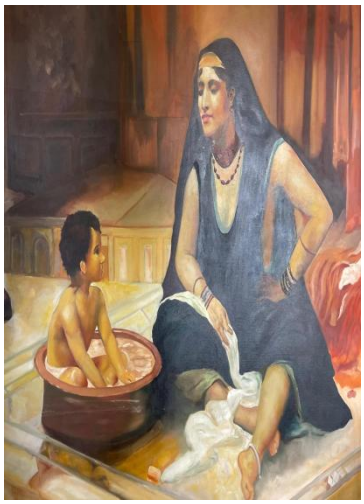
تاريخ العمل :2024

تحليل العمل

يمثل لنا العمل عراقية مهمة وهي الاهوار وحصرا لجنوب العراق ، اذ يمثل العمل قاربان (المشحوف)احدهما قريب تستقله امرأتان ترتديان الزي العراقي الريفي ، احداهما جالسة تجذف والاخرى واقفة وهي ايضا تجذف ويحملان القصب في القارب اما القارب البعيد نرى فيه امرأة واقفة وهي ايضا تجذف في القارب وحملت بعض القصب فيه ، نلاحظ ايضا في الجانب الايمن من اللوحة القصب والبردي الذي ينمو في الماء يمثل جدارا في الجانب الايمن كما نلاحظ ان لون السماء والمياه متقاربتان وهنا نرى جمالية العمل من خلال نقل واقع البيئة العراقية الذي يحيلنا من خلال لمسة جمالية تمل روح الاصالة ونقل واقع بيئي عراقي اصيل بلمسة فنية والتمسك بالارض التي مثلها الطالب من خلال الشكل والفضاء .ولقد قدم الطالب عناصر واقعية ليظهر المنجز لمحاكاة واقعية والتعبير عن مشهد يومي في حياة الريف العراقي

ومن خلال محاكاتها للبيئة والطبيعة اذ يمثل المنجز لوحة مليئة بالحياة من خلال نقل الاجواء الريفية التي تناولها شكلا ومضمونا واقعيا من خلال مشاهد وتفاصيل الاهوار التي تميز بها البناء الشكلي للمشحوف والقصب والمياه مرتكزا على ذلك بالتقنية

والاسلوب وفي الوقت نفسه نقف امام عالم فني خاص من خلال محاكاة البيئة بأسلوب واقعي من خلال خلق مناخ يعكس البيئة الاجتماعية من وجه نظر فنية



العينة (3)

اسم الطالب : حيدر حسين فاضل

القياس: 70×90

تاريخ العمل : 2024

تحليل العمل

اللوحة نقل من فنان مستشرق حيث نرى ان العمل يصور امرأة عربية الملامح كالعباءة وغيرها ويوضح لنا هذا العمل ام مع طفلها وهي تضع طفلها في اناء الاستحمام في مشهد درامي تناغمي ونرى فيه امكانية الطالب في نقل اجواء استشراقيه بأسلوب اوربي حيث نرى هرموني الالوان والتناسق في الخطوط وتصوير المشاهد بشكل واقعي اجتماعي يبرز فيه دور الامومة في الاهتمام والاعتناء بالطفل اما خلفية المنجز فتمثل زاوية من المنزل اذ نرى اسلوب الفنان من خلال تفاصيل واقعية جسد فيها طيات الملابس والمشهد التناغمي الدرامي الذي يجسد فيه سر الشرق وملامحة في تلك الفترة .

هنا نرى ان الطالب جمع بين الواقعية والرومانسية اذ جمع بين الشخصية الفنية والروح الرومانسية والفكر الواقعية ومن الناحية الجمالية نرى انه اهتم بمفاهيم التعمق والدراسة والكشف عن خبايا الشرق ونقل عاداتهم وتقاليدهم بأسلوب اوربي كما ساهم بشكل كبير في نقل ثراء تاريخي وجغرافي وفلسفي لهذا الواقع وهذا ما دفع طلبة الفنون الجميلة في نقل اعمال المستشرقين كونها تمتلك حرفية عالية من خلال الخط واللون وكونها تعطي فرصه للطالب في درس مهم التي تمثل الواقعية وخبره من خلال تمرين مهم في نقل هذه الاجواء وتفاصيلهاان بنائية العمل الفني افصحت موضوعا واقعي بفعل الحركة التي تؤديها الفتاة فأعطى انسيابية لونية ومركزية للعمل من خلال اتجاه الفتاة المركزية في العمل وقد مثل هذا البناء التشكيلي بكل عناصره عمل واقعي متأثر بالفن الاوربي الذي تاثر بالبيئة العربية بالتناغم اللوني وحركة اليد والارجل فنلاحظ هذا المنجز البصري تميز بجمالية واقعية تضافرت الخطوط مع الالوان في حركة ديناميكية للأشياء مع الفضاء ليعبر عن شحنه انفعالية ملات نفسه لتعبر عن جمال واقع.

الفصل الرابع

النتائج :

1- ظهر البعد الجمالي في الموضوعات الشعبية (مهنه الصفار)والبعد الجمالي في الحياة الريفية التي تنقل الواقع الريفي(1-2)
2- تأثر بعض الطلبة بفناني اوربا الذين تأثروا بالفن العربي وقاموا بمحاكاة الواقع العربي وبيئته ومعالمة الحضارية كما في العينة (3)
3- تمثلت الموضوع الشعبي من خلال ابراز مهنه شعبية محببه للواقع العراقي كمهنة الصفار كما في العينة (1)
4- استطاع الطلبة تحقيق تناغم لوني وخطي من خلال تمثيل الواقع بمسحة تعبيرية لونية جمالية كما في العينات (1-2-3)
5- تماشت الواقعية مع قدرة الطالب المهارة والفنية واستخدام لعناصر بيئته لإنتاج منجز بصري جمالي كما في العينة (1-2)

الاستنتاجات :

1- اعتماد الطالب في المنجز البصري على كثافة اللون والخطوط
2- شكل البعد الجمالي في الموضوعات المنقولة من الواقع العراقي مادة جمالية معاصرة ذات طابع محلي
3- نجح طالب الفن في نقل مواضيع تمثل واقعة الاجتماعي والبيئي اي مواضيع تناولت حياته اليومية

Conclusions:

1. The student's visual achievement depends on the intensity of color and lines
2. The aesthetic dimension in topics transferred from Iraqi reality is contemporary aesthetic material with a local character
3. The art student succeeded in conveying topics that represent the social and environmental reality, that is, topics that dealt with his daily life

References

1. Abdel Hamid, Shaker. (2005) *The era of photo negatives and positives*. World of Knowledge Series, Issue 311, Kuwait, January.
2. Ahmed, Alaa Ali. (2012).*Popular Heritage in Contemporary Iraqi Painting (An Analytical Study),* Al-Academy Magazine, No. 64, Journal of the College of Fine Arts.
3. Al-Hattab, Qasim (2012). *In the philosophy of art and beauty.* 1st edition, Dar Al-Kutub and Documents, Baghdad.
4. Aljabri , muhamad (1987) *ashkaliat alaisalat walmueasarat , alfikr alearabiu alhadith walmueasir* , markaz dirasat alwahdat alearabiat ,
5. Al-Jabri, Muhammad Z. (1987)*The Problem of Authenticity and Contemporaryness*, Modern and Contemporary Arab Thought, Center for Arab Unity Studies,
6. Attia, Mohsen Muhammad.(2001)*Arts criticism from classicism to the postmodern era*. Dar Al-Fikr Al-Arabi, Egypt,.
7. Aziz, Azhar Ramzi. (2021)*Realism in drawings of Art Education Department students' projects*. Nabu Journal of Research and Studies, Volume Twenty-Eight, Issue No. 33, September
8. Evans, Myfanwy (2015). *The goal of a painter is artists with their pens. T*: Mahasin Abdul Qadir Amin, 1st edition, *House of General Cultural Affairs*, Ministry of Culture, Baghdad.
9. Hassan, Aisha Awad. (3003) *Contemporary artistic trends for constructing the black and white form of textile design.* Applied arts, Helwan University, doctoral thesis.
10. Reid, Herbert. *Foundations of artistic taste. 2nd edition*, published by: Youssef Mikhail.
11. Rid , hirbirt (1975) *ass altadhawuq alfaniyi . ta2*, ti:yusuf mikhayiyl.

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1380

Structural Organization in Environmental Awareness Poster Designs

Farid Hassan Saleh [a1]

[a] *Master's Student - Faculty of Fine Arts - Graphic Design Department*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 11 March 2024
Received in revised form 7 April 2024
Accepted 15 April 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
formal organization, environmental awareness

ABSTRACT

The research reveals patterns and methods of displaying formal organizations in the design achievement, and the research included four chapters. The first chapter (the methodological framework) revealed the research problem and the researcher's question about the study problem was identified as follows: - What is the role of formal organization in environmental awareness poster designs? The importance of the research lies in contributing to the selection and construction of the idea according to formal organizational criteria and its enhancement of visual perception. The aim is to uncover the role of these organizations, define the temporal, spatial, and objective boundaries, followed by defining the terms and their procedural definition. The second chapter (the theoretical framework) contained two sections: - The role of communication, form, and concepts in graphic design. The second chapter was completed with indicators and a comparison between the previous study and the current study. Then came the third chapter, which dealt with research procedures. As for the fourth and final chapter, it included the research results, among the most prominent:

1. The formal organization represented by the central and focal pattern is predominant in educational design and is one of the most commonly used systems in the final output of educational graphic design. The fourth chapter also included several conclusions, among the most important: -

1. Adopting varied patterns in the formal system for elements within the poster space leads to competition between visual attraction and achieving dominance for shapes. At the end of the research, a list of sources, shapes, and diagrams was attached.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: Fareed.Hasan2304m@cofarts.uobaghdad.edu.iq

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1380
Farid Hassan Saleh: Structural Organization in Environmental Awareness Poster Designs
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التنظيم الشكلي في تصاميم ملصقات التوعية البيئية

فريد حسن صالح[1]

الملخص:

يكشف البحث عن أساليب اظهار التنظيمات الشكلية في المنجز التصميمي وقد تضمن البحث اربع فصول و جاء في الفصل الأول (الاطار المنهجي) الذي كشف عن مشكلة البحث و قد جاء تساؤل الباحث عن مشكلة الدراسة و تحددت بالتساؤل التالي: - ما هو دور التنظيم الشكلي في تصاميم ملصقات التوعية البيئية؟ وجاءت أهمية البحث في المساهمة في اختيار و بناء الفكرة وفق محددات التنظيم الشكلي و ما يؤديه من تحسين الادراك المرئي و تحدد الهدف في الكشف عن دور هذه التنظيمات، كما حدد الحدود الزمانية و المكانية و الموضوعية وتبعتها تحديد المصطلحات الواردة و تعريفها اجرائياء و قد احتوى الفصل الثاني (الاطار النظري) على مبحثين هما-: دور الاتصال و الشكل و مفاهيمه في التصميم الكرافيكي ,احتوى الفصل الثاني بمؤشرات ومقارنة بين الدراسة السابقة و الدراسة الحالية ، وبعدها الحق الفصل الثالث الذي عنى بإجراءات البحث ,اما الفصل الرابع والأخير فقد تضمن النتائج البحث من أبرزها :

1.ان التنظيم الشكلي الذي يتمثل بالنمط المركزي والبؤري هو السائد في التصميم التوعوي وهو من أكثر الأنظمة استخداما في الإخراج النهائي للمنجز الجرافيكي التوعوي

كما تضمن الفصل الرابع، عدة استنتاجات ومن أهمها - :

1.اعتماد الأنماط في النظام الشكلي متباين للعناصر ضمن فضاء الملصق يؤدي للتنافس بين الجذب المرئي وتحقيق السيادة للأشكال وفي نهية البحث تم الحاق قائمة المصادر وقائمة الاشكال.

الكلمات المفتاحية: التنظيم الشكلي، التوعية البيئية.

الفصل الأول:

مشكلة البحث

أصبحت البيئية من القضايا المحورية و من التحديات الرئيسية للتنمية الاقتصادية و الاجتماعية في القرن الحادي والعشرين إذ إن معظم المخاطر و المشكلات الناجمة عن التلوث سببها النشاطات البشرية و سوء استخدام الموارد , مما زاد الاهتمام محليا و دوليا بضرورة الانتباه الى المخاطر المستقبلية على الانسان و إشاعة التعامل بشكل صحيح بعيداً عن الاسراف أو استنزاف مواردها و ضرورة الحفاظ عليها و تعمل المنظمات الحكومية و منظمات المجتمع المدني في العالم على بث الوعي بين الجمهور باستمرار عن طريق مختلف الأنشطة الإعلامية و الاعلانية أيضاً وتشكيل التوعية عامل مهم في تصحيح التعامل مع مشكلات البيئة خصوصاً في العراق عبر وسائلها المتاحة , فإن مشكلات البيئة في العراق كبيرة و هي بحاجة الى وسائل توعية مؤثرة و لا يمكن استخدام تلك الوسائل دون اعداد مسبق وفق محددات و من اهما التصميم الجرافيكي الذي يعد وسيلة مرئية توعوية مهمة و مما تقدم فان مشكلة البحث يمكن ان تصاغ عبر التساؤل الاتي :

- ما دور التنظيم الشكلي في تصاميم ملصقات التوعية البيئية ؟

أهمية البحث:

1. قد يسهم في توضيح قيمة التنظيم الشكلي في التأثير على الجمهور عبر الاتصال المرئي والصور والنصوص الخاصة بتصاميم التوعية البيئية.
2. قد يساعد على ايجاد حلول مناسبة لتوظيف العناصر وفق بناء تنظيمي صحيح للأشكال والعناصر الداخلة في تصاميم التوعية البيئية التي تنعكس ايجاباءعلى عمل المؤسسات والدوائر المعنية بالحفاظ على البيئة.

[1] طالب ماجستير- كلية الفنون الجميلة- قسم التصميم الجر افيكي .

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الكشـف عن دور التنظيم الشـكلي في تصـميم ملصـقات التوعية البيئية, مما يسـهم في إيصـال الأهداف المرسومة لها .

حدود البحث:

يتحرك البحث على وفق الحدود الآتية: -

اولاً/ الحدود الموضوعية: دراسة التنظيم الشكلي في تصاميم التوعية البيئية.

ثانياً/ الحدود الزمانية: تتحدد عن طريق تاريخ نشر الملصقات التوعوية لعام2023 م.

ثالثاً / الحدود المكانية: الملصقات الصادرة عن المديرية العامة للعلاقات والإعلام - قسم الوعي البلدي في (امانة بغداد) بغداد – العراق.

تحديد المصطلحات :

1-التَّنْظيمُ : لُغَةً: اشتقت كلمة تنظيم من الجذر نظم – تنظيمات " جَمْعٌ ومُفْرَدُها تَنْظيمٌ ونِظامٌ وَ (التَّنْظيمُ: اتَّسَقُ، أَسْتَقامُ، تَنْضَدُ " (Ibrahim, 2009, p. 199)

- التَّنْظيمُ هوَ التَّأْليفُ، اذْ يُقالُ، أَنْظِمَةٍ، نُظُمًا ونِظَامًا، ونُظُمَ اَلْاَمْرَ عَلَى المَثَلِ وكُلُّ شَيْءٍ قَرَنْتَهُ باخِرٌ اَوْ نَظَّمَتْ بَعْضُهُ الَّى بَعْضٍ فَقَدْ نَظَّمَهُ" (Ibn Manzur, 1965, p. 462).

اصْـطِلَاحًا: التنظيم " يشـمل المعنى الاوسـع للمفهوم بالمعنى العام هو " أحد مفاهيم العقل الاسـاسـية ويشـمل الترتيب الزماني، الترتيب المكاني، الترتيب العددي، السلاسل والعلل والقوانين، الغايات، الاجناس، الانواع والاحوال الاجتماعية، والقيم الاخلاقية والجمالية"(Salbiya, 1964. p. 471)

اجرائيا : - هو عملية تجميع وتوظيف مترابط ومتوازن للأجزاء والعناصر التصميمية لتكوين شكل، ذو هيكل مترابط من العلاقات البنائية وفق تنظيم متناسق، مما يحقق الابعاد الوظيفية والجمالية والمعنوية للمنجز الجرافيكي.

التنظيم الشـكلي إجرائياً : هو الترتيب المنظم للعناصـر والأجزاء ضـمن مسـاحة محددة بحيث يحقق التصـميم أهدافه بكفاءة وفعالية في إطار تنسيق خطي وهمي , ويتضمن التنظيم الشكلي تقسيم المساحة باستخدام العناصر الصور الخطوط والأساسات وفقًا لتقسيمات هندسية لأنماط متعددة و يؤدي التنظيم دوراً مهماً يضمن التنوع ويؤثر على العلاقات بشكل ايجابي بين عناصر التصميم لتحسين الرؤية الجمالية والأداء بشكل فعال.

2- التوعيَةُ البيئية / اصْـطِلَاحًا: " ان مصـطلح التوعية البيئية من الوعي البيئي يعني إدراك الفرد لطبيعة الظروف والمخاطر والمعوقات المحيطة وكيف يستطيع التفاعل معها والتجاوب مع مفرداتها بحيث يكون متكيفا مع البيئة او الوسـط الاجتماعي الذي يعيش فيه " (Al-Hasan et al., 2002, p.2)

إجرائيا: هي مجموعة من الارشـادات، تهدف الى تكوين وعي بيئي، والمسـاعدة في صـناعة ثقافة ووعي لدى افراد المجتمع ، عن طريق الفعاليات والأنشطة التي تقدم لهم عن طريق الدوائر والمؤسسات المعنية ، وتوجيه الجمهور حول سلوك او فعل إيجابي، يساهم في حل المشكلات او الحالات التي تلحق ضرراً في بيئتهم عن طريق وسائل الاتصال ومنها الملصقات .

الفصل الثاني / الاطار النظري:

المبحث الأول : الاتصال التوعوي في التصميم .

الاتصـال هو نظام للتفاعل في السـلوك الانسـاني ، والاتصـال يُعد جزءاً أسـاسـياً للتغير الاجتماعي ، وربما يركز كل تحليل للتغير الاجتماعي في النهاية على عمليات الاتصـال التي تؤثر في احداث تغيرات في سـلوك المتلقي التي تحدث نتيجة لنقل الرسـالة ، واننا حين نتحدث عن الاتصـال الفعال فإننا نعني الاتصـال الذي ينجم عنهُ تغيرات في سـلوك المتلقي " وعلى الرغم من التطور الحاصل والمستمر في ميادين وسائل الاتصال التي تمثل بمجملها اساليب ووسائل اتصالية لنقل الثقافة والمعرفة الى الجمهور المتلقي ، فان التصميم عامة والتصميم الطباعي خاصة (المطبوعات) ومنها الملصق لايزال لهُ الدور الفعال والحضور المتميز في المجتمع"(Al-Samarrai. 2006, p. 18) وهذا يعود الى التطور الطباعي وتطور وسـائل الإنتاج اذ " يمتاز التصـميم بأنهُ منظومة

متكاملة من التنويعات الشكلية والعناصر المتآلفة بعضها مع بعض والتي تعتمد بشكل اساس الاشكال والصور والكتابات والقيم اللونية ، لتؤسس علاقات تصميمية تخدم هدفاً وظيفياً محدداً لأهداف و بما يحقق هدف الاتصال في نقل الرسائل التصميمية او التوعوية الى جميع افراد المجتمع (Al-Qaisi, 2001, p. 7) فالاتصال التوعوي يتجسد في المنجز الجرافيكي كأداة للتواصل , فهو أحد الفروع الأساسية في النشاط الإعلامي و الإعلاني في آن واحد الذي يهتم بقضايا التوعية . إنَّ الإعلام هو وسيلة تواصل فاعلة في التوعوي ، اذ يسعى إلى تحقيق غايات اجتماعية تنموية و تثقيفية إذ يمثل عنصر مهم في تهيئة متطلبات التغيير عن طريق تشكيل مقدار من الوعي في نظر الفرد إلى مختلف القضايا والمشكلات البيئية .

التوعية البيئية :

تحظى البيئة ومشاكلها بأهمية كبيرة، لذا فرضت القضايا البيئية نفسها على مختلف المستويات والأصعدة، سواء كانت محلية أو إقليمية . مما شجع الدول على عقد المؤتمرات والندوات و نشاطات لوضع قوانين تحد من ذلك الخطر الذي يهدد جميع الكائنات الحية بما في ذلك الفرد الذي يعتبر المسؤول الأول عن هذه المشاكل، ويعتبر التلوث البيئي مشكلة العصر الحديث ومن أكثر مشاكله القضايا البارزة التي تهدد جميع الدول الواقع العراقي ليس بمعزل عن هذا التلوث، ويعد " الملصق (البيئي) التوعوي هو أحد صور ووسائل العولمة الثقافية المؤثرة يتجه الى جمهور محدد عن طريق سقف ثقافي ، يستند الى حقائق النفس والمجتمع والتأريخ والسياسة والاخلاق والدين في الحاضر والماضي ، ذلك ان الرموز تستمد دلالاتها من سياق ثقافي يتجسد أساساً في استعمالاتها ، فخارج هذا السياق الشامل لا يمكن ان تحيل على أي شيء " (Catula, 2012, p. 17) اذن فإن فن الملصق التوعوي هو نمط من أنماط (الاتصال الجماهيري)يسعى للارتقاء بالحياة الاجتماعية عن طريق قدرته التأثيرية وما يحققه من تغيير على مستوى الاتجاهات والسلوك وتوليد قيم انسانية جديدة وفقاً لاحتياجات المجتمع ، وتعد أهمية الملصقات التوعوية بالآتي : (Al-Kinani, 2004, p. 17)

1 -توفير المعلومات والبيانات المطلوبة للجمهور المستهدف حول الموضوعات والتي لها صلة بحياتهم وإحداث التعديلات المطلوبة عليها.

2- تغيير رأي الجماهير المستهدفة حول قضايا عامة أو محددة عبر التأثير في مواقفهم واتجاهاتهم نحوها.

باستعمال قواعد وأسس ونظم شكلية تساعد على صدق في" تعبير عن القضايا المتصلة بالذاتية والمجتمعية المتعلقة بالإنسان، وبما ان فن الملصق التوعوي هو أحد مجالاته الابداعية، لذا لإن من مسؤولياته تتحقق عن طريق وظيفتين رئيسيتين هما: - (Rawan, 2020, p. 14)

1-تنمية الوعي الاجتماعي ومن ثم التأثير والاقناع.

2- مهمة تطوير الثقافة المرئي للمتلقي.

ويعد ملصق التوعوي الاجتماعية منظومة خاضعة لمجموعة من القواعد والاسس والنظم والتقانات والمهارات الادائية الفكرية والتجريبية ، فإن لمزاولة المصمم الجرافيكي لأعماله التصميمية وتطويرها صلة وثيقة بالتغيرات والتحولات التي تحدث في العالم المعاصر " ونتيجة للثورة الرقمية وظهور المجتمع المعلوماتي فتح التقدم في تكنلوجيا الفضاء الاتصالي والانترنيت آفاقاً واسعة ساعدت على الاحتكاك بين تجارب الفنانين المصممين من مختلف الدول والاطلاع على ثقافاتهم واساليبهم لابتكار سياقات فنيه متفردة سواء بالشكل او المضمون او وسائل الاخراج" (Nada, 2016, p. 6) لا سيما التصميم الجرافيكي القائم اساساً على نظم معرفية قابلة للتحول تحمل سمات ثقافية واجتماعية ،و لأنه فن بصري متعدد الاتجاهات والاتصالات المجتمعية يسهم بالنهوض بالمجتمع وافكاره المؤثرة في الوعي الثقافي للشعوب " فالبناء الثقافي التصميمي يختص بالمعاني العلمية والفنية وبناء حضاري يجسد المعاني للمنظومة الثقافية التي اكتسبها الفرد من بيئته عبر المراحل المختلفة , والتي انعكست ثقافتها على حياة الافراد والشعوب في شكل منظومة متكاملة من القيم الروحية ،المعرفية الجمالية ،الاخلاقية " (Ayad 2008, p. 12) لقد اصبح التصميم الجرافيكي ذا ثقافة فكرية وفنية مغايرة عما كانت عليه سابقاً ، فضلاً عن الثقافات التكنولوجية التي ادت الى الخروج عن التقاليد المألوفة في تصميم العمل التصميمي ولا سيما ملصقات التوعية البيئية ،ولا يفوتنا ان نذكر ما لتوظيف الثقافة الرقمية من دور كبير في عالم الابداع الفني "(Dina.2016, p.181). واختلفت الوسائل والاساليب كثيراً في العصر الحديث، لكن المضمون نفسه ظلّ واحداً، ففي تأريخها الطويل مرت الملصقات بتغييرات عدة فرضتها التحولات الاجتماعية والثقافية

والاقتصادية والسياسية، ولكن مع كل تلك المتغيرات ظل هدفها واحداً لا يتغير، لفت نظر الجمهور المستهدف والتأثير ومحاولة اقناعهم برسالة ومضمون الملصق التوعوي , ويتجلى بصورة أكبر في مجال الإعلان البيئي بوصفه من الأنشطة التواصلية الهادفة الى تعزيز الوعي البيئي تجاه مشكلات البيئة وطرق حمايتها وتشكل الاتجاهات الإيجابية نحوها وتشكيل رأي عام مؤثر للجمهور عن طريق توجيه وسائل وأنشطة التصميم الجرافيكي التي تتضمن معلومات تثقيفية بخصوص هذا الجانب الاتصالي الذي يعزز التوعية المجتمعية وفقا لمقتضياتها و احتياجاتها الحياتية .

البنية الشكلية في الملصقات:

تعد البنية مجموعة من عناصر بنيت بعضها مع بعض الآخر لتكون كلاً موحداً ، وفي بنائها تسيد بعضها وأخرى تكون ساندة ومكملة لها ، محصلة لهذا البناء هو الشكل الناتج لعلاقة جدلية عميقة بين العناصر الحسية والعناصر المعنوية ، " انها منظومة من علاقات وقواعد تركيب متبادلة تربط بين عناصرها المختلفة ، تحوي ذاتها بفعل قوانين تركيبها ، وتعتمد مبدأ الأولوية المطلقة للكل على الاجزاء ، ولا يمكن فهم أي جزء أو عنصر من عناصرها بصورة مستقلة خارج الوضع الذي يشغله داخل المنظومة الكلية " (Nassif, Iman, 2017, p. 150) ان عملية البناء الشكلي تأتي أهميتها في التعبير عن رسالة الملصق التوعوي بنحو كبير والهدف من تصميمه كونها تنهل من الخزين المعرفي الفكري للمصمم الممتد من عمق تأريخ بيئته وأحد لغات وأساسيات الحوار المرئي , لقد اصبح البناء الشكلي لتصميم الملصقات التوعوية يمثل منظومة علامية تعد بمنزلة الرصيد الفاعل لولادة العلامة المرئية الادراكية ، يفسرها المتلقي عن طريق عملية عقلية استدلالية مبرمجة على وفق ثقافته المجتمعية ، التي تكمن في ذات العمل التصميمي، " ان فاعلية الناتج التصميمي ينصب في تنمية القدرة الابداعية والدلالية والسيميائي عن طريق اضفاء الحياة للعلامات داخل الحياة الاجتماعية لترجمة الوقائع الفكرية وذلك بكشف واستكشاف العلاقات الدلالية غير المرئية عن طريق التجلي المباشر لفكرة الملصق"(Huda, 2014, p. 220). ان الحاجة الى الملصق التوعوي كنشاط واعي يعتمد على فكر ومفهوم منظم في بنية متماسكة تحقق الرؤية المنشودة، وما طرأ على واقع المعرفة العلمية من تطور وتعمق ودراسة لذلك التطور التكنولوجي وتغير الحياة العصرية نحو افق أوسع ان وضع "الملصق التوعوي قيم تداولية غايتها التأثير في المتلقي وتعديل مواقفه ، معتمداً في ذلك بنية العلامات الشكلية التي غرضها الإبلاغ والتوصيل,اذ ان الملصق احد الأساليب التوعوية بوصفه وسيلة اتصالية تعبر عن فكرة او موضوع معين بالصور أو الرسوم أو الكلمات" فالرسوم و الاشكال في الملصق تتحدث عن تأثيراتها التي تمثل الواقع بذاته , بل الامر يتعدى ذلك لفهم الية توظيف و اشتغال هذه الوحدات من قبل المصمم بما يتسق مع الفكرة التصميمية للملصق و بما يعزز تكاملية اجزائها " (Iman, Asaad, 2021, p.542) لان الفكرة تتضامن مع الموضوع و بتالي لا يمكن ان يتحقق الاتصال المرئي و الجذب و الانتباه مالم تكون تلك الاشكال في تنظيم و اختيار صحيح .

المبحث الثاني:

مفهوم التنظيم الشكلي

تعد عملية التنظيم الشكلي هدفًا مهمًا في عملية التصميم اذا يسعى المصممون إلى تحقيق أهدافهم الوظيفية حسب متطلبات عملهم الفني ،و يمكن للمتلقي من خلاله أن يجد مسارًا بصريًا يتبعه ويؤدي التنظيم أيضاً دورًا مهمًا عن طريق معالجة الأشكال الأولية من الصور الفوتوغرافية وقيم الألوان والعناصر الأخرى حسب موضعها أو حركتها في الاتجاه لتخلق جاذبية وتوجه الانتباه إلى أشكال وعناصر أخرى ضمن "علاقات توزيع وجمع العناصر في التكوين التصميمي في بناء متداخل متماسك يساعد معه التكرار والاستمرارية في تحقيق الوحدة وهو بناء الهندسي للشكل " (Al-Maliki, 1996, p. 115) وفق ما ينتجه من " العلاقات المترابطة السريعة التي تعزز مسيرات الوحدة بموجب فعل النظام الذي يتجسد بفعل قدرته على التكامل والتلاحم " بين الاشكال و الأجزاء داخل التصميم او ينتج عنه في مرحلة " دخول الشكل على شكل بالارتباط بالتماس بالتفاعل بالتجاور بالاقتراب بالابتعاد بالتحديد بالتحرك , اذ هو عملية السيطرة على ناتج فعل شكل و شكل و الحاصل بينهما اذا يعد الترابط بين الاشكال الناتج الأهم في العملية التصميمية عن طريق نظام علاقات التي تحقق الترابط و التجانس من خلال النظام بين المفردات بعضها مع بعض بعلاقات تتنوع حسب التكوين التصميمي محققة الوحدة في بناء التصميم على ان يكون هذا النظام متميزا بطابع متحرك و غير ثابت لكي نصل الى حالة التغيير حتى تتولد صورا جديدة للنظام او بناء نظام جديد اذ يعد النظام "ممثل حقيقة ووجود التكوين وهو صورة ديناميكية لحركة الحياة " (Al-Ani, 2005, p. 48) لا سيما في تصميم الملصقات فالنظام يمثل حركة

العناصر التي تحكم المظهر العام (للتصميم) و تعكس مدى تطوره و اخضاعه لعملية التذوق الفني من قبل المتلقي لاستنتاج قيمته النفعية و الجمالية و تأثيرها في الرؤيا كفعل وظيفي استخدامي لترتيب و دراسة العناصر التصميمية و فاعليتها في التصميم و تمثل التنظيمات الشكلية "مجموعة من العلاقات البصرية المتوازنة بين مختلف أجزاء التكوين لاعتمادها على مبدا النسبة و التناسب التي تحكم ادراكنا البصري بما تحدثه من انسجام و تنوع بين اجزاء التكوين عبر تناغم اشكال متنوعة ضمن قياسات و احجام و قيم لونية مختلفة لتنتج توليفة شكلية و تناسبية بين أجزاء الوحدة الأساسية لتحقق بالنتيجة ايقاعا في التوزيع النسبي للمساحات " (Shaker, 1987, p. 141) و يكمن المنحى الجمالي في التنظيمات الشكلية " تعتمد حسب ملائمتها للناحية الوظيفية و الجمالية على تكرار وحدات معينة ضمن حيز محدود لغرض تحقيق الشد البصري بين مفردات عناصر مختلفة في فضاء التصميم بغية احداث جذب للانتباه من خلال الطرح الموضوعي للفكرة التي تمثل الأساس الذي يبنى علية (التصميم) و من ثم تجسديها له بشكل واقعي عن طريق تلك العناصر الشكلية المختلفة " (Al-Qaisi. p. 60) كما ان التنظيم الشكلي يؤكد تجميع للأشكال على وفق قوانين و أسس تنظيمية معينة من شانها ان تحرك مشاعرنا فعلا بطريقة معينة اذ ان عملية التنسيق لتلك المكونات التصميمية هي " التنظيم الذي يشكل القالب التصميمي الذي يحدد الشكل النهائي و الوظيفية الاستخدامية التي تكسب الناتج صفته النهائية و هذه التنظيمات تجعل من العناصر قابلة للتشكيل نتيجة طرق توزيعها المختلفة لذلك فهي مصدرا اخر للابتكار التصميمي الذي يحفز الابداع في التطبيق تبعا للفكرة المراد التعامل معها "(Herbert, 1968, p. 108) و لذا فإن عمليات التنظيم الشكلي و ما ينتج عنها من فعاليات في فضاء التصميم تعد غاية مهمة في العملية التصميمية و يسعى المصمم من ذلك الى تحقيق غرض وظيفي او تعبيري يتم اظهاره وفق متطلبات اللحظة و ان تصميم الملصق يمكن ان يحدث عبر الخطوط و الاشكال او الصورة و بقية العناصر التي تشكله فيكون نقاط جذب مهمة يجد المتلقي عبرها مساراً بصرياً ليتابعه و بتغيرات مفاجئة في اثناء المسار في الخطوط و الاتجاهات و "للتنظيم دور مهم عبر التغيير بعنصر الشكل من صورة فتوغرافية قيم لونية و حسب موقع الاشكال و اثارتها للحركة و الاتجاه و ان الفاعلية التي يشكلها الشكل في الفضاء عن طريق القدرة التي يمكن ان تحرك العين لها و التمعن في ذلك التصميم , لان نواتج سحب الانتباه تبقى ثابتة " (Al-Rubaie. 1999, p. 80) ويمكن للمصمم عبر التنوع ان يحقق أهدافاً واضحة للتفاعل مع الاشكال التصميمية التي يوظفها بأسلوبه الخاص ليظهر لنا تصميمه للملصق برؤية جديدة على وفق مرتكزات الفكرة التصميمية " (Ahmed, 1984, p. 16) اذ فالشكل يؤكد وجود الفضاء عبر التنوع من الصفات المظهرية مما يشكل كلاهما تلازماً لإظهار الاخر ضمن العمليات التصميمية التي تبدأ بحركة النقطة في تصميم الفضاء ضمن عملية التنظيم .

التنظيم في التصميم الجرافيكي :

يعد النظام بمفهومه العام احد المفاهيم " التي تعكس جوانب مادية و معنوية لاي مجتمع او بيئة يولد او يتواجد ضمن اطرها ومحدداتها وتكون الأنظمة عرضة للتغيير والتطور المستمر"(Akram, 2012, p. 10) ومع تسارع التقدم التكنلوجي و التقني , فأن فكرة النظام و التعامل معها قد يكون شيئاً طبيعيا ناتج عن تفكير الانسان النظمي " كشيء طبيعي في الحياة و أنظمتها الفاعلة , التي من شانها تحديد ماهية العناصر المتنوعة , المحددة لتلك الفعاليات , و بالتالي فهمها , فطبيعة الفكر الإنساني النظمي و ما حملته الطبيعة التي نعيش في كنفها من موازنة ذاتية قد شكلت نظما أساسيا لتوزيع وحدات و عناصر الطبيعة التي تمثلت بالاتزان "(Dina, 2010, p. 15) فأي عمل تنظيمي نجده , وفق سلوك الانسان النظمي والتي تهدف الى تأسيس نظام معين تتم ترجمته شكليا للجمهور تمر بمرحلتين أساسيتين تسهمان بترجمة الأفكار و اظهارها الى حيز الوجود و هما :- (Akram, p. 11)

1. المرحلة السلبية من التنظيم وهي مرحلة تجميع الأفكار وتنظيمها في ذهن المصمم المناط به حل إشكالية معينة وفق إستراتيجية مدروسة تنشد تحقيق غاية او هدف معين.
2. المرحلة الإيجابية من النظم وهي مرحلة المتعلقة باستخدام المصمم للتقنيات الإظهاري المتاحة له موظف خبراته وامكانياته الفنية والفكرية لتحقيق ذلك الهدف او الغاية بأسلوب منظم مدروس.

اذ تشترك هاتان المرحلتان في توظيف و" تجسيد الفكرة التصميمية واشغالها حيزا في الوجود، فالأولى تختص بالترسيم الذهني للفكرة وطريقة بلورتها وانمائها، والثانية تختص بإظهار المتحقق الشكلي لتلك الفكرة لتكون تنظيما مرئيا يؤدي غرضا معيناً" (Nassif, Sadiq, 2015, p. 100) فوجود النظام و فاعليته , سواء على مستوى مفهومه الكلي كنظام متكامل و مترابط يمثل هوية

معينة , ام على مستوى اجزائه المكونة له , و التي يؤدي كل منها وظيفته او غرضا معينا ضمن حدوده الهوية التي تمثل" وحدة مركبة تضم اقسام و أجزاء وفق تصنيفات تنظيمية فرعية , تشكل مجموعة من العناصر المشاركة في تكوين هذه النظام , اذ تتظافر كل من هذه العناصر والأجزاء والتكوينات الفرعية في تحقيق الوظيفة الادائية للنظام "(Al-Sayed 2020, p. 23) فالنظام الذي يعتمد المصمم عليه كمرتكز أساسي يعتمد عليه المصمم في عملية التنظيم الشكلي الهادف الى تحقيق معنى واضح لشكل التصميم عن طريق اداء منسجم كونه عملية بناء من شانها انتاج عدة تشكيلات متنوعة و متباينة الخصائص , و لا يتحقق ذلك الا عن طريق عملية توحيد العناصر التي يستخدمها المصمم في بناء متداخل و متماسك ليجسدها الشكل النهائي للتصميم اذ انه "يمثل حلقة الوصل الرابطة ما بين العلاقات و العناصر و الأسس التصميمية من جهة , و بين الوظيفة من جهة أخرى ممثلا العناصر الرئيسية التي من شانها تفعيل تلك المكونات مجتمعة لتحقيق الغاية و الهدف من التصميم و عند ضعف النظام التصميمي او ضعفه لسبب ما سيفقد التصميم دعامته الأساسية , كون استراتيجية التصميم الاحترافي تعتمد على تحقيق النظام فيه عن طريق تنظيم مكوناته "(Ayad 2008, vol. 3, p. 98) و هنا تتوضح احترافية المصمم عن طريق بناء منتظم يعتمد على العلاقات و فاعليتها مع مراعاة ان طبيعة التصميم " لا تتوقف على الاشكال و هيئتها و ما تحدثه من تأثير في حيز المكاني فقط , بل يرتبط مظهرها المرئي بالأسلوب الذي تنظم به الاشكال و كيفية بناء العلاقات الشكلية المسطحة من خلال مجموعة العمليات الادائية التي تتضمنها العملية التصميمية "(Ismail, 2000, p. 161) التي تختلف تبعاءلنوع التصميم و الغرض منه و اليات التعامل معه , فالنظام يحقق تأثيرات معينة لدى المتلقي عن طريق ادراكه لهذه العناصر المترابطة على شكل نظام بصري يمنح إحساس بالتكامل والقابلية على تحقيق التركيز والاقتناع والتعبير "فالنظام هو ترتيب او نسق يدخل فيه الألوان و العناصر التي تكون الشكل , فالنظام في المنجز الجرافيكي هو تكوين متكامل لمجموعة المفردات المادية المترابطة مع بعضها البعض وفق قواعد معينة لتشكيل مفهوم ذا خواص مميزة فالمصمم قد يجمع ما بين اللون و الشكل و الخط لينتج صورة تشبيه و في حالات أخرى قد يجمع بين نفس هذا العناصر و لكن بطريقة مختلفة كلياءو يتشكل النظام تبعاً لطبيعة التصميم وظيفته، فالنظام بمعناه الفني هو الشكل الخاص المأخوذ من عناصر تكوين المنجز التصميمي اذ هو الهيكل الذي يتكون من عناصر في حالة علاقة تفاعلية و له حدود تميزه عن غيره و هذا يعني ان النظام في التصميم هو الطريقة او الأسلوب او المنهج الذي ينتظم به عدد من الأجزاء و العناصر و المفردات فيما بينها من خلال علاقات تنظيمية، بحيث تظهر و تبدو كوحدة كلية متكاملة تمثل هذا النظام , يعد التنظيم من التقنيات التي تقوم بتنسيق الأجزاء و تنسيقها في التصميم " و يحولها الى تكوين متماسك من العلاقات التي تحقق أهدافا وظائفية و تعبيرية محددة , و هذا ما يجعل المصمم مدركا للترتيب المحكم لأجزاء منجزة في حدود سياقاته الزمانية و المكانية , و إن عملية تنظيم العلاقات البنائية للشكل التصميمي لابد و ان تؤدي الى إيجاد حالة تعبيرية دالة من شانها تحقيق حالة اتصال مع المتلقي تقوده للإدراك الكلي لذلك الشكل المحقق للجذب الاتصالي عن طريق إيجاد تناغم متسلسل يحقق ربطا ديناميكيا لأجزاء التصميم فيما بينها " (Al-Obaidi, 2014, p. 183) وبالتالي يمكن المصمم من التحكم بمسار حركة عين المتلقي و إعطاء حالة من الفهم و الادراك بما يحقق غايات التصميم النفعية و الوظيفية , عن طريق عدة عمليات يقوم بها أي منجز تصميمي و من أهمها (Sahar, 2010, p. 93)

1. تحقيق عوامل الاثارة والجذب عن طريق توزيع العناصر التيبوجرافيكية.
2. تطبيق ما يحتاج اليه المشروع التصميمي المنفذ من أسس التصميم وعلاقاته التي تتناسب وطبيعة ذلك وموضوعاته والأسلوب الإخراجية المعتمد في تنفيذه .
3. توظيف الأنظمة التصميمية بما يتضمن تحقيق التالف والوضوح.
4. توظيف معالجات تصميمية تتناسب وطبيعة التصميم والجهات المستهدفة من المتلقين من جهة أخرى.

ماهية الشكل في التصميم الجر افيكي :

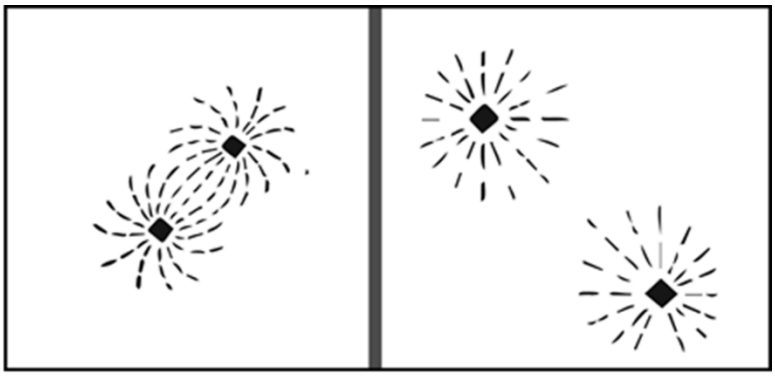
تكمن فعالية التنظيم الشكلي في فعالية المحاور التي ينظمه المصمم عليها من خلال التقسيمات المكانية فالتنظيم الشكلي الموازي للأشكال تشارك في تكوين مساحات الصورة، وقيم الألوان والعناوين كل منها جزء من صلاحية المقياس وذلك من خلال حساب توزيع مراكز الثقل والنسب في جميع أنحاء النظام التصميمي "للشكل في ذاته , يحتاج الى الانتباه و التركيز , كما ان الشكل هو الذي يوجه ادراكنا و ينظمه و بدونه يكون تصميم ملصقات التوعية مستحيلا , فالشكل يزيد من جاذبية العناصر المكونة له

و يلفت الانتباه له لانه يمثل وحدة ذاتية في التكامل يمكن للمتلقي ادراكها بطريقة مباشـرة" (Youssef, 2018, p. 148) في المنطلق الصـوري هو صـورة , يمكن أن يأخذها القياس تبعاءلموضـع الحد الاوسـط في المتقدمين فهو يحقق" التنظيم الخاص الذي يتخذه الوسيط الحسي لذلك العمل و الذي من شانهِ ان يثير في المتلقي انفعالاًءاستاطيقياء, و عرفه" Jerome Stallins "بأنه الشيء الذي يتضـمن بعض التنظيم فاذا لم يكن شـكلاءمعروفاءفأننا نطلق على الشيء لا شـكل له (Adel, 2001, p. 8) و قد أقتبس مصـطلح " الشـكل من لفظ لاتيني (from) بمعنى هيئة او تنظيم او بناء , و الشـكل في العمل الفني هيئته , و الجوهرة المتجسـدة في خامته , سواء اكانت كلمات او حركات أم رقصات أم الوان , أم مجسمات , و كل عمل فني له شكل و مضمون " (Al-Shall, 1984, p. 123) , اذ يمثل الرؤية الخارجية للمادة " فالشـكل هو المظهر الكلي المرئي للأشـياء و الظواهر , و يكشـف لنا أسـس و مكونات الشـيء و خواصه حيث يتم رؤيتها و إدراكها حسـياءو ذهنياءفهو مدرك بصـري اذ ان قيمة المدرك البصـري تكمن في التنظيم الشـكلي المتقن للأنساق البصرية المؤسسة للبنية الداخلية , حيث يعد الشكل من الموضوعات التي يراها المصمم الحدود الأساسية لتفسير المعنى حيث لا يمكن فصل الشكل عن المعنى في جميع الحالات او الأساليب التي يعتمد عليها المصمم"(Ali, Duha, p. 164) اذ من الواجب ان يلبي التصميم الجوانب مدلولاته التعبيرية وفق نسق جمالي مؤثركما في الشكل رقم -1- .

شكل رقم -1-

تنظيم العناصر الشكلية في الملصقات:

للشكل جاذبية تؤثر في المتلقي ولها تأثير بحسب الطريقة التي ينظم بها بحسب حدود الفضاء والمسافة بين الاشكال هي التي تحدد الشد البصري اذ ان "تنظيم الشكل ينطبق على الادراك العام مثلما ينطبق على الشكل المصمم، والفارق انه في التصميم يجب ان تشكل هذه القوة لتكوين أجزاء مترابطة، ولا يكفي ان يصمم اشكال واضحة مدركة، هي من أسس التصميم، وتظهر الأهمية الكبيرة لتنظيم الشكل في تنمية قوتنا الذهنية بتصوراتنا ولكن الشكل المُصمم يجب ان تتوفر فيه أيضا صفة الكيان العضوي وان يكون كاملا متكامل في ذاته وقد اسميناه ذلك بالتكوين نظرا لأنه يحتوي على نظام خاص من العلاقات المغلقة التي تنتج ما يسمى بالوحدة وتعبر عن طريق الشد والفضاء، والتشابه علاقتين هامتين تساعد على تكوين الوحدة " (Robert, 1980, p. 38) بمعنى "ان هذان المربعان متقاربان بدرجة معينة فان التوترات الناشـئة في المجال تربط المربعين أحدهما بالأخر مثل خطوط الشد في المجال المغناطيسي (انظر الى المخطط رقم -1-) وأننا هنا ندركهما كشكل واحد مكون من عنصرين مربعين، اننا نسمي تأثير الجاذبية هذا على الحقل نفسه: الشد – الفضاء، واذ نحن حركنا المربعين بعيدا عن بعضهما، فأننا نصل الى نقطة معينة لا ينتظم فيها المربعان كشكل مركب، يظهران كعناصر شكل مفكك تماماً " (روبرت . ص 30)



مخطط رقم -1- نموذج توضيحي الشد البصري المغناطيسي

تصميم توضيحي للشد البصري في التصميم الجرافيكي

وتسهم عمليات التنظيم الشكلي في اظهار " علاقات توزيع وجمع العناصر في التكوين التصميمي في بناء متداخل متماسك يساعد معه التكرار والاستمرارية في تحقيق الوحدة وهو بناء الهندسي للشكل " (Al-Maliki, p. 115) وفق ما ينتجه من " العلاقات المترابطة السريعة التي تعزز مسيرات الوحدة بموجب فعل النظام الذي يتجسد بفعل قدرته على التكامل والتلاحم بين الاشكال و الأجزاء داخل التصميم او ينتج عنه في مرحلة " دخول الشكل على شكل بالارتباط بالتماس بالتفاعل بالتجاور بالاقتراب بالابتعاد بالتحديد بالتحرك , اذ هو عملية السيطرة على ناتج فعل شكل و شكل و الحاصل بينهما اذا يعد الترابط بين الاشكال الناتج الأهم في العملية التصميمية عن طريق نظام علاقات التي تحقق الترابط و التجانس عن طريق النظام بين المفردات بعضها مع بعض بعلاقات تتنوع حسب التكوين التصميمي محققة الوحدة في بناء التصميم على ان يكون هذا النظام متميزا بطابع متحرك و غير ثابت لكي نصل الى حالة التغيير حتى تتولد صورا جديدة للنظام او بناء نظام جديد اذ يعد النظام ممثل حقيقة ووجود التكوين وهو صورة ديناميكية لحركة الحياة لا سيما في تصميم الملصقات فالنظام يمثل حركة العناصر التي تحكم المظهر العام للتصميم و تعكس مدى تطوره و اخضاعه لعملية التذوق الفني من قبل المتلقي لاستنتاج قيمته النفعية و الجمالية و تأثيرها في الرؤيا كفعل وظيفي استخدامي لترتيب و دراسة العناصر التصميمية و فاعليتها في التصميم و تمثل التنظيمات الشكلية "مجموعة من العلاقات البصرية المتوازنة بين مختلف أجزاء التكوين لاعتمادها على مبدا النسبة و التناسب التي تحكم ادراكنا البصري بما تحدثه من انسجام و تنوع بين اجزاء التكوين عبر تناغم اشكال متنوعة ضمن قياسات و احجام و قيم لونية مختلفة لتنتج توليفة شكلية و تناسبية بين أجزاء الوحدة الأساسية لتحقق بالنتيجة ايقاعا في التوزيع النسبي للمساحات " (Shaker p. 141) و يكمن المنحى الجمالي في التنظيمات الشكلية " تعتمد حسب ملائمتها للناحية الوظيفية و الجمالية على تكرار وحدات معينة ضمن حيز محدود لغرض تحقيق الشد البصري بين مفردات عناصر مختلفة في فضاء التصميم بغية احداث جذب للانتباه من خلال الطرح الموضوعي للفكرة التي تمثل الأساس الذي يبنى علية (التصميم) و من ثم تجسديها له بشكل واقعي عن طريق تلك العناصر الشكلية المختلفة " (Al-Qaisi p. 60) كما ان التنظيم الشكلي هو " تجميع للأشكال على وفق قوانين و أسس

تنظيمية معينة من شانها ان تحرك مشاعرنا فعلا بطريقة معينة "(Clive Bell, 2017, p. 42) اذ ان عملية التنسيق لتلك المكونات التصميمية هي " التنظيم الذي يشكل القالب التصميمي الذي يحدد الشكل النهائي و الوظيفية الاستخدامية التي تكسب الناتج صفته النهائية و هذه التنظيمات تجعل من العناصر قابلة للتشكيل نتيجة طرق توزيعها المختلفة لذلك فهي مصدرا اخر للابتكار التصميمي الذي يحفز الابداع في التطبيق تبعا للفكرة المراد التعامل معها "(Reid, 1968, p. 108) .و لذا فإن عمليات " التنظيم الشكلي و ما ينتج عنها من فعاليات في فضاء التصميم تعد غاية مهمة في العملية التصميمية , و يسعى المصمم من ذلك الى تحقيق غرض وظيفي او تعبيري يتم اظهاره وفق متطلبات اللحظة و ان تصميم الملصق يمكن ان يحدث عبر الخطوط و الاشكال او الصورة و بقية العناصر التي تشكله فيكون نقاط جذب مهمة يجد المتلقي عبرها مساراً بصرياً ليتابعه و بتغيرات مفاجئة في اثناء المسار في الخطوط و الاتجاهات "(Al-Rubaie, 1999, p. 77) و للتنظيم دور مهم عبر التغيير بعنصر الشكل من صورة فتوغرافية قيم لونية و حسب موقع الاشكال و اثارتها للحركة و الاتجاه و "ان الفاعلية التي يشكلها الشكل في الفضاء عن طريق القدرة التي يمكن ان تحرك العين لها و التمعن في ذلك التصميم , لان نواتج سحب الانتباه تبقى ثابتة" (Al-Rubie's.p 80) ويمكن للمصمم عبر التنوع ان يحقق أهدافاً واضحة للتفاعل مع الاشكال التصميمية التي يوظفها بأسلوبه الخاص ليظهر لنا تصميمه للملصق برؤية جديدة على وفق مرتكزات الفكرة التصميمية " (Ahmed, p. 16) اذا فالشكل يؤكد وجود الفضاء عبر التنوع من الصفات المظهرية مما يشكل كلاهما تلازماً لإظهار الاخر ضمن العمليات التصميمية التي تبدأ بحركة النقطة في تصميم الفضاء ضمن عملية التنظيم الإظهاري .

أنماط التنظيم الشكلي في التصميم :

من اجل تحقيق الغرض الوظيفي وللبحث عن خيال المصمم الجرافيكي وابداعه الفكري وصف هذه التنظيمات على سبيل المثال نذكر بعضاً منها: - (Al-Khafaji, 1999, p. 23)

1. التنظيم المركزي: -

للتنظيم المركزي خصائص منها تمركز التشكيلات حول نقطة مركزية وهو توزيع قائم على التماثل النصفي و يضيف المصمم أنماط من التنظيمات في الملصقات تكون مفردات فيه مكافئة لبعضها في الشكل والوظيفة بمعنى يكون الشكل المركزي ذات حجم كبير ينظم الوحدات الصغيرة حوله ويكون الفضاء المركزي موحد للتنظيم عموما في شكله وهو كبير بما يكفي لتجميع الفضاءات والعناصر الثانوية المرتبطة كشكله و ان تكون العناصر الثانوية الأقل حجما مكافئة لبعضها البعض في الوظيفة و الشكل او تكون منتظمة بأحد جوانب الشكل , يكون تنظيما شكليا لغرض تحقيق نظام مركزي حوله .

2 التنظيم الشبكي:

يعد التنظيم الشبكي هو مجموعتين متقاطعتين من الخطوط وتوزع التشكيلات على نظام تركيبي لخطوط تقسم الفضاء على هيئة خطوط وهمية موزعة بشكل متساوي او تكون عبارة عن خطوط متقاطعة " بمعنى ان معظم الاشكال موزعة بشكل غير مركزي وتعتمد على توزيع التكوينات بشكل شبه متساوي، عن طريق إقامة خطوط الطول و العرض يتم وضعها بصورة وهمية لتحقيق التوازن بين عناصر التصميم الرئيسية منها الصورة النص والرسوم التوضيحية .

3 التنظيم الاشعاعي:

يتمحور هذا التنظيم من خلال خطوط الشكل التي تتجه من نقطة واحدة تتمركز في احد اتجاهات المساحة التصميمية و تتوزع الى بقية المساحات داخل التصميم كأشعة الشمس و تقسم الخطوط حسب زاوية النقطة التي تبدأ منها انطلاقة الاتجاه الشعاعي وكذلك في طبيعة تكوينها و حجم و ارتفاع الخط و " يظهر التشكيلات و كأنها تنطلق من زاوية محددة و تمتد بشكل اذرع خطية تتجه نحو الخارج و بشكل شعاعي " (Lubna, p. 20) محققة نوع من الجذب البصري و ينتج نوع من الحركة البصرية داخل التصميم و توليد حركة وهمية تلتف هو العنصر او النص الكتابي او الصورة و تتعدد استخداماته وفقاً لموضوع التصميم .

4 التنظيمات المتعددة أو التجميعية:

اما التنظيمات المتعددة فهي " تتضمن استخدام تنظيمين احاديين او ثلاثة في ذات الوقت وضمن الوحدة الأساسية كاستخدام التنظيم الخطي والمركزي او الخطي والشعاعي والشبكي " (Al-Awadi, 1996, p. 183). بمعنى عدم التزام المصمم

بتنظيم شكلي ذات محددات لكنة يكون مفتوحا بحسب محددات الوظيفية للتصميم الجرافيكي ويمكنه ان ينتقى أكثر من نظام في التصميم .

5 النظام الشريطي:

يدخل في تنظيم تصاميم الأطر ضمن الفضاءات الأساسية بشكل متسلسل "يؤدي الى اعتماد صيغة ترتيب العناصر المكونة على امتداد محوري متتابع و متسلسل الواحد تلو الاخر، اذ قد تتكرر التصاميم بصورة منتظمة او متناوبة على امتداد اتجاه واحد فضلا عن استناد التصميم الى مبدا تدرج الأهمية في التنظيم الشكلي الشريطي عن طريق وضع العناصر حسب ترتيب الأهمية .

تصميم ملصقات التوعية البيئية:

يحتل الملصق بصورة عامة على أهمية في عملية الاتصال البصري فهو من الوسائط المهمة لان خيار مثالي للتواصل لأهميته في توفر المعلومات, فالملصق هو" مطبوع يصمم من أجل أن يفهم من نظرة سريعة, وهو يجمع مؤثرات بصرية مباشرة بوسائل مختصرة, ذات مقدرة على منافسة المحيط المشوش بصرياً ، ولكي يكون كذلك ينبغي أن يحتفظ بالوضوح والتميز ، فالملصق هو تعبير عن فكرة ، بسيط في تكويناته ، يتضمن عنصراً ذهنياً عميقاً"(Al-Azzawi, 1974, p. 11) فالملصق يؤثر ذهنيا على المتلقي وهو " واحد من مؤثرات الجذب البصري ، ونشير بذلك إلى الوسائل الفنية المستخدمة التي تزيد من أهميتها الدينامية في الحياة العصرية بأحداثها المتتابعة في ضوء ثقافة جمالية معاصرة بقدر ما يسعى إلى تحقيق التجانس البصري الخالص أو نقل التجربة العينية عن طريق عملية تنظيم للواقع بنفسه أو بتكثيف القدرة على التراكم الجمالي عن طريق دمجه وتحقيقه لهذه العناصر المشتركة بهدف استكمال وجوده الحقيقي في رصده لمظاهر حياتنا اليومية بأحداثها المتلاحقة "(Taban, Muhammad. 1979. p. 24) الملصق التوعوي منجز وظيفي يعتمد في تنفيذه على ضوابط تفرضها تنوعاته ، في حين يرتقي برمزيه لطرح مضامين يستل منها الشارع مفردات معرفية تبصره بما يحيطه وترشده للتمييز والصواب , فالملصق عمل فني تصميمي يرتكز إلى عناصر بنائية منظورة كالخط واللون والشكل والفضاء والمادة مع ارتكازه إلى عناصر بنائية غير مرئية كالتوازن والحركة إلى جانب عنصر السيادة وغيرها. فالملصق يماثل العمل الفني التشكيلي في آلية التنفيذ واستخدام الأشكال من خلال " توزيع الخطوط والألوان بصورة معينة داخل شكل يتضمن درجة معينة من الانتظام الدقيق من أجل التعبير عن الأفكار جمالياً ووظيفياً " (Ayad, 2002, p. 11) و يعتبر التصميم الجرافيكي البيئي ذا أهمية كبيرة فهو وسيلة مخاطبة جديدة في علم التصميم الجرافيكي ,وصناعة الصورة البصرية التي تساعد على نقل الأهداف المراد الوصول اليها وعادة ما يتم تطويرها بهدف خلق الوعي باستخدام أنشطة "العرض و الاخبار و الاستماع و التعلم و كذلك حث الجمهور على التركيز حول قضايا ذات تأثير سلبي و الملصقات التوعوية لديها القدرة على إعطاء الجمهور المعلومات حول البيئة و تثقيفهم ومساعدتهم على الحفاظ على الطبيعة و قد تحفز الملصقات الاستكشاف النشاط و النقاش و التفاعل و المشاركة في قضايا البيئة المحلية , و كما انه يمكن للملصقات ان تجعل المعلومات البيئية في متناول العديد من الجمهور لتقديم صورة اكبر حول قضية باستخدام بعض الرسوم و المخططات التي توضح و تعطي نصوص ذات شد بصري و محفزة في نفس الوقت ذات فكرة ناقدة توعوية ".(Al-Rubai, 2021, p. 16) و في تصميم ملصقات التوعية البيئية هناك " مسارات مرئية مترابطة مع حركة عين المتلقي لإدراك المحتوى الشكلي للملصق التوعوي و ذلك بالانتقالات الإيهامين الحركية للمفردات المكونة للملصق"(Raghad, Maha, 2010, p. 98) ان الوعي البيئي يتحقق عن طريق إدراك المجتمع والفرد لمتطلبات البيئة عن طريق احساسه ومعرفته بمكوناتها، وما بينهما من العلاقات، والقضايا البيئية وكيفية التعامل معها وتنمية الوعي البيئي اذ لا يمكن ان يتحقق فقط دون وجود تعليم ومعرفة مسبقة تتولد عن طريق الوسائل البصرية، اذ يساعد في التأثير على الجمهور من خلال الرسالة التي يعبر من خلالها المصمم عن طريق الملصقات وكافة الوسائل الأخرى, إن التحكم في " تنظيم العلاقات التيبوغرافيكية يحقق فاعلية قوية متبادلة ...وتبرز أهمية الملصق و معالجاته الاخراجية في كيفية الالتزام بالعناصر و الأسس التصميمية حيث يعتمد على مبدئين أساسيين هما :- (Al-Saadi, 2011, p. 289)

1. الترتيب: المقصود به وضع العناصر المكونة (للملصق) داخل إطار محدود من الفضاء.
2. التعبير المرئي: حيث يعتمد بصورة مباشرة على موهبة المصمم في ابتكار الفكرة(التوعوية) وتكون الصورة الذهنية التي يترجمها المصمم بعد ذلك الى رسالة معينة."

3. التعبير اللغوي المحلي: ان استخدام المفردات المحلية اللغة العامية يساهم في زيادة الفاعلية الاتصالية بالمتلقي نظراء لتفاوت الثقافات بين المجتمع والفئة المستهدفة الأقل معرفة بأهمية البيئة، فاللغة لها تأثير مباشر بحسب اقتناء وصياغة النصوص بشكل مختصر ومفهوم. واختيار نوع الخط لما له من دور في تعزيز التنظيم الشكلي.

4 الصور التعبيرية:

استخدام الصور المعبر ذات المضمون الذي يخدم فاعلية الرسالة الاتصالية للملصق لها الأثر على الجمهور من خلال التأثير البصري, فالصور التعبيرية و استخدامها في مواضع ذات رسالة تحدد وفق محددات ضاغطة تحمل رسالة أو فكرة أو إحساس معين ، وتعبر عنها بطريقة تعبيرية وجمالية و وظيفية, وتعتمد الصور في قوة تأثيرها على استخدام الألوان والظلال والإضاءة والتركيز على تفاصيل دقيقة لتوصيل الرسالة الاتصالية وتشمل الصور التعبيرية عن حالة او قضية ما .

مؤشرات الإطار النظري:

1- ان الملصق وسيلة اتصالية، لما يمثله من لغة بصرية بين الملصق المرسل وهو المرسل اليه وهو المجتمع، وبتالي فإنه يصنع حواراً في تنامي الوعي البيئي عن طريقه التواصل المستمر فالملصقات التوعوية واحداً من اهم وسائل التأثير.

2- تناسب التنظيمات الشكلية مع ما تطرحه الفكرة التصميمية للملصق التوعوي، وما يملكه المصمم من خزين معرفي، يمكنه من استخدام اليات التنفيذ التي تتعلق بالتنظيم الشكلي وكيفية معالجة المساحات داخل المنجز الجرافيكي وانسجامه مع فكر التصميم بشكل واقعي ومنطقي.

3- تأتي أهمية الصورة في إضافة الكثير من المعاني، ومما يكسبها مصداقية أكبر قدرتها على التفاعل مع الكلمات (النص الكتابي)، ومساهمتها في نقل فكرة الملصق التوعوي الى المتلقي بصورة سريعة وفعالة في الوقت ذاته، وقد تكون للصورة واقعية مباشرة او يتم معالجتها في برامج التصميم.

4- يؤدي التنظيم الشكلي دوراً أساسياً في تصميم الملصق التوعوي الاجتماعي لما له من فاعلية في اظهار الافكار، كما يشكل رسالة يصغوها المصمم ويقررها عبر قناة الاتصال (الملصق)، ويتوجه بها الى الجمهور المستهدف لشرح او توكيد المحتوى الرمزي والدلالي للأشكال والعلاقات داخل التصميم بما يدعم ويقوي مقصده.

5- للأنماط الشكلية عدة أنواع منها (المركزي,الشبكي، ، متعدد التنظيمات ، الشريطي، اشعاعي) وتعد قواعد مهمة يرتكز عليها التصميم الجرافيكي ، في احداث التأثير البصري على المتلقي في إيصال رسالته في التوعية البيئية.

الدراسات السابقة ومناقشتها :

قام الباحث بالاطلاع على ما هو متوفر من دراسات في مجال التصميم الجرافيكي , حيث وجد دراسة تقترب من موضوع البحث الحالي , " **و اقع تصاميم الملصقات الإرشادية الصحية وامكانية تطويرها** " للطالب نبيل احمد فؤاد عبد العزيز عبد الجبار العزاوي، رسالة ماجستير، تصميم طباعي. كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ،2003 هي ممكن ان تعد دراسة مجاورة لها لذا سيقوم الباحث بعرض نتائج البحث و مقارنتها مع الدراسة الحالية و هي على النحو التالي:

جاءت هذه الدراسة للوقوف على "واقع تصاميم الملصقات الإرشادية الصحية ، و إمكانية تطويرها وقد تحددت المشكلة وفق التساؤلات التي أثارها الباحث وهي:

1.كيف تعامل المصمم مع العناصر والأسس والعلاقات الداخلة في تصميم الملصق.

2.هل استخدمت الوسائل المحققة للبعد الثالث التي تضفي الواقعية على الرسوم والأشكال.

و قد حددت اهداف البحث كما يأتي:

1.التعرف على واقع تصاميم الملصقات الإرشادية الصحية.

2.وضع مقترحات لأمكانية لتطوير تصاميم الملصقات الإرشادية الصحية.

وقد تم اعتماد المدة الزمنية من عام 1998 م ولغاية عام 2003 م لدراسة الملصقات ، فقد تضمن أربعة مباحث هي:

تناول المبحث الأول (مدخل عام) المواضيع الآتية : نشأة وتطور الملصق و تاريخ الملصق في العراق و الصحة البيئة والملصق و أنواع الملصقات و الملصق الإرشادي الصحي و أهداف الملصقات الإرشادية الصحية ,اما المبحث الثاني (المكونات التصميمية) فقد تناول المواضيع الآتية : العناصر التيبوغرافية و العناصر التصميمية و الأسس التصميمية

,اما المبحث الثالث (العلاقات والإدراك والاتصـــال) فقد تناول المواضـــيع الآتية : العلاقات التصـــميمية و العلاقات التنظيمية لأدراك الأشكال في المجال البصري و الإدراك البصري و الاتصال والملصق.

اما المبحث الرابع (نظام تصـميم الملصـق) فقد تناول المواضـيع الآتية : الفكرة ودلالاتها في الملصـق الإرشـادي الصـحي ، النظام ، التنظيمات الشـكلية الوسـائل المحققة للبعد الثالث في الفضـاء ,ثم تلا ذلك المؤشـرات التي أسـفر عنها الإطار النظري والتي اسـتند عليها الباحث في أعداد اسـتمارة التحليل بعد ان صـادق عليها الخبراء ، وجاءت بعد ذلك الدراسـات السـابقة ، ثم تناول الباحث إجراءات البحث في الفصـل الثالث والتي تضـمنت منهج البحث وهو الوصـفي التحليلي، ومجتمع البحث وهو الملصـقات الإرشـادية الصـحية من سـنة 1998 م ولغاية 2003 م ، اما عينة البحث فقد اختيرت بأسـلوب النموذج القصـدية وذلك بسـبب طبيعة البحث ، وتمثلت أداة البحث باسـتمارة التحليل التي تضـمنت محاور عدة صـادق عليها الخبراء وتم على أسـاسـها تحليل العينات ومن ثم الحصـول على ثباتها ,اما الفصـل الرابع فقد تم فيه تحليل العينات ومناقشتها بناء على محاور الاستمارة ، اما الفصل الخامس فقد تضمن أهم النتائج وكالاتي:

1.تركزت العلاقات الشـكلية باسـتخدام علاقة التماس في اغلب العينات ، وهي علاقة ضـعيفة قياسـا ببقية العلاقات كالتداخل والتدرج.

2.الصورة الفوتوغرافية ظهرت بتقنيات متنوعة ، اما الرسوم فقد جاءت بتقنية بسيطة اعتمدت على الرسم اليـدوي ، إذ اتصفت بالضعف في اغلب العينات لبساطة التنفيذ و الضعف اللوني.

محاور التقارب و الاختلاف : يتفق الباحث مع النتائج في اظهار اهداف الملصـقات بشـكل عام ومنها الارشـادية , ويختلف الباحث في مجتمع البحث اذا تخص الدراسـة السـابقة المسـتوى الصـحي بينما يناقش البحث الحالي الحالة البيئية , يختلف مجتمع البحث السـابق الذي يتناول ملصـقات "وزارة الصـحة" و "شـركة ادوية سـامراء" اما البحث الحالي فحدد عيناته عن" امانة بغداد" المديرية العامة للعلاقات و الاعلام , لم يحقق البحث السـابق الهدف الثاني في وضـع أو (عمل) مقترحات تصـميمية (نماذج) خاصـة بالملصـق الارشـادي لوزارة الصـحة , بل كانت على شـكل (توصـيات) نصـية ضـمن النماذج الصادرة عنها ؟

الفصل الثالث / منهجية الباحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصـفي لأغراض التحليل التي ترتكز على معلومات كافية ظاهرة او موضـوعات معينة، ضـمن مدة زمنية محددة ثم تفسـيرها بطريقة موضـوعية للوصـول الى تعميمات مقبولة بما ينسـجم مع النتائج الفعلية الظاهرة والملاءمته موضوع الدراسة الحالية، مما يتيحه من امكانية في الاجراءات لتحقيق هدف البحث وموضوعه وإظهار النتائج الممكنة منه.

مجتمع البحث

تضمن مجتمع البحث الحالي من تصاميم لملصقات إعلانية بيئية صدرت عن امانة بغداد المديرية العامة للعلاقات والاعلام - قسم الوعي البلدي، في العراق للعام 2022- 2023 , المنصة الرسمية في (الفيسبوك) وبلغ عدد عينات مجتمع البحث (20) ملصقاً وهي حصيلة البحث في موقع المديرية ذات العلاقة.

عينة البحث / نماذج تحليل العينات

تم اختيار نماذج قصـدية غير احتمالية بما يتلاءم مع موضـوع البحث والتي بلغت بواقع (3) نماذج وبنسـبة 15% من مجتمع البحث، وجاء اختيار العينات المتعلقة بموضوعة الدراسة ومجتمعه، واستبعاد المتشابهة لعدم توفر الشروط للازمة من المجتمع الاصلي، وقد جاء اختيارها تبعاً لما يخدم هدف البحث ووفق المبررات الآتية - :

1-تعدد الموضوعات التي تتناول الملصقات التوعوية و بنية تصميمها.

2-التنوع النسبي في أنماط تنظيماتها الشكلية.

أداة البحث:

تحقيقاً لهدف البحث صـممت اسـتمارة تحديد محاور التحليل على وفق محاور ارتكزت الى ما ورد في الإطار النظري وما أسفر عنه من مؤشرات أساسية للموضوع عن طريق تصميم (استمارة التحليل) لتحقيق الأهداف المطلوبة.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1380
Farid Hassan Saleh: Structural Organization in Environmental Awareness Poster Designs
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

خرجت استمارة التحليل بالمحاور التالية: -

1. بنية تصميم الملصق .
2. انماط التنظيم الشكلي لتصميمي الملصق.

صدق الأداة : تم التأكد من صدق أداة استمارة محاور التحليل* بعد عرضها على الخبراء ** من ذوي الاختصاص الدقيق قبل تطبيقها، وتم الاجماع على صلاحية مفرداتها بعد اجراء التعديلات والاخذ بالملاحظات واظهارها بصيغتها النهائية، وبذلك اكتسبت صدقها الظاهري من الناحية البحثية.

تحليل نماذج العينات

أنموذج رقم -1-

موضوع الملصق: ترشيد استهلاك المياه

السنة: 2023

الوصف العام: -

يوضح الملصق موضوع ترشيد الاستهلاك الماء , اذ اعتمدت فكرة التصميم إضافة صورة تحتوي على اناء مشبك و هو معد لتنظيف الخضروات بالماء .

1.بنية تصميم الملصق : -

يحتوي مضمون الملصق على موضوعة كيفية استعمال المياه وتقليل الهدر واظهار أهمية الماء في حياتنا اليومية اما الفكرة فقد استخدم المصمم صورة من اجل توضيح الفكرة وتحتوي الصورة على اناء يغسل فيه الخضروات، وفي اعلى يمين الملصق شعار دائرة العلاقات و الاعلام في امانة بغداد تكمن بنية الملصق بشكل رئيسي عن طريق اختيار الصورة التي تغطي مساحة الملصق بصورة كاملة كخلفية , حيث يلاحظ وجود يد امرأة تمسك بمشبك كبير لتصفية الخضروات, و هي مكونة لبنية الصورة بشكل أساسي , ويحتوي الملصق إضافة للصور على نص كتابي بحجم كبير أراد منه المصمم تحقيق توازن في هيكل التصميم , وهناك نص اخر اصغر حجماء, يظهر بلون احمر أما العنوان الأول فيظهر بلون بنفسجي غامق و يبدو ان المصمم قد اختار اللون بشكل لا يتناسب مع الوان الصورة مما يظهر نوعا من التشويش البصري .

2. التوعية البيئية : -

يحتوي التصميم في مضمونه على الأثر البالغ للمياه في حياتنا اليومية و اختار المصمم الصورة الفتوغرافية كخلفية ليتم عن طريقها إيصال رسالة توعوية مباشرة من خلال النص التيبوغرافي وتتجسد في النص التالي (الماء حق للجميع) ويشير المصمم في التوعية من خلال ابراز دور المجتمع عن طريق إضافة النص (صلاح مجتمعنا يكمن في سلوكياتنا كأفراد).

3.أنماط التنظيم الشكلي :

تظهر انماط الاشكال في بنية التصميم عن طريق توزيع الاشكال بنمط شريطي فوجود اللون الأبيض الشفاف الذي يظهر على شكل مستطيل في وسط الصفحة بشكل متكرر و في وسطه النص الكتابي و يلاحظ ان المصمم يريد ان يحقق التوازن من خلال وضع العناصر التيبوغرافية في وسط الملصق لتكون بؤرة جذب النظر , و تحقق مقروئية عالية , مع وجود الصورة في الخلف التي غالبا ما يبدون انها ضعيفة امام حجم الخط و المساحة المخصصة له , و يلاحظ ان المصمم لم يحافظ على توحيد الحجوم والاشكال و التباعد الافقي بين الأشرطة البيضاء و العناصر التيبوغرافية .

أنموذج رقم -2-

موضوع الملصق: البيئة منزلنا الأول

السنة: 2023

جهة الإصدار : كما في النموذج السابق

الوصف العام: -

يحتوي الملصق على اشكال رئيسية تكمن في شكل الأرض نصف دائري كقاعدة ترتكز عليها مدينة بتفاصيل متنوعة وفي اعلى الجانب الايسر يحتوي الملصق على شعار دائرة امانة بغداد.

1.بنية تصميم الملصق : -

يجسد الموضوع مجموعة من الأهداف وتظهر في الملصق مدينة حضارية في الإشارة الى أهمية المناخ وبالتالي انعكاسه على حياة الانسان , ويجسد الملصق فكرة البيئة المحيطة بالإنسان وكيفية التعامل معها بشكل حضاري وأيضا في استخدام الطاقة البديلة الخالية من الغازات والابخرة الضارة بالطبيعة والانسان كما يحتوي الملصق على الشكل نصف دائري للكرة الأرضية و تم اقتطاع الجزء العلوي ليكون قاعدة لمدينة تظهر تفاصيلها بشكل اصغر، استخدم المصمم الدلالة الرمزية لبيئة الانسان التي يعيش عليها، في اختياره لشكل ثنائي الابعاد مرسوم و أيضا تم اختيار رسوم أخرى للمدينة و يظهر في الملصق في المنتصف، اما في الخلفية فقد تم استخدام اللون الأخضر بدرجات ساطعة او خفيفة لدلالة على الديمومة و على النبات الذي يرمز الى الطبيعة.

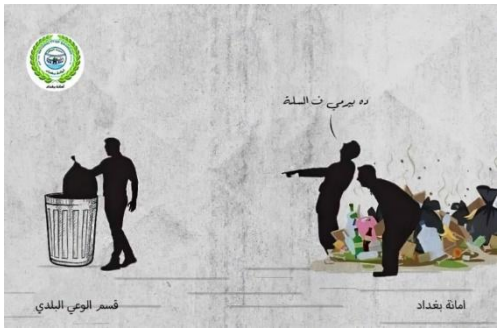
2.التوعية البيئية: -

يحقق الملصق عن طريق الاشكال والرسوم والعناصر الكتابية دلالة توعوية مباشرة عن طريق النص الموجود في المنتصف وهو (البيئة منزلنا الأول) وفي معناه ان الانسان لا يملك بيئة بديلة عن بيئتنا التي نعيش بها، وكذلك التوعية بأهمية استخدام الطاقة البديلة والنظيفة من اجل تحسين البيئة, و تتعاضد مع تصميم ملصق التوعية البيئية في المحتوى النصي المكتوب .

3.أنماط التنظيم الشكلي: -

وضع المصمم العناصر والاشكال في منتصف الملصق مع وجود تدرجات شكلية في الخلفية الخضراء, اختار المصمم ان يكون عنصر الجذب البصري في المنتصف بمعنى ان يكون مركزي التنظيم و في الأعلى وضع كلمة تتناسب مع حجم الكتلة الأرضية، مما جعل التنظيم الشكل ذات بعد واحد مع ملاحظة وجود تشوية في شكل الأرض التي ظهرت على شكل بيضوي مع اختيار اللون الأخضر بتدرجات متقاربة للعنصر مما يحدث خلل في تمييز الاشكال و العناصر و يحدث تشويه في الانسجام والرؤية بصورة عامة.

انموذج رقم -3-



موضوع الملصق: رمي النفايات في الأماكن المخصصة لها .

السنة: 2023

جهة الإصدار : كما في النموذج الاول

الوصف العام:-

يحتوي الملصــق على مجموعة من الاشــكال و الأشــخاص مع وجود خلفية ذات لون رمادي, يظهرالموضــوع ثقافة رمي النفايات في اماكنها المخصــصــــة ,كما الفكرة حث الافراد على الحفاظ على بيئتهم و عدم الاكتراث للسلوكيات الخاطئة التي تسبب المزيد من الضرر في انتشار النفايات في الشوارع العامة و في الاحياء السكنية.

1.بنية تصميم الملصق: -

يظهر في الملصــق ثلاث اشــخاص اثنان في الجهة اليســرى وشــخص على الجانب الأيمن، تم اختيار اللون الأســود للأشــكال البشرية لتحقق نوع من الجذب البصري وفي اعلى يمن الملصق شعار امانة بغداد، مع وجود نص كتابي، ويلاحظ افتقار الملصق لقاعدة في وضــع الاشــكال وتظهر كتلة غير منتظمة من النفايات كما يفتقر الى تجســيد الحركة بشــكل أوضــح، كما يؤثر اللون الرمادي في عملية الجذب البصــري بصــورة ســلبية في عدم وجود مســاحة او فضــاء مخصــص للعناصــر التيبوغرافية التي تبدو أصغر مكتوبة باللهجة المصرية.

2.التوعية البيئية: -

يوضــح الملصــق للأفراد ان الســلوكيات الصــحيحة هي الحل الأمثل لخلق بيئة نظيفة والابتعاد عن الســلوكيات الخاطئة لأنها تنعكس سلباً على البيئة المحيطة بالمجتمع, لكنها كانت ضعيفة في بيان حجم الخط و وضعه بمكانه المناسب .

3.أنماط التنظيم الشكلي: -

يظهر تنظيم الاشكال على شكل متناظر في اتجاهين مع وجود مساحة في وسط الملصق , تم تجمع الاشكال الأكبر حجما في يمين الملصق وهما الشخصان الساخران وخلفهما كتلة عشوائية من النفايات ويظهر على الجانب الأيمن شخص واحد مع حاوية صغير محقق نوع من التوازن في كتلة ايمن الملصق و يسار الملصق و بالتالي تتيح للأشياء رؤيتها بشكل أفضل ، تم توحيد تنظيم الاشــكال لتحقق نوع من الاتزان في الرؤيا ومع وجود خلل في اختيار الألوان و تمييز الاشــكال بأتجاه اخر يكون اكثر تناســباً, لان أصبح كتلة لا تتناسب مع تنظيم الاشكال في داخل الملصق.

الفصل الرابع :

النتائج :-

1. ان التنظيم الشكلي "المركزي" في تصميم الملصق التوعوي نراه متمثلاً في الإخراج النهائي للانموذج رقم (2)
2. في الانموذج رقم (1) لم يحافظ على توحيد الحجوم والاشكال و التباعد الافقي بين الأشرطة البيضاء و العناصر التيبوغرافية داخل التصميم مما افقده التنظيم الشكلي للعناصر التيبوغرافية

2. الرسوم التوضيحية في الانموذج رقم (3) لم تكن جيدة لوجود خلل في اختيار الألوان و تمييز الاشكال باللون الأسود، لأنها أصبحت كتلة لا تتناسب مع تنظيم الاشكال في داخل الملصق.

3. ان تنوع الاشكال والألوان وافتقادها للانسجام تضعف من وحدة التصاميم وكذلك في إظهار فكرة الملصق من حيث التنظيمات الشكلية كما في الانموذج (1) و (3) كانت موفقة في أدائها التنظيمي وغير موفقة في القيم اللونية كما في الانموذج (2)

4. لم يحقق التنظيم الشكلي وظيفته في الانموذج (1) بسبب غياب تحديد هدف واحد تتم صياغته وتصميمه والتعبير من خلال الفكرة التي تقود إلى الهدف وإمكانية استخدام المركز البصري لإحلال الشكل الرئيس فيه إذ، يسهم في تحقيق السيادة وجذب الانتباه وإبقاء عين المتلقي فترة أطول في متابعة العمل التصميمي و تفسيره.

5. تؤدي الصورة الى إثارة الانتباه والجذب البصري، كما تعمل على لفت نظر القارئ أكثر من النص، لأنها تصل أسرع من النص، ولها قدرة كبيرة على الدخول للعقل، لذلك يعتبر في عالم الاتصال أن اختيار الصورة تفهم بدون ادخال نصوص إضافية كما في الانموذج (1)

6. لم تحقق النماذج نسبة كبيرة من الأداء الوظيفي والجمالي والتعبيري المحدد لها وهي (1,2,3) وذلك لعدم وجود التنسيق بين وحدات الشكل وتنظيمه بشكل صحيح وكذلك الاختيار العشوائي للألوان وتأثيرها على الرؤية وبالتالي تفتقدها وضوح الفكرة.

الاستنتاجات:-

في ضوء نتائج البحث تم التوصل إلى الاستنتاجات الآتية:

1. اعتماد الأنماط في النظام الشكلي متباين للعناصر ضمن فضاء الملصق يؤدي للتنافس بين الجذب البصري وتحقيق السيادة للأشكال المنتقاة والتي يتم التركيز عليها والتي تكون متوافقة مع بقية الأشكال لتعزيز التمثيل الواقعي للشكل النهائي أن كان صورة أو رسم او نص

2. عند توظيف أي من الصور أو الرسوم ينبغي الأخذ بنظر الاعتبار بتنظيمها الشكلي ومدى ملازمتها المساحة المخصصة لها لإمكانية الوضوح والتمييز عن بقية العناصر التيبوجرافيكية ضمن فضاء التصميم.

3. اختيار الألوان المناسبة للموضوع التوعوي وموافقتها بدلالاتها الرمزية لكل لون فضلاً عن اعتماد التدرج اللوني أو قيمته الضوئية للإيهام بالحركة أو الاتجاه مما تسهم بالتناغم البصري وتحقيق الاستمرارية للتتابع البصري وإدراك فكرة الملصق.

التوصيات:

1. استخدام التقنيات التصميمية والطباعية الحديثة ذات الجودة العالية من حوا سيب وكاميرات في المؤسسات المعنية و بالتحديد (أمانة بغداد - مديرية العلاقات و الاعلام) كونها تعكس عملها و تصبح نتاجاتها التصميمية ذات جمالية و فاعلية .

2. تطوير الأساليب التصميمية المتبعة والخروج إلى الأسلوب الابتكاري الذي يشد انتباه المتلقي ضمن أسس وقواعد التصميم، من خلال التعرف على أسس التنظيم الشكلي الصحيح في مجال التصميم الجرافيكي.

3. مراعاة التنظيم المتكافئ بين الفضاء التصميمي والعناصر التيبوغرافية وذلك باستخدام التنظيم الشكلي المناسب دون أن يؤثر أحدهما على الأخر.

4. يوصي الباحث بضرورة استغلال العناصر من لون وخط وتنظيم شكلي في عملية التوفيق كل تلك المعطيات بما ينسجم مع طبيعة الموضوع والفكرة.

5.الاطلاع على التجارب المماثلة في الدول التي تعاني من التلوث البيئي وكيفية معالجة القصـور في طبيعة التأثير الإعلاني والإعلامي بصورة عامة على المجتمع.

المقترحات: -

دراسة الخطوط المناسبة وتناغمها مع الأنماط الشكلية وتوظيفها في التصاميم الارشادية البيئية.

Conclusions: -

1. Adopting patterns in the formal system that are diverse for the elements within the poster space leads to competition between visual attraction and achieving dominance for the selected shapes that are focused on and that are compatible with the rest of the shapes to enhance the realistic representation of the final shape, whether it is a picture, drawing or text
2. When employing any of the pictures or drawings, consideration should be given to their formal organization and the extent to which they adhere to the space allocated to them for the possibility of clarity and distinction from the rest of the typographic elements within the design space.
3. Choosing the appropriate colors for the awareness topic and their compatibility with their symbolic connotations for each color, in addition to adopting the color gradient or its light value to give the illusion of movement or direction, which contributes to visual harmony and achieving continuity for the visual sequence and understanding the idea of the poster.

References:

1. Abrahim Zakaria (2009): *The Problem of Art*, Egypt Library, Modern Printing House, Cairo.
2. Abn Manzur (1965): *Lisan al-Arab*, Part Thirteen. Egyptian General Foundation for Authoring, News and Publishing, Costa Press, Tsum as and Partners. Cairo.
3. Salbia, Jamil (1964): *The Philosophical Encyclopedia*, Part 1, Dar Al-Kitab Al-Lubrani.
4. Al-Hassan, Ihsan Muhammad and others (2002): *Culture and social awareness in the village of Al-Bu'itha. Field study*, Baghdad.
5. Al-Samarrai, Shaimaa Abdul Jabbar (2006): *Visual Communication in Guidance Posters*, Master's Thesis, College of Fine Arts.
6. Al-Qaisi, Ban Sabah Sabri (2001) *Systems and Design Relationships in Iraqi Airways Prints*. Master's thesis to the College of Fine Arts.
7. Al-Kanani, Muhammad, (2004) *The intuition of achievement in the creative structure in science and art*, doctoral thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts.
8. Katula, Bernard (2012): *Advertising and Society*, translated by Saeed Benkarad, Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution, Syria.
9. Rawan, Fadel Murad (2020) *Intellectual and aesthetic transformations in poster designs directed at social awareness*. Unpublished master's thesis, Faculty of Fine Arts.
10. Nada Ayed Youssef (2016): *Light technology and its impact on contemporary plastic art*, published research, Al-Mustansiriya University, Basic Education Library.
11. Ayad, Hussein Abdullah (2008): *The Art of Design: Theory, Philosophy, Application*, Vol. 3, Dar Al-Thaqafa wa Al-I'lam, Sharjah.
12. Dina Mohamed Enad (2016): *The nature of the system inherent in the act of designing commercial advertisements*, Master's thesis, Faculty of Fine Arts.
13. Naseef Jasim , Iman Taha (2017), *Structural systems in the design of international magazine covers*, Academic Journal, Issue 86. University of Baghdad,.
14. Hoda Fadel Abbas (2014), *Semiotics of Communicative Discourse in Graphic Designs*, Media Researcher Magazine - Issue 25, University of Baghdad.
15. Iman Taha Yassin, Asaad Abdel Wahed Salman (2021), *Functional and Aesthetic Integration in Advertising Poster Design*, Al-Adab Magazine, Supplement No. 1 / Issue 137, June.
16. Al-Maliki, Fars Tribe (1996): *Proportion and proportional systems in Arab-Islamic architecture*. College of Engineering - University of Baghdad.
17. Al-Ani, Hind Muhammad (2005): *The Philosophy of the Forces Influencing Design*. Dubai Press.
18. Shaker Abdel Hamid (1987): *Creative processes in the art of photography*. World of Knowledge, Kuwait
19. Herbert Read (1986): *Raising Artistic Appreciation*, translated by Youssef Mikhail Asaad, Dar Al Nahda Al Arabiya
20. Al-Rubaie, Abbas Jassim Hammoud (1999): *Form, movement, and resulting relationships*, doctoral thesis, College of Fine Arts.
21. Ahmed Hafez (1984): *Design in the Arts*, 2nd edition, Cairo House for Publishing and Distribution.
22. Akram, Abdel Sattar Mohsen (2012): *Functional data for formal organization in the design of websites for media institutions*, Master's thesis, College of Fine Arts.
23. Dina Muhammad Enad (2010): *The nature of the system inherent in the act of designing for commercial advertisements*, Master's thesis, College of Fine Arts.
24. Nassif Jassim Muhammad, Sadiq Jaafar Jaber (2015): *Using a graphic design program in processing written works*, Journal of the College of Basic Education, Al- Mustansiriy a University, Volume 21, Issue 88.
25. Al-Sayed, Ammar Mahdi (2020): *The development of the concept of graphic design in the era of modern digital culture*, a doctoral thesis submitted to the Council, Faculty of Arts and Languages, Mouloud Mammeri University, Algeria.
26. Ismail Shawky, (2000): *Design, Its Elements and Foundations in Fine Art*, Helwan University, Faculty of Art Education.
27. Sahar Ali Sarhan (2010): *The effectiveness of the design structure of children's magazine covers,* Al-Academy Magazine, No. 54
28. Al-Obeidi, Basem Abbas (2014): *The trademark and its functional and expressive connotations,* Amway Printing, Publishing and Distribution, Amman.
29. Yusuf Ahmed . (2008). *Model references in the formation of postmodernism*. Master's thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts.
30. Adel Mustafa (2001): *The significance of form, a study in formal aesthetics and a reading of the book Al-Fan*, Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
31. Al-Shall, Abdul-Ghani Nabawi (1984): *Terms in Art Education.* Deanship of Library Affairs. King Saud University.

32. Ali Shaker Nimah, Duha Qasim Razzaq (2018): *The system of form in Mondrian's drawings,* Babylon University Journal, Volume 26, Issue 8, College of Fine Arts.
33. Robert Gillam Scott (1980): *Foundations of Design*, translated by Muhammad Mahmoud Youssef, Abdel Baqi Muhammad Ibrahim. Nahdet Misr House for Printing and Publishing.
34. Clive Bell (2018): *Art*, translated by Adel Mustafa, Hindawi Publishing Foundation.
35. Scott, Robert Gillam, (1994): *Foundations of Design*. Translated by Zakaria Ibrahim, Arab Nahda Publishing House.
36. Al-Awadi, Mona Ayed Katia, (1996): *Establishing design trends for Iraqi cotton fabrics*, doctoral thesis, College of Fine Arts.
37. Al-Khafaji, Sahira Abdel Wahed (1999): *Evaluating the reality of the media guide in Iraq*, Master's thesis. College of Fine Arts.
38. Taban, Muhammad (1979): *The Power of the Poster*, Al-Rawaq Magazine, Issue - 6, July. Ramzi Printing Corporation, Department of Fine Arts.
39. Ayad, Hussein Abdullah (2002): *The artistic composition of Arabic calligraphy according to the principles of design*. House of General Cultural Affairs. House of Cultural Affairs Press.
40. Al-Azzawi, Diya (1974): *The Art of Posters in Iraq*. Ministry of Information. Technical Series (26). Al-Adib Press.
41. Al-Rubai, Zaydoun Ihsan Arsan (2021): *The degree of effectiveness of designing environmental posters in raising awareness of the waste problem in Jordan*, Master's thesis. College of Architecture and Design.
42. Raghad Munther, Maha Moayed (2021): *Visual sequence in advertising posters,* Al Academi Magazine, Issue 56. College of Fine Arts.
43. Al-Saadi, Naeem Abbas (2011): *The concept of mutual structural relationships in advertising design,* Al-Academi Magazine, Issue 6, College of Fine Arts

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1471

References to the abused body in the theatrical actor's performance

Hanadi Salah Ezzat Aziz [a1] , *Haider Atallah Abdul Ali* [a2]

[a] *University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Theater Arts*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 30 Jun 2024
Received in revised form 10 July 2024
Accepted 23 July 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
the body, the abused

ABSTRACT

The names and concepts varied in defining the art of the actor as one of the most important tools upon which the theatrical process is based, along with other elements of the show, to be an explainer, imitator, imitator, and embodiment of the role on stage, in the presence of the audience, which is an important element for the success of the theatrical game. However, in our research, we replace the term (actor (B) with (the performer), who formulated a different performance structure by demolishing the actor's requirements of text and the fourth wall, moving away from analyzing and embodying the character, relying only on his physical body, to establish a relationship different from what was known in the past, whose tools are (the body The violent person is a performativity type that dialogues with human instincts and arouses his ferocity derived from his natural composition within the living environment, using hurtful tools to create a ritual space between him and the recipient, playing on his senses and feelings to produce new meanings and connotations that destroy old constants to formulate a meaning through the body of the violent performer within a complex and complex performance process. It is based on intellectual, sensory, and mental senses. It is a process that changes according to the concepts and performance systems that operate according to the context of demolition and construction. Thus, it seeks to formulate an artistic space. Everything it contains is subordinate to the body of the real performer, who has no features. The character that the actor performs and replaces it with his own characteristics, in order to affect the meaning derived from such performances that destabilize the previous constants of the signifier and the signified and generate other meanings.

This was made clear through the research chapters, represented by the first chapter (methodological framework) and the second chapter, which consisted of the first section (the social and psychological concepts of the abused body) and the second section (the abused body in theatrical performance), leading to the third chapter (research procedures), which included an analysis of the play (Autumn). Chapter Four (Results and Conclusions) and we mention some of them:

1- Violated bodies were able to demonstrate their ability to destroy and build through their psychological and physiological transformations. At times, they are (reassuring, strong, and balanced) and at other times we find them (fearful, weak, almost dissociative).

2- The ability of the (Iraqi actor) to create approaches between (re-presenting the text) and (self-torture performances) by penetrating the elements of (the actor, the text, and the stage)

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1471
Hanadi Salah Ezzat Aziz, Haider Atallah Abdul Ali: References to the abused body in the theatrical actor's performance
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

مرجعيات الجسد المعنف في أداء الممثل المسرحي

هنادي صلاح عزت عزيز[1]
حيدرعطا الله عبد علي خاجي[1]

الملخص:

تنوعت المسميات والمفاهيم في تعريف فن الممثل بوصفه احد اهم الأدوات التي تقوم عليه العملية المسرحية الى جانب عناصر العرض الأخرى ليكون، شارحا ومقلدا ومحاكيا ومجسدا للدور على خشبة المسرح، بوجود الجمهور الذي يكون عنصر مهم لنجاح اللعبة المسرحية ،لكن في بحثنا هذا نستبدل مصطلح (الممثل) بـ(المؤدي) الذي صاغ بنية ادائية مختلفة عبر هدم مستلزمات الممثل من نص وجدار رابع مبتعدا عن تحليل وتجسيد الشخصية مستعينا بجسده المادي فقط، ليؤسس علاقة مختلفة عن ما هو متعارف عليها في الماضي ،تكون ادواتها (الجسد المعنف) نوع ادائي يحاور غرائز الأنسان ويثير شراسته المستمدة من تكوينه الطبيعي داخل البيئة الحياتية ،مستعينا بأدوات جارحه لخلق فضاء طقسي بينه وبين المتلقي لاعبا على حواسه ومشاعره لإنتاج معاني ودلالات جديدة تهدم بها الثوابت القديمة لصياغة معنى من خلال جسد المؤدي المعنف داخل عملية ادائية مركبة ومعقدة مبنيه على حواس فكرية وحسية وذهنية ،فهي عملية متغيرة حسب المفاهيم والأنظمة الأدائية التي تعمل وفق سياق الهدم والبناء وهي بذلك تسعى الى صياغة فضاء فني كل ما يحتويه تابع لجسد المؤدي الواقعي الذي غيب سمات الشخصية التي يؤديها الممثل واستبدلها بسماته الذاتية ليؤثر بذلك على المعنى المستنبط من هكذا عروض تزعزع ثوابت سابقه للدال والمدلول وتوليد معاني اخرى.

وقد اتضح ذلك عبر فصول البحث متمثلة بالفصل الأول (الإطار المنهجي) والفصل الثاني والذي تكون من المبحث الأول (المفاهيم الاجتماعية والنفسية للجسد المعنف) والمبحث الثاني (الجسد المعنف في الاداء المسرحي) وصولا الى الفصل الثالث (اجراءات البحث) والذي تضمن تحليل مسرحية (خريف) والفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)ونذكر بعضها:

1- استطاعت الأجساد المعنفة ان تبرهن على قابليتها بالهدم والبناء من خلال تحولاتها النفسية والفسيولوجية ،فهي تارة (مطمئنة قوية ومتزنة) وتارة اخرى نجدها (خائفة ضعيفة شبه انفصاميه).
2- قدرة (الممثل العراقي) على خلق مقاربات بين (اعادة تقديم النص) و(عروض تعذيب الذات) بتوغل عناصر (الممثل، النص ، الخشبة).

الكلمات المفتاحية: الجسد، المعنف.

الفصل الأول : (الإطار المنهجي)

مشكلة البحث:

كانت اساليب الأداء لدى الممثل متغيرة عبر الأزمنة ،والتي لا تخرج عن اطر وقواعد وضعت من قبل المنظرين والمخرجين الذين تزاحمت فرضياتهم لتقويم فن الممثل بأتجاهات مختلفة على وفق رؤى علماء النفس والاجتماع والمدارس الفنية التي وظفت جسد وصوت الممثل عبر موروثات او ورش فنية تعمل على صقل موهبته ،فكانت البيئة هي المدرسة الأولى للممثل والتي افرزت ممارسات وطقوس ساعدت على انشاء (لغة) جسدية تواصلية تشاركية لتصبح هذه الطقوس هي الانطلاقة الأولى نحو تأسيس فن المسرح، لتتزاحم بعدها الممارسات الأدائية للممثل من خلال استحداث مناهج وطرائق ومذاهب واساليب ، اتفقت على ان الممثل هو الساحر الذي يوهم الأخرين بشخصية خيالية داخل علبة المسرح بحضور الجمهور الذي يفصل فيما بينهما الجدار الرابع، لكن سرعان ما ظهر نوع اخر هدم هذه الفرضية ليؤسس لكيانه نوع ادائي يعتمد على روح المشاركة بين الممثل والمتلقي هادما الجدار الرابع ومستعينا بأماكن بديلة عن الخشبة ، ليصل الى اشبه ما كان يماس في الطقوس التي اباحت جميع انواع العنف، والذي بدوره طبق على جسد المشاركين ليتحول البناء الدرامي للشخصية الى بناء واقعي للجسد ،لأن الموضوع اصبح هو(الجسد المعنف) الذي كانت الطقوس الدينية في فترات سابقة تعمد بتوظيفه على الأجساد للوصول الى غايات سامية ومنها (التطهير والخلاص واحلال الأمان) مستخدما شتى انواع التعذيب ومنها (القربان) ومراحل التعليم في (بيت التلقين) ،وكذلك طقوس احتفالات الربيع ،كل هذه الممارسات كان

[1] جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية

الألم حاضرا فيها لتجسيد مبادئ واسس دينية تساعد على بناء الأنسان وخلق هويته ،ليظهر لنا (الجسد المعنف) اسلوب ادائي متفرد ،يتم تقديمه من قبل المؤدين الذين عمدوا على تجريد (فن الممثل) من عملية الأيهام وغياب النص وهدم الجدار الرابع الى (مؤدي) يقدم جسده للجمهور ليفعل به ما يشاء من خلال ايقاظ غرائز المشاركين ،ليؤول لهم العرض حسب مبتغاهم ،لتصبح مخرجات العرض هي هدم الدال والمدلول وتأسيس دال له مدلولات اخرى بغياب (المعنى).

وعليه ارتأت الباحثة الخوض في معالم هذا الموضوع والذي وجدته خارج ما هو مألوف عن ماهية (فن الممثل) لتبحث عن الأسباب والغايات لهذا النوع من الأداء ليصبح عنوان بحثها:

(مرجعيات الجسد المعنف في اداء الممثل المسرحي).

اهمية البحث:

يفيد البحث الدارسين والباحثين في مجال التمثيل ، ويفيد الممثلين المشتغلين في المسرح .

هدف البحث:

يهدف البحث الى :

التعرف على المرجعيات الأجتماعية والنفسية لـ(لجسد المعنف) وتأثيرها في اداء الممثل.

حدود البحث:

ويتحدد البحث في دراسة (الجسد المعنف) وقد اختارت الباحثة مسرحية (خريف) بوصفها انموذج ينسجم مع طروحات البحث .

تعريف المصطلحات

الجسد اصطلاحا: هو" نوع من التواصل غير الشفهي"(Peter Clinton, 2005, p. 6)

-وهو "الحوار النفسي الذي يجري بين الأطراف المعنية والمعاني المتنقلة بينهم لا من خلال النطق ،بل من خلال الصمت والملامح العامة للإنسان الصامت، كنظرات العيون وتعبيرات الوجه وحركات الجسم"(Odeh Abdullah, 2004, pp. 1-2).

- فيما يرى (نيتشه) الجسد بأنه" عقل كبير وحدة متكثرة ،حالة من السلم والحرب ،قطيع وراعية، وهذا العقل الصغير الذي تدعوه فكرك ليس سوى اداة جسدك ،اداة صغيرة جدا، ولعبة في عقلك الكبير"(Jean Granier, Nieche, 2008, p. 104).

تعريف العنف: وهو" ممارسة اجتماعية تأتي من حالة العصبية القبلية التي تتسبب بانطلاق العنف بوصفه رادعا اجتماعيا وحاميا لقوة المجتمع وبسط سلطانه على الأمم والأقوام الأقل منه قوة"(Asma Jameel, 2007, p. 11) .

-وهو" ينجم عن صراع بين العقل والمادة بين الجسد والنفس، بين الألة والعالم، بين الزمن والأبدية" (Benjamin Farten, 2011, p.11).

-وهو "سلوك ذو اساس انفعالي يستند الى القوة والإكراه والترهيب"(وجدان عبدالله العبيدي،2017،ص26).

التعريف الاجرائي:

هو استخدام الممثل للحركات التعبيرية القوية والعنيفة لإثارة مشاعر الخوف والتوتر لدى الجمهور من خلال تعابير الوجه والاصوات العالية.

الفصل الثاني : (الإطار النظري)

المبحث الأول: المفاهيم الاجتماعية والنفسية للجسد المعنف

شكل الجسد اداة للتعبير قبل ان تحظى اللغة بشقيها الشفاهي والكتابي حضورا وسيطرة ،حيث اعتمد على استثمار الجسد بوصفه لغة تواصل مع الأخر استوحاها البشر من البيئة ،محاكيا خوفه من المجهول الذي يحيطه في كل مكان جاعلا من جسده البسيط وسيلة للمواجهة والبقاء على قيد الحياة ، مما ادى الى ايجاد الوسائل المناسبة لدرء مخاوفه عن طريق استكشاف الأدوات والمستلزمات المهمة التي يؤمن نفسه بها ،ليعمل على اعادة تشكيل كيانه وتأمين سيطرته على الطبيعة وشرورها، إذ يعد (الطوطم) ، رمز ديني فاعل في المجتمعات البدائية ، متجسدا بصور مختلفة ،يوظفها الأنسان في طقوسه الدينية المتنوعة للتقرب الى الآلهة عبر تطويع الجسد لرسم لغة ايمائية معبرة لا تخرج عن اطار الطقس الديني ، بوصفه طقساً تباح فيه كل المحظورات بما فيها سفك الدم وقتل المدنس تحت مسمى (القربان)، لدرء الدنس والوباء والسخط عن المدينة، ليصار إلى توظيف (العنف) بوصفه الأداة

الفاعلة لتقويم المجتمع البشري ، من خلال (الجسد) بغض النظر ان كان المضحى به (انسان او حيوان) ، الا ان الجسد البشري اخذ الحصة الأكبر من عملية التضحية عبر معطيات قد اسس لها من قبل المجتمع الذي جعل من الإعاقات الجسدية للمضحى به مبررا لينطبق عليه صفة (القربان) ،وهذا ما تم تداوله تاريخيا بأن النظرة للجسد البشري كانت نظرة دونيه ، كونه ظل سلعة متداولة عبر العصور ، حتى جسد (المرأة) لم يسلم من كونه مصدرا للتطهير من الدنس لما لها من صفات فسيولوجية ، اضافة الى عملية الحمل والولادة التي تفرض عليها مراحل تكون فيها ضعيفة البدن ، "ليكون جسد المرأة هو الفداء الأول ، سواء بتحويله الى ما يشبه الطوطم او من اضحيات تقدم كقرابين للآلهة، اذ لم يكن امام الأنسان البدائي سوى المرأة كجسد والحيوان والنبات "(Alaa Mashzoub, 2014, p. 59) ، فضلا عن الشعائر الدينية التي طبقت ممارسة العنف الجسدي من خلال طقس (الجنائز)، للتعبير عن الحزن وفي نفس الوقت للتكفير عن الذنوب، ليتحول (الجسد المعنف) بعدها من ممارسة دينية الى ممارسة اجتماعية، يسهم في منح الجسد هوية اجتماعية ، كونه ينشأ من فعل ادائي يشترك به الجميع ، معبرين بذلك عن فكرة ان الأنسان بشكل عام هو سبب الشرور في هذا الكون ، لذلك يتعمق احساسه بالمسؤولية والذنب بشكل كبير لمعطيات الحياة المتقلبة ، التي تجعله يعرض جسده للتعذيب دون الإحساس بالألم، ولا يقتصر ذلك على العبادة والممارسات الاجتماعية ، بل اصبح (الجسد المعنف) من الوسائل الضرورية في عملية اكتساب المهارات المختلفة في الحياة من خلال (بيت التلقين) الذي وظف (الجسد /العنف) في خلق منظومة اختبارات ومعارك وهمية مورست على الجسد الإنساني لإيصاله الى مرحلة البلوغ عبر منحه اختبارات ودروس لإمتحان القوة والقدرة على التحمل لتختم بتعنيف الجسد وبتر جزء منه كوسيلة تعليمية لولادة انسان جديد عبر " إخضاع الجسد للتعذيب كطقس جماعي يقضي فيه الشباب اربعة ايام صيام ودون نوم بتقديمهم نحو جلاديهم ، الأجساد مثقوبة اسياخ حديد تمرر في الجروح ، شنق ، استئصال اعضاء وتمزيق اللحم ،وكانت ردود افعالهم الهدوء والبرودة وعدم الانفعال والألم ، فقط مبتسمين ، وهناك قبائل يتم قبولهم في فئة المحاربين عند اجتياز اختبار التلقين بالصمت وهم يتعذبون "(Pierre Cluster, 1981, p. 179) وهذا ما كانت تعمل عليه المجتمعات القديمة حيث كان فيها (الجسد المعنف)حاضرا، وتجد الباحثة نفسها أمام تساؤل تجده ضرورياً: لماذا يغيب الصوت عن (الجسد المعنف) ؟ لتجد (الباحثة) بأن الصوت غير غائب كونه منظومة قائمة بحد ذاتها للتعبير عن (الألم) ، فـ(الجسد المعنف) يستقبل من قبل الأخرين عبر نوعين من التواصل: (الجسدي والصوتي) الا ان الصوتي يكون اضعف في قدرته على وصف مستوى الألم للجسد لأنه يقع بين حالتي الشك واليقين بالنسبة للأخر بمعنى الآهات والصرخات والأنين تعبر عن الألم عند الشخص المصاب به ، اما بالنسبة للأخر المستمع لهذه الأصوات فهي لا توحي له بشكل مؤكد عن ما يعانيه المصاب ،فـ(الألم) خارج ذاته الا ان الجسد هو اكثر صدقا للتعبير عن الألم لأنه يرسم ملامحه من خلال رؤيته بالعين التي استقبلت ملامح الألم عبر رؤية الدم والجرح الذي يصعب على الأخرين تقبله عكس الصوت والذي قد يختلف تأثيره عند الأخرين لتتحول ملامح الألم عبر العين الى الأدراك العقلي الذي يعمل على استيعابه والكشف عن ردود الفعل المستجابة لهذا (الجسد المعنف) لتصبح العين جزء مشارك لألم الأخر ،كون رؤية العنف أكثر تأثيراً من الاستماع إليه ،وبالتالي يصبح (الألم) فعل تشاركي من قبل الجماعة، لأن النفس البشرية معقدة التركيب حسب رؤية علماء النفس وبالأخص دراسات (فرويد) الذي قسم النفس البشرية الى (الهو، والأنا، والأنا الأعلى) و(الهو) هي المحرض الأول للتوترات والاضطرابات النفسية كونه يعمل على اثارة غرائز الأنسان داخل النفس والتي تبحث عن اشباع رغبات ناتجة عن حالات شعورية مختلفة كـ(الجوع والجنس والألم. .وغيرها) من الحالات التي تتطلب من الأنسان تمريرها بغض النظر عن المعايير الدينية والاجتماعية لتكون (الأنا الأعلى) المعيار الأخلاقي للحيلولة دون تنفيذ اغواءات (الهو) للإنسان على الرغم من فاعلية (الأنا) التي تسهم في موازنة بين الأفعال الفسيولوجية التي يتطلبها الجسم وبين الاضطرابات السلوكية النفسية للإنسان هي تخفض التوترات الحاصلة جراء الصراعات الدائمة داخل الأنسان بين الأقطاب الثلاثة (الهو، الأنا، الأنا الأعلى) لأن (الهو) فاعل شرس قادر على خلق المبررات والحيل لتأسيس الأساليب المناسبة لها لتحقيق لذة الإشباع ، وهذا يتطلب افعال قد يكون (العنف) احد ادواتها ،وهناك الكثير من الدلائل التي تشير الى ان وجود (العنف) كواحد من الأساليب التي يسلكها الأنسان من اجل اما الدفاع عن النفس او لإشباع الرغبات التي تتجلى في عقله الباطن ،فضلا عن العقد المخزونة في ذهنه بفعل تراكمات الحياة لأن الأنسان يمر بعدد كبير من العقد قد تؤثر في سلوكه وعلاقاته وتترك اثار تزيحه عن السلوك الاعتيادي ليشبه سلوكه واضطرابه بالسلوك العدواني الحيواني ، وهذا ما اكد عليه (يونغ) حينما وصف (الهو) لدى (فرويد) بـ"الظل المسؤول عن ظهور الشعور والسلوك غير السار بالإضافة الى الأفكار والمشاعر والأفعال المنبوذة اجتماعيا وهو بغرائزه الحيوانية الفياضة

بالحياة والشهوة يمنح الشخصية الجسم المكتمل الممتلئ(Mustafa Abdel Salam Al-Hiti, 1985, p 117)، حتى المشاعر الأخرى كالحب والغيرة والاشتياق تكون محفزة (للعنف) لأن العاشق يتعايش مع حالة الحب بعاطفته ليصبح عقله في حالة سبات لتثار غرائزه ومشاعره ويحفز الرغبة الجسدية التي اذا جوبهت لديه (الهو) بـ(الأنا الأعلى) اصبح الصراع محتدم وعنيف قد يؤدي الى الاغتصاب او القتل او الخطف ،فالصراع بين تحقيق الرغبة وبين المعايير الاجتماعية يخلق انسانا مضطربا ،لأن مشاعره قد اثرت في تأجيج (العنف) في داخله لذلك تحول سلوكه الى عدواني عنيف وهذا النوع من (العنف) يساعده على اعادة توازنه النفسي والجسدي والعقلي "لأن الأنسان العنيف يعمل لسد شوق هذا القسم من طبيعته اما غيرة في صورة ناشئة عن الطمع او اساءة ناشئة عن حب الخصوصية والنزاع او غضبا لعدم الأكتفاء في سبيل المجد والفوز او لأجل سد شوق دون تفكر ودون عقل سليم"(Wijdan Abdullah Al-Obaidi, 2017, p. 12). وهناك مجالات اخرى تم توظيف (الجسد المعنف) بصور مغايرة والتي نجدها في الطقوس الدينية في الكثير من الديانات التي احيل فيها تعذيب الذات الى الكنيسة التي اشاعت هذه الممارسات بين الرهبان بجلد الجسد وترك اثار التعذيب القاسية شواهد على قدسية العنف والتي تحمل مضامين التكفير عن الذنوب وطلب التوبة من (الرب) وهي بذلك لا تختلف عن الطقوس البدائية التي ايضا كانت تقام تحت مظلة الدين، ليصبح للعنف رمزية لكل عصر يوظف من خلال الفضاء الطقسي ان كان غير رسمي بأسلوبه الغريزي الفطري او الرسمي داخل أروقة الأديرة والكنائس بـ"مواكب الجلد الجماعية التي انتشرت في اوروبا بمنتصف القرن الثالث عشر والرابع عشر ،وتم عرضها علنا كطقس ديني امام جماهير غفيرة للتوبة والتكفير بشكل فردي او جماعي"(Erica Fischerlicte, 2012, p. 21). ولم يقتصر ذلك على اماكن العبادة وانما تعدى ذلك الى بعض الفنون التي تمارس في الطرقات والأسواق والسيرك ، والتي نجد فيها (اللاعب) يظهر مهارات جسدية يكون فيها التعذيب احد اهم الأعاجيب التي تجذب الجمهور وتثير دهشته ، كونها تفوق القدرات و تحبس الأنفاس وتبهر المتفرج بالكيفية التي يتم ممارستها ، وبنفس الوقت قدرة (اللاعب)على التحمل والصبر والمطاولة والمجازفة التي يقدم عليها ويعرض نفسه الى الأذى او الموت ، فهي العاب من المفترض أن تكون ممتعه ، لكنها تحمل في طياتها مخاطرة كبيرة تفزع مشاهديها مثل المشي على الحبل من مكان مرتفع او بلع النار او اللعب مع الحيوانات المفترسة فهي" لحظات يرتعب بها المتفرج خوفا ويرتعش من اعماقه نتيجة مشاعر الخوف والانبهار والأثارة التي تمتزج برغبة عارمة ان يستمر في الفرجة" (Erica Fischer-Lichte, 2012, p. 23). لتصبح هذه الثقافة الفرجوية تمزج بين المتعة الجسدي شكلاً والتعنيف الجسدي مضموناً ، وهما بذلك يؤسسان عند المتفرج سياق فني مغاير يحاول من خلاله ان يختبر قدراته الاستيعابية في مجال يمارس فيه الإيذاء البدني مع الإبهار الجمالي لقدرات اللاعب الجسدية.

المبحث الثاني: الجسد المعنف في الاداء المسرحي

سعى الممثل الى احياء نوع جديد من الطقس داخل العرض ليؤسس شكل ادائي مسرحي جديد ، يراد به ازالة الحواجز التي تفصل بين الممثل وطبيعته الحقيقية من جهة وبينه وبين المتلقي من جهة ثانية ، مبتعدين بهذه التجربة عن المسرح التقليدي بظهور نوع من الأجماع لتقديم حالة معينة تجذب المشاركين، الامر الذي أدى الى توجه الأداء التمثيلي الى مرحلة غياب الأيهام والحضور بشكل واقعي ومادي امام المتفرج كنوع ادائي مغاير ساحبين البساط من تحت الأداء التمثيلي بوجهيه من الداخل الى الخارج وبالعكس ،والذي اتى به الكثير من المنظرين عبر العصور معززين ذلك بنظريات ومناهج لورشهم التدريبية وعروضهم الأدائية التي تميزت بالنظم والخبرات وفق نظام (اعادة تقديم النص) عبر احياء الشخصيات من النص وبناء معطياتهم بالرغم من أن البناء لا " يستقر على وتيرة ما، حيث يقفز نظام الحضور ليدمر استقرار نظام اعادة التقديم ، والعكس بالعكس في عملية مستمرة ليستقر احدهما ثم يقوم الآخر بتدميره وفرض استقرار جديد يخصه"(Erica Fischer-Lichte, 2012, p. 268).

الا ان هذه الأنظمة قد غادرها الممثل ليتحول الى مؤدي او لاعب يثير حواس المتلقي ليدفعه الى اتباع مجريات الحدث على خشبة المسرح ، ولكون لغة (الجسد) عنصر اساسي لوجودنا اهم من الكلمة واكثر فاعلية منها ،اصبح المتفرج سريع الانتباه لما يراه ، والممثل هو العنصر المادي على الخشبة ويمتلك وسائل تعبيرية واضحة وبالذات (الجسد) لأنه قادر على ملئ الفضاء المسرحي بحركاته التي تؤشر لدى المتلقي مدى قوة أفعاله وتأثيرها ،كونه يقدم عرضا مباشرا وقادرا على توصيل التأثير المطلوب بتعبيرات وجهه وحركات يديه وجسمه ، وهو بذلك يكون قادراً على خلق التأثير على مشاعر وأحاسيس المتلقي، ذلك أن جسده هو الذي يؤثث الفضاء الذي يجمعه مع المتلقي، ليعمل من خلال تكنيك جسدي على تغيب المعنى المباشر واللعب على مفهوم (الدال والمدلول) ،وهذا ما أسسه اللاعب في العروض المسرحية الحديثة والتي تم فيها "تغيير شكل العلاقة بين المادية والدال والمدلول، في الحالة الأولى يتم تلقي الشيء

باعتباره شيئا اي تلقي ظاهر كينونته ،وهنا تتحدد المادية والدال والمدلول في وحدة ، على عكس الحالة الثانية التي ستظهر كل عنصر مستقلا عن العناصر الأخرى ومن ثم يتولد المعنى ويصل الى وعي المتلقي دون قصد او سبب او دافع ،على العكس من الحالة الأولى التي يرتبط فيها المعنى المتولد بالشيء نفسه ولا ينفصل عنه، والمشترك بين الحالتين هو ان المعاني المتولدة غير مرتبطة برموز او شفرات او اعراف منظمة مسبقا "(Erica Fischer-Lichte, 2012, p. 259) وهو توجه ادائي جديد يغادر المؤدي فيه مرحلة النص عبر المباشرة باللعب امام المتلقي بماديته (الجسد) لينتج بذلك معاني متجدده ومختلفة عن المعاني المتفق عليها مسبقا ، ليصبح لكل دال مدلولات اخرى حسب وجهة نظر المتلقي المشارك داخل لعبة المؤدي ،لأن المحرضات التي عمل عليها المؤدي اثارت في المتلقي فعل الصدمة والاستفزاز ، وعليه يصبح للمتلقي فهم ودلالة معينة يقوم على ضوئها بالسلوك المشارك، لأن الأداء المعتمد على (الجسد المعنف) قد غادر ترسيخ المعنى الذي انتجه مسرح (ارتو) و (بيتر بروك) و(غروتوفسكي) و(بريخت) ....وغيرهم من الذين وظفوا انظمتهم الأدائية للممثل على وفق الإيماءة والحركة والرمز ،للوصول الى توليد الدلالة المعبرة عن مكنونات الأحاسيس عند البشر ، الا ان (عروض تعذيب الذات) وجدت هذه النظرية غير مجدية لأنها وظفت (الجسد المعنف) لخلق منظومة دلالية مغايرة عن ما هو متعارف عليه في عروض المسرح الذي نادى بإنتاج الدلالات عبر عناصر العرض المسرحي ليأخذ منحى اخر فيه لغة ومعنى جديد من خلال ما يثيره شكل (الجسد المعنف) عند المتلقي من عنصر المفاجأة والاستفزاز والصدمة والرغبة واللعب والتعاطف ، وهذا ما تجسد في اعمال (مارينا ابراموفيتش) بتوجهها المكثف نحو موضوعة الجسد المعنف ويفسرها علم النفس" بالعقدة النفسية كمراكز قوى اساسية في الشخصية حيث تقوم بتوجيهها بشكل منظم يؤدي الى اشباع رغباتها ويرضي طموحاتها كونها مدفوعة لسلوك معين بتحمس شديد وبمواظبة دون علمها بالأسباب الحقيقية وراء ذلك ويمكن يحدث العكس، وهذا يعتمد على بيانات ومعلومات تدعم ذلك السلوك دون غيره ومدى عمقها وتأثيرها ورسوخها في الشخصية " (Mustafa Abd al-Salam al-Hiti, 1985, p. 115) لأن المؤدية قد غادرت السياقات المتعارف عليها في المسرح لتخلق بيئة مجردة من كل عناصر العرض المسرحي ما عدا جسد المؤدي الحقيقي التي جعلته المادة الأساسية للعمل عليه وفق فرضيات تؤسس لها ادواتها الفكرية والنفسية والأدائية ، واهبتا جسدها للعنف والألم كقربان يراد به احياء مرحلة ما قبل المسرح ، وهي بذلك تريد ان تعبر عن كل احتجاجاتها لكن بأسلوب مختلف بعيد عن تشكيل وتجسيد الشخصية لأنها عمدت على تغييب النص واللغة اللفظية والجدار الرابع وعناصر العرض واكتفت بـ(الجسد) لتخلق اتصال جسدي وفكري بينها وبين الجمهور ،وهذا ما اثر حتى على شكل المشاركة والذي انقسم الى اتجاهين الأول: ايقاف فعل التعنيف والثاني: المشاركة لتحرير ذات المشارك لأن الفعل الأدائي الذي يقوم به المؤدي بجسده يثير مشاعر قد تكون ايجابية للحصول على الراحة والرضا واما تكون سلبية بترك الجسد المعنف دون ايقافه وهذا يؤثر على المعنى المراد توظيفه في العرض المسرحي الذي سيلغى بناء على ما يفرزه الأثر الجسدي لتصبح الأولوية للجسد على حساب المعنى بسبب تغير العلاقة بين "المادة والعلامة الخاصة بموضوعات العرض المادية ، حيث لم يعد هناك اندماج بين المادة والعلامة (الدال والمدلول) لأن المادة انفصلت وبنت لنفسها حياة خاصة فـ (الأثر) الذي يخلقه الموضوع او الحدث ليس مرتبطا بأي شكل من الأشكال بـ(المعنى) الذي قد تفسر به العلامات"(Erica Fischer-Lichte, 2012, p. 39) وهذا ما يراد تحقيقه بأن يصبح هناك اعادة لإستقراء الأداء الجسدي للمؤدي لخلق فضاء بصري يتشارك به الجميع ، ويقدم فيه مختلف الوسائل المتاحة كـ(الأسلحة والحيوانات المفترسة والدماء) وارجاع الفضاء المسرحي الى عقود سابقة عندما كانت الطقوس والمهرجانات فعل تشاركي يباح به كل شيء لإيصال المشاركين الى حالة النشوة والتطهير والتخلص من الآثام كتطبيق احترازي يؤمن المجتمع نفسه لفترة طويلة من اثار العنف الفردية والضغوط الحياتية بتحرير ذات الجسد نحو التطهير والخلاص او نحو التجاوز والانحراف داخل لعبة مسرحية يتبادل بها كل من المؤدين والمتفرجين الأدوار فيما بينهم لممارسة تجارب جسدية قاسية وممنوعه لذا نجد المؤدين في (عروض تعذيب الذات) امثال (كريس بوردن ومايكل جورنباك وجينا بانا وجوزيف بويس) قد قدموا سلسلة من العروض التي تعتمد على ايذاء الجسد والمخاطرة بالنفس فـ(بوردن) صام عن الطعام وحبس نفسه داخل خزانة خمسة ايام وتم اطلاق رصاصة اصابة ذراعه الأيسر، فيما جرح نفسه (جورنباك) امام اعين المتفرجين ليحرق جسده في عرض اخر بالسجائر، فيما صعدت (بانا) بقدميها العاريتين السلم مرصع بالأسلاك الشائكة ، لنجدها في اداء اخر تقوم بإستهلاك نصف رطل من اللحم المتعفن والغرغرة بالحليب لفترة طويلة لدرجة النزف، في حين وجه احدهم عدد من اللكمات لوجه (بويس) حتى نزفت الدماء من انفه ولطخت قميصه الأبيض وفي اثناء النزيف فتح (بويس) علبة كبيرة مليئة من الشكولاتة ورمى بها الى الجمهور (Consider: Erica Fischer-Lichte, 2012, pp. 169-171).

بدا واضحاً تنوع اشكال (الجسد المعنف) في اداء الممثل من خلال ادراك اجساد الممثلين الواقعية عبر تدمير الأيهام ، فهو ينتهك حرمت الجسد لتحرير ذاته كنزعة فطرية تنبع من داخل النفس البشرية واتاحة الفرصة لكل من المؤدي والمتلقي في العروض المسرحية الحديثة ان يكون اللقاء بينهما اشبه بحلقة طقسية تخترق الحدود داخل الأنسان من خلال مخاطبة الأحاسيس والابتعاد عن كل ما هو منطقي وعقلاني للوصول الى معاني مختلفة تثير الجدل عند المتلقي وتستحوذ بعد ذلك على طبيعة التواصل الذي يريد المؤدي ان يحققه بدفع المتلقي الى مشاركته والتقرب من شخصيته من اجل اعادة استقراء دوره بشكل مغاير ووضع نفسه في علاقة وسلوك ليتعرف على نفسه من خلال الآخر (المتلقي)لأن الجمهور هو نقطة الانطلاق الذي يشكل اساس هذه التجربة مع" تراجع سلطة السياق السيميولوجي للحدث، الذي يفرض تقصيا وراء المعاني الممكنة، وبدلا من ذلك سادت سيطرة فكرة الحضور الفعلي لكل المشاركين من لاعبين وجمهور ورصد اثرها على الحضور وردود افعالهم الانعكاسية العاطفية والفسيولوجية ورصد الخبرة الجمالية والحسية المكثفة التي يقدمها العرض لكل المشاركين"(Erica Fischer-Lichte, 2012, p. 38)، ويعود ذلك إلى أن المتلقي يعايش العمل بشكل جماعي رغبة منه بتغيير المجتمع من خلال مشاركة الألم الإنساني للتحرر من قيود القواعد والأنظمة التي اسست لها الحياة بأشكالها المختلفة ، ليصبح المسرح المكان الذي يعبر فيه المتلقي عن تضامنه او امتعاضه او رفضه او سعادته بردود افعال جسدية او صوتية ، ليتشارك المؤدي معه في تعبيره عن موقفه اذا كان متمردا او مستسلما او متحررا ،فهي عملية جماعية لتحرير الأنسان.

مؤشرات الإطار النظري:

1- الجسد المعنف اكثر صدقا وتأثيرا من الصوت الذي يقع بين الشك واليقين ،لأنه يكون خارج ذات المتلقي.
2- يشكل الجسد المعنف حضوره في مختلف المجتمعات ويكتسب في كل مجتمع أشكالاً وأسباباً تؤكد على ضرورة حضوره الابدي.
3- في الحالات الرومانسية هناك دافع ملموس بتضمين الجسد المعنف داخل العلاقة في ظل غياب العقل.
4- يخلق (الجسد المعنف) حالة من تطهير الذات التي اسست لها من قبل الأديان السماوية.
5- عروض تعذيب الذات تقدم حلقة طقسية يتحول فيها الأداء من الأيهام الى اللعب.
6- يتغيرانتاج المعنى في عروض الجسد المعنف ليصبح لكل دال مدلولات اخرى غير التي تشكلت عرفياً .
7- اثارة عنصر (المفاجأة والاستفزاز والصدمة والرغبة واللعب والعاطفة) عند المتلقي .

تنوع فعل التواصل بين المؤدي والجمهور ما بين ايقاف فعل التعنيف او المشاركة فيه او ترك الجسد المعنف دون ايقافه.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي

عينة البحث: اختارت الباحثة عينة قصدية تمثلت في مسرحية (خريف) بوصفها انموذج يتوافق مع متطلبات البحث.

اسم المسرحية/ مسرحية خريف

تأليف /جان جينيه – حيدرجمعه

اخراج / صميم حسب الله

سينوغرافيا/ علي محمود السوداني

تمثيل / (حيدرجمعه- يحيى ابراهيم – بهاء خيون – هشام جواد)

مكان العرض / منتدى المسرح،

سنة العرض / 2016

تحليل العينة:

تشكلت منذ اللحظة الأولى للعرض ملامح الفعل الأدائي للممثلين برسم علامات الشخصية من خلال الجسد والصوت، مفجرين الجوانب النفسية ومعتمدين طريقة (الخوف والفزع)لصياغة فعل سلوكي خشن ،وذلك بتجسيد ازمة الشخصيات وصراعهم مع انفسهم وضد الأخرين، فهي ليست حكاية واحدة بل صور وحالات ومواقف تعبر عن القسوة واللاإنسانية التي مارسوها في زمنا ما كمجرمين ،فكل شخصية قدمت اداءً جسد خلاله احداث وافعال تخاطب الواقع الحياتي اعتمد فيه الممثلين على الإيماءة

الأجتماعية بشكل مكثف مرتكزين بأدائهم على سلوك(العنف والقسوة والتعذيب) لخلق هزة عند المتفرج تجبرهم على الإحساس بكل حركة على خشبة المسرح ،وستقوم الباحثة بتحليل المسرحية على وفق معيارين هما :

أولا: المنظومة الجسدية

اعتمد الممثلين في ادائهم للشخصية على (الحركة والصوت والانفعال)،خالقين بذلك صور في مخيلة المتلقي لزمنا فقد فيه الأمان فكان على الممثل ان يقود المتلقي لأداء من نوع مختلف جمع فيه اسلوبين الاول الأداء التمثيلي والثاني الاستعراض المادي للجسدي المعنف ،ليمتزج العنف بالتطهير عبر تكنيك الحركات المعبرة عن القسوة مع الألقاء المشحون بالانفعالات ، فكل شخصية من هذه الشخصيات له سلوك فيه اختلاف واضح في الحركة وايقاعها وفي الألقاء وطريقته ،لأن اجسادهم عبرت عن حاجات نفسية ومشاعر واتجاهات فكرية مما انتج اجساد مضطربة وقلقة ومتسلطة بوحشية لا مكان للعاطفة ، لأنهم وظفوا اجسادهم بالتعايش بين زمان ومكان محدد مرتبط بالوعي الجمعي عند المتفرجين، من خلال الطقس الذي وظفه المخرج للاستدلال عن طبيعة المكان بأجساد متوجسه معذبة بالضرب والإهانة منهكة قلقة تصرخ داخل مصحة نفسية اجتمع فيها (القوي مع الضعيف ، المتزن مع الشبه الانفصامي) ، لنجد اجساد كل من الممثل(بهاء خيون) و(يحي ابراهيم) ضعيفة تتلوى وتزحف وهي موثوقة الأيدي ومعصوبة الأعين مستلبة الإرادة بأقصاء ادواتها الحسية التعريفية والدفاعية كـ(العين واليد) لتحيلها الى اجساد عاجزة معنفة مختلة التوازن تترنح ما بين الشك والخوف والألم ،اجساد تضرب وتهان بشكل عنيف ،لتعامل على انها جثث ترمى بعضها فوق بعض ،فيما نجد اجساد كل من الممثل (حيدر جمعه) و(هشام جواد) قد توضحت معالم قوتها بتوظيف بعض الحركات التي ساهمت بالكشف عن السلطة المهيمنة على الأخرين من قبل الشخصية التي يؤديها الممثل (حيدر جمعه) وهو يضرب قدمه باستمرار بالأرض كسلوك اشبه بالثور الهائج ، وكذلك الشخصية الأخرى التي رسمت ملامح الجسد المقدس الذي يؤديه الممثل (هشام جواد) باعتباره تابو مقدس لا يمكن المساس به، فهو بذلك يعزز قوته برباط (الدين) الذي اسسه كمظلة يختبأ بها داخل المجتمع ليرسم ادواته من خلال اكسسوار (السبحة) وايماءاته الجسدية التي عبرت عن فعل الوضوء بالدم ،وهي دلالات وظفها المخرج لتعريف عن شخصيات العمل كأجساد متعبة تتكئ على عكاز تنتمي الى بيئة واحدة مرتديه زينا موحدا ابيض اللون ،فهم قتلة مجرمين من اجيال مختلفة مارسوا التعنيف الجسدي على البعض منهم بالضرب والإهانة وتصادم الأجساد فيما بينها وقتال بعضهم البعض في حالة هستيرية واضحة وبنبرات صوتيه متلونة الإيقاع ومختلفة جمعت بين (الآهات والفحيح والشد على الأسنان والصراخ ..) فهي اجساد لا تلبث حتى ينهكها التعب والخوف لأنها اجساد ضائعة تبحث عن الإجابة.

ثانيا: المنظومة الصوتية

استطاعت المنظومة الصوتية ان تؤكد حالة التعنيف عند الشخصيات من خلال خطابها الذي لم يخلو من عبارات (الجثث ، الدماء، القتل ، الجرائم.....وغيرها) ،وهذا ما تم توضيحه على لسان كل من شخصية (حيدر جمعه) و(يحي ابراهيم) :

حيدر: كان يجب ان اتعلم الكتابة لكي ادون وصايا القتلة قبل ان انتزع انفاسهم ،اتريد ان اكتب لهم بعض التعابير الجميلة ، لكنني تحولت الى قاتلا صريح يزرع الرعب اينما حل.

يحي: اتحاول ان تجد لأفعالك مبررا.

حيدر: لقد استحقوا ما فعلت بهم ، انهم يختلفون عنا بكل شيء.

يحي: الهذا السبب قمت بقتلهم .

نجد ان الخطاب يحمل بين طياته وصف للجرائم التي ارتكبها هؤلاء المجرمين بحق الأبرياء، فاللغة الحوارية لكل الشخصيات تمتلئ بكلمات (الجثث، ورائحة الدم واصوات الموتى...) مستخدمين ايقاعات خاصة تتلاءم مع فحوى الحوار ،يعمد فيها الممثل على خلق نوع من الصياغة التي تنسجم مع التكوين الجسدي للشخصيات الى جانب الأصوات الغير لفظية ، والذي عزز الخطاب من وجهة نظر (الباحثة) العنف الذي حمله اداء الشخصيات كونه امتزج بالتعذيب الجسدي مع الصرخات والتهديد والوعيد لرسم ملامح ما كان يتعرض له الأبرياء من تعذيب ،وهذا ما جاء على لسان كل شخصية وهي تسرد امجادها بالقتل، لتتصدر المنظومة الصوتية السلوك المعنف بغياب الجسد الحر ،لأنها اجساد مقيدة وحبيسة الماضي، لتصبح اصوات الممثلين هي الفاعل الاكبر في صياغة شكل (الجسد المعنف) الذي وثقت يداه وعيناه ، فهو اداء في ظل غياب الحواس لخلق عالمين الاول للممثل والثاني للمتلقي فالأصوات

التي رسمت فضاء العرض نوعين منها ما تجسد بالمنظومة الصوتية للممثلين للتعبير عن الفزع، والاخر صدر من خلال اصوات (الزناجيل وطرق الحديد والسكاكين بالجدران) فكان فضاء العرض مكمل للشكل المرئي لـ(لجسد المعنف) .

الفصل الرابع: (النتائج والاستنتاجات)

النتائج:

1- استطاعت شخصيات العرض ان ترسم ملامح الفضاء الأدائي للعرض من خلال التكوينات الجسدية التي تنوعت بين الجسد (الضعيف الخاضع) وبين الجسد (القوي المتسلط).
2- وظفت الشخصيات الإيماءة الأجتماعية كمرتكز مهم للإيحاء بفترة زمنية شكلت في الذاكرة الجمعية منحدر خطير لتفعيل حالات (العنف والتعذيب الجسدي).
3- تمتعت الشخصيات بالإمكانيات الجسدية التي كشفت عن الصراع فيما بينها ، وبالأخص عند كل من الممثل (حيدر جمعه) و(يحيى ابراهيم)، وكذلك حالات التي شكلت الجسد المعنف من خلال اقتتال كل من الممثل(يحيى ابراهيم) والممثل (بهاء خيون).
4- توظيف مفردة (السبحة) مع(الدم) فسرت تناقضا واضحا في الاتجاهات الفكرية عند شخصية الممثل (هشام جواد).
5- استطاعت الأجساد المعنفة ان تبرهن على قابليتها بالهدم والبناء من خلال تحولاتها النفسية والفسيولوجية ،فهي تارة (مطمئنة قوية ومتزنة) وتارتا اخرى نجدها (خائفة ضعيفة شبه انفصاميه).
6- تمكنت المنظومة الصوتية ان تعزز انفعالات الجسد المعنف من خلال التلوين الإيقاعي للحوار والأصوات الشبه لسانية التي عمقت التنافرات والتجاذبات ما بين الشخصيات.

استنتاجات البحث:

1- قدرة (الممثل العراقي) على خلق مقاربات بين (اعادة تقديم النص) و(عروض تعذيب الذات) بتوغل عناصر (الممثل، النص ، الخشبة).
2- توظيف جسد (الممثل العراقي) كلغة علامة تسهم في افراز دلالات واضحة في ترسيم حدود (الجسد المعنف).
3- التشكيل الحركي لـ(لجسد المعنف) افضى الى مرجعيات واضحة بمرحلة ارتبطت بالذاكرة الجمعية لـ(لممثل العراقي).
4- التشكيك ببعض المفاهيم عبر تأسيس محاور جديدة للدال والمدلول لتفسير الفعل الأدائي لـ(لممثل العراقي) الذي صاغ ازدواجية (الدين)و(الدم).
5- استطاع (الممثل العراقي) من تعزيز فعل (التطهير) عبر(الجسد المعنف) لخلق نظام ادائي يوازن توترات النفس البشرية ،واشباع رغباتها.
6- أسهم التشكيل الصوتي في اسناد (الممثل العراقي) بتجسيد صور الالم والخوف والفزع لـ(لجسد المعنف) .
7- عمد (الجسد المعنف) على رسم ملامح العلاقة بين الممثل والمتلقي من خلال الخطاب اللفظي عبر اثارة (الذاكرة الانفعالية) لحقبة زمنية وحشية.

conclusions:

1. The ability of the (Iraqi actor) to create approaches between (re-presenting the text) and (self-torture performances) by penetrating the elements of (the actor, the text, and the stage).
2. Employing the body of the (Iraqi actor) as a sign language that contributes to producing clear connotations in demarcating the boundaries of (the abused body).
3. The movement formation of (the body of the abused) led to clear references at a stage linked to the collective memory of (the Iraqi actor).
4. Questioning some concepts by establishing new axes of the signifier and the signified to explain the performative act of (the Iraqi actor) who formulated the duality of (religion) and (blood).
5. The Iraqi actor was able to enhance the act of purification through the abused body to create a performance system that balances the tensions of the human soul and satisfies its desires.
6. The vocal formation contributed to supporting (the Iraqi actor) by embodying images of pain, fear, and terror for (the body of the abused).
7. (The Violated Body) intended to draw the features of the relationship between the actor and the recipient through verbal discourse by stimulating (emotional memory) of a brutal time period.

References:

1. Asma Jameel, 2007 *social violence (a study of some manifestations in Iraqi society*, the city of Baghdad as a model) , (1) Baghdad: (House of General Cultural Affairs).
2. Erica Fischer Lichte, 2012: *Aesthetics of Performance (Theory in the Aesthetics of Presentation)*, by Marwa Mahdi, 1st Edition, Cairo (National Center for Translation),.
3. Pierre Klaster, 1981: *The Society of the Non-State*, Tr. Muhammad Hussein Dakrup, 1st Edition, Beirut: (University Foundation for Studies, Publishing and Distribution).
4. Peter Clinton, 2005: *Body Language*, Ter Muhannad Al-Khairy, Cairo (Dar Al-Farouk).
5. Benjamin Farten, 2011, *Greek Science*, vol. (2), tr. Ahmed Shukri Salem, Cairo: (The Strong Center for Translation).
6. Jean Granier, 2008: *Nietzsche*, Ter Ali Boumahlam, 1st Edition, Beirut (Majd University Foundation for Studies, Publishing and Distribution) .
7. Alaa Mashzoub , 2014: *Body Aesthetics between Performance and Response*, Syria: (Dar Safafat for Studies and Publishing).
8. Awda Abdullah, 2004: *Silent Communication and its Influential Depth in Others in the Light of the Qur'an and Sunnah*, Cairo: (Contemporary Muslim Magazine, p. 122) .
9. Wijdan Abdullah Al-Obaidi , 2017: *Forms of Violence in Contemporary Arab Play*, 1st Edition, Ideas for Studies, Publishing and Distribution.
10. Mustafa Abdul Salam Al-Hiti , 1985: *The World of Personality* - 1st Edition - Baghdad :(Mounir Press - Publishing and Distribution of the New Orient Library).

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1524

The character of the alienated woman in Falah Shaker's theatrical texts, "The Savage Wedding as a model"

Wasal Khalaf Kazim Al-Bakri [a1]

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 7 October 2024
Received in revised form 18 October 2024
Accepted 22 October 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
The character of the alienated woman, Falah's texts, The Savage Wedding play

ABSTRACT

The research (The Character of the Alienated Woman in Falah Shaker's Theatrical Texts, The Wild Wedding Play as a Model) was concerned with studying (alienation) and its impact on the woman's character and the construction of society as a whole, as the process of sound construction of any society and the consolidation of the family values system depends on the woman's character and her cultural and social presence, and the forms of her presence in the theatrical text, regardless of the human cultures to which she belongs. The research included four chapters. The first chapter included the research problem, which cantered around the following question: (What is alienation and what is its impact on the woman's character in Falah Shaker's theatrical texts, The Wild Wedding Play as a Model?), and the importance of the research, which was attributed to the necessity of studying (alienation) in Falah Shaker's theatrical texts, as it is considered the inauguration of one of the social phenomena that many researchers in the field of theatre have not had the opportunity to delve into before. The need for it stems from the fact that this research will benefit researchers and students in colleges and institutes of fine arts and those working in the field of theatrical literature and determining the goal that focused on identifying the topic (the character of the alienated woman in Falah Shaker's theatrical texts, the play The Wild Wedding as a model), in addition to the procedural definitions of the terms included in the title of the research. As for the second chapter (the theoretical framework), it consisted of two sections, in addition to mentioning the indicators that resulted from the theoretical framework. The researcher dealt in the first section: the character of the alienated woman. As for the second section, the researcher dealt in it: to study alienation in the global theatrical text. The researcher devoted the third chapter to the research procedures, in which the research community was identified, which includes one research sample. At the end of her research, the researcher concluded by mentioning the results that emerged from the analysis of the research sample, including:

1 -The character of the alienated woman or mother tries to search for her child who was lost in the womb of sin and the shadows of absence. She tries to restore what remains of him, as she suffers from a sense of guilt towards him.

2 -Alienation is closely associated with the heroine character.

3 -The alienated character in the play (The Savage Wedding), that is, the character of the woman, tries to escape from the past and aspires to reassurance, tranquillity, and the achievement of dreams, but to no avail, as she was unable to achieve her dreams that she had always dreamed of or her ambitions.

The researcher built the conclusions according to the results, then presented a set of recommendations accompanied by some suggestions that she found complementary to the research.

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1524
Wasal Khalaf Kazim Al-Bakri: The character of the alienated woman in Falah Shaker's theatrical texts, The Savage Wedding as a model
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

شخصية المرأة المستلبة في نصوص فلاح شاكر المسرحية "مسرحية العرس الوحشي أنموذجا"

وصال خلفة كاظم البكري[1]

الملخص:

عُني بحث (شخصية المرأة المستلبة في نصوص فلاح شاكر المسرحية مسرحية العرس الوحشي أنموذجا) إلى دراسة (الاستلاب)، وأثره على شخصية المرأة وبناء المجتمع ككل، اذ ان عملية البناء السليم لأي مجتمع من المجتمعات وترسيخ منظومة القيم الاسرية تتوقف على شخصية المرأة ووجودها الحضاري والاجتماعي، وأشكال حضوره في النص المسرحي على اختلاف الثقافات الإنسانية التي ينتمي إليها. وقد اشتمل البحث على أربعة فصول.

ضم الفصل الأول مشكلة البحث التي تمركزت حول التساؤل الآتي: (ما هو الاستلاب وما أثره على شخصية المرأة في نصوص فلاح شاكر المسرحية مسرحية العرس الوحشي أنموذجا؟)، وأهمية البحث التي عُزِيَت إلى ضرورة دراسة (الاستلاب) في نصوص فلاح شاكر المسرحية كونه يعد مُدشناً لأحد الظواهر الاجتماعية التي لم يتسنَّ للعديد من الباحثين في الميدان المسرحي الخوض فيها من قبل. والحاجة إليه التي تنطلق من كون هذا البحث سيعمل على إفادة الباحثين والدارسين في كليات ومعاهد الفنون الجميلة والمشتغلين في مجال الأدب المسرحي وتحديد الهدف الذي تركَّز في التَعَرُّف على موضوعة (شخصية المرأة المستلبة في نصوص فلاح شاكر المسرحية مسرحية العرس الوحشي أنموذجا)، وتم تحديد الحدود: الزمانية (1991)، والمكانية (العراق)، والموضوعية (دراسة موضوعة شخصية المرأة المستلبة في نصوص فلاح شاكر المسرحية مسرحية العرس الوحشي أنموذجا)، علاوة على التعريفات الإجرائية للمصطلحات الواردة في عنوان البحث.

أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد تألَّف من مبحثين، بالإضافة إلى ذكر المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. تناولت الباحثة في المبحث الأول: شخصية المرأة المستلبة. أما المبحث الثاني فقد تناولت الباحثة فيه: لدراسة الاستلاب في النص المسرحي العالمي. وخَصَّصت الباحثة الفصل الثالث لإجراءات البحث، إذ تم فيه تحديد مجتمع البحث الذي يضم عينة بحث واحدة وهي أنموذجاً للبحث، وعينة البحث التي اقتصرت على مسرحية (العرس الوحشي) سنة (1991) وقد خلُصت الباحثة في نهاية بحثها هذا إلى ذكر النتائج التي تَرَشَّحت من تحليل عينة البحث ومنها:

1- تحاول شخصية المرأة أو الأم المستلبة البحث عن طفلها الذي ضاع في رحم الخطيئة وظلال الغياب تحاول استعادة ما تبقى لها منه فهي تعاني الشعور بالذنب تجاهه.

2-الاستلاب لصيق الشخصية البطلة.

3-الشخصية المستلبة في مسرحية (العرس الوحشي) أي شخصية المرأة تحاول الهروب من الماضي وتطمح في الطمأنينة والسكون وتحقيق الأحلام، ولكن دون جدوى فلم تستطيع تحقيق أحلامها التي طالما حلمت بها أو مطامحها.

, وقد بَنَت الباحثة على وفقه النتائج الاستنتاجات، ثم قدَّمت جملة من التوصيات مشفوعة ببعض المُقترحات التي وجدتها مُتَمِّمَة للبحث، وكان ذلك في الفصل الرابع من هذا البحث الذي خَصَّصَته الباحثة للمحتويات المذكورة أعلاه. ولم تغفل الباحثة ذكر قائمة المصادر التي اعتمدت عليها في هذه الدراسة والتي تضمنت: القواميس والمعاجم والموسوعات، والكتب، والنصوص المسرحية، والدوريات. كذلك أوردت الباحثة مُلْحَقاً بَيَّنَت فيه مجتمع بحثها والاداة التي اعتمدتها في تحليل العينة.

الكلمات المفتاحية: شخصية المرأة المستلبة، نصوص فلاح، مسرحية العرس الوحشي.

الفصل الاول

أولاً: مشكلة البحث

المرأة انسان صاحب رسالة ومخلوق متعدد الابعاد يتحرك في عقله وعاطفته وارادته وطاقته ليضيف الى الحياة شيئاً جديداً لذلك فأن تحريرها هو جزء من تحرير الانسان في الجوانب التي تضطهد فيها انسانيته، واتيحت للمرأة فرص متنوعة للعمل الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي، دخلت معتركها واثبتت جدارتها وحسن تصرفها وقدرتها، وقد انعكس ذلك على وضع

[1] جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة

الاســرة بشــكل خاص والمجتمع بشــكل عام لما للمرأة من دور كبير واهمية بالغة في تنشــئة وتربية الابناء وتوجيههم الوجهة التربوية الناجحة.

وشاركت الرجل في صنع التاريخ، فهي عندما تقصى عن ساحة الفعل اليومي الثقافي يتعطل المجتمع ويعجز عن اداء دوره في بناء وجدان الشخصية لدى الاجيال الجديدة، ذلك ان المرأة قادرة على تزويد المجتمع بمنظومات قيم متطورة تؤمن بالتغير والمعاصرة و "تجعل من الاجيال الجديدة شريحة متماسكة وقادرة على المبادرة والفعل واعلان آرائها بصراحة وجرأة تليق بالشخصية المتفتحة الواثقة الجديرة بالمشاركة وتفعيل الذات، وكان للام دور فعال داخل الاسرة بما تحمله من قيم ومثل عليا رفدت بها ابناءها وشجعتهم على التمسك بها وعلى الايمان وحب العمل والاحترام والتعاون ودفعهم الى العلم والمعرفة. لهذا يعد الاستلاب من الموضوعات التي ارتبطت بالإنسان حيث إنه يجعل من الإنسان كائناً غريباً عن نفسه ويفقده وجوده.

أن الاستلاب مرض يمكن أن يهدد أي مجتمع ويحول الإنسان المظلوم أو المستلب إلى إنسان ظالم، أي إن الإنسان يصبح مجرد دمية تحركها خيوط السلطة الخفية فقد تحول المجتمع المعاصر إلى مجرد مسرح للعرائس.

ويعد مفهوم الاستلاب أحد المفاهيم المتداولة بكثرة في وقتنا الحاضر بسبب جشع الإنسان وأنانية وطمعه وطغيانه على الآخر وكذلك بسبب الحروب وتفشي الشر في عالمنا، فكثيراً ما نجد هذه المفردة في الفلسفة وعلم النفس والدراسات الإنسانية وفي الحقل السياسي والقانوني.

ولقد اهتم المفكرون والكتاب بمصطلح استلاب المرأة وقدموا له تفسيرات كثيرة وكان لكل كاتب أو مفكر استخدامه الخاص لهذا المصطلح حسب اهتمامه وفكره وتوجهاته, وكثيراً ما تناول الكتاب المسرحيين موضوع استلاب المرأة في نصوصهم المسرحية ومن هؤلاء، الكاتب المسرحي العراقي (فلاح شاكر), وهذا ما حَمَلَ البحث الحالي على دراسة (شخصية المرأة المستلبة) في النص المسرحي العراقي بوصفه ظاهرة مُتجذِّرة في تاريخه ، وهذه الظاهرة تؤشر مشكلة حددتها الباحثة عِبْرَ التساؤل الآتي: **(**ما هو الاستلاب وما أثره على شخصية المرأة في نصوص فلاح شاكر المسرحية مسرحية العرس الوحشي أنموذجا ؟) .

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية البحث الحالي في كونه:

1. يسلط الضوء على أحد الموضوعات المتجذرة في المسرح العالمي والعربي ، إذ خضعت موضوعة (الاستلاب) للعديد من المعالجات الدرامية التي اثْرَت العملية المسرحية على مستوى النص والعرض , إن البحث الحالي يعد مُدشناً لأحد الظواهر الاجتماعية التي لم يتسنَّ للعديد من الباحثين في الميدان المسرحي الخوض فيها من قبل وعدم تناول الموضوعة الحالية في دراسات سابقة , أما الحاجة الى البحث الحالي فتكمن في انه يفيد جميع المشتغلين في الحقل المسرحي والدارسين في علم النفس ، من حيث انه يقع ضمن البحوث النظرية والتطبيقية المتعلقة بالدرس الأكاديمي المسرحي . كما أنه يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها **ثالثاً: هدف البحث**

يهدف البحث إلى: (تعرُّف موضوعة شخصية المرأة المستلبة في نصوص فلاح شاكر المسرحية مسرحية العرس الوحشي أنموذجا).

رابعاً: حدود البحث

1. الحد الزماني: 1991.
2. الحد المكاني: العراق.
3. الحد الموضوعي: دراسة شخصية المرأة المستلبة في نصوص فلاح شاكر المسرحية مسرحية العرس الوحشي أنموذجا).
4. **خامساً: تحديد المصطلحات:**

-**الشخصية اصطلاحا:** تعرف الشخصية على أنها "خصائص جسمية وعقلية وعاطفية تميز إنساناً معيناً عن سواه وهو ذو شخصية قوية، وهي مجموعة الصفات التي تميز الشخص عن غيره(Wahab, 2009) .

كما تعرف أيضاً على أنها "السمات العامة للإنسان، وتطلق في العمل الدرامي على أحد الأدوار التي يقوم بها واحد من الممثلين، وهي كائن درامي من: ابتكار الخيال يكون دور أو فعل ما في كل الانواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة (Kahila, 2007, p. 186) .

عرف خليل أحمد خليل أحمد "الاستلاب بأنه "الارتهان والرهن بالمعنى الحقوقي القديم: بيع شيء، التنازل عن حق إلى شخص آخر. حالة المنسلب أو المسلوب، الذي لا يمتلك ذاته. يدل الانسلاب على المرض، بوصفه الطرف الأقصى للصحة (Khalil, 1995, p. 26).

التعريف الإجرائي: شخصية المرأة المستلبة

الاستلاب: هو فقدان شخصية الأم لوجودها الجوهري نتيجة لظروف خارجة عن إرادتها، وتشعر بعدم الانتماء إلى نفسها وإلى الآخر (المجتمع) فيخضع الشخص المستلب للأشياء كأنه عبداً لها وبالتالي تفقد انتمائها وتتوحد مع نفسها.

الفصل الثاني:

المبحث الاول: شخصية المرأة المستلبة

تؤدي الام دوراً كبيراً في اشباع حاجات الطفل المختلفة، وبناء قيم الطفل الاولية التي تبنى عليها قيم أكثر تعقيداً من خلال تفاعل الطفل مع محيطه الذي يعيش فيه حيث يؤكد (ماسلو) ان" الانسان يجب ان يشعر بتتابع الاشباع لحاجاته الاساسية قبل ان يستطيع تطوير شخصيته، ومالم يجد الشخص اشباعاً للأمن والحب والتقدير فأنه يفشل في تحقيق التطور الكامل (Morsi, 1985, p. 18)

اذ ان سلوك الطفل يخضع لأمرين مهمين الا وهما:

1- طبيعة الجسم البيولوجية.

2- التعلم الايجابي الذي يحدث نتيجة تفاعله مع الاسرة والمجتمع، اذ تتجسد لديه القيم والمهارات التي تختلف من طفل الى آخر، ومرد ذلك راجع للأسرة التي ينشأ فيها ودور الاب والام في ذلك، فضلاً عن طبيعة الطفل الاجتماعية وما يتعلمه من استجابات نحو الفرد القائم على رعايته، والتي تكون فيها الام بمثابة النواة لسلوكه نحو الأخربين، وهذه الفترة تكون مهمة في حياة الطفل وذلك للعلاقة الوطيدة بينهما ولاسيما في الشهور الاولى، حيث تستطيع الام ان تغرس في نفوس ابنائها بذرة الحب والتعاون والخير والعمل والدين، ويرى اصحاب نظرية التحليل النفسي ومنهم فرويد ان "المرحلة الاولى من حياة الطفل والتي لا يستطيع فيها من تحقيق رغباته واشباع حاجاته يكون لها اثراً بالغاً على مستقبل نموه (Freud, 1938, p. 55).

جاء الاستلاب بمعنى الاضطهاد فأقرب مثال على ذلك المرأة فهي أقرب معبر عن العجز والقصور وعقدة النقص والعار "فهي رائدة الانكفاء على الذات والتمسك بالتقاليد، وضعيتها تمثل أقصى درجات التماهي بالمتسلط من خلال ما تعانيه من استلاب، توجهها الوجودي تتحكم فيه وسائل السيطرة الخرافية على المصير (Hijazi, p. 199).

حيث تعيش المرأة حالة من الاغتراب الوجودي ويأخذ هذا الاغتراب أنماطاً استلابية، فعلى الرغم من التقدم الكبير في تعليم المرأة ووصولها إلى مواقع متقدمة في العمل وإدارة المجتمع فإن ذلك يعبر في جوهرة عن تحرر حقيقي لأن المرأة العربية ما زالت سجينة منظومات مغلقة من القيم والعقليات والذهنيات والتقاليد والفتاوى والممارسات التي تضعها في أقفاص القهر والعبودية "فهي تابع لا حرية له ولا إرادة ولا كيان، إنها ملكية الأسرة منذ أن تولد وحتى تموت (الأب أولاً، ثم الأخ، وبعد ذلك الزوج) مكنتها في أن تكون ما أريد لها ليس إلا.

وعلى العكس من ذلك نجد صورة المرأة المرجع (خصوصاً الأم) التي يقف منها الزوج والأبناء موقفاً طفلياً اتكالياً (Hijazi, pp. 199- 200) .

ويصف الشيخ الدكتور عائض القرني أوضاع القهر الذي تعانيه المرأة اقتصادياً وصفاً بارعاً ويقدمه في صورة تراجيدية إذ يقول "ظلمت المرأة عند الجهلة في مالها ثلاث مرات: مرة قبل زواجها يوم كان أبوها الجافي وأخوها القاطع يحاسبانها في آخر كل شهر على راتبها ويقتران عليها النفقة، وظلمت مرة ثانية من زوج بخيل شحيح تسلط على مالها وحرمها حرية التصرف في ما تملكه فصارت تنفق عليه وهو يقابلها بالفظاظة والغلظة وخوف الإيذاء، وظلمت مرة ثالثة لما طلقت فمنعت من أبسط حقوقها المالية فخسرت المال والزوج والأطفال والبيت والحياة الأسرية(Al-Qarni) .

فالمرأة تستخدم كوسيلة للتعويض عن المهانة التي يلقاها الرجل المقهور اجتماعياً، وللتعويض عن قصوره اللاواعي بإسقاطه على المرأة فهي أداة للإنجاب والإمتاع، والإنتاج، وأغراض السيطرة الهوامية على كيانها الذي هو محط الرغبات اللاواعية وملتقى اضطرابها.

وفي كل الأحوال تفرض على المرأة وضعية من القهر تقضي على إمكاناتها الذهنية، والإبداعية، والاستقلالية، والمادية. فحيثما وجد قهر فهو استغلال واستلاب لابد أن يصيب المرأة منها القسط الأوفر، وحيثما وجدت الحاجة إلى حشر كائن ما في وضعية المهانة لابد أن يقع الاختيار على المرأة (Hijazi, p. 200).

وهكذا كانت المرأة أداة المجتمع وخصوصاً المتسلط "وذلك هو لب وضعية القهر الذي تخضع له المرأة، أي تحويلها إلى أداة لخدمة أغراض المتسلط، وإلى محط لتناقضات المجتمع. ويتم ذلك من خلال سلسلة من الاستلابات والاختزالات تفرض على كيانها، تماماً كما هو حال كل وضعية اعتداء على إنسان آخر (Hijazi, pp. 202-201).

أما وضعية المرأة وفي الأوساط العشائرية المغلقة فوضع المرأة أقرب تعبير عن واقع القهر والاستلاب، حيث يختصر كيانها كله في جسدها الذي حول إلى مجرد أداة إنجاب للأولاد، إلى مجرد رحم قيمته في درجة خصوبته، وتحديداً في قدرته على إنجاب الصبيان، عندما يستنزف، تهمل المرأة، ويتحول السيد الرجل عنها إلى غيرها والمرأة في هذا الوسط هي أداة للمصاهرة، إقامة الروابط بين العشائر من أجل زيادة قوتها وسطوتها ومالها أو ضمن العشيرة (تزويج الفتاة إلى ابن عمها) من أجل زيادة لحمة العشيرة والحفاظ على ثروتها. فالمرأة أداة التحالف والتلاحم لا وجود لها خارج إطار هذا الدور (Hijazi, p. 202). وفي وسط كل هذا أتحرم المرأة من أن تعيش حياتها كإنسان يتمتع بحقوق وكيان مستقل فتصبح مسخرة لأغراض الرجل ويتم استلابها دون الشعور بالإثم.

المبحث الثاني: الاستلاب في النص المسرحي العالمي.

من خلال قراءة مسرحيات أسخيلوس والتمعن فيها نرى أنه تناول الموضوعات الإنسانية الأكثر خطورة كالأسر والقتل والحرب وهذه الكلمة التي تتضمن الموت والعذاب والقهر والاضطهاد ونستدل من كل ذلك على وجود الاستلاب في معظم نصوص أسخيلوس المسرحية.

مثلاً في مسرحية (بروميثيوس مقيداً) نجد هناك استلاب من قبل الآلهة، ثم جاء بعد أسخيلوس الكاتب المسرحي العظيم سوفوكلس (496- 406) الذي أدخل الممثل الثالث ووسع حجم الحوار الدرامي.

حيث اتسمت أعماله بالعمق في التفكير والثراء في التعبير وكذلك بقيت لنا من أعماله سبع مسرحيات وهي أوديب ملكاً، وآلكترا، وأوديب في كولونوس، وانتيجون، بنات تراخيس وفيلوكيتيس، أياس.

نأخذ مثلاً مسرحية أنتيجون التي فيها نوع من الاستلاب وهو استلاب حق المرأة في الدفاع عن أخيها أو دفنه فهذا أبسط حق من حقوق الميت وتعرضها إلى السجن والتعذيب بسبب هذا الأمر الذي أقدمت عليه، حيث تدور أحداث المسرحية حول إصرار الشخصية النسائية أنتيجون وهي ابنة أوديب الغير شرعية على دفن أخيها الذي قتل بسيف أخيه الثاني الذي قتل أيضاً على يد أخيه الأول ولكنه دفن وعُملت له جنازة كبيرة والذي اعتبروه بطلاً لأنه دافع عن مدينة طيبة ولكن بولينيكس لم يدفن وبقي في العراء بقرار من الملك كريون فترفض أنتيجون قرار الملك بعدم دفن أخيها فينشأ صراع بين أنتيجون والملك كريون بسبب تمردها ضد نظام الحكم القائم الذي يبدو مستبداً فحاولت أنتيجون تأمين عملية دفن محترمة لشقيقها خوفاً من غضب الآلهة إذا ما بقي في العراء بدون دفن على الرغم من إنه كان خائناً لمدينة طيبه وفعلاً تقوم بعملية الدفن فيصدر حكم الملك كريون بعد علمه بذلك بدفن أنتيجون وهي حية فيعلم هايمون ابن كريمون (وحبيب أنتيجون) بهذا الأمر فيحاول أن يقنع أبيه لكن دون جدوى فيذهب إلى إنقاذ أنتيجون لكنه يجدها جثة هامدة لأنها تقتل نفسها فينتحر هايمون وتنتحر بعد ذلك أمه.

وأن سبب الانتحار هو إحساس الشخصية وشعورها بالظلم والاستلاب والقهر واليأس من الحياة.

اما الحركة الواقعية التي رفضت كل القيود التي تحدها من خيال وعاطفة "ونجد من الناحية الإيجابية أن الواقعية الأدبية هي في الحقيقة نتيجة للحركة العلمية التي كانت مسيطرة في العصر الذي ظهرت فيه الواقعية، فالواقعية تحاكي حياد رجل العلم ومحاولة إظهار شخصيته في عمله، كما إنها تقلد تحرر العالم من التعصب وافتقاره إلى الروادع التقليدية خلقية كانت أم فكرية (Millet & Others, p. 328).

فالواقعية تهدف إلى تصوير الحياة الواقعية تصويراً يقترب كثيراً من رؤية العالم لها فهي تصور الحياة بما فيها من صراعات خارجية في المجتمع أي أن مواضيعها اجتماعية هادفة ومن أهم كتاب الواقعية الكاتب النرويجي أبسن (1828- 1906) الذي كتب مسرحيته الواقعية (بيت الدمية) وتتحدث قصة المسرحية عن فتاة تدعى نورا "التي تتفانى في حب زوجها إلى أن تتبين حقيقة شخصيته فيقر

عزمها على ترك منزله، إن هذا هو موضوع الزواج والحال القديم بكل تأكيد، ولكن طريقة عرضه كانت مختلفة بشكل جعله يبدو موضوعاً جديداً تماماً(Nicole, 2000, pp. 238-239).

ونتيجة للاضطهاد الذي تعرضت له البطلة نورا والذي صدر عنه الكبت تثور على زوجها حيث إنها تصفع الباب في نهاية المسرحية وتخرج من البيت وإن ثورتها هذه ليس لأنها امرأة ثائرة على التقاليد والأعراف، ولكن هذا دليل على درجة الاستلاب الذي كانت تعانيه هذه المرأة لدرجة جعلتها تعصف وتتمرد.

في النص المسرحي العربي ارتأت الباحثة اختيار مسرحية انا امك يا شاكر ليوسف العاني والتي تجري احداثها ابان الحكم الملكي في بداية الخمسينيات من القرن العشرين ابان الاحتلال البريطاني للعراق، اذ عاش العراق ظروفاً سياسية واجتماعية نتيجة الاحتلال والذي كان هو المتحكم في امور البلاد، وكان هدف الشعب العراقي التخلص من الاستعمار والتحرر من القيود والسلاسل لكي يصبح بلداً حراً، حيث انتشر الوعي بين ابناء الشعب اذ كان (للثورات القومية وما حملته من تطورات هامة ذات ابعاد سياسية واجتماعية واقتصادية الاثر الكبير في تطوير الحركة القومية الوطنية في العراق) (Al-Hasani, 1978, p. 337) .

من هذا الواقع استل (العاني) نموذجه الاجتماعي متخذاً منه اداة للنقد والادانة حيث اتخذت المسرحية العراقية (طابع القياس لأوضاعنا الاجتماعية والفكرية، فقد عبر الكاتب العراقي في هذه المرحلة عن الظلم السياسي والاجتماعي وما يسببانه من ضغوط على الفرد) (Al-Nassir, 1976, p. 76) .

وانموذج (العاني ام شاكر) ام واعية بواقعها مبادرة تحمل ملامح تستطيع من خلالها التصدي للرجعية خلال الخمسينات، فهي تمثل الواقع بكل امكانياته، وام شاكر تعيش في بيت يفوح بالجو الثوري، فأبنها الاول استشهد في احدى الانتفاضات في حين نجد ان ابنها الاصغر (سعدي) سار على خطة اخيه وأودع السجن، بينما تناضل كوثر على الدرب نفسه، ان ذلك كله يحصل نتيجة دعم الام، انها (نمط من الامومة الابية المناضلة، التي تفخر بما يفعله الابناء وتشجعهم) (Youssef, 1983, p. 82) .

صور العاني الام في مسرحيته وهي تمتلك الارادة وقوة التحمل، تحملت الظلم لكنها رفضت الشكوى والعويل، بل وقفت موقفاً متسامياً وشامخاً، فقد عملت على جمع النسوة وحرضتهم وقادت الانتفاضة.

ام شاكر: نروح على سعدي، لاكت كبل ما نروح عليه نروح على الامهات، نروح على كل الناس وتدرين شنكوللهم.

ام صادق: شنكوللهم.

ام شاكر: شنكوللهم، سعدي السبع ماتنطفي ناره، يلة ياشعب ناخذ بثأره (Youssef A.-A. , p. 67)

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

1-الاستلاب النفسي ينتج لشعور الفرد بعدم الانتماء إلى مؤسسات المجتمع وهو عدم تكيف الشخص نفسياً واجتماعياً مع البيئة التي يعيش فيها مع التغيرات التي تطرأ على مجتمعه.

2-تعاني المرأة وخاصة العربية من ثلاث منظومات من القهر والاستلاب وهي: الاستلاب الجنسي، والاستلاب الاقتصادي، والاستلاب العقائدي فالمرأة كما ينظر الرجل إليها مجرد كيان جسدي يلبي رغبات الرجل الجسدية.

3-ينتج الاستلاب لعوامل داخلية وخارجية: داخلية مثل انتشار الأمية وموجات التعصب الديني والطائفي والعرقي فساد الحكم وغياب الحرية والمساواة وتخلف الفكر السياسي والممارسات السياسية، والخارجية مثل الترويج لبعض الإيديولوجيات وتشويه التاريخ العربي الإسلامي وإبراز جوانب الضعف فيه ونشر الأكاذيب والافتراء على الدين الإسلامي.

4-إن الاستلاب يؤثر سلباً على الشخصية المستلبة فيحول المرأة المستلبة أو المظلومة إلى إنسانة سالبة وهذا يؤثر على مستوى الجماعة.

5- تفردت شخصية الام بحمل هوية الامومة واستمرارية الجنس البشري.

6- حملت شخصية المرأة العديد من الابعاد التربوية في علاقتها بالأبناء، حب، حنان، عطف، تعليم، الصبر، حب العمل، الاخلاص، التضحية، التعاون، الصدق، الوفاء، الكرم، الشجاعة، التفاني، الاعتماد على النفس، حب الوطن، الثقة بالنفس، الشفقة، الرحمة، الدفء، نكران الذات، الطموح، الارادة، الحكمة، التحمل، العقل الراجح، الاخلاق، الجمال.

7- ساهمت المرأة في الدفاع عن الوطن ودرء الخطر الخارجي ونيل الاستقلال والحرية.

الفصل الثالث

الإطار الاجرائي

أولاً: مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث على عينة واحدة للبحث وهي مسرحية العرس الوحشي تأليف فلاح شاكر سنة 1991.

ثانياً: منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة، تبعاً لما تمليه عليه طبيعة البحث الحالي.

ثالثاً: أداة البحث

اعتمدت الباحثة على ما تم الاشارة اليه في الإطار النظري من مؤشرات

رابعاً: تحليل العينة

أولاً: مسرحية العرس الوحشي

تأليف: فلاح شاكر

سنة: 1991.

المسرحية مقتبسة من رواية (العرس الوحشي) للفرنسي (ليان كافلك) فهي عند الفرنسين تتحدث عن قصة اغتصاب امرأة فرنسية على أيدي ثلاثة جنود أمريكان لكنها عند فلاح شاكر تتشظى هذه الجريمة لتشمل استلاب وطن كامل، فالمرأة هي رمز للوطن ويشير الكاتب بالوطن الى بلده العراق المغتصب.

تتكون المسرحية من سبع مشاهد وتدور أحداثها في عبارة نقل نهري متضررة راسية على أحد ضفاف نهر دجلة. تبدأ المسرحية بحوار بين الأم المستلبة وابنها الذي هو أيضاء(مستلب) فهو برئ لا ذنب له بما حصل لأمه والشخص السالب غائب، ولكن تتعرف عليه من خلال استرجاع الشخصيات للذكريات الماضية.

في البداية تحاول الأم إنقاذ ابنها من الهلاك في السفينة المهجورة الغارقة فتطلب منه المغادرة معها، لكنه يرفض عرضها، ويصر على البقاء في السفينة ويعاتبها على تركها له ويتهمها بعدم المحبة ويتجلى ذلك واضحاءفي حواره مع الأم:

الابن: أنتِ لا تحبينني.

الأم: عدنا ثانية إلى هذرك.

الابن: إنكِ لم تنظري في عينَيَّ قط..

الأم: عيناك

الابن: كنتِ أمي ولم تنظري في عيني (Shaker, n.d.).

تحاول الأم إقناع ابنها وإرضاءه لانتشاله من السفينة الغارقة لا محالة فتتقدم نحوه بهستيريا (وهو يستسلم لها دون مقاومة).

الأم: ابتعد.. ابتعدي عني أيتها الذكرى الأبدية يا شقاقي.. ابتعد.. اذهب.. اذهب من نفسك.. غادر أنفاسي وإلا اختنقت برائحتك الكريهة.. رائحة الويسكي المعجون بالدم.. رائحة الضوء الأصفر المتأرجح فوق ملابسي المخرقة (Shaker, n.d.).

لكنها حين ترى عينيه الجاحظتين تتركه وتهرب من الفزع وبعد ذلك تحاول كسر الحاجز بينها وبين ولدها فتتقمص عدة شخصيات لعلها تستطيع أن تتسلل إلى قلبه فتأخذ أولاءدور ابنة الخالة حنان فتحاول إكمال حوارها والتقمص في الدور لتنفذ إلى قلبه لكنها تعجز عن ذلك فتنهار باكية.

الابن: لا تبكِ.. لا تبكِ من أجل عذاباتي.. ما كنت أتعذب حينها مثلما الآن (Shaker, n.d.) . .

فيحاول الابن أن يلوم نفسه أمامها لكي يبرر لها كرهها له، ولكن ينبعث فيها حنينها وحلمها في أن تكون المرأة التي تريد هذا فهي تستذكر مشاهد حبها الأول لـويل (ابنها).

الابن: لم يكن الذنب ذنبك فلا تشغلي ضميرك بالعذاب.. أنا كنت سيئاءلا أحب.. لم تستطيعي أن تحبيني..

الأم: آه يا ويل.. لا أعرف كيف أحبك.. أنا أحاول أن أرتقي إليك كحلمي (Shaker, n.d.) .

وهنا يبدو أن ويل (ابنها) قد تقمص شخصية أخرى فتصرخ الأم خائفة.

الأم: لا تلمني أيها السافل.. لست سوى مغتصب حقير.

ثم بعد ذلك تتقمص المرأة (الأم) دور الممرضة التي تعمل في المصح فتصبح عدائية.

الأم: لم تكن تستحق المصح والمصاريف التي أنفقناها عليك.. كان من الأجدر بنا أن نودعك مستشفى المجانين وننتهي من أمرك.

الابن: لن أذهب.

الأم: بل ستذهب.

الابن: أنتِ تغارين مني لأن أمي أجمل منك وأنت رئيسة ممرضات في مصح كله مرضى مجانين.. أنتِ مجنونة مثلهم.. تغارين لأن أمي جميلة وأنا عاقل (Shaker, n.d.).

وهنا تحاول الأم عبثاً أن تحصل على النقود التي معه لكن الأرض التي تحتها تبدأ بالانخساف والزمن يبدأ بالتهشم فالعَبارة تغرق بما فيها وتأتي كلمة (أماه) بعد فوات الأوان حين أغلق الماء منافذ الماء على الأم المستلبة والابن المستلب.

ومن خلال الحوارات نلاحظ أن المسرحية تناولت عدة مواضيع منها الحب والكره والجنون والخيانة والاغتصاب (الذي هو نوع من أنواع الاستلاب الجسدي أو المادي والذي نريد أن نركز عليه في هذه المسرحية وهو اغتصاب امرأة عراقية في الثالثة عشر من العمر من قبل جنود أمريكيين يخدمون في قاعدة عسكرية بالقرب من مسكن الفتاة مما أدى إلى إنجابها طفلاً مشوه ومختلاً فيصبح شاباً دون أن تكون العلاقة بينهما علاقة أم بابنها بسبب تأثير الحالة غير الطبيعية لظروف إنجابه فلقد أنجبته وتربى في مخزن للأغلال، وهي لا تحبه لأنه يذكرها بما حصل لها وبما عانته من ظلم الاحتلال ولأنه يمثل الاحتلال فهو ابن المحتل ولكن رغم هذا فإن الطبيعة لابد أن تأخذ مجراها لجهة حب الأم لطفلها كونها حملته وإنه برئ لا ذنب له بما حصل ويحتاج إلى أمه وحضنها الدافئ.

هنا نجد أن الكاتب يضع معادلاً موضوعياً لموضوع الاستلاب يتضمن إحساسين متقابلين الأول وعلى مستوى عقدة الجرم الذي ارتكب بحقها، فقد تعرضت لفعل الاغتصاب (الاستلاب الجسدي) وبين الثاني وهو غريزة الأمومة والتي تحتاج دائماً للإشباع فيه تستلب حتى هذه الغريزة التي طالما حلمت بها، فالاستلاب كان سبباً في اغترابها عن ثمرة الفعل الوحشي الذي يميل بشكل طردي إلى فعل آخر مماثل تتجلى بـ (الاحتلال)، وجسدت الشخصيتان اليتم التي توطنت في ترميزاته، فالعرس يقابله الاغتصاب، مما يسقط شرعيته، والاغتصاب ليس فقط للمرأة فهناك دلالات ضمنية، الوطن والأم والأمان والحرية والمستقبل ففي المسرحية استلاب عام وهو استلاب الوطن واستلاب خاص وهو استلاب المرأة وكذلك استلاب خارجي الذي أتى من المحيط الذي تعيش فيه الشخصيات واستلاب داخلي والذي يتأتى من الإحساس بعقدة الذنب (الجريمة) نتيجة لغريزة الأمومة فنجد في المسرحية عدة مستويات للاستلاب خلال تجاذب مشاعر مختلفة تراوحت بين الحب والكره، العقل والجنون، الزواج والاغتصاب.

الفصل الرابع

النتائج:

1- تحاول شخصية المرأة أو الأم المستلبة البحث عن طفلها الذي ضاع في رحم الخطيئة وظلال الغياب تحاول استعادة ما تبقى لها منه فهي تعاني الشعور بالذنب تجاهه.

2-الاستلاب لصيق الشخصية البطلة.

3-الشخصية المستلبة في مسرحية (العرس الوحشي) أي شخصية الأم تحاول الهروب من الماضي وتطمح في الطمأنينة والسكون وتحقيق الأحلام، ولكن دون جدوى فلم تستطيع تحقيق أحلامها التي طالما حلمت بها أو مطامحها.

4- تمكن الكاتب فلاح شاكر من استظهار استلاب الوطن ومعاناة الشعب في شخصيتين فقط.

5- إن الاستلاب يأتي بردود فعل سلبية على الشخصية المستلبة فهو يحولها من شخصية مستلبة إلى شخصية سالبة.

6- يكون الاستلاب ناتج لعدة عوامل منها الجهل والعوز الاقتصادي أو الاجتماعي أو النفسي.

الاستنتاجات:

1-جميع الشخصيات المستلبة منغلقة على نفسها.

2-الشخصية المستلبة في حالة نمو وتنوع مستمر فتتنوع بين الصمت والضعف والقوة والاستسلام والأمل، واليأس، والثورة، والتمرد.

3-تسترجع الشخصية المستلبة ماضيها من خلال الذكريات في حوارها مع الآخر.

التوصيات:

توصي الباحثة بما يلي:

1- ضرورة التأكيد على الكتاب برفدهم بالنصوص المسرحية والتي تظهر شخصية المرأة بدور رئيس تجري على لسانها قيم تربوية واخلاقية تمثل سلوك المجتمع العربي الاسلامي.

2- اهتمام التربويين والمختصين بمسرح المرأة وايلائه عناية كبيرة وبشكل مكثف ليتم من خلاله نشر الوعي والثقافة والقيم النبيلة.

3- دراسة مفهوم الاستلاب بكل أنواعه والتركيز على الشخصيات المستلبة أثناء العروض المسرحية في المهرجانات.

المقترحات:

1-دراسة الشخصية المستلبة في النص المسرحي العربي.

2-دراسة الابعاد النفسية والاجتماعية لموضوعة الاستلاب في العرض المسرحي العراقي.

Conclusions:

1. All alienated personalities are closed in on themselves.
2. The alienated personality is in a state of continuous growth and diversity, varying between silence, weakness, strength, surrender, hope, despair, revolution and rebellion.
3. The alienated personality recalls its past through memories in its dialogue with others.

References

1. Al-Hasani, A. R. (1978). *History of Iraqi Ministries* (1 ed.). Beirut: Dar Al-Kutub.
2. Al-Nassir, Y. (1976). *Face to Face.* Baghdad: Dar Al-Sa'ah.
3. Al-Qarni, A. (n.d.). Retrieved from http://www.Nesasy. Org / content / view/
4. Freud, F. (1938). *here contribution to the theory of sex . In A. April (Edo-The basic writing if Sigmund Freud.* New York: Modern Library.
5. Hijazi, M. (n.d.). *Social backwardness is an introduction to the psychology of the oppressed person.*
6. Kahila, M. M. (2007). *Dictionary of Theatre and Drama Terms* (1 ed.). Al-Jazeera: Hala Publishing and Distribution.
7. Khalil, K. A. (1995). *Dictionary of Philosophical Terms.* Dar Al-Ghar Al-Lubnani, Beirut.
8. Millet, F. B., & Others. (n.d.). *The Art of Drama.*
9. Morsi, S. A. (1985). *The Normal Personality, Islamic Psychological Studies Series, 1st ed.* Cairo: Wahba Library.
10. Nicole, A.-I. (2000). *The World Play* (3 ed.). (A. A.-H. Metwally, Trans.) Cairo: Hala Publishing and Distribution House.
11. Shaker, F. (n.d.). *The Wild Wedding Play*. Retrieved from Al-Hewar Al-Mutamadin Issue: 1497 - 3/22/2006 - 11:8: http://www.ahewar.org, debat/ show. art? aid=60190
12. Wahab, S. A. (2009). *Scientific and Theoretical Foundations of Theatrical Directing, 1st ed.* Alexandria: Horus International Foundation.
13. Youssef, A.-A. (n.d.). *My Plays* (One ed.). Baghdad.
14. Youssef, Y. (1983). *The Hero in Iraqi Theater, The Small Encyclopedia.* Baghdad: Dar Al-Hurriyah for Printing.

Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1525

The dynamics of the actor's movement in Iraqi theater performances

Waad Abdul Amir Khalaf [a1]

[a] *University of Diyala, College of Fine Arts*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 6 August 2024
Received in revised form 21 August 2024
Accepted 27 August 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
Dynamics, Actor's movement

ABSTRACT

The dynamics of the actor's movement in the theatrical performance are one of the most important elements that contribute to conveying the artistic message and theatrical text to the audience in an influential and effective manner. Movement is not just physical movements on the stage, but rather an expressive language that carries within it many feelings and ideas, and contributes to building characters and developing the dramatic plot. The research is summarized in four chapters. The first chapter included the research problem. The researcher formulated his problem question as follows: What are the most effective methods and techniques for the dynamics of the actor's movement in Iraqi theater performances? Then the importance of the research and the need for it. The goal of the research was to identify the dynamics of the actor's movement in Iraqi theater performances, then the limits of the research, followed by defining the research terms. The theoretical framework, which is the second chapter, came in two sections. The first reviewed the development of the theatrical actor's movement from a historical perspective. As for the second section, the researcher focused on the dynamics of the actor's movement in global theatrical theories, followed by what the theoretical framework resulted in. As for the third chapter, which is the procedural chapter, the researcher explained the research community, its method, sample, tool, and sample analysis. This is followed by the fourth and final chapter, which included the results, conclusions, recommendations, and suggestions, then a list of sources and references

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: dr.waead9@uodiyala.edu.iq
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1525
Waad Abdul Amir Khalaf: The dynamics of the actor's movement in Iraqi theater performances
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

ديناميكية حركة الممثل في عروض المسرح العراقي

وعد عبد الامير خلف[1]

الملخص:

تعد ديناميكية حركة الممثل في العرض المسرحي من أهم العناصر التي تسهم في إيصال الرسالة الفنية والنص المسرحي إلى الجمهور بشكل مؤثر وفعّال. فالحركة ليست مجرد تنقلات جسدية على خشبة المسرح، بل هي لغة تعبيرية تحمل في طياتها الكثير من المشاعر والأفكار، وتسهم في بناء الشخصيات وتطوير الحبكة الدرامية. فيتلخص البحث بأربعة فصول تضمن الفصل الاول مشكلة البحث وقد صاغ الباحث سؤال مشكلته بالآتي ماهي الاساليب والتقنيات الاكثر فاعلية لديناميكية حركة الممثل في عروض المسرح العراقي. ثم اهمية البحث والحاجة اليه اما هدف البحث تمثل بالتعرف على ديناميكية حركة الممثل في عروض المسرح العراقي ثم حدود البحث تليه تحديد مصطلحات البحث. اما الإطار النظري وهو الفصل الثاني فقد جاء في مبحثين الأول استعرض تطور حركة الممثل المسرحي نظرة تاريخية اما المبحث الثاني فقد ركز الباحث ديناميكية حركة الممثل في التنظيرات المسرحية العالمية يليه ما أسفر عنه الإطار النظري اما الفصل الثالث وهو الفصل الاجرائي فقد بين فيه الباحث مجتمع البحث ومنهجه وعينته واداته وتحليل العينة. ويليه الفصل الرابع والاخير وقد اشتمل على النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ثم قائمة بالمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: ديناميكية، حركة الممثل

الفصل الأول الإطار المنهجي

مشكلة البحث:-

مما من شك ان القدرات التي يتمتع بها الفرد الممثل بالاضافة الى الامكانيات الصوتية هي القدرات الجسدية وهي التي تعد الطرف الثاني من منظومة الممثل الصوتية والجسدية التي تكون كل مكتملا في انتاج الصورة النهائية للعرض المسرحي فقد تناولت الكثير من الدراسات جسد الممثل وتوظيفه في النظريات والاتجاهات المختلفة حيث يتميز جسد الممثل في المسرح بقدرته الديناميكية على تقديم كل معقد من المعاني والرموز، باعتباره الرمز المادي الرئيسي، حيث يقدم دلالاته من خلال مظهره الخارجي، وافعاله ، وسلوكياته على خشبة المسرح المختلفة , ومن خلال الحركة يستطيع الممثل أن يعبر عن الانفعالات الداخلية والحوارات النفسية للشخصيات، مما يضفي حياة وحيوية على العرض المسرحي, اضف الى ذلك ان ديناميكية حركة الممثل تتنوع ما بين الحركات الكبيرة الملفتة للنظر، والحركات الدقيقة التي تعبر عن تفاصيل دقيقة في الأداء، وكلها تخدم النص وتعمق من فهم الجمهور للأحداث والشخصيات. علاوة على ذلك، ومن خلال ماتقدم فقد صاغ الباحث سؤال مشكلته بآلاتي ماهي الاساليب والتقنيات الاكثر فاعلية لديناميكية حركة الممثل في عروض المسرح العراقي.

أهمية البحث والحاجة إلية:- تتجلى اهمية البحث في تسليط الضوء على دينامكية حركة الممثل في عروض المسرح العراقي , اما الحاجة اليه فهو يفيد المهتمين والدارسين في الفنون المسرحية بشكل عام وفن التمثيل بشكل خاص كذلك يفيد طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية .

هدف البحث :- يهدف البحث إلى التعرف على ديناميكية حركة الممثل في عروض المسرح العراقي .

حدود البحث :-

. الحدود الزمانية :- (2011 - 2014)

الحدود المكانية: - جمهورية العراق

حدود الموضوع : - دراسة ديناميكية حركة الممثل في عروض المسرح العراقي

[1] جامعة ديالى، كلية الفنون الجميلة

تحديد المصطلحات :-

1- ديناميكية :-

تعرف لغويا على انه " حركة ونشاط وحيويّة وايضا ديناميكيّة الحياة: دراسة تأثير العمليّات الديناميكيّة كالحركة والسرعة على الكائنات الحيَّة "(Al-Razi, 1981)

ويعرف صليبا الديناميكية على انه " منهج في علم النفس يركز على دراسة القوى النفسية الكامنة وراء السلوك الإنساني والمشاعر والعواطف وإمكانية ارتباطها بالتجارب المبكرة"(Saliba, 1982)

كما تعرف ماريا الياس و حنان القصب الديناميكية على انه " القدرة على استخدام تقنيات وأساليب مسرحية مختلفة لنقل قصة أو رسالة إلى الجمهور, يمكن أن يشمل ذلك عناصر مثل الحركة والموسيقى والمؤثرات الصوتية والإضاءة والمؤثرات الخاصة، والتي تُستخدم جميعها لتحسين الأداء وإضفاء الحيوية على القصة"(Maria & Al-Qasab, 1997)

يعرف الباحث الديناميكية اجرائيا على انها " قدرة الممثل الحركية على التكيف مع أدوار متنوعة وتقديم أداء مقنع في مختلف الشخصيات والظروف عبر استخدام تقنيات وأساليب مسرحية مختلفة " .

2- الحركة :-

تعرف لغويا على انه "الحركة ضد السكون وحركه فتحرك وما نه (حراك) إي حركة وعلام (حرك) إي خفيف ذكي. و(الحارك) من الفرس فروع الكتفين وهو الكاهل "(Al-Razi, 1981)

الحركة في الفلسفة "الحركة هي التغير المتصل الذي يطرا على وضع الجسم في المكان من جهة ما هو تابع للزمان فلكل حركة إذن زمان لان الجسم المتحرك لا يشغل مكانين في زمان واحد. (Saliba, 1982)

يعرّفها (أكسفورد) على انها "لا تعني فقط انتقال جسم الممثل من مكان لآخر، بل تعني جميع الإيماءات والإشارات والتصرفات الناتجة كأفعال وردود أفعال عن عواطف الشخصية والظروف المحيطة بها"(Lane, 1999)

أما (دين) فيعرّفها على النحو الآتي "صورة المسرح في حالة الفعل"(Alexander, 1982)

يعرف الباحث الحركة اجرائيا على انها " هي القدرة على انتقال الممثل من الثابت الى المتحرك عبر فترة زمنية محدده يعتمد فيه على الإيماءات والإشارات والتصرفات.

الفصل الثاني(الإطار النظري)

المبحث الأول :- تطور حركة الممثل المسرحي نظرة تاريخية

شغلت حركة الممثل منذ بداية المسرح وحتى يومنا هذا الكثير من المشتغلين والدارسين والمنظرين في فن المسرح باعتبارها لغة باستطاعتها إن تعبر عن قصص وحوادث ارتبطت بالغريزة أو ما يسمى بالغريزة التمثيلية من خلال ميل الإنسان البدائي بغريزية للتمسرح (فقد كان يتظاهر بتعاملاته مع الطبيعة والإنسان والكائنات والموجودات عندما كان يحكي أخر النهار لعائلته كيف اصطاد الفريسة وذلك باستخدامات حركية إيماءات، حركات، إشارات تعطي وصفا كاملا للحادثة ,Al-Kashif) (2006وفي الحديث عن الغريزة والغريزية التمثيلية يعرف الكسندر باكشي الغريزة بانها دافع طبيعي للحدث الدرامي يتواجد عند البشر جميعا ، انها المجهود الذي يبذله الفرد كي يبدو مختلفا عن حقيقته ، انها ممارسة التصنع، فنحن نسعى في هذه الحياة لتحقيق هذا التنكر الجزئي، أو الكلي كي نحقق مجموعة من النتائج العملية بعضها يكون حسن النية، وبعضها يكون ذا نوايا سيئة بعضها يكون جادا، وبعضها ذا طبيعة ،مازحه ولكن ايا كانت النتيجة فالفعل الدرامي يشكل جزءا من تصرفاتنا، وربما نمارسه بلا وعي على الاطلاق "(Dior, 1988) , وعليه يمكننا القول بان الحركة هي الغريزية وقد بدأت قبل اللغة المنطوقة بدليل الدوافع الغريزية التي تحدث بها الانسان البدائي معبرا عن ما حدث له في يومه من احداث اذا الغريزة هي الدافع والمحرك الاساس لدى اي انسان وعن اي فكرة ولتسليط الضوء اكثر عن هذا الدافع والمحرك الأساس ففي هذا الجانب يذهب فرنسيس فرجسون الى ابعد من ذلك فيطرح مفهوما حول الغريزة موداه انها شكل كامن للادراك الانساني , ويطلق على هذا الادراك الوعي المسرحي الذي يعتمد على المعنى الكامن في دخليه الانسان ، ونيته يتبلور في هيئة افعال جسديه تعطي معان ودلالات متعددة ترتبط بثقافة وحضارة المجتمع "(Al-Kashif, 2006) .

ان المقدرة العقلية والفكرية للانسان تدفع به الى المحاولة لتجسيد ما فكر به وما دار في المخيله من صور وافكار للترجم الى افعال وهذه الافعال هي مايقوم به من حركة سواء كانت هذه الحركة نتاج صناعي او فني او جمالي ، وعليه فالحركة نتاج قائم على فكره تولدت في الذهن وتحولت الى حقيقة على ارض الواقع وفي هذا الصدد نورد ان" تناول أي فكرة باعتبار ان لها وجودا حقيقا كان يدفع الى محاولة رؤيتها في صورة مجسدة حية، وكانت وسيلة العقل الوحيدة لتحقيق ذلك هي تمثيل الفكرة بالإنسان، ومن خلال هذا النشاط تولدت ملكة التفكير الرمزي او الاستعماري" (Dr. Nihad, 1998) .

وعليه يمكننا القول بان الحركة هي تجسيد الافكار والروى التي تتولد في دخليه العقلية البشرية ومن ثم تحويلها الى واقع ملموس، فقد بدا الانسان بالحركة او انها سبقت النطق ومن ثم اصبح يترجم الافكار عن طريق هذه الحركة التي كانت في بداية الامر مكتسبه في محاكاتها للطبيعة ومن ثم تطورت شيئا فشيئا حتى اصبحت لغة في عروض مسرحية خاصة. وعليه سوف يقوم الباحث باستعراض حركة الممثل عبر العصور المسرحية .

لا يخفى على الدارسين والمتتبعين لتاريخ المسرح منذ النشوء ان الحركة كانت الاساس في الاعياد والطقوس والاحتفالات الدينية والظواهر المسرحية الأولى في المعابد ومن ثم الشارع في العروض الاحتفالية دنيوية التي كان الكهنة يقومون بالاداء التمثيلي، حتى انجاز اليونان لكل من الاليادة والأوديسة عام ٧٥٠-٧٠٠ (ق.م) واللتان يعدان العلامة الفارقة في تاريخ التمسرح في استخدام الوسائل التعبيرية والتي تتصدرها الحركة بشكل خاص ولما تتضمنه هذه الاساطير من خيال جامح فقد بدا التاثير واضحا على حركة الممثل وذلك من خلال تجسيد الصراعات بين الالهة والبشر ،حروب، مغامرات ، تنبؤات وكل هذه العناصر اثرت تأثيرا مباشرا على طبيعة حركة الممثل وصولا الى ثيسبس هو الذي ادخل الممثل بما تعنيه تلك الكلمة في مفهومها الشائع والتي تدل على نوع من الاداء فمنذ ظهوره ،وعلى جانب كونه رئيسا للكورس كان يضطلع بتمثيل شخصيات مختلفة يلبس لكل منها قناعا ،مختلفا، وملابس مختلفة، ومن هنا ارتكزت المسرحية المفجعة (الماساة) ارتكازا على دعامتين هما الفن الايمائي المسرحي والفن الأدبي المسرحي ". (Sheldon, 1930)

ومن هنا نستطيع القول ان حركة الممثل كانت تمثل احدى الدعامتين اللتين يقوم عليهما فن المسرح منذ الاغريق، ونستدرك هنا ذاكري الغريزة وعلاقتها بالممثل يمكن الاعتقاد ان ثيسيس كان وبشكل غريزي يعتمد في ادائه على عنصر الحركة، والإيماءة، والاشارة بنفس القدر الذي كان يعتمد فيه على ادائه الصوتى(Al-Kashif, 2006) .

وفي التدرج التاريخي المعروف للثالوث الاغريقي اسخيلوس، سوفوكلس ،يوربيدس في ادخال الممثل الاول والثاني والثالث تغيرت وتطورت الحركة حسب التطور الأدائي الذي ادخله كل من هولاء الكبار "وعندما اوجد اسخيلوس الممثل الثاني في تطور غير مسبوق كان يقوم بنفسه بتصميم ايماءات وحركات الممثلين وياتي بعده سوفوكلس ليدخل الممثل الثالث الذي غير في طبيعة التعبير الجسدي للممثل على خشبة المسرح , الا ان الجدير بالذكر انه يعزى الى سوفوكلس انه اول من سن سنة تدريب الممثلين على بعض المهارات الصوتيه والجسدية(Al-Kashif, 2006) .

اما عن يوربيدس فقد اختلف عن اسخيلوس وسوفوكلس بتصوير البشر على المسرح كما هم في الحياة وبهذا التغير اصبحت حركة الممثل اكثر تطورا وتعقيدا لقربها من الحياة الواقعية، وصولا الى الكوميديا التي كانت الحركة فيها المرتكز الاساس حيث استمد الممثلون -الكوميديون مهارتهم من لاعبي الاكروبات، والراقصين، والمشعوذين(Dior, 1988) . وذلك يدلل على ان الممثلين قد تدربوا على الحركات لغرض تأديتها بصورة صحيحة ومن خلال هذا التطور الذي طرا على الحركة يتبن لنا ان الاهتمام بحركة الممثل قد تطورت و ادخلت عليها افكار ورؤى جعلت من العرض المسرحي يتأخذ طرقا واساليب اخرى.

اما المسرح الروماني فقد كان لهم منظروهم فيما يتعلق بالممثل وديناميكية حركته " فهم يوكدون على الصورة المرئية في حركة الممثل التي لا تقل اهمية عن الاداء الصوتي ، فكان الاهتمام في حالة عدم استخدام القناع بتغيرات الوجه وايماءاته واشارته"-Al) (Kashif, 2006. ان " المشاعر يعكسها الوجه والعينين والايماءات قادرة على خلق ثروة من المعاني لنفس الكلمات ، وادركو ان الممثل يجب الا يجهل فن الملاكمة والمصارعة حيث ان بنيانه يجب ان يكون مرنا وقويا ، حتى تكون حركته رشيقة ودالة " ,Dior) (1988

بالعودة الى موضوع القناع وعدم استخدامه فقد كان القناع الذي هو معرف بالنسبة للمتفرج يغني الممثل عن المجهود الذي يلقى على عاتقه في التركيز على الحركات والايماءات بالوجه والعينين او بواسطة الحركات التي تكون اقرب الى مرونة وسرعة

الالعاب الرياضية كالمصارعة والملاكمة ،وهذا ما اكد عليه الرومان ومنظريهم في الوصول الى ممثل اكثر مرونة وحركة بواسطة اليدين، وفي هذا الصدد يذكر الناقد (شيشرو) وهو احد النقاد الرومان وصاحب كتاب (ايماءة) (الممثل قائلا " ان الطبيعة قد حددت لكل عاطفة نظرة معينة، ونغمة معينة ،ووضع معين في الوقوف والجلوس وهي ايماءات واضحة ومحددة "(Dior, 1988) .

ان ديناميكية حركة الممثل ما هي إلا ترجمة للأفكار والدوافع الخاضعة لمتغيرات التي يستطيع الممثل تبريرها في العرض المسرحي لأن "الجسد البشري في كل حركاته، وسكناته، واستقامته، وانحناءته , يصبح لغة صامتة معبرة , فالجسد هو وسيط الممثل في إيصال موضوعته التمثيلية للجمهور من دون استخدام الحوار ويمكن ان يوظف الرقص والحركات الإيقاعية التي تخدم مسعاه،"(Aqeel Mahdi, 1988) .

بداية القرن الخامس ق.م. بدأ الاداء التمثيلي يأخذ منحاً مغايراً هو عصر الكنيسة الذي أهتم باستقطاب الاداء التمثيلي لأجل توظيفه في خدمة قضاياه الدينية، التي تحولت فيما بعد الى ممارسات دينية أطلق عليها (اداء الممثل الطقسي)، وفي ظل وجود الكنيسة التي سيطرت سيطرة تامة على العرض المسرحي وتدخلت حتى في أدق تفاصيله، إذ " كانت تعطي ملاحظات في صميم الحركة وتفرض ان يكون رسمها مسبقاً وأن يخطط لها بوجودها، وبالطريقة التي تناسب الكنيسة لكون العروض الدرامية الطقسية قد انحصر تقديمها في مكان محدد هو المذبح أأما حركة الممثل في عصر النهضة يتضح ان في أواسط القرن السابع عشر حتى نهايته كان على العرض المسرحي ان يكون طريقة جديدة في اداء الممثل عبر استخدام الإشارات والإيماءات والحركات المبالغ فيها كي يتابعها المتلقي ويصل مغزاها اليه بشكل واضح ودقيق" (Da Millet & Bentley, 1966) وفي بداية القرن الثامن عشر وبظهور منهج (ديلسارت) الذي عد ان "قوانين التعبير المسرحي للممثل خاضعة للاكتشاف وقابلة للصياغة بدقة , عمل على تحليل العواطف والانفعالات والأفكار والتعبير عنه عبر اداء الممثل الحركي ، بمعنى ان وكل هذا قد تم تطبيقه وفق اليات عمل اعتمدها الممثل فقد شملت هذه الآليات جميع أدوات التعبير" (Awni, 1994).

وعبر ما تقدم يرى الباحث ان الحركة الممثل ان هناك تعزيز وجهد لبناء حركة الممثل وتطوير آليته من خلال إضافة قيم جمالية وفنية وفكرية في اداء الممثل الحركي.

المبحث الثاني: ديناميكية حركة الممثل في التنظيرات المسرحية العالمية :-

من خلال العنوان اعلاه سيقوم الباحث باستعراض بعض التنظيرات المسرحية العالمية التي كانت ديناميكية حركة الممثل جزا أساسيا في منهجهم :-

قسطنطين ستانسلافسكي :-

لقد اسس قسطنطين ستانسلافسكي اول نظرية حاولت تقديم دراسة على المستوى النفسي للمثل ، سواء الممثل لذاته او مع الدور حيث اعتمد منهجه على مستويين - المستوى الاول : اعداد الممثل لنفسه : واشتغل في هذا الجانب على محورين هما المحور الاول أعداد الممثل للتقية الداخلية : وهي تتكون من (الفعل ، لو السحرية ، الذاكرة الانفعالية ، التكييف ... الخ من العناصر , اما المحور الثاني تدريب التقنية الخارجية للممثل : والجسد والصوت هما محاور يمتلكها الممثل لأداء دوره , اما المستوى الثاني اعداد الممثل للدور اعتمد ستانسلافسكي على اربعة مراحل في معالجة واعداد الدور اولها التعرف على الدور ثم تحليل المسرحية بعدها مرحلة المعاناة واخيرا مرحلة تجسيد الدور (Saad, 1979).

لقد اعتمد ستانسلافسكي على اربعة مرتكزات اساسية ومهمة في جماليات فن التمثيل هي اولا الواقعية النفسية والتي كانت محور الفهم الجمالي عند ستانسلافسكي في طريقته ، وتعني عنده الكشف عن الحقيقة الداخلية من خلال الحركة والصوت و النبرة اما الثانية التقمص والاندماج ان الممثل عند ستانسلافسكي يحاول ان يلبس لبوس الشخصية فيذوب ذاته في ذات الشخصية ، حيث يصل الى مرحلة التفاعل الوجداني مع الشخصية ، اما الاندماج فيرتبط بالمتفرج ، وهو عملية تفاعل حسي عقلي مابين العرض المسرحي المتقمص ، ومآبين المشاهد ، ثم نصل الى موضوع الصدق والايمان .اما المرتكز الثالث محركات الحياة النفسية : وهي العقل والارادة والمشاعر ، ومن خلال هذا التصنيف لمقومات الحياة النفسية ، يستطيع الممثل اختيار الشخصية التي تتلائم مع هذه المحركات . فينبغي ان يكون المحرك العاطفي في الحياة النفسية هو المحرك والمهيمن على تفاصيل الحياة .. واخيرا الايهام المسرحي وهنا يحاول ستانسلافسكي ان يقرب المسرح من الحقيقة الحياتية ، فالعرض عنده يمثل الحياة نفسها ، ويجب علينا ان نخلق حياة الدور على خشبة المسرح لقد انطلق ستانسلافسكي في مدرسته على اساس ان القدرة

الابداعية تؤسس من اللاوعي وتكون فعل انعكاسي على الوعي والسلوك البشري باعتباره فعل مسرحي مؤدى ، وحاول ستانسلافسكي ان يحدد قوانين داخلية من شأنها ان توصل الممثل الى الابداع الخلاق. وعليه فان الغوص والتعمق في النفس الانسانية هو ما يعنيه ستانسلافسكي في طريقته وانعكاس النتائج في هذه النفس والعمل عليها هو جوهر المنهج او الطريقة التي نظر اليها هذا المخرج اي ان الفكر والاستنتاج يجب ان يترجم ويكرس ليبدو في صورة اوضح وهذه الصورة لا تكون الا عبارة عن حركة ان كل حياة مهما كان شكلها او صورتها هي دائما حركة قد تكون حركة الفكر او الجسد ولكنها دائما حركة (Constantine, 1968). أي ان الحركة تكون عند ستانسلافسكي مقننة بعدد من الخطوات للوصول الى حركة منسجمة في طبيعتها مع الممثل وما يجسده على خشبة المسرح. وهذه الخطوات التي يركز عليها ستانسلافسكي هي اهم ما جاء في النظرية (لو) السحرية، الظروف المعطاة ، خط الفعل الا ان الاهتمام بالحركة متعلقا بالدافع الداخلي للمثل او ما يسمى بالتقنية الداخلية للحركة وفي هذا الصدد اي مجال ديناميكية الحركة نذكر ان الجمالية الحركة تحدد عبر التنسيق الدقيق في تجسيد الافعال المعطاة (J.F, 2002) ان عملية التنسيق في تجسيد الافعال المعطاة هذه يسبقه مراحل عدة ومن ضمن هذه المراحل هي الحركة والكيفية الت يقوم بها الممثل ويتدرب عليها ايام واسابيع واشهر حتى يصل الى الحركة الطلوبة المدروسة والمقننة في اضهار الشخصية المطلوب منه تجسيدها على اختلاف هذه الشخصية وظروفها المعطاة من خلال الحركة العضلية تتجسد الشخصية ايضا والتي يتلقفها الممثل فوق خشبة المسرح، بكل تعقيدات الروح البشرية التي يبثها هذا الممثل، فاذا كانت عضلات الممثل ليست متطورة ما فيه الكفاية ، او انها فقيرة التحرك، فسوف لا توصل الى المتفرج ، معيشة الممثل بدقائقها ، ونزيد على ذلك حسب قوانين العلاقة المنبثقة بين الجسد والروح" (J.F, 2002)

فيسفولد مايرخولد :-

عمل مايرخولد على نظريته من خلال البحث عن وسائل جديدة تجنبه مطابقة الواقع وخلق مسرحا بعيدا عن الدراما الطبيعية المبتذلة , متخذا طريق مناهضة للواقعية النفسية عبر رفضه فكرة الايهام المسرحي التي دعا اليها ستانسلافسكي مستخدما الايحاء كوسيلة جديدة في اداء الممثل المسرحي عند مايرخولد والذي اسماه ب (المسرح الشرطي) ومبدأ الاسلبة وهو مفهوم يرتبط عند مايرخولد بفكرة الشرطية وبالتعميم وبالرمز ان نؤسلب عصرا ما او ظاهرة ما ، يعني ان نبرز بجميع الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لذلك العصر او تلك الظاهرة ، وتصوير سماتها الداخلية المميزة (, فكان الاسلوب الذي يولي اهتماما بالممثل في اعداده وتدريبه للوصول الى قدرات ادائية جديدة ، من خلال رفض المبادئ التي سار عليها مسرح موسكو الفني في نهجه .حيث أوجد مايرخولد وسائل تتناسب مع الشكل الادائي والنزعات الجديدة في الادب المسرحي برفضه اعادة النسخ الدقيق لأي ظاهره كما يفعل المصور الفوتوغرافي ، وطريقته في الاداء ترفض الحيوية الداخلية التي تثير الفعل الحركي عند الممثل لتحقيق متطلبات جديدة تعمل على تطوير الفعل الادائي التمثيلي الابداعي .

وهنا يوكد مايرخولد في نظريته على اطلاق العنان لخيال المتفرج من خلال الاعمال الفنية وهذا هو جوهر النظرية في الابتعاد عن مبدا الانصهار حسب العمل الفني او الممثل حسب الطريقة. وهنا يقول مايرخولد "ان العمل الفني لا يستطيع ان يوثر الا عبر الخيال ، ولهذا يجب ان يحفز الخيال دائما. والخيال هنا لا ياتي عن طريق استحضار التجربة عبر استخدامات (لو ، والظروف المعطاة ، والذاكرة الانفعالية), .بل عن طريق التركيز على الحركة وعلاقتها بالممثل والمتفرج كانت" نظرية ماير خولد هي ان حقيقة العلاقات الانسانية والسلوك الانساني يمكن التعبير عنهما بالحركات والايماءات والاتجاهات والخطوط اكثر مما يمكن التعبير عنها بالكلمات "(Evans, 1979)

والمقصود هنا في التعبير الحركي والاستفادة منه في ايصال السلوك الانساني لا يغني عن الكلمة المنطوقة بطبيعة الحال وانما يركز على الحالة التي تكون اقرب الى الحركة بعيدا عن التصنع الذي يفرضه الفعل الداخلي في التقنية الداخلية, ان علم التعليم البيوميكانيكي يعيد الى الممثل التشكيل البيولوجي الذي افتقده، ولا بد ان يكون الممثل مرتاحا من الناحية الجسمانية ، بمعنى الا يخطى بصره، وان يمس في كل لحظة بمركز جاذبيتية الخاصة اي توازنه الجسماني، وبما ان فن التمثيل يتلخص في خلق اشكال تشكليه في الفضاء فعلى الممثل ان يعرف ميكانيكا جسده خير معرفة"(Algerian, 1979) وعليه فان ديناميكية حركة الممثل في نظرية مايرخولد تعتمد على " الطريقة الميكانيكية يقوم الممثل على اعتمادها اثناء تدريباته حيث يستبعدوا" تماما

المشاعر الانسانية وان يخلقوا نظاما يقوم على قوانين ميكانيكيه أي ان يكون الممثل كالآلة، فحركة شقلبة او وثبة او هزة الراس كافية لكي تنقل حالة انفعالية معينة" (Evans, 1979)

دعا مايرخولد الى ضرورة ان يمتلك الممثل قدرة للسيطرة على الانفعال وتحويله الى حركة ميكانيكية جسدية معبرة تعتمد على الاستفادة من الجهد العضلي للوصول الى حالة الابداع في الاداء التمثيلي من خلال " قدرته على تنظيم مادته التي توظف اعضاء جسمه بصورة صحيحة ومعبرة ، فميكانيكية درجة الانفعال تعتمد على علم حركة الجسم والتي يحتاجها الممثل لتطويع مادة جسمه بالقدر الذي يجعلها تستجيب بسرعة خاطفة للأوامر الصادرة اليها من الممثل حيث يساهم الممثل في تطوير الانفعال حين تصاحبه حرية تامة في حركته واسترخاء كامل في عضلاته ليصل الى مرحلة السيطرة الكاملة على حالته الجسدية لكي يستطيع ان يصل الى الانفعال الذي يريد نقله الى المشاهد ويغريه بالاندماج مع ادائه المسرحي .

أكد مايرخولد على اهمية تكنيك الممثل عبر استخدام الحركات البلاستيكية التي ساعدت المتلقي في فهم حوار الممثل الداخلي ، فكان السبب الحقيقي لظهورها هو " التعبير عن المضمون بطريقة خاصة الا ان لغة البلاستيكا ليست لغة الممثل الوحيدة ، فلديه التعبير بالوجه، رنة الصوت العينان ، التعبير عن حركة الروح الداخلية ردة الفعل ازاء الظروف ، الرغبة في التأثير وجميعها تمتلك اهمية خاصة" (Tamara, 1994).

برتولد برخت :-

يعد برحت من أهم المنظرين الذين على الممثل في تكوين نظريتهم ، تتلخص نظريته في المسرح الملحمي بالأسلوب التقديمي والذي هو معاكس ومغاير تماما لنظرية ستانسلافسكي في الواقعية النفسية، معتمدا بذلك على مبدأ التغريب وذلك بالاعتماد على الحركة باعتبارها عنصرا مهما في تجسيد فعل التغريب. يتضمن منهج برخت ثلاث مستويات للتعامل من عمل الممثل ويمكن دراسة هذه المستويات من اجل اعداد الدور بالطريقة الصحيحة والخاضعة لفلسفة العرض المسرحي الملحمي شكلا ومضمونا وهناك ثلاث مستويات من منهج برخت المستوى الأول تقنيات الممثل ذات التأثير التقريبي. المستوى الثاني عمل الممثل في اعداد الشخصية. المستوى الثالث علاقة الممثل بالمتفرج وفق المنهج, حيث تبرز اهمية حركة الممثل في العرض المسرحي الملحمي من خلال وصف هذا المسرح بانه مسرح حركي، أو بمعنى ادق ان الحركة تعتبر مادة المسرح الملحمي وتشكل عنصرا أساسيا فيه من حيث الاستخدام والتوصيل وبما ان الحركة مادة المسرح ينبغي استخدامها بحذق وذكاء لكي تحقق الركائز الاساسية لقدرتها التغريبة " (Al-Mubarak, 1990). وبالعمل على تحقيق مبدا التغريب وعلاقته بالحركة باعتبارها المادة الاساس في المسرح الملحمي، هناك ركائز في الحركات يجب دراستها دراسة متقنة لكي تكمل ما يسعى المسرح الملحمي تحقيقه وهو التغريب حيث "تستطيع الحركة الكشف عن متناقضات السلوك الانساني والحقائق والانفعالات عن طريق تحديد مسيرة كل حدث مسرحي على حده من خلال الكشف عن الايماءات الاساسية التي تمثل طبيعة الحدث فالإيماءة عند برخت تستخدم بشكل رمزي دال تكشف وظائف محدده . (Al-Mubarak, 1990)

وتاسيسا على ذلك يتضح ان ديناميكية حركة الممثل هي الاساس في تحقيق المبدا التغريبي للحدث المسرحي ، فقد وظف برخت التكوينات الحركية للممثل لخدمة نظريته معتمدا بذلك على التحرر الذي منحه للممثل في القدرة على التعبير الحركي وان هدفه التكنيكي ذي التأثير التقريبي يتخلص في الايماء للمشاهد بعلاقة تحليلية انتقادية تجاه الاحداث او الوسائل الفنية حيث يتمتع الممثل في المسرح الملحمي بحرية تعبير واسعة كونه يستطيع ان يستخدم أدواته الجسمية منتقلا من حالة الى حالة ومن حركة الى حركة سواء كانت صامتة ام راقصة من اجل خلق تاثير التغريب وعن طريق هذا التحول الدلالي في الحركة يمكن الكشف عن المتناقضات(Al-Mubarak, 1990) .

وعليه فان هذه المساحة الكبيرة من الحرية في الحركات التي اصبح الممثل يتمتع بها اصبح على المتفرج ان يواكب ويتحول هو الاخر كما اكد برشت في جدول فوارقه الشهير من متفرج مستلب الى متفرج واعي يشارك ويحكم على الحدث، ومن خلال تحركات الممثل يترتب على المتفرج قراءة جديدة يشترك فيها مع الممثل. ويوصلنا هذا الى تحديد رسالة الممثل الاساسية ومهمته في المسرح الملحمي، وهذه الرسالة تتلخص بأمكانية تمثيل الدور بشكل يستطيع المتفرج الواعي ان يقرا حركات الممثل ويربطها بالتكوين الاجتماعي وتطوره ومن ثم تغيره " (Al-Mubarak, 1990)

وهنا يتوضح لنا جليا العلاقة التي تتحقق بين الممثل والمتفرج وهي العلاقة الجدلية الديالكتيك التي يركز عليها المسرح الملحمي وبالعودة والتركيز على مهمة الممثل في المسرح الملحمي وما اسند اليه من مهام من ناحية ديناميكية الحركة ، فقد بات على الممثل التعامل بطريقة ادق في تجسيد الشخصيات على المسرح موازنا بين ذاته والشخصية من ناحية والشخصية والمتلقي من ناحية اخرى ، وعليه فان ما انتجه المسرح الملحمي من ممثل يعد بمثابة الاختراع. من الخطأ الظن بان اي ممثل يودي عمله حسب النظرية وحدها، فليس ثمة ممثل يستطيع ان يلعب "شفرة مهما بلغت كتابتها من اسلبه وتحديد بل يجب عليه ان يومن الى درجة ما - بالحياة التي عاشها هذا الانسان المتفرد الذي يمثله على الخشبة ، رغم ذلك فالممثل يستطيع ان يلعب بألف الاشكال، ولعب الدور عن طريق رسم صورة شخصية له ليس البديل الوحيد، وما قدمه برشت يعني الممثل الذكي القادر على الحكم على قيمة اسهامه في العمل"(Peter, 1983) أي ان على الممثل عند برخت ان يكون قادرا على تحقيق الجدل عن طريق الحوار المقدم من خلال ركائز مسرحه الملحمي والتي تضمنت الكثير من الافكار التي اعطت للممثل هذا الذكاء وعلاقتها بالحركة وطبيعتها على المسرح.

وفي الحديث عن ديناميكية حركة الممثل في المسرح الملحمي، يركز برخت على "عنصر الجست و علاقته بحركة الممثل مع نفسه في المسرح ومع الممثل الاخر والمجموعة ان وجدت، حيث يبين لنا ان الجست هو الايمان بان الفعل وخاصة الفعل الحركي والايمائي والاشاري اقل عرضة للتزييف من اللغة المنطوقة ولهذا يمكن ان يشكل قاعدة اصلح من هذه اللغة لتأسيس وبناء الرسالة الايديولوجية"(Julian, 1992) .

لعل برخت حسب هذا المنطق اراد ان يؤسس هذه اللغة التي تكون اقل عرضة للتزييف عن اللغة المعتادة، بمعنى انه اراد ان يعوض ما زاد من كلمات مطولة او غير مجدية بالمجال الجستي الذي يكون اسرع واكثر وقعا في نفس المتلقي من الكلمة المنطوقة. و الجستوس" عند برشت قد يكون حركة جسدية للممثل او ايماءة بالوجه او اشارة باليد او حتى طريقة سلوك معينة ، او تشكيلا جماعيا محددا، وذلك التوزيع الشامل لمجموعة الايماءات الصادرة من جميع ممثلي العرض على خشبة المسرح"(Al-Kashif, 2006).

وتاسيسا على ذلك يتضح لنا ان الجست واستعمالاته في مسرح برخت الملحمي كان ذا اهمية بالنسبة للممثل عبر ديناميكية حركته. حيث نرى ان الجست يشمل حركة الممثل وتصرفاته وردود أفعاله والعابه الجسمانية، اذ يكشف الممثل عبر حركته كل تصرفاته ومواقفه ، فالجست هو نوع من القول المأثور يشير الى موقع اجتماعي يخص كل شخصية , أي ان الجست هو العامل المهم والمؤثر في عمل الممثل وديناميكية حركته لما له من عوامل تعد اختصار وتبعث على التفكير والمشاركة من قبل المتلقي وهذا ما يوكده برخت في نظرية المسرح الملحمي " (Sakran, 2001).

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات :-

1- لتحقيق الأثر الجمالي للروى والافكار المراد تقديمها في العرض المسرحي اعتمد المنظرون على ديناميكية حركة الممثل في تقديمه .
2- يعد الاداء الحركي الديناميكي هو الوسيط الحي في نقل ثيمة الحدث الدرامي عبر ارتباطه مع معطيات فن الرقص والحركات الإيقاعية .
3- تعنى الحركة بترجمة الفعل الدرامي خارجياً وتفسير وتحليل سلوك الشخصيات ودوافعها فضلاً عن كشف المشاعر الداخلية التي تحيل اليها هذه الحركة وفق السياقات الدلالية التي تتمحور حول جوهر الفعل ورد الفعل الذي تتمثله الشخصية المسرحية .
4- اختلفت التكوينات الحركية للممثل بحسب مرجعياتها وانفتاحها الدلالي والتي ترتبط بالشعور واللاشعور وفق أنماط ردود الفعل المرتبطة بالظروف المعطاة وبجماليات تشكيل الصورة المسرحية والمهيمنات الأسلوبية لديناميكية اداء الممثل .
5- هنالك ثلاثة مستويات دلالية لديناميكية الحركة هي ايقونية وإشارية ورمزية والتي يعتمده الممثل في اداءه المسرحي .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1525
Waad Abdul Amir Khalaf: The dynamics of the actor's movement in Iraqi theater performances
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الثالث اجراءات البحث

مجتمع البحث :- يتمثل مجتمع البحث بنماذج مختارة لعروض مسرحية وفق الفترة الزمني التي حددت بالبحث من (2011-2014) وهي كما ياتي :

ت	أسم العرض	المؤلف	المخرج	الممثلون	سنة التقديم
1	ندى المطر	طلعت السماوي	طلعت السماوي	حقي الشوك ميلاد سري وآخرون	2011
2	مطر صيف	علي الزيدي	كاظم النصار	هناء محمد فاضل عباس	2012
3	همسات	ماهر الكتيباني	ماهر الكتيباني	مناف حسين ماهر منثر	2013
4	أنترفيو	الآء حسن	أكرم عصام	الآء حسين سعد محسن	2014

منهج البحث: - اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث .

اداة البحث :- اعتمد الباحث على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات والملاحظة كأداة لبحثه

عينة البحث :- اختار الباحث مسرحية (ندى المطر) كعينة قصدية للاسباب الأبية:-

حصول الباحث على العرض فيديو صوت وصورة , اضف الى مشاهدة العرض وملائمة العرض الى هدف البحث

تحليل العينة :- العرض المسرحي (ندى المطر)

تأليف وإخراج: طلعت السماوي , تمثيل: ميلاد سري، حقي الشوك، محمد مؤيد، وآخرون مكان وزمان العرض: بغداد- المسرح الوطني، سنة 2011 , تقديم: دائرة السينما والمسرح- فرقة الرقص الدرامي العراقية

ملخص العرض وحكايته :-

أنطلقت فكرة وحكاية العرض عبر مجموعة الممثلين الذين جسدوا دور الجلاد والضحية، ثم أتى صوت يقول (نريدُ وطناً لا يغص بالضحايا والقتلة) ثم رسمت لوحتان، عاشقان يسافرون في بحر الهوى، إلا أن بينهما نهرُ دم، وفارسٌ يضمد جراحتِه تحسباً لمعركة مقبلة يقرع طبول فتسقط الأرواح كشموع تضيء الطريق قرباناً للآلهة (لوحة الشموع المحمولة من قبل المجموعة وهو تقليد بابلي قديم، ينذر بواسطته الناس ارواحهم للآلهة عن طريق وضع الشموع في النهر، وما الحكيم المبصر إلا إشارة لواقع أمتزج فيه القسوة والحلم, ان شخوص العرض يعانون من مأساة اقترفتها خطايا أيديهم، يتشكلون كخيالات من وهم ويتحركون كالضحايا مرة؛ ومرة أخرى كالقتلة، بواسطة أيادي خفية تقرع لهم نواقيس الحرب في أي وقت تشاء، حيث عمد الاداء التمثيلي الحركي الى إظهار الواقع على حقيقته وبكل سخافته، عبر مجموعة من التشكيلات الحركية الممزوجة بالفعل الدرامي لمنظومة العرض الصوتية والبصرية.

تحليل العرض :-

تشكل حركة الممثل وإيماءته المنطلق الأساس في التعبير عن فكرة العرض المسرحي (ندى المطر) الذي أنطلقت فكرته من معاناة الإنسان الإجتماعية بين الحرب و الخطابات الهمجية، حيث أجتمعت كل النكبات والمعاناة الانسانية لتلقي بظلالها عبر الاداء الحركة الجسدية ليكون الاداء الحركي هي ديناميكية عرض (ندى المطر) وأحد ركائزه الأساسية التي تؤسس لخطابه , حيث عمل الممثل على اظهار ديناميكية اداه الحركي كفعل مادي تشكل في فضاءات أجساد الممثلين، وساهم بترسيم المعنى في حدود الفكرة المهيمنة على العرض .

أعتمد العرض المسرحي بشكل أساس على حركة الجسد في الفضاء، ليكون جسراً تواصليا، يؤسس لفكرة ومضمون العرض التي تمثلت بمعاناة الإنسان من البيئة بكل تفاصيلها، فقد كانت ديناميكية الاداء الحركي الراقص منطلقا دلالية تشكل من خلاله خطاب العرض. حيث هيمنة الاداء الحركي على خطاب العرض عبر منطلقات أساسية لتأسس تواصل روحي بين منظومة العرض والمتلقي، لقد استمدت خصوصية ديناميكية اشتغال الاداء الجسدي وتشكل حركته ثيمة العرض واحداثه الدرامية ، فقد عمل الممثل وفق ديناميكية حركته الراقص على إعادة إنتاج العلاقات الإجتماعية وما صورة العاشقين إلا صورة لذلك العالم المتعالي الذي يغص بالضحايا والقتلة.

رسم الممثل وفق ديناميكية مسارات عرضه الادائية ما يحقق الوحدة الموضوعية ويخلق جدلية بين صورتين متناقضتين، صورة الواقع التي جسدها الفارس الجريح، وصورة لواقع بديل تجسد بالحبيبين، وما بين هاتين الصورتين جدلية تسعى لتحقيق المعنى الذي يعمل على إعادة انتاج المجتمع على وفق الاداء الحركي للممثل .

ولعل أبرز ما يبين ديناميكية الاداء الحركي هي لغة جسد الممثل المهارية الحيّة، التي تشكلت على وفق الرؤى الفكرية والإجتماعية، حيث اعتمد الاداء التمثيلي الحركي على منظومة المحاكاة التعبيرية للعرض المسرحي، حيث نجد ان ديناميكية الانفعال الجسدي التي تمثل الوجود العياني للطاقة الروحية، عبر إعادة إنتاج الإنسان لنفسه أو لمجتمعه، كما إن ديناميكية الاداء الحركي تسهم بجعل أداء الممثل يتسم باللغة تعمل على إيضاح وتبني الفعل الذي يتمثل فيه المجتمع.

أن ديناميكية الاداء الحركي للممثل في العرض المسرحي (ندى المطر) بفعله الدرامي الراقص، عمل على بلورة فعله الدرامي الراقص من خلال سعي الممثل إلى إيجاد وسائل بديلة تعمل على تطوير الإنسان وبيئته المحيطة، لذلك كان أداء الممثل الحركي يغوص في أعماق النفس البشرية بغية تحقيق التوازن الروحي و المادي ما بين النفس البشرية وتمظهراتها عبر ديناميكية حركة الراقص الدرامي في العرض .

عمد الممثل على تقديم ديناميكية طقسية عبر أدائه الحركي الراقص من خلال منظومة العرض المسرحي التي تمثلت بالإيقاعات وإضاءات الشموع والإضاءة التقنية بمساراتها وخطوطها الحادة وأزياء الراقصين-و الهمهمات والصرخات جميعها كونت ديناميكية الفعل الدرامي والتي تشكلت لتعبر عن الفعل الروحي الطقسي للإنسان، ، فالممثل الراقص، كان يتحرك ويتشكل في فضاء العرض، فالممثل قد حاول استعادة أصول المسرح الطقسية وجعل الحركة والرقصات المستمدة من الطقوس البدائية، هي أساس للتعبير عن موضوعه الإجتماعي المسرحي.

لقد سعى الممثل لتجسيد المنطلقات الفكرية للعرض المسرحي عبر ديناميكية حركية تمثل مشاهد عذابات الإنسان عن طريق الجسد ، كونه يمثل العنصر الأساس في بلورتها وتجسيدها، فهي المحاولة التي سعت الكشف عن الروح الإنسانية وتحريرها من خلال جعل الراقص يقف أمام تحدياته الإجتماعية، والتي يعبر عنها جسدياً بغية الوصول الى توافق وتناغم بين الفكرة وأدواتها التعبيرية.

كما يشكل الجسد بأدائه الراقص، تجربة ديناميكية حركية تعبر عن شعور الإنسان وعلاقاته مع المجتمع، كونه الاداء الجسدي الحركي وسيطاً موضوعياً يشترك فيه الراقص والمتفرج على حدٍ سواء، حيث نرى الاداء الحركي في عرض(ندى المطر) عمل على إنتاج المعنى الذي يحقق التواصل عبر تقديم ادائه على شكل إنفعالات مادية تنتظم في جسد الممثل وحركته في تكوين الرقص الدرامي.

لقد اعتمد المخرج منذ بداية العرض على ديناميكية حركة الممثل المتمثلة بتشكيلاته الجسدية حيث يبدء العرض بمجموعة في عمق المسرح تمارس جوها الطقوسي بشكل هادئ ثم تباغتنا فجاة بحركة سريعة تمثل صراعها الذي يتجسد بتشكيلات جسدية صورية ثم تتحول الى تشكيلات دائرية جماعية ثم تنسحب المجموعة وتدخل بشكل زوجي واكثر على شكل دفعات متفاوتة تخلق لنا إيقاع صوري هنا وهناك في العمق والمقدمة والجوانب حتى ترجع المجموعة الى اسفل المسرح وتعيد نفس التشكيلات الدائرية التي تكونت سابقا حتى تشكل حركة ديناميكية دائرية منغلقة على نفسها تتمايل صعودا و نزولا كأنها تقوم بفعل التبجيل , تدخل شخصيتان امراة ورجل يرتديان الأبيض ويحملان وشاح احمر طويل وعبر تشكيلاتهم الحرية التي تدل على صراعات الانسان الداخلية والخارجية والازمات الاجتماعية وعبر التشكيلات الراقصة والتكوينات الحركية المنفرد والجماعية، وعبر هذه الحركات التشكيلية التي يقوم به الممثلان بالوشاح الأحمر لبراز دلالات ورموز عديدة

تمثلت بالحب والتضحية والشهادة , ثم يبدء الممثلون بتكوين حركات تشكيلية راقصة عبر تكوين طقس احتفالي حول المراة المغطاة بالقماش الأحمر والتي تكون حركاته الديناميكية التي تظهر لنا معاناة المراة في المجتمع حيث تبدء بحركات لتحرير نفسها من الظلم عبر التخلص من قطعة القماش الحمراء لتظهر بزي رمادي غامق يشير الى معاناته وحزنها ثم تبدأ بالكلال عبر الحوار التالي من يمنحني وطن لا يغص بالموتى والقتلة .

ومن الشخصيات الرئيسية في العمل الحكيم الأعمى الذي يرافقه طفل ويؤدي حواره المباشر المليء بالموعظة والحكم وحب الوطن ونشر المساواة، وبعده بدخول شخص يشير بحواراته الى المصير والقدر وكانه يضعنا امام مناظرة ما بين الماض والحاضر , ثم تعود المجموعة من جديد وسط تشكيل صورية جمالية تتجسد بواسطة الشبابيك المتعددة التي ترمز الى صور الحروب التي تصطاد حياتنا في كل حرب، ثم تستعرض مجموعة الاجساد تشكيلات والانفعالات تشير الى الصراع والعودة الى العقلية البدائية والعذابات التي يمر بها الأنسان المتجسدة بالصيحات والآهات والانفعالات الصادرة من المجموعة والتعذيب القسري للانسان , بعدها تدخل المرأة والرجل ليكونا عبر تكويناتهم الجسدية معاناته الشهوانية وعذاباتهم برقصة حميمة عبر ديناميكية حركية ايروتكية تنتهي الرقصة بانطفاء الضوء .

والمشهد الأخير تكون فيه التقنية حاضرة من خلال الداتا شو المستعرضة لعدد من الصور عن الآزمة الاجتماعية المتمثلة بالمرأة ومصائبها وبعدها يتحول القماش الخاص بالداتا شو الى عارضة خيال ظل تستعرض ورائه المجموعة تشكيلات صورية جمالية ذات تكوين ديناميكي حركي .

الفصل الرابع

النتائج: خرج الباحث بمجموعة من النتائج بعد تحليل عينة البحث

1- شكلت ديناميكية حركة الممثل المنطلق الاساس في التعبير عن خطاب العرض المسرحي ونشوء المعنى الذي جسد معاناة الإنسان الاجتماعية ووجوده القلق.
2- هيمنة ديناميكية جسد الممثل على خطاب العرض والمعبر عن رؤيته، ليكون المنطلق الاساس لتأسيس التواصل الروحي بين الممثل والمتلقي، حيث شكل الاداء الجسدي الحركي جسرا تواصليا بين الواقع الافتراضي والواقع الحاضر وفق جدلية ادائية حركية تكون الحدث الدرامي
3- كشف الاداء الدرامي الراقص وفق ديناميكية الحركة عن الروح الانسانية ومعاناتها في المجتمع والعمل على تحريرها.
4- تشكلت فاعلية ديناميكية اداء الممثل الراقص عبر اعادة انتاج الانسان لنفسه من خلال السعي لعكس الصورة الداخلية باتجاه المجتمع او البيئة المحيطة
5- أعتمدت عملية بناء الفعل في أداء الممثل على ديناميكية حركية تكون فعل الإنساني عبر انتاج فعل اجتماعي يظهر معاناة الحياة الانسانية
6- وظف الممثل المسرحي ديناميكيته الادائية كصورة ذهنية عليا، فكان الفعل الأدائي الانساني نتاجا متعاليا من التصورات الذهنية التي جاءت على وفق تصوراته الداخلية،
7- كان لديناميكية حركة الممثل الأثر الجمالي في تحقيق الروى والافكار المراد تقديمها في العرض المسرحي من خلال تكويناته الجسدية
8- ترتبط ديناميكية الحركة عند الممثل بإحالات رمزية تنتمي الى مرجعيات طقسية ودينية وأحياناً تعبر عن الغزيرة المجردة.

التوصيات :- يوصي الباحث بما ياتي :-

1- اقام الورش والدورات التدريبية للممثلين لتطوير فاعلية دينامية الاداء الحركي لديهم .
2- ادخال محاضرات كاملة في المواد الدراسية الخاصة بالتمثيل وفق دينامية الاداء الحركي

المقترحات :- يقترح الباحث العنوان التالي :- ديناميكية حركة الممثل في عروض مسرح الشارع .

Conclusions:-

1. The actor's motor performance creates a dynamic dialectic between what is virtual and what is socially realistic
2. The actor's motor performance dynamics are a human language that works to create intellectual commonalities between the sender and the receiver.
3. The actor's motor performance dynamics produce human action according to social references, giving the actor's performance action features with social connotations
4. The actor's motor performance dynamics allow him to create an alternative reality that reflects the inner self and spirit of theatrical characters, seeking to reproduce society by achieving their active self in the performance space
5. The actor's motor performance dynamics contribute to creating a sensory-material balance between the actor and his work space in the theatrical performance

References:

1. A. K. (1994). *Movement is the language of the actor.* Al-Hayat Al-Masrah Magazine, Issue 40, Damascus: Ministry of Culture Press.
2. Alexander, D. (1982). *The Foundations of Theatrical Directing.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
3. Algerian, S. (1979). *Methods and Styles of International Directors.* Baghdad: Styles of International Directors" Baghdad Pens Magazine.
4. Al-Kashif, M. (2006). *The body language of the actor.* Academy of Arts: Theater studies and references.
5. Al-Mubarak, A. A. (1990). *Movement and its intellectual and aesthetic connotations in the Iraqi theater. Doctoral thesis.* university of Baghdad: College of Fine Arts.
6. Al-Razi, M. b. (1981). *Al-Sihah.* Dar Al-Kitab Arabic: Beirut.
7. Aqeel Mahdi Youssef .(1988) .*Views on the Art of Acting* .University of Baghdad: College of Fine Arts.
8. C. S. (1968). *The Art of Theater.* Cairo: Dar Al-Kitab Al-Arabi.
9. Da Millet, F., & Bentley, G. E. (1966). *The Art of Drama, trans. Sidqi Hattab.* Beirut: Franklin: Printing and Publishing Foundation.
10. Dior, E. (1988). *The Art of Acting, Horizons and Depths* (Vol. Part 1). Cairo: Academy of Fine Arts.
11. Dr. Nihad Saliha .(1998) .*Theater between Art and Thought* .Cairo: Egyptian General Book Authority.
12. Evans, J. R. (1979). *Experimental Theater from Stanislavski to Today.* (F. A. Qader, Trans.) Cairo: Dar Al Fikr Al Moaser.
13. J. H. (1992). *Theory of theatrical performance.* Cairo: Ministry of Culture: Publications of the Cairo International Festival for Experimental Theater .
14. J. K. (2002). *The education of the actor in the Stanislavsky school.* United: Dar Al-Kitab Al-Jadeed United.
15. Lane. (1999). *Oxford.* usa.
16. M. E., & Al-Qasab, H. (1997). *Theatrical Dictionary, Concepts and Terminology of Theater and the Arts of Performance.* Beirut: Dar Lebanon for Publishing.
17. P. B. (1983). *The Empty Place* . Baghdad: Academy of Fine Arts.
18. S. A. (1979). *he Director in Contemporary.* Kuwait: Arts and Letters, World of Knowledge Series.
19. S. C. (1930). *History of Theater in Three Thousand Years.* Cairo: Printing and Publishing, n.d.
20. Sakran, R. M. (2001). *Dramatization of the Theater.* Baghdad: Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiya, n.d.
21. Saliba, D. (1982). *The Philosophical Dictionary.* Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubnani.
22. T. S. (1994). *Stanislavski and Brecht.* Publications of the Ministry of Culture.

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