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

93

2019

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

مجلة فصلية محكمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة
جامعة بغداد
2019/9/15

رئيس التحرير ..... أ.د نصيف جاسم محمد ..... dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq
مدير التحرير ..... أ. م.د. عماد هادي عباس..... emaddigitalighting2018@Gmail.com
هيأة التحرير .....

أ.د. نوال محسن علي..... Drnawalmuhsin@Gmail.com
أ.د. محمد حسني الحاج-لبنان ..... hmhslr@ul.edu.lb
أ. د. وسام مرقس عوديشو-العراق..... wisam_marqus@yahoo.com
ا. د. شذى طه سالم -العراق shatha.taha.salim@gmail.com
أ. د. هاشم خضير حسن-العراق drhashim36@gmail.com
أ.د. رعد عبدالجبار ثامر - العراق RaadAlshatty@yahoo.com
أ.د. رأفت السيد منصور-مصر..... mansour_rafat@yahoo.com
أ.د. مشهور مصطفى – لبنان ..... mmachhour@hotmail.com
أ.د.محمود الماجري-تونس ..... mejrimahmoud80@yahoo.fr
أ.د. محمد غوانمه-الأردن ..... ghawanmeh_ mohd@yahoo.com
أ.د. غالية الشناوي-مصر appliedarts71@gmail.com
أ.م.د. وليد حسن الجابري- العراق waleednaay@gmail.com
أ.م.د. ياسر عيسى حسن الياسري yasirhass@gmail.com
ا.م.د. معتز عناد غزوان Mutazinad72@yahoo.com
أ.م.د. فتحي عبدالوهاب - مصر dr.fathy.a.wahab@gmail.com

رقم الايداع في المكتبة الوطنية 238 لسنة 1976

al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq
https://doi.org/10.35560/jcofarts

Al-Academy
Journal of the College of Finearts
University of Baghdad

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

تصميم الغلاف: أ.د. بلاسم محمد جسام
سكرتير إدارة المجلة: مبرمج أقدم. يوسف مشتاق لطيف

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

1. يجب التسجيل في الموقع الالكتروني للمجلة من رابط التسجيل.
2. تحميل الاستمارات من الموقع وملؤها ثم اعادة ارسالها مرفقة مع البحث.
3. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث.
4. أن يكون البحث (جديداً) ولم يسبق نشره او قبول نشره في مجلة اخرى.
5. أن لا تزيد عدد صفحات البحث عن (16) صفحة حجم (B5)، وفي حالة إضافة صفحات اكثر فيتم إضافة مبلغ 10.000 دينار عن كل صفحة.
6. يجب ان يكون التوثيق بطريقة (APA) وباللغة الإنكليزية فقط ويشمل ذلك المصادر العربية الملحقة في اخر البحث.
7. حجم الخط (13) ونوع الخط (Sakkal Majalla) والمسافة بين سطر واخر (1.0) ونوع الملف Word2010 أو أحدث.
8. توضع الاشكال والصور والمخططات والجداول في متن البحث وليس في اخره على ان تكون بدجة عالية من الوضوح وان يشار الى مصدريتها العلمية.
9. يتم تقديم ملخص للبحث باللغة العربية في بداية البحث وباللغة الانكليزية في نهاية البحث، وبحدود 250 كلمة، ووضع الكلمات المفتاحية تحت الملخص باللغة العربية والانكليزية ولا تتجاوز أربع كلمات.
10. يكتب عنوان البحث واسم الباحث وجهة انتساب الباحث والبريد الالكتروني ورقم الهاتف في الصفحة الاولى للبحث بالنسبة للغة العربية أما اللغة الانكليزية فيكتب اسم الباحث وعنوان البحث مع الملخص في نهاية البحث.
11. تنتقل حقوق الطبع ونشر البحث الى المجلة حالة اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر.
12. لا تعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر.
13. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية.
14. تكون اجور النشر، 125,000 مائة ألف دينار عراقي.
15. يستوفى مبلغ (150) مائة دولار عن كل بحث كأجور نشر لغير العراقيين.

المحتويات

بحوث الفنون التشكيلية	العقـائد في النحت الآشـوري	جبـار محمـود حسين حسام عبد الخالق عثمان	5
	إشكالية المعنى في النحت العراقي المعاصر	عبد الله فوزي خورشيد	25
	تقنيات التصوير الجداري	منى حيدر علي	43
البحوث المسرحية	العلاقة الفكرية والجمالية بين الجمهور والعرض المسرحـــي الحديـث (مسرحية يارب أنموذجا)	فيصل عبد عودة	59
	خصائص البنـــاء الفنـي للتركيز الضوئي واللوني في العرض المسرحي	محمد عزيز حسن	77
	التحول العلامي لمنظومة العرض البصريـــة فـي مسرح الطفـل	رامي سامح زكي	95
	المثير البصري للتقنيات المسرحية في العرض المسرحـي العراقـي	شيماء حسين طاهر	111
بحوث السينما والتلفزيون	لـذة الخـــوف وغوايـــة المثير في سينما الرعـب	كاظم مؤنس عزيز	129
	تعاضد التقنية الحديثة والجمالية الفنية في المنجز السينمائي والتلفزيوني	براق انس المدرس	149
	المرأة والايديولوجيا في الفلم السينمائي الروائي	بان جبار خلف	165
	دور الانترنيت في نشر الإشاعات مواقع التواصل الاجتماعي"الفيس بوك" انموذجاً للمدة من 2017/9/1 لغايـــــة 2017/11/30	يوسف محمد حسين	179
بحوث التربية الفنية	الابعاد الجمالية والوظيفية لمخلفات البيئة في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية	فردوس خضر الجوفي	195
بحوث التصميم	وحدات الاستراحة السياحية وأساليبها التصميمية فـي الأهوار العراقيـــــة	هدى محمود عمر – لقاء غازي حمد منصور	209
	توظيف الطاقة الشمسية وعلاقتها بالمتغيرات التصميمية لأثاث الشارع	عمر رشيد صالح – نوال محسن علي	227
	الجماليات الايكولوجية للمنتج الصناعي في التصميم الحضري	جاسم خزعل العقيلي – علي غازي مطر	245
	قيم المستهلك الذاتيـة وانعكاسها على تصميم الأزياء	وسن خليل إبراهيم	263
	فاعلية البيئة التصميمية الافتراضية في الاعلان الرقمي	بتول راضي كاظم – ابراهيم حمدان سبتي	279
	واقع الاخراج الفني للرسوم التوضيحية في الكتب المنهجيـة	امل ابراهيم محسن	303
	توظيف الوسائط المتعددة في تصاميم المواقع الإلكترونية التعليمية ودورها فـي تعزيـز الجانـب المعرفي للمتعلـم	احمد ناجي علي – يوسف مشتاق لطيف	319
بحوث الموسيقى	توظيف الاغنية العراقية في مؤلفات هانز مومر الاوركسترالية- فوك النخل انموذجا	فراس ياسين جاسم	339

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/5-24

العقـائد في النحت الآشـوري

جبـار محمـــود حسين العـبيدي[1]
حسام عبد الخالق عثمان الطائي[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2019/7/22 ، تاريخ قبول النشر 2019/8/25 ، تاريخ النشر 2019/9/15

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

ملخص البحث:

يتنـاول البحـث الموسـوم: (العقائـد في النحـت الآشـوري) قـدرة النحـات الآشـوري على عكـس هـذه العقائـد وتـر جمتهـا في النحـت الآشـوري، بتنوعـات عـدة، منهـا النحـوت البـارزة والمجسـمة والثيـران المجنحة اضافة الى المسلات ومشاهد صيد الاسود.

لقـد تـألف البحـث مـن فصـول عـدة، اولهـا الفصـل الاول الـذي تناولنـا فيـه المرتكـزات الاساسـية للعقائـد في العـر اق القـديم، وجـاء الفصـل الثـاني تحـت عنـوان العقائـد وانعكاسـها في النحـت الآشـوري، والـذي تـم فيـه اسـتدعاء ثمانيـة نمـاذج وفـق المـنهج الاسـتقرائي للتحليـل، للكشـف عـن العقائد الاساسية في الفكر الآشوري وانعكاس ذلك في تلك النماذج المختارة.

بينما جاء الفصل الثالث بمجموعة نتائج، اهمها ما يلي:

1// ان النحات ورث ووظف الاسلوب العراقي القديم في الانشاء التكويني للمشاهد النحتية.

2// أكـد النحـات الآشـوري على الاسـلوب التركيبي المفـاهيمي وفـق الفكـر العـر اقي القـديم عنـد آشور.

3// أكد النحات الآشوري على الفكر الرمزي والمستقبلي في الثيران المجنحة.

4// تناولت المنحوتات مسئلة تاكيد سلطة وقوة الملك وقوة امبراطوريته وترجمة انتصاراته.

الكلمات المفتاحية: (عقائد - نحت - آشوري - سلطة الملك).

مقدمة

تعد العقائد والفكر من اهم من اهم العوامل الضاغطة في النتاجات الابداعية الانسانية، وفي جميع مراحلها التاريخية، ومنها حضارة العراق القديم في سومر واكد وبابل وآشور، ويتضح اختلاف النتاجات الفنية ومنها النحت في حضارة العراق القديم، تبعا ونتيجة لاختلاف وتنوع وتحول هذه العقائد من حضارة الى اخرى ومن ثم اختلاف فلسفة السلطة الدينية والسياسية فيها.

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة، dr.jabbarmobydi@gmail.com .
[2] الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الأساسية، altaihussam@gmail.com .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وفي دراستنا الموسومة ((العقائد في النحت الآشوري)) سنبحث انعكاس هذه العقائد على مستوى النحت بأنواعه المدور والبارز في الحضارة الآشورية، ومنها الثيران المجنحة والمسلات والنحوت البارزة، ففي منحوتات الحضارة الآشورية نجد الكثير من العقائد و الافكار الرمزية والواقعية والتركيبية في هذه المنحوتات العملاقة، والتي خدمت البنية العقائدية ورسخت توجهات السلطة في ذات الوقت.

وتشكل دراسة هذا الموضوع نقطة مهمة في مجالنا الفني والابداعي، والتي ستكون اضافة معرفية للباحثين والقارئ في ذات الوقت، حيث يعد النحت الآشوري في بعض نتاجاته مرجعا شكليا للنحت الرمزي والنحت التركيبي وكذلك النحت التوثيقي في اعمال اخرى.

سيعمل الباحثان على كشف انعكاس العقائد السائدة عند الآشوريين في المنحوتات الآشورية من خلال استدعاء نماذج نحتية متنوعة بين الثيران المجنحة والمسلات والنحوت البارزة التي عمدت الى توثيق الحدث الآشوري وتنوعاته بين توثيق الانتصارات ورياضة الملك في صيد الاسود وغيرها من المنجزات النحتية العملاقة في الفترة الآشورية.

على ان البحث سيتم تناوله في طريقة التحليل وفق المنهج الاستقرائي خدمة لتقصي انعكاس هذه العقائد وتمثلاتها في المنجز النحتي الآشوري.

الفصل الاول: المرتكزات الاساسية للعقائد في العراق القديم

لعبت العقائد في فكر حضارة العراق القديم دورا اساسيا مهما في تأسيس وبناء بنية التكوين الفني و اشكاله المحققة للموضوع الفني بانواعه التوثيقية والرمزية والواقعية التسجيلية ، في عموم فنون التشكيل ومنها النحت ، حيث تداخلت في مراحله الاولى بين عقائد السحر والدين والمعتقد ، وبين الحاجة الاساسية لها في بناء موقف فكري او شعور فكري او مفهوم فكري ينعكس على النتاجات الابداعية بشكل عام ، ابتداء في نتاجات الانسان العراقي القديم في كهفه ومن ثم في حضارته في سومر و اكد وبابل و آشور، فقد تم التداخل في هذه المفاهيم والممارسات الطقوسية وتأويلاتها لدى الباحثين والمنظرين حول ذلك ، فتباينت الآراء بين ما يؤيد تطورالدين عن السحر ، وبين من لايميز بينهما عند بداية نشؤهما ، فوفقا لرؤية (جيمس فريزر) على سبيل المثال فقدعبرت بوضوح عن عملية تطور الدين عن السحر وقد ايدت فرضية (هيغل) القائلة بان (عصر ساد فيه السحر قد سبق عصر الدين في تاريخ الحضارة الانسانية)(Ernst Casserer- 1975- p.49 ، فقد اعتبرهيغل السحر ديانة عفوية اوهو شكل اولي للفكر الديني ، وبمثل هذا المنهج الذي تبناه (فريزر) الذي افترض ان الانسان قد تمرحل بعدة ادوار حتى (اوجد ما يساعده ذهنيا بالتحكم في السياقات الطبيعة بواسطة تعاويذه وطقوسه السحرية) (Ibid-p.50) ، كالشفاء من الامراض او القضاء على الاعداء ، ودفع الكوارث الطبيعة بعيدا عنه ، فتكونت لديه نتيجة تراكمية تجرباتية نقلها الاجداد والآباء للممارسات والآليات السحرية في الوقت الذي لم يكن يعرف فيه او يؤمن بالقوى الالهية الخارقة ، وليس لديه اي تصور عنها ، ولكن تراكمت لديه تجربة من (تتابع الاحداث ومصادفة حدوث مثل هذه النتائج وفق دورات طبيعية محددة تخضع لارادات معينة متاصلة في الطبيعة ذاتها) - Firas al Sawah) (p10 - 1988 ، حيث ان الالتباس بين الرأيين القائلين بتطور الدين عن السحراوغير ذلك قد لايشمل التمييز بين السحر والدين في نشؤهما فقط ، بل في الاعتقاد بان اغلب الديانات الانسانية الاولى تحتوي

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

طقوس تتوسل كائنات خارقة متحكمة في مظاهر الطبيعة ، حيث ان هذه الديانات لم تظهر الا بظهور الآلهه المشخصة ، وان ذلك قد عزز فكرة ان كل معتقد وطقس سابق لهذه المرحلة هو طقس ومعتقد سحري لايمت الى الدين بصلة ،

*** بينما يميل رأي آخر للتقاطع مع مثل هذا المعنى كالذي يتبناه (اميل دوركهايم - في كتابه - الاشكال الاولية للحياة الدينية) ، فصنف السحر بانه (نوع بدائي من انواع الدين) – Firas al Sawah) (62 p – 1994 ، كما يذهب الى هذا المعنى (شارل لالو) فيصف السحر بانه (جملة طقوس تهدف الى رفد الانسان بقوة تأثير في ظواهر الطبيعة بوساطة قوى غامضة تنهض على هامش ديانة منتظمة ،...، الا انه في الواقع فان منظومة السحر ترتبط دائما بمنظومة دينية تعيش معها عيش التطفل او على الاقل عيش المؤاكلة) (Charles Lallou – 1953 – p283).

*** اذن فان السحر وفقا لذلك يعد نوعا بدائيا من انواع الاديان وان (الطقوس السحرية هي بدائل قائمة على معتقد تجريبي يمارس منذ ان بدا العراقي القديم خطواته بالتدريج ليحدد حاجاته ورغباته ويفرضها على الطبيعة بالعمل المنهج) (Abdel-Moneim Talima – 1983- p. 26)، ومن باب آخر فان العراقي القديم في الحقبة البدائية او ما قبل التاريخية اوجد نظام يمثل بديل للمؤسسات الدينية المعاصرة وفق

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

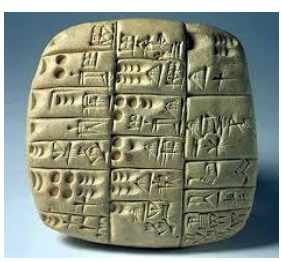
مفهوم النظام الطوطمي او الفتشي* ، حيث تتبنى كل جماعة شكلا منها ويمثل الآصرة التي تربط هذه الجماعة وتميزها عن الاخرى ، وهذا الشعار (الآله) يعد (حامي هذه الجماعة ويمثل ولي نعمتها ، وان هذه الجماعة يجب ان يخضع افرادها لتقديسه وتنفيذ مجموعة من الاوامر والمحرمات يلقنها الاب الروحي او الكاهن ، و اي انتهاك لها سيتبعه عقاب وجزاء صارم ينفذه افراد الجماعة بحق المخالف) – Freud) 1983 – p11)

، وبهذا السياق يمكن تصور او تخيل الاطر العامة التي رافقت نشأة الدين الاولى في صيغة (خضوع الجماعات لطائفة من المحددات او الوصايا الابوية التي تشمل الاوامر والنواهي بصيغة التعليمات واجبة التنفيذ ، عن طريق جملة من الممارسات والطقوس السحرية ، التي كانت شائعة في اذهان العراقيين القدماء الأوائل) (Charles Lallow – 1953 – p 288)، فعندما اراد العراقي القديم وقبل فجر السلالات كبح جماح الطبيعة وتجنب اخطارها وتحقيق رغباته في وفرة الصيد او نزول المطر فانه (لجأ الى استرضائها بطقوس سحرية خاصة) (Firas al-Sawah – 1994 – p 61) ، وفي المراحل اللاحقة برزت طقوس سحرية اخرى مرتبطة بحالة الخصب جعلت من الاتصال الجنسي بين الرجل والمرأة ينتج مثيله في خصب الارض ووفرة المحاصيل ، وقد صنفت تلك الطقوس وغيرها بما وصفه (فريزر) بالسحر التشاكلي او سحر المحاكاة حيث ان (الشبيه او صورة التشبيه هي التي تحقق الواقع المطلوب) – James Fraser) (112 p -1971 ، فتتضح الغاية من تلك الطقوس في تحقيق اغراض عملية ، من حيث انه قد اجتمعت لدى الفرد صفة الصانع وصفة الساحر في نفس الوقت لتحقيق الغاية والسيادة على العالم الخارجي ، حيث ان العراقي القديم الذي عاش في ظروف المجتمع البدائي لم يكن لديه فهم وادراك واسع سوى التمسك بعلاقات القربى التي تربطه بجماعته وفق هذا المنهج فسيرالقوى الطبيعة ومايحيط به ف (الوعي القديم قام بتذويب الانا في بودقة الجماعة من اجل البقاء) (Gurgi Gachev 1990 - pp 17-18) ، وابتكر تصوره الخاص للعالم من حوله وفق انساقه المجتمعية نفسها ، فانصهرمع الطبيعة في وحدة وجودية تتداخل فيها الموجودات من جماد واحياء ، وجعل للاشياء كيان روحي افتراضي ،

*** ومع تقادم المراحل التاريخية فان بنية الفكر الديني في حضارة العراق القديم اخذت تتضمن اسس معرفية ترتبط ارتباطا وثيق الصلة ، بنشاط الانسان العراقي التعبدي والاجتماعي والروحي ، والتأملي ، فقد تشكلت علاقة الفرد بالآله بمجال موضوعي مركزي يدور حول ان الآلهة اوجدت الكون و البشر، فهي واجد كل شيء ، وموجه كل شيء ، ومنفذ كل شيء ، والتي توحي بكل شيء قبل حدوثه ، فكانت سلطات الآلهة غير محدودة ، وهي تشمل المواطن والملك على السواء ، فتعامل العراقيون القدماء مع آلهتهم بطاعة العبد لسيده (بخوف ومسكنة ورهبة وبحب واعجاب)

(Leo Owenheim - 1981 – p249) ،

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



ومن ملاحظة الموروث التاريخي للنصوص المسمارية الذي يؤكد هذا الاعتقاد في كافة مجالاته ، حيث ان الوثائق السومرية و الآشورية و البابلية بعمومها تميزت بطابعها الديني ، فالنصوص الطبية كانت تصف المرض باعتباره عقاب من الآله ونتيجة لذنوب اقترفها المريض ، وليس هنلك من دواء لا يتضمن استخدام صلاة اوطقوس دينية لرفع هذه اللعنة ، وفي علم الفلك تضمنت النصوص اعتقاد سائد ان النجوم تمارس نفوذ حقيقي ومباشر على العراقي القديم ، واغلب النصوص التجارية دينية التوجه ، فالعقود تبدا فاتحتها باسم الآلهة وتختم في نهايتها بالقسم باسم الآلهة ، كذلك قرارات القضاء ترتبط بالآلهة وتبتهل اليها ، وفي الادب بمجالاته المتنوعة يتضح البعد الديني حيث ينسب كل حدث الى ارادة الآلهة ، فالآله هو الذي اوحى للملك اعلان الحرب وتحقيق النصر ، وان الملك قد بنى المعبد بناء على ارادة الآلهة ، فيقول الملك الآشوري آشور بانيبال (لقد قطعت اوصال اعدائي والقيت بهم الى الوحوش الكاسرة لتاكلهم ، وحين انتهيت من ذلك ، انشرح قلب الآلهة العظام ، آلهتي) (Georges Bouyet Shamar – 1981- p 32) ،

*** ان هاجس الخوف الذي كان يسيطر على العراقي القديم وهو يواجه قوى الطبيعة قد ساهم مساهمة محورية في ابتكاره الآلهة وطرق و آليات عبادته لها ، حيث اوجد فيها الحارس الذي يزيل عنه هذا الخوف ، وحيث ان ذهنيته كانت مشبعة بهذا الخوف والقلق ، فحاول ايجاد هذا المنقذ ، فبتكر خياله الآلهة لتكون مخلصه من قوى الطبيعة التي ترعبه وتؤرقه ، علاوة على قلقه من العالم الآخر فقد كان يرى ان الموت امر محتوم حيث (ان الآلهة منذ ان خلقت الانسان ، كانت قد جعلت موته محتم ، وان البقاء في الحياة مرهون بيد الآلهة) (Jean Botero - 2005 - p43) ،

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

*** ويشار الى ان اول معبود تصورته المجتمعات الزراعية في بلاد الرافدين كان ذا صلة بقوى الارض المنتجة ، وجسدها العراقي القديم على هيئة آلهة تمثل الارض وخصوبتها ، عرفت باسم (الآلهة الأم - والتي وجد لها الكثير من الدمى الطينية الصغيرة على هيئة امرأة عارية وقد تم المبالغة في اظهار انوثتها كرمز للخصوبة والتكاثر في الكثير من المواقع الاثرية القديمة) (Renee Labat - 2004 - p 87) ، حيث ان دمى الطين هذه تمثل ديانة الخصب ، كما يرجح ان العراقي القديم قد (ربط بين فكرة خصوبة الارض ونتاجها الزراعي وبين عملية اخصاب الانثى بالعضو الذكري ، وهذا يفسر وجود اشكال ومجسمات للاعضاء الذكرية مصنوعة من الطين والفخار وجدت منها نماذج عديدة في العراق القديم)

(Abdul Qadir al-Sheikhli - 1990 - p271)

، واتصلت فكرة الخصوبة اتصال مباشر بالعراقي القديم وبتعرضه للخطر وضرورة محافظته على بقائه، فاصبحت الخصوبة مرادفة لقضية الوجود والبقاء ب (صفتها عنصر حيوي مباشر لكيانه ، فبدأ بتقديس القوى المنتجة)

(Fawzi Rashid - 1985 – p56)، كون الارض في نظرته تحتاج للخصوبة ، وعند توافرها يكثر الانتاج الذي يضمن له البقاء حيث انه قد (عبر عن القوى المنتجة بتجسيدها على شكل تمثال امرأة حامل) (Fadel Abdul Wahid Ali - 2000- p215)

، وهذا التمثل الذي تخيله العراقي القديم للآلهة الام، وجسده في اشكال دمى طينية في حدود 6000 سنة قبل الميلاد، بقيت هي ذات الصورة التي يمكن ان نجدها في الرقم الطين المسمارية عن الآلهة الام بعد الف عام من ذلك التاريخ اي قبل خمسة آلاف سنة .

ان اعتقاد العراقي القديم بوجود قوى خلاقة في الطبيعة جسدها بآلهة الخصب الانثى (انانا) ، كما جسد هذه القوة بآلهة ذكر (دموزي) ، وقد آمن انه باتصالهما الجنسي اي زواجهما سوف يحل التجدد والنماء في الحياة ، حيث انه في عصر ما قبل التاريخ كان يرمز لديموزي بقلائد حجرية مصنوعة على شكل رأس ثور حيث ان (العراقي القديم قد اتخذ من الثور رمز للعنصر الذكري ، وجعل له نظيرا لرمز الأنوثة الذي عبر عنه بدمى طينية لها ثديين وارداف كبيرتين)

(George Roe – 1984 - p129)

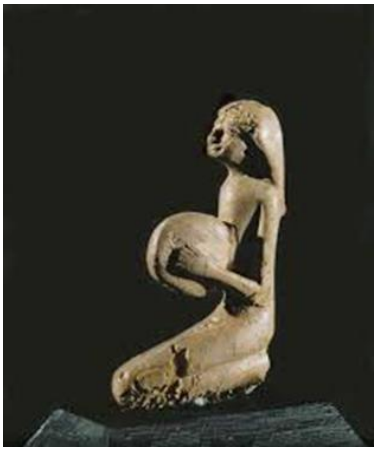
مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وكان هذا التصور بشكل خاص بعد معرفة العراقي القديم للزراعة واستئناس الحيوان ، واستقراره في المستوطنات الزراعية ، فالطبيعة هي التي اثرت في حياة العراقي القديم ، وبعثت فيه روح التفكير والتأمل في ماهية الموجودات ، فبدأ يبحث عن حلول لهذه الظواهر الطبيعية ، وكان في مقدمة تلك الحلول اعطاء صفة الالوهية لكل ظاهرة ، باعتقاده ان وراء كل ظاهرة قوى خفية غير مرئية ليس باستطاعته مجابهتها ، لذا عرف عند العراقيين القدماء قضية تعدد الآلهة ، ان السبب الذي دعا سكان المناطق الشمالية من العراق القديم الى عبادة الخصوبة ، كونها العامل الاساس الذي يتحكم في حياتهم ، فاذا كانت كمية الامطار كافية لنمو الزرع فان الانتاج الوفير يتحقق فيه خصوبة الارض ، ، الا انه يشار الى ان امطار هذه المناطق كانت متذبذبة وغير مستقرة ، وهذا التذبذب دفع العراقي القديم في تلك المناطق الى التوجه نحو العوامل

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الجوية المؤثرة على المطر والزرع والحصاد اكثر من اهتمامه بالخصوبة ، كون الخصوبة بدت بلا قيمة من دون المطر الكافي لنمو الزرع والحيوانات التي هي مصدر الغذاء الاساسي ، مما ادى الى زعزعة اركان تلك العبادة وفي (ظل مثل هذه الظروف فقد ظهرة فكرة دينية جديدة تعتمد في طقوسها قدسية العوامل الطبيعية والنظر الى الماء على انه اساس الحياة)

(Fawzi Rashid - 1985 - p131) ، حيث ان الانتقال في العبادة من آلهة الى اخرا يدل على نمو وتحول الوعي الفكري والديني لدى العراقيين القدماء الذين بذلوا جهود كبيرة في تفسير كل ما يحيط بهم ، وفي البحث عن اصل الحياة وديمومتها حيث (تدرج من عبادة الخصوبة منتقلا الى مرحلة التفكير في العوامل المؤثرة في الماء ومن ثم تقديس العوامل الحيوية المؤثرة في المطر والنبات) Taqi al-Dabbagh - 1992 - p (163)



*** كان الاحتفال بالاعياد المتنوعة واداء الطقوس الدينية من اختصاص كهنة .المعبد ، وان ارسال النذور والقرابين للمعابد وحضور الاحتفالات الرئيسة والتقيد بالتعاليم العديدة والابتعاد عن المحرمات واجب كل فرد من المجتمع ، والذي وجب عليه ان يكون خادما مطيعا لتعاليم الآلهة حتى يتجنب غضبها وعقابها وانتقامها منه ومن عائلته ، ولم يكن دين العراقيين القدماء دين رسمي مفروض بالقوة او تعاليم تقوم على مبدا التخويف ، بل كان دين عقيدة وقناعة ورغبة ، حيث انه عندما تقام الصلوات والابتهالات وتنشد التراتيل في المعابد ، كانت تبرز بقوة المشاعر المرهفة وتنفجر العواطف الصادقة نحو الآلهة ، فقد (وضع سكان العراقيين القدماء كل ثقتهم بآلهتهم واعتمدوا عليها كما يعتمد الاولاد على آبائهم ، ويحدثونها كانها الآباء والامهات لهم التي من شانها ان تستاء فتبطش والتي يمكن ايضا استرضاؤها فتغفر لهم المعاصي والذنوب فقد عاش السومريون وورثتهم في الديانة كما يعيش السمك في الماء فقد كانت تعيش في داخلهم ، تزودهم بالقوة الروحية والفكرية التي تديم الحياة) (George Rowe -1986 - pp143-144) ، كما تتطلب الامر كذلك سلوكا اجتماعيا قويما كأب طيب و ابن بار، من مواطن صالح يدعو للمعروف وينهي عن المنكر، حيث ورد في نص سومري زاخر بالتعاليم الاخلاقية ما نصه (لا تكذب وقل قولا طيب ، لا تتكلم بالشر، وقل الخير، لا تلفظ كلام قلبك حتى لو كنت وحيدا، واذا تكلمت بعجلة فستعيد ما قلته ، وامسك اعصابك حتى تسكت) (George Poyet - 1981 - pp 328-329) ، ويفيد نص آخر بقول (اعبد كل يوم

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

آلهتك ، واظهر العطف للضعفاء ، قم بالاعمال الصالحة ، وقدم العون في كل ايامك ، لا تشهر بالآخرين وحدث بالحسنات ، لا تقل اشياء خبيثة ، وقل للناس قولا جميلا ، حتى تنال رضا الآلهه والناس).

(George Rowe - 1986 - p 214)، ومثل هذه القيم الاخلاقية سائدة حتى وقتنا الحاضر في المجتمع البشري المعاصر، وبصورة عامة يتضح ان العراقي القديم يؤمن بانه مقابل طاعة الفرد وايمانه الصادق وسلوكه القويم ، تقدم الآلهة له الحماية ساعة الخطر ، والعون عند الطوارئ ، والمساعدة عند الحاجة ، وتهبه الصحة الموفورة والمركز الاجتماعي المشرف والثروة والابناء الكثيرون والعمر الطويل ،

الفصل الثاني : العقائد و انعكاسها في النحت الآشوري

ظلت آشور اللاعب الرئيسي على احداث منطقة الشرق الممتدة من مصر حتى طوروس ومن أرمينيا حتى زغروس .

وصف الأشوريون بأنهم قوم طغاة لا يعرفون الشفقة والرحمة في حروبهم، لقد استعملوا أقسى انواع التعذيب وباعدام الكثير من شعوب المناطق التي احتلوها بوسائل متعددة بدءا من الخازوق حتى سلخ الجلود وهم احياء، وعاملو الشعوب المغلوبة معاملة أدنى من مستوى الحيوان، وعز بعض الدراسيين قوتهم هذه كونهم من سكان الجبال الوعرة القاسية والمتطرفة المناخ.

وقبل الحديث في تأكيد انعكاس العقائد الآشورية في النحت، يرى الباحثان ضرورة الاشارة الى طبيعة هذه العقائد ومن ثم كيفيات انعكاسها في النحت .

العقيدة الآشورية : ان مدينة آشور ، يرجع تاريخ نشؤها الى منتصف الالف الثالث قبل الميلاد ، حيث كانت عاصمة المملكة الآشورية القديمة ، و في الأصل الآشوريين لم يكونوا عائلة لكن مع ظهور الطوائف في جنوب بلاد وادي الرافدين،أضحى فيما بعد ملحوظاً ان الأله المقابل لـ إنليل و الأكثر اهمية بين آلهة الجنوبيين من أوائل الاف الثالث قبل الميلاد حتى أسس حمورابي امبراطورية في بابل في منتصف القرن الثامن عشر قبل الميلاد ، حيث استبدل إنليل بمردوخ كإله رئيسي للجنوب_ في الشمال ، ومن ثم فان آشور كفل زوجة إنليل نينليل (كألهة آشورية بأسم موليسو) و أبنائه نيورتا و زوبابا ، و استمر هذا الأمر من حوالي القرن الرابع عشر قبل الميلاد و حتى القرن السابع :

اهم الآلهة الآشورية :

1/ الإله أشور: عبده الآشوريون ومنه جائت تسميتهم .

2/ اوتوبابار: وهو إله الشمس عند الاكاديين ، وهو الإله شمش عند البابليين والآشوريين ، وقد عبداه كلاهما استرضاء له وللاستفادة من نعمة النور. وكان يُعتبر كبير الآلهة وله رسوم كثيرة بشكل قرص مدور له اربعة اجنحة مع اربعة اشعة في جهاته الاربع، وغالباً ما يكون رسمهُ مقروناً برسم الإله (سين) إله القمر ولا زال هذا القرص مستمراً حتى اليوم في العلم الآشوري الذي تتبناه احزاب الامة الآشورية .

3/ أنليل : إله الهواء عند البابليين والآشوريين وهو الذي فصل بين إله السماء (آنو) وآلهة الأرض (كي) وباعد بينهما وكونَّ السماء والأرض وهو إله مدينة (نيبور) المقدسة ، وقد نسبت اليه اساطير خلق المعول ومولد القمر، وكلمته الريح التي تهز السماء وتزلزل الارض، وهو من النصف الثاني من الالف الثالثة قبل الميلاد.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

4/ انو: إله السماء لدى الآشوريين والبابليين ورئيس الآلهة ، مركز عبادته الرئيسة (أوروك)، كان يترأس مجامع الآلهة وهو رئيس المثلث الإلهي (انو.انكي.أنليل) إله الحكمة والأرض والهواء، رقمه الرمزي 60 الذي اصبح مقدساً وأساس الحساب الستيني في قياس الوقت والدوائر، حيوانه الرمزي (الثور).

5/ انكي: إله الحكمة عند الآشوريين والبابليين القدماء، ويعني سيد الارض وهو إله مدينة (اريدو) وقد علم الإنسان الفلاحة والزراعة وبناء الاكواخ.

6/ بازوزو: إله الارواح الفضائية الشريرة، وكان يُعبد من قبل فئة قليلة من الآشوريين، ويُعتقد أن بقاياهم لازالوا حتى اليوم وهم (الأزدهيون أو اليازيد) ويُعرفون بعبدة (الملك طاووس) وقد أشتهر هذا الإله في النصف الأول من الألف الأولى قبل الميلاد.

7/ بواشو.ايا: وهو يمثل التثليث الإلهي الآشوري، ابو وأشور وايا.

8/ بليت: هي إحدى الآلهة عند الآشوريين.

علما ان بعض هذه الآلهة هي آلهة مشتركة بين السومريين والاكديين والبابليين والآشوريين ، ويبدو ان الدين لم يكن له أثر قط في تخفيف هذا العنف وهذه الوحشية. التي اتسم بها الحكم الآشوري ، فلم يكن للدين سلطان على الحكومة بقدر ما كان له في بابل ، بل كان الدين يكيف نفسه حسب حاجات الملوك واذواقهم ، وقد كان آشور إلههم القومي من آلهة الشمس ، ذا روح حربية ، لا يشفق على أعدائه. وكان عباده يعتقدون انه يغتبط برؤية الأسرى يقتلون امام مزاره ، وكان العمل الجوهري الذي تؤديه الديانة الآشورية هو تدريب مواطن المستقبل على الطاعة التي تتطلبها منه وطنيته ، وان تعلمه مداهنة الآلهة لكسب ودهم ورضاهم بضروب السحر والقرابين ، وكانوا يصورون العالم على انه مليء بالشياطين التي يجب اتقاء شرها بالتمائم المعلقة في الرقاب ، او الرق الطويلة التي تجب تلاوتها بدقة وعناية ، والنحات الآشوري كان ملزما بترجمة العقائد السائدة في عصره وبلاده واستجابته لضرورات توثيق ملاحم الانتصارات وتوسعات الامبراطورية الآشورية ، وقد تميزت العقيدة الآشورية في بنائها العام بانها عقيدة دنيوية اكثر من كونها عقيدة غيبية او اخروية ، كما كان الحال عند من سبقهم من ابناء سومر واكد في جنوب و وسط العراق القديم ، وهذا لا يعني بالضرورة ان الآشوريين لا يعتقدون بوجود الاله او الآلهة ، وانما قد نصب الملك الآشوري نفسه نائبا للاله او ممثلا له في حكمه البلاد ، فحل بهذا الفكر الديني الجديد محل الفكرة الصوفية الغيبية لدى سومر ، على ان هذا التحول له جذور ابتداء من اكد ومن ثم بابل و آشور لاحقا ، ومن هنا عمد الساسة والحكام الآشوريين الى ترجمة انتصاراتهم على الاعداء خدمة لعقيدتهم في السيطرة وتوسيع امراطوريتهم والدفاع عنها وصولا الى قارات اخرى ناهيك على بلدان وحضارات الجوار .

اذن فان فلسفة الدولة الآشورية بنيت على القوة والسيطرة والدفاع عن الامبراطورية العظيمة في فترات الحكم المتعددة حيث (ارتبطت المفاهيم الفنية بالمعتقدات الدينية، فقد كان للفكر الديني والعقيدة الآشورية اثر واضح في النتاج النحتي الآشوري) (Najm Abdullah Askar - 2017 - p7).

والآشوريون أنفسهم عانوا من قسوة الميتانيين والحثيين ، واذاقوهم اقسى انواع التعذيب ، الى جانب عبادة الآشوريين لإلههم أشور عبادة منقطعة النظير ، وعملهم هذا هو واجبهم اتجاه الههم أشور لإرضائه ، وكان مقره في مدينة نينوى الذي زاد سكانها على 300000 نسمه وخاصة في عهد أشور بانيبال ، وقال

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

دولابورت واصفا الآشوريين بما يلي (ان ظروفهم الخاصة باعدت بينهم وبين النجم المخنث الذي انحدر اليه البابليون ، ولذلك ظلوا طوال عهدهم شعبا محاربا مفتول العضلات ثابت الجنان ، غزير الشعر كث اللحى معتدل القامة ، يبدو رجالهم في آثارهم عابسين ثقيلي الظل ، يطئون باقدامهم الضخمة عالم البحر المتوسط الشرقي وتاريخهم هو تاريخ الملوك والرقيق والحروب والفتوح والانتصارات الدموية) (L . Dulaport - 1971- p116)، و يعد الأشوريون من اقدم الشعوب التي عاشت في العراق القديم ، ثم امتدت الحضارة الأشورية واتسعت رقعتها ، وينسبون من التسمية الى كلمة آشور وتعني البداية ، ان الدولة الأشورية قد توسعت الى ما وراء الفرات في القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، وكانت نهاية الحضارة الآشورية على يد البابليين والميديين عام 612 قبل الميلاد ، وتعد الحضارة الآشورية من الحضارات التي توسع امتدادها جغرفيا والتي كان لها من المنجزات ما خلده التاريخ ، سواء كان ذلك عن طريق المعارك التي توسعت من خلالها الحضارة الآشورية او من خلال المنجزات التي نتجت عن هذه الحضارة في شتى المجالات ، وقد عاش الآشوريون حياة عسكرية شاقة بسبب الظروف الطبيعية الصعبة ، مع المعاناة من غزو الشعوب الجبلية المحيطة بهم واستعمارها لهم وخاصة من قبل الميتانيين والحثيين ، حتى تحرروا من هذه السيطرة وقاموا بتشكيل حكومة فتية شنت حروبا طاحنه في الجنوب والشرق ، فاستولوا على سومر وبابل واكد ، وعلى فينيقية ومصر ، وظل الآشوريون حوالي 2000عام يسيطرون بقوتهم على مناطق واسعة امتدت من مصر حتى طوروس ، وقد (مر الآشوريون بثلاثة ادوار) (L . Dulaport - 1971- p173)، هي كالتالي :

1- العهد الآشوري القديم ويبدأ من 3000 - 1595- ق . م وفي هذا العهد بنيت مدينة آشور ولم يكن لهم كيان سياسي واضح وخضعوا للاكاديين ثم استغل بعض امرائهم في اوائل العهد البابلي القديم وكونوا مملكة مستقلة باسم مملكة آشور .. وقضى عليها حمو رابي ..

2- العهد الآشوري الوسيط : 1595 - 911 ق.م .. عانى الآشوريون من ظروف حرجة في هذه الفترة ، ولكن على الرغم من تعرضهم لهجمات القبائل الآرامية وغزو الشعوب الجبلية كالحوريين والميتانيين ، الا انهم استطاعوا التغلب على هذه المحن التي المت بهم ، وخرجوا منها اقوياء منتصرين على ما حولهم ، ومحافظين على كيانهم السياسي ، وظهر في هذا الدور عدد من الامراء الاقوياء ، منهم آشور او بلط الاول 1395 – 1330 ق.م الذي قضى على الحوريين وضم مملكتهم ميتا ني لملكه ثم توسعت في عهد اداد نيراري الاول 1300 ق.م وفي زمن شلمنصر الاول 1276 – 1245 ق.م ، توسعت الدولة اكثر نحو الشرق والى الغرب والجنوب ، ثم اصيبت الدولة بانتكاسة دامت حوالي 130 عاما الى ان جاء عهد الملك تغلات بلاصر الاول 1115 – 1.77 ق.م الذي اعاد للدولة هيبتها وسيطرتها ، ولكن ضعفت خلفاؤه من بعده ، وتدهورت احوال الدولة حتى عام 911 ق.م على اثر تسلم الملك اداد

3- العهد الآشوري الحديث ، واستمر من عام 911 – 612 ق.م ويقسم هذا العهد الى دورين : الامبراطورية الاولى ثم الثاني ، تفصل بينها ما فترة انتكاس وينتهي هذا العهد بسقوط الدولة الآشورية واحتلال العاصمة نينوى وفي هذا العهد وصلت آشور الى الذروة الى ان سقطت ، وقد اسسوا امبراطورية عظمة وصلت الى اقصى اتساعها فسيطرت على كافة الهلال الخصيب واسيا الصغرى وسواحل بحر ايجة ومصر والخليج

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

العربي ومصر وعيلام ، ثم توغلوا في المناطق الجبلية في الشمال والشرق حتى بلاد ارمينية ويمكن تقسيم هذا العهد الى امبراطوريتين..

اولا : الامبراطورية الاولى: تمتد بين سنتي 911-824 حكم فيها اربعة ملوك اشهرهم آشور ناصر بال الثاني حكم من 881-859ق م نظم الجيش ودربه وقام بتوسيع فتوحاته في المناطق الجبلية الشمالية الشرقية ووطد الامن واستولى على موانئ فينيقية وبعض المدن الآرامية ومنها دمشق وخلفه ابنه شلمنصر الثالث فورث امبراطورية واسعة حافظ عليها ، ثم قام بتوسيع الامبراطورية ، واخضع الآراميين والفينيقيين واسرائيل ، واخذ الجزية منهم ثم قام بحملتين على بلاد بابل وانتصر فيها ، ولكن في السنين الاخيرة من حكمه ثار عليه احد ابنائه وقامت حروب اهلية دامت سنوات اضعفت الدولة ، واصيبت بنكسة قوية وانتهت بموت شلمنصر الثالث ودامت فترة الانتكاس مدة 85 سنة ، وبعدها نهضت الدولة من جديد ، وقامت الامبراطورية الثانية ..

ثانيا : الامبراطورية الثانية – 745 – 612 ق.م . تبدا بتسليم تغلات بلاصر الثالث الحكم عام 745 ق.م وحكم هذه الفترة ستة ملوك وصلت الدولة في عهدهم الى اوج عظمتها واتساعها ، وفي هذه الفترة تم السبي الأشوري لليهود وترحيلهم من فلسطين الى كردستان من قبل سرجون الثاني .

وفيما يلي نماذج التحليل : ابتداء من النموذج الاول : علما ان نماذج التحليل من ضمن مجموعة معروضات المتحف البريطاني – قسم الآثار الآشورية .

قد ترجم النحات الآشوري هذه العقائد في معظم نتاجاته ابتداء من ثوره المجنح الذي كان يتصدر قصور الملوك الآشوريين في قصد الدفاع عنها من جهة و تحقيق هيبة القصر وملكه من جهة اخرى اضافة لايقاع الرهبة في قلوب الاعداء من جنبة ثالثة ، وقد جائت الثيران المجنحة ، تعبيرا عن القوة والجبروت والخصب والحياة والعقل ، فقد جاء نحتا تركيبيا رمزيا ، فقد جاء الرأس ممثلا برأس انسان في اشارة النحات الى العقل والحكمة فيما جاء الجسد ثورا قوامه القوة والبطش ، فالثور رمز القوة والخصب في عقائد العراق القديم ومنها حضارة آشور ، ويضاف الى ذلك ان الثيران المجنحة قد نفذت ونصبت بطريقة يمكن النظر اليها من الامام والجانب الذب يشير الى حركة هذا الثور باطرافه الخمسة الممثلة لحركته دون سكونه، يضاف الى ذلك وجود القرون التي تشير الىالتأليه ونسبته قياسا الى اعدا هذه القرون ، مع وجود غطاء الرأس الذي يمثل حالةالاختيارلهذا الكائن من قبل الآلهة ، فيما يشير الجناح الى القدرة الخارقة لهذا الكائن من جهة ومن اخرى يشير الى اتصاله بآلهة السماء.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وترجم النحات الآشوري العقائد الآشورية في اعماله النحتيةالاخرى مثل توثيق العقيدة العسكرية الآشورية والسعي الى السيطرة والتوسع من خلال توثيقه ملاحم النصر على الاعداء برا وبحرا .

النموذج الثاني :

وفي نموذجنا الثاني الذي تناول موضوع السجناء والفرسان والذي جاء نتيجة النصر المؤزر على الاعداء ، فهولاء السجناء هم اسرى هذه الحرب التي انتصر فيها الآشوريين ، وتمثلهم من خلال الفرسان الآشوريين ، لقد اتخذ النحات الآشوري في هذه المنحوتة وفق الاسلوب الرافديني في سومر واكد وبابل سمة التكرار او السيمترية والامتداد في الافق في عرض المشهد او المشاهد ، كما يمكن ان نلاحظ مثل ذلك في تكوينات الانشاء النحتي المتحقق في الاختام الاسطوانية السومرية والاكدية .

كذلك نلاحظ الاسلوب الرافديني في الفصل القصصي المتراكب وفق الافاريز الافقية المتوازية المتراكبة على التكوين العمودي ، كما جاء ذلك في مشاهد الاناء النذري ، الذي تشابه الى حد ما في تقسيم الافاريز المتحقق في هذه المنحوتة الآشورية ، وهنا نلاحظ دقة الانشاء وتعقيداته وقدرة النحات الآشوري في تكويناته الانشائية النحتية البارزة وقدر ترجمة النحات الآشوري في توثيق هذا النصر العظيم ولع الآشوريين وفخرهم بالعقيدة الآشورية .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

النموذج الثالث :

وفي نموذجنا الثالث الذي يصور ايضا القدرة العسكرية الآشورية في الياه والبحار اضافة الى قدرتهم في البر ، ففي هذا المشهد التصويري في النحت البارز نلاحظ ان النحات يصور الآلهة العسكرية الآشورية البحرية ، وقدرة التقدم والانطلاق لهذه السفن البحرية من خلال التكوين العام في الانشاء النحتي لها ، حيث عمد النحات هنا الى اعطاء مقدمة المشهد التكوين المدبب الذي يوحي في هيئته العامة الى الحوت او القرش او ما شابه ذلك. ناهيك عن تأكيد النحات الآشوري لاسلوب عرض الافاريز او الاشرطة الانشائية في النحت البارز ، اضافة الى قدرة النحات في توثيق وترجمة بيئة المشهد التي جاورت هذه السفينة او الألة العسكرية ، فصور المياه بها من ثلاث جوانب ، اضافة الى التكتيك الجديد المتموج في اشارته الى المياه الحاملة لهذه السفينة او الألة العسكرية الآشورية ، فالنصر في البر والبحر متحقق عند الآشوريين وترجم النحات الآشوري فلسفة النصر على الاعداء وهو جزء لا يتجزأ من العقيدة الآشورية بشكل عام .

النموذج الرابع :

وفي نموذجنا الرابع من نماذج النحت الآشوري الذي لم يوثق عظمة الملك الآشوري آشور بانيبال وانتصاراته على اعدائه فقط ، بل وثق النحات الآشوري نشاطات الملك الآشوري وجولاته ومنها رياضة صيد الاسود التي تظهر شجاعة الملك الفائقة وان كانت تبدو كأنها عرض مسرحي يفتقد الى الدقة في تصوير المشهد من حيث اتجاه سهام الملك التي جائت فوق رأس الاسد وليس في رأسه ، وكذلك يوثق اندحار الاسود والذي جاء تحت خيول عربة الملك الآشوري ، على ان المشهد يتفق مع فلسفة توثيق عظمة الملك الآشوري ، وعظمة عقيدته التي اتبعتها امراطوريته الآشورية .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فيتضح من النموذج هذا قدرة النحات الآشوري على التشريح للجسم البشري والجسم الحيواني ممثلا بالخيول والاسود ومبالغته في ذلك خدمة للموضوع التعبيري ، علاوة على وعيه لفكرة المنظور وتعدد سطوح المشهد النحتي لتمييز القريب (الكبير) والبعيد (الذي جاء صغيرا في حجمه) ، ناهيك عن منح الملك حجما مميزا ، وهو تقليد عراقي قديم درج عليه نحاتي سومر واكد وبابل وصولا الى النحات الآشوري .

كما نلاحظ جرأة النحات في تكوين المنحوتة بالوان مختلفة ميزت بين المنحوتة وتكويناتها وبين ارضية المشهد ليتحقق الوضوح في المشهدالذي يبدو وكانه لوحة تصويرية ، اكثر مما يبدوا قطعة نحتية رغم التفاصيل الدقيقة الواردة فيه .

ويؤكد النحات الآشوري فلسفة آشور في ترجمته قوة وشجاعة الملوك الآشوريين في الحرب والسلم ليأكد الباحثان هذه العقيدة الراسخة في المجتمع الآشوري انذاك على مستوى السلطة والمجتمع والفن على حد سواء .

النموذج الخامس :

وفي هذا النموذج الخامس يتضح الملك آشور بانيبال وهو يقف بشجاعة وصمود في مقاتلة اسد يهجم عليه ، فالثبات سمة الملك في اشتباكه مع الاسد ويبدو كذلك هنا قدرة النحات في التشريح الدقيق ومبالغته في ذلك ، اضافة الى الدقة المتناهية التي ابدلها النحات في اداءه للتفاصيل الدقيقة في جميع مفردات واشكال هذا النص التوثيقي الابداعي .

النموذج السادس :

نحت آشوري من قصر آشور بانيبال يبين طريقة صيد الغزلان ووقوعهم في الشبكة
من نينوى _العراق _آشور 645 قبل الميلاد
المتحف البريطاني

المتحف الآشوري

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

كذلك جسد النحات الآشوري في نموذجنا السادس نشاطا آخر للملك الآشوري وهو صيد الغزلان وجولاته الترفيهة ، والتي ابدع النحات في تصويره وتوثيقه شباك صيد الغزلان وكيفية عمليات الصيد لها وطريقة صيد هذه الغزلان ، حيث الدقة المتناهية للمشهد النحتي الآشوري البارز ، من حيث تصوير النباتات والشباك والصيادين ، وكذلك المنظور او البعد الثالث من خلال التلاعب بالحجم ليعطي ويحقق واقعية الحدث او المشهد.

النموذج السابع :

وي نموذجنا السابع يؤكد يؤكد النحت الآشوري اهتمامه الكبير في توثيق مشاهد عن الملك وعائلته وضيوفه وفخره في انتصاراته على الاعداء والاحتفال بذلك حيث يظهر الملك آشور بابيبال وهو يجلس على الاريكة مفتخرا بنصره المبين وجموع المهنئين بذلك وهي ايضا تؤكد عقيدة وفلسفة المجتمع الآشوري في حينه ، وتظهر فعاليات الاحتفال والتهنئة والهدايا لهذا الغرض .

استطاع النحات ان يحقق سطوح متعددة في المشهد النحتي وتنوع عناصره التكوينية او الانشائية فالملك والزوجة والاشخاص والاثاث والنباتات والاشجار ومعالم الزينة ، حيث تبدو قدرة النحات الآشوري في التوزيع لهذه العناصر الانشائية المحققة للتكوين انه التمجيد للملك وانتصاراته وجلساته ، ان هذا النتاج النحتي يصب في ذات العقيدة الآشوريةالمبنية على كل ذلك التوثيق والتمجيد والانتصار .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

النموذج الثامن :

وفي نموذجنا الثامن من المنحوتات الآشورية هي المسلة ، والتي تنوعت ما بين المسلة السوداء والمسلة البيضاء نسبة الى الخامة المستخدمة في نحت هذه المسلتين ، فتارة يتم النحت على الحجر الكلسي الذي تشتهر به آشور (نينوى) او من مادة المرمر او الحجر ، وفي المسلة السوداء نلاحظ ذات التقسيم الافقي لكتلة المسلة العامودية ، وانشاء خمسة تكوينات افقية (افاريز) تحتوي مختلف المواضيع والفعاليات التي تمجد الملك والسلطة الآشورية والعقيدة الآشورية التي تؤكد ذلك ، هذه المسلة الآشورية تذكرنا بالاناء النذري وافاريزه الافقية في حضارة سومر ، ناهيك عن الدقة في التكوين والانشاء والموضوع من حيث التوزيع وحجم الافراد واهمية الملك وفعاليات الملك وكذلك فعاليات المجتمع من الزراعة والحصاد وتقديم الهدايا والنذور للاله وتقديم فروض الطاعة للملك وسطوته .

نفذت هذه المسلة من مادة الجرانيت الاسود ورغم قسوته وصلادته وصعوبة نحت مثل هذه التفاصيل والمواضيع الانشائية الافقية الواردة في افاريز هذه المسلة.

ومن هنا يتضح كيفيات انعكاس العقيدة الآشورية في النحت الآشوري من خلال النماذج الثمانية اختيارها من الكثير من المنحوتات الآشورية التي وثقت وحققت وعكست العقائد الآشورية.

الفصل الثالث: نتائج البحث

بعد عمليات التحليل والاستقراء لنماذج نحتية في الفصل الثاني من هذا البحث، توصل الباحثان الى مجموعة من النتائج وهي :

1// ان النحات الآشوري استطاع ان يعكس العقائد الآشورية في معظم نتاجه النحتي.

2// نوع النحات الآشوري في عمليات توثيق وعكس العقائد الآشورية بين منحوتاته البارزة والمجسمة.

3// حقق النحات الآشوري خصوصية لكل منجز نحتي من حيث الموضوع والانشاء والتكوين ، دون ان يغفل العقيدة الآشورية.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

4// اكد النحات الآشوريث وراثته لخصائص النحت السومري والاكدي والبابلي من حيث التكوين والانشاء .

5// بالغ النحات الآشوري في عمليات التشريح وابراز القوة في توثيق النصر الآشوري .

6// جسد النحات الآشوري نشاطات الملك الآشوري من صيد الاسود تعبيرا عن شجاعة وقوة الملك الآشوري وكذلك وثق صيد الغزلان ايضا.

7// وثق النحات الآشوري الاسلوب الرمزي في بعض منحوتاته مثل الثور المجنح وغيره وكذلك الاسلوب التركيبي في النحت من حيث مضامينه العقائدية المتراكبة .

8// اكد النحات الآشوري على فكرة الزمن والحركة والاستمرارية في بناءه الانشائي للثيران المجنحة ، ويعده البعض مرتكزا للفكر المستقبلي والحركة المستقبلية في الفن .

9// استثمر النحات الآشوري العلاقة الجدلية بين النحت والعمارة الآشورية ، و وظفها النحات خير توظيف في الثيران المجنحة و وضعها في مقدمة القصور الملكية خدمة وترجمة للعقائد الآشورية.

10// اكد النحات الآشوري ارتباطه بارثه الحضاري الرافديني المتمثلة بأنشاءات الاختام الاسطوانية التي وظف اسلوب انشاءها في المسلات او مشاهد النصر على الاعداء .

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019

References:

1 // Ernst Casserer State and Myth, d. Ahmed Hamdy Mahmoud, Egyptian General Book Organization, Cairo, 1975.

2 // Firas al-Sawah - The First Mind Adventure, Damascus, 1988.

3 // Firas al-Sawah, "Religion of Man",1994.

4 // Charles Lallou: Art and Social Life, Adel Awa, Dar Al-Anwar, Lebanon,1953.

5 // Abdel-Moneim Talima: Introduction to the theory of literature, Dar al-Khor, Beirut, 1983.

6/ / Freud, Sigmund: Totem and Haram, T. George Tarabishi, Dar al-Tali'ah, Beirut, 1983.

7 / James Fraser: The Golden Branch, A Study in Magic and Religion, C1, T: Ahmed Abu Zeid, Egyptian General Authority for Composition and Publishing, Egypt, 1971.

8 // Gurgi Gachev Awareness and Art, T: Novell Neuf, Knowledge World Series, National Council for Culture and Literature, Kuwait, 1990.

9 / Leo Owenheim - Mesopotamia, T - Saadi Faydi, Dar al - Rasheed Publishing, Baghdad, 1981.

10 / Georges Bouyet Shamar - Criminal Responsibility in Assyrian and Babylonian Literature, T. Selim Al-Suweis, Baghdad Dar al-Rashid Publishing, 1981.

11 / Jean Botero, Religion at the Babylonians, Walid Aljader, (Aleppo: Center for Civilization of Publication, 2005).

12 / Renee Labat, Religious Beliefs in the Land of Mesopotamia, T. Abir Abuna, I 2, Baghdad, Dar Najm Al Mashreq, 2004 .

13 / Abdul Qadir al-Sheikhli, the entrance to the history of ancient civilizations, I 1, Baghdad, Press House of Higher Education, 1990.

14 / Fawzi Rashid, Religious Beliefs, Iraq Civilization, C1, Baghdad, Freedom House for Printing, 1985.

15 / Fadel Abdul Wahid Ali, Sumer Legend and Epic, I 2, Baghdad, House of Public Cultural Affairs, 2000.

16 / George Roe, Old Iraq, Hussein A. Alwan Hussein, 1, Baghdad, Freedom House for Printing, 1984.

17 / Taqi al-Dabbagh, The Old Religious Thought, Baghdad, House of Public Cultural Affairs, 1992.

18 / Najm Abdullah Askar - Golan Hussein, aesthetic composition in the winged bull, academic magazine - University of Baghdad - Faculty of Fine Arts - Issue ,2017.

19 //. Dulaport, Mesopotamia - Babylonian civilization and Assyria, T. Maroun Khoury, Dar al-Raouf new, Beirut, 1971.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/5-24

Doctrines in Assyrian Sculpture

Jabbar Mahmoud Hussein Al – Obeidi[1]
Hossam Abdelkhalik Osman Eltaie[2]

Al-academy Journal ……..…… Issue 93 - year 2019
Date of receipt: 22/7/2019…....Date of acceptance: 25/8/2019….....Date of publication: 15/9/2019

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

Abstract

The research titled (Doctrines in Assyrian Sculpture) deals with the ability of the Assyrian sculptor to reflect and translate these beliefs in the Assyrian sculpture with different varieties, including prominent and stereoscopic sculptures and winged bulls in addition to obelisks and scenes of hunting lions.

The research was composed of the first section in which we dealt with the basic foundations of doctrines in the ancient Iraq. The second section was titled the doctrines and their reflection in the Assyrian sculpture in which eight models have been selected according to the inductive approach of analysis in order to reveal the basic beliefs in the Assyrian thought and the reflection of that in the selected models.

While the third section listed a set of results, the most important of which are:

1- The sculptor inherited and employed the old Iraqi style in the formative construction of sculptural scenes.
2- The Assyrian sculptor emphasized the conceptual synthesis in accordance with the Iraqi ancient thought of Assyria.
3- Assyrian sculptor emphasized the symbolic and futuristic thought in the winged bulls.
4- The sculptures dealt with the question of confirming the authority and power of the king and the power of his empire and translating his victories.

Key words: Doctrines ,Assyrian Sculpture.

[1] College of fine arts/ University of Baghdad, dr.jabbarmobydi@gmail.com

[2] Mustansiriya University / College of Basic Education, altaihussam@gmail.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/25-42

إشكالية المعنى في النحت العراقي المعاصر

عبد الله فوزي خورشيد[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/5/9 ، تاريخ قبول النشر 2019/6/12 ، تاريخ النشر 2019/9/15

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

ملخص البحث:

يُعد مفهوم المعنى من اهم الموضوعات التي شغلت فكر المتلقي والناقد في الفنون كافة ولاسيما التشكيل، حيث نجد ان فن التشكيل المعاصر وعلى نحوٍ خاص النحت قد تعددت قراءاته واختلف عليها الكثير من النقاد من حيث اختلاف قراءتهم واراءهم للمنجز الفني الواحد.

إن هذا البحث سيتعرف على أعمال مختلفة للنحاتين العراقيين المعاصرين في اثناء تقديم أعمالهم وعرضها ودراستها، فضلاً عن (دراسة إشكالية المعنى) للمنجزات الفنية للنحاتين على نحوٍ خاص. إذ إن الجهات المختلفة ذات الاهتمام بالنحت العراقي لم تقتنص إشكالية المعنى الموضوعي والذاتي للمنحوتات العراقية المعاصرة.

وإزاء ذلك نجد ان مسيرة البحث انطلقت من **(إشكالية البحث)** التي تنطلق من السؤال المهم والمثير للجدل الذي جاء بسؤال: (لماذا تتغاير القراءة من اتجاه فكري لأخر؟) وبعدها يتوجه البحث إلى **(أهمية البحث وهدفهُ)** ومن ثم **(حدود البحث وتعريف لأهم الاصطلاحات)**. ثم تضمن ثلاثة مباحث جاء الأول منها بعنوان **(مفهوم المعنى في الفكر الفلسفي الجمالي)** عن طريق المحاورة لأهم المفاهيم الموضوعية بصورة عامة والذاتية الفردية المتجسدة في ذات الفنان ، فضلاً عن ذكر أهم الأعمال التي توضح هذه المفاهيم وأحالتها إلى الاتجاه الفلسفي المنتمية إليه ، أما المبحث الثاني من الإطار النظري جاء تحت عنوان **(مفهوم المعنى في الفكر النقدي الجمالي)** بالتطرق إلى أهم الفنانين والاعمال العالمية التي توضح مفهوم النحت العالمي وإشكالية المعنى فيه ، فضلاً عن القراءة النقدية لمجموعة أعمال فنية التي احيلت بقراءة وفقاً للاتجاه النقدي التي تبثه من المعنى . أما المبحث الثالث والأخير فسيكون حول **(المعنى بين الموضوعية والذاتية في النحت العالمي المعاصر)** وسيتحدث تحديداً على الفن العالمي والعراقي ونحاتيهِ المعاصرين، فضلاً عن الفكر الذاتي والموضوعي التي أكد عليها هذا المبحث كونه أساس موضوع بحثناً. واخيراً فأن المنهجية التي اتبعت في تحليل العينة وهي المنهج الوصفي التحليلي، ومن ثم مجتمع البحث والعينة التي اختارت بطريقة قصدية لغرض تحقيق هدف البحث، وبعدها أداة التحليل التي اعتمدت لتحليل العينة، واخيراً جمع البيانات التي حصل عليها الباحث لغرض تحقيق البيانات

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة/ طالب دراسات عليا، abdullah.fawzi.k@gmail.com .

والمعلومات بصورتها الدقيقة والصحيحة في التحليل. وبعدها قام الباحث باختيار منجزات فنية من أعمال فنانين عراقيين متعددة المعنى (متوافقة مع البحث) لغرض تحقيق هدف البحث، ومن ثم وصفها وتحليلها على وفق المنهج الوصفي التحليلي. ثم تضمن هذا البحث على أهم **(النتائج والاستنتاجات)** التي توصل إليها هذا البحث، ومن ثم **(التوصيات والمقترحات)** التي يوصي بها الباحث، وبعدها جاءت قائمة المصادر التي اعُتمدت في هذا البحث.

الكلمات المفتاحية (إشكالية المعنى، نحت)

إشكالية البحث: -

حين النظر الى تعدد مناهج القراءة من فلسفية ونقدية نجدها تبحث حول مركز واحد وهو المعرفة الشمولية أو ألجزئية ، الا إن الفكرة المتعالقة في ثنائية الاشتغال التي تجمع هذه الاتجاهات التي تضع القواعد الفكرية من جهة أو تحلل القواعد الفكرية من جهة أخرى هي البحث عن المعنى ؛ لان النظر إلى الاتجاهات الفكرية الفلسفية والنقدية نجد فيه اشتغالاً ما ، هو الذي يؤشر تأكيد الاشتغال بهذهِ الاتجاهات بطريقة ذاتية أو موضوعية ، وحين النظر الى المعنى فأننا نجد أن هناك اشتغالاً جمالياً ما هو الذي يقسم المعنى في نفسه إلى معنى موضوعي ومعنى ذاتي ، فضلاً عن وجود الاسلوبية التي تمثل الرؤية الشخصية للمفكر وللفنان على حدٍ سواء ، وهذا التداخل الذي يفرضهُ وجود (الذاتية والموضوعية) ووجود المعنى هو ما يؤشر وجود الإشكالية المتداخلة .

وذلك فإن المهمة الأساسية من هذا البحث هي دراسة إشكالية المعنى في فن النحت بصورة عامة والنحت العراقي المعاصر بصورة خاصة، وتحليل مظاهرهِ ودراسة أهم مصادرهِ النظرية، واقتراح تأويل لهُ .

لا شك ان موضوع إشكالية المعنى في تعدد قراءة المنتج الفني الواحد يعد من القضايا المهمة في الفن التشكيلي المعاصر، فقد تعددت التفسيرات والقراءات واختلفت باختلاف المذاهب والاتجاهات، وما ينبغي ملاحظتهُ ان فن التشكيل المعاصر وعلى نحوٍ خاص (النحت) قد تعددت قراءاته واختلف عليها الكثير من النقاد من جهة اختلاف قراءتهم واراءهم للمنجز الفني الواحد، مما يجعلها إشكالية في قراءة المعنى للنص الفني التشكيلي .

كما أن الإشكالية في دراسة موضوع بحثنا (مركبة) ومتداخلة بين الاتجاهات الفكرية وبين العمل الفني وأسلوب الفنان والمتلقي. وهذا ما يجعلنا ان نطرح بعض الأسئلة: لماذا تتغاير القراءة من اتجاه فكري لأخر ، فهل هي رحلة تكاملية في ظهور الاتجاهات ، أو هي أغراض تفسيرية معينة يهدف كشفها هذا الاتجاه من دون غيره ، وإذا كان الهدف هو تحقيق صدق المدعى في كشف موضوعية الواقع كما هي ، فلماذا نشهد تغايراً نقدياً واضحاً في كشف هذا الصدق على الرغم من اتباع المنهج نفسه احياناً ، فضلاً عن وجود التغاير في طبقة المتلقي المقرونة بفهمه ومقدراته . ناهيك عن وجود الانغلاق والانفتاح في العمل الفني نفسه بوصفه باثاً للمعنى . فإذا كان وجود الشكل في العمل الفني واحد لماذا نجد تبايناً في فهمه كذلك؟ فمن هنا تنطلق اشكالية البحث .

أهمية البحث :-

إن الباحث سيتعرف على إشكالية المعنى للنصوص الفنية في النحت بصورة عامة وفي النحت العراقي المعاصر بصورة خاصة ، فضلاً عن الإضافة المعرفية للمكتبة العلمية وعلى نحوٍ خاص مكتبة قسم الفنون التشكيلية

(الدراسات العليا) في كلية الفنون الجميلة ، وتسليط الضوء على الفنانين العراقيين المعاصرين في دراسة شمولية لأعمالهم النحتية العراقية المعاصرة وبحسب ما يتمكن منه الباحث .

هدف البحث :

يهدف البحث إلى الكشف عن الأسباب التي دعت لوجود المغايرة في المنهج وظهورها المتوالي من فلسفية ونقدية والكشف عن إشكالية المعنى الخاضع للسلطة الموضوعية ، أو الذاتية وبيان أسباب تعدد القراءة للمنتج الفني الواحد عند التصدي لدراسة أعمال النحاتين العراقيين المعاصرين ، ومن ثم الكشف عن أهم المعاني المتدأولة في النحت العراقي المعاصر .

حدود البحث:

الحد الموضوعي: الموضوعية والذاتية في دراسة المعنى.

الحد الزماني: (2008-2016) .

الحد المكاني:- المنتج النحتي العراقي أينما وجد .

مبررات حدود البحث:-

يتحدد البحث الحالي **بالحدود الموضوعية**: وهي مرتبطة بدراسة الموضوعية والذاتية ؛ لأنها تمثل الإشكالية المتداخلة في كشف المضامين أو دراسة المعنى في الأعمال الفنية . **أما الحدود الزمانية :** فالباحث يؤكد على تحديد البداية من عام (2008) ، لحدوث المتغير الثقافي والأجتماعي والسياسي وغير ذلك ، وصولاً لعام (2016) الذي يعد الأكثر انفتاحاً في الفكر وما حدث من تبدل ومتغير في بنية المنجز النحتي ، **أما الحد المكاني** : فالباحث لن يتقيد بوجود الأعمال الفنية داخل العراق فقط ، وإنما سيكون المكان مفتوحاً لتقصي الاعمال الفنية النحتية المعمولة من قبل الفنانين العراقيين انيما وجدوا .

تحديد المصطلحات :-

معنى – meaning :-

التعريف الاصطلاحي :

المعنى هو الصورة الذهنية التي يولدها في الذهن لفظ أو جملة أو رمز من الرموز ، ويطلق المعنى على ما يقصد بالشيء ، أو على ما يدل عليه القول أو ألرمز أو الإشارة (Saeed, 438).

أما الجانب الاخر للمعنى فهو ما تدل عليه الألفاظ من المعاني ، كمعاني الألفاظ المدونة في المعاجم والكتب العلمية ، فهي ذات مضامين دقيقة ودلالات واضحة لا تختلف بأختلاف الأفراد الذين يستعملونها ، ومن شرط الألفاظ العلمية أن تكون مطابقة للمعاني وأن لا تختلف دلالاتها باختلاف العلماء (Saliba, 2, 399) .

التعريف اللغوي :

المعنى في المعجم الوجيز :-

(المعْنَى) : ما يَدُل عليه اللفْظُ . (ج) مَعَانٍ . (وعلم المعاني) : من علوم البلاغة ، وهو علم يُعرف به أحوالُ اللفظ العربي التي بها يطابق مُقتَضَى الحال (The Arabic Language, 438).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التعريف الاجرائي:

هو ما يدل على فكرة أو مضمون، وفي اغلب الأحيان تختلف فيه الآراء عن طريق احتوائهِ لرموز وشفرات متعددة القراءة في أغلب الأحيان .

المبحث الأول : مفهوم المعنى في الفكر الفلسفي الجمالي

ان بعض المفاهيم في الاتجاهات الفنية الحديثة تعد الفن بأنه تعبير عن الذات وأن يكون الفن خاص للفن ، أما الأتجاهات التي سبقت المدة الحداثوية فالفن كان يعبر عن المجتمع ، بل إن المجتمع هو الذي يحدد قيمته ، وأن المجتمع جزء من الوجود الذي يمثل موضوع الفن بصورة عامة ، وهذا لا يعني ان المجتمع وحده هو الذي يمثل موضوع الفن ويحدد قيمته أو معناه ، ان الذي يحدد قيمة العمل الفني ويعطيه قيمته الفنية هو الفنان نفسه ، فإذا كان هناك تأثير لمجتمع ما على فنان فان هذا التأثير هو تأثير فكري أو عقائدي أو اقتصادي على نحوٍ ما ، فالفنان هو الذي يرى الوجود من خلال نفسه ، يحأول ادراكه وتفسيره والتعبير عنه ، ولاشك أن المجتمع بكل ما يخوضه من قضايا سياسية واقتصادية واجتماعية له تأثيراً في الفنان نفسه . وهذا ما يجعله أن يصب ما في ذاته إلى العمل الفني الذي ينجزه ليولد معنى أو عدة معاني متعددة .

وإزاء ذلك لابد لنا من دراسة النظريات الفلسفية وانعكاس المعنى فيها بدأ بالفكر المثالي (الميتافيزيقي) مروراً بالمادية الجدلية والوجودية والبرجماتية ، إلى (الوضعية المنطقية) مستشهدين بأهم الأمثلة التي تعبر عن الفكر الفلسفي الجمالي في قراءهِ للمعنى .

الفكر المثالي (الميتافيزيقي) وانعكاس المعنى في الفن :

إن المثالية جاءت بتفاعلها لدى الفلاسفة بالفكر المأورائي وعلى نحوٍ خاص نجدها عند (عمانؤيل كانت) إذ يؤكد على مثاليتهِ من حيث رسالتهُ التي طرحها إذ يقول "انني أبعد ما أكون عن النظر الى الميتافيزيقيا على انها شيء تافه يمكن الاستغناء عنه ، لدرجة انني مقتنع تماماً بأن الوجود الحق والدائم للجنس البشري لا يقوم الا علها ولا يكون الا بها" (Rajab, 13) . وهذا ما يؤكد على المثالية التي جاء بها افلاطون وتحفيز الاخر للعالم المأورائي .

هذا من جهة ومن جهة أخرى نجد ان اشتغال الفكر المثالي منعكسة بقراءة ذات معنى في فنون التشكيل ، بل إن محأولات التفسير لمفهوم المعنى للأعمال الفنية من النحت والرسم والخزف نجدها ترتكز على وفق مفهوم الفكر المثالي بخطاب ديني فإذا اردنا ان نفهم طبيعة المعنى الفني لعمل ما ، علينا أولاً أن نفهم ذاتية العمل.

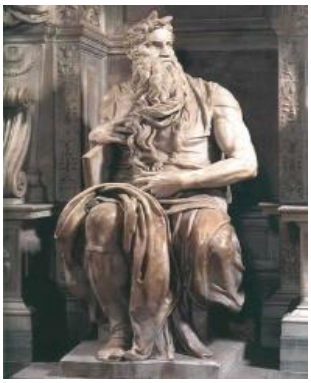
وهذا ما نجدهُ منعكساً في فنون التشكيل وعلى نحوٍ خاص في تماثيل الإلهه الاغريقية التي تجسدت في الفنون الاغريقية وكونها تعبر عن عالم المثل والمأورائي المرتبط في عالم الميتافيزيقيا ، (ينظر الاشكال 1،2،3) ، أما الأعمال الأخرى التي تعد مرتبطة بالفكر المثالي جاءت في الوقت الذي كرس الفن تعاليم الدين المسيحي (عصر النهضة) ، فالتماثيل النحتية التي انجزها الفنانين كانت تحمل خطاب ديني من حيث الموضوع والمعنى والفكرة اللذان يعبران عن كل ما هو مقدس في عصر النهضة ، فالتماثيل المقدسة لـ(مايكل انجلو) ما هي الا نصوص مثالية تمثل اسمى حالات التعالي ، فتمثال (دأوود) نجدهُ يمثل الفكر المثالي من حيث الموضوع والمعنى

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

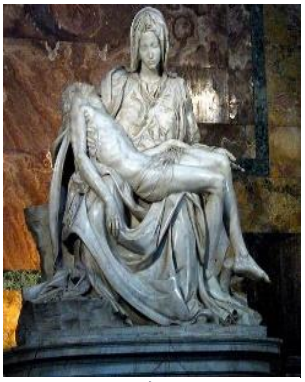
وذلك عن طريق جعلهُ عارياً وبجسدٍ قوي مبالغاً بالنسب الطبيعية والتكوين العضلي للجسد البشري . كونه من الأنبياء المقدسين فلابد من ان يجعلهُ في أعلى مراحل السمو . (انظر الشكل 3) .

فالمعنى في العمل الفني التشكيلي عندما يتعلق بالموضوعات الدينية وتعاليم الدين المسيحي ، نجدهُ بذلك متعالقاً مع الفكر المثالي (الميتافيزيقي) كونه فكراً يمثل عالم المأورائي مرتبطاً بعالم السماء واللاهوت ، فيتبين لنا بأن معظم الأعمال التي جسدت في الوقت من تاريخ الفن وأولها كانت عند الاغريق في تجسيدهم لتماثيل الآلهه الذين كانوا يأمنون بتعددها ، والمدة الأخرى التي كانت الكنسية الحاكمة والمهيمنة على الفكر المجتمعي في القرن السادس والسابع عشر نجدها متعالقة بالفكر المثالي تعالقاً تاماً بهذا الفكر . (ينظر الاشكال 2-3) وهذا ما يؤكد ان الخطاب الديني في تلك المدة يمثل فكراً موضوعياً في الفن في تحديدهِ للمعنى .

الفكر الوجودي وانعكاس المعنى في الفن :



(1) تمثال موسى



(2) تمثال بيتا

(3) تمثال دأوود

ان الفلسفة الوجودية نزعة تشاؤمية ، تؤكد على القول بأن الانسان قذف بهذا العالم رغماً عنه ، ويترك هذا العالم رغماً عنه ، ويعيش حياته كلها في ضجر ، وقلق ، وندم ، ويأس . ينظر إلى حياته على أنها عبث ، ووجوده عبث ، بل حريته عبث في عبث . فها هو سارتر إذ يقول "إن جميع الكائنات الموجودة قد جاءت الى الوجود بلا سبب وتواصل وجودها خلال الضعف ثم تموت بالمصادفة .. ان الانسان عاطفة فارغة ، فلا معنى في كوننا نولد ولا معنى في كوننا نموت" (Rashwan ,119). وهذا ينعكس في الفنون والتشكيل منه على نحوٍ خاص . إذ نجد أن أعمال الرسام والنحات الفرنسي (أوليفر دي ساكزن) ما هي الا أعمال وجودية المنحى ، تحوي الطابع الوجودي بكل صفاتهِ ومنطلقاتهِ من اغتراب وقلق واستلاب للحرية وازدراء للوجود الذي يعيشه الفرد . (انظر الاشكال 1-3) .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

إذ يعد مفهوم المعنى في الأعمال التي تعبر عن الفكر الوجودي ذاتياً ، بل فيها من الذاتية المفرطة الكثير ، من حيث تجسد دلالة القلق والخوف والرعب واستلاب حرية الفرد من قوانين خضع لها مجبراً وازدراءهِ للوجود وغيرها من اضطرابات قد عانى منها الفرد الوجودي . فالمعنى ذاتي في الفكر الوجودي (الا ان الرموز والعلامات والاشارات التي تظهر في العمل ((سواء كان العمل وجودي أو مثالي)) كلما كانت متجسدة في العمل الفني التشكيلي اصبح العمل يحمل من الاسلوبية الذاتية الكثير.

شكل رقم 1

شكل رقم 2

شكل رقم 3

المبحث الثاني : مفهوم المعنى في الفكر النقدي الجمالي

بعد ان قمنا بتلخيص بعض الاتجاهات الفلسفية الحديثة التي فيها انتماء وانعكاس للمعنى في الفن والنحت منه على نحوٍ خاص، لابد ان نقدم بعض من الاتجاهات النقدية الحديثة التي فيها انعكاس ومعنى في الفكر النقدي عن طريق قرائنا للعمل الفني، كونه من اهم المفاهيم التي اعُتمدت في قراءة المنجز الفني التشكيلي ، إذ سنتطرق بالأفكار والمفاهيم النقدية ابتداءً بالنقد البنيوي مروراً بالسيميائية والاستراتيجية التفكيكية ، مستشهدين بأهم الأمثلة من فنون التشكيل وقراءة مفهوم المعنى فيها .

الفكر البنيوي وانعكاس المعنى في الفن:

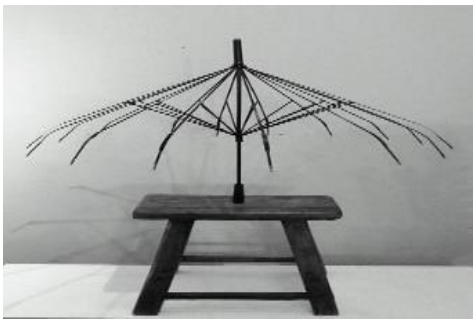
تعد البنيوية منهجاً وصفياً يرى العمل الفني نصاً منغلقاً على نفسه ، له نظامه الداخلي الذي يكسبهُ وحدته ، وهو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النص ، وإنما يكمن في تلك الشبكة من العلاقات التي تنشأ بين عناصره ونظم بنيته . إذ ركزت البنية جُل اهتمامها على بنية العمل الفني ، تلك البنية التي تكشف عن نظامه في اثناء تحليله تحليلاً داخلياً ، مؤكدة أهمية العلاقات الداخلية والنسق الكامن في كل معرفة علمية (Qutus, 126).

وفي فنون التشكيل نجد أن النقد البنيوي يعتمد على ابداع النص وليس المنتج ذاته ، فالإبداع هو إعادة مركبات العناصر إعادة تركيبية بسيطة لا تؤثر في الانساق المجأورة فتحقق فعالية في جسد النسق نفسه ، وصولاً إلى حل البنى ذاتها إلى بنى جديدة ، وهنا يصبح الابداع بأعلى مستوى في الإنتاج ، فعلى سبيل المثال نجد أن الفنون الدادائية أخذت الكثير من الواقع المعيشي الذي أدى الى تحطيم فردية الإنسان وانتهاك حقوقه بسبب الخراب والدمار الذي ولدتهُ الحرب العالمية الأولى والثانية وإعادة انتاجه بطريقة أخرى عن

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

طريق فك بنيتها وإعادة تركيبها لتبني عليها نظم وعلاقات جديدة حققت الفن الدادائي ، إذ استطاع (دوشامب) أي يستدعي العلاقات والنظم والتحولات التي جاءت بها الحروب من دمار وخراب ، واستطاع ان

شكل رقم 1



شكل رقم 2

يلامس أنساقها فيفكك بنيتها ليبني عليها علاقات ونظم وتحولات جديدة التي انتجت الدادائية (Haider , 110-111). (انظر الاشكال 1-2) .

الاستراتيجية التفكيكية وانعكاس المعنى في الفن :

أنَّ التفكيكية استراتيجية تعتمد آلية الكشف والبحث عن البنى المخفية في المنجزات الفنية التشكيلية ، ضمن رؤية فكرية تهدف الى خلخلة بنية الخطاب ، باحثة عن أنظمته الدلالية وانساقه المتعالقة ، وصولاً بذلك إلى القراءة المنتجة للعمل الفني التشكيلي .

تدعو التفكيكية الى السلطة المطلقة للمتلقي ، وتعول عليه كثيراً ، فالتعددية في الرأي يؤدي إلى تعددية في قراءات النص ، إذ إنَّ النقد التفكيكي ازاح سلطة المعنى من النتاجات الأدبية والفنية وقدم سلطة الشكل ، وذلك لأن المعنى لا يمكنه الثبات أمام مخاضات المعرفة ، كل ذلك نجدهُ منعكساً في فنون التشكيل ، فالناقد برؤية تفكيكية لا يؤمن بهيمنة قانون وسطوة أسلوب وتثبت تقانة ، فالانفتاح والاختلاف وصناعة الاختلاف مؤسسة التوليد في العمل الفني الجمالي وهذا ما نجده متفاعلاً في النتاجات الفنية التشكيلية المعاصرة (Haider , 29) (انظر الاشكال 1-2) .

شكل رقم 1

شكل رقم 2

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

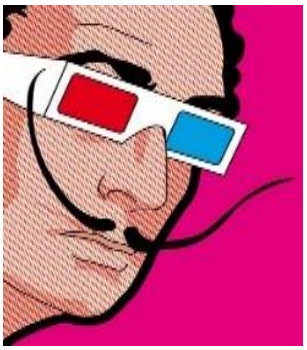
النقد السيميائي و انعكاس المعنى في الفن :

توصف السيميائية بالنقد الذي يدرس علم الإشارة أو العلامة أو الرموز ، وخاصةً في الفن ، وبمعنى ان الانسان يضعها عن طريق اختراعها (العلامة أو الإشارة أو الرمز) وبث المفاهيم والدلالات بالاتفاق مع المجتمع الذي يواكب هذه الإشارات أو العلامات أو الرموز ، وعلى سبيل المثال (إشارات علامات المرور) و(علامات الطريق في الطرق الخارجية) وغيرها ، إذ تستمد السيميائية على منهجية عملية التفكيك والتركيب – أي عملية تفكيك العمل الفني وإعادة تركيبة من حيث فك شفراتهِ ورموزهِ وتحليلهُ بقراءة سيميائية .

وبذلك فأن الفن على وفق النقد السيميائي يعتمد بث فكرة أو معنى من حيث تحقيق هدف قدمه المنتج (الفنان) ، يبحث في اثنائه عن المتداول السائد والمتفق عليه عبر المجتمعات ، فنجد أن الفنون المعاصرة وتحديداً (فن الشارع) والـ(بوب ارت) كونها من أكثر الفنون انتشاراً وتداولاً في المجتمع الأوربي والغربي ، نجدهما ذات طابع موضوعي متفق عليهما بعلامات متداولة عبر المجتمعات التي خضعت تحت سلطة الفكر السيميائي ، وأصبحت منتشرة في أنحاء العالم جميعه ، (كما هو حال الشعارات الدعائية التي تثير انتباه المارة بفعل تكرار نمطيتها) (Abd, 212) (انظر الاشكال 1-2-3) .

شكل رقم 2

شكل رقم 3

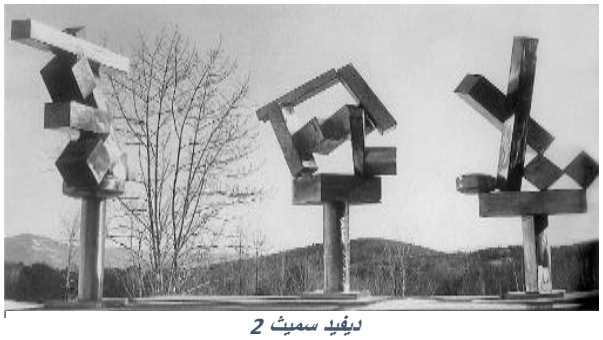


شكل رقم 3

المبحث الثالث : المعنى بين الموضوعية والذاتية في النحت العالمي المعاصر

يعد موضوع المعنى أحد مقومات العمل الفني ، إذ يعبر عن الموضوع الممثل في العمل كأن يكون لوحة أو تمثال أو قطعة خزفية ، أو حتى قصيدة أو رواية أو مسرحية وغيرها من النتاجات فنية ، وفي هذا الموضوع تعبر المادة المحسوسة للموضوع عن رمز أو علامة تشير الى شيء أو قضية معينة . حيث إنَّ اشكالية المعنى في العمل الفني تثير بعض من التساؤلات ، من حيث ان معظم الاعمال الفنية ليست فيها معانٍ في انتاجها من

بربارة هيبورث 1



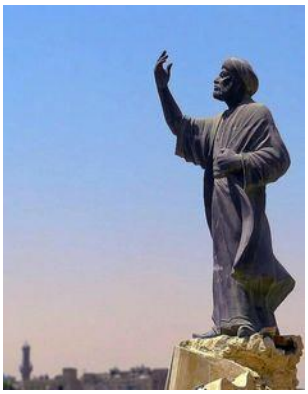
ديفيد سميث 2

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فنون التشكيل ، كما في فنون التجريد . فنجد ان اعمال (ديفيد سميث) في تجريداتهِ الهندسية ، و (بربارة هيبورث) في نحتها التجريدي الصرف ، نجدهم لا يعبران عن أي محاكاة لمفهوم المعنى سوى الرمزية والشفرات المتعالية في نصوصهم الفنية (Abdel Moneim , 356) (انظر الاشكال 1-2). فأن اعمالٍ كهذه من الصعب فهم المعنى الكامن فيها سوى قراءات متعددة التأويل يقرأها الناقد أو (المتلقي) حسب مستوى ادراكهم وثقافتهم للمعنى .

الفكر الموضوعي في المعنى الفني الجمالي :

يرى الفكر الموضوعي بصورة عامة ان القيمة تكمن في العمل الفني ، أي ان القيمة الجمالية في العمل الفني ترتكز على حقيقة تجريبية مألوفة ، "ان بعض الموضوعات ترغمنا لكونها جميلة أو رشيقة في ذاتها ، على التطلع اليها ، فالقيمة الجمالية تتمثل امامنا بقوة طاغية ، ونحن نشعر كأننا نكتشف شيئاً كان



شكل رقم 1

شكل رقم 2

شكل رقم 3

هناك طوال الوقت ، وكل ما نفعله هو ان نفتح عيوننا للجمال " (Stoltenz, 578) ، أي بمعنى ابسط ان الرؤية الجمالية في العمل الفني كلما اصبح اشتغالهُ موضوعياً كان المعنى الكامن فيه متداول في الخطاب الجمعي ، وهذا ما نجدهُ في فن التشكيل والمعاصر منه على نحوٍ خاص .وفي فن النحت نجد أن الاعمال الواقعية التي تعبر عن الحياة اليومية من طريقة موضوعية في اشتغالها تسدل في ظلال الفكر الموضوعي كونها تحوي عن الموضوع وبدون أي علامات رمزية أو شفرات غامضة يستعملها الفنان في إنجازه للعمل الفني سوى ايحاءات بسيطة تدل على الشخصية المتجسدة في العمل ، ففي التمثال المشترك (أبو الطيب المتنبي) للنحاتين (طلال عيسى – سعد الربيعي) نجد ان اشتغاله موضوعياً كونه يعبر عن الشاعر المتنبي لا غير (انظر الشكل 1) ، فضلاً عن تمثال (عبد المحسن الكاظمي) للنحات (إسماعيل فتاح الترك) نجدهُ ذات فكراً موضوعياً من حيث تمثيلهُ بشخصية الشاعر المتفق عليها في المجتمع . (انظر الشكل 2) . فالأشكال النحتية كلما كانت خالية من الشفرات والرموز كان اشتغالها موضوعياً ، (انظر الشكل 3). الا إنَّ الايحاءات البسيطة المتجسدة في العمل الفني لا تعبر عن الفكر الذاتي ، بل هي معبرة عن الاسلوبية الذاتية بإيماءات متدأولة لإيصال الفكرة لدى المتلقي .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الفكر الذاتي في المعنى الفني الجمالي :

في مقابل الموقف الموضوعي ، ظهر الموقف الذاتي وكأنه رداً على الموضوعية التي اجتاحت الفكر في ابراز موضوعية المعنى في العمل الفني التشكيلي ، إذ "ذهب (تولستوي) إلى أن الإنسان يستطيع ان ينقل أفكاره الى الآخرين عن طريق الكلام ، حين انه ينقل اليهم عاطفته ومشاعره عن طريق الفن ، وعلى هذا النحو اصبح الفن هو مجرد أداة توصيل العواطف بين الافراد" (Abdel Moneim , 314-315) ، أي توليد الذاتية الشخصية في المعنى المبثوث للمنجز الفني . وهذا ما يجعل تفاقم الذاتية الفردية متعالية في وقت الحداثة وما بعدها ، بسبب الازمات والحروب التي مر بها الانسان والصراعات الذاتية التي خاضها مع نفسه بسبب دمار الحرب العالمية الأولى والثانية وما ولدته من تخريب ، كل هذا جعل من الفردية الذاتية ان تتفاقم في المنجزات الفنية وعلى نحوٍ خاص فن النحت .

فالفكر الذاتي لدى الفنان متولد من نفس الفنان ومن فرديتهُ الشخصية وانطباعهُ وسلوكهُ نجدهُ في انتاجه الفني التشكيلي ، إذ تعد الاعمال النحتية التي تكون ذات قراءة ذاتية في توليدها للمعنى ، ما هي الا اعمال تحمل شفرة ذاتية كامنة في المنجز الفني مولدة لعدة معانٍ في قراءتنا لها ، كما في الفنون المعاصرة التي تعد من اكثر الاعمال التي فيها من الشفرات الذاتية الكثير (انظر الاشكال 1-2-3) .

شكل رقم 1

شكل رقم 2

شكل رقم 3

وعليه فالمعنى الذي يتعالق بالفكر الذاتي نجده يحمل تعددات معنية للقراءة، بتأمل صدور المعنى من الذات قبل ان يتشكل عملاً فنياً ، يقرأهُ المتلقي باحثاً عن المعنى ضمن مكونات العمل نفسه ، ولكن المعنى الذاتي الكامن فيه يُعد فاعلاً في وعي الفنان ، لان الذات انتجت مكونات العمل عبر وجودها الإبداعي . إذ يصدر المبدع في المعنى الذاتي عن فاعلية الذات المدهشة في تمثل الواقع بمجمل اشكاله ، وإعادة صياغته أو انتاجه ، بما يكون فيه نبض المعنى في المنجز الفني صادراً عن الذات .

ما أسفر عنه الإطار النظري :

1- كلما كان العمل ذات قراءات ومعانٍ متعددة ، يعد منجزاً فنياً منفتحاً للتأويل ، أي ذات قراءات تأويلية .
2- ان العمل الفني الموضوعي في الفن التشكيلي عندما يكون خالياً من العلامات الرمزية والمشفرة المنجزة فيه ، نجدهُ ذا فكراً موضوعياً . وعندما يكون المنجز النحتي الذاتي يحمل شفرات وعلامات ورموز متفاعلة مع العمل ، كلما كان يؤكد على وجود الذاتية فيه .

3- ان الذات والموضوع يمكن ان يشتغلا معاً في العمل الفني الجمالي ، الا إنَّ الاشتغال الذي يجمع بين الذاتية والموضوعية في آن واحد ، هو ان يكون العمل الفني موضوعياً من حيث انجازهِ بفكرة متدأولة ، ولكن كلما تعددت فيه الرموز والعلامات والاشارات اصبح ذاتياً ، فيكون العمل الفني موضوعياً وبأسلوباً ذاتياً في آن واحد .

4- التماثيل التي توحي الى التقديس ، التي تمثل تعاليم الدين المحملة بالخطاب ديني بوصفها معبرة عن اسمى حالات التعالي ، تؤكد على وجود المعنى السائد في الفكر المثالي.

إجراءات البحث :

أولاً - منهج البحث :

استعمل الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليلِهِ للأعمال النحتية العراقية المعاصرة ، التي تحمل صفات ومعانٍ متعددة ؛ ولغرض تحقيق هدف البحث المُتمثل بالكشف عن (إشكالية المعنى للأعمال النحتية الذاتية والموضوعية وتعدد قراءة المعنى للمنتج الفني الواحد للمنحوتات العراقية المعاصرة) ، وذلك عن طريق وصف العمل النحتي وقراءة المعنى الكامن فيه.

ثانياً - مجتمع البحث :

يعتمد مجتمع البحث الاعمال الفنية النحتية التي أنجزت في (العراق) باعتمادها الحد الزماني من الفصل الأول للمدة المعاصرة (2008-2016) كحدود للبحث ، للكشف عن إشكالية المعنى وتعدد قراءتهِ للمنتج الفني . وقد كان مجتمع البحث يعتمد النظام الموجه نحو انجاز الهدف وضمن اطر المشكلة واجراءات البحث العلمي .

ثالثاً - عينة البحث :

بعد اطلاع الباحث على الاعمال التي انجزت في النحت العراقي المعاصر ، تم اختيار العينة التي تمثل الاعمال ذات القراءات المتعددة بمعانٍ مختلفة التي تحمل فكراً موضوعياً وذاتياً وباختياراً قصدياً للأعمال والتي بلغت (ثلاثة اعمال) باختلاف تاريخ انجازها من الحقبة الزمنية المحددة ضمن حدود البحث ، وتم اختيار (عينة البحث) ؛ لتحقيق هدف البحث ، فضلاً عن توافقها مع المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري للبحث.

رابعاً - أداة التحليل :

اعتمد الباحث على المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري للبحث ، بوصفها اداة تحليل منطقية بتعمد البناء الادائي للمنتج النحتي . ومن اجل التوصل الى كشف إشكالية المعنى وتعددهُ في المنحوتات العراقية المعاصرة .

خامساً - جمع البيانات :

اعتمد الباحث في جمع المعلومات والبيانات التي حصل عليها من مقابلتهِ مع نخبة من الفنانين العراقيين عن طريق اعتمادهم لجمع المعلومات والبيانات الصحيحة .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الانموذج الأول

اسم الفنان : محمد عبد الرزاق

اسم العمل : نصب الصحوة

سنة الانجاز : 2008

القياس : ارتفاع 6,5 متر - القاعدة 3,5 متر .

الخامة : فايبر كلاس (رزن)

مكان العرض : بغداد – جزيرة بغداد السياحية.

إنَّ المنجز الذي جسدهُ النحات يمثل بسماته الشكلية لهيأة رجل جندي يحمل اشارات عسكرية مرفوع الرأس منصوب القامة بأسلوب واقعي من مادة (الفايبر كلاس) . يستند الى خلفية امتدت الى الاعلى وهي تمثل مسلة حمورابي التي يترأسها الملك حمورابي (وهو سادس ملوك بابل ويعد أول ملوك الإمبراطورية البابلية) في خطابه مع الآلهة عند طرحة للقوانين الشريعة التي يتلوها عليه . وهذا التداخل بين المسلة والجندي الذي جسدهُ الفنان تداخل بين دلالة المعنى للجندي العراقي وهو يحمي قوانين المسلة التي جسدها خلف ظهر الجندي بدلالة الحماية . فضلاً عن ذلك فقد وضع النحات خارطة العراق في جسد الرجل (في المنطقة الوسطى من صدره) وجعله رمزاً معبراً عن الشعب العراقي عن طريق صحوتهُ القائمة في المعنى المنبثق من هذا المنجز . وبهذا فأن هذا العمل الفني الذي حققه الفنان يذكرنا بالمنجزات النحتية للواقعية الاشتراكية التي جاءت بالدفاع عن الوطن من قبل الشعب في منحوتاتهم الكبيرة التي تميزوا بها ، فنلاحظ ارتباط هذا العمل بالفكر الاشتراكي الذي هو أساس الفكر الماركسي .

إنَّ تعدد المنجزات المتحققة في العمل (مسلة حمورابي ، رجل واقف ، خارطة العراق) كل ذلك حققه الفنان في منجز فني واحد ليكتمل في تحقيق المعنى المقصود ، فأن تعدد المعاني في مكونات العمل الفني ليس اختلاف تناقض ، بل هو اختلاف متنوع الفهم ليقارب المعاني المبثوثة في موضوع العمل ، إذ تجسدت حالة انسانية تدور في فكر الفنان تعبر عن حالة النصر والصحوة التي طرحها في اثناء تحقيق حالة اكثر عمومية لجعل المتلقي يرى أن الحركة والتعبير هما سيدا الموقف وهي حالة سائدة اكد عليها النحات في أغلب اعماله. أقترب النحات في المنجز الفني بأسلوبه الواقعي التعبيري من الأشكال التقليدية في النحت عن طريق تجسيده كل اعضاء جسد الجندي بهيأته الواقعية التعبيرية ، فقد أكد النحات على تبسيطه للشكل بحيث لا يحتاج المتلقي الى تأويل منفتح متعدد سوى قراءة معنية ومقصودة من لدن النحات ذي معنى موضوعي وهي حماية المسلة البابلية وقوانينها التي تجسدت خلف الجندي العراقي ، أي حماية الوطن للمعنى المقصود (انظر المؤشر 2) .

لقد بني النحات (محمد عبد الرزاق) منجزه باعتماده على الهيأة البشرية ولونها وحيويتها المتحققة بفعل حركة انتصاب القامة ورجوع اليدين الى الخلف ، إذ منحها النحات قدرة تعبيرية مميزة رغم شكلها الواقعي ، وكثيراً ما نرى سمة الخصائص الشكلية والتعبيرية في كثير من النتاجات الحديثة في النحت المعاصر . وعليه نجد المنجز الفني يحمل فكراً موضوعياً من لدن الفنان من حيث الدلالات المبثوثة فيه وهي احتضان الرجل

لحضارة العراق من الخراب والاضمحلال الذي يسوده بعد الاحتلال يوماً بعد يوم (انظر المؤشر 2) . فقد أراد النحات الحفاظ على التراث والحضارة العراقية بتعبيرهُ الشخصي المتحقق في المنجز الفني .

الانموذج الثاني

اسم الفنان : عباس جبر العيسأوي

اسم العمل : انتظار (طير يتأهب للانطلاق)

سنة الانجاز : 2012

القياس : 50 سم

الخامة : خشب

مكان العرض : مركز بغداد للفنون

يتكون العمل من قطعة واحدة بشكل مجسم، يتصف من الاسفل بكتلة كبيرة الحجم نسبة الى منطقة الوسط الذي يكون أقل سمكاً وحجماً على ما هو عليه في أسفل وأعلى العمل، إذ تتصف الكتلة العليا بتفرعها والتوائها في اتجاه واحد مكونة بذلك تجويفان متصلان أحدهما بالأخر ضمن خطوطها الشكلية التي تتصف بخطوط منحنية ومتوازية ، أراد الفنان بذلك أن يعبر في عمله عن لحظة انطلاق طير بعد انتظار دام طويلا ، ولكن المعنى الحقيقي الذي اراد ايصاله لدى المتلقي نراه من الصعب توضيح فكرة الطير ولحظة الانطلاق التي حدثنا عنها الفنان ، وذلك بسبب التجريد العالي وغياب الموضوع والاقتراب من التجريدات المقصودة في هذا المنجز الفني (انظر المؤشر 1) .

وهذا يؤكد على ذاتية الفنان المتعالية في عمل كهذا من حيث تشفيرهُ برموز وخطوط هندسية متوازية مع بعضها لتحقيق الانفتاح في قراءة المعنى لهذا العمل (انظر المؤشر 2) .

إن هذا المنجز الذي حققه الفنان يحمل دلالة على هيأة حيوانية أو الى هيئة مشابهه للواقع حتى نستمد منها وصفه، ولكن يحيلنا الشكل الى وصف تأويلي بما هو واضح في التكوين، فلو اردنا ان ندخل في صلب فكرة الفنان ضمن منحوتته الخشبية سنجد انه أحال شكل خاص به لتحقيق موضوعه، مستمداً من بعض المفردات المحاكاتية، مستثمراً إياها بشكل يخدم موضوعه وتكوينه، وهذا يؤكد لنا ان هذا المنجز قد تحققت فيه ذاتية الفنان فكراً ومضموناً ، بل حتى أسلوبه نجدهُ ذاتي في تحقيقهُ لهذهِ المنحوتة ، (انظر المؤشر 2) .

إذ نجد في هذا المنجز النحتي في قراءتنا له ذلك التقوس البارز من جانبي القطعة شكلاً يميل الى صدر طائر يتأهب للانطلاق ، هذه الاستعارة تبدو احياناً مبهمة لدى المتلقي وتحقق الغموض في قراءة عمل تجريدي صرف كهذا. وبذلك نجد ان هذا العمل يتقارب مع الفكر التأويلي من حيث دلالة الاشكال والخطوط الهندسية المتعددة ، والمتقاربة بشكل واضح في الأسلوب التجريدي . (انظر المؤشر 1).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فالفكر الذاتي لدى (عباس العيسأوي) متولد من ذاته ومن فرديتهُ الشخصية وانطباعهُ وسلوكهُ (انظر المؤشر 2) ، الا ان ما نلاحظهُ تأثيرات الفنان بأعمال النحاتة الإنكليزية (بربارة هيبورث) عن طريق اسلوبها التجريدي الذي يحمل صفات لا موضوعية متعددة المعنى والقراءة ، فضلاً عن الثقوب التي اعتمدتها الفنانة في منجزاتها النحتية نلاحظها في عمل (الطائر) ، فالفنان له تأثيرات واضحة في أسلوب (هيبورث) في انتاجه للعمل ، فمنحوتة الطائر يحمل افكاراً وتأثيرات ذاتية ، وهذا ما يجعل المنجز الفني متعددة القراءة في توليدهِ للمعنى ، من حيث شفراتهِ الذاتية الكامنة في بنية العمل الفني التي تولد معانٍ عدة في قراءتنا لها (انظر المؤشر 1) .

الانموذج الثالث

اسم الفنان : هادي مشهدي

اسم العمل : زيارة

سنة الانجاز : 2014

القياس : 45سم

الخامة : خشب

مكان العرض : دائرة الفنون – معرض الملتقى التشكيليين العراقيين .

نجد في العمل النحتي هذا أن (مشهدي) لم يهجر الشكل الواقعي بشكل نهائي وابتعاده نحو أشكال قد لا توحي للمرء بشيء وإنما نجدهُ يمثل في تكوينه العام جسم رجل انعدمت ملامحه السفلى مع وجود الرأس بشكل واضح في مكانه الصحيح وهو خالٍ من التفاصيل الأكاديمية الواقعية .

نلاحظ أن الشكل يخلو من الملامح التفصيلية جميعها كالعضلات والملابس، ولكن يبرز عبر هذه الكتلة بروز كتلة الصدر واليدين بشكل واضح، وقد حأول النحات عبرها إيصال موضوعهِ بقصدية معنية للوصول الى تحقيق التعبير الكامل للعمل.

أشتغل (مشهدي) في هذا المنجز على اختزال الملامح التشريحية، وأعاد صياغتها وحذف ملامح منه وأزاحة تفاصيل عديدة تربطه بالواقع الأصلي، حتى يحول الشكل تدريجياً الى ظلال غامضة للشكل الاساس الذي أستمد منه.

أكد النحات الى تبسيط واختزال الشكل الى ما يحقق طبيعته التعبيرية والخروج عن قوانين الواقعية والاستناد الى اشكال بسيطة (هيئة رجل ، رأس ، شباك أو ما شابه ذلك للتعبير عن فكرة الموضوع وبمعنى ذاتي من اجل إيصال الرسالة الذاتية في منحوتة (الزيارة) التي تعد فكرة وموضوعة العمل ، (انظر المؤشر 2) .

أن الشكل في هذا المنجز الفني يعد ذا ميزة جديدة لدى النحات، فغالباً ما نجده يطرح أشكالا تجريدية ذات ملامح لها صله بالواقع بشكل كبير ، إذ شهدنا في أغلب أعماله أنه يستثمر جزءًا واحداً من الجسد ويطوره ويضفي عليه لمسته الشخصية المتحققة في هذا العمل .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وإزاء ذلك نجد ان فكرة العمل ما هي الا رجل يمارس الطقوس الدينية عن طريق زيارتهُ لاحد الأماكن المقدسة باستنادهُ على الشباك المقدس رافعاً يديه الى السماء للدعاء من الرب ولتحقيق مطالبه الشخصية أو ما شابه ذلك ، فإن الموضوع الذي اعتمده الفنان ينتمي الى الفكر المثالي الذي يؤكد على عالم اللاهوت والأديان والمقدسات التي تتضح في هذا المنجز. فهو نتاج يحمل فكر ذاتي وموضوعي في آن واحد من حيث التشفير الدال على العمل والاكتفاء ببعض الايحاءات التي تعبر عن كل ذلك (انظر المؤشر 3) .

ان الفكر الذاتي يحاكي الفكر الموضوعي في احيانٍ كثر ، وعلى نحوٍ خاص عند الفنان ، عن طريق توثيق لحظة معينة ، كما في عمل (زيارة) ، فقد جَسَد الفنان لحظة الزيارة متخذها من الواقع المجتمعي ، وبفكر موضوعي ، الا إنَّ أسلوبية العمل وطريقة تركيب والاشتغال في الشكل ، جاء لدن الفنان وبفكر ذاتي ، (انظر المؤشر 3) ، يعتمد الرؤية الخاصة للفنان عن ظاهرة متجسدة في المجتمع ، إذ وثق الفنان لحظة معينة لعمل تتسم به كل صفات النبل والإخلاص والأداء الوظيفي الديني الذي ينبثق من نفس الانسان .

وعلى الرغم من ان العمل مقتصر على عنصرين مرتبطين مع بعض ، الا إنَّ يشير بوضوح الى أداء (الزيارة) وطقوسها المحملة بالسمات والنبل والرقي المنبثقة من الذات الإنسانية .

وإزاء كل ذلك ، نجد أن هذا العمل ذا تعالق بالفكر المثالي ، عن طريق تجسيد الفنان لفكرة الطقوس الدينية التي يتبعها الانسان ، وهذا ما تؤكد عليه الميتافيزيقية المحملة بالافكار المأورائية ، والتي تحاكي عالم المثل وتبحث في اللاهوتيات والطقوس الروحانية ، وهذا كله نجده متجسد في عمل (مشهدي) الذي يشير الى ذلك (انظر المؤشر 4) .

نتائج البحث :-

1- يرى الفنان الوجود من خلال نفسه ، من حيث محأولة إدراكه وتفسيره والتعبير عنه ، والقضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية المحيطة بالمجتمع تؤثر في الفنان وعلى ذاته.

2- إن أختلاف تعدد المعنى في العمل الفني الواحد ليس اختلاف تناقض وانما هو اختلاف متنوع في الفهم ليقارب المعاني المبثوثة فيه .

3- إن الفكر الذاتي اتضح بشكل أوسع للفنان العراقي المعاصر في وقت ما بعد السقوط (2003) وما جاء بعدها ، إذ يلاحظ أن الأعمال التي تجسدت في تلك المدة ما هي الا أعمال تعبر عن الآم وانسحاقات الانسان العراقي بسبب الحرب التي خاضها والاضمحلال الذي عاش فيه .

4- ان الفكر الموضوعي الذي جاء في الفكر العراقي المعاصر اتضح في بعض من أعمال التي اشرنا اليها في الفصل الثالث ، الا ان اسلوبية الفنان الذاتية تبقى هي المتسيدة في المنجز النحتي ، ولكن بأفكار موضوعية تخاطب المجتمع من نقاد ومتلقين بأفكار تنم عن الواقع.

5- إن من أهم الأسباب التي تجعل تعدد قراءة المعنى للمنجز الفني الواحد هو الفكر الذاتي النابع لدى الفنان الذي يجعل من عمله الفني قصدية مفعمة في تعدد المعنى لغرض تفعيل الغرائبية والدهشة للناقد والمتلقي .

6- إن الغرائبية والدهشة التي تشع من المنجز الفني هي التي تهيمن على الفكر العراقي ، بل حتى الفكر العالمي المعاصر الذين بحثوا عن كل ما هو جديد لتحقيق هدفهم وهو ادهاش المتلقي عند الوهلة الأولى في قراءة المعنى للعمل الفني .

الاستنتاجات :-

1- تعتمد إشكالية المفهوم على ثقافتنا في قرائتنا للمعنى الكامن في العمل الفني ، فلكما كان الناقد أو المتلقي يمتلك من الثقافة الكثير ، كلما كان اكثر فهماً وادراكاً للمعنى.

2- تعد المدة الحداثوية الفاصل المهم بين الذات والموضوع ، فالمدة التي سبقت الحداثة هي ما تسمى بالفن للمجتمع ، أي الفكر الموضوعي الذي كان سائداً فيها ، اما المدة التي جاءت بعدها فهي ما تسمى بالفن للفن ، أي الفكر الذاتي الذي تغلب على الموضوعي في نتاجاتهِ الفنية .

3- ان الفكر الذاتي والموضوعي له أثر مهم وفعال في النتاجات الفنية العراقية والنحتية منها على نحوٍ خاص ، إذ يتضح أن معظم الفنانين العراقيين المعاصرين لهم تأثيرات واضحة في حركة المجتمع وما يسود به من خطابات سياسية واجتماعية ودينية وغيرها .

4- ان الأفكار الموضوعية والذاتية التي تجسدت في الأعمال العراقية المعاصرة ، جاءت بقصدية من قبل الفنان نفسه والغرض من ذلك هو جعل التأويل مفتوح لقراءة المعنى لدى الناقد أو المتلقي ، فلو كان العمل منغلق القراءة وبموضوع واحد لأصبحت قيمته الجمالية ضئيلة على العكس من تعدد المعنى وانفتاح التأويل ، مما تجعل قراءته الجمالية اكثر غموضاً وابهاماً .

References

1- Abd, Hind Abdullah, The aesthetic discourse of pop artists Art, Journal of the Academy, No. 91, Faculty of Fine Arts, University of Baghdad, 2019.

2- Abdel-Moneim, Rawi, aesthetic values, Cairo, Dar al-Maarifa University, Alexandria University.

3- Qutus, Bassam, Introduction to Contemporary Criticism Methods, Alexandria, Dar Al Wafaa Press and Publishing, 1, 2006.

4. Laland, Andre, Encyclopedia of the Philosophical Land, C2, Beirut - Paris, Uydat Publications, I, 2, 2001.

5- The Arabic Language Complex, Al-Jazeez Dictionary, Egypt, Special edition of the Ministry of Education, 1990.

6. Mughniyeh, Muhammad Jawad, Philosophy and Glossary of Terms, Beirut - Lebanon, Dar Al-Hilal Library and Library.ر The Problematic of Meaning in Contemporary Iraqi Sculpture

7- Haider, Najem Abdul Waheroun, Studies in Art Structure, Amman, Al-Raed Scientific Library, 1, 2004.

8 - Drwa, Roger Paul, Philosophy of Philosophy, see: Farouk Hamid, Dar al-Farqd, 1, 2014.

9 - Direh, Julia, Dictionary of Philosophy, Trent: Francois Ayoub et al., Beirut, Antoine Library, I, 1992.

10 - Rajab, Mahmoud, Metaphysics at the Contemporary Philosophers, Egypt, Dar Al Ma'arif, 1987.

11 - Rashwan, Mohammed Mahran, Mohamed Mohamed Madin, Modern and Contemporary Philosophy, Amman, Dar Al Masirah for publication and distribution, 1, 2012.

12- Stoltenz, Jerome, Art Criticism - An aesthetic study, by: Fouad Zakaria, Arab Republic of Egypt, Dar Al Wafaa for Printing and Publishing, 2006.

13- Saeed, Jalaluddin, Glossary of Terms and Philosophical Evidence, Tunisia, Dar Al-Janoub Publishing, 2004.

14. Saliba, Jamil, The Philosophical Dictionary, C2, Beirut - Lebanon, Lebanese Book House, 1982.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/25-42

The Problem of Meaning in Contemporary Iraqi Sculpture

Abdullah Fawzi Khorshid[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 93 - year 2019
Date of receipt: 9/5/2019…....Date of acceptance: 12/6/2019….....Date of publication: 15/9/2019

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

Abstract

The concept of meaning is one of the most important topics that have occupied the mind of the recipient and critic in all the arts, especially the plastic arts, where we find that the art of contemporary plastic art, in particular sculpture has multiple readings and many critics differed in terms of different reading and views of the same artistic achievement.

This research will identify the different works of contemporary Iraqi sculptors while presenting and studying their works, as well as (studying the problem of meaning) of the artistic achievements of the sculptors in particular. The various parties interested in Iraqi sculpture did not seize the problem of the objective and subjective meaning of contemporary Iraqi sculptures. Against this, we find that the research process started from the first chapter, where it deals from the

[1] **College of fine arts/ University of Baghdad/ graduate student، abdullah.fawzi.k@gmail.com**

beginning with (the problem of research), which starts from the important and controversial question: (Why does reading change from one intellectual direction to another?) And then the research goes to (the importance of research and its goal). Then (the limits of the search and the definition of the most important terms). The second chapter includes three sections, the first of which is entitled (The Concept of Meaning in Aesthetic Philosophical Thought) through touching on the most important objective concepts in general and the individual subjective concepts embodied in the artist himself in addition to mentioning the most important works that clarify these concepts and referring them to the philosophical direction to which they belong. The second section of the theoretical framework was entitled (the concept of meaning in the aesthetic critical thinking) to address the most important artists and international works that illustrate the concept of global sculpture and the problem of meaning in it, as well as the critical reading of a collection of works of art, which was referred to read according to the critical direction, transmitted from the meaning. The third section of the second and final chapter will be about (the meaning between objectivity and subjectivity in contemporary international sculpture) and will talk specifically about the international and Iraqi art and its contemporary sculptors, as well as the subjective and objective thought that this research stressed as the basis of the subject of our research. Finally, the third chapter of this research will include the methodology used in the analysis of the sample, the descriptive analytical method, and then the research community and the sample chosen intentionally for the purpose of achieving the research goal, as well as the analysis tool adopted for the analysis of the sample, and finally collecting the data obtained by the researcher for the purpose of checking the data and information as accurate and correct in the analysis.

The researcher then selected artistic achievements from the work of Iraqi artists with multiple meaning (compatible with the research) for the purpose of achieving the research goal, and then describing and analyzing them according to the descriptive analytical method. The fourth and final chapter in this research talks about the most important (findings and conclusions) reached by this research, and then (recommendations and suggestions) recommended by the researcher, and then came the list of sources adopted in this research.

.

Keywords (Problematic Meaning, Sculpture)

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/43-58

تقنيات التصوير الجداري

منى حيدر علي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/5/29 ، تاريخ قبول النشر 2019/7/21 ، تاريخ النشر 2019/9/15

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

ملخص البحث:

هدفت الدراسة الى دراسة دور التقنية في انتاج اللوحة الجدارية، والى تطوير مفهومها عند المشاهد، من خلال تحقيق الرؤيا الجمالية والوظيفية لها. تم التعرف من خلال الدراسة على بعض انواع هذه التقنيات، التي ترتبط عضوياً بالعمارة.

يضم التصوير الجداري كماً هائلاً من التقنيات، والأساليب، وقد عرضت الباحثة عن طريق خمس تقنيات وهي: (التميرا، الفرسيك، الاكريلك، الفسيفساء، وفن الزجاج، التي تأخذ الطابع المعماري).

ويتكون البحث من:

الإطار المنهجي: مشكلة البحث – اهداف البحث- حدود البحث- اهمية البحث- وتحديد المصطلحات.

الإطار النظري: المبحث الاول: تقنيات وآليات البناء في الفن الجداري وقد تميز فن التصوير الجداري عبر العصور.

المبحث الثاني: التقنيات المستخدمة في التصوير الجداري.

التقنيات في التصوير الجداري متعددة في التنفيذ فنجد منها ما هو مختص بطرق اساليب متعارف عليها، وأخرى لها علاقة بمسطح الحائط او السطح لتضيف اللوحة الجدارية للشكل المعماري.

الإطار الاجرائي ويشمل: مجتمع البحث-تحليل العينات-منهج البحث ثم توصلت الباحثة الى عدد من النتائج:

هدفت الدراسة إلى تطوير مفهوم اللوحة الجدارية لدى المشاهد، اعتباراً من اصالة الفكر والاستناد على مبادئ تشكيلية وقيم جمالية ذات مضمون عالي، مع الاخذ بالاعتبار عنصر الخامات والتقنيات التي تطور المفهوم التقليدي لفن التصوير الجداري بالنسبة للفنان والمتلقي، بالإضافة لتدعيم واحياء فكرة الارتباط العضوي للوحة الجدارية بالعمارة من ناحية والتصميم الداخلي من ناحية أخرى، أفاد الفنانون الجداريون من الخامات، والتقنيات، والظروف البيئية والاجتماعية المحيطة بهم وتصميم أساليب ومعالجات مختلفة باختلاف البيئة والمدة الزمنية ثم أعقبتها المقترحات والتوصيات

الكلمات المفتاحية: تقنيات، تصوير، جداريات، خامات، أساليب.

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة الموصل، munaha077@gmail.com.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مشكلة البحث:

يعد فن التصوير الجداري من الفنون المتوغلة في التاريخ واكثرها قدماً واصالة، وقد ظل رغم تعدد الافكار والتقنيات والازمنة، منهاجاً واسلوباً ومنفذاً هاماً للتعبير عن الرأي، كما ظل حليفاً مخلصاً للطبقات الكادحة، متخذاً من الشارع مكاناً ومستقراً له، وقد اقترن الفن التشكيلي بالعلوم الطبيعية على امتداد تاريخه، ولقد كان القرن العشرين شاهداً على طفرة علمية أثرت بشكل كبير على شكل الإنتاج الفني ومفهومه، وبحلول القرن الحادي والعشرين اضحى التقدم التكنولوجي المذهل في مجال البرمجيات متداخلاً ومؤثراً.

وترى الباحثة ان هناك معاناة كبيرة في التعامل مع التقنيات المختلفة المتعلقة بمجال التصوير الجداري ولاسيما وان هناك تقصير من قبل الباحثين في التطرق لمواضع البحث العلمي في مجال التصوير عموماً مما جعل المادة العلمية النظرية والتطبيقية غير واضحة وغير متوافرة ولاسيما فيما يتعلق بتقنيات التصوير الجداري، التي تأخذ طابع الخامات المعمارية في بعض الأحيان، ومن ثم فإن دراسة هذا الموضوع تتصل بالجوانب المعمارية. فضلاً عن ان كلمة تقنية من المصطلحات التي يدور حولها لغط كثير لذا وجب التعريف بها والتفريق بينها وبين المصطلحات الأخرى التي ترتبط بالجوانب العلمية والعملية مثل كلمة تكنولوجيا أو تقني.

مقدمة:

يهدف هذا البحث إلى دراسة الدور المهم الذي تقوم به التقنية في إنتاج اللوحة الجدارية بمختلف أشكالها وارتباطها المباشر بالعمارة، وتبحث الدراسة في مجال عمل اللوحة الجدارية وتوضيح الرابط بين تقنياتها والعمارة المعاصرة. إن التقنيات التي تستخدم في التصوير الجداري تحتاج إلى دراسة علمية وخبرات فنية عالية.

تحقيق الرؤيا الجمالية والوظيفية الواضحة للتصوير الجداري.، والتعرف على بعض أنواع التقنيات الحديثة ذات الصلة بتصميم وتنفيذ الأعمال الجدارية، ويسهم البحث في توضيح مفهوم الجدارية ورفع الحس الجمالي بها عبر عرض أساليب وطرق استخدام تقنيات التصوير الجداري.

التقنية في اللغة:

ورد في المنجد معنى التقنية أو التكنيك، ما يختص بفن أو بعلم //جملة الأساليب أو الطرائق التي تختص بفن أو مهنة (المتحدة في اللغة والإعلام، ص63).

كما وردت في اللغة الانكليزية (technique) تقنية او طريقة، (احمد شفيق الخطيب، ص502). معالجة التفاصيل الفنية من قبل الكاتب او الفنان، (منير البعلبكي، ص1208). تقني فني، اسلوب تقني، تقنية او فنية التقنية او التقانة باللغة الانكليزية (technology) اشتقت من اللغة اللاتينية. اذا تتكون من مقطعين (techno) ويراد بها التقنية و(logia) ويراد بها علم دراسة التقنيات (http://ar.wripedia.org).

التقنية اصطلاحاً:

يعد (مارتن هايدكر) (التقنية الاعلامية والبرمجة الحاسوبية) الوجه الخطير من التقنية فهي الناطق باسم الانسان، وباسم افكاره وأيديولوجياته. (علي الحبيب، ص200).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اما تعريف التقنية اجرائياً:

طريقة وأسلوب ادائي تتفاعل به مجموعة العناصر التي تؤسس فعل الاظهار، على ان تكون هنالك آلية واعية ارادية لفعل الانجاز والإظهار).

التصوير الجداري: (mural painting) بصورة خاصة، جزء لا يتجزأ من الرؤية المعمارية الناجحة، فإن كان الفن المعماري يعد اللون هدفاً لتأكيد الطابع المعماري لعناصر المبنى كاستمرار للكيان لا يخالفه ؛فإن التصوير الجداري يعده عنصراً بنائياً في العمل الفني، إذ ان التصوير الجداري يؤدي دوره في وحدة وتماسك التصميم المعماري كهدف اساسي. (السيد القماش، ص76).

التصوير في اللغة:

التصوير: صَوّرَ يُصَوِرُ تصويراً، وصور الشيء إذ جعل له صورة مجسمة؛وقد يطلق على الرسم ايضاً فيقال صور الشيء اذ رسمه. (www.almaany.com).

التصوير في المصطلح:

يعرف (ماير) التصوير على انه فن توزيع الأصباغ والألوان السائلة على سطح مستوٍ، من أجل ايجاد الاحساس بالامتدادات الناتجة عن كيفية تناول هذه العناصر (برنارد ماير، ص149).

اما (شاكر) فيعرفه على انه تنظيم للألوان بطريقة معينة على سطح مستوى) (شاكر عبد الحميد، ص49).

وكلمة التصوير الجداري يتكون معناها في الشق الثاني منها (جداري)، والمشتق من كلمة جدار (حائط). (زينب، ص29).

التعريف الإجرائي: فهو من يجمع بين تراكيب خاصة بالرؤية، واخرى خاصة بالبناء، من ناحية السطح المنفذ عليه التصوير، والمواد المستخدمة، الى جانب تحقيق الاسس الاجمالية للحصول على التعبير المباشر.

الإطار النظري

تقنيات وآليات البناء في الفن الجداري:

وقد تميز فن التصوير الجداري عبر عصوره المتعاقبة خاصية محددة الابعاد، كما كان لها شخصيتها الفريدة التي تميزه في إطار عبقرية الانسان والمكان، (سلوى محسن حميد عبد الغني، ص74). ان فن التصوير الجداري من اهم الفنون التي لها القدرة على التعبير عن ثقافات الأمم الإنسانية فهو من أقدم ألوان الفنون التي صاحبت العمارة و الحامل الحقيقي لجميع أعمال التصوير المختلفة سواء التي كانت مرتبطة به مباشرة أم غير مباشرة، (ياسر محمد فضل، ب.ص)، أن الهدف الأساسي للفنان في الفن الجداري هو (تحويل العناصر الفنية من مكونات تشكيلية الى تعبير متماسك ومتناسق يضمن الفنان من خلاله رسالة توضحها مادته، وقد تمثل شيئا أو توحي به أو ترمز اليه.)"(شاكر عبد الحميد، ص14). ويعد فن التصوير الجداري من أقدم اشكال الابداع الفردي والجماعي التي عرفها الانسان منذ الاف السنين وهو من أولى الاشكال التي مارسها الانسان للتعبير فيها عن أفكاره وتجاربه فكانت الرسوم ترسم بالفحم والاصباغ الطبيعية التي تتكون من اكاسيد الحديد والمنغنيز واستخدام العظام المحروقة في تحضير اللون

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الأسود، (سلوى محسن حميد عبد الغني، ص75). والتصوير الجداري ووظيفته مرتبط في تاريخه بالعمارة، كذلك عمارة الحضارات القديمة والفنون المسيحية والقوطية وانتهاء بالفنون الإسلامية وفنون عصر النهضة الأوروبية، التي لا يمكن فيها ان نفصل بين العمارة والدين والرسوم الجدارية، و تنوع وسائط التعبير ومنها الفريسك والفسيفساء وغيرها من الخامات "العلاقة المتبادلة بين التصوير الجداري والعمارة، ان التصوير الجداري ليس اضافة جمالية للمكان فحسب، بل عليه ان يتعامل مع الوظيفة الفعلية، مع اضفاء البعد الجمالي (سلوى محسن حميد عبدالغني، ص74)، ان الفن (مظهر لسيادة الانسان في كل مكان ومكان إذْ انه حيثما وجد فن فلابد من ان يكون ثمة انسان متحرر منتصر وعلى هذا فالفن ليس احلاما بل هو تملك ناصية الاحلام)، (مجاهد عبد المنعم مجاهد، ص111). ان الفن هو خلق رمزي للعالم المادي.

الفن الجداري في الحضارة العراقية القديمة لقد كانت الفسيفساء تصنع قديما، أذ كان السومريون يستخدمونها في إكساء الجدران في شكل مخاريط فسيفسائية، وكذلك استخدمها القدماء المصريون في شكل طوب حرفي، وقد إستخدمت باللون الأزرق كما في مقبرة الملك، زوسر، وفي شكل قطع من الزجاج والفخار الملون، والمينا المصقول، أن الفن بصورة عامة، والتصوير الجداري (Mural painting) بصورة خاصة، جزء لا يتجزا من الرؤية المعمارية الناجحة، فإن كان الفن المعماري يعد اللون هدفاً لتأكيد الطابع المعماري لعناصر المبنى كاستمرار للكيان لا يخالفه ؛ فإن التصوير الجدارى يعده عنصراً بنائياً في العمل الفني، إذ أن التصوير الجداري يؤدي دوره في وحدة وتماسك التصميم المعماري كهدف أساسي.

تعد التقنيات المستخدمة في فن التصوير الجداري عبر الأزمنة والحضارات؛ فتنوعت ما بين (الفرسكو) Fresco، والتمبرا Tempra والفسيفساء Mosaic والزجاج الملون بانواعه، وغيرها من التقنيات المتنوعة والمستحدثة ولاسيما في النصف الثاني في القرن التاسع عشر، وأصبح كثير من هذه الاعمال ينفذ بتقنيات (الكولاج) Collage بمعطياتها المتعددة وهو "فن بصري يعتمد فيه" العمل الفني على لصق (تثبيت) وتجميع لعدد من الخامات، ومن ثم يتم تكوين شكل ورؤية جديده"(رامز محمد فؤاد تاج الدين، ص203).

أن العمل الجداري في العصر الحديث يمثل منهجاً يحتوي على معايير جديدة في الفنون وله جذوره عبر فنون الحضارات القديمة والحديثة واتجاهاته في الفن الحديث، يرتبط بالجماهير ويحتاج خلال تنفيذه إلى مفهوم جماعي لصياغته، الجمع بين الفنون بمفاهيمها المختلفة، والجمع بين التصوير والتصميم والنحت والخزف والعمارة، ان الفكرة التصميمية للعمل الجداري سواء أكانت وظيفية أم جمالية تتمتع بطبيعه تؤثر في النتاج التصميمي باي شكل من الاشكال إلى خلق تراكيب متطورة في الوظيفة، وان هذا يتمثل في مجال تداخل الفكرة بالوظيفة، وهي بطبيعتها تمثل الحركة الجدلية للموضوع والافكار بين البنية الوظيفية والبنية الجمالية كنتاج للفكر الانساني. (بدرية محمد حسن الحاج فرج، ص109).

التوظيف المتطور لتقنية الفسيفساء في فنون الجداريات المعاصرة: يقترب مفهوم الكولاج من الناحية الجدارية من تقنية (فسيفساء الخامات المختلفة) كما يعرف بانه "تقنية تقوم على تجميع الخامات ووسائط مختلفة في اطار احتياج وحدة العمل الفني" واذا نظرنا الى بعض الاعمال الفنية في الحضارات القديمة التي تتم التعامل فيها بالجمع بين اكثر من خامة وتقنية في العمل الواحد ووضعناها في دائرة الضوء

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

نستطيع ان نتبع بدايات اعمال فن التصوير الجداري بإضافة خامات مختلفة على سطح العمل الفني التي تتشابه، (رامز محمد فؤاد تاج الدين، ص204).

أصبحت الخامات المستخدمة في الفسيفساء مثل المرايا والزجاج المعشق وقطع البلاط هي العناصر السائدة بأعمال **الفن الجداري**. فضلاً عن توظيف تقنية الكولاج وأثرها عل تقنية الفسيفساء في فنون الجداريات المعاصرة: استخدام الخامات الصلبة من الأحجار والصخور وغيرها من الخامات بأحجام ضخمة ووادخالها مع خامات أخرى من السيراميك، الخامات المستخدمة في العمل الجداري . مجموعة من الاسلاك أعمال نحتية وكل الأشياء صالحة كمفردات للعمل الفني من الأشياء المعتادة التي تضفي جمالاً متنوعاً. واستعمال تقنية الزجاج المعشق باستخدام خامات مختلفة تتناسب مع اختلاف التقنيات ويعد هذا دافعاً لاستخدام العديد من الخامات المختلفة في الاعمال الجدارية، وتحول المفاهيم المعمارية لأهمية الربط بين الشكل والوظيفة مع معالجة الفراغ والاسطح مما يحقق التكامل بين فنون العمارة و الفن الجداري وقد ظهر لنا عددٍ من المحاولات للخروج من اطار المعالجات التقنية التقليدية على ايدي الفنانين، فوضع العديد من رواد الفن الحديث تصحيحات نفذت بالفسيفساء مع بلاط السيراميك الملون.

ومن أهم اعمال جادوي الإبداعية المميزة (حديقة جويل) Park Guell (1900-1914) في وسط برشلونة وهي تعد واحدة من أكبر الاعمال المعمارية بجنوب أوربا، واكثر ما يميزها أسطح مقاعدها التي شيدت في أشكال عضوية تحيط بمسطح ضخم من الحديقة، وقد غلفت جميع هذه المقاعد بخامات مختلفة من الفسيفساء، واتاح فكر جاودي بذلك التناول المميز في الجمع والدمج للخامات المختلفة في الحلول الفنية الجدارية مفهوم من الفسيفساء من خلال خواص الخامات وجمالياتها ولاسيما في تأكيده لحالة التجزؤ والتجميع لتلك الخامات، (رامز محمد فؤاد تاج الدين، ص10).

تأثر الفنانون المعاصرون بفكرة الجمع بين أكثر من خامة في تشكيل أعمالهم الفنية ولاسيما الجدارية، وتناولوا الفسيفساء من منظور حديث فضلاً عن الى استلهامه للجانب الزخرفي.

ومن اهم الخامات المثيرة المستخدمة في العمل بعضاً من رقائق الذهب والنحاس والفضة مع قطع من الأحجار، توظيف شتى الوسائل لتحقيق اختلاف الخامات على أسطح اعمال التصوير الجداري، (رامز محمد فؤاد تاج الدين، ص12).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التكوين الجيد يجب ألا يثني العين من خلال عدم الاستقرار لبعض مكوناته أو خلل التوازن فيه، ففي الاعمال الفنية المكتملة تتفاعل كل العناصر مع بعضها بعض فهيا متماسكة من اجل تكوين وحدة لها قيمة اكبر من مجرد تجميع هذه العناصر. (الكناني، محمد، ص20).

هناك ارتباط وثيق بين وسائل التنفيذ الفنية وبين الخيال والتصور واستعادة دوافع الادراك الحسي وتقدير تأثير نوعيات الخامات التي تساعد على تحقيق تعدد مثير إذ أن الفنان يسعى الى تحويل ا يتأثر به الى أفكار مع المحاولة للسيطرة عليها بفتح أبواب التجربة المتعددة واستغلال تتفاعل مع البيئة وفق حاجاته وانتمائه ومؤثرات إرثه الاجتماعي فيكون بذلك عمله الفني عنوان مادي لعصره ودلالة عن أحوال الزمن الذي أبدع فيه، لفنون هي (وليدة مشاعر الأمم واحتياجاتها ومعتقداتها كالنظم، فإذا ما تحولت هذه الاحتياجات والمشاعر والمعتقدات وجب أن تتحول نظم تلك الأمم وفنونها أيضاً) غوستاف لوبون، ص495-498).

ونتيجة احتياجات البيئة شكل البناء الصيني ظل محافظاً عل طابعه الخاص واقتصرت حوائط البناء على ايقاعات زخرفية من النباتات والحيوانات واستخدام معظمها بلاطات السيراميك، وكانت تزين المعابد بالرسوم الجدارية والنقوش المختلفة من الداخل والخارج، ونفذ اغلبها بتقنية (الفرسكو) Fresco (التصوير على الملاط الرطب) وهناك بعضاً منها بتقنية الفسيفساء والخزفيات والزجاج في واجهات المعابد والقصور.

إن المؤثرات الفكرية والعقائدية لاختيار الخامات **الفن الجداري** خلال الحضارات المختلفة المصرية القديمة وحضارة ما بين النهرين والصين القديمة اليونانية، الرومانية والبيزنطية و وغالبا ما ارتبط استخدام الخامات في **الفن الجداري** لمختلف الحضارات بمؤثرات فكرية وعقائدية كالمعتقدات السحرية والاسطورية واحياناً الدينية، وأخرى بالظروف الاقتصادية.. والخامات التي ترتبط بالموضوعات الشعبية وتحقق كثير منها، وهنا يتدخل الخيال والفنون البصرية في تغيير النمط التقليدي واجادة التوظيف المختلف بعد ذلك على أسطح التصوير الجداري ويدفعنا ايضاً الى الإفادة منها، (رامز محمد فؤاد تاج الدين، ص12).

اما الحضارة المصرية القديمة:

ان الخبرة الجمالية في بناية أنظمة الرسوم الجدارية المصرية، وهي(نتاج نظم من العلاقات المترابطة ذات التفاعل هي تحرر لحضور الروحي بجلاله المهيب وقدسية البيئة المكانية التي احتضنته، والانفعال السيكولوجي إزاء نيل جنة عدن الموعودة)(سلوى محسن حميد عبدالغني، ص60). لقد قدمت ارض مصر خامات ومواد صلبة كثيرة أفادت الجانب البنائي والمعماري مما فسح المجال امام **الفن الجداري** ودفع استخدام الأحجار الى دراسة الكتلة والتعمق في الخيال ومن ثم اهتمام الفنان بخاصية هذه الخامات ومقاومتها للزمن كما اثارة الى جانب طبيعتها. واتاحت الصخور الفرصة لتطويعها عند التوظيف والاستخدام مع بعضها بعض في أعماله المعمارية وكذلك الجدارية وربط ذلك بشكل وطبيعة البناء(رامز محمد فؤاد تاج الدين، ص1206- 1207). عرفت الجدران **الحضارة المصرية الرسوم الجدارية** باستخدام (الموزاييك) والفحم والفريسكو، ومنها لوحة جدارية تم رسمها وتنفيذها منذ خمسة آلاف عام قبل الميلاد،

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ولوحة الأوزات الست، وهي مرسومة بشكل جيد للغاية، كما كانت المقابر الفرعونية قاطبة تمثل النماذج الأولى لفن الرسم الجداري (إيمان مسعود. الرسم الجداري)، التصوير الجداري الملون (الفريسكو)، عبر الفنان في تلك الجداريات عن مراحل مختلفة من الحياة ومن التقاليد والعقائد وكانت مواضيع الرسوم تحكي المظاهر الدينية والدنيوية وتقديم القرابين أو مشاهد المعارك التي تظهر انتصار الملك وفوزه بالغنائم. ولم تكن تلك الرسوم، بهدف الزخرفة فحسب، بل لغاية دينية اسمى من ذلك وهي أن يجد الميت ما يأنس اليه في العالم الاخر بحسب اعتقادهم، (سلوى محسن حميد عبدالغني، ص68). ميتافيزيقيا الخطاب التداولي، الذي تبثه الذات الجمعية في الصور الجدارية المصرية، إذ ان مدلولات الصورة ترتبط باللامحدود والمطلق، وحضور الألهة بصورة المتحلية المحسوسة والافكار الرمزية الباطنية خلف الظاهر في بناء الصورة، وصولاً الى دلالات الاشكال الرمزية واصلاحية اللون والخط الذين يعملان في منطقة المتخيل خارج مساحة التكوين العينية.

أما الحضارة اليونانية القديمة: فلقد اتجهت ميول الفنانين نحو اهتمامهم بالتدرجات اللونية وأساليب التضليل والخطوط المدروسة وقد تطور استخدامهم للحصى الملون ليخلف وحدات زخرفية واشكالاً آدمية وحيوانية، .

أما الحضارة المكسيكية القديمة فقد توفرت لدى الفنان أنواع متعددة من الأحجار، اذ وجدت الصخور البركانية بأسطح صلبة وخشنة، هذا فضلا عما منحته البيئة البحرية من الاصداف والقواقع (رامز محمد فؤاد تاج الدين، ص120)، العمل الفني الناجح (يتحدد بالعلاقات المكانية والزمانية والسببية التي تتسق بين العناصر المحسوسة المستمدة من الطبيعة مثل الأصوات والألوان والأشكال أو الأفكار)، (اميرة حلمي مطر، ص120).

وبالنسبة للعصور الاسلامية نلاحظ مدى تأثير الأساليب الرومانية واليونانية والساسانية، إذ شاع استخدام بقايا القطع الخزفية الملونة والمزججة في ايران قبل عصر المغول وايضاً قطع السيراميك في مدينة أصفهان، ونجد في الكيفيات التي استخدمها المصور الإسلامي في الاعمال الجدارية تقنية الفسيفساء في الاستخدام من أنواع الأحجار النصف كريمة والاصداف المتنوعة لتأكيد مظهر الثراء في العمل الفني، (رامز محمد فؤاد تاج الدين، ص1208). فسيفساء واجهة الجامع الاموي وفسيفساء قبة الصخرة.

فسيفساء واجهة الجامع الاموي

فسيفساء قبة الصخرة

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الجداريات (خامات وتقنيات):

وامتد الاهتمام بفن رسم وتشكيل الجداريات حتى عصر النهضة التي كانت على موعد مع تزيين الكاتدرائيات والكنائس بالصور الجدارية ومع التطور والتقدم العلمي والصناعي الذي أساهم بشكل فاعل في صنع كل ما يحتاجه الانسان في حياته المختلفة، خطي الفن التشكيلي وحظي من دون غيره من سائر أنواع الفنون بنصيب وافر من الخامات الفنية المتنوعة، سواء أكانت تلك الخامات الصلبة والمتماسكة كالخشب والحجر ام لينة كالفخار والوان الزيت، لتكون في مجملها خلاصة التجارب والاكتشافات الصناعية التي توصل إليها الانسان منذ نشأته ولتحكى لنا قصة المواد المستعملة في الفنون التشكيلية على مر العصور، فتعددت بذلك التقنيات المستخدمة في التصوير الجداري حاضراً حتى شملت: الألوان الزيتية بعد خلطها بمعاجين مختلفة، والمعادن بأنواعها، والخزف والرخام والزجاج والنسيج والطباعة والخشب والكتل الاسمنتية المسلمة(سلوى محسن حميد عبدالغني، ص207).

التقنيات المستخدمة في التصوير الجداري:

التقنيات في التصوير الجدارى متعددة ومتاحة في التنفيذ، فنجد منها ما هو مختص بطرق وأساليب متعارف عليها، وأخرى لها علاقة بمسطح الحائط أو السطح، لتضيف اللوحة الجدارية للشكل المعماري عنصر الحيوية والجمال، و تعد التقنيات التالية من أشكال التصوير الجداري، ويطلق عليها التسمية نسبة إلى طريقة تناول أو استخدام الخامات، أو الأسلوب التقني الذي استعمل في أدائها وهي: - (الفريسك - التمبرا – الفسيفساء - التصوير بالشمع المعلقات النسيجية - تقنيات الزجاج - التصوير الزيتي - التصوير بالاكريلك - التشكيل بالخشب - الاسجرافيتو - بلاطات الخزف كل تقنية: بالإضافة للتقنيات الحديثة).

أولاً: تقنية التمبرا (Tempera):

التمبرا (Tempera) وهي طريقة استخدمت في الفن الجداري بخلط زلال البيض وخلط الألوان مع مكيال من الماء، واستخدمت هذه الطريقة في العصور الوسطى واوائل عصر النهضة وعرفها الفراعنة، واستخدمت منها مواد لاصقة مثل: الصمغ الطبيعي، بياض البيض، لتأكيد على البارز والغائر (سلوى محسن حميد عبد الغني، ص207). منذ القرن الثاني عشر الميلادي شاعت طريقة في التصوير على الخشب باصباغ مضافا إليها الصمغ الممزوج بخليط من زلال البيض، عرفت هذه التقنية باسم "التمبرا " وهي ألوان غير شفافة لها القدرة على تغطية السطح المراد الرسم عليه، وهي تحضر بخلطها بالصمغ العربي، أو الغراء المستخرج من الحيوانات ويستخدم أيضا زلال البيض أو شمع النحل كوسائط لاصقة أو مثبتة الألوان (خوجلي، خالد خوجلي إبراهيم، ص274).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ثانياً: تقنية الفرسك الألوان الجيرية (Fresco):

الفريسكو هي كلمة إيطالية تعني رطب وهو عن طرق التصوير على (الجص) وطريقته ان يكسى الجدار بطبقة من الجص او الطين ثم يطلى فوقها بالألوان الأرضية المذابة في الماء على ان يوضع الطلاء قبل ان يتم جفاف هذه الألوان حتى يتشرب الجص باللون اثناء جفافه، وبذلك يتفادى تساقط الطلاء أي قبل تفاعله الكيميائي وجفافه التام، ومن الفنانين الذين رسموا على الجص الرطب الفنان (مايكل انجلو) عندما رسم جدارية يوم القيامة على سقف كنيسة سيتينا بروما، ايضاً جدارية الفنان (رافاييل) المسماة بـ مدرسة أثينا.

اهتمت فنون الحضارات المختلفة بالتصوير على الجدار التي تنفذ فوق ارضيات التصوير الخاصة لها وهي التصوير بألوان التمبرا و التصوير بطريقة الافريسكو والفسيفساء، فقد سجل المصري كثير من موضوعات الحياة اليومية على الصخور واسطح المباني.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أن أصل تسمية الفرسك مأخوذ من الكلمة الإيطالية Alfresco، وهي كلمة تعني طازج، لأن التصوير يتم على الحائط عندما يكون بياضه طازجاً ولم يجف بعد، يصبح الجزء الذي تم تلوينه أثناء جفاف الجص جزءا أساسيا من الحائط وقد كسته خلالة من كربونات الجير، أجمل الأمثلة للفنان "مايكل أنجلو سقف كنيسة سيستين" بروما (خوجلي، خالد خوجلي إبراهيم، ص275) أعمال الفنان رافائيل في غرف الفاتيكان مثل مدرسة أثينا.

ألوان الفرسك هي عبارة عن صبغات أكاسيد طبيعية أو كيميائية مسحوقة، لها قابلية التشرب داخل البلاط، ومن هذه الألوان المغرة الصفراء والحمراء والأصفر الحديدي والأخضر الزمردي، وازرق الكوبالت، بيض الجير السلطاني. وغالبا ما يؤثر الجير الأبيض على الألوان ودرجاتها ويكسبها تأثيراً يماثل تأثير ألوان الباستيل، أن الرسم يبدا دائما من أعلى إلى أسفل ويكون إستعمال الفرشاة في اتجاه واحد؛ (خوجلي، خالد خوجلي إبراهيم، ص276).

ثالثاً: تقنية الأكريلك (Acrylic):

جرت تطورات عظيمة على مواد التلوين كان أحداها تطوير مادة ألاكريليك، وهي عبارة عن مادة ملونة قوية وواضحة وبراقة وتدوم وقتا طويلا، وتصنع ألوانه عادة بمواد راتنجية بولي أكريلات ومشتقاتها وهي تستخدم في طلاء الحوائط وتعرف بالبويات البلاستكية وهي تتميز سرعة الجفاف وتقاوم الأكسدة والتحلل جيدة الالتصاق.

ولقد طور الأكريلك عندما احتاج مهندسو الأبنية مادة تقاوم الحرارة والرطوبة، وبما أن الأكريلك يصنع من صمغ صناعي يشبه البلاستيك فهو يجف حالما يتبخر منه الماء، ويستعمل الأكريلك بصورة خاصة في التلوين على الجدران بوصفه من أفضل الخامات التي تصلح للتصوير على الجدران، والتلوين بالوان أساسها الأكريلك على الحوائط الخارجية، مثل جداريات متحف، توني جارنيه بمدينة ليون بفرنسا يبلغ حجمها 240 مترا مربعا (خوجلي، خالد خوجلي إبراهيم، ص276).

رابعا: تقنية الفسيفساء (Mosaic):

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

إن كلمة " موزائيك تطلق عادة على التصوير بتجميع قطع صغيرة من مادة الزجاج الملون، أو من الأحجار مختلفة الألوان، ومع جمع هذه القطع إلى جوار بعضها بعض وتثبت بمونة الأسمنت، وتكون أسطحها مقاومة للعوامل الجوية فلا تؤثر عليها، وقد أطلق العرب على الموزائيك المثبتة على جدران المساجد اسم " الفسيفساء". هو فن العصور الإسلامية بامتياز تفننوا به وصنعوا منه أشكالاً رائعةٍ في المساجد والمآذن والقباب وفي القصور والأحواض المائية لكن هذا الفن العريق عاد للظهور في المنازل و القصور و الأسواق الحديثة في أحواض السباحة في الحمامات و اللوحات الجدارية الضخمة، (هند الشريف).

والفسيفساء في العصر الحديث يمكن أن تنفذ على مجموعة من الأشكال، قد تشتمل على خامات متنوعة من الحجر أو الرخام، أو الزجاج او الفخار على أن تتلاءم هذه المواد مع بعضها بعض، ازدهر فن الفسيفساء في إيطاليا واشهر نماذجه في كاتدرتية "سان مارك " بروما، وصقلية، بدءً في الانتعاش حتى القرن التاسع عشر، وقد تم استخدامه في المباني العامة في عدد من الدول (خوجلي، خالد خوجلي إبراهيم، ص277). واستخدمت خامات مختلفة بأسلوب الفسيفساء بكثرة على جدران الكنائس البيزنطية مثل مشاهد السيد المسيح مع السيدة العذراء، وصور خلفيات التصوير مع صفائح الفضة المورقة مما ميز شكل وأسلوب الجداريات آنذاك وكانت تستهدف من ذلك لاستخدام تجاهل او الغاء مسألة العمق والمنظور لرفض الكنيسة لفكرة العمق(رامز محمد فؤاد تاج الدين، ص1207).

تحولت الفسيفساء لتكون شائعة الاستعمال في المباني العامة وظهرت بقايا تاريخية لفسيفساء جدارية داخل فيلات وبعض الحمامات وحوائط وعقود في معبد صغير من مدينة بومبي، حيث إذ استعمال تقنية الفسيفساء لمقاومة تلك الخامات للمياه والرطوبة بشكل عام فضلاً عن مميزاتها من الناحية الجمالية ذلك الوظيفة مقدار ما تتفاقم به من تغيرات في البنية الفكرية والحاجة الوظيفية لها على نحو فكرة تلاءمها مع الحاجات الاخرى ، وان خصوصية تطور المستويات الوظيفية كنتاج يرجع الى تغيرات في البنية الفكرية (بدرية محمد حسن الحاج فرج، ص119).

خامساً: تقنيات التلوين على الزجاج (Glass Painting):

ويتم تنفيذه بطريقتين: أ/ حرارياً: وهي تقنية تتم على سطح الزجاج الشفاف بأصباغ الزجاج، مسحوق ملون يتكون من تراب الزجاج والأكاسيد بواسطة مذيب، والألوان نفسها التي تستخدم في بلاطات الخزف تتم معالجة الألوان حراريا بوساطة أفران كهربائية. ب/ كما يمكن التصوير على الزجاج بألوان الزجاج أو الألوان الزيتية، حيث يكون التلوين على سطح الزجاج، ويستخدم زجاج سماكته ما بين 4 -6 ملم حتى يقاوم عملية التلوين.

1- تقنية الخدش (Etching):

إمكانية الخدش أو الحفر على طبقات سميكة من الزجاج هي تقنية تحتاج إلى مهارة تصميمية وتنفيذية عالية وتعطي ملامس مختلفة تعطي انطباعا تأثيرياً على الزجاج.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أ/ الحفر على الزجاج بالحامض: إذ يستخدم حمض الهيدروفلوريك على سطح الزجاج ذي الطبقتين أو اكثر، ويستخدم الشمع كعازل على سطح الزجاج للمساحات التي لا يرغب في حفرها، ويستخدم الآن الورق الشفاف واللاصق.

ب/ الحفر على الزجاج بالرمل: وهذا النوع من الحفر يعطي اعماق مختلفة تصل إلي 0.5 سم. ويتوقف الحفر على قوة تعريض نفخ الرمل وقوة الدفع من ضغط الهواء المسدس الرش. (خوجلي، خالد خوجلي إبراهيم، ص278).

هـ/ الزجاج المؤلف بالحديد: تدرج هذه التقنية ضمن تقنيات العصر الحديث نتيجة للتكنولوجيا الحديثة، فقد برع الفنانون في استخدام الصاج وقضبان الحديد مجمعة في وحدة واحدة مع الزجاج المعشق بالرصاص، يتم تركيب الزجاج الملون المعشق بالرصاص أو مساحات الزجاج الملون على إطار حديدي بوساطة اللصق أو اللحام (خوجلي، خالد خوجلي إبراهيم، ص280).

2- تقنية الزجاج الملون (Glass stain):

يعرف التصوير على الزجاج بإنة استعمال الزجاج الملون إذ يظهر التصميم واضحاً بقيم ألوانه إذا تعرض الزجاج للضوء الطبيعي أو الصناعي، ويندرج تحت تقنية الزجاج الملون تقنية تجميع الزجاج الملون والزجاج.

الشفاف والزجاج الملون بوساطة أصباغ خاصة، وتلخيص وتبسيط الخطوط التكوينية الأساسية، حتى يمكن توفير المساحات اللونية التي تتناسب مع أسلوب التصوير على الزجاج.

السمات الأساسية لفن الزجاج: يكتسب أكبر كمية من الضوء والأشعة ويقوم بتوزيعها في الاتجاهات، مقاومته للعوامل الجوية المؤثرة كالحرارة والرطوبة، يجمع الزجاج بين خواص الحوائط المعتمة، والفتحات الشفافة ذات التصميمات الفنية.

توجد عدة طرق او تقنيات الاستخدام التزاوج بشكل تصويري، وهي إما بالتلوين على الزجاج الشفاف بألوان الزجاج او بالخدش على الزجاج، أو تجميع الزجاج الملون بالرصاص أو الجص، وقد يستخدم الزجاج في شكل مسطحات في الفتحات المعمارية كالنوافذ والأبواب لإيجاد علاقات وقيم جمالية عن طريق تشكيل الضوء الناتج عن هذه المساحات الزجاجية.

أدت التقنيات الحديثة للجداريات دورا هاما في تنمية وتطوير الجوانب الثقافية والجمالية والفكرية للإنسان على مر العصور واتسمت بالديمومة وقدرتها على مواكبة متطلبات العصر وتقلباته.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

النتائج:

لقد توصلت الباحثة إلى النتائج الاتية: -

لقد هدفت الدراسة الى تطوير مفهوم اللوحة الجدارية لدى المشاهد، اعتباراً من اصالة الفكرة والاستناد على مبادئ تشكيلية وقيم جمالية ذات مضمون عالٍ، مع الاخذ بنظر الاعتبار عنصر الخامات التقنيات التي تطور مفهوم التقليدي لفن التصوير الجداري بالنسبة للفنان والمتلقي، الذي لا يخرج عن كونها لوحة كبيرة الحجم، فضلاً عن تدعيم وإحياء فكرة الارتباط العضوي للوحة الجدارية بالعمارة والتصميم الداخلي من ناحية اخرى.

اتضح من خلال الدارسة عدد من النتائج نلخصها الاتي:

1. يتضح مما سبق اتساع مفهوم العام بالنسبة لتقنيات التصوير الجداري والذي يشمل جوانب معمارية وتشكيلية كثيرة متداخلة مع بعضها بعض، تشتمل على الرخام، الفسيفساء، الزجاج، الحديد.
2. اتضح ان الفنان الجداري قد أفاد من الخامات والتقنيات والظروف البيئية والاجتماعية المحيطة به في ابتكار وتصميم اساليب وتقنيات مختلفة باختلاف البيئة والمدة الزمنية والثقافة المعمارية.
3. نتيجة لرخص الاسعار وتوفر بعض الخامات مثل السيراميك والزجاج الملون على مستوى العالم، وارتباطها لا المباشر بالعمارة المعمارية.
4. يعد مجال الرأي البصري مجالاً يتسع للبحث والتجريب والتطوير المستمر، من اجل الوصول إلى تجربة مشاهدة الجداريات بأشكال مثمرة وخلاقة وهي تتيح للمشاهد فرصة مشاهدة العمل الفني والتفاعل معه بطريقة مختلفة، وقد استغل العديد من الفنانين تلك التطبيقات في تطوير شكل العمل وايصال رسائل هامة للمشاهدين.

التوصيات:

اولاً: الاهتمام بجمال التصوير وبالأخص التصوير الجداري، لأنه يمثل روح العملية التشكيلية، وجسراً يربط كل الثقافات.

ثانياً: التركيز على مجال التجريب ولاسيما في التقنيات المتعلقة بالتصوير الجداري بوصفها مجالات بحث علمية.

ثالثاً: التأكيد على الأخذ بالطابع المحلي بما يتناسب مع البيئة في تنفيذ الجداريات من ناحية الخامات والموضوعات.

References:

1- Ahmad Shafeeq Al Khateeb, **M'ujam Al Mustalahat Al 'ilmiya wal Fanniya Wal Handasiya Al Jadidah**, Libanon library, Beirut, 4th floor, 2007.

2- Al Kinany, **Al Akadeemy Magazine**, College of Fine Arts, Baghdad, issue 52, 2009, P.20.

3- **Al Mu'ajam Al Waseet** (www.almanny.com).

4- **Al Muttahida fil Lugha wal I'alam**, Dar Al Mashriq, Beirut- Libanon- 1986

5- Al Sayyid Al Qammash (2009), **Al Tasweer Al Jidari wal 'Imarah Al Mu'aasirah "'Ilakah Mutabadila"**, Egypt, Darul Mahroosah for printing and publication, 1st floor.

6- Ali Al Habeeb, Martin Heidegger *(Art and Reality)*, Darul Faraby- Beirut, Lebanon, 1st Floor, 2008.

7- Ameera Hilmi Mutar, **Muqaddimah fi 'Ilm Al Jamal wa Falsafatul Fan**, Darul M'aarif, Egypt, 19898.

8- Badriyya Muhamad Hasan Al Hajj Faraj, *Controversy of the Relationship Between Functional Structure and Esthetic Structure in Interior Design*, PHD Thesis, College of Fine Arts- Baghdad University- Interior Design, 2003.

9- Binard Mayer (1966).

10- Eman Masud, **Al Rasm Alal Jidar**, http://www .arabicmagazin .com

11- Gustav Lobon, **Hadharatul Arab**, Translation by Adel Zu'aytr, Syria: Issa Al Halabi press, 1969.

12- http://aw.wripedia.org.

13- Khogali, Kalid khogali Ibrahim& others, **Taqniyyatul Tasweer al Jidari**, Sudan University for Sciences and Technology, College of Fine and Applied Arts, Al Uloom Al Insaniyya Magazine, Vol. 17, Issue 3, 2016.

14- Moneer Al Ba'alabky & others, *English- Arabic dictionary*, Darul 'Ilm Lil Malayeen, Libanon, 2010.

15- Mujahid Abdulmun'iim Mujahid, **Falsafatul Fan Al Jameel**, Dar Al Thaqafah for publication and distribution, Egypt.

16- Ramiz Muhammad Fuad Tajuldeen, Abdulsalam Eid Eid, Hasna'a Ahmad Muhsin, Jordan University, **Dirasatul Uloom Al Insaniyya Wal Ijtima'iyya**, 2016, vol. 43, Annex 2.

17- Salwa Muhsin, Hameed Abdulghanee, **Jamaliyyatul Romooz Al Bee'iyya fil Fannul Jidari Al Mu'aasir** (Babil- Iraq), Babel University magazine, 2016, vol. 24, issue 4.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

18- Shakir, Abdulhameed, **Al "Amaliyya Al Ibda'iyya Fi Fanul Tasweer**, 'Aalam Al Ma'arifah, Kuwait, 1987.

19- Shakir, Abdulhameed, **Al Tafdheel Al Jamali (Dirasah fi Sikolojiatul Tathawwuq Al Fanni)**, Kuwait.

20- Yasir, Muhamad Fadhl, **Al Ab'aadl Jamaliyya wal Taqaniyya Lil Tajreeb Bil khamat Ala Sath Al Lawhat Al Jidariyya Muhamad Khal Li Ithra'a Al keemah Al Ta'abiriyya Lil 'Amal Al Fanni Al Musawwar**, City of University in Asyut University.

21- Zainab Al Sjainy, (December 1980): **Journal of Studies and Research**, Egypt, University of Helwan, Vol. 3, No. 3.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/43-58

Mural Photography Techniques

Muna Haider Ali[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 93 - year 2019

Date of receipt: 29/5/2019…....Date of acceptance: 21/7/2019….....Date of publication: 15/9/2019

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

Abstract

The study aimed to study the role of technology in the production of the mural photography, and to develop its concept to the viewer, through the achievement of the aesthetic and functional vision. Through this study, some types of these techniques, which are organically related to architecture, were identified.

The mural photography includes a huge amount of techniques, and methods, and the researcher presented them through five techniques: (AlTamira, Alfresk, acrylic, mosaic, and glass art, which takes the architectural character.

The research consists of:

Methodological framework: research problem, research objectives, research limits, importance of research, and definition of terms.

Theoretical framework: The first section: techniques and mechanisms of construction in the mural art that has been distinguished through the ages.

The second section: techniques used in the mural photography .

Techniques in mural photography are multiple in implementation, where we find some of which is competent in accepted ways methods, and others related to the surface of the wall or the surface to add the mural painting for the architectural form.

The procedural framework includes: research community - samples analysis - research methodology and then the researcher reached a number of results:

The study aimed to develop the concept of the mural painting of the viewer, starting from the originality of thought and based on plastic principles and aesthetic values with high content, taking into account the element of raw materials and techniques that develop the traditional concept of mural photography art for the artist and the recipient, in addition to supporting and reviving the idea of organic link of the mural painting with architecture, on the one hand, and the interior design, on the other hand. The mural artists benefited from the materials, techniques, environmental and social conditions surrounding them and designed different methods and treatments depending on the environment and time period and then followed by proposals and recommendations.

Key word: Techniques, photography, murals, raw materials, styles.

[1] University of Musel /College of fine arts .munaha077@gmail.com.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/59-76

العلاقة الفكرية والجمالية بين الجمهوروالعرض المسرحـــــي الحديـــث (مسرحية يارب إنموذجا)

فيصل عبد عودة[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2017/4/25 ، تاريخ قبول النشر 2017/5/11 ، تاريخ النشر 2019/9/15

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

ملخص البحث:

اخذت مسألة الجمهور في اتجاهات ونظريات المخرج المسرحي في المسرح العالمي وخاصة بعد ظهور الواقعية وتبلور مصطلح الاخراج وتحديد دور المخرج عام 1850 م على يد الدوق ماكس منغن اخذت مسارات مغايرة للجمهور اليوناني والروماني وحتى الاليزابيثي لأنه هنا خضع للمعادلة المسرحية من جانبها الانتاجي والتقديمي كون العرض المسرحي انتاجا فنيا تقنيا، والجمهور مشاركة وفرجة واستهلاكا، وهنا خضعت مشاركة الجمهور الى اتجاهات ثلاث هي التنوير بمعنى اثارة الحس، والتحريض بمعنى التفكير والنقد، والطقسية بمعنى اثارة الفزع والقلق، فالجمهور في العصر الحديث لم يعد بديلا او ممثلا عن الامة كما هو عند الاغريق ولم يعد عاما واسعا ممثلا لمختلف الفئات المجتمعية كما هو عند العصر الاليزابيثي، لذلك فالجمهور تنوع وتعدد تبعا لطبقة المعالجة الاخراجية والمنطلقات الفكرية والجمالية للمخرجين، لذلك تجاوزت التيارات الحديثة المفهوم السهل التقليدي للمسرح. فدخل الجمهور في اللعبة المسرحية بل اوجدت العروض المسرحية محددات تقنية وفنية ساهمت في استقطاب الجمهور المسرحي كعنصر مشارك في العرض امثال عروض المسرح الحي ومسرح الشمس ومسرح القبو والمقهى والمسرح المفتوح وتأسيسا على ما تقدم تبرز مشكلة البحث في السؤال الاتي:

بما إن مشاركة الجمهور في العملية الاخراجية ليست جديدة فلها جذور تمتد الى عصر الاغريق اذن، ما هي المديات الفكرية والجمالية التي اتخذتها هذه العلاقة من خلال الاشكال الجديدة للادراك والتعبير عند أبرز المخرجين العالمين الذين عارضوا الاتجاه الواقعي في المسرح ونظروا للعلاقة بين الممثل والملتقي بنظرة مغايرة ومن خلال عرض مسرحية (يا رب) كتطبيق أجرائي؟

الكلمات الافتتاحية: العلاقة، الفكرية، الجمالية، الجمهور.

[1] وزارة التربية /مديرية تربية الناصرية .Faisal16@yahoo.com .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المقدمة:

يهدف البحث الى القاء الضوء على المرتكزات الفكرية والجمالية عند المخرجين المسرحيين العالميين وهم فوخس، راينهارت، بيسكاتور، بريخت وكروتوفسكي وكيف وظفوا هذه المرتكزات في عروضهم المسرحية وصولا الى صيغة العلاقة بين العرض المسرحي الحديث والجمهور. وكذلك التشاركية الفكرية والجمالية عند جمهور عرض مسرحية (يا رب).

أما أهمية تكمن البحث في الكشف عن العلاقة الفكرية والجمالية بين العرض والجمهور من خلال التأمل والتفسير والتأويل والسعي لخرق رؤية المؤلف.

يتحدد البحث بالرؤى والفلسفة الاخراجية في عروض المخرجين فوخس، راينهارت، بيسكاتور، بريخت وكروتوفسكي وأثرها على الجمهور. وكذلك الرؤية الاخراجية وتلقيها من قبل جمهور مسرحية (يا رب).

أعتمد الباحث المنهج الوصفي التاريخي لعروض المخرجين العالميين الذين شكّلت عروضهم إطارا نظرياً وأجرائياً لغرض معرفة العلاقة بين الفلسفة الاخراجية لهم والجمهور. وكذلك في الجانب التطبيقي الخاص بعرض مسرحية يا رب.

المبحث الأول: التأسيس النظري

المرتكزات الفكرية والجمالية عند المخرجين العالميين وأثرها على الجمهور.

تمهيد: إن أغلب الآراء و الأفكار الجمالية تبدو كأنها جديدة، ولكن هي في الأصل موجودة ضمن الوجود البشري في الكون لكن العملية البحثية و التفسيرية والتأويلية لرسم الأشكال الأدبية هي التي نضَّجت هذه الأفكار من خلال الوعي البشري ضمن دراسة خاصة تسمى (الهرمنيوطيقا التي هي ذلك العلم الذي يسمح بإيضاح الأمور الغامضة و إزالة التشويهات التي قد تنجم عن تقادم العهد بعبارة ما قيلت في الماضي وهذا ما أثبت صوابه حتى اليوم) (عناني،ص198). أما أنثروبولوجيا العرض فأنها جزءا من أنماط العروض الثقافية التي تشمل الطقوس والاحتفالات والكرنفالات، والمسرح والشعر. فأولا إن المسرح والدراما لا يقعان في خانة الطقوس والاحتفالات ألدينية وثانياً إن الطقوس والاحتفالات والكرنفالات لها طابع ديني أكثر مما هو ثقافي ولها جمهورها، والطقوس الدينية المعادة في كل سنة هي مكررة ولا تضيف شيئاً من الثقافة للمتلقي المثقف وحتى غير ألمثقف إذا كان ضمن أي مجتمع ديني. أما لو أردنا الحديث عن العروض ألثقافية فهي تلك العروض التي تتمثل بالإبداع وخلق كل ما هو جديد وغير المتعارف عليه من قبل ومن ثم نتثقف كجمهور من خلال هكذا نوع من العروض، كما نستطيع القول إنه يمكن توظيف الطقوس والاحتفالات ضمن العروض الدرامية، ولكن ان وضعنا في العرض قيما جمالية نظيفُ شيئا جديد للمتلقي على أن نتحرر من شكلها الطقوسي والكرنفالي.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ولذا أرى أن الهرمنيوطيقا تظل ذلك العلم الذي يتحمل المزيد من البحث والقراءة في مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية وعلاقتها بالمتلقي.

اولا: جورج فوخس (1868-1940): تأثر الادب الالماني وكذلك الفنون بالحرب العالمية الثانية. وكان لموقف النازية من الادباء والفنانين الذي اضطروا الى ترك بلدهم الى بلدان اخرى اثره في ذلك فاشتهروا بالخارج قبل بلدهم امثال (بريخت، وبيسكاتور، وفوخس) فأحيا هؤلاء كثيرا من التقنيات والاكتشافات المسرحية التي ساهمت في انضاج دراما تتحدث عن اوضاع الناس في زمن النازية عن طريق المسرح السياسي والوثائقي فاعتمدت الدراما على تقرير الحقيقة ورفضت انواع الاختلاف فاهتمت بالحالة الشعورية لدى المتفرج وكان المسرح منبرا للوعظ وليس مكانا للتسلية، لذلك دعت الدراما الى تغيير ملامح المسرح. (أينز، ص176).

فبعد سيادة الروح القومية في المانيا والشعور بالتفوق العرقي في اواخر القرن التاسع عشر، عزم بعض المخرجين الالمان الى الدعوة لتوحيد الخشبة بصالة الجمهور تلك الوحدة المنشودة ومثالها التاريخي في الطرازية المعمارية الاغريقية. لذلك اتجهت ابحاث المخرج (جورج فوخس) الى اكتشاف وتاسيس (دار مسرحية) بالتعاون مع المعماريين والتشكيلين كي يحقق الوحدة العضوية بين العرض المسرحي والجمهور، وهذه الدار تشبه الى حد ما شكل المسرح الاغريقي بسعته وتكوينه ولكن الخشبة هذه المرة تكون مزودة بكل التقنيات الالية الحديثة التي تسهم في احداث التغييرات السريعة في حركة المناظر الخلفية. اذ إن فوخس يريد لمسرحه إن يمتلىء بالجمهور خلال مناقشته القضايا المعاصرة(اردش، ص115). وهذا ما خلق علاقة حسية من شانها إن تثير الاحاسيس لدى الجمهور، لذلك يبدو إن فوخس مهد لعقدة التفوق العنصرية شانه شان الفلاسفة الالمان امثال: (فيخته) في خطابة لأمة والتي امتدت وأخذت منحى هاما شمل الانسانية بأسرها.

لذلك كانت عروض المخرج جورج فوكس تمتلك اسلوبا بصريا في أماكن واقعية لجعل العرض ورشة إحتفالية تشاركية من قبل الجمهور تسهم في إحتفالية تشاركية تسهم في إغناء التجربة المعملية المسرحية. فيعتبر من المخرجين التي ظلت الشخصية المسرحيه لديه أكثر إكتشافاً وتجديداً مما أعطى للجمهور فسحات متعددة للتفسير والتأويل. ومن أهم العروض التي قدمها فوكس هي (البودقة) لميلر، و(التحقيق) لبيتر فايس، و(الأفعى) لكلود فان إيتالي..

ثانيا: ماكس راينهارت (1873-1943): اشتهر المخرج النمساوي راينهارت عندما اخرج مسرحيات مثل (اوديب الملك) على مسرح (زيركوس) في برلين عام 1910 م و (المعجزة) وهي مسرحية دينية صامته على مسرح (اولمبيا) في لندن عام 1911م، ولم يقتصر عمله على العروض الضخمة ففي اوائل العشرينات من القرن الماضي اخرج في ثلاثة مسارح هي (المسرح الكبير، شاوشبيل هاوس، المسرح الالماني) حيث تخصص باخراج المسرحيات الحافلة بالفروق الدقيقة والتعقيدات النفسية

التي لها اثر كبير على اضفاء الجو القداسي النفسي على الجمهور لذلك اسهم راينهارت بنماذج اخراجية تجمع بين المخيلة والتاثير المسرحي والابهار فجاءت اعظم اعماله في الاخراج هي مسرحية (المعجزة) عن نص يخلوا من الالفاظ في حين اسفرت معظم جهوده الاخرى عن عروض لشخصيته اكثر مما تعبر عن شخصية المؤلف(هواتينج، ص204)، فوقف راينهارت بالضد من الاتجاه الطبيعي والواقعي واساليبهما في العرض، فاستخدم مختلف عناصر الفنون الاخرى التي من شانها إن تقود الى الاقبال الجماهيري دون التمسك بمدرسة معينة او اتجاه محدد باستثماره كل ابداعات (ابيا وكريك) اذ جمع بين المخيلة والتاثير المسرحي على الجهور، وفي طبيعة الصور المسرحية وعلاقة الممثلين بالمناظر والاضاءة بل انه لجأ في بعض اعماله المسرحية الى اتباع مدرسة الواقعية التاريخية التي اسستها فرقة منغن، فسعى الى استخدام كل الاكتشافات الميكانيكية في خشبة المسرح ولعب بالاضاءة والالوان والاعداد الضخمة للممثلين، كل ذلك من اجل استقطاب الجماهير أي من طريق ابهارها(اردش، ص118).

وفي عام 1906 حول احدى صالات المسرح الالماني الى ما اسماه (مسرح الغرفة) وكان راينهارت او من استخدم المسرح الكبير والصغير في بناية واحدة، الاول للاعمال المسرحية التقليدية والثاني للاعمال التجريبية، وقد اعتمدت تجاربه المسرحية على مايلي:

أ) إن المسرح بالنسبة لراينهارت ليس مؤسسة اخلاقية لتعليم الناس و ارشادهم وانما هو (للمشاركة) العاطفية والمشكلة لديه هي كيفية تقديم مسرحية تحمل معاني يتفهمها المتفرج بغض النظر عن فترتها او اسلوب تقديمها لذلك فقد عمد الى استخدام اسلوب خاص لكل مسرحية حيث ادرك إن لكل مسرحية مشكلتها. فهو يعتبر اول مخرج انتقائي اذ انه لم يثبت على مدرسة معينة.

ب) اهتم بايجاد علاقة مناسبة بين المتفرج والعرض المسرحي وغالبا ما كان يسميه بمصطلح (الالفة) وبهذا لم يقصد به تقاربا فيزيقيا بين الجمهور والعرض وانما التقارب التعاطفي. حيث قدم بعض مسرحياته في صالات كبيرة جدا وقد اخذ هذه البحث للاتصال المليء بالمعنى بين خشبة المسرح والصالة صيغا عديدة فقد عمد الى اعادة خلق الترتيب المساحي للعمل المسرحي عند اعداد العرض والتمارين فقد اخرج مسرحية (اوديب الملك) وقدمها في سيرك برلين لانه وجد إن هناك تقاربا بين عمارة السيرك وعمارة المسرح الاغريقي. واخرج مسرحية (هاملت) في بناية المسرح الالماني بعد إن وضع ثلاث صفوف من مقاعد الصالة ومد المسرح الى الامام ليقربها من خشبة المسرح الاليزابيثي. وفي كثير من اعمال (شكسبير) استخدم المسرح الدوار مع ديكورات ثرية يتغير شكلها لتغيير زاوية النظر، هكذا نجح في خلق استمرارية في توالي المتفرج متحاشيا الفصل بين ما هو تقديمي وتمثيلي. لقد كانت عروض راينهارت دائما بمثابة اعياد

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ومهرجانات مسرحية فيذكر (ماير خولد) حول تجارب (ماكس راينهارت) المسرحية الشرطية بان راينهارت قام بمحاولات جريئة في مسرحة الشرطي، وهذه الطريقة الشرطية تفرض وجود مبدع رابع بعد المؤلف والممثل والمخرج – هو المتفرج – فالمسرح الشرطي يقدم عروضا تجعل المتفرج يكمل ابداعيا رسم ما تقدمه خشبة المسرح من تنويهات،(ماير خولد، ص 122).

ثالثا: - ارفين بيسكاتور(1893-1966)

كان بيسكاتور اول من اعتنق فكرة المسرح السياسي وقد نظر فيه وقدمه من اتجاهين الشكل والموقف الفلسفي. فاراد إن يلعب دور السياسي القيادي وليس الفنان عبر وسيلة الفن فاراد لمسرحه إن يكون معبرا عن الحاجات الأساسية للجماهير واعتقد إن المسرح السياسي يجب إن لا يكتفي بعرض الاحداث الفردية بل يتخطى ذلك الى تحليل انعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية وتقرير كافة الوثائق التاريخية المتعلقة بها،(اردش، ص197).

فقال بيسكاتور حول مسرحية (البروليتاري) لقد نفينا كلمة فن نهائيا من برنامجنا فمسرحيتنا هي بيانات نحاول بها التدخل في الاحداث المعاصرة وان تقتحم ساحة الفعل السياسي(عيد، ص45).

لذلك اخضع النزعة الفنية للهدف الثوري. أي للدعاية حول فكرة صراع الطبقات وكان على ممثل المسرح السياسي إن لا يندمج في دوره. وعليه إن يبذل قصارى جهده لكي يعبر عن الفكرة (البروليتارية). فاهم اكتشافاته في العملية الاخراجية هو (التمثيل الموضوعي) بمعنى عدم الانحياز وعدم التحمس وعدم الانجراف بل الاحتكام الى التعقل. (كما وظف التكنولوجيا فى مسرحه بعد أن استعان بالمهندس المعمارى الشهير آنئذ فالترجروبيوس، وكان مسرح بيسكاتور بتطوره نموذجاً لأشكال مسرح الصحيفة الحية، والذى ضمن داخله أساس المسرح الوثائقى الذى ظهر لديه عام 1925).(اردش،ص78).

إن بيسكاتورهو الذي بدا يمارس الاخراج الملحمي باستخدام التقنيات السينمائية المستحدثة ويسرد الحقائق التاريخية والتسجيلية وتقديم احداث متباعدة زمنيا تعرض في نفس الوقت، واستخدم ايضا الفانوس السحري لعرض صور فوتوغرافية للشخصيات الحقيقية وتزويد المتفرجين بمعلومات وعناوين مكتوبة على لافتات تشرح اجزاء الحبكة وقد قطع أحد العروض ليذيع تسجيلا بصوت (لينين) نفسه. لقد كان غرض بيسكاتور تحويل العرض المسرحي الى مظاهرة قوية لتضامن الطبقة العاملة التي كانت تشكل اغلبية المشاهدين كما كان الممثلون من نفس الطبقة (رونالد، ص83). فكان لابد من التحامهم جميعا لقضيتهم المشتركة. إن بيسكاتور لا يتردد في استخدام اية امكانية متاحة لخدمة العرض المسرحي ليس لتقديم المتعة للجمهور فحسب بل لدعوتهم لاتخاذ مواقف تهمهم.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وقد وصف (بريخت) بيسكاتور قائلا (بانه صاحب أكثر المحاولات ثورية لإضفاء طابع تنويري على المسرح. فبالنسبة لبيسكاتور كان المسرح برلمانا والمشاهدون هيئة التشريع ولم يكن يهدف فقط تقديم متعة جمالية مجردة لجمهوره بل إن يدفعه لان يتخذ موقفا عمليا من القضايا التي تهمه)،(جيمس، ص 64).

لقد ردد بيسكاتور أكثر من مرة بان المسرح الملحمي قريب الشبه من الصحافة اليومية زاعما انه لا جدوى من الدراما ما لم تكن موثقة (بريخت، ص 156). لقد كان نهجه الفلسفي السائد بين كتاب الدراما في المانيا في عشرينيات القرن الماضي يقوم على المادية الميكانيكية او الواقعية المباشرة التي تضع الحقيقة الفعلية هدفا اساسيا لكل نشاط فني.

إن خلاصة مدرسة بيسكاتور المسرحية، هي انها معمل للتربية وليس مجرد مكان للتسلية كما يراه اصحاب مذهب الفن للفن، والمدرسة التعبيرية في تركيزها على الذات والصراعات الداخلية بل إن الانسان السياسي يعتبر نموذج طبقته، ومن ثم يجب إن تتسع المتعة لتشمل ابعاد التاريخ، فناقش بيسكاتور مسألة التفسير السياسي من خلال تسليط الضوء على المسرحيات التاريخية وعرضها على جمهور البروليتاريا واقتناعة منه إن هذه الجماهير بحالتها الحالية آنذاك انما هي حالة تعطش الى الفكر السياسي، ومن هذه الأعمال مأساة (هاملت) فهي ليست مرتبطة بزمانها، انها (تمسنا لانها ماتزال تعبر عن الكثير من القضايا المعاصرة)(اردش، ص197).

لقد رغب بيسكاتور بان يشارك او يندمج المتفرج في الحدث، واراد إن يضعه في مركز احداث العالم. إن بيسكاتور لم يعط لمتفرجيه مسافة كافية من احداث المسرح للحكم عليه بل اقترب من مسرح (فاغنر) الذي نشد الاندماج العاطفي او الاستجابه العاطفية، ويشير (بيتر بروك) الى إن جمهور بيسكاتور (هو جمهور المسرح التقليدي غير الواضح رغم توجهه الى الفئات الشعبية على المستوى النظري الا إن جمهور المثقفين هم الذين يسارعون للذهاب الى مسرحياته ولم يجد جمهورا كبيرا من الطبقة العاملة لكي يسنده في الاستمرار على العمل لفترة طويلة)(بروك، ص 164).

رابعا: برتولد بريخت (1898- 1956)

لقد استوعب بريخت العملية المسرحية الدرامية باعتبارها عملية جدلية تستند الى الاكتشاف. فالمسرحية موحدة بفكرة واحدة وتختصر مشاهدة المتفرج الى ايماءة فكرية اساسية اطلق عليها مصطلح (الجست **Jest**) أي التلميح وهي النقطة الرئيسية التي ينطلق منها النقاش او الجدل. بينما ادعى بريخت بان المسرح الارسطي القديم يقوم على اساس امتصاص فاعلية المتفرج وهو ككل مؤسسة ثقافية في المجتمع البورجوازي. ومهمة مسرح بريخت (الملحمي) مختلفة كل الاختلاف عن مهام المسرح الارسطي اذ إن بريخت قد دعى الى ابراز الفوارق بين المتفرجين، الامر الذي يتحقق عن

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

طريق الغاء الصراع بين الفكر والشعور وهو الصراع الذي نشا من النظام الراسمالي.(فيشر. ص11).

فالمسرح القديم يستهدف تفريغ هموم المتفرج في مواجهة التناقضات التي يعيشها في المجتمع، ومسرح بريخت اللارسطي يستهدف ايقاظ فاعلية المتفرج تجاه الوقائع الاجتماعية والتاريخية لهذه التناقضات وقد كتب بريخت يقول: (إن مسرحنا يجب إن ينمي لدى الناس متعة الفهم والادراك، ويجب إن يدربهم على الاغتباط بتغيير الواقع، اذ لا يكفي إن يسمع المتفرج كيف تمرد (بروميثيوس) بل يجب ايضا إن يتربوا على تحريره والفرح بهذا التحرير)(فيشر، ص12).

وبشكل عام فان المتفرج في المسرح الملحمي البريختي يجب إن ياخذ موقفا نقديا، فلجا بريخت الى عدة وسائل فنيه وهذه الوسائل لم تكن باي حال من الاحوال مجرد وسائل شكلية بل كانت تستند الى منطلقات فكرية استمدها بريخت من المفاهيم الجدلية المادية التاريخية وهنا يجب إن نقف عند اهم وابرز تلك الوسائل واكثرها اثارة للنقاش الا وهي عامل (التغريب) وتاثيره على الجمهور. إن نظرية التغريب هذه ليست جديدة في اصولها ومصادرها، فهي تعود الى استنباطات (روسو وهيغل وماركس) فهي تشير الى إن الانسان ينسلخ في المجتمع الراسمالي من انسانيته بانسلاخه من شخصيته، (شاخت، ص 134).

من هنا نستطيع القول بان التغريب يعني الخروج على المألوف في الفعل المسرحي فالامور غير المتوقعة، فالامور غير المتوقعة تحدث، والتسلسل الحتمي ينتفي وجوده، كما ينفصل الممثل عن دوره الى عرضه لهذا الدور كانه يعرض حادثه معينه او يرويها او يضع الاسئلة منها تحريكا لذهن المتفرج ليتخذ المتفرج الموقف النقدي ازاء ما يعرض، فالمسرح الملحمي يهتم برواية الاحداث وخلق روح المراقبة في الجمهور وايقاض فاعليته الفنية ووضعه موضع المواجهة للاشياء واثارة المحاكمة العقلية لديه، وتحويل احساسه الى الأدراك و الاعتماد على مثول الانسان بوصفة ظاهرة جديدة بالرصد والتقويم ومن ثم توظيف قدرته على التغيير والتحول في عملية الخلق الجديد.

اثر التغريب في المتفرجين: يظن البعض إن الفضل في تحطيم المسافة وهدم الجدار الرابع او كسر الايهام[1]* المسرحي يعود الى بريخت، ومع انه اتجاه عام في المسرح الحديث والمعاصر لهو جذوره القديمة التي يمكن إن نرجعها الى اصل الدراما نفسها، وينبغي هنا إن لا ننسى ما فعله التعبيريون وما انجزه (ابسن) الذي حطم وهم الشخصية الانسانية. إن عملية تحطيم الايهام تعدت البناء الدرامي وامتدت لتشمل المعمار المسرحي نفسه وشكل خشبة المسرح، لكن التحطيم الذي احدثه ابسن في الشخصية الانسانية كان يحدث في إطار نص مسرحي وخشبة مسرح تقليديين أي ينتميان

* الايهام (Illusion) وعناه اللعب بالشيء او التسلي بالكتابة، او خداع الاخرين والمهم إن المسرح في الاساس هو لعبة (play) يحتل الايهام فيه موقفا حيويا.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الى فترة المسرح الايهامي الا إن الاتجاه الى تحطيم الايهام الذي حصل عن تقليل التوتر القائم بين العرض والمتفرجين عند بريخت لم يكن مجرد حركة شكلية او بعد جمالي مجرد. إن بريخت وهو يضع تلك المصطلحات لقد اعطاها مدلولا جماليا مغايرا وجديدا ولم تصبح لديه مجرد الفاظ اقتصادية او فلسفية مجردة، (مهدي. ص198). لقد رادف بريخت بين التغريب (**Verfrdung**) والتحطيم (**Episierung**) وكانهما لفظان متطابقان، ويصف بريخت الملحمية في مسرحه باستخدام الفعل (**Zeigen**) بمعنى يشير الى او يوضح كما يفعل المدرس في قاعة الدرس وهو يشرح شيء ما، هكذا فعل الممثل الملحمي البريختي في اطار الاستراتيجية العامة المسماة التغريب.(كرال، ص 552).

ويتحدث بريخت عن تاثير التغريب كظاهره حياتية تصادف باستمرار في الحياة اليومية، وبمساعدة تاثير التغريب هذا يعمل الناس على وعي مختلف للظواهر ويرمي التاثير التغريب الى تحويل الشيء الذي يجب إن يدرك والذي يجب إن يلتفت اليه من شيء اعتيادي ومعروف امام اعين الجمهور الى شيء خاص يلفت الانتباه. (بريخت، ص 178).

يوضح بريخت في موضوع تحطيم وتدمير التماثل بين الجمهور والشخصية من خلال اداء الممثل الجديد اذ ينبغي على الممثل إن يظهر للمتفرج كما لو كان يقف على خشبة المسرح بمحض الصدفة ليصف لهم حادثه ما ويجب كذلك إن يرى الشخصية من زاوية اجتماعية نقدية ومن ثم فعليه إن يقدم للمشاهد وجهة نظر الشخصية وان يعامل الحكاية التي يمثلها لا على انها انسانية عامة وخالدة بل بوصفها حادثه تاريخية فردية وقعت وانتهت، وصفوة القول إن يقف الممثل في حدود المسافة الواقعة بين الجمهور والدور الذي يؤديه من خلال شخصية الراوي المعلق الذي يفسر ماهو كائن وما يجب إن يكون، وايضا يستخدم الاعلان والشرائح والافلام السينمائية والاغاني، هذه الوسائل من شانها إن تكسر الايهام، فالشكل الملحمي يقوم على السرد ويجعل من المتفرج رقيب على عكس المسرح الارسطي الذي يستنفذ فاعلية المتفرج الذهنية ويلجأ بريخت في ذلك الى التغريب الذي يهدف من خلاله الى دفع المتفرج للنظر من جديد الى الاشياء نظرة فاحصة، يقول بريخت (المتفرج يجب إن ينتبه جيدا وهو جالس في الصالة لما يعرض فوق خشبة المسرح وما يعرض له شيئان متناقضان بل كثرا ما تكون اشياء تتضمن عدة تناقضات مرة واحدة. وكلما زادت التناقضات التي فيها زاد التنوع ولم تخض لنظرية جامدة فالمهم هو الملاحظة والانتباه الشديد ومن بعدها تناقش فاننا يجب إن نتعلم متعة الملاحظة)(جراي، ص 83).

ومن الوسائل التي بحث بريخت عن طريقها تشجيع المتفرج على إن يتبنى موقفا إن يطالب دائما باضاءة خشبة المسرح كلها اضاءة قوية جدا، حتى في مشاهد الليل، لكي لا يعطي المتفرج فرصة الاستغراق في احلام اليقظة فاخذ بريخت يعقب على الحدث بتعليق عنه بصورة فوتوغرافية

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لصاحبة او تدخل معه، لذلك يولي بريخت اهمية كبيرة للمرح ليلعب دور في حياة الجماهير حاضرا ومستقبلا فهو يوظف المسرح لخدمة التعليم دون إن ينسى التسلية.

خامسا: جيرزي كروتوفسكي (1933-)

تعتبر التجربة المسرحية للمخرج البولندي كروتوفكسي من اهم التجارب العملية في المسرح العالمي والتي تتعلق بعلاقة العرض المسرحي والجمهور، فيقول كروتوفسكي عن تجربته في كتابة الموسوم (نحو مسرح فقير) (نحن نحاول في المقام الاول إن نتحاشى اتباع اسلوب واحد بل ننتقي ما نعده الافضل من بين مختلف الاساليب، محاولين في ذلك إن نقاوم التفكير في المسرح بوصفه تجميعا لعدة تخصصات فنية. ونحن نهدف الى تحديد طبيعة المسرح التي تميزه عن سائر الفنون وما يجعل هذا النشاط مختلفا عن سائر فنون العرض والاداء، وثانيا فان عروضنا هي عبارة عن بحوث مستفيضة في العلاقة بين العرض والجمهور)(كروتوفسكي، ص 179).

فالجمهور في نظرية كروتوفسكي هو نقطة الانطلاق التي تشكل اساس هذه التجربة فمن خلال الجمهور، وعن طريق اعادة تشكيل استجاباته واكتشافها مره اخرى، نصل الى جوهر المسرح، والهدف في تجارب كروتوفسكي هو اعادة اكتشاف المسرح ووسائله الاولى في التاثير والوصول الى نوع جديد من الطقوس تحل محل الطقوس المسرحية الدينية القديمة.

تقول نظرية كروتوفسكي: انه في المسرح القديم كان الجمهور يشارك مشاركة جماعية في العرض المسرحي الذي يلمس عن طريق الطقوس – عاطفية جماعية او رمزا عاما يرقد في اللاوعي الجماعي للشعب وكانت الطقوس – كما يقول كروتوفسكي (هي التعبير عن هذا اللاوعي الجماعي الذي يربط افراد الشعب بعضهم ببعض، ويحفظ وحدتهم الاجتماعية والشعورية)(جمس، ص80).

فتجربة كروتوفسكي حين تحاول الوصول الى نوع جديد من الطقوس، تجد انه من الصعب عليها إن تعيد احياء مثل هذه الحفلات الطقسية البدائية وتقدمها في ثوب مسرحي حديث وتحاول بدلا من ذلك إن تجد وسائل جديدة تجبر بها الجمهور على المشاركة الفعلية في العرض المسرحي. ومن وسائله هذه استخدامه في عروضه صورا وانماطا كامنة في اللاوعي الجمعي. واستخدم الخبرة التي تراكمت عبر القرون في المجتمع او بالاحرى الدلالات والعواطف الجماعية الكامنة في اللاوعي الجمعي، فيستطيع العرض المسرحي إن يشق طريقه الى ضمير جمهوره عن طريق استخدام الرمز والاسطورة وبوجه عام يجب إن تكون هذه العناصر مستمدة من الجذور العميقة للحضارة الثقافية الانسانية وعلى سبيل المثال فان بروميثيوس اله النار في الاساطير الاغريقية ورمز تضحية الفرد في سبيل الجماعة، وفاوست الذي اتخذ قي ضمير الجماعات الانسانية رمز رجل الدين والعلم الذي يبيع روحه للشيطان مقابل الاطلاع على اسرار الكون(اردش، ص310).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ويرى كروتوفسكي إن المسرح لا يعتمد على النص في التعبير المسرحي اذ إن النص مجرد عنصر من العناصر التي تنشىء العرض المسرحي ولهذا السبب يرى كروتوفسكي إن الخطوة الاولى في تحرير المسرح من قيود الادب هي حرية التصرف في النص فهو اية مسرحية لا تتحقق الا حين تعتنق من اسار الكتاب كي تتخذ لها شكلا فنيا اخر ذا تاثير مشهور وعريق(مسلم، ص129). فهو يهاجم بعروضه الجمهور ويجبرهم على المشاركة في العرض المسرحي ويقوم العرض من الناحية الفنية والجمالية على استغلال كافة الطاقات الجسدية والصوتية المكثفة والمستوحاة من التعبيرات البدائية للإنسان فالممثل هنا يجب إن يعبر تعبيرا محددا عن كوامنه بأحداث فيزيقية. او بأحداث صوتية، ولكي تحدث تواصلا مع الجمهور يجب إن تكون مؤثرات توقظ حقائق مدفونة في لاوعي الممثل الطقوسي من خلال الخيالات والرموز المستمدة من العقل الباطن للمجتمع وتاريخه وفنونه الشعبية.

فالجمهور عند كروتوفسكي هو الجمهور المقدس الذي عنده احتياجات روحيه اصلية وهو المتفرج الذي لا يقف عند المرحلة الاولية من الاندماج النفسي. فهو جمهور خاص فيقول (لا يهمنا الجمهور ايا كان وانما جمهور خاص) (مسلم، ص56). قد يكون جمهوره الخاص مكونا من استاذ جامعي او عامل في مصنع، لا يرى كروتوفسكي إن مسرحه ليس من اجل المتفرج وانما هو لقاء مع المتفرج. لان المسرح لديه يقود الى الوعي وليس حصيلة للوعي. اذ ليس للمسرح دور تعليمي بالمعنى البريختي. فاذا كان بريخت مهتما بان يدفع الجمهور الى التفكير فان كروتوفسكي مهتم بان يزعجه على مستوى عميق جدا. فالمسرح عنده المجابهة (انني لا اريد مغازلة الجمهور، لان ذلك يتضمن جعل الانسان بضاعة للبيع)(كروتوفسكي، ص39).

من كل ما تقدم أستطاع الباحث أن يجد خلاصة للعلاقة الفكرية والجمالية بين العرض والجمهور للمخرجين (فوخس – راينهارت –بيسكاتور – بريخت –كروتفسكي) بما يأتي:

نلاحظ من تجارب المخرجين أعلاه في المسرح العالمي أن التجربة المسرحية التشاركية مع الجمهور هي التوصيف الأدق لعملية إخراجية معاصرة لم تمُتْ و لكنها استمرت إلى جانب الواقعية التي تفوقت على الواقعية الصارمة باتجاهاتها المتعددة فالذي حصل هو تطور المنهج الإخراجي و استيعابه للظروف الجديدة في مجاله. و هكذا نستطيع القول بأن جميع الطرق والمناهج في الإخراج المسرحي لهؤلاء المخرجين حيث اوجدت معطيات فكرية وجمالية عند الجمهور. ففي العرض لا يلغي التناقض و التعارض أياً من طرفي هذا التناقض ما بين العرض والجمهور بل بالعكس يغني التجربة و يعطيها أبعادا أعمق. و لهذا السبب ظلت جميع أو أغلب هذه المدارس الاخراجية موجودة تتحرك في فضاء العروض المسرحية التجريبة، فإذا ما تصدى مخرج مبدع لتجربة مسرحية فإن في مقدوره

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أنْ يقدم نموذجه الخاص من خلال الدمج المنطقي والموضوعي لإقناع الجمهور بتجربته الجديدة، بطريقة غير فوضوية و ليست اعتباطية.

المبحث الثاني: إجراءات البحث

توطئة الأجراءات:

يتميز العصر الحالي بتقديم تجارب وعروض مسرحية متنوعة القاسم بينهما هو البحث عن علاقات جديدة ومغايرة مع الجمهور. فنجد معظم العروض المسرحية المعاصرة تحاول اشراك المتفرج في العرض المسرحي وبأساليب مختلفة تتعلق بأداء الممثل او المكان والفضاء المسرحي والبحث عن بيئات جديدة للعرض المسرحي ومحاولة اكتشاف تأثير تلك البيئات على العرض المسرحي من جهة وعلى الجمهور من جهة اخرى لا اظهار قيم فكرية وجمالية تحطم المسافة ما بين العرض والمتفرج. لذلك رأى المخرج المعاصر (بيتر بروك) الى تقسيم الاتجاهات المسرحية في العالم الى اربعة هي المسرح الميت والمسرح المقدس والمسرح الخشن والمسرح الحاضر.

هذا التنوع بالاتجاهات ساهم في ايجاد جمهور وعلاقة جديدة ما بينه وبين العرض المسرحي.

وللفرق المسرحية التي ظهرت مؤخرا كفرقة مسرح الشمس في امريكا للمخرجة (اريان مونشكين) حيث اكدت على إن مسرحها مسرح الكم الجماهيري مسرح الفرجة والتوحد في شخصية تملك تصورا تاريخيا وحشودها التي تستجيب وجدانيا لقائدها. فجمهور مونشكين بمثابة راي عام. كذلك ظهور فرقة مسرح (الخبز والدمى) للمخرج (بيتر شومان) الذي اعتقد إن جمهوره اولئك البشر الذين لا يذهبون الى المسرح العلبة ولهذا خرج بمسرحه الى الشارع. غم عراقة فن المسرح وعلاقته الوطيدة بجمهوره، لم تركز النظريات المسرحية والنقدية اهتمامها على طبيعة وقع العرض المسرحي وشدة أثره في المتلقي، أو على كيفية استقباله (استجابته) للظاهرة المسرحية، بالمستوى نفسه الذي ركزت به نظريات النقد وتياراته اهتمامها على طبيعة وقع الأدب وشدة أثره في القارئ، ودوره المتحرر من سطوة المؤلف والنص.

وإذا كانت منزلة المتلقي قد شهدت تغيرات عديدة منذ ظهور المسرح اليوناني قبل الميلاد، فإن التوجه الجاد إلى تقديم نظريات متطورة حول جمالية التلقي في المسرح لم يبرز إلا في النصف الأول من سبعينيات القرن الماضي حينما انتقلت بؤرة الاهتمام، بشكل لافت، إلى المتلقي، انطلاقا من أن وجوده حيوي بوصفه عنصرا نوعيا في سيرورة إنتاج العرض المسرحي وتأويله من خلال علاقة حوارية بينهما، كما هو حيوي وجود المؤلف المسرحي والممثل والمخرج، كي يوجد المسرح.

وقد تمثّل هذا التوجه بظهور مجموعة من الكتب والدراسات التي اهتمت بعملية التلقي وجمالياته، وعلاقة المتلقي بالعرض، وآلية عمله في المسرح، وتواصله مع المؤدين، والأدوار التي يقوم

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بها، وأنواع اللذة التي يحصل عليها من ممارسته لتلك الأدوار، وقراءة النصوص الدرامية، والعروض المسرحية بهدف تلمس إستراتيجيات التلقي الضمنية.

ومن أشهر تلك الكتب: مبادئ سوسيولوجيا الفرجة لريشار دو مارسي 1973، وكتاب: الدراما خشبة المسرح والجمهور لجون ل. ستاين 1975، ودراسة: سيميوطيقا العرض المسرحي لأمبرتو إيكو 1977، وكتاب: عالم المسرح لمؤلفيه الثلاثة جيرار وأوليه وريجول، وكتاب: مدرسة المتفرج لآن أو برسفيلد 1981، وكتاب: العرض والمسرحة لجوزيت فيرال 1982، ودراستا: تلقي النص، والعرض المسرحي 1982، والإرسال والتلقي في المسرح 1983 لباتريس بافيس، وكتاب: المسافة في المسرح. . جماليات استجابة الجمهور لدافنا بن تشايم 1984.

الأجراء التطبيقي:

اعتمد الباحث بإجراءاته التطبيقية على عرض مسرحية (يا رب) من آلهيات الكاتب العراقي علي الزيدي وإخراج مصطفى الركابي التي عرضت يوم 2 حزيران2016 على خشبة المسرح الوطني ببغداد وهي من تمثيل فلاح شاكر وسهى سالم وزمن الربيعي التي ادت دورا صامتا، والعرض من انتاج منتدى المسرح التجريبي التابع لدائرة السينما والمسرح.

بدأ عرض مسرحية يا رب خارج الخشبة التقليدية على وفق الشكل الجديد الذي تبناه المخرج فصديا وأطلق عليه (العرض البارد) بمزاوجة التقنية الصورية وهو اسلوب توظيف الصورة السينمائية في ألمسرح فقد اعد المخرج شريطا سينمائيا استهلاليا للتمهيد عما سيعرض على خشبة المسرح الذي قدمه سنان العزاوي بإشارات ملفوظة ولغوية مباشرة الى الجمهور المسرحي. وعمد المخرج كذلك الى توزيع (قرص سي دي) على الجمهور بمداخل صالة العرض فيه الكثير من التفاصيل التي كثفها العرض ألمسرحي كما ان المخرج اشار الى ان هناك زمنان للعرض سوف يتلقاهما الجمهور هما زمن العرض الافتراضي 10 دقائق، وزمن عرض الخشبة لأكثر من ساعة وربع. إذ كان على المخرج أن يعتمد المشهد الذي جسده (سنان العزاوي) بوصفه أسلوباً مغايراً للأداء الذي اعتمده في العرض، فضلا عن ان فكرة المشهد نفسه التي إفترض المخرج وقوعها بعد زمن طويل من العرض وليس قبل العرض، الأمر الذي لم يكن المخرج موفقاً في تحقيقه على وفق مبدأ التشاركية في العرض المسرحي، إذ بدت المقترحات التقنية عاجزة عن إنتاج علاقات مع الجمهور يمكن التأسيس عليها في مرحلة ما بعد العرض التي كان المخرج يمني النفس في أن تكون فاعلة في وعي الجمهور كما هو العرض، إلا أن الأمنيات اختارت ما هو خارج اطار فلسفة العرض.

بدأ العرض بصوت رخيم يقرأ آيات من القرآن الكريم وبالتحديد من سورة (ق): (وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ) ثم تظهر على شاشة في اقصى الخشبة ملاحظات عن العرض ومنها يبدأ استهلال سينمائي فيلمي يبدأ بملاحظة انه يشبه استهلال

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فيلم (هلا لوين) للمخرجة اللبنانية نادين لبكي حين تقوم النساء بكل السبل لمنع حرب يسعى الرجال إلى إشعالها، حيث تظهر مجموعة من النسوة ثم يظهر على خشبة المسرح رجل ممدد على سرير طبي وبجانبه فتاة (ممرضة) فيما هناك منضدتان احداهما وسط الخشبة والاخرى قريبة من جهة الخشبة اليمنى على طرفيها كرسيان وحين تدخل المرأة التي ترتدي السواد من رأسها حتى قدميها تجلس على الكرسي القريب وتقول بصوت متهدج خفيض: (جئت اليك يا رب وفي قلبي الف دمعة وعتاب، اعاتبك واعاتب روحي، واتساءل: كيف لروحي ألا تستجيب لدعائي، أنا الآن غيرتك يا رب، يا رب يجب أن توقف هذا القتل، الغرق، الحريق، أي قدر هذا الذي يجعل أولادنا الذين نخاف عليهم من الهواء لقمة سائغة بفم اسماك البحر، اي قدر تافه هذا عندما نصحو صباحا ولا نجد سوى رائحة عطورهم على فراشهم. . . يا رب انا اتحدث اليك بصفتي اكثر الامهات دفنا لاولادها وكبيرهم لم اجد له عظما واحدا. . يا رب لقد جئتك بتواقيع الامهات، لم نزور ولا توقيعا واحدا وفي كل مرة النصاب يكتمل عندك يا غفور، يارب. . نريد ان نقول لك شيئا مهما باسمي وباسم كل الامهات سنعطيك مهلة يا رب 24 ساعة ان تقول للشيء كن فيكون او نضرب عن الصلاة والصيام، ولن تجد اما بعد اليوم ترفع يدها للدعاء اليك يا اقرب الينا من حبل الوريد، شروطنا واضحة، ان توقف هذا القتل الذي يأكل اولادنا، ان توقف هجرتهم عن احضاننا، هم يخرجون ولا يعودون وهم بعمر وردة تحلم بربيع سيأتي. . ربي. . انا في واديك المقدس، يارب)(نص مسرحية يارب).

فتساوق حوار الام المنادي الى الله بصيغ أدائية مختلفة، ما بين التوسل وبين القنوط من الرحمة. مما أدى الى ابتعاد الجمهور عن الفكرة الماثلة أمامه التي هي (الخلاص من القتل والدمار)، بل عدم ايجاد مسافة جمالية فكرية ما بين العرض والجمهور الذي إنتابه نوع من (التذم) تارة لخروج الفكرة الاتصالية البشرية – الألهية عن الخط العام لتثاقفية الجمهور.

شكّل العرض صدمة للجمهور عندما شاهد ذلك العرض البارد الذي تفاعلت به محددات السينوغرافيا السمعية والبصرية والحركية، فأفصح العرض عن افكارا لم يتطرق لها المسرح العراقي ولم تخاطب جمهورا معينا من قبل، فأثار جدلاً في ما بعد بين الجمهور أنفسهم، ومابين الجمهور والمؤدين ايضا، لأن العرض تناول الذات الالهية ونبي الله موسى وتعرض لعدد من الانبياء بشيء من القسوة من خلال العتاب ومخاطبة الذات الآلهية بأسلوب بعيد عن مسافة (أدعية التوسل)، من خلال أمٌ عراقية لها من أبنائها شهداء، يخولنها امهات الشهداء للتفاوض مع الرب من اجل وقف القتل الذي يتعرض له ابنائهنَّ، فتطرح شروطها بأن يوقف الله القتل خلال أربع وعشرين ساعة وألا فهنَّ سيضربن عن الصلاة والصيام. فتذهبُ الأم الى الوادي المقدس (طوى) وهناك تريد ان تتحدث مع الله مباشرة.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تبنى المخرج معالجة اخراجية هادئة بسيطة أسست الى ايقاع مسرحي بصري هادئ أجتذب الجمهور في لحظات الاداء ووصل به الى لحظة الاحتدام الأولى بالحوار والشكل المسرحي الذي تبنى إيقاعا حداثويا يوميا اشبه بطقسية المناسبات.

شكّل العرض بنية فنية وفكرية صادمة للجمهور، فمن ناحية البنية الفكرية كان علي الزيدي جريئا ومقتحما لفكرة محاكاة المقدس الذي أبتعد عنه أغلب المؤلفين العراقيين ما بعد 2003 فهو فجّر من خلال نصه مجموعة من الاسئلة الصادمة الموجهة الى الجمهور مباشرة التي ربما لا يبحث لها عن اجوبة او حلول لأنها ليست مهمته، اما من ناحية البنية الفنية فالمخرج استطاع إنماء العرض بشكل هادئ وقدم عرضه لجمهور نخبوي عريض من خلال ادارته لممثليه الرئيسيين (سها سالم وفلاح ابراهيم) فضلا عن الشخصية الثالثة ألصامتة واستطاع ايضا استخدام الشاشة بشكل تقشفي ومعبر ومختزل.

لقد أثبت العرض تجريبيته من خلال ابتكاره لما هو سائد ومألوف بالنسبة للجمهور بوقائع معاشة يومياً، فتناول وقائع يومية في حياة الجمهور من خلال أسئلة لا يتوقعها، لكسر حدة ألمتوقع.

لقد عمد المخرج الى (تشاركيه العرض - الجمهور) من قبل الجمهور خارج وداخل صالة العرض وهذا هو نوع من قصديه محددات العرض الأبهاري الذي يعتمده المخرجون مع جمهورهم. فاعتماد المخرج على مشهد سينمائي من فلم (هلأ لوين) للمخرجة اللبنانية (نادين لبكي) لم يمتلك خصوصية في التعبير عن الرؤية الإخراجية، ذلك أن الفلم هو متن حكائي منجز، كان على المخرج صناعة مشهده الخاص سواء عن طريق تأسيس مشهد استهلالي على خشبة ألمسرح كي يعطي للجمهور فرصة التمعن بالاستهلال أو إن أراد المزاوجة بين الصورة في المسرح والسينما فذلك يفرض عليه تصوير مشهده الخاص من دون الركون إلى مشهد سينمائي جاهز حتى وإن كان موفقاً في الاختيار. من جهة اخرى فإن محاولات المخرج في توظيف التقنيات خارج العرض المسرحي والتي تمثلت في المشهد التمثيلي الذي عرض على (الشاشة) في ممرات المسرح الوطني والذي جسّده (سنان العزاوي)، لم تجد صداها عند الجمهور على الرغم من أن المخرج كان يبتغي من ورائها تحقيق مفهوم التشاركية في العرض المسرحي إلا ان ذلك لم يكن فاعلاً، كذلك هو الحال مع الأقراص الليزرية (سي دي) والتي تم توزيعها على الجمهور قبل العرض في محاولة منه للتأكيد على الفعل التشاركي خارج العرض ألمسرحي، إلا ان المشاهد التي تم تصويرها في القرص لم تكن مغايرة لما تم تقديمه على خشبة المسرح سواء على مستوى الاداء التمثيلي أو فرضيات الإخراج ذلك أنها ظلت ملازمة للمتن النصي، فضلا عن أن الفرضية التي أراد المخرج التصدي لها في هذا المقترح لم تكن موفقة.

وهنا تُرجم المتن الحكائي إلى مشاهد بصرية (أي لغة درامية بصرية) أختفى فيها آثار القارئ وظهر آثار المتفاعل الذي شمل جمهورين لهما خلفية ثقافية عالية وجمهور ذات الامكانيات

المحدودة.... ففي هذا العرض تمت المشاركة بين نوعين من الجمهور فأصبح الإرسال والتلقي يتعلق بمجموعة تطبيقات عملية ونظريات وأيديولوجيات ومجموعة من التصادمات تتعلق بجمالية العرض المسرحي وتكويناته التي تتعلق بجمالية الإرسال عند العرض وجمالية التلقي عند الجمهور الذي يكون ضمن فعل المشاهدة لتحقيق حركة المتلقي وكذلك تفعيل التخيل والبعد الأيديولوجي عند الجمهور من خلال بنية الأفعال اللغوية و أفعال الحوار لصنع خطاب جديد، بحيث تؤدي إلى قراءة جماعية لها عمق تاريخي و فهم للحاضر ورصد ألمستقبل حيث يتم فيها توازن ما بين العرض و التلقي وكذلك إنتاج معنى للجمهور المتفاعل.

المبحث الثالث: نتائج البحث والهوامش

إن المنظرين في الاداب والفنون في العصر الحديث بدأوا يشككون في وسائل الادراك والتعبير السابقة، لذلك ظهرت اتجاهات ادبية وفنية تختلف في نظرتها الى وسائل الادراك والتعبير والتي رفضت الاساليب الواقعية البسيطة التي اعتمدتها باكتشاف الحقيقة بواسطة الاستخدام المنظم للطريقة العلمية في الكشف عن الظاهرة الموضوعية في حين تجاهلت الواقعية العناصر الكامنة في ذات الانسان والتي تختلف من انسان الى اخر فاستخدام هؤلاء المخرجون تقنيات مسرحيه جديدة تسهم في ايقاظ الحقيقة في النفس البشرية.

1) أثار عرض مسرحية (يا رب) تساؤلا وقضية معينة وأشر على موضوع معين و هم جمعي موجود عند الجمهور بطريقة جديدة لا بطريقة تقليدية مألوفة، فاليوم المسرح أزاح المركز وأستحضر من الهوامش عناصر مهمة فاعلة لتشكيل صورة من صور ما بعد الحداثة في قراءة الصور البصرية للمسرح وحتى في قراءة المعالجة الاخراجية للنص المسرحي التي اسست الى علاقة مغايرة ما بين الجمهور والعرض المسرحي.
2) أكد المخرجون بعروضهم على كل ما هو غامض ومروع ينطلق من اسرار النفس البشرية واسرار القوى العليا او القوى الغامضة الخارجية عن سيطرة الانسان التي لا تقع ضمن حدود البيئة والوارثة التي دعى اليها الواقعيون. لذلك استخدموا التشويهات في الاشكال والخطوط والالوان والكتل وعدم التوازن وانحرافات في المناظر واكسسوارات مكبرة او مصغرة وكل ما يثير في نفس المتفرج الاحساسات ما بين بالتداخل بين المستويات الروحية والمستويات المادية للوجود. كذلك استخدام التضاد في اللون واختزال الحوار الى اساسياته بهدف احداث المواجهه مع المتفرج(أي الهجوم على المتفرج)
3) استخدم المخرجون تقنيات تتناسب مع عصر الالة باستخدامهم التماثيل المتحركة وفن الكولاج (اللصق) والصوت الميكانيكي (الالي) والضجيج اليومي. فعروضهم المسرحية وقفت ضد المحاكاة المباشرة للجمهور وتمسكوا بالجانب الروحي.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

4) إن على المتفرج إن يستوعب ابداعات المخرجين من خلال إن يكشف الممثل عن روحه الحقيقية للمتفرج. لذلك عد المخرجون انفسهم جسرا بين الجمهور والممثل.

5) دعا المخرجون الى بناء مسرح عام يمزج ويوحد الشعور بين العرض المسرحي والجمهور، اشبه بالمعبد الجماهيري حيث يستعيد الجمهور وعيه عن طريق الطقس الموحد لكل فنون المسرح.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019

References:

1. Ardesh, Saad, Director of Contemporary Theater, Knowledge World, Kuwait, 1987.
2. Ainz, Christopher, Pioneer Theater, T., Sameh Fikri, Center for Languages and Translation, Cairo International Festival of Experimental Theater, Cairo: 1992.
3. Brooke, Peter, The Empty Place, translated by Sami Abdul Hamid, Baghdad University Press, Baghdad 1983.
4. Brecht, Bertold, The Theory of the Epic Theater, Translated by Jamil Nasif, Freedom House for Printing and Publishing Baghdad 1980.
5. Gray, Ronald, Brecht, translated by Naseem Majali. Egyptian General Book Organization Cairo 1972.
6. James, Rose, Experimental Theater from Stanislavsky to Now, translated by Farouk Abdelkader Contemporary Dar al-Fikr for distribution Cairo 1979.
7. Shakht, Richard, Exile, full translation Joseph Hussein, Arab Foundation for Studies and Publishing, 1, Beirut 1980 p. 134.
8. Anani, Mohamed, Encyclopedia of the Pyramid of Tiana, c, National Center for Translation, Cairo: 2016.
9. Eid, Kamal, Piscator School, in the Egyptian Theater Magazine, No. 64, 1966.
10. Fisher, Arsene, The Need for Art, translated by Zakaria Ibrahim, Egypt Library, Cairo 1984.
11. Falah, Kadum, hussaun, signograhy, display theater, magazine of academic, number 56-yeur,2101,p.210.
12. Kral, Gunter, The German-Arabic Dictionary, Ensklopidi Publishing House, La Yiberg, 1986.
13. Krotowski, Jerzy, Towards a Poor Theater, translated by Kamal Kassem Nader, Dar al-Rasheed Publishing Baghdad 1982.
14. Mayer Khold, Feisfeld, in theatrical art, translation of Sharif Shaker, Dar Al-Farabi, Beirut: 1979.
15. Muslim, Sabri, The Mythical Criticism and the narrative, poetic and theatrical formations, published by the Ministry of Culture and Tourism, Sana'a, 2004.
16. Mehdi. Aqil, A Look at the Art of Acting, College of Arts, Baghdad University, Baghdad, 1988.
17. Huating, Frank, The Entrance to the Performing Arts, full translation Joseph and others, Dar al-Maarifah, Al-Ahram Printing Press, Egypt: 1970.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/59-76

Intellectual and Aesthetic Relationship between the Public and the Modern Theater (the play Oh Lord!) as a model

Faisal Abed Odeh[1]

Al-academy Journal ……..……. Issue 93 - year 2019
Date of receipt: 25/4/2017…....Date of acceptance: 11/5/2017….....Date of publication: 15/9/2019

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

Abstract:

The issue of the public in the directions and theories of the theater director in the world theater, especially after the emergence of realism and the crystallization of the term direction and the definition of the role of the director in 1850 AD by the Duke Max Mengen took different paths to the Greek, Roman and even Elizabethan audience because it was here subjected to the theatrical equation from its production and presentation due to the fact that the theatrical performance is a technical artistic production, and the audience participation, watching and consumption, and here the participation of the audience was subjected to three directions: the enlightenment in the sense of arousing sense, the incitement in the sense of thinking and criticism, and ritualism in the sense of provoking panic and anxiety. The audience in the modern era is no longer a substitute or representative of the nation as it is for the Greeks and is no longer general, broad representative of various societal groups as it is during the Elizabethan era, so the audience diversified and multiplied depending on the layer of direction treatment and intellectual and aesthetic starting points of the directors. Thus the modern currents exceeded the easy traditional concept of the theatre.

The audience entered the game of the play, rather the theater performances created technical determinants that contributed to attracting the theater audience as a participant in the show such as live theater shows, Sun Theater, basement and Café Theater, and open theater. Based on what is presented, the research problem arises in the following question:

Since the participation of the audience in the directing process is not new, it has roots that extend to the era of the Greeks, then what are the intellectual and aesthetic ranges taken by this relationship through the new forms of perception and expression of the most prominent international directors who opposed the realistic trend in theater and looked at the relationship between the actor and the receiver with a different view and through the display (Oh Lord!) as a procedural application?

Key words: relationship, intellectual, aesthetic, audience.

[1] Ministry of Education ،Directorate of Nasiriyah Education ،Faisal16@yahoo.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/77-94

خصائص البنـــــاء الفنـــي للتركيز الضوئي واللوني في العرض المسرحي

محمد عزيز حسن[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/1/8 ، تاريخ قبول النشر 2019/7/8 ، تاريخ النشر 2019/9/15

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

المقدمة:

يعد الضوء واللون عنصرين مهمين من عناصر المنظر المسرحي. وقد بدأت الاضاءة المسرحية تأخذ مكانتها الواسعة في غضون السنين الاخيرة تبعاً للتطور الصناعي والتكنولوجي، وتحول المسرح الى الاهتمام بالشكل الحديث الى جانب المضمون وظهور سباق عالمي في مجال التجريب المسرحي مما جعل لهذا العنصر اهمية لم تكن موجودة ، إذ كان الضوء واللون في المسرح يستعملان لإعطاء اللون الطبيعي للمنظر ، فهو يدخل ضمن عملية تشكيل الفراغ المسرحي واكماله ضمن معطيات ضوئية ومنظريه معينه لتصبح مؤهلة لتقديم الشكل المناسب للعرض والذي يتخذ من النص اساسا اوليا له فهو يدخل ضمن عملية تشكيل الفراغ المسرحي واكماله ضمن معطيات ضوئية ومنظريه معينه لتصبح مؤهلة لتقديم الشكل المناسب للعرض والذي يتخذ من النص اساسا اوليا فضلا عن هدف الاضاءة العام الذي هو اظهار الخشبة والممثلين امام الجمهور أو إضفاء جمالية مجردة على الشكل، وعلى هذا فقد دخل اللون والاضاءة كأداة مهمة ضمن الفلسفة الاخراجية لكل مخرج مع تعدد التجارب وتعدد المصممين العالميين والمخرجين وتحول المسرح الى فكر وفلسفة مصمم ومخرج بعد ان كان المضمون عبارة عن موضوع مؤلف والشكل يعمل لإظهار عصر وتاريخ.

مستخلص البحث:

للمسرح بيئة حية تشابه او تحاكي واقعيا بيئة الحياة الحقيقية على الخشبة حيث نرى المكان والضوء والكائن الحي كعناصر تمثل صورة للمشهد الحياتي ولفترة من الزمن اكتفى المسرح بنقل تلك الصورة ولكن مع تطور العالم صناعيا تكنولوجيا تطورت النظرة الى هذه الصورة معه ظهور التقدم الفكري فاصبح لكل جزء مزايا واهداف فلسفية تنسجم مع تطور الشكل، فأصبحت الاضاءة المسرحية والالوان والمناظر اجزاء في تكوين حياتي جديد شكلا ومضمونا وبناءاً على ما تقدم يأتي هذا البحث الموسوم (خصائص البناء الفني للتركيز الضوئي واللوني في العرض المسرحي) وتتمحور مشكلة البحث حول موضوع المعالجات في مجال اللون والضوء ضمن العرض المسرحي الذي يحتاج الى الكثير من الدراسة والبحث لغرض وضع اسس ومعايير له

[1] رئاسة جامعة بغداد /قسم النشاطات الطلابية، azeez71mohammad@yahoo.com.

ولا سيما انه موضوع حديث يحتاج الى دراسات واسعة، وقد بني البحث على التساؤل الآتي: (ما خصائص البناء الفني للتركيز الضوئي واللوني في العرض المسرحي)اما هدف البحث فهو (التعرف على تلك الخصائص) التي انصبت على جعل هذين العنصرين هدفاً في عملية التركيز سواءٌ كان على الممثل او المنظر المسرحي وذلك عن طريق التجربة الناجحة في مجال هذا النوع من المسرح سواء في العراق او في غيره. ونظراً لأهمية التركيز على جماليات الاداء التمثيلي والمناظر المسرحية بواسطة الضوء واللون وحتى خطوط تصميم المنظر المسرحي، تنطلق اهمية البحث في كيفية استعمال هذه العملية والتعرف على المعالجات والاشكاليات ضمن هذا الموضوع والتوصل لاستخدامات مثلى لعملية التركيز. اما الحدود الموضوعية للبحث فهي خصائص الابعاد الفكرية والجمالية لتركيز الضوء واللون في العرض المسرحي، اما الحد المكاني فهو مسرح شعبة النشاطات الفنية والثقافية في رئاسة جامعة بغداد، اما عن الحد الزماني فهو العام 2015، كما ضم أهمية البحث وحدود البحث فضلاً عن تحديد المصطلحات.

وتضمن الاطار النظري، مكون من ثلاثة مباحث تضمن المبحث الاول (الشدة والوفرة الضوئية كعنصر تركيز ضوئي) وتضمن المبحث الثاني (خصائص الطرح اللوني للإضاءة وتأثيرها على المنظر المسرحي) اما المبحث الثالث فتضمن موضوع (جماليات التركيز اللوني في الاضاءة المسرحية).ثم تأتي إجراءات البحث الذي اتبع الباحث فيه المنهج الوصفي وطريقة تحليل المحتوى، ولغرض تحليل العينة تم الاعتماد على ما تمخض عنه الإطار النظري من أدبيات متعلقة بموضوع البحث لتسهم في تحقيق هدف البحث وقد تناول كعينات مسرحية ابو الطيور في الزمن المهدور ومسرحية الملاجئ، وبُني التحليل على اساسها. ثم قدم الباحث اهم النتائج والاستنتاجات التي توصل اليها، ومن تلك النتائج التي حصل عليها الباحث انه في حالة وجود رموز ودلالات كثيرة ضمن العرض يستوجب ذلك استخدام التركيز الضوئي واللوني لكي تعطي لمجموعة الرموز او لكل رمز منفرد قيمته الرمزية والدلالية بنحوٍ يناسب قوته الفلسفية تعزيزاً لوجوده كنقطة جذب للمتلقي في أثناء العرض المسرحي.

الكلمات المفتاحية / البناء الفني، الضوء واللون، العرض المسرحي.

(الإطار النظري)

المبحث الاول – الشدة والوفرة الضوئية كعنصر تركيز ضوئي:

تعرف شدة الضوء بأنها ((شدة استضاءة سطح بالفيض الضوئي او مقدار الضوء الذي يسقط عمودياً على وحدة المساحة)) (Abdul Wahab, 1985, p. 54) فإذاً شدة الضوء هي قوة الاشعة الضوئية التي تسقط على مساحة معينة او كتلة معينة سواء كانت تلك الاشعة مركزة كبقعة ضوئية او فيضيه اي بفيض من الاضواء ومن اتجاه واحد او من عدة اتجاهات.

ودخلت شدة الضوء كإحدى طرائق التركيز المهمة التي استخدمها المصممون في العروض المسرحية ((فإن النظريات العلمية اثبتت بان اهتمام الجمهور يتجه من تلقاء نفسه الى اقسام المسرح المثيرة اكثر من غيرها)) (Amari, Simon, p. 81) وتبعاً لاتصالها بعناصر عديدة من عناصر العرض كالمنظر والممثل والازياء لذلك فان شدة الضوء تؤثر في كل عنصر من عناصر العرض التي يسقط عليها ويحدث تمازجاً بين الاضاءة وعناصر العرض تلك، فمثال ذلك لغرض التركيز على ممثل ما يجب ان تسلط عليه اضاءة مركزة

قوية في حين تبقى المساحة التي حوله على خشبة المسرح مضاءة بإضاءة خفيفة، وبهذا تجذب نقطة خطوط نظر المشاهدين نحوها، فيصبح ذلك الممثل محط التركيز وذلك وفقاً لفكرة معينة يطرحها النص او فكرة يريد تأكيدها مخرج العمل او ان يكون الممثل هو الشخصية الرئيسة او ان الشخصية ستقوم بحركة ذات دلالة مهمة ومن الضرورة لفت نظر الجمهور لها او فعل معين او ان تكون هي الشخصية الرئيسة في ذلك المشهد فالإضاءة بوجودها بوصفها عنصراً مهماً في العرض المسرحي تقوم((بالتعليق على الاحداث او التدخل في مسارها حتى تصبح عنصراً فاعلاً من عناصر الاداء في العرض)) (Julian Hilton, 2000, p) اما بالنسبة إلى الديكور فمثلاً هناك تكوين ديكوري معين يمثل واجهة منزل تسلط عليه اضاءة عامة خافتة بلون الغروب ثم تسلط اضاءة مركزة على احد شبابيك المبنى، إذ سيكون هنالك فعل درامي مهم يريد المصمم والمخرج ان يجعل تركيز نظر المشاهد عليه في تلك اللحظة. وقد رأى الباحث ان يضع نقاط لما يجب مراعاته في عملية التركيز بواسطة شدة الضوء هي:

1- منع تشتت الضوء وذلك بواسطة اختيار نوع جهاز الاضاءة المناسب لعملية التركيز المتوافق مع النظرة الاخراجية للعرض المسرحي، فمثلا اذا كان المخرج لديه فكرة معينة يحملها ممثل واحد او مجموعة صغيرة من الممثلين او جزء صغير من المنظر فيمكن استخدام جهاز يركز الاضاءة(Spot Light)،إذ يكون كافياً ومناسباً لفكرة المخرج في التركيز على هذا الممثل او مجموعة الممثلين الصغيرة او الجزء الديكوري الصغير وتسلط اضاءة فيضيه خفيفة عامة حول تلك البقعة وفي حالة استخدام التركيز بالإضاءة على تكوين كبير من المنظر فيمكن استخدام جهاز يعطي بقعة ضوئية مركزة اكبر حجماً او تحديد جهاز اضاءة فيضيه يسلط على ذلك التكوين فحسب.

2-اختيار زاوية سقوط الضوء المناسبة وهي من اهم النقاط في حالة تركيز الاضاءة فإن زاوية سقوط الضوء هي التي تحدد مقدار وتأثير الاضاءة ومساحة انتشار الضوء فمثلاً في حالة اضاءة مركزة تسلط على جزء من منظر مسرحي، فإن افضل خط سقوط لهذه الضوء هو ان يكون عمودياً او منحنياً قليلاً الى الامام، اما في حالة استخدام الاضاءة الفيضية فالأفضل ان تكون زاوية (45%) وتكون قريبة قدر الامكان من الخشبة لتقليل انتشار الضوء.

3-يعتمد اختيار لون الضوء على شدته، فالضوء الشديد القوة يجب ان يتناسب مع لون الضوء فيجب ان يكون هنالك انسجام في القوة والتركيز ((فالشدة في الضوء تقابلها القيمة في الالوان وقيمة اللون تتوقف على صنفه وكثافته)) (Hing Nillems, p. 389)، فإذاً شدة الضوء الموجه لشكل معين يجب ان يكون ممتزجاً وقيمته اللونية، فمثلاً في مشهد التركيز على جزء معين من المنظر بإضاءة شديدة مركزة من دون بقية اجزاء ذلك المنظر التي تغطيها اضاءة فيضية خافتة فان اللون يجب ان يكون قوياً كاللون الاحمر مثلاً والذي يمتاز بكثافة عالية مما سيساعد على زيادة قوة الجذب والتركيز من قبل المشاهدين على ذلك الجزء،((فالالوان تؤثر فسلجياً في العين البشرية بموجاتها وترددتها المختلفة لتحصل عملية الادراك الحسي ومن ثم تخلق هذه العملية استجابة معينة)) (Iman Taha, 2007, p. 10) ويجب ملاحظة ان يكون اللون المستخدم في الاضاءة ليس متعارضاً مع الشكل المنظري او اي جزء اخر من اجزاء التقنيات سواء كانت الازياء او المكياج او الاكسسوارات المسرحية المستخدمة. ولنأخذ مثالاً لذلك مشهد من مسرحية مكبث،إذ

يظهر فيه شبح القائد بانكوو الذي قتله مكبث ظلماً، إذ ان الديكور يمثل صالة طعام في قصر مكبث ويكون مكبث جالساً على رأس الطاولة، فيمكن التركيز على شخصية مكبث والشبح بأن تسلط عليهما بقعتين لإضاءة حمراء قوية مركزة، اما من حوله فتسلط عليهم اضاءة فيضية زرقاء او استخدام اضاءة عامة لشموع او مشاعل تغطي المساحة المحيطة بهما،((وقد ميز آبيا بين الضوء الفضائي والإنارة المنتشرة التي هي وسيلة لجعل الأشياء مرئية، كالسمكة في إناء ماء، وبين الضوء المكثف المسلط على الأشياء بطريقة تحدد شكله الأساسي وهو بهذا يضع للضوء وظيفة درامية لإظهار جوهر الشكل وأهميته)) (Al-Rubaie, Rawia Jabbar, 2005, p. 31)، وهنا يتحقق التركيز على شخصيتي مكبث والشبح بشدة الاضاءة المركزة المسلطة عليهما وبواسطة القيمة اللونية العالية الكثافة والتناقض الذي حدث بين الاضاءة الحمراء وشدتها والاضاءة الزرقاء وخفوتها.

الوفرة الضوئية:

وهي كثافة الاضاءة الموجهة على جزء معين من المنظر او على تكوين بشري معين، ويكون ذلك بتوجيه عدة اجهزة اضاءة مركزة نحو ذلك الجزء ومن الاجهزة التي تستخدم في تلك الحالة هي الاضاءة الهيلوجينية، وتدخل الوفرة في تحقيق احدى وظائف الاضاءة، انها تقوم بجذب انتباه وتركيز المشاهد الى جزء معين من المنظر المسرحي على الخشبة، وهي بذلك تقوم بإبراز القيمة الجمالية لذلك الجزء فضلاً عن القيمة الفلسفية ايضاً التي يبغي المصمم ان يطرحها عن طريق ذلك الجزء الذي يحمل المضمون الفكري والذي يوازن بين رؤية المشاهد وبين تحليله لشكل العرض المسرحي وقد تستخدم الوفرة الضوئية في حالة الممثل الواحد والذي يحمل عبء الفكرة الرئيسة والذي يكون التركيز عليه طرح مباشر للفكرة ومن الافضل ان تكون الاضاءة موجهة من مكان خفي لتصنع حالة الابهار والتأثير المباشر في المشاهد وتعزز لديه حالة الايهام المسرحي، ((فإن الشخص في المنظر يظهر اكثر وضوحاً كلما أُضيء بمفرده ومن مكان خفي مع تخفيف الضوء حوله))(Malika, Lewis, 1969, p. 200) وهذه الحالة تجعل من المسرح لوحة والاضاءة تكون خطوط يرسم بها المصمم لوحته وتعطي ظلالها وضوءها وتكوينها واشكالها،((فالإضاءة الغامرة تعطي وضوحا شاملاً للأشياء فترى دون ان يكون لها اثر في عواطفنا ولكن الاضاءة ذات الظلال الناتجة عن اعتراض بعض الاشياء تعطينا صوراً لها يكون اثرها الفعال في العين)) (Frank M. Whiting, 1970, p. 386) ولا تستخدم الوفرة في الاضاءة على نشر الضوء على مجمل الخشبة بشكل كامل وذلك لان الاضاءة الوفيرة على الخشبة ككل ستفقدها تأثيرها الحسي والعاطفي الذي ينبع من الظلال ووضوح لون المنظر المسرحي وانسجام الملابس وقيمتها اللونية والفكرية وكلها ستكون باهتة غير واضحة وتفقد قيمتها الجمالية والفلسفية في حالة النشر الضوئي العام فالاضاءة العامة لا تستخدم الا في المشاهد العامة كباحة قصر او ساحة السوق حيث تحتاج الى اضاءة عامة لان فيها حركة ديكور وممثلين كبيرة ضمن تكوين منظر واقعي عام،((فمن الممكن التركيز على الشكل ككل اي شكلاً كاملاً يكون محور الهدف في العمل الفني والروئيا))(Faraj Abbou, 1982, p. 232,233)، ومثال ذلك مشهد من مسرحية عطيل في مشهد قتل عطيل لدزدمونة،إذ ان المكان منظر لغرفة نومها فتسلط اضاءة وفيرة على سريرها الذي تنام فيه حيث ان وفرة الاضاءة المركزة هنا سيجعل من سرير دزدمونة نقطة الجذب الكبرى في هذا المشهد تبعاً للحدث الجلل

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الذي سيحدث، اما بقية المنظر من حول السرير فيكون في اضاءة خافتة لانه ليس نقطة جذب فنقطة الجذب ستكون محور الحدث ومتغيراته المستقبلية.

المبحث الثاني: خصائص الطرح اللوني للاضاءة وتأثيرها في المنظر المسرحي:

يفهم معنى الطرح اللوني بأنه "الشعاع الضوئي الساقط على جسم ما يطرأ عليه بعض التغييرات فهو إما ان ينعكس او يمتص او ينتقل"(Abdel Wahab, 1985, p. 91)، فإذا كان الجسم المسلط عليه الضوء شفافاً فسوف تنفذ الاشعة الضوئية من خلاله وينعكس القليل منها، واذا كان اللون غامقاً او اسود فلن تنعكس الاضاءة ويمتص الجسم تلك الاشعة بنحوٍ كامل"فإذا وقع الضوء الشديد على سطح اسود فلا يظهر عليه اثر لانعكاسات خارجية لانه يمتص كل الاشعة ولا يعكس شيئاً منها" (Mohamed Hamed Ali, 1975, p. 222)، واذا كان لوناً فاتحاً أو أبيض فإن الاشعة ستنعكس في حين لا يمتص شيئاً،"ويشكل اللون قيمة كبيرة في عملية الإدراك الحسي والجمالي للمنظر المسرحي وذلك لان عملية الإدراك تعتمد على مبدأ الإبصار (الرؤية)"(Al-Kawaz, Emad Hadi Abbas, 2003, p. 41)، وكذلك يدخل في معنى الطرح اللوني المزج بين الاضاءة ولون المنظر او الملابس والديكور، فلون الاضاءة يمتزج بنحوٍ منطقي مع لون الشيء المسلط عليه فيكون لوناً مغايراً او يقوي من ذلك اللون فمثلاً شخصية شريرة قاتلة ترتدي لوناً احمر عند تسليط الضوء الاحمر عليه يزداد رداؤه بريقاً بلونه الاحمر مما يجعله اقوى في ابعاده الدلالية وكذلك في استخدام اضاءة بيضاء فان اللون الاحمر يعطي صفته اللونية نفسها محققاً المعنى الحالي والفلسفي نفسه الذي هو الهدف من استخدام ذلك اللون ومثال ذلك ديكوراً ذا لون اصفر ويريد المصمم ان يحوله الى لون وقت الغروب او ان تحدث جريمة مثلاً ويريد ان يغير لون الديكور في تلك اللحظة فنسلط اضاءة حمراء عليها فتتحول الى اللون الاحمر رمز القتل والدم ولون الغروب "فالتغيرات في لون الضوء وبشكل متكرر يساعد في تغيير المشهد" ,Samual) Seldend and HuntonD.Sellmanp.291)وللون في الاضاءة تأثير كبير كما ذكرنا في الوان المناظر المسرحية ولذلك "يجب التأكد قبل اختيار الجلاتين لكشافات الاضاءة من ان الضوء الملون لا يغير كثيراً من الوان المناظر او يؤدي الى إعتامها" (Mohammed Hamid Ali, 1975, p. 242) وذلك لعدة اسباب يراها الباحث :

1-لون المنظر يتم تحديده من قبل المصمم وفقاً لفلسفة واتجاه العرض المسرحي ومنطلقه الفكري والجمالي في طرح الشكل المباشر للجمهور مثال ذلك منظر ابيض في جريمة قتل يكون دلالة على لون الكفن ظمن صيغة فلسفة الموت.

2-لون المنظر يمثل لغة ترتبط بهدف المصمم للوصول في النهاية الى مخاطبة المشاهد وتفعيل قدرته التحليلية عن طريق التخيل والتعليل المرتبط بإشارات العرض.

مما سبق كله يعتمد على رغبة المصمم في مشهد معين تغيير لون الديكور اعتماداً على تسليط اضاءة بلون يمتلك كثافة عالية على المنظر يهدف الى تغيير لون المنظر مع تغير فكرة العرض او طرح فكرة

جديدة تحتاج الى دعم شكلي ومتغيرات لونية، فالشكل الشامل للعرض المسرحي ((يمحو التناقضات ويعرف المعنى في التساوي المجرد بين مفهومين غير متساويين– الواقع والمادة المعروضة بواسطة تقديم الفكرة من بؤرة التحامها مع اولى التشكيلات والتكوينات المصاحبة لتأسيس الفضاء الى منطقة الخيال الواسع، لذلك يصبح التكوين الصوري والمشهدي هو المعبر عن الشروط الموضوعية للواقع بواسطة الاشكال المجردة))(Jassem Kazem and Hassan Ibrahim, 2017.69). وتتكون الابعاد الشكلية لاي عرض من اضاءة ومنظر وخطوط حركة تتألف ضمن مساحات محددة منسجمة على خشبة المسرح في فضاء المسرح بنحوٍ كامل وفي بقع غامقة وفاتحة وفقاً لذلك((فلنظام توزيع المساحات الفاتحة والقاتمة أهمية وتأثير كبيرين بالنسبة إلى التكوين، فبواسطة تلك المساحات يُمكن توجيه العَين من جزءٍ إلى جزءٍ آخر في التكوين، أو إبراز شكل مُعَيّن من دون الأشكال الأخرى، من خلال التباين بين الفاتح والقاتم وبينه وبين ما يجاوره))(Perry, Namir Rashid, 2008, p. 18)،فالمناظر ذات اللون الاسود او ذات الالوان الغامقة تمتلك القدرة على امتصاص الضوء وتشتيت اللون او اضعافه، ولكن في حالة رغبة المصمم وفقاً لخط العرض المسرحي ان يتم تغيير لون المنظر في أثناء العرض مع تغير الاضاءة فيمكن في هذه الحالة ان يطلى المنظر باللون الابيض او الالوان الفاتحة ذات الكثافة القليلة لغرض ان تعكس الاضاءة وتصطبغ بصبغة لونها من دون تغيير المناظر والجدران، فإن ((القيم الفاتحة من الالوان فتعطي حجماً ظاهرياً كبيراً في نفاذيته وتوزيعه على السطح، مما يجعله اكثر وضوحاً في الرؤيا)) (Al-Asadi, A. Faten Abbas, 2017, p. 67)،والامر نفسهبالنسبة الى الازياء المسرحية، فإن للون الاضاءة تأثيراً قوياًفي لون الملابس المستخدمة في مسرحية معينة،((فالاضاءة الخالية من الالوان تكون اكثر صلاحية في الاستعمال على الازياء المسرحية ذات الالوان المتعددة)) (Mohammed Hamid Ali, 1975, p. 243)، ومثله مثل المنظر المسرحي فإن لون الاضاءة اذا كان يشبه لون الزي فسوف يزيد من تأكيده كعنصر جذب يستوعب خطوط التركيز، واذا كان لون الزي مغايراً للون الاضاءة فسيتغير الشكل اللوني للزي؛ لأنه سيأخذ صبغة الاضاءة، مثال ذلك زي بلون احمر اذا سلطنا عليه اضاءة حمراء فسوف يزداد بريقه اللوني وتأكيداً ويزداد حمرةً، واذا كان الزي بلون اصفر وسلطنا عليه اضاءة زرقاء فسيحدث مزج لوني بين لون الزي ولون الاضاءة فيتحول لون الازياء المرئي الى اللون الاخضر.

وفي حالة المنظر يمكن ان يستخدم اللون في حالة التركيز على جزء من الديكور كأن يكون شرفة فتكون الاضاءة العامة زرقاء، اما الاضاءة المركزة على الشرفة فتكون حمراء ففي هذه الحالة سحبت خطوط الرؤية والترقب الذاتي نحو الشرفة، ((فمن اساسيات الاضاءة الفنية رأي يقول بان المنظر ليس الا واحداً من آلات عكس الضوء والتي نحتاجها في عملية صنع التصميم الضوئي)) SamualSeldend and (HuntonD.Sellman, p.291)اذاً من سبل التركيز على منظر مسرحي او على جزء من هذا المنظر مخالفة اللون بين الاضاءة العامة والاضاءة المركزة، وفي حالات اخرى يقوم المصمم بتغيير لون ملابس الممثلين عن طريق استخدام ملابس بلون ابيض وتسليط اضاءة بلون معين عليها فتعكس اللون الذي سقط عليها وكأنها اصطبغت به. ويمكن ان يكون التركيز على المنظر ناجحاً بان تسلط عليه اضاءة بلون مخالف للون الاضاءة، مثال ذلك المنظر واجهة لقصر فيه ابواب وشرفات وابراج وتكون الاضاءة العامة زرقاء للتعبير عن الليل

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وعندما تسقط اضاءة حمراء على باب معين او شرفة معينة سيكون ذلك عاملا مهما على شد بصر المشاهدين الى ذلك الجزء من المنظر مترقبين حدوث حدث مهم في ذلك المكان او الجزء من المنظر.

المبحث الثالث – جماليات التركيز اللوني في الاضاءة المسرحية:

اهم الطرائق التي يستخدمها المصمم المسرحي في عملية التركيز على جزء من اجزاء المنظر او على شخصية من الشخصيات يكون بواسطة استخدام اللون، ولها عدة طرائق:

1-تنافر الالوان: يعد التباين او التنافر في التصميم بنحوٍ عام بانه ((الاختلاف الحاصل في الحقل المرئي عن طريق حالة جمع العناصر المتضادة او المتناقضة في الشكل او الاتجاه او اللون او الحجم)) (Dina Muhammad Anad, 2016, p. 135) في ذلك بأن يكون الممثل مثلاً يرتدي اللون الاصفر في حين كل الخلفية والمنظر بلون رمادي او اخضر في هذه الحالة يكون التركيز اصبح على الممثل، وكذلك في حالة وجود مجموعة من الممثلين ويرتدون بمجملهم لوناً معيناً وواحد مهم فحسب يرتدي لوناً مغايراً فسيكون تركيز الجمهور على ذلك الشخص الذي يرتدي لوناً مغايراً للجميع،((فعند وضع الحدة السوداء على المربع الابيض فإن هذا المربع سيصبح فراغاً وتأخذ الوحدة السوداء مناط الاهمية والجذب، وتكون هدفاً ملفقاًللانظار)) (Abdul Wahab, 1985, p. 85)، فالتنافر بين الالوان يحقق للون ذي الوجود الاقل في المنظر قيمة فكرية ووجود اكبر بين الالوان، فإن((احاطة اللون بالأسود وبالرغم من ان هذا يبدو وكأنه يزيد من اشراق اللون الا انه في الحقيقة تناقض في قيمة اللون))(Kabbah, Shamil Abdel Amir, 1992, p. 77)، اذاً فتنافر الالوان هو التضاد وهو قيمة الاختلاف بين متناقضين التي تؤدي الى التركيز على الجانب التضادي الاصغر كماً وحجماً والذي يكون محاطاً باللون المغاير او ان يكون مجاوراً له، فإن((تجاور الالوان بعضها الى جانب بعض يحدث تبايناً وتغييراً في مظهرها البصري))(Mohammed Hamid Ali, 1975, p. 226).

2- الايقاع اللوني:

وهو نظام معين للإضاءة الملونة يحتوي على سلسلة من الاضاءة الملونة على وفق تنظيم معين يعد ايقاعاً لهذه الالوان ((فحينما يبدأ المصور للمنظر الى موضوعاته في علاقتها بالضوء والظلال فلا بد له حينئذ من ان يضع في اعتباره القيمة النغمية او بعبارة اخرى الشده بالنسبة لكل لون من الوانه المتعددة بالنسبة للضوء العام))(Herbert Reid, p. 72)، فالإيقاع يدخل في تنظيم العلاقة بين الالوان تنافرها وتجاذبها وكثافتها وعتامتها وقربها وبعدها، والنسبة بين ظلالها والضوء والنسبة بين الالوان ودرجاتها، هذا كله يدخل في التنظيم الايقاعي اللوني، ويجب ان يحقق هذا الايقاع الراحة التامة للمتفرج لان عدم توازن هذا الايقاع اللوني سوف يجعل من الالوان ضربات مشتتة متعبة لنظر المشاهد ومخلخلة لإحساسه بهذه القيمة اللونية وضربات اللون بإيقاع معين تساعد على التركيز عند المشاهد عن طريق اطفاء الاضاءة وانارتها على مناطق واجزاء معينة من الديكور تجذب انتباه المشاهد مثال ذلك مشهد لمحكمة تكون الاضاءة فيها متناوبة على شخصية القاضي مرة وعلى شخصية المحامي مرة وعلى شخصية المتهم مرة اخرى، وتتناوب الاضاءة عليهم بحسب تناوبهم للحوارات وبحسب تصاعد القيمة الدرامية لكل شخصية ولإعطاء ابعاد سايكلوجية وفلسفية للشخصيات تكون لكل منها شدة اضاءة ولون يميزها من الاخر وبحسب شخصيتهم في العرض المسرحي، اما بقية الشخصيات فتبقى تحت اضاءة خافتة وبلون مختلف.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وعلى الرغم من ذلك يجب عدم الاكثار من الالوان فإن كثرة الالوان ستجعل قيمة الالوان تتساوى وتظهر كل الالوان بنسب متقاربة، فوجود كمية كبيرة من الالوان تجعل تركيز المشاهد ضعيف ومشتت، فإذا «ما وضعت بعض اللمسات الزرقاء والخضراء والحمراء على صفحة اللوحة البيضاء فإن كل ضربة فرشاة جديدة تختزل اهمية سابقتها فان هنالك علاقات تنشأ بين كل لون وارضية اللوحة ذاتها بل وبين كل لونين متجاورين لذا يجب ان اراعي توازن العناصر اللونية المستخدمة حتى لا يفسد اي منها الاخرى» (Abdul Wahab, 1985, p. 85)، فإذاً اي لون جديد يقلل منقوة واهمية وشدة التركيز اللوني الذي يسبقه. مثال ذلك لوحة في خلفية مسرح طُليت باللون الاسود وفوقها رسم لبقعة حمراء فإن تركيز المشاهدين يكون نحو هذه البقعة وعند اضافة بقعة خضراء سينقسم الجذب البصري بين البقعتين، وهكذا كلما اضفنا بقعة لون اخرى مغايرة حتى يتشتت تركيز نظر المشاهد وتصبح اللوحة كيان واحد لا يمكن التركيز على اي جزء منها، فتلك البقع المتعددة ألغت اهمية سابقاتها وقوة جذبها لتركيز المشاهد وفقاً لتشتت خطوط الرؤية، وبالتالي اختفى عنصر التركيز،«فالصورة الملونة يجب ان تكون تابعة للقصد والمعنى النهائي لها»(SamualSeldend and HuntonD.Sellman, p.291)،فإن لم يكن للتعدد اللوني هدف في ايصال فكرة مهمة في العرض المسرحي فمن الافضل ان لا يستحدم ذلك التعدد لغرض المحافظة على تركيز المشاهدين.

3-الالوان الحارة والالوان الباردة:

الكل يعرف ان الالوان الباردة هي الازرق والاخضر وتدرجاتهما، والالوان الحارة مثل الاحمر والبرتقالي والاصفر وتدرجاتها، والباردة «توحي بالمسافة او البعد اذ تبدو الاشياء ذات اللون البارد وكأنها تتراجع الى الوراء وتغوص في العمق»(Abdel Wahab, 1985, p. 70)مثلاً عندما نريد ان نجعل ممثلاً يظهر أبعد من حقيقة وجوده نجعله يرتدي لوناً أزرق مثلاً ويقف في خلفية المسرح فيظهر وكأنه أبعد بأضعاف تلك المسافة أما الالوان الحارة «فتبدو وكأنها تندفع الى الامام»(Abdel Wahab, 1985, p. 70)وكما في المثال السابق فإذا اردنا ان يظهر الممثل قريباً جداً والمسافة بيننا وبينه تظهر قصيرة، فيجب ان يرتدي لوناً احمر او أصفر ثم يقف في خلفية المسرح فسوف يرى المشاهد ان المسافة بينه وبين الجمهور ستضيق وتكون اقصر ، فالألوان الحارة تكون اكثر كثافة واشراقاً من الالوان الباردة، وبالتالي تعكس الاضاءة نحو بصر المشاهدين بنحوٍ اكبر من الالوان الباردة مما يجعلها اكثر تأثيراً وجذباً للمشاهد، مثال ذلك منظر يمثل بناية بطابقين لها اربعة شبابيك كل شباك فيه اضاءة بلون معين ثلاثة منها بالوان باردة وواحد بلون احمر والذي هو لون حار في هذه الحالة يكون تركيز المشاهد نحو الشباك باللون الاحمر من دون الشبابيك ذات الالوان الباردة وذلك لقوة تأثير اللون الاحمر في المشاهدين، ولكن قوة جذب الالوان الحارة تتضاءل في حالة استخدام الالوان الباردة في التركيز على جزء معين من المنظر مثال ذلك قطار له اربع قاطرات شبابيكها مضاءة بالوان مختلفة، الاولى مضاءة بلون احمر والثانية بلون اصفر والثالثة بلون اخضر والرابعة بلون برتقالي، هنا سيكون للقاطرة المضاءة باللون الاخضر مركزية اكبر لتميزها اللوني وانفراديتها الشكلية، وستتجه خطوط الرؤية نحوها وتبدأ حالة الترقب عند المشاهد في انتظار ما سيحدث في هذه العربة، والاضاءة تختلف بحسب نوع المسرحية ان كانت تراجيدية او كوميدية،«فالإضاءة ذات الالوان

الحارة والخفيفة ضرورية في الكوميديا والاضاءة ذات الالون الباردة او الغريبة تستخدم في التراجيديا"(Richard Pilbrow , 1976 ,p14)، وهذا من منطلق ان المسرحيات التراجيدية تعتمد الظلام والظلال والضبابية والاضاءة المركزة التي هي الاضاءة الرئيسة والاضاءة العامة هي الاضاءة الثانوية التي تعطي جواً من الترقب والسكون، اما بالنسبة الى المسرحيات الكوميدية فإنها تحتاج الى وضوح المنظر بنحوٍ كبير فتكون اضاءة مباشرة عامة في اغلب الاحيان بالوان تناسب الجو العام للمسرحية.

4-تعاكس خطوط الكتل:

يشابه هذا الموضوع في فكرته التضاد اللوني وتنافر الالوان، إذ ان تنافر الالوان يكون بوضع لون معين على بقعة لونية مناقضة ومختلفة واكبر حجماً منه مكوناً بذلك تركيزاً بدرجة معينة وكذلك تعاكس الخطوط، فان وضع كتلة افقية الخطوط بجانب كتلة اخرى عمودية الخطوط لتحقيق حالة التركيز والتأثير المراد في المشاهدين،"اذ نلاحظ ان الحبكة في التكوين وتراكب الاشكال الهندسية والخطوط المستقيمة مرتبة بنظام معين وتناغم في الالوان أدى الى تحقيق شد بصري"(Dina Muhammad Anad, 2015, p. 92)، مثال ذلك جدار خطوطه الهندسية عمودية ويوضع امامه شكل لدائرة فسيكون التركيز على الشكل الدائري، ومثال اخر بناية بخطوط عمودية ويقف امامها ممثل بملابس ذات خطوط افقية فسيكون الممثل موضع التركيز والجذب، فالممثل في حالة تعاكس الخطوط يكون جسده عبارة خطوط افقية في حالة الاستلقاء او الانحناء او الجلوس، ويكون عمودي الخطوط في حالة الوقوف وفي حالة استخدام المستويات مختلفة الارتفاع على خشبة المسرح، "ان المادة او الحالة المادية التي تقود انظارنا وابصارنا الى التمتع الجمالي.. يمكن ان تنبع من طبيعة (الجسد) البشري نفسه"(Aqil Mahdi Yusuf, 2005, p. 148).

وعلى الرغم من ذلك كله وجب على المنظر ان يمتلك الثبات الكافي ليقدم لنا المعنى ويعطينا الوقت الكافي لتلقي الدلالات وتحليل رؤية المصمم والمخرج إذ "يتم تثبيت الشكل أمام تقلبات المضمون المتغيرة"(Jassem Kazem and Hassan Ibrahim, 2017.69)، وهنالك طرائق اخرى يمكن ان تستخدم من قبل الممثل لغرض جذب تركيز المشاهد الى جزء معين من العرض المسرحي كأن يشير الممثل في حواره برفع ذراعه وتوجيها نحو الاعلى او نحو اتجاه معين بذلك سيجذب خطوط الروئية نحو ذلك الاتجاه.

5-نوع المواد المستخدمة في انشاء المناظر:

يختلف نوع المواد بحسب ملمسها او شكلها او"ان التلاعب بالضوء يكون من التضاد بالمواد وانعكاساتها لتكوين شد اضافي ما بين التسطح والبعدية"(Faten Abbas, 2017, p. 91) فأن نوع المادة يمكن ان يكون داعماً لعملية التركيز عن طريق تميز شكل المادة وكمية امتصاصها للضوء او مقدار عكسها للضوء بنحوٍ يميزها مما حولها من المواد او الأسطح.

مؤشرات الإطار النظري:

1-نتج ان التركيز اللوني والضوئي عامل فكري يولد دلالات تدخل في عمق التحليل المرئي للعرض المسرحي.

2-ان التركيز حالة تعويضية عن استخدام التكاليف التصميمية للمناظر الضخمة للعروض المسرحية.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

3-نتج عن الاطار النظري ان دعم نقاط التكثيف الجمالي في العروض المسرحية يكون شكلياً باللون والضوء بالنسبة الى الاضاءة وحركياً بالنسبة الى المثل وتباين خطوط المنظر المسرحي.

اجراءات البحث

منهج البحث

اتبع الباحث المنهج الوصفي وطريقة تحليل المحتوى، ولغرض تحليل العينة تم الاعتماد على ما تمخض عنه الإطار النظري من أدبيات الإطار النظري لتسهم بالتالي في تحقيق هدف البحث. وبُني التحليل على أساسها.

مجتمع البحث

تضمن مجتمع البحث عرضين مسرحيين قُدما في مهرجان المسرح الجامعي عام 2014 الذي يقام سنوياً في قسم النشاطات الطلابية في رئاسة جامعة بغداد، العرض الاول لمسرحية بعنوان ابو الطيور في الزمن المهدور وهي من اخراج د.محمد عزيز حسن وتمثيل مجموعة من طلبة جامعة بغداد، وهي نص عراقي يتحدث عن حرية الانسان في بلده والعرض الثاني مسرحية الملاجئ، وهي نص اميركي يتحدث عن الام في زمن الحرب وهي من اخراج د.محمد عزيز حسن ايضاً وتمثيل مجموعة من طلبة جامعة بغداد.

عينة البحث

اعتمد الباحث طريقة (غير احتمالية قصدية) في اختيار نماذج البحث، بذلك بلغ عدد نماذج البحث (2) عرض مسرحي منتخب كنماذج لأغراض التحليل من مجتمع البحث، ويعود أسباب اختيار هذين العرضين إلى تميزهما بالآتي: -

1- استخدام ألوان للإضاءة تؤكد رمزية المسقط الضوئي على اجزاء المنظر او الممثلين وبحسب الفكرة المراد تقديمها.

2- استعمال التركيز الضوئي في كثير من مفاصل العرضين المسرحيين.

3- استعمال أساليب مختلفة في تصميم الاضاءة وتوزيع اجهزة الاضاءة بنحوٍ متنوع.

4- تنوع استخدام أجهزة الاضاءة بنحوٍ غير مسبوق.

6- استخدام اللون بنحوٍ كبير في تفصيل مساحة العرض المسرحي وتقسيمها على مقاطع تختص بفكرة تتعلق بالأداء التمثيلي الذي يجرى في تلك المساحة.

اداة البحث

ارتكز تحليل العينة على ما تمخض عنه الإطار النظري من مؤشرات متعلقة بأدبيات البحث لتسهم في تحقيق هدف البحث.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تحليل النماذج

عروض مسرحية تم تقديمها في جامعة بغداد - قسم النشاطات الطلابية – شعبة النشاطات الفنية والثقافية - قدمت العروض ضمن مهرجان المسرح السنوي لكليات جامعة بغداد.

1- مسرحية ابو الطيور في الزمن المهدور:

فكرة المسرحية:

هي مسرحية رمزية تتناول موضوع احلام الانسان البسيط في صراعات عالم السلطة والمال وصراعات الشعوب الدكتاتورية المرهقة وكيف ان الاحلام في عالم الانانية المتسلطة لا يمكن ان تعيش من دون ان يحارب الانسان من اجل بقائها والا فسوف تموت وتتلاشى، وقد كان الرمز في المسرحية متجسداً في الطيور كرمز للأحلام اما الشخصية الرئيس فكانت رمز للفرد البسيط في

هذه الشعوب، فهذه الشخصية التي تحمل الكثير من النقاء والبراءة كأنها طفل صغير، وقد استخدم مصمم المناظر فكرة تحويل الطيور الى صواريخ ورقية تمثل احدى الالعاب المميزة في الطفولة وهنا يأتي دور الاضاءة في التركيز على مناطق الصراع المهمة ومجموعة الطيور المتمثلة بالصواريخ الورقية، وقد تم عرض المسرحية على مسرح قسم النشاطات الطلابية في مهرجان المسرح الجامعي الذي تشارك فيه وحدات النشاط الفني في كليات جامعة بغداد.

الاضاءة والمنظر المسرحي:

استخدم المصمم في هذا العرض اضاءة تنسجم في ابعادها الفكرية مع اجزاء المنظر المسرحي من دون ان تكون في حالة تناقض او بنحوٍ فوضوي ولا سيما ان المنظر كان يحوي الكثير من الرموز المطروحة امام الجمهور للمناقشة والتحليل منها الرموز التراثية والفكرية، وقد كانت الاضاءة بذلك مكملة لأجزاء المنظر، إذ نلاحظ ان مصمم المناظر استخدم فكرة بديلة عن الطيور وهي الصواريخ الورقية التي تعد من رموز الطفولة وتتعلق بذاكرة الفرد مع ايام البراءة والاحلام الكبيرة التي يحملها طفل صغير يطوي ورقة بيضاء صامتة محولاً اياها الى لعبة حية في ذاكرته وخياله، وهنا تكمن جمالية هذا الرمز وابعاده، فالطيور

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تماثل الصواريخ الورقية براءة ورمزية للسلام الذي يرتبط بالطفولة كفكرة لتحقيق البيئة المثلى لحياة الطفل رمز الانسانية في العالم.

وهنا نرى مصمم المنظر وقد انزل ستارة مملوءة بالرمز سابق الذكر، وقدم في خلفية الخشبة رموزاً واكسسوارات تراثية ووضع شكل بارز لشناشيل بغدادية وفي داخله اضاءة بحيث يوحي الشكل وكأنها شبابيك مضاءة لبيت بغدادي، وهذا لتوصيل صورة لبيت بغدادي قديم بما يمثله من حياة الفرد العراقي البسيطة المملوءة بالمشاعر الانسانية تلك البيئة التي اهم ما فيها التواصل المجتمعي والمحبة النقية والطيبة التي يفتقد لها الانسان في وقتنا الحاضر، وقد كان للإضاءة منذ الوهلة الاولى للعرض المساحة الواسعة، إذ استخدم المصمم في البداية اضاءة ملونة مركزة اسقطها على الصواريخ الورقية البيض التي اخذت بدورها تعكس الوان الاضاءة المختلفة لتظهر كأنها احلام ملونة لهذا الشخص شخصية (المطيرجي)، علماً انه صغير السن وفي عقله عيب يجعل شخصيته كالأطفال.

كما وضع المصمم اضاءة خلف الستار الابيض الذي تقدمته بسط تراثية ليكون في حالة الظلام وكأنما علقت البسط النسيجية في الهواء على اسيجة البيوت القديمة وتتخلل قطعة القماش البيضاء الاضاءة وكأنها اشعة الشمس، وعندما تدخل الشخصية الثانية التي تمثل شرطياً فاسداً يحاول تجريم الشخصية الاولى، عند دخوله تطفأ الاضاءة الملونة وتفتح اضاءة فيضيه لتوضيح حالة الاستعراض الاولي للمسرحية، وعندما يحتد الصراع تظهر اضاءة حمراء مركزة مسلطة على الشخصيتين واضاءة حمراء مركزة مسلطة على ستارة مصنوعة من الصواريخ الورقية، وتبقى الاضاءة في الخلفية تؤكد استمرارية العالم على الرغم من الصراع بين الخير والشر بين الحق والباطل، وفي نهاية المسرحية تقتل الشخصية الاولى الثانية فيحل الظلام وتبدأ الاضاءة الملونة بالظهور من جديد كإشارة الى ان الانسانية لا يمكن ان تنتهي مع سيطرة الباطل والشر، فمهما اخذ من الوقت في سحق الواقع فسيكون للإنسانية وقفة تطيح بالعناصر السلبية، وتبدأ الحياة كما كانت في سلام وبراءة الولادة الاولى للبشرية.

2-مسرحية الملاجئ - فكرة المسرحية:

تقوم المسرحية على فكرة التبعات السلبية للحروب على الانسان في كل مكان وحالة الضياع التي تخلفها والتشتت بين الخوف واليأس، لذا نرى الشخصية الاولى والثانية تعيشان كل في جانب من جانبي

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

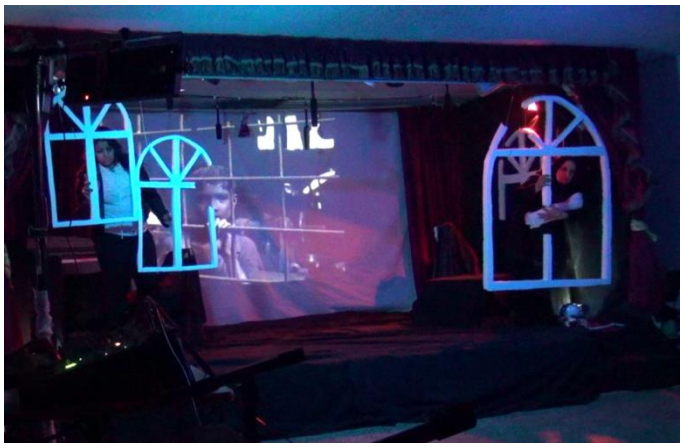
المسرح، فالاولى ام تحمل طفلها وهي تنتظر المجهول وتقف في مكانها تنظر من الشباك الى البعيد.. اما الشخصية الثانية فعازفة بيانو تعزف انغاماً غريبة على آلة البيانو وتحمل قماشاً شفافاً وكأنها عروس تنتظر عريسها الذي رحل. عُرضت المسرحية على مسرح قسم النشاطات الطلابية في مهرجان المسرح الجامعي الذي تشارك فيه وحدات النشاط الفني في كليات جامعة بغداد.

الاضاءة والمنظر المسرحي:

استخدم مصمم المنظر قماشاً اسود غطى به ارضية المسرح والاثاث المستخدم وفي الخلفية وضع شاشة بيضاء تعرض عليها بعض مقاطع الفيديو والصور ذات الصلة بفكرة المسرحية، كجزء مكمل للمنظر المسرحي، اما بالنسبة الى الاضاءة فقد كانت ترمز الى الحالة النفسية للشخصيات فشخصية الام التي تنتظر عودة زوجها الذي اختفى في عالم المجهول قد سلط المصمم عليها اضاءة مركزة بلون ابيض كدليل على الموت ولون الكفن، فالانتظار اصبح مشابهاً للموت البطيء، اما الشخصية الثانية فقد استخدم الاضاءة المركزة بلون احمر، فهي بانتظار الحب الذي رحل متجسداً بعريسها الذي رحل بعيداً.

وكان للإضاءة الحمراء رمزية المشاعر المتأججة والغضب وصراع العاطفة الانثوية، وفي منتصف الجانبين تظهر شخصيات صامتة ترتدي السواد تقوم بحركات تعبيرية وتدور حول الشخصيات وكأنها تسيطر عليها، وهذه الشخصيات استخدمها المخرج كرمزية لشبح الموت الذي يحيط بالشخصيات وقد كان لظهورهم فوق الارضية السوداء وامام خلفية بيضاء الاثر الكبير لإظهار حركاتهم وابرازها بنحوٍ جيد

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



للمتلقي. واستخدم مصمم الاضاءة اضاءة مركزة باللون الازرق في المنتصف كدلالة على الموت وعالم الارواح لما للون الازرق كرمزية للظلام وعالم الارواح والمعاني السماوية.

(النتائج والاستنتاجات)

النتائج:

1-في حالة وجود رموز ودلالات كثيرة ضمن العرض يستوجب ذلك استخدام التركيز الضوئي واللوني لكي تعطي لمجموعة الرموز او لكل رمز منفرد قيمته الرمزية والدلالية بنحوٍ يناسب قوته الفلسفية تعزيزاً لوجوده كنقطة جذب للمتلقي في أثناء العرض المسرحي.

2-في حالات التركيز الضوئي واللوني على شخصية معينة بهدف توضيح الابعاد النفسية او التركيز الضوئي على مكان في المنظر تنتمي له فيكون استخدام الضوء في هذه الحالة استخداماً فردياً قد يناقض ما حوله من خطوط الاضاءة الاخرى.

3-ان التركيز الضوئي يعطي للجزء المسلط عليه قوة في المعنى والهدف منه ويحولها الى نقطة جذب قد تكون ايجابية إذا استخدمها المصمم بالنحو الصحيح وسلبية في حالة عدم الانسجام بين استخدام الرمز وطبيعة المعالجة الضوئية واللونية.

4-تتفق المعالجات بالضوء مع المعالجات باللون في تحقيق الاهداف، فهي تسير في تحقيق هدف واحد وهو التركيز على المنظر او الممثل لكن لتوضيح الهدف من التركيز يدخل اللون مفسراً للمعنى والهدف من وراء ذلك التركيز.

5-يكون استخدام الإضاءة المركزة في المسارح الصغيرة اكبر منه في الكبيرة لعدة اسباب، منها ان استخدام الاضاءة المركزة يساعد على تغير اماكن الحدث بنحوٍ كبير ضمن مساحة المسرح الصغيرة من دون ان يشعر المشاهد بضيق مكان العرض، وان المسارح الصغيرة تعرض نصوص ذات فصل واحد او ذات مشهد واحد، وهذه النصوص بالمجمل تحتاج الى تكثيف في الفكرة ووضوح في الهدف مما يجعل الاضاءة المركزة هي الافضل.

الاستنتاجات:

1- ان شدة الضوء المركز والوفرة الضوئية يجب ان تنسجم مع قوة الجزء المسلطة عليه من المنظر المسرحي الذي يقوم المصمم بالتركيز عليه ضمن تركيبة العرض المسرحي وذلك من الناحية الفكرية والفلسفية والجمالية.

2- يجب ان يكون هنالك انسجام في الطرح اللوني بين فلسفة مصمم الاضاءة في اللون وبين ألوان المنظر او الزي او المكياج لكيلا يتعرض اي عنصر الى التشويه في أثناء العرض بسبب عدم وجود انسجام موحد بين عناصر العرض.

3- ان التنافر في اللون وتعاكس خطوط الاضاءة والكتل في تصميم الاضاءة والمنظر هي احدى اهم امكانيات التركيز عند المصمم وكلتا الحالتين تعتمد على طريقة واسلوب واحد في طريقة التركيز سوى ان الاولى تعتمد تنافر اللون والثانية تعتمد اختلاف خطوط الاضاءة وكتل المنظر.

4- ان الالوان الباردة تستخدم في التراجيديا والالوان الحارة تستخدم في الكوميديا.

5- يجب ان يكون استخدام التركيز اللوني والضوئي في أثناء عرض واحد مستنداً الى نظام ايقاعي خاص بهذا العرض من ناحية سرعة تغير اللون والضوء ومن حيث توزيع هذه الالوان واستخدامها في مواقف درامية معينة وفي مناظر معينة من دون عن الاخرى واستخدامها مع شخصيات ضمن عرض واحد وعدم استخدامها مع غيرها.

References:

Simon Ammari, The art of acting and directing, Egyptian Renaissance Library, Cairo. 1

2. Iman Taha Yassin, Color Systems and Their Role in Achieving Color Diversity in Commercial Publishing, Master Thesis, Baghdad University, Faculty of Fine Arts, 2007.

3. Faten Abbas Al-Asadi, Internal Space and Adaptation Mechanisms, Al-Fath Printing and Reproduction Office, Baghdad, 2017.

4. Rawia Jabbar Al-Rubaie, Stylistic Characteristics of the Theater Perspective in Fadel Al.Qazzaz's Designs, Master Thesis, Baghdad University / Faculty of Fine Arts, 2005.

5. Julian Hilton, Theory of theatrical play, translation: Dr. Nihad Salihah, Hala Publishing House, 1, Egypt, 2000.

6. Jassim Kazem Abdul Hussein Ibrahim Hassoun, the movement of the art form in the Iraqi play, Al-academy Journal, Issue 86, 2017.

7. Herbert Reed, meaning of art, translation of Sami Khashba, review, Mustafa Habib, Reading Festival for all Family Library, 1998.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019
8. Faraj Abbou, Elements of Art, Part I, Ministry of Higher Education, University of Baghdad, Academy of Fine Arts, Dar Delphin Publishing Milan, Italy 1982
9. Aqeel Mehdi Yousef, Al-Qur'an Al-Jamali in the Philosophy of Art Form, Department of Culture and Information, Sharjah, 1, UAE, 2005.
10. Emad Hadi Abbas, The aesthetics of the landscape in the open spaces of the Iraqi theater plays (selected models), Master Thesis, Baghdad University, Faculty of Fine Arts, 2003.
11. Dina Mohammed Anad, The System of Design for Commercial Advertising, Al-Fath Printing and Reproduction Office, Baghdad, 2016.
12. Dina Mohamed Anad, The Foundations of Modern Design, Al-Fath Printing, Printing and Printing Office, Baghdad, 2015.
13. Mohammed Hamid Ali, Theater Lighting, University of Baghdad, Academy of Fine Arts, Department of Dramatic Arts, People Press, Baghdad, 1975.
14. Shokri Abdel Wahab, Theatrical Lighting, Egyptian General Authority, Cairo, 1982
15. Shamil Abdul-Amir Kabbah, Theoretical Color and Application, Al-Adeeb Al-Baghdadiya Press, National Library, 1992.
16. Louis Malika, Theatrical Decoration, Egyptian House of Composition and Publishing, 1966.
17. Henning Niels, Theatrical Director, Translation: Amin Salama, The Anglo Egyptian Library, Cairo.
18. Frank M. Huiting, The Entrance to the Performing Arts, translated by Kamil Yousef et al., Dar al-Ma'arefa, Cairo 1970.
19. Nemir Rashid Perry, The Values of Dramatic Composition in the Iraqi Theater, Master Thesis, Baghdad University, Faculty of Fine Arts, 2008.
20. Julian Hilton, Theory of theatrical play, translation: Dr. Nihad Salihah, Hala Publishing House, 1, Egypt, 2000.
21-Richard Pilbrow ,Stage Lighting ,Studio Vista, London , 1976 .
22- SamualSeldend and HuntonD.Sellman ,Stags Scenery and Lighting , Prentice-Hall.Inc.,EnglawoodCliffs,New Jersey.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/77-94

Characteristics of the Artistic Construction of Light and Color Focus in the Theater Performance

Mohamed Aziz Hassan[1]

Al-academy Journal ……..…… Issue 93 - year 2019
Date of receipt: 8/1/2019…....Date of acceptance: 8/7/2019…....Date of publication: 15/9/2019

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

Abstract:

The theater has a living environment that resembles or realistically simulates the real life environment on the stage where we see the place, light and living being as elements representing a picture of the life scene and for a period of time the theater merely conveyed that image, but with the development of the world industrially and technologically, the perception of this picture has evolved with the emergence of intellectual progress where each part has advantages and Philosophical goals that are consistent with the evolution of form. The theatrical lighting, colors and landscapes have become parts in the composition of a new life component in form and content and based on the above this research is titled (the characteristics of the artistic construction of light and color focus in the theater performance). The problem of the research is focusing on the subject of treatments in the field of color and light within the theatrical performance, which needs a lot of study and research for the purpose of establishing the foundations and criteria for it, especially as it is a modern subject that needs extensive studies. The research was based on the following question: (What are the characteristics of the artistic construction of light and color focus in the theatrical performance?) The aim of the research is to identify those characteristics that focused on making these two elements a goal in the process of focus, whether on the actor or theatrical scene, through the successful experience in the field of this type of theater, whether in Iraq or elsewhere. Given the importance of focusing on the aesthetics of the acting performance and theater scene by light and color and even the lines of the design of the theater scene, the importance of research lies in how to use this process and identify the treatments and problems within this topic and to reach the optimal uses of the focus process. The objective limits of the research are the characteristics of the intellectual and aesthetic dimensions of the focus of light and color in the theatrical performance, while the spatial limit is the theater of the Division of Art and Cultural Activities in the presidency of the University of Baghdad, while the temporal limit is the year 2015.

[1] University of Baghdad / Department of Student Activities / Division of Artistic and Cultural Activities, azeez71mohammad@yahoo.com.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019

The importance and limits of the research as well as the definition of terms have been included.

The theoretical framework consists of three sections, the first is (intensity and abundance of light as a photo concentration element) and the second section (characteristics of light exposure and its impact on the scene), while the third section includes the topic (aesthetics of color concentration in theatrical lighting). The researcher followed the descriptive approach and the method of content analysis. For the purpose of analyzing the sample, the theoretical framework, which tackles the literature related to the subject of the research, was utilized to contribute to the achievement of the research objective. The research used samples such as (the play of the birds' owner in wasted time) and (the play of shelters). The analysis was based on them. The researcher presented the most important findings and conclusions reached at , and one of the results obtained by the researcher was that in the case of the presence of many symbols and connotations within the presentation this requires the use of light and color focus in order to give the group of symbols or each individual symbol its symbolic and semantic value in a manner that fits its philosophical strength to enhance its presence as a point of attract to the recipient during the theater performance.

.

Key words / Technical construction, lighting color, theatrical show.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/95-110

التحول العلامي لمنظومة العرض البصرية في مسرح الطفل

رامي سامح زكي (*)

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2016/8/9 ، تاريخ قبول النشر 2016/8/14 ، تاريخ النشر 2019/9/15

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

ملخص البحث:

لم تحظ العلامة في مسرح الطفل بنفس القدر من الأهتمام الذي حظيت به في مسرح الكبار، على الرغم من الأهتمام الكبير الذي حظيت به منظومته البصرية، بل أن البعض من مخرجي مسرح الطفل نهجوا تطبيق النظام العلاماتي نفسه المتبع في مسرح الكبار، دون الوقوف على آلية معينة تحدد آليات إشتغال العلامة وكيفيات تحولاتها في منظومة العرض البصرية، مما استدعى بالباحث تسليط الضوء في هذه الدراسة على التحول العلامي في منظومة العرض البصرية و إشتغلاته في مسرح الطفل. حيث صاغ الباحث عنواناً لبحثه (التحول العلامي لمنظومة العرض البصرية في مسرح الطفل) حيث حدد الباحث التعرف على التحول العلامي في المنظومة البصرية لمسرح الطفل هدفاً لبحثه، وتضمنت دراسته أربعة فصول، تضمنت في الأول مشكلة البحث والحاجة إليه، وأهميته، وأهدافه، وحدوده، وتحديد مصطلحاته وتعريفها إجرائيا، وشكل الفصل الثاني إطاراً تنظيرياً للدراسة، ضم مبحثين، تطرق في الأول إلى التحول العلامي، إشتغلاته، تطبيقاته في الحقل المسرحي، و تضمن الثاني النظام الإشتغالي للمنظومة البصرية في مسرح الطفل، وختم الفصل الثاني بإستعراض المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، أما الفصل الثالث، والذي تضمن إجراءات البحث، حيث أختار الباحث عينته (أنا الأسد) بطريقة قصدية مستخدماً في تحليلها المنهج الوصفي، وخلص إلى مناقشة أبرز النتائج التي تمخضت عن تحليل العينة والتي ترتبت عليها مجموعة من الإستنتاجات و التوصيات وختم الباحث بحثه بالإشارة إلى المصادر والمراجع وملخص البحث باللغة الأنكليزية.

الكلمات المفتاحية : (التحول، العلامة، المنظومة البصرية، مسرح الطفل).

(*) كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، طالب دراسات عليا، rami.sameh@ymail.com

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المقدمة:

إستخدم الإنسان العلامة بمختلف أشكالها وأنواعها بصورة غير قصدية (إعتباطية) مع بداية تمظهر نشاطاته المسرحية/الطقسية التي كانت حاضرة عند كلٍّ من (بلاد وادي الرافدين) وكذلك (بلاد وادي النيل)، ومع بداية ظهور المسرح بوصفه ظاهرة فنية (عند الإغريق). إلا إنه ومع تطور العملية المسرحية، ابتكر القائمون على العروض أساليب وطرق في كيفيات تحويل المادة بحيث تغادر وظيفتها ومعانيها الأصلية لتؤدي وظائف مغايرة لتدل بذلك على دوال مغايرة طبقاً للوظيفة الجديدة التي إكتسبتها تلك المادة / الدوال طبقاً للعلاقة التي تنشأ بين الدال والمدلول والتي تنتج بدورها دوال جديدة. وبذلك أستمر الإنسان في استخداماته الاعتباطية للعلامة في نشاطاته المسرحية حتى قننت وبرزت كعلم على يد كلٍّ من (فردناند دي سوسير) و(تشارلز سوندرس بيرس)، و وظفت مسرحياً بشكل قصدي بعد (حلقة براغ اللغوية).

أما في مسرح الطفل فالاستخدامات العلامية كذلك كانت حاضرة حالها كحال مسرح الكبار، لاسيما أن الحاجة إلى التحول العلامي في مسرح الطفل أكثر منه في مسرح الكبار، خاصة أن (الطفل) دائماً ما يمل من الأشكال الثابتة وينحو نحو التغيير باستمرار فيما يخص تلك الأشكال، رغبة منه في كسر الجمود والملل سواء أن كان يشغل دور المتلقي، أو دور المؤدي، خاصة إن "الأطفال حين يمثلون، يحاولون أن يكيفوا أنفسهم تكييفاً مألوفاً مع النماذج السلوكية التي سيتخذونها و سيجربونها في واقع حياتهم"(Aslan, n.d, p17). وبذلك فإن عملية التحول لا تقتصر على العلامة، بل حتى على الممثلين الذين ينسلخون من جلودهم الأصلية بكل سلوكياتها ليتلبسوا جلد الشخصية بكل تفاصيلها. لذلك وجد الباحث ضرورة البحث في مفهوم التحول العلامي وإشتغلاته في مسرح الطفل. حيث صاغ الباحث عنوانه الأتي **(التحول العلامي لمنظومة العرض البصرية في مسرح الطفل)**. للتعرف على أهم التحولات التي تطرأ على المنظومة البصرية في العرض المسرحي الموجه للطفل .

ثانياً: أهمية البحث : تكمن أهمية البحث في كونه يفيد المعنيين بفن العرض المسرحي الموجه للطفل من مخرجين وممثلين وباحثين ونقاد، كما يفيد المؤسسات التعليمية و الفنية المعنية بمسرح الطفل.

ثالثاً: هدف البحث : يهدف البحث إلى التعرف (التحولات العلامية للمنظومة البصرية في مسرح الطفل)، وإضافاته في مسرح الطفل في العراق .

رابعاً: حدود البحث:

1. **الحد الموضوعي** : التعرف على التحولات العلامية التي تطرأ على المنظومة البصرية في العروض المسرحية الخاصة بالطفل والموجهة للفئة العمرية في مرحلة الأبتدائية مابين (6 – 12) سنة.
2. **الحد المكاني** : العاصمة بغداد – مسرح الرافدين .
3. الحد الزماني : 2014.

خامساً : تحديد المصطلحات :

أ- التحول :

يعرفه المخرج والمنظر المسرحي التشكو سلوفاكي (جيند ريك هونزل) بأنه "إشارة لشيء آخر، والإشارة المسرحية تتميز بتعددية وظائفها وقدرتها على التحول الدائم وخاصية التحول"(Honsel, 1987, p31).

ويعرف الباحث (التحول) إجرائياً بأنه : (عملية إستخدام المادة لإستخدامات متعددة بحيث تؤدي وظائف مغايرة لوظيفتها الأصلية، وتعبر عن معنى مختلف عن معناها الاصلي في كل عملية تحول)

ب - العلامة :

يعرفها (بريتو) بأنها "حدث مدرك يشكل دليلاً منتجاً لمباشرة ما "(Aloush, n.d, p90).

كذلك يعرفها (بيار غيرو) بأنها "تلك الإشارة الدالة على إرادة إيصال معنى" (Geurrero, 1984, p31).

ويعرف الباحث (العلامة) إجرائيا بأنها: (مدرك يدل على شئ ما، بحيث ينتج عن إرتباط المدرك والشئ معنى معين)

ج - المنظومة البصرية :

ويعرفها (ابراهيم حمادة) بأنها "كل ما تقع عليه عين المتفرج من ملابس، ومناظر مسرحية، وحركات ممثلين ... الخ "(Hamada, n.d, p299) .

ويعرف الباحث (المنظومة البصرية) اجرائياً بأنها: (كل ما موجود ضمن الفضاء الإشتغالي للعرض، ويقع ضمن مجال نظر المتلقي) .

د – مسرح الطفل :

يعرفه (مصطفى تركي السالم) بأنه "العمل المسرحي الموجه للأطفال، والذي يراعي متطلبات خصائصهم العمرية، محتوىً و تعبيراً ودلالة، ويهدف الى غاية جمالية، وتربوية، و تثقيفية"(Al – Salem, 2014, p25).

كما تعرفه (وينفريد وارد) بأنه "وسيلة لإيصال التجارب السارة إلى الأولاد والبنات، تجارب توسع مدركاتهم، وتجعلهم أكثر قدرة على فهم الناس"(Ward, 1986, p46).

وبعد الأطلاع على التعريفات المذكورة سابقاً يتفق الباحث مع تعريف (مصطفى تركي السالم) لمسرح الطفل وذلك لكونه التعريف الأكثر أقتراباً من إجراءات البحث .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الإطار النظري

المبحث الأول : التحول العلامي ، إشتغلاته ، تطبيقاته في الحقل المسرحي:

يعد التحول سمة مميزة للعلامة في العرض المسرحي، لاسيما أن التحول يضفي على العلامة الواحدة في العرض المسرحي خصائص إضافية متمثلة في قدرة الدال الواحد على إنتاج مجموعة من الدوال، مما يضفي على العرض عنصراً مهماً من عناصر الجمال والمتمثل في التنوع، ذلك أن التحول يقترن بالتنوع، والتنوع بدوره يقترن بالجمال .

إن ما ميز وجود العلامة في حقل المسرح عن وجودها في الحقول المعرفية والعلمية الأخرى هو طواعيتها وقابلتها الكبيرة على التحول وإنتاج علامات أخرى من العلامة الأصلية، و"في الفن المسرحي يمكن القول بأن كل شئ داخل الأطار المسرحي هو علامة منتجة، وأن العرض المسرحي هو سيل من العلامات المتصلة في ما بينها بعلاقة تحكمها فرضية العرض"(Mousa, 2018, pp 127- 128). فالعلامة في العرض المسرحي تمتلك خصوصيتها مما يجعلها مختلفة عن تلك الموجودة في الحياة الإعتيادية لاسيما أن "العلامة المسرحية الحاملة لدلالات العرض متفردة وذات خصوصية تجعلها تختلف عن العلامات التي تزخر بها الأنظمة العلامية الأخرى"(Al- Khalidi, 1996, p77). فالعلامة في العرض المسرحي تمتاز بكونها مطواعة لأفكار المخرج ورؤيته الفنية، إذ إن "ميزة التحول تقترن بالعلامة المسرحية دون سواها من العلامات، وهي متأتية من كون العرض المسرحي في الأصل يتشكل من فنون سمعية وبصرية متعددة، بحيث يمكن للعلامة أو حاملها (الدال) من التحول من عنصر لآخر ليعطي الدلالة المقصودة" (Al- Khalidi, 1996, p78). وهذا ما يكسب العلامة المسرحية صفة الخصوصية والفرادة، لاسيما أن "عدداً من الانساق تدل على أن دالاً واحداً يستطيع أن يتخذ عدداً من المدلولات مرجعاً له، كما تدل أن كل مدلول يستطيع أن يعبر عن نفسه بواسطة عدد من الدوال"(Guerrero, 1992, p59). فالعلامة في المسرح متدفقة وقابلة للتحول، خاصة وأن الدال يكون قادراً على إنتاج مجموعة من الدوال، وأن المدلول قادر على التعبير عن مجموعة من الدوال، وبصورة عكسية .

لما كانت العلامة الناتجة في العرض المسرحي تمتاز بكونها نسبية قابلة للتأويل و التحول فأنها غالباً ما ترافقها مجموعة من الدوال الإعتباطية بشكل أو بآخر أطلق عليها (بوجاتيرف) تسمية (علامات العلامات) "فعندما يقوم الممثل بمحاكاة حالات نفسية معينة فإنه يقوم ببث دلالات مقصودة للمتلقي، ولكنه عندما يستغرق في إستخدام خياله، و تلقائيته في محاكاته تلك الحالات، ربما تتسرب منه بعض الدلالات غير المقصودة، والتي تحمل معنى ايضاً، لتشكل مع الدلالات المقصودة تعبيراً – دالاً – للمشاعر المختلفة للشخصية المؤداة "(Al- Kashif, 2006, p44). وعليه يرى الباحث بأن (علامات العلامات) دائماً ما يقترن وجودها بعملية التحول العلامي، لاسيما أن المادة / الدال ينتج عنها مجموعة من الدوال في حالتها الوسطية بين الدال الأول والدال الثاني تؤدي الى إنتاج مجموعة من الدوال الإعتباطية (العائمة) عند المتلقي، وعليه فإن المخرج المحترف هو القادر على التحكم في عملية التحول العلامي، بحيث يتحكم في الدوال الثانوية المصاحبة من خلال تطويعها في تأكيد تلك الأصلية، وتحويل ما هو إعتباطي إلى ماهو قصدي "ولعل هذه القصدية في العرض المسرحي هي التي دعت (كافزان) الى إعتماد نظام تصنيف

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

العلامات، الذي يقسمها الى طبيعية وإصطناعية و منه خلص الى أن العرض المسرحي لا يحوي إلا العلامات الإصطناعية ... وذلك لان منتجي العرض هم الذين يتدخلون ارادياً في توجيه العلامة و تصبح معها حتى العلامة الطبيعية على الخشبة علامة إصطناعية"(Al- Khalidi, 1996, p80). وبذلك فأن (كافزان) يقر بقصدية كل العلامات الموجودة على خشبة المسرح وحتى (الدلالات المصاحبة) فإنه يعدها بذلك قصدية كونها تخضع كذلك لرؤية المخرج بوصفه الشخص الوحيد المتحكم في عملية إنتاج العلامات في العرض المسرحي، الأمر الذي حرك (كافزان) لوضع هذا التصنيف للسيطرة على العلامات المنتجة في العرض السرحي من خلال تحديدها مسبقاً وشرح نوعها وكيفية إشتغالها ومناطق إشتغالها ، وكما في الجدول الآتي(Aston, 1996, p148):

1 2	الكلمة النغمة	النص المنطوق	ماهو مرتبط بالممثل	علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية (الممثل)
3 4 5	المحاكاة الإيماءة الحركة	تعبير الجسد	ماهو مرتبط بالممثل	علامات بصرية	المكان و الزمان	علامات بصرية (الممثل)
6 7 8	الماكياج تصفيف الشعر الملابس	مظهر الممثل الخارجي	ماهو مرتبط بالممثل	علامات بصرية	المكان	علامات بصرية (الممثل)
9 1 0 1 1	الأكسسورا ت المناظر الإضاءة	شكل خشبة المسرح	ماهو خارج الممثل	علامات بصرية	المكان و الزمان	علامات بصرية (خارج الممثل)
1 2 1 3	الموسيقى المؤثرات الصوتية	الأصوات الغير لفظية	ماهو خارج الممثل	علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية (خارج المثل)

كان (جيند ريك هونزل) وهو مخرج وناقد مسرحي قد طور مفهوم (ديناميكية العلامة) وتنص على أن "أية علامة مسرحية تصلح من حيث المبدأ أن تحل محل أي فصيلة من الظواهر، فلا توجد في العرض علاقات ثابتة ثبوتاً مطلقاً، فإذا نظرنا للمشهد الدرامي فسوف نجد إنه لا يصور دائماً من خلال التشابه، سواء إن كان ذلك بوسائل مكانية و هندسية أو تصويرية، ولكنه قد يصور إيمائياً أو من خلال وسائل لغوية أو وسائل سمعية"(Ilam, 1992. P150). وبذلك فإنه حرر الكثير من المفردات المستخدمة في العرض المسرحي لصالح فكر المخرج ليقوم بتشغيلها بشكل يضمن له الإقتصاد مادياً وابداعياً، فبدلاً من أن يضع على عاتق الممثل استخدام العديد من الملحقات لإنتاج وإيصال عدد من الأفكار، بات باستطاعته ومن خلال التحول العلامي الاكتفاء بمفردة واحدة فقط "فما يظهر إنه قبضة سيف في مشهد ما يمكن أن ينقلب الى صليب في المشهد التالي، وذلك بتعديل بسيط في وضعه" (Ilam, 1992, p22). فالمادة - أي مادة - عندما تتمظهر من خلال الواقع فإنها تمتلك حضوراً نتج عن طاقتها في ذلك الواقع، إلا إنها تكتسب طاقة إضافية عند وجودها على خشبة المسرح والتي قد يكون مردها الى عنصر التركيز المضاف على تلك المادة، وبذلك فإن تحول تلك المادة أو الشئ سيكسبه حضوراً اضافياً لحضوره الأصلي، (كأن يحول الحمار ذيله الى حبل تتمسك به شخصية أخرى) أو (إن يقوم الممثلون بتحويل التاج الى كرة يتبادلونها فيما بينهم) . فالمادة الموجودة على خشبة المسرح يتم سمطقتها وذلك بإضفاء معنى دلالي ثانٍ فضلاً عن المعني الدلالي الأول والذي بات معروفا كأيقونة عند الجمهور (See: Qasem, 1986, pp 241 - 242). بحيث تظهر العلامة الناتجة بوصفها حضوراً جديداً يلغي حضورها القديم ويؤسس لفكرة جديدة كذلك لتدل عليها.

أما في المسرح الموجه للأطفال فأن الحال لا يختلف كثيراً عما هو الحال في مسرح الكبار، فالإستخدامات العلاماتية تكون حاضرة كذلك ولكن يمكن القول بإنها تكون أقل تطرفاً عما هو الحال في مسرح الكبار نزولاً للقدرات العقلية للطفل. وبذلك تكون العلامات في صورتها الإيقونية أكثر بروزاً في مسرح الطفل كونها الأقرب الى مدركات الطفل العقلية والحسية من غيرها من العلامات وذلك حسب إستجابات الطفل و مرحلته العمرية التي حتماً ستقنن المخرج في إشتغالاته فيما يخص توظيف العلامة في العرض، إذ "يتجه المسرح الى توظيف العلامات الصوتية والعلامات الحركية لإيصال الدلالات من خلال الممثل، فإن المتطلبات العمرية تفرض أتخاذ اشكال العلامات، نسقاً خاصاً يحقق أعلى قدر من التأثير على الأطفال"(Al- Salem, 2014, p21). فبمجرد وجود الشئ فوق خشبة المسرح فإنه يضفي مزيداً من الوضوح والدقة والجمال لذلك الشيء ليميزه عن حضوره في الواقع الاعتيادي، لاسيما أن "المسرح يحول جذرياً جميع الأشياء و الأجسام التي تتعين فيه، وذلك بمنحها قوة فائقة على الدال تفتقر اليها – تكون أقل وضوحاً – في وظيفتها الاجتماعية العادية "(Ilam, 1992, p14). وعليه يستنتج الباحث على وفق ماتقدم أن عملية التحول الدلالي تحدث في مسرح الطفل ولكن بشكل أقرب الى الواقع منه الى الرمز، ومرد ذلك يرجع الى المديات الأدراكية للطفل والتي تكون أقل من تلك التي يتمتع بها الفرد الناضج، وبذلك تكون أغلب العلامات في مسرح الطفل أيقونية، وأن عملية التحول تحدث في العلامة الإيقونية لإنتاج علامة ثانية إيقونية تتقدم عن الأولى وهكذا توالياً .

المبحث الثاني :النظام الإشتغالي للمنظومة البصرية في مسرح الطفل: -

يتمايز الطفل عن الفرد الناضج الأعتيادي في كونه كائناً حسياً لا عقلياً، فهو يلجأ الى حواسه اولاً وقبل كل شئ في محاولاته في إدراك العالم من حوله، وقليلاً ما يستخدم عقله كونه لم يصل بعد الى مستوى النضج العقلي الكافي الذي يؤهله لإستخدام قدراته العقلية في عملية الأدراك، لاسيما أن "أغلب تفكير الأطفال يقع ضمن مستوى الأدراك الحسي، فهو يدور حول أشياء وموضوعات محسوسة، مفردة، مشخصة بذاتها، لا على أفكار ومعانٍ عامة" (Al- Salem, 2014, p37). وبذلك تتجه عملية الأدراك عند الأطفال نحو ما يمكن إبصاره على مايمكن سماعه .

إن ما يميز الإخراج في مسرح الطفل هو أن المخرج دائماً ما يتجه نحو الشكل، كون الشكل دائماً ما يجذب الطفل بغض النظر عن ماهية المضمون، كما إن المضامين الموجهة للطفل عادة لا تمتاز بكونها مضامين عميقة من حيث افكارها، بقدر ما تكون مضامين بسيطة ممهدة لمعاني بسيطة مفيدة تنمي من مدركات الطفل، إذ إنها تساهم بشكل أو بآخر في تشكيل الخريطة الذهنية عند الطفل. وعليه فأن المخرج دائماً ما يسعى الى تأكيد تلك الأفكار وطرحها على الطفل منذ اللحظة الأولى للعرض، بخلاف مايحدث في مسرح الكبار، خاصة "إن مواجهة الطفل للصورة الأولى في العرض، تشكل اللحظة التي تمده بأكثر الشحنات تأثيراً على تشوقه للتواصل مع العرض، بما تحمله من دفقات جمالية متعددة عبر تكوينات المنظر المسرحي و الوانه، والقيم التعبيرية التي تفصح المناظر عنها في تصويرها لأجواء الحكاية"(Al-) Salem, 2014, p182. فالطفل دائماً ما يذهب خلف ما تدركه عينه من صور اولاً وقبل كل شئ، حتى إنه يذهب بإتجاه الصور قبل حتى أن يحاول معرفة مضمون العرض، كما أن إخراج هذا النوع من المسرحيات دائماً ما يتطلب إخراجاً خاصاً يستوعب كل تلك المعطيات وينتج طروحات تتفق مع المدركات العقلية والحسية للأطفال ويراعي مستوياتهم العمرية، إذ أن "طبيعة مسرح الأطفال، تقتضي أن يكون هنالك إخراجاً دقيقاً ومدروساً من قبل فنان مسرحي ذي خيال خصب لتأمين تجربة مسرحية حقيقية لجمهور الأطفال"(Al- Salem, 2014, p188). إذ أن عروض مسرح الطفل دائماً ما تتطلب مخرجاً عارفاً بمتطلبات الأطفال وإحتياجاتهم العقلية، فقد يلجأ مخرج مبدع الى إخراج مسرحية للأطفال، إلا إنه قد لا ينجح و يكون ذلك ليس بسبب إفتقاره للإبداع، وإنما يرجع ذلك الى عدم معرفته بطبيعة الأطفال وما يطمحون إليه، لذلك فأن المخرج ينبغي عليه قبل أن يكون مبدعاً في هكذا نوع من المسرح أن يكون مدركاً لمايرغب الاطفال في مشاهدته وحسب مراحلهم العمرية، فضلاً عن قدرته الكبيرة في توظيف العناصر السمعية والبصرية، والبصرية خصوصاً لجذب إهتمام الطفل و إحتوائه بواسطة تلك العناصر بحيث يراعي في إشتغاله على العرض ضرورة إنتظام تلك العناصر ضمن سياق واحد، بمعنى إنها تكون متناسقة ومنسجمة ومتفقة مع بعضها البعض، بخلاف مسرح الكبار الذي لا تتفق عناصره البصرية في بعض الأحيان وتكون غير منسجمة (كالمسرح الملحمي) أو (مسرح اللامعقول) والذي تكون صفة الفوضى و اللاتناسق بمثابة السمة المميزة له. أما في مسرح الطفل فالوضع يكون مختلفاً بسبب إختلاف المستويات الإدراكية بين المتلقي هنا والمتلقي هناك، ففي النوع الاول يكون المتلقي قادراً على فهم تلك القصدية في خروج المخرج عن السياق التقليدي في إشتغاله الإخراجي لعرض ما، أما في النوع الثاني فإن (الطفل) ينفر

و يغض النظر بمجرد ظهور شئ عارض، أي غير متفق مع السياق العام والمتعارف عليه لا عند المجتمع بل عنده هو، إذ أن "المخرج الذي يستطيع أن يرى العالم من خلال نظرة الطفل، هو وحده الذي ينبغي ان يخرج مسرحيات للأطفال"(Ward, 1986, p177). وعليه يحدد الباحث النظام الإشتغالي للمنظومة البصرية في مسرح الطفل بالتالي:

اولاً : الممثل :

لا يختلف دور الممثل في مسرح الطفل عن دوره في مسرح الكبار، فالممثل في كلتا الحالتين يحمل أفكار العرض الى المتلقي من خلال ما ينتجه من تعبيرات جسدية ناتجة عن حركة الجسد في الفضاء وما تنتجه من علامات ودلالات الى المتلقي وكذلك بما يمتلكه من صوت يعبر من خلاله عن تلك الافعال الحركية بغض النظر عن طبيعة المتلقي، إذ "تعمل شخصيته والقاؤه للكلمات وايماءاته كمنظومة علاماتية منفصلة الواحد عن الأخرى و تنتج دوالاً متعددة يرسلها الى الجمهور ليقرأها"(Whitmore, 2014, p87). إلا إن الإختلاف يتمثل في آلية الإشتغال الأدائي، فإلاداء نفسه في مسرح الكبار والأطفال، إلا أن آلية الإشتغال الأدائي هو ما يميز شكل الأداء، ففي مسرح الكبار لا يعنى الممثل ومن قبله المخرج بالمتلقي، فالمتلقي يتحمل تماماً عملية إدراكه للمعنى، أما في مسرح الطفل فيزداد دور الممثل صعوبة كونه يحمل على عاتقه مسؤولية التعامل مع كائن حسي، وبذلك وبعكس مسرح الكبار حينما يأخذ الممثل على عاتقة مسؤولية إيصال مايحويه العرض من قيم فكرية وعاطفية وجمالية، فإنه و في مسرح الطفل يعمل على إيصال قيم فكرية (تعليمية) و عاطفية (حسية) وجمالية تنسجم والمستوى الأدراكي للطفل وتنميته بشكل أو بآخر .

ثانياً : المنظر:

يعد المنظر العنصر البصري الثاني بعد الممثل من حيث الأهمية، فهو يأتي بعد الممثل في جذبه للنظر عند الطفل، فالطفل عادة ما تأسره تلك القطع المتناثرة فوق الخشبة والتي عادة ما يقوم الممثل بإستنطاقها وذلك من خلال عمل علاقة جمالية مع تلك القطع الديكورية "لهذا فإن المنظر المسرحي، هو التعبير الجمالي الظاهري، للجمال الروحي الذي تحمله قصص الأطفال"(Al- Salem, 2014, p182). إلا أن مايميز المناظر في مسرح الطفل عن تلك الموجودة في مسرح الكبار، هو كونها أقرب الى الخيال منها الى الواقع، بمعنى إن أغلب القطع المنظرية مسرح الطفل لو إستخدمت في مسرحية الكبار لندرجت تلك المسرحية تحت صنف المسرحيات (السريالية) لما فيها من غرابة وسحر و خيال. كما إن القطع المنظرية في مسرح الكبار قد تكون واقعية أو تجريدية أو تعبيرية، وبعض الأحيان تميل الى الرمز ذلك لوجود وعي قادر على فك شفرات ذلك الرمز بعكس مسرح الطفل حيث غالباً ما تكون تلك القطع ضخمة وكبيرة توحي تماماً بالأشكال المعبرة عنها، فالغابة نراها بكل تفاصيلها مع بعض اللمسات لأضفاء شئ من السحر والخيال عليها كأن تكون أشجارها تتحرك أو قادرة على الطيران مثلاً.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ثالثاً : الإضاءة :

تؤدي الإضاءة دوراً جمالياً اضافياً في المنظومة البصرية لمسرح الطفل، لاسيما أن الإضاءة تتجاوز وظيفتها المتمثلة في كشف الشكل إلى أخرى جمالية من خلال دورها في رسم وتشكيل الفضاء رفقة كلٍّ من الممثل والمنظر، خاصة أن الضوء يساهم في رسم ذلك العالم السحري والذي دائماً ما يسعى كادر العمل إلى إيجاده، كونه عالماً يعبر عن عقلية الأطفال ويحتويهم، إذ " تستعمل الإضاءة في تأكيد المناظر والأزياء والماكياج، كما إنها تبرز شخصية و دور الممثل على خشبة المسرح، بل هي الخاتمة التي تجسد العمل الدرامي و تؤكد نوعيته، كما إنها تؤدي دور الساحر الماهر على الخشبة المسرحية "(Ali, 1975, p9). كما أن المخرج دائماً ما يسعى إلى إستخدام الإضاءة في كشف جميع الأشكال الموجودة على خشبة المسرح، بعكس مسرح الكبار، و يرجع ذلك الى أن الأطفال لا يميلون إلى وجود أشياء مبهمة غير معرفة أو خارج حيز الرؤية من حولهم من جانب، و خوفهم من الظلام بشكل عام من جانب آخر .

رابعاً : الأزياء :

تعد الأزياء واحدة من أهم العناصر المؤثرة في مسرح الطفل، حيث تحظى بفاعلية اكبر من تلك التي تحظى بها في مسرح الكبار، كون الأزياء في مسرح الطفل تشكل عنصراً رئيساً في كشف الشخصية وتعريفها للطفل، فهي الجلد الثاني الذي يرتديه الممثل فوق جلده الطبيعي، كما أن الازياء كلما كانت معبرة عن الشخصية بكل تفاصيلها كانت أكثر إقناعاً لدى الطفل كونه يميل إلى النماذج الجاهزة القريبة إلى الواقع وأن كانت الشخصية تؤدي افعالاً خيالية وموجودة في بيئات خيالية. إذ "يشكل الزي واحداً من المنظومات العلامية الرئيسة في العرض، والتي تعمل كمنظومة علامية مستقلة، تمتلك قدرات توليد دلالية ضمن مسار العرض، بفعل بنيته التركيبية الناتجة عن ائتلاف عناصره الداخلية، إلا أن هذه المنظومة، تشتبك مع باقي منظومات العرض، في تحقيق الغايات النهائية له"(Al-saeidi, 2009, p35)، فالممثل وبمجرد أن يقوم بتغيير الزي، أو أي جزء منه فإنه ينتقل بالشخصية من حالة إلى أخرى، أو قد يغادر الشخصية السابقة تماماً ويعلن عن حضور شخصية أخرى جديدة من خلال الزي، خاصة في العروض إلتي يتولى فيها ممثل واحد أداء مجموعة من الشخصيات .

خامساً : الماكياج :

يشكل الماكياج رفقة الأزياء عنصراً مهماً في عروض مسرح الطفل، فالماكياج يكشف عن مضمون الشخصية للطفل، ألا إنه لا يمكن الاعتماد فقط على الماكياج في صياغة الهيأة الخارجية للشخصية، خاصة أن "تحويل مظهر الممثل يجب أن لا يتحدد بوجهه أو بلباس رأسه بل يجب أن يشمل تحويل بقية أجزاء الجسم مثل الحنجرة و الصدر و الأيدي وغيرها "(Strenkovsky, 2013, p17). فالطفل دائماً ما يميل إلى الشخصيات غير المألوفة بالنسبة للواقع، إلا إنه وفي الوقت نفسه يرغب في أن تكون مألوفة بالنسبة له، بمعنى إنه دائماً ما يميل الى تلك الشخصيات الخيالية والتي حتماً لا تنتمي الى الواقع ألا أنه يعرفها إما عن طريق القصص أو الحكايات أو الكارتون حينها يكون أكثر إستجابة لتلك الشخصيات عن

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تلك التي لا يعرفها، كما إن الماكياج يكون أكثر بروزاً في مسرح الطفل عما هو الحال في مسرح الكبار، كون الطفل يميل الى الأشياء الواضحة الكبيرة دون الأنتباه الى التفاصيل البسيطة غير الواضحة والتي لا تحقق عنده سهولة في الفهم، لاسيما أن المخرج دائماً ما ينحو نحو خلق تكاملية في العرض المسرحي "فالموسيقى والإضاءة والرقص وتناسق الألوان والرسم وحركة الشخوص و كلامها وأزياءها كل ذلك له نصيب في خلق تكاملية العرض المسرحي، وتحقيق أعلى قدر من التعاطف الدرامي الذي يصل الى قمة المتعة والتأثير إذا احسن الربط بينها و روعيت فيها خصائص الطفل من جهة وخصائص المسرح من جهة أخرى " (Al- Salem, 2014, p186) . وبذلك يسيطر المخرج على جميع حواس الطفل ويخضعها لسطوة العرض.

سادسا / الملحقات :

يقوم المسرح الحديث على إستخدام الملحقات وتوظيفها جمالياً حسب ما يخدم طبيعة العرض المسرحي، إذ إن "المخرجين المعاصرين يستخدمون الملحقات بدرجات متنوعة من التأكيد مع أن معظم المخرجين يستخدمونها كملامح بارزة في إخراجهم" (Whitmore, 2014, p186). والملحقات باتت عنصراً مرافقاً للعروض المسرحية الحديثة سواء إن كانت للكبار أو للأطفال. فالملحقات في مسرح الطفل تشكل عنصراً لا غنى عنه كونها تسهم في إكمال المنظومة البصرية ورفدها بعناصر تؤمن الجانب الجمالي في العرض المسرحي، فالملحقات دائماً ما تكون حاضرة في مسرح الطفل من خلال الإستخدامات المتنوعة لها والتي تصب في الناحية الجمالية للعرض.

مما تقدم يستخلص الباحث مؤشرات الاطار النظري :-

1) تتمايز العلامة في إستخداماتها في الحقل المسرحي عنه في الحقول المعرفية والعلمية الأخرى بكونها تمتلك القدرة على التحول لإنتاج معانٍ عدة من المعنى الأول.
2) إن العلامة في مسرح الطفل دائماً ماتكون إيقونية، لذا فأن عملية التحول تكون من علامة إيقونية أولى إلى علامة إيقونية ثانية وهكذا .
3) يقوم الإخراج في مسرح الطفل على العناصر البصرية إكثر منه من العناصر السمعية، فالعناصر البصرية لها القدرة على إضفاء صفة السحر والخيال وهذا ما لا تستطيع تحقيقه في العناصر السمعية وإن كانت مهمة كذلك .
4) يراعي المخرج في الإستخدامات العلامية و توظيفاتها في مسرح الطفل عقلية الطفل وبذلك فأنه لا يلجأ الى المغالاة والتطرف في التوظيف العلامي الموجود في العديد من عروض مسرح الكبار .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث: يشمل مجتمع البحث مسرحية (أنا الأسد) وإلتي قدمت ضمن مهرجان بغداد عاصمة الثقافة العربية 2013 .

ثانياً :عينة البحث :

إختار الباحث عينة البحث وبطريقة قصدية تسير بإتجاه تحقيق هدف البحث، ولتكون ممثلة لمجتمع البحث وللأسباب الاتية :-

1. أهمية العرض كونه احد عروض مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية 2013.
2. وجود اقراص (CD) مدمجة لهذه العرض.
3. المشاهدة المباشرة له من قبل الباحث .

ثالثاً: منهج البحث:

إعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة .

رابعاً : ادوات البحث :

1. ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات.

2. الملاحظة المباشرة للعرض .

خامسا: تحليل العينات:

اسم المسرحية : أنا الأسد .

تأليف : مثال غازي .

اخراج : بكر نايف .

انتاج : وزارة الثقافة (مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية - 2013).

مكان العرض : بغداد – مسرح الرافدين .

حكاية العرض :

كان مؤلف العرض (مثال غازي) قد صاغ حكاية العرض على وفق صياغة اشبه بحكاية ماقبل النوم التي دائماً ما يتم روايتها للأطفال، فحكاية العرض تحمل فكرة أخلاقية غاية في البساطة مفادها أن يقنع الفرد بما عنده وأن لا يطمح بما عند غيره، و الإبتعاد عن إثارة الفتن بما يترتب عليها من مشكلات كثيرة فيما بعد. حيث ركز (غازي) ومن بعده المخرج في صياغته للعرض على غرس وتأكيد هذه الأفكار عند الطفل، لاسيما أن هكذا تجارب بالنسبة للطفل (كالمسرح أو السينما) دائماً ما تترك إنطباعاً عند الطفل يسجل في ذاكرته، بغض النظر عن طبيعة ذلك الإنطباع في ما لو كان جيداً أو سيئاً. إذ تتمحور حكاية العرض التي تروبها (انعام الربيعي) للأطفال حول موضوع الأسم والصفة، بمعنى تلك الصفات التي تقترن بإسماء معينة، (فالاسد دائماً ما يتصف بالشجاعة، والثعلب بالمكر ... الخ)، فالحمار لايعلم بإقتران أسمه بصفة الغباء، الا أن حيوانات الغابة يقررون أن لا يخبروه خوفاً على مشاعره، وهذا ما يسمعه (الثعلب) ويستغله في إثارة الفتنة بين حيوانات الغابة، لاسيما أن (الثعلب الماكر) لا يلتزم بما إتفقت عليه

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

باقي الحيوانات فيعمل على إثارة الفتنة في الغابة من خلال إخبار الحمار بما يخبئه عنه الجميع، بحيث ينزعج (الحمار) كثيرا لتلك الصورة التي يأخذها اصدقاؤه عنه، فيطلب من ملك الغابة إجراء محاكمة لكي يرد لنفسه إعتبارها نظراً للظلم الذي تعرض له، وبعد أن تعقد المحكمة يطالب بالتعويض جراء ماتعرض له من إهانة، حينها يسأله ملك الغابة عن التعويض المناسب، فكان رده في أن يكون اسداً، وبالفعل يقر له الجميع بالتعويض الذي طلبه ويقروه (ملكاً عليهم) على أن يكون (الثعلب الماكر) مراقباً لإفعاله . فيجد (الحمار) نفسه غير قادر على التصرف كأسد، وهو ما يستغله (الثعلب الماكر) حيث يخبر الآخرين بحقيقة فشل (الحمار)، الأمر الذي يؤدي بالحمار بأن يطلب أن يعود حماراً، وأن يقتنع بما اقره الله سبحانه وتعالى له من صفات وان لا يطمح بما ليس له .

إشتغلات المخرج على المنظومة البصرية :

لجأ المخرج (بكر نايف) في صياغته البصرية للعرض على التركيز على شد إنتباه المتفرج (الطفل) منذ الوهلة الأولى للعرض، من خلال تحقيق كل متطلبات الطفل الأدراكية في هذه المرحلة العمرية من رؤيته لشخصيات محببة إلى نفسه (الحيوانات) بكل تفاصيلها وهي تمارس افعالاً مشابهة لإفعال الإنسان بحيث تتفق وأدارك الطفل في هذه المرحلة العمرية، كذلك من خلال عمله على خلق بيئة واقعية بالنسبة للطفل، خيالية بالنسبة للكبار تتفق ومخيلة الطفل وتعبر عنها، لاسيما أن ماهو واقعي بالنسبة للطفل يصنف كخيالي بالنسبة للشخص الناضج، من خلال شحذها بالألوان والاشكال إلتي دائما ما يبحث عنها (الطفل) في مثل هكذا عروض، إلا أن المخرج وأن كان قد إعتمد في صياغته للعرض على إظهار جانب كبير من العلامات بصورتها الأيقونية (وفقاً لما تتطلبه هكذا أنواع من العروض) إلا أنه كان قد عمل على توظيف التحول العلامي في منظومة العرض البصرية بالشكل الذي يخدم رؤيته الإبداعية ويحقق اهداف العرض وكما يأتي :

اولاً : الممثل : كان المخرج قد إعتمد العلامات الأيقونية في تعاطيه والشخصيات الموجودة في النص، لاسيما إنه كان قد حافظ على مرجعيات تلك الشخصيات عند الأطفال التي كان قد تناولها في العرض (الحمار، الأسد، الغزال، الطاووس، الثعلب، الدب)، فيما يخص شكلها وسلوكها المتمثل بطريقة حركتها وكذلك اصواتها، إلا أن التحول العلامي كان قد تمظهر من خلال شخصية (الحمار) حينما تحول إلى شخصية (اسد)، حيث حاول (مهند الأمير) بذلك أن يتعاطى والعلامات الأيقونية للأسد والمتمثلة بصوته وحركته من خلال شخصية الحمار، بمعنى أن الحمار ظل محافظاً على شكله الأيقوني. فالتحول هنا لم يقترن بشكل الشخصية الخارجي، بل إقتصر على سلوكها فقط. أما باقي الشخصيات فإن المخرج كان قد حافظ على شكلها الأيقوني منذ بداية العرض وحتى نهايته .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ثانياً : المنظر: لجأ المخرج إلى خلق بيئة ثابتة للفعل (الغابة)، مستخدماً الشكل الأيقوني للغابة نفسها دون أن يلجأ إلى معالجة بيئة العرض بصياغة رمزية، بل عمل على تحقيق بيئة الغابة بكل تفاصيلها على خشبة المسرح بما ينسجم والمدركات العقلية / الحسية للطفل. إلا إنه وأن كان قد خلق بيئة ثابتة للفعل، إلا إنه بالمقابل كان قد استفاد من حركة الإضاءة عليها في تغيير علاماتها الأيقونية والتعبير عن علامات أيقونية أخرى، كعملية التحول من الليل إلى النهار والعكس بالعكس، وكذلك عملية تغير الفصول الأربعة .

ثالثاً : الإضاءة : وظف المخرج الإضاءة علامياً من خلال التحولات اللونية إلتي أصبغها بين الحين و الآخر على بيئة العرض والتي أضفت بدورها عنصراً جمالياً على العرض تمثل في حالة التنوع الذي عمل المخرج على تحقيقه من خلال الإضاءة بين مشهد وآخر بهدف كسر الجمود في المنظر الثابت من جهة، كما إنها إشتغلت كذلك رفقة المنظر في رسم بيئة الفعل والأنتقال بها من حالة إلى أخرى (الهدوء / الخطر)، (الشروق / الغروب) من خلال تلك العلاقة الديناميكية التي تولدت بين المنظر والإضاءة من جهة أخرى .

رابعاً : الأزياء : كانت الأزياء حاضرة بحضورها المعتاد والبارز في مسرح الطفل، فكانت بارزة في إضفاء سمات الشخصية وإبرازها على الممثل، مما زاد من تأكيد عنصر الإيهام عند الطفل، إلا أن التحول الدلالي لم يكن حاضراً في أي مفردة من مفردات الزي ، كون فكرة العرض كانت تتمحور حول هذه النقطة، خاصة و أن المخرج وفي صياغته للتحول والمتمثل في تحول (الحمار) إلى (اسد) لم يلجأ إلى إلغاء شخصية (الحمار) تماما واقصائها من العرض، بل ركز على جعل (الحمار) يتقمص سلوك (الأسد) مع إستمراره بهيئة الحمار . الأمر الذي لم يتطلب أن يكون هنالك تحول في منظومة الزي .

خامساً : الماكياج : كان للماكياج حضور بارز الى جانب الأزياء في العرض، بل وكل عروض مسرح الطفل إن صح القول، إلا أن الماكياج رفقة الأزياء لم تظفِ معاني أخرى فضلاً عن المعنى الأصلي والذي أضفته على الشخصية، بل إنها و بالرغم من دورهما الكبير في إبراز الشخصية وتأكيدها إلا أن الماكياج وكذلك الأزياء ظلا ثابتين منذ بداية العرض حتى نهايته .

سادساً : الملحقات : لم يوظف المخرج أي محلقات في العرض، بإستثناء (العصا) والتي عمل على توظيفها بالشكل الذي يتماشى وطبيعة المشهد مستفيداً من عملية التحول العلامي في تأكيد رؤيته للمشهد، ففي مشهد (المحكمة) عمل المخرج على توظيف (العصى) بحيث تستخدم (كمطرقة القاضي)، في حين عندما كانت بيد (الاسد) فأنه كان عمل على توظيفها (كصولجان) للملك .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

النتائج والإستنتاجات

اولاً : النتائج البحث:

1) كان للعلامة حضورها البارز في العرض، كما أن التحول العلامي كان حاضراً في اغلب عناصر العرض البصرية (كالممثل، والمنظر، والاضاءة، والملحقات) وهذا يتفق مع المؤشر رقم (1) ولا يتفق في بعضها الآخر (الازياء، والماكياج).
2) تمظهرت العلامة في العرض بصورتها الأيقونية، كما أن العلامات الجديدة الناتجة عن تحول أخرى سابقة كانت بدورها أيقونية وهذا يتفق والمؤشر رقم (2)
3) ظهر جلياً إعتماد المخرج على العناصر البصرية في إنتاج معاني العرض، بل وحتى العناصر السمعية التي إستخدمها فانها كانت في خدمة تلك العناصر البصرية . وهذا يتفق والمؤشر رقم (3)
4) كانت العلامات المنتجة من العرض بسيطة في معناها تنسجم والمدركات العقلية والحسية للطفل، بل إنها كانت واضحة وسهلة الفهم تخلو من التعقيد والترميز . وهذا يتفق والمؤشر رقم (4) .

ثانياً : الأستنتاجات :

1) إن المخرج في مسرح الطفل دائماً ما يميل إلى العناصر البصرية على حساب العناصر السمعية بما توفره له من أشكال بصرية تسهل عمله في الولوج الى مدركات الطفل الحسية .
2) تكون عملية إنتاج العلامات في مسرح الطفل عملية يسيرة، كونها تبتعد عن التعقيد والمبالغة، كما أن العلامات التي يتم إنتاجها غالباً ما تكون أيقونية ومعرفة وسهلة و خالية من الرمز .
3) غالباً ما يلجأ المخرجون في مسرح الطفل الى الأشكال البصرية الجاهزة والتي تؤمن لهم التقليل في الجهد والوقت، كونها تكون واضحة وسهلة الإدراك من الطفل .

ثالثاً : المقترحات :

يقترح الباحث دراسة : **التحول العلامي لحركة المجاميع في مسرح الطفل .**

رابعاً : التوصيات :

1) إقامة مهرجانات سنوية تعنى بمسرح الطفل
2) إدراج مادة مسرح الطفل ضمن الدراسات الأولية في قسم المسرح. كون مسرح الطفل شكلاً مهماً من أشكال المسرح والذي ينبغي على طالب المراحل الأولية دراسته .

References:

1) Aston. A and George. S, (1996),Theater and Marks, tarns : Sibai. A. S, Cairo - Academy of Arts : Press of the Supreme Council of Antiquities.
2) Aslan, M, (n.d), Anatomy of Drama, trans : Yousef .A. M. T, Baghdad : dar Al -huriya.
3) Ilam, K, (1992), Semiotics theater and drama, trans : Rayef. K, Morocco: Casablanca - Arab Cultural Center.
4) Hamada, I, (n.d), Dictionary of Dramatic and Dramatic Terms, Cairo : Dar Al – Shaeb
5) Al -Khalidi, M. A. H, (1996), Diction in theatrical play - a study in the semiotics of diction, Unpublished doctoral thesis, Baghdad: College of Fine Arts.
6) Al-saeidi. S. J. K, (2009), Mechanisms of Integration of Costume Marks in the Iraqi Theater Performance (1990-2000), Unpublished Master Thesis, , Baghdad: College of Fine Arts.
7) Al – Salem. M. T, (2014), Diction in the Children's Theater, Baghdad: Office of Al- Fath.
8) Strenkovsky. S: (2013), The Art of Make-up, trans: Sami. A. H, Baghdad: Adnan House and Library.
9) Aloush. S , (n.d), Dictionary of Contemporary Literary Terms, Casablanca: University Library Publications
10) Ali. M. H, (1975) Theatrical Lighting, Baghdad: Press Al - Shaeb .
11) Guerrero. P, (1984), Semiotics, trans : Antoine. A. Z, Beirut - Paris: Oydat Publications
12) Guerrero. P, (1992), Significance, trans : Munther. A, Damascus: Dar Tlass for Studies, Translation and Publishing.
13) Qasem. S. and Nasr H. A. Z, (1986), Introduction to the Simeotica, Cairo: Elias Modern House.
14) Al-Kashif. M, (2006), The Physical Language of the Actor, Cairo: Academy of Arts, Al-Ahram Printing Press, Qalyub, Egypt.
15) Mousa. F. O, (2018), The Semantic Transformation of the Mark and the Postmodern Formation, Journal of the Academic (90).
16) Honsel. G, (1987), The Dynamics of Signal in the Theater, trans: Admir. K, Al-Hayat Theatrical Magazine, Damascus, (Al-Majalla Press), Issue (28-29).
17) Ward. W, (1986), Children's Theater, trans: Mohamed S. E. G, Cairo: Egyptian General Establishment For Press & Publication - Egyptian House of Composition And translation.
18) Whit more, J, (2014), Directing in Postmodern Theater - Formation of Significance in the Dramatic Play, trans: Sami .A. H, Baghdad : dar al masadir.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/95-110

The Mark transformation of the Visual Display System in the Children's Theater

(1) Rami Sameh Zaki

Al-academy Journal …….…… Issue 93 - year 2019

Date of receipt: 9/8/2016…....Date of acceptance: 14/8/2016….....Date of publication: 15/9/2019

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

Abstract:

The mark at the Children's Theater did not receive as much attention as in the adult theater, despite the great attention given to its visual system, but some of the directors of the Children's Theater approached the application of the same system of marking in the adult theater, without limiting a certain mechanism that identifies the mechanisms of mark operation and the modalities of its transformation in the visual display system, which called on the researcher to shed light in this study on the scientific shift in the visual display system and its functions in the children's theater. The researcher formulated a title for his research (the mark transformation of the visual display system in the children's theater) where the researcher identified the mark transformation in the visual system of the theater of the child as a goal for his research, and his study included four chapters, the first chapter stated the problem of research and the need for it, its importance, objectives, limits, and identified its terms and defined them procedurally. Chapter two constituted a theoretical framework for the study, including two sections, the first touched on the mark transformation, its functions, and applications in the field of theater, and the second section included the operating system of the visual system in the child's theater. The second chapter reviews the indicators resulting from the theoretical framework The third chapter, which included the research procedures, where the researcher chose his sample (I am the lion) in a deliberate way using the descriptive method in the analysis, and concluded by discussing the main results of the analysis of the sample, which resulted in a set of conclusions and recommendations and the researcher concluded his research with reference to sources, references and research summary in English.

Keywords: (transformation, the sign, visual system, Children's Theatre)

(1) College of Fine Arts, Baghdad University, graduate student. rami.sameh@ymail.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/111-128

المثير البصري للتقنيات المسرحية في العرض المسرحي العراقي

شيماء حسين طاهر[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2015/9/15 ، تاريخ قبول النشر 2015/10/13 ، تاريخ النشر 2019/9/15

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

ملخص البحث

إن العرض المسرحي يتكون من تقنيات مسرحية التي تكون الفضاء لعرض المسرحية قد تشكل أثارات بصرية واعية عن المتلقي. وتضمن البحث الحالي على.

(مشكلة البحث) المتمثلة في الاستفهام الآني ((ما الذي يجعل التقنيات المسرحية مبهرة ومثيرة بصريا في عرض مسرحي ما دون غيره؟)).

كما تضمن على (أهمية البحث) من خلال تسليط الضوء على أهمية التقنيات المسرحية وآلية مغايرتها.

كما احتوى (هذا البحث) الذي اقتصر على تعرف المثير البصري للتقنيات المسرحية في العرض المسرحي.

وأشتمل أيضا على (حدود البحث) التي تحددت زمنيا بالفترة (1990-1998). ومكانيا عروض المسرح العراقي (بغداد) التي شكلت التقنيات المسرحية فيها إثارة بصرية فلسفية وجمالية.

أما موضوعيا فقد اخترت دراسة المثيرات التي تحدثها التقنيات المسرحية في العرض المسرحي.

أما (الإطار النظري) فقد ضم مبحثين أهتم الأول بدراسة الأساليب الإخراجية وأهميتها في تفصيل المثيرات التقنية.

بينما تناول المبحث الثاني المثير التقني وأداءه في المسرح العربي – العراقي. واختتم الفصل بمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

بينما تضمنت (إجراءات البحث) المتمثلة بمجتمع البحث وعيناته التي اختيرت بطريقة قصديه معتمدة على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها أداة للتحليل ضمن منهج وصفي (تحليلي) ومشاهدة العروض والصور الفوتوغرافية ليأتي تحليل الروض اثنان المختارة وهي (عزلة في الكريستال) (في أعالي الحب).

الكلمات المفتاحية: (مثير، بصري، تقنية)

[1] جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة، Shaimaahussein188@gmail.com.

المقدمة

يمكن القول ان مكونات بيئة ما تشـير إلى خطاب تلك البيئة نحو أي ناظر إليها فثمة مكونات داخل كل بيئة تتشـكل وتتفاعل فيما بينها من اجل تكوين مادي داخل الفضـاء الذي وجدت فيه. فضـلاً عن تكوين صـورة المكان الكلية، فالفضـاء الخالي إذا ما امتلأ ببعض المواد فسـيتحول من الجماد إلى ظهور ملامح تبين هويته التي يمكننا من خلالها إدراك زمانه ومرجعياته التي تدلنا إلى انتماءات المكان وأسـسـه التي ينطلق منها ولقد شـغل المكان ومكوناته الكثير من المفكرين والمشـتغلين بالتنظيرات الثقافية والفلسـفية والمسـرحية. فالفيلسـوف باشـلار اشـتغل على جماليات المكان، وفي المسـرح ثمة دراسـات كثيرة اهتمت بمضـامين المكان والزمان وهي على كثرتها يصعب حصرها أو الحديث عنها هنا.

وفي العرض المسـرحي فان اسـتخدامات التقنية أو التقنيات المسـرحية التي تشـكل فضـاء العرض المسـرحي ، قد تشـكل اثارات بصـرية واعية عند المتلقي وأمام النقد المسـرحي أيضـاً ، إلا ان ذلك قد لا يحدث في الكثير من العروض المسـرحية ، بيد انه يحدث لعروض أخرى ، بحيث يشـكل فضـاء الصـورة في العرض المســرحي ابهاراً يعمل على إدارة عجلة التســاؤلات والاراء وذلك متأت من وعي المخرج الذي يؤســس الرؤية الاخراجية وفق وعيه للحاضـر والزمن المعاصـر والقدرة على اسـتثمار التقنية المسـرحية بشـكل مغاير يثري الصــورة المشــهدية ويجعلها أكثر غرابة وأكثر قبولاً . ومن هذه المنطلقات ســعت الباحثة إلى وضــع مشــكلة البحث في التساؤل التالي:

- ما الذي يجعل التقنيات المسرحية مبهرة، ومثيرة، بصرياً في عرض مسرحي ما دون غيره؟
- يعمل البحث الحالي على تسليط الضوء على أهمية التقنيات المسرحية وآلية مغايرتها.
- يشتغل على التقنيات المسرحية من الناحية الفلسفية والجمالية المثيرة.

يهدف البحث الحالي إلى تعرف (المثير البصري للتقنيات المسرحية في العرض المسرحي)

الزمانية : 1990-1998

المكانية : العراق – بغداد

الموضــوعية : عروض المســرح العراقي – بغداد التي شــكلت التقنيات المســرحية فيها اثارة بصــرية فلســفية وجمالية .

الأساليب الإخراجية وأهميتها في تفعيل المثيرات التقنية

المبحث الأول

(الإخراج المسرحي ومؤثثات العرض واستثاراتها البصرية في المسرح العالمي)

يبدو جلياً ان العملية البصـرية في منظومة العرض المسـرحي تمثل أسـاسـاً تنطلق إليه ومنه الرؤية الاخراجية لكل مخرج يســعى إلى التميز وابهار المتلقي بالممكنات المتوافرة لديه وتشــكيلها بطريقة مثلى بحيث تظهر متوائمة مع آلية التلقي الســاعية هي بدورها إلى تحســس كل ما يثير وما يبهج وما يبهر ، فالأشــياء المألوفة والعادية لا تشـكل مناراً بصـرياً لعين المتلقي بكونها سـاكنة وسـائدة ومقروءة ، لذلك فان ما يحدث هنا هو وجود فراغ بصــري حضــوراً حياً وفاعلاً ، وهو ما يعني إلى انقطاع عملية التواصــل التي ينشــدها الاثنين

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

(العرض المسرحي – المتلقي) المرتبطين برؤيا المخرج المسرحي الذي وفق رؤيته يتأثث الفضاء المسرحي ويتشكل بصرياً .

فقد سعى المخرجون منذ القدم إلى اليوم سعياً حثيثاً في البحث عن كل ما من شأنه ان يمثل عامل جذب للمشاهدين وما يمنح العرض تميزه وقراءته وهو ما عمل على تثبيت أسماء في تاريخ المسرح ، أسماء لامعة بكونها امتلكت رؤياها المثير ، والمغايرة ، وازاحت وابعدت أسماء لم تشكل شيئاً مثيراً في عالم المسرح

فالحركة وعدم الثبات هو الأساس الذي يعني توافر عناصر جذب مهمة تثري آلية التواصل وتدعيم استمرارها. وهو جُلَّ ما يرمي إليه الفعل المسرحي بمكوناته من خلال إدراك الصورة البصرية وقراءتها والتفاعل معها.

إن أهمية المدرك البصري تظهر عبر إدراك العين للأشياء الخاضعة لصيرورة الحركة بطريقة أكثر فاعلية من إدراك الأشياء الخاضعة لسكونية وركود لان إدراك الحركي نابع من وظيفة تواصلية مع الإنسان، فالمثيرات البصرية تتحرك في اتجاهات مختلفة وسرعات متنوعة لهذا السبب يتم ادراكها وملاحقها بكفاءة والاستجابة لها من عين المتلقي تظهر بسرعة (Fouad Abou El Makarem, 2004, pp. 90-91)

وبذلك تتم الملاحقة البصرية لمنظومة العرض المسرحي التي يقوم بها (المتلقي) أو قائمة على تراكيب العرض التشكيلية، المؤثثة للفضاء المسرحي فوق الخشبة والتي تمثلها عناصر أساسية كالخط والشكل والكتلة والفراغ ، والملمس ، فضلاً عن العناصر الأخرى كالديكور والزي والموسيقى والضوء والماكياج (Badri Hassoun Farid and Sami Abdel Hamid, 1981, p. 34) .

ووفق تلك العناصر يبدأ المخرج باللعب في تشكيل الفضاء المسرحي، وتتعاضد عناصر العرض لتشكيل وحدة كلية جامعة ومثيرة في العرض، إلا ان اللعب يمكن في آلية استخدام تلك العناصر فقد تطغى إحدى العناصر على الاخريات، وقد يطغى عنصرين أو ثلاثة، فعناصر الفضاء هي محددات زمانية – مكانية – جمالية - فلسفية - بصرية – تشكيلية وهي البيئة ، وهذه البيئة هي التي تحوي تلك المكونات جميعها بكونها – أي البيئة – الفضاء اللام لتلك العناصر والموحد لها (Pioneers in the field of theater design, 1979, p. 81) .

والعرض المسرحي – أي عرض مسرحي – لابد وان تتوافر فيه تقنياته العرضية، والتي مر ذكرها ، إلا انه ليس كل عرض مسرحي مثير عبر استخدامه لتلك العناصر المسرحية فوجودها لا يعني النجاح أو الفشل ، بقدر ما يشير إلى آلية استخدامها واستثمارها لتكوين مثيراً بصرياً جاذباً وفاعلاً .

لم يغفل المخرجون في العالم دور واهمية التقنية المسرحية كمثير بصري لا يمكن التأثير في المتلقي إلا بفاعليته الصورية والجمالية المحفزة لعين المتلقي، ولهذا نجد ان اندريه انطوان يرى في العملية الاخراجية جانبين الأول تشكيلي تخضع له عناصر العرض التقنية والثاني يتعلق بالنص المسرحي وافكاره الفلسفية والنفسية (Asaad Roth, 1979, p. 43) .

لقد اختلف الحال في مسرح القرن العشرين إذا ما عرفنا ان المخرجين العالميين في القرن التاسع عشر قد اعتمدوا الواقعية والطبيعية في تشكيل العرض المسرحي ونقل الواقع بحرفية وتقليد مطابق ، وهو

ما وجدت عند اندريه انطوان في فرنسا ، والدوق ساكس مننغن في ألمانيا وكذلك لدى الكثير منهم ، لكن ظهور ارتو وبرخت قد غيرَ كثيراً في خارطة استخدام التقنية المسرحية وتم تفعيل الشكل وتعبيريته ، من اجل الخلاص من أسر القانون والثوابت التي استمرت من أرسطو وكتابه فن الشعر والنظر إلى النص والعرض بطريقة تقليدية إلى ظهور هذين الرجلين ومحاولتهم كسر الاشكال السائدة في العرض المسرحي لاسيما في التقنية التي أصبحت أكثر اثارة وفاعلية من ذي قبل ، كما ان هذه التجريبية تعد تاريخ للارتباطات العملية بإشكالية المسرحية والمكان ، وقد اعاد هذا الفعل تشكيل الأفكار لمواقع الفضاء المسرحي بطريقة مختلفة ، فثمة ما يدعوا المخرجين إلى استكشاف إمكانات العمل المسرحي في مواضع مختلفة ، اماكن مغايرة قد لا تخطر ببال المتلقي وهي يمكن ان تمثل مواضع لانواع محددة من العرض المسرحي . (Otashudhuri, 1997, p. 28)

وهكذا فان التناول المسرحي للتقنيات المسرحية وفق استثارتها البصرية اختلف من الأمس البعيد والأمس القريب ، من الأمس واليوم فمن الدوق مننغن إلى انطوان إلى اوتو براهام حتى ستافسلانسكي ، فقد كان المجال رغم تطوره عند ستافسلافسكي ، إلا انه يكاد يكون بنفس واقعي تقليدي ، ومع ارتو وبرخت وبسكاتور تم الاختلاف ومعهم طبعاً مايرهولد في مسرحه الرمزي ثم آبيا وكريك الباحثين عن استخدامات التقنية التي تعلي من شأن الصورة على حساب الكلمة ، فكلما قل الكلام حضرت الصورة البصرية المثيرة والفاعلة والتي تشكل عنصر تواصل مع المتلقي وعبر استخدام التقنية بصورة دقيقة وغير مثقلة بالتفاصيل والابهة والزخارف الزائدة وهي عكس مسرح الأمس سمح الديكورات العظيمة والضمانة والستائر المزكرشة . (Dennis Diderot, 2005, p. 20)

وبالانتقال إلى تجارب مسرحية رائدة أيضاً وحديثة تبرز لنا تجارب (كروتوفسكي) في المسرح الفقير الذي اعتمد تقنية الأداء (التمثيل) حصراً ، وتجارب (بيتربروك) المتنوعة والتي استخدمت حتى الفضاء المسرحي المفتوح في (المهابهارتا) ثم المخرجة الفرنسية (اريان منوشكين) التي استثمرت كل إمكانات التغطية المسرحية من البدائية حتى التكنولوجيا الحديثة، واعتمدت اشكال مسرحية شرقية كما في مسرحية (ريتشارد الثالث) فاستخدمت ازياء الساموراي وعباءة عصر النهضة . فضلاً عن الاشكال التجريدية التي تقترب من مفاهيم بروك في (المكان الخالي) واستخدام موسيقى حية وضوء المشاعل ، وهنا من الممكن ان يكون المتلقي ضمن فضاء التقنية المسرحية وذلك في مسرحية (1789) حيث قسم المسرح نصفين ، النصف الاصغر لقطع التذاكر واستقبال الجمهور . (David and Leaner, 1999, p. 13)

إن القرن العشرين بالنسبة للعرض المسرحي شكل تطوراً هائلاً في مجال التقنية وامكاناتها البصرية المثيرة وهو ما أفاد منه المخرجين بحيث نلاحظ ان العرض المسرحي انتقل من السكون إلى الحركة والفاعلية بفضل المتوافر من التقنيات المتطورة ما شكل فعل إثارة هائلة بالنسبة للمتلقي والمخرج على حد سواء فقد أصبح بإمكان المخرج ان يقدم ما يفوق الماضي بكثير وامكاناته ، فضلاً عن وجود فسحة كبيرة لتقديم رؤى اخراجية أكثر دقة وأكثر ابداعاً وأكثر اثارة . لذلك فقد عدت عروض متميزة واثارت جدلاً كبيراً وأصبحت محط دراسات الباحثين والدارسين وسبيلاً لمخرجين لاحقين ينهلوا منها ويحاولون الوصول إلى مستواها الناتج من اثارات بصرية مدهشة ، إذ عمد مخرجوها إلى استثمار التقنيات المسرحية وجعلها

مصـدر اثارة وتشـويق وجذب وتحفيز للمتلقي ، فضـلاً عن جعل المتلقي داخل فضـاء العرض المسـرحي أو مشاركاً فيه .

وعند الانتقال إلى المخرج الأمريكي (روبرت ويلسـون) فانه يعتبر النموذج الحي للكاتب التصـويري لاعتماده على مصـادر تقنية متنوعة ، منها ما هو رمزي وما هو سـريالي إلى فن أقصـى ما بعد الحداثة ، فقد سـعى إلى اسـتخدام تقنيات مثيرة بصـرياً وسـمعياً ولم يكتف بالاسـتعانة بالحدث وتكوينات المشـهد وتاثيرات الصـوت ، بل ذهب باتجاه (التداعي ، البلي باك – الصـوت المسـجل) والاطار الجامد والحركة البطيئة والتكرار والامكانات المتنوعة للبصـريات التلفزيونية مثل المخرج ما بين الصـور و(النيكتف المعكوس) ، وتحتوي مسـرحياته مؤثرات سـينوغرافية فنية وتقنيات مسـرحية وازياء واقنعة وعرائس وحيوانات حية وجماعات بشرية (Jabbar Judy, 2011, pp. 88--89) .

مع (روبرت ويلسـون) ، إضـافة إلى المخرج الأمريكي (ريتشـارد فورمان) تحول الرقص في المسـرح إلى حركة مسـرحية ، وصـار العرض مشـروعاً بصـرياً تلعب فيه الاثارة دوراً هاماً والحركة الايقاعية ، فالاعتماد على تقنيات مثيرة لا يخرج الجسـد من إطارها بكونه تقنية متنوعة ومتكونة ، فالجسـد يمثل ، يتحرك ، يرقص ، يمتلك خطابه الخاص والذي عمد مسـرح ويلسـون إلى توظيفه بصـورة عميقة ودقيقة يتعاضـد مع مثارات أخرى لتقنيات العرض المسـرحي . وبذلك فان شـكل العرض المسـرحي اخذ بالتعبير شـيئاً فشـيئاً عبر تناسـق جمالي هارموني لتقنيات اشـتملت على ايجاد صـورة باهرة ضـمن رؤية اخراجية ... (Mary Elias (Hanan Katsav, 1997, p. 288 .

ومع المخرج البولوني (تادوش كانتور) البولوني الذي كان أسـاسـاً رسـاماً ومصـمماً للسـونوغرافيا في بدايات حياته الفنية ، وقد عبرت اعماله المسـرحية عن شـكل مغاير للتقنية المسـرحية داخل العرض المسـرحي ، فقد كان يؤسـس للذاتية في الفن عبر فضـاء العرض المسـرحي وهو بهذا يخلق صـورة جمالية بقصـدية وتعمد يهدف من خلالها إلى اثارة فكرة المتلقي واثارة تسـاؤلاته ، ولذلك سـمي مسـرحه بمسـرح (اللاشـكل) و(مسـرح الصـفر) و(مسـرح الواقعة الفقير) ، و(مسـرح المسـتحيل) و(مسـرح الترحال) و(مسـرح الموت) . وقـد خرج مسـرحيات (الاخطبوط 1957 ، ريفي صـغير 1961 ، دجـاج المـاء 1967 ، الجميلات والقبيحات 1973) . بعدها اخذ يصوغ نصوص عروضه بنفسه، إذ اعتمدت عروضه على التشكيل المرئي ما يفي اهتمامه بالتقنية البصـرية لأنها تمنح مثارات بصـرية جعلت منه يشـرك المتلقي في العرض المسـرحي، ويعمل على تهشـيم الامكنة التقليدية ويرفض الخضـوع لنمطية المسـرح بشـكله المألوف هو يبحث عن اللاشكل لأنه يمثل خواء الحاضر والجيل الذي يمثله (Jabbar Judy, 2011, pp. 100--101) .

وفق ذلك ان أي مخرج يحث الخطى باتجاه ان يقدم صورة عرضية متكاملة لا تشوبها النقوصات ، إلا ان ذلك لا يعني النهاية فقد يكون النقص المتعمد في عرض مسرحي ما هو مثار جذب ومصدر جمالي إذا ما دُرس بعناية وأُدرك بوعي خلاق . لهذا فان آلية الاثارة الناتجة من مشكلات التقنية في العرض المسرحي هي الكفيلة بجعل المتلقي متفاعلاً أو غير متفاعل سـواء كان مشـاركاً بالعرض أم لم يشـارك، لأن المثير البصـري للتقنية المسـرحية داخل فضـاء العرض. تشـكل البوابة الجمالية التي عبرها يمكن توريط المتلقي في هذا التفاعل، وسـلخه من واقعه المعتاد المألوف إلى واقع تشـكله الأسـئلة وتكونه البصـريات التقنية التي تؤثث

المسافة ما بين العرض وذهنية التلقي بالصور المبثوثة من العرض والتي تغير له عالماً مغايراً يجب الولوج فيه واسـكناه اعماقه لينسـى للعرض والتلقي التوحد داخل الخطاب الفني / الحياتي ، الرابط ما بين الفن / العرض والحياة / المتلقي وفق مثيرات بصـرية تبعثها التقنية واسـتثمارها بطريقة صـحيحة وعلمية وداعمة للرؤية الاخراجية .

المثير التقني واداءاته في المسرح العربي – العراقي

أ. المسرح العربي

في المسرح العربي شأنه شأن كل مسارح العالم يسعى المخرجون إلى تأثيث العرض المسرحي بالروح الشـرقية العربية عبر تقنيات يعد جزء منها مرتبط بالهوية التي نحملها والتي تمثلت ومنها ما يشـكل مكونات البيئة المسـرحية بالعرض. لذلك فان المثيرات البصـرية يمكن ان تكون في جزء منها ما يحمل الهوية المحلية إلى العالم، فهي تغير نقل مكونات البيئة الاجتماعية إلى البيئة المسـرحية لتعبر عن الإنسـان في وفق حياته التي يعيش . إلا ان هنالك ارتباطات يرتبط بها المسـرح العالمي تشـير إليها التقنية المسـرحية في الزي والضـوء والديكور ومكونات الفضاء السينوغرافي للعرض المسرحي الأخرى في كل مكان من العالم.

فالعرض المسـرحي نص جديد موازٍ للنص الأصيل ، ويتضـمنه من خلال رؤية اخراجية لذلك فانه من الضـروري ان يرتبط العرض بالزمان والمكان والفضـاء الثقافي والبيئة الاجتماعية والظروف التاريخية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي يفرزها العرض ، بسبب من كون العرض المسرحي يقدم لجمهور معين ، في زمان ومكان محدودين ، وضـمن اطر واعراف الفترة التي يعرفها المخرج والمتفرج جيداً ، لهذا فان المتفرج هو طرف مشـارك ومنتج للعملية الإبداعية ويسـتشـعر مثيرات تلك العملية عبر حواسـه البصـرية وغير البصرية ويتفاعل معها (Abdel Nasser Hassou, 2010, p. 10) .

وبهذا فقد سـعى المخرجون والفنانون العرب إلى جعل المثير البصـري نابع من الحياة الاجتماعية لهم فأما من التراث أو من الحاضر. أو مزاوجة الماضي بالحاضر، وفق مفاهيم التأصيل للمسرح ليترسخ في الحياة العربية كما حصل ذلك منذ نهايات السـتينات من القرن الماضي واسـتمر حتى منتصـف الثمانينات من نفس القرن .

لقد كانت هنالك حالات دؤوبة وبحث مستمر عن اشكال وصور مختلفة لمسرح واحد هو المسرح العربي تشـكل فيه مثيرات جديدة وفاعلة وصـميميه ، وهو ما تمخضـت عنه ولادة دلالات نظرية جديدة لمسـرح كان يضـع مشـروعه أمامه من موقع اقليمي مغلق ، كتجربة مسـرح الحلقة مع الجزائري عبد الرحمن كاكي ، واسـتثمار الحلقة الدائرية كمثير بصـري جديد يمثل ابعاداً تأصـيلية جمالية ، ثم الطابع الاحتفالي الفرجوي لدى الطيب الصديق وعبد الكريم رشيد ، الذي اعتمد التراث كمثير بصري / فكري جمالي نابع من التراث والمعاصـرة في آن واحد . وكذا مسـرح السـامر ليوسـف ادريس في مصـر ومسـرح سـعد الله ونوس / التسـييس ومسـرح التراث لقاسـم محمد ، وهي تغيرات كبيرة احدثها الفنانون العرب في العملية المسـرحية ، ومديات تأثيرها على المتلقي العربي الذي يشـكل لب العملية المسـرحية بكونه المقصـود من خطاب العرض ، لذلك فان تلك المثيرات البصرية حاولت جعل المسرح مفهوم حياتي شائع في الحياة العربية ، فهي فضلاً عن

جوانبها الهوائية ، لها جوانب إدراك حسي موجه للمتلقي تجعل منه تلك المثيرات والاشكال أكثر تلاحماً وتآصراً مع العرض المسرحي (Laila Abdul Aisha, 2013, p. 13) .

ويحاول المخرجون والفنانون المسرحيون العرب ان لا ينفصل هذا الترابط بين المتلقي ودور المسرح بالحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية بكونه – أي المسرح – هو الأكثر تأثيراً والابرع وصولاً للجماهير، لذلك فهم ينطلقون من اعتبار الثقافة ومنها المسرح من مقومات دفع العملية الاجتماعية إلى أمام، لذلك فان هوية العرض المسرحي وهوية المسرح العربي تنطلق من هذه النقطة بالذات. أي دفع الحياة الاجتماعية إلى أمام (Qasim Muhammad, 1985, p. 62) .

من هنا فان المسرح الذي يعتمد في بعض تكونه على محاولة دفع الحياة الاجتماعية إلى أمام لابد وان تكون مادته الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية لبنية المجتمع الذي سينتقل موضوعه إلى خشبة المسرح وسط مثيرات قادته من لب الحياة الاجتماعية ذاتها ، وبذلك فان الاعتماد في تشكيلية العرض المسرحي ومثيراته البصرية ستعبر عن مكونات يعرفها المتلقي وقد يتفاعل معها يومياً وهذا يأتي وفق إدراك المخرج لطبيعة الحياة ، فاستخدام الألوان وفق وعيها الاجتماعي، الذي يجعل من لون معين داخل الحياة الاجتماعية لا يغني نفس الدلالة في حياة اجتماعية أخرى لدولة أخرى ، وكذلك الزي ومكونات البيئة الديكورية ، وحتى الموسيقى والاغاني الشعبية والمؤثرات الصوتية وباقي العناصر بما فيها اللغة والعادات والتقاليد ، فان المثير البصري هنا أكثر تأثيراً في المتلقي لأنه نابع من صميم حياته ، على العكس تماماً فيما لو قدمت مسرحية تاريخية ليس لها ارتباطات زمان ومكان مع بيئة ومرجعيات المتلقي . إلا ان هذا لا ينفي تفاعل الإنسان مع الإنسان في أي زمان ومكان، بيد ان عملية التبني لما يطرحه العرض ستكون اقل تأثيراً في ذاته، ومن هنا فقد عمد المخرج العربي إلى تحويل النصوص العالمية إلى عربية أو تحمل هماً عربياً واعاد صياغة النص وفق عرض مسرحي يعبر عن روح الواقع والحياة الراهنة.

ب. المسرح العراقي

وبالانتقال إلى المسرح العراقي سنجد الفاعلية اكبر وأكثر بناءً على وعي المخرج العراقي بطبيعة المجتمع والظروف التي مر بها العراق على مدى تاريخه الحافل بالتحولات والتغيرات السياسية والاجتماعية والفكرية ، فالمسرح العراقي له مكانته المرموقة التي لا يمكن التغاضي عنها وله فرادته التي تميز إمكانات عروضه المسرحية وجماليات تقنياتها وتعددية المخرجين وعمق رؤاهم الاخراجية، وهنا فالحديث عن نماذج في المسرح العراقي شكلت حضوراً فائقاً بمثيرات بصرية لازالت حاضرة حتى اليوم ، كمسرحية (النخلة والجيران) لقاسم محمد و(المفتاح) ليوسف العاني و(الخرابة) لسامي عبد الحميد و(الطوفان) لابراهيم جلال و(نديمكم هذا المساء) لمحسن العزاوي ، ونجد عند الدكتور عوني كرومي مشروعه الخاص وكذلك عند صلاح القصب ، ففي اعمال كرومي (بير وشناشيل) ومسرحية (ترنيمة الكرسي الهزاز) و(تساؤلات مسرحية) نجد حضور الثيمة الشعبية التي تطغى على المثيرات البصرية الأخرى (Yassin Nusseir, 2008, pp. 168--170) .

وفي تجارب مسـرح الصـورة قد نجد ما يخالف حضـور الروح الشـعبي في اعمال الدكتور عوني كرومي والاختلاف واضح في تجارب القصب، فالمسرح لدى القصب يقوم على شبكة من التكوينات والانسجة المركبة الغامضـة بقصـدية أو عفوية وفق إيقاع صـوري للعلاقات شـكلية متغيرة لا يهدف إلى إيصـال معاني محددة كما في المسـرح التقليدي، وهنا يطغى اسـتخدام الثقافات ويكون الحضـور والخطاب بصـري بحت، وتغيب المفردات اللغوية اللسـانية وتحل محلها المفردات البصـرية الجمالية المثير. لذائقة المتلقي، والمكان لا يتحدد في كل العروض بمسـرح العلبة بل يخرج إلى امكنة مغايرة ومتباعدة بشـكل فيها مفردات المكان البصرية حضور واضح (عزلة في الكرستال) (Firas Rimouni, 2012, p. 58) .

لقد تواجد الكثير من المخرجين في فضـاء المسـرح العراقي ما يشـير إلى تنوع العروض ومثيراتها التقنية البصـرية التي جعلت من الجمهور هو الآخر متنوعاً من خلال الاعمال المسـرحية وموضـوعاتها وأسـاليب اخراجها ، تقدم سـعدون العبيدي (رزاق افندي) في منتصـف الثمانيات وقاسـم محمد (المالك والمملوك) وفخري العقيدي (ناس وناس) وعاد قاسم محمد فقدم (رسـالة الطير) وقدم مقداد مسـلم (حال الدنيا) ومسـرحية (حب وخبز وبصـل) لعادل كاظم وقدم فاضـل خليل مسـرحية (الشـريعة) وسـامي عبد الحميد (ليلة من ألف ليلة) لفلاح شـاكر ومسـرحية (لو) لعزيز خيون و(دزدمونة) لناجي عبد الأمير ، ومن الملاحظ من عناوين هذه المسـرحيات انتماءها الجغرافي والفكري للبلد ومرجعياته الفكرية ، ما يفي ضـرورة اسـتخدام مثير بصـري نابع من روح الواقع ، فرزاق افندي أو حب وخبز وبصـل مفردات شـعبية عراقية بامتياز ، فضـلاً عن موضـوعاتها التي اخرجت على المسـرح والتي تتحدث عن الجوانب الاجتماعية للفرد العراقي حصراً (Sami Abdel Hamid, 2013, pp. 296--298) .

وبالعودة إلى تجارب ثلاث مخرجين عراقيين، عدت تجاربهم من أوضح التجارب في المسـرح العراقي يبرز لنا د. عوني كرومي ود. صلاح القصب وعزيز خيون .

إن الموقف لدى صلاح القصب ينصب في إيصال رسالة عن العالم المعاصر الذي يراه يكثر في قتل ذاته من خلال امعانه بالمآسـي وهو يعني عرض مأسـاوية العالم ويريد من المتلقي ان يعي هذه المأسـاوية ، لذلك فهو يحاول ان يثقل عليه بتراكم حالات الاحباط واليأس والقهر ، كي ينهض نظيفاً من ادرانه من خلال وعيه المسـتفز ، لذا فهو لا يلجأ إلى نصـوص محلية بل نصـوص عالمية لا يقوم بشـرحها وانما يفسـرها وهي تمنحه فسحة من التفسـير وافقاً واسـعاً ، لذا فهو يقيم الصـرح الصـوري المتكرر وفق هذا التكرار لإقامة المضـمون وتوليده ، أو المسـتوى العام للنص . لذلك فان المثير البصـري في هذا النوع من المسـرح يعتمد تقنيات الأداء المضـافة إلى تقنيات بصـرية أخرى مسـتثمراً كل شـيء من اجل دعم الصـورة لذلك نجد ان الصورة بكلتيها تشكل مثيراً بصرياً موحداً ومحفزاً لقراءة عين المتلقي (Yassin El-Nasr, 1997, pp. 37--38).

يبرز ذلك التصـور في مسـرح الصـورة في عروض كثيرة منها (احزان مهرج السـيرك) و(الملك لير) و(الشـقيقات الثلاثة) و(عزلة في الكرسـتال) وغيرها من الاعمال التي اعتمدت تقنيات بصـرية شـكلت اثارة وجدل لدى المتلقي ولدى نقاد المسرح الثقافي والمسرح العراقي فكان يحاول دائماً الإفلات من العلبة الايطالية في أكثر من تجربة مسـرحية ، ويسـعى إلى التمرد من البناء التقليدي ، لاسـيما في (عزلة في الكرسـتال) وعرض

مسـرحية (الشـقيقات الثلاثة) إذ قدمها في مسـاحة مسـتطيلة والجمهور من حوله ، ما أدى إلى اسـتثمار المثيرات التقنية التي كان المكان يضج بها ، فضلاً عن استخداماتها التي اضفاها القصب من عنديات والتي شكلت فضاءاً صورياً ، فهو يفضل المثير الصوري على الكلام وتكرار المثير البصري التقني في الزي والضوء والقطع الديكورية الأخرى (Firas Rimouni, 2012, p. 62) .

وفي اشـتغالات الدكتور عوني كرومي فانه يركز على اتجاهات ثلاث هي المشـاكل الاجتماعية المعاصرة للمجتمع العراقي وهي ذات طابع نقدي وثانيها المشاكل السياسية على مستوى الوطن العربي ، ثم اخيراً مشاكل الشعوب الأخرى التي ترتبط بنفس المشاكل ، وعبر ذلك فقد أكد ان هذه المشاكل لها مساس في الواقع العراقي خصـوصـاً العربي عموماً . وقد طرح أفكاره في اعماله المسـرحية (ترنيمة الكرسـي الهزاز) و(صراخ الصمت الأخرس) و(فطور الساعة الثامنة) و(مأساة تموز) و(كاليجولا) و(تدلاخلات الفرح والحزن) و(الإنسـان الطيب) و(السـيد والعبد) وعروض أخرى. وكان يمتلك القدرة الفائقة في المعالجات الاخراجية للنصـوص التي اشـتغلها واخرجها وطريقة تعامله مع الممثل والعرض المسـرحي، ففي ترنيمة الكرسـي الهزاز اهتم بالمكان كمثير بصـري (بناية منتدى المسـرح القديم في السـنك) واسـتثمار الغرف التي يحتويها المكان، والضـوء الخافت، ثم باحة المنتدى (المسـرح) والانتقال من فضـاء إلى آخر عبر حركة الممثلين (اقبال نعيم، وانعام البطاط) ، لذلك شـكل المكان بكل تقنياته مثيراً بصـرياً/حركياً امسـك بآلية المتلقي وكان موجهاً لها (Yousef Al-Ani, 2010, p. 156) .

يسـعى المخرج عزيز خيون إلى المغايرة والاختلاف مع التجربتين السـابقتين، لأنه ينتمي كلياً إلى مكونات النص، ومن النص يفجر ايقاعاً داخلياً يحاول من خلاله رسـم هيكل كامل له – للنص – وهو يميل إلى النصـوص المحملة برؤية شـعبية هو الغالب في اعماله. لذلك كان ثمة انتباه كبير إلى المثيرات البصـرية الناتجة عن اسـتخدامات عناصـر العرض المسـرحي ، فقد كانت تنمو وتتطور بطريقة موازية لنمو وتصـاعد العملية الاخراجية ، فالروح الشـعبي تضفي روحيتها على عناصـر العرض كافة ، وطالما ان (عزيز خيون) ميال لتلك الروح فأننا نلاحظ اسـتخداماته في الغناء والمجاميع (في مسـرحية لو) ولباس الشـخصـية الشـعبي ثم العربة (والرحى) (مطحنة الرز) كل ذلك شـكل اثارات بصـرية تراثية تواءمت مع موضـوع معاصـر ليعبر عن قاساة الإنسان ، اليوم عبر نسق ورؤية اخراجية بثت الجمال والروح في تلك المثيرات التقنية ، والأخيرة كانت موازية في فاعليتها للأداء التمثيلي والاخراجي (Yassin Nusseir, 1997, pp. 49--50) .

إن هذه التجارب الثلاث لا تغمط حقوق مخرجين آخرين شـكلوا ويشـكلون مكانة مهمة في المسـرح العراقي، فضـلاً عن وجود مخرجين شـباب حققوا حضـوراً لافتاً ومحقق من أمثال كاظم النصـار، جواد الاسدي ، حازم كمال الدين، وغيرهم الكثير .

إن المثير البصري يتشكل بفعل تأثيث الفضاء السينوغرافي على طلبة المسرح وفضاءها كله مثلث في عروض ناضـجة ومدروسـة مثاراً بصـرياً دقيقاً جعل من العرض نفسـه وبفعل تفعيل وتحفيز المتلقي ، جعلت من العرض متبنى من قبل المتلقي نتيجة التأثير الصوري / الشكلي / الجمالي الذي يمنح العرض ثقلاً

وحضوراً في عملية التلقي تغير من مسارات التفكير والنظر إلى الأشياء عند الشخص المشاهد وتنمي عنده الحس البصري بالأشياء واستكناه مواضع الجمال فيها والتفاعل معه ، وهو ما من شأنه ان يدعم الوضع الاجتماعي ويخلف في داخله ذوات جمالية راكزة تسعى للخير والمحبة والفكر وتطوير السلكويات الثقافية داخل الحياة الاجتماعية .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1. عوامل جذب المتلقي يقع الجزء الكبير منها على عاتق المثيرات البصرية داخل العرض.
2. عناصر العرض المثير البصري / في تقديمها بشكل مدروس تظهر صورة مسرحية متكاملة وجمالية.
3. المكان أساس ومنطلق سينوغرافي يمكن ان يكون مغايراً ومثيراً بصرياً إذا تم منحه الاثاث اللائق.
4. الممثل / تقنية أداء بالحركة التشكيلية يصبح مثيراً تقنياً.
5. سعى المخرج العالمي إلى البحث عن فضاء حي مختلف عن فضاء العلبة الايطالية.
6. نص العرض المسرحي يشكل نص موازي للنص الأصلي.
7. في العرض المسرحي الحديث المتلقي مشارك وهو جزء من العرض المسرحي ومنتج له
8. في المسرح العربي استعان المخرجون بالبيئة والتراث والمعاصرة لتكوين مثيرات بصرية تحمل هويتنا.
9. المسرح العراقي امتلك فرادته لتنوع العروض واختلاف وانتماءات المخرجين فتنوعت المثيرات البصرية بشكل كبير.
10. ثمة مخرجون شباب ساعدوا على استخدام مثيرات بصرية / تقنية بطريقة معاصرة وحديثة.

مجتمع البحث

يتكون البحث من العروض المسرحية والمقدمة في العراق للمرحلة (1990-1998)

ت	اسم العرض	المخرج	سنة العرض
.1	عزلة في الكرستال	صلاح القصب	1990
.2	حفلة الماس	صلاح القصب	1992
.3	القشة	عوني كرومي	1992
.4	الخال فانيا	صلاح القصب	1993
.5	الذي ظل في هذيانه يقضاً	غانم حميد	1993
.6	ابحر في العينين	عزيز خيون	1993
.7	مائة عام من المحبة	فاضل خليل	1995
.8	الشقيقات الثلاث	صلاح القصب	1997
.9	قصائد شعرية	كاظم نصار	1997
.10	في اعالي الحب	فاضل خليل	1998

عينة البحث

اختارت الباحثة عينة بحثها بالطريقة القصدية وذلك للمسوغات الآتية :

1. انها الاقرب لموضوعة البحث وهدفه .
2. توفر المصادر البصرية والمقروءة عنها .
3. ثمة اشتراطات واضحة فيها لاستخدامات التقنية الحديثة .

كما مبين في الجدول الآتي :

ت	اسم العرض	المخرج	سنة العرض
.1	عزلة الكرستال	صلاح القصب	1990
.2	في اعالي الحب	فاضل خليل	1998

أداة البحث

اعتمدت الباحثة مؤشـرات الإطار النظري بوصـفها أداة البحث وذلك عبر عكسـها على تحليل العينات.

منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي) .

تحليل مسرحية (عزلة في الكرستال)

المؤلف: خزعل الماجدي المخرج : صلاح القصب (1990) باحة كلية الفنون الجميلة

يعتمد المخرج الرائد صلاح القصب على الصورة كأساس ينطلق منه في تشكيل مثيرات العرض البصرية والفكرية بشكل تام ، ويعضد ذلك في بحثه الدؤوب عن امكنة مغايرة لشكل المسرح التقليدية (العلبة الايطالية) ، كما فعلها في عرض مسرحية (عزلة في الكرستال) التي عرض في الساحة الواقعة بين قسمي الفنون المسرحية والتصميم في بناية كلية الفنون الجميلة الواقعة في بغداد – الوزيرية أي الموقع القديم لقسم المسرح .

وفي الكثير من المناسبات تحدث القصب عن الصورة وماهيتها وفلسفتها والخلاصة انها تعتمد الشعر الصعب المركب، وهي الوجه الآخر للشعر، وهي تنتقل من شعر الحوار إلى شعر الفضاء. في بحثه عن الحلول التي توجد في الفضاء المتشكل صورياً، في الوقت الذي لا يملك فضاء الكلمة مثل تلك الحلول.

في عرض (عزلة في الكرستال) والتي يتمحور موضوعها حول (عزلة الفنان) في عالمه الكرستالي وانقطاعه القسري عن العالم بفعل السلطة، سلطة الموت، الدكتاتورية ، العزلة الكرستالية التي تشكل الخلاص للمبدع من براثن القهر والقيود التي تخلقها القوانين الاجتماعية من جانب والسياسية من جانب آخر.

لاجل ذلك فقد عمد القصب على مثيرات بصرية غير مقرورة ولا مقروءة سابقاً وهو يشكل سبقاً للمثير البصري في المكان المفتوح الذي اعاد تشكيله عبر اضافات تقنية خصت (العزلة في الكرستال) وفصلت تفصيلاً يترابط مع رؤيا النص والعرض ورؤيا المخرج (القصب) الذي يعي تماماً أهمية المميزات البصرية في تأثير الفضاء المسرحي للعرض.

لقد قام القصب بتغطية الأرض الباحة بالرمال ليمنح المكان – العرض فضاءً قاحلاً يزيد من عزلة الفنان ، مع الحفاظ على المعمار الذي يميز المكان واستثمار مثيراته البصرية بنايتين شاهقتين ونوافذ البنايتين تطل على المتفرجين وساحة العرض . دراجات نارية تدخل بأصواتها المزعجة ، صلبان بيضاء تطل على الساحة من أعلى البنايات مجموعات متصارعة، آلة طابعة تحصي اعداد الراحلين ومن سيرحلون ، مساقط اضاءة من فوق البنايات ومن تحتها وعلى جوانبها ، رهبان بملابس سوداء مغطي الرؤوس ، اشباح بملابس بيضاء ، قطط ، حيوانات ، انه معرض كوني يختصر العالم في صور يبثها العرض كل ما فيها شكل مثيراً بصرياً متصلاً ذا مرجعيات روحية ، نفسية ، الحياة ، الجدب ، الموت، العزلة ، الفضاء الصحراوي ، الممتد إلى السماء التي امتلأت بالصلبان ، الدعوات بنزول الرحمة من اجل خلاص الإنسان المرمي في طاحونة الحروب والعذابات والاحباط .

لقد أراد القصب ان يجعل الحدث غير محلي مغلق ، بل انطلق من هذا الفضاء المفتوح عبر مثيرات لم تكن محلية ، وان كان جزء منها محلياً ، انه يشكل خطاب كوني – عالمي من خلال مثير بصري مرتقب ، الفضاء العالمي – سطح البنايات التي امتلأت بالصلبان ، وهو خطاب آثاره بشكل خطابي غير مغلق – ديني ، رابط بين الآخرين ، هو رمز ديني لكنه يعبر عن الأديان كلها ، ارتباطات اثارة اخرة الزي – الضوء – المكيجة التي توائمت كثيرات متضادة عند القصب إلى تقريبها وعدم كشفها لتشتعل بخط متوازٍ واحد بحيث تتشكل الصورة لتبدو للمتلقين ، كصورة تكون بيئتها مثيرات تقنية – فاعلة تنتج بعدها صورة كلية بصرية ، هي المثير الأكبر ، بحيث تلاحظ ان الصورة الشاملة للعرض هي صورة كلية مثيرة بكل تنقلاتها وتحولاتها الجمالية .

في (عزلة في الكرستال) كان المثير البصري في مواجهة ادراكات المتلقي بحيث كان المتلقي ضمن فضاء العرض يتنامى تفاعله الحسي مع تنامي العرض وفاعليته مثيراته البصرية التي في الكثير من آفاقها ما يشكل مثيراً دلالياً، رمزياص في الزي وارضية العرض – الرمال – والفضاء المفتوح بشكل افقي وعمودي.

لقد نتج العرض عن مجموعة من تحولات المثيرات التقنية البصرية التي دعت مثار الدهشة واستغراب التلقي ، فالمتلقين كانوا من النخبة المثقفة وطلبة الكلية ، فالجمهور العادي كان مقصّياً بشكل قصدي لأنه لا يمكن ان يقوم بالفاعلية ذاتها التي يمتلكها جمهور النخبة ، بسبب امتلاك النخبة الوعي بآليات مسرح الصورة ، ولانه من جانب آخر قادر على قراءة العرض قراءة بصرية ، وهو على علم مسبق بما يريده القصب من تشكيلات العرض البصرية، وبهذا فان هناك وعي من المخرج والممثل والتقني ، وبالتالي من قبل المتلقي ، لذلك سيغني عن المثير البصري هنا أساس صوري ، أو عامل أساسي في خلق صورة كلية لأفكار ورؤية المخرج .

إن المكان بكل مكوناته التي اعتمدها المخرج (صلاح القصب) كان يغير تعمد تشكيل الصورة وفق مسارات مدروسة نابعة من تقنيات مسرح الصورة الذي قرأه المتلقي بالكثير من العروض للمخرج نفسه ولانه أسلوب تم الحديث عنه كثيراً وعن تجربة القصب المسرحية في هذا النوع من المسرح.

العينة رقم (2) : في أعالي الحب تأليف : فلاح شاكر اخراج : فاضل خليل 1998

تشكل الحرب في هذا النص الأساس الجوهري الذي تنطلق منه الاحداث، حيث ما يمكن ان يتمخض عن أي حرب من الدمار الاجتماعي والاقتصادي واهم من ذلك كله هو الدمار النفسي ، وقد اهتم هذا النص بمحمولات الماضي وتداعياته، وحب العودة إليه لأنه يمثل الصفاء والنقاء ، ومحاولة الإنسان الخلاص من هم الحاضر الناتج عن الحرب وقسوتها.

إن ما يهم في هذا الجانب هو كم المثيرات الهائل الذي اعتمدته الرؤية الاخراجية التي أسس لها الدكتور فاضل خليل، وهو يرسم فضاء العرض مليء بالممكنات التي تجعل تشكيلاته المثيرة محركة لعواطف واحاسيس المتلقي ، فالمثير التقني البصري يؤدي إلى تجاوز فمخاطبة الحواس إلى مخاطبة الذات – النفس واعماقها واستثارة مرجعياتها الاجتماعية والفكرية .

وقد تكونت المثيرات البصرية المضافة في عرض (في اعالي الحب) من اللامألوف في الاستخدام ، ففي إحدى جوانب المسرح اليسار ، استخدم المخرج كومة من الملابس التي امتدت من أرضية المسرح – الخشبة إلى فضاءها – عمودياً حتى السقف وكان شكلها الهرمي أهم ما يميزها ، أما الجانب الآخر فقد استخدم ثلاث كراسي وحبال وخشب ، ولقد شكل هرم الملابس بحجمه وكتلته الكبيرة مثيراً بصرياً مهماً جداً ملأ يسار المسرح ليحيلنا إلى الكم المتراكم من المشاكل والهموم والأزمة المتوالية انه مثير تأويلي – رمزي حاسم ، اعتمدت عليه الشخصية في التداعيات واستحضار الماضي البعيد والقريب .

إن هذا المثير كومة الملابس، يقرأ في أكثر من جانب فهو يمثل مشتركاً مهماً ما بين المرأة – البطلة وشخصية الشهيد، انه رابط من الذكريات والاتصال الروحي والنفسي ما بين المرأة الحاضرة والرجل الغائب، تلك المرأة التي كان جل امنياتها ان تتزوج من هذا الذي رحل شهيداً في حرب مفروضة عليه وعليها.

لقد عمد المخرج في تمييز مثيراته النفسية التي استخدمها من خلال قدرتها على التحول والاستخدام في أكثر من دلالة وموضع، أما المسرح أصبح بكلتيه مثيراً متحولاً بكل ما احتواه ، لأنه شكل فضاء الحرب ساحة الحرب وحراكها الدرامي ، ثم استخدامات الكراسي الثلاثة (يمين المسرح) تحولت في أكثر من مرة إلى (ملجأ) موضع دفاعي للمقاتل . ثم ظهور شخصية الجني الذي تجلى في شخصية الرجل وهو الذي يعمل على تحقيق ما ترغب به من استحضارات .

لقد كانت المثيرات حاضرة بقوة فكومة الملابس بكل تنوعاتها من ارض الخشبة إلى سقفها تجاوزت عادة مألوفية استخدام الزي في العرض المسرحي إلى ما هو ابعد من ذلك ما مكنها من ان تكون مثيراً بصرياً حاضراً على الدوام طيلة زمن العرض ، وكانت مثيراً بصرياً موازياً لفعل التمثيل وليس داعماً له ، فالمثير البصري إذا ما شكل حضوراً بصرياً فاعلاً سيكون موازي لفاعلية الممثل وليس داعماً له فحسب .

كما ان تحولات الكراسي وعدم ثباتها في مقابل ثبات كتلة الملابس أدى إلى جعل العرض ثابتاً في زاوية (يسار المسرح) ، ومتحولاً ومتحركاً في يمين المسرح عبر فعل الكراسي وتحولها وفقدانها دلالتها الأولى الكراسي .

فكانت عبر الصورة الكلية للعرض بين الحراك والسكون، حراك واحداث المعركة وسكونية الماضي وذكرياته .

إن أهم ما ميز مثيرات التقنية في هذا العرض هو توزيع المكان وتقسيمه إلى وحدات ثلاث حرب – بيت – كراسي – جبل ملابس ، ولا يحتاج الدخول من مناخ إلى آخر سوى خطوات الممثل وانتقاله من الماضي – الحرب إلى الحاضر – البيت ، ومن المعركة إلى القمقم . وهي انتقالات سريعة وجمالية كانت مدروسة ضمن فضاء الرؤية الاخراجية، وهنا كان استخدام الضوء واللون هو العنصر التقني والمثير البصري الذي ساعد في تلك التحولات، فبإظلام مكان الكراسي تنتقل الإضاءة إلى البيت ثم إلى الحرب وهكذا بحيث سجل مثير تقنية الضوء البصري فعلاً أساسياً اعتمد عليه عنصر التحول في العرض إلى جانب تحول العلامات الأخرى – الكراسي . الذي كان الممثل يختفي خلفها ليصبح الكرسي ساتراً أو موضعاً دفاعياً.

فضلاً عن المثيرات الأخرى في المؤثر الضوئي والإكسسوارات وقدرة التمثيل الفائقة الذي يميز بها كادر العرض. ما دفع المخرج إلى الاهتمام بتشكيلات العرض لتبتعد تماماً عن معانيها الحياتية إلى معاني وفضاءات فنية فكرية تؤدي إلى حضور عنصر الدهشة والجاذبية لذائقة المتلقي ومدركاته الحسية.

وبحث المخرج أهمية المثيرات التقنية لذلك فقد جعل ذلك من العرض سبباً في منح عين المتلقي القدرة على الحركة والملاحقة لتحولات العرض وانتقالاته، ما جعل المتلقي عنصراً فاعلاً في العرض لا مستهلكاً.

النتائج

1. المثير البصري يتوقف تأثيره ومقدرته التعبيرية على قوة الرؤيا الاخراجية
2. المثير البصري قد يأتي من خارج عناصر العرض المعروفة (جريان الماء، النايلون)
3. توائم وتناسق التقنيات المسرحية في العرض يؤدي إلى مثيرات بصرية تشكل وحدة العرض وجماليته.
4. الجسد ومرونة الزي قد يكون مثيراً بصرياً دلالياً يحيل إلى مرجعيات واقعية.
5. جغرافية المكان المتشكل قبل العرض قد يحتوي على مثيرات بصرية تدعم العرض (خطوط البلاط في أرضية عرض همام بغدادي) .
6. المثير البصري يتحول وفق تحول الدلالة وانتقالها (الماء، المسطبة، التابوت) .
7. المثير البصري قد يشكل ايقاعاً للعرض زمني – اشاري (النجار في العرض) .

8. المثيرات البصرية في العرض المسرحي ليست ساكنة وحركتها هي التي تشكل الاثارة البصرية التي تلاحقها عين المتلقي .
9. المثير التقني – البصري الفاعل يتجاوز المدركات الحسية باتجاه مخاطبة الذات والنفس لدى المتلقي .
10. المثير التقني الأكثر اثارة جمالية يوازي فعل التمثيل ولا يكون داعماً له حسب.
11. صورة العرض المتكونة من مثيرات بصرية مؤثرة تكون مثيراً شاملاً للمثيرات الأخرى داخلها.
12. المثير التقني – البصري المتحول يفي للعرض أساس حيوي وعامل أساسي في خلق صورة العرض الكلية لأفكار المخرج ورؤيته الاخراجية.

الاستنتاجات

1. سعى المخرجون في المسرح العالمي والعربي والعراقي إلى البحث عن عناصر جذب لتشكل مثير بصري جاذب .
2. الحراك دون الثبات هو الذي يشير إلى توافر تدفق صوري – بصري في النص المسرحي .
3. العرض المسرحي لا يعني انه مثير ومهم بتوافر التقنية المسرحية . بل باستخدامها الصحيح .
4. اختلاف العرض المسرحي وتطوره في القرن العشرين وما بعده دليل استثمار مثيرات بصرية جديدة بفعل المغايرة والخروج على التقاليد (تمرد منوشكين ، مايرهولد ، ارتو ، برشت ، ويلسون فورمان) .
5. في المسرح الحديث قامت المثيرات البصرية على تهشيم المكان وتشظية (كانتور) .
6. سعى المخرجون العرب والعراقيين لاستثمار اشكال تراثية لتوليد مثيرات بصرية هوياتية ، محلية ، مرجعية لتأصيل المسرح العربي .
7. ثمة طروحات في المسرح العراقي مميزة على نطاق عربي بسبب تنوع ثقافة وأساليب المخرجين العراقيين (عوني كرومي ، صلاح القصب ، عزيز خيون ، سامي عبد الحميد ، عقيل مهدي يوسف) .
8. اعتمد المخرج العراقي في تفعيل مثيرات المكان البصرية عبر الخروج من العلبة (عزلة في الكرستال ، الشقيقات الثلاثة ، ترنيمة الكرسي الهزاز) .
9. اختلاف تجارب وأساليب المخرجين العراقيين الرواد والشباب تثري العرض المسرحي بصرياً وتشكيلياً وجمالياً .
10. المثيرات البصرية للتقنية المسرحية تشكل بعداً ثقافياً صورياً يتوائم مع ثقافة العصر الصورية .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التوصيات

توصي الباحثة بما يلي:

1. توجيه الطلبة في كليات الفنون – قسم المسرح على كتابة بحوث حول المثيرات البصرية والسمعية والحركية .
2. إدخال هذه المادة في مناهج الدرس المتعلق بالتقنيات .
3. قراءة العروض المسرحية وفق مفاهيم المثيرات البصرية الحديثة .

المقترحات

1. دراسة المثيرات البصرية في النص المسرحي العراقي .
2. دراسة المثيرات البصرية في المسرح الصامت (البانتومايم) .
3. دراسة المثيرات البصرية في المسرح الراقص (دانس دراما) .

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019

References:

1. Abdel Nasser Hassou: Vocabulary of theatrical play , I 1, (Damascus: Syrian General Book Organization, 2010).
2. Asaad Roth: Director of Contemporary Theater, Al-Rimah, Kuwait, 1979.
3. Badri Hassoun Farid and Sami Abdul Hamid: Principles of Theater Production, I, (Baghdad, House of Public Cultural Affairs, 1981).
4. David and Leoner: The Theater of the Sun, T. Amin Hussein, Rabat, (Cairo, Academy of Arts, 1999).
5. Denise Diderot: Surprising in the art of actor, Tr. Nora Amin, I, (Cairo, Experimental Theater Festival).
6. Firas Al-Rimouni: Experiments in Theater, 1, (Amman, Dar Al-Hamed Publishing and Distribution, 2012).
7. Fuad Abu al-Makarem: Foundations of Visual Visualization of the Movement, I, (Cairo, The Arab Book Library, 2004).
8. Jabbar Jodi: Scenes in Scenes, I, (Baghdad, Arab Youth Theater, First Edition, 2011).
9. Jassim Kadhim Abdul, Hassan Ibrahim Hassoun, the movement of the art form in the Iraqi theater, Al-academy Journal, University of Baghdad, Issue 86 , year 2017 .
10. Laila Ben Aisha: Arab Theater from Founding, Assimilation and Experimentation, Al-Khashba Magazine, Issue 1, First Year (Baghdad, Rabat Center for Performing Arts, Spring 2013).
11. Mary Elias, Hanan Kassab: The Philosophical Dictionary, I, (Lebanon: Lebanon Library, Publishers, 1997).
12. Pioneers in Theater Design: International Bulletin, No. 242, Austria, 1979.
13. Qasim Mohammed: Interview with director Qassim Mohammed, Gulf Magazine, UAE, Sharjah, No. 1206, year 1985.
14. Sami Abdul Hamid: Iraqi theater in a hundred years, i 1, (Baghdad, the drafts of the Baghdad Capital of Arab Culture 2013).
15. Utashud Hori: Theatrical Kana (Geography of Modern Drama), T. Amin Hussein, Rabat, 1 (Egypt, Cairo Experimental Festival, 1997).
16. Yasin Nusseir: Contemporary Iraqi Theater, I, (Belgium, Desert Foundation, 1997).
17. Yassin al-Nasir: Questions of Modernity in the Theater, 1, (Sulaymaniyah, Salar Band, 2008).
18. Youssef Al-Ani: Intermediary of Cultures (Awni Karoumi Theater, Shanu Magazine, Issue 17, Year, Sulaymaniyah, Salar Theater Group, 2010).

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/111-128

Visual Exciter of Theatrical Techniques in the Iraqi Theater Show

Shaimaa Hussein Taher[1]

Al-academy Journal ……..…… Issue 93 - year 2019
Date of receipt: 15/9/2015…....Date of acceptance: 13/10/2015…....Date of publication: 15/9/2019

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

Abstract:

The theatrical show consists of theatrical techniques that form the space to display the play that may form conscious visual effects about the receiver. The current search included the (Research problem) which is the immediate question ((What makes the theatrical techniques dazzling and visually exciting in a certain theatrical show?))

It also included (the importance of research) by highlighting the importance of theatrical techniques and the mechanism of contrast.

It also identified the visual stimulus of theatrical techniques in the theater show.

It also included the (research limits), which were temporally determined by the period (1990-1998) and spatially, the Iraqi theater shows (Baghdad), in which theatrical techniques constituted visual, philosophical and aesthetic excitement.

Objectively, I chose to study the stimuli caused by theatrical techniques in the theatrical show.

The (theoretical framework) included two sections, the first of which is concerned with the study of directorial methods and their importance in detailing technical stimuli.

The second section dealt with the technical stimulus and performing it in the Arab - Iraqi theater. The chapter concluded with indicators that resulted from the theoretical framework.

The research procedures included the research community and samples chosen intentionally based on the indicators resulting from the theoretical framework as a tool for analysis within the descriptive analytical method and viewing the shows and the photographs then comes the analysis of the two selected shows (Isolation in the Crystal) (in the Heights of Love) .

.

key words :(Exciter, visual, technique)

[1] **University of Babylon /College of Fine Arts,** Shaimaahussein188@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/129-148

لـذة الخـــوف وغـوايـــة المثيـر في سـينمـا الرعــب

كاظم مؤنس عزيز[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/6/9 ، تاريخ قبول النشر 2019/6/30 ، تاريخ النشر 2019/9/15

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

ملخص :

في نظرية الأنواع السينمائية تأتي أفلام الرعب في مقدمة القائمة ، فهو من أقدم الأنواع قاطبة رأى النور مع بواكير ظهور السينما مستفيدا من الأعمال الأدبية وبالذات من الأدب القوطي وما زال مستمرا حتى يومنا هذا، بل شهدت الألفية الثالثة زيادة واضحة في عدد الأفلام والمتلقين على حد سواء ، فتعددت الأنواع داخل النوع الواحد وكثروا الكتاب وتنوعت الموضوعات وكلها تسعى إلى بث الرعب والفزع والخوف في قلوب المشاهدين الشغوفين بنوع الرعب .ورغم أن الخوف والرعب والهول كان يُعدُ على مر العصور تحديا للتوازن النفسي والأستقرار فضلا عن كونه رفضا وتعارضا للذائقة الجمالية وعدائيا لكل ما هو جميل ومُفرح وقيم ، إلاَ أنه ما زال يتمظهر في العديد من ممارسات التلقي باعتباره قيمة جمالية آسرة، قادرة على التأثير في النفوس والوجدان، وتستقطب العديد من المشاهدين ،وما تزايد إنتاج أفلام الرعب ومشاهديها إلآ دليل قاطع على وجود هذه النزعة لدى العديد من المتلقين من كلا الجنسين .

الكلمات المفتاحية: لذة، الخوف، غواية، الرعب

المقدمة :

تمثل هذه الدراسة محاولة جادة للتعرف على هوية المثير المُشتهى و الجميل الآسر الذي يجذب إليه العديد من المشاهدين من كلا الجنسين - إن لم نقل أن نسبة النساء اللاتي يتعرضن لنوع الرعب هي النسبة الأكبر- كما أنها محاولة للتعرف على سر الأفتتان بهذا النوع من الأفلام فضلا عن محالة التعرف على الدوافع التي تقف خلف الشغف بأفلام الرعب لدى العديد من المشاهدين من الرجال والنساء على حد سواء، وهي رحلة للتقصي الدقيق بعيدا عن التصورات المجردة لتلمس طبيعة هؤلاء الناس الذين يستهويهم هذا النوع من الأفلام .

يوما بعد آخر تتطور الوسائل التكنولوجية والألكترونية الموظفة في صناعة السينما، وكذلك تتطور اساليب استخدامها في الإنتاج والإخراج والتصوير والمجالات الأخرى المرتبطة بجماليات الفلم، وكل ذلك يرمي إلى هدف واحد يتمثل بالدرجة الأساس بتقوية تاثير الصورة وزيادة شحنتها الساحرة التي تجذب المشاهد إلى عمق الشاشة ليتماهى مع أحداثها وشخوصها ، فيتمثلها كشاهدة حاضرة يستحيل فيها العالم

[1] الجامعة الأهلية / مملكة البحرين ، kadhimaziz101@yahoo.com

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الأفتراضي إلى عالم عياني تتكفل بخلقه الوسائل المنتجة بكل المقاييس ولعل أكثر الأنواع السينمائية استخداما لهذه الوسائل هي سينما الرعب التي وجدت فيها كل ما يمكنها من إنتاج صورة صادمة ذات قوة عارمة، وسطوة مؤثرة طاغية، قادرة على أختراق المستوى النفسي والعقلي للمتلقي والهيمنة عليه، وكل هذه الوسائل تعمل على وفق إيقاع موحد مفعما بشحنات عاطفية ونفسية واجتماعية وجمالية متعددة الجوانب، هدفها المتلقي بالدرجة الأساس، مما يؤكد على ضرورة تحقيق صدمة رعب كاملة لدى المشاهد. وبهذا الشكل وجدت سينما الرعب وسائلها الخاصة لتحقيق هدفها في جذب المزيد من المشاهدين لشباك التذاكر، الأمر الذي قاد بالضرورة إلى إنتاج المزيد من أفلام الرعب لإشباع هذه الرغبة المتفاقمة لدى المشاهدين من كلا الجنسين على حد سواء، وقد يبلغ إنتاج العام الواحد العشرات من من هذا النوع. فضلا عن إعادة إنتاج بعضها كما في أفلام السلسلة، و سنأتي على ذكر ذلك لاحقا.

المشكلة:

في نظرية الأنواع السينمائية تأتي ألافلام الرعب في راس القائمة فهو من أقدم الأنواع قاطبة فمع بواكير ظهور السينما خرج فلم الرعب للوجود مستفيدا من الأعمال الأدبية وبالذات من الأدب القوطي وما زال مستمرا حتى يومنا هذا بل شهدت الألفية الثالثة زيادة واضحة في عدد الأفلام والمتلقين على حد سواء ، فتعددت الأنواع داخل النوع الواحد وكثروا الكتاب وتنوعت الموضوعات وكلها تسعى إلى بث الرعب والفزع والخوف في قلوب المشاهدين الشغوفين بنوع الرعب .ورغم أن الخوف والرعب والهول كان يُعدُ على مر العصور تحديا للتوازن النفسي والأستقرار فضلا عن كونه رفضا وتعارضا للذائقة الجمالية وعدائيا لكل ما هو جميل ومُفرح وقيم ، إلاّ أنه ما زال يتمظهر في العديد من ممارسات التلقي باعتباره قيمة جمالية آسرة، قادرة على التأثير في النفوس والوجدان، وتستقطب العديد من المشاهدين ،وما تزايد إنتاج أفلام الرعب ومشاهديها إلاّ دليل قاطع على وجود هذه النزعة لدى العديد من المتلقين وأغلبهم من النساء. وفي ضوء المعطيات السالفة الذكر أنطلقت فكرة هذه الدراسة التي سعت لتلمس أجوبة منطقية وموضوعية على وفق منهجية علمية راشدة للتعرف على سحر الجميل والأفتتان الآسر في هذه الأفلام التي تحظى بجمهور واسع، ومن جانب آخر تحاول التعرف على طبيعة هذا الجمهور الذي يجد في الخوف لذة وفي الرعب غواية توقظ في داخله حاجة لطلب المزيد من افلام الرعب وليس غريبا أن تتحدد أشكال الرعب وإستراتيجياته بحسب أهدافها ومقاصدها لأن الهيمنة بالقسوة الطاغية والقهر الذاتي وجلد الذات والتشوهات والأرواح والأشباح والشياطين ومصاصي الدماء وغيرها لا تنتج إلا الرعب في أقصى تمظهراته وأشدها عنفا، وهي بأشكالها المختلفة تفضي إلى الصدمة وبث الرعب والخوف في النفوس، ومع تعدد دلالات الرعب وأسبابه واختلاف أبطاله وضحاياه، فإن نتائجه هي الأخرى لا تختلف عن سابقتها فكلها تسعى لإستئصال الأمان والسلام والطمأنينة والأستقرار حتى حين يكون المشاهد في بيته الخاص ومع من يحب. ومن هنا يتأتى سؤال المشكلة المتمثل بالآتي : كيف يستحيل الخوف والإثارة إلى قوة من الجمال والأفتتان الآسر تدفع بالمتلقي إلى الإنغماس الكامل في عمق الشاشة؟ وإلى أي مدى يؤثر محتوى أفلام الرعب على المشاهدين؟ وما الدور الذي تلعبه الأبنية المعرفية والعوامل الإدراكية المؤثرة على السلوك لدى الذين يتعرضون لأفلام الرعب.؟

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أهمية الدراسة:.

تتاتى اهمية هذه الدراسة من أهمية الموضوع نفسه باعتباره موضوعة لها خصوصيتها على مستوى التلقي والفسي والفني و تتمظهر اليوم لتتشكل كظاهرة جمالية ونفسية اجتماعية وفلسفية متعددة الأشكال، بالإضافة إلى كونه محاولة جادة تتجه في المقام الأول إلى توليد بنية معرفية تفيد الدارسين في مجالات الفنون وعلم النفس الآجتماعي فضلا عن الإعلاميين والمختصين والجهات ذات الصلة بهذا الشأن نظرا لما توفره الدراسة من نتائج ومعطيات جديرة بالاهتمام. كما تتأتى أهميتها من ندرة الدراسات التي تتعرض لموضوعات أفلام الرعب و التلقي فضلا عن كونها تسد نقصا في المكتبة العربية وتسلط الأضواء على الدوافع الكامنة خلف الشغف بأفلام الرعب على إختلافها وتنوعها.

الأهداف:-

- التعرف على الكيفية التي يستحيل فيها الخوف والإثارة إلى قوة جمالية آسرة تدفع المتلقي للإنغماس الكامل في عمق الشاشة .
- كما تسعى الدراسة إلى التعرف على الدوافع التي تقف خلف الشغف المتزايد لأفلام الرعب لدى المتلقين على اختلافهم.
- رصد دور الأبنية المعرفية والعوامل الإدراكية المؤثرةعلى السلوك لدى المتعرضين لأفلام الرعب .

سينما الرعب المخاضات الأولى :.

منذ نشأت السينما في العام 1895 ومطلع القرن العشرين وصولا إلى وقتنا الحاضر مرت السينما بالعديد من المراحل وتطورت في وقت متزامن في العديد من البلدان مرة واحدة ولكنها أنتهت إلى ما أنتهت إليه اليوم شكلا ومضمونا مختلفا، ومشاهدين مختلفين وبذائقة من الصعب تحديد طبيعتها بسبب تعدد أنواع جنس الفلم الذي خلق أنواعا من المتلقين. فمنذ مطلع خمسينيات القرن الماضي حتى يومنا هذا، تربعت هوليوود على عرش الصناعة السينمائية بلا منافس، رغم أن هناك بعض الإضاءات التي حدثت وتحدث على يد بعض السينمائين الذين تركوا بصمة في تأريخ تطور صناعة الفلم ونظرياته نذكر منهم :. بودوفكين ومواطنه سيرجي آيزنشتين ثم جون فورد وسيسيل دي ميل ووليم وايلر هوارد هواكس من أمريكا ، فيسكونتي وروسلليني ودي سيكا من إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية وفرانسوا تريفوت وكلود شابرول وجودار وكارل درايرمن فرنسا ديفيد لين والفريد هيتشكوك من بريطانيا قبل إنتقال الأخير إلى هوليوود، هؤلاء وإلى جانبهم يوجد مخرجون مبدعون ممن أسسوا لسينما مختلفة يصح وصف أفلامهم اليوم بالمتحفية كجان رينوار وجان كوكتو وأنجمار برجمان وبازوليني وأنتونيوني وآخرين لكن السينما التي تتكرس لها الدراسة هنا ستقتصر على نوع الرعب كما هو اليوم في الألفية الثالثة، بسبب تميزه بسمات وملامح مغايرة بالكامل عن أعمال وتوجهات هؤلاء وأمثالهم. و إذا ما تجاوزنا عن وعي الطفرة التقنية والتكنولوجية التي رافقت صناعة السينما وأوصلتها إلى ما هي عليه اليوم من حيث المستوى العالي من التطور التقني والإنتاج والصناعة والتسويق، فهناك مراحل فاصلة في تأريخ تطور السينما منذ بدء المرحلة الجنينية التي وصمت أسم السينما الصامتة في العام 1895 حتى دخول الصوت عام 1927 وما تلاه من تقدم في حقول تخصصات السينما على إختلافها، ولم يكن العصر الصامت خال من بعض الإضاءات

الخالدة في المرحلة التي سبقت دخول الصوت على الفلم مثل رائعة روبرت فين، مقصورة الدكتور كاليجاري، وشبح الأوبرا لروبرت جوليان، عام 1925 وهو رؤية متبناة من موضوعة الحسناء والوحش، ويعد هذا الأخير قمة ما وصل إليه نوع الرعب في تلك المرحلة على مستوى سردية النص والديكورات المختلطة مع صورة الواقع وتشكيلاته فضلا عن توظيفه لكل ما أسفرت عنه تطورات وإنجازات هذه المرحلة في مجمل جماليات الفلم وتقنياته، و لعل أبرز ما يميز هذه المرحلة بالذات هي ظهور قائمة طويلة بأسماء الفنانين والفنيين الذين دفع بهم عالم السينما إلى الواجهة في مجال الإخراج و الكتابة والتصوير والمونتاج وبشكل خاص في فن المكياج والخدع السينمائية وقد أقترنت هذه المرحلة بشركة يونفيرسال التي لعبت دورا بالغ الأهمية في حقبة الثلاثينيات لأنها قدمت أسماءً كبيرة في مختلف تخصصات السينما مما رسخ من الصناعة وطور أساليبها .(Steiger:1975.P.58)

لتبشر بدخول المرحلة الكلاسيكية التي تلت دخول الصوت إلى الفلم ثم الفترة الذهبية (The Golden Ege) أو ما عُرف بالمرحلة الهوليوودية حيث الإنتاج يتم في داخل ستوديوهات هوليوود وهي المرحلة التي طغت على مجمل صناعة السينما في العالم ،وصولا إلى المرحلة المعاصرة التي تسيدت فيها على قمة الإنتاج العالمي بلا منازع " و خلال هذه المراحل تماشت المواضيع المطروحة مع قضايا العالم، كالحرب الاولى و الثانية، و حرب فيتنام، و الازمة المالية في الثلاثينات ..... الخ، وهذا ما جعل الفيلم الامريكي ناجح بجميع المقاييس." (me.blogspot.com)

كما خدمها التطور التكنولوجي الذي حقق نقلة نوعية في صناعة أفلام الرعب فزادت أعداد محبيه كما زادت أعداد الباحثين عن الإثارة والخوف والتشويق.(2)(me.blogspot.com) اما الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية التي شهدت أكتمال الصوت تقنيا كما أصبح الفلم ملونا ونضجت حقول تخصصات الفلم، وبرزت أسماء مهمة تعمل في مجالاته المختلفة، وتركزت صناعة السينما، لم يكن نوع الرعب بمنأى عن كل ذلك فقد بدى وكأنه قد خبر خيبة الحرب و ويلاتها وانعكاساتها النفسية ، وبالتالي وجب عليه التعاطي مع صيغ مختلفة بالكامل ففي الولايات المتحدة كان الاهتمام مكرسا في المجالات الغرائبية ومع ذلك كان هناك مؤلفون وأعمال ينبغي ذكرها هنا كروجر كورمان الذي خصص جزءا من أفلامه لأستلهام عددا من أعمال الروائي ادغار آلان بو، كما يمكن أن نذكر شارلس ليفتون الذي قدم - ليلة الصياد عام 1955- و وظف به كل ما توصل إليه النوع من تقنية في عمل فلم نفسي بالدرجة الأولى .

وإلى جانبه يُذكر فال جيست، وفريدي فرانسس وجون جيلنك وفي مجال السيناريو جيمي سانكستر وجون إلدر، ومن الممثلين ، الشخصية التي أشتهرت بتمثيل سلسلة أفلام دراكولا كالممثل كرستوفر لي، و بيتر كوشينك، وآخرين ممن شحنوا الشخصية بطاقة عالية وبالتالي أصبحت أفلامهم ظاهرة تقترن باسماء هؤلاء الفنانين . (Barber :1975.P.125) ولم تكن السينما الإيطالية عن ذلك ببعيد فقدمت المخرج – ماريو بافا – الذي خلع على شخصياته في اعماله الفلمية شيئا من الغموض تُعد بمثابة إضافة نوعية في نوع الرعب وذلك في فلمه – مذبحة الشيطان 1960 – كذلك كان لليابان حصتها فبرزت اعمال المخرج – إنشوريو هوندا- كما كان للمكسيك دورا متطورا وسع كثيرا من إنتشار هذا النوع من الأفلام فكانت هناك سلسلة من افلام دراكولا ومصاصي الدماء والقوى الخارقة والخوف والغموض والأشباح والشياطين

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والوحوش والمستذئبين والخيال العلمي والقتلة المتسلسلين و قاطعي العنق، وهي تفرعات متطورة في داخل النوع ذاته عمت كل دول أوروبا التي أسست لصناعة سينمائية هائلة أفضت إلى توسع النوع وأزدهاره فترسخت ملامحه وتشكلت هويته وصار له نجومه ومحبيه وشخصياته المؤثرة ، لتشهد الحقب اللاحقة فلما خالدا ما زال حتى هذه اللحظة يقف على رأس قائمة أفلام الرعب كونه شكل منعطفا وتحولا نوعيا في بنية وتصميم وملامح نوع الرعب هو فلم – طارد الأرواح الشريرة 1973 – لوليم فريدكن. (Monton: 1983.P.436) .

أما حقبة الثمانينيات فقد بقيت محتفظة بالنمط السائد إلى أن جاء فلم (Friday The 13Th) ولم تتغير أفلام الحقبة التالية إلى أن ظهر فلم (Scream) للمخرج ويز كرافين وهو أيضا من أفلام السلسلة(http://www.stob5.com/570758-3.html) .

غايات الرعب:.

والجدير بالذكر أن ثمة ميراث مشترك ومتراكم بين سينما الرعب والمتلقي يستدعي النظر إلى بعض المتغيرات باعتبار أن الفنون تستند على الدوام إلى واقع مرجعي تستقي منه مضمونا محوريا تبني عليه . ولأن الفلم هو نص مقروء لذا فهو يشتمل بالضرورة على عدة مستويات فمعرفة كتابة السيناريو وطريقة إخراجه وتصويره وأتمام مراحله الأخرى تفيد في فهم تداخل هذه المستويات مع بعضها لتشترك كوسائل إنتاج لتثوير صدمة الصورة ذات القوة التأثيرية الطاغية على المشاهدين، وكل هذه الوسائل تعمل على وفق إيقاع موحد مشحون بشحنات عاطفية ونفسية واجتماعية وجمالية متعددة الجوانب تتجاوز سياق الفلم كبنية منفتحة متعددة الطبقات والدلالات، هدفها المتلقي بالدرجة الأساس، مما يؤكد على ضرورة فهم الميكانزمات السيكولوجية اللازمة لتحقيق صدمة رعب كاملة لدى المشاهد. وليس غريبا أن تتحدد أشكال الرعب وإستراتيجياته بحسب أهدافها ومقاصدها لأن الهيمنة بالقسوة الطاغية والقهر الذاتي وجلد الذات والتشوهات والأرواح والأشباح والشياطين ومصاصي الدماء وغيرها لا تنتج إلا الرعب في أقصى تمظهراته وأشدها عنفا، وهو بأشكاله المختلفة يفضي إلى الصدمة ونشرالرعب والخوف في النفوس، ومع تعدد دلالات الرعب وأسبابه واختلاف أبطاله وضحاياه، فإن نتائجه هي الأخرى لا تختلف فكلها تسعى لإستئصال الأمان والسلام والطمأنينة والأستقرار حتى حين يكون المشاهد في بيته الخاص ومع من يحب .

ولن يتردد هذا النوع من الرعب بأن يتمثل بممارسة القوة الوحشية بأقصى حدودها، وقد تتخذ هذه أشكالا مختلفة للتأثيرعلى النساء بشكل خاص، فتذهب المرأة لمشاهدة فلم الرعب كما لو أنها قد أعدت نفسها لمثل هذا الطقس أو لهذه المهمة التي ستمارسها إثناء العرض، ولا يخفى على أحد كيف للفزع المهول أن يشل حركة الإنسان في موقف ما؟ وبعض الدراسات ترى فيه مهدم للروح البناءة يصيب صاحبه بالإحباط بسبب تدمير الذات لأن هذه الأفلام تصنع عالما مؤقتا يتجاوز قهر الذات إلى حالة من الخوف والرعب تتجاوز حدود الرعب المكاني والزماني لأنشاء عالم آخر يقوم على أنقاض العالم الواقعي يلازم ويكبل القدرة ولا يحرضها على الإبداع على اعتبار" أن كل إبداع هو دليل على تجاوز لحالة القهر " **(Majed.Morris:1999.P.19)**

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الذي يتجلى بأقسى صوره حين تجد الشخوص نفسها محاصرة بالمكان الذي سرعان ما يستحيل إلى قفص يصعب الإفلات منه، فحيثما تهرب الضحية سيكون المكان مقفلا لا مخرج منه مما يزيد كثيرا من مرارة المواجهة مع الموت الوحشي القابع في زاوية من زوايا هذا القفص المميت الذي ينغلق على إدراك المشاهد ووعيه فـ " الإنسان مكان للوعي يختزل عبر الوعي الأمكنة كلها " (Nabelh.Abraham:P.140)

المظاهر المشتركة في نوع الرعب:.

يبرز نوع الرعب على رأس قائمة الأنواع السينمائية باعتباره واحد من أقدم الأنواع قاطبة، إذ أنطلق مع نهايات القرن التاسع عشر وبواكير القرن الماضي، وما زال مستمرا في التطور ويحظى باهتمام العديد من المشاهدين مستلهما العديد من الأعمال الأدبية لمؤلفين كبار مثل – إدغار الآن بو وبرام ستوكر وماري شيللي أما الأفكار الأكثر شيوعا التي يبني عليها موضوعاته الدرامية فتتمثل بتلك المضامين المحركة للمخاوف والمفجرة لردات فعل صادمة مزودة بشحنات عاطفية سلبية مثل فكرة الموت والقبر والقوى الخارقة والأرواح والشياطين والأشباح والوحوش ومصاصي الدماء والتعذيب والسحرة والسفاحين وآكلي لحوم البشر، فضلا عن تعاملها مع الكوابيس والتقمص وكل ما يمكن أن يثير الاشمئزاز والخوف من المجهول، وهي من أكثر الموضوعات تكرارا في نوع الرعب. وفي كل موسم تطل علينا مجموعة تستهوي عشاقها من المأخوذين بها فتسحبهم إلى الجانب المظلم في السينما، إلى الجانب المرعب لتمارس عليهم سطوة الخوف والقهر والفزع .

و ثمة حقيقة يجب الأقرار بها فليس كل ما يصنع في هذا النوع رديء بل هناك أعمال تمثل تحديا فنيا عال المستوى يثير الاعجاب والاهتمام من الناحية الفنية والتقنية والسرد وقوة الحبكة والعمق الدرامي، وتنطوي على قدر كبير من التشويق والإثارة والرعب المهول، من أمثال فلم الطيور لهيتشكوك ودراكولا لفرانسس فورد كوبولا وكاري لبرايان دي بالما المعد عن رواية تحمل نفس الأسم لسيد الرعب ستيفن كنك . ومع ذلك فإن نموذج النوع الأول بموضوعاته السابقة الذكر يحظى اليوم بعدد كبير من المشاهدين والمتابعين ويلاقي جمهورا آخذا بالاتساع، فقد شهد العقد الأخير تصاعد موجة عارمة من أفلام الرعب يرافقها تزايد مضطرد في أعداد المشاهدين، ونظرة سريعة لحصاد إيرادات بعض هذه الأفلام تعزز من قولنا بأن نوع الرعب ما زال يحقق أرباحا تتجاوز التصورات حيث أرتفعت إيرادات فلم (IT) أحدث الأفلام المنتجة لعام 2018 إلى – 404 – مليون دولار خلال أول أسبوعين بعد نزوله في صالات العرض والتوقعات تشير إلى تجاوزه إيرادات فلم – ذهب مع الريح – البالغة أربعة مليار دولار الذي اخراجه فكتور فلمنك عام 1939 يليه فلم – افاتار – لجيمس كاميرون الذي تقدر إيراداته بثلاثة ملايين يساويه حرب النجوم بجزئه الأول لجورج لوكاس المنتج عام 1975. (www.elfagr.org) وفي الحقيقة أن النوع ولد وتأسس على سلسلة مترابطة ومتواشجة قوية ومثيرة أمتزجت مع مظاهر نوعية خاصة ميزته دون غيره من الأنواع السينمائية، لذلك يمكن القول أن هناك بعض الصلات القوية التي تربطه مع نوع الخيال العلمي و التي يمكن أن تحدد بعض صفاته بحيث باتت تشكل جزءا مهما من خصائصه البنائية التي عمل النوع على تطويرها لاحقا، من دون أن ننسى أن بعض الأفلام تكون أشكال وشخوص لوحوش مبتكرة بواسطة الوسائط العلمية والتكنولوجية التي أصبحت تسيطر على صناعة السينما المعاصرة. ثمة نقطة أخرى ذات

صلة بما سبق تتمثل بقدرة النوع على إعادة البناء التأريخي للعديد من المواقف والقصص والأحداث المرعبة و المختلفة التي تتموضع بعيدا في عالم مختلف عن عالمنا الحاضر، حيث يُظهر النوع حرصا شديدا على ربط الأجواء والأمكنة الخيالية بالغرائبي والنفسي ويحرك العناصر البيئوية بفاعلية قادرة على جذب المشاهد إلى فخاخها، من خلال تدبره لثلاث عمليات مترابطة مع بعضها يسعى لتحقيقها:- يتقدمها في المقام الأول إدراج ودمج العوامل الفانتازية أو الغرائبية في العالم الحقيقي. مما سيدفع المتلقي إلى التفكير بالبعد الواقعي من منظور مختلف على أنه عالم غامض صعب إدراكه بالكامل وأنه مثير للقلق .وهذا أول مرتكز يؤسس لإنتاج الصدمة لاحقا، في المرحلة الثانية يبرز على المستوى النفسي والوجداني تعاطف أو تماهي المتلقي مع شخصية في الفلم أو مع موقف أو حدث أو خاصية يعلن الفلم عن نفسه من خلالها عبر تثوير صدمة ما لدى المتماهين مع أحداثه. وهو ما يمثل بوابة للدخول في المرحلة الثالثة المتمثلة ببروز الحاجة الضرورية لدى المشاهد للإنجراف في نص الفلم، حينئذ يختبر المتلقي إثناء المشاهدة تجربة الخوف والرعب الذي قد يصل لدى بعض الأفراد إلى أقصاه. (Monton :1983.P.430) . أن واحدة من أهم مظاهر الحضارة المعاصرة اليوم يتمثل بمعماريات الظلال الخاصة بحياة المدن الكبيرة التي نتلاشى فيها بشكل يومي نغوص فيها وتبتلعنا بشراهة، فنضيع في ملامح وتحولات عالم المدنية الذي أستحال إلى مشهد بصري وضعنا مرة واحدة في كون من المتغيرات البصرية والمكانية المسكونة بالكائنات الشبحية الظلية، تلك المتعلقة بكل ما هو عابر وغير جوهري، في عالم الصورة وثقافة الاستهلاك، وقد تم ربط المشهد كله بما قد يسمى، الآن، الغرابة التكنولوجية، تلك الغرابة التي توحي لنا بأن الصور الفوتوغرافية والأفلام والأصوات الإلكترونية قد أصبحت، كلها، المصادر الأكثر أهمية في حياتنا وثقافتنا، كما أنها المظاهر التي يتجلى من خلالها ذلك الحضور المثير للاضطراب الخاص بالآخر.

وتأسيسا على ذلك فأن أهمية الصناعة السينمائية ما زالت آخذة بالتزايد بإستيعاب العديد من رؤوس الأموال وتشكل الكارتلات والشركات الكبرى التي تزايدت وتوسعت بالإندماج مع شركات أخرى من أجل توفير ما يرغب به المشاهد وسحبه إلى شباك التذاكر هذه الصناعة التي تواشجت وتلاقحت مع علوم أخرى كالسياسة والاقتصاد وعلم النفس والحرب النفسية والدعاية المضادة مستغلة إلى اقصى الحدود ما توفره الثورة التكنولوجية والألكترونية التي غيرت سينما اليوم وجعلتها مختلفة بالكامل عن تلك التي عرفناها سابقا، تلك التي سُميت بالسينما الناعمة، هذا الأرتباط التكنولوجي الألكتروني ما زال فاعلا يقود سلسلة متواترة من المتغيرات والتحولات العاصفة التي لم تتوقف في تغيير شكل السينما فحسب بل تعدت ذلك إلى جنس الأنواع التي عرفتها منذ نشأتها حتى اليوم، فأنتجت سينما ذات بنية اتصالية بالغة القوة فنوعت في مدخلاتها ومنتوجاتها وقوت كثيرا من وسائلها في التأثير على المتلقين، وأية نظرة فاحصة لطبيعة المنتج السينمي اليوم بمختلف أجناسه سيؤكد على أن السمة الوحيدة الثابتة فيه هي التغيير المستمر في الشكل والوسائل التقينة، الذي ما انفك يربكنا بتفاقم سرعة تطور المستحدثات التكنولوجية والوسائل المنتجة للأفلام. يتزامن ذلك مع تفاقم الاعتماد عليها وازدياد حجم مشاهديها في كل العالم، مما يؤكد مكانة نوع الرعب بين الأنواع السينمائية، كما يؤكد بشكل قطعي بأن له جاذبية طاغية تؤثر فيمن يشاهده وتدفعه ربما إلى البحث عن المزيد من الإثارة والرعب.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الرعب يستهدف المجال الإدراكي:.

لم يعد محتوى الفلم يهتم بتفسير المعلومات وشرحها، إذ بات اليوم يتعاطى مع ظاهرة الأنغماس والتعمق والولوج فيه بدلا من الاستئناس بالتفسيرات المعرفية، وصار هدفه بالدرجة الأساس هو التأثيرمن أجل التسلط على العالم النفسي للأفراد بالدرجة الأولى كما هو شأن الصناعة السينمائية بمجملها خصوصا تلك التي تُعنى بإنتاج أفلام الرعب، في محاولة لفهم كيفية استيعاب الأفراد لمضامين هذا النوع ؟ وكيف يمكن أن تتغير" المواقف والمعارف والقيم والاحتمالات السلوكية عن طريق الحث والإقناع "(Melvin L. De Fleur, Sandra Ball-Rokeach:P.77) والحث عامل محفز أو محرض على التقليد والأقدام على ما يتعلمه الفرلد أو يراه في الفلم والإقناع، بأن مايراه من صور على الشاشة أمرا جديرا بالصدق والإقناع ومن هنا تتأتى خطورة التأثير على المشاهدين، وكلاهما يؤدي إلى فعل الاستدلال على السلوكيات المنحرفة التي تزخر بها أفلام الرعب اليوم، لذا يمكننا القول بأن أبرز مدخلات هذا المدخل يتعلق بالتركيز على العمليات المتعلقة بالتوافق، بمعنى الأستقرار والتوازن النفسي. ندرك جيدا بأن الذاكرة لديها القدرة على حفظ وتخزين وتشكيل أو تحريف أو استعادة المضامين والمعلومات التي تتعرض لها، كما لديها القدرة على استخدامها لاحقا على وفق القرارات المتعلقة بطبيعة السلوك والتي تنطوي على الإدراك الحسي والتخيل والاعتقاد والقيم، وهذا كله يُعد وحدات بنائية تشكل مدركات الأفراد، كما يُمثل تباين رؤاهم الإدراكية التي تختلف من شخص لآخر لأن المعنى أو المحتوى المتحرر من الفلم باعتباره مجال المعرفة الإدراكية والذي يتلقاه المشاهد مثلا إنما يُفسر بناء على مجال المعرفة الإدراكي لديه فتكتسب المضامين معانيها ودلالاتها .(Mohamed Abdulhamid: 2000. P184) ويرى عدد غير قليل من المنظرين بان أية عملية ترمي إلى إحداث تغيير في السلوك لدى المتلقي، ينبغي أن تستهدف التأثير على متغيرات المجال الإدراكي الذي يصفه روكيتش بالعوامل الإدراكية والتي يرى بأنها أبرز **" المؤثرات على السلوك "** (Melvin L. De Fleur, Sandra Ball-Rokeach: P.380.) فإذا ما استخدمت بفاعلية فبالإمكان السيطرة على السلوك البشري إنطلاقا من أن البنية الداخلية لدى الأفراد تتأثر بتعديل مستويات المجال أو العوامل الإدراكية. فمنذ أن نشر جاك دريدا كتابه الشهير «أشباح ماركس» في مطلع عام 1994، وفكرة الغرائبي أو الغرابة آخذة بالتفاقم والانتشار في الأوساط الأكاديمية والثقافية، عامة، للحد الذ ي باتت تشكل سمة معبرة عن المزاج السائد للقرن الحالي، وهو في وجهه الآخر شعوربالاضطراب والجمال على حد سواء، كونه مركز الإثارة ومكان المعنى المضطرب في كل ما هوغريب وغير مألوف في الفنون عامة، فتراجع النوع الفانتازي المضيء و المتفائل الناعم، وتزايد حضور ذلك النوع الغريب المتشائم، القاتم المرعب الذي ما زال حتى اللحظة يكثر ويكبر أكثر فأكثر، مما فتح الباب على مصرعيه لسيادة نوع مختلف وغير مألوف نستطيع أن نصفهُ بالمنقض الضاري . هناك فكرة شائعه ملخصها لكي تتخلص من مخاوف ترهقك، ربما ينبغي أن تواجه خوفك، ربما لأكثر من مرة حتى تخلق في داخلك مناعة أو حصانة تفضي بك للتخلص من مخاوفك وأوهامك ، فإذا ما خضع الإنسان إلى ضغوط عالية تفوق تحمله، فقد يضعف فتتسلل إلى داخله الكثير من الأوهام والمخاوف التي تتمكن منه تحت ضعف سيطرة العقل وتشتت مداركه وقد يخلق مخاوف وهمية، فيصدقها ثم تستحيل مخاوفه الحقيقية إلى رعب لا طاقة له به، فيتحتم عليه هنا مواجهة الخوف بالخوف للتخلص من مخاوفه. وعلنا

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

نجد في نظرية سيجموند فرويد بعض الأجوبة المؤقتة التي يمكن لها أن تنطوي ضمنا على العديد من الإضاءات التي قد تأخذنا هي الأخرى إلى عوالم وتساؤلات جديدة، فالنظرية التي وجدت نفسها مكتملة في نهاية القرن التاسع عشر بلاشك كانت شاملة وجذرية في الوقت نفسه، وباختصار تنطلق من فكرة تقوم على تصور ذاتي بأننا ليس كما نتخيل أنفسنا أو بعبارة أدق نحن لسنا كما نعتقد بأنا نعرف أنفسنا جيدا، بمعنى أننا لا نعرف أنفسنا كما نعتقد، لأن حقيقتنا الأصيلة هي تلك التي تكمن في أعماق عالمنا الداخلي، وتشرح النظرية بأن العقل يعمل باستمرار على إنتاج رغبات وتمنيات قوية لكنها مكبوتة و مُقصاة بحكم سيطرة الرقيب الداخلي من قبل أن نعرفها حتى، وأن أكثر ما نفكر به، وما نقوم بعمله، يتم تشكيله بواسطة هذه النزعات اللاواعية دون معرفتنا، كالأحلام و زلّات اللسان، والأعراض النفسية، وكلها قد تكون نتيجة رغبات، عمل رقيبنا الداخلي على لجمها أو تحويرها أو دفعها بمسارات أخرى أوتغيير هيئتها. لذلك يقوم الأنسان ببذل العديد من المحاولات لإخراج هذه الرغبات إلى الأضواء عن طريق وسيلة ما. ومع أن مدارس التحليل النفسي قد تنوعت وتعددت واختلفت بيد أنها أتفقت على فكرة أساسية مشتركة فيما بينها ذات مرتكزين قوامها أن هناك عالم داخلي بصراعات لا نعيها وأن الإنسان يطور تجربته الخاصة المتفردة، فالعالم الداخلي والتجربة الشخصية فكرتان ذات معنى ما زالتا تعبران عن أهم ركيزة في نظريات التحليل النفسي فيما يختص بمجال الطبيعة البشرية ". (**/http://hekmah.or**)

لذة الخوف و إشتهاء المثير:-

(للخوف لذة خاصة أكتشفها الإنسان منذ القدم ...الخوف تلك المتعة الغريبة التي لا زال العلماء يتدارسون أسبابها ويبحثون مبرراتها) (Tewfik ,Ahmed Tarek : 2006. P. 5) ومع كل ما يقال فإن الطبيعة البشرية ميالة على الدوام للبحث عن الطمأنينة والسلام مما يستدعي بناءً نفسيا متجانسا ومتسقا مع التركيبة الفطرية للإنسان، غير أن عددا غير قليل من الأفراد ينحو إلى غير ذلك مما يثير الدهشة وينكشف الحال على العديد من الأسئلة التي بقيت أجوبتها إلى حد الان غامضة، ورغم أن الخوف والرعب والهول كانا على مر العصور تحديا للتوازن النفسي والاستقرار فضلا عن كونهما رفضا وتحديا للذائقة الجمالية وعدوانية لكل ما هو جميل وقيم لكنه ما زال يتمظهر في العديد من ممارسات التلقي باعتباره قيمة جمالية آسرة قادرة على التأثير في النفوس والوجدان، وأفلام الرعب ومشاهديها تعتبر دليل قاطع ليس فقط على وجود هذه النزعة لدى العديد من الأفراد ومنهم شريحة واسعة من النساء محبات أفلام الرعب ، وهو أمر يثير القلق وفي أقل الحدود يثير التساؤل، لأنه ببساطة يمكن اعتباره تحديا للطبيعة التي جُبلت عليها المرأة وتحديا سافرا لطبيعتها البشرية، وعلى هذا تتأسس الكثير من الأسئلة التي تدور حول محور : لماذا هذا الميل الفاضح والشغف المتزايد بهذه "التوليفة المكونة من مشاهد عنف دموية وصور عوالم الأشباح والأرواح الخفية التي تبعث على التوتر والخوف" (Nura shomer: Alread journal, N 14139, March 2007)

خصوصا وأن سينما اليوم لم تعد كما كانت عليه من قبل فالفلم اليوم يجعل الصورة أكثر قدرة على الإقناع فضلا عن كونها أكثر قوة في التأثير نظرا للمستحدثات التكنولوجية التي عمقت صدمتها وتأثيرها فباتت تحاكي الحقيقة كما لوكنت تنظر إليها عيانيا، بالإضافة إلى تطور تقنيات الإخراج والمؤثرات الصوتية وعمليات التركيب والخدع واستخدامات الكومبيوتر الذي أصبح عماد صناعة السينما الحديثة، كل هذا

وغيره يزيد من تفاقم حالة التماهي لدى المتلقي فيما يراه على الشاشة وبالذات لدى تلك الفئات التي لا تتوفر لديها الحصانة الكافية، مما يغرس في داخل النفس عددا من ردود الأفعال السلبية التي قد تدفعها لبعض السلوكيات المنحرفة بتشويه عالمها النفسي وفتح الباب أمام اللامبالاة والتبلد و نكوص المشاعر والإحباط، ويتعدى التأثير هذه الحدود بخلق حالة من التوتر والقلق وإنعدام التوافق النفسي وزيادة الإضطراب لدى متلقي الرعب، مع أن عملية التعرض بحد ذاتها قد تعتبر نوع من التفريغ على اعتبار أن علاقة من هذا النوع بين أفلام الرعب والمشاهد هي علاقة " يمكن النظر إليها كعلاقة مؤثرة " على الأفراد على حد تعبير جون كورنر(John Korner: (1999. P.204) إذ لا بد ان ينعكس ذلك على تشكيل وتحديد موقف المشاهدين وسلوكهم ولم تعد هذه مجرد فرضيات ظامرة أو كامنة بل تحررت اليوم بفعل العديد من الدراسات التي واشجت بين المتلقي والمحتوى الذي يتعرض له وربما أن هذا الأمر يتمثل بالحاجة إلى " التعرض بما ينبغي ان يكسبه من ذلك المضمون أو المحتوى الذي يتعرض له كإشباع لحالات معينة " (Kadhim Moans: 2017. P. 82) وقد يظهر هذا التأثير كما هو معروف بشكل مباشر، كأن يحرض على اعمال العنف أو ربما يدفع لتقليد ما يُرى على الشاشة ولعل واحدا من أهم أسباب هذا التبني هو ميزة الصورة السينمية بواقعيتها الإبلاغية بمعنى أن طبيعة الصورة السينمائية تفضي إلى حقيقة يتفق عليها الجميع: تتمثل بقدرتها على الكشف عن واقع بصري بمصداقية طاغية، جديرة ظاهريا بالإقناع وبصرف النظر عن المحتوى الذي يتعرض له المتلقي فهناك دور كبير تقوم به المستحدثات التكنولوجية المتمثلة بالوسائل البنائية المنتجة للشكل الفني الذي يحتوي مضمونه، وهو أول المظاهر الصادمة والمؤثرة للعين مما يزيد من قوة التأثير بتعرض المتلقي إلى قيمة تعبيرية ذات طاقة تأثيرية مضافة " وكلما زاد مقدار التأثير الذي نكتشف كلما زاد مقدار القلق " (John Korner: (1999. P.208) لدى المشاهد الذي ينساق خلف هذه الفرضية، وهنا تصبح مشاهدة أفلام الرعب حقيقة قرار ودافع تنتجه حاجة داخل الفرد تدفعه للسعي بكامل إرادته للتعرض لهذا الخوف والقلق، كما أن الشعور بالهلع والخوف إثناء عملية المشاهدة قد يستمر لما بعدها وربما لفترة طويلة .وتأسيسا على ذلك علينا بالتسليم بأن التعرض لأفلام الرعب لا يأتي اعتباطا بل خيار حاجات نفسية وجسمية مختلفة ، وهو كسلوك يفسر بأنه نوع من التوافق لمقتضيات الحاجات المتنوعة والتي يمكن وضعها في نوعين :.

الأول :. حاجات سيسيولوجية تقع تحت ضرورات العيش مع الآخرين في وئام .

الثاني : . سيكولوجي ويتأتى في جزء منه من التركيب البيولوجي للإنسان الذي يقتضي أنواعا معينة من الحاجات التي تكفل استمراره بالبقاء، أما في جزئه الآخر فيقترن بالتركيب السيكوسيسيولوجي وتتمثل بحاجات مثل الأمن والحب .....إلخ وهي حالة تستدعي اشتراط تحقيق الموائمة بين الحاجات البيولوجية وما يجود به ويرغب به السلوك متمثلا بالرغبات النفسية والاجتماعية التي تفرض نوعا من الموائمة والاتفاق بين الضغوط الخارجية والحاجة إلى إشباع الحاجات الداخلية.(.Lazarus :1969.P.17-18)

ويُعد التوافق هنا مفهوم بايولوجي يرتبط بقدرة الكائن أي كان نوعه على الموائمة مع البيئة المحيطة بكل ما تشتمل عليه من ظروف ومخاطر وإرهاصات بحيث يحقق استمراره بالحياة . وفي الحقيقة أن المصطلح قد جاد به دارون في كتابه الشهير (أصل الأنواع) منطلقا من فكرة أن الكائنات أو الأنواع التي تستطيع أن

تتكيف مع الظروف المحيطة بها، هي وحدها التي تستمر بالبقاء ، ثم تطور المفهوم لاحقا على يد علماء النفس فجعلوا تسميته بالتوافق بدلا من التكيف كما كان عند دارون (Adaptation) فأصبح يسمى بالتوافق (Adjustment) (Salah Emkemr: 1984.P.11) وما يهمنا منه الفكرة القائمة على أن السلوك البشري ينبغي أن يفهم باعتباره محاولة للتكيف للحاجات الجسمية المختلفة توافقا مع المقتضيات السيكولوجية. وقد اختلف المتخصصون في علم النفس حول مصطلح التوافق والتكيف فمنهم من يساوي بين المفهومين " التوافق النفسي (التكيف) هو عبارة عن تلك العمليات الدينامية المستمرة التي يهدف بها الفرد إلى أن يغير سلوكه ليحدث توافقا أكثر بينه وبين نفسه من جهة وبين البيئة من جهة أخرى " (**Mustafa Fehmi:1979. P. 23**) ومنهم من يرى بأن التوافق أعم من التكيف، إذ يكاد يكون معناه قاصرا على النواحي النفسية والاجتماعية ، بينما التكيف يختص بالنواحي الفسيولوجية ،وبذلك تصبح عملية تغيير الفرد لسلوكه ليتسق مع غيره وإتباعه العادات والتقاليد وخضوعه للالتزامات الاجتماعية عملية توافق، وتصبح عملية تغيير حدقة العين باتساعها في الظلام وضيقها في الضوء الشديد عملية تكيف. وبغض النظر عن تعددية المعنى للمفهوم كونه يستخدم للتعبير عن معاني متعددة، بيدَ أنه يأتي بمعنى عملية (Process) وبمعنى حالة (State) في ذات الوقت فهو عملية (لأنه يتضمن نوعا من النشاط الذي تثيره متطلبات أو حاجات معينة تتلائم مع الكائن الحي وعن طريقها مع البيئة المحيطة به) (Salah Emkemr: 1984.P.18-20) لذا فالفرد حين يختار التعرف على مضمون معين فهو يختاره بدافع إشباع حاجات من نوع ما، لكي يصل إلى حالة التوافق أو التكيف مع ما حوله لخفض التوتر الذي يقلق عالمه الداخلي، وهو سلوك أكتسبه الفرد من الممارسات الناجحة في تعامله مع الآخرين، بمعنى هو منظومة سلوكية تعلمها من سابق، فكلما يزداد التوتر في داخله، يلجأ إليها لخفض هذا التوتر أو إشباع دوافعه وحاجاته، لذلك يذهب الفرد الى التعرض لأفلام الرعب كلما وجد نفسه في ذات الحالة أو الموقف، فهو سلوك يمارسه كلما شعر بالقلق . ونستطيع أن نخلص من ذلك إلى أن التوافق هو دافع اساسي للسلوك ولكل فرد طريقته في تحقيق التوافق مع عالميه الداخلي والخارجي. وبالتالي فإن التعرض لأفلام الرعب من هذا المنظور يبقى حاجة لإشباعات من مستوى معين يمكن أن نعتبرها إشباعات أولية تختفي من مجال الدوافع الأوليه، لكنها تفتح الباب لمستوى ثان من الدوافع حتى إذا أشبعها الفرد أختفت، لتفسح المجال للمستوى الثالث من الدوافع، ويرى ما سلو بأن هذا السلوك (محكوم بالدوافع غير المشبعة) (.Maslow:1970.P.35-36) ومسألة التعرض وسد الحاجات وتحقيق الإشباعات وصولا إلى التوافق النفسي المستقر، هو في حقيقته عملية لإشتهاء المثير، فمن خلال العلاقة الديالكتيكية بين العمل على خفض التوتر وإزالة الإستثارة، يجد الفرد نفسه مدفوعا للرغبة في توليد التوتر واشتهاء الإستثارة من جانب آخر، فالفرد لا يكاد تنخفض أو تنطفي لديه إستثارة ما، حتى سعى للعمل بكد على توليدها من جديد.(Salah Emkemr:1978.P. 3) أما الخوف فكما قلنا من قبل هو(لذة خاصة أكتشفها الإنسان منذ القدم وعرفها جيدا منذ فجر التأريخ وجربها على مر العصور ...الخوف تلك المتعة الغريبة التي لا زال العلماء يتدارسون أسبابها ويبحثون مبرراتها البعض يعزو ذلك إلى مادة الأدرينالين التي يفرزها الجسم عند شعوره بالخوف والخطر بينما يرى آخرون بان الأنسان يعشق تعذيب ذاته بصورة فطرية لهذا فهو يعشق

الرعب(Tewfik. Ahmed Tarek: 2006.P.5) ولأن الرعب من أكثر المشاعر سطوة و تأثيرا على مدركات الإنسان وأحاسيسه لذلك يتعمد صانعو أفلام هذا النوع تثوير مكامنه واللعب على هيمنة الغموض والخوف من المجهول واللامرئي والتلاعب بمشاعرالمشاهدين الذين يجدون فيه نوعا من الأستمتاع والإثارة التي ربما ترافقها صدمة تنتج قلقا أو توترا يترك آثاره البينة عليهم ، وهكذا يستحيل خوف المشاهدين إلى قوة جاذبة لإستثمارات صناع الرعب في جميع أنحاء العالم منذ أن عرف أدب الرعب طريقه إلى المتلقين.

ويعتبر أدب الرعب من أكثر الفنون الأدبية رواجا وأنتشارا في القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر وعرفنا سلاطينه من أمثال : أدغار آلان بو، وبرام ستوكر، وماري آشللي و لافكرافت ليصل إلى عتاة كتاب الرعب من أمثال ستيفن كنج و كلايف باركر وآخرين، ممن أثروا نوع الرعب وأغنوه بالتنوع ولعل أكثر هذه الأنواع خطورة على المشاهدين، هو النوع الذي يعتمد المفاجأة القادرة على إيقاظ صدمة قوية خصوصا لدى ضعيفات الأعصاب، يساعد في ذلك المستحدثات التقنية التي تعزز وتزيد من قوة الصدمة على المستوى النفسي، حيث فتحت التقنيات الحديثة بابا واسعا للخيال والإبتكار فزادت من قوة المفزع والمخيف والمهول و أوصلته إلى أقصاه، فتداعت كل مصدات المقاومة، وبات من السهولة بمكان أختراق باب المسالمة واللطف والأنفصام عن الفطرة الإنسانية، وبالتالي فأن حجم الهزات والتذبذبات الشعورية المتعارضة والمتناقضة تختلط ببعضها، مما يجعل الوهم حقيقة، حيث يستحيل هذا الخوف العاصف إلى موج عارم، إلى مرض أو سلوك منحرف بدرجة ما . وتشير الدراسات إلى أن الدماغ لدى مشاهدي أفلام الرعب من كلا الجنسين يقوم بفرز هرمون عصبي يدعى الدوبامين وينتج الدوبامين في عدة مناطق من الدماغ، ويتم إطلاقه من تحت المهاد فى الدماغ حيث يساعد في نقل الإشارات بين الدماغ والمناطق الحيوية الأخرى في الجسم ، ويؤدي إلى زيادة معدل ضربات القلب وضغط الدم (https://www.youm7.com/story/2018/11/29/).

ويستخدم الدماغ الدوبامين وغيره من النواقل العصبية ليجعل القلب ينبض، كما تقوم الرئتان بعملية التنفس والمعدة بعملية الهظم، وتؤثر هذه النواقل على المزاج والنوم والتركيز والوزن، وهي بالضرورة تسبب أعراضا عكسية اذا ما كانت خارج حالة التوازن فالمثيرات الخارجية، مثل المفاجأت وصدمات الخوف والرعب محفزة جدا للدماغ وقد تكون النواقل العصبية فعالة أكثر ومفرطة في النشاط عند تعرضها لمثيرات قوية باستمرار، وهذا قد يأتي على حساب نواقل أخرى مثل السيروتونين الموجود في مصل الدم، وهو أيضا ناقل عصبي مثبط والذي ينبغي أن يتوفر بكميات مناسبة وكافية لإبقاء المزاج مستقرا والمحافظة على التوازن إزاء أي عمليات منشطة للدماغ، وهو عرضة للإستنزاف إذا ما قام الفرد بحث وتنشيط الدماغ بشكل دائم، والجدير بالذكر ان السيروتونين يقوم بعمليات أخرى مثل الرغبة في الكربوهيدرات و دورة النوم والسيطرة على الألم والهظم المناسب ولذلك فان المدمنين والمدمنات على مشاهدة أفلام الرعب قد يعانون من مشكلات من هذا النوع بسبب الحث المتزايد في النواقل العصبية التي تدفع بالدماغ لأفراز المزيد من الدوبامين الذي إذا ما نقص في الجسم فسيتسبب في اضطراب نقص الانتباه ونقص التركيز، فضلا عن الأدرينالين وهو ناقل عصبي منشط والذي يزداد أفرازه في حالات التعرض لأفلام الرعب المنتجة للتوتر والخوف والقلق كما أنه ينظم من جانب آخر معدل ضربات القلب وضغط الدم،

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ولكن تكرار حالات الخوف والتوتر والقلق على المدى الطويل تسبب انخفاضا في مستوياته (https://www.syr-res.com/article/2523.html)

المطابقة بين الفعلي والمفترض العياني: -

وكشفت دراسة صدرت من جامعة لندن ونشرت في دورية " الدورة الدموية " بأن الأفلام الأكثر إثارة ومنها أفلام الرعب تزيد من الخطر عند الأشخاص الذين يعانون من ضعف القلب .وقد اظهرت نتائج تجريبية جرت على 19 شخصا تأثير مشاهد الفيلم على إيقاع القلب الذي زادت ضرباته كما إزدادت سرعة التنفس لدى الذين كانوا يشاهدونه، مما يفسر تأثير الاجهاد العقلي والعاطفي على قلب الإنسان من جراء مشاهدة أفلام الرعب التي تجعل القلب أقل استقراراً وترفع ضغط الدم وقد تتسبب باصابته بجلطات دماغية، وهو ما يفسر التأثير الكارثي لها بسبب طبيعة أحداثها السريعة والمتغيرة ومؤثراتها السمعية والبصرية القوية واصوات الضجيج والصراخ والفزع والخوف اللذين قد لا يتحملهما من يشاهد هذا النوع من الرعب . (https://middle-east-online.com/) ويرى البعض من إستشاري الأمراض النفسية والعصبية " أن تأثير الأفلام المرعبة أومشاهدتها يختلف من شخص لآخر فالبعض يرى فيها صورة من صور الإثارة إلى حد الاستمتاع، والآخر يرى فيها صورة عاكسة لما يشعر به داخلياً من الخضوع والاستسلام والضعف والسلبية وكأنه بمشاهدتها يتمنى أن تكون حياته بمثل هذا النوع من الحيوية والتجدد والنشاط، وفريق ثالث قد يرى فيها تحقيقاً لبعض الرغبات المكبوتة لديه كإلحاق الألم بالناس والتلذذ به." (Nura shomer: Alread journal, N 14139, March 2007.)

فهل ياترى يمثل هذا النوع جانبا خفيا في الطبيعة الادمية؟ وهل يتكامل ذلك مع رغبة الإنسان الكامنة في التدمير؟، أم أن المشاهد تواق لممارسة لعبة الرعب والبهجة والبقاء في منطقة وسطى بين الفزع والنشوة باعتباره نوع من التطهير للذات؟ من الواضح أن جمهور هذا النوع من أفلام الرعب يزداد عددا، وإيرادات هذا النوع تؤكد على أن جمهورها بحاجة إلى المزيد من الفزع والهول والرعب، ليوقظ غرائزه داخل عالم الشاشة المغلق الذي يطبق عليه فلا يجد لنفسه مخرجا من المسوخ والذباحين ومصاصي الدماء والوحوش وآكلة لحوم البشر وغيرهم، وهي كلها مواصفات ينبغي أن تتسق مع تصوراتنا عن الكريه والشرير والقبيح.

وفي الحقيقة أن أغلب مثيري الفزع ليس بالضرورة من خارج العالم الذي نعرفه فقد يكون مثل الطيور لهيتشكوك وهو واحد من أكثر الأفلام جاذبية ونجاحا ،ومع ذلك فهي تقتل بمتعة وبرود وأنها شريرية حد النخاع، ولا أخلاقية، يهاجم في داخل المشاهدين مكامن الهشاشة البشرية، وكثيرا ما تُشرك هذه الأفلام مشاهديها في الأحداث حيث تضعهم في أقصى حالة من الأنتباه والتركيز العاطفي، وبذلك تبدو لنا الأحداث حقيقية، فالمشاهد يتلقى واقعا مزيفا كما لو أنه يتلقى واقعا حقيقيا، إنه يدركه حسيا على نحو مثيل للحقيقة، فالواقع الموجود على الشاشة ليس واقعا عيانيا إفتراضيا بل هو واقع حقيقي بكل معنى الكلمة وله قيمة المشاهدة الحقيقية فذلك العالم المزيف له قيمة الواقع ذاته (Jan Metry: 2000.P. 471) .

وفكرة الأندماج والتماهي لدى المتلقين مع ما يُعرض على الشاشة لدى جان ميتري، هي لا تختلف كثيراً عن فكرة المشاركة في الجريمة في افلام هيتشكوك حيث يصف جانيتي بان المخرج " يرغم الجمهور على المشاركة بسلوك ابطاله عن طريق الإقتران التشخيصي للجمهور مع البطل، النتيجة هي أننا نتقاسم المسؤولية تجاه

أفعال معينة محددة بسبب هذا الاقتران "(**Louis De Janet : 1981.P. 393** .) وتأسيسا على ذلك فأن اي فعل أو حدث أو شخص يكون له وجودا فعليا في معرفتنا الموسوعية، سيكون بالضرورة شاهدا حاضرا في إدراكنا لما نراه على الشاشة ، لأنه وصفٌ لشكل سيرورة ما، وهذه لها تأثيرها الكبير، لأن المشاهد لن يفطن ولا للحظة واحدة بأن ما يتلقاه إثناء العرض عبارة عن زيف الصورة، هذا النوع من الإدراك واحد من العوامل التي تسحب المتلقين بقوة للإنغماس في عمق الشاشة والإستغراق فيها والاستسلام بشكل كامل لسحرها وجاذبيتها، ويمكن القول " بأن المشاهد يتشارك بالضرورة بعض الأنواع من الأنفعالات مع شخصية الوحش في أفلام الرعب من حيث تقييم الوحوش كونها مخيفة، نجسة، وخالية من الطهارة، يعلوها في أحيان كثيرة التشوه والبثور والقيح والقبح المقزز، مثيرة للإشمئزاز، الأمر الذي يسبب كل هذه المشاعر الصادمة في داخلنا ونفترض بأن فن الرعب بحقيقته الجوهرية ينطوي على تركيبة متعارضة من الخوف والتنافر و الاحترام لتفكير الوحوش كما هو الأمر مع شخصية دراكولا، كونها شخصيات تتخلق بكامل سمات الإثارة الناعمة التي تتسلل كما لو كانت شعورا من الخوف والوخز الخفيف معا (P.52. Carroll. Noel:1990) ويرى ستيفن كنج وهو واحد من عتاة الروائين في أدب الرعب :" بأن فلم الرعب دعوة للإنغماس عن طريق توكيل شخص في سلوك منحرف مضاد للمجتمع، واكباش الفداء هنا هم الشخصيات الأكثر طهرا والفتيات الأجمل " (Tewfik. Ahmed Tarek: 2006.P.5). و عادة ما تتضمن هذه الأفلام خلطة غريبة من الإرضاء الجنسي السادي والمازوشي على حد سواء، رغم أنها تنكشف على قوة تدميرية لا حدود لها وابطالها عادة ما يتمتعون بعقليات خارقة بما فيهم الوحوش والمسوخ وهي لعبة الرعب والدراما التي تجعل المشاهد يسترخي ثم تفاجأه بصدمة أشد تثير فيه هزة قوية قد تحركه من مكانه، ومع ذلك فأن البعض له رأي في هؤلاء الواقفين على شباك التذاكر في طابور طويل ينتظرون الحصول على تذكرة للمشاهدة أمام دور سينما لمشاهدة فلم رعب هم مجموعة من التائبين الذين غمزهم الاحساس بخطاياهم، والذين يريدون أن يعطوا توكيلا للمسوخ كي تفتك بهم " (https://www.facebook.com/) يتفق الجميع على أن أفلام الرعب تؤثر بقوة وإذا ما خففنا العبارة فسنقول بأنها تثير ردود أفعال لا أحد يستطيع التكهن بها، ولعل ذلك يبرر أشكال الهجوم الذي تشنه بعض وسائل الإعلام والنقد على مثل هذه الأفلام التي تجد فيها مصدرا أساسيا في إنتشار العنف وكثيرا ما يتسائلون عن الدوافع الخفية الكامنة خلف الإنغماس في مثل هذا النوع من الأفلام بالذات من قبل المشاهدات وإذا ما تمعن البعض في جوهر الدوافع فسينتهي إلى سلسلة طويلة من التساؤلات التي تضع المشاهدين أمام مسارات متوازية تختصر، بإما مستهلكي نوع الرعب يستمرؤن العنف والوحشية ويبحثون في كل مرة عن المزيد والمثير والمذهل؟ وأما أنهم مسلوبو الإرادة؟ وهي تساؤلات لا تعكس بالضرورة رأينا بقدر ما تعكس ما يدور في أذهان معارضي هذا النوع من المشاهدين على أختلافهم إذ تعبر عن استغرابهم و ردود أفعالهم إزاء القوة الجاذبة لشريحة واسعة من محبي هذا النوع من مختلف الأعمار والثقافات، ويؤيد بروفي مثل هذه التصورات بالقول " بأن سر اللذة في أفلام الرعب المعاصرة يتأتى مما يغرسه في المشاهد من توتر وخوف وقلق وسادية ومازوشية، مما يفصح عن ميل خال من الذوق ومَرَضي في مجمله، أن لذة الفلم

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

في الحقيقة تكمن في ترويعك وفي محبتك لهذا الفزع والترويع في آن معا، أنها صفقة يلعب فيها الأدرينالين دور الوسيط "

(Philip Brophy:1986.P.2-13)فهل يمثل ذلك ممرا لأن يفقد المشاهد نفسه فيه ؟ كونه واحدا من التعليلات الأكثر عمقا للنظام السيكولوجي لدى ماركس في طروحاته عن فقدان الإنسان لنفسه وإنغماسه بشغف في موضوع ما، أو حتى حين يظهر ميلا منعزلا لإشباع أحادي الجانب. و إذا عمدنا لمقاربة نظرية بين فكرة ماركس على سبيل المثال وشغف محبي أفلام الرعب خصوصا مع الفئة التي تُظهر شغفا كبيرا في إشباع حاجاتها من مشاهدات أفلام الرعب، فسنصل للقول: بأن الأستغراق في المشاهدة هو نوع من الأنغماس الكامل الذي ينسلخ فيه المشاهد من محيطه، وهذا الأنغماس الطاغي يفقده إنسانيته ذهنيا وجسديا فيستحيل المتلقي لقطعة إنسان على حد تعبير ماركس، وفي هذا السياق تقترب تصورات فروم من سابقه بأنه " كلما زادت حالتا الأنغماس و التماهي مع شخوص الفلم كلما زاد فقدان الإنسان لنفسه، وبالتالي تفقد ميوله طابعه الإنساني لتستعير طابعا مختلفا مفتتا ولكي يكون الإنسان إنسانا ومعافى، فأنه يحتاج للمحافظة على طاقته بصحة جيدة (Erich Fromm:1988.P.64-65:.) وهنا يمكن أن نتساءل هل هي ميول يرغب المشاهدون بإشباعها لأنها غاية في حد ذاتها؟ فإن كان كذلك، فهو ميل منعزل عن ميول أخرى وسوف لن يُشبع ذات الإنسان بكليته (وسيطلب المزيد من المشاهدات، وهذا هو ما يحصل حقا) لأن ما يبرر طلبه المتزايد للتعرض لأفلام الرعب، يتمثل بطغيان الميول المفصولة عن غيرها، وهذه آراء قد لا تجد لها في سيكولوجية فرويد واقعا ملموسا كون الأخير يربطها بالغرائزي ويقر بإشباع الميل الأحادي الجانب. وربما نجد في ذلك مناغاة لما يسمى بالوحش الرابض في داخل الإنسان على اعتبار أن مضامين هذه الأفلام تحرك قوانين الطبيعة الإنسانية أكثر مما ترتبط بثقافة المجتمع فلم يكن مضمون النوع إلا وسيلة لإيقاظ الوحش الرابض فينا، حتى أن فرويد لم يعطِ المضمون اهتماما " لمعرفته بأن بعض المعايير يتم فيها تجاوز بنية المجتمع ليتم التطابق بشكل أفضل مع متطلبات الطبيعة الإنسانية ومع قوانين تطور الإنسان (Erich Fromm:1988.P. 47:.)

تمثلات الرعب للمحرمات:.

ومهما كانت الزوايا التي يُنظر منها لمستهلكي أفلام الرعب فأنه لايمكن اعتمادها بشكل قطعي لتفسير أفضلية الرعب وجاذبيته دون أن نضطر للبحث عن فرضيات إضافية جديدة، و ليس ثمة ضير من التعرض لبعض الآراء بشكل سريع حول التشكيك بقوة التأثير ونأتي على ذكرها هنا. فثمة من يتنكر للآثار الناتجة من التعرض لمادة العنف في السينما والسلوك لدى مستهلكيها، إذ يرون بأنها علاقة غير مباشرة وتتوسطها مجموعة هائلة من العوامل ،حيث لا وجود لتأثير مباشر ينتج عن كمية العنف التي تعرض على الشاشة، فضلا عن تعذر إقامة علاقة موضوعية بين كمية الدوافع وبين الآثار التي يمكن أن تحدث في سلوك المشاهدين، وثمة رأي آخر يأخذنا إلى أقصى طرف في المعادلة من خلال تبني فكرة أن حب التعرض للعنف يستخدم في تصفية بعض الميول العدوانية التي لن تجد طريقها إلى التعبير في الحياة الواقعية (Andre GlucKsmann: 2000.P.41) وتقترب هذه التصورات إلى حد ما من تصورات غريكستي بان الرعب يدغدغ شهوات مكبوتة راسخة في أعماق الإنسان وانها قابلة للظهور، ويرتبط ذلك بفكرة أن الناس إما

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بطبعهم او بتطبيعهم مهترئون من الداخل وأن الرعب الذي ينشدونه من خلال مشاهداتهم إنما يردد صدى هذا الخواء الذي لديهم، لذا تصبح فنون الرعب سواء الرواية أو الفلم قناة لتصريف الوحشية الرابضة في داخل مستهلكي فنونه، وقد بنى غريكستي تصوراته من خلال تتبعه لآثار كتاب أدب الرعب من أمثال جيمس هيربرت وستيفن كنك لينتهي للقول بان عملية التعرض هي نوع من التطهير. (André Theodor: 2011.P. 329.) وإذ ما اعتبرنا بأن أفلام الرعب هي نوع من أنواع السيكودراما، باعتبارها أسلوب علاجي مثلما ينظر إليها الطبيب النفسي جاكوب مورينو، الذي تأثر كثيراً بأفكار وجهود فرويد في التحليل النفسي، حيث يعتبرالسيكودراما نوعا من التقنيات العلاجية المستخدمة في التحليل النفسي لتنشيط الأفراد ذهنيا و وجدانيا وتطهيرهم نفسيا عن طريق التنفيس والتعويض والتسامي والتداعي الارتجالي، وإخراجهم من العزلة والوحدة والاغتراب الذاتي والمكاني(http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=267086&r)

فهل سنُبرأ العنف أم نُبقي التهمة لاصقة فيه؟ في الحقيقة أن التأثير لمادة العنف يُعد من الدلالات الواقعة التي تنتهي لبيان إمكانية حدوث تأثيراتها وهو يتسلل على نحو خطير إلى عقل عشاق هذا النوع من الأفلام وقد يجدون فيه ما يتوافق مع عنف أهواء بعضهم، لكن دون أن يُشبع شغفهم فيه، ونرى أن التفسيرات التي تستند إلى هذه المدلولات هي ذات طابع كيفي، وقد نجدها في بعض الأحيان إنطباعية. ونتفق جميعا أن لهذه الأفلام قوة جاذبة لا يمكن نكرانها مما يجعلها مميزة في نوعها وتعدد فروعها في أصل الأنواع السينمائية، ولعل إقبالها الكامل على كل ما هو غرائبي وغير مألوف، يزيد من ظاهرة الاهتمام بها، ويمثل الغرائبي كل ما ينبغي أن يبقى سريا لا تقع عليه العيون، أما من وجهة نظر فرويد فيمثل الأشياء المرعبة التي تثير التوتر كونها تمس عواطفا ومشاعرا مكبوتة، فهو مألوف سرا لكنه مأسورا تحت ضغط الكبت الذي يتحرر منه في النهاية ليخرج إلى النور، ولاشك أن لهذه التصورات الكثير من المسوغات التي تشترك فيما يطلق عليه بـ (نموذج الكبت) الذي أسس لظهور نموذج آخر سمي .بعودة المكبوت .وهي الفكرة التي اشتهرت من خلال روبن وود (Britton:1979.P.9). وهؤلاء يستخدمون مفهوم الكبت الزائد بحسب رأي- وود - وهو مدلول يتصل بالجنس سواء لدى الرجال والنساء على حد سواء وتتصل بالكبت الزائد من جانب آخر فكرة (الآخر) فضلا عن آلية آيديولوجيه أساسية تُسقط على هذا الآخر ما تكبته في الذات بهدف ترذيل هذا الآخر وإدانته وإن أمكن إبادته أو تصفيته. وتأسيسا على ذلك فان المكبوت يتمثل بشخصية الآخر المرعب وبالذات في شخوص ووحوش أفلام الرعب ويضيف ثيودور بأن هذا المكبوت سيجاهد دائما للعودة من جديد كما يستخدم، توتشل .عودة المكبوت . الفرويدية لكنه يتخلى عن جزئية الكبت الزائد. والفرضيتان تريان أن الكبت سمة تكوينية من سمات تطور الأنسان كما أنها آلية نُساق لها للتغلب على شهواتنا الهدامة، أما الرعب فهو قناة لتفريغ هذه المشاعر المكبوتة، وعليه فحسب وود يحافظ الرعب على النظام (الاجتماعي) إما بوساطة التفريغ التطهيري للدوافع الهدامة وإما بتعزيز قبولنا للمحرمات القمعية الضرورية لبقاء المجتمع. وهكذا يتجلى الشغف بالرعب وكأنه صمام أمان لمشاعر مكبوتة تهدد بالظهور.(André Theodor: 2011.P.2 32-234.) وإذا ما أردنا تحري الموضوعية ففي الدراسات الجمالية ليس هناك منهجا خاصا يستطيع ان يحدد بشكل كامل الدقة مجمل مرئيات ما سبق، بيدَ أن هناك وحدة قياس واحدة تصلح أن تكون قاعدة لجميع الفنون لأن الكثير من ذبذبات وتأثيرات المثيرات الخارجية قد

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تحدث في الفكر وفي النفوس وفي الوجدان، فإذا كان الرعب آسرا بمعنى أن هناك ما يثير فضولنا وإنتباهنا إزاءه، هذا لأنه يقع خارج المألوف، ولأنه كذلك فسيكون له سحره الخاص الذي يجذب المشاهدين إليه، فضلا عن مثيرات الرعب الفني التي تُظهر الأفتتان وتثير الحزن في الوقت نفسه، وهما على حد قول كارول نويل لاينبغي لهما الأنفصال عن بعضهما بل هما من إشتراطات نجاح النوع نفسه فهما متصلان بشكل شرطي والتمتع بهما هو من أساسيات الذائقة الجمالية لأفلام الرعب، وينتهي كارول للقول بأن وجود الخارق اللامألوف على الشاشة لا يؤسرنا فحسب بل يقززنا أيضا، واهتمامنا به هو الثمن الذي ينبغي دفعه لقاء متعة وجوده أو البوح بوجوده أمام أعيننا على الشاشة، فالمسوخ التي تظهر علينا نحن مفتونون بها من جانب ومتقززون منها من جانب آخر (Carroll. Noel: 1990. P.189.). وكارول هنا لا ينفي وجود المتعة في نوع الرعب ويضعها في خرق المسوخ وتجاوزها لكل الخطوط فهي لا تتوقف عند حدود مقررة، ومع أن النوع قد تطور على مدى العقود الماضية بسبب تواشجه مع الثقافات الفرعية المتسقة مع معتقدات الجمهور وثقافته والتزاماته وسلوكه الاجتماعي، والأفلام يجب أن تفهم على أساس أنها قيم جمالية ترتبط بالذائقة الثقافية وليست منعزلة عنها، وإذا كان النوع قد تطور ليصل إلى ما وصل إليه اليوم فهو سيستمر بالتطور وتغيير الأنواع باختلاف الأزمنة وسيبقى يجذب المشاهدين بطبيعة مختلفة.

النتائج:.

- لقد كان للطفرات التقنية والتكنولوجية وما تلاها من تحولات نوعية رافقت صناعة السينما وأوصلتها إلى ما هي عليه اليوم من حيث المستوى العالي من التطور التقني والإنتاج والصناعة والتسويق، قد لعبت دورا كبيرا في تحولات وتعدد أنواع أفلام الرعب وتطورها على المستويين التقني والمضموني. وهي تطورات حصلت في كافة مجالات صناعة الفلم.
- يبرز نوع الرعب على رأس قائمة الأنواع السينمائية باعتباره واحد من أقدم الأنواع قاطبة، إذ أنطلق مع نهايات القرن التاسع عشر وبواكير القرن الماضي، وما زال مستمرا في التطور ويحظى باهتمام العديد من المشاهدين مستلهما العديد من الأعمال الأدبية لمؤلفين كبار.
- أن المعرفة الواعية بحرفيات تخصصات صناعة السينما تفيد في فهم تداخل هذه المستويات مع بعضها لتشترك كوسائل إنتاج لخلق صورة صادمة ذات قوة تأثيرية طاغية على المشاهدين خصوصا من النساء، وكل هذه الوسائل تعمل على وفق إيقاع موحد مشحون بشحنات عاطفية ونفسية واجتماعية وجمالية هدفها المتلقي بالدرجة الأساس.
- أن الغايات الجوهرية لنوع الرعب تتمثل بإستئصال الأمان والسلام والطمأنينة والأستقرار ولن يتردد هذا النوع بأن يتمثل بممارسة القوة الوحشية بأقصى حدودها.
- يُظهر النوع حرصا شديدا على ربط الأجواء والأمكنة الخيالية بالغرائبي والنفسي ويحرك العناصر البيئوية بفاعلية قادرة على جذب المشاهد إلى فخاخها.
- لم يعد محتوى الفلم يهتم بتفسير المعلومات وشرحها إذ بات اليوم يتعاطى مع ظاهرة الأنغماس والتعمق والولوج فيه بدلا من الأستئناس بالتفسيرات المعرفية، وصار هدفه بالدرجة الأساس هو

التأثيرمن أجل التسلط على العالم النفسي للأفراد بالدرجة الأولى. من خلال استهداف الممثلة لأبرز المؤثرات على السلوك.

- ما زال نوع الرعب يتمظهر في العديد من ممارسات التلقي باعتباره قيمة جمالية آسرة قادرة على التأثير في النفوس والوجدان، وأفلام الرعب ومشاهديها تعتبردليل قاطع ليس فقط على وجود هذه النزعة لدى العديد من المشاهدين وبشكل خاص لدى النساء.
- أن طبيعة الصورة السينمائية تفضي إلى واقع بصري بمصداقية طاغية، جدير ظاهريا بالإقناع، وبصرف النظر عن المحتوى الذي يتعرض له المتلقي فهناك دور كبير تقوم به المستحدثات التكنولوجية المتمثلة بالوسائل البنائية المنتجة للشكل الفني الذي يحتوي مضمونه وهو أول المظاهر الصادمة والمؤثرة للعين مما يزيد من قوة التأثير بتعرض المتلقي إلى قيمة تعبيرية ذات طاقة تأثيرية مضافة.
- أن التعرض لأفلام الرعب لا يأتي اعتباطا بل خيار حاجات نفسية وجسمية مختلفة، وهو كسلوك يفسر بأنه نوع من التوافق لمقتضيات الحاجات المتنوعة والتي يمكن وضعها في نوعين: . أما حاجات سيسيولوجية أو سيكولوجية.
- أن أي فعل أو حدث أو شخص يكون له وجودا فعليا في معرفتنا الموسوعية، سيكون له بالضرورة شاهدة حاضرة في إدراكنا لما نراه على الشاشة هذا النوع من الإدراك واحد من العوامل التي تسحب المتلقين بقوة للإنغماس في عمق الشاشة والإستغراق فيها والاستسلام بشكل كامل لسحرها وجاذبيتها من دون أن يفطن المتلقي لزيف الصورة. كلما زادت حالتا الانغماس والتماهي مع شخوص الفلم كلما زاد فقدان الإنسان لنفسه.

Refrains:

1. Andre GlucKsmann:(2000) The world of television between beauty and violence, Translated by, Wajeh Saman, Almajles alala lethkafh, Seria.
2. André Theodor:(2011) Lmada tasthwena aflam al ruaob, majalet alaulom alinsaneh, Bahrain university,N20.
3. Barber,Dulan:(1975)The Horrific world of monsters. Lenders. .Cavendish.
4. . Britton,Andrew,Lippe, at: (1979) American Nightmare :Essays on the horror film.Toronto:festival of festivals.
5. . Carroll. Noel: (1990)The Philosophy of Horror: or Paradoxes of the Heart, New York, Rutledge .
6. Erich Fromm:(1988) Crisis of Psychoanalysis, Translated by Talal Etres, Aljamaeh,Berot..
7. . Jan Metry:(2000) Psychology and science of beauty film forms,Sec2,translated by Abdullah aweshq:Damascu.

8. John Korner: (1999) Television form and public address ,translated by Adaeb Kador,al maktabh al Ialameh,Damasku.
9. . Kadhim Moans :(2017) Communication models and behavioral influence theories, Dar Ausamh.Jorden.
10. .Lazarus. A : (1969) patterns of adjustment and human effectiveness. New York .Mc- Grow Hill. Book Co .
11. Louis De Janet :(1981) Understanding movies, Translated by Jaffar Ali, Dar al Rashid, Baghdad.
12. Majed Morris Abraham :(1999) Psychology of oppression and creativity, Dar Al Farabi , Berut.
13. Maslow. A: (1970).Motivation and Personality. New York: Harper.
14. Melvin L. De Fleur, Sandra Ball-Rokeach:(no.dat) Theories of Mass Communication,Tralated by Kamal Abdulraof,Al dar al dawliah.Cairo.
15. Mohamed abdulhamid:(2000)Information theories and trends of influence,Alam al ktub, Cairo.
16. . Monton.A.Luis Hueso:(1983) Los generos cinmatograficos. Mensajero. Diego de Siloe.Burgos.
17. Mustafa Fehmi(1979) Personal and social compatibility, Maktabet Algange,cairo.
18. . Nabelh Abraham :(no.dat) The art of storytelling in theory and practice,Maktabat Al Garib, Egbt.
19. Nura shomer: Alread journal, N 14139, March 2007.
20. . Philip Brophy: Horrality— The Textuality of Contemporary Horror Films. *Screen*, Volume 27, Issue 1, 1 January 1986.
21. Salah Emkemr: (1984) Introduction to Mental Health ,Maktabet al Anjelo,Cairo.
22. ----------: (1978)New concept of compatibility, Maktabet al Anjelo,Cairo.
23. . Steiger,Bral: (1975) Master Movie Mononsters.Chicago.
24. Tawfiq,Ahmed Tarek: (2006)Mausuoat al dlam, Daimond, Al Kuwait .

Website:

1. .. me.blogspot.com/2012/04/blog-post_17.htm.
2. www.elfagr.org .
3. www.facebook.com/ .
4. http://hekmah.or .

5. http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=267086&r=0.
6. . https://middle-east-online.com/.
7. . http://www.stob5.com/570758-3.html.
8. https://www.syr-res.com/article/2523.html .
9. https://www.youm7.com/story/2018/11/29/.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/129-148

The Pleasure of Fear and the Temptation of the Thriller in Horror Cinema

Kadhim Moans Aziz [1]

Al-academy Journal …….…… Issue 93 - year 2019
Date of receipt: 9/6/2019…....Date of acceptance: 30/6/2019….....Date of publication: 15/9/2019

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

Abstract:

In the theory of cinema genre, horror films are at the forefront of the list. It is one of the oldest genres that saw the light with the early emergence of cinema, taking advantage of literary works, especially Gothic literature and it continues to this day, but the third millennium has seen a marked increase in the number of films and recipients alike. There were many types within the same genre and there are many authors and varied topics, all seeking to spread terror and panic and fear in the hearts of viewers who are passionate about the type of horror. Although the fear and horror have been, throughout the ages, a challenge to the psychological balance and stability, as well as being a rejection and an opposition to the aesthetic taste and hostile to all that is beautiful, joyful and valuable, yet it still appears in many practices of reception as a captivating aesthetic value, able to influence the souls and conscience, and attract many viewers. The increase in the production of horror movies and their viewers is conclusive evidence of the existence of this trend in many recipients of both sexes.

.

Key word: Thrill, fear, lure ,horror .

[1] **Ahlia university / Bahrain Kingdom , kadhimaziz101@yahoo.com**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/149-164

تعاضد التقنية الحديثة والجمالية الفنية في المنجز السينمائي والتلفزيوني

براق انس المدرس[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/6/3 ، تاريخ قبول النشر 2019/7/29 ، تاريخ النشر 2019/9/15

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

خلاصة البحث

تعتمد اغلب الانتاج السينمائي والتلفزيوني على توظيف التقنيات الرقمية الحديثة، والتي اصبحت اليوم بمثالية الاسلوب التعبيري الفني الذي يبعث القيم الجمالية من خلال توظيف العناصر الالكترونية للغة السينما والتلفزيون لتحقيق الابهار الجمالي، وتصميم الانتاج الرقمي لغرض الاقناع، فضلا عن توظيف المؤثرات الرقمية والكرافك لتفعيل المتعة الجمالية، جميع هذه التمفصلات يحاول البحث اخضاعها للدراسة وتطبيقها على عينة حديثة والتدقيق للخروج بنتائج تؤكد هذا التعاضد التقني والجمالي الفني الذي يؤدي الى انبثاق منجز سينمائي وتلفزيوني اقل ما يوصف بأنه جميل.

الكلمات المفتاحية: (التعاضد - التقنية - الجمالية - التلفزيوني).

مقدمة البحث

لا يمكن النظر الى الاعمال السينمائية والتلفزيونية إلا على انها انتاج جمالي ابداعي تبزغ من ثنايا الصورة جمالية الوسيط الذي صنع لنفسه قيم جمالية استمد اصولها الفكرية من فلسفة علم الجمال، اذ قدم هذا الوسيط الكم الهائل من الاعمال التي لا يمكن ان تحجب عنها صفتها ودورها الجمالي، وهذا ما دفع اغلب المخرجين الى البحث عن سبل اظهار الجمالية بوساطة اداوات الوسيط، لكننا نبحث اليوم في عمليات الابداع بعد ظهور وتوظيف التقنيات الرقمية بشكل جلي في اغلب النتاجات والاستعانة بها، أي بعد انبثاق الصورة عالية الجودة، اذ هناك العديد من الاعمال التي تم انتاجها بتوظيف هذه التقنيات وغالبا ما وصفت هذه الاعمال بانها نتاجات جمالية، لذا اصبحت مشكلة البحث هي الكشف عن فعل التعاضد بين التقنيات الحديثة والجماليات في الاعمال السينمائية والتلفزيونية، تكمن اهمية البحث في تعرضه لمفصلين اساسيين شكلا تلاحم اكمالا لتعبيرية الفن السينمائي والتلفزيوني، أي الجمال بوصفه علما قائما بذاته، له طرائقه وادواته الابداعية، والتقنيات الحديثة التي اصبحت عنصرا اساسيا في عمليات انتاج الصورة عالية الجودة، سواء على امكانيات تجسيد الافعال وبناء المكان، وكذلك اضافة التأثيرات الجمالية للصورة، فضلا عن

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة ، barrakalmudarris@cofarts.uobaghdad.edu.iq.

اهمية البحث للدارسين وكذلك العاملين في هذا المجال الحيوي، وهو يعد بحثا علميا يرفد المكتبة العلمية المتخصصة. .

إذ يهدف البحث الى الكشف عن العلاقة التعاضدية بين التوظيف التقني والوجود الجمالي في الاعمال السينمائية والتلفزيونية، و قام الباحث بتحديد مصطلحات بحثه على الشكل الآتي:-

أ-التعاضد:

-لغويا.

تعاضد: (فعل) تعاضد، يتعاضد، تعاضدا، فهو متعاضد ، تعاضد القوم: تعاونوا وتناصروا

تعاضد: (اسم) مصدر تعاضد ، تعاضد الجماعة: تعاون وتناصر افرادها فيما بينهم

تعاضد: مصدر تعاضد عاضد، (فعل) عاضد يعاضد، معاضدة، فهو معاضد، والمفعول معاضد، عاضد صديقه: عضده، عاونه وناصره واسعفه وانجده.(lexicon:2019،59p)

-اصطلاحيا.

هو العمل الجماعي لإنتاج جزء او كل من العمل، لاسيما الاعمال التطبيقية او الفنية او البحثية، و هو ايضا يعني التعاون في العمل المنتج كنتيجة لأشخاص او مجموعات او طاقات وعناصر مختلفة قد تكون متضادة او متآلفة تعمل بشكل تعاوني او تعاضدي.(Collins: 2019 ،p)

ب-التقنية:

المقصود توظيف التقنيات الحديثة الرقمية والتي تعرف على انها " اسلوب العمل المحدد الذي يستعمل عمليات خاصة ومحددة بأدوات معينة تسهم في تحقيق النتيجة المطلوبة "(Jacoowitz : 1999،78p)، والأدوات هي " التقنيات الالكترونية المستعملة بوساطة الاجهزة والمعدات والحواسيب والتي اشتقت من النظام الرقمي الحاسوبي الثنائي المعروف بنظام الصفر والواحد والتي تم توظيفها في الانتاج التلفزيوني الدرامي" (ohanian : 1993،348p)، ويرى الباحث ان مصطلح التقنية الرقمية ارتبط بجميع التقنيات و طرق العمل التي تشتغل على انتاج الصورة سواء اكانت مصنعة بشكل كلي، او بواسطة عمل اضافات داخل الصورة بذاتها.

ت-الجمالية

ان مصطلح الجمالية يعود بمرجعية علمية الى علم الجمال الذي هو "علم الحساسية" (ستوليز: ،ص)، وعرف الجمال بعلم الاستطيقا وهو " العلم الذي يدرس الظاهرات الجمالية ولفظ الاستطيقا هو مأخوذ من كلمة يونانية وتعني الادراك الحسي" (Abbas: 1987، 122p)، اما (هربت ريد) عرفه بقولة: " ان الجمال هو وحدة العلاقات الشكلية بين الاشياء التي تدركها حواسنا " (AL Saraf:2006، 12p)، ويعتقد الباحث ان هذا التعريف من اهم المفاهيم التي تتطابق مع علم و فن السينما والتلفزيون، ومن ما تقدم نلحظ ان الجمالية تستمد منطلقاتها التنظيرية والتطبيقية من فلسفة علم الجمال لتعرف بانها " صفة الجمال التي تبرز الحالة الابداعية والفنية الخاصة بالشكل والمضمون للمادة الفنية بكل انواعها" (Eid:1980،23p).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المبحث الاول(مدخل مفاهيمي للتقنية.... والجمالية).

كانت البداية الاولى لعالم الصورة المتحركة هي انبثاق فن السينما بمعية المخرجين الرواد (الاخوان لومير، وميليه،..) وبمرور الزمن استطاع هذا الفن من ان يرسي معالمه الفنية بمستوى تقني وجمالي، اذ ذهب اغلب المنظرين نحو عد التعبير على انه اصل تقنية المخرج الذي يسعى الى تحقيقها بوساطة ادوات التعبير السينمائي(الكاميرا وحركتها وملحقاتها، الاضاءة، الصوت، التكوين الصوري، السرد، اداء الممثل، ..الخ)، ونتيجة للانبثاق السينمائي ووجود الصورة المتحركة المبهره حينها، قال (جان ابشتاين) " ان الحركة تكون حقا القيمة الجمالية الاولى للصورة على الشاشة " (Martan:2009،15p)، فكانت القيمة الجمالية مضمنة بوسائل التعبير، وهذه حقيقة لا يمكن نكرانها، لكنها غير مثبتة فنيا وعلميا ، فقد ذهب (ابشتاين) نحو المحاولات الاولى لإرساء قواعد النحو السينمائية من خلال مقالاته المنشورة في 1920و1922 بان اسس التعبير الاولى هي: تركيب الفلم، واللقطة المجسمة، والايقاع والزمن (Mitri:2009،16p)، لذا بقي الهاجس الجمالي ينتاب اغلب المنظرين بالفن السينمائي بحثا عن نظرية جمالية للصورة المتحركة من خلال الدراسة والتحليل ومراجعة الارث السينمائي العملي والنظري لمسيرة تاريخية سينمائية ولدت بمخاضات توصف بأنها عسيرة ومضنية كونها تتطلب جهود منقطعة النظير وعلى مستويات عديدة لان " النظرية العامة للجمالية لا يجدها المرء عمليا إلا في كتابات اثنين من المنظرين، هما بيلا بلاش، ورودولف ارنهايم، فان كلا منهما وبالاستناد على اعمال سابقيهما، حاولا وضع تعريف وقوننة العناصر المولدة الخصبة للتعبير البصري، بطريقة هي في الوقت ذاته منهجية ومتماسكة" (Mitri:2009، 17p) علما ان المنظرين هم من رواد النظرية الشكلية والذين سعوا الى تفصيل العناصر المشكلة للصورة المتحركة وكل بحسب منطلقات النظرية الانطباعية التي تهمل الواقع المعاش وتبحث عن واقع يتجلى فيه فكر المبدع يعبر عنه بحسب تقنياته الفكرية وتوظيف ادواة التعبير، لان المادة الخام هي الواقع، إلا ان استلهام الواقع ليس تريدا بقدر ما هو مواقعة مع هذا الواقع يعيد تنظيمه المبدع، فهو يؤمن بنظم التحويلات اي تحويل الواقع المعاش الى تعبير سينمائي، لان "تميل الانطباعية ايضا ومن خلال توكيدات (ارنهايم) الى توكيد الشكل والتقنية فللشكل هنا وظيفة درامية جمالية من خلاله يمكن ايصال المعنى والتقنية ايضا وهي وسيلة لتوكيد وتحقيق الشكل " (Thamir: 2016،64p)، و اذا تحدث (ارنهايم) عن التشكيل في الصورة والاشتراطات السبع فيها(ينظر: Andrew:1986، ص34) ، لم يذهب بنا(ازنشتاين) بعيدا بل ركز ذلك بقدر كبير حينما اعتمد الجاذبيات اساس المادة الخام والعمليات الفنية التعبيرية لانه يرى " ان وظيفة كل الفنانين هي اقتناص الصدام الديناميكي بين الأضداد وإدخال مبدأ الصراع ليس في مادة الموضوع الفني حسب بل في الاشكال والتقنيات ايضا" (Janiti: 1980،214p)، وهذا ما لمسناه في اغلب افلامه (الاضراب، المدرعة بوتمكن، اكتوبر،...)، ويعد هذا المنظر هو امتداد فكري متبلور وفق الصيرورة للمدرسة السوفيتية التي اطلق شرارها التركيبي كل من(كوليشوف، وبودفكين) و التي تعتمد مبدأ البناء، و ايضا ادخلنا (بلا بلاش) في خضم العملية السينمائية للصورة المتحركة، حينما اعتمد اللقطة الكبيرة، التوليف، زوايا التصوير،..البعد الدرامي للصوت، وعدها اهم ادوات التعبير التي من خلالها يفعل الطابع الشعري للسينما(ينظر: اجيل، 2005،95p-107)، علما ان التركيز على اللقطات الكبيرة هو توظيف اعتمده (بودوفكين) في فلمه(الام)، و هذا المنحى الشكلي لم يجعل (بلا بلاش)

يتقاطع مع (بازان) في تحديد الماهية للمادة الخام ووجود الفن وعلاقته بالإنسان، إلا ان (بازان) و(كركاور) وعلى الرغم من كونهم ينتمون الى ذات النظرية الواقعية التي منطلقاتها الاساسية هي اظهار سريان الحركة الواقعية اعتقادا منهم ان الدنيا جميلة لذا يجب تصويرها كما هي وان اداة اقتناص الواقع هو الصورة الفوتوغرافية التي تسجل الأحداث ويحاولون تحجيم ادوات التعبير السينمائية، علما انهم يؤمنوا انه لا فراغ من توظيف اداوت التعبير التي يطلق عليها اسم "الخواص الفنية" (كركاور)، والتي هي آلة التصوير، الزمان، المكان، الشخصية، .. الخ، لكن كيف تتناول الكاميرا المادة الخام للفلم الذي " يقوم على مبدأ موضوعية الكاميرا او عدم تدخلها في تصوير الواقع عبر تلك القدرة الآلية يبدو ان هذه الموضوعية هي صفة اساسية وركيزة مهمة في منطلقات الواقعية السينمائية كمفاهيم واسس جمالية وفلسفية"(Thamir:2016،49p)، اما عند الحديث عن الرواد من اصحاب النظريتين الواقعية والانطباعية، نلمس ان الفارق ليس ببعيد عن ما تقدم كونهم هم من ارسوا المنطلقات الفكرية لكلتا النظريتين، اذ يعتقد الباحث ان النظرتين تدوران في فلك واحد وهي الواقع كونه المادة الخام الباعثة للصورة، أي كيف استلهم الواقع، كما هو كونه بحد ذاته مضمن بقيمة جمالية بكر خالصة لن اعمل إلا على ترتيبها وتنظيمها لكي تصبح واقع فلمي، او اخرج اسقاطات الواقع على نفسي بعد هضم مفرداته الجميلة لكي اقدمها بجمالية تعبيرية خالصة ونقية مستعينا بأدواتي للتعبير اوظفها بحسب الرؤية، فأي كانت المنطلقات الفكرية والتناول هو بالنتيجة اثبات وجود جمالية سينمائية خالصة لان " السينما، من حيث كونها فنا جديدا ومختلفا عن كل الفنون الاخرى رغم دمجها فيها مظاهر خاصة تعود لهذا الفن او ذاك- اثارت مشاكل عديدة وطرحت مسألة جمالية تتواءم مع استقلالها الذاتي"(Mitri:2009،15p)، واذا استطردنا في سرد نظري سينمائي فهذه حقيقة تاريخية الغاية منها تحري التأصيل التقني والجمالي بحثا عن الوجود التعاضدي الذي بدا منذ ولادة وتكوين الفن السينمائي الذي وفر الاسس النظرية والعملية للفنون اللاحقة ومنها التلفزيون، الا ان عملية صناعة الفلم هي فعل يكاد يكون عصي التحليل، او ذات معايير من الممكن توفر الخيارات الناجحة للمخرجين، ما بين التقنية بوصفها تقنية الصانع وهي بذات الوقت تقنية الفن، و الجمالية الحاملة الى القيمة بوصفها اشعاع يبزغ من افلام المعاني أي الاكثر عمقا، علما ان هذا الجدل كان قائما لاعتقاد البعض ان " النظرية ذات الاتجاه التقني لا يمكنها ان تفرق بين القيمة الجمالية لفيلم لروبرت بريسون وبين أي فلم دعائي تلفزيوني" (Andrew:1987 ،82p)، ويرى الباحث ان هذه المقارنة لم تقدم تمفصلات موضوعية كون ان الفلمين هم بذات الوقت ينضوي على مستوى تقني يعتمد على توظيف عناصر اللغة السينمائية ومستوى جمالي يقدم متعة جمالية نابعة من الادراك يتفاعلون لإنتاج فعل التلقي فضلا عن ان الفلمين يحملون معنى يروم الصانع ايصاله الى المتلقي، ولنحو الخلط وجلاء الوضوح بين مصطلح التقنية والأسلوب من الممكن اعتماد توضيح (شكلوفسكي) عن الاسلوب حينما قال: ان " الاسلوب ليس إلا خطة محددة من التقنية والتقنية كما يقول شكلوفسكلي هي الفن نفسه" (Andrew: 1987،88p)، ولربما يعترض البعض عليه كونه من رواد الشكلية الروسية، إلا اننا نلمس الموضوعية في نحت المصطلح فالمظاهر التقنية المتواجدة اليوم في اغلب الافلام هي حقيقة لا يمكن الفراغ منها، وهي بذات الوقت تقدم قيم جمالية يتم قراءتها من قبل المتلقي الذي يبحث دوما وابدأ عن واقع جميل وتجليات مستقبلية تفتح افق التوقعات نحو عالم جديد يقدم معاني لم يخبرها، وان

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التعاطي بكلا الاتجاهين لا يتم إلا بأدوات التعبير التي تمثل تقنية المخرج وجميع ادوات التعبير التقنية هذه هي التي تحقق المعطى الجمالي الذي ينبثق من علاقات هذه العناصر واتحادها لإتمام الفعل السينمائي، " لان التقنية هي اداة الفن فلا نظير لها ولا محيض عنها فهي تقوم بصناعة طرز مبتكرة ونماذج ابداعية "(276p،Jack : 2014)، وان السينما والتلفزيون من ادوات الفن الجميل، الفن الذي يتعاطى مع الحياة والانسانية والمعاني والوعي ...الخ، " الفن الوحيد الذي تطور في ظروف مناقضة لتلك الظروف الخاصة بالفنون الاخرى، فلم تكن الحاجة الفنية هي التي ادت الى اكتشاف وتشغيل تقنيه جديده، بل هي التقنية الجديدة التي حثت على اكتشاف كيفية تشغيل الفن الجديد " (187p،2012:Leibovitsky et al).

ان جميع هذه الحقائق النظرية وفرت المادة الاساس لانبثاق فن التلفزيون الذي بواقع الحال استمد طاقته الايجابية من الحقيقة التكوينية للوجود السينمائي فضلا عن ذلك اخذ ينمو ويتطور وفقا لفعاليات تقنية وفكرية واسعة النطاق لان التلفزيون قدم " وثبة تطورية جديدة في مجال التعبير والإنتاج الصوري والصوتي تحمل في مساقاتها صفات الجودة العالية والوضوح وقدرات التجسيد والتجسيم المعززة بشكل يفوق ما سبقها من نظم الكترونية بأضعاف المرات" (67p،Ergul: 2007)، فحقيقة وجود التقنية الرقمية ساعد بشكل جلي في التحول في نظم الانتاج السينمائي والتلفزيوني على المستوى العملي فضلا فسح المجال نحو تجلي العوالم الاخرى واستنطاق الواقع الافتراضي وهذا ما سوف نخوض به في المبحث الثاني.

المبحث الثاني(العلاقة التعاضدية بين التقنية والجمالية)

ان الحقيقة الفاعلة التي من غير الممكن تغاضيها هو التطور التقني الموظف في السينما والتلفزيون، اذ صار " الشكل الدرامي الجديد هو بنية صورية رقمية بالكامل تعتمد على الطاقة العالية للوضوح الفائق في الصورة والصوت بوتقة تنصب فيها كل الامكانات الابداعية التي تحقق المستحيل وتستعرض الجديد و اللامعقول من افكار المستقبل" (9p،Feel: 2018)، وهذا ما القى بضلاله على عمليات صناعة الصورة الحديثة وعلى حد سواء في السينما والتلفزيون، علما ان البداية التطورية للتقنية وتحديدا الولوج في العالم الرقمي وجدت مجالها الرحب في صناعة التلفزيون، وحين بعد حين وجدت السينما الحاجة الى التوظيف الرقمي فبزغت شمس السينما الرقمية التي اعتمدت توظيف التقنية بأوسع محدثاتها، كون ان هذه التقنية قدمت فاعلية صورية على مستوى تطبيقات النظرية الواقعية من حيث المطابقة والمماثلة الواقعية عالية الجودة والوضوح الأخاذ مما اكسب الصورة قيمة جمالية من حيث ادراك المعطى الجمالي، فضلا عن التطور النوعي بالقصص والافكار التي يتم طرحها ومعالجتها عبر هذا الوسيط التي تحقق المستوى الانطباعي، أي المواضيع التي كانت تكاد تكون عصية التنفيذ، والتحول الى فعاليات التحقيق للعوالم و الشخصيات الافتراضية والخفية التي يتم تخليقها من خلال توظيف هذه التقنية والتي بواقع الحال اضحت ضرورة جمالية، يلتمس فاعليتها اغلب المتلقين.

فصار اغلب الاعتماد اليوم في صناعة الصورة الحديثة على التوظيف التقني الذي تحقق بوساطة العناصر البنائية للغة الصورية التي بحقيقة الحال لا تختلف عن عناصر اللغة التقليدية إلا بكونها الكترونية وتكون مرنة وسهلة التخليق عند توظيفها فضلا عن انها ذات فاعلية جمالية لأنها تقدم " كيفية متطورة تبني، تنشأ،

ترتب، تنظم العناصر الصورية لتحقيق تأثير درامي على المتلقي" (Metz:1974،106p)، ومن الامثلة على هذا التوظيف مثلا:

1-الكاميرا الرقمية: والمقصود هنا جميع الكاميرات الحديثة التي تعمل وفق النظام الرقمي (0-1)، من خلال الرقائق الرقمية لمعالجات الصورة الالكترونية وبجميع انواعها.

2-الاضاءة الرقمية: ان وجود عنصر الاضاءة ضرورة لا يمكن التفريط بها كون الكاميرا تحتاج الاضاءة لإظهار المواضيع، علما ان الكاميرات الحديثة خففت من وطئه الاضاءة وأيضا شارك ذلك توظيف الاضاءة التقنية كونها تقدم قدرة ضوئية عالية من خلال " مستوى الوضوح العالي للإضاءة بالشكل الذي يجعلها فاعلة في تحقيق القيمة الدرامية المطلوبة من خلال تدرجاتها وفصلها بين المستويات الاضائية المختلفة في الصورة الرقمية الجديدة" (Han 2017: 27p)، فضلا عن توظيف تقانة (الاضاءة المحوسبة) التي تعمل من داخل الصورة بوساطة تقنية الحاسوب،

3-اللون الرقمي : للون اهمية عميقة في الحياة فهو يعد محورا رمزيا وهذا اعتمدته السينما والتلفزيون كأحد ومن العناصر المهمة في العمل الدرامي كونه حاملا للفكرة و قصديه التعبير من اشتغاله بفاعلية لتحقيق اثرا دراميا وسايكلوجيا على المتلقي فضلا عن الخاصية الجمالية التي يتمتع بها، ولاشتغال اللون الرقمي الذي هو اليوم يوظف من قبل اغلب صانعي الاعمال الذي يتم تحقيقه من خلال برنامج حاسوبي رقمي يعمل بخاصية استخلاص وفرز الالوان لإنتاج اللون وفقا لغاية الصانع، اذ يمكن لهذا البرنامج انتاج هيئات لونية جديدة تتناسب والفكرة المصنعة ومعالجتها دراميا بتوظيف نظام(ماكنتوش للالوان)(ينظر: : Wim2017،18p)، فضلا عن توظيف معالج التصحيح اللوني.

4-التباين والحده: -

التباين هو الفرق في النصوع او اللون الذي يجعل الموضوع المصور مميزا في الادراك البصري للعالم الحقيقي، ويتم تحديده من خلال الاختلاف في لون وسطوع الاجسام البصرية الاخرى في نفس مجال الرؤية، وان التباين تحقق عن طريق النظام الرقمي في التصوير والمونتاج ...الخ (ينظر:2016: Tumblin،18p)، اما الحدة فهي " مقياس للدقة المكانية لنظام المعالجة البصرية والتي يرمز لها اصطلاحا(Visual Acuity) والتي تستخدم في ابراز الاغناء البصري في العمل الصوري الفني في ما يسمى النماذج البصرية وتعمل على تحقيق ما يعرف ب(التباين الاقصى)، ويتم تحديد المسافة بين آلة التصوير والموضوع المراد تصويره بحيث تقارب(اللانهاية البصرية) في الطريقة التي تحاول بها العدسة التركيز(البعد الاقصى) وعلى الاخص في المشاهد البنائية والعامة)" (Hofstetter :2015،54-56p).

وتأسيسا على ما تقدم من ابراز القدرات الالكترونية لعناصر اللغة السينما والتلفزيونية الرقمية يجد الباحث ان اشتغال هذه العناصر التقنية وتفاعلها يحقق جمالية تعتمد مستوى الابهار الذي يعد اليوم بمثابة سمة من اهم سمات صناعة الافلام لان " المظهر الحسي للفن لا يشير الا لحاستين هما حاسة السمع وحاسة البصر" (Mujahed:1986،205p) وان فعل الابهار يتم من خلال استقبال الحواس التي تقوم بقراءة اولية للفكرة الفنية وتوصيلها الى الدماغ الذي يفسر اثرها الجمالي .

اما عن مستوى الاقناع فيتحقق عبر تصميم الانتاج الرقمي والذي بوساطته يتم بناء العالم الافتراضي او الواقعي، اذ يتم تخليق عوالم فلمية كون ان تصميم الانتاج الرقمي هو " اسم يطلق على كل بيئة منشأه عبر الحاسوب ويمكنك ان تضع نفسك فيها وتتحرك بحرية" (Amorra:1996،694p)، علما ان هذه البيئات كانت في السابق تبنى وفقا الى ترتيب وتنظيم مصمم الانتاج وفق رؤيا المخرج اما اليوم تدخل الحاسوب في صناعة هذه البيئات الفعالة التي تجعل المتلقي اقرب تصديقا بواقعية الحدث الدرامي اذ ان التصميم المثالي غالبا ما يتم عند توظيف التطور التقني من وجهة، ويحافظ على بناء جمالي من جهة اخرى، ففي تصميم " (Catherine Martin) الحائز على جائزة الاوسكار عن فلم(The Great Catsby) هو مثال رائع على ذلك، يدرك المشاهد تماما التصميم طوال الفلم، البيئة جميلة وجذابة، مليئة بالألوان الفخمة والتفاصيل ، إلا انها واقعية تماما، ليس الضرورة ان تكون جميلة بل ان تكون مقنعة ومؤثرة، إلا ان الشيء المزعج حقا، هي تصاميم الانتاج تذهب دون ان يلحظها احد نسبيا" (Klark: 2001،38p)، اما عن البيئات الافتراضية فغالبا ما يتم صناعة واستحداث مواضيع وموجودات قابعة في ذهن الحالم صانع الفلم الذي ظل ينتظر التطورات الرقمية لإطلاق الحلم وتحويله من خيال الى حقيقة افتراضية من قبل المصممين في تخليق بيئات يدور فيها الفعل الدرامي وتتحرك الشخصيات الحقيقة و الرقمية بل حتى المخلوقات الغريبة للانفتاح حول عالم رقمي مغاير وغير متوقع مقنع وجميل، اذ يتم صناعة " اشياء لا يمكن ان توجد ابدا في الحقيقة او اشياء لم تعد توجد او حتى اشياء لم توجد بعد" (Dhaka:1999،32p)، وان جميع هذه الفعاليات يتم تحقيقها عبر " محرك بناء حاسوبي هندسي يستخدم تقنيات التصميم الجرافيكي الرقمي فائق الوضوح لتصميم وبناء صورة متحركة وفق قواعد البناء الصوري المعتمد ولكن بأدوات حاسوبية بالكامل، تندمج فيها المادة المصورة مع الشخصيات الحقيقة او المفترضة لغرض انتاج انموذج درامي صوري متكامل وفق للرؤية الاخراجية المطلوبة" (Christie and Schofield:2017،11p-12) ان جميع هذه الفعاليات التقنية هي بذات الوقت تحقق القيمة الجمالية كون ان الجمال هو " صفة تلحظ في الاشياء و تبعث في الناس سرورا ورضا" (Mustafa et al: 2005 ،136p) من خلال الاظهار التقني لجمالية وجود البيئات والموجودات المصنعة حاسوبيا .

وعند الحديث عن مستوى المتعة فغالبا ما نلمس تمثلاتها عند توظيف المؤثرات الصورية وفعلها الجمالي الذي يؤثر بنا من خلال امكانية الاضافة والحذف والتصحيح، والاتمام..الخ، لان " أي صور متحركة او ثابتة تم انشاؤها او تغييرها او تحسنها للوسائط الصورية لا يمكن تحقيقها اثناء التصوير المباشر وهي جزءا قياسيا من مجموعة ادوات صانع الرسوم الجرافيكية المتحركة" (Netzley: 2015،113p)، ويعتقد الباحث ان وجود المؤثرات الصورية هو تطور تقني جاء بعد توظيف اساليب الخدع السينمائية، اذ كان لانبثاق الخدعة في الفلم السينمائي ضرورة انتاجية وتطبيق مهم لخاصية الايهام السينمائية، لذا كان المتفرج في حينها تفاجئ بتنفيذ الافعال بواسطة الخدعة مثلا تحليق سوبرمان ..الخ، ليبقى تحت تساؤل مهم، كيف يمكن للإنسان ان يحلق، وكيف تم تنفيذ ذلك؟ فهو على الرغم من محاولة التصديق إلا انه يبقى في حيره، اما اليوم مع تطور عملية التلقي فضلا عن استهلاك جميع اساليب الخدع، صار المتلقي يبحث عن تجسيد افعال بشكل آخاذ، علما انه يعلم ان اغلب الافعال يتم تحقيقها عن طريق توظيف التقنية الرقمية إلا انه يبحث عن المتعة الجمالية التي يحققها هذا المؤثر الرقمي " لان اهمية الاحساس في عملية الفن هي عالية للغاية وذلك يرد الى

اهمية عضو الحس الانساني الذي يستقبل المؤثرات الصوتية او الصورية لان هذه الحواس هي التي تشعر بجمال الفن والتي يتأكد على وجود ضرب من التوازن بينها لتحقيق اللذة الجمالية" (Issam Issa ، 2010 ، 231p)، فهو لا يبحث عند التنفيذ بقدر ما إلا عن اللذة التي يستمتع بها بأسلوب فعل المؤثر الجمالي .

اجراءات البحث

اولا: منهج البحث:

بغية تحقيق هدف البحث وتقديم الحلول الناجعة لمشكلة البحث، اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحليل العينات، ايمانا منه بأن هذا المنهج هو من ادق المناهج المتوافقة مع طبيعة البحث، لأنه يوفر لمستعمله امكانية وصف ما هو كائن عبر التحليل والتفسير لنظم التسويق الحديثة، فضلا عن ذلك أن هذا المنهج يتمتع بخاصية الوصف التحليلي الذي ينهض على قاعدتين رئيستين: التجريد، أي عزل وانتقاء مظاهر معينة من كل المنجز الفلمي او المسلسل، والقاعدة الثانية هي التعميم: أي تصنيف الاشياء والوقائع على اساس عامل مميز عبر استخلاص حكم ما يصدق على فئة معينة(ينظر: Saaed:1990،94p-96).

ثانيا – اداة البحث:

من خلال الدراسة التي قام بها الباحث وتحديدا في الإطار النظري استطاع ان يثبت اهم المعايير التي سوف يبحث عن تحققها من عدمه اثناء عملية تحليل النظم التسويقية الحديثة.

ثالثا: عينة البحث:

تم اختيار العينة بطريقة قصديه كونها تحقق هدف البحث، ووفقا للأسباب الاتي ذكرها:

1-تحقق الصورة المرئية في هذه العينات من خلال التقنيات الحديثة.

2-تشتمل هذه العينات على قيم جمالي سوف يتم تأشيرها من خلال التحليل.

3-اغلب هذه العينات تم تسويقها عالميا، فضلا عن انها حصدت جوائز في المهرجانات العالمية.

رابعا: اداة البحث:

جاءت اداة البحث طبقا للمؤشرات التي استقاها الباحث عند الدراسة في اطاره النظري، والأخذ برأي الخبراء، وملاحظاتهم فيما يخص التغيير او التعديل او الغاء بعض المؤشرات، وهي كما يأتي:

1-يعد الابهار التقني لعناصر اللغة السينمائية والتلفزيونية الرقمية الحديثة من اهم المقاربات الجمالية.

2-ان الاقناع الذي يتم عن طريق تصميم الانتاج الرقمي يحقق قيمة جمالية عالية في بنية المنجز الدرامي.

3-تتحقق المتعة الجمالية من خلال دوال العرض بكل اشكالها داخل المنجز عندما توظف المؤثرات الرقمية والرسوم الجرافيكية.

خامسا- تحليل العينة:

تحليل العينة:

المسلسل التلفزيوني الاميركي (كابريكا Caprica).

بيانات الإنتاج:-

رواية : كاس مورغان.

طورها للتلفزيون : جيسون روتنبرغ .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

سيناريو و حوار : دين وايت و آخرون.

إخراج : ميرزي الماس و آخرون .

بطولة : إليزا تايلور ، بوب مورلي ، ماري أفجيروبولوس.

إنتاج : بونانزا برودا كشنز ، سبيشل إنترتينمنت .

تصوير : مايكل سي بلنديل و آخرون.

مونتاج : جيف جرانزو و آخرون.

عمليات ما بعد الإنتاج : جاستن ستوب و آخرون.

الشركة المنتجة : يونيفرسال.

قناة العرض : شبكة ساي فاي.

تأريخ العرض : 19 آذار 2014.

عدد المواسم : سبعة مواسم .

عدد الحلقات : 91 حلقة.

مدة الحلقة الواحدة : 43 دقيقة.

البلد : الولايات المتحدة الأميركية.

اللغة الأصلية : الأنكليزية .

الميزانية للموسم الواحد : 21 مليون دولار أميركي.

بنيت قصة المسلسل الأصلية في العام 1978 على فكرة الكاتب المفكر الأميركي (جلين أي لارسن) التي كانت تنص على ان (لا تصنع أبدا شيئا لا يمكنك السيطرة عليه) وبنيت فكرة المسلسل الأصلي المنتج في العام 1978 بتصور مجرة في أعماق الفضاء الخارجي تعيش فيها حياة بشرية شديدة الشبه بحياتنا و ذلك بتنوع واختلاط بشري عرقي يتعايش في نظام كوكبي مكون من أثني عشر كوكبا (12 مستعمرة بشرية) تحمل كلها أسماء الأبراج السماوية الأثنى عشر إذ يصل هؤلاء البشر إلى مرحلة كبيرة من التطور التقني فيخترعون رجلا آليا ذكيا يطلقون عليه أسم سايلون Cylon و لكن هذا الآلي يستيقظ فجأة و يقرر انه لا يريد العمل و لا يريد ان يستعبد فلذا يبدأ بالتصرف لذاته و يقرر أن يقتل البشر و تبدأ حرب ضروس بين هؤلاء الآليين الذي استوطنوا الفضاء و بين سكان المستعمرات فتنتهي هذه الحرب بعقد أتفاق بين البشر و السايلون على ان لا يعتدي أحد على الآخر فيختفي السايلون في أعماق الفضاء، و بعد 40 عاما تبدأ الحرب من جديد بين السايلون و البشر فيتفوق فيها السايلون بإبادة الأغلبية من الجنس البشري بضربات نووية ساحقة على المستعمرات فيهرب ما تبقى من البشر إلى الفضاء و يشكلون حكومة و قافلة من السفن تقودها حاملة مقاتلات فضائية تعرف باسم نجمة المعارك جالكتيكا التي فرت من عملية الإبادة و يبدؤون رحلة إلى أعماق الفضاء هربا من السايلون أولا، و البحث عن كوكب يمكن العيش عليه و لا يعلم به السايلون ثانيا. ففي الإصدار الجديد من هذه السلسلة يظهر السايلون متفوقين تقنيا و ذلك بصنعهم آليين في هيئة بشرية قادرة على أداء كافة الوظائف البشرية التي تزيد من التشويق و الشد في الحبكة و ما يميز هذه السلسلة الجديدة وقوع الاحداث بين الشخصيات التي تتمثل بالعسكريين والمدنيين والسياسيين وحتى السجناء في

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

إطار من العلاقات الرومانسية و السياسية و الفكرية التي حملت في طياتها صراعين مختلفين هما بين البشر و السايلون من جهة، و بين البشر في داخلهم من جهة أخرى ، إذ يعبر هذا الصراع عن محاولة البشر بناء عالم جديد لهم بهذه القافلة التي يتصارع من في داخلها على السيطرة و الحكم إلا ان غريزة البقاء هي التي تحكم و تحدد سير الأحداث في نهاية المطاف من خلال العقدة الرئيسية دراميا، و العقد الفرعية في الصراع تدور بين العلاقات الاجتماعية بين شخصيات المسلسل في إطار من العاطفة التي تتمثل في حب الأخر أو كره الأخر و محاولة بعض البشر استغلال المأساة الواقعة للتحكم في مقدراتهم.

المؤشر الأول : يعد الابهار التقني لعناصر اللغة السينمائية والتلفزيونية الرقمية الحديثة من اهم المقاربات الجمالية.

الحلقة (2) عنوان الحلقة (ثلاثة و ثلاثين 33) مشهد /19زمن المشهد / 1:55 دق.

في هذا المشهد نرى الطيارين الرئيسيين في جالكتيكا و هما يعترضان سفينة مدنية هي الحاملة الأولمبية التي تنقل ألف و ثلاثمائة شخص و التي تحمل قذائف نووية على متنها و تتوجه في طريقها نحو مسار تصادمي مع جالكتيكا و سفن الناجين فيقرر القائد أداما و الرئيسة روزلين تدمير هذه السفينة، فيقوم كل من أبولو و ستاربك إطلاق النار عليها و يدمرونها بالكامل، إذ قامت عناصر البناء الصوري الاليكترونية بتمثيل حالة الإبهار بما هو متجسد صوريا من خلال التحكم الفاعل بين القيم الرقمية الاليكترونية التي تماهت ما بين لون أسلحة الليزر التي تطلقها المقاتلات و التي عدلت لونيا لإعطائها حالة القوة في فعلها، التي تطورت لاحقا من خلال التلاعب في قيم الإنارة الضوئية المعدلة للحاملة الفضائية العملاقة التي تفجرت بشكل متسلسل عبر تنظيم الفعل الصوري لها المتمثل بالعناصر الصورية الاليكترونية في عمق الفضاء الخارجي لهذا العالم المفترض و التي راح ضحيتها أكثر من ثلاثة آلاف شخص.

الحلقة (2)عنوان الحلقة (ثلاثة و ثلاثين 33) مشهد /11 زمن المشهد / 51 ثا - مشهد /16 زمن المشهد / 34 ثا.

في هذه المشاهد نرى أكثر من ظهور لسفن السايلون الحاملة و هي تطارد جالكتيكا من مكان إلى أخر في الفضاء، و في كل مرة يظهرون فيها يهاجمون فيها جالكتيكا و سفن الناجين و في كل مرة يظهر فيها السايلون في هذا المشهد تظهر تلك الثيمة اللونية و الإضائية المعدلة عند كل ظهور للسايلون يهاجمون فيها البشر و تستمر هذا الثيمة مع كل ظهور لهؤلاء الآليين القتلة الذي لهم اجندتهم في القضاء على الجنس ابشري بآسره. إذ تم صناعة حالة الإبهار في هذا المشهد من خلال الاشتغال المتقن للعناصر الصورية التي اسس هذان المشهدان عليها، عبر توظيف العناصر الصورية الاليكترونية التي ساهمت في تحقيق حالة الوجود المادي المتفوق لعرق السايلون الآلي من خلال التحكم بالعناصر الآتية :-

1- إستخدام العزل الصوري الرقمي في مستويات البناء و التكوين الصوري للمشهد للتأكيد على حالة التفرد والتفوق التقني لهذه الشخصيات .

2- استخدام صيغة لونية رقمية معدلة من أجل بيان ان هذا العرق الآلي هو جسد معدني نابض بالحياة و ذلك من خلال الصبغة اللونية التي تكتسي جسدهم المعدني و التي تميل إلى اللون الاحمر للدلالة على حياتهم.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المؤشر الثاني : ان الاقناع الذي يتم عن طريق تصميم الانتاج الرقمي يحقق قيمة جمالية عالية في بنية المنجز الدرامي .

الحلقة (9)عنوان الحلقة (اللحم و العظم Flesh & Bone)مشهد /13 زمن المشهد / 33: 1 دق.

في هذا المشهد نرى لورا روزلين رئيسة المستعمرات تمشي بملابس النوم في غابة تسودها مسحات من الضباب فتمشي و تتلفت من حولها لأنها لا تعرف أين هي، نسمع مؤثرا صوتيا يحيط بها كلما تحركت ليجسد حركتها في عالم و مكان متخيل بين أشجار هذه الغابة و من ثم ترى فجأة شخصا يناديها لكن صوته يبدو كالهمس و من ثم يتغير طابع الموسيقى ليتحول إلى لحن متشائم و في اثناء حركة روزلين باتجاه هذا الشخص يلاحقها جنود من المستعمرات فيسحبها هذا الرجل و يغطي فمها بيده حتى يتجاوزهما الجنود، فيتقدم الرجل أمامهما ليقف و فجأة يسحب هذا الرجل إلى الوراء بسرعة كأن دوامة هوائية قد سحبته و تستدير روزلين لترى الرجل واقفا خلفه و ينطق بأسمها الأول:- لورا ونسمع مؤثرا صوتيا لضربة قوية لتستيقظ بعده روزلين فزعة لتكتشف بإنها كانت تحلم.

ان توظيف تقنيات تصميم الإنتاج الرقمي في هذا المشهد من اجل تخليق عالم صوري رقمي له القدرة على محاكاة الجو العام Mode و لتجسيد و تمثيل هذا المكان الإفتراضي المتخيل الغابة التي ليست موجودة على ارض الواقع حتى في السلسلة التلفزيونية نفسها لأن جميع الأحداث في هذا الموسم تدور في الفضاء الخارجي، و لهذا فأن مكان الغابة هو حلم لأحدى الشخصيات الرئيسية في السلسلة التلفزيونية و لكن التقنيات الرقمية المتخصصة في عملية تصميم الإنتاج الصوري قامت باشتغالها في المشهد عبر التخليق الرقمي الحاسوبي بمكوناته كافة لكي يجسد واقعا صوريا مبتكرا يسهم في بناء تلك القيمة التعبيرية الدرامية في بنية المشهد التي تجعله قابلا للتصديق بالدرجة الأولى وواقعيا يعبر عن موضوعه بالدرجة الثانية، و أخيرا المؤثر الصوري الرقمي لسحب الرجل إلى الوراء الذي جسد الصوت حركته كأنما سحبته دوامة هوائية عاصفة ذات حركة ميكانيكية، لكن سير الأحداث كان في الغابة مما جعل لتصميم الإنتاج الرقمي القدرة على تجسيد الخيال في هذا المشهد.

الحلقة (73) عنوان الحلقة (الرؤى Revelations)مشهد /2 زمن / 1:41 دق - مشهد / 4 زمن المشهد / 41 ثا.

في هذا المشهد نرى جالكتيكا و سفن الناجين من المستعمرات في مواجهة مباشرة مع أسطول ضخم لحاملات السايلون و مقاتلاته و نرى في المشهد معركة فضائية خيالية بكل المقاييس بين مقاتلات البشر و مقاتلات السايلون إذ تم توظيف تقنية تصميم الإنتاج الصورية الرقمية بشكل متقدم من خلال التصميم الحاسوبي لموقع المعركة و التي حدثت في أطراف مجرتنا (درب التبانة)و التي ظهرت في السحب الغازية الملونة التي تهيم في فضاء المعركة، و تجمعات الكويكبات التي تدور بلا هوادة بين السفن والمركبات المتقاتلة، حتى بناء السديم النجمي المعروف بأسم (النبيولا) اذ تم تجسيده صوريا من أجل توليد قيمة تعبيرية درامية تعبر عن مصداقية الأحداث وواقعيتها في هذا المشهد من خلال تفعيل الوظيفة الفنية الدرامية بتوظيف هذه المؤثرات الصورية الرقمية مع الإيقاع المتصاعد السريع لخلق الدلالة على ان هذه المعركة ملتهبة حامية الوطيس و تبين ذلك بشكل أدق وأكثر تأثيرا من خلال إظهار إنفجار سفينة مدنية هي (البيجسيس) من داخلها إلى الخارج

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

في هذا المشهد و ذلك لجعل صورة الأحداث تجسد تلك التعبيرية الدرامية التي ترتبط بشكل وثيق بمضمون المنجز الدرامي التلفزيوني من خلال الإظهار الفني والجمالي للصورة المصنعة رقميا.

المؤشر الثالث :- تتحقق المتعة الجمالية من خلال دوال العرض بكل اشكالها داخل المنجز عندما توظف المؤثرات الرقمية والرسوم الجر افيكية.

الحلقة (52)عنوان الحلقة (النزوح الجماعي Exodus) مشهد / 3 زمن المشهد / 3:54 دق.

تتمثل القدرة التقنية المتطورة للتقنيات الرقمية الصورية في أبهى حللها من خلال التوظيف المتطور و المتقن لتقنيات (الصور المولدة حاسوبيا CGI) و التي تعمل مع تقنيات صناعة المؤثرات الصورية الخاصة التلفزيونية (SFX) و التي ظهرت في هذا المشهد الذي نرى فيه جالكتيكا و هي تقوم بالأشتباك مع أسطول السايلون لتحمي سفن النازحين من كوكب كابريكا الجديد الذي وجده المستعمرون و أحتله السايلون فيما بعد و عندما تتعرض جالكتيكا لضربات ساحقة من السايلون تظهر فجأة نجمة المعارك بيجاسوس(Battle Star Pegasus) لتهب إلى نجدة جالكتيكا و تشتبك مع سفن السايلون الحاملة لتتحول إلى معركة حامية الوطيس بين الطرفين فيهجر طاقم بيجاسوس السفينة ليدعوها تصطدم بسفن السايلون الحاملة لتدمرهم بالكامل وتتدمر هي الأخرى لكي تهرب جالكتيكا مع سفن الناجين بعيدا عن هذا الكوكب لينجوا بحياتهم.

تجسدت القدرة العالية على إنتاج شكل فني صوري ذو قيمة جمالية عالية من خلال حالة التعاضد و التماهي بين التقنية الصورية الرقمية من جانب، و على الجانب الآخر إظهار القيمة الفنية الجمالية للمتجسد الصوري و ذلك من خلال الآتي :-

1- المؤثرات الصورية النارية و التي تمثلت في شكل و صوت الأسلحة النارية البشرية غير المألوفة، و أصوات أسلحة الليزر المتطورة بشكل استثنائي و التي يحملها السايلون.

2- المؤثرات الصورية الرقمية التي عملت بشكل متعاضد وكلي من خلال الصورة الرقمية الكرافيكية المصنعة حاسوبيا لمقاتلات الفايبر البشرية و المغيرات الخاصة بالسايلون و التي تشتبك في سماء كوكب كابريكا الجديد إذ أظهرت التقنيات الصورية الرقمية مدى شدة وطيس المعكرة القائمة من أجل انقاذ اخر الناجيين البشريين على هذا الكوكب.

الحلقة (1) عنوان الحلقة (الحرب War) مشهد /2 زمن المشهد / 1:07 دق.

في هذا المشهد نرى المرأة الآلية ذات الرقم 6 مع الدكتور غاياس بالتار و هو في منزله مصاب بالهلع نتيجة الانفجارات النووية التي تتلقاها مدينة كابريكا إذ إن هذه الوظيفة تتمثل بشكل أساسي في محاكاة و تمثيل فعل الانفجار النووي الهائل الذي أطاح بمدينة كابريكا و هي مركز الأحداث التي تقع في المكان و تؤثر فيه و التي تمثلت هنا بمنزل بالتار عندما يحدث الانفجار النووي الذي يعمي عينيه و هو يصرخ و نسمع المؤثر الصوتي الرقمي للإنفجار الضخم و هو يمزق المنطقة ثم نرى الموجة العاصفة للانفجار النووي و نسمع صوت الموجة و هي تحطم المنزل، فالمؤثر الصوري الرقمي المتعاضد مع صورة الفطر النووي العملاق الرقمي لصوت تحطم المنزل خلق قيمة و معنى تعبيرين في بنية المشهد و ذلك بسبب تآلف هذه العناصر الصورية الكرافيكية الحاسوبية مع الصورة في المشهد بالاختفاء التدريجي للصورة المتزامن مع الخفوت التدريجي للمؤثر الصوتي

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الرقمي الذي خلق الدلالة على أن مدينة كابريكا قد دمرت إلى الأبد بضربة نووية ساحقة و هذا ما جسده المؤثر الصوري الرقمي الذي يحاكي المكان و الأحداث التي وقعت في المكان في المنجز الدرامي التلفزيوني.

سادسا- النتائج:

1-كان للإبهار التقني الذي يأخذ مداه الفني من خلال وجود عناصر اللغة السينمائية والتلفزيونية الالكترونية ذات محمولات جمالية يتم ادراكها من قبل المتلقي عبر عينات البحث.

2-يعد الاقناع من اهم متطلبات القيمة الجمالي للمتلقي التي يستقيها عن طريق تصميم الانتاج الرقمي.

3-المتعة الجمالية حقيقة فاعلة وغاية سينمائية وتلفزيونية تم تحقيقها عن طريق تقنية المؤثرات الرقمية والرسوم الجرافيكية.

سابعا- التوصيات:

يوصي الباحث بدراسة معمقة لتأثير التقنيات الرقمية على المنجز السينمائي والتلفزيوني

ثامنا- المقترحات:

يقترح الباحث توسيع دائرة البحث الجمالي ودراسة نماذج جمالية عالمية وعربية.

Refrences:

1. Ajeel, Henry, T. Ibrahim Al-Aris (Damascus: General Organization of Cinema, 2005), Seventh Art 86.
2. -Mora, George, Converting Gif to Video, Complete Guide to Auto Cad 3D, (Beirut: Arab Science House, 1996).
3. A-Nadro, Dudley, Theories of the Big Film, by: Georges Fouad, MR: Hashem Al-Nahhas, Egypt, Egyptian General Book Organization, 1987.
4. Thamer, Raad Abdul Jabbar, Theories and Methods of Film, (Amman: Dar Ward Jordan Publishing and Distribution, 2016, series of studies of arts and literature (1).
5. -Ganetti, Louie De, Understanding Cinema, Tariq: Jaafar Ali (Baghdad: Dar al-Rasheed Publishing, 1981).
6. The Book, Omaima, the Virtual Truth, (Syria: Journal of Computer and Technology, 1999).
7. Al-Saraf, Amal Halim, A summary of aesthetics, (Jordan: Arab Society Library for Publishing and Distribution, 2006).
8. -Abbas, Rawia Abdel-Moneim, the Values of Aesthetic, (Alexandria: Dar Al-Maarifa University, 1987).
9. Abdul Hamid, Shaker, preference aesthetic, (Kuwait: the world of knowledge (267), 2001).
10. -Aid, Kamal, Aesthetics of the Arts (Baghdad: Dar Al-Jahez Publications, 1980).
11. Clark, Joseph, Digital Techniques and the Image Industry, by: Shukri Mohammed Amin, (Baghdad: House of Cultural Affairs, Journal of Foreign Culture, 2001).
12. -Lipovetsky, Jill and Jean Cerro, Screening of the World (Culture-Media and Cinema in the Age of Modern Modernism), by: Rawia Sadiq (Cairo: National Center for Translation, 2012).
13. -Martan, Marcel, cinematic language and image writing, by: Saad Mekkawi, by: Farid Al-Mazawi (Damascus: General Organization of Cinema, 2009).
14. -Metri, Jean, the Entrance to the Science of Beauty and Psychology of Cinema, (Damascus: General Organization of Cinema, 2009) VII Art 165.
15. -Majahid, Abdel Moneim Mujahid, Aesthetics in Contemporary Philosophy (Beirut: The World of Books, 1986).
16. Mustapha, Ibrahim et al., the Medieval Lexicon (Istanbul: Dar Al Dawaa, 2005).
17. Glossary of meanings, Arabic, Arabic, 2019.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

18. -Christie,M.Abdullah, Schofield1,G. , Advanced Compostion in Virtual Camera Control, Research Gate, School of Computing Scinnce, Newcastle University, UK, 2017.
19. Collins English, E. Dictionary, 2019.ED,onyx press,Arizona-.
20. Henry Jacoowitz, Electronic Computers, London, W.H Publishing, 3rd Ed, 1999, P 78.
21. Netzley,D.Ptraicia,Encyclopedia of Special Effects in Cinema and T.v,2ND
22. AProf. Essam Issa Alwan m., Use digital Audio technologies to activate the audio stream In television drama, Al Akademy , Issue 56 , 2010, P231

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/149-164

Synergy of Modern Technology and Artistic Aesthetics in the Cinema and Television Achievement

Barrak Anas Al- Mudarris[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 93 - year 2019

Date of receipt: 3/6/2019…....Date of acceptance: 29/7/2019….....Date of publication: 15/9/2019

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

Abstract

Most of the cinema and television production relies on the use of modern digital technologies, which today become the as ideal as the artistic expressive style that sends aesthetic values through the use of electronic elements of the language of cinema and television to achieve aesthetic dazzling, and design the digital production for the purpose of persuasion, as well as the use of digital effects and graphics to activate the aesthetic pleasure. The research tries to subject all these aspetcs to study and apply them to a modern sample in order to get the results that confirm this technical and artistic aesthetic synergy that leads to the emergence of a cinema and television achievement the least to say about it is that it is beautiful

Key Words: (Television - Technology - Aesthetics - Collaboration).

[1]College of fine arts/ University of Baghdad .barrakalmudarris@cofarts.uobaghdad.edu.iq.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/165-178

المرأة والايديولوجيا في الفلم السينمائي الروائي

بان جبار خلف[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2014/4/29 ، تاريخ قبول النشر2014/11/3 ، تاريخ النشر2019/9/15

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

ملخص البحث

يتلخص موضوع البحث (المرأة والايدلوجيا في الفلم السينمائي الروائي) وهو سلسلة من البحوث التي تصدت لها الباحثة في موضوع المرأة في الفلم السينمائي الدراسة الايدلوجيا كمنظومة فكرية وسياسية لم تقتصر على عالم الرجال فقط، بل كان للمرأة مساهمة كبيرة في هذا المجال، وقد تناول البحث تحديد المشكلة البحثية والحاجة اليها وكذلك اهداف البحث وتوضيح حدوده فضلا عن اهمية البحث، ثم الانتقال الى الاطار النظري والذي تضمن المحاور الاتية : الشخصية والايدولوجية، والفلم والايدولوجية، ثم المرأة والايدلوجيا في الفلم السينمائي.

وبعد الانتهاء من الإطار التنظيري خلص البحث الى جملة من مؤشرات الإطار النظري التي اعتمدت كأداة لتحليل العينة، ثم جاءت اجراءات البحث والمتمثلة في تحليل عينه البحث وهي فلم (فريدا، سيناريو: ايبا ارفت وجوليا تيمور واخراج: جوليا تيمور) وصولا الى نتائج التحليل والخروج بالاستنتاجات اعقبتها قائمة المصادر والهوامش.

الكلمات المفتاحية: (المرأة، الأيديولوجيا)

المقدمة:

لقد شكلت الايديولوجيا وجوداً متسعاً في حياة الأفراد والجماعات والامم، واكدت التحولات الكبرى في حياة الشعوب، واذا كانت الايدلوجيا تعني الأفكار ذات الاتجاهات الخاصة، بحيث يمكن ان نسميها باسم من ابتدعها، او تكون الايدلوجيا تحت اسمها لشخص كما يمكن ان نقول: الماركسي والفلسفة الرأسمالية، او الاسلام السياسي او الاخوان المسلمين، فإن الايدلوجيا نفسها كفكرة يمكن ان تكون لباساً يرتديه شخص ما، فيمكن ان نقول عن شخص من الناس انه يمثل الايدلوجية الفلانية، او ان تصرفاته حتى لو لم يكن يرفع راية الايدلوجيا بحدودها ومفاهيمها ذات الاشتغال المباشر في مجتمع من المجتمعات، واستفادت الدراما والسرد من إلباس الشخصية او الحكاية زي الايدلوجية، والسينما كبناء سردي فرزت شخصيات مؤدلجة صراحة او تضميناً، الصراحة عندما تكون الشخصية تتصرف على وفق ايدلوجيتها التي تؤمن بها. وعلى هذا الاساس فان البحث يتصدى للإجابة عن مشكلة واضحة وهي: كيف يمكن للشخصية النسائية في الفلم السينمائي ان تكون ثيمة ايديولوجية في السرد السينمائي. اما الحاجة الى مثل هذه البحوث فكانت لتأكيد

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة، dr.banjabbar@yahoo.com.

القيمة العليا للمرأة كثيمة ايديولوجية. ويهدف البحث الى الكشف عن الكيفيات التي تتحرك فيها المرأة كثيمة ايدلوجية فاعلة في التغيرات العميقة التي ينشدها المجتمع الانساني. اما هدف البحث فكان: الكشف عن الكيفيات التي تتحرك بها المرأة كقيمة ايديولوجية فاعلة في التغيرات التي ينشدها المجتمع الانساني، ومثل هذه البحوث لابد ان يكون لها حدود موضوعية وزمانية ومكانية، فكان الموضوع هو: المرأة كقيمة ايديولوجية في الفلم السينمائي، اما الزماني فكان العقد الاول من القرن الواحد والعشرين، اما المكان: فهو السينما الاوروبية التي كانت اكثر تحرراً في مناقشة الثيمة الايديولوجية عند المرأة في الفلم السينمائي.

وكان الحد الموضوعي المرأة كقيمة أيدلوجية في الفلم السينمائي، اما الحد الزماني فكان: العقد الأول من القرن الواحد والعشرين لأنه القرن الذي شهد تهاوي أيدولوجيات كثيرة تحكمت في النضال النسائي لسنين طويلة، اما الحد المكاني فكان: السينما الأوروبية والتي هي أكثر تحرراً في مناقشة الثيمة الايدلوجية عند المرأة.

الإطار النظري

الشخصية والايدلوجيا

ان الشخصية كذات فاعلة لابد وان يكون فعلها ضمن بناء فكري ما، ترجع اليه، وتفعل بموجبه وتزداد هذه الأفعال وضوحاً عند تبني الشخصية ايديولوجية محددة، يصبح للمتلقي ان يستقبلها ويتماهى معها ويخضعها لتأويله، فالأيدلوجية تصبح عندها هوية الشخصية، لأنه يدلل على نفسه حين يفعل، مؤمن، ملحد، ماركسي، وجودي، رأسمالي، .. ان تحديد مفهوم الشخصية على رأي بول ريكور "يكون بواسطة محمولات تنسبها اليه". ان الشخص هو في موقع الفاعل المنطقي بالنسبة الى المحمولات التي تنسبها له. وهنا تكمن القوة الكبرى لمقاربة الشخص من جهة المرجع المحدد للهوية"(ريكور، ص123). بمعنى آخر ان فعل الشخصية يفرق ما بين الشخص العام والأيدلوجي القصدي، الشخصية في وقائعها اليومية تشبه كل الناس من بيئتها وظرفها ولكنها في ايدلوجيتها فإنها تنوي قصداً ما.. اذن ما هي الايدلوجية؟

الايدلوجية كمصطلح لم يظهر إلا في عهد التنوير الذي سبق الثورة الفرنسية وكان سابقاً يفهم منه كونه السياسة التي هي "نوع من النشاط والفعالية والتجربة الخاصة المتروكة للأشخاص الذين يدعوهم الملك لتسلم اعمال معينة وادارة دفة الأمور"(الماجد، ص8).

ان الايدلوجيا تبدو جزء من أخلاق الفرد او المجتمع ولكن اية أخلاق تلك؟ كل ايديولوجيا تفترض انها اخلاقية على نحو من الانحاء، بمعنى "ان اي شيء يكون خيراً اذا كان المرء يبدي به اهتماماً، اي اذا كان موضوعاً للسعي او الرغبة"(ستولينتز، ص543)، وهذا السعي او الرغبة التي تحكمه فكرة ما، قد يكون على الضد من فكرة اخرى مما يجعل النزاع امراً لابد منه بين الفكرتين ثم يقود الى شر معلن، ولنا في الحركات الايدلوجية امثلة لا تحصى من حيث كونها تعتقد انها تسعى للخير ولكنها في الطريق لجأت الى عنف ضد مناهضيها أودى بكل الخير الذي سعت اليه. ونأتي الآن الى موضوعة البحث الا وهو الايدلوجية والشخصية، ففي حياتنا نلاحظ الكثير من الاشخاص المؤدلجين سياسياً ودينياً واجتماعياً وثقافياً.. وهذه الايدلوجية قد تستغرق كل حياتهم، فالأفكار ليست بشيء يمكن ان يقوم بذاته، ان الافكار عقل ومخيلة، فالفكرة بلا عقل ليست فكرة اطلاقاً، ولدينا الاف الأفكار مبثوثة في الكتب والمواقع الالكترونية ولكنها لا تعني شيئاً بل عقل

قادر على تصورها وتجسيدها، فالفكرة والعاطفة متلازمتين لأن الفكر بلا حس وادراك يصبح عبودية مقيتة، لذا كان عقل الانسان هو المهد الذي يعطي الفكرة نموها وتقويمها واستمرارها.

أما في العمل الفني، فصانع العمل يضع في حسبانه ان الشخصية الفنية، تقدم واقعاً فنياً، وعلى هذا فهي ليست الشخصية في الحياة وعليه فأنها تقدم توجه فكري خاص بأيدولوجية واحدة ولكنهما مختلفين، ذلك ان العواطف والسلوك والمرجعيات والظروف تطبع الايديولوجية بسمات الشخصية نفسها.

ان الأفكار التي يؤمن بها الانسان منطلق لتوازنه، ورؤيته للعالم من حيث كونه انساناً، ان المبدأ الانساني يقول: الانسان ثم الافكار، فلا ينبغي ان يكون عبداً للأفكار، فالأشخاص هم نسائية، والمسألة الكبرى بالنسبة للإنسان هي البقاء، وكل هموم الانسان تدور حول مسألة بقائه في الوجود. فهو يخلق العالم المادي المحيط به من ادوات ومنشآت من اجل المحافظة على جوهر حياة الموجود الحي، ويخلق العالم المعقول: العلمي والعقلي، من اجل المحافظة على البقاء. وهكذا فالإنسان اولاً والأيدلوجية ثانياً، لذا فان الشخصية في علاقتها بالايدلوجية هي واحدة من اثنتين، اما ان تكون في عبودية للايدلوجية وتلغي كل سماتها الشخصية، حيث إن "أكثر المواضيع التي تطرحها الافكار الاكثر انتشاراً وتأثيراً تسير وفق افكار الجهة المنتجة وهذه الافكار تخطو وفق سياسات المفهوم العالمي الجديد"(سلمان، ص596)، واما ان تكون الايدلوجية جزء من كون انساني متسعن يضيف ويقبل التعديل، والتراجع والنقد بحيث يحترم الذات الأخرى.

بقي لنا ان نقول ان الشخصية وهي تعتنق الأيدلوجيا، اية ايدلوجيا، انما تريد ان تحقق ذاتها وعملها. والباحثة آثرت التفريق بين الايدولوجيا المتعصبة التي وراءها دوافع بالأيمان نفسية، او اولئك المقلدين الذين لا فكر لهم غير ان يشحنوا بفكرة ما، ثم يندفعون لتطبيقها دون المطلق بصحة الشيء، وقديماً قال المفكر الاسلامي (ابو حامد الغزالي): ان المقلد لا يصغي ولذا فان الشخصية الانسانية حتى وان انتمت الى أيدلوجية ما، فهي تبقى على مسافة ما منها تخضعها، كي تؤكد انسانيتها، لا ان تستعبده هذه الأيدلوجية، او عن طريقها تستعبد الآخرين.

ان الشخصية في تبنيها لأي أيدلوجية او اعتقادها اولاً بصحتها من حيث هي فرضية لتغيير العالم نحو الأفضل، او على الأقل نحو أيدلوجية صاحبها. "ان الجو السائد، الذي تلتقي في اطاره جميع مدارس الفكر والعمل هو جو الحركة والصيرورة، اي الايمان بالمستقبل التاريخي، سواء كان هذا الايمان التاريخي يعتبر ان المستقبل سوف يتخذ صورة أكثر تقدماً من ماضٍ كان زاهراً، ام كان يعتبر ان العوامل الايجابية المتواجدة في قلب التناقضات الآلية. وسف تمكن قيادات وطنية واعية من صياغة انماط متقدمة ناجحة من المجتمعات تحل محل المجتمعات التابعة العاجزة"(عبد الملك، ص132-133).

ومن هنا فان الأيدلوجية في الغالب ثوابت وتضفي عليها الايمان، لذا فان كل الأعمال التي وثقت الشخصيات الأيدلوجية، أكدت على منحاها في طلب التغيير، ومثلها أفلام "الحمر" بطولة (وارن بتي) التي اخذت سيرة الشخصية الماركسية المعروفة (جاك لندن) او فلم عن (ستالين) او أفلام عن (جيفارا).

وهناك أفلام اخرى اهتمت بالايدلوجية كفكرة قد ترتبط بتحويلات العصر وليس السياسية حصراً، ومثلها فلم "عندما بكى نيتشه"(بيري، 2007)، حيث كان الفلم يعرض أيدلوجية فلسفية عندما كانت تتداخل مع علم النفس وتعتبره جزء منها. وهناك من الأفلام عرضت الشخصية وهي لا تتبنى ايدلوجية محددة، ولكن

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مجموع افكارها في العمل الفني يحيل لفلسفة معروفة ولو كانت الشخصية غير واعية، الوعي الواضح بها، كما رأينا في فلم "عناقيد الغضب"(ستاينبك، 1940) لمخرجها (جون فورد).

الفلم والأيدلوجية

ان أول سينمائي كبير حاول ان يجعل من ايدلوجيا الفلم انشغالاً جمالياً بالأساس هو (ايزنشتاين) في فلمه "الاضراب"(ايزنشتاين، 1924)، ورغم ان الفلم هذا والفلم الذي قام باخراجه تباعاً "المدرعة بوتومكين"(ايزنشتاين، 1925) كانتا افلاماً ضمن ايدلوجية الدولة السوفياتية آنذاك الا ان هذه الايدلوجيا لم تستطع تحمل جماليات الفلم والافلام المشابهة، فانزوى (ايزنشتاين) وهو في قمة عطائه، والقضية نفسها في العالم الرأسمالي، (حيث ضاقت الشركات بأيدلوجيا الافلام، وانتحى السينمائيون الامريكان (بقانون مكارثي) السيناتور الذي قاد قانوناً نصفياً اسمه النشاطاتت المعادية لامريكا "وكان اليمين الامريكي المتطرف (ممثلاً بالسيناتور مكارثي وبريتشارد نيكسون الذي سيصبح لاحقاً رئيساً للولايات المتحدة)، قد بدأ يستغل الحرب الباردة ومخاوف الامريكيين – الوسط، ليس لكي يتخلص من الشيوعيين واليساريين بشكل عام بل كي يتخلص من كل انصار روزفلت.. بسبب تعاطف روزفلت نفسه خلال الحرب مع الاتحاد السوفياتي ومع الانفتاح الامريكي على العالم"(العريس، ص34). وادرج فيها كل العاملين في الوسط السينمائي ممن أكدوا على الصراع الاجتماعي في الفلم، فهرب (شارلي شابلن) الى بريطانية ووضع (ايليا كازان) و(جون هوارد لوسن) كاتب السيناريو المعروف في القوائم السوداء وحرم من أي نشاط ثقافي العشرات من سينمائي امريكا، وعلى هذا الأساس فان الواضح ان الايدلوجية في الفلم تثير عداء السلطات للفلم نفسه وصانعيه، واتهامه بشتى التهم "فخلال اوائل العشرينيات كان اساطين الصناعة في امريكا قد اصابهم الذعر بسبب نجاح الثورة البلشفية في روسيا، وبسبب محاولة اقامة تنظيمات ونقابات عمالية في امريكا. ولقد قام أ.ميتشل بالمر (1972- 1936)، النائب العام في حكومة ودرو ويلسون باللعب على اوتار هذه المخاوف، باعلانه ان البلاد قد تقع في قبضة مؤامرة شيوعية"(كوك، ص316).

ان الفلم الايدلوجي هو الفلم الذي يتنازل عن وسيطه التعبيري السينمائي، والوسيط التعبيري هو ميدان جمالي بالأساس، بمعنى ان الموقف الاستطيقي والذي هو "انتباه وتأمل، متعاطف، منزه عن الغرض لأي موضوع للوعي على الاطلاق، من اجل هذا الموضوع ذاته فحسب"(ستولينتز، ص58-59.). مما يعني ان الفلم كفن جميل يشتغل ضمن وسيطه التعبيري لا يستهدف غاية غير الجمال، وفي هذه الحالة فان زيادة سرعة الايدلوجيا ستقود الى انشغال غير جمالي كإن يكون دعائي او تعليمي، مما يفقد العمل الجمالي انشغاله الحقيقي وهو الفن لذاته.

ان الافلام التي اشتغلت ايدلوجيا تنتظم ضمن المسارات الآتية:

1- الفلم الايدلوجي السياسي: وهو ذلك الفلم الذي يكرس بنائه للتبشير بأيدلوجية واضحة، ويقسم الى نوعين:

أ- الفلم الأيدلوجي المباشر: ومثاله فلم "نهاية سان بطرس بورغ"(بودوفكين، نهاين سان بطرس بورغ، 1927) "ينظر بودوفكين الى حركة التاريخ من خلال تجربة فلاح شاب يأتي الى المدينة باحثاً عن عمل ثم التحاقه تدريجياً في دوامة الثورة. في المدينة، يكون الفلاح اول الأمر مجرد شخص ضئيل القيمة نسبياً

داخل تلك القوى، التي لا يستطيع فهمها، ويتم تقديمه صغيراً قياساً الى حجم تمثال الفارس الذي يمثل القيصر، وان علاقته بمحيطه تتغير عندما يصبح واعياً بالثورة ويسير نحو المشاركة الواعية بالنضال"(لوسون، ص128). فالايدلوجية المباشرة محملة بكل مقولاتها واشارتها فبطل بودوفكين يُعد كي يكون ماركسياً مشاركاً في الصراع الاجتماعي، وركناً من أركان ثورة اكتوبر الشيوعية.

ب- الفكر الايدلوجي غير المباشر: وهذا النوع من الأفلام لا يذهب في المقولات والرموز المعروفة في ايدلوجية من الايدلوجيات، ولكنه يذهب الى ما تشترك به هذه الايدلوجية من ايجابيات مع كل الايدلوجيات المشابهة في توقها للانساني والاجتماعي وكل ما هو خير ونبيل. فالفقراء عندما يثورجون لتغيير واقعهم، مسألة مطلقة، وان يعرف المسحوقون جوهر الصراع لكي يحققوا اهدافهم مسألة مشروعة ولذلك كان فلم "المدرعة بوتومكين"(ايزنشتاين،1925) ليس فيه رمزاً شيوعياً او ماركسياً ظاهراً، ولكن المحصلة النهائية للفلم عبر زمانه ومكانه الى ان ثورة بحارة بوتومكين هو المفتاح لثورة اكتوبر الشيوعية، وهذا هو الاساس الذي اعتبر منه (ايزنشتاين) عبقرياً، لأنه كان يضيف بالمقولات والشعارات المنحازة، وما مشهد "سلالم الاوديسا" الا مثلاً من الأمثلة الانسانية الكبرى من ان الظلم حيف تعاني منهكل طبقات المجتمع، ولذلك كان هذا المشهد ثيمة في كثير من الأفلام اليدلوجية وغير الايدلوجية، فكثيراً ما كانت السلالم مكاناً لحدث منقول بشكل او بآخر من فلم "المدرعة بوتومكين" ولعلنا نتذكر مشهد عربة الطفل في فلم "المحصلون"(فيرلي، 1987).

2- الفلم الآيدلوجي الفلسفي: وهو نوع من الأفلام يناقش ايدلوجية فلسفية سواء كانت عبر ممثلها الرئيس مثل افلام "ابن رشد" لـ(يوسف شاهين) و"عندما بكى نيتشه"، حيث يعرض الفلم فلسفة نيتشه في الانسان السوبرمان وتحليل مكامن الوعي لاجتثاث اي وهم داخل الشخصية، من خلال محاوراته مع تلميذ فرويد والايحاء له بالتحليل النفسي للشخصية، ومن المعروف ان الفلسفة وعلم النفس كانتا فرعاً واحداً في الجامعات، ومثل هذه الأفلام شاءت او ابت تفرد مساحة واسعة للحوار بين الشخصيات وهذه إشكالية يجب ان تبحث في بحث مستقل لمعرفة هل ان الصوت عندما يصبح عنصراً سائداً في أي فلم من الأفلام يؤثر على اشتغال عناصر اللغة السينمائية الأخرى، والباحثة تعتقد ان الحوار في هذه الأفلام هو حوار مرئي وليس مسموعاً، لأننا لا نسمع الكلام فقط وانما كيف يتحول هذا الكلام في القطع المتبادل بين الشخصيات المتحاورة وحركة تفاصيل الشخصية (الوجه والعيون والفم والأيادي)، اي ان الحوار مشحون بطاقة انفعالية تجسدها الشخصية من خلال ارهافها السايكولوجي والذهني.

3- الفلم الايدلوجي الاسطوري: وهي تلك الأفلام التي تؤدلج الاسطورة فتصبح ضمن البناء الفلمي المستند الى الثلاثي السينمائي الجدلي؛ اللغة السينمائية والسرد الفلمي والشكل (لهاشمي، 2013) فالفلم يستند الى ثيمة اسطورية كان تكون حكاية اسطورية او مقولة او صورة، وينشأ البناء الفلم كله من خلالها، كما رأينا في فلم "المريض الانكليزي"(منغيلا، 1996). حيث تقص احدى الشخصيات حكاية عن ملك قديم يعتقد ان امرأته اجمل نساء الكون، ويغري وزيره لرؤيتها وهي عارية فتشعر الملكة بذلك وتقايض الوزير. اما ان تقتله لأنه رآها عارية او ان يقتل زوجها ويتزوجها، لأنها لا تسمح ان ترى عارية الا من قبل زوجها، فيقتل الوزير الملك ويتزوجها. ان البناء الفلمي من شخصيات واحداث ومكان وزمان وافكار كلها تخضع لهذه

الثيمة بحيث تتلبس الثيمة كل ما يجري وكأنما هي نبوءة لمصير من يكتشف ويرى فتكون نهايته اما ان يتعالى او يموت.

4- الفلم الايدلوجي التاريخي: وهو نوع من الأفلام يتحدث عن ايدلوجية تاريخية لها مرجعيتها المعروفة، فيقوم الفلم بإبراز الايدلوجية التي تحكمت بالأحداث مجسدة امام المتلقي، كما في فلم "الكسندر الكبير"(ستون، 2004) والذي ينطلق من ايدلوجية تاريخية مفادها ان الكسندر كان يبغي توحيد شعوب العالم بشعب واحد، بدليل انه اختار بابل عاصمة لحكمه لأنها تتوسط العالم المعروف آنذاك، وحاول في كل فتوحاته بعدله ونزاهته وفكره ان يجعل هذه الشعوب هي من تؤسس امبراطوريته الشاملة، سواء كانوا هنوداً او صينيين او بابليين او اغريق.. الخ، وتجسد هذا في صراع هذه الاقوام في عاصمة امبراطوريته الواسعة.

5- الفلم الايدلوجي الديني: وهو ذلك الفلم الذي يأخذ الموضوع الديني كوسيلة، للتثقيف، مع او ضد، وهنا لدينا الفلم التبشيري الذي يريد ان ينحاز المتلقي الى الفكرة الدينية.

والفلم الآخر هو الذي يريد ان يناقش الموضوع الديني بمعنى لديه رأياً آخر، اما الأفلام الهوليوودية فقد وضعت وصفتها التجارية حتى مع الفلم الديني عبر ثنائية الجنس والعنف، بدءاً من "الوصايا العشر" وهو الفلم الديني الذي يحتشد بالجنس والعنف. كما انه كان مثالاً واضحاً على الطريقة في السماح بالتصوير المثير للخطيئة، طالما انها سوف تلقى العقاب في النهاية"(كوك: ص280-281).

ان كل هذه الأنواع التي ناقشناها كانت تؤكد على العنصر الذكوري في الفلم كونه محرك الايدلوجية وباثها وخالقها، ولكن هذه الأفلام لم تعط مكانة للمرأة كونها ساهمت مساهمات خلاقة في حمل ثيمة الايدلوجية في كثير من مفاصل حياتها، ولنا أمثلة لا تعد ولا تحصى مثل: الوجه السياسي الالماني المعروف (روزا لوكسنبورغ) مؤسسة الحزب الاشتراكي الالماني في بداية القرن العشرين، والقديسة (تريزا) الراهبة التي جسدت المسيحية كدين للتسامح والإخاء الانساني، فالايدلوجية في الفلم تهدف "الى ضبط الانفعالات النفسية للمشاهد وبث تمثل اجتماعي معين"(اومون ص102).

المرأة والايدلوجيا في الفلم السينمائي

يبدو ان اشتغال المرأة كثيمة أيدلوجية في الفلم السينمائي يأتي فقيراً على خلاف الدور الكبير الذي لعبته النساء في ايدلوجيات عصرهن، من (سمير اميس، كليوباترا، السيدة خديجة الكبرى، زينب بنت علي بن أبي طالب، اسماء ذات النطاقين، الخنساء، شجرة الدر، جان دارك، ايرس مردوك، سوزان سونتاج، سوزان لانجر، سيمون دي بوفوار)، وتعتقد الباحثة ان هذا الاهمال مرده الى ان المرأة كثيمة ايدلوجية لا يعتد بها في العالم الذكوري، وعلى هذا الأساس ستناقش الباحثة المرأة بهذا الاطار من منحيين:

المنحى الأول: المرأة الحقيقة كثيمة أيدلوجية

المنحى الثاني: المرأة المتخيلة في العمل السينمائي

ان الفلم السينمائي ركز جهوده على النوع الثاني من ثيمة المرأة المؤدلجة كما هي في البحث، لأن الهيمنة الذكورية انشغلت بتقديم الرجل اساساً مستندة من كون الجسد الانثوي ضعيف وهذه قضية تتعلق بالعقل الثقافي الساند من جهة ومتطلبات الفلم كصناعة من جهة اخرى، لذلك بقيت صورة المرأة اسيرة ثقافة يهيمن

عليها الذكور "انا كائن انطولوجي او نطي Ontic ذو جنس، وبالتالي فانا منسوب الى جنس gender، الى هوية نوعية generic، هوية ليست بالضرورة مباشريتي Immediacy المحسوسة، ولذلك فان اولد بنت في ثقافة يهيمن عليها الذكور ليس معناه ان اولد بحساسية ملائمة لجنس"(مجموعة من الكتابات، ص47). ولذلك كانت ثيمة المرأة المتخيلة في الفلم السينمائي كايدلوجيا تتكئ على ثيمتها بضاعة جنسية شيء يزاوج بين المرأة المفكرة والمرأة المشتهاة، وكل دعاوى المساواة التي تطلقها المجتمعات انما هي دعوات ترسخ الاختلاف الجنسي كأنما نحن في سوق لبيع السلع، المرأة تعرض والرجل يشتري، اما الذات الانسانية التي تنطوي عليها المرأة فهي ليست عرضة للتبادل الخلاق، ذات مقابل ذات. وبهذا فان المرأة تعيش اغتراباً حقيقياً، ليس لنفسها وانما للآخر، ومن هنا يتبين لنا الطريق الطويل الذي تسلكه المرأة لتكون ذاتاً، والحق ان المرأة علاوة على كونها ذات تعد بالكثير في توازن المجتمعات، لكنها تتحرك في ميزة لا يمتلكها الرجال وهي كونها وعاء لتجدد الحياة وديمومتها وخصوبتها. ومن ثم فهي الاجدر بأن ترسم الحياة للجميع سياسياً واجتماعياً وثقافياً.. الخ، ومن الغريب انه حتى في الديمقراطيات المتقدمة فان نسبة النساء اللاتي يقودن في مجتمعاتهن، يبقى وكأنه امتياز منحه الرجل للمرأة، ولنأخذ شخصية حقيقية مثل رئيسة وزراء المانيا (ميركل)، فهي أشبه برجل مخنث بملابسها وطريقة حديثها وحضورها مباريات كرة القدم، انها كي تحوز على الرضا تتنازل عن انوثتها وكأن الانوثة عار، لا بل ان امرأة مثل (مارغريت تاتشر) سميت بالمرأة الحديدية، والفلم الذي صنع عنها لم يقدم لنا الانثوي الخلاق فيها، كانت تبدو طيلة الوقت وكأنها مديرة للأجهزة الأمنية، وقد وصل الفلم الى مرحلة قدم لنا (تاتشر) تأمر بتدمير الاسطول الارجنتيني وقتل كل بحارته بدمٍ بارد، سالكة سلوك كل رؤساء وزراء بريطانيا الاستعماريين من الملكة (فكتوريا) الى (تشرشل)، اما في فلم "انطونيو وكليوباترا"(جورج، 1999)، فان الفلم كله ثم يظهر كليوباترا الا مجردة من معظم ملابسها، وكانت هي ملكة مصر ترسم الخطط لإغواء (انطونيو) ولا يرد ذكر الشعب المصري الا عرضاً.

ان اغتراب الانسان في السينما بشكل عام والشخصية النسوية على الاخص، ترفض البطل الايجابي المشحون بالعاطفة، فتظهر المرأة الايدلوجية مقطوعة الصلة الوجدانية بالواقع، وكأنما المحيط الذي تتحرك به هو محيط شرير ومعادي ولابد من رجل يفرض هيمنته لحماية المرأة، في مناقشة عامة بين المخرج السوفياتي (تشوخراي) والمخرج الفرنسي (شابرول) قال السوفياتي: "ان على الفنان ان يعبر في عمله عن ادراكه العاطفي للعالم. ولقد رد شابرول بأنه لا يحبذ كلمة "عاطفي.. بل انا اسعى على العكس، الى تجنب العاطفة". وتكلم عن "وضوح الفكر" والحاجة الى الكشف عن "ميكانيزم" الشخصية ولقد رفض فكرة البطل الايجابي: "انا لا أؤمن بالبحث عن الابطال مطلقاً.. اننا جميعاً مغتربون.. دعونا نكشف عما نحن. وان نظهر اسباب غربتنا"(لوسن، ص345.).

ان الشخصية الايدلوجية المتخيلة في الفلم السينمائي اكثر حرية في المعالجة لأنها لا تستدع مقارنتها بالواقع، ويأخذ مبدعو الافلام حريتهم في وضع الافكار الشخصية، وعلى لسانها بمرونة اكثر، ولكن هذا النوع من الشخصيات النسوية المؤدلجة يتحرك ضمن اطر فكرية عامة، مثل الموقف من حرب فيتنام والموقف النضالي للمرأة في اكتشاف ذاتها، وتبدو الشخصية هنا اقرب ان تكون شخصية عامة، سواء كانت رجل ام امرأة، وبذلك تفقد الجنوسة التي تشتغل فيها، يقول (اوليفر ستون) عن فلمه "السماء والارض" بأنه "فضل

تقديم حياة بطلته على شكل سلسلة من التحولات "فشخصيتها تتطور وتتعدل بعد كل علاقة تخوضها. انها اوديسا روحانية. ويذكرني هذا بالأفلام الملهمة، او بالقديسة سان جون. انه "صوت الموسيقى"(كيجان، ص225). ولكن المؤاخذات على (اوليفر ستون) في معالجته الشخصية النسائية في افلامه بأنه لا يدع المرأة تتصرف بوحي ايدلوجي مسبقة في ذاتها الانسانية وتتطور سلباً واو ايجاباً فانه يجعلها مستكينة امام احداث متتالية تصنع لها موقفاً.

اما النوع الأول من معالجة السينما للشخصية السينمائية المؤدلجة والتي تستند على شخصيات حقيقية مثل (فرجينيا وولف، مارغريت تاتشر، ايرس مردوك، فريدا، كليوباتارا، سمير اميس.. الخ) فان المعالجة تسلك سلوكين، اولهما: الاعتماد القليل على الواقع الحقيقي وانشغالات المرأة الايدلوجية الاساسية، وترك مساحات كبيرة للتخيل وليس التأويل "ان الفرق الحاسم بين الحدث الطبيعي وظهوره على الشاشة سايكولوجي وليس مادياً، لا تستطيع اداة افلم بتاتاً ان تشبه الحياة كثيراً كي تقدم شكلاً خيالياص صالحاً طالما اننا نستبقي وعينا للفرق بين الفلم والواقع ونبقى مشاهدين بدلاً من مشاركين، بوسع التكنولوجيا، رغم ذلك، ان تطور نطاق ودقة اعادة انتاج الفلم بطرق كثيرة لكنها لا تستطيع نسخ الواقع لانها غير قادرة على اعادة انتاج ادراكنا للواقع بشكل مباشر"(بيركينز، ص93). وهذا يعني ان التجسيد الحسي للشخصية النسوية هو ما يدخل في علاقة سايكولوجية مع المشاهد، هذا المشاهد الذي نشأ في احضان السينما الاستهلاكية، فمهما كانت (جان دارك) بطلة وقديسة فان المتلقي ينظر في المرأة في (جان دارك)، وفي الفلم الذي لعبت فيه (انغريت برغمان) دور (جان دارك) كان الجمهور يبحث عن النجمة الهوليوودية وليس عن القديسة (جان دارك).

ان "الميتافيزيقا الغربية التي قدمت الكينونة بوصفها شيئاً حاضراً والذات الفاعلة بوصفها عارفة تعطي الشكل للحضور. وثانياً لا يتعلق الأمر فقط بكون الرجل مرتبطاً بالذات العاقلة والمهيمنة والمرأة بالشيء المصور سلبياً"(كلولبروك، ص34)، وحقيقة الأمر ان السينما اشتغلت على هذه الصورة السلبية، وقليلة هي الأفلام التي ارادت ان تقدم صوراً ايجابية للجنس الانساني من حيث ان المرأة كذات قائمة بذاتها، نذكر من هذه الأفلام عن الروائيات (فرجينا وولف وآيرس مردوخ)، وافلام لم تركز على الشخصية النسوية من حيث كونها ايدلوجية ولكنها اظهرتها كشيء ثانوي لكنه مهم مثل فلم "منتصف الليل في باريس"(الن، 2011)، حيث تظهر الروائية والقاصة الأمريكية (جيترويد شتاين) صاحبة مصطلح الجيل الضائع الذي تصف فيه جيل (همنغواي وفيتزجيرالد) وغيرهم بالجيل الضائع، حيث تظهر وهي تزجي نصائحاً للكاتب الشاب عن كيف يكتب روايته، وفي فلم (جان دارك) وهو عن قصة حقيقية كانت الشخصية النسوية ذات ثيمة ايدلوجية واضحة وهي: قيادة شعبها النضال ضد المستعمر الانكليزي، لكنها اي تلك السينما سقطت في فخ اختيار نجمة مغرية للفلم، مما جعل كمية الاحساس بجسد المرأة اكثر من الاحساس بأفكارها. وتعتقد الباحثة ان لا خلاص من تجسيد المرأة من صورتها الحسية بالسينما الا من خلال التأكيد على فكرها المتعالي، وانها تنشأ كقائدة للانسان وليس الى فتنتها النسوية، اي من خلال كبت الفعالية الاستهلاكية للمرأة كجسد، ويمكن اذا كان لابد من هذا ان يحتوي الفلم قصة فرعية فيها ما يريده التكنوقراط للشركات الكبرى (فالمرأة في الفلم يجب ان يؤكد على كونها ذات كاملة ويجب التأكيد "على ان الفلم الذي يفكك المقولات القديمة، قد وجد له

مكاناً في الفلم النوعي والمتفرج النوعي، وهو ما نراه في قائمة ليست قصيرة من افلام احتلت مكانها"(خلف، ص96). ان مسألة المرأة كايدلوجية في الفلم ليست موضوعاً عابراً بل هي في بنية الصراع التاريخي للانسان. "ورسالة الحركة الانسانية كما يتم تأويلها من بعض الذين هم خارجها، لا تقتصر على تحقيق المساواة في السلطة والمنزلة بين النساء والرجال، وانما هي استنطاق لكل سلطة ومنزلة كهذه. وهي لا تقتصر بجعل العالم افضل بمزيد من المساهمة الانثوية فيه، وانما هي تأكيد على ان العالم من غير المحتمل ان يبقى، ان لم يتم "تأنيث التاريخ البشري"(ايغلتون، ص240).

واذن فنحن لازلنا ننتظر ان تقدم لنا السينما المرأة كثيمة ايدلوجية بشكل يتوافق مع قدسية هذه المرأة المناضلة الابدية من اجل عالم أفضل لأنها المساهمة الخلاقة في صنع هذا العالم.

منهج البحث: اعتمد البحث على المنهج الوصفي لتحليل الحالات التي توصل اليها الإطار النظري، من تنظيم للبيانات واستخراج الدلالات والمغازي المطروحة عبر تساؤلات البحث.

مجتمع البحث: هو المرأة التي تحمل فكرا اجتماعيا وسياسيا بقصد التغيير والثورة على اوضاع غير مقبولة من وجهة نظرها.

عينة البحث: فلم فريدا وهو الانموذج الذي جرى تطبيق البحث عليه والقيام بإجراءاته بسبب نيله جوائز مهمة في السينما، كما انه أرخ فترة مزدهرة في تاريخ الايدلوجيات.

اداة البحث: ان المؤشرات التي خرج بها الإطار النظري استخدمت كأداة للبحث في تحليل العينات.

وحدة التحليل: تفترض عملية تحليل العينة المشهد في الفلم غالبا واللقطة الواحدة احيانا.

تحليل العينة الفلمية:

الفلم : فريدا

تمثيل : سلمى حايك والفريد مولينا

اخراج : جوليا تيمور

سيناريو : ايبا ارفت وجوليا تيمور

انتاج : اسبانيا والولايات المتحدة الامريكية

سنة الانتاج : 2002

ملخص الفلم :

يتحدث الفلم عن سيرة ذاتية لحياة الفنانة والرسامة التشكيلية (فريدا كاهلو) التي ولدت في المكسيك، تظهر فريدا في زي طالبة تتعرض لحادث باص كان يقلها الى منزلها، وعلى اثر الحادث تضطر الى الرقود في السرير، يساعدها والدها في التخلص من مصيبتها بجلب اطباء لعمل عمليات لها، بالإضافة الي جلبه فرشاة والوان، وكانت هذه النواة الاولى التي جعلت من فريدا رسامة، يتركها حبيبها، تحاول ان تعتمد على نفسها لكسب عيشها، يساعدها (ريفيرا) بالتأكيد على موهبتها، تقبل الزواج به رغم كبر سنه وكونه زير نساء، تجوب العالم معه، وتكون جزء من ايدلوجيته في انتمائه للشيوعية وتمجيده للعمال، تتعرض للخيانة الزوجية فتقابلها بخيانة مع شخصية مهمة كانت مطاردة من قبل (ستالين) وبعد مقتل الرجل يتهم ريفيرا بقتله، وتتهم هي ايضا فترز في الحجز، تصاب على اثرها بمرض الغانغري، فتقطع اصابع قدمها، تعود الى طليقها ريفيرا

وتعيش معه باقي حياتها وتحضر معه رسم لها رغم كل المعوقات، تطلب ان تحرق جثتها وبذلك تغادر الحياة بعد ان كابدت كل هذه المعاناة.

1- المرأة غالبا ما تكون متلقية من المجتمع الذكوري ومن ثم تساهم ايدلوجيا بالقدر الذي يتيحه الرجل لها: لقد رأينا فريدا كالو في المشهد الاول وهي طالبة فنون عابثة تتلصص على فنان المكسيك الكبير ديغو ريفيرا وهو يرسم امرأة عارية وكان معها زملائها الطلبة: وشي فشيء تقترب من الفنان وحياته. ولم تغادر كونها معجبة به، ومن ثم معجبة بكل تفاصيل حياته، ونراها في مشاهد متتالية من الفلم مسحورة بفنه وشخصيته، ومن ثم فهي معه في مقر الحزب مساهمة نشاطه في طباعة الجريدة، وترتدي اللون الاحمر ثم تشترك في مظاهرة مكسيكية متصدرة الصفوف، وفي هذا كله لم نرها ذات فكر فلسفي او ايدلوجي، نراها في احد المشاهد في الحانة تصغي الى نقاش ريفيرا وهو الحانق على سياسة ستالين من الحركة الماركسية في العالم مع شاب يبدو انه ستاليني خالص، انها تكتفي بالاصغاء فقط، وكل المساهمة الايدلوجية لـ ريفيرا النقاش، الافكار الفعالية، اختلافه مع القصر الرئاسي، اختلافه مع الاستالينة، مساعدته لتروتسكي، اصراره على رسومه العمالية في جداريات امريكا، وهي هنا مؤيدة لا اكثر بل انها تؤيد اساسا ما قد اتخذه ريفيرا من مواقف ايدلوجية، ففي مشاهد فوتو مونتاجية تظهر صحف امريكية تعرض على الشاشة بطريقة المشاهد الاخبارية وفيها عنوان بالانكليزية عن ريفيرا وصوت معلق التلفزيون من خارج الكادر يقول : ريفيرا شاهد عن نشاطات شيوعية وجدود د.الصغير يدفع التكاليف. اذاً هنا المبادر وصاحب الجو الايدلوجي ريفيرا، وبعد ان تحصل الخلافات وتهدم الجدارية لان امريكا لاتتحمل افكار ريفيرا نرى مشاهد في غرفة تظهر فريدا وريفيرا يتناولان الطعام، ريفيرا غاضب وفريدا ترنوا له وتقول : بعضهم يعتبرك ابليس وبعضهم بطلا، ووقوفك مع الكلاب لابد ان تتوقع البراغيث، ومهما كانت النتيجة فانك اثرت الجماهير، حثثتهم ليتحمسوا لمثهم الاعلى. ان هذا اقرب مايمكن لفريدا بلغه في تبنيها للايدلوجيه الماركسية، وهذه كلها افكار ونشاطات قام بها ريفيرا نفسه وإذا هذا المتاح للمرأة ان تساهم به بعد ان اشبعت بالتلقي.

2- العواطف والانفعالات الذاتية سنيد مواقف المرأة اما الانفعالات المؤدلجة فتأتي بالمرتبة الثانية:

في كل الفلم كانت فريدا حاملة للدلالة الايدلوجية. تتصرف عاطفية اولا ولا يهمها في هذا السبيل، الفكر الذي تحمله والالتزام الواجب تجاهه فكانت صاخبة، منفعلة، عاطفية طيلة الوقت، لو تابعنا الفلم منذ البداية نجد انها: تقع في حب زميلها والحديث معه عن هيكل وماركس خلفية لعواطفها، وعندما تتعرض لحادثة الباص ويشل جسدها يكون الموضوع الاساس: هل سيبقى حبيبها معها ام لا؟ ويذهب ماركس وهيكل ادراج الرياح، يزورها حبيبها ويبلغها عن نيته السفر وهجرة المكسيك، ونرى في المشهد : غرفة نوم فريدا ولقطة عامة ضيقة لها وهي ممددة على السرير والجبيرة الجبسية في جسدها، قلم ملون تبدأ برسم فراشة على الجبيرة وهي تقول : غادر قبل ان انهي رسم الفراشة، علما انه يعطيها هدية وهي كتابان لشوبنهاور ونيتشه تضعها خلف ظهرها ولاتقيم وزنا لها او تناقشهما معه، والفلم نفسه كعمل فني اهم بالايدلوجية لدى فريدى كفعل خارجي، وليس فعلا باطنيا عميقا، وفي مشهد اخر ترحب فريدا بريفيرا بقولها : اهلا بالرفيق ريفيرا، ولكن بقية الحديث يجري حول تساؤلها : هل هي جديرة بان تصبح رسامة ؟

ولا ايدلوجيا هنا، فالحديث شخصي بحت، وفي مشهد اخر في حفلة بمنزل يدخل ريفيرا وفريدا، ريفيرا يقول : سأعرفك على رسام عظيم يريد ان يرسمك فتقاطعه :بدون ثياب طبعا، يجيبها : الراديكاليون خطيرون قليلا. او ذلك المشهد الذي يجري فيه نقاش ايدلوجي حقيقي بين ريفيرا المعترض على الستالينية والسوفياتية، وشخص يبدو انه ستاليني حتى النخاع وفريدا تصغي لهما تبدو مبتهجة بالنقاش لان ريفيرا مرغوب ويحيط به الجميع وهو صديقها فماذا كان ردها على هذا كله ؟، انها تقوم بتأدية رقصة التانغو الاسبانية المعروفة بالتلامس الفاحش بين الراقصين ولكنها هذه المرة تراقص امرأة وتوحي للجميع بانها شاذة جنسيا. ليس هذا فحسب فالفلم كله عبارة طرح عاطفي بينها وبين ريفيرا زئر النساء لانها تريده لنفسها فقط، والمراة المناضلة المؤدلجة لاترضى المهانة، لان افكارها اسمى من التعلق بزوج فاجر ومن ثم تدخل بعلاقة عاطفية مع (تروتيسكي) الرجل الذي يبلغ من العمر بمثابة والها او جدها، وتبريراتها واهية، فاذا كانت تعاني من ريفيرا فالاولى تركه، واذا كانت بحاجة لرجل فليس تروتيسكي مثلا وهو في ارذل العمر، ورجل تملا الايدلوجية كيانه، لابل ان زواجها من ريفيرا عملية انفعالية وعاطفية اساسا، فهو متزوج ولديه اطفالا، ولكنها تريد اقران اسمها مع اسمه كقيمة عاطفية.

النتائج

1. ان الأفلام الروائية في تعاملها مع المرأة كثيمة أيدلوجية اغفلت الكثير من النشاط الايدلوجي الخلاق لها.
2. ان معظم الأفلام التي تعاملت مع موضوع البحث لم تقدم المرأة كعنصر خلاق للايدلوجيا وصانع لها.
3. ان علاقة الأيدلوجيا بالمرأة علاقة بالدرجة الاولى عاطفية وانفعالية، ومن ثم تأتي الأيدلوجيا بالمرحلة الثانية.

الاستنتاجات:

1. ان الأفلام السينمائية همشت دور المرأة لصالح العملية التسويقية، بما فيها من اباحية وعنف.
2. لا توجد جهة انتاجية معنية بترويج الأيدلوجيا كقيمة انسانية، وانما تناولت الجانب السطحي منها، مما يعطي سطحية المرأة كقيمة ايدلوجية.

التوصيات

توصي الباحثة أن تقوم الجهات العلمية ومنظمات المجتمع المدني والمختصين السينمائيين بإيلاء هذا الموضوع حقه.

References:

1. A collection of writings, dualism - feminism and sexual difference, Feng Wenchia, Elizabeth Gross, Introduction to the dual entity, T. Adnan Hussein, Lattakia: Dar Hawar, 2014.
2. Abdul Malik, Anwar, Changing the World, The World of Knowledge Series 95, Kuwait: National Council of Culture, 1985.
3. Allen, Woody, Midnight in Paris, Directed by Woody Allen, United States of America, 2011.
4. Al-Majid, Ahmed, Evolution of Ideas, Beirut: Dar Maani, 1960.
5. Cook, David, The History of Feature Cinema, C1, T. Ahmed Youssef, Cairo: Egyptian General Book Organization, 1999.
6. Eagleton, Terry, The Theory of Literature, T. Thair Deeb, Baghdad: Dar Mada, 2006.
7. Eisenstein, Screenplay, Strike, Directed by: Eisenstein, USSR: 1924.
8. Eisenstein, Sergey, Invited Potomkin, directed by Sergey Eisenstein, Jacob Beniouche, USSR, 1925.
9. Fairley, Oscar, Eliot Ness, Harrison, Brian de Palma, USA: 1987.
10. George, Margaret, Stephen Hogan, Antonio Neather, Cleopatra, Directed by: France Yudam, United States of America, 1999.
11. Hashemi, Taha Hassan, Tripartite Triad in the Composition of the Film Speech, Research published in Proceedings of the College of Arts Conference, Baghdad, Faculty of Fine Arts, Scientific Conference, 2013.
12. Keegan, Norman, The Only Hero's Trouble - Oliver Stone Cinema, T. Amir El-Amry, Cairo: Supreme Council of Culture, 2000.
13. Khalaf, Ban Jabbar, Women's Photos in Cinema, Journal of Film Life, Issue 75, Rabea, (Damascus: Public Institution for Cinema,
14. Kolbrooke, Clare of Feminist Criticism and Beyond Structuralism, ed., Khalid Sahar, "Journal of the Pens," No. 3 July - September Baghdad: House of Cultural Affairs, 2009.
15. Lawson, John Howard, Cinema - The Creative Process, ed. Ali Ziauddin, Baghdad: House of Public Cultural Affairs, 2002.
16. Mangella, Anthony, The English Patient, Director: Anthony Mangella, United States of America, 1996.
17. Omun, Jack, et al., Aesthetics of the film, by: Maher Anis, Abu Dhabi: Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage, 2011.
18. Perkins, in. As a film, see: Osama Asir, Damascus: The General Establishment of Cinema, 2002.
19. Perry, Beaches, When Nietzsche Wept, Director: Pincas Berry, United States:.
20. Podovkin, Fezwald, Nehane St. Petersburg, Directed by: Vizvok Budovkin, Soviet Union, 1927.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019

21. Ricour, Paul, The Self of the Same Other, Translation, Presentation and Commentary: George Zinati, Beirut: The Arab Organization for Translation, I, 2005.
22. Salman, Abdul Basit, Women in Globalized Satellite Drama, Academic Magazine, Volume X, Issue 40, Spring 2004.
23. Steinbeck, John, Grapes of Wrath, directed by John Forge, United States, 1940.
24. Stolentz, Jerome, Technical Criticism, by: Fouad Zakaria, I2, Cairo: Egyptian General Book Organization, 1981.
25. Stone, Oliver, Christopher, Lathe Calogridis, Alexander the Great, Directed by: Oliver Stone, USA, 2004.
26. The Bridegroom, Ibrahim, Behind the Screen - Human Cinema 2, Damascus: General Organization of Cinema, 2010.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/165-178

Women and Ideology in the Feature Film

Ban Jabbar Khalaf[1]

Al-academy Journal ……..…… Issue 93 - year 2019
Date of receipt: 29/4/2014…....Date of acceptance: 3/11/2014…....Date of publication: 15/9/2019

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

Abstract:

The topic of research (women and ideology in the feature film) is a series of researches addressed by the researcher on the subject of women in the feature film through studying the ideology as a thought and political system not only limited to the world of men, but women had a significant contribution in this area. The research identified the problem and its need as well as the objectives of the research and clarified its limits and importance. The research also identified the theoretical framework, which included the following axes: personality and ideology, film and ideology, then women and ideology in the film.

After the completion of the theoretical framework, the research concluded a set of indicators of the theoretical framework that were adopted as a tool to analyze the sample.

The research procedures consisted of analyzing the research sample which is a film (Frida, screenplay: Eba Arvat and Julia Taymor and directed by Julia Taymor) listing the results of the analysis and conclusions followed by a list of sources and margins.

Key words: Women, Ideology.

[1] College of fine arts/ University of Baghdad ،dr.banjabbar@yahoo.com.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/179-194

دور الإنترنيت في نشر الإشاعات مو اقع التواصل الإجتماعي"الفيس بوك" إنموذجاً للمدة من 2017/9/1 لغايـــــــة 2017/11/30

يوسف محمد حسين[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/1/8 ، تاريخ قبول النشر 2019/7/28 ، تاريخ النشر 2019/9/15

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

ملخص البحث :

تتلخص دراستنا هذه حول دور الانترنيت في نشر الإشاعات ولا سيما من خلال مواقع التواصل الاجتماعي "الفيس بوك" انموذجاً إذ ان فعالية شبكات التواصل الاجتماعي تكمل في سرعة نقل الاحداث؛ وأني وهاتين الخاصيتين مهمة بالنسبة للجمهور؛ مما جعل الانترنيت منافساً قوياً للتلفزيون وعلاقته بالجمهور لذلك نجد ان الانترنيت اصبح اليوم بيئة خصبة لنمو الإشاعات وانتشارها وانه بقدر ما تتحدد منصات وأماكن النشر، بقدر ما تزداد المسؤولية في البحث عن المصدر الأصلي في نشر هذه الإشاعة أو تلك، إذ يحد الانترنيت من الرسائل السهلة في انتاج ونشر واعادة نشر المعلومات ومشاركة التحديثات على الإحداث بأيسر السبل واقلها كلفة وفي مدد زمنية قصيرة، فضلاً عن إن قدرة التحكم في المحتوى الالكتروني ضئيلة جداً وكذلك صعوبة مراقبة المحتوى الذي تم نشره من الآخرين؛ إذ اصبح "الفيس بوك" اليوم من أهم الوسائل في نشر الإشاعة في المجتمع بأنواعها السياسية والاقتصادية والاجتماعية كافة.

الكلمات المفتاحية: -الحرب النفسية، المعلومات العالمية، الاشاعة الفيس بوك

مقدمة:

أنشأت وزارة الدفاع الأمريكية عام 1957 وكالة لمشاريع الأبحاث المتقدمة تهتم بتطوير العلوم التي تخدم الاحتياجات العسكرية وكانت المدة آنذاك مدة الحرب الباردة والنجاح العسكري العلمي لروسيا إبان إطلاقها لأول قمر صناعي سمي (سونتيك)، إذ ان تأريخ الانترنيت قد بدأ في الولايات المتحدة الأمريكية في اعوام الستينات بإنشاء شبكة واسعة تعتمد طريقة تبديل الحزم* وان اول شبكة تعتمد طريقة تبديل الحزم بالنمط غير المتصل هي التي نفذتها المخابر الوطنية للفيزياء في انكلترا عام 1998، اما في الولايات المتحدة بدأ تطوير هذه التقنية وقدمت لوزارة الدفاع الأمريكية عام 1969.(Dufour, Arnoud 1998 pp. 39-40) -

[1] الجامعة المستنصرية /كلية الآداب /قسم الإعلام، D.r_yosif@yahoo.com

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الانترنيت: جرى عرض أول تحقيق تجريبي عملي يتضمن (40) عقدت لشركة الانترنيت خلال المؤتمر العالمي الأول حول الاتصالات الحاسوبية في واشنطن عام 1972 وقد حضر المؤتمر عدد كبير من المختصين من دول العالم (كندا، فرنسا، اليابان، النرويج، السويد، انكلترا، الولايات المتحدة) ونتيجة لهذا المؤتمر أنشأت مجموعة عمل للشبكات هدفها تصميم بروتوكولات موحدة للاتصالات(Dufour, Arnoud 1998 pp. 41) اضحت شبكة الانترنيت في غضون (25) سنة اكبر شبكة معلوماتية في العالم وعلى الرغم من ذلك لا يزال عدد مستثمريها غامضاً إذ ان العدد الحقيقي لمستخدمي هذه الشبكة غير محدد بكل دقيقة. إذ تجري بشكل دوري العديد من التحقيقيات لتقدير عدد الحواسيب المتصلة بالأنترنيت واشارت احصائيات في 1995 (6,5) مليون حاسوب متصل على الشبكة ومن ثم يقدر عدد المستخدمين بحوالي (من 35 – 45) مليون مستخدم ويلحظ ان تقدير عدد الحواسيب اصبح صعباً الان نتيجة الحماية التي تقوم بها معظم المؤسسات والشركات عن طريق استخدام حاجز الحماية التي تخفي ورائها عدداً من الشبكات ومن ثم فأنها تخفي ورائها عدداً اكبر من المستخدمين فضلاً عن صعوبة حصر عدد المستخدمين الذين يتصلون بالشبكة عن طريق مودم وبشكل مؤقت(Dufour, Arnoud 1998 pp. 51-52) .

مشكلة البحث: ورغم فعالية شبكات التواصل الاجتماعي في نقل الاحداث بشكل سريع وآني، إلا انها في المقابل تعد بيئة خصبة لنمو الاشاعات، بقدر ما تتعدد منصات واماكن النشر، بقدر ما تزيد المسؤولية في البحث عن المصدر الأصلي في نشر هذه الاشاعة أو تلك؛ لذلك يمكن تلخيص مشكلة البحث في توظيف الانترنيت مواقع التواصل الاجتماعي ولا سيما الفيس بوك في نشر الاشاعة وترويجها في المجتمع.

اهمية البحث: تتمحور اهمية هذا البحث في الاشاعة نفسها ومدى خطورتها وانتشارها في المجتمع عن طريق اخطر الاسلحة الالكترونية إلا وهو الانترنيت، إذ تعتبر سهولة انتاج ونشر واعادة نشر المعلومات ومشاركة التحديثات أيسر السبل وأقلها كلفة وفي مدد زمنية قصيرة من الاسباب التي تؤدي الى في سرعة انتشار الاشاعة عبر مواقع التواصل الاجتماعي فضلا عن أنها تسهم في جعل قدرة التحكم في المحتوى الالكتروني ضئيلة جداً. وصعوبة مراقبة المحتوى الذي يتم نشره من المواطنين الصحفيين على العكس مما هو موجود في الصحافة التقليدية.

منهج البحث وادواته: يعد البحث وصفاً من حيث نوعه لذلك فهو يستخدم منهج المسح في دراسة الجمهور (جمهور مواقع التواصل الاجتماعي "الفيس بوك" في سماتهم العامة واتجاهاتهم بشأن موضوعة دور الانترنيت "الفيس بوك" في نشر الاشاعات في المجتمع بما يسمح بتكميم النتائج وشرحها والتعبير عنها عبر الدلالات الرقمية وايجاد التفسيرات العلمية الموضوعية لهذه النتائج الرقمية بالشرح والتوضيح بما ينعكس ذلك في بناء تصورات وتعميمات علمية واعلامية بما يخدم واهداف المجتمع الذي ينتمي اليه البحث. كما سيستعين الباحث باستمارة الاستبيان بوصفها أداة علمية؛ وقد اخضعت استمارة التحليل (الاستبيان) لمعايير الصدق والثبات بما يتناسب ويتلاءم والإجراءات العلمية والمنهجية المتبعة في البحوث العلمية.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مجتمع البحث وعينته: يتناول البحث دراسة دور الانترنيت في نشر الاشاعات بين جمهور مواقع التواصل الاجتماعي "الفيس بوك" انموذجاً حيث اعتمد الباحث على جمهور متنوع إذ تمثل المجال المكاني وهم جمهور متنوع من سكنة مدينة بغداد بمختلف الاعمار والانتماءات بواقع (100) استمارة بأخذ عينة عشوائية بسيطة فقط الجمهور الذي لديه فيس بوك بوضع سؤال: في استمارة التحليل اما المجال الزماني يتمثل للمدة من 2017/9/1 لغاية 2017/11/30 بواقع ثلاثة اشهر.

الإشاعات: ليس من السهولة وضع تعريف شامل ودقيق لمعنى الاشاعة وذلك يعزى إلى معاني متعددة الاغراض لها وان هذه التعريفات وان اختلفت في صياغتها إلا انها تعطي معنى واحداً فهي في أوسع معانيها تعني الانطلاق بفكرة معينة، مرتبطة بواقعة معينة وسريان هذه الفكرة في مجتمع معين من حيث الزمان والمكان، فيغلب عليها عدم الصحة، فعلى الاقل الصحة الجزئية، وبهذا المعنى فالاشاعة تختلط بالأسطورة من جانب وبالنكتة أو الفكاهة الشعبية من جانب آخر، فهي جميعها صور لاختلاف كلي أو جزئي يرتبط باتجاهات الرأي العام في معناه العام بحيث يمكن القول بأنها وسيلة من وسائل التعبير عن حالات الكبت النفسي الجماعي والفردي. (Nasr, Salah.:2-3)

لقد لوحظ في الآونة الأخيرة انتشار الاشاعات وسرعة تداولها بين افراد المجتمع ولاسيما عن طريق مواقع التواصل الاجتماعي – موضوع البحث –فتختلف الاشاعة في طبيعتها وهدفها والمجتمع المستهدف من ورائها. فبعض الاشاعات تكون ذات صبغة سياسية ومن اهدافها تقويض الامن العام في المجتمع وخلق روح من التسخط والعداء تجاه ولاة الامور وقد تكون اقتصادية تهدف إلى تشكيك المستهلك في نوعية المنتج وجودته وتأثيره على الصحة مما يؤدي إلى عزوف شريحة من شرائح المجتمع عن شراء هذا المنتج كما هو الحال مثلاً في استهداف صورته امام الجمهور المشجع له، فيسبب هذا النوع من الاشاعات بمشاكل اجتماعية ونفسية واحياناً قانونية للشخصية المستهدفة. وقد تكون الإشاعات تدور حول امور وقضايا صحية مثلاً انتشار بعض الاوبئة والامراض مما يؤدي الى الرعب والخوف بين افراد المجتمع وفي بعض الاحيان قد تكون الاشاعة هنا في المجال الديني عن طريق نشر فتاوى متشددة او غير صحيحة دون وجود سند صحيح من القرآن والسنة الامر الذي يؤدي إلى نشر أحاديث ضعيفة او غير صحيحة تضلل افراد المجتمع وتؤدي إلى ضياعه بين الحقيقة والوهم (والشرط الاساسي لانتشار الاشاعة انعدام معرفة الحقيقة ورغبة المتلقي في المعرفة ووجود واقع وفائدة لمطلق الاشاعة لنشرها) (CRESCIMENE. 2012. p.p 422.) وبالعودة لتعريف الاشاعة فهنالك من يرى بأنها "عملية نقل خبر مرتبط بواقعة أو رأي أو صفة مختلفة من خلال الكلمة المسموعة الشفهية تعبيراً عن حالة معينة من حالات القلق أو الكبت الجماعي" (Rabi p. 321-). وهنالك من يرى بأن "الإشاعة هي خبراً أو مجموعة اخبار زائفة تنتشر في المجتمع بشكل سريع وتتداول بين العامة ظناً منهم على صحتها ودائماً ما تكون هذه الاخبار شيقة ومثيرة لفضول المجتمع والباحثين وتفتقر هذه الاشاعات عادة إلى المصدر الموثوق الذي يحمل ادلة على صحة الاخبار"(Www.weedpikia.org).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أهداف الإشاعة: تسعى الإشاعة لتحقيق أهداف ومآرب عدة تتماشى وطبيعة انتشارها وتتنوع هذه الأهداف تماشياً مع مبتغيات مثيروها، (فأما تكون اهداف مادية (ربحية) أو ذات طبيعة سياسية وعادة ما تتزامن هذه الاشاعات مع الحروب والحالات الامنية غير الاعتيادية وهنالك من الاشاعات التي يضعها المجتمع نفسه لا سيما للأمور المزمع أو المترقب حدوثها وذلك عن طريق كثرة ترديدها والسؤال عنها تتخلف شيئا فشيئا هذه الاشاعات) (Al - Riyadi Saudi Electronic Company.) وكذلك يهدف الشخص الذي يبث الاشاعة ويروجها بين الناس عن قصد ولاسيما في اوقات الازمات والقلاقل (الى اشاعة الفرقة والانقسام في صفوف الخصم وتحطيم حالته المعنوية اذ تلتبس مع "الدعاية السوداء" وتكون من اهم اهدافها هو نشر الخصومة والبغضاء بين افراد المجتمع تمهيدا لتدميره وتفكك المجتمع او قد تؤدي ال العنف من اجل تحقيق غايات وسلوكيات معينة(كما تهدف الى تدمير القوة المعنوية لدى الخصم وبث الفرقة والشقاق والارهاب كما تلعب الاشاعة دورا كبيرا في اوقات الازمات والحروب لانها تثير مشاعر وعواطف الجماهير وتعمل على بلبلة الافكار) (www.weedpikia. Com.) كما قد تؤدي الى حدوث العنف بين الناس من اجل تحقيق غايات وسلوكيات معينة. (-hussain.2016.al-academy journal,79.p186)

وتهدف الإشاعة الى (تحطيم الروح المعنوية للخصم عن طريق النيل من بناء القيم المستقرة ومن بناء التنظيم القائم والإخلال بدرجة التماسك والتضامن القائمة بين افراد ووحدات المجتمع المختلفة وكذلك تهدف لكشف الحقائق، فقد تحتاج جهة ما الى حقائق معينة عن الخصم، كان تكون بحاجة الى معرفة خسائره في معركة ما، فتقوم هذه الجهة ببث الاشاعات عن نتائج المعركة وخسائر العدو فيها بشكل مبالغ ومضخم، مما قد يدفع الخصم وهو في حالة الانكسار والهزيمة الى نشر الخسائر الحقيقية له بالتفصيل) (Semisem,. 2000.p.p161-163) (كما تهدف الاشاعة الى تحطيم الثقة بالمصادر الاعلامية المعتادة، اي ان تثبت جهة ما اشاعة بأسلوب ذكي عن مقتل احد قادتها مثلا وتحمل على نشر هذه الاشاعة: وهذا الخبر بشكل واسع مما يجعل المصادر الاعلامية للخصوم تعتمد ذلك الخبر وتصدقه وتنشره وهنا تجري الدولة الاولى لقاءً تلفزيونياً او صحفيا مع ذلك القائد او تعطيه التعليمات لعقد مؤتمر صحفي واسع النطاق، هذه العملية تجعل الجماهير تفقد الثقة بمصادر العدو التي خدعت واعلنت قتل القائد استنادا الى الاشاعة التي بثها الجهة الاولى.ومن بين اهداف الاشاعة هو العمل على تحطيم التحالف بين الدول الصديقة او المتحالفة وايضا استخدامها ستاراً لإخفاء حقيقة ما او الحط من شأن الابناء وذلك عن طريق اطلاق الاشاعات التيتتضمن اخبار كاذبة واخرى حقيقية مما يؤدي الى تشابك المعلومات وصعوبة التفريق بين الحقيقي منها والملفق) (www.weedpikia.com.)

تصنيف الإشاعات: ان تصنيف الإشاعات فهو موضوع اختلاف بين الباحثين وسبب هذا الاختلاف، كون العلاقات الاجتماعية بين المجتمع متشابكة، فضلاً عن اختلاف الدوافع الذاتية لأفراد المجتمع تسهم ايضا في صعوبة ايجاد تصنيف محدد للإشاعة بحيث يمكن تطبيقه على اي مجتمع، او ليكون قاعدة عملية يعول عليها حتى وان اعطى الباحث الخيوط التي تساعده في تفهم الموضوع ذلك لاختلاف الزاوية التي يقف عندها الباحثون دائما، فقد يكون مثار الاهتمام بالموضوع الذي تعالجه القصة الاشاعة او الدوافع الذي ورائها او

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

معيار الزمن، او الاثار الاجتماعية في الشعب سواء كانت ضارة، مفيدة، او سلبية. فهنالك من يصف الاشاعة حسب معيار الوقت الى ثلاثة انواع(Zahran. 2003. p. 495) هي :-

1- **الاشاعة الزاحفة:-** وهي التي تروج ببطء وتناقلها الناس همسا وبطريقة سرية تنتهي في اخر الامر الى ان يعرفها الجميع ان هذا النوع من الاشاعات يتضمن تلك القصص العدائية التي توجه في مجتمعنا ضد رجال الحكومة والمسؤولين لمحاولة تلطيخ سمعتهم وكذلك تلك القصص الزائفة التي تروج لعرقلة اي تقدم اقتصادي او سياسي او اجتماعي ويدخل في ذلك ما يقوم به المروجون من نشر تنبؤات بوقوع احداث سيئة تمس هذه الموضوعات ويقوم مروجو هذا النوع من الاشاعات بنسخ سلسلة لا تنتهي من القصص ويستمرون في العمل على تغذيتها واستمرار نشرها.

2- **اشاعات العنف:** - وتتصف بالعنف وتنتشر انتشار النار في الهشيم وهذا النوع من الاشاعات يغطي جماعة كبيرة جدا في وقت بالغ القصر وفي نمط هذا النوع تلك التي تروج عن الحوادث والكوارث او عن الانتصارات الباهرة او الهزيمة في زمن الحرب ولان هذه الاشاعة تبدأ بشحنة كبيرة فأنها تثير العمل الفوري لأنها تستند الى العواطف الجياشة من الذعر والغضب والسرور المفاجئ.

3-**الاشاعات الغائصة :-** وهي التي تروج في اول الامر ثم تغوص تحت السطح لتظهر مرة اخرى عندما تتهيأ لها الظروف بالظهور، ويكثر هذا النوع من الاشاعات في القصص المماثلة التي تعاود الظهور في كل حرب والتي تصف وحشية العدو وقسوته مع الاطفال والنساء.

ويمكن ان تصنف الاشاعة حسب الهدف الى ما يلي(Semisem,. 2000.p.p496) :

1- **اشاعة الخوف:-** تستهدف اثارة القلق والخوف والذعر في نفوس افراد المجتمع وتعتمد هذه الاشاعة في نشرها على خاصية موجودة لدى الناس جميعا وهي ان الناس قلقون وخائفون وفي حالة الخوف والقلق يكون الانسان مستعد لتوهم امور كثيرة ليس لها اساس من الصحة، وتنتشر هذه الاشاعات بين الناس اكثر في اوقات الحروب والازمات الاقتصادية.

2- **اشاعة الحقد والكراهية:-** وهي اخطر الاشاعات لأنها تسعى للعمل على غرس الفتن بين الناس، ويصدر هذا النوع من الاشاعات للتعبير عن مشاعر الكراهية والبغضاء ودوافع العدوان التي تتواجد في نفوس كثيرة من الناس وقد تكون بمثابة تنفيس عن هذه المشاعر.

3- **اشاعة الامل:-** وهي نوع من الاشاعات التي تعبر عن الاماني لأحلام التي يشعر بها مروجيها ويتمنون ان تكون حقيقة، وهي تنتشر في اوقات الازمات والحروب وتنتشر هذه الاشاعات بسرعة لأنها تشعر الناس بشيء من الرضى والسرور.

4- **اشاعات تمثل رغبات اجتماعية لغرض المداعبة والتسلية** وعلى سبيل الفكاهة لشغل الفراغ على حساب مشاعر الأخرين (وقد حدد العالم روبرت ناب وهو أحد طلبة العالم البورت والذي يعد من اوائل العلماء الذين اهتموا بدراسة الاشاعة دراسة علمية بتصنيفها الى اشاعات عن احلام مستحيلة " التي تعكس رغبات ملحة عند افراد المجتمع والاشاعات المخفية والتي تدور حول شخصية خرافية تثير الرعب

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بين افراد المجتمع والاشاعات التي تنشر روح الفرقة بين افراد المجتمع) -(Semisem,. 2000.pp.157 158).

فضلا عن هذه التقسيمات هنالك من وضع معايير اخرى لتقسيم الاشاعات مثل (معيار الجهة التي اطلقت منها الاشاعة مثل الاشاعة الفردية الجماعية، العامة التي تخص المجتمع عموما، او معيار نطاق او حدود سريان الاشاعة) مثل الاشاعة المحلية او القومية او العالمية وهنالك تقسيم الاشاعات من حيث الموضوع ولاسيما في زمن الحرب؛ اذ تكون الغارات وتهديدات الامن وانتهاء الحرب، وتظهر فائدته العملية بشكل خاص في عملية بناء الروح المعنوية ومعرفة ما يدور بين الناس وماذا يشغلهم وماهي مواضيع أحاديثهم((Semisem,. 2000.pp.158-160).

الدو افع التي تحمل الناس على ترويج الإشاعة:

ان اهم الدوافع التي تحمل الآخرين على ترويج الإشاعة ونشرها ما يأتي.(Semisem,. 2000.pp164).

1- دافع حب الظهور. 2- الرغبة في تأييد العاطفي. 3 -التسلية. 4- الحاجات. والرغبات النفسية الخاصة.5- الخوف. 6- الكراهية .7- دافع التسلط.

وسائل انتقال الاشاعة: ان الانسان هو الوسيلة الاولى للإشاعة فهو الذي يصنعها ويضع لها اللمسات الاساسية ومن ثم يقوم ببثها وتناقلها وترويجها. ويمكن تحديد اهم تلك الوسائل لانتقال الاشاعة ما يأتي (Hams, and Shallow p. 164)

1- العملاء والجواسيس المرتبطون بالعدو الاجنبي الذين ينفثون سمومهم من اجل تمزيق الجبهة الداخلية.

2- عناصر الطابور الخامس المتواجدون في البلد من عناصر موالية للعدو.

3- المتضررون الذين ضربت مصالحهم المادية او اعفوا من مناصب في الدولة بسبب سوء تصرفهم.

4- الصحف والمجلات وتستخدم بوصفها وسيلة اعلامية مهمة لانتقال الاشاعة ونشرها.

5- الاذاعات السرية والعلمية وهي من الوسائل المهمة والخطرة التي تستعمل بفعالية في نشر الاشاعات وبأوقات بث مناسبة وبأسلوب اذاعي خاص.

6- السينما والتلفاز وذلك من خلال الفيلم والمنطلقات التي يزرعها في الدول المحايدة والصديقة اثر بلد العدو.

ان الشرطين الاساسين للانتشار الاشاعة هما (الاهمية والغموض؛فيرتبطان ارتباطا كميا بسريان الاشاعة وكذلك ان العلاقة بين الاهمية والغموض ليست علاقة "اضافية" وانما علاقة "تضاعفيه" اي اذا كانت الاهمية "صفرا" يعني الغموض يكون "صفرا" ايضا)(www.weedpikia. Com).

الاثار النفسية والاجتماعية التي تترتب على ترويج الاشاعة:

للإشاعة اثار نفسية واجتماعية عدة على المجتمع يمكن اجمالها بما يأتي: -

1- تدمير النظام القيمي والسلم الاجتماعي 2- تعميم مشاعر الإحباط في المجتمع 3- تدني للمعنويات واعاقة للفكر)(FederuiaLa, 2011. p.43) .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مقاومة وعلاج الاشاعة:

للحكومة والافراد حلول عديدة لمواجهة خطر الاشاعات وعلاجها سواء كانت تلك الاشاعات نفسية او حسية ويتم ذلك عن طريق (التعامل المنطقي في الاخبار وذلك من خلال التأكد من المصدر خصوصا مع الاخبار الحساسة والمهمة، ومحاربة الصفحات والمنتديات التي تنشر اخبار بلا مصادر) (Zahran,. 2003.,p. 499).

من الوسائل المهمة في مقاومة الاشاعة هو (عدم تصديق اي خبر الا اذا كان من القنوات الاعلامية الرسمية وكذلك يجب معرفة مصدر الاشاعة والتثبيت من مصداقيتها وايضا على افراد المجتمع رفع مستواهم الثقافي والمعرفي لان الاشاعة لا تستهدف الا سريع الايحاء، فضلا عن ضرورة التحلي بالتفكير المنطقي والنقدي عند سماع اي خبر وعدم تصديقه الا بعد تحليله[1] (al abaed,2009 , p.p 206-208). .وتؤدي وسائل الاعلام دورا مهما وكبيرا في محاربة الاشاعة وذلك عن طريق (عرض الحقائق في وقتها واشاعة الثقة بين المواطنين وتنمية الوعي العام وتحصينه ضد الاشاعات وايضا. يجب محاولة معرفة خط سير الاشاعة والوصول الى جذورها بإصدار البيانات الصحيحة الصريحة والتخطيط الشامل وتكاتف الجهود وايضا الثقة بالقادة والرؤساء والثقة بأن العدو يحاول خلق الاشاعات عندما لا تتيسر له الحقائق) (EvolutionOutman, p.p55.) ومن المعالجات المهمة للإشاعة والتصدي لها ايضا هو (قتل الاشاعة بإشاعة اخرى اكبر منها حجما، إذ يمكن تدمير اشاعة كاذبة بإشاعة اكبر منها حجما وكذبا ولكن بحيث يمكن اثبات كذب هذه الاخيرة وكذلك يمكن القضاء على الاشاعات بالمعلومات اذ ان من البديهيات ان الاشاعة تنتشر حينما لا تكون هنالك اخبار فالإشاعات تروج في غيبة الانباء او حين لا تذاع الانباء بوضوح او حين تتضارب الانباء التي تصل الى الجمهور او من جراء عجز الفرد عن فهم الانباء التي يتلقاها، وكذلك من الاسلحة المهمة في محاربة الاشاعة هو تكذيب الاشاعة نفسها[1](www.weedpikia.. com.) فأن السكوت عنها يساعد في انتشارها وذلك عن طريق نشر الحقائق المعززة بالمصادر عن الشيء الذي ابرزت حوله الاشاعة.

نشأة الشبكات الاجتماعية: بدأت مجموعة من الشبكات الاجتماعية في الظهور في اواخر التسعينات مثل Classmates.com عام 1990 للربط بين زملاء الدراسة وكذلك موقع six Degree .com عام 1997 وركز ذلك الموقع على الروابط المباشرة بين الاشخاص وظهرت في تلك المواقع الملفات الشخصية للمستخدمين وخدمة ارسال الرسائل الخاصة لمجموعة من الاصدقاء. وبالرغم من توفر تلك المواقع لخدمات مشابهه لما توجد في الشبكات الاجتماعية الحالية الا ان تلك المواقع لم تستطيع ان تدر ربحاً لمالكيها وتم اغلاقها. وبعد ذلك ظهرت مجموعة من الشبكات الاجتماعية التي لم تسطيع ان تحقق النجاح الكبير بين الاعوام 1999و 2001 ومع بداية عام 2005 ظهر موقع يبلغ عدد مشاهدات صفحاته اكثر من (google) وهو موقع (MySpace)الأمريكي الشهير ويعد من اوائل واكبر الشبكات الاجتماعية على مستوى العالم وصحة منافسه الشهير (الفيس بوك) حتى قام الفيس بوك في عام 2007 بإتاحة تكوين التطبيقات للمطورين وهذا مماادى الى زيادة اعداد مستخدمي (الفيس بوك) بشكل كبير ويعتقدان عددهم حاليا يتجاوز (800) مليون مستخدم على مستوى العالم(www.weedpikia.. com).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تحليل النتائج وتفسيرها:

في سياق تحليل المؤشرات الكمية المستسقاة من اجابات المبحوثين المستخلصة في استمارات الاستبيان، جرى تقسيم الجداول على وفق من المحاور في سياق من التنظيم والتبويب تسهيلا لعملية التحليل والتفسير للبيانات ويمكن توضيحها كما يلي

اولا- اسباب استخدام " الفيس بوك" بالنسبة للمبحوثين: تتعدد هذه الفئة للاسباب التي تجعل المبحوثين استخدام هذه الخدمة عبر الانترنيت ويمكن ملاحظة الجدول رقم (1) اذ حدد الباحث ستة اسباب تجعل المبحوث يسعى لهذه الخدمة، اذ جاءت في المرتبة الاولى من تلك الاسباب هو (العثور على الاصدقاء والمعارف والتواصل معهم) بنسبة مئوية (35%) وعدد تكرارات (140)، اما المرتبة الثانية فكانت لفئة الخصوصية في متابعة الاخبار بنسبة مئوية بلغت (23%) وعدد التكرارات بلغت (95) اما المرتبة الثالثة فكانت لفئة التسلية واللهو بنسبة (20%) وعدد التكرارات (80) تكرارا، اما فئة مواكبة التطور والتقدم العلمي فحصلت على المرتبة الرابعة بنسبة بلغت(15%) وعدد التكرارات (60%)، وفي المرتبة الخامسة فكانت لفئة نقل المعلومات والافكار الشخصية للأخرين ورأي الناس فيها بنسبة (3.75%) وعدد التكرارات بلغ (15%)، اما المرتبة السادسة فكانت لفئة ملئ حاجة نفسية داخل الانسان بنسبة بلغت (2.5%) وبعشرة تكرارات. ويتضح مما تقدم ان تقارب نسب اسباب استخدام الفيس بوك من خلال المبحوثين مما يدلل على ان جميع الاسباب الانفة الذكر هي صحيحة.

ت	الفئات	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	العثور على الاصدقاء والمعارف والتواصل معهم	140	35	الاولى
2	الخصوصية في متابعة الاخبار والمعلومات	95	23	الثانية
3	التسلية واللهو	80	20	الثالثة
4	مواكبة التطور والتقدم العلمي	60	15	الرابعة
5	نقل المعلومات والافكار الشخصية للأخرين وراي الناس فيها	15	3.75	الخامسة
6	ملئ حاجة نفسية داخل الانسان	10	2.5	السادسة
	المجموع	400	100	

جدول رقم (1) يبين اسباب استخدام الفيس بوك

ثانيا: الاشاعات:

1- ازدياد الاشاعات مع زيادة استخدام مواقع التواصل الاجتماعي كالواتس اب والتويتر والفيس بوك واليوتيوب..... يبين لنا الجدول رقم (2) زيادة الاشاعات مع زيادة في استخدام مواقع التواصل الاجتماعي، حيث نالت فئة (اتفق) في المرتبة الاولى بنسبة (90%) وعدد التكرارات (360) اما فئة (اتفق الى حد ما) في المرتبة الثانية بنسبة (10%) وتكرار (40)، وفي المرتبة الثالثة لفئة (لااتفق) بدون نسبة او تكرارا.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	اتفق	360	90	الاولى
2	اتفق الى حد ما	40	10	الثانية
3	لا اتفق	/	/	الثالثة
	المجموع	400	100	

جدول رقم (2) يبين ازدياد الاشاعات مع زيادة استخدام مواقع التواصل الاجتماعي.

2- حجب بعض المواقع الالكترونية ووسائل الاعلام التي تساهم في سرعة انتشار الاشاعات من قبل اصحاب القرار. يبين لنا الجدول رقم (3) هذه المسألة حيث جاءت نتائج البحث ان اغلب المبحوثين يؤيدون هذا الاجراء حيث نالت فئة اتفق بنسبة (95%) وعدد تكرارات بلغت (380) اما لا اتفق فجاءت بالمرتبة الثانية بنسبة (5%) و(20) تكرارا وهذا ما يؤكد صحة هذا الاجراء في التعامل واكد من انتشار الاشاعات في المجتمع.

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	اتفق	380	95	الاولى
2	لا اتفق	20	5	الثانية
	المجموع	400	100	

جدول رقم (3) يبين ضرورة حجب بعض المواقع المروجة للإشاعة

3- استغلال مطلق الاشاعة ضعف وعي افراد المجتمع وسرعة انسياقهم للخبر المثير للجدل:

يمثل الجدول رقم (4) هذه القضية اذ جاءت فئة اتفق بنسبة (96.25) وبعدد تكرارات بلغت (385) بالمرتبة الاولى وفئة اوافق الى حد ما بعدد تكرارات (15) ونسبة مئوية (3.75) وهذا يعني الى ان جميع المبحوثين يؤكدون هذا الامر بان مطلق الاشاعة يعمل على استغلال ضعف وعي افراد المجتمع.

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	اتفق	385	96.25	الاولى
2	اتفق الى حد ما	15	3.75	الثانية
	المجموع	400	100	

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

جدول رقم (4) يبين ضعف وعي المجتمع سبباً لانتشار الاشاعة

4- تكثر الإشاعات في المجتمعات التي تقل فيها الشفافية اكد جميع المبحوثين هذا الأمر من خلال البحث حيث نالت فئة (اتفق) على نسبة (100%) وعدد تكرارات (400) لجميع المبحوثين وهذا الى صحة وعلمية هذا الفئة الرئيسة ويوضح الجدول رقم (5) يبين ذلك.

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	اتفق	400	100	الأولى
	المجموع	400	100	

جدول رقم (5) يبين انتشار الإشاعات في المجتمعات التي تقل فيها الشفافية

5- تكثر الإشاعات مزامنة مع أحداث سياسية معينة كإقرار الموازنة أو تشكيل الحكومة: جاءت معظم إجابات المبحوثين مع هذه الفئة حيث نالت المرتبة الأولى فئة (اتفق) بنسبة (94%) وعدد تكرارات بلغت (376) أما المرتبة الثانية فكانت لفئة اتفق إلى حد ما بنسبة (6%) وعدد تكرارات (24) وهذا ما يؤكد مدى صحة هذا المعيار ويوضح الجدول رقم (6) ذلك.

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	اتفق	376	94	الأولى
2	اتفق إلى حد ما	24	6	الثانية
	المجموع	400	100	

جدول رقم (6) يبين انتشار الإشاعات متزامنا مع حدث سياسي معين

6- انتشار الإشاعة يتزامن مع وجود كوارث طبيعية او تحولات اجتماعية مبينة: جاءت هذه الفئة مرتبطة ايضا بانتشار الاشاعة متزامنة مع حدث ما وما يؤكد صحة هذا المعيار ان نتائج المبحوثين ايدت بالأجماع هذا المعيار حيث نالت الفئة (اتفق) على معظم الاجابات بنسبة (92.5 %) وتكرارات عددها (370) وفي المرتبة الثانية لفئة (اتفق الى حد ما) بنسبة (7.5) وعدد تكرارات (30) كما يبين لنا الجدول رقم (7).

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	اتفق	370	92.5	الأولى
2	اتفق إلى حد ما	30	7.5	الثانية
	المجموع	400	100	

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

جدول رقم (7) يبين انتشار الإشاعات مع وجود كوارث طبيعية.

7- ان اكثر الاشاعات مرتبطة بالحياة الاجتماعية للفرد وزيادة الرواتب او فرص العمل....

يبين لنا الجدول رقم (8) نسبة المبحوثين لهذا المعيار اذ جاءت بالمرتبة الاولى فئة اتفق بنسبة كبيرة بلغت (80%) وعدد تكرارات بلغت (360) تكرارا ما يؤكد صحة هذا المعيار.

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	اتفق	360	80	الأولى
2	لا اتفق	140	20	الثانية
	المجموع	400	100	

جدول رقم (8) يبين انتشار الإشاعة بالتزامن مع احداث اجتماعية معينة مرتبطة بحياة الفرد

8- يستغل مطلق الاشاعات بعض القصور في اداء المسؤولين يبين لنا الجدول رقم (9) تكرار ونسبة هذا المعيار حيث نالت بالمرتبة الاولى فئة (اتفق) بنسبة مئوية بلغت (97.5) وعدد من التكرارات (390). ما يذكر صحة هذا المعيار في انتشار الاشاعة.

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	اتفق	390	97.5	الأولى
2	اتفق إلى حد ما	10	2.5	الثانية
	المجموع	400	100	

جدول رقم (9) يبين انتشار الإشاعات متزامنة مع القصور في اداء المسؤولين

9- يستخدم مطلق الإشاعات الأساليب الحديثة في علم النفس لخدمة الاشاعة ولتؤثر في نفسيات ومعنويات افراد المجتمع. يبين لنا الجدول رقم (10) الخاص بهذا المعيار، اذ جاءت بالمرتبة الاولى فئة اتفق بالمرتبة الاولى وفئة (اتفق الى حد ما) وفئة (لا اتفق) بالمرتبة الثالثة.

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	اتفق	280	70	الاولى
2	اتفق الى حد ما	80	20	الثانية
3	لا اتفق	40	10	الثالثة
	المجموع	400	100	

جدول رقم (10) يبين استخدام الاشاعات الاساليب الحديثة في علم النفس

10- تمثل الإشاعة سلوك عدواني ضد المجتمع لخلق البلبلة الفكرية والنفسية: يمثل جدول رقم (11) مدى صحة هذا المعيار، اذ جاءت النسبة في المرتبة الاولى لفئة (اتفق) وفي المرتبة الثانية لفئة (اتفق الى حد ما) وهو ما يؤكد دقة وصحة هذا المعيار في تشخيص الإشاعة في المجتمع.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ت	الفئة	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	اتفق	380	95	الأولى
2	اتفق إلى حد ما	20	5	الثانية
	المجموع	400	100	

جدول رقم (11) الخاص بأن الاشاعة هي سلوك عدواني تجاه المجتمع.

11- الوسائل التي يمكن من خلالها التصدي للإشاعة عبر الفيس بوك: تشتمل هذه الفئة بأن هنالك جملة من الوسائل التي يمكن اتخاذها من التصدي للإشاعة عبر الانترنت ولاسيما "الفيس بوك" تمثلت تلك الوسائل بثمانية وسائل حيث نالت (بضرورة عدم نشر الاشاعة بالنسبة للمتلقي عند تعرضه للإشاعة وعدم نشرها وترويجها مرة اخرى) في المرتبة الاولى ويوضح لنا الجدول رقم (12) النسب والتكرارات التي حصلت عليها كل وسيلة للتصدي للإشاعة.

ت	الفئات	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	عدم نشر الاشاعة في حال التعرض لها وعدم ترويجها مرة اخرى	180	45	الاولى
2	تكذيب الاشاعة بنشر الحقائق اللازمة عن الموضوع الذي اثيرت حوله الاشاعة	70	17.5	الثانية
3	تقديم المعلومات الصحيحة للمجتمع من خلال الاعلام الرسمي	60	15	الثالثة
4	قتل الاشاعة بإشاعة اكبر منها حجما	30	7.5	الرابعة
5	تجنب الخوض في اعراض الناس	28	7	الخامسة
6	الايمان بان الاشاعة هدامة ولا تبني مجتمعا	22	5.5	السادسة
7	الجهد الرسمي وتأييده في محاربة الاشاعة	8	2	السابعة
8	اتباع المنهج الاسلامي والرجوع الى المصادر الرسمية	2	0.5	الثامنة
	المجموع	400	100	

جدول رقم (12) يبين لنا الوسائل المستخدمة للتصدي للإشاعة

12- الاساليب المتبعة للحد من انتشار الاشاعة عبر "الفيس بوك" هنالك جملة من الاساليب التي تم التوصل اليها عن طريق البحث يمكن في حالة اتباعها فأنها ستسهم في الحد من انتشار الاشاعة وترويجها عبر الانترنت ولاسيما "الفيس بوك" وهو مايوضحه الجدول رقم (13) وحدد بأربعة اساليب حيث نالت المرتبة الاولى فئة (عدم تكرار اعادة ارسال الاشاعة) وحلت ثانيا فئة (اصدار توضيحات من الجهات المسؤولة عن اي اشاعة تروج).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ت	الفئات	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	عدم تكرار اعادة ارسال الاشاعة	230	57.5	الاولى
2	اصدار توضيحات من الجهات المسؤولة عن اي اشاعة تروج	70	17.5	الثانية
3	يعاقبه الافراد او الجهات المروجة للاشاعة	65	16.25	الثالثة
	تماسك ووحدة افراد المجتمع	35	8.75	الرابعة
	المجموع	400	100	

جدول رقم (13) يبين اساليب للحد من انتشار الاشاعة.

13- مساهمة مواقع التواصل الاجتماعي ولاسيما "الفيس بوك" في نشر الاشاعات من خلالها تشتمل هذه الفئة الرئيسة حول مدى مساهمة مواقع التواصل الاجتماعي ولاسيما "الفيس بوك" في نشر الإشاعات من خلالها فجاءت اجابات المبحوثين بانها تساهم بغالبية الإجابات ماعدا خمسة إجابات أجابت بأنها لاتساهم ويوضح الجدول رقم (14) ذلك الامر وهذا يعلل بان مواقع التواصل الاجتماعي والفيس بوك تمارس دورا في نشر الاشاعات من خلالها.

ت	الفئات	التكرار	النسبة المئوية	المرتبة
1	نعم تساهم	395	98.75	الاولى
2	لا تساهم	5	1.25	الثانية
	المجموع	400	100	

جدول رقم (14) يبين مدى مساهمة التواصل الاجتماعي ولاسيما الفيس بوك في نشر الإشاعات

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

نتائج البحث:

1- ان الهدف من امتلاك خدمة الفيس بوك بالنسبة للمبحوثين هو العثور على الأصدقاء والمعارف والتواصل معهم بالمرتبة الاولى.

2. من اجل الحيلولة من انتشار الإشاعة على الانترنيت يتطلب حجب بعض المواقع الالكترونية ووسائل الاعلام من قبل اصحاب القرار.

3- ان مطلق الاشاعة يستغل ضعف وعي افراد المجتمع.

4- تكثر الاشاعات في المجتمعات التي تقل فيها الشفافية.

5- تزداد الاشاعات متزامنة مع احداث سياسية معينة.

6- يتزامن انتشار الاشاعة مع وجود كوارث طبيعية: او تحولات اجتماعية.

7- ان أكثر الاشاعات هي التي ترتبط بالحياة الاجتماعية للفرد.

8- يستغل مطلق الاشاعة بعض القصور في اداء المسؤولين.

9- يستخدم مطلق الاشاعة الاساليب الحديثة في علم النفس لخدمة عمله وللتأثير في نفسيات ومعنويات افراد المجتمع.

10- تمثل الاشاعة سلوك عدواني ضد المجتمع لخلق البلبلة الفكرية والنفسية.

11- ان طبيعة الاشاعات المنتشرة في المجتمع عبر الفيس بوك اكثرها هي الاشاعة السياسية.

12- ان من أبرز الوسائل التي يمكن من خلالها التصدي للإشاعة هي عدم نشر الاشاعة في حال التعرض لها وعدم ترويجها مرة اخرى.

13- ان من أبرز الاساليب للحد من انتشار الاشاعة هو عدم تكرار اعادة ارسال الاشاعة.

14- مساهمة مواقع التواصل الاجتماعي ولاسيما الفيس بوك في نشر الاشاعات في المجتمع.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

References:

1- Dufour, Arnoud, Translated by: Mona Malhis and the Nepalese. 1998. Arab Science House. Beirut, Lebanon.

2 Ibid., P. 41.(

3 Ibid., Pp. 51-52.(

4 Nasr, Salah. War, Cairo Publishing House and Publishing. Cairo: 2-3.

5 CRESCIMENE, MASSIMO. 2012. Federica La, Longa,, -

6 Rabi ', Hamid. Bit. Introduction to Behavioral Sciences. Arab Thought House Cairo .Www.weedpikia.org) The free encyclopedia of the World Wide Web. com -Al - Riyadi Saudi Electronic Company (Rumor of Singer Machines.(- Wikipedia, the free encyclopedia on the Internet. www.weedpikia. Com - Semisem, benign. 2000. Psychological Warfare (Entrance). Baghdad, Iraq

7 Wikipedia, the free encyclopedia on the Internet. Previous source. www.weedpikia. com

Zahran, Hamid. 2003. Rumor. University Book House. Cairo.-Semisem, benign. 2000. Psychological Warfare (Entrance). Ibid.-Semisem, benign. 2000. Psychological Warfare (Introduction),.- For more see. Sesame, benign. 2000. Psychological Warfare (Introduction),

-For more see. Sesame, benign. 2000. Psychological Warfare (Introduction),

8- Hams, Abdel Fattah and Shallow, Fayez. Psychological effects of rumor. Arab House. Cairo. Egypt.

Wikipedia, the free encyclopedia on the Internet. www.weedpikia. com-

9 FederuiaLa CRECIMBENE, 2011. LONGA. TiziarndLarngd-.

Zahran, Hamid. 2003. Rumor, former source.-

10 The slave, Noha Atef. International Information. The Arabic House for Publishing and Distribution. Cairo. Egypt.

11 EvolutionOutman, Jordan. 1994. Cyclical Rumor. Translated by Salah Mekhemer. Cairo Knowledge House. Egypt

12 -(Www.weedpikia.org), a web site of the World Wide Web

13 hussain,yousif mohmed.2016." The role of television programs in spreading the culture of violence among children".al-academy journal,79.p186

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/179-194

Role of the Internet in Spreading Rumors Social networking sites "Facebook" model For the duration of 1-7-2017 until 30-11-2017

Yousif Muhammed Hussein[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 93 - year 2019

Date of receipt: 8/1/2019…....Date of acceptance: 28/7/2019…....Date of publication: 15/9/2019

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

Abstract

This study is about the role of the Internet in spreading rumors, especially through social networking sites "Facebook" model as the effectiveness of social networks lies in the speed of transmission of events; these two characteristics are important to the public, making the Internet a strong contender for television and its relationship with the public. That's why we find that the Internet today has become a fertile environment for the growth and spread of rumors. The more limited the platforms and places of publication, the greater the responsibility in the search for the original source in spreading this or that rumor, as the Internet is considered an easy means in the production, spreading and re-spreading of information and sharing updates on events by the easiest and least costing methods and in short periods of time, as well the ability to control the electronic content is very small, in addition to the difficulty of monitoring the content published by others.

Today, Facebook has become one of the most important means of spreading rumors of all kinds in society, i.e., political, economic and social.

Key words: Psychological Warfare, International Information, Rumor, Facebook.

[1] Mustansiriya University / College of Arts / Department of Information. . D.r_yosif@yahoo.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/195-208

الأبعاد الجمالية والوظيفية لمخلفات البيئة في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية

فردوس خضر الجوفي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/3/10 ، تاريخ قبول النشر 2019/4/23 ، تاريخ النشر 2019/9/15

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

ملخص البحث

ان ممارسة الفن نتيجة حتمية تفرضه الظروف المحيطة بالإنسان فهو يحتاج الى بعض المعارف المرتبطة بالخامات والادوات والاساليب لتنمية المهارات في تشكيل عناصر العمل الفني بأساليب جديدة تضفي المظهر الفني اللائق على العمل الفني.

نتيجة للتطور العلمي والتكنولوجي وازدياد الكثافة السكانية ادى الى زيادة المواد المستهلكة وكميات كبيرة من المخلفات الصلبة بمختلف اشكالها وانواعها، ومن هنا برزت الحاجة الى اعادة تكوين وتأهيل لتلك المخلفات.

من خلال الدراسة الاستطلاعية التي قامت بها الباحثة والتي تضمنت طرح السؤال الاتي على طلبة الصف الثالث قسم التربية الفنية:- ما هي انواع الخامات المستخدمة في الاشغال اليدوية ومن اي المصادر يتم الحصول عليها؟ ومن خلال الاجابة تأسست مشكلة البحث بالآتي:

هل تعتمد نتاجات طلبة قسم التربية الفنية في مادة الاشغال اليدوية على الخامات المنتفي استخدامها، واعادة توظيفها في اعمال فنية تحمل الطابع الجمالي والابتكاري؟

لقد تجلت اهمية البحث بالاتي: - 1- يفيد مدرس التربية الفنية بتطوير مهاراته. 2- يفيد طلبة قسم التربية الفنية للتأكيد على القيم الجمالية والتربوية للمواد المستخدمة في النتاجات الفنية، كما يهدف البحث الى الكشف عن الابعاد الجمالية والوظيفية لمخلفات البيئة في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية وقد تحدد البحث بنتاجات طلبة المرحلة الثالثة في قسم التربية الفنية / كلية لفنون الجميلة / جامعة بغداد ،والمستمرين بالدراسة لعام 2016-2017.

تناول البحث مفهوم الجمال والوظيفة الجمالية ومفهوم البيئة وانواعها والمخلفات البيئية.

لقد اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات، وكانت اداة البحث استمارة اختبار وقد استخدمت معادلة كوبر لاستخراج نسبة الاتفاق بين الخبراء وقد حصلت الاستمارة على الصدق الظاهري بعد التعديل لبعض الفقرات.

[1]وزارة التربية/مديرية تربية الرصافة الاولى، ferdosabbas2005@gmail.com .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لقد تم التحقق من الثبات باستخدام معادلة سكوت حيث تم اختيار محللين اثنين لتحليل النتائج وكانت النسبة 85%بين المحلل الاول والباحثة و90% بين المحلل الثاني والباحثة وبهذا تحقق الثبات.

اهم النتائج التي توصلت اليها الباحثة ان اغلب النتاجات لطلبة قسم التربية الفنية اقتصرت على خامات محددة اضافة الى انها كانت مكررة وبعيدة عن الافكار الجديدة، ولكنها تميزت بالدقة والاتقان ونظافة العمل.

الكلمات المفتاحية (ابعاد جمالية ووظيفية، مخلفات البيئة)

مقدمة البحث

ان الفنون العملية على تعدد شعبها وتنوع مسالكها تهدف الى تنشيط الاخيلة وتربية القدرات الذاتية والاذواق الخاصة (فالغاية من دراسة الاشغال اليدوية والتي تعتبرنوع من انواع الفنون العملية ليست اتقان صفة معينة بل تعويد الطالب على التفكير بالخامات ذات الابعاد الثلاثة تفكيرا مدعما بالأسس الفنية.

ان اعادة استخدام المخلفات (الخامات المنتفي استخدامها) تعتبر عملية اقتصادية حيث انها تقلل من هدر المواد الخام وتحافظ على نظافة البيئة وهذا يستوجب وعيا بيئيا لدى عامة الناس في كيفية استخدام واعادة تصنيع ما هو فائض عن الحاجة في اعمال فنية مبتكرة، والافادة منها وتكوين وتاهيل المخلفات البيئية المستهلكة.

وتكمن اهمية البحث في:

1. الدراسة الحالية تفيد مدرس التربية الفنية في تطوير مهاراته باستخدام الخامات المتوفرة والفائضة عن الحاجة.
2. يفيد قسم التربية الفنية للتأكيد على القيم الجمالية والتربوية للمواد المستخدمة في نتاجاتهم الفنية.
3. يفيد مدرس الثانوية لغرس المفاهيم التربوية والحفاظ على البيئة من خلال اعادة استخدام الخامات والمواد المستهلكة من قبل الطالب بتشكيل وتكوين اعمال فنية مبتكرة وجميلة.

هدف البحث

الكشف عن الابعاد الجمالية والوظيفية لمخلفات البيئة في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية

تحدد البحث الحالي بالآتي:

1. نتاجات طلبة المرحلة الثالثة في قسم التربية الفنية لمخلفات البيئة الصناعية.
2. طلبة قسم التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد.

المستمرين بالدراسة للعام 2016-2017.

تحديد المصطلحات

الابعاد الجمالية والوظيفية ترتبط الوظيفة مع الجمال فكلاهما يشكلان هدفا اساسيا من اهداف العمل الفني فالقيمة الفنية واهميتها ترتبط بالوظيفة التي يؤديها العمل الفني يرافقه الابقاء على النواحي الجمالية.

مخلفات البيئة هي المواد الطبيعية والصناعية المتنوعة من ناحية الشكل والمادة والتي تركن بشكل عشوائي في الطبيعة ومن الممكن إعادة استخدامها والاستفادة منها.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التأسيس النظري

ارتبط الجمال ارتباطا وثيقا بالإنسان ولا سيما النفس البشرية التي تعد الينبوع الحقيقي لتذوقه اذ ان الوجود باسره يتسم بمظاهر الجمال بدءا بما تقع حواسنا عليه من عناصر طبيعية جمالية وصولا الى الجمال الذي هو خاصية يمنحها الانسان للأشياء التي يقوم بابتكارها او تصميمها والتناسق الذي يخلقه عن طريق تركيب وترتيب الاجزاء بصورة مناسبة.

لقد اختلف مفهوم الجمال عبر العصور فهو جمال مطلق يلاحظ بعين العقل وجمال نسبي وهو جمال اجسام محدودة فهو غير متكامل وباختلاف العصور اختلف راي الكثير من الفلاسفة فيرى سقراط الجمال غاية اما افلاطون فاعتبره نسبي ويراه ارسطو احساس الانسان في عقله الباطن ونستخلص من ذلك ان الحكم على جمالية الاشياء يختلف من شخص الى اخر باختلاف مستويات الخبرة.

في حين نجد اختلافا في الراي لدى الفلاسفة العرب والمسلمين فيتجسد مفهوم الجمال لديهم في تجسيد الله وقدرته الالهية في خلق الانسان وخلق منظومته العقلية التي تتمثل بكل التصورات الذهنية وادوات الحس التي من خلالها يدرك القيم الجمالية (فالجمال حقيقة علوية لها طبيعة نورانية يتم ادراكها من خلال الذات الانسانية الصافية الخالية من الشوائب (محمد حسن،1979،ص172).

اما عصر النهضة فانه يحمل دلائل للتغير في مفهوم الجمال القديم فمنذ البداية انقسم الى افلاطونيين يرون الجمال في الروح وارسطيين يرون الجمال في الصفات والطبيعة الفيزيائية، فيرى بيرك الجمال هو (متعة جمالية قائمة على اساس المشاركة الوجدانية) (نشلق،1985،ص70).

فهو يتفق مع فلاسفة العصر الحديث امثال سانتيانا الذي اعتبر الجمال متعة (pleasure) ومع تولستوي الذي يشير الى ان الجمال يمكن ادراكه عن طريق المتعة التي يعطيها (wad 76 p188).

وبالرغم من تغير العصور الا ان مفهوم الجمال لم يخرج من دائرة الروح والاحاسيس فمفهوم الجمال اصبح ضمن مصطلح الاسقطيقيا (Aestgetica) وهو علم الجمال على يد الفيلسوف بو مغارتن (وضح فيه السبب الذي من اجله يرى اي شيء جميلا وقيما) (اسماعيل،1986،ص15).

مما جعل ذلك منطلقا لظهور العديد من الدراسات على يد الكثير من فلاسفة العصر الحديث مثال هيغل ، كروتشيه وتولستوي .

نستخلص من ذلك ان الجمال يدرك بالحواس، فالجمال هو احساس يتكون من تفاعل القلب والعقل، فالقلب يحس بالجمال فيوعز الى العقل فيحكم العقل بجمالية الاشياء وبهذا يكون الجمال هو انسجام متواصل بين الاجزاء.

مستويات الخبرة وعلاقتها بالجمالية

ان الحكم على الاشياء الجميلة يختلف باختلاف مستويات الخبرة (فيرى ستولنتر ان الخبرة ضرورية للفرد ليستطيع التميز)، كذلك ان اختلاف البيئة المحيطة لها تاثير في خبرات الفرد نتيجة الاحتكاك بالبيئة ومؤثراتها لتؤدي الى تباين الاحكام (مؤثرات البيئة تقسم الى مؤثرات بيئة اجتماعية وتشمل كافة القيم الدينية الاخلاقية والتربوية واما المؤثرات البيئية تشمل القيم المناخية والقيم الجغرافية والبصرية) (اسماعيل،1986،ص15).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ومن مستويات الخبرة ايضا اختلاف القدرات الفردية فنجد ان لكل انسان صفات ذاتية فلكل شخص مكانة خاصة به فنرى بعضهم يتاثرون نتيجة لظروف معينة بينما هناك افراد لا يتأثرون بها او يتأثرون بدرجات متباينة كما ان الاحكام الجمالية التي يطلقها الفرد تختلف باختلاف التركيب الفسيلوجي (من ناحية العمر والبنية والحاجات النفسية) فقد تصبح الاشياء الجميلة احيانا مصدر ازعاج عند الغضب.

كما يشير ستولنز ان (الاشياء الجميلة تصبح مصدر ملل والم عند تكرارها لأكثر من مرة امام الناظر اليها او انها تفقد الكثير من خصائصها الجمالية)(ستولنز،1974،ص50).

اذن يمكن ان نعتبر الجمال هو شيء نسبي يختلف باختلاف اذواق الافراد ودرجة تقبلهم للجمال.

الوظيفة الجمالية

ان الهدف من النماذج التي تصنع هي ان تؤدي الغرض الذي صنعت من اجله، فلكل نتاج وظيفة فضلا عن الوظيفة الادائية ، والوظائف مختلفة ومتفرعة قد تكون رمزية او جمالية او حسية واحتياجات الانسان معقدة ولهذه الاحتياجات دائما جانبها الجمالي والوظيفي حيث تتفاوت اهمية الجانبين لطبيعة العمل واستخدامه هذا يعني ان هناك غرضا او هدفا لكل عمل مهما كان نوعه وبالتالي تكون اهميته وقيمته ترتبط بهذا الهدف واهميته والذي نطلق عليه الوظيفة واذا صح القول الوظيفة تشكل اهمية كبيرة وهدف اساسي من اهداف اي منتج هو من صنع الانسان يؤدي الى خدمة معينة.

يوصف الاحساس بالجمال كونه شعورا قويا ينتج عن رؤية الانسان لشئ جميل يدفع به الى تامل ميزاته الجمالية والمادية من تناسق في الاشكال وانسجام وغرابة للشيء في ذات الوقت.

فيمكن الحكم على الاشكال والاعمال بانها جميلة اذا استطاعت ان تثير النفس بالإحساس باللذة والمتعة واحيانا بالانفعال، ويؤكد (كانت) ان الجمال هو موضوع للاشباع اما سانتيانا فيقول ان اللذة الجمالية هي جوهر الادراك الجمالي.

البيئة

اصطلاح يطلق على مجموعة الاشياء والظواهر الطبيعية الداخلية والخارجية المحيطة بالفرد والمؤثرة فيه. هو المكان الذي يعيش فيه الانسان فيتأثر ويؤثر في كل ما يحيط به من عوامل، ان مفهوم البيئة حاليا اصبح يشمل مجموعة النظم الطبيعية والاجتماعية التي تحيط بالإنسان كما ان هذا المفهوم يشمل الموارد الطبيعية التي تشمل نتاج تفاعل الانسان مع بيئته لإشباع متطلباته وحاجاته(بني،1983،ص46).

ان مفهوم البيئة يضعنا امام نوعين هما بيئة طبيعية وبيئة بشرية، الاولى كل ما يحيط بالإنسان من ظواهر حية وليس للإنسان دخل في وجودها وتتمثل بالتضاريس، النباتات، المناخ، الحيوانات والتربة (الراشدي،2001،ص21).

اما الثانية فتضم الانسان ونتاجاته وانجازاته نتيجة التفاعل والتكيف حيال بيئة طبيعية ادى هذا التفاعل بالضرورة الى صياغة حياة الجماعة المتمثلة بانجازات البيئة الاجتماعية للافراد واحتياجاتهم ورغباتهم من خلال العادات والتقاليد واللغة والسلوك الذي يمارسه الانسان في بيئته والتي اظهرتها فنون تلك الجماعة التي تباينت تبعا لبيئات المجتمع الثقافية.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اذن من ذلك يمكن ان نستخلص ان البيئة هي الحالة الشمولية للجوانب المادية والمعنوية المحيطة بالإنسان وهي المضمون والمحتوى الذي يتعامل ويتفاعل فيه الانسان وتكون ذات هيكلية بنائية وعلاقات منظمة وليس تجمع عشوائي للاشياء فهي تعكس التعامل والتفاعل بين الناس ضمن الوسط الذي يعيشون فيه.

انواع البيئات

1- البيئة الطبيعية (الفيزيائية)

وهي كل ما يحيط بالإنسان من ظواهر حية وغير حية مثل التضاريس والمناخ والنبات والحيوان والتربة، ويختلف تأثيرها على الانسان حسب طبيعة الموقع والواجهة الجغرافية والطبيعية للمكان (عوض،2002،ص17).

2- البيئة الاجتماعية

هي ذلك الجزء من البيئة الشاملة التي تتكون من الافراد والجماعات والانساق الاجتماعية وانماط التنظيم الاجتماعي وجميع مظاهر المجتمع الاخرى (مجلة الحضارة والانسان،2011،ص5).

وتعتبر البيئة الاجتماعية نقطة الارتكاز بسبب سعة وشمولية الجوانب التي تتضمنها من ناحية اخرى فهي تفعل نشاط الانسان ورغبته في التطور وحاجته الى تعميق العادات والتقاليد والقيم العقائدية والروحية وانماط العلاقات الاجتماعية.

3- البيئة الحضارية

ترتبط طبيعة الانسان ومقدرته الجسمية ومستواه العقلي وتنظيمه الاقتصادي ومطالبه ورغباته وتكوينه الاجتماعي جميعها بالظروف البشرية والكيان الحضاري، فالتكيف البيئي للإنسان يعتبر من مظاهر البيئة الحضارية حيث ان استخدام الخامات ونوعها والمهارة الفنية والايدي العاملة ومواقع الصناعات يرتبط بالسياسة الاقتصادية التي تؤدي الى خلق بيئة حضارية.

فالبيئة لاتشكل مظهر طبيعي فحسب بل ايضا تشكل مظهر حضاري او بيئة حضارية. خلاصة القول ان الانسان والبيئة يشكلان تفاعلا متكاملا وهو المقصود بالبيئة الحضارية.

4- البيئة الثقافية

استطاع الانسان ان يحقق بيئة مغايرة عن البيئة الطبيعية في محاولته للسيطرة على تكوين الظروف الملائمة لوجود ه واستمراره وهذه البيئة المصنعة تعتبر جزء ا من البيئة الشاملة التي اساسها الثقافة البشرية المعبرة عن طبيعة المجتمعات والمتمثلة بالتوجهات الفكرية والسلوكية وتحديد مستوى التطور لان الثقافة هي نظام متكامل وهي مظهر من مظاهر النشاط العقلي والسلوكي والمعرفي يشترك به مجموعة من البشر وله سمات مختلفة قد تكون دينية او ادبية او فنية او علمية (النوري،1968،ص259)

ويمكن تمييز نوعين من الثقافة هما:

1- الثقافة المادية :وتشمل كل ما يصنعه الانسان في حياته العامة وكل ما ينتجه العمل البشري من اشياء ملموسة وهي نتاج التكنولوجيا التي تعتبر عاملا وسيطا بين الانسان والبيئة الطبيعية.

2- اما الثقافة اللامادية :فهي تشمل مظاهر السلوك التي تتمثل في العادات والتقاليد التي تعبر عن المثل والقيم والافكار والمعتقدات.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مخلفات البيئة

يسعى الانسان دائما الى استغلال موارد البيئة بطريقة او باخرى لاشباع حاجاته الاساسية والثانوية عن طريق الوسائل التكنولوجية ويترجم هذا الاستغلال في صورة العلاقة المتبادلة بين الانسان والبيئة فالبيئة البشرية هي تدخل الانسان في احداث تطورات وتغيرات متقدمة فاصبح لدى الانسان وسائل حديثة متطورة زادت من قدرته على التحكم في ظروف البيئة وفي استغلال مواردها مما يؤدي الى تطوره الحضاري. ان العلاقة بين الانسان والبيئة تشكلان حالة توازن بين عناصر البيئة الطبيعية والحياة البشرية فتزداد قدرته على التجديد والتشكيل طبقا للبيئة المكانية والزمانية الامر الذي يؤدي به الى الابداع والابتكار(عبدالمقصود،1981،ص57).

هي المواد الزائدة والمنتفي استخدامها ،من الصعب اعطاء تعريف محدد لماهية المخلفات لان بعض الناس يعتبرها ذا قيمة فنجد ان عبارة ادارة المخلفات يقصد بها التحكم بجمع ومعالجة المخلفات والهدف هو تقليص التاثير السلبي للمخلفات على البيئة والمجتمع.

ان تطور الصناعة وتقدمها ادى الى المزيد من النواتج الثانوية، والذي يخص الدراسة الحالية هي المخلفات من الورق والصحف ومواد التغليف وعلب المشروبات واللدائن والاجهزة والزجاج والقناني.

ان عملية اعادة استخدام المخلفات تعتبر عملية اقتصادية وهذا ما اثبتته الاحصائيات الامريكية وكالة حماية البيئة ،ان زيادة الوعي في التقليل من المخلفات واستخدامها في اشياء مفيدة باعادة تدويرها ويقلل من تلوث البيئة.

مؤشرات الاطار النظري

1- الجمال هو حقيقة يسعى ورائها الفنان من خلال الايمان بالخالق والجمالية هي هبة الله سبحانه وتعالى لاغلب مخلوقاته وفي مقدمتها الانسان الذي وهبه الله القدرة على الاحساس بالجمال وتذوقه .وتشكل الحاجة الجمالية الدافع والحافز لدى المتلقي لإظهار التمتع الحسي المباشر للمؤثرات المحيطة بها.

2- ترتبط الوظيفة مع الجمالية فكلاهما يشكلان هدفا اساسيا من اهداف العمل الفني مهما كان نوعه فالقيمة الفنية واهميتها ترتبط بالوظيفة التي يؤديها العمل الفني يرافقه الابقاء على النواحي الجمالية.

3- ان للبيئة الدور البارز والفعال في بلورة كل ما من شانه ان يقدم للانسان احتياجاته في ظل حدود بيئته لينمو ويتكامل النضج الادراكي والعقلي له من خلال علاقته وتفاعله مع المحيط الذي يؤثر ويتأثر به.

4- ان الاستفادة من المخلفات واعادة تصنيعها لاغراض جمالية فنية هو دليل الوعي والحرص والثقافة البيئية.

منهجية البحث واجراءاته

اعتمد المنهج الوصفي التحليلي لتحقيق هدف البحث

مجتمع البحث

يتألف مجتمع البحث من طلبة قسم التربية الفنية /كلية الفنون الجميلة ،المرحلة الثالثة بواقع (84) طالبا، (43) طالب و(41) طالبة موزعة على خمس شعب: ا(20)، ب(14)، ج(17)، د(18)، هـ(15).

عينة البحث

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تم اختيار عينة البحث بشكل عشوائي والمتمثلة (9) عملا من نتاجات طلبة المرحلة الثالثة في قسم التربية الفنية (ملحق (5)

الدراسة الاستطلاعية:

لقد قامت الباحثة بدراسة استطلاعية عن موضوع مخلفات البيئة في تكوين اعمال فنية هي عبارة عن مخلفات نتيجة الحرب والدمار في العراق بعد 2003

ان من ابرز الفنانين الذين اهتموا بهذا النوع من الفنون هو دون شامب حيث استخدام خامات ثقيلة مثل الحديد في تكوين اعمال فنية متقنة، اما في الفكرة والمادة البسيطة المستخدمة والمهارة الفنية لتنفيذ العمل الفني كان واضحا في تصميمات الفنان العراقي (هاشم تايه وياسين /محافظة البصرة في المعرض الذي اقيم على قاعة حوار2011/4/23 ،مزج بها الفنان الاحتراف والابداع فقد ابتعد الفنان عن المفاهيم التقليدية بصناديق من الكارتون

اداة البحث

تم تصميم اداة البحث لتحليل نتاجات الطلبة من مخلفات البيئة وفق الدراسات السابقة ومؤشرات الاطار النظري وتمثلت باستبانة اولية استمارة(1)

صدق وثبات الاداة

تم عرض الاستمارة على مجموعة من الخبراء لبيان صلاحيتها وبعد تعديل لبعض الفقرات تم اعادة صياغتها وبعد اجراء معادلة كوبر حصلت الاستمارة على الصدق الظاهري بعد ان ظهرت نسبة الاتفاق 85% ، ولتحقيق الثبات اختارت الباحثة محللين اثنين وباستخدام معادلة سكوت تحقق ثبات الاداة.

النتائج

1- امتازت النتاجات باستخدم مواد محددة وابتعادها عن الخامات الاخرى المتوفرة التي يمكن توظيفها في اعمال فنية مبتكرة
2- تكرار العمل الفني والابتعاد عن النتاجات المبتكرة ذات الافكار الجديدة
3- المهارة الادائية التي يمتلكها الطالب في تادية العمل الفني وكذلك الذوق الذي يتميز به في تنسيق الالوان ونظافة الشكل الخارجي للعمل
4- معظم النتاجات تؤدي الوظيفة التي صمم العمل من اجلها

الاستنتاجات

1-ان التاكيد على القيم الجمالية والتربوية للمواد المستخدمة ساعدت في رفع كفاءة اداء الطلبة مهاريا .
2-ان العلاقة بين الانسان والبيئة تشكل حالة من التوازن بين عناصر البيئة والحياة البشرية فتزداد قدرته على التشكيل الذي يؤدي الى الابداع والابتكار.
3-اكدت الدراسة الحالية على غرس المفاهيم التربوية والحفاظ على البيئة من خلال اعادة استخدام الخامات والمواد المستهلكة من قبل الطالب وتكوين اعمال فنية مبتكرة وجميلة .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

4-ان المشاركة المستمرة بين الطالب والتدريسي ومجموعة الانشطة والفعاليات ساعدت في تطويرمهارات الطالب في استخدام الخامات المتوفرة والفائضة عن الحاجة .

التوصيات

1-عرض نماذج مبتكرة للطلبة لتنمية الحس الفني لديهم وتطوير قابليتهم الادائية في تصميم . نتاجات تتسم بالابداع والابتكار .

2-قيام مدرس الاشغال اليدوية بتصميم عمل فني يوظف فيه الكثير من الخامات ليثير الحماس لدى الطلبة في امكانية الاستفادة من جميع مخلفات البيئة.

المقترحات

1- عمل دراسة مماثلة باستخدام مخلفات البيئة في نتاجات طلبة المدارس الثانوية

2- برنامج تدريبي لطلبة قسم التربية الفنية لقياس المهارات الادائية لعمل نتاجات تعتمد على الابتكار الابداعي

3- عمل دورات لخريجي طلبة قسم التربية الفنية الذين هم في الخدمة الفعلية في المدارس الثانوية لغرس القيم التربوية لدى طلبة المدارس والاستفادة من المواد المنتفي استخدامها لتصنيع اعمال فنية تمتاز بالابتكار والتقنية.

المصادر

1_Balsiouni, Mahmoud. Essas Art Education, Dar Al Ma'arif, 1961,p.22

2- Muhammad Hassan, The aesthetic origins of modern art, Dar al-Fikr al-Arabi, Kuwait, 1979, p. 174

3_ Ali Shalqq, Art and Beauty. The University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, Beirut 1985, p. 70

4_wad,david: patternin Islamic art,London 1976

5-Ismail, Izz al-Din. The aesthetic basis in the Arab criticism, I 3, House of Public Cultural Affairs, Baghdad, 1986, p.15

6_ Ndmi, Mohammed Aziz. Theology, Arab Thought House, Alexandria, 1986

7_ Stolens, Jerome, Artistic criticism, aesthetic study and philosophy, by: Fouad Ibrahim, _ Ain Shams UniversityPress, Cairo, 1974, p. 50

8- Bani, Janet Khedr. Environment and its forms, Ministry of Education, Directorate General of Educational Planning, No. 178, 1983,p.46

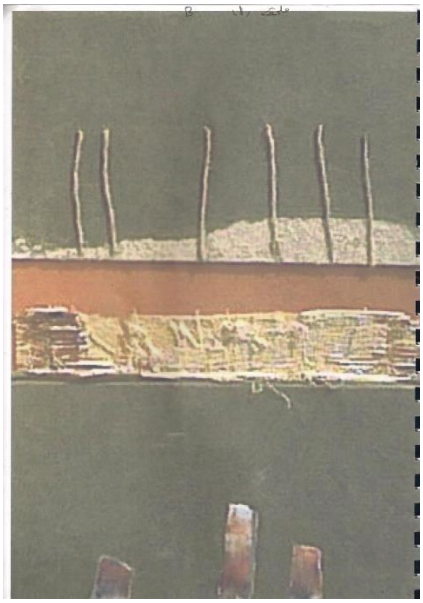
9_ Al-Rashidi, Hamid Ibrahim. Environment in Art Production, Thesis, Faculty of Fine Arts, Fine Arts Department, 2001.

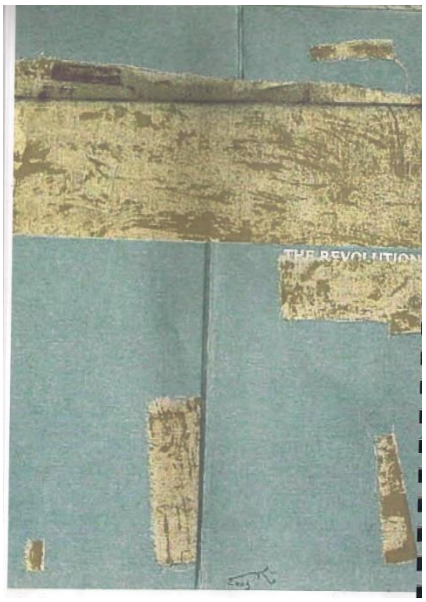
10_ Awad, Ahmed. Environmental Studies, Dar Nubar Press, 2002, p. 17

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

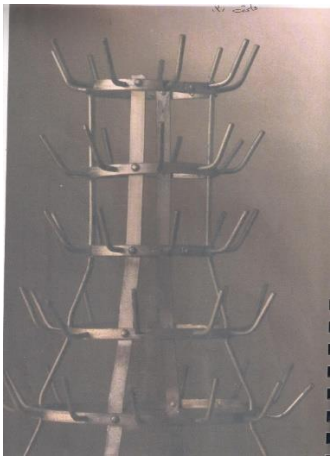
11_ Environment, Journal of Civilization and Humanity, 2011.
12_ Al-Nouri, Qais. The Environment of Structures from a Culture and Society Perspective, University of Baghdad, 1998, p. 259.
13_ Abdel Maqsoud, Zein El-Din. Environment and Man, Dar Al-Thaqafa for Printing and Publishing, Cairo, 1981,p.57

ملحق رقم (1)



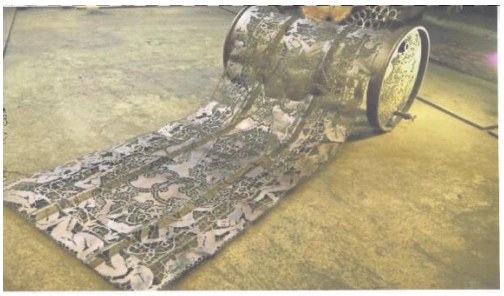


ملحق (2)



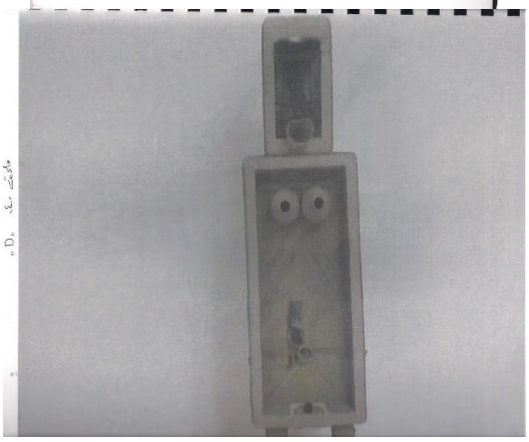
مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ملحق (3)



مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ملحق (4)



مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ملحق (5)

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

استبانة

استمارة خبراء

العنوان : الابعاد الجمالية والوظيفية لمخلفات البيئة لنتاجات طلبة قسم التربية الفنية

ستقوم الباحثة باختبار عينة من نتاجات طلبة قسم التربية الفنية وعلى ضوئه سيتم تحليل محتوى هذه النتاجات وفق استبانة مصممة لذلك.

استمارة رقم (1)

	يصلح	لايصلح	قابلة للتعديل
طبيعة الخامة المستخدمة في العمل الفني			
الجمع بين اكثر من خامة في العمل الفني			
اخراج الشكل الفني			
الدقة في تنفيذ العمل الفني			
تناسق الوان العمل الفني			
نظافة العمل الفني			
ملائمة شكل العمل الفني مع وظيفته			
المهارة في اداء العمل			

اسم العمل :

المادة المستخدمة :

استمارة رقم (2)

		جيد	متوسط	مقبول	ضعيف
الابعاد الجمالية	طبيعة الخامة المستخدمة في العمل الفني				
	التنوع في استخدام اكثر من خامة				
	نظافة العمل الفني				
الابعاد الوظيفية	المهارات في اداء تفاصيل العمل الفني				
	ملائمة الشكل مع الوظيفة				
	الدقة في تنفيذ تفاصيل العمل الفني				

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/195-208

Aesthetic and Functional Dimensions of Environmental Waste in the Products of Students of the Department of Art Education

Firdous Khader Al - Joufi[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 93 - year 2019
Date of receipt: 10/3/2019…....Date of acceptance: 23/4/2019…....Date of publication: 15/9/2019

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

Abstract

The practice of art is an inevitable result imposed by the circumstances surrounding the human being, as he needs some knowledge associated with raw materials, tools and methods to develop skills in the formation of elements of the work of art in new ways that give a decent artistic appearance to the work of art. Through the exploratory study carried out by the researcher, which included asking the following question to the third grade students, Department of Art Education:

What types of materials are used in handicrafts and from which sources are they obtained? Through the answers, the problem of research was founded as follows:

-Are the products of students of the Department of Art Education in the handicraft material depend on the raw materials that are not used, and re-used in artistic works bearing aesthetic and innovative character؟

The importance of research has been demonstrated by the following:

1- The teacher of art education gets benefit in the development of his skills.

2- It is useful for the students of the Department of Art Education to emphasize the aesthetic and educational values of the materials used in the artistic products. The research also aims at revealing the aesthetic and functional dimensions of the environmental waste in the products of the students of Department of Art Education. The research is limited to the products of the third year students in the Department of Art Education/ college of Fine Arts/ university of Baghdad, those who continue to study for 2016-2017.

The research dealt with the concept of beauty and aesthetic function and the concept of the environment and its types and environmental waste.

The researcher adopted the descriptive analytical approach in analyzing the samples. The research tool was a test form. The Cooper equation was used to extract the percentage of agreement among the experts. The form achieved the face validity after the amendment of some items. Stability was verified using Scott's equation where two analysts were selected to analyze the results. The ratio was 85% between the first analyst and the researcher and 90% between the second analyst and the researcher. Thus, stability has been achieved. The most important results reached by the researcher were that most of the products of the students of the Department of Art Education were limited to specific raw materials in addition to that they were repeated and away from new ideas, but were characterized by accuracy, workmanship and cleanliness.

Key words: Aesthetic , Functional Dimensions , Environmental Waste .

[1]Ministry of Education / Directorate of Education Rusafa First ،ferdosabbas2005@gmail.com.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/209-226

وحدات الاستراحة السياحية وأساليبها التصميمية في الأهوار العراقية

هدى محمود عمر [1]
لقاء غازي حمد منصور [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2018/5/8 ، تاريخ قبول النشر 2018/5/23 ، تاريخ النشر 2019/9/15

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

ملخص البحث:

تناولت الدراسة تصميم وحدات استراحة سياحية في الأهوار العراقية بأساليب تصميمية معاصرة مع الحفاظ على الموروث حيث احتوى الفصل الأول على مشكلة البحث وهو الحدث المهم في إدراج الأهوار ضمن لائحة التراث العالمي. ولهذا البحث أهمية كونها تستهدف تطوير الواقع السياحي لمنطقة الأهوار. تضمن الفصل الثاني على ثلاث مباحث، الأول السياحة في بيئة الأهوار، أما الثاني فقد تناول هيكلية الفضاء السياحي والثالث تناول الأساليب التصميمية لوحدات الاستراحة السياحية في الأهوار العراقية.

أما أهم النتائج التي توصل إليها البحث إن نماذج العينة اتخذت أسلوباً تصميمية تعكس الموروث الحضاري لمجتمعات تلك النماذج. بعض النماذج حققت حالة الانسجام بين أسلوب المصمم وذوق ورغبة السائح في حين لم تحققها نماذج أخرى.

الكلمات المفتاحية: وحدات الاستراحة، الأهوار العراقية.

مشكلة البحث:

يمر بلدنا العزيز بحدث تاريخي مهم وهو إدراج الأهوار ضمن لائحة التراث العالمي من قبل منظمة الأمم المتحدة اليونسكو ومن خلال الدراسة الاستطلاعية التي قامت بها الباحثة في مناطق الأهوار، وجدت ان هذه المناطق تشكو من ضعف في تصميم وحدات الاستراحة لذلك حددت الباحثة مشكلة البحث من خلال السؤال التالي:

- ما هي الأساليب التصميمية لوحدات الاستراحة في الأهوار العراقية والتي تتناسب مع الواقع البيئي والسياحي المعاصر؟

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة، Huda_m_o@yahoo.com
[2] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة، likaalikaa73@yahoo.com

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذه الدراسة كونها تستهدف الى تطوير الواقع السياحي لمنطقة الأهوار بالإضافة الى خصوصية منطقة الأهوار وحاجتها الى وحدات استراحة.

هدف البحث:

تحديد الأساليب التصميمية لوحدات الاستراحة في بيئة الأهوار العراقية.

حدود البحث:

- حد موضوعي: وحدات الاستراحة السياحية واساليبها التصميمية في الأهوار العراقية.
- حد مكاني: منطقة الأهوار في قضاء الجبايش، جزر المالديف/ماليزيا، الغردقة/مصر (استفاد الباحث من التجارب السياحية في الدولتين المذكورتين).
- حد زماني: 2016.

تحديد المصطلحات

وحدات الاستراحة السياحية:

- هو تصميم مرتفع عن الأرض مستطيل الشكل ذو سطح مستو وجوانب منحدرة نحو الخارج (https://ar.wikipedia.org/wiki)
- هو مكان للاستجمام والرفاهية والاسترخاء والسكينة(Albaalbaki, p. 246) .
- **تعريف اجرائي** هو مكان للاستراحة والجلوس غالباً ما يكون على طول طريق رئيسي او منتجع سياحي، او قرية سياحية، بحيث يستطيع السائح التوقف ومن ثم الجلوس للاستراحة.

الأساليب التصميمية:

- الطريق، المذهب، النمط، الحكم، الشكل بما يخدم العمل التصميمي (Theses.univ-oran1.dz/document/0/201002t.pdf) .
- هي صفة خاصة في جزء أو كل محدد في شخص أو مجموعة محددة في مكان أو زمان محددين مما يعطى صفة التميز (Theses.univ-oran1.dz/document/0/201002t.pdf)
- **تعريف اجرائي**: أنها استعمال المصمم لأدواته التعبيرية من أجل غاية تصميمية وتتميز بالنتيجة بقواعد وأسس تحدد معنى الأشكال ودلالاتها.

الأهوار العر اقية:

- وهي مجموعة من المسطحات المائية التي تغطي الأراضي المنخفضة الواقعة جنوب السهل الرسوبي العراقي وتكون على شكل مثلث بين محافظات (ذي قار – ميسان – البصرة)(Ansari,p7).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

- هي أكبر نظام بيئي لا مثيل له في الشرق الأوسط وغربي آسيا بمسطحاته المائية العذبة الممتدة على ثلاث محافظات عراقية في الجنوب (ميسان، ذي قار، البصرة) بين نهري دجلة والفرات وعلى مساحة تقدر نحو 16 ألف كيلو متر مربع

(http//www.radiosawa.com/a/ahwar/unesco-2016-/315416.html)

- **تعريف اجرائي:** هي بيئة طبيعية جغرافية فريدة بما تحتوي من موارد نباتية وحيوانية مختلفة يمكن أن تستثمر بطرق مختلفة وهي بحد ذاتها تشكل دعامة اقتصادية وطبيعية إذ ما تم الاستغلال لمثل هذه البيئات بكل جوانبها، فإنها بلا شك تشكل انعطافاً جديداً من نوعه لما تحتوي عليه من مميزات وصفات بيئية متنوعة.

المبحث الأول

السياحة في بيئة الأهوار:

يحتاج العمل السياحي اولاً الى تفهم جوانبه النظرية والعملية فهو واجب ومسؤولية الكوادر العلمية والفنية في هذا الميدان، بدءاً من الفهم الواعي لقضايا السياحة وصولاً لتطويرها والإفادة من نتائجها الايجابية في جميع ميادين الحياة(Al-Bakri,1980)، فالأهوار في العراق ارضها مياه زرعها قصب وبردي وواسطتها في النقل المشحوف او البلم، سكانها إذ لم يكن فوق الايشان[1] أو الصلع[2] الجباشة[3] إضافة الى الطيور تعود اليها في موسم الشتاء وتغادرها في منتصف الربيع وبأنواعها الموجودة في العالم والاسماك الثروة الهائلة التي تفيض عن حاجة العراق اضافة الى انواع كثيرة من الحيوانات كل هذه العوامل جعلتها منطقة سياحية تستقطب العديد من السواح سنوياً، وخاصة في أهوار الجبايش في محافظة الناصرية، شهدت هذه المنطقة انتعاشاً ملحوظاً من خلال توافد السياح وخاصة في اعياد نوروز.

حيث تمثل هذه الأهوار مناطق سياحية بمناظرها الجميلة ومكانتها المناسبة للصيد والنزهة بالقوارب وسط المياه وبين مساكن سكان (الجبشة) المبني من القصب الأكثر ملائم للبيئة وسط مياه الهور، لذلك يجب الاهتمام بها من خلال بناء المرافق السياحية الملائمة مثل وحدات الاستراحة، والمشحوف السياحي، والجسور البسيطة.. الخ.

---

(1) الايشن: جمع ايشان وهو أشبه بالجزر العائمة وسط الاهوار العميقة الدائمة التي لا ترتفع عن مستوى المياه بأكثر من ثلاثة امتار وقد يحتوي الايشن الكبير على عشرة مساكن. المصدر: الحسناوي، مهدي، **الأهوار حضارة سومر جنائن الماضي وسحر الحاضر**، ط1، بغداد، 2004، ص16.

(2) الصلع هو اشبه بالجزر العائمة وسط الاهوار العميقة الدائمة التي ترتفع عن مستوى المياه بأكثر من ثلاثة امتار ولا يتحمل المساكن البعيدة. المصدر: الحسناوي، مهدي، المصدر السابق، ص17.

(3) الجبايش: جمع كلمة جبيشة وهي جزيرة صناعية تسبح على ضفة ماء الهور تم التحضير لها بعناية وكونت من طبقات الطين الطمي والقصب والبردي التي تم تكديسها فوق بعضها حتى تصبح مثلها كمثل جزيرة عائمة يمكن أن تبنى عليها ديار القصب أو الصرائف. المصدر: الحسناوي، مهدي، المصدر نفسه، ص17.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بيئة الأهوار:

تعتبر مناطق الأهوار أكبر نظام بيئي من نوعه، وتبلغ مساحة هذا المستنقع المائي نحو 16 ألف كيلومتر مربع، وهناك عدد كبير من الأهوار لكل منها طبيعته وبيئته وأهم هذه الأهوار التي تكون ضمن حدود البحث هي اهوار (الجبايش) والتي تقع ضمن قضاء الجبايش وهو أحد اقضية محافظة ذي قار يقع شرق مدينة الناصرية شمال غرب محافظة البصرة ويقع مركز الجبايش على هور الحَمّار قرب نهر الفرات ومن أبرز سمات مناخ بيئة الاهوار كالآتي (Inam,2016):

1- التركيب الجيولوجي: تمثل أرض الأهوار طينية مقعرة وواسعة ومفتوحة على أثر الحركة الألبية التي حدثت في الزمن الجيولوجي الثالث لاسيما في عصر البلاستوسين إذ ساعدت على توغل مياه الخليج العربي اليها وكونت المسطحات المائية المعروفة بالأهوار.

2- التضاريس: تعد المنطقة جزء من السهل الرسوبي وأكثر تضاريس العراق انبساطاً وانخفاضاً إذ يأخذ انحداراً تدريجياً بطيئاً يبلغ معدله (21,81)م يبدأ من شمال محافظة بغداد ويبلغ ارتفاعه (32)م وحتى رأس البيشة(http://ar.wikipedia.org/wiki) ذات الارتفاع الذي يصل (5,0)م عند رأس الخليج العربي.

3- درجات الحرارة: ان درجات الحرارة التي يشهدها العراق حالياً ومنها منطقة الدراسة تكون مديات حرارية كبيرة سواء على المستوى اليومي او الفصلي فضلاً عن ارتفاعها الواضح في الفصول الحارة والذي يرافقها انعدام سقوط الامطار مما يؤدي ذلك الى زيادة التبخر.

4- الرياح: ان الرياح السائدة في محطات منطقة الدراسة (ناصرية – عمارة – بصرة) هي الرياح الشمالية الغربية في معدلات (60,58، 70%) مقارنة ببقية الاتجاهات الأخرى التي تنخفض الى نسب متدنية يكاد يكون تأثيرها محدود على المنطقة(Hassan , pp. 134-135).

5- الامطار: يتضح ان كمية التساقط تتراوح أثناء الفصل البارد (اي فصل الشتاء) ما بين (8 -22) ملم في محافظة الناصرية (10- 40) ملم في محافظة العمارة (12- 36) ملم في محافظة البصرة.

6- الإشعاع الشمسي: ان لموقع المنطقة أثر في شدة ومقدار الاشعاع الشمسي الواصل الى سطح الأرض إذ يزداد معدل زاوية السقوط ابتداءاً من شهر آذار في محافظات منطقة الدراسة الا ان ذروتها تكون في شهر حزيران وتموز.

7- الرطوبة النسبية: تمتاز مناطق الأهوار بارتفاع معدلات الرطوبة حسب التبخر المستمر من المسطحات المائية مقارنة ببقية التبخر المستمر من المسطحات المائية مقارنة ببقية مناطق القطر(Al-Sakani, 2013).

من خلال ما تقدم نرى إن النظام البيئي في الأهوار هو نظام متنوع يحتوي على عوامل حيوية وغير حيوية مختلفة من حيث التركيب الجيولوجي والتضاريس ودرجة الحرارة... إلخ بما يضع المصمم أمام مسؤولية كبيرة في معرفة ودراسة مستفيضة لهذه البيئة قبل الشروع بأي عمل تصميمي.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الو اقع الآني لوحدات الاستراحة في الأهوار العر اقية:

بعد المقابلة الاستطلاعية الميدانية التي قامت بها الباحثة مع السيد بشير كاظم أحد سكان الاهوار (هور عودة) وطرح الأسئلة المتعلقة بموضوع البحث تم تسجيل المعلومات مع الملاحظة المباشرة لموقع البحث وجدت الباحثة ما يلي:

يشكل القصب والبردي المادة الأساسية لبناء الوحدات السكنية والخدمية في الاهوار لكونها تتناسب مع خصائص بيئة المسطحات المائية للأهوار فاستخدم سكان الأهوار في بناء وحدات الاستراحة ذات الشكل التصميمي الملائم لظروف البيئة التي تتصف ببساطتها وسرعة بناءها. كما وتنتشر المساكن بشكل عشوائي أما على جزر عائمة او فوق مساحات الأرض المحاذية.

ان الوحدات السكنية والخدمية الموجودة في الأهوار عبارة عن رموز تاريخية بيئية لها عادة استعمالات اضافة الى السكن اهمها:

1- المضيف: يعد رمزاً للأهوار الشامخة ويبنى من القصب الذي يقوس من الاعلى كي يتخذ شكلاً اشبه بطراز المباني ذات الأقواس ليضفي على المكان طابع الهيبة والمكانة الاجتماعية.
2- الصرائف: تعد من أبسط انواع المساكن وأكثرها شيوعاً في مناطق الأهوار وتبنى غالباً من الحصير المصنوع من نبات القصب والبردي المطلي بالغراء اذن الصرائف هي عبارة عن بيوت صغيرة يتم انتشارها بطريقة ابسط من المضيف(*).
3- الشكص: يوصف بأنه ملجأ مؤقت يتم وضع حصيرة واحدة (بارية) تفرش ارضاً ويرفع من الوسط او الجانبين بقصب ثم يوضع في السقف (بارية) محاذية لحماية صاحبها من اشعة الشمس.
4- السوباط: يعد مكاناً فسيحاً للجلوس تحت النهار لإتقاءه من اشعة الشمس يكون اما مربع او مستطيل ويغطى سقفه بالحصران.
5- الأكواخ: يكثر وجودها على حافات الأهوار واكتاف الأنهار وتتخذ من بناءها الشكل المربع او المستطيل تصنع من مادة القصب الذي يطلى بمادة الطين(Al-Juwairawi, 1993).

عند الشروع بأي عمل تصميمي يجب أن تراعى هذه الرموز (التأريخية) فهي مرتبطة ارتباطاً مباشراً بالبيئة الطبيعية ولا يستطيع سكان الأهوار الاستغناء عنها.

(*) مقابلة مباشرة مع السيد بشير كاظم مسعد، في منطقة الأهوار في محافظة ميسان، هور عودة، يوم الجمعة الموافق 2016/10/28 الساعة 3,30.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المبحث الثاني

هيكلية الفضاء السياحي:

إن الفضاء السياحي هو حيز مميز من الفضاء الجغرافي كحيز سياحي بغض النظر عن حجمه وخصائصه، متكونة من العناصر الطبيعية، لسطح الأرض والتأثيرات الاقتصادية والاجتماعية الطويلة الأمد للنشاط السياحي في البنية الطبيعية(LUA & Arja, 2005)

كذلك الفضاء السياحي كفضاء آخر هو الذي يصنعه الفرد في سياق وجودي آخر في مكان ما بين اثنين ما نسميه أماكن اخرى وجودية حسية من الفضاء ومحاولة الهروب من الحياة اليومية الى العوالم الجديدة.

الاحساس بالمكان السياحي:

ترتبط عملية الاحساس بالمكان السياحي بمجموعة من المفاهيم العامة والخاصة بالمكان والمجتمع والمتلقي أهمها(Yousef, 2014):

1-علاقة المكان بالسياحة الثقافية: تعد السياحة الثقافية والسياحية في مناطق الأهوار، كفن المشاركة في ثقافة المكان المضيف والتواصل مع سكان الأهوار والاماكن التي تتميز بهويتها وأصالتها التي يكتشفها السائح حيث تضمن له تجربة المكان من خلال المعايشة.

2-قيم المجتمع: يرتبط المجتمع مع المكان من خلال الشعور بالانتماء والملكية والتراث والارتباط والروحية فتزداد قيمة أي مجتمع مرتبط بمكان سياحي من خلال العمل بروح العصر وبعناصر منتقاة من تراث تلك الأمة.

3-الاحساس بالمكان: التأكيد على ما هو جوهري وذات قيمة في البيئة كالقيمة التراثية القائمة وتوفير الفرصة لتقديرها والحفاظ عليها بشكل أوسع وهذا ما نجده واضحاً لبيئة الأهوار.

4-صنع المكان: هو عملية الكشف والاستجابة لطبيعة المكان والمجتمع ومن ثم التطوير وسد حاجة السائح وجذب اهتمامهم والتمتع وتحفيز المكان.

5-الابداع والجمال: يعد الاستخدام المبدع لفرض صورة المكان وهويته عنصراً مهماً في تعزيز الإحساس بالمكان من خلال التصميم وتعد هذه العملية اداة قوية في تسويق المكان السياحي.

6-التعاون بين الأطراف يشمل التعاون من خلال اشتراك الآخرين في تقرير الاحساس بالمكان وادخال المجتمع في عملية تنشيط الأماكن وتعزيز ارتباط المجتمع بالمكان السياحي وانعكاس تلك الصورة في التعامل مع السواح واغناء التجربة السياحية.

من خلال ما تقدم نرى أن تصميم أي منتج في أي مكان سياحي يجب أن تكون هناك نوع من المشاركة ما بين المنتج وثقافة المجتمع المضيف وكذلك الانتماء والملكية والتراث وسد حاجة السائح وجذب اهتمامه والتعاون بين الأطراف المسؤولة لإغناء التجربة السياحية.

إمكانية تحقيق علاقة متناغمة مترابطة بين الأبنية التراثية والمنتجات الصناعية الحديثة:

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

يتم تحقيق هذه العلاقة المتناغمة بأسلوب مبتكر ومبدع بعيدا عن الأساليب التقليدية المملة والموجودة حالياً في منطقة الأهوار وذلك من خلال التصميم الحضري المبتكر وضمان حيويتها واستمراريتها واستخدامها كوجهة سياحية تهم السكان والزائرين وتكون صالحة للعيش وآمنة لتتحول الى مدن ابداعية متميزة وجذابة، تعتمد استراتيجية انشاء نموذج لوحدات استراحة حضري ومتماسك على ثلاث محاور رئيسية:

أ. التكنولوجيا: يتضمن المحور الأول استخدام التكنولوجيا الحديثة في مواد البناء والانهاء فضلاً عن الاعتماد على التقنيات الحديثة في اجراء الاشكال المبتكرة وتنفيذها في ارض الواقع.

ب. الفكر والموهبة الابداعية: اي تبني الأفكار في اساليب التعامل بين القديم والحديث ومشاريع التصميم الحضري ومؤكداً على ان التصميم المعاصر في المراكز التراثية لا يعني الخروج عن الثقافة المحلية والتاريخ وانما هي عملية الجمع بين الاثنين. وذلك من خلال التطرق الى خمس استراتيجيات:

1- المحاكاة: يتضمن استعارة النماذج التقليدية بأشكال رمزية وجعل المتلقي يستلم المعلومات ويتعقب التاريخ بشكل مباشر والاعتماد على اسلوب الاقتباس الحرفي من التاريخ واستخدامها في المنتجعات الصناعية والمشاريع الحضرية.

2- استراتيجية موحدة مكملة: تركز على الوحدة والتكامل في اسلوب الحفاظ على الصورة التقليدية والروح الثقافية للمكان، واتباع الطرق والتكنولوجيا المعاصرة في التعامل مع مواد البناء والنقاط المتغيرة كما تقوم على مبدأ تحفيز الروح المحلية واساسيات التراث، فضلاً عن وضع مبادئ وتكييفها جميع المنتجات المعاصرة ومن ضمنها وحدات الاستراحة.

3- التنوع الموحد: تعتمد الوحدة والتنوع على اضافة مباني تبتعد عن خط السياق العام للأبنية المحيطة وتكون الاضافة من خلالها اكثر وضوحاً بالنسبة للسياق العام وفرصة عرضها على السائح اكبر لتميزها وجاذبيتها اي الجمع بين القديم والمعاصر حيث لكل واحدة منها منحة خاصة بها الا انهما يلتقيان في نقاط مشتركة ومفردات أساسية مثل المقياس ولكن تتميز عن القديم في اللون والملمس او المادة لتكوين عنصر حيوي يجمع بين القديم والمعاصر(Mohammed, p. 134).

4- استراتيجية التجديد والتحويل: يعتمد على التجديد المحدود المتصل بالماضي على مستوى المنطقة، ان استخدام وحدات استراحة جديدة وملائمة للعصر يساعد في تجديد المنطقة السياحية في الأهوار وتوفير أمكنة للجلوس والاستراحة في الجزر المرتفعة، إذ يوفر فرصة للحياة في المناطق المتروكة وينعكس ذلك على احداث تغيرات اقتصادية واجتماعية على المجتمع المحلي كما يولد الاحساس بالمكان من خلال انعكاس الماضي بطريقة ملموسة.

5- استراتيجية التباين: تشمل عملية الفكر والتميز من خلال التمرد على كل ما هو ماضي مع مراعاة السياق العام والعوامل الثقافية المحلية(Ibrahim, p. 236)

جـ. المرونة والتسامح: تشمل سياسة المرونة والتسامح في التعامل مع المباني والمراكز الحضرية التاريخية من خلال توجيه القطاعين العام والخاص ومساعدة المجتمعات من قبول مشاريع جديدة والتشجيع على

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تغيير انماط التنمية القديمة حيث يتطلب اعتماد استراتيجيات وخطط لتصميم منتجات موجهة لنظرة مختلفة في مشاريع الانعاش لمنطقة الأهوار فضلاً عن تحديد قوانين تتوافق مع الأفكار الابداعية الجديدة، والاشارة ان مفاهيم الابتكار والابداع تكون صعبة في ظل التقسيمات والخطط القديمة وبالتالي لا تتناسب مع الفكر القديم. والحاجة الى قواعد جديدة تحدد بوضوح التعامل مع مثل هذه المناطق لتحقيق الأهداف والاستفادة المثلى (http://ar.scribd.com/document/-72GO558197/).

عند تصميم منتج صناعي مثل وحدات الاستراحة في الأهوار العر اقية يجب أن تكون هناك علاقة متناغمة ما بين التراث والتصميم الحديث بالاعتماد على التكنولوجيا، الفكر، الموهبة الابداعية ، المحاكاة ، التجديد ،التحويل.... .

المبحث الثالث

الأساليب التصميمية لوحدات الاستراحة في الأهوار العر اقية

ان الطبيعة المحيطة بنا هي منبع الإلهام الفني ومنها تعددت الأساليب التصميمية المختلفة من حيث يعتمد المصمم على قدرته واحساسه التصميمي لاختيار الزاوية من الطبيعة وتسجيل ما يراه تسجيلاً تصميمياً في الشكل واللون والهيئة والخامة والفضاء المسموح. وقد تعددت الأساليب التصميمية المختلفة فمنها الاسلوب الواقعي الطبيعي، الخيالي، التعبيري، التجريدي.

الاسلوب الواقعي والطبيعي يعتمد المصمم على قدرته واحساسه التصميمي في اختيار الزاوية من الطبيعة وتسجيل ما يراه تسجيلاً تصميمياً في الشكل واللون والخامة. وبما يلائم البيئة المحيطة، فالأسلوب الواقعي والطبيعي هو مهارة المصمم واداءه في عملية الابداع التصميمي وايضاً هو طريق المصمم للتعبير عن افكاره وتجسيدها ضمن واقع الحياة بظرفها الزماني والمكاني وتختلف الأساليب التصميمية باختلاف الزمن والمرحلة التاريخية.

أما الاسلوب الخيالي فهو الذي يعتمد فيه المصمم على تكوين تصميماته على ما يراه في الطبيعة مع اضافة ما يراه في الخيال وتصوره على ارض الواقع بأسلوب تصميمي مبتكر.

والاسلوب التعبيري يعتمد على احاسيس المصمم الداخلية سواء الشعورية او اللاشعورية فيعبر عن هذه الاحاسيس بتصميمات تنبع عن احساسه فيحس بها المتلقي (السائح).

كذلك الاسلوب التجريدي الذي يعبر فيه المصمم عن استجابته للعلاقات البحتة بين الخطوط والمساحات والألوان بحيث لا ترتبط اصلاً بالنموذج الطبيعي ولكنها مغايرة لها في الشكل واللون وبما يتفق التصميم مع النموذج الحي في التكوين الداخلي الغير مرئي(Mohamed Fathi, animation25769@yahoo.com) .

لذلك يعد الاسلوب مهارة المصمم وأداءه في عملية الابداع التصميمي في التعبير عن افكاره وتجسيدها ضمن و اقع الحياة بظرفها الزماني والمكاني وتختلف الاساليب التصميمية باختلاف الزمن والمرحلة التاريخية.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الأساليب التصميمية وبعدها الوظيفي:

ان كل عمل تصميمي سيفقد أهميته وقيمته ويصبح عديم الفائدة ان لم يكن محتوياً على وظيفة سواء كانت استخدامية، ادائية، نفعية مناسبة لتلبية الغرض الذي صمم من اجله المنجز الصناعي بحيث تكون الوظيفة منسجمة مع حاجات ومتطلبات المستخدم (Alibrahimi, 2003).

ومن خلال هذا المنطلق فان اسلوب المصمم لتصميم وحدات الاستراحة في الاهوار هو الملائمة الآلية لحركة المنجز الصناعي وتوافقه مع آلية حركة جسم المستخدم والحماية من اي ظروف مناخية سواء (الحرارة – البرودة – الامطار – اشعة الشمس) الحماية الكاملة اثناء الجلوس لبضع ساعات وتذليل الاخفاقات خلال عملية الاستخدام، وهذه الحالة تتطلب ابعاداً كثيرة منها دراسة المادة المناسبة المستخدمة لتصميم وحدات الاستراحة من خلال خواصها وصفاتها وكفاءتها الاستخدامية لأجل الوصول الى بناء هيكلية تتميز بالجودة والكفاءة العالية في ادائية الوظيفة. فالأسلوب التصميمي هو طريقة لبناء الشكل والوظيفة، ولكل وظيفة تصميمية اسلوب او أساليب خاصة لإخراجها، ويتغير اسلوب تصميم الوظيفة بتغير الطريقة التي يراد فيها اخراج المنتج، وذلك يعتمد على الرؤية العامة للمصمم ومرجعياته الفكرية والتصميمية، ويعتمد على طبيعة السياق البيئي المراد تصميم المنتج له.

لذلك يجب على المصمم التعرف على الطبيعة الوظيفية التي ستقدمها فكرته التصميمية لإرضاء الحاجة الانسانية وهنا فان على المصمم تحديد الصيغ الوظيفية او الوظائف المتباينة التي تقدمه فكرته التصميمية او المنتج الذي يقوم بتصميمه الى(Al-Okaili, 2014):

أ - وظيفة رئيسية: إن لكل تصميم او فكرة تصميمية وظيفة اساسية يقدمها لمستخدمه وهذه الوظيفة تختلف باختلاف الفكرة الرئيسية، فمثلاً شاشة العرض في المناطق السياحية لعرض الاعلانات ووحدات الانارة في الشارع للانارة الليلية. اي ان على المصمم التأكيد على الوظيفة الرئيسية للفكرة التصميمية.

ب - وظيفة ثانوية: يقصد بها الوظائف التي يقدمها التصميم او المنتج والتي تضاف كاعتبارات إدائية (تسمى المكملات التصميمية أو الأكسسوارات التصميمية) تختلف عن الوظيفة الرئيسية التي صمم من أجلها المنتج فوظيفة وحدة الجلوس هو مكان للجلوس والاستراحة ولكن عندما ترتبط هذه الوحدة بملحقات اخرى مثل المظلة للوقاية من الشمس والامطار او منضدة او مكان للشحن ولا ترتبط بالوظيفة التي صممت من أجلها وحدة الجلوس وانما هي اضافة ثانوية لزيادة قيمة التصميم وزيادة المميزات التي يقدمها.

اما الاثراء الوظيفي هو الطريقة التي تتم من خلالها رفع المستوى الادائي للمنجز الصناعي الى الحد الأقصى مع الحفاظ على مستوى الأداء وترابط العلاقات بين اجزاء المنجز الواحد بما يحقق المنفعة القصوى للمستخدم او هو اضافة مهام جديدة ومستحدثة للمنجز التي تحقق مجموع مضاعف من جوانب الاداء الوظيفي(http//management.About.com/se/people/g/job.enrichment.htm) .

فالبساطة في تصميم وحدات الاستراحة في الأهوار العراقية تحتاج الى مهارة لاسيما والمصمم يخاطب فئات مختلفة من السواح الوافدين من داخل وخارج العراق لتفصيل هذه المهارات عبر مسار البساطة من

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الاشكال والطرز المتداولة في الأهوار الى اشكال أكثر حداثة متوافقة مع معطيات العصر بمقوماته التكنولوجية والتقنية لكي يسهم في الارتقاء الحديث.

ترتبط مجموعة الوظائف والتي يجب ان يضعها المصمم في حساباته العلمية والتطبيقية في منطقة الأهوار بحركة السائح في الفضاء السياحي القائم على الاستكشاف والاستطلاع والاسترخاء والاستجمام وهذا ما يدعو اليه البحث في وظيفة وحدة الاستراحة السياحية من خلال: -

1- الطبيعة المكانية: ان مكان وحدات الاستراحة هو من الأيشن المكان المرتفع او الجزيرة العائمة وهذه الطبيعة المكانية تتطلب حركة السائح الانتقال من المشحوف الى البلم والصعود الى منطقة الاستراحة عن طريق السلالم معتمداً على التكرار للوصول بأمان الى مكان الاستراحة.
2- الحركة وإدراك المشهد المكاني: تعد الحركة أحد العوامل الرئيسية لإدراك المكان إذ تعطي الحركة قابلية للمتلقي على إدراك أكبر عدد ممكن من صور المكان وتنوعها في نفس الوقت من خلال التفات النظر على المشاهد المختلفة والمتغيرة باستمرار الحركة، وبالتالي تدعو العين للاهتمام والمشاركة وإدراك المكان وذلك من خلال الابعاد الهندسية لوحدات الاستراحة والابتعاد قدر الامكان عن الحواجز والجدران.
3- التنسيق الخدمي: تشمل تنسيق مجموعة من الضوابط الخدمية كتهيئة وحدة الاستراحة لخدمة جميع الأعمار والفئات وذوي الاحتياجات الخاصة. كذلك تهيئة وتنسيق الارضيات سواء من اختيار الخامة المناسبة او التشكيلات التصميمية المستنبطة من القيم الفنية والمعمارية التراثية، فضلاً عن اختيار وحدة الجلوس المناسبة مع المظلة مع المنضدة مع عناية خاصة تعتمد على التنسيق التصميمي مع البيئة العمرانية المحيطة سواء كان من خلال مبدأ التوافق او التضاد الذي يشكل اسلوباً تصميميا يعبر عن التواصل فيما بين القديم والحديث كعناصر وخامات وتصميمات متطورة وتجهيز وحدات الاستراحة بنظم اضاءة متطورة تتناسب في تشكيلها واضاءتها مع الطابع التراثي القديم للحفاظ على روح المكان.

من خلال ما تقدم نرى إن البعد الوظيفي الرئيسي عند تصميم وحدات الاستراحة في الأهوار العر اقية مراعاة الطبيعة المكانية وإدراك المشهد المكاني والتو افق مع آلية حركة جسم الإنسان والحماية من أي ظروف مناخية.

مؤشرات الإطار النظري:

1- يتحدد اسلوب المصمم في تصميم وحدات استراحة سياحية بمنطقة الأهوار العراقية على طبيعة المناخ من خلال (التركيب الجيولوجي، التضاريس، درجات الحرارة، والامطار، والاشعاع الشمسي).
2- تعتمد استراتيجية بناء أو انشاء نموذج حضري متماسك على ثلاثة محاور هي التكنولوجيا، الفكر والموهبة الابداعية، المرونة والتسامح).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

3- ان الأسلوب التصميمي هو مهارة المصمم في تصميم وحدات استراحة في بيئة الأهوار العراقية والتعبير عن الأفكار والرؤى ومن خلال الدمج ما بين المعاصر والموروث.

4- ان البعد الوظيفي لوحدات الاستراحة في الأهوار العراقية يجب ان يثري هذا المنتج في كافة المجالات والنواحي الشكلية والخدمية كالراحة في الجلوس والحماية من اشعة الشمس والمشاهدة والاستمتاع من عدة اتجاهات مع اضافة تقنيات حديثة بما تواكب العصر.

منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لبيان الأساليب التصميمية لوحدات الاستراحة السياحية في دول العالم المتقدمة سياحيا وذلك للاستفادة من تجاربهم السياحية.

مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من ثلاث وحدات لمجتمعات سياحية الاولى اهوار الجبايش في العراق والتي تحتوي على خمس وحدات استراحة وسكن في نفس الوقت، والثاني مجمع جزر المالديف في ماليزيا والتي تحتوي على عشر وحدات استراحة خصصت للسائحين، والثالثة في منطقة الجونة بمحافظة الغردقة في مصر والتي تحتوي على خمس وحدات استراحة خصصت للسائحين.

عينة البحث:

تم اختيار ثلاثة نماذج قصدية لوحدات استراحة من مجتمع البحث لاحتوائها على مميزات وخصائص شكلية ووظيفية تتناسب مع طبيعة الدراسة الحالية واهدافها بما يتوافق مع اجراءات البحث.

ت	اسم الدولة		الاستخدام	الجهة المنتجة
1-	العراق	منطقة الأهوار	دار الضيافة والاستراحة	سكان الأهوار
2-	ماليزيا	جزر المالديف	لأغراض السياحة والاستجمام	شركة بينانق الماليزية
3-	مصر	محافظة الغردقة - الجونة	لأغراض السياحة والاستجمام	شركة اوراسكوم

أداة البحث:

1- قامت الباحثة بزيارة ميدانية الى الأهوار العراقية للاطلاع على واقع وحدات الاستراحة في هذه المنطقة وقد شملت المقابلة مع كل من:

أ- السيد (بشير كاظم مسعد) أحد ساكني هور عودة.

ب- السيد (عدنان كنعان) موظف في دائرة مشاريع زراعية، ناحية علي الشرقي.

2- الاطلاع على الكتب ومواقع الانترنت للحصول على معلومات تتعلق بموضوع البحث.

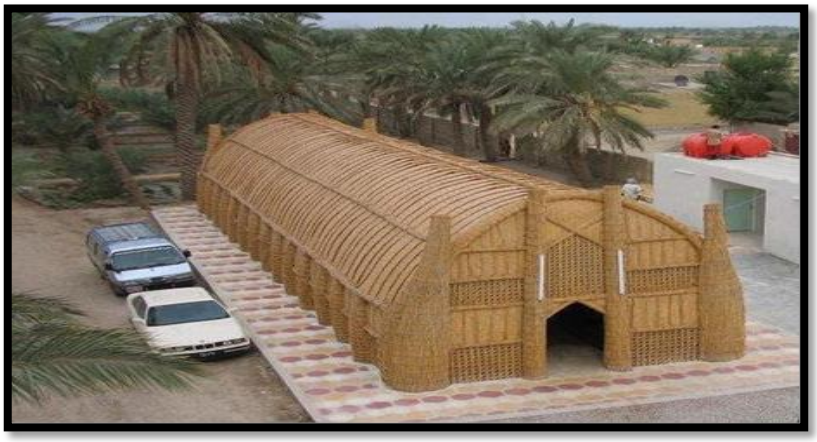
مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

3- استناداً الى ما تم التوصل اليه من مؤشرات الإطار النظري قامت الباحثة ببناء وتنظيم استمارة التحليل ملحق رقم (1) والتي تم اعتمدها كأداة لتحليل العينة بعد عرضها على لجنة من الخبراء(*).

تحليل العينة:

اولاً: الوصف:

نموذج رقم (1)



1- المضيف في الأهوار.
2- الموقع: على جزر الإيشان.
3- الطابع الوظيفي:

دار الضيافة والاستراحة واقامة المناسبات.

4- إجمالي المساحة: 75 $م^2$ (5-7×15×5)
5- هيئة الشكل: متوازي المستطيلات ومن الامام يأخذ الشكل النصف بيضوي.
6- نوع الخامة المستخدمة: القصب والبردي.
7- طرق: الحبال والخيزران.
8- الجهة المنتجة: سكان الأهوار.

التحليل:

1- الأساليب التصميمية بين المعاصر والموروث الحضاري:

ان اسلوب تصميم المضيف اسلوب مستوحى من بيوت القصب في زمن السومريين ومازال قائماً لحد الآن مما وفرت هذه الأساليب القديمة سهولة التعامل مع الانموذج على المستوى الشكلي والوظيفي وهذا الاسلوب ما هو الا تراث له استقلاله الذاتي، مثلما هي اتجاهات قومية تحكمها ضوابط ثقافية واعراف مهنية لا تغادر ورشتها البسيطة فيكون التصميم جماعي والعمل جماعي. وتعد البساطة العنصر الأساس في تكوين هيئة المضيف وتتسم اشكاله برؤية الوضوح والإدراك وخالية من اي غموض او تعقيد تصميمي هذه البساطة

(*) 1. أ.د. شيماء عبد الجبار- اختصاص تصميم صناعي - جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة.
2. أ.م.د. نوال محسن - اختصاص تصميم صناعي - جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة.
3. أ.م.د. باسم قاسم - اختصاص فلسفة تصميم - جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تكاد لا تفارق الأسلوب التصميمي في مضيف الأهوار منذ آلاف السنين وبالتالي فإن الأسلوب التصميمي الموروث هو السائد ولم يطرأ عليه أي تصميم حديث بأسلوب معاصر.

2- التعدد الوظيفي في لوحات الاستراحة:

المضيف: هو رمز تراث سكان الأهوار ومأوى وكرم الضيافة اضافة الى ذلك هو مكان إستراحة السائح والساكن وكذلك مكان لأداء مراسيم الأفراح والأحزان وانتقال العادات والتقاليد العشائرية وبالتالي فأن وظيفة المضيف هي انعكاس للواقع الاجتماعي والثقافي لسكان الأهوار ان هذا التعدد لوظيفة المضيف لا يوفي لمتطلبات السائح بحسب رغباته وميوله وانما وظيفة هذا الانموذج وظيفة رمزية وان اتسمت ببساطة التصميم. ان التعدد الوظيفي هو محتوى نظام اي منجز تصميمي فنظام التعدد الوظيفي في هذا الانموذج ملزم بمجموعة من المفاهيم والقيم والعادات الموروثة.

الأنموذج رقم (2):

وحدة استراحة في جزر المالديف (ماليزيا).

اولاً: الوصف:

اسم الانموذج: وحدة استراحة.

الموقع: دعائم حديدية في مياه جزر المالديف.

الطابع الوظيفي: استراحة + استجمام + تناول الأطعمة.

اجمالي المساحة: 20 م^2 (4.5×4.5×3.5)

هيئة الشكل: مربع مع شكل هرمي من الأعلى.

نوع الخامة المستخدمة = خشب + حديد + قش.

التحليل:

1- الأساليب التصميمية بين المعاصر والموروث:

يبين اسلوب تصميم هذا الانموذج تأثره بالحضارة الصينية بما يوحي اليه الشكل الخارجي وهذا ميزة الأسلوب الماليزي، فانطلقت فكرة التصميم بإيجاد صيغ بنائية معبرة عن مفهوم تطور الحاجة الانسانية والتي تجسدت في الانموذج من خلال استخدام المصمم الصناعي اسلوباً هندسياً منظماً عبر توظيف عناصر

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تم اختيارها من الطبيعة باسلوب بسيط بعيد عن التعقيد والغموض وبرؤية بصرية واضحة واتسم اسلوب هذا التصميم بتصاميم تحاكي الطبيعة باستخدام الخشب كعنصر اساسي في التصميم وتغليف السقف الهرمي بمادة القش، والجدران عبارة عن خطوط عامودية متراصفة ببعضها البعض من مادة الخشب ليتحمل الظروف البيئية والمناخية.

2- التعدد الوظيفي لوحدات الاستراحة

ان التعدد الوظيفي في هذا الانموذج هو أحد السمات الأساسية التي يتصف بها وكوظيفة استخدامية، نفعية، جمالية، تعبيرية، ونلاحظ في هذا الانموذج ان التعدد الوظيفي مر بحالة من خلال صراعه مع الطبيعة وكيفية ايجاد الحلول المناسبة لها ليجعل من هذه التحديات حلولاً أكثر ملائمة للواقع البيئي في هذه الجزر وذلك من خلال اختيار مادة الخشب مع القش من جهة والحديد من جهة أخرى.

اذن التعدد الوظيفي لهذا الانموذج يوضح عمل تصميم له حقيقة وظيفية رمزية خدمية وذلك بسبب الحاجة الملحة وارتفاع مستوى الجانب السياحي في جزر المالديف.

الانموذج الثالث

وحدات الاستراحة في الجونة (الغردقة):

اولاً: الوصف

اسم الانموذج: وحدة استراحة

الموقع: على دعائم كونكريتية في بحيرات اصطناعية.

الطابع الوظيفي: استراحة + استجمام + مبيت

اجمالي المساحة: 13,5 $م^2$ (3×4.5)

هيئة الشكل: الشكل العام متوازي مستطيلات، السقف هرمي والشرفة نصف دائرة.

نوع الخامة المستخدمة: خشب + بناء خرساني + هيكل حديدي من الأعلى.

التحليل

1- الأساليب التصميمية بين المعاصر والموروث:

صمم هذا الانموذج بأسلوب مغاير ليعطي نوع من الخصوصية للسائح وذلك بفصل وحدة الاستراحة عن الاخرى بمساحة 2م تقريباً وأعطى ايضاً بعض الخصوصية بالشرفة المطلة على المياه بفصلها عن الشرفة المجاورة بقاطع من الخشب المزخرف. ان الميزة الأساسية في اسلوب التصميم لوحدات الاستراحة

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

في الجونة هو تأثرها بعمارة وادي النيل وهذا ما نراه واضحاً في الهيكل المتصدر على شكل هرم من الأعلى وكذلك الاعمال الحرفية اليدوية الواضحة من مادة الخشب. ان احتواء الانموذج على مقومات تصميمية جعلته يتسم بأساليب تصميمية منفردة من خلال البناء الكونكريتي في الماء والمشيد على دعائم حديدية والتداخل بين الخشب والكونكريته رغم التناقض الا انه اضفى عليه طابع الجمال والمغايرة بما هو مألوف في وحدات الاستراحة وشكل الأبواب المأخوذة من التراث المصري القديم مع وجود الشرفة بشكل واضح ولافت للنظر وما هذا الاسلوب إلا تداخل ما بين المعاصر والموروث.

2- التعدد الوظيفي لوحدات الاستراحة:

ان فاعلية الأنموذج على مستوى الأداء الوظيفي جعلته يتميز بمميزات تصميمية منفردة في اداءه، مثل مكان للمبيت لبضعة أيام، وتوفير الخدمات الصحية، وهذا الانموذج نراه مغايراً عن وحدات الاستراحة في منطقة الجونه عبر استخدام مقومات تصميمية جديدة ومتطورة في (التصميم والتنفيذ والانتاج).

فالصيغ الأدائية على مستوى التعدد الوظيفي من حيث الأصالة والتراث جاءت منسجمة مع المميزات الخدمية للسائح والتي يسعى كل عمل تصميمي بلوغها ويمتلك هذا الانموذج علاقة تفاعلية بنيت على اساس رغبات فئات مختلفة من السواح وهذه الرغبات نراها متوفرة في هذا الأنموذج من خلال وحدة الجلوس مقابل أشعة الشمس والشرفة الواسعة وبزاوية نظر متعددة مع توفير وسائل الأمان من خلال الحواجز الخشبية المحاطة بالشرفة.

النتائج

1- اتخذت نماذج العينة أسالباً تصميمية تعكس الموروث الحضاري لمجتمعات تلك النماذج على الرغم من ان الانموذج (2، 3) هو تلبية لرغبات السائح وحاجة العصر أي بنسبة 66,666%.

2- حققت نسبة 66.666% للنماذج (2، 3) حالة من الانسجام بين اسلوب التصميم وذوق ورغبة السائح لكن لا يمكن ان يحقق الانموذج رقم (1) رغبة السواح الوافدين من داخل وخارج البلد لانه يمتلك وظائف خدمية محدودة لا تفي بحاجة السائح أي بنسبة 33,333%.

3- تم ادخال مواد متعددة في تصميم وحدات الاستراحة مثل (الحديد، الخشب، الكونكريت، القش) بأسلوب تقني حديث وبسيط تماشياً مع العصر وهذا ما أكده الانموذج (2، 3) اي بنسبة 66.666 لكي يبقى الانموذج رقم (1) محافظ على المواد المأخوذة من الطبيعة المحيطة.

4- يؤكد الانموذج (2، 3) أي نسبة 66,666% الدراسة التصميمية ذات المعالم الواضحة من الناحية الخدمية للسائح في حين لم يؤكد الانموذج رقم (1) أي دراسة تصميمية خدمية للسائح على الرغم من أنه رمز الكرم والضيافة.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الاستنتاجات:

استناداً الى ما جاء من مؤشرات الإطار النظري وعملية التحليل لعينة مجتمع البحث وما تمخض عنه من نتائج يورد الباحث الاستنتاجات التالية:

1- التأكيد على دور التراث في تعريف هوية المنطقة، وتقوية انتماء الفرد لمحيطه الحضري وتشجيع السياحة، كما تؤكد على الحفاظ على البيئة الاجتماعية والاقتصادية فضلاً عن الشكل كما انها تدعم توعية وتثقيف المواطن والسائح.

2- امتلك بعض نماذج العينة حالة من الانسجام في اسلوب التصميم مع رغبات السائحين وضرورة غياب التعدد الوظيفي في بعض نماذج العينة وحضورها في نماذج أخرى.

3- إستغلال التراث الحضاري بتصميم وحدات الاستراحة بأساليب معاصرة وبمواد وخامات حديثة وبأشكال تتسم بالبساطة والوضوح تزيد من قيمة المنطقة.

4- ان من أهم مقومات إنشاء وحدات استراحة سياحية هو التواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل أي العمل بروح الماضي تماشياً مع العصر والسعي لآفاق مستقبل أفضل فالخامات الطبيعية هي من أهم المقومات ولكن بأسلوب تصميمي وبطريقة معاصرة متماشية مع متطلبات السائح من جهة والبيئة الطبيعية من جهة أخرى.

5- ضرورة مراعاة مبدأ التعدد الوظيفي عند إتباع أي أسلوب تصميمي لأي منتج سياحي للوفاء في خدمة ومتطلبات السائح والساكن في المناطق السياحية.

References:

1- Ibrahim Zakaria, Philosophy of Art in Contemporary Thought, Egypt Printing House, Cairo, P.T., p. 236.

2- Alibrahimi, Mohammed Issa, Principles of Engineering Techniques, King Saud University publications, Riyadh, Saudi Arabia, 2003.

3 -Inam Katie, Iraqi Marshes, article published on the site of the Ministry of Culture and Information, Media Section, Department of Cultural Relations, Iraq, 12/5/2016.

4-Bashir Kazim Mosaad, interview in the marshes in the province of Maysan, Hor Odeh, on Friday, 28/10/2016 at 3.30.

5-Albaalbaki, Munir, simple resource, House of millions, 1st floor, Beirut, p. 246

6- Al-Bakri, Aladdin, New Scientific Planning in Tourism, Iraq, 1980.

7- Al-Juwairawi, Jabbar Abdullah, Peace, Marshes, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 1993.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
8-Al-Hasnawi, Mahdi, Marshes, Sumer Civilization, Gardens of the Past and Magic of the Present, 1st Floor, Baghdad, 2004.

9-Hassan Khalil Hassan, Geographical Analysis of the Nature of the Dried Marshlands in Southern Iraq, Thi-Qar Magazine, No. 1, 2013, pp. 134-135.

10-Al-Sakani, Abeer, Yahya Ahmad, Changes in the Marshlands Environment of Southern Iraq, Environmental Study, Zaki Office Press, 2013.

11-Al-Okaili, Jassim Khazaal, Art Direction Principles of Industrial Design, Baghdad, Al-Fath Library, 1st Floor, 2014.

12-Yousef Issa Alwan, The Role of Tourism Elements in Establishing Urban Identity, Unpublished Thesis, Introduction to the Department of Architecture, University of Technology, 2014.

13-LUA & Arja, The Bode museum as an Example of Barrier – free , Construction Museum Island Federal office four Building and Regional planning Berlin, 2005.

14-Mohamed Fathi, design style and elements ، animation25769@yahoo.com

15-https://ar.wikipedia.org/wiki

16- http//management.About.com/se/people/g/job.enrichment.htm.

17- http//www.radiosawa.com/a/ahwar/unesco-2016-/315416.html

18- Ansari, Raouf Mohammed Ali, Tourism in Iraq and its role in development and reconstruction, i 1, Beirut, 2008, p. 7.

19- Mohammed Shihab Ahmed, Abdul Saheb Hamoudi Al-Azzawi, Architecture methods and theoretical foundations for the development of forms, Dar Majdalawi, i 1, Amman-Jordan, 1999, p. 134.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/209-226

Tourist Resting Units and their Design Methods in the Iraqi Marshlands

Huda Mahmoud Omar[1]
Leqaa Qazy Mansour[2]
Al-academy Journal …….…… Issue 93 - year 2019
Date of receipt: 8/5/2018…....Date of acceptance: 23/5/2018…....Date of publication: 15/9/2019

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

Abstract:

The study dealt with the design of tourist resting units in the Iraqi Marshes in contemporary design methods while preserving the heritage. The first chapter contained the research problem which is the important event of the inclusion of the Marshes in the World Heritage List. This research is important because it aims to develop the tourist reality of the Marshlands. The second chapter dealt with three sections the first of which is tourism in the marsh environment, the second one dealt with the structure of tourist space and the third dealt with the design methods of the tourist resting units in the Iraqi marshes.

The most important results of the research are the following: the sample models have taken design methods that reflect the cultural heritage of the communities of these models. Some models have achieved harmony between the style of the designer and the taste and desire of the tourist, while other models have not.

Keywords: Tourist Resting ,Iraqi Marshlands.

[1] College of fine arts/ University of Baghdad, Huda_m_o@yahoo.com

[2] College of fine arts/ University of Baghdad, likaalikaa73@yahoo.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/227-244

توظيف الطاقة الشمسية وعلاقتها بالمتغيرات التصميمية لأثاث الشارع

عمر رشيد صالح[1]
نوال محسن علي[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2019/5/29 ، تاريخ قبول النشر 2019/6/30 ، تاريخ النشر 2019/9/15

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

ملخص البحث

يتناول البحث الطاقة الشمسية كأحد مصادر الطاقات المتجددة المتوفرة في العراق والتي يمكن الاستفادة منها، فهو يهدف الى تحديد المرتكزات التصميمية لتوظيف الطاقة الشمسية في أثاث الشارع وعلاقتها بالمتغيرات الشكلية. واشتملت حدود البحث على أثاث الشارع المصنع من قبل شركة (JCDecaux) والموجود في مدينة (Boston) خلال الفترة ما بين عامي 2015- 2016، وتضمن الإطار النظري والذي اشتمل على مبحثين هما: الطاقة الشمسية (بداياتها واستخداماتها)، الطاقة الشمسية وتوظيفاتها في تصميم أثاث الشارع،

اما إجراءات البحث ومنهجيته، فقد اعتمد المنهج الوصفي في وصف وتحليل نماذج العينة. فضلا عن وصف وتحليل العينة بنماذجها الثلاثة حسب استمارة محاور التحليل التي وضعت بناءا على ما أفرزته مؤشرات الإطار النظري. وكانت أبرز النتائج والاستنتاجات التي تم التوصل اليها:

1_ توظيف المنظومات الشمسية قد اظهر تأثيره على المتغيرات الشكلية والوظيفية للمنتج.

2_ وظفت المنظومات الشمسية في جميع التصاميم بصورة قصدية بنيت على أساس قدرات تلك المنظومات وما تحتاجه الوحدات من طاقة، محققة بذلك بناء تصميميا ارتبط بتحقيق فاعلية الأداء الوظيفي.

اما اهم المرتكزات التصميمية فكانت:

1_ التأكيد على أهمية الطاقة الشمسية وما تحققه من متغيرات على المنتجات الموظفة فيها مع الاخذ بنظر الاعتبار الخواص التصميمية للمنتج وتكوين معالجات لمتطلبات الجانب الوظيفي والجمالي.

2_ ضرورة استثمار وتوظيف التقنيات الحديثة في عمليات تصميم وحدات أثاث الشارع، اذ ان توظيف التقنيات الحديثة سيسهم في تفعيل وظائف هذه الوحدات ويعكس صورة عن المستوى الفكري والعلمي والحضاري للبلد. **الكلمات المفتاحية: الطاقة الشمسية، أثاث الشارع.**

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة/طالب دراسات عليا، orsma2006@gmail.com .

[2] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة، Drnawalmuhsin@Gmail.com .

المقدمة:

يعد استخدام الطاقة الشمسية كطاقة بديلة، انعكاسا طبيعيا للتقدم التكنولوجي وذلك لتغطية الاحتياجات المتزايدة في تطبيقات الحياة المتطورة التي يعيشها الانسان، وبما ان الطاقة الشمسية تعد من المجالات العلمية الحديثة، لذا أقيمت المراكز البحثية المتخصصة لإجراء التجارب والبحوث النظرية والتطبيقية وتم توظيف مختلف الامكانيات المتاحة لهذا القطاع لغرض تحقيق الغاية المنشودة من مصادر الطاقة المتجددة في استخداماتها المختلفة. "وقد ساعد ذلك في الوصول الى تقنيات ملائمة ذات جدوى اقتصادية وبيئية في هذا المجال. حيث تعد تنمية هذه المصادر من الأمور ذات الأهمية الاستراتيجية لأي بلد" (Al-Khatib.p8).

ان وفرة الطاقة الشمسية في المنطقة العربية تفرض فكرة استغلال الشمس كمصدر للطاقة الكهربائية ويعد العراق من الدول التي تتعرض لكميات كبيرة من الاشعاع الشمسي ولساعات طويلة على مدار السنة. من هنا بدأت دراسة إمكانية الاعتماد بشكل أوسع على مصادر الطاقة الطبيعية لتكون بديلة عن المصادر التجارية.

ان الانسان يتفاعل مع موجودات البيئة المحيطة من حيث الأداء الوظيفي والجمالي، ومن هذه الموجودات أثاث الشارع التي أصبحت تحتاج الى مواكبة تطور التقنيات الحديثة ومتابعة التطورات التكنولوجية الحديثة فيما يخص العملية التصميمية والوظيفية على حد سواء، فمن هنا برزت مشكلة البحث من خلال التساؤل الاتي: ما هو دور توظيف الطاقة الشمسية وعلاقتها بالمتغيرات التصميمية لأثاث الشارع؟

وتأتي أهمية البحث من الاعتماد على طاقة متوفرة في كل العالم ولاسيما بلدنا الذي يتمتع بسطوع الشمس لفترات طويلة حيث يمكن الاستفادة منها. كما ان الخوض في هكذا موضوع يسهم في إيجاد قاعدة معرفية حول إمكانية توظيف الطاقة الشمسية في أثاث الشارع المحلي. ويهدف البحث الى تحديد المرتكزات التصميمية لتوظيف الطاقة الشمسية في أثاث الشارع وعلاقتها بالمتغيرات الشكلية. كما يتحدد البحث بأثاث الشارع المعتمد على الطاقة الشمسية لشركة (JCDecaux)، والمتكون من وحدات انتظار الحافلات ووحدات الجلوس ولوح الإعلان، الموجود في مدينة (Boston)، والمصنع خلال الفترة الزمنية ما بين عامي 2015- 2016.

تحديد المصطلحات

توظيف: لغة: مصدر وظّفَ. أسند إليه وظيفة. استثمره ونماه. (Ahmed Mokhtar Omar.p2464).

وعند الفلاسفة هي العمل الخاص الذي يقوم به الشيء (Jameel Sliba. P581)..

اصطلاحا: العمل المُسند إلى عامل يؤديه وهو يتكون من مجموعة من الاختصاصات التي يحددها القانون (Al-Alayli. P700).

ا لوظيفة هي استثمار لنشاط ما من اجل تحقيق التكيف المطلوب لأداء معين بأكبر قدر من الاستفادة الممكنة (Shatha Faraj Abbou. P1).

ويمكن تعريفها اجرائيا بانها: استثمار العمل الابداعي لتحقيق غرض وظيفي معين

الطاقة الشمسية: الطاقة: هي القوة والقدرة على انتاج عمل معين (Jameel Sliba. P8).

اصطلاحا: تعرف الطاقة (Energy) بأنها القدرة التي تمتلكها المادة لإعطاء قوى قادرة على انجاز عمل معين (Yasar Demire,p.27) . وتعد الشمس المصدر الرئيس للطاقة الحرارية والضوئية، وتنتقل الطاقة المشعة بموجات تشمل الموجات فوق البنفسجية، المرئية وتحت الحمراء (Saleh Hamid Mahdi.p157)

كما عرفت الطاقة الشمسية بانها" الضوء والحرارة المنبعثان من الشمس اللذان قام الإنسان بتسخيرهما لمصلحته منذ العصور القديمة باستخدام مجموعة من وسائل التكنولوجيا التي تتطور باستمرار"(Wikipedia).

ويمكن تعريفها اجرائيا: هي الطاقة المنبعثة من اشعة الشمس على شكل طاقة حرارية وضوئية نتيجة احتراق الغازات على سطح الشمس والتي يمكن تسخيرها واستغلالها لتلبية احتياجات الطاقة.

أثاث الشارع: هي تلك الوحدات الخدمية والتجميلية الموجودة في رصيف الشارع والفضاءات الحضرية المنتشرة في المدينة التي توفر الراحة لمستخدمي الطريق (Lubna Asaad. P3).

ويمكن تبني التعريف السابق كونه ينطبق والأكثر ملائمة مع إجراءات واهداف البحث.

الإطار النظري

المبحث الأول: الطاقة الشمسية (بداياتها واستخداماتها)

يعود تاريخ الاهتمام بالطاقة الشمسية كمصدر للطاقة في بداية الثلاثينيات من القرن الماضي حيث تركز التفكير حين ذاك على إيجاد مواد وأجهزة قادرة على تحويل طاقة الشمس الى طاقة كهربائية، واخذ الاهتمام بهذه الظاهرة يتطور حتى بداية الخمسينيات من نفس القرن حين جرى تطوير شرائح عالية القوة من مادة السيليكون تم وضعها بأشكال وأبعاد هندسية معينة وقادرة على تحويل أشعة الشمس الى طاقة كهربائية بكفاءة تحويل (6%) ولكن كانت التكلفة عالية جدا (Al-Shammari. P1).

واستخدمت الخلايا الشمسية في انتاج الطاقة الكهربائية التي تزود الأقمار الصناعية بالطاقة. وقبلها استخدمت في مجال الاتصالات في المناطق النائية وقد تم تصنيعها من مادة السيليكون، ومن ثم تجدد الاهتمام بالطاقة المتجددة في بداية السبعينيات بسبب ازمة الطاقة والتي نتجت عن حضر تصدير النفط الى الغرب (Tarawneh. Pp38-39).

لذا وبما ان بلدنا ومنطقة الشرق الأوسط عموما تتعرض لكمية كبيرة من اشعة الشمس خلال العام فيمكن استغلال هذه الطاقة كمصدر رئيس للطاقة الكهربائية، وتعد هذه الطاقة من اهم أنواع الطاقات التي يمكن للإنسان استغلالها، فهي طاقة دائمة لا ينتج عن استخدامها غازات او نواتج ثانوية ضارة بالبيئة مقارنة بالمصادر الأخرى.

لقد أصبحت للطاقة الشمسية مكانتها اللائقة بين المصادر الأخرى للطاقة في الوقت الحاضر واعتمدت ميزانيات كبيرة في اغلب الدول لاستغلالها، كما تعددت الطرائق المقترحة للاستفادة منها مثل استخدام المرايا العاكسة لتجميع ضوء الشمس وابتكار طرائق أخرى لامتصاص هذه الطاقة او تحويلها الى طاقة كهربائية بوساطة الخلايا الشمسية. اما أهم استعمالات الطاقة الشمسية فهي: التدفئة، تسخين المياه، التقطير الشمسي، تكييف الهواء، الطهي المنزلي، التجفيف، فضلا عن توليد القوى الكهربائية (Omar Khalil Ahmed. P56). يمكن تحويل الطاقة الكهربائية الى نوعين من الطاقة:

أ_ تحويل الطاقة الشمسية الى طاقة حرارية ويتم ذلك بواسطة المجمعات او المركزات الشمسية وتستطيع الطاقة الحرارية ان تدير محرك حراري وبالتالي تتحول الى طاقة ميكانيكية.

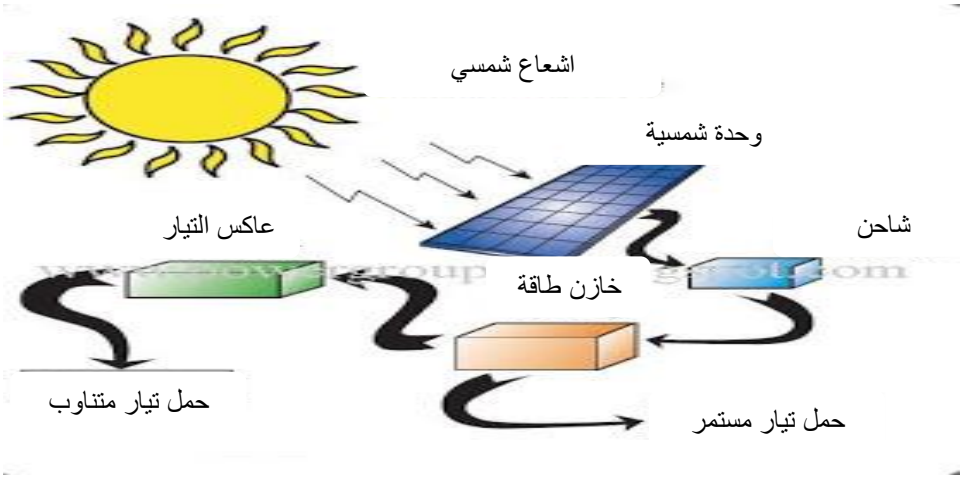
ب_ توليد الكهرباء مباشرة بالخلايا الشمسية وتقوم هذه التقنية على توليد قوة دافعة كهربائية كنتيجة لامتصاص الاشعاع الشمسي (Alyaquby, Albahlol. P13). وهذا ما يعنينا من تطبيقات في أثاث الشارع.

مكونات المنظومات الشمسية

تتألف المنظومة الشمسية من مكونين أساسيين يعملان كوحدة واحدة لتوليد الطاقة الكهربائية وتوصيلها الى الاحمال هما: الالواح الشمسية والنظام الساند، وتتكون الألواح الشمسية من عدد من الوحدات الشمسية التي تشتمل بداخلها على مجموعة من الخلايا الشمسية في حين تختلف مواصفات النظام الساند باختلاف متطلبات الاحمال ومتطلبات طرائق ربط المنظومات. ويمكن وصف المكونان الاساسيان للمنظومات الشمسية كالآتي:

الالواح الشمسية: تتكون من مجموعة من الوحدات الشمسية Module وتكون الخلية الشمسية solar cell فيها هي أصغر جزء في النظام.

النظام الساند: ويتكون من: شاحن، خازن الطاقة، عاكس التيار، هيكل ساند، فضلا عن اسلاك الربط (شكل 1)



شكل (1) يوضح الاجزاء العامة للمنظومة الشمسية

المصدر: http://energy.blogspot.com/2011/01/post.html/

تغليف الالواح الشمسية: يتم في بعض الاحيان استخدام صفيحة من مادة البوليمر العازلة للحرارة والتي تمنع التكثف في مليء المسافات الفاصلة بين الألواح الشمسية. وسابقا كان يتم ربط الخلايا داخل اللوح الشمسي بمادة راتنجية اما اليوم فيتم الربط بواسطة اشعة الليزر ويغلف اللوح الشمسي بطبقة من الزجاج يليها طبقة شفافة خفيفة من البلاستك المعالج لمضاعفة الحماية للخلية الشمسية تليها طبقة من الخلايا الشمسية (Deo Prasad, p23).

أنواع الخلايا الشمسية: تختلف الخلايا الشمسية بعضها عن بعض تبعا لنوع المادة والكفاءة والشكل واللون وطرائق التصنيع. المادة الاساسية في تصنيع الخلايا الشمسية هي اشباه الموصلات النقية كالسليكون وتتم اضافة مواد اخرى (لها شوائب) تتسبب في انتاج التيار في المادة شبه الموصلة. تتوفر بأنواع واحجام واشكال مختلفة ومن الممكن استخدام أكثر من نوع من الخلايا في تصميم المنظومة الواحدة.

1_ الخلايا الشمسية المتبلورة: هناك نوعين من السليكون المتبلور بالاعتماد على درجة النقاوة واتجاه التبلور وهما الاحادي التبلور والمتعدد التبلور. الشكل الذي يغلب عليها هو الشكل المستطيل او المربع.

2_الخلايا الرقيقة: وتتوفر بأشكال صلدة كباقي الانواع او خلايا خفيفة بهيئة رقائق متعددة الطبقات يتم ترتيبها عند التصنيع بطبقات رفيعة وبسمك لا يتجاوز المايكرونات، وهي أحد أنواع الخلايا التي تجذب اهتماما واسعا من قبل المصممين بسبب قابليتها على التشكل. ومن أنواعها خلايا متعددة الطبقات، خلايا الكاديميوم، خلايا النحاس و خلايا الغاليوم (Antonio Luque , p 393).

المبحث الثاني: الطاقة الشمسية وتوظيفاتها في تصميم أثاث الشارع

1_ الأداء الوظيفي وفق التقنيات المتطورة:

ان تصميم المنتج يبدأ عند التفكير في تصميم المنتج ككل، اذ من الضروري عدم التعامل في تصميم العناصر المختلفة بصورة منفصلة عن بعض، وتحوي المنتجات على أنظمة متعددة متنوعة ترتبط مع بعضها في علاقات تختلف في مستويات تداخلها وقابليتها في الانسجام والتوافق استنادا الى نوع النظام وموقعه ضمن المنتج، وبهذا يختلف تأثير الأنظمة التقنية مع المنتج باختلاف أنواعها ومتطلباتها ويتراوح تأثيرها بين الجزئي الى التأثير الكلي (Al-Darraji. P23).

يعتمد إنجاح عملية التكامل بين المنظومات الشمسية وتصميم المنجز على مدى التفاعل بينهما، وبهدف تحقيق الزيادة في مستويات التكامل الشكلي، وتقاس عملية التكامل الشكلي بعدة مستويات بناء على مدى اتساع وتنامي الاندماج بينهما ومنها:

1_ تضاف الى تصميم المنجز: تتم إضافة المنظومات الشمسية الى المنجز المنشئ سابقا لتحسين مستويات الراحة وتوفير الطاقة اللازمة للغرض الوظيفي المضاف من اجله، ويمكن ان تضاف المنظومات الشمسية كأدوات للتظليل لتبدو كجزء من التصميم وتقليل الاشعة الشمسية المباشرة (Al-Jadiri. P54).

2_ تضيف الى التعبير الشكلي: هو ان توظف المنظومات الشمسية لتضيف طابع معاصر للمنجز، أي ان تستخدم التقنية لتقدم تغييرات للصورة التصميمية للمنجز لكن دون ان تؤثر او تهيمن على الوجود البصري للكتل الرئيسية للتصميم، في حال تم توظيفها بشكل سليم.

3_ تؤثر في الفكرة التصميمية: في هذا المستوى تكون فكرة التكامل مع المنظومات الشمسية مؤثرة في مجمل الناتج التصميمي، لتطبيق المفاهيم التصميمية للمعالجات البيئية، ويمثل هذا المستوى خيارا متاحا في التصاميم التي تقوم على أساس الاستفادة من إمكانيات التنوع المتاحة في التقنية Antonio Luque, (p.1019).

من الممكن ان يلجأ المصمم لتحقيق أكثر من مستوى في آن واحد مع الاخذ بنظر الاعتبار ان يكون مظهر المنتج حسنا، وان هذه المسألة هي شخصية تعتمد على المصمم وتختلف من مصمم لأخر.

2_ المتغيرات الشكلية:

يعتمد التطوير التصميمي على عدة جوانب منها خاص بمتطلبات التصميم والوظيفة التي يؤديها وبرؤية المصمم واسلوبه وجانب يخص التوجه الفكري فضلا عن التكنولوجيا والتقنية المتوفرة في ذلك العصر، ولكل جانب من هذه الجوانب سمته التي تعد أساسا في فاعلية التقنيات التصميمية وما يتبع ذلك، مع مراعاة ما يلي:

1_ ان المعالجات التنظيمية للمتغيرات التصميمية انما تعني بالنهاية حالا شكليا له وزنه واشكاليته التصميمية وما يلحق ذلك من صفات أخرى ضمن الكل.

2_ ان إيجاد حالة الربط بين عمليتي الحذف والاضافة في التطوير التصميمي يتوقف على فعل العمليات لتحقيق الزمكانية (Samir Nouri Shihab. 66)، وهي تفترض قبل كل شيء:

أ_ الوقوف على تحديد التناسبات بين تلك المساحات والكم الفضائي الناتج من التجاوزات او التماسك او الافتراضات وهذا لا يأتي الا من خلال تحقيق التناسب في المساحة الكلية للناتج.

ب_ الوقوف على تحديد المساحات وما ستتصف بها من مظهرية جديدة.

ج_ الكلية في الفعل التصميمي لا تفترض ان الترابط هو جزئي في المكان حسب، وانما هو نحو الكل ترابطا بالنتيجة (Nassif Jassim Mohammed. Pp29-30).

من ذلك يتضح ان التطوير التصميمي هو للوصول الى عملية تطويرية تصميمية للمنتج لاستحداث حالة استثنائية غير معتادة عن النظام التصميمي السابق بحالة جديدة. انظر الشكل (2)

شكل (2) وحدة استراحة تعتمد الطاقة الشمسية والتغير الشكلي

المصدر: https://twitter.com/JCDecauxGlobal

3_توجهات توظيف الطاقة في المنتجات الصناعية:

وتضم الاعتبارات المناخية وموقع المنتج وشكله وكما يأتي:

1_ مناخ المنطقة: اذ يجب الاخذ بالاعتبار اتجاه وشدة الاشعاع الشمسي وحركة الشمس وزاوية سقوط الاشعة صيفاً وشتاءً.

2_موقع المنتج: وغالبا ما تكون القرارات المتعلقة بتحديد الموقع تتأثر بشكل واضح ومباشر بالظروف البيئية ووظيفة للمنتج.

3_شكل المنتج: ان كفاءة هذه التقنية تعتمد على زاوية ومساحة أسطح الخلايا الضوئية المعرضة للإشعاع الشمسي، والتي غالبا ما تشكل الجزء العلوي في وحدات اثاث الشارع، مثل مسقفات مواقف انتظار الحافلة او وحدات الجلوس العامة وغيرها (Mohammed Fikri Mahmoud. P24).

وفي عملية تطوير التصميم قد يكون التطوير وظيفيا او شكليا او الاثنين معا من خلال توظيف تقنية المنظومات الشمسية التي تتميز اليوم بشكلها الذي يعطي انطباعا بالبساطة وادائية مختلفة عن الحالة السابقة. كما يجب ان تؤدي الالواح الشمسية كعنصر من عناصر التصميم وظيفتها في انتاج الطاقة اللازمة التي اعدت من اجلها وهي توفير الطاقة للوح الإعلان او انارة مواقف انتظار الحافلات او تزويد الأجهزة الالكترونية بالطاقة.

مؤشرات الإطار النظري:

1- تعد عمليات توظيف الطاقة الشمسية في وحدات اثاث الشارع واحدة من التطورات التقنية التي تساعد على تطور وتنوع متطلبات الانسان.
2- مراعاة الظروف البيئية عند تصميم أثاث الشارع حيث ان فكرة تطوير المنتجات ترتبط بالفعاليات الوظيفية فضلا عن التطوير الشكلي للمنتج والمقترن باستخدام التقنيات الحديثة والتي تؤدي الى جملة من التغيرات المؤثرة في تصميم منتج متكامل.
3- تعد الوظيفة أساس المنتج الصناعي ويختلف تأثير الأنظمة التقنية المتكاملة مع أثاث الشارع باختلاف أنواعها وتكاملها مع متطلبات المنتج أدائيا وشكليا.
4- يعد الشكل في أثاث الشارع مظهرا خارجيا يعكس حضارة وثقافة البلد وباعتباره يؤثر في البيئة البصرية لذلك فهي تمتلك قيما جمالية ووظيفية على حد سواء، لذلك فأن توظيف هكذا تقنيات سوف تعكس هذه الحضارة والثقافة.
5- ان التطوير التصميمي لأثاث الشارع هو نتيجة لتطور المتغيرات المستخدمة لإجراء عملية تطويرية لأثاث الشارع لإثراء الجانب الجمالي والوظيفي لها.

إجراءات البحث

اولا- منهجية البحث:

تم اعتماد المنهج الوصفي في تحليل العينة بوصفه الأسلوب الملائم للوصول الى تغطية شاملة لمحتوى الدراسة ورغبة في الوصول الى نتائج علمية تطويرية وإيجاد حلول لمشكلة البحث.

1- مجتمع البحث: شمل مجتمع البحث أثاث الشارع المصنع من قبل شركة (JCDecaux) والمتوفرة في مدينة (Boston) خلال المدة من عام 2015 لغاية 2016، والبالغ عددها (7) نماذج والتي تم اختيارها بما يتلاءم مع هدف البحث وبأعدادها المتوفرة في المدينة، وكما هو موضح بالجدول.

جدول تقسيم مجتمع البحث

ت	نوع وحدة أثاث الشارع	عدد النماذج المتوفرة	عدد العينة القصدية	سنة الصنع	النسبة المئوية
1	وحدة انتظار الحافلة	1	1	2016	%100
2	وحدة جلوس عامة	2	1	2016	%50
3	لوحة إعلانات	4	1	2015	%25

2- عينة البحث: تم اختيار عينة قصدية لتلافي التكرار في المواصفات العامة لأغلب مفردات مجتمع البحث ووفقا لهدف البحث، وقد تم اختيار (3) نماذج لتمثل عينة البحث لأثاث الشارع موزعة حسب الوظيفة في مجتمع البحث، لتكون النسبة المئوية الكلية للعينة هي (43 %).

3- أداة البحث: بناءا على ما أسفرت عنه مؤشرات الإطار النظري استنبطت مجموعة من هذه المؤشرات التي قادت الى تحديد محاور التحليل، لتحليل عينة البحث من النماذج التي تم اختيارها من خلال محاور التحليل

4- صدق الأداة: لغرض التأكد من ملائمة استمارة تحديد محاور التحليل وصحتها تم عرضها على عدد من المحكمين المختصين[1*] من ذوي الخبرة والدراية في مجال التصميم الصناعي. وبعد ابداء آرائهم من حيث صلاحية الفقرات وتشخيص ما يحتاج منها الى تعديل تم اجماعهم على صلاحية الفقرات بنسبة 87.5%.

5- الوسائل الحسابية: تم اعتماد النسبة المئوية كوسيلة حسابية لحساب نسب تحقق وعدم تحقق محاور التحليل وكما موضح في المعادلة التالية

$$\frac{\text{الجزء}}{\text{الكل}} \quad X\ 100$$

[1] ا.م. د. ضفاف غازي عباس/ اختصاص تصميم صناعي/ جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة.
ا. م. د. جاسم خزعل بهيل/ اختصاص تصميم صناعي/ جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة.
م.د. علي غازي مطر/ اختصاص تصميم صناعي/ جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ثانيا_ تحليل النماذج لوحدات أثاث الشارع المعتمد على الطاقة الشمسية

الأنموذج (1): وحدة انتظار الحافلة.

الخامات المستخدمة في التصنيع (المنيوم، زجاج)

التقنيات الموظفة في الأنموذج (خلايا طاقة شمسية، شاشة إعلانية، شاشة لعرض المعلومات)

أنموذج رقم (1)

المصدر: www.dailydooh.com/archives/65986

1_ متغيرات النظام التصميمي لوحدات أثاث الشارع

ان تطور العناصر المادية التي تم استخدامها في هذه الوحدة والمتمثلة بخامة الالمنيوم قد ميز هذا النموذج ببساطة الشكل فكان ذا حركة انسيابية ومرونة نسبيتين وذلك باستعمال الخطوط ذات الانحناءات البسيطة التي كونت الهيئة الخارجية للأنموذج عن طريق هيكلها العام والتي أعطت الشعور بالبساطة والانسجام نتيجة ترتيب اجزائها التصميمية وفق علاقات مدروسة الامر الذي أدى الى سهولة التعامل معها وكذلك نرى ان التطور التقني قد اثر على نوع المادة التي تم استخدامها في الوحدة عن المواد السائدة سابقا والتي تعطي للوحدة هيئة ضخمة صماء عبارة عن شكل متوازي مستطيلات من الخرسانة او الحديد في حين أضحت اليوم تعبر عن البساطة والانسيابية من خلال استخدام خامات جديدة مثل الزجاج والالمنيوم، وقد استطاع المصمم من خلال توظيف هاتين المادتين من إعطاء الشعور بالبساطة والذي ساعد على اندماجها مع المحيط الخارجي الى جانب أدائها الغرض البيئي من خلال استخدام تقنية الطاقة الشمسية لتزويد الوحدة بالطاقة الكهربائية وانارتها في اثناء الليل، وبدا التطور التقني للمواد واضحا في الجزء الجانبي للوحدة والذي هو بمثابة مصد للرياح لحماية الجالسين فقد اصبح الان فضلا عن وظيفته الأساسية عبارة عن لوح اعلاني، اما في الجانب الاخر من الوحدة فقد بدا التطور التقني واضحا من خلال توظيف ودمج لوحة المعلومات مع مسند الوحدة المتكون من خامة الالمنيوم، اما الجزء الخلفي فقد وظف فيه الزجاج الشفاف ليعطي للوحدة طابعا عصريا بسيطا، اما فيما يخص الاستدامة البيئية فقد جاءت الوحدة مستوفية للشروط البيئية من حيث اعتمادها التام على الطاقة الشمسية مما جعل فكرة وجوب قربها من مصدر للطاقة غير ضروري، وقد

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

استطاع المصمم اظهارها بشكل تقني مبني على أسس علمية وبيئية من حيث الشكل والمواد المستخدمة لتشكيلها بتنظيم متقن معتمدا على الخبرة والمعرفة العلمية بكيفية انتقاء واستخدام طرائق ووسائل الإخراج النهائي.

2 _ المتغيرات التصميمية لتوظيف الطاقة الشمسية

لقد كان لتوظيف الطاقة الشمسية أثر في البناء التصميمي للوحدة ففيما يخص التكامل الوظيفي بين الوحدة ومنظومة الطاقة الشمسية جاء توظيف التقنية مؤثرا على الفكرة التصميمية واستطاعت ان تدخل ضمن القشرة الخارجية للمنتج باعتبارها من العناصر التي لها القدرة على الاستجابة والتحفز للمؤثرات البيئية الخارجية وادى هذا التوظيف الى تعزيز التأثير الشكلي المعاصر للمنتج باستخدام المنظومات الشمسية، وجاء تصميم الوحدة مغايرا لما هو معتاد من وحدات انتظار الحافلة وتوظيف التقنيات الحديثة فيها مثل الشاشة الاعلانية وشاشة لعرض المعلومات حول مواعيد وصول الحافلة ودرجات الحرارة، كما عمد المصمم الى استخدام الواح شمسية من النوع الشفاف وجعلها سقف للوحدة لكي يتم الاستفادة من اشعة الشمس في اضاءة الوحدة وكذلك تقليل الحجم على المتلقي من خلال اندماجها مع البيئة المحيطة بها، كما راعى المصمم حجم الالواح الشمسية الموظفة في الوحدة نسبة الى حجم الوحدة والطاقة التي تحتاجها.

ان الخطوط العامة لهيئة المنتج جاءت متناغمة مع قياسها فضلا عن زيادة قوة الترابط بين اجزائها واعطت الإحساس بالانسجام والتوازن في ترتيب الأجزاء المكونة للوحدة والذي أضاف المزيد من التناغم الجمالي بينها وبين البيئة المحيطة، كما ان الألوان المستخدمة أضفت جمالية إضافية واحساسا بالبساطة وايحائيا بقوة الفولاذ، بعدها يتم ادراك المتغيرات الوظيفية التي وظفت في الوحدة من خلال الشاشة الاعلانية وشاشة عرض المعلومات، كل ذلك أدى الى تفعيل الحركة داخل التصميم اذ كان عنصر جذب مهم يساهم في تفعيل وظائف الوحدة ولم تظفي المنظومة الشمسية شكلا دخيلا على الوحدة كون المصمم عمد الى استخدام اللوح الشمسي من ضمن القشرة الخارجية ومندمجة كمسقف لتظليل الوحدة وتزويدها بالطاقة في نفس الوقت.

الأنموذج (2) (وحدة جلوس عامة)

الخامات المستخدمة في التصنيع (المنيوم، خشب)

التقنيات الموظفة في الأنموذج (خلايا طاقة شمسية، مخارج شحن أجهزة الكترونية)

أنموذج رقم (2)

المصدر: www.archiexpo.com/prod/strawberry-energy/product-149328-1650669.html#product-item_1650692

1 _ متغيرات النظام التصميمي لوحدات أثاث الشارع

وظفت التقنية في هذا النموذج الاحساس المادي للخامات المستخدمة لتحقيق صفة البساطة في التصميم وكذلك الصفة الايحائية بخفة الوزن لتلافي الحجم الكبير للمنتج، وجاءت متطلبات العمليات الإجرائية والتنظيمية للمكونات المادية باتجاه تطويري معبرة عن ضرورات وظيفية وجمالية لتشكل السمة الفنية لإدراكها، مع اعتماد الاتفاق ما بين الشكل التكويني للمنتج والخامة التي صممت له وبتأثير مباشر على التصميم سواء على المستوى المادي كونها مؤثرة ومتأثرة بالبيئة او على المستوى المعنوي لما تحتويه من اثر لبيان الخصائص الهندسية الظاهرية، والجوانب الجمالية لتكون صيغة ملموسة ومحسوسة تنسجم والصيغة التعبيرية التي وظفها المصمم بنضج ووعي فني لتتناسب مع وظيفة المنتج.

كما نلاحظ ان الوحدة قد حققت غرضها التصميمي الى جانب الغرض البيئي من خلال العناصر المادية التي تم استخدامها في هذه الوحدة والمتمثلة بخامة الالمنيوم والخشب، وقد استطاع المصمم من تحقيق متطلبات المكونات المادية باتجاه تطويري حتى تحقيق الوحدة والتماسك والاتساق بين الأجزاء.

اما من جانب الاستدامة البيئية فنرى ان المنتج قد حقق المفاهيم المتعلقة بتكامل المنتج الصناعي مع البيئة وذلك من خلال توظيف تقنية الخلايا الشمسية من اجل تزويد الوحدة بالطاقة الكهربائية لإنارتها وكذلك تزويد المستخدمين لهذه الوحدة بالطاقة الكهربائية لأجهزتهم الالكترونية.

2_ المتغيرات التصميمية لتوظيف الطاقة الشمسية

ان الفكرة التصميمية قد تأثرت فيما يخص التكامل الوظيفي بين الوحدة ومنظومة الطاقة الشمسية حيث جاء التصميم مغايرا لما هو معتاد من وحدات الجلوس العامة وتوظيف التقنيات الحديثة فيه مثل تزويد الأجهزة الالكترونية الخاصة بالمستخدمين بالطاقة الكهربائية، الا ان دمج اللوح الشمسي من ضمن المسقف لوحدة الجلوس قد اثر على شكل وحجم المسقف، فجاء صغيرا غير مناسبا لتغطية مساحة الجلوس وقد تم تصميم الجزء الخاص باللوح الشمسي مائلا مراعاة لزاوية سقوط اشعة الشمس بحيث تكون معرضة لها بأكبر قدر ممكن للاستفادة منها في تزويد الوحدة بالطاقة والتناسب بين حجم الوحدة واللوح الشمسي.

جاء التصميم مراعيا لمتغيراته التصميمية خصوصا في الجزء العلوي المخصص لتظليل المقعد واحتواءه على اللوح الشمسي مما حقق فعلا استثنائيا حققت فيها التقنية الإظهارية دورها بإحداث متغيرات شكلية جاءت على أساس توظيفها للفعل الادائي بمقدار من التوافق ما بين الهيئة والمتلقي في إمكانية الإحساس بالمتغيرات وتفسيرها، ان عملية التفاعل والادراك الحسي للمتلقي بوظائف الوحدة الأساسية والثانوية تنبع من رغبته في تفسير الاشكال والمعلومات التي يقوم بتنظيمها المصمم وتعد هذه الوحدة ملبية لبناء المعنى التأثيري في المتلقي من (ملائمة، تعبير، جمالية) وما يتم ادراكه من المتغيرات الوظيفية التي وظفت في الوحدة من خلال مخارج الطاقة الموجودة فيها والتي تعد واحدة من الأمور التي ستزيد من التفاعل الاجتماعي وتفعيل وظائفها، إضافة الى ان توظيف هكذا تقنية لإنارة وتزويد الوحدة بالطاقة الكهربائية ستزيد من ادراكها من قبل المتلقي، ولم تظفي المنظومة الشمسية شكلا دخيلا على الوحدة كون المصمم عمد الى استخدام اللوح الشمسي كمسقف لتظليل الوحدة وتزويدها بالطاقة في نفس الوقت.

الأنموذج (3) (لوح اعلاني)

الخامات المستخدمة في التصنيع (حديد، زجاج)

التقنيات الموظفة في الأنموذج (خلايا طاقة شمسية)

أنموذج رقم (3)

المصدر: http://www.jcdecauxna.com/street-furniture/san-francisco/advertising-san-francisco

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

1 _ متغيرات النظام التصميمي لوحدات أثاث الشارع

ارتكز النظام البنائي لبنية هيكل اللوح على الأسس الهندسية والانشائية اذ اتخذ اللوح الشكل الهندسي الدائري مما حقق نظاما شكليا مستقرا، وان الاسناد المركزي لهذا اللوح فقد ثبت على الأرض مباشرة بدون الاستعانة بحامل له مما اعطى اللوح درجة عالية من الثبات وتحمل الظروف البيئية مثل الرياح، وبالرغم من ان الوحدة قد حققت غرضها التصميمي الى جانب الغرض البيئي من خلال العناصر المادية التي تم استخدامها في هذه الوحدة والمتمثلة بخامة الحديد والزجاج، وفي هذا النموذج كان حضور التطور التقني قريبا جدا من الجيل الاقدم لأن مستجداته ومتغيراته قليلة نسبة الى النماذج الأخرى كون خامة الحديد ليست جديدة على هكذا وحدات فهي موظفة فيها أصلا من قبل وهي من الخامات ذات العمر الافتراضي القليل بسبب تأثرها بالعوامل المناخية، وان التطور التقني شمل المعطيات البنائية الشكلية أكثر من المعطيات التقنية للمتغيرات المادية وارتكز أساسا على تقديم متغيرات تصميمية حققت توجها يلبي متطلبات الوظيفة، اما فيما يخص توظيف الطاقة فقد تم استيفاء المنتج للتصميم البيئي من حيث اعتماده على الطاقة الشمسية في انارة اللوح الإعلاني وكذلك عدم ضرورة قربه من مصدر للطاقة .

2_ المتغيرات التصميمية لتوظيف الطاقة الشمسية

نلاحظ ان الفكرة التصميمية تأثرت نسبيا فيما يخص التكامل الوظيفي بين الوحدة ومنظومة الطاقة الشمسية كون التصميم لم يكن مغايرا لما هو معتاد من وحدات الاعلان وجاء توظيف التقنيات الحديثة فيه من اجل تزويد الوحدة بالطاقة اللازمة لإنارتها، وتعد عمليات التصميم في هذا النموذج هي احدى المحاولات التي أسست تطورها بمعطيات تقنية ذات مقدار من التوجه الفكري والثقافي بما يتناسب والظروف البيئية، وقد عبر عن حاجة فعلية تصميمية بنيت على أساس التبسيط وبشكل يتناسب والمفهوم الوظيفي والجمالي ليجمع ما بين الاتقان للوظيفة الرئيسية والشكل المظهري وطبقا لمتطلبات الفعل التصميمي للنموذج التي وظفت حقائق مألوفة أعطت مدلولات سريعة ومباشرة مع المتلقي، وقد راعى المصمم تزويد النموذج بوحدة الطاقة الشمسية وبحجم متناسب مع حجم الوحدة وما تتطلبه من طاقة لأجل تشغيل اللوح الإعلاني وقد جعلها في اعلى الوحدة بحيث تكون معرضة الى اشعة الشمس للاستفادة منها في تزويد الوحدة بالطاقة.

جاءت دلالات الشكل متميزة بالبساطة الموظفة في تجسيد دورها الوظيفي والجمالي لدعم العلاقة ما بين المصمم بتصميمه والمتلقي بوظائف التصميم المستلمة ليتولد إدراكا حسيا بقيمة الوظيفة، كما جاءت هذه الوحدة مشابهة نسبيا في الدلالة الشكلية لما سبقها من وحدات الإعلان من حيث الشكل التصميمي الحديث للوحات الإعلان، الا انها اختلفت وظيفيا عنهم في اعتمادها على الطاقة البديلة في تزويدها بالطاقة، وكذلك إمكانية توظيف الشاشات الحديثة كلوحات إعلانية بدل المواد المستخدمة سابقا مثل الفينيل ولم تؤثر المنظومة الشمسية على شكل الوحدة الإعلانية كون المصمم جعلها غطاء للوحدة فلا تتم رؤيتها من قبل المتلقي.

نتائج البحث

أولا_ النتائج

1_ ظهرت متغيرات النظام التصميمي المعتمدة على التطور التقني متحققة بنسبة (33.3 %) تمثلت في الأنموذج رقم (1) بينما تحققت نسبيا بنسبة (66.6 %) تمثلت في الأنموذجين (2، 3).

2_ ظهرت عملية التكامل بين المنظومات الشمسية وتصميم الوحدات وبهدف تحقيق الزيادة في مستويات التكامل الشكلي قد تحققت بنسبة (100 %).

3_ ظهرت المتغيرات الشكلية لتوظيف الطاقة الشمسية متحققة بنسبة (66.6 %) تمثلت في الأنموذجين (1، 2) بينما تحققت نسبيا بنسبة (33.3 %) تمثلت في الأنموذج (3).

4_ ظهر الانسجام ما بين متطلبات الطاقة والمتغيرات التصميمية لتوظيف الوحدات الشمسية متحقق بنسبة (100 %) تمثلت في جميع النماذج.

5_ ظهرت الدلالات الشكلية للمتغيرات التصميمية متحققة بنسبة (66.6 %) تمثلت في الأنموذجين (1، 2) بينما قد تحققت نسبيا بنسبة (33.3 %) تمثلت في الأنموذج (3).

6_ يتضح فاعلية المتغيرات الوظيفية في الدلالات الشكلية متحققة بنسبة (66.6 %) في الأنموذجين (1، 2) بينما قد تحققت نسبيا بنسبة (33.3 %) في الأنموذج (3).

ثانيا_ الاستنتاجات

1_ ارتكزت التصاميم وبشكل فاعل على التطور التقني، وإبراز التقنيات الحديثة للتصميم المتجددة والمستمرة.

2_ ساهم استخدام الالمنيوم كخامة رئيسية بشكل كبير لإحداث المتغيرات الشكلية، من خلال استثمار ميزاتها وخواصها، ودورها في ابراز الجوانب الجمالية والوظيفية المتفاعلة مع ظروف الفعل الاستخدامي ومتطلباته في تصاميم وحدات أثاث الشارع.

3_ يؤدي التطور التقني دورا مهما وكبيرا في فتح افاق واسعة امام المصمم الصناعي في عمليات الابداع والابتكار وتوظيف مخرجات هذا التطور في عمليات التصميم والانتاج كمتغيرات تصميمية، لذا فان اغلبية النماذج اكدت على تحقيق التكامل الوظيفي بين الوحدة ومنظومة الطاقة الشمسية.

4_ ارتبطت المتغيرات الشكلية اساسا بمحتوى الفكرة التصميمية مع ملائمة الاستخدام والتي بنيت على معطيات اسلوبية وتقنية عدة، ورغم المتغيرات الشكلية المستمرة في اغلب التصاميم فان المفردات التصميمية اعتمدت عدم المبالغة الشكلية واعطاءها البعد الحقيقي للفكرة التصميمية التقليدية.

5_ وظفت المنظومات الشمسية في جميع التصاميم بصورة قصدية بنيت على أساس قدرات تلك المنظومات وما تحتاجه الوحدات من طاقة، محققة بذلك بناء تصميميا ارتبط بتحقيق فاعلية الأداء الوظيفي.

6_ شكل تنوع العناصر المادية والتقنية في تحقيق التفرد التصميمي، والذي أدى بدوره الى فاعلية للمتغيرات التصميمية التي ساعدت المصمم على تقديم تصاميم تختلف عن الأسلوب المتبع سابقا.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ثالثا_ المرتكزات التصميمية:

1_ التأكيد على أهمية الطاقة الشمسية وما تحققه من متغيرات على المنتجات الموظفة فيها مع الاخذ بنظر الاعتبار الخواص التصميمية للمنتج وتكوين معالجات لمتطلبات الجانب الوظيفي والجمالي.

2_ ضرورة الاعتماد على خامات الالمنيوم بدل الحديد لما لها من خواص تحمل الظروف البيئية بالاعتماد على إجراءات تتفاعل مع الهدف الوظيفي والجمالي للوحدة.

3_ ضرورة استثمار وتوظيف التقنيات الحديثة في عمليات تصميم وحدات أثاث الشارع، اذ ان توظيف التقنيات الحديثة سيسهم في تفعيل وظائف هذه الوحدات ويعكس صورة عن المستوى الفكري والعلمي والحضاري للبلد.

4_ ضرورة تصميم وحدات التضليل بالحجم الذي يتفق مع حجم الوحدة الموظفة فيها من اجل تحقيق أكبر قدر من الاستفادة منها في تظليل الوحدة بشكل فعال وتزويد الوحدة بالطاقة الكافية.

5_ التوجه نحو اثراء الجانب العلمي والتقني المتجدد في مجال تصميم وحدات أثاث الشارع.

6_ توظيف اللوح الإعلاني في مواقف انتظار الحافلة كعنصر جذب وتنوع وظيفي واضافة مقابس لتزويد الأجهزة الالكترونية الخاصة بالمستخدمين بالطاقة الكهربائية.

Reference

1- Ahmed Mokhtar Omar. Contemporary Arabic Dictionary. M1. The world of books. I.1. Cairo. 2008.
2- Al-Jadiri, Ihsan Ali. Employing solar systems in architecture. Unpublished master's thesis. Faculty of Architecture. University of Technology. 2009.
3- Al-Khatib, Ahmed Shafiq and Yusuf Suleiman Khairallah. Solar power. Encyclopedia of Renewable Energy. Lebanon Publishing Library. I.1. 2002.
4- Jameel Sliba. Philosophical dictionary. Part two. Lebanese Book House. Lebanon. 1982.
5- Al-Darraji, Rana Majid Yassin. Solar architecture strategies within its fixed and dynamic structure. Unpublished master's thesis. Faculty of Engineering. Department of Architecture. University of Baghdad. 2006.
6- Samir Nouri Shihab. Mobile design variables and their relationship to technical development. Unpublished master's thesis. Faculty of Fine Arts. University of Baghdad. 2007.
7- Shatha Faraj Abbou. Employ sound wave guides in the design of a lighting unit. Unpublished Doctoral thesis. Faculty of Fine Arts. Baghdad. 1997.
8- Al-Shammari, Bida Saud. The impact of solar energy technology on the planning and formal decisions of buildings and their clusters. Unpublished master's thesis. University of Baghdad. Faculty of Architecture.2011.
9- Shaimaa Abdul-Jabbar. Creating design processors for the plastic product for electronic industries in Iraq. Unpublished Doctoral thesis. Faculty of Fine Arts. University of Baghdad. 1998.
10-Saleh Hamid Mahdi. Solar energy principles and use. First edition. 1986.
11-Salah Nouri Mahmoud. The effectiveness of the employment of Arabic calligraphy and its implications in the design of industrial products. Academic Journal. Number 92. 2019.
12-Tarawneh, Sultan et al. A questionnaire study for the use of solar and wind energy in electricity generation in Kuwait. Journal of Solar Energy and Sustainable Development. Volume 4. Number 1. 2015.
13-Al-Alayli, Abdullah. Dictionary of language for the health. The House of Arab Civilization. Beirut. D.T.
14-Omar Khalil Ahmed and Ahmed Hassan Ahmed. Principles of renewable energy. Ministry of Higher Education and Scientific Research. Baghdad. 2014.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

15-Lubna Asaad Abdul Razzaq. The design foundations of street furniture in Baghdad. Unpublished Doctoral thesis. University of Baghdad. Faculty of Fine Arts. 1999.

16-Mohammed Fikri Mahmoud. The complementary relationship between buildings and photovoltaic cells. Ain Shams University. Cairo. 2007.

17-Nassif Jassim Mohammed. The philosophy of design between theory and theory. Ministry of Culture and Information. House of Books and Documents. Baghdad. 2002.

18- Alyaquby, Albahlol. Solar cell bag. Preparing the National Institute for Scientific Research. Tunisia. 2000.

19-Antonio Luque, Steven Hegedus. Handbook of Photovoltaic Science and Engineering, John Wiley & Sons Ltd. 2003.

20- Deo Prasad. Mark snow. Designing with solar power, Images publishing.

21-Yasar Demire. Energy, London. Springer. 2012.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/227-244

Use of Solar Energy and its Relationship to the Design Variables of Street Furniture

Omar Rashid Saleh[1]
Nawal Muhsin Ali[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 93 - year 2019
Date of receipt: 29/5/2019…....Date of acceptance: 30/6/2019…....Date of publication: 15/9/2019

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

Abstract

The research deals with solar energy as one of the sources of renewable energies available in Iraq, which can be utilized. The research aims to identify the design pillars of the use of solar energy in street furniture and its relationship to formal variables. The research limits included street furniture manufactured by JCDecaux in Boston during the period 2015-2016, and included the theoretical framework which consists of two sections: solar energy (its beginnings and uses), and solar energy and its uses in Street furniture design.

As far as the research procedures and methodology are concerned, it adopted the descriptive approach in describing and analyzing the sample models in addition to describing and analyzing the sample in its three models according to the axes of analysis which were formulated based on the results of the theoretical framework indicators. The main findings and conclusions were:

1- The use of solar systems has shown its impact on the formal and functional variables of the product.
2- The solar systems were employed in all designs intentionally built on the basis of the capabilities of those systems and the need of the energy units, thereby achieving a design building associated with the achievement of the effectiveness of functional performance.

The most important design pillars were:

1- Emphasizing the importance of solar energy and the variables achieved on the products employed in them taking into account the design characteristics of the product and the formation of treatments for the requirements of the functional and aesthetic sides.
2- The need to invest and employ modern technologies in the design of street furniture units, as the use of modern technologies will contribute to the activation of the functions of these units and reflects the image of the intellectual, scientific and cultural level of the country.

Keywords: Solar Energy, Street Furniture.

[1]College of fine arts/ University of Baghdad/ graduate student ،orsma2006@gmail.com.

[2]College of fine arts/ University of Baghdad ،Drnawalmuhsin@Gmail.com.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/245-262

الجماليات الايكولوجية للمنتج الصناعي في التصميم الحضري

جاسم خزعل العقيلي [1]
علي غازي مطر [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2019/6/21 ، تاريخ قبول النشر 2019/7/21 ، تاريخ النشر 2019/9/15

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

ملخص البحث:

تناول البحث موضوعة التأثير الايكولوجي للمنتج الصناعي بوصفه أحد العناصر الجمالية الأساسية في التصميم الحضري. وناقش البحث طبيعة النظم الايكولوجية الشاملة للمنتج الصناعي في الفضاءات الحضرية، ونوع التأثير الذي يحدثه كل منهما في الاخر. وكانت مناقشة التأثيرات انطلاقا من تحديد وجهات النظر المعرفية وغير المعرفية في رؤية الجماليات الايكولوجية، مرورا بمدخلات النظم المعرفية التي ترى ان النظام الايكولوجي المكون من الفضاء الحضري بوجود المنتج الصناعي كأحد العناصر المكونة له، هي في واقع الامر نظم تعتمد التطابق الوظيفي ما بين تصميم الفضاء الحضري وتصميم المنتج الصناعي واعتماد أحدهما الاخر على اغناء عناصرهما الجمالية. فضلا عن عد النظام الايكولوجي المكون من الفضاء الحضري والمنتج الصناعي، نظاما تفاعليا يوفر تجربة كلية وغامرة. وقد عمد الباحثان الى تحليل النظم الايكولوجية المكونة من الفضاء الحضري والمنتج الصناعي على وفق استراتيجيات محددة تتيح تكوين منظومة ايكولوجية موحدة ذات اعتبارات جمالية مميزة بالاعتماد على أربع استراتيجيات أساسية هي: 1. أكبر التأثيرات بأقل الوسائل. 2.الوحدة في التنوع. 3. الأكثر تطورا ولازال مقبولا. 4. التطابق المثالي. اذ تمت مناقشة طبيعة الجماليات الايكولوجية للفضاءات الحضرية بوجود المنتج الصناعي بوصفه أحد العناصر المهمة في تكوين الفضاءات الحضرية، على وفق الاستراتيجيات الأربعة السابقة.

الكلمات المفتاحية: (الجماليات الايكولوجية، المنتج الصناعي، التصميم الحضري).

مقدمة

في الوقت الراهن، وبواقع ان أكثر من نصف سكان العالم يعيشون في أماكن تصطبغ بصفة حضرية، لا يخفى على أحد بان هذه المدن آخذة بالتوسع، وفي الوقت ذاته فان سكان هذه المدن مستمرون بالنزوح

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة، gasimkhazaal@yahoo.com .
[2] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة، Art62002@yahoo.com.

باتجاه مراكزها، في الوقت الذي بات معلوماً فيه ان الفضاءات الحضرية تتشكل اساساً من اللامركزية وعن طريق التوسع الحضري. يضاف الى ذلك ان سكان العالم يتزايدون بمقدار ربع مليون نسمة كل يوم. (Whitfield.2000.p6).

ومن منطلق ان تصميم المنتج الصناعي والتصميمات الحضرية وتداخلاتها المعاصرة تتصف بالكثير من العيوب النوعية، مثل: عدم قدرة التواصل الحضري للتماهي مع اللغات المجردة، وقصور الحوار ما بين التصميمات الحضرية وموجوداتها من المنتجات الصناعية الموظفة في فضاءاتها، والتي هي في الواقع مشاكل عامة تدل على مستوى سيء من الانجاز الحضري المثالي المرتبط بالتصميم. وهنا ينبغي علينا ان نضع في الحسبان – بدايةً – لفهم نطاق المعضلة، ان الأجزاء الأكثر ملاحظة في تصميم الفضاء الحضري هي المنتجات الصناعية، (بالطبع بعد العمارة، وتصميم الفضاءات العامة). وفي كلا الحالتين، فان الكينونة الحضارية والتاريخية للتصميم الحضري والأماكن العامة قد تم تجاهلها قسرياً او بشكل غير مقصود، بوجود كم غير منظم من المنتجات الصناعية كوحدات الاستراحة، والمظلات واعمدة الانارة، ولوحات الإعلانات التجارية والارشادية، وحاويات القمامة، وغيرها من الشواخص التي تعد من المعالم الاساسية للنمو السكاني والحضري وخصائصه الاستهلاكية في محاولة لتعويض مشكلة عدم قدرة اللغات التقليدية على صنع ادوات تواصل موضوعية لإتمام النظام الحضري بمواصفاته التي اسس لها كما سبق ذكره. وعلى هذا الاساس، يتضح ان تصميم المنتج الصناعي في التصميم الحضري في العقد الأخير من القرن العشرين وحتى يومنا هذا اخذ في التراجع من الناحية التصميمية من حيث ضرورة اتصافه بكونه محتوى لفضاءات حضرية ذات وظائف محددة تخدم غايات عامة. وكذلك الفصل البلاغي في الحوار المرئي ما بين موجودات الفضاء الحضري من المنتجات الصناعية وما بين تصميمه كوحدة متكاملة لها ارتباطاتها المباشرة (Solcki& Leichenko.2006.p55-56).

وتتجلى ايضاً الازمة الجمالية بما يكتنفها من الدلائل البصرية الناشئة من ضعف الحوار وانقطاع لغته التواصلية فيما بين موجودات الفضاء الحضري من المنتجات الصناعية والفضاء بحد ذاته، والتي يفترض انها صممت خصيصا من أجله. فالمنتج يصمم لفضاء محدد عبر ترابطات محددة من ناحية البنية الشكلية والرمزية والمرجعيات الحضارية الخاصة بالسياق الذي يتواجد فيه الفضاء الحضري والمنتج على حد سواء.

والمنتج المصمم لموقع ما ينبغي ان يحوي لغة وقيمة جمالية تحاكي اللغة والقيمة الجمالية للفضاء الحضري ذاته، ولا يمكن – وفق التأسيس الأمثل للنظم التصميمية - ان يكون شيئا عالميا يمكن اعتماده في أي مكان اخر، كما لا يمكن ان يتم ادراكه من متلقٍ يمتلك مرجعيات ادراكية مبنية خارج النظام الحاوي للفضاء الحضري المقصود وارتباطاته السياقية.

فعندما تكون هناك علاقة متينة بين المنتج والفضاء الحضري، ثم يتم تعديل تصميم المنتج لاي سبب كان، سوف يتم التضحية بالأساس التركيبي للفكرة بأجمعها وسيفقد معناه المتوخى في الأصل، سواءا كان ذلك فيما يتعلق بتصميم المنتج او تصميم الفضاء الحضري الذي يحتويه. وهذا سينتج الكثير من المشكلات، منها مشاكل القياس والنسب والمواءمة ونظام خطوط الحركة. كما ان الفكرة ككل ستتحول الى

تراتبيات عبثية، وتنقطع الرابطة الحوارية ما بين المنتج وفضاؤه الحضري، فضلاً عن انقطاع الصلة ما بين الهيئة الديناميكية، وديناميكية الفضاء.

وكل هذه المشاكل قد لا تكون مؤثرة بهذه الفاعلية والتأثير ان كان توظيف المنتج غير مخصص لفضاء حضري معين، ولكن في الحالة التي نتحدث عنها هنا، فأن فصل الرابطة العقلانية والمنطقية والرسالة الجمالية وحقيقة وشرطية وجوده في السياق الحضري الذي صمم من اجله سيحول النظام التصميمي برمته الى عمل غير منطقي، يخل بالتوازن البصري والسمة الجمالية للفضاء الحضري والمنتج بحد ذاته.

المعضلة الاجتماعية للفضاءات العامة

تأثر الادراك العام للفضاءات الحضرية العامة بشكل كبير بالأزمة الاجتماعية والجمالية المتعلقة بالأفكار ما بعد الحداثوية الخاصة بالعقود الأخيرة من القرن العشرين، انطلاقا من عاملين اساسيين، هما: الفردية، وزيادة مفهوم الخصوصية. (Sequera& Janoschka.2012.p521). وكانت العواقب الوخيمة لذلك هو كثرة النماذج المنزلية بناءً على التفضيلات الخاصة بالمالكين بدلا من مراعاة التصميم انطلاقا من طبيعة السياق الحضري. اذ ان هذه النماذج الحضرية نراها قد غرست في التصميمات المحلية وحتى العالمية منذ نهاية القرن العشرين ولا زالت مستمرة حتى يومنا هذا.

امتازت هذه النماذج بعزل الفرد عن المجتمع، عن طريق عزل المنازل التي تحوي عائلة واحدة عن الأنماط الجماعية، وعدت الأملاك الخاصة هي المعيار للنظام الاجتماعي السكني المعتمد. ويمكن ملاحظة ذلك من حيث ان الفضاءات العامة التي يمكن الوصول اليها بصرياً متمثلة بالطرق فقط، ويبدو جلياً للعيان ان تصاميمها مخصصة للاستخدامات التفضيلية او الخاصة بالسيارات. اذ لا يوجد هناك فضاءات اجتماعية، ولا يمكن انشاء تفاعلات ما بين الجيران ضمن السياقات التلقائية دون قصدية تتم بشكل خاص بناء على قناعات الافراد أنفسهم. وفي المقابل نجد ان الفضاءات الحضرية اخذت منحى جديد، بافتتاح مراكز التسوق shopping Malls وفضاءات الألعاب العامة، والتي عبرت عن تراكيب حضرية ذات قيم جديدة حاملة في بنيتها الفضائية صفات تشترك بالطابع الحضري العام والطابع الفردي الخاص. الا ان هذه الفضاءات اشتركت في تكوين ازمة الفضاءات الحضرية التي تعزز من القيم الاجتماعية، انطلاقا من مفهوم تعزيز الخصوصية على الرغم من مبادئ العمومية التي صممت على وفقها. ومن ثم، نجد ان "الفضاءات الحضرية دخلت في ازمة كبيرة في تحديد هويتها مما قاد الى ظهور فضاءات عامة جديدة تحمل طابع الخصوصية والانقطاع"(Németh.2012.p827).

ان مثل هذه الأماكن تعرض لنا اختلافات جذرية عن الفضاءات العامة الحقيقية، اذ ان الفضاءات العامة الحقيقية تقدم لنا صيغ اندماجٍ اجتماعي، في الوقت الذي تقدم فيه الفضاءات العامة المخصصة انعزال اجتماعي مزمن، لان الفضاءات العامة الحقيقية تقدم لنا فضاءات حضرية حقيقية انطلاقا من مبدا (الفضاء العام هو المدينة نفسها) (Sergio.2015. p57). وعلى وفق ما تقدم، يمكننا ان نحدد مشكلة البحث بالتساؤل التالي: **هل للنظم الايكولوجية دور في تحديد قيم جمالية للمنتج الصناعي بوصفه كيانا مكملا للتصميم الحضري؟**

وتتحدد أهمية البحث في كونه دراسة تتطرق الى موضوعة الفضاءات الحضرية وكيفية تحقيق قيم جمالية للمنتج الصناعي بوجوده في الفضاء الحضري كمنظومة ايكولوجية موحدة تضم المنتج الصناعي والفضاء الحضري. وكيفية إيجاد صيغ تركيبية موحدة ذات قيم جمالية مشتركة بين المنتج الصناعي المخصص للفضاء الحضري، والفضاء الحضري ذاته. بما يمكن المتخصصين من المصممين الصناعيين والمصممين الحضريين من الإفادة من نتائجه في تعزيز نتاجاتهم التصميمية.

ويهدف البحث الى: التوصل الى استراتيجيات تصميمية تعزز القيم الجمالية للمنتج الصناعي ككيان مهيأ للتصميم الحضري، على وفق الاشتراطات الايكولوجية التي تضم كلا منهما.

وتحدد البحث بدراسة الجماليات الايكولوجية للمنتج الصناعي في التصميم الحضري، بالاعتماد على ثلاثة فضاءات حضرية عالمية تتناسب وموضوعة البحث وبوجود المنتج الصناعي بوصفه أحد العناصر الفاعلة في تكوين هذه الفضاءات ولعام 2018.

1.5 تحديد وتعريف المصطلحات

- **الجمال**: "وصف وتعليل الظواهر الفنية والخبرات الجمالية عن طريق الاستعانة ببعض العلوم مثل علم النفس والفلسفة"(37p.2011.Al.baalabaky). "مجمل الصفات الموضوعية التي تأخذ مجالها التنظيمي والتطبيقي في تكوين العمل الفني، وتكون ذات تأثيرات فكرية ونفسية يمكن الإحساس بها من قبل المتلقي"(6 p.2013.jasim Khazaal).
- **الايكولوجيا**: "علم العلاقات بين الكائنات الحية والبيئات التي يحيون فيها"(Joseph.2018.p2).
- **الجماليات الايكولوجية**: "مصطلح متعدد المفاهيم، والذي يدمج العناصر الأساسية للجماليات في داخل التكوين الايكولوجي للبيئات المؤهلة من قبل الانسان"(Gobster.2010.p4).
- **المنتج الصناعي**:"المنتجات الصناعية المادية المصنعة بوساطة الانسان، مثل الأنظمة المعقدة، كالأجهزة والاثاث والأدوات، والتي تتأسس على وفق ميدان الإنتاج الصناعي وتحمل في تكوينها غرضي المنفعة والجمال"(العقيلي، 2014.ص12).
- **التصميم الحضري**:" تخصص يدرس كيف ان الناس والعمليات الايكولوجية يتواجدون معا في البيئات المأهولة بالناس"(Ignatieva.e al.2011.p21).

ويتفق الباحثان مع كافة التعريفات السابقة لانها تتماثل مع الطبيعة الفكرية والموضوعية لما يراد طرحه في متن البحث. وهي تعريفات تم اختيارها بعناية، انطلاقا لما تمثله منطلقاتها المعرفية من بنى موضوعية تؤسس للبنية الموضوعية لبحثنا هذا.

استطلاع ادبيات البحث

2.1 الجماليات الايكولوجية في تصميم المنتج الصناعي

ان مفهوم الجماليات الايكولوجية في تصميم المنتج الصناعي يحمل معنيين، معنى خاص ومعنى عام، ففي المعنى الخاص يشير المصطلح الى العلاقة المتجانسة بين البشر والطبيعة والبيئة المشيدة بما في ذلك المنتجات الصناعية المتواجدة فيها، في حين المعنى العام يشير الى إرضاء المتطلبات الأساسية للإنسان، مع

الاخذ بالحسبان العلاقة الوطيدة ما بين البشر والطبيعة، فضلاً عن الجماليات الاجتماعية والتي يتم عبرها ملاحظة القوانين والنظم الايكولوجية بشكل أساسي.

ان مصطلح الجماليات الايكولوجية بوصفه مفهوم جديد نسبياً، لا يحمل أفكار طبيعية وعلمية عميقة فحسب، لكنه يقدم أفكار فلسفية متطورة في الواقع. اذ ان هذا المفهوم لا يعكس المتطلبات الضرورية للحياة الإنسانية فقط، بل يعكس كذلك وجهات نظر جمالية حول الايكولوجيا الطبيعية والرفاه الإنساني (Kai.2016.p690). ومع تطور عمليات الإنتاج الصناعي الواسع، طورت النخبة البورجوازية الغربية، عمليات تصنيع كبيرة تحت شعار: (جعل الطبيعة نافعة، وتحويل الطبيعة). في الوقت الذي قامت فيه عمليات التدمير للنظام الايكولوجي بالتأثير على حياة الأنسان بشكل تدريجي.

نتيجة لذلك عمد (جون راسكين) الى تقديم مقترحا في وقته يؤكد فيه على (العودة الى الطبيعة)، مؤكدا على اننا ينبغي ان لا نحول الطبيعة عبر نوع من الإجراءات العنيفة والراديكالية خلال عملية تصميم وإنتاج المنتجات الصناعية، بل بدلا من ذلك ينبغي علينا ان نجعل الطبيعة نافعة قدر الإمكان، ونتعاون مع قوانين الطبيعة لكي نحمي النظام الايكولوجي. على اية حال، وبسبب القوة العنيفة للموجة الصناعية، فان هذا المقترح نحي جانبا تحت زئير الماكينات العملاقة. ومن ثم، فان هذا النوع من الأيديولوجيا التي قدمها (جون راسكن) كان لها الاثر الكبير على الأجيال التالية في فلسفات التصميم الصناعي، والتي سنعمد على جوهرها في طرح موضوعة هذا البحث.

ان الجماليات الايكولوجية ليست مجرد تراكب بسيط بين الايكولوجيا والجماليات، ولكنه توافق معرفي ذا أسس علمية مبنٍ على إيجاد الحلول للمشاكل المتعلقة بالإنسان والطبيعة. كما انه ليس شكلا مستقلا من الجماليات، ولكنه إضافة جمالية لعلم الجمال وفلسفته، الى جانب كونه "عنصر لا غنى عنه لمجموعة متنوعة من الاشكال الجمالية، يمثل علاقة التعايش المنسجمة القائمة على التوازن الدينامي بين الإنسان والطبيعة والبيئة"(Yawei.2007.p8).

في الواقع، تجدر الاشارة هنا كذلك الى ان محتوى الجماليات الايكولوجية والمبادئ الصينية القديمة حول مفهوم" الانسجام او الوئام " يمتلك نهجاً مختلفاً على المستوى الفلسفي في طرح الفكرة، ولكنه قدم نتائج مرضية تقف مع ما ذكرناه على قدم المساواة حول مفهوم (الرائع). فالجماليات الايكولوجية لديها مثل هذه الأفكار المتقدمة على المستوى الفلسفي في سياق مقارب، بل تكاد ان تكون مزيج بارع من الجماليات التقليدية الصينية والجماليات الغربية (Fanren.2005. P51). وعلى وفق وجهة النظر السائدة حالياً على المستوى الأكاديمي، فان جوهر الجماليات الإيكولوجية يشمل جماليات الوجود المشترك، وجماليات الايكولوجيا الطبيعية، وجماليات الإيكولوجيا الأصيلة، والجماليات الإيكولوجية المثالية، والبعد الايكولوجي للحكم الجمالي الذي نوقش من قبل الأستاذ fanren Li مع جماليات الوظيفة الايكولوجية، وجماليات النظام الايكولوجي، وجماليات الشخصية الايكولوجية التي اقترحها البروفيسور Yongcheng Ceng(Li (Sui.2008.p70.

يمكن عدُّ الجماليات الايكولوجية كحقل فرعي من الفلسفة، تطور خلال القرنين السابقين. وعادة ما يكون الموضوع الجوهري للبحث والتحقيق في الجماليات الايكولوجية هو التقدير الجمالي للطبيعة والبيئة

المشيدة بما في ذلك المنتج الصناعي الموظف في الفضاء الحضري، والهدف الأساس للتطورات الفلسفية في هذا الحقل هو تطوير مفاهيم التقدير الجمالي بعيدا عن المفاهيم والقوالب الفلسفية للفن (SVABO& EKELUND.2015. P2) وكانت أحد اهم الأبحاث الفلسفية والتي مهدت الطريق لمقترح الجماليات الايكولوجية، المقالة التي قدمها Hepburn في عام 1966، والمعنونة: (الجماليات المعاصرة واهمال الجمال الطبيعي). اذ كانت النقطة الأساسية التي تتمحور حولها والتي ناقشها Hepburn، ان الجمال الايكولوجي غالبا ما أُهمل نتيجة لانطلاق أبحاث الجماليات الايكولوجية من منطلقات ونظريات فلسفة الفن، كما ان تحديد عمليات التقدير الجمالي للنظم الايكولوجية على وفق عمليات التقدير الجمالي الفني تكون في واقع الامر حالة مضللة. وكانت مقالة Hepburn بحثا مركزيا في وضع عمليات التقدير الجمالي الايكولوجي في مركز التحقيقات الفلسفية، وفي طرح نقطة مهمة تتعلق بان عمليات البحث في التقدير الجمالي للنظم الايكولوجية ينبغي ان يعتمد نظم معرفية أخرى غير النظم المعرفية لجماليات الفن (Carlson& Berleant.2007.p42).

2.2 وجهات النظر المعرفية وغير المعرفية

تصنف الطروحات المعاصرة للجماليات الايكولوجية الى صنفين: المقترحات المعرفية والمقترحات غير المعرفية. تفترض المقترحات المعرفية ان عمليات تقدير المنتجات الصناعية ينطلق من ضرورة امتلاك فهما او معرفة او معلومات حول المنتج. وترفض المقترحات المعرفية النماذج المستوحاة من الفن لفهم التقدير الجمالي للنظم الايكولوجية المكونة من المنتج الصناعي والفضاء الحضري. اذ تؤكد التوجهات المعرفية حول عمليات التقدير الجمالي للمنتج الصناعي الموظف في الفضاء الحضري على أهمية التاريخ الطبيعي للنظم البيولوجية والجيولوجية بكونها عناصر مهمة واساسية في التقدير الجمالي للنظم الايكولوجية. فالأطر المعرفية المستشفة من هذه النظم العلمية، ترى بانها نظم مركزية في عمليات التقدير الجمالي للنظم الايكولوجية. وتدعى وجهة النظر هذه بوجهة النظر المعرفية العلمية او الانموذج الايكولوجي الطبيعي (Carlson& Berleant.2007.p6). وهناك العديد من وجهات النظر المعرفية، الا ان ليست جميعها تؤكد على استشفاف المعرفة من العلوم الطبيعية. وعلى العموم، فان المقترحات المعرفية في مجملها تؤكد على أهمية المعرفة والمعلومات بكونها جزءا مركزيا في عمليات التقدير الجمالي للمنتج الصناعي. ومن الضروري ان نشير هنا الى ان المعلومات الخاصة بالمعرفة قد تكون متنوعة الخصائص، كما ذكرنا سابقا، فقد تستلهم من العلوم الطبيعية، الا انها يمكن ان تستشف من القيم التاريخية والتقاليد الحضارية مثل: الفلكلور، الاساطير، والمرجعيات الإقليمية، والتي يمكن ان تستخدم كمدخلات في تصميم المنتج الصناعي والفضاء الحضري.

اما المقترحات غير المعرفية، فإنها تقف بالضد من المقترحات المعرفية، وهي بذلك لا تعطي نفس الأهمية للمعلومات في عمليات التقدير الجمالي. ولا تنكر هذه المقترحات أهمية المعلومات في عمليات التقدير الايكولوجي. الا انها لا ترى بان المعلومات تمثل جزءا جوهريا في التقدير الجمالي للنظم الايكولوجية. وبدلا من ذلك، فان هذه المقترحات تعطي الأولوية على سبيل المثال (للمشاعر)، او الانفعالات الحسية، والتي هي عوامل أساسية في تلقي المنتج الصناعي، ونوع التاثير الذي تحدثه التركيبة الايكولوجية المكونة من المنتج

والفضاء الحضري لدى المستخدم. ومن اهم الطروحات غير المعرفية، هي طروحات Berleant في كتابه المعنون: (جماليات الفن والطبيعة) (Berleant, A. 2004). ويتقاطع هذا المقترح مع النماذج التقليدية للتقدير الجمالي.

2.3 المدخلات المعرفية للجماليات الايكولوجية للمنتج الصناعي في النظم الحضرية

أولا: النظم الايكولوجية بوصفها تطابقا وظيفيا

انطلاقا من الطروحات الخاصة بالنظم الايكولوجية، والتي تتكون من المنتجات الصناعية والتصميم الحضري، طور Carlson مقترحا ايكولوجيا حول جماليات النظم البيئية البشرية الحاوية على المنتجات الصناعية. والمنطلق المركزي لهذا المقترح هو ان البشر والنظم البيئية التي يحيون بها ويتفاعلون مع منتجاتها الصناعية، يشكلون نظاما ايكولوجيا موحدا. فضلا عن ان الطبيعة والحضارة ينبغي ان ينظر لهما انطلاقا من تطابق وتداخل العلاقات فيما بينهما. اذ أشار Carlson الى ضرورة تطوير نوع من الحاجة الحضارية والتي تسمح لنا بالنظر الى الحضارة ونتاجاتها الصناعية بكونها عملا ترادفيا مع الطبيعة لإنتاج بيئاتنا الإنسانية (Carlson, A.2001.p12).

هنا تؤكد المصممة الحضرية Joan Nassauer ان "الجماليات بوصفها وسيلة، فإنها تمكننا من جعل الايكولوجيا الحضارية والمنتج الصناعي بوجوده في التصميم الحضري ضرورة حضارية، وبالتأكيد فان ذلك يرتبط بشكل كبير بالتقاليد والعادات الحضارية ذات الارتباط الجمالي المباشر"(Joan Iverson.1995.p230) اذ عملت Nassauer على إيجاد الصلة ما بين القيم الجمالية وما بين الجودة الايكولوجية، والمنطلقة من تبادل علاقات التوافق والانسجام ما بين المنتج الصناعي والفضاء الحضري، الامر الذي قادها الى تطوير مفهوم " العناية الذكية والدقيقة". وكان هدفها إيجاد نظم بيئية إنسانية مستدامة حضاريا، بما يحقق المتعة والرضا الإنساني" (SVABO& EKELUND. p2).

وانطلاقا من مقترحات Nassauer، خط Carlson مقترحا ايكولوجيا لجماليات المنتجات الصناعية في الفضاءات الحضرية، مؤكدا على أهمية ربط الاعتبارات الايكولوجية باعتبارات تقدير المنتج الصناعي بوجوده في الفضاء الحضري. وعلى هذا الاساس، اقترح Carlson مبدا (التوافق الوظيفي) الذي يفسره على انه: "مقترح يتطلب نوعا من الضرورة الايكولوجية التي بإمكانها ربط النظم الايكولوجية بالتصميم الحضري وتصميم المنتج الصناعي، من خلال الحاجة وضرورتها في كل منهما الى الاخر".

والتوافق الوظيفي، مصطلح "يصف لنا الطريقة التي تتشكل بها البيئة الطبيعية من طبقات متعددة متشابكة لتكوين النظام الايكولوجي"(Carlson, A.2001.p13) والتي تتاسس على وفق تواجد المنتج الصناعي في الفضاء الحضري وتاثير كل منهما في الاخر وتاثيرهما في مستخدم المنتج في الفضاء الحضري. والواقع، ان التفكير بالبيئة الطبيعية على اساس انها مجموعة من التوافقات والمتضادات المتشابكة المكونة للنظم الايكولوجية، تحيل النظرة تجاه التقدير الجمالي للنظم الايكولوجية الى حالة من شأنها أن تتجاوز المفاهيم الفنية، بما يجعل النظر اليها مشابه للنظر الى التصميم الحضري او الى (المنتجات الصناعية) التي تمثل التفاصيل المتعلقة بكذا نوع من الأنظمة كالمنتج الصناعي على سبيل المثال. ويوضح لنا مصطلح (التوافق الوظيفي) مكونات النظام الايكولوجي بالصورة التي ندرك من خلالها انه لا يمكن النظر اليها او

تقديرها جماليا بمعزل عن السياق، فالمنتجات الصناعية هي السياق، وسياق المنتجات الصناعية هو النظم الايكولوجية بكافة مرجعياتها المادية والسياقية، بما في ذلك النظم الحضرية ومجمل مكوناتها، كالبنايات والشوارع والمنتجات الخارجية من الأثاث ووحدات الانارة وعلامات الارشاد والتوجيه والتحذير.. وغيرها، لأنها أجزاء من كل أكبر. وعلى هذا الاساس نفهم ان النظم الايكولوجية هي كيانات ثنائية، تجمع ما بين الطبيعي والمشيد، وهي بذلك نظم حدودية نطاقية ومعيشية، ليس للإنسان فقط، وانما لكل الكائنات الحية التي يمكن ان تجد موطنها فيها.

يدعو التوافق الوظيفي هكذا الى التوافق العضوي ما بين النظام الايكولوجي وموجوداته من المنتجات الصناعية ومستخدميه. وهذا التوافق ينبغي ان يشابه التوافق الذي تحيا وفقه الكائنات الحية. وعلى وفق ذلك، فان المصمم ينبغي ان يأخذ بالحسبان الخصائص الفردية لكل منتج مستخدم في الفضاء الحضري، وان ينظر الى صفاتها وخصائصها كوحدة موضوعية تجمع المكونات كلها في كل موحد ومتناغم.

في الكثير من الحالات، فان البيئات الإنسانية، مثل المنتجات الصناعية البيئات الطبيعية والمدن او الساحات العامة والشوارع، او ربما بناية محددة، تتجه الى التطور طبيعيا في مكانها على وفق تدخلات محددة ان كانت طبيعية او بشرية. فإنها تتطور وتنمو عضويا استجابة لاحتياجات واهتمامات الانسان، وبالتوافق مع الكثير من العوامل الحضارية. ومن ثم، فان المنتجات الصناعية في الفضاءات الحضرية تتوافق وظيفيا وعضويا مع النظام الايكولوجي. وهذا التوافق لا يكون فقط بناءاً على رؤية المصمم الحضري واعتباراته الجمالية، وليس فقط على وفق رؤية المصمم المعماري او المصمم الصناعي وحساباته الجمالية الأخرى. بل بدلا من ذلك، فان هذه المكونات تتطور نتيجة لكل العوامل المؤثرة، والتي تشكل مكونات الفضاء الحضري من المنتجات الصناعية بمرور الزمن. وفي النهاية نجد ان التوافق وجد طريقه للوجود، هذا التوافق الذي هو في جوهره وظيفي قائم على تحقيق رغبات الانسان في البيئة التي يحيا فيها. ويمكن القول ان التداخل ما بين مكونات النظم الايكولوجية من المنتجات الصناعية والفضاء الحضري، يحتوي على التوافق الوظيفي مدمجا في التكوين النهائي له كجزء من المعادلة التكاملية، وتتداخل اعتبارات المنفعة مع اعتبارات الجمال في هذه المعادلة، انطلاقا من ان الوظائف التي يقدمها المنتج الصناعي هي نظم نفعية تشعر المستخدم بالاعتمادية وبالفخر وبالتالي نوع من المتعة في امتلاك او التفاعل مع الشيء. يشار هنا الى ان المنتجات الصناعية في واقع وجودها المادي لا تعد اعمالا فنية، اذ تتداخل في نظمها التكوينية اعتبارات نفعية ومنطلقات حضارية، ونظم استخدامية تتفاعل مع النظم البشرية ضمن المرجعيات الحضارية والنفسية والمادية والانثروبولوجية كافة، وفي الوقت ذاته فأنها ترتبط بشكل او باخر بالمنتجات الاخرى التي يحتويها السياق الذي تتواجد فيه ويؤثر كل منهما بالآخر على مستوى التركيب المظهري وعلى مستوى دواعي الوجود، وعلى مستوى طبيعة النظام الايكولوجي ذاته.

ثانيا: التفاعل الغامر

"النظم الايكولوجية هي نظم ذات تركيب متسق، وهي نظم حية تكون فيها المنتجات الصناعية المادية والحية متفاعلة مع بعضها الاخر بعلاقات متبادلة" (Berlant, A.2012.p196). وعلى هذا الاساس يقترح (التفاعل الغامر) ارتباط البشر بالنظم الايكولوجية بشكل فاعل، ولذلك فان عملية التقييم الجمالي –

ضمن إطار النقاش - هي عملية ينبغي ان تعتمد مدخلات حسية متعددة من اجل التوصل الى تقييم حقيقي للتجربة التي يخوضها الانسان مع النظام الايكولوجي المكون من المنتج الصناعي والفضاء الحضري. وهنا، فان هذا المقترح يتحدى الثنائيات التي تفصل ما بين الشخص والشيء، ما بين الطبيعة والحضارة. أي من اجل ان يقيم الانسان تقييما حقيقيا للنظم الايكولوجية التي يتفاعل معها، فأن عليه تقليل المسافة الفاصلة بينه وبين النظام الايكولوجي. اذ ان التقدير الحقيقي للمنتجات الصناعية الموظفة في الفضاءات الحضرية، يحدث فقط عبر عملية انغمار ضمني لا محدود. لأنه يحدث عبر التشابك ما بين الادراك والكائنات والأماكن والمنتجات. ان وجهات النظر الحالية حول الجماليات الايكولوجية، والتي تنطلق من وجهات النظر الجمالية الفلسفية، هي في الواقع وجهات نظر لا تغني عن الحاجة الى بيان التأثير الحقيقي للنظم البيئية التي نحيا فيها. كون الاستجابات الجسدية تبنى على طبقات متعددة من الادراكات الحسية ترتب في الدماغ بطريقة ذات اتجاهات تحولية بشكل أكبر من فعل الاستجابات الادراكية المجردة.

كل ما سبق يحيلنا الى مفهوم يتعلق بحقيقة ان عدم الاتزان الجمالي في الدراسات الايكولوجية، يبنى على افتراض انه يمكن ان (نُشيّءْالمنتجات الصناعية، الا ان الواقع يكشف ان تفاعلاتنا مع المنتجات الصناعية والفضاءات الحضرية التي نحيا فيها ونتفاعل معها بشكل او باخر هي أيضا تفاعلات حسية وانفعالية، تعتمد بشكل مباشر على التفاعلات الجسمانية وتتداخل معها. كوننا نُغمَر في البيئات الحضرية حين نتحرك خلالها ونستخدم المنتجات الصناعية الموظفة فيها، لذلك تتحول تلك البيئات الى أكثر من مجرد حدائق او مراكز تسوق او حدائق العاب عامة، بل تتحول الى بيئة نحيا فيها، نؤثر فيها وتؤثر فينا بأشكال مختلفة.

بالتأكيد، فان حساسيتنا الكاملة تتأثر بعوامل واوضاع مختلفة على وفق طبيعة الحيز الايكولوجي الذي نتفاعل معه، طالما ان استلامنا لمفردات العالم الخارجي لا يتم عبر مدركات وحواس منفصلة فحسب، بل هو إدراك حسي كامل وموحد، عبر مدركات النظر والسمع والشم والتذوق واللمس تشترك فيه الحواس بأكملها. الا ان هناك انماط اخرى من الحساسية العضوية التي نتسلمها عبر هيكلية وبنية الجسم الكلية، مثل الحاسة الحركية kinesthetic sense، والتي تختص بالوعي الحركي لأعضاء الجسم، وكيفية استلام الاحساسات المتعلقة باستخدام المنتج الصناعي الموظف في الفضاء الحضري. او الحاسة العظمية او المفصلية Skeletal or joint sensation، والتي نتسلم عبرها مدركات الأوضاع ومدركات صلابة المنتجات الصناعية ودرجة مقاومة سطوحها.

ان المنتجات الصناعية التي نتفاعل معها في الفضاءات الحضرية، نتسلمها من الداخل، فنحن متضَمَنين ومتموضعين ومغمَرين فيها. وهذا يضمن لنا ان النظم المكونة من المنتج الصناعي والفضاء الحضري، تتحول الى (عالم) نتشابك معه، ليس كملاحظين، وانما كمشاركين فاعلين. اذ ان إدراك المنتج الصناعي في الفضاء الحضري من الداخل، كما هي حقيقتها، لا تتحقق من خلال النظر إليها ولكن في أن نكون معها وفي داخلها. وهنا فان النظم الحضرية ومنتجاتها الصناعية تصبح شيء مختلف تماما. اذ إنها تتحول إلى (عالم) نعيش فيه كمشاركين وليس كمراقبين.

نحن نتفق على أن الجماليات الإيكولوجية للمنتجات الصناعية والفضاء الحضري، تحتاج إلى تطوير خطاب يكشف عن الحالة الواقعية للنظم الطبيعية (والحضارية) كعلاقات متبادلة وليس فقط كاستعراضات. وعلى وفق ما طرحه Berleant، فإن الجماليات المعاصرة تعاني من عدم وجود "لغة" واضحة يمكن أن تعبر عنها الفلسفات السابقة التي تتعلق بالتجربة الجمالية الايكولوجية. علاوة على ذلك، لم تكن الجماليات التقليدية كافية في حساب "المواقف التي يبدو أنها تختبر مدى الاستجابة الجمالية، مثل الظروف البيئية القاسية" (Berlant, A.2012.p76). وهنا تتأتى أهمية إعادة التفكير في مفهوم المنتجات الصناعية الموظفة في البيئات الحضرية على أساس كونها تجربة متعددة الحواس من أجل " تحويل فكرتنا عن البيئة الحضرية من مجرد شيء مرئي إلى كونها نظام ينخرط فيه البشر بنشاط" (Leddy.2008.p193). فالنظم الايكولوجية المكونة من المنتج الصناعي والفضاء الحضري، هي نتاج انساني في كل شيء، "سواء تم تأطيرها كحدائق عامة، او شوارع وساحات، محفوظة كمحمية طبيعية، أو مشيدة على هيئة مراكز تسوق، يتم تحديد كل نظام واختياره من قبل البشر، ويجسد ويعرض تأثيرات العمل البشري.

التحليل الجمالي للمنتج الصناعي

على وفق متغيرات النظم الايكولوجية للتصميم الحضري

على وفق الطروحات التي تم اعتمادها كبنية معرفية في استطلاع ادبيات البحث، فان نظم الجماليات الايكولوجية تحتاج الى مدخلات جديدة يمكننا عبرها ان نجري تحقيقا شكليا ووظيفيا وتفاعليا لطبيعة التصميم الكلية للنظم المتداخلة والمتمثلة بالمنتج الصناعي والتصميم الحضري، بوصفهما نظاما ايكولوجيا ذو ارتباطات متداخلة يؤثر أحدهما في الاخر على وفق مدخلات البنية التركيبية ومخرجاتها الجمالية التي يتم تسلمها والتفاعل معها جسديا وحسيا وانفعاليا.

وتم اختيار ثلاث نماذج بشكل قصدي لتصميمات حضرية كعينة تحليلية، انطلاقا من اعتبارات تصميم الفضاء الحضري، والمتداخل او المبني على أهمية وجود المنتج الصناعي، بوصفه احد العناصر المكملة للفضاء الحضري. فضلا عن ان اختيار هذه النماذج كان على وفق منطلقات تناسبها الشكلي والوظيفي مع المنطلقات المعرفية لموضوعة البحث. وهذه النماذج تحددت بالتالي:

1. تصميم افتراضي لاحد ابنية المكاتب الحكومية من تصميم شركة gain group.
2. تصميم افتراضي لشارع تايلور في سان فرانسيسكو، من تصميم شركة SFMTA.
3. تصميم افتراضي لاحد المواقع العامة في هونج كونج من قبل (جون وونج).

ومن ثم، فإننا سنعمد الى تبني عددا من الاستراتيجيات الفنية والتصميمية كمحاور تحليلية لتكون قواعد معرفية وتطبيقية نتمكن من خلالها من تحليل المنتج الصناعي في البيئة الحضرية بوصفهما منظومة ايكولوجية موحدة. وستتحدد هذه الاستراتيجيات بالتالي:

1. أكبر التأثيرات بأقل الوسائل.
2. الوحدة في التنوع.
3. الأكثر تطورا ولازال مقبولا.
4. التطابق المثالي.

التحليل

من اجل ان تكون عملية التحليل للنماذج المختارة، وعلى وفق المحاور التي سبق ذكرها، عملية موضوعية نتجنب عبرها (قدر الإمكان)، اسقاطات الذات المختصة، فاننا سنعمد الى تبني اراء مختصين اخرين في الموضوعات المطروحة على مستوى المحور التحليلي الواحد، عبر اقتباس طروحاتهم وافكارهم المنشورة في البحوث والكتب العلمية، لنتمكن من الخروج باراء تملك القدرة على الحكم والطرح الموضوعي. وهي في واقع الامر عملية يعمد الى تبنيها معظم باحثي العالم في مختلف التخصصات البحثية.

اولا: أكبر التأثيرات بأقل الوسائل

نحن كبشر، عادة ما نحب ان نستثمر اقل مقدارا من الوسائل مثل: الجهد، الموارد، سعة الدماغ، لكي نحصل على اعلى التأثيرات الممكنة، في كثير من الحالات الإنسانية مثل: البقاء، إعادة الإنتاج، التعلم والتفسير. ومن ثم، فان التركيبة الشكلية تعد جميلة فقط عندما تكون حاوية على القليل من الافتراضات او التفسيرات والتي يمكن ان تصف او تفسر نطاق واسع من الظواهر (Boselie, & Leeuwenberg, 1985.p11). وبالمثل فان الأنماط البصرية تكون سارة عندما تكشف ميزات وخصائص التصميم البسيطة نسبيا، عن غنى في المعلومات.

شكل (1) يوضح أحد التصاميم الافتراضية للمنتجات الصناعية الموظفة في أحد الفضاءات الحضرية
المصدر: www.thegainesgroup.com/green-term-defined-biophilic-design /

فالعلاقة ما بين الوسائل والتأثيرات التي يعرضها التصميم الحضري بموجوداته من المنتجات الصناعية مثل وحدات الاستراحة وانية النباتات واعمدة ووحدات الانارة (كما موضح في الشكل السابق) يمكن ان تؤسس بعلاقة المنتج بغرضه وعلاقة المنتج وغرضه بتصميم الفضاء الحضري. اذ ان عمليات التقدير الجمالي (للأقل والاكبر) ما بين وسائل وتأثيرات معطاة، تعتمد على نظام من البدائل المفترضة لكلا العاملين (الوسائل والتأثيرات). على هذا الأساس فان "جماليات المنتج الصناعي في الفضاء الحضري تعتمد بشكل كبير على الكيفية التي يقيم بها الناس المنتج وسياقه بناء على نظام من البدائل الواقعية او الافتراضية" (Mads.2013.p6).

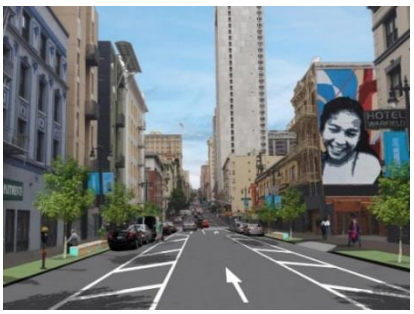
ان تصميم المنتج ووجوده في الفضاء الحضري بوصفهما منظومة ايكولوجية موحدة، تجعل من المنتجات الصناعية نظاما من الوسائل المؤسسة لإحداث تأثيرات كمية ونوعية. كمية من ناحية تحقيقها للأهداف الغرضية المتوخاة منها، ونوعية لكونها تؤسس على وفق مبدأي التوافق الوظيفي والتفاعل الغامر اللذان تم

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

طرحهما في ادبيات البحث. اذ ان وجود المنتج الصناعي في الفضاء الحضري يكون انطلاقا من كونه عنصرا متمما لوظيفة الفضاء الحضري، ومن جانب تأثيراته الأخرى فإنها تكون على المستويات الحسية والجسمانية والعقلية والتفاعلات الاجتماعية. بما يتيح في ان تكون التأثيرات التي يحدثها المنتج والفضاء الحضري أكبر من كونه وسيلة مجردة لأداء غرض محدد. فالتأثيرات يمكن ان تصنف الى: اختبارية (تقدم لنا تجربة إبداعية)، او انطباعية (تثير نوعا من الانطباعات التعاونية ما بين مستخدمي المنتجات الموظفة في الفضاء الحضري)، او سلوكية (تغير من سلوكيات الافراد في التفاعلات الاجتماعية التي يتيحها الفضاء الحضري) (Fokkinga.et al.2014.p77).

ثانيا: الوحدة في التنوع

الوحدة في التنوع يعد واحد من أقدم المبادئ الجمالية، والذي انبثق من الفلسفات الاغريقية القديمة، اذ اثبتت الدراسات الحديثة أهمية هذا المبدأ على المستوى التطوري والعصبي والفسلجي للمتلقي (Ramachandran.2004.p192). ونحن نميل كبشر الى رؤية المنتجات الصناعية المتقاربة من بعضها او تلك التي تبدو متشابهة او تبدو وكأنها تنتمي الى بعضها الاخر. اذ ان هذه النزعة الادراكية في محاولة التجميع او اكتشاف العلاقات، هي في الواقع نزعة معززة للإدراك البشري، لأنها تسمح لنا بتحديد المنتجات الصناعية او ان نعزو المعنى للكليات. وهذه النزعة التطورية، أدت الى ان تكون هنالك ميزة او فائدة عصبية وفسلجية في إيجاد صلات بين المنتجات الصناعية. وبالنظر لمحدودية سعة الدماغ البشري، فان عملية استخلاص العلاقات ما بين الاحداث والظواهر هي في الواقع عملية اقتصادية في توزيع الموارد وتصنيف الظواهر لفهمها والسيطرة عليها.



الاشكال (2 و3) يوضحان تصميم افتراضي لشارع (تايلور) أحد شوارع سان فرانسيسكو لتقليل نسبة الحوادث المرورية المتكررة.
المصدر: www.sfmta.com/projects/safer-taylor-street

وهذا يحيلنا الى المبدأ الاول (أكبر التأثيرات بأقل الوسائل) من حيث ان المطلوب هو توفير بيئة حضرية متوازنة لا تظهر فيها الفواصل الادراكية التي ترهق عملية الادراك بإعادة التحليل لاستنتاج مستويات الوحدة التصميمية من قبل المتلقي. وهذا التحليل البصري هو تحليل قسري تطوري لا يمكن للإنسان استيعاب البيئة المحيطة به بشكل سلس بمعزل عن ادواته الادراكية. وضعفه او انهيار منظومة الانسجام في التنوع الذي تتصف به عناصره سيؤدي بالضرورة الى انهيار منظومة الوحدة الادراكية وارهاق العقل التحليلي للمتلقي للوصول الى حالة الاطمئنان المتوخاة في الفضاء الحضري النموذجي ليطلق عليه صفة الجمالية الموضوعية.

فالقيمة الجمالية للوحدة في التنوع تنبع من كونه "يعظم كلا العنصرين: الوحدة الموضوعية للعناصر المستخدمة، والتنوع في استخدام العناصر، من اجل تحقيق نوعا من التوازن يمنحنا تقديرا جماليا كبيرا" (Post.et al.2016.p142). فالوحدة هي العنصر المسيطر في علاقة (الوحدة في التنوع)، وذلك لأنها تمثل (النظام) الذي يحكم علاقات الأجزاء في تصميم المنتج الصناعي والفضاء الحضري، فضلا عن كونها تمثل نظاما من العلاقات بين المنتجات الصناعية الموظفة في الفضاء الحضري ونوع التصميم الذي انشا على وفقه النظام الحضري ذاته، مما يجعلهما نظاما ايكولوجيا يملك علاقات مترابطة من التشابه والاختلاف، أيا كانت درجة الاختلاف والتنوع.

فالوحدة من جانب والتنوع من جانب اخر يمثلان بكونهما صفتان مستقلتان عن بعضهما الاخر، ولكن يرتبطان في علاقة إيجابية تؤثر على مستويات التقدير الجمالي للمنتج الصناعي من جانب والفضاء الحضري من جانب اخر، وكلاهما كوحدة مشتركة تمثل تنوعات متباينة قد تصل الى حدود التعقيد المقنن الذي يجد حضوره وكينونته بشكل توازن مثالي للقيم الجمالية المتباينة ذات الوحدة الموضوعية المترابطة على صعيد التكوين الكلي للنظام الايكولوجي الممثل للفضاء الحضري والمنتج الصناعي.

ثالثا: الأكثر تطورا ولا زال مقبولا

أحد أكثر النظريات الجمالية التي تم اختبارها في الكثير من الدراسات المقدمة حول الجماليات القياسية، هي نظرية التفضيل المنمذج (Whitfield.2000,). اذ وفقا لهذه النظرية، فنحن نفضل المنتجات الأكثر قياسية. أي المنتجات المتعارف على خصائصها وصفاتها الشكلية والأدائية وتحمل ميزات تم اختبارها مسبقا لصنف معين من المنتجات. أي تلك المنتجات التي عادة ما تكون مألوفة وتم تعريضنا لها بشكل متكرر. ومثل هذا التفضيل للأشياء المألوفة عادة ما يمكننا من التكيف مع العالم المحيط، اذ انه غالبا ما يقود الى خيارات امنة بدلا من المخاطرة باللامعروف. وهي الحالة ذاتها التي اوضحها لنا Bornstien بقوله: "انه من تمكن من البقاء أكثر، وأنتج ومرر الصفات الوراثية الى الأجيال اللاحقة، هو الانسان الذي سكن الكهوف وكان لديه خوف صحي من الغريب واللامالوف، من الوحوش المترصدة في الخارج، وليس ذلك الانسان المخاطر الذي كان يراقب الحيوانات الغريبة وغير المعروفة من على مسافة وقرر ان يقترب أكثر ليتعرف عليها أكثر" (Bornstein.1989.p274).

الاشكال (4 و5) تصميم افتراضي لاحد المواقع العامة في هونج كونج من قبل (جون وونج).
المصدر: https://frameworks.ced.berkeley.edu/2012/john-wong-making-cities-livable/

وفي الوقت ذاته، فان الناس غالبا ما ينجذبون الى المنتجات الصناعية الجديدة وغير المألوفة، والمنتجات الصناعية الاصيلة. جزئيا لتجاوز الملل وتأثيرات الاتخام، اذ ان هذه القضية غالبا ما تم الإشارة اليها في الكثير من الدراسات، في ان تفضيل المنتجات الصناعية الجديدة هي في الواقع صفة تكيفية، وعلى الأخص لدى الأطفال، ومن هذا المنطلق فان الجدة تيسر عملية التعلم.

ولكن هذا الانجذاب الى الجديد واللامألوف في سياق السلوك الناضج للإنسان البالغ وعلى اثر التجربة الانسانية المتعاقبة والمتوارثة. لا يتم الا بعد الاطمئنان الادراكي بأن هذه التجربة تخضع لضوابط البيئة الامنة. وهذا ما يفترض ان توحي به البيئة الحضرية التي لا يريد المتلقي المتفاعل معها هنا ان يستهلك جهدا ادراكيا في تحليل مستوى الامان الذي يؤهله لخوض تلك التجربة الجديدة واللامألوفة انطلاقاً من المبدأ الاول الذي تطرقنا اليه هنا اي أكبر التأثيرات بأقل الوسائل. بل هو بحاجة فقط الى الاحساس بالثقة بالنظام الحضري من خلال الانسجام الذي يستشعره في البيئة الحضرية المحيطة رغم تنوعها.

رابعا: التطابق المثالي

عادة ما تكون المنتجات متعددة التأثيرات، فهي تخاطب حواس مختلفة في الوقت ذاته. فعندما نقود سيارة ما، فنحن نرى لوحة القيادة Dashboard ونسمع المحرك، وصوت الإشارة المتقطع، ونشعر بمقود السيارة ونشتم جلد تنجيد المقاعد. ان هذا النوع من التطابق يمكن ان نجده في المقولة الشهيرة للويس سوليفان (الهيئة تتبع الوظيفة)، والذي يمكن الان ان نحوله بسهولة الى (السمع واللمس والشم والبصر يتبعون الوظيفة). اذ من المهم ان نؤكد هنا ان الوظيفة التي نعنيها لا تتحدد بالوظيفة الادائية للمنتج، فوظيفة المنتج من الممكن جدا ان تكون اختبارية او مختبرة مثل ان تمتع وتغني وتلهم وتعزز هوية الفرد. ويرى البعض ان مثل هذه التجربة تؤثر بشكل كبير في قرار المستهلك بالاقتناء أكثر من الوظائف الادائية.(جاسم خزعل، 2009) فبجعل كل الوسائل الحسية متطابقة مع التجربة الكلية المقصودة، هي في الواقع مهمة ذات أولوية للمصمم. وفضلا لذلك، فان المصمم في بعض الحالات قد يرغب في تحقيق تجربة تتسم بالمفاجأة لزيادة الاهتمام للمنتج، وفي هذه الحالة فان تحقيق حالة التطابق بين الرسائل الحسية هي في الواقع عاملا أساسيا في زيادة القيمة الجمالية للمنتج (Ludden.et al.2006.p34).

بما يحيلنا هنا الى المبدأ الثاني الذي يتعلق بالوحدة في التنوع من حيث ان التنوع في الوحدات الايكولوجية المؤسسة للنظام الحضري العام لكي يؤسس للتطابق التام في الاتساق بين مصادر التلقي ومصادر الاخراج يجب ان يدرس النظام العام من حيث التنوع التبادلي في العناصر الاساسية والتي يجب ان تكون ضمن نظام موحد للوصول الى أفضل درجة من التطابق في السعي للوصول الى المثالية.

الاستنتاجات

1. الجماليات الايكولوجية للمنتج الصناعي والتي تم طرح أسسها المعرفية واستراتيجياتها التصميمية المعتمدة لتعزيز قيمها النوعية، تنطلق من عد المنتج الصناعي بوصفه أحد أدوات الحوار التي يصمم على وفقها الفضاء الحضري والتي يشترك كل منهما في تكوينه.
2. المنتجات الصناعية (كوحدات الاستراحة وانية النباتات واعمدة الانارة ولوحات الإعلان والعاب الأطفال... وغيرها)، تمثل بكونها عناصر أساسية في تشكيل الفضاء الحضري، لتكوين منظومة

ايكولوجية موحدة تحمل لغة مشتركة. وهنا فان المنتج الصناعي والفضاء الحضري يدخلان في علاقة توافق وظيفي يكمل أحدهما الاخر ويغني قيمه الجمالية ولغته الحوارية.

3. عبر الطروحات التي تم خطها في ادبيات البحث، وعبر التأكيد على ان عمليات التقدير الجمالي للمنتج الصناعي الموظف في الفضاء الحضري تعتمد على عناصر المعلومات المستشفة من البنية الكلية للنظام الايكولوجي المكون للفضاء الحضري والمنتج الصناعي، وكذلك على نوع التأثيرات التي يحدثها الفضاء الحضري والمنتج الصناعي مثل الانفعالات الحسية والتجربة الجسدية والفكرية، والتي تعتمد على مرجعيات حضارية وفلكلورية وإقليمية، تم التوصل الى عدد من الاستراتيجيات التي تمكننا من تعزيز القيم الجمالية للمنتج الصناعي الموظف في الفضاء الحضري، والفضاء ذاته.
4. استراتيجية أكبر التأثيرات بأقل الوسائل تتيح لنا تصميم المنتج الصناعي والفضاء الحضري على حد سواء عبر تراكيب تسهل قراءتها والتفاعل معها بما يضمن احداث تأثيرات عقلية وحسية وانفعالية كبيرة تتيح لمستخدم المنتج الصناعي في الفضاء الحضري من اختبار تجربة مثالية تؤثر فيه على مختلف المستويات الإنسانية.
5. استراتيجية الوحدة في التنوع، تمكننا من استخدام عناصر متباينة في صيغها التركيبية وعناصرها الشكلية والوظيفية ضمن وحدة موضوعية تمكن مستخدم المنتج الصناعي في الفضاء الحضري من اختبار تجربة ذات تباينات ادراكية مختلفة وإيجاد ترابطات بين عناصر المنتج والفضاء الحضري بوصفهما نظاما ايكولوجيا مشتركا يعبر عن وحدة كلية ونظام موحد، يملك من التباين ما يجعله حيويا ومؤثرا، ومن الترابطات ما يجعله نظاما موحدا مكملا لبعضه الاخر.
6. استراتيجية الأكثر تطورا ولازال مقبولا فتوصلنا عبرها الى إيجاد صيغ من الجدة تكون محفزة لنظام التعرف والتعلم والاختبار لدى مستخدم الفضاء الحضري والمنتج الصناعي. مما يؤكد على مواكبة التطورات الفنية والايكولوجية والتكنولوجية. وان تكون هنالك علاقة من التوازن بين صيغ الجدة وصيغ المألوف، لتكون عناصر تصميم المنتج الصناعي والفضاء الحضري حاوية على مقومات محفزة ومثيرة وفي ذات الوقت تمكنه من التعرف عليها وتصنيفها ضمن فئاتها التي تفاعل معها مسبقا.
7. استراتيجية التطابق المثالي أكدنا من خلالها على ان عمليات التفاعل مع النظام الإيكولوجي المكون من الفضاء الحضري والمنتج الصناعي، تؤثر في مستخدم الفضاء الحضري على مختلف توجهاته الحسية والعقلية والانفعالية والجسدية. اذ ان التطابق ما بين المنتج الصناعي والفضاء الحضري والمستخدم، هي علاقة تفاعل غامر تشمل كافة المكونات المادية المكون منها النظام الايكولوجي، والتأثيرات التي تحدثها لدى المستخدم.

References

1. Al.baalabaky, Muneer & Ramzy Muneer Al.baalaba;y, Modern almoured Dictionary, science for millions publication, Lebanon, 2011.
2. AlUqaily, jasim Khazaal, Artistic presentation-principles of Industrial Design, alfath for printing and publication, Baghdad, 2014.

3. Berlant, A. Aesthetics Beyond the Arts, Ashgate, 2012.
4. Berleant, A. The Aesthetic of Art and Nature, in Carlson, A. & A. Berleant (eds): *The Aesthetic of Natural Environments, Broadview Press.* 2004.
5. Bornstein, R. F. Exposure and affect: Overview and meta-analysis of research, Psychological Bulletin, 106, 1989, pp265-289.
6. Boselie, F. & Leeuwenberg, E. Birkhoff revisited: Beauty as a function of effect and means. American Journal of Psychology, 98, 1985,1-39.
7. Carlson, A. & A. Berleant, *the Aesthetic of Natural Environments, Broadview Press. 2007.*
8. Carlson, A., 'On aesthetically appreciating human environments', *Philosophy & Geography*, vol. 4, No. 1, 2001, pp.9-23.
9. CONNIE SVABO, KATHRINE EKELUND, ENVIRONMENTAL AESTHETICS: NOTES FOR DESIGN ECOLOGY, No 6 , Nordes, Design Ecologies, 2015, pp. 1-9.
10. Fanren Zeng. Ecological Aesthetics in the View of Contemporary Ecological Civilization. Literature Review, 2005, 04: pp48-55.
11. Fokkinga, S., Hekkert, P., Desmet, P., & Özcan, E. From product to effect: Towards a human-centered model of product impact. In Y. -K. Lim, K. Niedderer, J. Redström, E. Stolterman, & A. Valtonen (Eds.), Proceedings of the Design Research Society Conference: Design's Big Debates. Umeå, Sweden: Umeå Institute of Design. 2014. pp. 71-83.
12. Gobster, P. H. Development of ecological aesthetics in the west: A Landscape perception and assessment perspective. Academic Research, 4, 2010, pp2 –12.
13. Ignatieva, M., Stewart, G., & Meurk, C. Planning and design of ecological networks in urban areas. Landscape and Ecological Engineering, 7, 2011, pp17 –25.
14. Jasim Khazaal Baheel, industrial Design Aesthetics in light of modern interaction theories, doctoral dissertation, Design Department, college of fine arts, university of Baghdad, 2013.
15. Jasim Khazaal Baheel, product appearance and its role in user prefrences, Alacademy, No.52, 2009, pp.173-188.
16. Joan Iverson Nassauer, Culture and changing landscape structure, Landscape Ecology vol. 10 no. 4. SPB Academic Publishing bv, Amsterdam,1995. pp 229-237.

17. Joseph E. Brenner, The Philosophy of Ecology and Sustainability: New Logical and Informational Dimensions, International Center for the Philosophy of Information, Xi'an Jiaotong University, Xi'An, China, Philosophies, 3, 16; 2018, pp1-21.
18. Kai You, Ecological Aesthetics in Product Design, 2nd International Conference on Economy, Management and Education Technology (ICEMET) 2016. Pp690-693.
19. Leddy, T. The Aesthetics of Junkyards and Roadside Clutter IN Contemporary Aesthetics, vol.6.2008.
20. Li Sui. The Formation of Modern Ecological Aesthetic Consciousness and Text Construction. Liaoning University, 2008.
21. Ludden, G. D. S., Schifferstein, H. N. J., & Hekkert, P. Visual-tactual incongruities in products as sources of surprise. Submitted for publication. 2006.
22. Mads Nygaard Folkmann, The Aesthetics of Imagination in Design, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 2013, pp1–11.
23. Németh, J. Controlling the Commons: How Public Is Public Space? *Urban Affairs Review*, 48, 2012. pp. 811-835.
24. PAUL HEKKERT, Design aesthetics: principles of pleasure in design, Psychology Science, Volume 48, (2), 2006 pp. 157 – 172.
25. Post, R. A. G., Blijlevens, J., & Hekkert, P. 'To preserve unity while almost allowing for chaos': Testing the aesthetic principle of unity-in-variety in product design. *Acta Psychologica*, *163*, 2016. pp142–152.
26. Ramachandran, V. S. A brief tour of human consciousness. New York: PI Press. 2004.
27. Sequera, J. and Janoschka, M. Citizenship and Public Space in the Age of Neoliberal Globalization, *Arbor*, Vol. 188-755, 2012. pp. 515-527.
28. Sergio GARCÍA-DOMÉNECH, URBAN AESTHETICS AND SOCIAL FUNCTION OF ACTUAL PUBLIC SPACE: A DESIRABLE BALANCE, Theoretical and Empirical Researches in Urban Management, Volume 10 Issue 4 / November 2015, pp54-65.
29. Solcki W. D. Leichenko R. Urbanization and the metropolitan Environment: lessons from New York and Shanghai. Environment, 48, 2006, pp. 8-23.
30. Whitfield, T. W. A. Beyond prototypicality: Toward a categorical-motivation model of aesthetics. Empirical Studies of the arts, 18, 2000, pp1-11.
31. Yawei Zheng. The Application of Ecological Aesthetic Thoughts from Traditional Philosophy in Product Design Field. Shanghai Jiao Tong University, 2007.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/245-262

Ecological Aesthetics of Industrial Product in Urban Design

jasim khazaal AlUqaily[1]

Ali Ghazy Matar[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 93 - year 2019
Date of receipt: 21/6/2019…....Date of acceptance: 21/7/2019…....Date of publication: 15/9/2019

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

Abstract

The research addressed the ecological impact of the industrial product as one of the basic aesthetic elements in urban design. The research discussed the nature of the overall ecosystems of the industrial product in urban spaces, and the type of impact they have on each other. The discussion of impacts started from the identification of cognitive and non-cognitive viewpoints in the vision of ecological aesthetics, passing through the inputs of cognitive systems that see that the ecosystem made of the urban space with the existence of the industrial product as one of its constituents, are in fact systems based on functional symmetry between urban space design and the design of the industrial product and the dependence of each other to enrich their aesthetic elements, let alone counting the ecosystem of urban space and industrial product an interactive system that provides a holistic and immersive experience. The researchers analyzed the ecosystems made up of urban space and the industrial product according to specific strategies that allow the formation of a unified ecosystem with distinct aesthetic considerations based on four basic strategies:

1. Bigger effects with less means.2. Unity in diversity. 3. The most sophisticated and still acceptable. 4. Perfect match. The nature of the ecological aesthetics of urban spaces with the presence of industrial product was discussed as an important element in the formation of urban spaces, according to the four previous strategies.

Keyword: (ecological aesthetics, industrial product, urban design).

[1] College of fine arts/ University of Baghdad .gasimkhazaal@yahoo.com.

[2] College of fine arts/ University of Baghdad .Art62002@yahoo.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/263-278

قيـــــم المستهلـــك الذاتيـــة و انعكاسها على تصميم الأزياء

وسن خليل إبراهيم[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/6/21 ، تاريخ قبول النشر2019/7/21 ، تاريخ النشر2019/9/15

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

الملخص

يتناول هذا البحث موضوعة الانعكاسات الذاتية لقيم المستهلك على تصميم الأزياء. اذ ان ذات المستهلك تتحدد بفكرة المستهلك عن نفسه، على وفق قيم فكرية وروحية واجتماعية، وتأخذ هذه القيم انعكاسها الفكري بصورة قيم مادية يجدها المستهلك في تصميم الأزياء. وهذه القيم تنطلق من اعتبارات بين ما هو فكري يتمثل بقيم المستهلك، وبين ما هو مادي يتحدد بتصميم الزي، والتي تنطلق أيضا من قيم تكون ظاهرة او ضمنية في تصميم الزي، كالوظيفة والجمال والرمز. وتتمثل ذات المستهلك صورتها المادية في تصميم الزي عندما تكون القيم العيانية الظاهرة ممثلة لقيمة او أكثر من قيم المستهلك.

الكلمات المفتاحية: قيم المستهلك، الذات، تصميم الأزياء.

مقدمة

يرتبط مستهلك العصر الحالي بالأزياء التي يستخدمها ارتباطا يحمل بين ثناياه تعقيدا يتحدى الوصف، وتأخذ هذه الازياء اعتبارات تصل لديه حد الشخصية، والتميز، والمعيار الاجتماعي. اذ يميل مستهلكو عصرنا إلى عد الازياء التي يمتلكوها ويرتدوها بكونها السلاح الذي يستطيعوا من خلاله ان يحددوا المعيار الاجتماعي والذاتي والجمالي الذي يودون ان يظهروا به.

ونحن ايضا كمتلقين، نميل غالبا الى تحديد الاشخاص الذين نتعامل معهم في مجتمعاتنا السكنية والمهنية ضمن معايير محددة قد تفرضها او تقرها نوع الازياء التي يرتديها هؤلاء الاشخاص، وهنا ستكون هذه المعايير كاحكام يطلقها المستهلكعلى تصميم الزي.

فالبحث ينطلق من تساؤلات عديدة، مثل، لماذا نختار ان نقتني ازياء ذات ماركة معروفة؟ لماذا نقتني الازياء التي تجعل من صورتنا بين الناس جميلة؟ ما الذي يدفعنا إلى اقتناء مثل هذه الازياء؟

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة.wassankhalel@yahoo.com

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وانطلاقا من التساؤلات السابقة فإننا سنحدد تساؤلا عاما يكون نقطة الانطلاق لنا في بحثنا عن ماهية القيم الذاتية والاجتماعية والنفسية التي يستمدها المستهلك عند اختياره لنوع وتصميم الازياء وسيكون تساؤلنا:

ما هي العوامل التي تولدها الازياء في تحديد وصياغة المعيار الذاتي والاجتماعي للمستهلك؟

وتنطلق أهمية البحث من إلقاء الضوء على جانب مهم من جوانب الفردية الإنسانية، وارتباط الذات الإنسانية بتصميم الازياء ارتباطا تتمثل فيه الصفات الإنسانية تمثلا ماديا في تركيبة الزي، تحت ضواغط الفكر الإنساني والمؤثرات الاجتماعية، ذات المرجعيات الحضارية. لتتفاعل في تركيبة معقدة مانحة الصورة الفكرية لاختيار الزي صورة مادية ذات أبعاد مظهرية.

ويتحدد البحث، **موضوعيا**: بدراسة قيم المستهلك الذاتية وانعكاسها على تصميم الأزياء، **ومكانيا**:بالازياء العالمية لبعض المصممين العالميين(ايف سان لوران، وكالفن كلاين، وفيرساتشي، وايليه صعب). **وزمانيا**: لسنة 2017.

وعلى وفق ذلك، فان فان للبحث هدفين يسعى الى تحقيقهما، هما:

1. تحديد ماهية القيم التي يستمدها المستهلك من الازياء التي يقتنيها ويرتديها.
2. معرفة دور هذه القيم في السياق الاجتماعي ومدى ما تضفيه للمستهلك من اعتبارات اجتماعية.

تحديد وتعريف المصطلحات

القيم: "القيمة: قيمة الشيء: قدره، وقيمة المتاع: ثمنه"(Ibrahim Mustafa ،ص768). وتعرف مفردة القيمة على وفق "لالاند" بأنها " طابع الأشياء الكامن في كونها مقدرة او مرغوبة نسبيا لدى شخص، او عموما، لدى جماعة أشخاص معينين. (النبل في نظر ارستقراطي مقتنع، هو قيمة رفيعة جدا)"(Andre Laland، ص1522).

في حين يعرف قاموس اوكسفورد القيمة بأنها " تلك الميزات الخاصة بشيء ما والتي تساهم بنجاحه وأهميته" (Oxford Dictionary,p283). الميزات التي تحدد معناه أو دلالته كقيمة مضافة له.

الذات: تعرف مفردة الذات بأنها: " تقييم الفرد لنفسه"(Wolman, B.p22). وهي تعني "الشعور والوعي بكينونة الفرد، وهي تنمو وتنفصل تدريجيًا عن المجال الإدراكي، وتتكون بنيتها نتيجة للتفاعل مع البيئة"(Aljerjany ، ص82).

مقدمة

يتميز الإنسان دونا عن الكائنات الأخرى بقدراته العقلية التي تتيح له ملاحظة وإدراك وتفسير وتحليل العالم المحيط به، ليتمكن من معرفة العلاقات بين الأشياء وأسباب وجودها، وعلاقاتها به وعلاقاته بها، ليتمكن من رسم حدوده علاقاته بالأشياء وعلاقة الأشياء به. إن هذه القدرة العقلية هي ما نطلق عليه بطبيعة العقل، وطبيعة العقل هي الفكر، والفكر عبارة عن مجموعة من التصورات أدناها حسية وأعلاها عقلية يتمكن من خلالها الإنسان من إيجاد نوع من النظام الفكري حول العالم المحيط به. ومن حالة البيئة المحيطة التي بها يتأثر ويتغير. ومن هنا فانه حين يعرف نفسه، فانه سيسجل أيضا "أفكار

الموضوعات" التي يتأثر بها. ثم إن تجربته تثرى من اتصالات جسمه بالبيئة المحيطة"(Shakir Abdul Hameed ، ص141).

فمن المفكرين من يرى إن "الفكر ترتيب أمور معلومة للتأدية إلى مجهول"(Aljerjany ، ص90). وكذلك الحال فيما هو مذكور في (المعجم الوسيط)، حيث يُذكر فيه إن الفكر " إعمال العقل في المعلوم للوصول إلى معرفة المجهول"(Ibrahim Mustafa ، ص698).

يركز (سبينوزا) على الفرد الذي حدده بعنصرين هما (العقل والجسد) وان العلاقة بينهما تتحدد بمفهوم العقل عن الجسم وعلاقة الجسم بالعقل كعنصر مدخلات للأفكار والانطباعات من خلال اتصاله بالبيئة المحيطة والتي سيسجل على ضوئها العقل "أفكار الموضوعات" التي يتأثر بها، وان التجربة الإنسانية تثرى في (العقل) الحامل للأفكار ومن ثم يتكون "فكر" الفرد بما يحدده هو ككيان محدد ذي خصوصية. بما يحمله من قيم وعادات وانطباعات حول العالم المحيط لتكون مجتمعة "**فكر**" هذا الفرد.

ونرى ذلك واضحا من تعريفات الجرجاني والمعجم الوسيط، والتي تؤكد على دور المعرفة كأساس فكري معلوم للتوصل إلى نتائج حول شيء محدد، بعد استدعاء مفردات الأساس الفكري لتكوين استقراءات حول الشيء المراد بيان حالته أو تحليله، ومن ثم التوصل إلى استنباطات منطقية حول هذا الشيء والذي كان "مجهول" المعالم.

إذ ترى الباحثة، إن المعرفة الإنسانية تشمل النظام المكون من الإنسان ككلية فردية والعالم، وان عملية تفاعل الإنسان مع البيئة المحيطة تتطلب حضور كافة الملكات الإنسانية، بما في ذلك الإحساس والإدراك الحسي كأنظمة مدخلات لمفردات السياق البيئي.

المستهلك ومفهوم الذات

بعد أن توصلنا إلى إن الفكر هو مجموعة من القيم، يكونها الفرد عبر تاريخه القائم على التفاعلات الفردية والاجتماعية والبيئية. ومن ثم فان مفهوم الذات هو الآخر أحد الاتجاهات الفكرية التي تقوم على مجموعة من المبادئ والقيم، يحددها الفرد وفقا لاعتبارات محددة.

"يعد مفهوم الذات نظاما توثيقيا يفترض الإفادة من الحصيلة النهائية لسلوكيات المستهلك"(Sirgy, J. M,p291). إذ يعد تحديدا مهما لتفضيلات المستهلك لصورة معينة حول الزي. إذ تقترح العديد من الأبحاث، انه مثلما لكل مستهلك شخصيته الخاصة فان للأزياء شخصيتها الخاصة أيضا. ولذلك فان المصممون ومتخصصو التسويق "يحتاجون إلى إيجاد طرق وأساليب فاعلة في مطابقة الازياء والعلامات التجارية مع الخصائص الشخصية أو مفهوم الذات للمستهلك"(Plummer, J.p27). فالشخصية ومفهوم الذات، تعد من الخصائص الفريدة التي نستطيع من خلالها وصف فردية المستهلك، والتي تتشكل بدرجات متنوعة اعتمادا على "البيئة الاجتماعية، الدوافع، السلوك المعتاد، السمات الشخصية الداخلية"(Schiffman.et al,p92).

أن لكلمة الذات في علم النفس معنيين: (Hall. G & Lindsey, p23)

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المعنى الأول :الذات كموضوع حيث أنه يعين اتجاهات الشخص ومشاعره ومدركاته وتقييمه لنفسه كموضوع. وبهذا المعنى تكون الذات هي فكرة الشخص عن نفسه .اي بما يكونه الفرد من قيم ذاتية تحدد طابعه الشخصي وفكرته الذاتية عن نفسه.

والمعنى الثاني :الذات كعملية أي "الذات هي فاعل بمعنى أنها تتكون من مجموعة نشيطة من العمليات كالتفكير والتذكر والإدراك". أي أنها (الذات) المجموع الإدراكي للفرد لنفسه وتقييمه لها، ويتكون من خبرات إدراكية وانفعالية تتركز حول الفرد باعتباره مصدر الخبرة والسلوك. فالذات هي "الشعور والوعي بكينونة الفرد، وهي تنمو وتنفصل تدريجيًا عن المجال الإدراكي، وتتكون بنيتها نتيجة للتفاعل مع البيئة"(Hamid zahran،ص73) .مما يدل على إن الذات هي الشخص على النحو الذي يحس ويدرك ويفكر بنفسه.

فلكل مستهلك صورته الذاتية الخاصة والمتميزة، ومفهوما خاصا ومحددا لذاته، والتي تتكون وفقا للسياق، والأدوار أو الأوضاع الاجتماعية، وتتمثل من خلالها حياته. "فالصور الذاتية Self-images، أو الإدراك الذاتي ترتبط وبشكل مباشر بالشخصية، وبتأثير ذلك، يميل المستهلك إلى اقتناء الازياء التي تتطابق مع صورتهم الذاتية أو شخصياتهم.

ومن هذا المنطلق فأن مفهوم الذات يعني تقييم الفرد لخصائصه الشخصية واتجاهاته، ووضعه الاجتماعي. وبناء على هذه التقييمات يقوم المستهلك باقتناء الازياء التي تتماثل وهذه التوجهات الفردية وتتناسب ووضعه الاجتماعي. بمعنى ان مفهوم الذات يشير إلى تلك المجموعة الخاصة من الأفكار والاتجاهات التي تتكون لدينا حول وعينا بأنفسنا في أي لحظه من الزمن، أو هو ذلك البناء المعرفي المنظم الذي ينشأ من خبرتنا بأنفسنا، ومن الوعي بأنفسنا تنمو أفكارنا أو مفاهيمنا عن نوع الشخص الذي نجده في أنفسنا. وبالتالي يختلف كل شخص عن غيره من حيث الوعي بالذات والأفكار المرتبطة بها.

وهنالك عددا من النظريات حول مفهوم الذات، وهذه النظريات تتراوح بين المنظور الفردي والمنظور المتعدد لمفهوم الذات. إذ إن نظرية المفهوم الفردي تقترح بان "الفرد يملك صورة ذاتية واحدة، تكون ثابتة في مجمل نواحي الحياة"(Allport, G. W.p183). والنظرية المقابلة أو المعاكسة لها هي نظرية المفهوم الذاتي المتعدد، وتفترض هذه النظرية بان "المستهلكون يرون أنفسهم بشكل مختلف وفقا للعناصر السياقية"(Markus. Et al, p959). إن فكرة مفهوم الذات المفرد من الصعب إن تسند البنية المعرفية التي نحن بصدد استكشافها، وذلك للظروف والسياقات المتعددة، والعالم المعقد الذي نحيا فيه.

فببساطة، فان الذات هي الطريقة التي يرى بها الفرد نفسه، ورؤية النفس هذه تشمل مجموعة من السلوكيات التي يحدد من خلالها المستهلك ذاته ويعبر عن هذا التحديد بمجموعة من الأطر الاعتبارية مثل اقتناء أنواع معينة من الازياء تتماثل وصورته الذاتية، أو من خلال اقتناء الازياء كان الرمز الإعلاني للترويج لها أحد المشاهير. وهو بذلك يحاول تقليد الصورة المثالية لمفهوم الذات ومطابقتها مع الصورة الواقعية.

إن المفهوم الرمزي الذي يعكسه الزي أو ماركة الزي تمثل بكونها تعبيرا عن الميزات الشخصية للمستهلك، وخصائص من الممكن إن تتطابق مع خصائص مفهوم الذات الشخصي والاجتماعي له.

وعلى وفق ذلك، فان مفهوم الذات ينطلق من الفكرة التي يكوّنها الفرد عن نفسه، وتظهر في علاقاته بالآخرين المحيطين به من خلال سلوكياته وأفكاره ومعتقداته، أي انه مجموعة من الإبعاد التي تشمل

جوانب الشخصية. فعلى سبيل المثال: المستهلكون الذين يجدون أنفسهم كمتعلمين (صورة الذات الشخصية) وبأنهم راقون واعتبارهم الذاتي عال (مفهوم الذات الاجتماعي) فإنهم يفضلون أن يقتنوا الازياء التي تعكس هذه الصفات (التطابق الذاتي مع الزي). اذ إن مفهوم الذات يعد الحد الأول للتصرفات السلبية أو الايجابية والتي تعد بأنها الميل الفطري المؤثر في مفهوم الفعل. إذ تحاول نماذج التصرفات أن توضح المصادر والعوامل المؤثرة في الفعل، من خلال الجمع بين العناصر المؤثرة والعناصر المعرفية (القصدية في إجراء الفعل).

وبذلك نرى أن نظريات الذات انتهت إلى أنَّ مفهوم الذات يتشكل منذ الطفولة وعبر مراحل النمو المختلفة على ضوء محددات معينة يكتسب الفرد خلالها وبصورة تدريجية فكرته عن نفسه، وأن الذات هي نتاج التفاعلات الاجتماعية مع الآخرين. فالفرد يحول خبراته التي يمر بها خلال مواقفه الحياتية إلى رموز يدركها ويقيمها في ضوء مفهوم الذات، وفي ضوء المعايير الاجتماعية أو يتجاهلها على أنها لا علاقة لها ببنية الذات (أو ينكرها أو يشوهها) إذا كانت غير متطابقة مع بنية الذات، أو إذا وجد صراعًا بين تقييمه وتقييم الآخرين، فإنه قد يضحي بتقييمه وينكر أو يشوه خبرته ويغير سلوكه ليطابق إدراك وتقييم الآخرين.

ويتضح لنا من ذلك أن مفهوم الذات يتكون لدى الفرد في مراحل حياته المختلفة حيث يبدأ في تجميع المعلومات عن نفسه وعن الآخرين المحيطين به في البيئة وعن البيئة التي يعيش فيها ويمكن أن تتغير كلما تكونت خبرات وأفكار جديدة لدى الفرد.

وعلى وفق ذلك يمكن تحديد بعض العوامل المؤثرة في تكوين مفهوم الذات بالتالي:

1. **عوامل ذاتية:** وتتمثل في الخصائص الجسمية، والقدرة العقلية (الذكاء) ...الخ
2. **الخصائص الجسمية:** ويقصد بها صورة الجسم وما تتضمنه من خصائص من حيث الطول، الوزن، الحجم، الشكل العام، الخلو من الملامح المعيبة في نظر الفرد من خلال المعايير الثقافية، حيث أن الخصائص المعيبة للجسم يمكن أن تُخفض من تقدير الفرد لذاته. وبالتالي، يتأثر مفهوم الفرد عن ذاته بنظرته الخاصة تجاه نفسه، وما كَّونه من اتجاهات سلبية أو إيجابية نحو ذاته الجسمية والممثلة في الصورة المرئية والمحددة له والتي تعكس كيانه المدرك للآخرين.
3. **القدرة العقلية العامة(الذكاء):** "يؤثر الذكاء على إدراك الفرد لذاته وإدراكه لاتجاهات الآخرين نحوه، والفرص المتاحة أمامه أو العوائق التي تواجهه"(Hamid zahran ، ص260). أيضًا، تتأثر نظرة الفرد لذاته بما كونه من مفهوم لذاته الأكاديمية وبمدى ما حققه من نجاح أو فشل، ومن انطباعات وتفاعلات وردود أفعال تجاه الحياة المدرسية وفي تحصيله الدراسي مما يؤثر في مستوى طموحه وتطلعاته ومستقبله الدراسي ككل.
4. **العوامل الاجتماعية:**

يقصد بها "تلك المؤثرات والاتجاهات الاجتماعية التي يتأثر بها الفرد بالوسط الذي يعيش فيه لذلك فان مفهوم الفرد عن ذاته يتأثر بنظرة الآخرين إليه، وبما تحمله هذه النظرة من تقدير واحترام أو العكس برفض وإهمال وعدم تقبل، ويترك ذلك أثر كبير على دور الفرد في المجتمع ومكانته الاجتماعية ووضعه

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الاجتماعي الذي يترتب عليه مواجهة الفرد بالعديد من القيم والاعتبارات أو تكيف الفرد مع نفسه والآخرين"(Saadia Bahadir،ص13). فالاستعداد او الميل الذي يبديه المستهلك لان "يفعل" يتحدد من خلال تقييمه الذاتي لان "يفعل" والضغط الذي يفرضه السياق الاجتماعي. "إذ إن الضغوط الاجتماعية تعد من العوامل المهمة في عمليات الفعل واتخاذ القرار، على المستوى الفردي وعلى مستوى اتخاذ القرار وفق المؤثرات الحضارية"(Bagozzi, R. P., & Lee, Kyu-Hyun,p230). ومثال ذلك: ارتداء الفرد لزي معين تحت ضغط وجوده في بيئة معينة تحتم عليه ارتدائه وذلك ليكون مقبولا ضمن تلك البيئة.

التفضيل وأحكام التقييم

تأتي مرحلة التفضيل، والتي هي عملية وصف الزي بالجودة أو الرداءة بعد مرحلة الادراك الحسي والعقلي. "فالتفضيل عملية فكرية، تتضمن عملية مقارنة تتم بين شيئين أو أكثر، وتكون محصلة هذه المقارنة اختيار شيء معين أو أكثر من الأشياء التي تتم المفاضلة بينها، وترك شيء آخر أو أكثر من الأشياء ذات المشابهة في النوع"(Shakir Abdul Hameed ، ص9).

أي إن التفضيل لا يكون استجابة مفردة او غير مفردة. بل هو نسيج يدخل بشكل شائع في تكوين الاستجابات. وبعد إن نكون قد حددنا طبيعة توجهنا للأزياء، تدخل العملية الإدراكية في نطاق إطلاق الحكم على قيمة الزي.

استخدم كانت مصطلح الحكم للدلالة على إطلاق الحكم على المكون النهائي بعد عمليتي الإدراك والتفضيل، وهما عمليتان بالإضافة إلى مرحلة الحكم ترتبط بعملية التذوق. والتذوق لا يعني رفض أو قبول الازياء، وإنما يتمثل بعملية دراية وخبرة للمتذوق بحالات وجدانية يمكن أن يقيس الحكم على أساسها. وينطلق المثال الأول للحكم بإطلاق الحكم على الموضوعات الفنية. والحكم هو التقدير أو التقييم، أي بمعنى إعطاء الزي قيمة مثل (جيد، قبيح، جميل، مواكب للموضة، مواكب للتطورات العلمية، ...الخ). ويتطلب هذا الحكم ممارسة النقد التفسيري الذي يقوم بتحليل العمل وتفكيكه للوقوف على طبيعة الأزياء التي يقتنيها المستهلك. إذ إن تصميم الزي يحدد الانطباع الأول للمستهلك عن الزي، وبشكل سريع يتكون نوع من الاتصال والتواصل، ويحدد المستهلك ميزة أو مميزات الزي الجمالية على مستوى الهيأة واشكالها. (Jasim Khazaal Baheel، 2009، ص173).

ويتأثر الحكم بعدة عوامل، منها:

1. **العامل النفسي**: نظرا لاختلاف الناس في الحياة الانفعالية، فانه من الصعب ان نعطي أحكاما شاملة، لكن هذا لا يمنعنا من تقديم أحكام ذات وجه نسبي احتمالي معين.
2. **العامل الاجتماعي**: يعيش الإنسان في بيئة اجتماعية معينة، وهذه البيئة تضع جملة من الشروط يصعب تجاوزها على صعيد ما توفره من مواد للإنسان في تقبل الازياء، ومن ثم تتأثر أحكام التقييم بالمعايير الاجتماعية السائدة"(Fulton Suri, J,p44).

قيم الزي وقيم المستهلك

إن مفهوم المستهلك مركز التكوين التصميمي، قاد من خلال الجدل الخاص به، إلى ظهور أحد التغييرات الأساسية في حقل التصميم خلال العقدين أو الثلاثة الماضية. ومنذ ذلك الحين، غير التصميم اتجاه الدراسات، "من إعطاء هيئة إلى إعطاء تجربة للمستهلك، ومن العوامل الإنسانية المادية والمعرفية، إلى السياقات الانفعالية والاجتماعية والحضارية، والتي يكون من خلالها الزي وسيلة للاتصال البشري والحضاري"(Redstrom, J.p123)."واليوم هنالك اعتراف متنامي بأننا لو قدمنا ميزات وقيم عالية للمستهلك فان ذلك يكون ضمانة أكيدة لنجاح الزي"(Kim& Mauborgne,p109).

يخلق التصميم فرصا متعددة لتحقيق قيم ذات تصنيفات متنوعة، اذ تكون هذه القيم بمثابة وسيلة لمحاكاة قيم المستهلك. ولذلك فان المفهوم الجوهري هو إن الازياء تملك مواصفات وخصائص واضحة تخاطب من خلالها المستهلك حول طبيعة قيمها الخاصة، أي إن خصائصها المرئية والضمنية هي بمثابة دلالات حول طبيعة قيمها. اذ ان جميع الازياء تملك وظيفة رئيسية، وهذه الوظيفة هي الهدف الأساس من وجودها. وقد تكون هذه الوظيفة جمالية خالصة، كما في بعض الازياء التي توجد للغرض الجمالي فقط، والتي تصنع لإعطاء المتلقي تجربة حسية، أو قد تكون الوظيفة أدائية بحتة كما في أزياء تكون خاصة لمكان ووظيفة معينة كأزياء مضيفات الخطوط الجوية مثلا، كما في الشكل (1).

شكل (1) يوضح الطبيعة الوظيفية لزي مضيفة الطيران

قيم الزي

يرتبط إنسان العصر الحالي بالأزياء إلى درجة بلغت من التعقيد حدا لا يمكن تجاوزه، وأصبح مستهلك العصر الحالي ينظر إلى هذه الازياء كأشياء مكملة لذاته ومعبرة عنها، وعن مدى وعيه وثقافته. ولذلك فان استنباط المستهلك لقيم نفعية على وفق الوظيفة التي يقدمها الزي أو على وفق الاعتبارات الجمالية أو الرمزية، هو في الواقع جزءا بسيطا من نوع العلاقات التي يرتبط بها المستهلك بالأزياء.

ولذلك ستحدد الباحثة قيم الزي بعوامل مثل:

أولا: القيمة الوظيفية.

وتمثل كافة الاعتبارات الأدائية التي يصمم على أساسها الزي، ويتحدد وجوده والغرض الأساس لإنشائه وفقا لكل حاجة وغرض.

ثانيا: القيمة الجمالية.

ارتبطت فلسفة الجمال ارتباطا وثيقا بالفلسفة، إذ تستمد أصولها من مذاهب الفلاسفة أو تنعكس على هذه المذاهب فتضيء جوانبها. وتختلف مفاهيم الجمال باختلاف الفلاسفة إلا إن هنالك حقيقة واحدة ثابتة، هو إن الجمال هو الإحساس الذي يسري في نفوسنا في كل لحظة، ويتجسد في أشياء كثيرة أمامنا في واقع الحياة، ومنها تصميم الأزياء، الذي يمثل الجمال فيه القيمة التي يهدف المصمم توظيفها ضمن نتاجاته، ليكون نتاجه مقبولا لدى مقتني الزي. ولا يقتصر الإحساس بالجمال وتذوقه على مجرد تأمل الطبيعة فحسب، إذ لو تأمل الإنسان الواقع المادي والحيوي الذي يحياه في بيئته، لوجد في كل ما يتعامل معه ضربا من ضروب الجمال الذي يروقه، سواء في مسكنه أو الأدوات والأشياء التي يستخدمها، أو في ملبسه، وغيرها من أشياء(Rawia Abdulmunaim Abbas،ص7).

يعرف قاموس اوكسفورد القيمة الجمالية بأنها " تلك الميزات الخاصة بعمل ما والتي تسهم بنجاحه وأهميته كعملا فنيا"(Oxford Dictionary,p116). فالإحساس بالقيمة الجمالية يفترض تصورا معينا له، يضاف إليه القدرة على التميز بين الأشياء المتصفة به. وغيرها ممن تتصف بالقبح. وبذلك فان القيم الجمالية، هي القيم المعيارية التي يؤسس عليها الفرد نوع الحكم المتعلق بالنتاج التصميمي.

ونوع الحكم مختلف من قيمة جمالية الى اخرى، ما بين القيم الشكلية او المظهرية وما بين القيم الجمالية والوظيفية وما بين القيم الجمالية التفاعلية، او القيم الجمالية النابعة من التجربة الكلية التي يخوضها المستهلك مع الزي.

ثالثا: القيمة الرمزية.

وتتمثل القيمة الرمزية للزي، بما يمثله كقيمة ايقونية، على مستوى الوظيفة وعلى مستوى التقدير الاعتباري. أي إن وظيفة الحاجة الرمزية هي أن تكون القيم الرمزية التي يحملها الزي على مستوى الترميز الأدائي هو أن تكون رمزية الزي واضحة وصريحة لكي يتمكن المستهلك من الحصول على الوظيفة بسهولة ويسر. أما على مستوى الرمزية الفكرية التي يطرحها الزي كمجال للتأويل والترميز الفكري، "فان وظيفتها هي إرضاء متطلبات الحس السيكولوجي لعلاقات الذات الواعية بكيانها"(Eyad Husain،206P). حيث تحدد العناصر الرمزية وعلاقاتها، مع موقع ومقام الذات بين الأشياء والظواهر الطبيعية وبين العلاقات التراتبية الاجتماعية، أي مركب هوية الذات.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

قيم المستهلك

قد يرى البعض إن مفهوم القيم، يصبح أحيانا معقدا بشكل مباشر، وذلك لتنوع الاتجاهات التي يشملها مفهوم القيمة. ولذلك فنحن نؤكد إن هنالك أنواع مختلفة من القيم من الممكن إن تنبثق من خلال مفهوم التجربة التي يخوضها المستهلك مع الزي. إذ "هنالك القيم المتعلقة بالتميز، الجمال، المكانة الاجتماعية، الثقة، الأخلاق، والقيم الروحية"(Holbrook,p64). اذ ان لكل نوع من الأزياء هدف وغرض معين ولولا هذه الأغراض والحاجات لما تعددت الطرز والانماط التصميمية للأزياء. والتنوع التصميمي والطرازي للأزياء كان نابع من محاولة مواكبة اخر صيحات الموضة إرضاءً لذائقة المستهلك. ونتيجة لتعدد وتنوع الاتجاهات التي ترمز لها الأزياء، فإنها أصبحت ممثلة لأنواع مختلفة من القيم المادية والفكرية التي تنطلق من إرضاء الحاجة البشرية. ويمكن تصنيف أنواع هذه القيم التي تنبع من الحاجات الإنسانية الى:

أولا: القيمة النفعية

تشير القيمة النفعية إلى أهمية الزي على مستوى النفع والانتفاع من الزي. مثل ان تكون القيمة النفعية عن طريق مستوى نوعية الزي، والتي من الممكن التعرف عليها على انها عمليات تقدير للزي على مستوى الخامة والمتانة (Veblen,p185).

ثانيا: قيمة الميزة الاجتماعية

تشير القيمة الاجتماعية الى انتقاء الناس لأزياء تعبر عن الاحترام والهيبة الاجتماعية، او المحافظة على الوضع الاجتماعي. ومثال ذلك: امتلاك زي لقيمة تميزه عن الاخرين ليكون بذلك تعبيرا ذاتيا للفرد، كان يحمل مثلا علامة تجارية معروفة في عالم الموضة. "اذ يستخدم الناس الازياء كعلامات لتتناسب مع أوضاعهم وفق شبكة الارتباط الاجتماعي"(Veblen,p189). كما في الاشكال(3,2).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

شكل (2) يوضح أحد أزياء السهرة للمصمم ايليه صعب

شكل(3) يوضح احد الأزياء الرجالية للمصمم ايف سان لوران

ثالثا: القيمة العاطفية

تشير إلى المنافع العاطفية أو منافع التأثير الانفعالي التي يحدثها الزي في الأشخاص الذين يستخدمونه، منافع كالبهجة والاستمتاع. إن مثل هذه المنافع تستنبط من التجربة الانفعالية، والتي حددها لنا Desmet and Hekkert في ثلاثة مستويات (Desmet& Hekkert,p61):

1. الجمال: يشير إلى الرضا المختبر من خلال السعة الحسية.
2. المعنى: ويشير إلى التجارب المتعلقة بشخصية الفرد وتميزه الفردي.
3. العواطف: وتشير إلى إثارة مشاعر قوية كالحب والكره.

فالقيمة العاطفية لا تستمد فقط من الرضا الحسي بفعل تأثير الخصائص المرئية والجمالية للزي، وإنما أيضا تستمد من المعنى المعزى للزي.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

رابعا: القيمة الروحية

فالقيمة الروحية غالبا ما تشير إلى المنافع الروحية التي يستمدها أو يربطها المستهلك بالزي، مثل الحظ الجيد أو القدسية، على سبيل المثال: يستخدم الكثير من المستهلكون العراقيون منتج طرد الشر (ما يسمى بالسبعة عيون) وهو رمزا يربطه المستهلك بنوع من الحراسة ضد الاعتبارات الشريرة كالحسد (إذ وفقا لمعتقدات المسلمين فان الحسد قد يسبب الأذى، سواء كان ذلك مقصودا أم لا). وهنا فان اقتناء الازياء لم يكن لما تقدمه من منفعة على المستوى المادي، أو حتى على المستوى الجمالي، وإنما استمدت منفعة الزي مما يقدمه من رمزية في السياق الاجتماعي، وفق رؤى الانطباعات الدينية ذات المرجعيات الحضارية. وبقدر ما يجرد المستهلك الأزياء من واقعيتها وواقعية وجودها المادي، يتمكن من توظيفها كأداة ملموسة في دعم هويته الروحية. وبهذا يؤمن لذاته راحة البال والاعتزاز بالذات والطمأنينة (Aljaderchy ، ص256).

الابعاد الاجتماعية لقيم المستهلك الذاتية

تشكل الذات الاجتماعية جزءا من الكل الاجتماعي، إذ إن المستهلك يقع في علاقة عضوية مع المجتمع فالذات تتولد اجتماعيا مع قابليتها على الخلق والإبداع، فالمجتمع يصنع الإنسان والإنسان بدوره يصنع المجتمع. وعلى وجه العموم يمكننا الذهاب إلى إن السلوك هو حصيلة تصورات عقلية وتقييمات لسلوك الإنسان من الآخرين الذين يتفاعل معهم، فالنفس البشرية هي ذات متفاعلة تتعامل وتتفاعل مع الذوات الأخرى. فالإنسان يشعر بذاته من خلال انعكاس إثر سلوكه وتصرفاته على سلوك الآخرين وانطباعاتهم فالإنسان يتصور نفسه ويقيمها من خلال تقييم الآخرين له وتكون نتيجة لذلك حالة من التوقع القائمة على تصور الآخرين في ضوء تصورهم عن ذواتنا فننقد ذاتنا ونخضعها للتقييم الموضوعي من خلال رؤية الآخرين لها. ولذلك سنقسم القيم الاجتماعية التي تؤثر في عمليات اختيار الازياء إلى ثلاث اتجاهات رئيسة، وهي: المقارنة الاجتماعية، التعبير عن الذات، والمطابقة مع مفهوم الذات.

أولا: المقارنة الاجتماعية

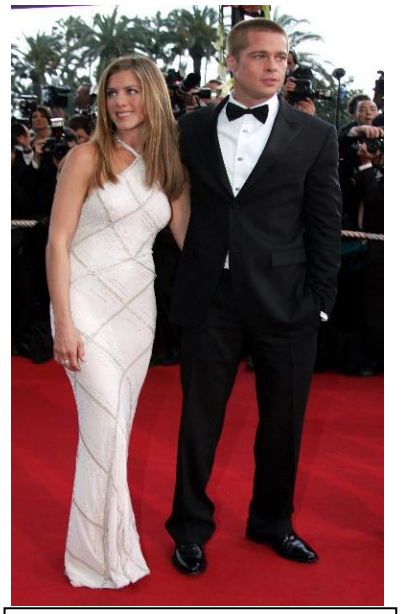
المقارنة الاجتماعية هو "التقييم الذاتي للفرد، لذاته وللناس الآخرين بناء على الارتباط الاجتماعي مع الآخرين"(Ogden& Venkat,p79) وبكلمة أخرى فنحن نحكم على الناس الآخرين من خلال قيمنا الاعتبارية المحددة، ومن ثم نختار نوع العلاقة التي نكون بها مع هؤلاء الناس (تنافسية أم تعاونية). وإحدى الطرق التي يقوم بها المستهلك في تصنيف الناس هي من خلال الأزياء التي يرتدونها وتحديد الإطار الاجتماعي.

ثانيا: التعبير الذاتي

يدعى التعبير الذاتي أيضا بمصطلح المظهر الذاتي، ويحدث عندما "يتصرف الفرد بشكل متعمد ومقصود بطرق معينة ليعبر من خلالها عن هويته الخاصة"(Goffman,p265). وبذلك فان التعبير الذاتي يساعد في تحديد الهوية الاجتماعية والتي يتبنى من خلالها الفرد الأدوار والتوقعات. "اذ ركزت الكثير من الدراسات على مفهوم التنكر البيئي mimicry أو الطرق التي يقلد فيها المستهلك السلوك الاستهلاكي للآخرين في مقابل أن يكون مثلهم"(Cheng,p1175). مثل اقتناء أزياء كأزياء المشاهير، او اقتناء ماركات عالمية معروفة في مقابل ان يكون عضوا في تلك المجموعة التصنيفية، او ان يكون ضمن فئة معينة مميزة بين الناس. وكمثال

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اخر: اقتناء أزياء يقوم بالدعاية والترويج لها المشاهير من الفنانين، اذ تصبح هذه الأزياء رمز للتعبير الذاتي المتصف بالرقي والثراء، من خلال وضع الذات كقيمة ورمز. كما في الشكل (4).



شكل(4) يوضح ارتداء الممثلة جينفر انيستون لاحد تصميمات فيرساتشي والممثل براد بت يرتدي بلدة سموكن لكالفن كلاين

ثالثا: المطابقة مع مفهوم الذات

المطابقة مع مفهوم الذات والزي هو "التطابق ما بين الذات والزي"(Allen,p102). فالمستهلك يختار الزي وفقا لمعناه بالإضافة إلى الوظائف التي يقدمها الزي، من اجل أن يكون مطابقا لصورتهم الذاتية. أي كلما كان الزي يحمل معنى رمزي كلما أحس المستهلك بالامتداد النفسي بينه وبين الزي، من خلال امتلاكه له. فاقتناء أزياء معينة يوضح فيها المستهلك شيئا عن نفسه للآخرين، وهذا التطابق ما بين الزي ومرتديه هو نتيجة لعملية الدمج بين مفهوم الذات وبين الصفة الرمزية للزي، أي شعور الانتماء). ومثال ذلك: ان أراد الفرد اقتناء زي معين فان عملية اختياره لذلك الزي تكون محددة بشرطية المطابقة مع الذات، وعندما يقوم المستهلك بإجراء عمليات التفضيل وإطلاق الحكم، فانه سيطلق الحكم على الزي المتطابق مع ذاته، بعد ان تكون عملية التفضيل قد مرت بالإدراك لمواصفات الزي.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الاستنتاجات

1. ينطلق مفهوم الذات على وفق البنية المادية لتصميم الأزياء، من التطابق ما بين الصورة التي يكونها الفرد عن نفسه والصيغة المادية الظاهرة للزي. وهي صيغ تتداخل في بنيتها التركيبية قيم نفسية واجتماعية وحضارية، لتجد انعكاسها المادي في تصميم الزي على وفق القيم المادية التي يعرضها الزي، مثل نوع المادة، التصميم، العلامة التجارية، من هو المصمم.
2. تجد القيم الذاتية التي يحددها المستهلك مثل: القيم النفعية وقيمة الميزة الاجتماعية والقيم العاطفية، والقيم الروحية صورتها المادية في تصميم الأزياء على وفق قيم عيانية ظاهرة يمكن رؤيتها والاحساس بها، والتي تتمثل بقيم الوظيفة والجمال والرمزية. وهي قيم تكون في حالة من التفاعل والصراع بشكل يسمح بتحقيق تلك القيم الخاصة بالمستهلك عندما تجد لها محاكاة مادية في تصميم الزي.
3. يحدد المستهلك معيارا اجتماعيا لذاته، على وفق انعكاس القيم الاجتماعية على شخصه وافكاره وقيمه الذاتية. وعلى وفق ذلك يقوم المستهلك بإجراء مقارنات اجتماعية ما بين ذاته والذوات الأخرى التي يتفاعل معها، وتكون الأزياء أحد المعايير المهمة في تحديد صورته الذاتية في السياقات الاجتماعية التي يتفاعل معها.
4. تمثل الأزياء امتدادا ماديا لذوق المستهلك، والذي يتمثل بشبكة من القيم الفكرية ذات المرجعيات الذاتية والاجتماعية. وتفاعل المستهلك مع سياقاته الاجتماعية غالبا ما تأخذ اشكالا من التعبير عن ذاته بأشكال وأساليب مختلفة، والازياء بتصميماتها وعلاماتها التجارية ومنشؤها تكون أحد الوسائل المهمة للتعبير عن الذات الفردية للمستهلك في السياقات الاجتماعية التي يحيا فيها. وهذا التعبير الذاتي يتمثل صورته المادية انطلاقا من القيم التصميمية التي يظهر بها الزي.
5. تتشكل الذات الفردية للمستهلك على وفق مجموعة من القيم الفكرية ذات المرجعيات النفسية والاجتماعية والجسمية وطبيعة التفكير ومستوى الذكاء وخصائص أخرى كثيرة. وهذه الخصائص التي يحددها المستهلك كقيم تشكل ذاته الفردية تجد انعكاسها في تصميم الأزياء بشكل تطابق ما بين الفكري والنفسي والاجتماعي بصورة قيم تصميمية تحاكي القيم الفكرية والروحية والرمزية الخاصة بالمستهلك.

References

1. Abdul Rahman Badawy, encyclopedia of Philosophy, V1. 1st Ed. Arabic foundation of studies and publications, Beirut, 1984.
2. Aljaderchy, rifaat, in the Dialectic and Questioning of Architecture, Arab unity studies Center, Beirut, 2006.
3. Aljerjany, Ali Bin Muhammad, Definitions, scientific books publication, Beirut, 1988.
4. Allen, M. A practical method for uncovering the direct purchase and indirect relationships between human values and consumer purchases. Journal of Consumer Marketing, 18(2), 2001.
5. Allport, G. W.,Becoming: Basic Considerations for a Psychology of Personality. New Haven, CT, Yale University Press. 1943
6. Andre Laland, lalnds Philosophical encyclopedia, Dar aldaawa, Beirut-Paris, 2001.
7. Bagozzi, R. P., and Lee, Kyu-Hyun,. Multiple routes for social influence: The role of compliance, internalization, and social identity. Social Psychology Quarterly. 65 (3): 2002, pp226-247.
8. Cheng, C., and Chartrand, T. Self-monitoring without awareness: Using mimicry as a nonconscious affiliation strategy. Journal of Personality and Social Psychology, 85(6), 2003, pp1170- 1179.
9. Desmet, P. M. A., & Hekkert, P. Framework of product experience. International Journal of Design, 1(1), 2007, pp 57-66.
10. Eyad Husain Abdullah, The Art of Design, V3. Culture and media Department, Alshariqa, 2008.
11. Fedaa Husain Abodibsa, Kholood Badr Ghaith, Aesthetics for Applied Arts, 1st Ed. Arabic scientific library for publication and distribution, Amman, 2008.
12. Fulton Suri, J. The experience evolution: Developments in design practice. The Design Journal, 6(2), 2003, pp39-48.
13. Goffman, E. The presentation of self in everyday life. UK: Penguin Books. 1990.
14. Hall . G & Lindsey . G, Theories of psychoanality . New York : John Wiley & Sons . 1987.
15. Hamid zahran, Self-concept testing, world of Books, Cairo, 1990.
16. Holbrook, M. B. (Ed.). Consumer value: A framework for analysis and research. New York: Routledge.1999.

17. Ibrahim Mustafa, et al. almujam alwaseet, V2, Dar aldaaua publication, Turky, 1989.
18. Jasim Khazaal Baheel, product appearance and its role in user prefrences, Al-academy Journal, No.52, 2009, pp.173-188.
19. Kamal Disooky, Educational Divelopment of child and teenager-studies in Advanced Psychology, Arabic Renaissance, Cairo, 1979.
20. Kim, W. C., & Mauborgne, R. A. Blue ocean strategy: From theory to practice. California Management Review, 47(3), 2005, pp105-121.
21. Markus, Hazel, and Nurius, Paula,. Possible selves. American Psychologist. 1986. pp954-961.
22. Ogden, H., and Venkat, R. . Social comparison and possessions: Japan vs Canada. Asia Pacific Journal of Marketing and Logistics, 13(2), 2001, pp72-84.
23. Oxford Dictionary of Philosophy. Definition of value, The Oxford Dictionary of Philosophy. Copyright, by Oxford University Press. 2005.
24. Plummer, J. J. How personality makes a difference. Journal of Advertising Research. 1985, pp27-31.
25. Rawia Abdulmunaim Abbas, Aesthetics Value, Academic Knowledge, Alexandria, 1987.
26. Redstrom, J. Towards user design. On the shift from object to user as the subject of design. Design Studies, 27(2), 2006, 123-139.
27. Saadia Bahadir, Who am I, alkuwait scientific Advancement Foundation, Kuwait, 1983.
28. Schiffman, Leon, Bednall, David, Cowley, Elizabeth, O'Cass, Aron, Watson, Judith, and Kanuk, Leslie. Consumer Behaviour. Prentice Hall, NSW. 2001.
29. Shakir Abdul Hameed, et al. psychological studies of artistic taste, 2nd Ed. ghareeb library, Cairo, 1998.
30. Sirgy, J. M., Self-concept in consumer behaviour: A critical review. Journal of Consumer Research. 9: 1982, pp287-300.
31. Veblen, T. The theory of the leisure class. New York: The Modern Library. 2001.
32. Wolman, B. Dictionary of behavioral science; Published) by the Macmillan Press, LTD. Van Nortrand, Reinhold Company.1977.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/263-278

Consumer Subjective Values and their Reflection on Fashion Design

Wasen Khalil Ibrahim[1]

Al-academy Journal ……..…… Issue 93 - year 2019
Date of receipt: 21/6/2019…....Date of acceptance: 21/7/2019…....Date of publication: 15/9/2019

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

Abstract

This paper deals with the subjective reflections of consumer values on fashion design. The consumer self is determined by the consumer's idea of himself, according to the intellectual, spiritual and social values, and these values take their intellectual reflection in the form of material values that the consumer finds in fashion design. These values are based on considerations between what is intellectual represented by the values of the consumer, and what is material determined by the fashion design, which also proceed from values that are visible or implied in costume design, such as the function, beauty and symbol. The consumer self gets its material image represented in the fashion design when the macroscopic apparent values represent one or more of the values of the consumer.

Keywords: consumer value, self-concept, fashion design

[1] College of fine arts/ University of Baghdad. wassankhalel@yahoo.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/279-302

فاعلية البيئة التصميمية الإفتراضية في الإعلان الرقمي

بتول راضي كاظم[1]
ابراهيم حمدان سبتي[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2018/1/23 ، تاريخ قبول النشر 2018/2/25 ، تاريخ النشر 2019/9/15

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

ملخص البحث:

يعد التصميم الإعلاني أحد فنون الأتصال متنوعة المستويات وأحد أوجه ميادين فنون التصميم، وأن بناء البيئة التصميمية في الاعلان يعد احد المداخل المهمة في جعل المتلقي يستشعر هذه البيئة ويتحسسها وكأنه أحد عناصرها، وهو مدخل يستحق الدراسة والبحث ويعد مشكلة جديرة بالطرح وفق التساؤل الاتي:- **ماهي الفاعلية المتحققة في البيئة التصميمية الأفتراضية للأعلان الرقمي** ؟ وقد تناول الباحثان البحث في ثلاث أطر، الأطار المنهجي الذي حدد فيه (مشكلة البحث، وأهميته، وهدفه، وحدوده، وتحديد المصطلحات) ثم الأطار النظري بمبحثان الأول البيئة التصميمية الافتراضية، و الثاني المعالجة الرقمية للبيئة التصميمية الافتراضية، ومن ثم الأطار الإجرائي وصولاً الى جملة من النتائج إهمها : حققت التصورات الافتراضية ايضاح وبيان لخصائص ومضامين الاعلان عن طريق الفكرة الاعلانية وهدفها الاتصالي الناتج عن البناء الموضوعي للبيئة التصمييمة اذ تعدد التصور الافتراضي للفكرة الاعلانية وبنسب متفاوتة . وتحققت الوظيفة التجسيدية الموضوعية للبيئة التصميمية عن طريق الصورة الاعلانية بالايحاء الرمزي التعبيري .

الكلمات المفتاحية: (البيئة التصميمية، البيئة التصميمية الافتراضية).

- **المقدمة:-** يعد التصميم الإعلاني بصورة عامة ناتج لتصورات ذهنية ذات عوالم أفتراضية أستدرجت الى فكر المصمم وأدركها عقلياً ضمن فضاء ذهني أفتراضي ناتج لرسالة أتصالية ولحافز خارجي عن طريق مداركه الحسية لوظيفة أنسانية ذات أهداف وغايات نفعية تعود على المتلقين ، وأكتساب الخبرة المعرفية والمهارية زمنياً ومكانياً بتجسيد هذه التصورات الأفتراضية بسمة موضوعية ضمن بيئة تصميمية مدركة بصرياً ،لبناء تصميم ذو أسقاطات أفتراضية وذو معرفة وممارسة تطبيقية سابقة ضمن فضاء تصميمي حاوي لعلاقات مترابطة ومكملة لبعضها البعض ،بدءاً بالصور الذهنية المعبرة عن مخيلة المصمم وأنتقالاً الى البناء الأفتراضي الحاوي لأغلب العناصر التصميمية والتيبوغرافيكية لتسخير وظيفتها التعبيرية والرمزية الأتصالية ولتجسيد مايرغب المصمم الأفصاح عنه في التصميم الإعلاني ، أعتماداً على خيارات

[1] الجامعة التقنية الوسطى/كلية الفنون التطبيقية, radhibatool@gmail.com .
[2] الجامعة التقنية الوسطى/كلية الفنون التطبيقية، ibrahim.hamdan0056@gmail.com.

المقارنة مابين العلاقات والأنظمة التصميمية والأساليب الفنية وأنجازها ضمن العملية التطبيقية والأظهارية بتوظيف البرامج التصميمية المناسبة وأخراجه بالشكل المطلوب وبما يتناسب مع طبيعة النظم البيئية الأجتماعية للجمهور المستهدف في الإعلان ، وهذه التصاميم الإعلانية قائمة على مضامين فكرية وأساليب فنية ذات قيم أتصالية متنوعة المفاهيم والأهداف والغايات وتسير ضمن مسار أتصالي حاملة لرسالة أقناعية غايتها جذب أنتباه المتلقي وأثارة أهتمامه ومحاولة تحقيق أكبر قدر ممكن من التأثير الأيجابي في سلوكه لصالح هدف الإعلان عن طريق تسخير مكونات العملية الأتصالية والأستخدام الأنسب للوسيلة الأتصالية ذات المستوى الجماهيري كالأنترنت ، ومن هذا المنطلق ارتأى الباحثان دراسة مشكلة البحث وهي:- **ماهي الفاعلية المتحققة في البيئة التصميمية الافتراضية للاعلان الرقمي؟**

اهمية البحث:-

1- ان موضوع البيئة التصميمية الأفتراضية وبنائها الفني يعد أطلالة فكرية وبحثية في مجالها المعرفي والتطبيقي،والذي يسهم في أبراز دورها التعبيري والأتصالي للإعلان.
2- ان تعد هذه الدراسة ذات معرفة فكرية لتكوين صور ذهنية في تنفيذ التصاميم الإعلانية ببناء أفتراضي وتجسيد عوالم بيئية منها الواقعية ومنها الخيالية ومنها مابين الواقع والخيال بما يعزز الفكرة وعملها الأتصالي في الإعلان .
3- يسهم البحث الحالي بتوجهاته واهدافه في دراسة التكوينات التصميمية لبنية أفتراضة ، مرتكزاً لابراز وايضاح القيمة الجمالية والتعبيرية والوظيفية للتصميم الإعلاني ، ومرجعاً للطلبة والباحثين في مجال التصميم بشكل عام والإعلان بشكل خاص.
4- سيؤسس مصطلح نقدي في البيئة التصميمية والبيئة التصميمية الأفتراضية للإعلان الرقمي.

- اذ يهدف البحث الحالي الى:- الكشف عن فاعلية البيئة التصميمية الافتراضية وعلاقاتها المفاهيمية والبصرية شكلا ومضمونا.
- الحد الموضوعي : البيئة التصميمية الافتراضية وفاعليتها الاتصالية.
- الحد المكاني: الاعلانات الرقمية(الالكترونية)الثابتة(البوسترات) المنشورة عبر شبكة الانترنت على الموقع الألكتروني الأمريكي بيهانس(www.Behanc.com) .
- الحد الزماني :التصاميم الإعلانية المنشورة لعام 2016م.

- تحديد المصطلحات :- البيئة التصميمية :-لم يتمكن الباحثان من الحصول على تعريف للبيئة التصميمية في الكتب والمصادر لذلك أستنارا بأراء الخبراء ذوي الأختصاص عن طريق أستمارة،فعُرفت بانها "جميع المفردات المكونة للعمل الاعلاني التي يهدف من خلالها ايصال الرسالة الإعلانية بسلاسة دونما اية معوقات بصرية"*بأعتماد العناصر التيبوغرافيكية الخاضعة للتنظيم التصميمي عن طريق الأسس والعلاقات والأنظمة التصميمية المجسدة للفكرة الإعلانية وجعلها ضمن الأدراك الحسي ،وكذلك عُرفت البيئة التصميمية بانها "وسيط يمكن عن طريقه إدخال واختيار المظهر ومتطلبات الاداء عن طريق واجهات وظيفية وجمالية وعلى نحو تفاعلي جداً ،بكلمة هي اداة لتنظيم متطلبات التصميم"** فهي وسيط اتصالي

بصري ذات مرونة تصميمية في الأختيار لغاية جمالية ووظيفية وتم تعريفها بأنها "المحددات المشروطة بعوامل الابعاد القياسية وفيها يتجدد الحيز المكاني"*[1]

- البيئة التصميمية الأفتراضية : لم يتمكن الباحثان من الحصول على تعريف للبيئة التصميمية الأفتراضية في الكتب والمصادر لذلك أستنارت بأراء الخبراء ذوي الأختصاص عن طريق (أستمارة) أعدت لهذا الغرض، وعرفت على أنها "أنجاز بنية تصميمية مبتكرة عبر برامج الحاسوب يتم تشكيلها وتكوينها على فضاء أفتراضي من خلال عمليات عقلية تنظيمية تنتج المساهمة في عمليةالأتصال لنقل الأبعاد الوظيفية والجمالية والتعبيرية للمنجز الرقمي"* ، وعرفت بأنها"هي الفضاء الوهمي متعدد الابعاد، تتقابل فيه المتشابهات والمختلفات ،ذات سعة من النتائج غير المحددة وغير المشروطة ، قابلة للامتداد في جميع الجهات"**، و أيضاً عرفت بأنها "جملة المعطيات التقنية الأفتراضية بما فيها أجهزة وبرمجيات وموسوعات صورية وأنماط خطية ونماذج جاهزة وصيغ تفاعلية" ***[2]

- التعريف الأجرائي:- هي الفضاء الوهمي المتعدد الأبعاد لأنجاز بناء تصميمي قائم على مجموعة من التشيكلات والتكوينات والعمليات التصميمية القادرة على تحقيق أهداف وظيفية وجمالية وتعبيرية عن طريق التقنية الرقمية .

المبحث الأول / البيئة التصميمية الافتراضية

- **البيئة / البيئة التصميمية:-** مصطلح البيئة يحمل مفهوماً عاماً مرتبط بالواقع المادي والوسط الكوني والجغرافي المرتبط بحياة الانسان ،ويهتم بمدى تأثيرها فيه ، فهي الفضاء المحيط بالإنسان وتشمل **"الوسط الكوني ، الجغرافي ، الفيزيائي ، الوسط المادي ،بمؤسساته ،وثقافته ، وقيمه ،ويؤول هذا المجموع لمنظومة من القوى تمارس تأثيرها على الفرد الذي يستجيب لها على نحو خاص ووفق أهتماماته وقدراته "** (Alsumilali ،2005، ص464)،فقد تباينت الاراء حول البيئة ،اذ عدت البيئة منظومة تظم كل العناصر (الطبيعية والحياتية) والمرتبطة بالعلاقات الاجتماعية للافرادالمستهدفين. وهي تتألف من أطاران هما(Ahmad Eiwad'، 2002، ص3):-

1- **الاطار الاجتماعي:-** الذي يمثل**(الافراد والجماعات والمجتمعات والتي تشمل مجموعة من العلاقات الاجتماعية وما يتصل بها من قيم وعادات وتقاليد وعلاقات أجتماعية)**،وتتشعب الى مجموعة من النظم ومنها(**النظم الاسرية، النظم التربوية،النظم الدينية،النظم الاخلاقية،النظم الجمالية والفنية،النظم اللغوية)** (Alssaeati،1983، 105).

2- **الاطار التكنولوجي:-** هو الاطار الذي**"يقدم أحدث ما قام به الإنسان من تطويع لمفرادات البيئةوعناصرها ليحقق في النهاية التو افق والتكيف مع البيئة"**، وتؤثر البيئة التكنولوجية على صناعة الاعلان ،**(فينتج عن التكنولوجيا ظهور تصاميم جديدة عبر التوظيف للبرامج التصميمية بأستخدام**

[1] *أ. د.نصيف جاسم محمد،أختصاص تصميم.** أ.م.د راقي صباح نجم الدين، أختصاص تصميم طباعي ،***أ.م. د.نعيم عباس حسن،أختصاص تصميم طباعي

[2] *م د.نادية خليل إسماعيل، أختصاص تصميم طباعي ،** ا.م.دنعيم عباس حسن ،أختصاص تصميم طباعي، ***أ.م.د عبد الجليل مطشر، أختصاص تصميم طباعي .

الحاسبات الإلكترونية ، مما يسهم في تحقيق تصاميم جديدة تدخل للمجتمع وتطوره ثقافياً وفكرياً عبرالمنجز التصميمي ويؤثرعلى تطور تفكيرالمصمم الاعلاني)(Ahmad eizat ، 1999، ص744) ، وان المصمم في بنائه للبيئة التصميمية من الممكن أن يحقق وسيلة الى غاية فطبيعة القيمة هي **"وسيلة الى غاية غيرها"** (Sabri Muhamad ،2005، ص11) ومن الممكن ان تتحقق عن طريق الفكرة الإعلانية لغاية التأثير بالمتلقي عن طريق مفهومها ومدى المنفعة من الإعلان المقدم وبيان نوع الإعلان ،وكذلك من الممكن ان تتحقق عن طريق المدركات البصرية للفضاء التصميمي وعلاقته مع العناصر التيبوغرافيكية وتقديم وظيفتها التفسيرية والتعبيرية لمفهوم ومضمون موضوع الإعلان وفهم الرسالة الإعلانية بسهولة وسرعة وتحقيق غايتها الاتصالية ، والبيئة التصميمية للإعلان تكون مبنية وفق فكرة ذاتية ضمن افتراضات ذهنية غير مدركة حسياًتتكون بمشاعر وعمليات تأمليةاذ ان الذات هي **" مفهوم افتراضي يشمل جميع الاراء والافكاروالمشاعروالاتجاهات التي يكونها الفرد** " (Alzaahir،2010، ص30)، قد تخضع للتأكيد والتجربة عبر سلوكيات ومعارف الفرد عن طريق انتقالها من الافتراضات الذهنية الى واقع سلوكي مادي مدرك حسياً عن طريق البناء التصميمي وتكوين الرسالة الإعلانية، فتكون بدورها طابع ذهني لدى الطرف الاخر (المتلقي) عبر الأساليب الإخراجية الفنية والوسائل الاتصالية التي يسلكها مصمم الإعلان، والبناء التصميمي يرتبط بموضوع البيئة عن طريق معرفة البيئة على انها **" عملية التفاعل في العلاقات المعقدة"وكذلك تعرف ايضاً" الحيز المكاني الذي يشتمل على العناصر الرئيسة** "(Husayn Taha نجم ،1984، ص11) ، وبما ان البناء التصميمي قائم على مجموعة عناصر تصميمية التيبوغرافيكية تتفاعل مع بعضها البعض ضمن حيز فضائي وعلاقات وأسس وأنظمة ،فمن الممكن ان يرتبط مفهوم البيئة بالتصميم ، فضلاً عن الارتباط بالجانب الاتصالي عبر التطور التكنولوجي للتقنيات الموظفة في مجال التصميم والنشر ، فالفضاء في التصميم قائم على عملية توزيع العناصر التيبوغرافيكية ،داخل الفضاء التصميمي المدرك بصرياً ضمن التوازن والنظام من أجل التعبير والبناء للأفكار الاعلانية ضمن قيم جمالية ووظيفية وتعبيرية واتصالية محققة جذب الانتباه لمتلقي الاعلان عن طريق الاستخدام التقني والوسيلة الاتصالية ، فالفضاء **التصميمي (مجال أدراك الاشكال وان أدراكه يتم عن طريق عدة عناصر تجتمع لتنشئ حيزاً يشد المتلقي اليها وتصبح ذو فعالية أتصالية بصرية توظف في الاعلان بهيئة ذات بعدين ومدركة بصرياً من قبله لهدف الجذب والاثارة)**(Aldawriu، 1999،ص 29) ، فمن الممكن ان تتحقق البيئة التصميمية في مجال تصميم الاعلان عبر الفضاء التصميمي المكون للرسالة الاعلانية سواء الفضاء الذهني المرتبط بذاتية المصمم (الفكرة الاعلانية) او بالفضاء التصميمي الموضوعي المرتبط بالقيم المادية للتصميم من عناصر مدركة بصرياً وحسياً وهو (التصميم الاعلاني) الذي يتكون عبر تنظيم العناصر المكونة للهيئة التصميمية للإعلان و ضمن الاسس والعلاقات التصميمية والخصائص لخدمة الشكل العام للتصميم ، والذي لابد من تحقيقه للهدف الجمالي الجاذب والنفعي المؤثر في متلقي الإعلان عن طريق مضمون وشكل الإعلان، والفضاء التصميمي يؤدي دوراً مهماً في التجسيد للبيئة التصميمية عن طريق حالاته المختلفة والموظفة في التصميم الإعلاني.

- **البيئة التصميمية الافتراضية:-** النظرية الأفتراضية هي **(النظرية القائمة على الوصف البنائي لتمثيل الصورة العقلية وتأكيد شكلها تصويرياً)** (Aleazaawiu، 2015، ص26-27) ومن الممكن أرتباطها بعملية الأدراك وضمن التصور الأفتراضي للفضاء الذاتي الذهني **(أذ يضفي العقل البشري على الاشكال المفترضة أبعاداً رمزية ومدلولات أستعارية يحولها من مجرد عناصر وأسس وعلاقات تصميمية الى أدوات تعبيرية ووسائل بصرية تستخدم كوسيلة للتفاهم والاتصال بين المرسل والمتلقي**)(Ranya Mamduh،2012 ص57) وهذا بدوره يعتمد على الية التعبير التي يعتمدها المصمم **"التعبير الذاتي "**(Eiad Husayn،2008،ص 62) اذ يعتمد على تأثر المصمم بالعديد من العوامل الخارجية (المعلن، نوع الجمهور، والبيئة المحيطة به)، وعوامل داخلية حسب خبرته الذاتية وطريقة أعادة تنظيمه للمعلومات التي يعتمدها أتجاه هذه المعطيات لتكوين تصاميم أفتراضية جديدة ذات نزعة وسلوك مخزون في جوهر الانسان لتخرج الى الظاهر المحسوس المدرك حسياً وتكوين **"التعبير الموضوعي"**(Eiad Husayn ، 2008 ، ص63) الذي يستند في بنائه على توفر العناصر التصميمية والتيبوغرافيكية بكل دلالاتها ومعانيها ورموزها الاتصالية ووظائفها التعبيرية المنعكسة على المتلقي وصاحب الاعلان والاختيار الدقيق لكل العناصر المحققة لمكونات العملية الاتصالية والتي تؤدي دورها التعبيري المساهم في ديمومة الاتصال مابين المتلقي وبيئة التصميم ، إن نظام البيئة التصميمية الافتراضية **(تمتزج فيها عدة طرق من تصوير ووسائط مدركة حسياً خاصة في الكومبيوتر تضع البناء الافتراضي ضمن شاشة الحاسوب في دائرة التكنلوجيا الرقمية لتحقق نوعاً من المحاكات الأفتراضية**)(Balasim،2013،ص 174) التي تثير في المصمم والمتلقي دوافع الكشف والبحث عن القيم التعبيرية والوظيفية والجمالية المتضمنة في الأنساق الصورة عبر التفاعل الاتصالي البصري ،فهي بذلك حررت المصمم والمتلقي من الحدود الزمانية والمكانية للواقع الحقيقي والخوض في العوالم الأفتراضية والخيالية ليعيش المتلقي في الواقع المنظور ثلاثي الأبعاد ،كما وان عملية التفاعل مع البيئة التصميمية الأفتراضية **(التي توفرها التصاميم الأعلانية المنتجة عن طريق الحاسوب)** (Shakir Eabd ،1987، ص27) تنقل المتلقي من مجرد مستلم للرسالة الى مستعمل متفاعل مع المضمون الإعلاني ومفهومه النفعي بما ينسجم مع تلبية حاجاته الشخصية عن طريق الجذب البصري وأثارة أهتمامه لما يحويه التصميم من قيم جمالية جاذبة ومجسدة لمضمون الفكرة ونوع الأعلان ، والفكرة الإعلانية هي تصور ذهني لأمر ما وتنطوي على مقاصد ووجهات نظرف هي**"حصول الشيء في الذهن ويرادفها المعنى "**(Aljamili ، ص111) ، وتتألف من اجتماع عناصر تبدو مختلفة في كل موقف ذهني ، وتعد البذرة الاساسية التي يتحقق عليها التصميم في الاعلان ، وهي ما تجعل من الاعلان العادي اعلاناً متميزاً تتمحور عليه وتجعله مختلفاً عن غيره من التصاميم الاعلانية الاخرى ، فهي مرتبطة بموضوع ومضمون وغاية وهدف الاعلان المراد نشره ، فقد تكون بسيطة او معقدة التركيب اعتمادا على مصمم الاعلان والعميل في الوقت نفسه ، لتكون حلاً للمشكلة المراد الاعلان عنها ، وجزءاً من العملية التصميمية في الاعلان، وهي من اكثر التصورات أهمية في أنجاح الاعلان بوصفه**(اسلوب المصمم في اعطاء المعنى وتقيم الافكار والاحداث والتجارب المحيطة به) (** Makawi، د،ت ،**ص21)** من اجل الخروج بأفكار افتراضية جديدة تحمل مضامين غنية المعنى وبأسلوب فني ابتكاري جديد مغاير للأفكار الاعلانية السابقة والوصول الى الهدف الاول وهو المتلقي عن طريق الأتصال البصري

واسلوب الجذب البصري والاثارة الحسية عبر البناء الأفتراضي للتصميم الاعلاني ، وتبنى الفكرة الإعلانية افتراضيا بتوظيف مجموعة من التصورات المتباينة الأهداف والوظائف ومنها(Al eazaawiu،2015 ، ص27-28):-

1- التصور الأفتراضي القائم على **"التقديم والتأخير ،لتفضيل الأهم على المهم"** ،والمصمم الإعلاني ببناء فكرته الإعلانية يهتم بأظهار كل ماهو مهم ومنثم التدرج بالأهمية وتأخير ماهو أقل أهمية ، وأخضاع المتلقين لما هو مهم في الإعلان مثال ذلك اعلان تجاري وأظهار خصائص المنتج المعلن عنه بصورة جاذبة او عبارة تحفيزية شكل (1) ،او اعلان أرشادي توعوي عنطريق التنبيه بأستخدام فكرة إعلانية ذات تصورات مبنية على أستمالة عاطفة او أستمالة عقلية عن طريق البناء الشكلي والتوظيف للعناصر بصورة جاذبة بأتجاه ما هو مهم في الإعلان.

2- التصور الأفتراضي القائم على **"توقع مايقوله المتكلم"** ، اي مايريد أن يفصح عنه المصمم من خلال البناء للبيئة التصميمية وللتعبير عن مضمون فكرته الإعلانية والأفصاح عن موضوع او حدث او غاية مراد أيصالها الى الجمهورالمستهدف بصورة مباشرة عن طريق العناصر التيبوغرافيكية وبيان خصائص المنتج او الخدمة المعلن عنها او غير مباشرة تحتاج الى التفكيروالتأمل والتأويل العقلي وربطها بمضمون ونوع وهدف الفكرة الإعلانية ،عن طريق تجسيد الفكرة الإعلانية، شكل (2).

3- التصور الأفتراضي القائم على **"العلم المسبق للوصول الى المعلومة عن طريق التكرار"** ،فالتكرار يعمل على تأكيد المعلومة وترسيخها في ذاكرة المتلقي بهدف أثارتها بمجرد الأطلاع عليها في أي زمان او مكان ،وتوظف العناصر الشكلية لعملية التكرار اعتماداً على الأدراك البصري سواء للصور او النصوص او العلامة او الشعار شكل (3).

شكل (1-2-3)

4- التصور الأفتراضي القائم على**"الترنم والأنشاد "**بتوظيف صور أستشهادية او صور المشاهير لمجال معين وكأسلوب تصميمي لأنتاج رسالة أتصالية جاذبة ومثيرة للأهتمام شكل(4).

5- التصور الأفتراضي القائم على **"تصور سؤال وطرحه"**، فالفكرة القائمة على الأتصال عبر السؤال يلفت نظر متلقي الإعلان عبر النصوص الصورية ذات الصياغة اللغوية الأستفهامية وترك الأجابة المفترضة من قبل متلقي الإعلان وأيجاد الحلول التي تنسجم مع معرفته وخبرته .

6- التصور الأفتراضي القائم على **"التأويل العقلي"** بأفتراض فكرة إعلانية ذات تراكيب شكلية تفسر وتعبر عن حالة مقصودة في مضمون الإعلان بمعنى يتناسب مع هدف الفكرة،شكل (5).

7- التصور الأفتراضي القائم على **"التشبيه التمثيلي"**،وأنتاج فكرة إعلانية ذات أشكال وعناصر مشابه مع خصائص مضمون ونوع الإعلان ،ينظر الى الشكل (6).

8- التصور الأفتراضي القائم على **"القياس البرهاني"** ،بتصور فكرة إعلانية ذات أشكال أفتراضية ناتجة عن موضوعين أحدهما يتبع الأخر من ناحية قرب الأول من موضوع الثاني كأستخدام أسلوبين فنيين او تصميمين في وقت واحد ضمن تصميم إعلاني واحد.

شكل(4-5-6)

العناصر المكونة للبيئة التصميمية الأفتراضية:- وان الاشكال التصميمية الموظفة ضمن الفضاء التصميمي الموضوعي المدركة بصرياً في التصميم الاعلاني **(لاتقف عند قيمتها الجمالية الجاذبة لانتباه المتلقي و أنما تؤدي دورها كرموزودلالات ذات معان تعبيرية)** (liad husayn، ص47) ،للفكرة الافتراضية الاعلانية المتنامية في مخيلة المصمم تبدأ مسارها الموضوعي عند تجسيدها مادياً بأشكال تصميمية مترادفة المعاني والدلالات ، صانعة لرسالة تصميمية اعلانية ذاتقيم جمالية وتعبيرية ووظيفية ناتجة عبر القيمة التقنية الاخراجية وواضعة الإعلان الرقمي بصورة اتصالية انتقالية ضمن مستويات الاتصال المترابطة والناقلة للمحتوى التصميمي الى المتلقي عبر الوسيلة الاتصالية ، للتأثير في المتلقي ومطابقة رجع الصدى مع الاهداف المراد تحقيقها من قبل المصمم ،وتتعزز الفاعلية الأتصالية بالجذب البصري للتصميم عن طريق علاقاته التصميمية (أنظمة وقوانين وخصائص) مع العناصر التيبوغرافيكية ، ومن الممكن توظيف وأعتماد قوانين قد تحقق وتساهم في بناء وأدراك البيئة التصميمية بفضاء ثلاثي الأبعاد في الإعلان ،ومنها قوانين **(نظرية الجشتالت)** وتتألف من ستة قوانين وهي (Aljamili، ص67-72):-

أ- **الامتلاء (Pragnanz) :-الكل أكبر من مجموع الأجزاء ،وإدراك الكل سابق لإدراك الأجزاء ، والتأكيد على الأدراك للكل بكبر الحجم قياساً بالأجزاء** ،مما يحقق أستدعاء للمتلقي بفرض إدراك الكل لأجل التوصل الى إدراك الأجزاء وترتيب دلالتها حسب أهمية كل منها، شكل (1).

ب- **القرب (Proximit) :- تؤثر المسافات الفاصلة بين العناصر والاشكال في دلالاتها ومعانيها بما يجعل المجال البصري متغيراً حسب تغيير هذه المسافات وتغير العلاقاتالقائمة**، ووفقاً لهذه المتغيرات يميل المتلقين لإدراك التصميم كمجموعات متقاربة او متباعدة ، شكل (2).

ت- **التشابه (Similarity):- ينص هذا القانون على ان الأشياء التي تتحرك بنفس الأتجاه تبدو وكأنها مجموعة واحدة**، ويعزز هذا القانون جانب التأكيد والوحدة البصرية في التصميم، ويسهل عملية الفهم والإدراك للتصميم الإعلاني، شكل (3) .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ث- **المصير الواحد(Common Fate):- العناصر المتحركة في حالة متشابة من فضاء أكبر منها حجماً لتبدو كمجموعة واحدة**،وهذه الخاصية تكسب التصميم الحركة الوهمية وتزيد من فاعلية أدراكه بصرياً، شكل (4) .

ج- **الأستمرارية (Continuity) :- وتعني العناصر المرتبة تأخذ أسلوب معيناً في الأستمرارية تطغى على الأشياء التي يحدث فيها تبدل في أتجاهها**،مما يحقق أستمرارية الرؤيا البصرية للمتلقي، شكل (5).

ح- **الأغلاق(Closure):- وتعني العناصر الناقصة شكلياً والتي توحي بأنها كاملة ،فهي تعامل كما لو كانت كاملة فعلا أكثر من أن تعامل كما لوكانت أجزاء للشيء**، فهو يعمل على أستدعاء الذكرة والخبرات التي أكتسبها المتلقي بمرور الزمن ، شكل (6) .

شكل(1-2-3)

شكل(4-5-6)

(المبحث الثاني) (المعالجة الرقمية للبيئة التصميمية الأفتراضية)

التطبيق الموضوعي للأساليب التصميمية لبيئة الإعلان الرقمي عن طريق التقنيات الرقمية التي تحتاج الى التوظيف والتطبيق المنسجم والمتكامل ما بين الفكرة الاعلانية والمضمون عبر العناصرالتيبوغرافيكية القائمة على البناء والتحوير والأبتكار لما هو جديد وجاذب عن طريق(**جمع العناصر التيبوغر افيكية ووضعها في تكوين أفتراضي معين لاعطاء شي له وظيفة ومدلول**) (Namir Qasim ،2005،ص15) معتمداً على التجارب والتحولات والتغيرات المعرفية المستمرة في التوظيفات الموضوعية للاعلان وصولاً الى الأنموذج المثالي للتصميم النهائي الحامل لكل ما يعبر عن مضمون الاعلان وفكرته بوضوح ومفهومية عبر (**التعبير الرمزي والتجسيد الصوري**) (Muhamad Hasan ،1981،ص32) للاشكال الموضوعية ضمن الفضاء الافتراضي للتصميم وأنجاز رسالة اتصالية اعلانية ذات أمتيازات تطبيقية جاذبة ومثيرة. فالتطور

العلمي والتكنولوجي للرقمنة يعد ذات تأثير فعلي وواضح على مختلف مفاصل الحياة بوصفه **(أنطلاقة مهمة في اي مجال من مجالات الابداع الانساني)** (Hasanayn،2004،ص219) والتقدم السريع للتقنيات الرقمية والاستخدام المتزايد للبرامج التصميمية ، ادى الى النمو التطوري الاخراجي في مجال تصميم الإعلانات ، أذ أصبح أختيار الادوات والمواد قادرة على تحقيق وتجسيد مفهوم الفكرة الإعلانية بتصاميم ذو مرونة وسرعة معالجة أكبر، بالأستناد على المهارات التقنية للمصمم أذ يؤلف بين الادوات والمهن التقليدية من جهة ، والمواد والتقنيات الرقمية من جهة أخرى. فمن الممكن ان نقول ان التطور التقني أستلزم تغيير في الاساليب الأخراجية التي تعين المصمم على تأدية وأخراج عمله التصميمي، بينما كان أسلوب العمل التقليدي في التصميم الاعلاني يقتضي أنجاز مجموعة من العمليات التي تستغرق وقتاً وجهداً كبيراً من حيث المعالجة التقنية ، فأصبحت عمليات المعالجة التقنية في التصميم الاعلاني في ظل ما توفره برامج التصميم الرقمي من أمكانيات سريعة وعالية الجودة ، فأصبحت مهمة ممتعة للمصم الاعلاني يرغب في أدائها والاستمتاع دون ملل ،و تعمل التقنيات الرقمية على ترجمة وتصميم الافكار الاعلانية بأستخدام الادوات والوسائل التكنولوجية المادية الحديثة لمواكبة تطورات العصر الحالي ، فالتوظيف للبرامج الرقمية الخاصة بالتصميم كأساليب معالجة رقمية متطورة تعد من الأساليب التقنية الاكثر فعالية في مجال صناعة الاعلان ، والعمل على تعزيز العملية التطورية الابداعية للتصميم بأشكالها غير المألوفة ، لخدمة وتحقيق الهدف الرئيسي من الاعلان وهو جذب أنتباه وأثارة أهتمام المتلقي المقصود وأثارة دوافعه السلوكية عن طريق النماذج الأفتراضية البصرية كالرسومات التوضيحية ،ورسوم الكارتون المتحركة ، وحتى الصور الحقيقية عالية الجودة ،وهو مايسمى بأستخدام البرامج الرقمية المتخصصة في التصميم وأعتمادها كأساليب اخراجية قادرة على جمع المعلومات وعرضها بصرياً لفهمها بطريقة أكثر سرعة وفعالية بصرية مع تجسيدها الدقيق للتصور الأفتراضي للفكرة الإعلانية ، فالتصميم عبر هذه التقنيات الرقمية الحديثة سهلت عمليات التعامل مع العناصر التيبوغرافيكية عبر التحوير والتغيير ضمن الفضاء الإفتراضي للبيئة التصميمية الجامعة لها ضمن العلاقات والأنظمة التصميمية ، فهذا التحول والتطور في مجال التصميم **(هو فرصة جديدة ومهمة للتعامل معه ، وتحقيق أنتاج ابداعي مبتكر)**(iad husayn ،2008،ص23) كأسلوب اخراجي تصميمي واتصالي بصري داعم للرسالة التصميمية في الإعلان الرقمي ، وأنتاج اشكال تصميمية رقمية تجسيداً للصور الذهنيه لفكرة الاعلان وتحقيق الهدف الاتصالي البصري ضمن شكل ومضمون الرسالة الاعلانية ، فالتصميم في البرامج الرقمية عبر " **المواد الافتراضية التي يسهل التعامل معها في التحوير والتغير الى ابعد الحدود وبما لايترتب على ذلك اي اعتبارات مادية** "(iad husayn ،2008،ص271) تحقق خصائص متميزة ومهمة منها السرعة والسهولة، والدقة ، ونقل التصميم الاعلاني بمستوى تطوري سريع أتجاه الابداع والابتكار وتحقيق مستوى تفاعلي وايجابي في البناء الأفتراضي للبيئة التصميمية ومن أستخدامات ووظائف هذه البرامج من حيث المعالجات الرقمية فهي(Alnnadi، 2011،ص15-16):-

1- توظيف الصور الرقمية التي يتم التقاطها بالكاميرات الرقمية او من خلال اجهز النسخ.

2- تصميم الاعمال الفنية التي تعتمد على أضافة الظلال الطبيعي والالوان .

3- تستخدم في تصميم الشعارات .

4- تحوي على المؤثرات التي تتطلب أستخدام الفلاتر ووسائل تحسين الالوان في التصاميم.

5- من الممكن أن تستخدم بمفردها او مصحوبة باي برنامج رقمي اخر .

6- تقدم أفضل الاساليب في تنظيم وعرض الصور والأشكال والنصوص ومعالجتها.

7- تمتلك مجال واسع في الاختيارات والتجربة. تضيف العديد من التلميحات والتقنيات الاظهارية عبر المؤثرات التي توظفها من خلال الادوات الموجودة على سطحها الافتراضي .

سمات الإعلان الرقمي :-يعد الاعلان في الانترنت ظاهرة رقمية عالمية لما يمتلكه من سمات مهمة توظف عبر الانترنت كوسيلة أتصال تحقق نجاح نشر الاعلان الى ابعد نقطة ممكنة وأكثر فاعلية وتأثير في المتلقي ومن اهم هذه السمات :-

1- **التفاعلية Interactive** :-وهي السمة التي تميزت بها وسيلة الانترنت بصورة عامة والاعلان بصورة خاصة عن الوسائل التقليدية الاخرى ، فهي تمتلك طريقة التجول **"الانتقال من موقع الى أخر"** (Hasanayn،2004،ص27) من قبل المتلقي ليسمح الويب بالارسال او أستقبال المعلومات والملاحظات التي تمكن المعلن من التفاعل معها ، أذ**"تتضمن التخاطب الفوري Chatting وخدمات البريد الالكتروني E-Mail "**(Alrahbani ،2013،ص139) للحصول على المعلومة ساعدت سمة التفاعلية المتلقي في الحصول على المعلومات الفورية مما جعلت المتلقي يمتلك **"القدرة على تقديم وجهات نظر خاصة به بل وتبنى بعضها في نظام تواصل معلوماتي غير مسبوق"** (li , Tumas،2006،ص457) عن طريق تفاعله مع المعلومات الخاصة بموضوع الاعلان من جهة ومع غيره من زوار الموقع من جهة اخرى.

2- **الوسائط المتعددة** :- يقصد بالوسائط المتعددة (الصوت الصورة الثابتة والمتحركة والفيديو والرسوم) التي تجتمع جميعها ضمن وسيلة الاتصال الرقمية الانترنت ،ولامتلاك هذه الوسيلة مثل هذه السمة المميزة جعلت الاعلان الالكتروني يمتاز بها ايضا عبر توظيفها في شتى انواع الاعلان اذ **"اصبح أستخدام هذه الوسائط احد أهم السمات الاتصالية المميزة للاتصال الجماهيري الالكتروني "**(Aintisar ،2011،ص155) ، أن أستخدام الوسائط المتعددة في تصاميم الاعلانات **"يختلف من موقع الى اخر"**(Alrahbani،2013،ص140) ومن نوع الى أخر عن طريق ما تقدمه من أمكانيات لعرض الاعلانات وحسب رغبات المتلقي وبيانات الاعلان المخزونة داخل الشبكة وبصور متكررة وبأشكال فنية (نصوص،رسوم،صور) مع أمكانية تجسيمها وترتيبها وفقاً للاسس والانظمة التصميمية الحديثة وأضفاء الحركة على هذه الاشكال وتضمينها الاصوات والموسيقى التي يقوم المصمم بها عن طريق بناء وتشكيل التصميم الاعلاني وتقديمه بطريقة جميلة وجاذبة أقرب ماتكون الى الواقع محاولة من المصمم في توصيل رسالة تتضمن العديد من الافكار والاشكال الفنية بطريقة معبرة وجميلة تبعاً لهدف الاعلان وطبيعة الموقع المعلن فيه بالاعتماد في تكوينها على الحاسوب والاتصال الرقمي لتنفيذ مختلف الاساليب التقنية والفنية التي زادت من قيمة الاعلان من الناحية التصميمية الفنية

3- **التزامنية واللاتزامنية**:- التزامنية كسمة اتصالية تتحقق في وسيلة الانترنت عن طريق الاتصال من **(فرد الى أخر او الى مجموعة حول موضوع محدد)**(Majd Salim،2008،ص80) فتحقق مستوى

الاتصال الشخصي والجماهير في الوقت نفسه ، وتحقق التزامنية **(الانية والحداثة المتجددة بأستمرار)**(Alrahbani،2013، ص140) عبر المواقع الاتصالية الافتراضية المتعددة عبر الانترنت كالدردشة عبر ال (Facebook-Chatting- IRC) وغيرها من المواقع الموظفة في الخدمات الاعلانية ، واللاتزامنة كسمة اتصالية رقمية تتحق بين **(فرد واخر او في مجموعة الى آخرى)** (Majd Salim ،2008،ص80) وتتميز **(بأستقبال المعلومة والرسائل في غير وقتها)** (الرحباني،2013، ص140) بطريقة غير أنية ،وتسمح بتجديدها بعد أرسالها الى الشخص المستقبل ، مثال ذلك خدمة البريد الالكتروني E-Mailأذ نخزن المعلومات والرسائل في الصندوق الوارد Inbox،ويمكن تأجيل قراءتها او معرفة مضمونها في غير وقتها.

4- **الجماهيرية :-** الاعلان الرقمي الموظف عبر الانترنت أعطت فرصة للانتشار والاتساع بشكل واسع ،لانها **"لم تعد محصورة ومغلقة من فرد الى فرد ،ومن مستقبل الى مرسل فقط"**(Alrahbani ،2013،ص141) بل أخذ الاعلان بالانتشار في جميع أنحاء العالم بطريقة انية وفورية ،فضلاً عن اعطاءها ميزة مهمة وهي أمكانية التعرف على الجمهور الذي تفاعل مع الاعلان الرقميعن طريق**(معرفة عدد زوار الموقع ووقت الزيارة والزمن الذي أستغرقه الز ائر في هذا الموقع)** (Alhadidi،2009 ص108) فهو بذلك اسهم في الحصول على النتائج الفورية والدقيقة في قياس التأثير الاعلاني لمجتمع بحث اوسع مقارنة بالوسائل الاتصالية التقليدية الاخرى .

5-**المرونة :-** تعد سمة المرونة من السمات الفاعلة في تعديل وتصحيح وتغيير تصميم او معلومات الاعلان الرقمي بوقت قياسي ،فمن الممكن **(تجاوزعدد من المشكلات الاجر ائية التي تعترض)**(Muhmad Amayn ،2005، ص217) الاعلان كشكل تصميمي او معلومة جديدة تضاف له اثناء عملية النشر ، فوسيلة الاتصال الرقمي تسمح بأمكانية التعديل والتغيير السريع والسهل للرسالة الاعلانية بما يتوافق مع المستجدات والمتغيرات الطارئة ، وتتحقق المرونة في تصميم الاعلان ونشره عبر الانترنت عن طريق البساطة في تنسيق العناصر التيبوغرافيكية الفعالة والضرورية في أنتشار وتصميم الاعلان الرقمي التي تبدأ من بساطة الفكرة التي تعد ضرورة حتمية لسهولة أيصالها الى المستهلك بسرعة وبأقل الجهود ،وتحقيقها عبر التصميم الاعلاني وأبراز أهمية كل عنصر موظف في الاعلان ومعبر عن مضمون موضوع الاعلان لكي تترسخ في ذهن المتلقي مع مراعاة الاختزال الشكلي في التصميم لابعاد حالة الملل عند المتلقي.

6- **الانتقائية :** يمتلك الاعلان الرقمي عبر الانترنت سمة الانتقائية عبر التحكم الذاتي للمتلقي عن طريق**(قدرة الافراد في أتخاذ خيارات مختلفة وبطرق عدة)**(li , tumas ،2006،ص490)مما منحت وسيلة الانترنت الاعلان الرقمي فرصة الاختيار بما يرغب به المتلقي ووفق حاجاته ورغباته وثقافته ،وهو بذلك عزز الذاتية التطبيقية في التعامل والاستخدام اتجاه الاعلان.

مؤشرات الأطار المظري:-

1- تعد البيئة الحيز المكاني الذي يشتمل على العناصر المتنوعة النظم ، وكذلك التصميم الإعلاني يقوم على مجموعة من العناصر التيبوغرفيكية المتفاعلة مع بعضها ضمن حيز الفضاء بعلاقات وأنظمة تصميمية.

2- الفاعلية الإتصالية للفكرة المفترضة ذهنياً في الإعلان تعد البذرة الأساسية التي يتحقق عليها التصميم الإعلاني كونها مرتبطة بموضوع وغاية وهدف الإعلان المراد أيصاله الى المتلقين ،وقد تكون بسيطة او معقدة التركيب.

3- يعتمد بناء البيئة التصميمية وفق قوانين نظرية الجشتالت لتكوين بيئة تصميمية ذات أيحاء ثلاثية الأبعاد ومن هذه القوانين

4- الفضاء الأفتراضي في التصميم الإعلاني يتحقق وفق علاقات تصميمية قائمة على خصائص متنوعة لتحقق البيئة التصميمية بأبعاد متنوعة ومن هذه الخصائص(الأحتواء الفضائي و التداخل (التراكب) و التجاور).

5- التطبيق الموضوعي للأساليب التصميمية لبيئة التصميم الاعلاني عن طريق التقنيات الرقمية تحتاج الى التوظيف والتطبيق المنسجم والمتكامل ما بين الفكرة الاعلانية والمضمون عبر العناصرالتيبوغرافيكية القائمة على البناء والتحوير والأبتكار لما هو جديد وجاذب عن طريق جمع العناصر التيبوغرافيكية ووضعها في تكوين أفتراضي معين لاعطاء شي له وظيفة ومدلول.

6- المعطى التقني هو الاساس الذي تقوم عليه فكرة التأثير على الهيئة المصممة بما توفره أدوات البرامج التصميمية من امكانيات وتطبيقات مذهلة تمكن المصمم من أستلهام أفكاره الابداعية الافتراضية الغير مألوفة وذلك بوضع أفكار جديدة خارجة عن الاطار المعرفي المعلوم .

7- ان مبدأ التقنية الرقمية المنفذة في البيئة التصميمية للإعلان تؤثر تأثيراً كبيراً في العملية التصميمية فهي تعيد ترتيب وصياغة مراحل العملية التصميمية الى مراحل ومعطيات جديدة اكثر دقة ووضوح وتطور مقارنة بالتقنيات التقليدية ، فمن الممكن ان تولد قيمة اتصالية بصرية جاذبة لمجمل البناء الافتراضي المجسدة للفكرة الإعلانية.

8- التصميم في البرامج الرقمية عبر المواد الافتراضية التي يسهل التعامل معها في التحوير والتغير وبما لايترتب على ذلك اي اعتبارات مادية تحقق خصائص متميزة ومهمة منها السرعة والسهولة، والدقة ، ونقل التصاميم الاعلاني بمستوى تطوري سريع أتجاهالابداع والابتكار وتحقيق مستوى تفاعلي وايجابي في البناء الأفتراضي للبيئة التصميمية ،فمن الممكن ملاحظة ذلك من خلال المقارنة للنتاجات التصميمية التي مرت عبر الأزمان.

إجراءات البحث

- **منهجية البحث :** أعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي لملائمته موضوع الدراسة الحالية.

-**مجتمع البحث :**-تضمن مجتمع البحث الحالي تصاميم الإعلانات الرقمية الثابتة المنشورة في الموقع الألكتروني بيهانس (Behance)* لعام 2016م ، وبلغت (291) إعلاناً من مختلف دول العالم والمنشورة على الصفحة الرئيسية للموقع، وتم أستبعاد(141) تصميم لايصلح إن يكون ضمن نماذج التحليل لانه لا تتلام مع عادات وتقاليد مجتمعنا وقيمه الدينية ، فضلا عن ان بعضها غير واضحة التفاصيل ومجهولت المصدر وعلى وفق ذلك يكون مجتمع البحث (150) إعلان من المجتمع الأصلي .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

-**عينة البحث** :- حددت عينة البحث ب (5) خمسة إعلانات تم أختيارها قصدياً وبنسبة 3% من مجموع مجتمع البحث البالغ (150) إعلاناً ،وقد أختيرت نماذج عينة البحث وفق قيمتها التفاعلية الأتصالية بأعتماد أسلوب الملاحظة المشاركة .

- **أداة البحث**:- لغرض الوصول إلى هدف البحث قام الباحثان باعداد استمارة التحليل بالأستناد الى الأطار النظري ومؤشراته بعد عرضها على مجموعة الخبراء والمتخصصين لإجراء التعديلات عليها لغرض تحقيق الهدف من البحث.-

صدق الأداة:- تم التأكد من صدق أداة التحليل بعد عرضها على عدد من (الخبراء) **[1] من ذوي الأختصاص الدقيق والمختصين بمناهج البحث العلميقبل تطبيقها، وتم بالأجماع على صلاحية مفرداتها بعدأجراء التعديلات عليها .

أنموذج:- (1) أسم الإعلان: RaniRamadan راني (رمضان) نوع الإعلان : تجاري. أسم المصمم: Ramy Ahmed. البلد : مصر تاريخ النشر: 7/8 /2016م.	

تحليل نماذج العينة:-

الوصف العام:

أعلان تجاري لشركة راني لأنتاج العصائر ،تضمن صورة رقمية للمنتج التجاري وأشكال لمفردات تصميمية جسدت دور العبادة بفضاء تصميمي متضمن النصوص المتباينة الأشكال والأبعاد والمعنى التي تصب جميعها في هدف الفكرة ونوع الإعلان.

- **التحليل** : ظهرالوضوح للفكرة الاعلانية بصورة مباشرة عبرالتجسيد الشكلي والصوري والنصي للتعبيرعن مضمون الفكرة الأعلانية والتي عززت من ثبوت نوع وهوية الإعلان،الابتكار والخيال في الفكرة الاعلانية جاءَ عن طريق التصورالافتراضي القائم على القياس التمثيلي لشكل المنتج المنسجم مع المضمون والهدف الاتصالي للرسالة الاعلانية ،الأثارة الأتصالية للفكرة الأعلانية ضمن الأتجاه الأتصالي الوظيفي للإعلان أسهم في الأستدعاء للذاكرة لغرض الأقناع عن طريق حافزالأتجاه البصري الصوري عبراللامألوف الشكلي نسبياً في بنية التصميم وربط هدف المنتج بها زمانياً ،لمحاولة تكوين الدافع الفطري الداخلي (العطش) لتلبية حاجته عبرالسلوك الفعلي بهدف تحقيق المنفعة الأقتصادية للمعلن ، وتم أعتماد النظام التصميمي

[1] *الخبراء:- الاستاذ الدكتور نصيف جاسم محمد ، تخصص تصميم طباعي ، المساعد الدكتور نادية خليل أسماعيل ، تخصص تصميم طباعي ، المساعد الدكتور علاء جاسب عجيل ، تخصص إعلان .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الخطي في توزيع العناصرعلى هيئة خط مستمرمستقيم في بناء الفضاء الأفتراضي مع الاستمرارية والاستطالة والنموالناتج من أمتداد الأشكال أفقياً أذ وظف في الربع الأفقي الأعلى شكل السماء بنجوم مضيئة ليلاً وتدرج اللون الأزرق من الأعلى بقيمة لونية غامقة وصولاً الى التدرجا لفاتح وسط التصميم ليقطعها تخطيط لبنايات ترمز لدور العبادة بأستخدام قيمة زرقاء غامقه أمتدت بصورة أفقية على عرض الفضاء ،لتنتقل مرةأخرى الى تدرج فاتح يوحي بشكل المياه، مما حقق هذا الترتيب الأفقي أستمرارية طغت في فضاء التصميم ،مما ساعد في تجسيد بعدي التصميم (الطول والعرض) كمرحلة اولية لتكوين البيئة الأفتراضية ثلاثية الأبعاد، الصورةالرقمية للمنتج المعلن عنه وظفت بعد التعديل والمعالجة التقنية عبرالبرامج التصميمية في الربع الأيمن السفلي للتصميم الأعلاني وبأتجاه عرضي يوحي بالأتساع والأستمرارية أتجاه الجانب الأخرمن التصميم بوظيفة أتصالية بصرية مجسداً لمضمون الرسالة الاعلانية، اذ تجسد المنتج بشكله الواقعي ذا تشكل شبه غرائبي (واقع /خيال) عبرالأتجاه الصوري الموضوعي بأعتماد المعالجات الرقمية التصميمية المبنية على المعرفة للاسس والعلاقات التصميمية وأنظمتها فضلاًعن وظيفتها التجسيدية عبرالايحاء الرمزي التعبيري لعنصرالزمن في الاعلان، عن طريق الاستعارات الشكلية للتصورالافتراضي القائم على القياس التمثيلي للمنتج والمضمون ، كما وسعى المصمم لتحقيق تفاعل أتصالي في تصميم الإعلان المكون للبيئة التصميمية الافتراضية عن طريق علاقة الصورة بالفضاء الافتراضي عن طريق قانون قرب المسافة النسبية المتحققةعبرخاصية التراكب مابين الفضاء والصورة والمكونة للبعد الثالث بأتجاه الداخل (العمق الفضائي) ،قانون المصيرالواحدعبرالاتجاهات المتنوعة والمتحققة عن طريق الصورة الرقمية نفسهاعبرالتنظيم والمعالجة والتعديل التقني الموظف فيها ساعد في تأكيد الاتساع للفضاء الافتراضي مماعززمن تحقق الفاعلية الاتصالية للبيئة التصميمية الافتراضة ، فضلاً عن الأيهام الحركي الفاعل من خلال التباين اللوني مابين (الازرقوالاصفر) عبرالتدرجات اللونية والموظفة في الصورة الرقمية والمحققة للأتساع والأمتداد للبعد التصميمي بطريقة أفقية، وأتصف النص البصري الفاعلية الاتصالية في البيئة التصميمية بالتنوع الحجمي والمكاني للعناصرالكتابية والتباين اللوني لها أذحققت البعد والقرب ضمن الفضاء الافتراضي مما أسهم في اضفاء الحركة الفاعلة في البيئة التصميمي، أعتمدت المعالجة التقنية في تكوين البيئة التصميمية على اسلوب الدمج مابين الواقع والخيال وفق الافتراضات والخيارات المتاحة عبرالمعالجة الاخراجية عن طريق التراكب والترابط

للعناصرالتيبوغرافيكية على الفضاء الافتراضي وتحقيق الايهام بوجودعمق في التصميم، كما عززت المعالجة التقنية في تجسيد الفضاء الأفتراضي عن طريق التدرج اللوني (الازرق) الذي أسهم في تكوين الايحاء بالعمق للفضاء الافتراضي ، كما أسهمت المعالجة في تحقيق العمق للفضاء الافتراضي عبرالتراكب والترابط للعناصرالتيبوغرافيكية وجعلها ضمن الفضاءالافتراضي مماعززالايحاء بوجود حركة وهمية فاعلة ضمن بيئة التصميم الافتراضي مابين المسافات النسبية والتي بدورها حققت الوضوح في التصميم.

الوصف العام:

أعلان تجاري لشاي (لبتون Lipton)، تألف من صورة رقمية ذات بيئة طبيعية واقعية، أذ وضفت الأشكال التصميمية المجسدة لنوع المنتج في الجزء الأسفل ،ووظفت صورة للأمرأة جالسة على أرجوحة حبالها ممتدة الى الأعلى مع نهاية فضاء الأعلان ، ووضعت في الجانب الأيسر من نهاية التصميم العلامة التجارية للمنتج التجاري (Lipton).

التحليل:- أتصف الفكرة الإعلانية بالوضوح المباشر عن طريق توظيف صورة المنتج التجاري والتأكيد على هويتهعن طريق علامته التجارية، مما زاد في الفاعلية الأتصالية أتجاه نوع الإعلان ومضمون الفكرة ، وتأكيد هوية المنتج التجاري عن طريق التكرار الشكلي للعلامة التجارية (Lipton) لثلاث مرات بأعتماد فكرة إعلانية قائمة على التصور الأفتراضي القائم على العلم المسبق ، فضلاً عن التصور الأفتراضي القائم على توقع مايقوله المتكلم للفكرة الأعلانية للأفصاح عن الخصائص الضمنية للمنتج والتعبير عن مضمونه ومميزاته من خلال الفكرة الإعلانية كخطاب أتصالي موجه للدوافع الداخلية المعبرة عن الهدوء والأستقرار النفسي كأستمالة عاطفية والتعبيرعنها برموز ودلالات تعبيرية وأظهارها ضمن اتجاه صوري عن طريق بيان سلوك فعلي لصورة الفتاة الجالسة بطريقة التأمل . وتم توظيف صورة فوتوغرافية" **تصويرالطبيعةNature Photography**" في تجسيد فضاء تصميمي واقعي لغرض تحقيق البيئة التصميمية الأفتراضية ، وبأسلوب فني منسجم مع نوع الإعلان ومضمون الفكرة ،أذ أمتدات على جميع أبعاد الفضاء التصميمي ، وأتصفت بالبناء الثلاثي الأبعاد للتصميم الإعلاني عن طريق التكرار والتراكب الصوري والعلاماتي للمنتج التجاري التي وظفت في الربع الأخير من الفضاء التصميمي ، بشكل أفقي تمثل

أنموذج (2):- أسم الإعلان : (Lipton Green tea - a taste of relaxing life) ليبتون الشاي الأخضر - طعم الحياة والاسترخاء نوع الإعلان : تجاري أسم المصمم:Ahmed Nasser البلد: مصر تاريخ النشر: 2106/5/25م	

بصورة شكل المنتج على اليمين، وصورة العلامات التجارية في الجهة المقابله له من اليسار ،وتوسطهما صورة الفتاة وهي تجلس على أرجوحة فوق كوب شاي من المنتج نفسه بأستخدام علامة تصميمية مرفقة

معه أذ أرتبطت جميعها بالفضاء الأفتراضي للتصميم ضمن علاقة التراكب والتداخل عن طريق النظام التجميعي القائم على أستخدام مبداء التقارب والتكرار لربط العناصر مع بعضها البعض ، وأدراك المجال البصري بصورة متباينةالمسافات الفاصلة بينها وبين الفضاء التصميمي نسبياً عن طريق التباين في حجومها وأظهارها كمجموعة متقاربة للعناصر التيبوغرافيكية او متباعدة (الفضاء التصميمي) وفق قانون القرب ،مما أسهم في تكوين البيئة التصميمية الأفتراضية للإعلان الرقمي ، أعتمد أسلوب الكولاج الرقمي في تنفيذ التصميم عن طريق البرنامج الرقمي الفوتوشوب بقص ولصق مجموعة من الصورالرقمية ، وأعتماد العلاقاتا لتصميمية المتنوعة في بناء البيئة التصميمية الأفتراضية من تراكب، وتجاور، وتداخل،لتحقيق تنوع تصميمي وعمق فضائي بأبعاد مختلفة، مع توظيف النظام اللوني الضوئي (RGB)،وتحققت المرونة التصميمية الأفتراضية عن طريق تصميم أكثر من نموذج لعدد من الأفكار الإعلانية المقتبسة من خصائص المنتج التجاري مما حقق تطبيق موضوعي ذات أبعاد تطويرية وترويجية للأفكار الإعلانية بقيم اتصالية تصميمية بصرية متنوعة.

الوصف العام :- أعلان تجاري لسيارة من شركة (Smart) بني الإعلان من فضاء صورة رقمية لأسطح بنايات، ووزعت العناصر التيبوغرافيكية على سطح فضاء الصورةوتضمنت بصور المنتج في وسط التصميم،وفي الزاوية اليمنى منه وضعت العلامة التجارية للشركة،وفي الجهة اليسرى وظف العنوان الرئيس بحجم كبير وبقيمة ضوئية عالية وبمقطعينوفي الجزء الأسفل من التصميم على أمتداد عرضه تم تقسيم الفضاء باللون البنفسجي متضمن للنصوص التفسيرية لخصائص المنتج التجاري وبقيمة ضوئية عالية.

- **التحليل**:-الفكرة الإعلانية بنيت وفق تصور أفتراضي قائم على القياس البرهاني(تصور أشكال ناتجة من موضوعين أحدهما يتبع الأخر من ناحية قرب الأول من الموضوع الأخر) عن طريق التوظيف الخصائص اللونية في بناء الفكرة الأعلانية وتوظيف التنوع في للصفة اللونية(الأصفر ، البنفسجي) والقيمة اللونية الرمادية وتكوين بيئة تصميمية أفتراضية جاذبه ذات تعبير تأكيدي لمضمون الفكرة الآفتراضية (تنوع

أنموذج (3) أسم الإعلان:(SMART , Cabrio , for four ,two) سمارت،كابريو ،لاثنين،للأربعة. نوع الإعلان: تجاري. أسم المصمم:Thomas Strogalski البلد:Germany تاريخ النشر :2016/2/29م.	

الوان المنتج الجديد) وعن طريقها تكوين أتصال بصري كحافز خارجي و محاولة أعتماده كمدخل أتصالي لتكوين الدافع النفسي الأقناعي لمتلقي الإعلان والتي من الممكن ان تنتج سلوك فعلي فضلاً عن أمكانية تحقيق قيمة أتصالية إعلانية بمدركات بصرية وخصائص نفعية وأقناعية عن طريق الفكرة ، وظفت

الصورة الرقمية الواقعية بعده المعالجة والتعديل عليها بوصفها الفضاء العام للبناء التصميمي الأفتراضي بعد أجراء المعالجات اللونية عليها وأخراجها بأسلوب فني ذات قيمة وتباين لوني وجعلها أقرب للواقع ،أذ وظفت على أمتداد أبعاد التصميم بتباين وتدرج للقيم اللونية للون البنفسجي المحمر للنظام اللوني الرقمي(RGB) وتدرجات القيم الرمادية (Cray scale) مما أعطى الأحساس بالأمتداد الواسع للفضاء غير محدد الأبعاد وذات صفة لونية منسجمة مع الفضاء التصميم مما أسهم في تكوين تصميم أفتراضي ثلاثي الأبعاد ،فضلاً عن التباين اللوني للصفة اللونية فيا لفضاء عن طريق علاقتة مع لون صورة المنتج والتي حققت جميعها أيقاع لوني أعطى نوعاً من الحركة والفاعلية الأتصالي البصري والأنتقال ما بين أجزاء التصميم، مما زاد في قيمتها الأتصاليه البصرية لادراك الإعلان ، وأرتبطت الصورة الواقعية للمنتج المعلن عنه مع الفضاء التصميمي عن طريق النظام المركزي وضمن تنظيم هندسي منتظم ومتناظر حول محورين ضمن قانون الأمتلاء الكل أكبر من مجموع الأجزاء، وأدراك الكل سابق لادراك الأجزاء ، بأتساع مساحة الفضاء مقارنةً بالأجزاء التصميمية الأخرى ، مما عَزز من تحقق البيئة التصميمية الأفتراضية الثلاثية الأبعاد ، وأن خاصية التراكب قد أسهمت في بناء وتجسد البيئة التصميمية عن طريق تحققها في موضعين هما، العلامة التجارية عبر التباين اللوني للمربع الأسود الذي أحتل العلامة التجارية ، والمساحة اللونية للنص الكتابي المصممة عن طريق الأمتداد الأفقي للون البنفسجي ،مما أسهمت في الأيحاء بوجود العمق في فضاء التصميم ، تحقق التوظيف للأنظمة اللونية (RGB-Grayscale-Bitmap) وأعتمد أسلوب الكولاج الرقمي فيتنفيذ التصميم عن طريق البرنامج الرقمي الفوتوشوب بعملية قص ولصق الصور وتكوين تصميم جديد تميزبتوظيف الصورة الفوتوغرافية وأجراء المعالجة اللونية عن طريق أستخدام النظام الضوئي للألوان (RGB- Grayscale) وتكوين بيئة تصميمية ذات تنوع وسيادة لونية جاذبة ، وتحقق التنوع التصميمي للإعلان عن طريق التنوع اللوني لكل تصميم بما يتناسب مع لون المنتج (السيارة) مما ساهم في بيان وأيضاح التنمية والخبرة المهارية التي يمتلكها المصمم الإعلاني والترويج لأفكاره ومهاراته الفنية.

أنموذج: (4) أسم الإعلان :(if it's hard to reach – scene). (إذاكان من الصعب الوصول - المشهد) نوع الإعلان : تجاري. أسم المصمم: Thiago Neumann البلد : Brazil تاريخ النشر: 12/23 /2016م.	

الوصف العام:-

أعلان تجاري لخيط أسنان (Oral-B)، تألف الفضاء من تصميم أشكال تخطيطية أمتدت على أبعاد الفضاء بأشكال متنوعة لحيوانات مائية (القرش ،التمساح) والتركيز على أسنانها وأظهارها بحالة صراع

فيما بينها وضمن بيئتها المائية ، وتوظيف الصورة الرقمية الواقعية لشكل المنتج التجاري خيط الأسنان (Oral-B) في الربع الأسفل من يمين التصميم وتوظيف العنوان الرئيسي على الجانب الأيسرمن صورة المنتج.

التحليل:-

أتسم الوضوح للفكرة الإعلانية بالوضوح المباشر عبر توظيف صورة المنتج التجاري مما أسهم في فهم ومعرفة نوع الإعلان ومضمونه ، وتأكيد هويته التجارية والتعبيرية والإقناعية كاتجاه وظيفي للفكرة الإعلانية ، واستخدام الجانب الأبداعي المتصف بالتشويق والأثارة عبر التصوير الشكلي للأمألوف للواقع كاتجاه صوري للفكرة الإعلانية ، وتقديمه بما ينسجم مع الخصائص الضمنية لميزات المنتج التجاري، وبيان المستوى المهاري والإبداعي في التصور الافتراضي وصياغة الفكرة الإعلانية المستحدثة ضمن التصور الافتراضي القائم على توقع ما يقوله المتكلم ،اي ما يريد أن يفصح عنه مصمم الأعلان عن طريق البناء التصميمي للفكرة الإعلانية للبيئة الافتراضية والتعبير عن معنى ومضمون ومميزات المنتج التجاري من خلال ما تفصحه الفكرة بمعلومات معرفية سابقة يمتلكها المصمم الإعلاني وتسخيرها كأدوات توظف كمدخل أتصالي بصرية محفز لدوافع المتلقي ومحاولة تغيير اتجاهه وميوله بسلوك فعلي أيجابي أتجاه المنتج التجاري وتحقيق الهدف الأقناعي والنفعي والاقتصادي .

أستخدم العناصرالتخطيطية التصميمية بشكل مترابط ومتناسق وبتوزيع حرغيرهندسي ضمن مبدأ وقانون التقارب القائم على بناءالأشكال بصورة متقاربة بمسافات نسبية مع توظيف علاقة التداخل كأحد خصائص بناء الفضاء المدرك بصرياً وأضافة صفة التراكب والتداخل المشترك والمتنوع الأحجام والأشكال مع الأحتفاظ بهوية كل منهما وتطبيقها مع الأجزاء الأخرى ضمن قانون الأمتلاء ليحقق الأتساع والأمتداد والسيادة للكل التصميمي، وتكوين تصاميم ذات فاعلية أدراكية أتصالية بصرية ثلاثية الأبعاد ذات الأيحاء الصوري التعبيري المرن والقابل للشعوربالنمو والتغييرمن قبل متلقي الإعلان .

ووظف في هذا التصميم التخطيطات (الرسوم) اليدوية والمدعومة بالمعالجة الرقمية وتطبيقها على أمتداد الفضاء التصميمي (طول -عرض) اذ تحقق من خلالها البعد الثالث عبر توظيف العناصرالتصميمية لها ضمن علاقات التراكب والتداخل والتجاور وبأبعاد متنوعة وتدرجات لونية متباينة ومنسجمة مع بعضها البعض فكونت بمجموعها تصميم ثلاثي الأبعاد يوهم متلقي الإعلان بوجود بيئة تصميمية أفتراضية.

وأعتمد أسلوب الدمج لتجسيد الفكرة الإعلانية عن طريق التخطيط اليدوي ونقله عن طريق جهاز السكنر الى الحاسوب لأجراء التعديلات والمعالجات الشكلية واللونية عليه لأنجاز تصميم ذات مهارات وخبرات يدوية وتقنية في الوقت نفسه ، وكان للمعالجة الرقمية عبر توظيف برنامج ال(PHOTOSHOP) عن طريق أستخدام الأمر (color balance) لأجراء التعديلات اللونية المحققة والمؤكدة على تجسيد البيئة التصميمية الأفتراضية .

أنموذج (5) أسم الإعلان : ((Let's Do It, Danube! دعونا نفعل ذلك، الدانوب نوع الإعلان: أرشادي (الحفاظ على البيئة). أسم المصمم: Multiple Owners. البلد : Bucharest, Romania. تاريخ النشر: 9/5 /2016م.	

الوصف العام:

اعلان أرشادي يعبر عن الحفاظ على البيئة المائية ، تكون التصميم من فضاء بلون أزرق مائل للأخضريمثل مياه البحر،يحيط حيوان مائي (سمك القرش) وهو يظهر بشكل لامألوف يبتعد عن الواقع الحقيقي مشكل من بقايا النفايات ، ووضع في الجانب الأيمن من أعلى التصميم شكل تخطيطي لزخرفة محيطه بكتابة للعنوان الرئيسي،وفي الربع الأسفل من التصميم وعلى الجانب الأيسر وضعت نصوص كتابية بلون أزرق ،وفي الجانب المقابل له شعار الجهة الممولة للإعلان بشكل دوائر متعددة الألوان .

التحليل:-

أذ جسدت الفكرة بأتجاه صوري شبه غرائبي مابين الواقع والخيال ضمن التصور الأفتراضي القائم على توقع مايقوله المتكلم والأفصاح عن مايريد بيانه مصمم الإعلان عن طريق فكرته المفترضه ومحاولة مخاطبة المتلقي من خلال البناء الأفتراضي للبيئة التصميمية ، اذ تميز التفكير الأبداعي المتحقق للفكرة الإعلانية عن طريق ربط الواقع الحقيقي المادي (البيئة المائية،الحوت) بعالم الخيال(تجسيد شكل الحوت بأكياس النفايات) عبر أعادة صياغة العرض للمعلومات السابقة من قبل المصمم وأعادة تحليلها وتركيبها بأنتاج تباعدي وتوليد معلومات جديدة عن طريق الأسلوب الفني للتصميم وتحقيق أتجاه صوري لامألوف شكلياً للواقع بصورة نسبية لأمكانية الأسهام في زيادة القيمة الأتصالية بتحقيق الجذب البصري للتصميم واثارة الأهتمام للفكرة وتأكيد هوية الإعلان عن طريق التعبير المتوافق مع هدف ومضمون الإعلان ،عززها بذلك شعار الجهة الممولة للإعلان وتضمينها بالنصوص كعناصر تفسيرية واتصالية بصرية بخطاب يسهم في الأغناء المعرفي لمضمون ونوع الإعلان .

وتميز الفضاء الأفتراضي بالبساطة التصميمية أذ تم توظيف صورة رقمية بعد أجراء بعض التعديلات اللونية عليها وأضفاء الأضاءة اللونية ذات شعاع صادر من اعلى الفضاء بالجانب الأيسر منه، لتكون أكثر قرباً وواقعية للبيئة المراد التعبير عنها وهي (مياه البحر) ، وزعت العناصر التيبوغرافيكية على الفضاء بنظام مركزي بؤري بالنسبة للصورة الرقمية للتحكم بالجاذبيات البصرية المتعارضة بالدوران حول نقطة مركزية مع تعزيزها بقانون الأمتلاء عن طريق علاقة الفضاء بالعناصر التيبوغرافيكية الموظفة عليه الكل أكبر من الجزء ،فضلاً عن خاصية التراكب مابين الفضاء والصورة الرقمية ،وخاصية الأحتواء للفضاء العام المحيط بالتصميم بالقيمة البيضاء والتي أسهمت جميعها في تكوين بيئة تصميمية أفتراضية ثلاثية

الأبعاد ، كماوجُسدت صورة سمك القرش بأيحاء رمزيوبشكل لامألوف مغاير للواقع الحقيقي،بعد التعديلات والتطبيقات التصميمية والرقمية لعمليات الحذف والأضافة والأختزال والتكثيف للشكل الحقيقي لسمك القرش ،اذ تألف شكل سمك القرش من بقايا النفايات المتراكمة في المياه بأختزال شكله الواقعي وأضافة أشكال صورية مرتبطة بمضمون الفكرة والمشكلة المراد تجسيدها والتعبير عنها في التصميم الإعلاني ،ووضع في الجانب الأيمن من أعلى التصميم شكل تخطيطي لزخرفة محيطه بالعنوان الرئيسي (LIFE IN THE DANUBE HAS A NEW ENEMY) (الحياة في الدانوب لديها عدوً جديد)،ووظفت النصوص الكتابية بصورة مكثفة ومبالغة فيها لغرض تعبيري وتفسيري ،لمعنى ومضمون الإعلان ،أذ وظف في الجزء الأخير بشكل منفصل عن فضاء الصورة بلون أزرق وبنص كتابي من ثلاث أسطر ،ووضع شعار الجهة الممولة للإعلان في الجانب المقابل له بشكل دوائر متعددة الألوان (أحمر- اخضر –برتقالي – بني – برتقالي فاتح- أصفر - أزرق) ترمز لوجوه أشخاص، ويبدأ منها خط ازرق يرمز لشكل النهر محيط بنص كتابي (Let's Do It, Danube) (دعونا نفعل ذلك، الدانوب) .

وظف أسلوب الدمج والتراكب الصوري والدمج مابين الخيال والواقع وتكوين فكرة اعلإنية ذات تمظهر مغاير للواقع الحقيقي عن طريق عمليات الأختزال والتكثيف رقمياً،بأستخدام برنامج الفوتوشوب للتعديل والتركيب الصوري وأجراء كافة التعديلات اللونية وأستخدام التنوع في الأنظمة اللونية الرقمية ،أذ تم أستخدام النظام اللوني ال (RGB) في جميع أجزاء التصميم،ونظام ال (Bitmap) في تصميم العنوان الرئيسي ضمن زخرفة، وكما أتصف الإعلان بالتنوع التصميمي الأخراجي للفكرة الواحدة والتعبيرعن الأفكار الأعلانية والأبتكارات التصميمية والخبرة المهارية التي يمتلكها مصمم الإعلان ومدى قوتها الأتصالية في تجسيد هدف الإعلان ضمن البيئة التصميمية الأفتراضية ذات الأبعاد التقنية التصميمية والأتصالية .

النتائج والاستنتاجات

النتائج: -

1- الوضوح المباشر للفكرة الإعلانية عزز الفهم والأدراك ومن ثم زيادة قيمتها الأتصالية إذ أعتمد المصمم التجسيدات التعبيرية للعناصر التيبوغرافيكية وعلاقتها بالفضاء التصميمي إذ تحقق بذلك بيئة تصميمية أفتراضية كما في النماذج (1-2-3) .

2- تحققت الغرائبية بصورة نسبية مابين الواقع والخيال مقارنة بالأمألوف الشكلي كأتجاه صوري ذات هدف أتصالي للفكرة الإعلانية كما في النماذج(1-2-3) .

3- حققت التصورات الأفتراضية أيضاح وبيان لخصائص ومضامين الإعلان عن طريق الفكرة الإعلانية وهدفها الأتصالي الناتج من عمليات التحليل والتخيل والتركيب والبناء الموضوعي للبيئة التصميمية ، أذ أنتجتبنسب متفاوتة فيما يخص توظيفها إذ تحققت في جميع النماذج ، وتميزت بعض النماذج بتعدد التصور الأفتراضي للفكرة الإعلانية كما في الأنموذج (2).

4- أستعمل المصمم خاصية الفضاء والتداخل لبناء أبعاد للبيئة التصميمية الأفتراضية عن طريق علاقة الكل بالجزء ، والجزء بالجزء كما في كفة النماذج .

5- تحققت الوظيفة التجسيدية الموضوعية للبيئة التصميمية عن طريق الصورة الأعلانية بالأيحاء الرمزي التعبيري لمضمون وفكرة الإعلان كما في الانموذج (1) ،وعن طريق التمثيل الصوري الواقعي كما في النماذج (2-3) .

6- تحقق الجذب البصري للبيئة التصميمية عن طريق الصور والرسوم ضمن اللامألوف الشكلي في الانموذج (2) ،وعن طريق الحركة الوهمية المعبرة عن حالة معينة ،وتحقق الجذب البصري للصور والرسوم بصورة مشتركة مابين اللامألوف الشكلي والحركي في الانموذجين (1-3).

7- تحققت الوظيفة التفسيرية لمضمون الإعلان عن طريق التجسيد للنص البصري في البناء الأفتراضي للبيئة التصميمية ما بين العنوان الرئيسي في الانموذج (1) ، وتعززت بالعنوان الثانوي والفرعي التفسيري في الانموذج (3) .

8- تحقق التجسيد الموضوعي لهوية الإعلان ونوعة عن طريق العلامات الصورية الشكلية والكتابية كما في الانموذجين (2-3) ، والعلامات الكتابية فقط في الانموذج (1) .

9- وظفت الأساليب الفنية في البناء الأفتراضي لتجسد البيئة التصميمية عن طريق توظيف البرامج التقنية الرقمية المتنوعة ،أذ اعتمد أستخدام أسلوب فني واحد في النماذج (1-2-3) ، وأعتمد المصمم عدة برامج في التقنيات التنفيذية والأخراجية كما في الانموذج (2).

10- اعتمد المصمم تنوع تصميمي أخراجي كما في نماذج العينات كافة ، و من الناحية الوظيفية والتقنية التصميمية كما في الانموذجين (1-2).

- الأستنتاجات:-

1- ان الوضوح المباشر للعناصر التيبوغرافيكية المتوافقة مع نوع الإعلان وهدفه عزز الفهم والأدراك للفكرة الإعلانية ومن ثم زيادة قيمتها الأتصالية .

2- اعتماد أفكار ذات غرائبية نسبية مقتبسة من الواقع الخيال تزيد من الجذب البصري ومن ثم الفهم والتأويل للفكرة الإعلانية من قبل المتلقي .

3- ان أعتماد التصورات الأفتراضية المشتركة القائمة على التأويل العقلي والتي تحمل صفة الجدة والأصالة والطلاقة والمرونة تساعد في أنتاج أفكار إعلانية مبتكرة وذات صفة أبداعية.

4- ان تجسيد الفضاء الأفتراضي للبيئة التصميمية وتوظيف الأنظمة التصميمية وتحقيق عامل الأتجاه (أتجاهات طولية وعرضية) فضلاً عن التطبيقات العملية لنظرية الجشتالت وأعتمادها في تعزيز البعد الثالث يحقق بناء أفتراضي ثلاثي الأبعاد.

التوصيات: -

1- بما ان الفكرة هي بناء افتراضي تعتمد على تصورات تقترب من الواقع وتبتعد عنه او تكون واقعية بحد ذاتها، لذلك أن دراسة قيمتها الأتصالية تكون وفق بنائها الافتراضي.

2-أعتماد موضوع البناء الأفتراضي للبيئة التصميمية في المعالجات التقنية يرتبط أساساً بالفكرة الإعلانية ومن ثم نجاح الرسالة الأتصالية في التأثير على المتلقي.

المقترحات:- دراسة المعالجات التقنية الرقمية للبيئة التصميمية الأفتراضية للإعلان الرقمي.

References

1. Ahmad eiwad ,dirasat biyiyh,dar almuerifah, birwt,2002.
2. Ahmad eizat rajih , 'asul eilm alnafs , dar almaearif , alqahrt , 1999 m.
3. Aintisar rasmi musaa wazamiliha , altasmim alraqamiu watiknulujia alaitisalat alhadithat , dar alfrahdy liltabaeat walnashr , baghdad , 2011 - 1432 h.
4. Aljamili , saed khadir , sikulujibat aladrak watanmiat maharat altasmim alaibdaeii , maktabatan 'ahmad aldabagh , baghdad ,2015.
5. Alhadidi , munaa wazamiliha , funun alaitisal wal'iielam almutakhasis , aldaaru almisriat allubnaniuh ,misra, 2009m-1430h .
6. Alsumilali ,eabdalmjid ,alwajiz fi qanun albiyt,dar alqalm liltabaeat walnashri,alkuayt , 2005m.
7. Alssaeati , samiat hasan ,althaqafat walshakhsiat ,t2, dar alnahdat alearabiat , bayrut , 1983m.
8. Alrahbani ,eabir ,al'iielam alraqmi(alalkatruny),dar 'usamat lilnashr waltawzie,eaman,2013m.
9. Alnnadi , nur aldiyn 'ahmad wazumalayih , al'iielan altaqlidiu walalktruni , maktabat almujtamae alearabii , eamman , 2011m .
10. Alzaahir,Qahtan,mafhum aldhdhat bayn alnazariat waltatbiqi,ta2,dar wayil lilnashir,eamana,2010
11. Balasim muhamad wazamilhu, aljirafika(jimaliat altajnis alraqmi),dar alkutub aleilmit,bghdad,2013
12. Iiad husayn eabd allh , fin altasmim (alfilsifat - alnazariat - altatbiq),j1 , dayirat althaqafat wal'iielam ,alshshariqat ,2008m.
13. Hasanayn shafiq , al'usus aleilmiat litasmim almajallat ,dar alkutub aleilmiat lilnashr waltawzie , alqahrt ,2004m.
14. Husayn Taha najam wazumalayihu,albayyat w al'ansana(dirasat fi al'aykulujyaa albshrit)t3, alkuayt,1984
15. Ranya mamduh sadiqu,alaelan altilfizyuni(alitasmim walaintaj) , dar 'usamat linashr waltawziei, ta1,eaman,2012m.
16. Shakir eabd alhamid ,aleamliat alaibdaeiat fi fan altaswir , silsilat ealam almaerifat , alkuayt ,1987m.
17. Sabri muhamad khalil,muqadimat fi alfilsfat waqadayaha, aljameiat alfilisafiat liltalabi,jamieat alkhartum ,alsuwdan, 2005m.

18. li , tumas ,alaelam aldawli(alnzurayat - alaitijahat),tarjamta:hsn nasr waeabd allah alkandi,dar almasirat ,eaman ,2006m.
19. Majid salim taribani,al'antarint walsahafat al'aliktirunia (rwaa mustaqblita),aldaar almisriat allubnaniat,alqahrt,2008m
20. Muhmad amayn ,tawzif alwasayit almutaeadidat fi al'iielam al'iiliktrunii , jamieat alshshariqat , kuliyat alaitisal, 2005m
21. Muhamad hasan eabd allah , alsuwrat walbina' alshaeriu , dar almaearif , qahirat ,1981.
22. Makawi hasan , nuzriat al'iielam , aldaar alearabiat , misr, d.t .
23. Namir qasim khalf , 'alf ba' altasmim alddakhilii , jamieat dialaa ،2005.
24. Aldawriu , shad eibdaljibaar madih , ealaqat alfada' walzaman watathiriha fi altasmim dhi albiedayn , atruhat dukturah (ghyrmnshwr) , kuliyat alfunun aljamilat , altasmim altabaeiu , 1999m.
25. Aleazaawiu , nadiat khalil 'iismaeil , alwahdat waltanawue fi al'anzimat altsmymyt lil'iielan almatbue (draasat tahliliata), risalat majstir (ghyrminshwrt ,jamieat baghdad/ kliat alfnun aljamila (qsim altsmym),2002m.
26. Bara' mahdiun muhasinu,tawzif shakhsiat almashahir fi tawzif al'iielan altijarii ,majalat al'akadimi , al.academy al.academy,27/5/2019

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/279-302

The Effectiveness of the Virtual Design Environment in Digital Advertising

Batool Radhi Kadem[1]
Ibarhim Hamdan Sabti[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 93 - year 2019
Date of receipt: 23/1/2018…....Date of acceptance: 25/2/2018…....Date of publication:15/9/2019

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

Abstract

Advertising design is one of the arts of communication of various levels and one of the aspects of the fields of design arts, and that the construction of the design environment in the advertising is one of the important entry points in making the recipient feel this environment and feel as if being one of its elements. It is an entrance worthy of study and research and is a problem worth raising according to the following question: - What is the effectiveness achieved in the virtual design environment for digital advertising? The two researchers dealt with the research in three frameworks, the methodological framework which identified (the problem of research, its importance, purpose, limits, and the definition of terms) and then the theoretical framework with two sections , the first is the virtual design environment, and the second is digital processing of the virtual design environment, and then the procedural framework down to the most important results: The virtual perceptions achieved clarification and a statement of the characteristics and contents of advertising through the advertising idea and its communication goal resulting from the objective construction of the design environment, as the virtual perception of the advertising concept multiplied in varying proportions. The objective embodiment function of the design environment was achieved through the advertising image in symbolic expression

key words: Design environment/ Virtual design environment.

[1] Middle Technical University / College of Applied Arts,radhibatool@gmail.com .

[2] Middle Technical University / College of Applied Arts, ibrahim.hamdan0056@gmail.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/303-318

و اقع الاخراج الفني للرسوم التوضيحية في الكتب المنهجيـة

امل ابراهيم محسن[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/3/27 ، تاريخ قبول النشر2019/6/10 ، تاريخ النشر2019/9/15

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

الملخص

تختزل الصور والرسوم في طياتها ابعاداً فكرية ورمزية ومعرفية تجعل منها وسيطاً يفرض نفسه على الطريقة التعليمية، اذ اصبحت تستجيب لكل حاجات الطالب في العصر الحديث عن الفترات السابقة، فالإخراج الفني للرسوم التوضيحية في الكتب العلمية تلبي حاجات المتعلم العلمية التعليمية وإطارها بشكل توضيحي تعليمي تربوي يساهم في تطوير قدرات الطالب في الاستفادة من المناهج العلمية في عصر التطور العلمي والمعرفي.

وهنا تجد الباحثة ان الإخراج الفني للرسوم التوضيحية يفتقر إلى تحقيق الأداء العلمي والفني، إذ لم ترتقي الى المستوى التصميمي ليواكب التطورات العلمية في العصر الحديث، الامر الذي حث الباحثة في دراسة **(و اقع الإخراج الفني للرسوم التوضيحية للكتب المنهجية)** لمادة الفيزياء لمرحلة الثالث المتوسط أنموذجا للدراسة ولأهمية المرحلة الدراسية، جاء الاطار النظري يتضمن المبحث الاول عن(الاخراج الفني للرسوم التوضيحية)، وتضمن المبحث الثاني (اساليب الاخراج الفني للرسوم التوضيحية)، وبعد التحليل توصلت الباحثة الى مجموعة من النتائج اهمها: استخدمت أساليب الإخراج الفني بشكل غير مراعياً لضوابط ومواصفات الأساليب الإخراج من ناحية توظيف الاسس والعناصر التصميمية لرسوم العينات، استخدام رسوم وتصاميم جاهزة من مواقع شبكات الانترنت بدوق دقة واضحة، مما يجعل العينات واقع يوظف في الكتاب المنهجي. ومن ثم الاستنتاجات العلمية التي حققت فيها الاهداف المرسومة.

الكلمات المفتاحية (و اقع، الاخراج الفني، الرسوم التوضيحية)

المقدمة

تعد الكتب المنهجية عنصراً أساسياً من العناصر المهمة في العملية التربوية فهي تسهم في تعزيز وتطوير فكر الطالب، لهذا تهتم المؤسسات العلمية في الدول كافة بتطوير وتحديث الكتب المنهجية لاسيما وسائل الإيضاح التي تصطحب مجمل الموضوعات العلمية. وان للإخراج الفني للكتب المنهجية في العراق تطور في

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة/طالبة دراسات عليا، amalibrahim8077@gmail.com .

المجال العلمي والفني والجمالي.. وشكلت الرسوم التوضيحية مجالاً رحباً لايصال المادة إلى الطالب بطريقة سلسة وواضحة، لكن بعض تلك الرسوم مازال ضعيفاً ويفتقر إلى الوضوح والجمالية مما يشكل مشكلة ينبغي الانتباه اليها من قبل العاملين في مجال التصميم الطباعي للكتب المنهجية. ومن خلال اطلاع الباحثة على الكثير من تلك الرسوم التوضيحية وجدت ان الضعف يحتل جوانب فنية وتقنية صرفه، مما يتعلق بالصيغ الرسومية ومنها ما يتعلق بالجوانب الطباعية والالوان، ولأجل تحديد المشكلة من الناحية الفنية والمنهجية ونصوغ المشكلة بالسؤال الآتي:

ما و اقع الإخراج الفني للرسوم التوضيحية في الكتب المنهجية؟

أهمية البحث: تتجلى أهمية البحث بالنقاط الاتية:

1. مساهمة واقع الإخراج الفني للرسوم التوضيحية في تطوير الكتب المنهجية في وزارة التربية / المديرية العامة للمناهج.
2. إفادة الجهات التي لها علاقة بطباعة ونشر الوسائل التعليمية بشكل عام والرسوم التوضيحية بشكل خاص مثل مديرية التقنيات الطباعية / وزارة التربية.

هدف البحث: يهدف البحث الى تعرف واقع الإخراج الفني للرسوم التوضيحية في الكتب المنهجية.

حدود البحث: تكمن حدود البحث في:

- **الحد الموضوعي:** واقع الإخراج الفني للرسوم التوضيحية في الكتب المنهجية للمناهج العامة للصف الثالث المتوسط مادة الفيزياء.
- الحد المكاني: وزارة التربية / المديرية العامة للمناهج في العراق.
- الحد الزماني: 2016- 2017.

تحديد المصطلحات:

واقع

لغوياً: "وقع، وقوع. فاعلمن (فاعل من وقع). امر واقع: حاصل. واقع الحال: الوضع الحقيقي"(Glossary of meanings www.almaany.com).

اصطلاحاً: "الواقع تعني حالة الاشياء كما هي موجودة، وكما وجد حولنا، وما وجد فعلاً في مقابل الخيال والوهم" (The dictionary's owner: www.maajim.com).

الإخراج

لغوياً: "اخرج يخرج، إخراجاً فهو مخرج، والمفعول مخرج، إخراج الشيء ابرزه أو اظهره، اخراج الناس: قربهم عام نصفه جذب ونصفه خصب. إخراج الرواية أو المسرحية: أظهرها بالوسائل الفنية على المسرح أو الشاشة فهو مخرج، أخرج كتاباً في اللغة: أصدره نشره" (The dictionary's owner: www.maajim.com).

اصطلاحاً: "العملية الإخراجية هي عبارة عن استبطان لأفكار يعاد بناؤها في قالب جديد تغلب عليها الصبغة الجمالية التي غالباً ما تنعكس ايجاباً على المضمون ليأخذ طابعاً مؤثر أو معبراً في ان واحد"(Al-Amali. 2008. 26p). الإخراج الفني: "هو فن تنسيق وتبويب الصفحات ويسمى الصف والتنضيد في البلاد

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

العربية، وتراعى فيه القيم التشكيلية عند توزيع الصور والخطوط والالوان وشكل الخطوط وحجمها، وكيفية ابراز الاخبار المهمة، كذلك تصميم الشكل العام للصحيفة أو المجلة أو الكتاب"(Daraysa .2008. 118p).

الرسوم التوضيحية "هي غالباً ما تصاحب القصص الادبية والشعر والعلوم والفنون والكتابات الدينية والفلسفية، وكل ما يمكن توضيحه وتفسيره وتقريبه لذهن القارئ" (Daraysa.2008. 117)، "هي تلك المواد المرسومة والرموز الخطية البصرية، التي يتم تصميمها من أجل تلخيص المعلومات وتفسيرها والتعبير عنها بأسلوب علمي والتي تستخدم كوسائل تعليمية تخدم عملية التعليم والتعلم، خصوصا تلك التي يصعب فهمها باللغة اللفظية فقط، كموضوعات العلوم والجغرافياً" (Al-Mileji.2006.160).

الإطار النظري:

المبحث الأول: الإخراج الفني للرسوم التوضيحية.

اولاً: نبذة تاريخية عن الرسوم التوضيحية: منذ القدم كان الانسان القديم يستخدم الرسوم الصورية والنقوش على الجدران للدلالة والتعبير على افكاره وحاجياته ما تحتمه البيئة والطبيعة على معاشه في ذلك الوقت، إذ كانت رسوماته لا تعدو عن كونها رسومات تجريدية لا تحتوي فكرة، أو فضاء، على الرغم من جماليتها وبساطتها لان هدفها في الغالب كان نفعياً وما تفرضه الطبيعة لغرض المعيشة "إذ كان السومريون أول من استعمل الصور للدلالة على الاحداث التاريخية التي كان يشهدها ذلك العصر، و ذلك باختراعهم الكتابة المسمارية"(Donia Mohammed Anad. 2015. 11p) ولعل أفضل مثال علها هي مسلة حمورابي عام 1980 قبل الميلاد إذ كانت كوسيلة اتصالية بصريه وقد احتوت على 282 مادة قانونية وزعت على21 عموداً، وفي هذا العمل تم ظهور استعمال الاعمدة في التصميم لأول مره في التاريخ، كذلك نجد الاهتمام بالرسوم الصورية والنقوش في الحضارات الاخرى مثل حضارة وادي النيل وحضارة الاغريق وغيرها من الحضارات الاخرى، فكان الاهتمام بالرسوم والصور تستخدم كوسيلة للقراءة والكتابة أو للتعبير عن احداث جرت في تلك الحضارات في ذلك الوقت.

ومع ظهور الاسلام تجد الاشارة إلى ان العالم العربي الاسلامي لم يعرف الكتاب بشكله الكامل وزخرفته وتزويقه بالصور الا بعد ظهور صناعه الورق وانتشارها ومع تطوير تأليف الكتب العربية في مختلف المجالات العلمية والادبية، ازدهرت صناعه الكتب وزخرفتها والخطوط التي تستخدم لكتابتها وتطورت معها ايضاً فن التزويق بصورة واسعة، حيث كانت تختلف بأسلوبها عن الفنون التطبيقية إذ كانت تصاوير الكتب (المنمنمات) غايتها واساليبها اتجهت باتجاهين (Aga. 2000. 21p):

1. توضيح بعض الحالات العلمية بواسطة الرسم في المخطوطات العلمية التي تمثل صور مشاهير الاطباء وهم يقومون بعمليات جراحية، أو تمثل كل واحد في غرفته يقرأ كتاباً أو يحاور أحد تلاميذه كما في الشكل (1).
2. تزويق الكتب الادبية والفلسفية والتاريخية بصورة توضيحية وخاصة الكتب المشهورة مثل (كليلة ودمنة) وكتاب (الاغاني) لـ(ابي فرج الاصفهاني) و (مقامات الحريري) و(رسوم الواسطي) و (رسائل اخوان الصفا) وغيرها) كما في الشكل (2).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الشكل (1) الشكل (2)

شهدت الرسوم التعليمية والتوضيحية تطوراً متصاعداً مع ظهور الثورة الصناعية وطباعة الكتب وتأليفها كما ظهرت وسائل تعليمية متنوعة ومختلفة منها سمعية وبصرية قد استخدمتها المدارس والمؤسسات التعليمية كوسائل للتوضيح العلمي واللغوي. كما شكلت العصور الحديثة من القرن العشرين وظهور الحاسوب الاثر السريع في تطوير اساسيات في اساليب التعليم وتصميم وسائل استخدامها في الكتب المنهجية. إذ "يعد دخول التكنولوجيا الحاسوبية والرقمية وبرامج النشر المكتبي والرسم والمعالجة الصورية، على تقنيات الطباعة الكرافيكية التقليدية، اثراً كبيراً في صوغ النظم الشكلية لعناصر العمل الكرافيكي" (Blasem.2013. 77p) فضلا عن ما وفرته تلك التقنيات والبرامج للمصمم من معالجات وخيارات، كالملمس، والتناغم اللوني... وغيرها من العناصر والمؤثرات والاسس التصميمية ، وقد اسهم ذلك في ظهور نمط فني سرعان ما أتّخذ سياقه الخاص، ومع ظهور عصر التكنولوجيا وتطوير مناهج التعليم والتعلم ازداد الإهتمام بالوسائل التعليمية والرسوم التوضيحية بمختلف أنواعها "فظهرت تكنولوجيا التعليم إذ عرفها الباحث (لميسيدين عام 1964) عبارة عن "استخدام المعدات في تقديم المواد التعليمية للطلبة وقد تعني ايضا حسب رايه بانها تطبيق المبادئ العلمية خاصه نظريات التعليم لتحسين التعلم" (alhila.2013. 26p)، وهنا نجد ان التطور التكنلوجي في مجال التصميم الكرافيكي والتقنيات الطباعية اسهم في تطوير الوسائل التعلمية بشكل عام و ان تكنولوجيا التعليم لا تقتصر على الرسوم التوضيحية كوسيلة تعليمية أو الوسائل التعليمية باختلاف أنواعها بل ان معناها اشمل من ذلك حيث انها طريقة نظامية، منهجية، اخذت بعين الاعتبار جميع المصادر البشرية ومستوى الدارسين واحتياجاتهم، والاهداف التربوية.

ثانياً: دور الرسوم التوضيحية في المناهج العلمية:

تشغل الرسوم التوضيحية مساحة علمية بالتوازي مع المادة العلمية النصية المقرونة فهي تعد وسيلة بصرية لتوضيح تفصيلات علمية للطالب وفق ما تحتويه من عناصر وأشكال مرسومة، فضلا بانها تسهم في ايصال المعلومات بشكل أوضح وأسرع للطالب وان "إيمان المعلمين بهذا الأسلوب في تلقي المعلومات هو

اعتمادهم على الزمنية التي ترى بان الفرد يدرك الاشياء التي يراها ادراكاً أفضل وأوضح معاً لو قرأ عنها أو سمع شخصاً يتحدث عنها، وان الفرد يمكن ان يحصل على أكبر قدر من خبراته عن طريق حاستي السمع والبصر"(Al-Zand. 2014. 294p) كما أنّها "مفيدة لنقل المعلومات من خلال اللغة البصرية المشتركة القابلة للفهم من جميع الناس تقريبا كلغة واحدة بغض النظر عن لغتهم الاصلية أو درجات تعلمهم ومدى اجادتهم للقراءة والكتابة" (الراوي.2011. 268p) كما انها تسهم في عمليه تحسين العملية التربوية، ولاسيما في مجال التعليم والتعلم للمواد العلمية ومن فوائدها ما يأتي (Al-Zand.2014. 297p):

1. الاثراء في التعليم من خلال اضافه ابعاد ومؤثرات خاصة وبرامج متميزة تساعد في توسيع خبرات الطالب وتيسير بناء المفاهيم وتأهيل العلوم والمعارف في ذهن الطالب.
2. اقتصادية التعليم لتوفر الجهد والوقت بجلب العناصر المختبرية التي يصعب الحصول عليها ويتم شرحها بالرسوم التوضيحية بشكل مبسط وموضح موفراً للجهد والوقت للمعلم والطالب.
3. تساعد في زيادة خبرة الطالب وتكوين مفاهيم سلمية للمادة العلمية مما يجعله أكثر استعدادا للتعليم.

اما عن دورها في استعراض المناهج العلمية كوسيلة بصرية تصحيحية وكلغة صورية فهي تسهم في ايصال الفكرة إلى الملتقي من خلال الصور والرسوم بعيداً عن اللغة النصية فهي تمتلك ملامح توضيحية أهمها (Al-Amali.2008. 104p):

1. جذب انتباه غالبية المتلقين من الطلبة. واثارة الاهتمام بالموضوع المطروح.
2. القيام بعملية الاتصال بدرجة كفاءة أعلى من كفاءة الكلمات التي يتكون منها النص مما يؤدي إلى توصيل الرسالة العلمية إلى الطالب بطريقة سريعة ومقنعة.
3. إضفاء عنصر الصدق وجعله أكثر فعالية للتصديق. فضلا عن إضفاء بعد جمالي للصفحة.

إذ يمكن ان الاشارة بان الرسوم التوضيحية وسيلة تعليميةً في غاية الأهمية في عملية طرح المادة العلمية من الجانبين التربوي والفني فهي عنصر ايضاحي يدعم المادة العلمية، وهي عنصر جمالي يكسر الجمود في صفحه متراصة بالحروف على مختلف أنواعها وأشكالها، لذا فان وجود بعض الصور المصاحبة للموضوع يجعل القارئ يتابع القراءة بكل ارتياح.

ثالثاً: الإخراج الفني للرسوم التوضيحية:

ان الإخراج الفني هو فن وعلم يختص بتوزيع الوحدات الطباعية (الحروف والعناوين والنصوص والأشكال والصور والخرائط) وترتيبها في حيز الصفحة و اختيار الوانها على وفق أسلوب يعزز الطالب بقراءتها و يلفت انتباهه نحو ما فيها كما يتطلب العمل الفني غالباً إلى تنظيم وتخطيط وإخراج فني لتكوين فكرة تصميمية ذات اسس وعناصر تصميمية مدروسة ومنظمة لتحقيق رسالة بصرية هادفة وناجحة فالإخراج الفني هو "العملية التي تقود إلى ايجاد العناصر البصرية في التصميم، يبتغل المخرج الفني العناصر المختلفة ويدمجها ضمن تصميم لإنتاج شكل واحساس معينين للعمل الفني النهائي بحيث يحمل التعبيرات المطلوبة ويوصل الرسائل المناسبة" (Gavin Ambrose and Paul Harris.2016.96p)، فهو يكمن في تحديد عناصر الشكل العلمي، أو فكرة التجربة العلمية وتوظيفها بالرسم التخطيطي باليد أو الاستعانة بأجهزة الحاسوب

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بشكل منسق ومنتظم يشمل الاسس و العناصر التصميمية ومن خلال ما يضمنه التصميم من شكل ومضمون فهو "عملية بناء وتركيب التكوينات التي تؤلف من اجزاء تتفاعل وتترابط مع بعضها وتتناسب حركة الاجزاء مع الحركة الكلية للتكوين الذي يبرز قيمة الهيئة متمثلاً بالألوان والخطوط والمساحات والتكرار والفواصل" (13 p.2016.Anam) فضلا عن التنظيم الشكلي لها لتأكيد فاعليتها التعليمية للطالب وهي بان تكون منظمة بعيداً عن العشوائية أو التشتت وعدم التناسق، ولتحقيق الفائدة العلمية وجذب انتباه وادراك الطالب لمكنون المادة العلمية فعلى المصمم ان يعتني بالأمور الأساسية ومنها (p .2015.Iman 76):

1. الفكرة الرئيسة والتعابير التي سيبنى على اساسها تصميم الرسوم التوضيحية، واستخدام النظام اللوني المناسب.
2. الكلمات التي تستخدم للتعبير عن عناصر الفكرة التصميمية من خلال التأشيرات أو العنوان.
3. ترتيب عناصر وأشكال الرسوم التوضيحية التي ستستخدم في التصميم ضمن فضاء تصميمي متقن وغير مشتت.

وهنا نجد الإخراج الفني وانعكاسه على الرسوم التوضيحية سلباً أو إيجابياً إذا ما وضفت عناصر الشكل مع المضمون من خلال التفاصيل العلمية فالمخرج الفني معني بتوزيع الوحدات الطباعية والرسوم التوضيحية فوق حيز الصفحة تبعاً لأهداف يسعى إلى تحقيقها كأبراز وحدات معينة مع العمل على عرض جميع الوحدات بما يهئ للطالب الاطلاع عليها بيسر وسهولة لأنها عناصر وأشكال مرئية وليست مقروءة وإذا أحسن إخراجها ورسمها وتصميمها في صفحات الكتب المنهجية شاركت بفعالية منهجية وتوضيحية للمادة العلمية لأنها تؤثر بشكل مباشر في نظر الطالب مما تجعل الرسوم التوضيحية فكرة علمية تعليمية مستوعبة و مفهومة.

المبحث الثاني: أساليب الإخراج الفني للرسوم التوضيحية

اولاً: مفهوم العناصر التيبوكرافيكية للرسوم التوضيحية:

تختلف مسميات الرسوم التوضيحية في بعض المصادر فمنهم من يسميها بوسائل ايضاح أو رسوم تعليمية أو رسوم توضيحية فهي بالأساس تسعى إلى تصميم معلومات المواد العلمية للطالب من خلال الوسيلة البصرية فـ(التصميم كونه فناً يرتبط بالجماهير ويعبر عن مخزون حضاري فهو يعتمد اللغة التصويرية كوسيلة لنقل وايصال رسالته والتأثير بالمتلقي من خلال لغة مختصرة ذات مفردات محددة ومعبرة عن فكرة وحدث يتجسد من خلال الصور والالوان والعناوين والشعارات ذات المحتوى الغني والمعنى العميق)(Al-Ghabban .2017م. 130p) فهي وسيلة مساعدة لمدرس المادة في أداء مهمته التعليمية في اثناء شرح الدرس ووسيلة ايضاح للطالب، فهي توظف الكثير من العناصر والأشكال العلمية من خلال العناصر التيبوكرافيكية لإيصال صورة بصرية مقصودة ذات تأثير علمي وتعليمي للطالب، ومن أهم عناصرها:

1. العنوان: يعد من أهم من عناصر البنائية في عملية التصميم للرسوم التوضيحية فهو بمثابة تلخيص مضمون لعنوان الموضوعات العلمية بحيث يمكن للطالب ان يدرك أهمية المادة العلمية لمجرد قراءة

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عنوانها والهدف من العنوان الرئيسي هو "لفت الانتباه إذ إن العنوان الرئيسي المتقن قادر على تحريض القارئ على متابعة القراءة والبحث عن المزيد" (Arabi.2006. 130p).

2. الرسوم والصور: وهو محور هذه الدراسة فالرسوم التوضيحية تدعم مضمون المادة العلمية وتؤدي أهمية علمية تعليمية ذات فائدة مساعدة للمدرس ومعلومة للطالب فهي "تثبت المعلومات في ذاكره القارئ تبعا لدور المدخل البصري في إدراك الصورة ثم العمل على تخزينها مما يؤدي إلى تكون المادة المحتوية على الصورة أو الرسوم أكثر التصاقا للذهن من غيرها من المواد غير المصورة أو المرسومة" (Al-Amali.2008. 109p).

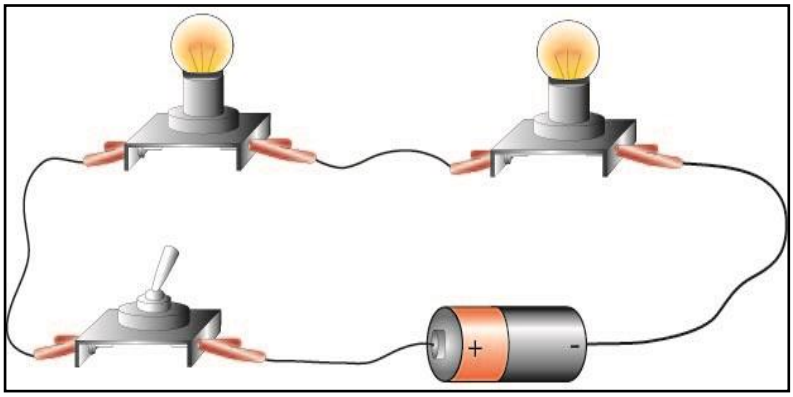
3. الالوان: يبرز دور الالوان في الكتب المنهجية بشكل عام والرسوم التوضيحية بالخصوص، لذا فان "الفاعلية الادائية للنظم اللونية لابد ان ترتبط مع توجيه الفكرة وان تستثير قيماً دلالية واضحة ومترابطة معاً، فإذا ما أوجد المصمم نوعاً من التغيير النسبي في اللون أو قيمة لونية إلى اخرى، أو ذات ظلال متدرجة عن القيمة الأساس فانه يمكن توجيه العين من نقطة اهتمام إلى اخرى عندها يكون قد أوجد احساساً بالتقدم والتعاقب، وفي توليد سلسلة من الانتقالات البصرية والتغيرات المستمرة" (Iman.2015. ص70).

رابعاً: أساليب الإخراج الفني للرسوم التوضيحية:

تعد الرسوم التوضيحية عملاً فنياً اتصالياً اتقانياً ابداعياً ينتج من تنظيم العناصر والأشكال العلمية بطريقه تصميمية مركبة و شامله تحتاج إلى قدرة علمية ومواهب فنية لتحقيق الفوائد العلمية الملموسة وتوصيلها إلى الطالب بشكل واضح ومدرك ومبسط لذا فان عملية الإخراج الفني للرسوم التوضيحية تحتاج إلى أساليب متعددة ومختلفة على "أساس كل عنصر من عناصر وما يدعم جذب الإنتباه وإثاره الإهتمام فقد يتم التركيز على الصور و الرسوم وعلى الجزء المكتوب أو على العنوان فقط"(Donia. 2015 .114p)، أو قد يتم المزج بين أكثر من عنصر من هذه العناصر المكونة لها.

ومن تلك الأساليب التي تسهم في توظيف عملية الإخراج الفني بالرسوم التوضيحية هي:

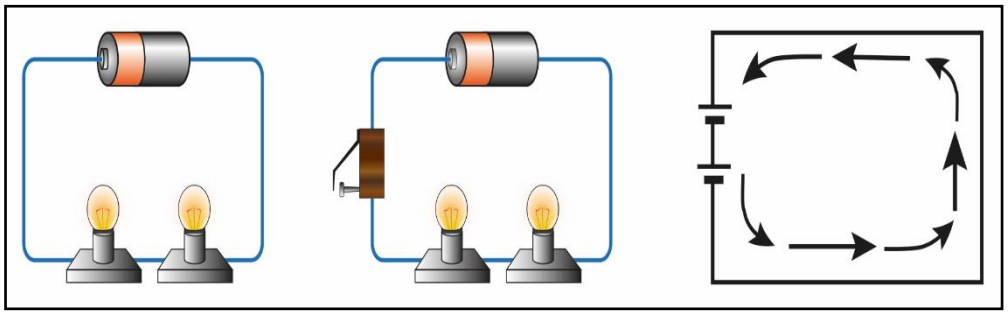
1. الأسلوب الذي يركز على عناصر الرسوم التوضيحية: و هو يترك مساحه محددة أو صغيره للنص الكتاب يبما يشير فقط إلى عنوان تلك المعلومة العلمية، كما في الشكل(3).



مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

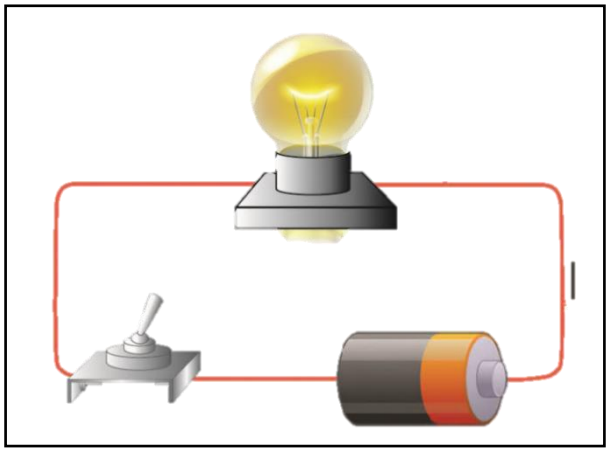
الشكل (3)

2. أسلوب الصور والرسوم المتتابعة: و هو يعتمد على إخراج الرسوم التوضيحية بصورة تتابعية بوحدات متساوية افقياً أوعمودياً وستعمل عادة في حالة مرور التجربةً العلمية بعدة مراحل متتابعة، كما في الشكل (4).



الشكل (4)

3. أسلوب الرسم و الاشارة: وهو يعتمد على وضع بعض الاشارات مثل الاسهم أو التأشير بسبابة اليد لترمز على التأكيد أو ضرورة الإنتباه إلى عنصر معين في التجربة العلمية، كما في الشكل (5).



الشكل (5)

عند اختيار أسلوب الإخراج الفني للرسوم التوضيحية يجب ان تراعى بعض الأهداف التعليمية المحددة كالآتي(168p.2006.Al-Mileji):

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

1. أن تكون الرسوم التوضيحية وسيلة مناسبة لتحقيق الاهداف التعليمية ومناسبة لخصائص المتعلمين.
2. أن تكون طريقة عرض الرسوم مناسبة لطبيعة الدرس والموقف التعليمي. وأن يحتوي الرسم على مادة تعليمية تبقى في ذاكرة المتعلم لمدة طويلة لا تنتهي بانتهاء عرضها.
3. أن يكون حجم الرسم مناسباً ويسمح مشاهده المتعلم له بسهولة دون حاجة لتغيير موقعه أو تقريبه أو إبعاده خلال العرض.
4. ان يتم الرسم بالخطوط واضحة متنوعة السمك واللون للمساعدة في اظهار وحده المعلومات وتوازنها وعلاقتها بعضها ببعض ودرجة أهميتها.

إن أساليب الإخراج الفني للرسوم التوضيحية تتطلب تحقيق الجانب التصميمي الجمالي والوظيفي العلمي لتحقيق فائدتين أساسيتين هما تشويق الطالب للمادة العلمية واستيعابه إلى الفكرة الرئيسية للدرس بدقة علمية وبساطة جمالية تجعل منها فائدة علمية مترسخة في ذاكرته. فاستخدام المصمم لأساليب الإخراج الفني وفق مواصفاتها تسهم في تحقيق الفائدة الجمالية والعلمية على حد سواء.

مؤشرات الإطار النظري

1. استخدام المصمم الرسوم التوضيحية على مر العصور زاد من تطرها ففي عصر التكنولوجيا ظهرت تكنولوجيا التعليم واعتبارها عنصر مهم في تصميم وتأليف الكتب والمناهج التربوية لتعزيز المادة العلمية.
2. يكمن دور الرسوم التوضيحية في مجالين هما التعليمي لإيصال المادة العلمية والفني كوسيلة بصرية تكسر الجمود والرتابة في صفحات الكتاب وإضفاء الجانب الجمالي والتشويق في تصميمها.
3. يساهم الإخراج الفني للرسوم التوضيحية في تأكيد فاعلية المادة العلمية وتوفير الجهد للمعلم والطالب بعيدا عن العشوائية والتشتت في التصميم.
4. تساهم الرسوم التوضيحية بتوظيف عناصرها وأشكالها العلمية من خلال عناصر البناء التيبوكرافيكية لإيصال صورة بصرية مقصودة ذات تأثير علمي وتعليمي مبسط للطالب.
5. تتحقق وحدة تصميم الرسوم التوضيحية من خلال توزيع العناصر التيبوكرافيكية بشكل موحد ومتكامل من ناحية العناوين والرسوم والالوان والفضاء.
6. تضفي الرسوم التوضيحية الجمالية والتنوع في حيز صفحات الكتاب مما يجعل المادة العلمية مرنة وسهلة التعلم.
7. الرسوم التوضيحية تتضمن رسالة علمية من الكتاب أو المنهج (المضمون) إلى الطالب من خلال الإخراج الفني والتصميم (الشكل) لتؤدي رسالة اتصال بصرية موضحة ذات مدلولات علمية معرفية سهلة الاستيعاب للطالب.
8. الرسوم التوضيحية تسهم في تعضيد المادة العلمية وترسيخها في ذاكرة الطالب بشكل استيعابي وادراكي ومشوق للمادة العلمية.

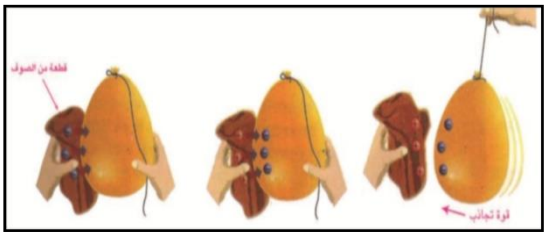
مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بناءً على ما تقدم تجد (الباحثة) ان تصميم ورسم الفكرة العلمية من خلال الرسوم التوضيحية نجد ان المصمم يضع الملامح والتفاصيل الأساسية للفكرة العلمية في التصميم من خلال رسم العناصر والأشكال وتحقيق شكلها وهيئتها العلمية التصميمية من العناصر التصميمية.

التحليل

التحليل الوصفي لانموذج رقم (1)

الموضوع: (شحن المادة بالكهربائية – بطريقة الدلك)



رقم الصفحة: 13

قياس: 16سم ×5 سم

نوع الورق: 80 غم غير صقيل

نوع الطباعة : أوفسيت

1. اساليب الإخراج الفني:

استعمل المصمم اسلوب الصور والرسوم المتتابعة اذ تظهر تدليك قطعة الصوف على البالون بعدة مراحل متتابعة، ولم يوضح بداية التجربة أو توضيح مرحلة عن اخرى، مما يظهر التصميم بصورة تقليدية ليس فيها أي جهد ابتكاري.

2. العناصر التيبوكرافيكية :

تبدو العناصر التيبوكرافيكية ضعيفة غير واضحة، اذ لم تحدد مراحل تسلسل أو ترقيم بداية التجربة كما تظهر بعض الاشارات للعناوين الفرعية غير محددة الاتجاه، وعدم وجود عنوان رئيس يوضح فكرة التجربة وتوضيح اشارات (- ،+) باللون الموضح لها داخل الشحنات من الناحية العلمية، اذا يجب على المصمم مراعاة اختيار القيم اللونية لإبرازها لتكون اكثر تشويقاً وضوحاً للطالب.

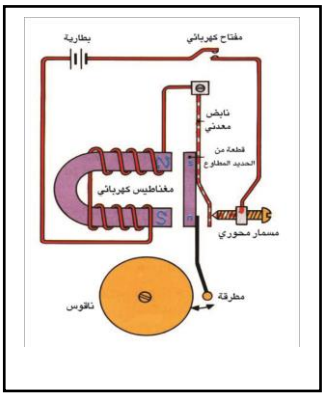
3. مبادئ الإخراج الفني:

لم تحقق اغلبية مبادئ الإخراج الفني بالرغم من تحقيق التوازن والتكرار لكن لم يكن هناك اختيار مناسب للألوان ولا في تحقيق اتجاه حركة البالون في تبادل الشحنات مع قطعة الصوف وتوضيح التفاصيل العلمية للتجربة مثل ان يكون لون البالون بالوان شفافة وقطعة الصوف توحي بملمسها لا وكأنها قطعة بلاستك، مما لم يتحقق الاتصال البصري والبعد الجمالي للرسم.

برامج تحقيق الوضوح:

استخدم البرامج النقطية (الفوتوشوب) في رسم الانموذج وهو برنامج لإخراج الصور وتأثيراتها وليس لرسم وتصميم الرسوم، لذا تبدو غير جيدة الدقة والوضوح في تفاصيل الانموذج.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



التحليل الوصفي لانموذج رقم (2)

الموضوع: (الجرس الكهربائي)

رقم الصفحة: 121

قياس الرسم : 10,5سم × 7,5 سم

نوع الورق : 80 غم غير صقيل

نوع الطباعة : طباعة أوفسيت

1. اساليب الإخراج الفني:

استخدم المصمم اسلوب الصور الرسم والاشارة في الإخراج الفني للأنموذج مع وضع خطوط القصيرة لتدل على الاشارة لبعض العناوين، فكما يبدو ان كثرة الاجزاء وتفاصيلها وتداخلها ادت الى تعقيد التفاصيل في الرسم التوضيحي يوحي بشيء من التعقيد في تفاصيله.

2. العناصر التيبوكرافيكية :

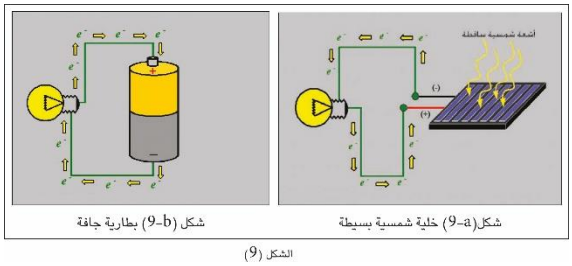
تظهر العناصر التيبوكرافيكية من ناحية العناوين الفرعية باستخدام أكثر من حجم للخط المستخدم فبعضها يبدو أكبر من بعض، كما تبدو بعض الاجزاء والعناصر لم تعطى لها الوانها الصريحة والواقعية فأغلبها كان باللون البنفسجي الفاتح، فضلاً عن استخدام اشارات العناوين بشكل خطوط قصيرة ومتداخلة، جعل من الرسم عبارة عن خطوط وعناوين بالرغم من الفضاء الواسع في الصفحة الكتابية، الا انه لم يحقق المعنى الوظيفي والبعد الاتصالي لفائدة الطالب.

3. مبادئ الإخراج الفني:

تظهر مبادئ الإخراج الفني للأنموذج غير دقيقة في ايصال ملامح المادة العلمية من ناحية الانسجام والتنوع والتناغم والتدرج اللوني، إذ يبدو الانموذج عبارة عن خطوط هندسية مركبة ومتداخلة لا تحتوي ما ذكرناه بالأخص مع ترابطها مع العناصر التصميمية، كما لم يظهر لون الناقوس بلون الذي يوحي بلمعان المادة النحاسية ولا لون المغناطيس بقطبين الموجب والسالب.

4. برامج تحقيق الوضوح:

استخدام المصمم للبرامج النقطية (الفوتوشوب) في رسم الانموذج، إذ لم يظهر أي جهد وابتكاري فني في الإخراج الفني فتبدو جيدة الوضوح وغير واضحة العناصر والاجزاء للأنموذج.



الشكل (9)

التحليل الوصفي لانموذج رقم (3)

الموضوع :

استثمارات الطاقة الشمسية في

توليد الكهرباء

رقم الصفحة : 157

قياس : 16,5 سم × 6 سم

نوع الورق 80 غم غير صقيل

نوع الطباعة : أوفسيت

1. اساليب الإخراج الفني :

توظيف اسلوب الصوروالرسوم المتتابعة إذ يظهر الانموذج بشكل (a) ومقارنته مع الشكل (b).

2. العناصر التيبوكرافيكية:

تظهر العناصر التيبوكرافيكية بشكل متفاوت إذ توجد عناوين فرعية للشكل (a) ولا يوجد في الشكل (b) في الانموذج، كما تظهر رسوم الاسهم بالشكل المحدد البارز بقيمة الاسود اكثر من بعض الاجزاء الاخرى، اضافة إلى رتابة لون الرمادي للفضاء في الحيز الذي يشغله التصميم بالرغم من سعة المجال المحدد للعينة داخل الصفحة الكتابية ، كما ان رسم الاسهم التي تمثل اشعة الشمس تبدو وكانها خطوط لانبعاث طاقة حرارية وليست شمسية، مع تلاشي لون اشارة القطب الموجب مع لون النصف الاعلى البرتقالي من البطارية وتلاشي القطب السالب مع النصف الاسف الرمادي من البطارية.

3. مبادئ الإخراج الفني:

تظهر مبادئ الإخراج الفني للأنموذج غير متناغمة وغير متجانسه بالخصوص من ناحية الالوان فيبدو مثلا المصباح باللون الاصفر لكن لا يوجد هناك توضيح بانه متوهج من خلال تأثير الطاقة الكهربائية كما ان تكرار اشارات الاسهم جعلت منها نوع من التشويش بين الشكل (a) والشكل (b) للعينة وذلك من خلال وجود القطبين الموجب والسالب اللوح الشمسي والبطارية الجافه من ما يفقد التصميم التناغم و الانسجام ويجعل البعد اتصالي مرتبك المدلول والمعنى بين الشكلين، اضافة إلى رتابة القيم اللونية المستخدم في الإخراج الفني للعينة لم يحقق الجذب والتشويق العلمي للطالب.

4. برامج تحقيق الوضوح:

استخدم المصمم البرامج النقطية (الفوتو شوب) لرسم الانموذج و التي لم تساهم في اعطاء الدقة و الوضوح لبعض اجزاء الفكرة العلمية منها اللوح الشمسي الذي يستقبل الطاقة الشمسية كذلك تلاشى بعض الاشارات مثل اشاره القطب السالب البطارية الجافه والقطبين الموجب والسالب اللوح الشمسي من ما يجعل الصميم يبدو باهتا بعض الشيء.

النتائج والاستنتاجات

عرض النتائج ومناقشتها:

بعد اجراء عملية النقد والتحليل توصلت الباحثة الى نتائج تخص الهدف الذي يدعم في ذات الوقت توجهات الموضوع، والتي تفسر واقع الاخراج الفني للرسوم التوضيحية في الكتب المنهجية:

1. استخدمت أساليب الإخراج الفني بشكل غير مراعياً لضوابط ومواصفات الأساليب الإخراج من ناحية توظيف الاسس والعناصر التصميمية لرسوم العينات، لذا فنجدها تحققت بنسبة 35%.
2. استخدام الالوان بنظريات الالوان المتجاورة والمتقاربة أكثر من استخدام الالوان المتباينة أو المتناقضة، مما جعل عنصر التشويق وجذب بصر الطالب نحو المادة العلمية ضعيف، اذ حقق نسبة 16.6%.
3. تظهر مبادئ الإخراج الفني متفاوتة في تحقيق غرضها التصميمي من ناحية التوازن الشكلي وتوافق وانسجام الالوان اضافة الى تكرار النصوص الفرعية والتنوع والسيادة، والتي لم تحقق في اغلب العينات المختارة الا بنسبة 66.64%.
4. وجود الحيز المكاني لأغلبية العينات والذي لم يوظف بتحقيق التوظيف العلمي والجمالي الا بنسبة 16.66%.
5. عدم مراعاة توظيف الاسهم والاشارات في توضيح المعلومات التي تحتويها العينة، الامر الذي جعل شيء من الفوضى داخل إطار العينة ، اذ لم يحقق اداءه كعنصر تيبوكرافيكي الا بنسبة 33.32%.
6. لم تظهر العناوين الرئيسية لتوضيح معنى الفائدة العلمية في اغلب العينات للرسوم التوضيحية الا بنسبة 16.66%.
7. استخدام رسوم وتصاميم جاهزة من مواقع شبكات الانترنت بدوق دقة واضحة، مما يجعل العينات فقط واقع يوظف في الكتاب المنهجي.

الاستنتاجات

1. كشفت الدراسة ان اختلاف أساليب الإخراج الفني للرسوم التوضيحية لم يكن موفقاً في معايير التصميم والإخراج الفني والمعالجات التصميمية، مما اثر على توظيف المادة علمياً وجعل منها واقع حال يقع ضمن طيات الكتب العلمية.
2. تحقيق الوحدة في بناء العناصر التيبوكرافيكية يؤثر بشكل فعال في تحقيق الوظيفة العلمية وتحقيق الادراك والتبسيط للمادة العلمية.
3. يحقق اللون والقيم اللونية التشويق واستيعاب المادة العلمية للطالب، واضفاء التنوع والانسجام في طيات الكتب العلمية.
4. كشفت الدراسة ان عدم التوافق في تحقيق مبادئ الإخراج الفني من اسس وعناصر التصميمية التي ادت بالدور السلبي في تحقيق البعد الاتصالي والوظيفي والجمالي للمادة العلمية.
5. وظفت برامج وتقنيات التصميم الحديثة للرسم والتخطيط مثل (كوريل درو والالستيريتر) لها الدور الفعال في تحقيق اخراج فني يتسم بالدقة والوضوح وجعل المادة العلمية مبسطة لدى الطالب.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

6. جودة الطباعة واستخدام الانظمة اللونية المناسبة للرسوم التوضيحية تزيد من جماليتها وجعلها مادة واضحة المعنى وسهلة الاستيعاب ترتكز في ذاكرة الطالب.
7. الورق عنصر فعال في توظيف الرسوم التوضيحية في الكتب العلمية لينقل رسالة بصرية واضحة المعاني بعيدة عن التشويش، كما يظهر جودة التقنيات الطباعية.
8. الاختزال أو التكثيف للإشارات والاسهم للتجارب العلمية، يؤثر في ايصال مضمون المادة العلمية.

التوصيات:

1. ضرورة ان يضع المصمم في اعتباره الهدف العلمي والوظيفة العلمية التي سيؤديها في تصميم الرسوم التوضيحية، حتى يحقق نجاح الوظيفة وتكون أكثرا استيعاباً للطالب.
2. الافادة من توظيف العناصر التيبوكرافيكية المكونة للتصميم، وان يتعامل معها بشكل مترابط ومتناسق لتحقيق الوحدة الموضوعية والتوازن والتنوع والانسجام في عناصر الرسوم التوضيحية.
3. ان يكون المصمم دقيقاً في اخراج الرسوم التوضيحية من ناحية البرامج التصميم في اجهزة الحاسوب وما تحتويه من تقنيات مثل دقة وضوح الصور واستخدام العناصر التيبوكرافيكية والالوان، لان اهمالها يؤدي الى ايصال صورة بصرية مشوهة المعالم والدلالة العلمية.
4. الاهتمام بالألوان من الناحية التيبوكرافيكية ومن ناحية الطباعة، لان اللون هو العنصر الذي يشد نظر الطالب محققاً الحيوية والتشويق للمادة العلمية.
5. الاهتمام بالورق وجودته ونقاءه، وجودة الاحبار وكثافتها، وجودة الطباعة وتقنياتها لان لها الدور المهم في عرض الرسوم التوضيحية واظهارها بشكل علمي منفعي واضح.
6. الاهتمام بعمليات الفرز اللوني لأنها تساهم في نقل الصورة الواقعية للتجربة العلمية، وان عدم جودتها يؤدي الى تشويش معالم تصميم الرسوم التوضيحية.

References

1. Anam Hamdan Mahmoud. The variables affecting the design structure of commercial advertising. Fath. Baghdad, Iraq. 2016.
2. Iman Taha Yassin. Color systems and their role in advertising output. Basra Press. I. Basra - Iraq. 2015.
3. Al-Ghabban, Bassim Qassim and others. Communication and design. Open. Baghdad, Iraq. 2017.
4. Blasem Mohammed and Uday Fadel. Graphic aesthetic of digital naturalization. Scientific Book House. I. 2013.
5. Donia Mohammed Anad. Structural structures of contemporary design. Al Fath Library. Iraq - Baghdad.2015.
6. Al-Mileji, Hasniyeh Muhammad. Book of competencies of scientific education. Egypt - Assiut University.2006.
7. Arabi, Ramzi. Graphic design. I. Beirut, Lebanon. 2006.
8. Al-Amali, Ghada Hussein. The basic pillars of design and technical output. Dar Mada for Culture and Publishing. I. Baghdad, Iraq. 2008.
9. Gavin Ambrose and Paul Harris. The basics of graphic design. Jabal Amman Publishers. 2016.
10. Al-Jasim, Kazem Ali. Design relations in the covers of Iraqi books. Al-academy Journal. Issue 47. 2007.
11. Magdy Wahba and full engineer. Glossary of Arabic terms in language and literature. Beirut Library - Beirut. Second edition revised and augmented. 1994.
12. Al-Razi, Muhammad ibn Abi Bakr ibn Abd al-Qadir. Mukhtar al-Sahah. Arabic Book House. Beirut Lebanon. 1981.
13. Daraysa, Mohammed Abdullah and others. History of graphic design. I. Oman Jourdan. 2008.
14. alhila, Mohamed Mahmoud. Design and production of educational teaching aids. Dar Al-Maysara for Publishing and Distribution. I. Jordan Amman. 2013.
15. Narrator, Nizar. Principles of Graphic Design Concepts and Applications. House House Publishing and Distribution. United States of America . I. 2011.
16. Aga, and the name of Hassan. Composition and elements of plastic and aesthetic in the minyan Yahya bin Hamouda Wasti. House of Cultural Affairs. Baghdad, Iraq. 2000.
17. Al-Zand, Walid Khader and Hani Hameed Obaidat. Curriculum (design, implementation, evaluation, development). World of Modern Books. I. Irbid - Jordan. 2014.
18. The dictionary's owner: www.maajim.com
19. Glossary of meanings. www.almaany.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/303-318

The Reality of the Artistic Direction of Illustrations in the Textbooks

Amal Ibrahim Mohsen[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 93 - year 2019
Date of receipt: 27/3/2019…....Date of acceptance: 10/6/2019….....Date of publication: 15/9/2019

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

Abstract:

The images and drawings reduce the intellectual, symbolic and cognitive dimensions inside them that make them an intermediary that imposes itself on the educational method, as they have become responsive to all the needs of the student in the modern era unlike the previous periods. The artistic direction of the illustrations in the scientific books meets the educational and pedagogical needs of the learner and their frame in an illustrative educational method that contributes in developing the student's abilities to benefit from the scientific curricula in the age of scientific and cognitive development.

Here, the researcher finds that the artistic direction of the illustrations lacks the achievement of scientific and technical performance, as it did not rise to the design level to cope with the scientific developments in the modern era, which urged the researcher to study (the reality of the artistic direction of illustrations in the textbooks) of physics for the third intermediate stage as a model for the study and for the importance of the studying stage. The theoretical framework includes the first topic about (the artistic direction of illustrations), and the second section dealt with (the methods of the artistic direction of illustrations), and after the analysis, the researcher reached a set of results, the most important of which are: The artistic direction methods were used without taking in account the controls and specifications of the direction methods in terms of employing the design foundations and elements of the sample drawings. The use of ready-made drawings and designs from the Web sites with a clear accuracy, making the samples a reality employed in the textbook. Then the scientific conclusions in which the set objectives have been achieved are listed.

Keywords (reality, artistic direction, illustrations)

[1]**College of fine arts/ University of Baghdad/ Graduate student,** amalibrahim8077@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/319-338

توظيف الوسائط المتعددة في تصاميم المو اقع الإلكترونية التعليمية ودورها فـي تعزيــز الجانـب المعرفـي للمتعلــم

احمد ناجي علي[1]
يوسف مشتاق لطيف[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2019/5/10 ، تاريخ قبول النشر 2019/7/28 ، تاريخ النشر 2019/9/15

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

ملخص البحث:

تُمثل الوسائط المتعددة احد اهم عناصر الوسائل التعليمية الحديثة واصبح لابدَ من استخدامها في المواقع الإلكترونية التعليمية من اجل نشر المعرفة على نطاقً واسع واستغلالها في توفير المعلومات العلمية للجميع ،إذ حاولَ البحث الحالي الخوض في إمكانيات توظيفها في تصميم المواقع الإلكترونية التعليمية وتسليط الضوء على دورها في تعزيز الجوانب العلمية للمستخدم ،وقد اشتملت هذه الدراسة على اربع محاول خُصص الأول منها لعرض المقدمة وتضمنت مشكلة البحث وأهميته وأهدافه وحدوده الموضوعية والزمنية والمكانية التي تحددت في دراسة الصفحات الرئيسة للمواقع الإلكترونية التعليمية العربية والمنشورة في عام 2019،واحتوى المحور الثاني الاطار النظري وتضمن مبحثين تمَ التطرق فيها لعرض مفاهيم توظيف الوسائط المتعددة في تصميم المواقع الإلكترونية واستخدامها في مجال التعليم، ،ومن ثم جاء المحور الثالث لإيضاح إجراءات البحث ومنهجيته التي كانت وفقاً للمنهج الوصفي التحليلي وتم اختيار العينات بواقع نموذجين تم اختيارهما بشكل قصدي ومن ثم جرت عملية التحليل وفقاً لاستمارة تم تصميمها لتحقيق هدف البحث واستخلاص النتائج المطلوبة منه وبعدها جاء المحور الرابع الذي خُصص لعرض نتائج البحث واهم الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات النظرية والتطبيقية .

الكلمات المفتاحية (وسائط متعددة، تصميم، مو اقع إلكترونية، تعليم)

[1]وزارة التربية/مديرية تربية الرصافة الاولى، Na8669919@gmail.com.
[2]جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة، yousif@cofarts.uobaghdad.edu.iq.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المقدمة:

تماشياً مع تطور وسائل التعليم وطرائق التدريس الحديثة اصبح توظيف الوسائط المتعددة احدَ العناصر المهمة في إتمام العملية التعليمية لما تمتلكهُ هذه الوسائط من عناصر متكاملة من حيثُ إمكانياتها في نقل المعلومات المختلفة إلى المتعلم ،إذ تُعتبر المواقع الإلكترونية من المنافذ الرئيسة في استخدام هذه الوسائط واستغلالها في نقل المعلومات إلى المستخدمين بأشكال متعددة مثل النص والصوت والصورة والفيديو والرسوم المتحركة ولقد ساهمت الطبيعة الرقمية لتصميم المواقع الإلكترونية في إمكانية استغلالها في عملية نقل المعلومات وتوفير الشروحات المختلفة للمتعلمين ومن جوانب متعددة مما يساعد العديد من الطلبة بما يتلاءم مع طبيعة الفروق الفردية لديهم ،وهذا ما لمسُه الباحث من خلال عملة في مجال التعليم وتعايشهُ مع بعض الصعوبات التي تواجه المدرس في عملية شرح الدروس للطلبة والبحث عن إيجاد وسائل تعليمية مساعدة في عملية نقل الأفكار لهم .

وبعد إجراء الباحث للمسح الميداني على شبكة الأنترنت عن المواقع الإلكترونية التعليمية الموجهة للطلبة والمتعلمين في مختلف المراحل الدراسية في العراق فوجد ان اغلبها لا تستغل إمكانياتها الرقمية والتصميمية في توظيف الوسائط المتعددة في صفحاتها الرئيسة وبالتالي حرمان المتعلمين من الاستفادة من هذه التقنية في الجانب المعرفي مما أثار لديه العديد من التساؤلات كانت على النحو التالي :

1)- هل من الممكن توظيف الوسائط المتعددة في تصميم موقع إلكتروني تعليمي كعنصر أساس في عمله.

2)- ماهي الأدوار الإيجابية من عملية توظيف الوسائط المتعددة في تعزيز الجوانب المعرفية للمستخدم.

وتكمن أهمية البحث في النقاط التالية :

1)- إسهامه في بلورة أفكار جديدة تساعد في عملية تصميم المواقع الإلكترونية التعليمية من خلال إبراز أهمية توظيف الوسائط المتعددة في الصفحة الرئيسة وإنجاح عملها الوظيفي والاتصالي .

2)- إسهامه في إيجاد عناصر حديثة توفر الدروس التعليمية المدعمة بتقنية الوسائط المتعددة والاستعانة بها كوسائل تعليمية مساعدة داخل الصف .

3)- رفد المؤسسات التربوية في البلاد بأفكار جديدة تقود إلى قيام مشروع إلكتروني للتعليم عن بعد.

4)- إمداد المكتبة العلمية العراقية بطروحات فكرية رائدة في عالم التصميم الرقمي للرسائل المرئية.

ويسعى البحث الحالي لتحقيق الأهداف التالية :

1)- توظيف تقنية الوسائط المتعددة في تصميم الصفحات الرئيسة للمواقع الإلكترونية التعليمية

2)- التعرف على دور الوسائط المتعددة في تعزيز الجوانب المعرفية والإدراكية للمستخدم .

ولقد تم تحديد حدود البحث على النحو التالي :

الحد الموضوعي (توظيف تقنية الوسائط المتعددة في تصميم المواقع الإلكترونية التعليمية والتعرف على دورها في تعزيز الجانب المعرفي للمستخدم)

الحد المكاني (الصفحات الرئيسة للمواقع الإلكترونية التعليمية العربية على شبكة الأنترنت)

الحد الزماني (عام 2019 لكونه المدة الزمنية لإجراء هذا البحث)

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تحديد المصطلحات :-

التوظيف: - لغوياً:- ،وَظَفَ، وظيفَة، عين له في كل يوم وظيفة ،.(AL Majam AL wasete، 2004،p 1042)

الوظيفة اصطلاحاً :-هي العمل الخاص الذي يقوم به الشيء . (Salbaa،1982، p581)

الوسائط المتعددة :- اصطلاحاً :- وهي التقنية التي يتم من خلالها المزج بين الوسائل المرئية والمسموعة والمقروءة مثل دمج النصوص والرسوم والصور الثابتة والمتحركة بالصوت بما يحقق التكاملية في عملية نقل المعلومات والأفكار للمتصفح (Moses and the Wasiti،2011،p 161) .

توظيف الوسائط المتعددة إجرائيا :- وهو عملية استخدام الوسائط المتعددة وتقنياتها المختلفة في تصميم الصفحات الرئيسة للمواقع الإلكترونية التعليمية وجعلها احدى المكونات الوظيفية الأساسية في طبيعة عمله الاتصالي واستغلال إمكانياتها التقنية في توفير المواد والمعلومات للمستخدم.

التعزيز:- لغوياً :- أعَزَّهُ، قوّاه، ويقال عَزَزَ الماءُ الأرضَ شدّدها ،(Ibn Manzoor، 1414، p 374) .

التعزيز اصطلاحاً:- وهو أي حدث يزيد من احتمالية حدوث استجابة معينة في سلوك المتعلم بشكل إيجابي موجه له بطريقة معينة . (AL Qaibal، 2014، p 11) .

المعرفة اصطلاحاً :- وهي كل عملية يتمكن الفرد بها من معرفة شيء ما أو الحصول على معلومات معينة عنه . (Abu Hatab, Fouad and Saif al-Din Muhammad، 1984، p 28) .

التعزيز المعرفي إجرائيا :- وهو العمل على تقوية القدرات المعرفية للمتعلم من خلال إدارة عملية الحصول على المعلومات بشكل جديد باستخدام تقنية الوسائط المتعددة .

الإطار النظري – المبحث الأول – توظيف الوسائط المتعددة في تصميم المواقع الإلكترونية

أولا :تصميم المواقع الإلكترونية :

أن تصميم المواقع الإلكترونية هو أحد الفنون المرئية الحديثة التي تهتم بطرق تنظيم وترتيب العناصر البنائية للصفحة وتهدف إلى تحقيق المتعة والفائدة في إنتاج الرسائل الفنية وتحقيق هدفها الوظيفي كوسيلة للاتصال تجاه المتلقي . (Sulayman،2011 ، p 40) ،ويتفق العديد من خبراء التصميم الطباعي على وجود تشابه كبير بين تصميم المواقع الإلكترونية وتصميم المطبوعات وإمكانية الاستعانة بمبادئ التصميم في إنتاج كلا الوسيلتين علاوتاً على استخدام العناصر نفسها التي تُستخدم في تصميم المطبوعات مثل النصوص والصور والألوان إلى جانب أخرى خاصة بالصفحات الإلكترونية مثل الروابط المتشعبة والوسائط المتعددة (Tarban، 2008، p199) وتتألف المواقع الإلكترونية في تركيبتها التصميمية والبنائية من نوعين من الصفحات هي :

الصفحة الرئيسة:- وتحتوي العناوين وقائمة المحتويات وخارطة الموقع وهي الصفحة الأولى في الموقع.

صفحات المحتوى :- وتحمل هذه الصفحات المعلومات التفصيلية التي تُشير اليها الصفحة الرئيسة.

كما تتكون الصفحات الإلكترونية في أجزائها الظاهرة من أجزاء هي :- (ALamly، 2012، p 114) .

الرأس : يحمل هذا الجزء عنوان الموقع وشعاره واللافتة وبعض الروابط الاتصالية المهمة.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الجسم : يحتوي على جميع محتويات الموقع من معلومات مختلفة وعناصر تصميمية متعددة كالصور والعناوين والمواد التحريرية والروابط والوسائط المتعددة والألوان والأدوات الأخرى .

الذيل: وهو الجزء الأسفل من الصفحة ويتضمن معلومات خاصة عن الجهة الناشرة والمصممة للموقع.

ثانياً: توظيف الوسائط المتعددة في تصميم المواقع الإلكترونية :-

استطاعت برمجيات الحاسوب أن تُمكن مصممي المواقع الإلكترونية من توظيف الوسائط المتعددة في الصفحة وساهمت في تطوير عملها بشكل افضل وأضافت لها المزيد من الخدمات التفاعلية وقوة العرض فقد ادُخل الصوت والفيديو والرسوم المتحركة لكي تُضيف الجمالية للصفحة وتمنحها الجاذبية في عين المتصفح عن باقي وسائل الاتصال التقليدية الأخرى . (Musa، 2011 ، p 68) .

كما يساهم توظيف الوسائط المتعددة في إعطاء الحرية الكاملة للمتصفح في طرق تلقيه للمعلومة فضلاً عن تحقيق الواقعية والتفاعلية عن طريق عرض الأحداث بشكل مباشر وإثراء الجانب المعرفي للمستخدم من خلال السيطرة على حواسه بشكل افضل (AL Rahbani، 2012،p 241).

ويمكن توظيف الوسائط المتعددة في صفحات المواقع الإلكترونية بعدة أشكال هي :-

1)- الصوت :- يوظف الصوت في تصميم المواقع الإلكترونية من خلال ملف معلوماتي صوتي على شكل رابط يسمح للتحكم به من خلال الضغط على نص أو صورة ،ويستخدم لأثارة انتباه المتصفح أو توجيهه لتقنية معينة مثل الصوت المصاحب لبعض الفعاليات الملاحية أو في الحصول على بعض المعلومات مثل الملفات الصوتية التي يُمكن تحميلها أو الاستماع اليها كالمحاضرات الصوتية أو مقاطع الموسيقى أو الرسائل الصوتية الشخصية (Al-Faisal، 2006، p 253)، وغالباً ما يتم توظيفه بعدة ملفات هي ، (MP3 أو (WAV) أو (RAM) (AL SAEED، 2003،p 185) ولكلاً منها استخداماته الوظيفية.

2)- الفيديو :- يتم توظيف الفيديو على شكل مقاطع حية مصحوبة بالصوت والحركة أو الاثنين معاً ، إذ يعده المتخصصون من اقوى الوسائط المتعددة تأثيراً في عملية الاتصال (Shafiq، 2008، p107)، نظراً لميزاته الوظيفية ودوره في شد المتصفح وتزويده بمعلومات كاملة من خلال عرض مشاهد حقيقية تحدث مباشرتاً وتحقق الجاذبية والمتعة في وقتً واحد (Moussa،2010،p68) ، ويمكن توظيفه في صفحات المواقع الإلكترونية بصيغ مختلفة منها ملفات (QUIC TIME) و(VFW) و(MPGE) و(FLV) (Tarban، 2008، p268) ولكل من هذه الملفات مميزات من حيث جودة الصورة والصوت ودرجة نقائه.

3)- الرسوم المتحركة :- يمكن توظيف الرسوم المتحركة في تصميم المواقع الإلكترونية عن طريق عمل حركات سريعة واستعراض مجموعة من الصور والأشكال والنصوص بسرعة فائقة لتعمل نوع من الخدع البصرية (Agiza،2010،p190)،ويتم توظيفها حسب الحاجة الوظيفية في نشر المواضيع مثل عرض الإعلانات أو الشريط الإخباري أو تمييز بعض المناطق ذات الأهمية الوظيفية في الصفحة وغالباً ما يتم توظيفها في مواقع الويب بنوعين هي الرسوم المتحركة الديناميكية والثابتة ولكل نوع منها استخداماته الخاصة حسب نوع الموقع والهدف البصري والوظيفي لها (Kamal El-Din، 2007،p 205) .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المبحث الثاني - توظيف الوسائط المتعددة في مجال التعليم :-

اتجهت معظم الأنظمة التربوية إلى استخدام الوسائط المتعددة في عملية التعليم وأصبحت وسيلة لتطويريه في جميع المجالات التي تخص عملية نقل المعلومات للمتعلم وتعتبر ثورة علمية لابد من توظيفها في هذا المجال، إذ اصبح لها دوراً هاماً في زياداً كفاءة التعليم (Attia، 2013، p 258)،كذلك تعد من الأهداف التربوية التي تسعى إلى تحقيق التعليم الذاتي فاغلب تقنيات الوسائط المتعددة تسمح للمتعلم بإيجاد طرق خاصة لتقبُل المعلومات بما يتناسب مع قابليته العقلية واكتسابه للمعرفة بشكل اسهل واسرع(Lal، 2006،p 16)،ولقد أثبتت العديد من الدراسات أن استخدام الوسائط ساعدَ الهيئات التدريسية على تدريس المفاهيم الصعبة وجعل عملية التعليم اكثر فاعلية بالإضافة إلى خصائص العرض التي تغني المعلم عن الكثير من الجهد والوقت في إيصال المعلومة للمتعلم (Al-Shihri، 2016، p345) ، كذلك أنها تعمل على أثارة الدوافع لدى المتعلم وتُوفر له الحافز الحسي وتهيئ له الظروف المناسبة لاكتساب المعلومة مما يُحدث الاستجابة المطلوبة في سلوكه بشكل إيجابي (El-Melegy، 1992، p 261) ،وهذا يجعل منها احد العوامل المهمة في زيادة مستوى التحصيل ومواجهة عامل الفروق الفردية وتقليل الصعوبات في عملية التدريس التقليدي وتُزيد من نسبة تحصيلهم العلمي بنسبة 30%(Arman، 2007 ، p261)،ويمكن أن تؤدي الوسائط المتعددة دوراً كبيراً في تقوية الجوانب المعرفية للمتعلم وهنالك عدة طرُق يُمكن من خلالها الاستفادة من تقنيات هذه الوسائط مثل استخدام الصوت أو الفيديو أو مشاهدة الرسوم المتحركة وهي على النحو التالي :-

أولا: استخدام الصوت في تنشيط الذاكرة العقلية و تعزيز القدرات الفكرية للمتعلم :-

يُعتبر الصوت من الوسائل التي يُمكن استخدامها في التعليم ويتم توظيفه بعد تحويله إلى ملفات رقمية تستطيع خزن جميع أنواع المواد والمؤثرات الصوتية وشاع استخدامها في السابق مثل المسجل الصوتي والأشرطة الصوتية ولكن بفضل التكنلوجيا الرقمية اصبح استخدامها اسهل مثل استخدام مكبرات الصوت أو الدخول إلى شبكة الويب والاستماع بشكل مباشر (Lafi، 2012، p265)،وهنا من الممكن توظيفه في شرح محتوى المناهج حيث تُشير الدراسات إلى أن المتعلمين يتعلمون بشكل افضل في حالة استخدام الأصوات عن الكلمات المطبوعة (Al-Shihri، 2016،p368)،حيث يمتاز الصوت بالدقة العالية والتنظيم في ظهور المثيرات ،وهذا ما تم إثباته بالعديد من الدراسات التي تُبرهن أن الأنسان يستطيع تذكر 20% مما يسمعه في عملية التعلُم (Arman، 2007،p 262) ،كذلك له دور كبير في زيادة معرفة المتعلم واكتسابه للخبرات الجديدة وتنمية قدرات التأمل ودقة الملاحظة وحل المشكلات اللفظية التي تواجه بعض المتعلمين (Layla، 2016، p152)،وهذا ما يوضح أهمية الصوت ودوره في تعزيز الجوانب المعرفية للمتعلم اذا ما تم توظيفه بالشكل الصحيح سواء بشكل جماعي في القاعات الدراسية أو بشكل فردي في المواقع الإلكترونية التعليمية .

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ثانياً: توظيف مقاطع الفيديو في عرض الدروس العملية وتعزيز الجانب الإدراكي للمتعلم :-

تعد مقاطع الفيديو من أقوى الوسائط تأثيراً في المتعلم إذ تحتوي على الصورة والصوت والحركة وتعمل على أثارة المتعلم وتشد انتباهه ،ويُمكن توظيفها من خلال عرض الأفلام داخل الصف أو في المواقع الإلكترونية التعليمية وبالتالي يصبح الفيديو وسيلة واداه تعليمية متكاملة قادرة على عرض الدروس بشكل كامل ومباشر أمام المتعلم، وهنا أصبحت قادرة على حل بعض المشاكل مثل نقص الكوادر وقلة وجود المختبرات والتي يمكن أن يستعان بها بعروض أفلام يتم إعدادها مسبقاً لموضوع الدرس المطلوب وفي ذلك يحقق الفيديو احد اهم الأهداف التعليمية في نقل المعلومات بشكل واضح للمتعلم ،كذلك يُسهم في رفع المستوى المعرفي و يعطي إحساس على الشعور بالواقعية في توضيح الأشياء التي لا يمكن أن يراها المتعلم في الطبيعة أما لخطورتها أو الدقة المتناهية أو وقوعها في فترات سابقة وبذلك يستطيع الفيديو تحقيق التعزيز الذاتي للمتعلم (Morjan، 2011، p30)،وفي هذا الصدد يقول احد المتخصصين أن التعليم باستخدام الفيديو يتفوق بدرجات عن التعليم التقليدي وان المتعلم يتعلم بقوة خارقة بمساعدة الفيديو (Konrad, Rita, Ana Donalds،2004،p139)،كذلك يساعد على التخيُل وأنشاء علاقات جديدة بين الخبرات السابقة والمعارف الجديدة، وفي هذا السياق يتضح أن الفيديو له دور في تعزيز الجوانب المعرفية للمتعلم ،وهذا ما يؤكده علماء تكنلوجيا التعليم بأن الأنسان يتعلم ما يعادل 80% من قدرته المعرفية عن طريق حاستي السمع والبصر (Layla،2016،p 150) .

ثالثاً: توظيف عالم الرسوم المتحركة في تسهيل إيصال الأفكار للمتعلم وتعزيز الجانب المعرفي لديه:

تنتمي عروض الرسوم المتحركة إلى الخدع البصرية التي يتم إنتاجها بواسطة برامج الحاسوب ،إذ يعتبرها خبراء المرئيات من اهم عناصر الوسائط المتعددة التي يُمكن توظيفها في مجال التعليم كوسيلة تعليمية تساعد في فهم الأفكار وإيصال المعلومات إلى المتعلمين ويمكن استخدامها بشكل مباشر داخل القاعات الدراسية من خلال أجهزة العرض أو مشاهدتها على المواقع الإلكترونية وتمتاز الرسوم المتحركة بكونها عالم خيالي ليس له حدود من حيث الإمكانيات في تكوين الرسوم القادرة على تصوير مختلف الأفكار وتحويلها إلى صور سريعة الحركة يتم عملها بنوعين أما تكون ثنائية أو ثلاثية الأبعاد ويمكن الحصول عليها بعرض الصور بحركة سريعة (Agiza،2010، p، 164) ،وتساعد الرسوم في تنمية حب الاستطلاع وأثارة الرغبة في التعليم من خلال عالم فكري شبه واقعي يحدث مباشرتاً (Sabah،1998، p11)،كذلك تحتفظ الرسوم بنفس المميزات التي يمتلكها الفيديو من حيث الصوت و التحكم بعناصر المشاهدة وبالتالي تُعتبر وسيلة تعليمية يمكن توظيفها في تعزيز الجوانب المعرفية والعلمية للمتعلم في مختلف الدروس المنهجية والاختصاصات العلمية (Kamal El-Din،2007،p 205).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مؤشرات الاطار النظري

1-تسمح طبيعة البيئة التصميمية للمواقع الإلكترونية بتوظيف الوسائط المتعددة بكافة أشكالها في صفحات الموقع الرئيسة أو صفحات المحتوى حسب طبيعة عملها الوظيفي وتعتبر هذه الوسائط من اهم العناصر الأساسية في بنيته التصميمية من الناحية التفاعلية والوظيفية .

2-تُعتبر الوسائط المتعددة احدى الموارد التكنلوجية التي احدثت ثورة علمية في مجال التعليم الحديث و يجب الاستعانة في مساعدة القائمين على العملية التدريسية في توفير وتوضيح المعلومات للدروس المنهجية وعرض المواد العلمية واستخدامها كوسيلة تعليمية مرنة وتفاعلية تحقق التغذية المرتدة بشكل مباشر وتُعزز القدرات الفكرية والمعرفية للمتعلم .

3-من الممكن أن يتم استخدام الوسائط المتعددة كوسيلة تعليمية مساعدة للمعلم داخل الفصل الدراسي أو توظيفها كوسيلة للتعليم الفردي والذاتي في مواقع الويب وشبكة الأنترنت ويمكن الاستعانة بها في توفير الوقت والجهد المخصص لعملية التعليم وعرض جميع المعلومات بشكل نظري أو عملي .

4-من الممكن توظيف الصوت في شرح وتوضيح محتوى المناهج التعليمية التي تحتاج إلى الوسائل السمعية وبالتالي يساهم في تعزيز القدرات الذهنية للمتعلم بالإضافة إلى تنمية التأمل ودقة الملاحظة واتساع التفكير وحل المشكلات اللفظية وتكوين جو نفسي متكامل يحاكي المشاعر العميقة للمتعلم .

5-يعتبر الفيديو من اقوى الوسائل التعليمية تأثيرا في المتعلم إذ يساهم في أثارة الانتباه وإضافة عنصر التشويق من خلال أثارة الإحساس بالحركة والواقعية بشكل مباشر والعمل على إظهار الدوافع السلوكية والتغذية المرتدة وتحقيق التعزيز الذاتي وبالتالي له دور وكبير في تعزيز الجوانب المعرفية للمتعلم.

6-تعد الرسوم المتحركة من اهم العناصر التي يُمكن توظيفها كوسيلة للتعليم وتستخدم لعرض الأفكار بشكل بسيط وجميل إذ تساهم في تنمية حب الاستطلاع وأثارة الرغبة عند المتعلم والمساعدة في وسرعة التذكر الحفظ والتركيز الذهني وبالتالي تساهم في تقوية وتعزيز الجانب المعرفي للمتعلم.

إجراءات البحث

أولا : منهج البحث:- اتبع الباحث المنهج الوصفي لتحليل العينات المبحوثة لكونه يتلاءم مع موضوع البحث وهدفه.

ثانياً :مجتمع البحث:- يتمثل مجتمع البحث الحالي من سبعة مواقع إلكترونية كانت هي نتيجة للبحث في شبكة الويب وتحت مسمى (افضل مواقع إلكترونية تعليمية عربية)

ثالثاً : عينة البحث:- تم اختار عينة البحث وفقاً لأسلوب العينة القصدية كونه يتلاءم مع موضوع البحث ويحقق أهدافه، وتم اختيار موقعين إلكترونيين وبنسبة مئوية تبلغ 28,5 بالمائة من مجتمع البحث الأصلي وكان الاختيار بناءً على كونها صالحة للدراسة وتتوفر فيها جميع الشروط الموضوعية كونها ذات منحى تعليمي بالإضافة إلى امتلاكها التنوع التصميمي واختلاف بلد المنشأ وطبيعة توظيف الوسائط المتعددة وهي كالاتي :-

رقم العينة	اسم الموقع الإلكتروني على شبكة الويب
العينة رقم (1)	موقع رواق – المنصة العربية للتعليم المفتوح
العينة رقم (2)	موقع أكاديمية التحرير

رابعا: أداة البحث:- نظراً لعدم توفر أداة جاهزة للتحليل تم إعداد استمارة خاصة تساعد على تحليل النماذج المبحوثة بصورة دقيقة وقد استند الباحث إلى ما تمخض عنه الإطار النظري من معلومات كانت كأساس علمي لخلاصة أدبيات التخصص وقد تمثلت في تنظيم الباحث (استمارة محاور التحليل) والتي تضمنت محاور متعددة تفي بمتطلبات البحث وتُحقق أهدافه .

(تحليل العينات) العينة رقم (1)

اسم الموقع الإلكتروني :موقع رواق- المنصة العربية للتعليم المفتوح

عنوان الموقع على شبكة الأنترنت /https://www.rwaq.org :

الوصف العام :

اعتمد المصمم على الشفافية في إظهاره لفضاء الصفحة واستخدم خلفية تظهر على طول الصفحة كانت على شكل رفوف مكتبية وفي أمامها استخدم اللون الرمادي والأبيض والأزرق الشفاف في إخراج شكل الصفحة وفضائها، وخصص الجزء العلوي لوضع اسم الموقع (رواق) أما الجانب الأيسر فتم تخصيصه لروابط التسجيل في الموقع وترك المصمم الجزء الأوسط العلوي للإظهار اسم الموقع بشكل أفقي باللون الأسود وكانت اغلب مساحة الرأس مخصصة لعرض إعلان لتطبيق الموقع على منصات التحميل ،أما الجزء الأسفل من الرأس فخُصص لعرض روابط ايقونية لشركاء الموقع بشكل يُظهر الشعارات بشكل دائري متحرك إلى الجهة اليمنى ،وبعد ذلك خصص المصمم الجزء المتبقي من الجسم لعرض المواضيع المختلفة بشكل أفقي متسلسل واستخدم التنظيم الخطي بشكل شرائط مستطيلة تم تقطيعها إلى ثلاث مربعات متساوية يُظهر كلاً منها احد المواضيع بشكل مختصر بصورة خلفية غير مفعلة وأمامها نصوص مفعلة تُحيل المستخدم إلى المواضيع المنشورة ،أما الجزء الأسفل فتم توظيفه لعرض محتويات منصة

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الموقع والمواضيع التي تضمها (منصة رواق) وتم إظهارها باستخدام اربع مربعات بيضاء اللون داخلها أشكال ايقونية تُعبر عن المواد العلمية وفي الأسفل تم تخصيص المساحة المتبقية لعرض إعلان لتحميل تطبيق (رواق) على الجوال باللون الأزرق وفي الأسفل منها استخدم المصمم الشكل الايقوني المفعل اتصالياً لتحميل التطبيق على مواقع التحميل ثم يأتي ذيل الصفحة وخُصِص الجزء العلوي منه لعرض طريقة الاشتراك ،وكانت باللون الأبيض والرمادي لتمييزها عن الجزء الأسفل الذي أظهره باللون الأزرق وتم تخصيصه لعرض أهم الروابط الاتصالية في الجزء الأيمن وحقوق النشر وبعض الروابط لصفحات الموقع على شبكة التواصل الاجتماعي مثل فيس بوك.

التحليل :

أولا : توظيف الوسائط المتعددة في تصميم الصفحة الرئيسة للموقع الإلكتروني التعليمي :

1- توظيف الصوت في تصميم الصفحة الرئيسة :

لقد افتقدت الصفحة إلى توظيف الصوت في تصميمها ولم تحتوي على أي معلومات سمعية يُمكن استخدامها في زيادة التفاعل وجذب الانتباه وتوفير بعض المواد العلمية والمحاضرات الصوتية عن طريق روابط نصية اتصالية أو إضافة بعض الأصوات الملاحية وبالتالي ذهب المصمم إلى إهمال هذه التقنية التي تُعتبر من اهم مكونات الوسائط المتعددة في بنية تصميم المواقع الإلكترونية واخفق في استغلال طابعها الوظيفي تجاه المتصفح في توفير المعلومات الصوتية المختلفة للمستخدم .

2- توظيف الفيديو في تصميم الصفحة الرئيسة :

احتوت الصفحة الرئيسة لموقع رواق على روابط نصية تحيل إلى صفحات داخلية توفر مقاطع فيديو وظهرت الروابط في الجزء العلوي من الجسم وحاول المصمم الإشارة إلى هذه التقنية من خلال نصوص مفعلة وصور للدلالة عليها وإرشاد المتصفح وهنا ذهب المصمم إلى عدم توظيف تقنية الفيديو بشكل مباشر في الصفحة وفضلَ توفير المواد المنشورة بهذه التقنية في صفحات المحتوى لإعطاء بعض الخصوصية إليها واستغل هذه التقنية بشكل ثانوي مع توفيره عدد متنوع من المقاطع حسب طبيعة النشر ورغم نجاحة في ذلك لكنه اغفلَ توظيف تقنيات الفيديو الأخرى مثل توظيف الفيديو المباشر والتي لها أهمية في زيادة التفاعل الآني مع المستخدم وبالتالي كان توظيف المصمم لهذه التقنية غير مثالي، أولا بسبب عدم توظيف الفيديو في الصفحة الرئيسة وثانياً في عدم توظيف التقنيات الأخرى للفيديو واستغلال إمكانياتها العالية في توفير المعلومات العلمية للمتصفح بشكل مباشر وواقعي.

3- توظيف الرسوم المتحركة في تصميم الصفحة الرئيسة :

استطاع مصمم الصفحة الرئيسة لموقع رواق توظيف الرسوم المتحركة بشكل محدود جداً وظهر ذلك في اسفل الرأس من خلال رسوم عباراه عن شعارات تمثل شركاء الموقع بشكل متحرك نحو اليمن وأيضا في أجزاء أخرى من الجسم بشكل رسوم تم توظيفها لجذب انتباه المستخدم نحو بعض الروابط النصية التي لها أهمية حسب طبيعة النشر في الموقع وفي بعض المعلومات المختصرة عن المواضيع الأخرى واهمل المصمم

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

توظيف أنواع أخرى من تقنية الرسوم المتحركة مثل المقاطع الافلاشية التعليمية والألعاب الفكرية التي تناسب عمل المواقع التعليمية وكذلك الرسوم الدعائية التي توظف في عرض بعض المواضيع وهنا يتضح سوء استغلال هذه التقنية التي تمتلك العديد من المميزات التصميمية التي يمكن توظيفها في نجاح عمل الموقع من الناحية الاتصالية والتفاعلية وفي توفير المواد العلمية المختلفة التي تخدم المتصفحين في العديد من الجوانب ذات الاتجاه العلمي .

ثانياً : دور الوسائط المتعددة في تعزيز الجانب المعرفي للمتعلم :

1- دور الصوت في تعزيز الجانب المعرفي لمستخدم الصفحة الرئيسة :

لم يستطيع الصوت ان يحقق دوره الوظيفي في موقع رواق وغابَ دوره في تعزيز الجانب المعرفي بسبب عدم استغلاله في تصميم الموقع ككل ومنها الصفحة الرئيسة وكانت الصفحة خالية تماماً من أي نوع من الأصوات الملاحية والمؤثرات الصوتية والمحاضرات المسجلة والموسيقى وهنا اهمل المصمم إمكانية الصوت في زيادة التفاعل مع محتويات الموقع وكذلك غيب دورها في تعزيز الجوانب المعرفية التي يمكن ان يتم تعزيزها من خلال سماع الأصوات التي تعتمد على حاسة السمع ودقة الملاحظة مثل الألفاظ والموسيقى إذ يُعتبر الصوت احد اهم عناصر الوسائط المتعددة في تصميم المواقع الإلكترونية وله دوراً لا بديلاً عنه في بعض المواقف التعليمية التي تحتاج إلى الاستماع وتعديل بعض الخبرات السابقة .

2- دور الفيديو في تعزيز الجانب المعرفي لمستخدم الصفحة الرئيسة :

استطاع الفيديو ان يكون له دور في تعزيز الجانب المعرفي للمستخدم بعد ان تمَ توظيفه في جسم الصفحة وفي الجانب العلوي منها من خلال توفير روابط نصية تعمل على تشغيل الفيديو بعدد جيد لتوفر شروحات ومواضيع علمية مختلفة وحسب الموضوع وكذلك إتاحة الخيارات للمستخدم للبحث الذاتي ،إذ تُسهم هذه التقنية في أثارة المتعلم وشد انتباهه بما يُزيد من نسبة استيعابه للمادة العلمية بسهولة والإجابة عن الأسئلة التي يبحث عنها ويجدها في مقاطع الفيديو ،إذ يعمل الفيديو على نقل صورة واقعية تعمل على مخاطبة الحواس والشعور وتُزيد من القدرة الإدراكية في تحقيق الاستجابة العقلية المباشرة تجاه المعلومات التي يشاهدها وذلك بسبب الموضوعية التي تتواجد في الفيديو لتُعيد بناء الأفكار والخبرات العلمية لدى المستخدم وتقوم بتنظيم المعرفة السابقة تجاه موضوع معين.

3- دور الرسوم المتحركة في تعزيز الجانب المعرفي لمستخدم الصفحة الرئيسة :

على الرغم من توظيف بعض الرسوم المتحركة وبشكل محدود في بعض الفعاليات الملاحية داخل الصفحة الرئيسة لموقع رواق ألا أنها لم يكون لها دوراً في تعزيز الجانب المعرفي للمتصفح إذ اقتصر توظيفها على إيضاح بعض تفاصيل المواد المنشورة وأثارة انتباه المتصفح تجاه بعضها الأخر من خلال الحركة الصورية البسيطة وبعض الألوان والنصوص المتحركة وبالتالي غابَ دورها في تحقيق التعزيز للجوانب المعرفية للمتصفح والتي كان يمكن ان تُستغل في عمل بعض الرسوم التعليمية أو إضافة بعض الألعاب الفكرية التي تُحقق الاستجابة العقلية المباشرة للمستخدم وتُسهم في فهم المواقف العلمية الصعبة من خلال إمكانياتها

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

في السيطرة على الحواس البصرية بشكل أبداعي وممتع ومفيد يرتكز على الجانب التفاعلي وزيادة سرعة الحفظ وإعادة تنشيط الذاكرة المعرفية للمتعلم .

العينة رقم (2) اسم الموقع الإلكتروني :موقع أكاديمية التحرير

عنوان الموقع على شبكة الأنترنت /http://tahriracademy.org:

الوصف العام :

صُممت الصفحة الرئيسة للموقع بأسلوب المستطيلات الأفقية واحتوى الرأس في جزئه العلوي على شعار الموقع وثلاث روابط اتصالية هي (أعدادي. الخ)،أما الجزء الأيسر فخصص لروابط الموقع على الفيس بوك وكانت باللون الأخضر أما المساحة المتبقية من الرأس فخصصت لإظهار شكل رسومي يُظهر شاب وشابة للتعبير عن توجه الموقع التعليمي واسمه في الجزء الأيمن باللون الأبيض (أكاديمية التحرير ..الخ) وأسفلها رابط ايقوني للدخول إلى صفحة الموقع على فيس بوك وكانت خلفية رأس الصفحة تظهر بشكل شفاف، وفي الأسفل مستطيل ابيض يمثل بداية الجسم يحمل بعض الشعارات التصميمية لشركاء الموقع مثل(كوكل..الخ) وبعضها كان مفعل اتصالاً والأخر لا وفي أسفلها مستطيل يتكون من نصفين الأول خُصص لألية المشاركة في الموقع أما الثاني فخصص لعرض بعض مقاطع الفيديو التي تعمل عند الضغط عليها وفي أسفلها نصوص مفعلة خارجية للتعريف بالشخصية الظاهرة بالفيديو ،أما الجزء المتبقي من جسم الصفحة فخُصص لعرض روابط اتصالية شكلية ونصية إلى ابرز الصحف العالمية والمحلية وبخلفية زرقاء فاتحة اللون أما الذيل فظهر باللون الأسود واحتوى في جانبه الأيمن بعض الروابط الاتصالية لمواقع التواصل الاجتماعي والخاصة بالموقع باللون الأبيض واستخدام الأيقونات ،كما تم توظيف مجموعة أخرى من الروابط الداخلية في الجانب الأيسر وبنفس اللون.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التحليل :

أولاً : توظيف الوسائط المتعددة في تصميم الصفحة الرئيسة للموقع الإلكتروني التعليمي :

1- توظيف الصوت في تصميم الصفحة الرئيسة :

لم تحتوي الصفحة الرئيسة لموقع أكاديمية التحرير على معلومات صوتية ولم يتم توظيف الصوت في جميع محتوياتها وكانت خالية تماماً من التوظيفات الصوتية التي توفر المحاضرات و المواد العلمية التي تخدم المتصفح في الجوانب العلمية وفقدت العديد من وظائفها جراء عدم استخدام الصوت مثل الأصوات الملاحية والتي تُثير المتصفح وتشد انتباهه نحو بعض المنشورات ذات الأهمية التحريرية .

2- توظيف الفيديو في تصميم الصفحة الرئيسة :

استطاعَ مصمم الصفحة توظيف الفيديو في المنتصف وظهر ذلك في ثلاث مقاطع تعمل بشكل مباشر واستغلت في إظهار شخصيات أكاديمية مصرية وعالمية برسائل لتوعية الجمهور نحو الخدمات التي يقدمها في المجالات العلمية، ورغم ذلك فقد اهملَ المصمم توظيف الفيديو بالشكل الصحيح في الصفحة نظراً لأهميته الكبيرة في نجاح الموقع إذ يمكن ان يستخدم في توفير الدروس وبث المحاضرات المباشرة وعمل الشروحات العلمية للمناهج وتوصيل الأفكار التي تحتاج إلى عنصر المحاكات والواقعية .

3- توظيف الرسوم المتحركة في تصميم الصفحة الرئيسة :

لم يتم توظيف الرسوم المتحركة بكافة أنواعها داخل الصفحة ولم يستغل المصمم مميزاتها الوظيفية في دعم المنشورات المختلفة إذ يُسهم توظيفها في جذب الانتباه وإضافة بعض الصفات الجمالية وتوجيه اهتمام المستخدم نحو المواضيع المهمة ونرى ان الصفحة قد ظهرت بشكل خالي من الرسوم سواء كانت دعائية أو علمية أو العاب تعليمية والتي يمكن توظيفها داخل المواقع ذات الاتجاه التعليمي .

ثانياً : دور الوسائط المتعددة في تعزيز الجانب المعرفي للمتعلم :

1- دور الصوت في تعزيز الجانب المعرفي لمستخدم الصفحة الرئيسة :

لم يحقق الصوت دوره في تعزيز الجوانب المعرفية للمستخدم إذ غابَ هذا الدور مع غياب الصوت من مؤثرات و محاضرات وأصوات التصفح الملاحي التي تُثير نوع من التفاعل مع المواد المنشورة وبالتالي لم يحقق الصوت غايته الوظيفية وهدفه العلمي في تصميم الموقع وطبيعة عمله الاتصالي والتفاعلي .

2- دور الفيديو في تعزيز الجانب المعرفي لمستخدم الصفحة الرئيسة :

على الرغم من احتواء الصفحة على الفيديو في الجزء الأوسط من جسمها فأنها لم تنجح في تحقيق أي دور تعزيزي للجوانب المعرفية للمستخدم فقد كانت هذه المقاطع عبارة عن رسائل مصورة دعائية لدعم الموقع ولم توفر مواد علمية تُسهم في توضيح بعض المفاهيم أو شرحها إذ يستطيع مصمم الموقع توظيف هذه التقنية في عرض الدروس العلمية بالكامل وتحل محل المدرس في الفصل وبالتالي تساهم في تعزيز قدرات المتعلم الإدراكية من خلال توضيح الأفكار ونقلها كما هي والعمل على تقوية الذاكرة من خلال مخاطبة المشاعر وتحقيق الاستجابة المباشرة ونقل المستخدم إلى داخل الدرس وهو يجلس في مكانه عبر توفير

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المحاضرات المباشرة وإيجاد التفاعل الاتصالي بشكل آني وتحقق الغاية والهدف العلمي من نشر المعرفة وتوفير المعلومات إلى المستخدم بكل سهولة ووضوح وسرعة .

3- دورالرسوم المتحركة في تعزيزالجانب المعرفي لمستخدم الصفحة الرئيسة :

نتيجة لعدم توظيف تقنية الرسوم المتحركة بكافة أنواعها في الصفحة فقد غابَ دورها في تعزيز الجانب المعرفي للمتصفح لمحتوياتها المنشورة والتي كان يمكن للمصمم ان يستغل إمكانيات الرسوم في الجانب التصميمي والاخراجي في إضافة بعض الجمالية والتمُيز للصفحة وإبراز المواضيع ذات الأهمية الاتصالية أو في توفير بعض الدروس التي يتم بنائها بعمل رسوم قادرة على محاكات الخيال العلمي وتقريب الأفكار التي يصعُب تمثيلها في الواقع وتوضيحها للمتعلم إذ يعد عالم الرسوم المتحركة عالم واسع لا حدود له في تشكيل الأفكار والمفاهيم في كافة الاختصاصات العلمية وإمكانية استغلال ذلك في تسهيل عملية نقل الأفكار إلى المتعلمين بسرعة والعمل على تقوية الذاكرة وتسهيل عملية الفهم وزيادة التفاعل والأثارة مع المادة العلمية والمنهجية وإضافة المتعة إلى ذلك .

عرض نتائج البحث ومناقشتها:

أولاً : نتائج البحث :من خلال تحليل العينات خرج الباحث بمجموعة نتائج كانت على النحو التالي :

1)-عدم الاهتمام بتوظيف الصوت بأنواعه في تصميم الصفحة الرئيسة للمواقع الإلكترونية التعليمية في العينة رقم (1و2) وبنسبة 100%من عينات الدراسة وإهمال استخدام هذه التقنية في زيادة التفاعل مع عناصر الصفحة وتوفير المعلومات للمتصفح عن طريق الصوت والمؤثرات السمعية .

2)-توظيف تقنية الفيديو في تصميم الصفحة الرئيسة وبشكل مباشر كما في العينة رقم (2) وبنسبة 50% من العينات المبحوثة ، في حين كان توظيف هذه التقنية في العينة رقم (1) بشكل ثانوي وتوفيرها للمتصفح عبر روابط نصية داخلياً وبنسبة 50% وهنا يتفاوت الأداء الوظيفي لهذه التقنية حسب موقعها في الصفحة باعتبارها أولى الصفحات التي يراها المتصفح عند الولوج إليه وضرورة استغلالها في المناطق المهمة كونها اهم عناصر الوسائط المتعددة تأثيرا في المستخدم .

3)-توظيف الرسوم المتحركة في الصفحة الرئيسة للموقع الإلكتروني التعليمي وكما في العينة رقم (1) وبنسبة 50% من العينات المبحوثة ،وكان استخدامها يقتصر على بعض الرسوم البسيطة من ضمن التصميم للصفحة وإبراز بعض العناصر فيها ،في حين تم إهمال توظيف هذه التقنية في العينة رقم (2) وبنسبة 50% من عينات الدراسة وبالتالي غياب دورها الوظيفي والجمالي .

4)-غياب دور الصوت في تعزيز الجانب المعرفي للمتصفح في العينات (1و2) وبنسبة 100% من العينات المبحوثة نتيجة لعدم استخدام الصوت بكافة أنواعه في تصميم الصفحة وعدم استغلال قدراته في تنمية التأمل الفكري وتنشيط الذاكرة وحل بعض المشاكل اللغوية وزيادة التفاعل مع المستخدم .

5)-كان للفيديو دوراً هاماً في تعزيز الجانب المعرفي للمستخدم في العينات (1و2) وبنسبة 100% من عينات الدراسة فقد وفرت هذه التقنية عرض الدروس والشروحات العلمية من خلال المشاهدة المباشرة وتوفير الرسائل المصورة التي تُثير المستخدم وتشد انتباهه وتُزيد من نسبة استيعابه للدروس. 6)-فقدت الرسوم

المتحركة دورها في تعزيز الجانب المعرفي للمستخدم في العينات (1و2) وبنسبة 100% ،واقتصر توظيفها في العينة (2)على بعض التوظيفات التصميمية وبالتالي غابَ دورها في توضيح وتسهيل المواقف التعليمية وزيادة التفاعل الذهني وتسهيل استيعاب المعلومات العلمية لدى المستخدم .

ثانياً: الاستنتاجات : من خلال ما وردة في نتائج التحليل تظهر لنا الاستنتاجات التالية :

1)- أن عدم توظيف تقنية الصوت في تصميم الصفحة الرئيسة من شانه ان يُضعف من القدرات التصميمية والوظيفية للمواقع الإلكترونية التعليمية وعملية تفاعلها مع المتصفح إذ يشارك الصوت في زيادة عملية التفاعل الحسي مع مكونات الصفحة وله أهمية في توفير المعلومات والرسائل الاتصالية ذات المنحى التعليمي وبحسب نوعية المؤثرات الصوتية والوسائل السمعية التعليمية .

2)- أظهرت نتائج البحث ان توظيف الفيديو في تصميم الصفحة الرئيسة بشكل مباشر له دوراً جوهرياً في نجاح عمل المواقع الإلكترونية التعليمية من الناحية الوظيفية بما يتلاءم مع طبيعة الأداء التصميمي لهذه المواقع وسياسة النشر المتبعة في عملية توفير الدروس العلمية المصورة للمتصفح وضرورة توظيفها بالشكل الصحيح في المناطق الحيوية من الصفحة لُتسهل من عملية العثور عليها من قبل المستخدم كونها احد اهم عناصر الوسائط المتعددة المستخدمة في عملية تصميم المواقع الإلكترونية .

3)- أن للرسوم المتحركة وظائف تصميمية يُمكن استغلالها في العديد من الجوانب التفاعلية والملاحية في تصميم الصفحة ولها قدراتها التي تُميزها عن باقي العناصر الأخرى فيها ويمكن توظيفها في زيادة التفاعل مع المحتويات المنشورة وإضافة الطابع الجمالي و توفير المعلومات العلمية وتوضيحها .

4)- تُعتبر عملية توظيف الوسائط المتعددة بكافة مكوناتها المختلفة أحد الأسس البنائية الناجحة في عملية تصميم المواقع الإلكترونية التعليمية والتي تؤثر بشكل كبير ومحوري في عملية النشر والتفاعل مع المعلومات المسموعة والمقروءة المنشورة فيه ومقدار نسبة التفاعل معها من قبل المتصفح والتي تتداخل في كيفية الاستفادة منها في مجال تقوية وتعزيز الجوانب العلمية المختلفة للمستخدم .

5)- اختلاف الأدوار المتحققة من عملية توظيف الوسائط المتعددة في تصميم المواقع الإلكترونية التعليمية باختلاف عملية التوظيف ونوعية التقنيات المستخدمة وبحسب موقعها من التصميم .

6)- تعتمد عملية تعزيز الجانب المعرفي على مقدار تأثير الوسائط المتعددة في المستخدم من خلال عملية الجذب والانتباه والتحفيز الحسي ومخاطبة القدرات العقلية لديه من خلال توفير الخبرات المعرفية الجديدة ومحاولة السيطرة على حواسه بشكل منفرد أو مزدوج أثناء عملية التصفح.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ثالثاً: التوصيات :-

بعد ذكر النتائج فأن الباحث يجد من المفيد التطرق إلى بعض التوصيات التي من الممكن أن تُسهم في تعزيز الهدف العلمي للبحث وهي :

1)- عدم المبالغة في استخدام الصوت في تصميم مجمل الفعاليات الملاحية المصاحبة لعملية الاتصال في الصفحة واستخدامه بشكل رمزي وشبه توضيحي في عملية الإبحار .

2)- توظيف تقنية الفيديو في الصفحة الرئيسة وحسب أهمية المواد المنشورة وبشكل مباشر عبر توظيف روابط تعمل بشكل تلقائي عند الضغط عليها والعمل على تنظيم عملية المشاهدة بحسب نوعية الاتصال بشبكة الأنترنت وقوته ومقدار تحميله من خلال توفير الخيارات التي يحددها المستخدم .

3)- ضرورة توظيف تقنية الرسوم المتحركة بكافة أنواعها في الصفحة الرئيسة للمواقع الإلكترونية التعليمية وبشكل متوازن وحسب الحاجة الوظيفية للعمل على خدمة المستخدم وزيادة تفاعله وتحقيق المتعة له في عملية الإبحار وتلقي المعلومات.

رابعاً : المقترحات:-

أ)- يقترح الباحث دراسة :(تأثير توظيف الصوت في عملية التصفح في المواقع الإلكترونية التعليمية)

ب)- المقترحات التطبيقية : استكمالاً لمتطلبات البحث تم اقتراح نموذج تصميمي لموقع إلكتروني تعليمي يعتمد على توظيف الوسائط المتعددة في عمله الوظيفي وكما موضح في الملحق رقم (1).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

References:

1- AL Majam AL wasete, 2004, Fourth Edition, Al Shorouk International Library, Egypt.

2- Ibn Manzoor, 1414, Lanson Al Arab, third edition, Dar Sader for printing and publishing, Beirut.

3- Abu Hatab, Fouad and Saif al-Din Muhammad, 1984, Dictionary of Psychology and Education, Part I, General Authority for Printing Press, Amiri, Egypt.

4- AL Dayel, Saad and Abdul Hafez Salameh, 2004, Introduction to Education Technology, First Edition, Dar Al-Khuraiji Publishing and Distribution, Riyadh, Saudi Arabia.

5- AL Rahbani, Abeer, 2012, Digital Media (e) 1, Osama House for Publishing and Distribution, Jordan.

6- AL SAEED. Samir Ismail, 2003, Internet and Multimedia Applications, First Edition, Al Shams Library for Publishing and Distribution, Cairo, Egypt

7- Al-Faisal, Abdul-Amir Muait, 2006, The Electronic Press in the Arab World, First Edition, Dar Al-Shorouq Publishing and Distribution, Amman, Jordan.

8- AL Qaibal, Attnaya, 2014, Reinforcement in Modern Educational Thought, Aman Company for Publishing and Distribution, Egypt.

9- Tarban, Majed Salem, 2008, Internet and Electronic Journalism (Future Vision), First Edition, Egyptian Egyptian Dar, Egypt.

10-Sulayman, Zaid Munir, 2011, Electronic Journalism, Osama House for Publishing and Distribution, Amman and Jordan.

11- Shafiq, Hassanein, 2008, Graphic Design in Multimedia, First Edition, Dar Fikr wa Fann for Printing and Publishing, Cairo, Egypt.

12- Sabah, Mahmoud, 1998, Educational Media Technology, First Edition, Dar Al-Youzar De Al-Alami for Publishing, Distribution and Printing, Amman, Jordan.

13- Solbia, Gamel, 1982, the Philosophical Dictionary, Part II, the Lebanese Book House and Beirut.

14- Agiza, Marwa Shabl, 2010, Internet Advertising Technology, First Edition, Dar Al Alam Al Arabi for Printing, Publishing and Distribution, Cairo, Egypt.

15- Kamal El-Din, Marwa Mohamed, 2007, The Future of Printing Arabic Newspapers Numerically, First Edition, The Egyptian Lebanese Publishers Publishing House, Egypt, Cairo.

16- Konrad, Rita, Ana Donalds, 2004, Activating the role of students in online education. Activities and sources of creative education, translation, Fahmi Al-Amarin, Obeikan Publishing and Distribution Library, Riyadh, Saudi Arabia.

17-Lafi, Said Hassan, 2012, Arabic Language Skills Development, First Edition, The World of Modern Books for Publishing and Distribution, Cairo, Egypt.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
18- Moses, Intisar Rassmy and Al-Wasati Khalil, 2011, Digital Design and Modern Communication Technology, First Edition, Dar Al-Farahidi Printing and Publishing, Baghdad.
19- Moussa, Intisar Rassmy, Creating a Design Approach for the Main Page of Arab Digital Newspapers published on the International Information Network, published in the Al-academy Journal, Issue 56 of 2010.
20- Al-Shihri, Ali Bin Mohammed Al-Kalthmi, 2016, The Effect of Using Interactive Multimedia Technology in Developing Creative Thinking Skills for Students of the Course of Learning Techniques, Journal of Arab Studies in Education and Psychology, ASEP, No. 75, Faculty of Education, Jeddah University.
21- Arman, Ibrahim Mohamed Abdel Rahman, 2007, The Effect of Using Computer-Based Interactive Multimedia on the Achievement of Postgraduate Students in the Decision to Use Computers in Education, Al-Quds Open University Journal for Research and Studies, No. 11, October.
22- Attia, Hussein Jabreen, 2013, The Effect of Interactive and Multiple Media in Providing the Students of the Hashemite Universities with Digital Photography Skills, Journal of Educational and Psychological Sciences, No. 2, Volume 14.
23- Lal. Zakaria Yahia, 2006, The Effectiveness of Multimedia in Achievement and Development of the Skills of Producing Audio Concurrent Singles for Students of the College of Education in Saudi Arabia, Umm Al Qura University Journal for Educational, Social and Human Sciences, Issue 11, Volume 18.
24- Layla, Sahl, 2016, The role of means in the educational process, Journal of the Ether, No. 16, Mohammed Khader Biskra University.
25- El-Melegy, Hasina, 1992, The use of multimedia input in the teaching of the human investment unit for the prescribed energy, unpublished doctoral thesis, Assiut University, Faculty of Education.
26- ALamly, Ghada Hussein Mohammed, 2012, relations between the newspapers and their websites (an analytical study of the methods of design and output in the morning newspapers and the range and the Union), unpublished doctoral thesis, Faculty of Information, University of Baghdad.
27- Musa, Birq Hussein Juma, 2011, the art of journalism for the Iraqi e-newspaper sites, analytical study of the morning time invitation, unpublished master's thesis, Faculty of Information, University of Baghdad.
28- Y.Moshtak,"Hand Written Hindi Numerals Recognition System",2011.
29- Morjan, Osama Zahian Tawfiq, 2011, Effectiveness of using a multimedia program to develop the skills of the knowledge of a sample of students who excel in the first grade secondary year through the teaching of the computer computer, unpublished master thesis, Faculty of Education, Ain Shams University.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ملحق رقم (1)

مواصفات وخواص تصميم الموقع الإلكتروني التعليمي المقترح

1)- تم تصميم الموقع تحت توجه تعليمي بحت اعتماداً على توظيف تقنيات الوسائط المتعددة كعناصر اتصالية رئيسة في طبيعة عملة الاتصالي مثل ملفات الصوت والفيديو وعروض الرسوم المتحركة.

2)- تم توظيف الصوت وتوفيره للمتصفح من خلال النصوص المتشعبة ومربع حوار تفاعلي خاص للبحث في المكتبة الصوتية عن الملفات المطلوبة والتي تتضمن مكتبة صوتية علمية متكاملة.

3)- توظيف مقاطع الفيديو في الصفحة الرئيسة وتشمل اكثر المقاطع مشاهدة و توفير نافذة خاصة للبث المباشر وتوفير ألية للبحث المعلوماتي عن مقاطع الدروس المطلوبة في المكتبة المصورة للدروس.

4)- توفير الرسوم المتحركة التي تعمل عند الضغط عليها لعرض رسوم علمية وكذلك استغلال الصور المفعلة لا دخال المستخدم في احدى الألعاب الرسوم المتحركة العلمية والفكرية ذات الاتجاه العلمي .

5) تتضمن الصفحة مجموعة من أدوات التفاعل الاتصالي مثل إلية أبداء المقترحات والمشاركة في منشورات الموقع وأبداء الآراء حول الخدمات التي يقدمها الموقع وإمكانية تحميل الكتب الإلكترونية.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مقترح تصميمي لصفحة رئيسة لموقع الكتروني تعليمي يعتمد اساس توظيف الوسائط المتعددة في طبيعة عمله الاتصالي

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/319-338

Use of Multimedia in the Design of Educational Websites and their Role in Enhancing the Cognitive Aspect of the Learner

Ahmed Naji Ali[1]

Yousif moshtak latif[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 93 - year 2019

Date of receipt: 10/5/2019…....Date of acceptance: 28/7/2019….....Date of publication: 15/9/2019

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

Abstract

Multimedia is one of the most important elements of modern educational media and must be used in educational websites in order to disseminate knowledge on a large scale and should be used to provide scientific information to all, as the current research tried to explore the possibilities of employing them in the design of educational websites and highlight their role in promoting the scientific aspects of the user. This study included four axes, the first of which was devoted to the introduction which includes the problem of research, its importance, objectives and its objective, temporal and spatial limitations, which were limited to the study of the main pages of Arabic educational websites published in 2019. The second axis contained the theoretical framework which included two sections that introduce the concepts of multimedia employment in designing websites and using them in the field of education. The third axis is to clarify the research procedures and methodology, which was according to the descriptive analytical method. Two samples were selected. The selection was intentional. The analysis was conducted according to a form designed to achieve the goal of the research and draw the required results. The fourth axis was devoted to presenting the research results and the most important conclusions, recommendations and theoretical and practical proposals.

Key words: Multimedia, Design, Educational Websites, Learner.

[1] Ministry of Education/ Directorate of Education Rusafa First, Na8669919@gmail.com.

[2] College of fine arts/ University of Baghdad ،yousif@cofarts.uobaghdad.edu.iq.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/339-356

توظيف الاغنية العراقية في مؤلفات هانز مومر الاوركسترالية- فوك النخل انموذجا

فراس ياسين جاسم[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/6/1 ، تاريخ قبول النشر 2019/6/27 ، تاريخ النشر 2019/9/15

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

ملخص البحث

يعد توظيف الأغنية العراقية في الأوركسترا السيمفوني من الأعمال الرائدة والمهمة، والتي تحمل بين طياتها قيمة فنية ذات خصوصية جمالية في كيفية توظيفه التراث الغنائي العراقي، وقد هدف البحث الى التعرف على توظيف اغنية فوك النخل واشتغالاتها ضمن موسيقى الأوركسترا السيمفونية الوطنية العراقية لدى المؤلف هانز كونت مومر. والتي مازالت اعماله ذات تأثير كبير على مؤلفي الأوركسترا العراقيين، كما استعرض الباحث نبذة تعريفية بالفرقة السيمفونية العراقية ونبذة تعريفة عن المؤلف، وعن اتجاهات الموسيقى العالمية نحو التراث، كما تحدث عن التأليف الموسيقي، ثم اجراءات البحث واداته، وتطبيق الأداة على العينة المختارة (فوك النخل) ثم تحليل العينة والتوصل الى النتائج التي مفادها: تم استخدام الأغنية بشكلها التقليدي مضافا اليها الحان ثانوية، وتم التعامل معها بلغة الأوركسترا وتعبيراتها في التأليف الأوركسترالي العالمي.

الكلمات المفتاحية: السيمفونية العراقية، اتجاهات الموسيقى العالمية نحو التراث، التأليف الموسيقي الأوركسترالي.

المقدمة

يعد توظيف التراث في الموسيقى الأوركسترالية من الاتجاهات التي مرت بها الموسيقى العالمية، كاتجاه قومي تعبيري عن حضارة الشعوب وارثها، وقد بدأ هذا التوظيف في العراق مع بدأ التأسيس الرسمي للفرقة السيمفونية العراقية، وقد توج بخمسة اعمال كانت تجربة مهمة على صعيد التأليف الموسيقي الأوركسترالي في العراق بالأخص، اذ كانت الساحة تخلو من مؤلفي اوركسترا عراقيين الا في محاولة اختزلت ومرت، وللأوركسترا السيمفوني لها خاصية التعبير العميقة في محتواها على صعيد التأليف أو التعامل مع الشكل والتوزيع الموسيقي، اذ لا يمكن للملحن التقليدي ان يتعامل معها وفق امكاناته الحسية المحدودة،

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة ، firasalbaghdadi2@yahoo.com.

كما ان التراث الموسيقي لا يتوافق مع لغة الأوركسترا بمضمونه المقامي الذي يحتوي على (ثلاثة ارباع النغمة) ومن غير الممكن التوافق صوتيا مع بقية الآلات الموسيقية الأخرى من ناحية التوافق الهارموني لها، كما ان عملية توظيف الأغنية تقف عند مهارة المؤلف الموسيقي في عملية اشتغاله مع الأوركسترا، كمحتوى كامل أو عبارة عن محاكاة، يحاول اسناد دور لها عبر توظيفها كلحن رئيس أو ثانوي أو (ثيمة) تتغير وفق امكانات وخيال المؤلف التعبيرية، بالتالي وفرت عملية التوظيف مادة لحنية جاهزة ومسموعة، على المؤلف أن يتعامل معها بلغة ابداعية وفق مفهوم وادوات الأوركسترا. وقد وردت لدى الباحث تساؤلات: كيفية توظيف الأغنية التراثية واشتغالها مع الأوركسترا لدى المؤلف الألماني هانز مومر؟ والتي مازال وقعها وتأثيرها على المؤلفين العراقيين واضح في اعمالهم الموسيقية، من الرواد والشباب. ومن خلال تلك الأسئلة كان هدف البحث: التعرف على توظيف اغنية فوك النخل واشتغالاتها ضمن موسيقى الأوركسترا السيمفونية الوطنية العراقية لدى المؤلف هانز كونت مومر.

هدف البحث: التعرف على توظيف اغنية فوك النخل واشتغالاتها ضمن موسيقى الأوركسترا السيمفونية الوطنية العراقية لدى المؤلف هانز كونت مومر.

المصطلحات

توظيف: لغويا: توظّف، يتوظّف، توظّفا، فهو متوظّف. تولى وظيفة، موظّف في عمل ما قدر له، اسند له عمل. (عمر، 2008، ص، 2464)

التعريف الإجرائي: اعادة تنظيم الأغنية التقليدية بإطار اداء مختلف عما كانت عليه، مع منظور ولغة الأوركسترا السيمفونية، اذ لكل منهما لغة اداء مختلف عن الأخرى من حيث الخصائص والأدوات الموسيقية التعبيرية، لينتج بالتالي وفق ذلك المنظور اغنية تراثية ذات تعبير واداء اوركسترالي.

المنهج النظري

الفرقة السيمفونية العر اقية نبذة تاريخية

تعد من الفرق السيمفونية العريقة في العالم العربي اذ كانت بداياتها في (اربعينيات القرن الماضي، في تشكيلات صغيرة تضم اساتذة معهد الفنون الجميلة وطلبته اضافة الى الهواة، كانت تقيم حفلات متباعدة الى ان تشكلت مجموعة اوركسترالية تسمى(جماعة بغداد الفلهارمونيك) عام 1948 استمر نشاط الفرقة مع دعم الوعي الاجتماعي والثقافي في الى نهاية الخمسينيات مشكلة بذلك نواة الفرقة السيمفونية الوطنية العراقية اذ تم تأسيسها رسميا عام 1962 تحت وزارة الارشاد).(الانصاري، 2012، ص،57) تتكون الفرقة من طلبة وخريجي ومدرسي المراكز الموسيقية الرسمية في العراق، فضلا عن ان جميع عازفيها وقادتها هم عراقيين، غادرها الاجانب في اواخر الثمانينيات بعد الظروف السياسية والاقتصادية التي مر بها العراق، وتضم الفرقة اكثر من مائة عازف تمثل عدة اجيال مختلفة من طلبة واساتذة ورواد ولها قاعدة جماهيرية وتقدم في كل شهر (كونسيرت) وبصورة دائمة.

هانز كونتر مومر قائد ومؤلف موسيقي

احد القادة الموسيقيين الذين قادوا الفرقة السيمفونية العراقية في ستينيات القرن الماضي،(ولد في مدينة 1925 (دورت موند) في المانيا ، بدأ دراسته الموسيقية على التي الكمان والفيولا وهو في السادسة من عمره،

بعدها استمر في اكمل دراسته وصولا الى دراسة التأليف وقيادة الموسيقى في الأكاديمية الموسيقية في مدينة (دالموت) شمال المانيا، وبدأ عمله كقائد موسيقي عام 1955، وفي عام 1959 قاد حفلتين لأوركسترا السيمفوني الوطنية في بيرو ضمت 90 عازفا، وعلى اثر ذلك تعاقدت معه حكومة (بيرو) كقائد دائم لفرقتها السيمفونية حتى عام 1963، حين تعاقدت معه وزارة الارشاد والمعارف العراقية للعمل كقائد للفرقة السيمفونية العراقية)(الانصاري،2012، ص، 283)

فضلا عن قيادته للفرقة السيمفونية العراقية فقد عرف مؤلفا موسيقيا ايضا، ففي منتصف الستينيات من القرن الماضي قام هانز مومر بتوزيع اغاني شعبية عراقية بأسلوب أوركسترالي وهي(فوك النخل، مرو بينا من تمشون، جي مالي والي، ميلودي عراقي، وسماعي لامي لعبد الوهاب بلال)، " لقيت هذه المبادرة صدى كبير بين الفنانين والمثقفين والجمهور، تمثلت بمحاولات الشباب الذين اعتمدوا الصيغة الجديدة باعتبارها مادة غزيرة وغنية بالإمكانات التي يمكن استعمالها في اساليب مبتكرة"(العباس، 2012، ص474).

اتجاهات الموسيقى العالمية نحو التراث

لقد مرت الموسيقى باتجاهات ومذاهب فنية متعددة في (القرن التاسع عشر والعشرين) كان من بينها الاتجاه نحو الموسيقى القومية كأسلوب تعبيري له دوافع وطنية وقومية من خلاله ابراز التراث والموروث الموسيقي والغنائي والراقص والحكايات الشعبية في المسرحيات والباليه والأعمال الموسيقية.

(وقد تمثل الاتجاه القومي لدى الفنانين الخمسة الروس الكبار، ثم توسع وشمل غرب وشرق ووسط اوروبا ايضا، وينقسم باتجاهين: الاتجاه القومي الواعي الذي يتمثل بالتعامل مع المؤلف المبتكر من خلال اقتباس واستلهام التراث والموروث بشكل يهدف الى خلق موسيقى ذات خصوصية قومية، والاتجاه الثاني القومي اللاواعي أو غير المتعمد ذلك الذي يظهر التراث كرموز دالة بين ثنايا النسيج الموسيقى المبتكرة). (ينظر: فريد، 1999، ص40، 41، 42)

وكان لمبادرة (مومر) تأثيرها الكبير على التأليف الموسيقي الأوركسترالي في العراق، وكانت مصدر الهام للمؤلف العراقي الذي يتعامل مع الأوركسترا، اذ تعددت المؤلفات التي تحتوي في بنائها على اغاني عراقية سواء عزف أو غناء، كما بدأت تدخل الآلات الموسيقية التقليدية مثل العود والسنطور والجوزة والإيقاع (الطبلة، النقارة، الرق) والناي والقانون مع الأوركسترا، ويمثل ادخال التراث المادة الرئيسة أو الثيمة الجاهزة للعمل الموسيقي المؤلف، وهي جواز مرور في وهلته الأولى للمتلقي، وعملية تكاد لا تخلوا من صعوبتها عندما يتم التعامل مع المؤلف الموسيقي وفق ادوات التأليف، واستخدام الآلات الموسيقية وفق منظور ومفهوم الأوركسترا.

التأليف الموسيقي الأوركسترالي

يختلف التعامل مع مفهوم التأليف الموسيقي في الأوركسترا السيمفوني عما هو في الموسيقى العربية، الأحادية الصوت واللحن ذات التعبير الاستطرادي المقامي والغنائي. اذ ان الموسيقى الأوروبية والتي اقترنت تسميتها بالموسيقى العالمية لسعة انتشارها كموسيقى منهجية لها قواعدها وعلومها، التي ترسخت على مدى قرون طويلة، اعتمدت في بنائها على التشييد والبناء الصوتي العامودي والأفقي، الذي يتعامل مع مجموعة الآلات الموسيقية فضلا عن بناء الالحان من اصغر خلية لحنية(موتيف) (Motive) وكذا الحال مع عبارة

(Phrase) وجملة كبيرة وصغيرة واقسام، كلها تخضع لقواعد محددة، مما يجعل عملية التأليف معقدة وليست سهلة المنال فخصوصيتها بالدرجة الأساس لا تعتمد على لحن يتكون من عدة (موتيفات) ويتكرر، ويكون بنائه محدد بسيط يعتمد على توالي المسافات القريبة ويبتعد عن القفزات ليلائم وظيفته التطريبية الغنائية وملائم للألة التي تعزف اللحن وبمصاحبه الة ايقاعية.

تعتمد الموسيقى الأوركسترالية السيمفونية على عدة اسس وخصائص تعتمدها في بناء مؤلفاتها الموسيقية، نذكر منها الإيقاع (السرعة، طول وقصر ضربة ونبض الأصوات، نوع الأشكال الإيقاعية للأصوات واسلوبها) الديناميكية (التدرج من الخفوت الى القوي الشديد، نوع الديناميكية) اللحن (موتيف، عبارة، جملة، مقطع، زخارف لحنية، تنوع الألحان، الحان رئيسة، الحان ثانوية) الهارموني(اكورد بأنواعه، المقامية، تضاد اللحن، نوع الهارموني، المرافقة الهارمونية للحن) النسيج الموسيقي(بوليفوني تعدد الألحان بشكل افقي، كونترابوينت التضاد اللحني بشكل افقي، هارموني تعدد الأصوات بشكل عامودي) فضلا عن الطابع الصوتي لآلات الأوركسترا وتمازجها مع بعضها التوزيع الأوركسترالي، والمرحلة المهمة هي الشكل الموسيقي (سيمفونية، كونشرتو، سوناته) وغيرها كل له خاصية في بنائه ، لتصل في النهاية الى المؤلف الموسيقي المتكامل.

تحتوي المؤلفة على ثيم (Theme) فكرة لحنية تتكرر باستمرار اثناء سير المقطوعة الموسيقية. (حنانا، 2008، ص232) ويمكن ان يكون لحنا اساسيا يبنى عليه المؤلف الموسيقي، ويضيف عليه اسلوب "كانون(Canon) اسلوب في الكتابة يتكرر فيه لحن لأكثر من مره لصوت أو اله، تتم المحاكاة بحيث يدخل كل لحن بعد انتهاء اللحن الذي سبقه". (زكريا، 2004، 86) او من الممكن ان يكون اللحن " متطابق(Unison) عندما تشترك عدة الات بنفس النغم (فرعون، 2007، ص، 350) يعطي بذلك المزيج لونا صوتيا مختلف وله تعبير مختلف، فضلا عن استخدام الهارموني من نوع "اكورد(Chord) مجموعة من النغمات تعزف في وقت وجرت العادة ان لا يقل عن ثلاث نغمات وأن استخدامه هو الأساس في علم الهارموني وسواء كانت هذه المجموعة متالفة أو متنافرة.(زكريا،2004، ص100) او يكون النسيج "بوليفوني(Polyphony) تعدد الخطوط اللحنية(الغنائية أو الآلية) التي تسير بصورة افقية وتسمع في وقت واحد، انتشر اسلوب التأليف هذا في القرن الثالث عشر واستمر بعد ذلك".(حنانا، 2008، ص244) كما ان التوزيع الأوركسترالي (Orchestration) فن كتابة الموسيقى لآلات الأوركسترا المتنوعة، يعطي كل اله أو مجموعة من الآلات دورا محددا، بحيث يخدم الناحية التعبيرية وهذا يتطلب معرفة واسعة بالآلات الموسيقية من حيث اللون والمساحة الصوتية. (حنانا، 2008، ص238) كما ان نهاية العمل الموسيقي لا يقل اهمية عن بدايته، اذ عند نهاية المؤلف الموسيقي تكون من خلال كودا (Coda) أو (Codetta) والتب تعني مقطع موسيقي صغير تختتم به المقطوعة الموسيقية أو الحركة ولكنه أقصر زمنا وابسط تطويرا وتعقيدا لذا استحق تسميته (ذيل). (فرعون، 20007، ص، 73) وتحتوي المؤلفة الموسيقية على اسلوب أكثر تعقيد من ذلك كلا حسب اسلوب العصر وادواته التعبيرية.

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المنهج الإجرائي

منهج البحث: اعتمد الباحث في تحقيق هدف البحث على المنهج الوصفي كونه يلائم متطلبات البحث ويحقق هدفه.

مجتمع البحث: تكون من اربعة اعمال موسيقية، قام (هنز مومر) بكتابتها للفرقة السيمفونية العراقية، احتوت في تكوينها على الأغاني العراقية وهي(فوك النخل، مرو بينا من تمشون، جي مالي والي، لحن عراقي).

عينة البحث: تم اختيار عينة واحدة بشكل قصدي، وهي (فوك النخل) كونها كتبت لأوركسترا الوتريات وتعد هذه الأغنية ذات شهرة عربية وليست عراقية فقط.

اداة البحث: تم اعداد اداة تلائم متطلبات البحث وتحقق هدفه وفق الفقرات ادناه:

ت	المعايير التحليلية		
1	بناء الشكل	4	الألحان الثانوية
2	النسيج الموسيقي	5	استخدام الألحان
3	مكونات لحن الأغنية	6	الإيقاع

جدول (1)

سيقوم الباحث بتحليل العمل الموسيقي بشكل وصفي من خلال (السكور) أي النص الموسيقي، وتثبيت المعايير وتطبيقها اينما وجدت اثناء التحليل.

المنهج التطبيقي: تحليل أغنية فوك النخل مع اوركسترا الوتريات

1- الجزء الأول: **مقدمة بداية العمل الموسيقي:** يبدأ العمل الموسيقي بدخول الة الجلو مع الة الكونترباص على شكل نغمات طويلة في شكل محدد في (بارين) تتكرر لتصل الى ثمانية (بارات). الشكل(1)

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الشكل (١)

2- **الإيقاع:** يدخل الكمان الثاني في (البار) الخامس ويؤدي ايقاع (الرّقّه، المصري) بالضرب من جهة الخشب لقوس الكمان على الأوتار (Colleguo) ليستمر الى اربعة وعشرين (بار). الشكل(2)

3- **اللحن الأول:** تدخل الة الفيولا وتؤدي اللحن الاول في نهاية (البار) الثاني عشر ويستمر الكمان الثاني باداء ايقاع (الرّقّه) ويتغير الجلو مع الكونترباص في اداء الباص المستمر بشكل متطابق، الى اداء جملة لحنية من اربع (بارات) ويتكرر ذلك مع ايقاع الكمان الثاني الى(بار) اربعة وعشرين، فيكّون لنا صوت الخشب مع صوت النقر بالأصابع. الشكل(2)

نقر بالاصبع يتكرر مع اللحن الاول الشكل (٢)

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

4- **لحن الأغنية**: يدخل لحن اغنية(فوك النخل)من حرف(B) في (بار 17) ويستمر الكمان الثاني باداء

الشكل (٤)

الإيقاع مع نقر الأصبع (pizz) لالة الجلو والكونترباص واداء اللحن الأول لالة الفيولا. الشكل (3).يستمر اعادة الشكل (4) بكافة تفاصيله لارتباط بإعادة الجزء الأول من لحن الأغنية، كما هو .

5- **تطابق**: يتطابق الكمان الأول مع الكمان الثاني في أداء لحن الأغنية في الجزء الثاني منها، الشكل (5).

6- **اللحن الثاني**: تدخل الة الفيولا بلحن ثاني من أربع (بارات) يتكرر مع الجزء الثاني من لحن الأغنية، الشكل (5).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الشكل (٥)

7- **كانون**: تعيد الة الجلو الجزء الثاني من لحن الأغنية على شكل (كانون) قصير، ثم تتطابق مع الة الكونترباص في الجزء الأخير منها. يتكرر الشكل (5) بكل تفاصيله لارتباطه بإعادة الجزء الثاني من الأغنية، الشكل (5).

8- **لازمة موسيقية**: يعزف الكمان الأول اللازمة الموسيقية لأغنية فوك النخل بعد الانتهاء من اداء الجزء الأول من لحن الأغنية، يرافقه الكمان الثاني بأداء نقر بالأصبع (pizz) متوافقة مع لحن اللازمة الموسيقية، الشكل (6).

9-**اللحن الثالث**: تؤدي الة الفيولا لحن يكون بشكل نغمات صاعدة، عكس اللازمة الموسيقية للكمان الأول، واقتصر دور الة الكونترباص على اداء نغمة (صول) بشكل مستمر للتأكيد على الدرجة الأساس، ليمثل حالة من التوازن الصوتي والهارموني لاتجاه الألحان الصاعدة والهابطة، الشكل (6).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

10-الجزء الثاني: اعادة: بعد الانتهاء من اللازمة الموسيقية، يعاد لحن الأغنية كما سبق من نهاية الشكل (3) البار الأخير منه، ويستمر في الأشكال (4، 5) اعلاه بكامل تفاصيله التي ذكرت، وبذلك تتحقق عملية الاعادة والتكرار وهو اسلوب متبع في الأغنية العربية.

الشكل (٦)

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

11-الجزء الثالث: كروماتيك:، يؤدي الكمان الثاني مع الة الفيولا (كروماتيك) في (بارين) مع اداء ايقاع (الرّفّه) لالة الجلو الذي كان يعزفه الكمان الثاني مسبقا، ويعاد لحن الأغنية بدرجة (اوكتاف) اعلى للكمان الأول، ويستمر بالتكرار مع انتهاء لحن الأغنية، مع اداء (اربيجيو) بنقر الأصبع pizz، الشكل(7) يعاد الشكل بكامل تفاصيله.

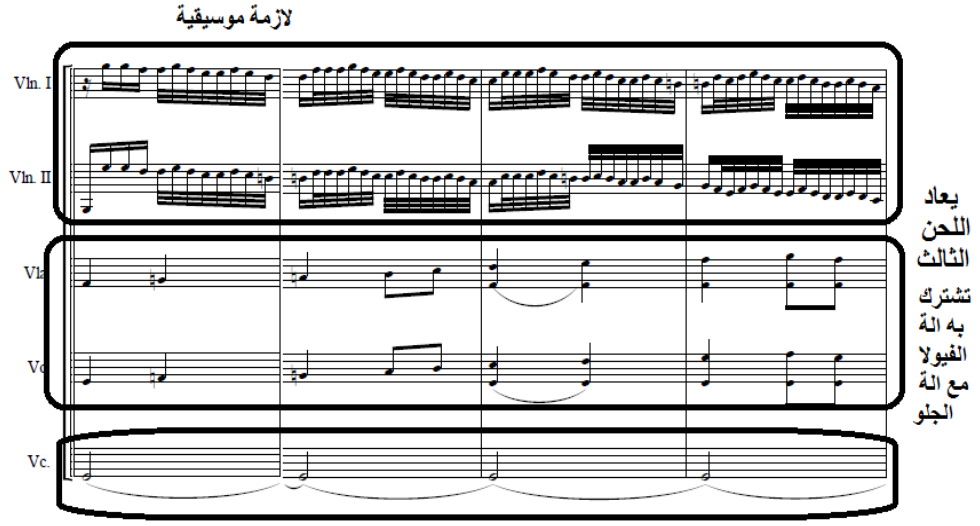
الشكل (٧)

12-لحن رابع: يؤدي الكمان الأول الجزء الثاني من لحن الأغنية، ويقوم الكمان الثاني بأداء جملة اعتراضية هارمونيا مع الجلو والكونترباص مع تطابقهما، بينما الة الفيولا تؤدي لحن رابع جديد، كما في الشكل (8).

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الشكل (٨)

13-اللازمة الموسيقية: بعد انتهاء لحن لحن الأغنية، تؤدى اللازمة الموسيقية من قبل الكمان الأول ، بمشاركة الكمان الثاني بأداء ثالثة (صغيرة) اوطأ من كمان أول، ثم يشترك الجلو مع الة الفيولا بأداء اللحن الثالث بعد ان كان مقتصرا على الة الفيولا فقط بشكل متطابق، اما الة الكونترباص فقد احتفظ بدوره المسبق بصوت الباص المستمر على درجة(صول). الشكل (9).



الشكل (٩)

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

14-الجزء الرابع: تطابق: يؤدي كمان ثاني والة الفيولا والة الجلو **لحن الأغنية** الجزء الأول منه بشكل متطابق، بعد ان كان مقتصرا على الة الكمان الأول، بينما تغير دور الكمان الأول الى اداء **(الأكوردات)** (دو ماينر، صول ميجر، دو ماينر، فا ماينر، صول ميجر) يدعمه الة الكونترباص اداء نغمة اساس (الأكورد).
الشكل (10)

الشكل (١٠)

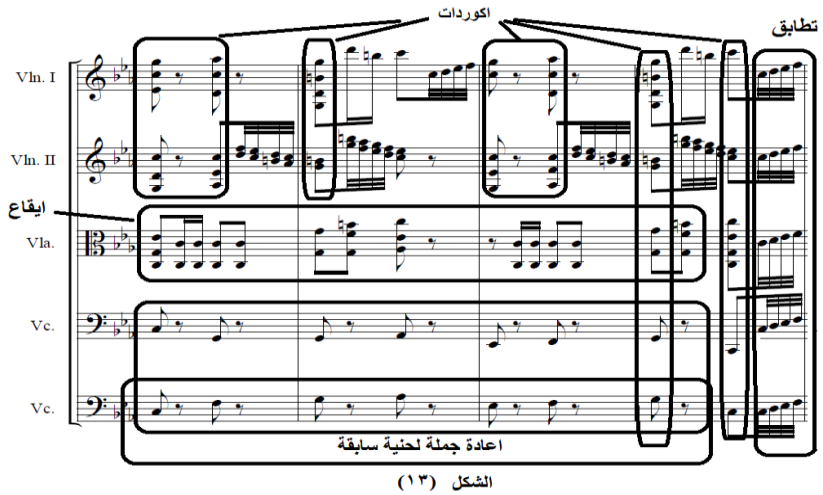
15-تطابق مع اكوردات: يؤدي كمان اول مع كمان ثاني لحن الأغنية بطبقة اعلى لكل منهما، بينما تشترك الة الفيولا مع الجلو والكونترباص في اداء **الأكوردات** من نوع (دو ماينر، صول ميجر، دو ماينر، فا ماينر).
الشكل (11)

الشكل (١١)

الشكل (١٢) تطابق الة الجلو مع الة الكونترباص

16-تبادل وتكرار الألحان: يستمر الكمان الأول بأداء لحن الأغنية الجزء الثاني منها، بينما يعيد الكمان الثاني اداء لحن الة الفيولا الذي كان في الشكل(3,4) وتؤدي الفيولا الجملة اللحنية لالة الكمان الثاني التي كانت في الشكل (8)، ويكرر الجلو مع الكونترباص الجملة اللحنية، التي كانت في الشكل (8) ويعاد اداء هذا الشكل بتفاصيله كافة. الشكل (12).

17-الجزء الختامي (كودا) : بعد اعادة لحن الأغنية مع اداء ثلاثة الحان، يختم العمل الموسيقي بعملية تفاعلية، اذ كان لالة الفيولا نصيب بعزف الإيقاع (الزّفّه)، ويقوم الكمان الأول بضربات على شكل اكورد في بداية الإيقاع يشترك معه كمان ثاني، ويكون دور الجلو بأداء النغمات الأساسية للاكوردات، يشاركه ذلك الكونترباص الذي يكرر اداء دوره في الشكل (3) مسبقا. بعد ذلك تتطابق المجموعة في (البار الأخير). الشكل (13).



الشكل (١٣)

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تستمر المجموعة بالتطابق في العزف، ويتم عزف البار الأخير من لحن الأغنية، ثم يتم الختام بعزف بارين ايقاع (الرّفّه) بكامل المجموعة وينتهي العمل الموسيقي. كما في الشكل (14).

الشكل (١٤)

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

نتائج التحليل

اولا: بناء الشكل

تم تقسيم العمل الى اربعة اجزاء

1- الجزء الأول احتوي على مقدمة قصيرة، مع ايقاع (الزّفّه) ولحن الأغنية الجزء الرئيسة، وثلاثة الحان ثانوية مع اللازمة الموسيقية، لينتهي الجزء الأول من الشكل الموسيقي.
2- الجزء الثاني: اعادة للجزء الأول بدون مقدمة من بداية اداء لحن الأغنية وينتهي بدون لازمة موسيقية.
3- الجزء الثالث: مقدمة (كروماتيك) مع ايقاع ا(الزفة) ثم لحن الأغنية على طبقة (اوكتاف) اعلى مع جملة لحنية اعتراضية هارمونية، ولحن رابع ثم اداء اللازمة الموسيقية بطبقة اعلى(اوكتاف) مع اعادة اللحن الثالث.
4- الجزء الرابع: اعادة لحن الأغنية بعدة طبقات مختلفة بصورة تفاعلية، للوصول الى ذروة العمل الموسيقي من التفاعل، مع اعادة الألحان السابقة واعادة الإيقاع.
5- الجزء الختامي: يكون على شكل ضربات قوية من الأكوردات واداء البار الأخير من لحن الأغنية، ثم ايقاع الزفة الذي تم أدائه من قبل المجموعة لينتهي العمل الموسيقي به.

ثانيا: النسيج الموسيقي: تم استخدام البناء الأفقي (البوليفوني) المتعدد الألحان.

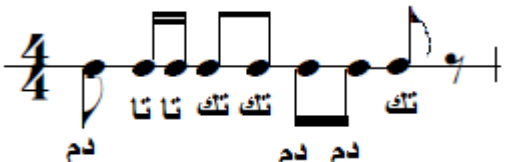
ثالثا: اجزاء لحن الأغنية: تكون من جزئيين، مع لازمة موسيقية.

رابعا: الألحان الثانوية: ، تم التعامل مع لحن الأغنية كلحن اساسي وكان عدد الالحان الثانوية اربعة.

خامسا: استخدام الألحان: تم بطريقة الاعادة والتكرار والتبادل والتطابق فيما بين الآلات الوترية.

سادسا: الإيقاع: تم استخدام ايقاع (الزّفّ) المصري. مثال (1).

ايقاع الزّفة المصري



مثال (١)

تفسير النتائج

1- **لحن الأغنية** (فوك النخل) لم يتغير وكذلك اللازمة الموسيقية عما هي معروفة ومتداولة، وقد تم التعامل معها على انها الثيمة الرئيسة في العمل الموسيقي، وقد تكرر لحن الأغنية ثلاث مرات، ثلاثة (اوكتافات)، على مبدأ التنويع الصوتي، حين الانتقال بين الطبقات الصوتية الثلاث، وقد تم التعامل معها على وفق ذلك.
2- **المقدمة**: النغمات الطويلة (صوت الباص المستمر) كانت جزء من العمل، وقد تكررت في شكل (6,9)، كانت تعطي دعم صوتي وهارموني للمجموعة حين تدخل بالحان وايقاعات مختلفة كما في الشكل (6).

3- **التطابق في الألحان**، يعطي طابع صوتي متنوع بين صوت الجواب والقرار، فضلا عن قوة الصوت الصادر من هذا التطابق، وقد تكرر عدت مرات في اشكال متعددة، وهو نوع من التعامل مع الآلات الموسيقية ليعطي طابع صوتي متنوع ومؤثر على المستمع.

4- التعامل مع الآلات الموسيقية الوترية، تم دمج العزف بطريقة القوس والنقر بالأصبع والضرب بخشب القوس على الأوتار، يعد بذلك اضافة طابع وتلوين صوتي وهو نوع من التوزيع الموسيقي لأمكانات الآلات الوترية القوسية.

5- **النسيج الموسيقي**، استخدم النسيج البوليفوني ذات التعددية في الألحان، وهو ما ضهر في التعامل مع النسيج بشكل افقي، كما ظهرت بعض الأكوردات العامودية المقتصرة على الدرجة الأولى والرابعة والخامسة من السلم الموسيقي (دو ماينر)، وتعد حسب رأي الباحث ان هذا النسيج البوليفوني ملائم للموسيقى العربية، كما ان الألحان الثانوية المضافة كانت مستنبطة من داخل لحن الأغنية ولم تبدو انها غريبة أو معقدة.

6- **الإيقاع**: تم استخدام ايقاع (الزّفّه) وهو ايقاع معروف في الموسيقى العربية (مصر)، رغم انه ليس ايقاع الأغنية (مقسوم)، للمحافظة على شكل الأغنية بخصائصها بحيث لا تبدو غريبة على المستمع العربي، وتعبيرية اكثر من خروجها عن التقليدية.

7- **تبادل الألحان**، ان تبادل الادوار وانتقال الالحان بين الآلات الموسيقية اسلوب متبع في (الأوركستريشن) لإظهار الجملة اللحنية بعدة اصوات وطابع موسيقي، فكان الإيقاع ينتقل من كمان ثاني الى الة الجلو والكونترباص ثم الة الفيولا، كذلك لحن الأغنية اشترك في ادائه كمان اول وثاني والفيولا والجلو، حتى لا يصيب المستمع الملل من خلال تكرار اللحن بنفس الالة الموسيقية.

التوصيات: اجراء دراسة حول مؤلفات هانز مومر في مجال توظيف الأغنية العراقية النماذج (مرو بينا من تمشون، جي مالي والي) مع لغة الأوركسترا.

References

Dictionaries

1- Hanana, Muhammad (2008). Western Music Dictionary, General Book Authority, Damascus, Syria.

2- Zakaria, Hossam El-Din (2004). Comprehensive Dictionary of International Music, Book, Egypt. C1, Egyptian General Authority

3- Omar, Ahmed Mukhtar (2008). Contemporary Arabic Language, First Edition, Volume I, World of Books, Cairo, Egypt.

4- Pharaoh, Sadiq (2007). Dictionary of Syrian Music, Damascus, Syria.

Books

5- Al-Ansari, Hussam Al-Din (2012). History of the Iraqi Symphony Orchestra, Al-Diwan for Technical Printing Limited, Baghdad, Iraq.

6- Abbas, Habib Zahir (2012). Manhal, who is asking about music and singing in Iraq, Kurdish Publishing and Culture, Baghdad, Iraq.

7- . Farid, Tariq Hassoun (1999). History of Contemporary Music, House of Books and Documents, Baghdad, Iraq.

8- Jasim, firas, yasin.(2019). Pluralism in the settlement of the strings of the modern Arab oud - Egyptian and Iraqi schools sample, Journal of Academic Issue No. 92 University of Baghdad College of Fine Arts - Baghdad – Iraq.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/339-356

Use of the Iraqi Song in the Orchestral Compositions of Hanz Moomer-(Foug Al-Nakhl) as a Model

Firas yaseen jasim[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 93 - year 2019

Date of receipt: 1/6/2019….....Date of acceptance: 27/6/2019….....Date of publication: 15/9/2019

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

Abstract

The use of the Iraqi song in the symphony orchestra is one of the pioneering and important works, which carries with it an artistic value of aesthetic specificity in how to use the Iraqi singing heritage. The research aimed to identify the employment of the song (Foug Al-Nakhl) and its works within the Iraqi national symphony orchestra music by the author Hans Count Momer whose works still have a great influence on the authors of the Iraqi orchestra. The researcher presented a brief introduction to the Iraqi Symphony Orchestra, a brief introduction about the author, and the trends of world music towards heritage. He also talked about musical composition, research procedures and tools, and applying the tool to the selected sample (Foug Al-Nakhl). Then, the sample was analyzed and the results were reached as follows: the song was used in its traditional form in addition to the secondary tunes and was dealt with in the language of the orchestra and its expressions in the international orchestral composition.

Keywords: Iraqi Symphony, World Music Trends Towards Heritage, Orchestral Music Composition.

[1]College of fine arts/ University of Baghdad, firasalbaghdadi2@yahoo.com.

Contents

Fine Arts Research	Doctrines in Assyrian Sculpture	Jabbar Mahmoud Hussein Hossam Abdelkhalik Osman	**24**
	The Problem of Meaning in Contemporary Iraqi Sculpture	Abdullah Fawzi Khorshid	**41**
	Mural Photography Techniques	Muna Haider Ali	**58**
Theatrical Research	Intellectual and Aesthetic Relationship between the Public and the Modern Theater (the play Oh Lord!) as a model	Faisal Abed Odeh	**76**
	Characteristics of the Artistic Construction of Light and Color Focus in the Theater Performance	Mohamed Aziz Hassan	**93**
	The Mark transformation of the Visual Display System in the Children's Theater	Rami Sameh Zaki	**110**
	Visual Exciter of Theatrical Techniques in the Iraqi Theater Show	Shaimaa Hussein Taher	**128**
Film and Television Research	The Pleasure of Fear and the Temptation of the Thriller in Horror Cinema	Kadhim Moans Aziz	**148**
	Synergy of Modern Technology and Artistic Aesthetics in the Cinema and Television Achievement	Barrak Anas Al-Mudarris	**164**
	Women and Ideology in the Feature Film	Ban Jabbar Khalaf	**178**
	Role of the Internet in Spreading Rumors Social networking sites "Facebook" model For the duration of 1-7-2017 until 30-11-2017	Yousif Muhammed Hussein	**194**
Art Education Research	Aesthetic and Functional Dimensions of Environmental Waste in the Products of Students of the Department of Art Education	Firdous Khader Al - Joufi	**208**
Design Research	Tourist Resting Units and their Design Methods in the Iraqi Marshlands	Huda Mahmoud Omar- Leqaa Qazy Mansour	**226**
	Use of Solar Energy and its Relationship to the Design Variables of Street Furniture	Omar Rashid Saleh- Nawal Muhsin Ali	**244**
	Ecological Aesthetics of Industrial Product in Urban Design	jasim khazaal AlUqaily- Ali Ghazy Matar	**262**
	Consumer Subjective Values and their Reflection on Fashion Design	Wasen Khalil Ibrahim	**278**
	The Effectiveness of the Virtual Design Environment in Digital Advertising	Batool Radhi Kadem- Ibarhim Hamdan Sabti	**302**
	The Reality of the Artistic Direction of Illustrations in the Textbooks	Amal Ibrahim Mohsen	**318**
	Use of Multimedia in the Design of Educational Websites and their Role in Enhancing the Cognitive Aspect of the Learner	Ahmed Naji Ali- Yousif moshtak latif	**338**
Musical Research	Use of the Iraqi Song in the Orchestral Compositions of Hanz Moomer- (Foug Al-Nakhl) as a Model	Firas yaseen jasim	**356**

Al-Academy Journal Publication Terms

1- You must register on the journal's website from Register link
2- Upload the forms from the site and fill them then resubmit them with the research.
3- Research papers submitted are subject to the scientific evaluation by field specialists.
4- The research paper has to be novel and not previously published or accepted for publication in another magazine.
5- The research paper should not exceed (16) pages size B5.
6- References must be in APA format And in English only.
7- Font size (13) font type (Sakkal Majalla),Lines of the paper should be single spaced And file type Word2010 or higher .
8- Footnotes, illustrations, figures, and tables are placed within the text at the appropriate points, rather than at the end..
9- An abstract in Arabic should be written at the beginning of the research and an abstract in English at the end of it with (250) word limit,and the keyword write after the abstract.
10- The title of the researcher and the researcher's name shall be written on the first page of the research for the Arabic language. The English language shall include the name of the researcher and the title of the research with the abstract at the end of the research.
11- Copyrights and publication of the research would be transferred to the Journal once the researcher is notified that his research is accepted for publication.
12- Research papers, whether published or not, would not be returned to the researchers.
13- Research papers arrangement is subject to technical considerations.
14- Publication fees are 125,000 Iraqi dinars.
15- $150 is the publication fees for each research submitted by non-Iraqis.

Al-Academy

AL-ACADEMY
A QUARTLY JOURNAL SPECIALIZED IN FINE ARTS
COLLEG OF FINE ARTS – UNIVERSITY OF BAGHDAD
15/9/2019

Board of Editors

Editor-in-chief

• Prof. Dr. Nsiyf Jassem Mohammed<< dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq>>

Managing editor

• Assistant .Prof. Dr. Emad Hadi Abbas - iraq <<emaddigitalighting2018@Gmail.com>>

Editors

• Prof. Dr. nawal muhsin ali - iraq <<Drnawalmuhsin@Gmail.com>>

• Prof. Dr. wasam marqas eudishu<< wisam_marqus@yahoo.com >>

• Prof. Dr. Shatha Taha Salem << shatha.taha.salim@gmail.com>>

• Prof. Dr. Hashem Khudair Hassan << drhashim36@gmail.com >>

• Prof. Dr. Raad Abdul Jabbar Thamer <<RaadAlshatty@yahoo.com>>

• Prof. Dr. walid hasan aljabiri << waleednaay@gmail.com>>

• Prof. Dr Muhammad Hosny El-Hajj - Lebanon<<hmhslr@ul.edu.lb>>

• Prof. Dr. rafat mansour- Egypt <<mansour_rafat@yahoo.com>>

• Prof. Dr.machhour Mostafa - Lebanon <<mmachhour@hotmail.com>>

• Prof. Dr Mahmoud El-Magri - Tunisia<< mejrimahmoud80@yahoo.fr>>

• Prof. Dr Mohammed ghawanmeh - Jorden <<ghawanmeh_ mohd@yahoo.com>>

• Prof. Dr. G. E. Ibrahim - Helwan university – Egypt << appliedarts71@gmail.com

• Assistant Professor Dr Yasser Issa Hassan <<yasirhass@gmail.com >>

• Assistant Professor Dr. Moataz Enad Ghazwan <<Mutazinad72@yahoo.com>>

• Assistant Professor Dr. Fathi Abdul Wahab - Egypt<<dr.fathy.a.wahab@gmail.com>>

NATIONAL LIBRARY, BAGHDAD 238, 1976
ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

Email: al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq
https://doi.org/10.35560/jcofarts

Cover design:prof. Dr. Balasim mohammed

Secretary of the Journal: Senior Programmer. Yousif Moshtaq Lateef

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

AL-ACADEMY

A QUARTERLY JOURNAL SPECIALIZED IN FINE ARTS
COLLEG OF FINE ARTS – UNIVERSITY OF BAGHDAD

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)
TEL: 00964 7703467114
NATIONAL LIBRARY, BAGHDAD 238, 1976
Email: al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq
https://doi.org/10.35560/jcofarts