الأكاديمي

AL-ACADEMY

97

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

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

مجلة فصلية محكمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة
جامعة بغداد
2020\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.م.د. أكرم جرجيس نعمة
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

البحوث المسرحية	الرؤية الإخراجية في عروض المسرح الملحمي	-فرحان عمران موسى - مصطفى لطيف محسن-العراق	5
	تحولات أداء الممثل بين ثنائية الجسد والقناع في عروض مسرح الطفل العراقي	حازم عوده صيوان-العراق	17
	فرضية الحضور الجمالي لشخصية الدور في أداء الممثل المسرحي	ياسين إسماعيل خلف-العراق	31
	جدلية الهوية والاخر في المسرح العراقي المعاصر	انس راهي علي-العراق	47
	الرثاء النسوي وتمثلاته في النص المسرحي العربي المعاصر "مسرحية الخنساء اختيارا"	-نزار شبيب كريم -زينب نوري هاشم-العراق	59
	تحولات الرؤية الإخراجية في المسرح السياسي العراقي	-محمد عبدالرضا حسين - سهى طه سالم-العراق	77
	لغة جسد الممثل ودلالاته في العرض المسرحي العراقي	نوار علي محمد-العراق	91
	توظيف التقنية الرقمية في تشكيل فضاء العرض المسرحي	ثامر طه عبد علي-العراق	109
	استراتيجية اللعب المسرحي في تمكين وبناء شخصية الطفل	سافرة ناجي جاسم-العراق	129
	الثابت والمتغير في الصورة الجمالية للإخراج المسرحي	حازم عبد المجيد إسماعيل-العراق	143
بحوث الفنون التشكيلية	التمرد النفسي وتمثلاته في الفن الكَرافيتي	-نجلاء خضير حسان -زهراء صائب أحمد-العراق	163
	أثر عناصر التراث العراقي القديم في قاعة معروضات متحف التاريخ الطبيعي العراقي	محمود حسين عبد الرحمن-العراق	181
بحوث السينما والتلفزيون	المونتاج الممنوع وتكنيك الانتقال في افلام اللقطة الواحدة "فيلم 1917 انموذجا"	محمد عبد الجبار كاظم عذراء محمد حسن-العراق	197
	جماليات توظيف المؤثر الصوتي الرقمي في أفلام الرسوم المتحركة	سامر طه سالم-العراق	225
بحوث التربية الفنية	فلسفة الجمال والتذوق الجمالي في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز في ضوء أقوال الفلاسفة القدماء والمحدثين	نزار بن صالح أحمد عبد الحفيظ-المملكة العربية السعودية	241
	ظهور وأفول نظرية تناصف الدماغ: مراجعة تاريخية لتطور نظرية تفسير النشاط الفني الإنساني	بدر محمد المعمري-سلطنة عُمان	261
بحوث التصميم	تأثير كرانبروك على التصميم الجرافيكي	راقي صباح نجم الدين-العراق	271
	جماليات الايقاع اللوني في الملصق الارشادي	-خليف محمود خليف -معتز عناد غزوان-العراق	283
	صورة المرأة في الإعلانات المعروضة عبر وسائل الإعلام العربية	معجب بن عثمان الزهراني-المملكة العربية السعودية	299
	تدوير ملابس السهرة لتصميم أزياء بسمات تقليدية	ليلى عبد الغفار فدا-المملكة العربية السعودية	321

	الحجاب والبرقع في منظومة الأزياء الإسلامية	فرات جمال العتابي-العراق	343
	مفهوم الغرابة في تصميم الاعلانات التجارية	يوسف مهدي سعيد سحر علي سرحان-العراق	363
	سمات واستراتيجيات الهوية في تصميم المنتج الصناعي	وليد محمد مهدي عيسى-العراق	377
	الوظيفة الشكلية للعلامات الإرشادية في تصميم الفضاءات الداخلية للمطارات	أسامة غانم نوري أحمد ناجي علي-العراق	391
	الرمزية في عمارة و فنون العتبات المقدسة	صادق هاشم حسن-العراق	409
	المتغيرات البصرية في بنية تصميم الإعلانات الخارجية	أكرم جرجيس نعمة عبد الله جاسم غريب -العراق	427
	الاتصال والتواصل وعلاقته بتداولية المنتج الصناعي	حنان غازي صالح-العراق	443
	الفكرة والخيال الابداعي في تصاميم خرائط العقل	ثامر حميد رزوقي-العراق	457
بحوث الموسيقى	غناء الريف العراقي والهوية الوطنية	مصطفى عباس السوداني عبد الحليم أحمد حسن-العراق	479
	الثابت والمتغير في فن الغناء الكوردي بين الماضي والحاضر	كونا قادر محمد-العراق	497

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/5-16

الرؤية الإخراجية في عروض المسرح الملحمي "عوني كرومي انموذجاً"

فرحان عمران موسى [1]
مصطفى لطيف محسن

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/5/17 ، تاريخ قبول النشر 2020/9/3 ، تاريخ النشر 2020/9/15

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

الملخص:

اخذت نظرية المسرح الملحمي اهتماما واسعا من قبل المخرجين في العالم لما لها تاثير كبير في الاشتغال الفني المسرحي وعلاقته بالمجتمعات، ومن هؤلاء المخرجين تاثر المخرجين العراقيين بالمسرح الملحمي وتطبيقاته في العرض.

ولغرض معرفة مدى فاعلية هذه التاثيرات لدى المخرج العراقي، وجدت الحاجة للقيام بهذه الدراسة، التي قسمت الى مقدمة واطار نظري ضم مبحثين، المبحث الأول (المرجعيات الفلسفية والاسس الفكرية لنظرية المسرح الملحمي) يتطرق الى الاسس الفلسفية التي بلورة النظرية الملحمية لدى برشت والية الاشتغال في عروض المسرح الملحمي. اما المبحث الثاني (مفاهيم اجرائية في المسرح الملحمي) فقد تطرق الى اهم المفاهيم التي وظفت في نظرية المسرح الملحمي، ثم وضعت اهم المؤشرات التي خرج منها الإطار النظري. اما اجراءات البحث فقد اعتمد الباحثان عينة بحث قصدية تمثلت بعرض مسرحية (الانسان الطيب) اخراج د. عوني كرومي .

ثم نتائج البحث، ومنها كانت: تناولت المسرحية احداث تاريخية ولكن ليس من اجل الدقة التاريخية وانما لأسقاط قضايا الحاضر عليها .

الكلمات المفتاحية: رؤية إخراجية، مسرح ملحمي، عوني كرومي.

المقدمة:

جاءت نظرية المسرح الملحمي بمفهوم مغاير ومختلف عما جاءت بهِ النظرية الأرسطية في بناء العرض المسرحي حيث عملت النظرية الارسطية على نقل الواقع من خلال محاكاة هذا الواقع وايهام المشاهد بهِ ، فقد ذهب برشت ابعد من ذلك بكثير في نظريته للمسرح الملحمي، حيث يرى ان المسرح رسالة

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، farhan.mos@cofarts.uobaghdad.edu.iq.

اجتماعية وسياسية لما يحمله من قدرة على احداث التغيير في الواقع والمجتمع من خلال ايقاظ وعي المشاهد ومناقشة المشاكل معه بطريقة موضوعية وعقلانية ،على خشبة المسرح وتعرية الواقع امام المشاهد للاطلاع علية كي يستطيع ان يتخذ موقف معين اتجاه هذا الواقع الذي يعيش فيه، فقد اراد للمشاهد ان يكون على وعي تام لما يدور حولة من احداث، وان لا يقع فريسة الايهام والاندماج مع الشخصيات اثناء العرض المسرحي، فيجب ان يكون على وعي دائم انه داخل عرض مسرحي وان ما يشاهده هو الواقع الذي ينتمي إليه.

فقد عمد الى استخدام تقنيات جديدة تختلف عن المسرح الارسطي في تطبيقاتها من خلال تناول الموضوعات الانسانية الاجتماعية والسياسية منها وبناء المشاهد المتسلسلة على شكل كولاج وأداء الممثل اللاإيهامي والاضاءة التي تستخدم فقط للكشف عن الحدث وتصميم الديكورات المرمزة حيث الجزء الذي يعبر عن الكل.

لقد تأثر المخرج العراقي بنظرية المسرح الملحمي فقدم للمسرح العراقي عددا كبيرا من الاعمال الملحمية ، والسؤال هنا هل استطاع المخرج العراقي من تطبيق النظرية الملحمية في المسرح العراقي وما هي رؤيته الاخراجية في تطبيق هذه النظرية

تكمن اهمية البحث في:

1-تسليط الضوء على أمكانية توظيف عروض المسرح الملحمي في عملية تغيير واقع المجتمع

2- يفيد المخرجين والمهتمين في التعرف على اسس الاخراج في النظرية الملحمية عند أبرشت

3- تطوير تطبيق النظرية الملحمية في المسرح العراقي

يهدف البحث الى التعرف على اسلوب المخرج العراقي ورؤيته الاخراجية في تطبيق نظرية المسرح الملحي داخل العرض

يتحدد البحث الحالي بما يأتي :

الحد المكاني: العراق بغداد

الحد الزماني:1970-1985

الحد الموضوعي: دراسة النظرية الملحمية في المسرح العراقي

مصطلحات البحث:

الرؤية:-

كما وردت في معجم المصطلحات الادبية هي "وجهة نظر يتم بحسبها تحديد القصة المحكية " (Alloush, 1985, P62) ويعرفها (د. حسين التكمه جي) ايضا على انها "تعني احلام اليقظة وان الفنان يقترب دائماً من احلام اليقظة بوصفها (ميكانزم) دائم التنوع يعمل ضمن سياق النشاط العقلي والتفكير والابداع ينتج مخرجات للصور البصرية او الرمزية".

(Altakmahji, 2011, P151)

التعريف الاجرائي:

الرؤية: هي تلك الافكار والتصورات التي تخالج فكر الانسان وتتحدد من خلالها وجهة نظره في شيء معين

الرؤية الاخراجية:

ويعرف (توفستنوغوف) بصورة غير مباشرة "إن المخرج يحدد من خلال مفهومه المسرحي في أي اتجاه يسير موجهاً رؤيته المنبثقة عن لوحة العرض المسرحي المؤلف من قبل الكاتب المسرحي" (Zigmond, 1993, P111) ويضعها (د. سعد عبد الكريم) ضمن اشتراطات وضيفة المخرج ويعرفها على انها " هي التي تحدد شكل العرض النهائي وليس معنى هذا ان العرض اكتملت صورته وانما المقصود هو قدرة المخرج على توظيف ايقاع العرض وتمكنه من تحديد تصميمات الديكور والملابس والالوان وغيرها ويضاف اليها تحديد كيفية تأدية الدور من قبل الممثلين" (Abdul Karim, 2012, P105) ونصل هنا الى ان (الرؤية الاخراجية) هي توظيف افكار المخرج وتصوراته في رسم شكل العرض المسرحي وعملية صياغة مكوناته داخل فضاء العرض.

المسرح الملحمي:

ظهرت نظرية المسرح الملحمي تطبيقا لنظرية (برخت) في المسرح ويصف (د.سعد عبد الكريم) على ان" المسرح الملحمي عند برخت يعتمد اعتماداً كلياً على عقل المشاهد من خلال توعيته بكل ما يحدث وبالتالي مناقشة مشاكلة وتغيرها بهدف الى ايجاد الحياة الافضل للناس" (Abdul Karim, 2016, P142) ويعرفه لنا (د. حسين التكمه جي)على انها "القدرة في قلب المتعة الى تعليمية والتعليمية الى المتعة بوسائل التغريب ضمن المنطق الجدلي، لإحداث السخط الذي هو التعبير عن التعاطف مع الضحايا" (Altakmahji, 2011, P71).

التعريف الاجرائي:

المسرح الملحمي هو ذلك المسرح الذي يسعى المخرج من خلاله الى ايقاظ وعي المتفرج الدائم وطرح المشاكل المفصلية التي لها تأثير في حياته الاجتماعية والسياسية لانتاج ردت فعل على الوقع ، تسعى الى تغييرة.

الإطار النظري

المبحث الاول

المرجعيات الفلسفية والاسس الفكرية لنظرية المسرح الملحمي

قبل الدخول في الموضوع لا بد من التعرف الى بدايات (المسرح الملحمي) وكيف جاءت وبمن تأثرت من النظريات الفلسفية حيث ان (المسرح الملحمي) مثله مثل النظريات الاخرى لم يكن وليد لحظه او صدفة معينة بل هو تراكمات من الافكار التي ادت الى ظهور هذا النوع من المسرح ،حيث نجد التأثير الواضح (للنظرية الماركسية) التي قدحت تلك الشرارة في تفجير فكرة المسرح السياسي التي تبلورت عند (ايرفن بيسكاتور) حيث "ان النظرية الماركسية وما افرزته من فكر اشتراكي كانت الارض التي انبتت ما يعرف بالمسرح السياسي" (Saliha, 1997, P184) ، من خلال ما طرحته من مفهوم (الديالكتيك) حيث يقول ماركس في رؤيته للمجتمع "المجتمع عملية تفاعل دائب تتفاعل فيه جميع الاطراف فتحدد كل منها مصير الاخرى .والمجتمع يتضمن عدد من القوى الدافعة المختلفة ...والتي تكون دائما في تناقض يجعل المجتمع مشدودا عبر اتجاهات مختلفة، مدفوعا نحو نتائج متباينة" (Coleen, 1998, P126) ، كما يعد المسرح السياسي عند (بسكاتور) هو احد الجذور التي مهدت لظهور ما يعرف بـ(المسرح الملحمي) ،من خلال طابعة

الثوري الخاص الذي جاء به (بسكاتور) ومناداته بحقوق الطبقة (البوليتاريه) التي كان ينشد بها "كان (بسكاتور) هو السباق الى توظيف المسرح الملحمي الجدلي ذو الطابع السياسي من خلال مخاطبة عقل الجمهور" (Altakmahji, 2011, P133) ، حيث تأثر (برشت) به كثيراً في انتاج نظريته الجديدة في المسرح الذي جاء مختلف كثيراً بها عن المسرح الارسطي ، حيث نجد ان المسرح السياسي والملحمي يشتركان في مفهوم التغيير، اما من خلال الطابع ثوري للمسرح السياسي او من خلال الطابع تغييري والبحث عن الحلول ومناقشتها مع المتلقي في المسرح الملحمي، حيث لا يؤمن المسرح السياسي والمسرح الملحمي بفكرة (الفن للفن) بل يرى كل من (بسكاتور) وبرشت ان هدف المسرح هو ثوري تغييري، ولا يقتصر على تحقيق لذة جمالية آنية تزول بمجرد انتهاء العرض المسرحي ، على العكس يجب ان يحقق العرض الهدف المنشود منه ، حيث يجب ان يشحن المتلقي داخل العرض المسرحي بالكثير من التساؤلات التي يخرج بها خارج صالة العرض تدفعه الى النظر جيدا في موضوع معين كان العرض متوجها نحوه يفكر فيه ويبحث في سبل تغييرة(Oda.R.K. 2016) ، ضهر المسرح الملحمي في فترة كانت تشهد حالة من عدم الاستقرار السياسي والاجتماعي لما يحمل الشارع الالماني من ثورة فكرية على كل ما هو سائد ، وشيوع بعض الافكار الجديدة حيث "نهض في فترة كانت المانيا تغلي بالأفكار السياسية والاجتماعية فضلا عن هيمنة المذهب التعبيري والطبيعي ووالواقعي والمسرح السياسي وبعض التيارات الحديثة (كالدادائية) و(الباوهاوس)" (Altakmahji, 2011, P63) لم يكن برشت على قناعة بما جاء بالنظرية (الارسطية) فقد تقاطع معها لذلك "رفض برشت فكرة نظرية الدراما (الارسطية) ودعا الى نظرية جديدة في المسرح" (Altakmahji, 2011, P64) ، حيث حاول تقديم مفهوم جديد ،فكان الهدف الاول الذي اراده والذي يوضح مفهوم (المسرح الملحمي) هو محاولة ايقاظ وعي المتفرج وتوجيهه نحو امكانية التغيير في واقعه الذي هو يشكل جزء قد يكون فاعلا فيه وبشكل ايجابي ولكن عليه في البداية ان يدرك ما يدور حوله لكي يستطيع ان يفعل شيء قد يسهم في تحقق التغيير المطلوب من التفكير ومحاولة ايجاد الحلول للمشاكل التي يعاني منها سياسية كانت او اجتماعية وغيرها من المشاكل التي يواجها الانسان الحديث، فقد رفض المسرح الملحمي (التعاطف) واستنزاف مشاعر المتلقي و(الاندماج) الذي يكبل المتلقي ويقيد فكره في اطار الاعرض المسرحي حيث يجعل منه شخصا مستسلم الى قدرية الاحداث والحياة ، خانعا وخاضعا الى ما يدور حولة ، من خلال ايهام المتلقي داخل العرض وجعله مستسلما تماما امام سلطة الممثل وافكار المخرج ، دون اي ممارسة فكرية حيث رأى "ان المسرح الدرامي فقد فائدته لأنه دفع المتلقي الى سلبية تامة ،لأنه يقدم الاحداث الثابتة غير القابلة للتغيير" (Abdul Hamid, 2016, P184) لكن (برشت) رفض ذلك الخنوع والخضوع حيث اراد من المسرح ان يكون بوصلة تغيير الفرد وتحفيز وعيه الثوري حيث لابد من مشاركة المتلقي في احداث العرض مشاركة تحمل بعدا ايجابيا من خلال اثارة وعيه الدائم داخل العرض، فالهدف من المسرح ليس المتعة وضياع الوقت في امور جانبية تحدث من خلال تحقيق المتعة الحسية وانما هدف المسرح لدية هو تحقيق المتعة العقلية التي من خلالها تنطرق شرارة التغيير في الواقع والمجتمع "ان المسرح الملحمي لا يعتمد في تأثيراته على العاطفة والتطهير(عامل الخوف والشفقة) بل اراد من الجمهور ان يركز في الحقل الاجتماعي" (Klehr, et, al, 2016, P77) ، يمتاز المسرح عند (برشت) بطابعة سردي القصصي الذي تشكل فيه(القصة)هيكل العرض

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المسرحي حيث انها تقود الاحداث وتمثل القالب الذي يحكم المشاهد المتوالية التي يكون فيها كل مشهد قائم بذاته محكوم بفكرة القصة داخل العرض المسرحي حيث "الاعتماد على السرد والقص في تقديم المسرحية" (Abdul Karim, 2016, P143) حاول (برشت) جعل المتلقي يكون على دراية كاملة بما يدور حوله من احداث ومواقف وانه يشاهد عرض مسرحي من خلال كسر الايهام ، وعدم الاندماج ومن خلال ذلك فانه اراد تحفيز المتلقي للتفكير وتوجيهه نحو الفعل وايقاظ روح التغيير لديه ، حيث لا يريد منه مشاهدة العرض فقط بل اراد منة ان يتخذ القرار في موضوع معين والحكم علية حيث قدم له الواقع الذي يعيش فيه ولكن بشكله الموضوعي لكي ينظر اليه من خلال عقله وليس حواسة ومشاعره "يجبر المتفرج على رؤية نفسه في مرآة الحدث يوقظها ويوقظ ذهنه" (Ardsh, 1998, P149) ، فيجب ان يكون هناك مسافة كافيه تفصل بين المتلقي والاحداث لكي يستطيع ان يحكم علها من منطلق عقلي ونقدي ، وهذا ما يميز مسرح (برشت) عن سابقيه من ناحية الهدف والقصدية التي اراد منها (برشت) ان تكون فلسفة العرض لديه وهذا ما جعلة يختلف عن النظرية (الأرسطية) في طريقة بناء العرض المسرحي وعملية انتاجه للعمل الفني ، تسمت عروض (برشت) بحملها لعنصر التناقض في متنها ، فقد استخدم مفهوم (التغريب) اي "تغريب الحادثة والشخصية ويعني عدم تقديم الواقع الحقيقي او التاريخي كما هو عليه"(Altakmahji, 2011, P65) من خلال المزج بين المتناقضات ودخال عنصر الغرابة على الحدث لأيقاظ وعي المتلقي على الحادثة التي يناقشها معه حيث حاول جعل المتلقي بحالة من التفكير الدائم والوعي الكامل بالأحداث والوقائع موضوع العرض للوصول الى نتيجة معينة من خلال التفكير بما يدور على الخشبة ويشاهده، فقد ارد منه ان يلعب دور الرقيب الذي يكون له وجهة نظر في هذه الاحداث ويحكم علها وفق ما يراه ، بطريقة منطقية وبحيادية تامة دون التأثر بالعاطفة الحسيه ،

المبحث الثاني

مفاهيم اجرائية في المسرح الملحمي

استخدم بريشت مفهوم (التأرخة) في عروضه المسرحية فهو يتناول احداث من زمن سابق ويقوم باستحضارها ومقارنتها بالحاضر لكي يستطيع التوصل الى مسار جديد يمكن ان يسلكه المتلقي بالمستقبل ، حيث عندما يقوم بعرض حادثة تاريخية فان الهدف من وراء ذلك ليس تسليط الضوء على الحادثة التاريخية فقط بل ربط هذه الحادثة بالحاضر لكي يستطيع المتفرج من الحصول على رؤية مستقبلية للأحداث وكيفية التعامل معها ،يرى برشت ان الانسان ليس ثابت من ناحية السلوك والتفكير بل هو كائن في صيرورة دائمة(Mosa.F. 2020) يمكن تغييرة فنرى انه قد ركز وصب جل اهتمامه على هذا الجانب من الانسان المتغير والقابل للتغيير ولكنة قد يحتاج من يحفزه نحو هذا التغيير من خلال ايقاظ الوعي لدية وهذا ما جعل النظرية الملحمية تحمل شكلها الحالي الذي وصل الينا حيث "ان الانسان يصبح فيه موضوع بحث وتمحيص فالأنسان قابل للتغير والتحول وقادر على احداث التغيير" (Saliha, 1997, P192)، وظف برشت جميع عناصر العرض المسرحي في دعم هذه الفكرة ، واعتمد ايضا البنية الدائرية في تكوين المشاهد اي "ان كل مشهد يستقل بنفسة عن المشاهد الاخرى"(Saliha, 1997, P192) حيث لو اقتطع مشهد من العرض المسرحي قد يمثل عرضا مسرحيا متكاملا بذاته ومن خلال ذلك يتسنى للمتلقي المقارنة بين المشاهد

ووضع استنتاجاته الخاصة في العرض والحكم عليها من منظورة الشخصي والوصول الى فكرة معينة، حيث يعمل المخرج على منتجة المشاهد بطريقة مشابهه لما يحث في السينما والتلفزيون وهذا ما يميزه عن المسرح الارسطي ذو البناء الهرمي الذي تتسلسل فيه الاحداث حيث تكون فيه المشاهد مترابطة ويكمل احدها الاخر ، لكل مشهد في العرض الملحمي خصوصية تجعله يتميز ويختلف عن المشهد الذي يليه حيث وضعها (برشت) بطريقة حرفية وعمقها من خلال الفواصل ، حيث ميز برشت مشهد عن الاخر بقانون (اجست) اي "تحويل المنظر الى اماكن رمزية تعارض الايهام واحيانا استخدام (الجست)بصيغة الاشارة الحركية والتي تعد ذات مغزى اجتماعي جمعي متفق عليه" (Altakmahji, 2011, P69) الذي اراد منه تحقيق استقلال المشاهد عن بعضها البعض ولكل مشهد حالة الخاصة الي ربطها من خلال القصة المهيمنة التي تقوم بغزل المشاهد في نسيج العرض المسرحي ، كما فصل ايضا بين عناصر العرض المسرحي فكل عنصر هو مستقل عن الاخر يمتلك خزين دلالي مستقل على عكس المسرح الدرامي حيث العناصر يكمل احداها الاخر، جاء (برشت) بهذه الطريقة التي اراد منها تحقيق غايته في كسر الايهام وعدم تحقيق الاندماج "الموسيقى تعارض الحالة الشعورية وتكسرها وقد تعلق عليها تعليقا ساخر وبذلك تمنع الاندماج" (Saliha, 1997, P193) فعند فصل العناصر المسرحية يكون المتلقي واعيا كليا للأحداث ولا يتأثر بها عاطفيا ويندمج معها داخل العرض كما ان شكل المكان والمنظر يجب ان لا يكون مستنسخ عن الواقع بالكامل فيجب ان تعطي لمحة عن المكان بشكل مقتطع وجزئي يكون بذلك معبر عن الواقع ويشير ألية فقط لا الايهام به ،كما ان التمثل يختلف حسب رؤية (برشت) الفلسفية حيث جاء بطريقة كسر فيها القواعد المتعارفة في التمثل حيث اراد من الممثل ان يكون على مسافة من الشخصية فهو راوي للأحداث يروي ما حدث عن لسان الشخصية حيث يأخذ دور الناقل للوقائع ولا يميل الى الحالة الشعورية والتقمص كما عند (ستانسلافسكي) وان يؤديها ولا يمثلها ويندمج فيها ، فعلى الممثل ان يدرك انه يعرض هذه الشخصية امام المتلقي وعلية ان يجعل المتلقي يدرك هذا ايضاً من خلال مزج شخصيته والشخصية المسرحية والخروج بشخصية ثالثه تحمل صفات الاثنين ولكن بشكل تقديمي لا ايهامي "ان الممثل لا بد ان يكون حاضر ممثل وشخصية...ولا بد من بناء مسافة بين الممثل والدور...وينطقوا بلسان المفرد الغائب" (Miter, P/108-109) ، حيث من خلال ما تقدم نصل الى ان هدف المسرح الملحمي والذي جعلة يستخدم تلك الوسائل في العرض من التغريب و(التأرخة) و(الجست) وفصل العناصر والتناقض والمشاهد المستقلة وطريقة السردية للأحداث لكسر الايهام ، حيث اراد من خلال ذلك الوصول الى اعلى حالة من اليقظة للمتلقي لتحقيق هدفه الاساسي الذي كان يصبو اليه (برشت) خلال عروضه المسرحية لا وهو (التغيير) فقد رأينا ان المسرح لديه ليس للمشاهدة والاستمتاع فقط بل لتحقيق غايات اسمى من ذلك ، من خلال تغيير واقع المتلقي فهو لا يؤمن بفكرة الفن للفن او الفن للجمال بل ان الفن للمجتمع وان الفن الحقيقي هو من يغير الواقع او يساهم في تغييره.

اجراءات البحث

لغرض تحقيق اهداف البحث قام الباحث بالإجراءات التالية :-

اولاً: مجتمع البحث:

يشتمل مجتمع البحث على (9) عروض مسرحية قدمت على المسارح العراقية انظر الى الجدول:

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التسلسل	اسم العمل	سنة التقديم	المخرج
.1	بغداد الازل بين الجد والهزل	1974	قاسم محمد
.2	كان يا مكان	1976	قاسم محمد
.3	البيك والسائق (بونتيلا والتابع ماتي)	1976	ابراهيم جلال
.4	دائرة الطباشير القوقازية	1976	ابراهيم جلال
.5	المتنبي	1977	براهيم جلال
.6	غاليلو غاليلية	1978	عوني كرومي
.7	كوريولان	1979	عوني كرومي
.8	رؤى سيمون ماشار	1980	عوني كرومي
.9	الانسان الطيب (تعريق فاروق محمد)	1985	عوني كرومي

ثانياً : عينة البحث :

اعتمدت الباحثان عينة قصدية مسرحية (الانسان الطيب) اخراج (د. عوني كرومي) قدمت عام 1985م وذلك للأسباب التالية :

1. المشاهدة العينية .
2. تمثل مرحلة نضوج النظرية الملحمية لدى المخرج العراقي .
3. تتوافق مع متطلبات البحث .

ثالثاً : منهج البحث :

استعان الباحث بالمنهج الوصفي في التحليل .

رابعاً : أدوات البحث :

تحدد بما يلي :

1. ما اسفر عنه الاطار النظري .
2. مشاهدة الأقراص الليزرية .
3. الكتب والمجالات الصور الفوتوغرافية .

خامساً : تحليل العينة :

مسرحية (الانسان الطيب)

اعداد وتعريق النص : فاروق محمد

اخراج : د. عوني كرومي

سنة العرض : عام 1985م

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الشخصيات	الممثلون
السقا	يوسف العاني
الحلاق	سامي عبد الحميد
الحكيم الاول / التاجر	جعفر السعدي
الحكيم الثالث	خليل شوقي
الحكيم الثاني	رائد محسن
السيدة	اثمار خضر

نشاهد من خلال احداث المسرحية قصة ثلاثة من الآلهة الحكماء يقرروا زيارة الارض للبحث عن انسان طيب حتى يثبتوا انه مازال هناك انسان طيب يعيش في هذا العالم الذي قد امتلاء بالطمع والجشع والاستغلال فيقابلهم السقا ويقوم بترحيب بهم فيخبروه انهم يبحثون عن مكان كي يستريحوا فيه فيبدا بالبحث عن مكان يأويهم ، حيث يقوم بطرق ابواب المدينة لعل احد يستضيفهم لدية لليلة واحده لكنهم يرفضوا عدى تلك المرأة المومس (السيدة) التي تستقبلهم وتفتح لهم منزلها وترحب بهم وفي اليوم التالي يقدموا لها هدية مبلغ من المال مكافئه منهم على كرمها وحسن ضيافتها لهم ، حيث تحاول تغيير حياتها بهذا المال وتقوم بشراء دكان لبيع السكائر من تلك الارملة ، وبعد ان تفتح الدكان يبدا الناس المحتاجين بالتوافد عليها حيث منهم من يطلب الطعام ومنهم من يطلب السكن ومنهم من هو محتاج فعلا ومنهم من هو يحاول استغلالها ومن بين كل هؤلاء ، هناك شاب تقوم هي بإنقاذه بينما كان يحاول الانتحار ، فتقع بحبة وتعتقد انه يبادلها نفس الشعور ولكن بالحقيقة هو يقوم باستغلالها، حيث تكتشف ذلك بعد مرور فترة من الوقت، ومن ثم تلجأ الى الادعاء بان لها ابن عم سوف يأتي وينقذها من هذا الوضع الذي هي فيه فتقوم بتقمص شخصية اخرى بين الحين والاخر كي تدافع عن نفسها من الاستغلال ، حيث اني شخصية ابن العم هي شخصية قاسية حازمة تقوم من خلالها باسترداد حقها وبعد ذلك تقوم بأنشاء معمل لصنع السكائر حيث تستغل فيه طاقة هؤلاء الذين لجأوا اليها في البداية، وبعد ذلك يتهم ابن العم بأنه قد قتل (السيدة) فتجري محاكمته وتكتشف المحكمة ان السيدة وابن العم هما شخصية واحدة .

كانت للمخرج لمسة على جانب النص حيث عمد المخرج الى تعريق النص في محاولة منه الى تقريب النص من البيئة ، واكساءه بالصبغة المحلية من خلال استخدام اللغة العامية حيث وتوظيف النص بما يخدم العرض المسرحي استخدم ايضا (التغريب) في المنظر والاكسسوارات وفي اداء الشخصيات وكان التناقض عنصر سائد داخل العرض المسرحي حيث نراه واضحا في العلاقات بين الشخصيات ومن صور التغريب التي استخدمها ايضا من خلال (اثمار خضر) حيث تظهر في شخصية (السيدة) ومره اخرى تظهر في شخصية ابن العم حيث ممكن ان ترى هذا التناقض في سلوك الشخصيتان التي يؤديها نفس الشخص داخل العرض وهذا ما يعطي نوع من الغرابة في تحول الشخصية

نلاحظ في بداية العرض في المشهد الاول تحديداً، أن المسرح خالي من اي قطع ديكور حيث يدخل (السقا) مخاطبا الجمهور بصورة مباشرة ويقوم بسرد احداث المشهد الى الجمهور (يأخذ دور الراوي) تأكيداً

على كسر الايهام ومن ثم دخول الديكور بالتتابع الذي يعزز من عملية كسر الايهام حيث يكون تحظير المشهد امام الجمهور ، حيث يجب ان يشعر الجمهور انه داخل عرض مسرحي

استخدم في العرض الديكور التجريدي المرمز حيث الجزء يعبر عن الكل في المعنى والدلالة حيث كانت الابواب تمثل البيوت ، ومن ناحية (تغريب) المشهد كانت الابواب تتحرك وتختفي حين يطرق عليها السقا ، تعبيرا عن رفض ساكنها ضيافة الحكماء ،كما قام المخرج من خلال رؤيته الاخراجية تقريب هذه الابواب الى شكل الابواب العراقية في محاولة تقريب المنظر الى البيئة المحلية

كما استخدم الموسيقى الحية المتمثلة بالبيانو حيث الايقاعات التي تتراوح بين السريعة والبطيئة الغرض منها كسر عملية التقمص لدى الممثل

كانت للمخرج رؤيته خاصة من خلال تصميم الازياء التي قد تكون مختلفة بعض الشي عن (برشت) حيث جمع بين الازياء الغربية والشرقية (الدشداشة) التي ترتديها (السيدة) في محاولة منه الى تقريب الشخصية والمنظر وايضا في ملابس بعض الشخصيات مثل العجوز كما استخدم مفهوم (الجست) من خلال المقص الكبير الذي كان يستخدمه الحلاق.

كان العرض عبارة عن مشاهد متتالية متصلة مع بعضها بطريقة تجميعية اشبه (بالكولاج) يربطها ببعضها البعض الحكاية .

نلاحظ ايضا في بداية العرض نزول الآلهة وجعلهم يتحدثون مثل البشر العاديين هذا يضفي نوع اخر من الغرابة على المسرحية، حيث ان هذا لا يحدث بالحقيقة ، اراد المخرج من خلال ذلك كسر جميع عناصر الايهام كما اعطى نوع من الفكاهة في تعامل الآلهة مع بعظم وهذا بالتناقض في رد الفعل والصراع الذي يدور بينهم وايضا مع السقا .

تناولت المسرحية في مضمونها قضية انسانية مهمة جدا ان (المومس) هي وليدة ظروف اجتماعية قاهره ومن الممكن ان تغير حالها اذا اتيح لها ذلك، وان طيبة الانسان لا تقاس بالعمل الذي يمتهنه ،كما ركزت ايضا على قضايا اخرى مثل الجشع والطمع والاستغلال وهي قضايا يعاني منها الانسان الحديث .

النتائج والاستنتاجات

اولاً: نتائج البحث :

1- لم يكن النص مقدس لدى (عوني كرومي) حيث نجد ان النص المسرحي قد عدل بما يناسب وطبيعة العرض المسرحي والبيئة المحلية .
2- كانت شخصية الراوي حاضره داخل العرض حيث تمثلت من خلال شخصية (السقا) .
3- الممثل هو من اهم العنصر داخل العرض حيث هو الناقل والمفسر للاحداث .
4- كان مفهوم (اجست) من خلال مقص الحلاق حاضرا داخل العرض .
5- تناولت المسرحية قضايا اجتماعية واقتصادية وانسانية حيث ناقشت الفقر والجشع والاستغلال .
6- كسر الايهام من خلال الديكور والازياء واداء الشخصيات .
7- كان مفهوم (التغريب) حاضرا داخل العرض من خلال شخصية (السيدة) وتحولها الى شخصية ابن العم .

8- كان المشاهد منفصلة حيث الانتقال من مشهد الى الخر وكل مشهد قائم بذاته مثل مشهد البيوت ومشهد سكن (السقا) قرب النهر ومشهد المحكمة...الخ.

9- تناولت المسرحية احداث تاريخية ولكن ليس من اجل الدقة التاريخية وانما لأسقاط قضايا الحاضر عليها .

ثانياً :الاستنتاجات:

من خلال ما تقدم توصل الباحث الى نتيجة مفادها ، ان المخرج العراقي استطاع تطبيق النظرية الملحمية على كافة العناصر المسرحية ، كالنص والديكور والزياء واداء الممثل ولكنه قد اختف عن برشت في رؤيته الاخراجية من خلال الضوء حيث قام بتوظيف الاضاءة في عملية الكشف والعزل واعطاها بعدا دلاليا داخل العرض المسرحي .

References

1- Alloush, Dr. Said, 1985, *Contemporary Literary Terms*, Casablanca.

2- Altakmahuji, Dr. Hussein, 2011, *directing theories*, Baghdad, Dar Al-Masdar.

3- Oda.R.K. (2016), Actor performance features in the types of theatrical silent, *Al-academy journal*. (79),225-238.

4- Zigmond, Hebner, 1993, *Aesthetics of Directing Art*, Translation, Hanaa Abdel-Fattah, Cairo, Egyptian Book Organization.

5- Abdul Karim, Dr. Saad, 2012, *Introduction to the art of directing*, Baghdad, Al-Fath Library.

6- Oda.R.K. & Fadhel.L.F. (2020). Techniques of Acting Performance in Fantasy Theatrical Show. *AL-academy Journal* ,(95), 5-18.

7- Abdul Karim, Dr. Saad, 2016 *Perceptions of modern theater trends*, Baghdad, Al-Fateh Office.

8- Saliha, Dr. Nihad. 1997, *Contemporary Theatrical Streams*, Family Library, The Egyptian General Book Organization.

9- Abdul Hamid, d. Sami. 2016, *Dramatic innovations in the twentieth century*. Baghdad.

10- Kahlhar, John, and others. 2016,*Theater and globalization*. Translated by: Sami Abdul Hamid, first edition, Dar Al-Masader, Baghdad.

11- Ardash, Saad. 1998, *The director in the contemporary theater*. National Council for Culture, Arts and Literature, Kuwait.

12- Abdel Hamid, Dr. Sami, 2016, *theater directing, approaches and comparisons*, Iraqi Artists Association, Baghdad.

13- Abdul Karim, Dr. Saad, 2012, *the directing methods of the Iraqi theater director*, first edition, Al-Fateh Library, Baghdad.

14- Chromy, Dr. Awni, 2002, *Contemporary German Theater*, National Council for Culture, Arts and Heritage, First Edition.

15- Shoul, Paul. 2013, *He cried the cry of the last exile and passed* away Aoun Karume and the spaces of experimentation. Our theater magazine, translation: Sami Abdel Hamid, published by the Iraqi Center for Theater.

16- Karume, Awni, 1987, *theater director. Study presented to the Faculty of Arts*, Continuing Education.

17- Mosa.F.(2020).Aesthetics of the Sufi Image and its Representations in Post-Modern Theater Show. *Al-academy journal*. (96),5-28.

18- شبوط، س. ف.، & عوده، ر. ك. (2019). Reflecting the culture of community on the performance of theatrical actor. حوليات أداب عين شمس، 47(يناير-مارس (ب)، 510-522.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/5-16

The Directorship Vision in Epic Drama Shows " AWNI KROMI AS AN EXAMPLE"

Farhan Imran Mousa [1]
Mustafa Lateef Muhsen

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 17/5/2020…....Date of acceptance: 3/9/2020….....Date of publication: 15/9/2020

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

ABSTRACT:

The theory of the epic theater has received wide attention by filmmakers around the world because of its great impact on the artistic work of the theater and its relationship with societies, and among these directors the Iraqi directors have been influenced by the epic theater and its applications in the show.

In order to find out the effectiveness of these influences on the Iraqi director, I found the need to do this study, which was divided into an introduction and a theoretical framework that included two topics. The first topic (Philosophical References and the Intellectual Foundations of the Epic Theater Theory) deals with the philosophical foundations that crystallized the epic theory of Burch and the mechanism of working in shows The epic theater. As for the second topic (procedural concepts in epic theater), it dealt with the most important concepts that were employed in the theory of epic theater, and then put the most important indicators from which the theoretical framework emerged. As for the research procedures, the researchers adopted an intentional research sample represented by the presentation of the play (Good Man) directed by Dr. Awni Karumi.

Then the results of the research, including: The play dealt with historical events, but not for the sake of historical accuracy, but rather to drop the issues of the present on them.

Key words: Directorship vision, epic drama, AWNI KROMI.

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad, farhan.mos@cofarts.uobaghdad.edu.iq**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/17-30

تحولات أداء الممثل بين ثنائية الجسد والقناع في عروض مسرح الطفل العراقي

حازم عوده صيوان [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/8/7 , تاريخ قبول النشر 2020/9/6 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص البحث

كان مسرح الطفل ولا زال الفن الأكثر استثمارا للأقنعة بأنواعها (الجزئي والكلي) لغايات تشويقية وجمالية وفنية تنسجم ومتطلبات تلك العروض، وهنا فان اداء الممثل ارتبط بأداتين، هما جسد الممثل والقناع، فأصبح لزاما عليه البحث عن التحولات الادائية المطلوبة منه ليحقق اعلى قدر من الاداء السليم عبر هذه الثنائية، وهذا ما دفع الباحث للتصدي لهذه المشكلة. فوضع هدفا لبحثه في التعرف على تحولات اداء الشخصية بين ثنائية الجسد والقناع في عروض مسرح الطفل. وحمل بحثه إطارا منهجيا ومن ثم إطار نظري تناول فيه ثنائيات الجسد والقناع، الصوت والحركة، الوظيفة والدلالة. ثم صاغ مؤشرات اعتمدها معايير لتحليل عينة تنسجم وحدود بحثه وأخيرا توصل الى نتائج واستنتاجات بحثه. ومن اهمها ارتباط الأداء الصوتي والحركي للممثل ارتباطا مباشرا مع طبيعة القناع الذي يرتديه وما يوحي اليه لخلق التكامل بين هيئة القناع وبنية الأداء الصوتي والحركي للشخصية، وختم الدراسة بقائمة للمصادر، وملخصا باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: التحول – القناع – مسرح الطفل

الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه:

شكل التكامل الادائي بين عناصر العرض هاجساً لدى المتصدين للمسرح والباحثين عن الأفق الجمالي والفكري في العرض، وكان عليهم ان يبحثوا في غور هذا الفن منذ نشأته والى الان، قد يختلف البعض عن الأسلوب الذي يتبعه منتج العرض فمنهم من يعمل على انتاج العرض بطريقة لفظيه ومنهم غير لفظي كلاً حسب رؤيته الاخراجية، وفي مسرح الطفل فقد اعتمد ثنائيات عده أهمها (الصوت والحركة)(الجسد والقناع)، إذ إن الرغبة " في التعبير تلقائيا بواسطة مجموعة من الحركات والتعبير بإيماءة

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد, Hazemodda76@gmail.com .

الجسد... لا تستخدم فيه الكلمات وإنما يستخدم فيه الجسد للتعبير عن حالات أو عواطف مختلفة"(Oda, R. K. 2016, p. 226) وقد استخدم في هذه العروض اكسسوارات مكملة لتلك الشخصيات التي يتبناها النص وخاصة في الشخصيات (الحيوانية)، وتتظافر هذه الثنائيات للوصول الى تجسيد الشخصية المطلوبة منه، هذا يعني ان القناع يلعب دور مهم في عروض مسرح الطفل بأنواعه المختلفة (قناع الوجه ، القناع النصفي، والقناع الكامل) الذي يضفي على الشخصية الحيوانية صفاتها، وهذا يعني ان أداء الممثل للشخصية لابد وان يتأثر طبقاً لطبيعة القناع الذي يرتديه، ويفرض عليه تحولا في أنماط الأداء الصوتية والحركية بين القناع والا قناع وطبيعة القناع، وقد جال الباحث في ادبيات الاختصاص للتعرف على طبيعة تلك التحولات غير انه لم يجد من تصدى لها مما دفعه الى تبني البحث في هذه الموضوعة .

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في كونه يسلط الضوء **علىتحولات أداء الممثل بين ثنائية الجسد والقناع في عروض مسرح الطفلالعراقي**، في دراسة مستوفية لجميع الجوانب الفنية التي تحملها العروض المقدمة، مما سيعودبالفائدة على:

1. الممثلين العاملين في مجال مسرح الطفل، وذلك بزيادة قدرتهمعلى التميز بين الجسد والقناع في تحولات أداءه معبر انفعال الممثل والشخصية.
2. المخرجين العاملين في مجال مسرح الطفل، وذلك عبر توظيف العناصر الأساسية، والتعامل مع الممثل وفق **ثنائية الجسد والقناع في تحولات أداءه عبر انفعال الممثل والشخصية.**
3. طلبة كليات الفنون الجميلة، معاهد الفنون الجميلة، دائرة السينما والمسرح، دار ثقافة الأطفال، النشاط المدرسي.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على (**تحولات أداء الممثل بين ثنائية الجسد والقناع في عروض مسرح الطفل العراقي**).

حدود البحث :

يتحدد البحث بالحدود التالية :

1. الحدالمكاني:عروض المسرحية الموجهة للطفل المقدمة على المسرح الوطني.
2. الحد الزماني: (2005) الفترة التي تم فيها عرض مسرحية الوصول.
3. الحد الموضوعي: **تحولات أداء الممثل بين ثنائية الجسد والقناع في مسرح الطفل العراقي.**

تحديد المصطلحات:

أولا: التحول :

وقد عرفه (روزنتال، م.ب، يودن) بأنه **"هو نظام متغير في نسيجه حسب عناصر وأسس وعلاقة هذا النسيج وبالتالي هو حركة فاعلة فيها مخاض وتؤسس بعمليات Process"**

(M. Rosenthal. B، Yudin, 1980, p. 117)

التعريف الإجرائي للتحول:

يتبنى الباحث تعريف (روزنتال) بانه (**نظام متغير في نسيجه حسب عناصر وأسس وعلاقة هذا النسيج وبالتالي هو حركة فاعلة فيها مخاض وتؤسس بعمليات Process**).

ثانياً:القناع :

يعرفه (إبراهيم حمادة)،بأنه"**غطاء مشكل مرسوم يثبت على وجه اللاعب ليخفي ملامحه الأساسية في سبيل اعطاء الإحساس بملامح،أو هيئه أخرى للإنسان، أو حيوان أو طير**"

(Ibrahim، 1994, p. 212)

التعريف الإجرائي:

يتبنى الباحث تعريف (إبراهيم حمادة)،بأنه **(غطاء مشكل مرسوم يثبت على وجه اللاعب ليخفي ملامحه الأساسية في سبيل اعطاء الإحساس بملامح، أو هيئه أخرى للإنسان، أو حيوان أو طير).**

ثالثاً: مسرح الطفل

وعرفه (السالم) بأنه:" العمل المسرحي الموجه للأطفال والذي يراعي متطلبات خصائصهم ويهدف إلى غاية جمالية وتربوية وتثقيفية " **(Al-Salem, 1996, p.7)** .

التعريف الإجرائي

يتبنى الباحث تعريف (السالم) بأنهالعمل المسرحي الموجه للأطفال والذي يراعي متطلبات خصائصهم ويهدف إلى غاية جمالية وتربوية وتثقيفية

الإطار النظري

الجسد والقناع في المسرح- الوظيفة والدلالة

يحدد الدارسون عملية توظيف القناع في مراحله الأولى عبر استخدام الإنسان الأول له كوسيلة من وسائل مواجهته للطبيعة، وقد ارتدى الإنسان الأول جلود الحيوانات على جسده فضلا عن استخدامها لإخفاء ملامح وجهه، وقد أطلق على هذه الأقنعة تسمية (أقنعة الموت) التي كان يعتقد "أن بوسعه ولوج عالم الأموات عن طريقها"(Nadim.،2006,p. 102)، وما أن ظهرت الحضارات واتخذت الاحتفالات والطقوس الدينية شكلها الأول، حتى اتخذ استخدام القناع مجالا أوسع، وارتبط القناع ارتباطاً تاريخيا بفن المسرح، فقد شكل واحدا من اهم الأدوات التي لجأ اليها المؤلفون والمخرجون في إيصال رؤاهم الجمالية والفكرية عبر تعاملهم مع هذه المفردة، واستثمر القناع استثمارا متعددا منه ما يرتبط بالجوانب الوظيفية كما هو الحال في المسرح الاغريقي للإيصال الصوت وتكبير وجه الشخصية وتغيراتها ومنها ما يستخدم استخداما فلسفيا دلاليا كما هو الحال في عروض المسرح المعاصر الذي استند الى الرموز والهيئات التي يتضمنها القناع ومنها ما يستثمر كلاتا الحالتين الوظيفية والدلالية كما في عروض مسرح الطفل، حيث تنتظم تلك الدلالات بما ينسجم وإدراك الطفل كالتمييز بين الخير والشر والجميل والقبيح.

واستمرارا في ذلك فقد شهدت عروض المسرح الروماني وبعدها عروض مسرح القناع في كوميديا (دي لارتا) في ايطاليا ليشكل منعطفا جديداً لما يحاكيه من الحياة اليومية وتعددية استخدام الأقنعة، كذلك يعد القناع من ابرز السمات التي تميزت بها الطقوس والممارسات الدينية لدى مختلف الشعوب والثقافات

في الشرق، ففي الحضارة الهندية ولد المسرح الهندي في أحضان الطقوس الدينية وفيها نشأ، ذلك المسرح المليء بالأجواء الساحرة والروحانيات والغيبيات والتي أتسم بها مسرح الشرق عموما، إذ أن"القناع هو الشخصية العامة، وهو تلك الجوانب التي يظهرها الشخص للعالم والتي يقرها الرأي العام على الفرد في مقابل الشخصية الحقيقية التي توجد قابعة خلف الوجهة الاجتماعية"
(Hall، 1971, p. 116).

والمسرح في الصين نشا من رحم الطقوس الدينية والاحتفالات والأعياد وأنواع الرقص الضاربة في القدم في المعابد وبمصاحبة الموسيقى وباستخدام الأقنعة التي كان يرتديها الممثلون، وان النشاط المسرحي الأكثر شهرة هو ما يسمى بـ(الأوبرا الصينية) والتي ظهرت في نهاية القرن الرابع الميلادي، وكان الاعتماد الرئيس فيها على عنصر الغناء والموسيقى ويستخدم فيها القناع ضمن تلك العناصر.

أن الإنسان الفرد لا تتولد لديه القناعات التامة التي تجعله يشعر بالرضا تجاه نفسه، وذلك بسبب أنه دائم التأثر بالشخصيات التي تثير فيه الإعجاب والإثارة، وهنا فأنه يعمل على تقليدها،تلك الشخصية تتصف بأنها غريبة عنه، إلا أنها تحقق حالة من الإعجاب وهذا يعد جزءً أساسياً من عملية التمثيل،إذ يعد "الأصل في التمثيل هو ميل الشخص إلى ترك شخصيته لذاتيه،والتحول إلى شخصيه أخرى غريبة عنه ومن ثم تجسيد حياتها الداخلية بالقول والفعل معا،وهذا ما يجعله فنا،أي ما يرفعه من مدارج المحاكاة الغريزية أو التقليد،وأيضاً من مضمار اللعب، وان كل هذان بالتحديدهما ما يشكل التربة الملائمة لنمو بذره الحساسية التمثيلية،فالتمثيل هو محاكاةأو لعب مفارق لذاته"(Saleh، 2001, p. 23)،وهنا يلعب القناع دوراً مهما في فن المسرح، وذلك عبر تحول الشخصية الممثلإلى شخصيةأخرى مغايره (الشخصية المسرحية)،اذأن فن المسرح هو عملية البحث عن الكمال الذاتي عبر الخروج من الوجه الحقيقي للممثلإلى شكل الشخصية المجسدة.

أما عالم النفس (فرويد) فقد أعطى في تحليلاته لمفهوم الشخصية أبعادا واسعة وذلك عنطريق دراسة سلوكها نفسياً من جانب والجانب الأخر ما تحدثه من تأثيرات يكون انعكاسها على ما يحيط بها، ومن هنا فقد وضع ثلاثة أمور والتي عبر عنها الهو (Id)، الذي يمثل الحوافز والقوى الجنسية، فضلا عن الرغبات المكبوتة داخل الشخصية، والانا (Ego)،وهنا تكون أشبه بوحدة الضبط التي تعمل على السيطرة وكبح جماح رغبات الشخصية، والانا الأعلى(Super Ego)،إذ تعد هذه القيم الخلقية والمثل العليا. (Saleh, Qasim،1981, p. 42)

يعد وجه الشخصية هو الناقل لكافة المشاعر والأحاسيس التي يرغب بالتعبير عنها، وعليه "فالشخصية تشير إلى الطريقة المميزة التي يتعرف بها الشخص والقيمة التنبيهية التي يحدثها الشخص في الآخرين" (Qasim، 1981, p. 97-98) ، وذلك عن طريق المشاعر التي نحس بها والتي تكمن تحت القناع الذي قد نخفي وراءه أفعالنا الداخلية التي لا نرغب بها، من الصعب أن نتخيل أن الحياة يمكن أن تدب في الوجه على لحظة من الشعور وأن يظهر بعض التعبيرات في الوجهمن غير أن تستطيع الإرادة المدركة الواعية للعمل على الحيلولةمن دون ذلك، فالوجه "هو الموضع التشريحي الوحيد من جسد الإنسان الذي يصعب إخفاءه، وهو أيضا الجزء الأكثر تعرضاً للتشنجات"(Joseph، 2008, p.272) ،وبالإمكان وعن طريق

إيماءة بسيطة سيظهر التعبير على الوجه فكل جزء من الوجه يعمل ليعبر للمشاهد أو للأخر عن الحالة التي يمر بها الشخص لحظتها، فأتساع العين تعبر عن الدهشة أو الصدمة، وكذلك إغماض إحدى العينين بطريقة معينة له دلالته، وتقريب الحاجبين له دلالته التي قد تدل على الانزعاج، وقد تكون عملية فتح الفم كتعبير الذهول، والابتسامة تدل على الفرح والسرور وطبق الأسنان تدل على الغضب وهكذا من تعبيرات الوجه الأخرى، ومن هنا يستطيع الممثل المسرحي من توظيف هذه التعابير ومتغيرات الوجه وذلك بحسب الحالة أو الموقف أو الفعل المراد منه على خشبة المسرح في أدائه للشخصية المسرحية المطلوبة منه، وذلك لأن"أفعال الشخصيات وسلوكها هي التي تولد الانطباع عنها ومن خلالها تصبح مفهوماً في غايتها التي تسعى إلى تحقيقها (Mohamed& Ramiz 1972, p. 333).

وبعد تحديد معطيات الشخصية التي يتبناها المؤلف عبر النص المسرحي نجد ان لكل شخصية مرجعيات تكمل بناء الشخصية الدرامية وان"ذلك التنظيم الديناميكي الذي يكمن داخل الفرد والذي ينظم كل الأجهزة النفسية والجسمية التي تملي على الفرد طابعه الخاص في التكيف مع بيئته"(Saleh, 1981، Qasim،1981, p. 45)

اما القناع فقد اتسم في بعض المجتمعات القديمة بأهمية بالغة، قد تصل حد القدسية كونه يمثل رمزاً لطقوسهم الدينية، فضلاً عن انه يعبر ويجسد المقدس، إذأن القناع يرادف الشخصية التي يعبر عنها بالتعبير أو الانفعال الذي تؤديه،وعلى وفق ذلك فأن "القناع هو الممثل الأول بلا شك يصدق عليه كل ما يصدق قوله اليوم على الممثل الحي"(Saleh، 2001, p.101) ، فقد كان القناع عند الإغريق القدماءيمثلطابعاً مقدساً كونه يوظف في تجسيد بعض الآلهة، فقد كانت للأقنعة وظيفةإيهاميه في الصراعات التراجيدية الموجودة بين الإنسان والقدر،أو بين الخير والشر،وعليه فأن"الأقنعة التي يرتديها الممثلون في المسرح اليوناني القديم حيلا أو ثكنات من أجل الإيهام بأن الممثلين ليسوا أفراداً بل شخصيات تجسد موضوعات كونيه، الصراع المتخيل بين الخير والشر مثلا، ومن خلال تلك الأقنعة فأنهم كانوا يطمحون إلى التعبير على الصراعات العقلية التي ربما ظلت خفيه من دون هذه الأقنعة"(Shaker ، 2009, p.364)

وكانت شعوب أفريقيا تؤمن بأن هناك روحاً تسكن القناع وتؤثر على وجودهم ومصائرهم الفردية والجماعية، وإن عدم احترامه وتجاوز قدسيته قد يؤدي إلى الخطر، فيما اليابانيون اعتبروه تجسيدا للقوة اللاهية وقد شكل عنصرا أساسياً، سواء في الطقوس أو في المناسبات المسرحية حيث اشتهرت اليابان بمسرح مقنع هو مسرح (النو)، وقد عرفت امتدادات المظهر المقدس للقناع داخل (النو) عبر التحول من الإطار الديني إلى الإطار الجمالي،"فلا معنى أو مبرر لوجود قناع فارغ من دون روح تسكنه فقد كان القناع يقوم بدور طقوسي تجسيدي يشابه تقريبا الدور الذي يقوم به الممثل بوصفه وسيطا بين العالمين الأرضي والعلوي،المادي والروحي"(Saleh ، 2001, p. 101) ، هذا التمثيل للآلهة عن طريق الأقنعة لدى اليابانيين قريب في أبعاده من الاستعمال الإفريقي لها، خصوصا وأنهم يؤمنون بأن الرقصات المقنعة تمتلك القدرة على استحضار العاطفة الإلهية وبالتالي ضمان الخصب الطبيعي ونمو الزراعة.

في اليونان القديمة عرف نوعين من القناع (الطقسي والمسرحي) ارتبط الأول بالاحتفالات التي كانت تقام للآلهة، في حين شكل الثاني إكسسوار في المسرحيات التراجيدية والكوميدية. والقناع الطقسي عند الإغريق ليس سوى جزء من مسألة أشمل هي تجسيد الآلهة،لذا "يرتبط تاريخ القناع بتاريخ الفن التمثيلي ذاته منذ نشأته ،أي مع مرحله الطفولة البشرية"(Saleh، 2001, p. 100) ، ويعد القناع أول المؤثرات الصوتية التي أمكن الحصول عليها فقد صمم القناع بطريقة خاصة بأن يتمكن الممثلون من أن يسمعوا أصواتهم للمتفرجين المنتشرين في تلك المسارح الواسعة في الهواء الطلق، وبفضل هذه الأقنعة أيضا تمكنوا من تقديم أصوات الشخصيات المسرحية المختلفة، وكذلك المؤثرات الصوتية المختلفة مثل جريان الأنهار ودقات الساعة وأصوت العواصف وان استعمال الأقنعة كان واسعا حيث"كانت ترسم عليه دور الشخصية لتكون الأقنعة بذلك قد استخدمت بدلا من الماكياج"(mulikih، 1990, p.19), وقد طلب سوفكليس ممثليه أن يؤدوا الشخصية كما يجب أن تكون في طبيعتها وأن يكونوا قريبين من الفعل الواقعي وأن يكونوا مفسرين للشخصية بوساطة أدواتهم من صوت وملابس وأقنعة، وأن يكون الممثل"مفسرا لكلمات الشاعر"(Nicole. 2000, p. 51)، فالشكل هنا هو المعني وما الممثل الجزء من هذا الشكل العام للمأساة، إذ لم يكن استخدام القناع منحصرا في المسرح اليوناني والمسرح الروماني ، بل في الكوميديا ديلارتا الإيطالية، والمسارح الآسيوية في الشرق.

وفي ايطاليا ظهرت في القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين كوميديا (دي لارتا) المبنية على الارتجال والضحك والاحتفالية الشعبية واستخدام الألعاب الكرنفالية وتشغيل القناع الرمزي.حيث أن في كوميديا الفن (ديلارتا) يأخذ القناع طابعا جديدا يتجاوز كونه مجرد وسيلة أو إكسسوار مسرحي"حيث يتقمص الممثلون أثناء فترة التمثيل دور شخصيه واحدة القناع وينتحلون اسمه وذلك ايضا في حياتهم الخاصة فيصبحون"(Barba, 1999, p. 161) ،بالتصور السائد في اعتبارهامسرح ممثلين يمتلك تقاليد محددة وأسلوبا خاصا في العرض. وهذا التداخل بين القناع كإكسسوار وبين القناع كشخصية في الكوميديا ديلارتا، "حيث كانت الأقنعةالكوميدية هي التي تستحوذ على الإعجاب الكبير بالممثل الكوميدي"(Barba،1999, p. 176) ، وعبر ثنائية الداخل والخارج لم يعد كونه وجها أخر وإنما واجهة مفقودة، بمعنى أنه نفي للوجه باعتباره فضاء جسديا يتمظهر عبره الداخل بشكل مرئي ومباشر، والفهم الحقيقي للقناع في مسرح الكوميديا (دي لارتا) يتطلب النظر إليه عبر هذه الثنائية، حيث وجه الممثل يرتبط بدواخله وأعماقه النفسية وتاريخه الخاص وواجهته المفقودة رغم ثباتها وتكرارها، بوصفها نمطية تبقى مرتبطة بالخارج،

> **"أن مكان القناع ومجاله الحيوي كان وما زال الوجه وهذا الأخير هو الذي يتقنع ، كان الممثل في المسرح الكلاسيكي اليوناني يرتدي القناع لكي يؤطر دوره ويشير إلى طبيعته (تراجيدي أو كوميدي)، وكان المتفرج يلتقط الرسالة بسرعة ويتفاعل مع الدوربعد أن غاب وجه الممثل وراءه وفي عروض الكوميديا (دي لارتا)الايطالية التي كانت تقدم في النصف الثاني من القرن السادس عشر كان للأقنعة وظيفة اجتماعية فقناع السادة يختلف عن قناع الخدم،يدل القناع على طبيعة الشخصية والمكان الذي جاءت منه أو تنتمي إليه.وعلى الرغم من نمطيه هذه**

الأقنعة وأحاديتها وقدرتها على الاختزال حيث يكون القناع بدلا للشخصية وفرادتها إلاإنها كانت تملك طاقه دلالية،أشاريه هائلة يتلقاها المتفرج بسرعة ويفك شفرتها التي وضعت على خلفية أو أرضية مألوفة لديه،ثقافيا واجتماعيا وسياسيا ودينيا، تحررت الحركة من النص لكنها حافظت على الدلالة"(Nadim، 2004, p. 91-92)

حيث أن للقناع في كوميديا (دي لارتا) دلالاته الرمزية والتي تعبر عن معاناة المجتمع،أما في مسرح الكابوكي الياباني"كان المسرح خاصا بطبقه النبلاء وكان الممثلون والممثلات يقومون بتمثيليات ذات روعه ومهارة يرتدون فيها الأقنعة التي تمثل بها الأقاصيص الخرافية لماضي اليابانين وكانت هذه التمثيليات تقام في أماكن خاصة يطلق عليها اسم (كابوكي) والمقاطع الثلاث من الكلمة معناها الأغاني والرقص والتوقيع أما مناظرهم فنجدها معقدة ومتداخلة، وكان الرهبان يلبسون الأقنعة الحريرية الخاصةبالآلهة في التمثيليات المقدسةلإظهار القدرة على طرد الأرواح الشريرة"(mulikih، 1990, p.19)

ولقد احتكر الأداء من الممثلين الرجال الذين لا يضعون الأقنعة كما في مسرح النو ويستعيضون عنها بتجميل الوجه مع الأخذ بنظر الاعتبار البعد الطبيعي للممثل، فالأكثر وسامة وجمال من الممثلين تناط إليهم الأدوار النسائية.ويوضح (باربا) "أن تكشير الأن يا بعبارة عن دلاله بالنسبة لممثل الكابوكي بالذات الذي حين يود أن يحاكي الغضب يكتفي باكتساب عضلاته وعينه وضعا معينا مستقلا عن مشاعره ويتم تفسيرها مباشره من قبل المتلقي والأمر يتعلق هنا بإحدى التضمينات العديدة للمستوى ماقبل التعبيري في الشرق والغرب على حد سواء فالتعلق لا يكون بسيكولوجيه المشاعر وإنما بتشريح الأشكال ومن هنا يصبح القناع وجها والوجه قناعاً"(Barba, 1999, p. 76)

ويمكن القول أنممثل (الكابوكي) يؤسس الشخصية من الخارج، وعبر حواره مع نفسه بأنه يمثل تلك الشخصية أو يجسد تلك الحالة بوساطة حركاته الراقصة أو إشاراتهوإيماءاته مستعينا بمرونة جسده وهو الأداة التعبيرية لمختلف المواقف والحالات التي تمر في أدائه،أنه فن يخاطب ويمتع العين قبل أن يخاطب الأذن ، وبشكل مسرحي صمم لذوق المتلقي الياباني، وبالمشاهد الاستعراضية الغنية بالألوانالباعثة على النشوة ، والتي يؤديها الممثلون ذوو المهارة العالية.

مكونات القناع:

"لا معنى أو مبررلوجود قناع فارغ من دون روح تسكنه ، فقد كان القناع يقوم بدور طقوسي ،تجسيدي ، يشابه تقريبا الدورالذي يقوم به الممثل بوصفه وسيطا بين العالمين الأرضي والعلوي ،المادي والروحي ، ومن ثم كان لابد من أن تكون العناصر الأولية التي تصنع منها القناع مشتقه بالدرجة الأولى من الحياة الطبيعية سواء أكانت هي الخشب أم الطين أمالألياف، وكان لابد لهذا الجزء المتقطع من الحياة أن يتم تكريسه لكي يصبح ملائما لوظيفته الجديدة أي لكي يعلوا إلى درجة القداسة المطلوبة من ناحية وحتى يتم التواؤم ما بين الروح ساكنه القناع والروح

التي ترتديه من ناحية أخرى إلا فسيكون القناع بلا فائدةأو يكون ملعونا مؤذيا لكل من يحاول ارتداءه(Saleh، 2001, p. 101)

إذ أن القناع"يوظف ازدواجيةالأداء المسرحي،أي الجانبين الفني والواقعي للأشكال والصور المسرحية،فقد كان القناع هو الوسيلةالأولى للتأكيد على المسافة الفارقة ما بين الممثل والشخصية"(,1978 Colin،p. 229) ، وعلى وفق ذلك فأن القناع يعد "الوسيلةالأولى للتنكر أو المحاكاة في صورتها البدائية، فالقناع هو العلامة التي تحتفظ بمفرداتها من حيث هي أداة بشرية خالصة،لذلك يمكن القول على أن القناعليس سوى الأخر/الشخصية الثانية،اللامرئية، التي يقوم الممثل بتجسيدها حتى ولو لم يكن قناعا ماديا يرتديه الممثل فوق وجهه ليخفي ملامحه الأصلية"(Saleh، 2001, p. 98)

يشكل عمل الأقنعة وما تتمتع به من أهمية بالغة في الفترة التي كان الممثلون يعولون كثيرا على هذه الأقنعة لأنها عامل مؤثر وما تتركه من اثر لدى المتلقي حيث أن القناع الذي كان يرتديه الممثل يصل إلى كتف الممثل، وذلك لكبر المسرح وبعد زاوية النظر لا يمكن من مشاهدة تعابير الوجه لدى الممثل،"وكانت الأشكال البسيطة تصنع من الخشب الخفيف المنحوت المطلي أو المصبوغ إلا انه ثمة نماذج أكثر إحكاما ودقة تكاد تتضمن كل مادة خفيفة يمكن لبسها بسهولة ومن ذلك القماش المقوى والجلود المدبوغة والأصداف والمعادن الثمينة والخرز والريش والفلين"(Cheney، p. 29)

وهنا يتطلب التكيف مع القناع إذ"بمجرد أن يعتاد الممثل ارتداء القناع وبمجرد بدئه في اكتشاف إمكانات العثور على أسلوبأداءأكثر حيوية ، فأنه يعتاد سريعا على فكرة التمثيل ، توضيح ونقطة الكشف الحقيقة الأولى فتأتي عندما يتوقف عن استخدام عضلات وجهه داخل القناع انه يكتشف ان الشخصية يمكن ان تبتسم بدون ابتسامته ، وانه ليس بحاجة للبكاء داخل القناع حتى تجعل القناع يبكي انه يتوصل للاقتناع الداخل بحقيقة ان القناع ليس محصورا او محددا في امكانات التعبير عن العواطف"(Walton, Michael73،1998, p.73) ولذلك اصطلح بعض الباحثين على أهمية القناع (بالاسلبة)، وهو تعبير عن"ذلك الوجه بوجود نوعين من القناع الباكي والضاحك والذي تميزت من خلاله تلك الفترة باعتبار القناع صيغة في التفرد للمسرح الإغريقي أو الإعمال الديونيسية"(Aqeel ، 1988, p. 15-16) وان القناع هنا ليس كدمية بل هو فعل تراجيدي له قواعده وهو ما تميز الإغريق عن غيرهم من الشعوب.أن للقناع عدة وظائف منها الوظائف اللاهوتية والروحانية والأسطورية والطقسية والشعائرية. كما يساعد القناع على التحديد الاجتماعي والطبقي والاختفاء عن الناس داخل شكل معين والتنكر.

ما أسفرعنه الإطارالنظري من مؤشرات:

من خلال ما تقدم يستنتج الباحث المؤشرات التالية :

1- ان الجسد والقناع هما دعامتان اساسيتان استند اليهما فن التمثيل عبر العصور .
2- استخدم القناع في المسرح استخداما وظيفيا ودلاليا عبر كل مراحل تاريخه .
3- يتمثل الوجه في كونه عنوان الشخصية، وعن طريقه يتم رؤية ومعرفة العديد من الرسائل التي يود الشخص إيصالها (فرح، حزن، قبول، رفض).

4- يساهم القناع الى درجة كبيرة بالكشف عن طبيعة الشخصية واعانه الممثل على كشف حقيقة الشخصية الى المتلقي .

5- يتبادل الوجه والقناع ذات الأدوار التي تساهم بناء الأفعال الدرامية واعطائها المبررات الكافية لتقبلها من قبل المتلقين .

6- في مسرح الطفل تتجسد أهمية القناع في التعبير عن الشخصيات وتقريبها الى اذهان المتلقين الصغار .

إجراءات البحث

مجتمع البحث: حدد الباحث العروض المقدمة في كلية الفنون الجميلة وقسم المسرح من قبل أساتذة الكلية،والتي قدمت عام (**2005**).

منهج البحث:اعتمد الباحث المنهج التاريخي في رصد تاريخ استخدام القناع وتطوره ، والمنهج الوصفي في تحليل العينة .

أداة البحث: اعتمد الباحث الملاحظة المباشرة للعرض المسرحي واستنباط سماته .

طريقة البحث : اعتمد الباحث طريقة (دراسة الحالة) في تحليل العينة .

عينة البحث: مسرحية (الوصول) للمخرج علاوي حسين.

طريقة اختيار العينة :اختارها الباحث بشكل قصدي، وذلك لكونها تمثل مجتمع البحث تمثيلاً وافياً .

تحليل العينة : مسرحية الوصول تأليف محمد فوزي وإخراج :علاوي حسين[*]

تتشكل احداث مسرحية الوصول من عالم مصغر عن حياة الغابة، اذ تدور هذه الاحداث بين فصيل من الطيور يعيشون جميعا بسلام، وبعد فترة من الزمن تبدأ الصراعات فيما بينهما وتطور رغم ان هناك عامل مشترك فيما بينهم وهو الجنس بصفتها طيور، (الصقر ، وأبا الزعر ، والحمامة ، والإوزة)، عملوا على اظهار ما يتميز كلا منهما مما يجعله يفتخر به دون الاخر، وكلاً منهما يريد ان يتسيد على الاخر، مما جعلهم ان يحتكموا الى خلق سباق ليثبتوا كل طير قوته، فكان لعبور المحيط هو هدف هذا السباق حتى يحصل الفائز على لقب قائد الطيور، واثناء هذا السباق الذي يتخلله مجموعة من الاحداث والمواقف تكون نهايته يحتفل الجميع بفوز(الإوزة) بعبورها المحيط .

بعد مشاهدة العرض وعبر رؤية مخرج العرض وتنوع الشخصيات التي قامت بأداء الشخصيات الافتراضية على المسرح وجد الباحث ان تلك الشخصيات (أبا الزعر – الصقر) ان تلك الشخصيات تمثل الحامل الأساسي لأفكار المسرحية وهي شخصيات مهيمنة على مجريات احداث العرض وتصب في سير عمل البحث .

شخصية (الصقر) : قام بأداء الدور الممثل (بكر نايف)

---

[*]مسرحية من تأليف : محمد فوزي , وإخراج : علاوي حسين, تمثيل : إيمان عبد الحسن , بيداء رشيد , بكر نايف , مهند مختار، بغداد : (المهرجان الثاني لمسرح الطفل- المسرح الوطني) ، 2005.

ويمكن للباحث تسميتها (الراوي)تلك الشخصية التي تظهر للوهلة الأولى وهو يعتلى قطعة من الخشب يرتفع به عن سطح خشبة المسرح.

الصقر: شكل أداء شخصية (الصقر) باستخدامه التلوين الصوتي من انخفاض وارتفاع محاولا إياه الوصول لشخصية النص مما لها من صفات ومميزات توحي للمتلقي بانها شخصية قوية ومقنعة لحد ما ليبرر القصص التي يرويها عن شجاعته، كان يرتدي على وجهه منقار طويل ليعطي دلاله على شخصية الصقر، اذ يبدأ حواره عن مجموعة من الطيور ويسرد الاحداث وكأنه الراوي، وبحواره (من مسالة أكل الطيور لبعضها البعض)استخدم التركيز على كلماته من خلال زيادة قوة الصوت فيها وتغير الطبقة الصوتية عندها. ليظهر سطوته وسلطانه على بقية اقرانه محاولا بذلك تدعيم ما يصبوا اليه من سلطة، وشكلت تعابير الفرح والسرور شخصيته، إذ يقوم بالرفرفة بجناحيه من شدة الفخر والزهو،وكان الأداء الحركي منقسماً بين الحركة الموضعية والحركة الانتقالية في أداءه متوهماً بأنه الطائر الأجمل بين مجموعة الطيور ومن ثم يتغير المشهد الى حضور مجموعة طيور وهم في حوار مستمر فيما بينهم وكأنما يتحدثون عن شيء مشترك افقدهم رؤية الصقر والذي يخترق المجموعة فيما بعد ليفرض شخصيته عليهم، وباستخدامه حركة جسده الموضعية ، حيث يمسك بعصفور صغير بيده ويحكم عليه دلالة لقوته، مستخدما حركات اليدين وهي ترفرف بقوة وبهذا الشكل قد قرب نوعا ما للمتلقي (الطفل) تلك الشخصية التي يشاهدها عبر التلفاز .

هنا تتدخل شخصية (الحمامة) اذ يبدأ حوارها من الهم الذي يسود مجموعة الطيور وهو الفوضى العارمة وهذه الشخصية استثمرت مهاراتها الصوتية لتسخيرها لصالح الشخصية الأدبية في متن نص المؤلف، وكانت الطبقة الصوتية متوسطة والايقاع الفظي سريع نوعا ما لانها ارادت تنبأهم عن حدثاً ما سيحدث، وشكل القناع التي ترتدية الحمامة هنا شكلا جماليا مكملا لهيئة تلك الشخصية ذات الجناحين ورفرفتها اثناء الحدث الدرامي، وهي ترتدي ذلك الزي ذو الريش الناعم والمنقار القصير.

شخصية (أبا الزعر) : قام بأداء الدور الممثل (مهند مختار)

امتلكت هذه الشخصية مكانة على خشبة المسرح عبر الحركة السريعة والانتقالية وكذلك ارتداءها ملابس تحمل الريش ويغطي المنقار الصغير انف الشخصية وكذلك الماكياج لشخصية (أبا الزعر) تتصدر الشخصية الزعامة بحوارة (فكرة ذكية) اذ استخدم الوقفة القصيرة وهذا ما دعا الجميع للإنصات اليه واسترسل بحوارة ما بين الارتفاع والانخفاض بالطبقات الصوتية، لم يكن هنا القناع البسيط الرمزي له تأثير على قوة الصوت لدى الشخصية اذ كان الحوار واضح المعنى ليشكل تكاملية ما بين الحوار والتعبير في الوجه.

وبعدها يعاد الصراع مرة أخرى ليظهر لنا (الصقر) ويطرح جدلية أخرى بحوارة (على الطيور أن تختار قائدا لها) مما جعل الشخصيات في دوامة الاختيار، وشكلت الشروط التي وضعها (يكون هو الأسرع والأقوى) و (يحافظ على قانون الطيور الجميلة) صراعاً ما بين الطيور وكلا يظهر انه يحمل تلك الصفات، اذ نجد ان (الحمامة) تتباها انها طيبة القلب وتحب السلام وانها من صفات القائد واستخدمت الشخصية التلوين بالإيقاع الصوتي والوقف لأجل كسب ود مجموعة الطيور، بهذا جعلت من (أبا الزعر) ينتفض ذعرا وخوفا

من اخذ القيادة منه، (لالالا، ابتعدي ، أنا القائد) مستخدما إياه النبر وبقوة لتأكيد موقفة من شخصية (الحمامة)، وهذا ما جعل من شخصية (الاوزة) تظهر وتتحدث عن قوتها وقيادتها لمجموعة الطيور، وللصقر حضوراً أيضا بقوله (ما هذا ما هذا، انا القائد) مستخدما لغة الإشارة بالتوافق مع اللغة اللفظية والتنوع بالإيقاع الصوتي .

يخرج (أبا الزعر) بحل فالجميع ينصت اليه، وهو جالس على الأرض تبدو على وجهه تعابير الحزن والتعب، وهو يغطي وجهه للتعبير عن حزنه لما يحدث لمجموعة الطيور من فوضى ونزاع وعدم استقرار.

وهنا يخرج صوت من بعيد يغطي الفضاء المسرحي (صوت المحيط) اذ يشترط عليهن لمن يعبر المحيط يكون قائداً للطيور، وكانت اول رد فعل للصقر اذ قال بان المحيط واسع، حاول أبا الزعر ان يقنع نفسه انه على قدر المسؤولية بحوارة الجانبي الذي اتسم بالهدوء حتى انه يصل الى الهمس مع الاوزة وتسأله عن قدرتها على عبور المحيط، واستخدمت شخصية (الاوزة) كلمات الطير نفسه استكمالا لبناء الشخصية الأدبية التي كتبها مؤلفها وفق مرجعيات الشخصية وصفاتها (واك واك واك) وهي كلمات دائما يسمعها الصغير والكبير من ذلك الطائر، كانت شخصية (أبا الزعر) تمني النفس بأن تسيطر على مجريات الاحداث اذ انها تنتقل حدث لاخر بالضحك لتثبت انها شخصية واثقه من نفسها عبر التنقل بالاداء الصوتي مع حركات انتقالية تسهم الى حدا ما بقوة تلك الشخصية، وهنا يطلق (صوت المحيط) السباق يتهيأ (أبا الزعر) للسباق استثمر بذلك حركاته الموضعية وجناحية متخيلا انه طائراً يطير ويحلق بالهواء مع هبوب الريح ليثبت قوته امام تلك الرياح القوية قبل بدء لسباق، تظهر شخصية (الصقر) وهي تتحرك بحركات انتقالية على خشبة المسرح باحثا عن شخصية الهدهد التي تتصف بالحكمة والذكاء .

شكل توافق الأداء الصوتي والحركي والاقنعة المستخدمة لتلك الشخصيات منظومة متكاملة لأداء الممثلين بوصفهم المحرك الأساس للأحداث التي جرت على خشبة المسرح باعتماد المخرج على طريقة (برتولد بريخت) في أسلوبا لأداء (الروائي) مستعينا بوسائل أخرى لتعزيز سمات الشخصية (الحيواني) كالأصوات والحركات والاقنعة، مستخدما أيضا(الوضوح ، والنبر ، والتنغيم ، والوقف ، وسرعة الإلقاء ، وقوة الصوت ، وشدة الصوت) كذلك استخدام الشخصية حركات التعبير عبر الوجه والاشارة دون تأثير القناع على مجمل الحركات كون استخدام القناع هنا فقط لدلالة الرمزية على الشخصية لا لباسها الصفات الحقيقية دون البشرية، ان الصراع القائم ما بين الطيور اتضح من خلال الحركات الموضعية والانتقالية كلا حسب مكانته ما بين الطيور اذ نجد ان الصقر ينتقل من مكان الى اخر وهو ينظر الى الاخرين بزهو وكأنه يقتنص منهم كما يقتنص من الفريسة، لهذا العرض إشارات شكلت لدى الباحث مجموعة من مناطق التشاكل ما بين منظومات حركية وصوتية وكذلك استخدام الأقنعة واكسسوارات تشير الى صفات الشخصية، فالقناع يحيلنا الى شخصية الطير دون تأثر الممثل عبر ادواته لأداء الشخصية، وكذلك الحركة والصوت المتضمن الصفة الازمة لبناء الشخصية داخل النص المسرحي .

النتائج والاستنتاجات

من خلال ما تقدم توصل الباحث الى النتائج والاستنتاجات التالية :

1. تظهر أهمية القناع في مسرح الطفل بشكل يفوق ظهوره في باقي أنواع المسارح الأخرى وذلك لحاجة الطفل الى توظيف التقنيات لتقريب الشخصيات والأفكار الى ذهنه .
2. يرتبط الأداء الصوتي والحركي للممثل ارتباطا مباشرة مع طبيعة القناع الذي يرتديه وما يوحي اليه لخلق التكامل بين هيئة القناع وبنية الأداء الصوتي والحركي للشخصية .
3. يصبح القناع عامل مهم من عوامل تجسيد مهمه أداء الشخصية من قبل الممثل.
4. يعد القناع بمسرح الطفل واحدا من اهم وسائل الاثارة والتشويق التي يستند اليها فن العرض المسرحي الموجه للطفل .
5. يتحول أداء الشخصية تحولا واضحا تبعا لطبيعة القناع الذي يرتديه الممثل من حيث الصوت والحركة.

References:

1- Abbas، I. (1978). *Trends in Contemporary Arab Poetry* (Kuwait، The World of Knowledge، The National Council for Culture، Arts and Literature.

2- Abdul Hamid، S. (2009). *Imagination from Cave to Virtual Reality*، Kuwait، Knowledge World Series، No. 360.

3- Al-Faki،I(2010) *Body Language*، Dar Al-Hayat Publicity & Advertising.

4- Al-Salem, M.T. (1996). *Recitation in the Children's Theater* - Building a Proposed System, PhD Thesis, unpublished, Baghdad,University of Baghdad, College of Fine Arts.

5- Asfour، J. (1981). *Masks of Contemporary Hair*, Cairo، Fasoul Magazine، Issue 4.

6- Barba، E، & others. (1999). *The Actor Energy*، translated by Suhair El-Gamal ,Cairo، Ministry of Culture، Cairo International Festival.

7- El-Soukkar، H. (1999). *Mirrors of Narcissus*، Specific Patterns and Structural Formations of the Modern Narration Poem، Beirut، University Foundation for Studies، Publishing and Distribution.

8- Hamada، I. (1994). *Dictionary of dramatic and Theatrical terms*، the term play weather، Cairo، Anglo-Egyptian Library.

9- Horace. (1970). *The Art of Poetry*، translated by Louis Awad، (Cairo، The Egyptian Public Authority for Authors and Publications).

10- Louise، P. (1990). *theatrical decoration*، 3rd floor، Cairo، Egyptian Public Authority for Book Press.

11- Mahdi، A. (1988). *looks at the art of acting*، Baghdad، University of Baghdad.

12- Messinger، J. (2008). *The Body Psychological Language*، translated by Muhammad Abdul Karim، Damascus، Aladdin Publishing House.

13- Mohamed,R & Hussein.R. (1972). *The Drama between Theory and Practice* ,Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing.

14- Mualla، N. (2004) *The language of theatrical performance*، Edition 1، Dar Al Mada for Culture and Publishing.

15- Mualla، N. (2006). *the mask in the theater*، Kuwait، Kuwait Magazine، the number 278، December.

16- Nicole. N. (2000). *The International Play*، Translated by Othman Nubah، Part 1، Giza، Hala Publishing and Distribution.

17- Obrasfield، A.(1996) Spectator School - Reading for the Theater، Ter: Hamada Ibrahim and others ,Cairo: Ministry of Culture، Cairo Festival، Supreme Council of Antiquities Press.

18- Saad، S.(2001). TheEgo - *The Other*, duplication of representative art)، Knowledge World Series، No. (274)، Kuwait: The National Council for Culture، Arts and Letters - Political Press.

19- Salbiya، Jamil. (1979) *The Philosophical Dictionary*، with Arabic، French، English، and Latin Phrases، Beirut، Lebanese Book House.

20- Saleh، Q.H. (1981) *Creativity in Art* ,Dar Al-Rasheed: Publications of the Ministry of Culture and Information، Series of Studies، 276.

21- Walton، M. (1998) *A New Look at Tragedy*، The Greek Concept of Theater، Mohsen Moselhi translated ,Cairo، The Supreme Council of Culture .

22- Walzi، H. (1971). *Personality Theories*، Ter: Faraj Ahmed Faraj and others ,Cairo: The Anglo Egyptian Library.

23- WSeldon، C. (no history) *History of the Theater*، Translated by Derini Khashaba ,Egyptian Foundation for Authors and Publications، Ministry of Culture and National Guidance.

24- Wilson، C. (1978) *The Human and His Hidden Powers*. Translation، Sami Khashaba ,Beirut، Dar Al-Adab.

Journals

1- Oda,R. K.(,2016, May), Actor performance features in the types of theatrical silent, *Al-academy Journal*, Issue No. (79), 226

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/17-30

Transformations of Actor's Performance between the Body and Mask Dualism in Iraqi Child's Theatre Shows

Hazem Odda Sewan [1]

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 7/8/2020…....Date of acceptance: 6/9/2020…....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract

The Child's theatre was and still is the most investing art for masks of all kinds (partial and total) for suspense, aesthetic and artistic purposes that meet the requirements of those performances. Here the actor's performance is associated with two tools, i.e. the body and the mask, where it has become a must to search for the performance transformations required in order to achieve the highest level of the right performance through this dualism. This urged the researcher to address this problem. Thus, the researcher has put forward an objective to identify the transformations of the character's performance between the body and the mask in the child's theatre shows. The research consists of a methodological framework and a theoretical framework, in which the dualisms of the body and mask, sound and motion, function and significance, are addressed. Then the researcher formulated indicators used as standards to analyze a sample consistent with his research limits. Finally, the research ends with results and conclusions. The most significant of these results is the direct connection between the voice and motion performance of the actor with the nature of the mask that he is wearing and what it signifies in order to create the perfection between the shape of the mask and the structure of the voice and motion performance of the character. The study has concluded with a list of the resources and an abstract in English.

Keywords: transformations- mask- child's theatre

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad, Hazemodda76@gmail.com.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/31-46

فرضية الحضور الجمالي لشخصية الدور في أداء الممثل المسرحي

ياسين إسماعيل خلف[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/5/3 , تاريخ قبول النشر 2020/7/22 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص البحث

يرصد البحث الحالي آليات تشكيل منظومة أداء الممثل التعبيرية (الصوتية والحركية) ، ومستويات بنائهما بما ينسجم والفرضية الجمالية للعرض المسرحي على وفق تماهي ماهو طبيعي، مادي (فسلجي) بما هو إفتراضي (جمالي) فلسفي وفني،والتي يسعى من خلالها الممثل المبدع إلى عدم تكرار صورة الشيء ومادته على وفق صورته الطبيعة الحياتية، لصالح إعادة إنتاج جمالي جديد تحكمه مجموعة علاقات دالة تتشكل على وفق خصائص وسمات (فلسفية وفنية) يتفرد بها المنجز الفني عن واقعه (مرجعه الطبيعي والوظيفي). وفقا لمعطيات حضوره المفترض وسبل بناء شخصية الدور وإرتباطاته بالفرضية الجمالية للعرض، لذا يرصد بحثنا آليات تحقيق المنظومة التعبيرية للممثل ويقف عند خصائص وسمات بنائها الفلسفي والفني (المهاري)، بهدف تعرف وكشف مستويات المسافة الجمالية بين حضور جسم الممثل الطبيعي (الفسيولوجي) وحضوره الفني والفلسفي (الثقافي) بوصفه دالاً علامياً فاعلاً، وقد خلص البحث لأهم النتائج الآتية:

- إن لحضور الممثل مستويات متنوعة ترتبط بطبيعة ومتغيرات شكل العلاقة الجمالية مابين المعطيات الطبيعية و الذاتية للممثل، وبين معطيات شخصية الدور (الجمالية) من جهة، وإرتباطاتها بفرضية العرض الجمالية من جهة أخرى.
- يتجلى حضور الممثل في عملية التجسيد الإبداعي في ثلاث مستويات متوافقة.

. المستوى الخارجي: مادي، طبيعي (فسلجي)، والمستوى الداخلي: (نفسي)، وستوى موضوعي ،جمالي (فلسفي، فني).

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، Yaseenismail62@gmail.com.

المنظور المنهجي:

يوصف الفن باختلاف أنواعه وأشكاله الجمالية عبر تشكيلاته (السمعية، والبصرية)، بأنه المجال والفضاء الأوسع تمثلاً لثقافات الشعوب، والحيز الأنسب لتفاعلات العلوم والآداب كافة فضلاً عن كونه تجربة إنسانية، إجتماعية لها إرتباطات نفسية، وثقافية، عبر تظافر مجموعة أدوات تعبير منها ماهو مادي، عضوي (فسلجي) ومنها مايمكن أن نصفه بـ(الأثيري) يسعى من خلالها الفنان دائماً الى عدم تكرار صورة الشيء ومادته (مرجعه) على وفق طبيعته الحياتية، ويأتي الفن المسرحي في مقدم الفنون التي تواجه صعوبة كبرى في تطويع طبيعية مادته وخصائصها النفعية والعملية، فضلاً عن قوانين إشتغالاتها لصالح فرضيات طبيعته الفلسفية والفنية معاً، ذلك بوصف أن عنصره الأساس في عملية التجسيد والتعبير الإبداعي هو(الممثل)، وهو الأداة الأكثر طبيعية بين عناصر العرض لصفاته البشرية، إلا أنه هو في الوقت ذاته الحامل العلامي الأكثر تصدراً بين تلك العناصر، إذ:" إن ما يضفي جاذبية على - فن المسرح – هو الجسد الحي للممثل، بوصفه أداة للتعبير"(Carlson, 1999, p.155)، لذا فقد إنبرت له جل التجارب والمختبرات، والورش المسرحية العالمية منها والمحلية، فضلاً عن مناهج المؤسسات الأكاديمية، بالبحث (معرفياً وتطبيقياً) في متغيرات علاقاته وتحولات آليات إشتغال منظومته التعبيرية بين طبيعته البشرية(صوتاً وجسداً) والفرضية الجمالية لبناء شخصية الدور المسرحي، في محاولةً لإكتشاف طرق وأساليب جديدة تمكنه من تجاوز حضوره الطبيعي، لصالح الحضور(الأثيري) - حضور (روحي، فلسفي، و فني) للشخصية، ليصبح حضورها دالاً جمالياً أكثر فاعلية وتأثيراً في حمل المدلول عبر جملة من المتغيرات والتحولات لتحقيق الرؤية الجمالية للعرض بما يعزز قدرة تحول سائر العناصر الأخرى التي تشترك معه في بناء وإيصال الرسالة للمتلقي، سعيا منه ليكون:" ملتقى طرق الشفرات البصرية والسمعية، مع الشفرات الإيمائية والصوتية واللغوية المتفرعة عنها "(Uppersfield, 1996, p.171)، غير أن الطبيعة البشرية (الفسلجية) لجسم الممثل، صارت من أكثر المشاكل والصعوبات التي تواجه عملية التجسيد سواء كان الممثل مبتدءاً أو محترفاً، سيما تحت وطأة التطور التقني، والثورة الرقمية في عروض الـ(Show)، مما يسهم في تعطل الجانب الإبداعي ويسهم في إنحصار عملية الأداء بالنمط، والسائد التقليدي، بل وفي الأغلب يسقطه في الحياتية الفجة، سيما وإن تنوع تجارب مدارس التمثيل ومناهجها في سبل إعداد الممثل وإعداد الدور التي جعلت من الممثل بمنزلة لاعب سيرك، وراقص تعبيري، ومغنٍ (أوبرالي)، وعازف موسيقي، ومبارز، ورسام، إذ أصبح حضوره بمثابة " لاعب إكروبات يمشي على الحبال ويدنو كل ليلة من لحظة موته وهلاكه "(Lowcol, 1997, p.22)، وهذا يحوجه إلى وفرة تعبيرية تمكنه من تصدر عناصر العرض بمختلف تنوع إتجاهاته الجمالية، لذا بقي الممثل محور أساس للبحث والدراسة بوصفه منظومة تعبير معقدة من حيث آليات وسبل تشكيلها تشكيلاً جمالياً، إذ لم يتوقف الباحثون والمشتغلون بجماليات التمثيل عن دراسة طبيعة وشكل المواجهة بين الممثل وشخصية الدور سواء على مستوى التجربة العالمية أو المحلية، وإذا ما رصدنا جغرافية خارطة الممثل في التجارب المسرحية، فإننا نلمس تلك المواجهة وصراعها الجمالي وتحولاتها، وكذلك نلمس إنعكاساتها على طبيعة إشتغالاته في التجربة المسرحية بشكل عام، سيما في التجربة المسرحية العربية والعراقية منها، غير أن هناك نسبة كبرى بين ماحققته التجارب المسرحية العالمية، وبين

المتحقق في أداء الممثل، في عروض المسرح العربي والعراقي، إذ ومن خلال الرصد والمتابعة، والتجربة المعرفية، والميدانية للباحث، نرى أن الممثل المسرحي غالباً ما يصدر سماته العامة (طبيعته البشرية الشخصية) على حساب سمات وخصائص شخصية الدور من جهة، وخصائص وسمات التجربة الفنية الإبداعية، فنراه يتحرك ويتكلم بطريقة لاتكاد تنفصل عن طبيعة سلوكه الحياتي العام الذي نراه فيه خارج اللعبة الفنية، ونراه يسعى عمله هذا خلقاً وإبداعاً لأنه حقيقي لا ينفصل عن طبيعته الشخصية الحياتية، بعيداً عن القيم التعبيرية (إجتماعية كانت، أو نفسية، وثقافية)، بل وحتى عن القيم الفنية ودلالاتها، حيث يبدو في نظره أن لاعلاقة للأخيرة (القيم المفاهيمية ومسوغها الجمالي) بتكوين وبناء شخصية الدور، مكتفياً بالتركيز على المشاعر الظاهرة التي تولد له جملة من الأفعال النمطية والـ(كلائش)، (بكاء، ضحك، غضب، نهوض، جلوس، أكل، شرب..الخ من السلوكيات الطبيعية السهلة والمباشرة) تلك التي يستطيع الوصول إليها المبتدؤون من الممثلين دون عناء كبير، في حين أن مهمة الممثل في التجسيد الإبداعي تتعدى ذلك، إذ: " يعبر الممثل عن الشفرات اللاواعية، والآيديولوجية، والثقافية، وترتبط به جميع العلامات"(Uppersfield,1996,p.171)، مما يشكل بونا شاسعا مابين طبيعية حضور الممثل (الفسلجي - جسداً وصوتاً-) وحضوره الإفتراضي (الروحي، الأثيري) بما ينسجم مع متطلبات اللعبة المسرحية وفرضيتها الجمالية، لذا يجد الباحث الحاجة والضرورة للتصدي لتلك المشكلة بالدراسة والتحليل المعرفي بما يعزز الجانب التطبيقي لتجربة أداء الممثل في التجسيد الإبداعي وتجاوز معطيات(جسمه الطبيعي) لصالح الإتصال الجمالي بجوهر، وموقف الشخصية الدرامي من جهة، والفرضية الجمالية للعرض من جهة أخرى.

لذا يلخص الباحث مشكلة بحثه في السؤال الآتي:

كيف تتشكل مستويات التعبير مابين الحضور الطبيعي للممثل، وفرضية الحضور الجمالي (الفلسفي، والفني) لشخصية الدور ؟

وتكمن أهمية البحث الحالي بوصفه دراسة نظرية (معرفية) تفيد في:

- تطوير القدرات الأدائية للممثل المسرحي(معرفياً، وفنياً)، عبر تحليل وإدراك مستويات المسافة الجمالية ما بين حضوره الطبيعي(الفسلجي)، والحضور الإفتراضي لشخصية الدور على وفق معطيات جمالية (الفلسفية والفنية) تفرضها الطبيعة الجمالية للتجربة الفنية، كما يفيد المخرجين والكتاب المسرحيين، في إيجاد وسائل تعبير تتعدى الصياغات الأدبية، وتفعيل الخطاب البصري والسمعي للممثل بوصفه حامل علامي، سعياً لتحقيق الدهشة، والإثارة، والمتعة الجمالية.

أما هدف البحث فيتلخص في:

تعرف وكشف مستويات المسافة الجمالية بين حضور جسم الممثل الطبيعي (الفسيولوجي) والحضور الجمالي لشخصية الدور المسرحي بوصفه دالاً علامياً (فلسفياً، وفنياً). ويتحدد البحث موضوعياً بدراسة بناء منظومة أداء الممثل التعبيرية (الصوتية والحركية)، في ظل معطيات الحضور الطبيعي والجمالي.

- تعريف بالمصطلحات.

أولاً: الحضور الطبيعي: مصطلح يعرفه الباحث إجرائياً بأنه:- حضور جسم الممثل الطبيعي (فسلجياً)، صوتاً، وحركة، وتكوينه الداخلي ضمن فضاء معطيات سلوكه الحياتي الشخصي، قبل إتمام عملية التجسيد والتماهي مع شخصية الدور بكافة معطياته الأدبية والدرامية والفنية.

ثانياً: الفرضية الجمالية: مصطلح يعرفه الباحث إجرائياً بأنها: ((مقترح فلسفي وفني لشكل وطبيعة حركة عناصر العرض جميعاً، وهي رؤية المخرج، ومعالجاته الفلسفية، والفنية لشكل العرض (تحليلاً وتفسيراً وتأويلاً للنص الدرامي)، والتي تشكل مرجعاً أساس في عملية التجسيد الإبداعي للممثل المسرحي)) .

المنظور النظري:

اولا:مستويات العلاقة الجمالية في التجسيد الإبداعي للممثل المسرحي.

لم يعد وصف أداء الممثل بأنه عملية تركيب لما هو متشابه حد التطابق بين شخصية الممثل وشخصية الدور عبر شدة وقوة تماثلهما، ينسجم مع معطيات التجربة المعاصرة للعرض المسرحي، إنما أصبحت لعبة النقيض مع الدور هي عنوان الأداء، لعبة تسمح بإنتاج وعي جديد بحيثيات ومعطيات خطاب شخصية الدور المسرحي من جهة ولواقع وطبيعة التجربة الجمالية للعرض من جهة أخرى، لذا نجد من الضرورة أن نميز مابين القيم الجمالية في كل من(الطبيعة، والفن)، لإدراك شكل وطبيعة خصائص العلاقة الجمالية لتجربة الممثل في عملية التجسيد الإبداعي، حيث تصنف الدراسات الجمالية ميدان تلك القيم إلى ثلاثة أنواع مستقلة، (حسية، وشكلية، وقيم إرتباطية، أو تعبيرية) كل منها يوصل إلى إستجابة من نوع خاص تختلف في موضوعيتها وأساليب التعبير عنها، (See: Mead, 1969, pp.360-363)، غير أن كثيراً من الإستجابات التي كانت تعد ميول (غريزية وطبيعية) قد ثبت علمياً إنها مكتسبة (إتفاقية) لاوجود لعلاقة طبيعية أو عليّة بين الرمز اللغوي ودلالاته، بل ان كثيراً من تلك الإستجابات التي كان يعتقد بإنها عامة وشاملة، أتضح إنها مجرد أنماط حضارية منتشرة داخل جماعة معينة، سيما وأن الدراسات الإنسانية قد فندت تلك الإستجابات المباشره مابين الرموز ودلالاتها بناءً على مستوى التماثل وأوجه التشابه والإختلاف مابين المحاكي والمحاكى، أو الشكل والمضمون الناتجة إما عن قوانين طبيعية ووظائف نفعية، أوعن مدلولات ثقافية، وحيث إن العمل الفني هو موضوع مركب تدخل فيه عناصر حسية كما تدخل فيه عناصر خيالية وفكرية (...) لم يعد هناك أي تناقض بين الفكرة والخبرة الحسية، فالعمل الفني لابد له من أساس حسي للتعبير عن الفكرة(...) إذ يمكن للأعمال الفنية أن تتفاوت وتتفاضل من حيث تضمينها لهذه القيم بحسب إحتياجات التجربة الفنية والجمالية. لذا فإن الأهمية النسبية لكل نوع من تلك القيم، إنما تمثل اختياراً ليس شخصياً فحسب، بل هو فريد من نوعه لإرتباطه بالأصالة والإبداع، وعليه فإن عالم التجربة الجمالية ليس أصلح مكان للبحث عن القيم الموضوعية بمعزل عن الذاتية منها أو العكس، إذ:" يمكن للصورة أن توجد على مستوى التقديم Presentation أو على مستوى التمثيل Re presentation، أي بالاضافة إلى أنها تنظيم معين للألوان أو للأصوات أو الحركات، يمكن أن تكون تنظيماً للجانب الفكري أو الوجداني أو الايحائي أو للعناصر الدرامية (...)، إنها تنظيم للتجربة الجمالية كلها " (Helmy, 1973,

p.42)، وبوصف (المحاكاة الفنية) تعبيراً وعلامة صناعية حتى وإن كان في بعض دلالاتها تبدو طبيعية، فإن للقيم الشكلية دوراً بارزاً في رسم التعبير، أو الرسالة المراد بثها للمتلقي إذ:" العمل الفني لايكمن في جمال موضوعه حسب، بل في جمال إسلوب التعبير عن هذا الموضوع"(Gombrich, 1966 p.135) . وهذا يعني أن وسائل التعبير هي التي تكشف عن جماليات المحاكاة ومضامينها. وإن أي موضوع – سواء كان جميلاً أم قبيحاً – يمكن ان يتحول الى عمل ذي قيم جمالية إذا ما أحسن التعبير عنه فنياً، وفي الوقت ذاته فإن تصدر قيمة محددة من تلك القيم الحسية، (الشكلية، أوالإرتباطية)، لايعني إنعدام الأخريات، ففي الوقت الذي يغلب على فن التصوير(الرسم) مثلاً، القيم الحسية والشكلية، فأن هناك قيماً تمثيلية فيه، مستمدة من الطبيعة مثل المكان والضوء والحركة والسطح والوزن، كما يمكن أن يتضمن تعبيراً عن قيم فكرية مستمدة من الحياة الانسانية مثل التعبير عن بعض الآراء الفلسفية والدينية والإجتماعية والسياسية، وإذا كان هذا يحدث مع فن الرسم بوصفه ظاهرة ثقافية بالدرجة الأولى، فكيف هو مع فن التمثيل المسرحي القائم على فعل التجسيد الحي والمباشر بوصفه ظاهرة إجتماعية أيضاً، ولو رصدنا الطروحات الجمالية التي إهتمت بالمشكلات المذكورة والتي قدمت تحليلاً جمالياً للمحاكاة منذ أواخر القرن الثامن عشر حتى أوائل القرن العشرين لوجدنا ثمة متغير جوهري لمفهوم المحاكاة وقيمها الجمالية تركزت عنده جلّ التحليلات الفلسفية للمنهج الإبداعي، حيث يفرق(كانط/ Kant) مابين الجمال في الطبيعة، عنه في الفن بالإشارة الى إن جمال الطبيعة شيء جميل، بينما جمال الفن تصوير لشيء جميل، والفارق هنا هو كالفارق بين الصناعة المقصودة والنشاط التلقائي، بوصف الفن يصدر عن إرادة تبني نشاطها على العقل، فقد نسمي مايقوم به النحل عملاً من أعمال الفن، إلا أننا حالما ندرك ونتذكر أنه ليس ثمة تأمل عقلي يشكل أساس عمله، فإننا نقول في الحال انه نتاج طبيعي لغريزته، ولانعتبره فناً إلا إذا نسبناه الى الخالق، أي إن التفوق الذي تحرزه الفنون يكمن في الأوصاف الجميلة التي تضفيها على الأشياء التي قد تكون في الطبيعة قبيحة، أو مثيرة للاستياء، فالأمراض ودمار الحرب ومظاهر الغضب الشديد وما شابه ذلك يمكن أن توصف في قطعة أدبية جميلة، أو في لوحة، أو عرض مسرحي، أو فلم... الخ، فيدخل في الجمال الفني المجاز، والإستعارة، والتشبيه الرمزي المفترض، أو المجاور وجميعها يستند الى لغة تعبيرية، إلا أن هناك نوعاً واحداً من البشاعة، أو القبح لايمكن أن يعرض بإنسجام مع الطبيعة دون أن يحطم كل بهجة جمالية ألا وهو القبح الذي يثير الاشمئزاز، والجمال الفني لدى (هيغل) يسمو على الجمال الطبيعي لأنه جمال لامتناهٍ وحر، و يرى إن الفن هو خلق للروح، والتقليد الأمين لما هو موجود أصلاً، معناه حرمان الفن من حريته ومن مقدرته على التعبير، حيث أن الإنتاج الفني يستمد قيمته من مضمونه بقدر مايصدر هذا المضمون عن الروح، وإن الانسان يظهر براعته ومهارته في المنتجات المنبثقة عن الروح أكثر مما يظهرها في محاكاته للطبيعة بالمعنى التقليدي حيث:" الطبيعة هي الجمال الناقص، لأنها لاتبرز الفكرة بشكلها الكامل".(Hegel, 1981, p.61),لذا فإنه يرفض بشدة المحاكاة التي تقوم على أساس الإستنساخ البارع للأشياء، كما هي موجودة في الطبيعة، ويؤكد على أن الطبيعة لايجوز أن تكون القاعدة أو القانون الأعلى للتمثيل الفني أو المحاكاة، في حين يرى الفيلسوف الالماني (شوبنهاور Schopenhauer- 1860/1788) أن الجميل في الطبيعة يتفق مع الجميل في الفن في بعض الخصائص إلا أن مايميز الجميل في الفن أنه لايرتبط بالوظيفة النفعية

المباشرة فحسب، فهو يضع الجمال الطبيعي في مرتبة أدنى من الجمال الفني، حيث يحدد الموضوع الجميل بأنه:" ما يظهر أو يكشف عن المثال الكامن فيه بطريقة واضحة معبرة"(Tawfiq, 1983, p.159)، والطبيعة تجاهد من أجل التعبير عن المثال الكامن في كل موضوع من موضوعاتها، أما الفنان فيكون لديه تصور مسبق، أو توقع لهذا المثال، أو الجميل، وهذا يعني أن المثال يصل إلينا من خلال العمل الفني أكثر مما يصل بطريقة مباشرة من خلال الطبيعة والعالم الواقعي. (Looking: Tawfiq, 1983, p. 128) . وفي ضوء تلك الفكرة فإن هناك دائماً شيئاً زائداً في الفن لاتتضمنه الطبيعة (تحسين الطبيعة وتعديل قوانينها) . لذا فقد رفض (شوبنهاور) تماماً فكرة المحاكاة بمعنى الاستنساخ بوصف الفنان عندما يحقق الجميل في عمله الفني لايحاكي الطبيعة كما هي طالما إنه لايتلقى معايير الجمال منها، وإنما هي من خلق عقله(التأمل العقلي) فهي متضمنة فيه بطريقة قبلية، ومن الواضح ان رفضه لمحاكاة الطبيعة متعلق بوصفها(تقليد - Imtation -)، وإذا ما إستطردنا كل الطروحات الجمالية والفلسفية، فإننا نخلص بالنتيجة بأن الطبيعة لاتبدو جميلة إلا بالنسبة إلى الذي يتأملها بعين تعيد لها ترتيب عناصرها على وفق دراسة وتحليل عللها وتضفي عليها ماينقصها من قيم جمالية (فلسفية، فنية)، وفي ضوء ماتقدم فأن المحاكاة بالمفهوم الفني الابداعي إنما ترتبط بالمكون الجمالي أكثر من إرتباطها بالمكون الطبيعي، أو الجميل، والحقيقي الثابت، والمطلق في الطبيعة يصبح نسبي في جوهره، فيؤثر تأثيراً جمالياً معبراً، .أما على مستوى القيم الشكلية، فإن منطاق الطبيعة نجده محدوداً قياساً بالفن، حيث أننا نلمس يسر العلاقات الشكلية الطبيعية وذلك لأن: "الطبيعة قد تفتقر من وجهة النظر الجمالية، الى التنظيم والوحدة، فالجمال الطبيعي قلما يكون له (بداية، ووسط، ونهاية)، على حين أن ما نسميه بـ(الذروة) لا يكاد يكون معروفاً في العالم الطبيعي، وأية مركزية قد نصادفها إنما هي عادة مؤقتة، كما يحدث عندما يتعين علينا أن نتأمل منظراً طبيعياً من موضع معين بالذات، لكي يبدو بديعاً"(Tawfiq, 1983, p.367)، في حين تمثل الاستجابات البشرية الأساسية لبيئتنا الطبيعية إرتباطات حقيقية يكون من المؤكد ان لها قدراً من الموضوعية يفوق ما لأية محاكاة لها في الفن، لذا لا يتجنب (أرسطو) الفكرة الأدبية فقط للتمثيل، وإنما يحافظ على توتر دقيق بين متطلبات المحاكاة ومتطلبات البيئة الجمالية للمحاكاة، وعليه يجب على الفن أن يماثل الطبيعة – وفي الوقت ذاته – ينجز نظاماً بنيوياً محدداً خاصاً به. ومن أجل هذه المماثلة يقيم (أرسطو) تعارضاً مابين (الشاعرالفنان) و(المؤرخ)، حيث يعكس الأخير ماهو خاص وحقيقي، بينما يعكس الفنان ماهو كوني وكلي وشامل وما يشير للحقيقة الجمالية (النسبية) (See: Aristotle, 1967, p.64.). ومما تقدم يتبين للباحث أن الصيغة التي عبر بها التفكير الجمالي، كان محورها التقابل بين الجمال في الطبيعة والفن، وأن الفارق الرئيس بين الميدانين، إنما يكمن في أن القيم الموجودة في الفن تكون سماتها (الفلسفية والفنية) أشد تنوعاً، وتعقيدا، وإمتلاءً من مثيلتها في الطبيعة، ولاسيما في علاقاتها الشكلية وقدراتها التعبيرية، وإن التوسع الحاصل في القيم الجمالية للتجربة الفنية، قد تجاوز كثيراً النطاق التقليدي (الأولي) لمفهوم المحاكاة بوصفها تقليد – Imitation-، تبعاً لمتغيرات العلاقة الجمالية والدلالية لتلك القيم التي إرتبطت إرتباطاً (ديناميكياً) بمتغيرات المفهوم الأمر الذي أدى إلى تنوع وإختلاف المذاهب والاتجاهات والاساليب الفنية بحكم تباين مستويات المماثلة مابين المحاكي والمحاكى، لذا فإن الخصائص الجمالية لحضور الممثل ضمن عمليات التجسيد الإبداعي لاتتعلق،

ولايجب أن تتعلق بثبات (الدال بالمدلول)، أو(الشكل بالمضمون) . ورسوخاً أو إستقراراً مطلق، لأنها جمالياً إنما تخضع لمعاييرسمتها التغير والتحول والتبدل الدائم تفرضه متغيرات فلسفية وفنية شتى، حيث تتبدل تبعاً لتغير وتبدل متطلبات وحاجات – جمالية متحولة - لذا فإن، المعيار الجمالي لمستويات المماثلة والحضور في عملية التجسيد الإبداعي للممثل المسرحي، إنما يخضع لجوهر متغيرات ذلك التماثل، ولطبيعة ونسبة الحركة (الديناميكية) لكل عناصرالمماثلة (التقليد والتعبير)، حيث يشد (التقليد) بإتجاه المرجع، أومدلول النص بينما يتجه (التعبير) بإتجاه المضمون المنتخب(مدلول العرض وتأويلاته الجمالية) .

ثانيا: مستويات حضور الممثل في التعبير الإبداعي.

إن مايميز اللعبة المسرحية بكافة عناصرها (الدرامية والفنية) وأنساقها، التي لا تنفصل عن بعضها في عملية التجسيد الإبداعي، إنها ترتبط بعلاقات جمالية متزامنة تعمل بتوافق وإنسجام مع النسق اللفظي والحركي للممثل (تركيبياً وتكوينياً) لتحقق دالاً علامياً متكاملاً، حيث تتظافر في كل موحد - النسق المكاني، والضوئي، واللوني، ونسق الأزياء، والملحقات الأخرى - ولاتقف عند حدود مرجعها (النص الأدبي) بوصفه عنصراً أساس من عناصرها، ولاعند أنساقه (الظاهرة أوالمستترة) المباشرة، بل تتعداه فتتوالد جراء ذلك قراءات جمالية عدة، فتظهرلنا نصوص أخرى جديدة، قد لاتنفصل تماماً عن مرجعها(النص الدرامي)، لكنها في الوقت ذاته لاتتماثل معه حد التطابق، ويأتي (نص الممثل) (صوتاً و جسداً) قيمة تعبيرية ومركزا أساس للتواصل الإبداعي، فتتعاظم أهميته في المسرح كونه حاملا تجتمع عنده علامات العرض ورسائل خطابه المرسل كافة، فهو إذن خازن لنصوص عدة، ومن اللافت هنا أن نتجاوز المعنى التقليدي لمفهوم النص، فنصفه بـ (النص الحي) كونه يرتبط بمشروع إشتغالات منظومة أداء الممثل التعبيرية، وإفتراضات جمالية(فلسفية، وفنية)، فضلاً عن إكتشافاته لبواطن والمكامن المستترة من شخصية الدور ومعطياته الدرامية (السيكوفسلجية)، تلك الإكتشافات التي تمثل له وللعرض، كتابة جديدة لعوالم الشخصية وأفكارها، وتركيب عواطفها، فيكون بذلك نص يشتمل على شكل، وطبيعة مجمل حركة أنساق منظومته التعبيرية(صوتية، جسدية، حسية، ذهنية، وعقلية، معرفية، مهارية)، حيث:"إن إستخدام الخاصية الكيفية – اللاواعية – أثناء إعادة عملية إبداع الدور(عملية إنتاج شخصية الدور بالوصف الإبداعي) شيئاًمرغوباً فيه للغاية"(Stanslavsky, 1983, p.492)، فيتجلى عندئذ حضور الممثل على خشبة المسرح عبر تعبيراته التي تقع في مستويين:

- مستوى داخلي: وهو المستوى الـ(نفسي - Psychology-)، و يركز فيه الممثل على المتن التعبيري الذي ينتج من خلال إسلوب توظيف الطاقة الروحية المخزونة في جسد الممثل وفقاً لبواعثها الشعورية، والإنفعالية، ودوافعها فتتحول إلى أفعال حركية تتجه بزخم، وسرعة ومسافة (زمكانية) يتحدد في ضوءها المستوي (الدلالي والشعري) في لغة الأداء التعبيري.
- مستوى خارجي: وهو المستوى الـ(طبيعي –Physiolgy -) ويركز فيه الممثل على أفعاله العضلية (حركية أو صوتية) والتي ترتبط بجسده ضمن بنية فضاء حيزيته(الصغرى أو الكبرى)، وعلاقات جسمه بما يحيط به أو يتواجد فيه من أشياء وكتل وشخصيات وفراغ وجمهور، ومنه تنشأ حالة الإتصال والعلاقات المختلفة بين طرفي الباث والمستقبل.

وبهذا الوصف فقط يمكننا القول أن حضور الممثل لاينبغي أن يكون حضوراً طبيعياً فحسب، أو شكلاً مجوفاً في فضاء المسرح، إنما وبفرضية المبدأ الجمالي للفن يجب أن يكون بمثابة عنصر تشكيلي في فضاء علامي رحب، أي أن كافة تنقلاته الحركية وتشكيلاته (الصوتية والجسدية)، لابد لها أن ترتبط بمعنى تدل عليه بوصفها هي الموضوعات التي تمنحه زخم من الإشارات والعلامات الدالـة، إذ:" إن الحركة بوصفها فعلاً (فيزياوياً) إنما يجب أن تنطلق بدافعية، لتثير كل القوى الروحية لطبيعة الممثل الإبداعية كما لوكانت تتشرب كل من روح الشخصية والممثل معاً، لتعكس شدة إنتباهه وإيمانه بفعل أداءه." (Zakhoa, 1999, p. 205) .. لذا فإن حضورالممثل (جسداً وصوتاً) على خشبة المسرح، حضوراً طبيعياً فحسب، ليس له قيمة (أستطيقية) تذكر، إلا عندما ينظر إليه من خلال لغة تعبيرية دالة، وأيضاً من خلال تظافر علامات اللاوعي والقوى الحدسية التي ألفها في (نصه الحي) والتي يسعى لتجسيدها على شكل صور وتشكيلات تعبيرية صوتية وحركية ضمن (تكنيك- Technique-) معين، سيما وأن الجمال الطبيعي ليس موضوعاً للتذوق والنقد الفني، وإنما يدرك الجمال من خلال الوعي الإنساني، فضلاً عن حركة اللاوعي والحدس المستفيض من المعرفة، والعمل الفني هو نشاط وعي الإنسان بمحيطه وإدراكه له إدراكاً حسياً وحدسياً في الوقت ذاته:" إن المنفعل حقيقة بالحزن أو بالغضب، لايقدم لنا إلا الإنفعال العادي والشائع، أما في التشخيص الإبداعي فتظهر البراعة والقدرة على الإقناع، ولهذا فإن الحالة الإولى تثير فينا الإظطراب، بينما في الثانية نسعد"(Cole, 1997, p. 38)، وهذا بطبيعة الإستنتاج النظري يدل على أن حياة جسم الممثل(الفسيولوجية) لايمكن أن تنعكس في حياة روح شخصية الدور، إلا في حالة توافر شرط أساس، هو أن يكون فعل الممثل على خشبة المسرح فعلاً أصيلاً، هادفاً، مثمراً، مرتبطاً بروح شخصية الدور ضمن معطيات الموقف الدرامي، وفي إطار دلالاته (الفلسفية والفنية) .، لذا فإن توافق الخطين أو المستويين (الداخلي والخارجي) وإتجاههما نحو هدف إبداعي مشترك، هو مايضمن للفعل الدرامي أن يحتل الصدارة في الحيز الجمالي بعيداً عن الحياة الطبيعية لجسم الممثل السائد حياتياً، فمثلما أن لكل كائن حي هيكل (فسيولوجي) يحفظ له الوجود والإستمرار بالحياة، وله أيضاً سلوك حياتي (داخلي) محدد، فإن لشخصية الدور الإنساني أبعاد ومستويات، ومعطيات تتشكل ضمن منظومة أنساق(طبيعية، وإجتماعية، ونفسية، وثقافية) محددة (See: Stanslavsky, 1983, p. 63)، قد لايدرك الممثل تفاصيلها أو وسائل التعبير عنها إلا إذا ماسبقتها مجموعة إجراءات جمالية (معرفية، ومهارية) تتعلق بمؤشرات الـ(ماذا، ولماذا وكيف) :.

- مؤشر الـ(ماذا ولماذا) -: وهو دال على طريق الإبداع، ويرتبط بالوعي والمعرفةودراسة العلة أو مسوغ الفعل أو الموقف أو (المدلول) بكافة نواحيه وأشكاله.
- مؤشر(الكيفية) -: وهو دال على طريق الإبداع، يرتبط بلاوعي (الممثل، وشخصية الدور) على حد سواء، وبالحدس وطبيعة التجربة.

المنظور التحليلي

أولاً: مستويات العمليات العقلية في أداء الممثل الإبداعي.

تحدد لنا الدراسات(الفسلجية) للعمليات الإبداعية في المنجز الإنساني بشكل عام وللفنان بشكل خاص على وفق مستويات إشتغالاتها وفاعلية تحرر الخلايا المخية، والعصبية لها فتصنفها بأنها تتفرع إلى(عمليات عقلية ودماغية، ومخية)، وعلى وفق نسبة تصدر أحدهما على الآخرى تتشكل العملية الإبداعية، إذ يميز (بافلوف) بين الأساس(الفسلجي) للدماغ - العمليات العقلية والمعرفية كـ(التفكير والإنتباه والتذكر والخيال)، وبين المحتوى النفسي (السايكلوجي) لتلك العمليات، الذي هو في حقيقته إجتماعي المنشأ. (See: Abdul Haider, B.T., p. 127)، كما تشترط تلك الدراسات جملة من العوامل والأنشطة العقلية بوصفها عوامل مشتركة للعملية الإبداعية، والتي نجملها بالنقاط الآتية: (See: Nazmi, 1985, p. 36) .

1. الحساسية تجاه المشكلات والمواقف - والحساسية هنا تعني (الإحساس بقيمة وصورة الأشياء، وإمكانية التعبير عنها بما يضمن إيصالها للآخر بشكل سليم.
2. الطلاقة - وهي عملية تسهيل التداعيات في (التفكير، اللفظ، المعان، التعبير) .
3. المرونة - وتمثل عامل نفسي ومعرفي للعملية الإبداعية، وهي مرونة التفكير وإمكانية تغيير مساراته بشكل (ديناميكي) على وفق متطلبات الموقف والحالة، وإمكانية بناء علاقات قديمة لصالح موقف ومتطلب جديد.
4. الأصالة – وهي الميل الى فكرة التجديد والبراعة في التوصل الى حل المشكلة الجمالية، أو القدرة والإمكانية على الإستجابة لصورة الواقع بصور غير معتادة وغير شائعة.
5. إعادة تركيب البنى بصيغة جديدة.
6. القدرة التحليلية والإستعداد للتجريب.
7. الإستعداد للتأليف والإبتكار والإضافة.
8. التنظيم المترابط.
9. تجاوز ماهو مباشر وبديهي في الشكل والمعنى والقدرة على النفاذ لعمق الأشياء وبواطنها.

ويرى الباحث أن الجانب (|الفسلجي) | لا يحدث بمعزل عن بيئة تواجده، ولا يوجد إلا في ظروف تاريخية معينة (ثابتة أو متغيرة)، وعلاقات إجتماعية ونفسية وثقافية، ولكي تكتسب العملية الفنية صفة الإبداع لابد من توافر إشتراطات، وأسس تتحكم في رسم مسارات وأشكال السلوك الإنساني، التي نلخصها بالنقاط الآتية) ينظر: ((See: Abdul Haider, p.145-146

1. الأساس الجسمي (المخ الفسلجي) موروث.
2. الأساس البيئي (إجتماعي، ثقافي) مكتسب
3. الأساس النفسي، ويتشكل من الواقع (الطبيعي، الإجتماعي، والثقافي) وإنعكاساته، التي تتحول إلى قوى تحفز المرء على إستثارة المناطق المخية الثلاث للدماغ (قدرة الإدراك الحسي، قدرة الإدراك اللغوي أو الرمزي المجرد، وقدرة التوازن بين الحسي والمجرد)، الى أقصى حد وعلى أفضل درجة.

ومن هنا تأتي أهمية إعداد الممثل المسرحي لنفسه أولاً بوصفه الأداة التي تتصدى لكل تلك العمليات، ثم تضفي عليها أبعاداً أخرى جديدة يفرضها المعطى الجمالي لعملية التجسيد عبر إعداده لشخصية الدور الذي يلعبه، إعداداً معرفياً ومهارياً لكي يحرر نفسه من كل العوائق الطبيعية، التي تحد من عملية التجسيد الإبداعي ويحقق له حضوراً فاعلاً إفتراضياً يراعي فيه حضوراً جديداً لروح شخصية الدور وطبيعتها الجمالية، حيث: " إن الحدث المسرحي ليس بديلاً مساوي للحدث الحياتي، إنه يجري على سطح الإبتكار، وليس على السطح الواقعي،(Christer, 2001, p. 82).

ثانياً: مستويات الحضور الـ(بلاستيكي) في أداء الممثل.

لم يتوقف البحث المسرحي عن كل مامن شأنه أن يعزز من تطوير عمل الممثل سيما مايتعلق بطبيعة العلاقة مابين الحضور الطبيعي والإفتراضي، ومستوياتها الجمالية، حيث تأتي تجارب (مايرهولد)، لتؤكد تلك العلاقة عبر بحثه عن سبل تحويل جسد الممثل الى دال فاعل شديد (الأسلبة) لإعتقاده بأن مسرح سابقه (ستانسلافسكي) لم يقدم سوى الطبيعة المستعارة من ممثلي (مسرح دوق ساكس مينغن – جورج الثاني --) عبر إعادة صنع الطبيعة بصورها الأصلية، فإقترح مسرحاً بديلاً آخراً، هو مايسميه بـ(المسرح الشرطي)، إذ إن العمل الفني لايستطيع أن يؤثر إلا عبر الخيال، وهو شرط حتمي للفعل الجمالي، فلاينبغي أن يقدم العمل الفني لمشاعرنا كل شيء.(ينظر: (Helmy, 1973, p. 42)، حيث يرى بأن ذلك هو الأكثر صدقاً وقرباً من لغة التعبيرالفني ويضفي على أداء الممثل صفة الشعر، لذا نراه يضع أسس وتقنيات جمالية(فلسفية وفنية) مختلفة لعمل الممثل وكما يأتي:(Mayrold, 1979, p. 74) .

- في المجال اللفظي يؤكد على -:

- نطق الكلمات نطقاً بارداً، والتحرر كلياً من الإهتزازات والنبرات الباكية والنغمات الكئيبة.
- الإرتعاش الصوفي(الروحي)، يكون أغنى وأقوى وأعظم أثراً من الإنفعالات التقليدية الجاهزة.
- التوغل في معان الكلام وكشف مستوياته المستترة للكشف عن رموزه ودلالاته.
- يعبر الممثل الجديد عن ذروة التراجيديا بالأبتسامة والسكون الظاهري أقرب الى البرودة منه الى الصراخ والبكاء، مع الحفاظ على الإحساس التراجيدي.

- في المجال الـ(بلاستيكي) يؤكد على-:

- أن الكلمة في المسرحية الدرامية، ليست كافية لإظهار خلجات الفعل الداخلي للشخصية فلابد من إسناد الكلام أو إستبداله بـ(حركات بلاستيكية تعكس روح الفعل الداخلي، وليس من الضرورة أن تطابقه أو تترجم الكلام).
- إن نحتية الجسم الـ(بلاستيكية) هي الأساس في عملية التجسيد الإبداعي للممثل، والتعبير لديه يجب أن يتسم بالمعمارية.
- يقترح للممثل نظام عمل جديد بموجب مبدأ علم حركة الجسم (البيوميكانيك BioMecaniquc)، لأختزال الطاقة في عملية الأداء وتقنين آلية وإيقاعية حركة الجسم، ثم يأتي(كَوردن كَريك)، ليطرح مبدأ إلغاء الممثل بمعناه التقليدي التشخيصي، ويقترح بديله (السوبرماريونيت Supermairionette

)، بوصفها دمية لاخصائص فردية طبيعية لها، وهي أقرب للإيحاء منها للتشخيص أو التقديم (See: Craig, B.T., pp. 63-66).بينما يرى(إنتونين آرتو) إن قطع كل مامن شأنه أن يرتبط بالواقع التقليدي تماماً، وإصدار لغة الإشارة والإيماءة التي تحريرالقدرات الحسية لصالح الصورة السحرية (الميتافيزيقية) الكامنة في الجسم داعياً لتجسيد تسوده القسوة والطقسية عبر مايأتي: (See: Arto, 1973, p. 136).

- هدم مسرح العلبة وجعله (حضيرة او مخزن)، فهو في نظره ليس اكثر من أربعة جدران يسقط الضوء والصوت على الجمهور فيه بقدر مايسقط على الممثل، ولاوجود للبيئة بمفهومها الواقعي.
- لايجوز أن تكون الصورة المسرحية نسخا منقولا عن الواقع.
- تفعيل الأصوات والرقصات والموسيقى الطقسية الحية بوصفها لغة تعبير قادرة على تفعيل الطقس المسرحي.
- على الممثل أن يستخدم أحاسيسه كما يستخدم المصارع عضلاته.
- تحويل لغة الكلام الى(ميتافيزيقا) وجعلها تعبرمالا تستطع التعبيرعنه ضمن سياقاتها المنطقية.

ولكي يستطيع الممثل أن يستغني عن كل ماهو فائض عن حاجته التعبيرية يقترح (كروتوفسكي) الإستغناء عن الزخارف واللواحق واللوازم المسرحية الملحقة بعملية التجسيد الإبداعي، ويحرره منها لابوصفه جهاز تعبير(صوتي، حركي) بل ليتحول الى قدرة وقوة ساحرة وطقوسية بالغة الإقتصاد، عالية الترميز والتعبير، عبر مبدأ إزالة الكثير من الفوائض الحسية (العضوية والذهنية) بوصفها عوائق تقف أمام القدرة التعبيرية للممثل وتحد من عملية التجسيد الإبداعي لديه، وهو من هذا المنطلق يفرق بين نوعين من الممثلين: (See: Ardash, 1979, pp. 14-16).

الأول:- مايسميه هو بـ(الممثل العاهر) - ويقصد به الممثل الذي يعتمد الأسلوب الإستنتاجي في عمله مما يؤدي به إلى تكديس مجموعة من الأنماط والكلائش، يركبها على وفق متطلبات الخبرة العملية، مما يسقطه في المباشرة.

الثاني:- (الممثل المقدس) – وهو الممثل الذي يقوم بعملية فهم الذات وتشييد لغة نفسية تحليلية (صوتية وحركية) من خلال إستفزاز الطاقات العضوية للجسد والصوت وتهشيم العلاقة التقليدية بين حضوره الطبيعي، وحضور شخصية الدور بحسب معطيات جمالية (فلسفية، وفنية) (See: Ardash, 1979, pp. 14-16).

ومما تقدم يلخص الباحث بؤرة البحث في أن حضور الممثل لايمكن أن يصبح فاعلاً في أي صورة يتشكل بها جمالياً، مالم يخضع لسيطرة الممثل(شعورياً وفسيولوجياً) حيث يتحرر من شروط الوظيفة النفعية (الإستعمالات الحياتية للجسم) التي ترتبط بواقعها اليومي التقليدي، لصالح المستوى الجمالي والتجربة الفنية بوصفها فعل إختياري منتخب يتوافر على كل ما له صلة بالدهشة والإبتكار واللافت، والممتع، لذا فإن إستثمار الممثل لطاقة الحضور في آلية(بلاستيكية) صوتية كانت أم حركية إنما يوفر إستجابة عالية

لكل المواقف والأحاسيس التي يتطلبها الدور عبر القدرة على التحكم بتوزيعها على منظومته التعبيرية توزيعاً مرتبطاً بالضرورة بالفرضية الجمالية في عملية البناء والعرض.

نتائج وإستنتاجات البحث:

أولاً: إن لحضور الممثل مستويات متنوعة ترتبط بطبيعة ومتغيرات شكل العلاقة الجمالية مابين المعطيات الطبيعية و الذاتية للممثل، وبين معطيات شخصية الدور (الجمالية) من جهة، وإرتباطاتها بفرضية العرض الجمالية من جهة أخرى.

ثانياً: يتجلى حضور الممثل في عملية التجسيد الإبداعي في ثلاث مستويات متوافقة:

- المستوى الخارجي: مادي، طبيعي (فسلجي)، هو زخم الأفعال العضلية (حركية، صوتية) المرتبطة بالمعطى الطبيعي لشخصية الدور، والتي تتشكل ضمن بنية فضاء الحدث وحيزيته الصغرى والكبرى. وحفاظ الممثل على مسافة حياد جمالية تسمح بحضور ثالث مفترض، ولاتسمح بتطابق مع المعطى الطبيعي لتكوينه الحياتي، أو مع تكوين شخصية الدور المفترضة في بنية النص الدرامي، لصالح عملية تجسيد إبداعي للشخصية، ضمن سياق جمالي مفترض للعرض، فالحدث المسرحي بالوصف الإبداعي، ليس بديلاً مساو للحدث الحياتي (شكلاً، وبناءاً، ومضموناً)، إنما هو حدث يجري ويتم على سطح إفتراضي، إبتكاري، وليس على سطح الواقع بالمعنى الطبيعي، وذلك عبر تجاوز لكل ماهو مباشر وبداهي لصالح التعبير والقدرة على النفاذ لعمق الأشياء وبواطنها.
- المستوى الداخلي: (نفسي)، وهو متن الافعال التعبيرية التي تنتج جراء توظيف الطاقة الروحية للشخصية، وبواعثها (الإجتماعية، النفسية، والثقافية) لتتحدد بموجب طبيعة وشكل علاقاتها مستويات دلالاتها الجمالية في ضوء موقف درامي معين، وإن تناغم أداء الممثل مع محور تشكلاته وإرتباطاته بالحضور الجمالي للشخصية إنما يزيد من زخم، ومستوى التوتر الدرامي (سمعياً وبصرياً)، مما يسهم في تحقيق حضور متماسك لشخصية الحدث، كما يسهم في تصعيد فاعليتها في بناء فرضية العرض الجمالية، فتكون أشد تنوعاً وأكثر إمتلاءاً من مثيلتها في الطبيعة، مما يؤدي إلى وفرة في تنوع مستوى علاقاتهما(الشكلية والتعبيرية)، مما يضفي للعملية الإبداعية عنصر الدهشة والإثارة، فضلاً عن التخلص من سمة السرد التي قد تفرضها بنية الحكاية الدرامية.
- المستوى الموضوعي: جمالي(فلسفي، فني)، وهي مجموعة إشتراطات وفرضيات بعملية التجسيد الإبداعي وبالمعطى الجمالي للعرض، إذ لـ(بلاستيكا) حضور الممثل (صوتاً وجسداً) دور فاعل وأساس في إرتقاء، وبلاغة مستويات التعبيرالفني لديه، مما يوفر للمتلقي فرصة المتعة الجمالية فضلاً عن إيصال رسائل ترتبط (فكرية، وإجتماعية، وعاطفية، وثقافية) مختلفة، مما يسهم في عكس روح الشخصية، وروح الممثل الإبداعية على حدٍ سواء، وهذا مايدل على أن حقيقة الممثل ليست دائماً حقيقةً عضويةً تماما بالوصف الجمالي، رغم أنه يشكل مادة حية للتعبير الفني، فهو فعل إستدلالي نشط وحي والحميمية بين الروح والجسد، وإستدعاء الضرورة الجمالية للفعل الدرامي، وإرتباطاته (الإجتماعية، النفسية، والثقافية)، إنما هو جوهر عمل الممثل في التجسيد الإبداعي، لذا فإن عملية إعداد الممثل لنفسه، بوصفه أداة للتعبير الفني إنما يضمن له سلامة التواصل مع معطيات شخصية الدور تواصلاً

جمالياً (فلسفي، وفني)، ويمكنه من تحرير نفسه من كل مايعلق به بالوصف الطبيعي لمنظومته التعبيرية من فوائض وزوائد يمكن أن تعرقل وتعيق من سلامة خطابه المرسل. إن توافق المستويات الثلاث توافقاً جمالياً هو مايضمن للفعل الدرامي أن يشغل حيزاً في عملية التجسيد الإبداعي للممثل ويبعده عن حضور الجسم السائد.

ثالثاً: إن الخصائص الجمالية لحضور الممثل الطبيعي لا ترتبط بثبات علاقة الدال بالمدلول شكلاً ومضمونا، ولاعلى وفق العلة الوظيفية النفعية المباشرة، ولاتميل للراسخ أوالمستقر المطلق، إنما تمتاز بالتحول الدائم والتبدل بحسب متغيرات الموقف الفلسفي والفني، وبحسب نوع الرسالة الجمالية.

رابعاً: يشكل (نص الممثل) قيمة تعبيرية(صوتية، حركية) كبرى، ومركزاً أساس للتواصل الإبداعي، بوصفه حامل علامي تجتمع وتتشكل عنده كافة علامات العرض، فضلاً عن كونه مستودع لمكامن ومعطيات شخصية الدور المكتشفة (فسلجياً، وسايكوجياً)، وإن خط الدور المتصل بسياقات مختلفة ومتنوعة جمالياً، إنما ينتج سلوكاً يمتد إلى ماهو مستتر في بينة الدور الظاهرة، فترابط عندها عملية التجسيد الإبداعي (فلسفيا وفنياً)

فتصبح الضرورة الجمالية هي الفيصل والبنية المتحكمة بمسارات الأداء وفاعليته.

خامساً: إن الصلة الحميمة بين الروح والجسم، وإستدعاء مشاعر شخصية الدور، عبر تفعيل (بلاستيكا الجسد)، يساعد الممثل كثيراً في خلق حياة جديدة لمعطيات جسمه الطبيعي لصالح إنسانية (جسده الإفتراضي) (فسيولوجياً)، فتكون نحتية الجسم الـ(بلاستيكية) هي الأساس في عملية التجسيد الإبداعي للممثل، والتعبير هنا يرتبط بالمعمارية.

سادساً: إن إستقلالية (النص الحي للممثل) بوصفه قيمة تعبيرية، ودالة كبرى (صوتية، حركية) بين دالات العرض، إنما هي مركز أساس للتواصل الإبداعي بوصفه حاملاً علامي تجتمع عنده وتتشكل كافة علامات العرض، فضلاً عن كونه مستودع لمكامن ومعطيات شخصية الدور المكتشفة.

سابعاً: إن حضور الممثل (صوتاً وجسداً) لايكون فاعلاً في عملية التجسيد الإبداعي، مالم يكن مرتبطاً بنظام سيطرة ذاتي (معرفي، تقني)، يمَكنه من تحرير أدائه من شروط الوظائف النفعية والإستعمالية للأفعال وفك إرتباطاتها بالواقع اليومي المباشر، والميل بها لصالح المستوى الجمالي عبر إستثمار الطاقة الكامنة في روح شخصية الدور فضلاً عن طاقة الممثل الروحية والفنية.

التوصيات:

يوصي الباحث بتبني برامج التدريب المستمر لتنمية وتطوير القدرات التعبيرية(العضلية، والذهنية) للممثل المسرحي عبر مايأتي:

- إقامة دورات تدريبية (معرفية، مهارية) ضمن برامج تعدها المؤسسات الأكاديمية والفنية.
- زج الممثلين المتفوقين من الدورات المحلية ببرامج تطوير عالمية في المؤسسات والإستديوهات الفنية العالمية.

المقترحات:

يقترح الباحث دراسة وبحث الموضوعات الآتية:

- الإدراك الجمالي في طرق تحليل شخصية الدور المسرحي.
- المكون المعرفي ودوره في تفعيل أداء الممثل المسرحي.

References:

1. Gombrich, E(1966):, *The story of Art*,N.Y: Phnldon Publishers Inc,S,.
1. Haider, A, N*: The Psychological Basis of Artistic Creativity Process*, Master Thesis, Academy of Fine Arts, University of Baghdad, B.T..
2. Al-Jaziri, M, (2002): *Fine Art and Knowledge*, Dar Al-Wafa Dunia for Printing and Publishing, Alexandria.
3. Ardash, S , (1979):*The Director in the Contemporary Theater*, World of Knowledge Series, Kuwait.
4. Aristotle, T,(1967).: *In Poetry*, see: Shukri Muhammad Ayyad, The Egyptian Public Institution for Publishing and Publishing, The Arab Library, Cairo.
5. Arto, A(1973): *The Theater and its Associate*, Ter: Samia Ahmed Asaad, Arab Renaissance House, Cairo.
6. Carlson, M,(1999): *Performing Art*, Ter: Mona Salam, Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater (11).
7. Chrester, J. P,(2001): *Raising the actor in the Stanislawsky school*, see: Aqeel Mahdi, New Dar Al-Kitab, 1st floor, Beirut.
8. Cole, T, 8,Helen, K,(1997): *Actors and Acting*, T: Mamdouh Adwan, Publications of the Ministry of Culture, Damascus.
9. Craig, E, J: *In Theatrical Art*, see: Derini Khashaba, The Library of Arts, Jamies, P.T.
10. Gombrich, E, tl,(1966), *The story of Art*, N.Y .: Phnldon Publishers Inc, S.
11. Hegel,(1981): *The Idea of Beauty*, see: George Tarabishi, Dar Al-Taleea, Beirut.
12. Helmy, A, (1973): *An Introduction to Aesthetics*, Arab Renaissance House, Cairo.
13. Lockall, J,(1997), : *The Poetic System of the Actor's Body*, Ter: Sohir El Gamal, Ministry of Culture, Cairo International Experimental Festival (12).
14. Marx, M ,(1965): *The Play, How We Study and Taste It*, see: Farid Medawar, Dar Al-Kitab Al-Arabi, Beirut.
15. Mayrold, V,(1979),: *In Theatrical Art, Part 1*, T: Sharif Shaker, Dar Al-Farabi, Beirut.

16. Mead, H, (1969): *Philosophy, Types and Problems*, T: Fouad Zakaria, Dar Al-Nahda for Printing and Publishing, Cairo.
17. Moamen, M,(1992): *The Artistic Analysis of the Art of Theatrical Performance*, Theater Spaces Magazine, No. 5/6, for the second year, Tunis.
18. Nazmy, M, A, (1985): *Artistic Creativity*, University Youth Foundation for Printing and Distribution.
19. Obersfield, A, (1996): *The Spectator School (Part 2)*, T: Ibrahim Hamada, Ministry of Culture, Cairo International Festival, (8).
20. Stanslavsky, K, (1983: *Preparing the theatrical role*, see: Sherif Shaker, Publications of the Ministry of Culture and National Guidance, Damascus.
21. Tawfiq, S, M, , (1983): *The Metaphysics of Art at Schopenhauer*, Dar Al Tanweer, Beirut.
22. Neima, A, S, (1999): *A semiotic approach in stanislawski's Approach*, Al-Academy, journal of th college of fine arts , university of Baghdad.
23. Zakhoa, B,(1999): *The Art of Actor and Director*, T: Abdel Hadi Al-Rawi, Sharjah Printing and Publishing House,.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/31-46

Aesthetic Presence Hypothesis of the Role Character in the Actor's Theatrical Performance

Yassen Ismael Khalaf[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 3/5/2020…....Date of acceptance: 22/7/2020….....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstarct:

The current study monitors the mechanisms of formation of the actor's performance expressive system (voice and motion) and the levels of their construction consistent with the aesthetic premise of the theatrical performance through incorporating what is natural, materialistic (physiological) and artistic and philosophical virtual (aesthetic), through which the creative actor seeks not to repeat the image and substance of a thing according to its natural life image, in favor of new aesthetic reproduction governed by a group of significant relationships formed according to (artistic and philosophical) characteristics and features that distinguish the artistic accomplishment from its reality(its natural and functional reference). According to the data of its virtual presence and the ways of role character construction and its connections with the aesthetic premise of the show, our research monitors the mechanisms of achieving the actor's expressive system and addresses the properties and features of their (skilled) artistic and philosophical construction, aimed at identifying and discovering the aesthetic distance between the (physiological) presence of the actor's body and his artistic and philosophical (cultural) presence being an effective indicative sign. The research concluded with the following results:

- The actor's presence has various levels related to the nature and variables of the aesthetic relationship between the natural and subjective data of the actor, and the (aesthetic) data of the role character on the one hand, and their relationships with the aesthetic premise of the show on the other hand.
- The actor's presence becomes clear in the creative manifestation process within three compatible levels. The external level: materialistic, natural (physiological), the internal level (psychological) and an objective aesthetic level (artistic, philosophical).

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad, Yaseenismail62@gmail.com.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/47-58

جدلية الهوية والاخر في المسرح العراقي المعاصر

انس راهي علي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/6/6 , تاريخ قبول النشر 2020/7/6 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

الإطار المنهجي

ملخص البحث

ان قيمة الثقافة في تفاعلها تُشكل وتتشكل وفق ادوار متجاذبة ومتنافرة تبصر هوية تتبنى ذلك التشكيل وان كان في اغلب الاحيان مدرك ومعلن ، ولعل صفة التجاذب والاختلاف تنطوي ضمن مدلول ادائي ذاتي يسعى من خلاله الى جعل الهوية متحركة تخضع الى مسببات ثقافية وصانعة لشكل الهوية المنطوية للصراعات المتخذة لشكل ثقافة الزمن الواقع , وعن نهايات القرن العشرين وما بعدها حيث المفاهيم الحديثة كالهيمنة والعولمة والغزو الثقافي و الكولنيالية والامبريالية الثقافية كل هذه الاسباب جعلت من مفهوم الهوية الثقافية تظهر على سطح الدراسات النقدية بوصفه عنوانا يعمل للحفاض على هوية الامم والشعوب وينتج بدوره رد فعل لفعل امبريالي كولونيالي واقتصادي اسسته العولمة، ومن هنا جاء مفهوم ثنائية (الأنا والاخر) واكد الباحث محتوى دراسته عن شكل الهوية الثقافية ودور واشكالية الانا والاخر واتجه الى ان يختص في المسرح العراقي لهذه التداعيات وما انتجه النص المسرحي واتخذ من نص مسرحية ليلة ماطرة انموذجا لبحثه بكل مستوياته الميثولوجي الاجتماعي والاقتصادي والسياسية المشكلة للهوية الثقافية.

الكلمات المفتاحية (جدلية , الاخر,المعاصر)

المقدمة

اعتمدت دراسات ما بعد الحداثة على مفاهيم عديدة البست بها الفكر النقدي باصطلاحات مغايره عن المتوارث النقدي العالمي ومنها مصطلح الهوية الثقافية، فهذا الاصطلاح وان لم يكن غريبا لان الامم والشعوب منذ نشأتها تمتلك هويتها، بوصفها مجموعة من السمات والخصائص التي تنفرد بها الشخصية ، وتجعلها متميزة عن غيرها من الهويات الثقافية الأخرى، وتتمثل تلك الخصائص في اللغة والدين والتاريخ والتراث والعادات والتقاليد والأعراف وغيرها من المكونات الثقافية المختلفة. والهوية الثقافية هي ايضا القدر الثابت والجوهري والمشترك من السمات العامة التي تميز حضارة هذه الأمة عن غيرها من الحضارات، والتي تجعل للشخصية الوطنية أو القومية طابعًا يتميز به عن الشخصيات الوطنية

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة القادسية، Anas.rahy@qu.edu.iq.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والقومية الأخرى. الا ان الصراعات الثقافية التي حصلت نهايات القرن العشرين وما بعده من احداث منها هيمنة مفهوم العولمة والغزو الثقافي وبروز مفهوم الكولنيالية والامبريالية الثقافية كل هذه الاسباب جعلت مفهوم الهوية الثقافية يظهر على سطح الدراسات النقدية بوصفه عنوانا يعمل على الحفاض على هوية الامم والشعوب , وهذا العنوان انتج بدوره رد فعل لفعل امبريالي كولونيالي واقتصادي انتجته العولمة، ومن هنا جاء مفهوم ثنائية (الأنا والاخر) متساوق مع مفهوم الهوية الثقافية بل هو شكل من اشكال اشتغالها النفسي والفلسفي بوصفه صراع مع الاخر في هيمنته الثقافية، وان كان مفهوم الاخر في الفلسفة العالمية قد امتد من الاله الى الطبيعة ،متحولا الى الطبقة المهيمنة، ومن ثم الى الجحيم كما يقول سارتر، الا انه ووفق هذه المتغيرات الثقافية ووفق مفهوم العولمة لازالت الانا مغلفة بالخوف من الاخر ، بوصفه عالم مبهم اولا وثانيا يعتمد على مفهوم الازاحة للآخر المتمثل بالأنا ، فالخوف نسق تعاملت معه الأنا في التعامل مع الاخر بتعدد اوجهه ، ومن هذه الاوجه العوالم الميتافيزيقية وما تحمل من خطابات وكذلك الطبقة المهيمنة للإنتاج وقدرتها في انتاج انا خاضعة لها ، ان هذه المفاهيم لم تكن غائبة عن الادب عموما والنص المسرحي بشكل خاص ، اذ ان الظاهرة المسرحية منذ اليونان الى يومنا هذا وبالرغم كل المتغيرات التي طرأت على هذه الظاهرة بالشكل او المضمون الا انها بقيت ممارسة ثقافية استطاعت على مر التاريخ ان تكون ظاهرا لمضمرات مجتمعية تسعى للنبش عن المسكوت عنه في تلك البنية المجتمعية , وبالتالي اشتغل المسرح كنص على مفهوم الهوية الثقافية الانسانية منها او الهويات الخاصة ، وهذا الاشتغال اسس مفهوم الانا في النص مقابل الاخر بكل مستوياته الميثولوجي الاجتماعي والاقتصادي واخيرا الغزو الثقافي بوصفه نسقا يعمل على طمس الهويات الخاصة لصالح ثقافات غريبة ، فمنذ نص (اوديب ملكا) لسفوكلس كان صراع ثنائية الانا والاخر ما بين انا اوديب ورغبته بالخلاص من مصيره وبين الاخر المتمثل بالإله والميثولوجيا القدرية في الفكر اليوناني القديم ، مرورا برغبة شخصية (نورا) في مسرحية البطة البرية للكاتب (هنريك ابسن) وخلق ثنائية الانا والاخر ما بين (نورا) كذات مستلبة وبين الوضعية الاجتماعية كاخر مهيمن

من هنا جاء التساؤل للبحث الموسوم (ما طبيعة الهوية الثقافية واشكالية الانا والاخر في المسرح العراقي كانموذج) ليقف على قدرة النص المسرحي العراقي في استيعاب المتغيرات الفلسفية المعاصرة والمتغيرات الثقافية فطرح التساؤل كاشكالية بحث مفادها ، هو قدرة النص المسرحي العراقي في استيعاب المتغيرات الثقافية ومنها صراع الثقافات ما بين هوية ثقافية متجذرة وقع عليها الاستلام تتمثل مفهوم الانا واخرى تحاول ان تهيمن وتزيح الاصل محملة بهويات وثقافات متعددة متمثلة بمفهوم الاخر , وان هدف البحث يصبو الى كشف صراع الثقافات في ظل متغيرات ثقافية متعددة وقدرة النص المسرحي العراقي على تمثلها , واهميته والحاجة اليه : تأتي اهمية البحث بوصفه دراسة تقترب من مفاهيم مغايره لها القدرة على سبر اغوار النص المسرحي العراقي وقدرته على التلاقح مع المفاهيم الما بعد حداثوية وبهذا تكمن حاجته لكل المشتغلين في الاطر الانتاجية للمسرح عموما نصا وعرضا وحدوده : زمانيا : ما بعد 2003 , مكانيا : العراق , اما موضوعيا : جدلية الهوية والاخر في المسرح العراقي المعاصر (نص مسرحية ليلة ماطرة لكاتبها مثال غازي)

ولو ابحرنا بالهوية في اللغة : جاء في (لسان العرب) ان الهوية،((حقيقة الشيء التي من حيث تميزه عن غيره ، و(مبدأ الهوية) صيغته (أن الموجود هو ذاته)، أو (هو ما هو)، هذا المبدأ يهيمن على الأحكام والاستدلالات الموجبة، وشأنه أن يجعلنا نحرص على ألا نخلط بين الشيء وما عداه، أن نضيف للشيء ما ليس له)). (Aben Manthur, 1970, p. 189)هكذا تكون لفظة (الهُوية) قد دخلت إلى اللغة العربية كترجمة لـ(الوجود) ، والهوية عند بعضهم ((هي الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق، وتطلق الهوية على الشيء من جهة ما هو واحد، وتطلق الهوية على الشخص، إذا ظل هذا الشخص ذاتاً واحدة رغم التغيرات التي تطرأ عليه في مختلف أوقات وجوده)) (saliba , No date, p. 531). ويعرف (الجرجاني)، الهوية على انها ((الأمر المتعقل من حيث امتيازه عن الأغيار، والامتياز هذا بمعنى الخصوصية والاختلاف لا يعني التفاضل، وعلى هذا فانتفاء خصوصية الشيء هو انتفاء لوجوده ونفيه)) (aljurjaniu, 1999, p. 138). والاصطلاحا للهوية: تعاني المفاهيم وكما هو الحال في العلوم الإنسانية بصورة عامة من إشكالية في التعريف وتحديد المعنى باختلاف الزمان والمكان أو اختلاف المنطلقات الفكرية التي تتناول هذا المفهوم أو ذاك، أو المجال المعرفي والعلمي في البحث والدراسة. ومفهوم الهوية كما يقول هنتنغتون ((لا يستغنى عنه، وفي الوقت نفسه غير واضح، إنه متعدد الأوجه، تعريفه صعب، ويراوغ العديد من طرق القياس العادية)) (Huntington , 2005, p. 37)ويقول رأي آخر بأن مفهوم الهوية ((على قدر كبير من الأهمية، والذي أثار ولا يزال جدلاً واسعاً في صفوف المثقفين، ليس فقط فيما يختص بتعريف المفهوم بل حتى فيما يتعلق بوجوده)) (Kashaghri, 2006) . ويقول (أمين معلوف) حول مفهوم الهوية ((لقد علمتني حياة الكتابة أن أرتاب من الكلمات، فأكثرها شفافية غالباً ما يكون أكثرها خيانة، وإحدى هذه الكلمات المظللة هي كلمة (هوية) تحديداً، فنحن جميعاً نعتقد بأننا ندرك دلالتها ونستمر في الوثوق بها وإن راحت تعني نقيضها بصورة خبيثة)) (Maalouf, 2004, p. 17) وعلى وفق ماجاء اعلاه نجد ان مفهوم الهوية مفهوم مطاط لا يمكن حصره بتعريف جامع ، الا ان (اليكسي ميكشيللي) يعرفها بأنها ((مركب من العناصر المرجعية المادية والاجتماعية والذاتية المصطفاة التي تسمح بتعريف خاص للفاعل الاجتماعي، والهوية بالنسبة للفاعل الاجتماعي "مركب من العمليات والأطروحات المتكاملة التي تفسر العالم وتأخذ صيغة تعبيرية خاصة تطلق عليها نواة الهوية، وتضرب الهوية الذاتية للفاعل الاجتماعي جذورها في غمار الإحساس بالهوية الذي يمنح الكائن الاجتماعي التماسك والتوجه الدينامي على نحو شمولي (McChelli, 1997, p. 7). ويمكن الاستنتاج مما تقدم بأن الهوية مجموعة من السمات المادية والمعنوية التي تسمح لنا بتعريف موضوع أو شيءٍ معين، وتتكون من جانبين (موضوعي وذاتي). ويجد الباحث ان الهوية هي ((مجموعة الانساق التي تشكل ماهية ما من حيث (الشكل والمضمون) وكذلك تحدد القيم السلوكية تجاه المحيط التي تعيش فيه) اما الهوية الثقافية فانها ((مجموعة انماط متوارثة تحدد شكل الذات تجاه الاخر وتجاه المحيط ، وهي انماط متجذره في السلوك الانساني عرضة للمتغير))

المبحث الاول : الهوية الثقافية المفهوم والتجليات

لقد كانت الهوية ومازالت مثار جدل كبير في معظم الدراسات الانسانية والانثربولوجية بوصفها مفهوم غير مستقر غير ثابت متجدد حسب المعطيات المتواجدة والمتغير الثقافي الذي يحيط تلك الهوية ، والسؤال هنا

ما هي الهوية؟ وكيف لها ان تستمر امام تحدياتها اللحظوية التي تمر بها او حتى تحدياتها الكونية ؟ وايضا ماهي عوامل انتاجها وهل تختلف هوية عن اخرى ؟ اسئلة كثيرة تدور وتتبلور لتؤسس بذلك رؤية واضحة عن اي هوية بوصفها نتاج موروث وبيئة ونتاج ممارسات متوالية متوارثة تعمل على تشكيل ثوابت وتابوات تشكل بذلك نسق معرفي يشكل بدوره هو الاخر خصوصية سلوك يومي تجاه الذات وتجاه الاخر وتجاه المحيط المسور لتلك الذات ، وهذا السلوك المتفرد يتمظهر بشكل رؤى لدوائر مغلقة عن تلك الخصوصية قد تكون تلك الدوائر تتماثل لتكون (هوية عرفية ، هوية قومية ، هوية دينية ، هوية ايديولوجية) فأي هوية من هذه الدوائر هي نسق مغلق يتعامل مع الاخر بريبة وشك للحفاظ على تمظهراته التي شكلها المتوارث المقدس ، ان هذه الدوائر المغلقة التي سورت وغلفت الذات ومن خلال تأثير محيطها عليها نجدها تتمدد او تتقلص حسب الضرورة الحتمية التي تجد الذات مسوغا لها في تمددها او انغلاقها على نفسها ، فمواجهة الذات لتحديات هويتها التي شكلها المتوارث المقدس تجعلها تنكفئ على كل ما تشكل ليكون مقدسا لا يسمح للأخر ان ينال منه فمن خلال الانغلاق والانفتاح الذي تأسسه لحظة التحدي تلك يقود الذات الى مرحلة الانغلاق المقدس يجعلها بذلك هوية مقدسة . حيث ان التمايز ما بين ذات واخرى ، وشعب واخر له محددات، وهذه المحددات تشكل انساقا مضمرة واخرى ظاهرة تتحرك داخل الذات ومن ثم المجموع لتشكل نسق عام لثقافة هذه الذات تجاه الاخر وثقافة المجموع تجاه مجموع اخر، وهذه الانساق المغايرة تشكل هوية وصورة واضحة لأي امة من الامم وشعب من الشعوب وبالتواتر تصبح هذه الهوية مقدسة لا يمكن ان تمس بوصفها نسقا مغلقا ، ولان الهوية عرضة للفعل فإنها تكون رد فعل ، فقد يكون هذا الرد فعل سلبي او ايجابي فذلك يتعلق بالموروث المقدس الذي يحدد تلك الهوية ، ومن هنا يمكن ان تكون تلك الهوية متحرره خارجة عن تلك السلطة والمهيمن ومنفلته من كل المتوارث المقدس في نظرتها لذاتها وللآخر وفهمها للسلطة والمركز المثقل بالاشتراطات فكانت بذلك الهوية لأي شعب هي هوية متغيره حسب ما تقتضيه حاجة تلك الهوية في ابتعادها عن الانغلاق ومن ثم الموت ورغبتها بالديمومة والانصهار مع ما يحيطها من هويات اخرى ، فالهويات الحية هي تلك التي بالضرورة لا تعرف الثبات ما ظل تاريخها يمر بمراحل من التحول والتغير اللذين ينتجان عن عوامل محلية وعالمية، هي تلك الهوية المؤمنة بنفسها ومن جذرها الذي عمل على تأسيسها فلذلك تراها تبتعد عن الخوف من الاخر بل هي تعمل على استقطاب الاخر بوصفه شريك انساني تتماثل معه الهوية لتنتج فضاء انساني حر ، فالهوية الثقافية هي الخصائص النوعية التي تحدد ثقافة من غيرها ولكنها لا تعمل على اقصاء الاخر بل تعمل على استيعاب الموروث الانساني وتعمل كذلك على التملص من هيمنة المركز والسلطة ، وهذا ما يجعلها تتمايز و تختلف بالقياس الى بقية الثقافات (Asfour, 2010, p. 81) . فهذا التغير وعدم الثبات هو القياس لحيوية وتجدد هذه الثقافات بوصفها هوية متجددة غير قابعة تحت مهيمن وسلطة ما ، حيث ان التغير جزء من هوية متحررة ، هوية قادره على التملص من الثقل القدسي الذي حاول بالتواتر ان يكبلها ويجعلها هوية تنظر الى الاخر بعين واحدة وبذلك تكون هوية فاقدة للحقيقة تقع اسيره اوهامها واوهام المقدس الذي حاول جاهدا ان يركنها الى الهامش بعيدا عن الهويات الاخرى وبعيدا عن التنوع الذي هو قيمة انسانية حقيقية يعطي للهوية ديمومتها وبقائها ، فالهوية واعية لمحيطها قادرة على استيعاب كل التنوع حيث ان ((التنوع الثقافي الخلاق

الذي يقوم على احترام الهويات الخاصة بكل حضارة والخصائص النوعية لثقافة كل امة)) (Matar, 2003)فالتنوع يعطي الديمومة لأي هوية بمعنى ان التنوع يكون علامة للهوية الحية القادرة على الانتاج والمؤمنة بالأخر كما تؤمن بماهيتها وهذه الهوية يصيبها الانفتاح وعدم التقديس وبالتالي تمتلك اليات البقاء بعيدا عن النضوب الذي يصيب هوية اخرى تكون متحجرة لا تمتلك في باطنها اليات الديمومة بل تؤمن بالمقدس فلا يمكن لها ان تؤمن بالآخر حيث انها تمتلك احادية النظرة الى الموجودات مما يولد لديها حالة العقم فيؤدي الى موتها وانزوائها بعيدا في عوالم النسيان لان ((الهوية ليست ثابتة بل تتحول مع الوقت وتحدث في السلوك البشري تغيرات عميقة)) (Al-Ghutami , 2004, p. 50)وعدم الثبات هذا وفعلها اللاسكوني يؤسس انساق اشتغال منفتحة بعيدا عن المهيمن قريبا من الاخر بمختلف اشكاله وهذا يؤسس لنسق مفتوح ، نسقا بعيدا عن التراكمات الايديولوجية والعرقية او القومية او لكل انتماء ضيق يعمل على قتل وغلق الهوية بوصفها نسقا يعمل للانصهار مع الاخر والذوبان فيه مع الاحتفاظ بالخصوصية حيث ((ان الهوية مؤلفة من انتماءات متعددة ، ولكن لا بد من التأكيد كذلك على انها واحده واننا نعيشها ككل فهوية الانسان ليست سلسلة من الانتماءات المستقلة وليسا "رقعا" بل رسما على نسيج مشدود ويكفي ان ينتهك انتماء واحد لينفعل الانسان بكل كيانه)) (Maalouf, 2004, p. 76) وهنا تكمن الخصوصية في اشتغال الهوية الثقافية تجاه محيطها بعيدا عن انتماءاتها الاخرى وهذه الخصوصية هي من تجعل تلك الهوية تصارع من اجل بقائها وديمومتها امام التحديات التي يمثلها مركز ما بوصفها هوية تقبع في الهامش والظل وهنا يبدا الصراع ما بين ثنائية (الانا – الاخر) بوصفها ثنائية يسعى الانا من خلالها ان تتجلى هويته الثقافية بعيدا عن ازاحة هويات اخرى ، والصراع هنا لا يقتصر على هذه الثنائية بل ينتقل الى صراع داخل الأنا ذاتها،

المبحث الثاني

ثنائية الانا والاخر في النص المسرحي العالمي

كانت ثنائية (الانا والاخر) محور اشتغال للفكر الانساني والفلسفي ، فمنذ اليونان وفكره الفلسفي كانت هذه الثنائية حاضرة عند (ارسطو) مرورا بجميع مراحل الفكر الفلسفي الانساني ، فما بين ذات تتمحور حولها الانا المهيمن عليها من قبل اخر متماثلا بصور عدة واخر متعدد الوجوه حسب طبيعة الفكر الفلسفي ، فتارة يكون الاخر هو السلطة الدينية كما هي عند اليونان وهيمنة القدر على مسارات الذات (الانا) ، واخرى يتمحور مفهوم الانا عند ديكارت بالفكر ، وتارة اخرى يكون الاقتصاد واخرى يتمثل مفهوم الاخر بالضياع والتلاشي نتيجة المحيط وانساقه المتعددة بفعل المتغيرات التي انتجت مفهوم للأخر

ان هذه الثنائية وقدرتها على الاشتغال في جميع انساق الفكر العالمي جاء الادب عامة والنص المسرحي ليتلقف هذه الثنائية لتكون محور اشتغاله ، وهنا يحاول الباحث ان يقف على اشتغال ثنائية الانا والاخر في النص المسرحي العالمي وبحث صراع هذه الثنائية لمعرفة اشكالية الهوية الثقافية التي تؤسس لها ثنائية الانا والأخر

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

النص الاغريقي القدر واشكالية الانا والاخر

الهوية الثقافية التي هي احد مخرجات المحيط الاجتماعي وعلاقة هذا الاخير بالنص وقدرته على انتاجه اولا وقراءته ثانيا فمن خلال هذين الفعلين استطاعت الهوية الثقافية ان تتمثل كل ما يطرأ على السياق الاجتماعي ومن ثم تكوين نسق ثقافي قادر على التعامل في انتاج النص المسرحي اذ ان ((الافعال الانسانية تكشف معناها الحقيقي عندما ترتبط بنظام لا يستطيع الانسان الاحاطة به لأنه يتجاوزه)) (Furnan & Confirm, 1999, p. 17) فالإرادة الانسانية هي ارادة تتموضع ما بين محمولات تؤسسها انساق اجتماعية تتغلغل لتكون قيمة اكبر من تلك الارادة الانسانية مؤسسة انظمة اخرى يحاول الانسان بإرادته ان يخترقها، ليتماثل مع الهوية التي بدورها تؤسس لانساق ثقافية مغايرة. وعلى وفق ما تقدم _ من حيث التأسيس لنسق اجتماعي ومن ثم تكوين هوية ثقافية _ صار السياق الحاضنة لتلك الهوية والذي عمل على خلق عالما روحيا خاصا باليونانيين انتج نظاما معينا من الانساق الروحية ، فما كان من النص المسرحي بشقيه (تراجيديا –كوميديا) سوى ان يقدم انعكاسا بطريقته ليستلهم تارة لهذا السياق الروحي بوصفه (اخر) اذ ان ((المادة التي تعالجها اليونانية مادة حددتها بصورة نهائية تلك النظرة التي كان اليونانيون ينظرون بها الى المسرح بوصفه نشأ نشأة دينية)) (Cheney, The history of the theater in three centuries, No date, p. 72)، وتارة اخرى ليشاكسه ويرفض هذا العالم الروحي والنظر اليه نظرة واقعية، اذ لا وجود لعالم روحي قائم بذاته يستطيع الخروج عن النظام الاجتماعي العام بوصفه (انا) ، لان كل ممارسة ثقافية هي بطبيعتها جزء من النظام العام وهي جزء من السياق الذي يؤسس بمجموعه هوية ثقافية خاصه بها. (Furnan & Confirm, 1999, pp. 22-23)فهذه الهوية الثقافية التي هي نتاج للمحيط الاجتماعي اصبحت خاضعه ومهيمن عليها بوصفها (الانا) امام كل العوالم الروحية (الاخر) ومن خلال هذه الثنائية والتي استطاعت ان تؤسس بيئة ثقافية للمجتمع اليوناني الذي استطاع النص المسرحي ان يتماثل معه لينتج صراع محوره هذه الثنائية .

هنريك ابسن واشكالية الانا والاخر

لقد حاول (هنريك ابسن) وعمل جاهدا في ان يحيل النص المسرحي الى باحة يمكن من خلالها اكتشاف الحقيقة الواقعية الاجتماعية المرة في داخل الذات الانسانية المتمثلة بمجمل الواقع المعاش ، بل كان النص لديه مكانا يتأرجح عليه الواقع بكل خطورته وقبحه ومفاجآته التي كان يعاني منها الجسد الاوربي والنرويجي بلد الكاتب الذي عاش فيه واضطرته الظروف الى مغادرته اذ يقول ((كان لزاما علي ان افر من حياة الخنازير هناك حتى اشعر بانني تطهرت تماما)) (Prustine, 1979, p. 96) فقاده هذا الترحال الى البحث عن الحقيقة وماهيتها والبحث عنها بعيدا عن واقعه الخرب الذي كثرت فيه المتناقضات والأقنعة ، ان نصوص (هنريك ابسن) صورت مشاعر الاغتراب التي عاشها الفرد داخل اوهام مجتمعه فقادته الى تشخيص مجمل القيود المكبلة لذلك الفرد لتكشف بذلك عن الضغوط الحياتية الخطيرة على الذات الانسانية والمجتمع ايضا ، ولذلك فقد امن ابسن بالحرية ، سواء كانت حرية الفرد او المجتمع امام كل هذه الاغلال المجتمعية المكبلة ، فقد اعتقد بانها ضرورية للتواصل مع ذاته اولا ومع بنية المجتمع ثانيا لخلق بنية مغايرة تختفي فيها الأقنعة ، اذ صور ابسن ضحالة وسفاهة القيم المركزية التي كانت تقمع الانا وهي قيم

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

صاغت قيمه الظاهرة وقمعت بذلك قيما توارت في المضمر على وفق الياتها المهيمنة التي ساقها السياق العام للبنية المجتمعية فكانت مسرحية (هايدا جابلر) مثلا تصور ابنة الجنرال وكأنها رهينة قفص رسمه المجتمع لها على الرغم من ان اوتاد القفص من ذهب ولكنه في كل الاحوال يبقى قفص يقمع طموحاتها وانسانيتها وتبقى هي رهينة تحاول دائما التحرر والانطلاق من تلك المنظومة البرجوازية المهيمنة على ارادة الانسان ، لكنها لا تستطيع فعملية الخلاص تقودها الى تحطيم ذاتها لأنها ترفض الركون لتلك المهيمنات الظاهرة المتمثلة بالمنظومة البرجوازية . اما مسرحية (بيت الدمية) التي سيتناولها الباحث على وفق مفهوم المضمر الثقافي النسقي ومن خلال عنوانها اولا، فلو قرانا العنوان قراءة ثقافية لأحالنا الى عالم اكبر من مجرد بيت ، بل هو مجتمع كبير تسكنه دمى ، بمعنى يسكنه الموت المضمر مقابل اشكال الدمى البراقة الجميلة التي يختفي فيها معنى الحياة ، فالمجتمع يخلو من الروح مغلف بخواء قاتل، بل هو مجتمع يقع تحت هيمنة الرغبات الذكورية الاستهلاكية البرجماتية ، وان لم تستطع المرأة ان تحقق هذه المنفعة والمتمثلة بالإشباع الجنسي وهي الوحيدة لها والقادرة على اعطائها على وفق مفهوم السياق المجتمعي لتلك الدمية ،فالدمية ولأنها اسم مؤنث له دلالاته السيميولوجية وهي اشاره لكائن خضع لهيمنة نسق ظاهر متمثل بالنسق الذكوري(الاخر) وعليه فان النسق الانثوي (الانا) هو كيان خاضع لرغبات النسق الذكوري ، يمارس على الاول الهيمنة والاستلاب ليضعها ضمن منطقة الهامش المجتمعي ، فالنسق الاجتماعي حاكم الدمية والمتمثلة بالمرأة(السياق القبلي للنص) ، وهذا الحكم المجتمعي انتج نسقا مضمرا في بنية المجتمع فتحرك الحس الدرامي (حاضر النص) لاستنطاقه ، وتمثله وبعلو من شانه ليحاكم به الظاهر الذكوري المهيمن معطيا لهذا المضمر النسقي الثقافي امكانية اختراق الظاهر ومن ثم خلق معادلة ثقافية ما بين المضمر (الانثوي) المتمثل ب(الانا) والظاهر (الذكوري) المتمثل (بالاخر) ، فشخصية (نورا) (النسق المضمر) في مسرحية (بيت الدمية) الفتاة التي اعطت كل ما تملك لزوجها (النسق الظاهر) الا انها تجابه بالتهميش فتقرر ترك المنزل لا لشيء الا لأنها ترغب بترك الهيمنة الذكورية والتملص منها لتحقيق هويتها التي حاول السياق العام ومخرجاته من نسق اجتماعي ونتائجه من نسق ثقافي ان يفتتها ويجعلها تحت هيمنة النسق الذكوري ، لذا فان (ابسن) عمل على ان يتمثل خلاصة السياق المجتمعي ومخرجاته المتمثله بالنسق الثقافي ومن ثم مشاكسته ومغايرته ليحاكم الظاهر الذكوري المهيمن في هذا النص المسرحي

مابعد الحداثة : تشتت الهوية واشكالية الانا والاخر

مصطلح ما بعد الحداثة يشير الى نوع من الثقافة المعاصرة التي تشكك بالمفاهيم التقليدية كالحقيقة والعقل والهوية والموضوعية ، ويرى العالم برؤية خاصة مفادها ان العالم شيء عرضي بلا أساس ثابت ومتنوع وغير مستقر وغير حتمي بوصفه مجموعة من الثقافات غير الموحدة او التفسيرات التي تتولد منها درجات من الشك في كل الثوابت التي خلقها التاريخ ، ومن ثم فهي تعتمد على التشكيك بالبنى التقليدية للثقافات القديمة وتعمل على هدم التاريخ وكل بنى السياق ومخرجاته الثقافية ، وهي نوع من الثقافة تعكس بعض التغيرات البعيدة المدى بأسلوب فني سطحي غير شمولي وبلا ركيزة ، فهو اسلوب لعوب ومتعدد وانتقائي يطمس الحدود التي تفصل بين الثقافات العالية والثقافات الشعبية وبين الفنون والحياة اليومية (Angleton, 1996, pp. 7-8). فالمصطلح قد حدد اشتغاله من نوع الثقافات الشعبية المستلبة

التي كانت لمدة طويلة قابعة تحت هيمنة الثقافات العالية ، لذا فإن مابعد الحداثة عمدت الى تفكيك وتفتيت تلك الثقافات لتتيح المجال امام الهوية الشعبية وثقافاتها لتخرج من تلك السطوة وتشكل ذاتها بوصفها هامشا نسقيا يقبع تحت هيمنة السياق الجمالي.

ان التقريب ما بين الثقافات والعمل على استنطاق الثقافات الشعبية بوصفها مضمر(الانا) جاء نتيجة الارباك الذي حل بالسياق الاوربي والعالمي من خلال المتغيرات الكبيرة التي اثرت كثيرا على الذات الانسانية ، فهذا العصر قد التحف بحروب كونية وهيمنة الآلة الالكترونية التي عملت على تحييد الذات الانسانية (الاخر) ، ولذلك جاء المصطلح معادلا موضوعيا لهذه الذات التي بدأت ترى نفسها تبتعد عن وصفها نسقا ضمن سياق مجتمعي وانما اصبحت ذات متشظية ومنفلتة خارجة عن كل هيمنة السياق.

وعلى وفق ما تقدم يجد الباحث ان ما بعد الحداثة حركة معاصرة تعمل على هدم ثقافات لتنتج ثقافات مغايرة وما بين الظاهر(الاخر) والهامش (الانا) كان محور اشتغالها، وهي بذلك تنزع الى التقريب بين الحقول المعرفية التي كونتها وانتجتها الثقافات مع بعضها البعض لتزيح بذلك احادية الحقيقة لتنتج حقيقة مراوغة تتماثل مع متغيرات السياق المحيط بها

وعليه فان مابعد الحداثة جاءت نتاج سياق مشتت هيمنت عليه بنى جمالية ما عادت تتوافق مع المتغيرات الكبيرة التي طرأت عليه ، فأنتجت نظما معرفية مغايرة في كل مجالات الحياة ومنها الدراما ، فالبنية النصية الدرامية في مابعد الحداثة هي بنية مفككة يختفي فيها المركز ، فهي بنية بلا نواة ولا أواصر تجمعها ، اذ تحمل في داخلها المتناقضات ويختفي فيها المعنى العام لتتحول الى جزيئات متشظية مخفية خصوصيتها ومتحولة للبحث عن هوية اخرى وخصوصية اخرى تحاول من خلالها ان تجدها في نسق اخر (A group of critics, 2009, p. 78) وعلى وفق هذا الفهم فان البنية المفككة التي تحمل الاختلاف والمتناقضات في داخلها ترى الانزلاق قد بدأ يهيمن على العلامة التي يبثها خطاب النسق المكون له، ولذلك فان مابعد الحداثة ترى بان العلامة ناقصة وقلقة وغير مستقرة فهي نتاج بنية قلقة ومفتتة لا تملك خصوصية لأواصرها وتحمل انساق خطاب متعددة ومتشظية ، اذ تكون معرضة للانتقال من دلالة الى اخرى وهكذا فان النص لا يملك اي خصوصية ، ولا خصوصية خارج اختلاف انساق البنية النصية التي استطاعت ما بعد الحداثة ان تكونها بوصفها لا تملك احادية المعنى ومن ثم فهي تبتعد عن الثبات والاستقرار

ما أسفر عنه الاطار النظري

1- الهوية الثقافية تنقسم الى نسق مغلق واخر مفتوح ، تتعامل كل هوية مع مفهوم الاخر حسب طبيعتها
2- تعدد صورة الاخر حسب طبيعة الانا في سياقه المجتمعي
3- السياق المجتمعي هو الحاضنة للهوية الثقافية وهو الذي يحدد طبيعة التعامل مع الاخر
4- استطاع النص المسرحي ان يصور الشكل والمضمون المتدني للقيم المركزية التي كانت تقمع الانا.
5- ان حركة ما بعد الحداثة تهدم ثقافات لتنتج ثقافات مغايرة وما بين الظاهر(الاخر) والهامش (الانا) كان محور اشتغالها.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

6- تعد البنية النصية الدرامية في مابعد الحداثة بنية مفككة ، بنية بلا نواة ولا أواصر تجمعها ، تحمل في داخلها المتناقضات متشظية يختفي فيها المركز.

اجراءات البحث

عينة البحث : قام الباحث باختيار مسرحية ليلة ماطرة لكاتبها د مثال غازي بطريقة قصدية للأسباب التالية

1- تتوافق مع مؤشرات الاطار النظري

2- يمتلك النص ثراء في موضع (الانا والاخر) ووفق مستويات متعددة

اداة البحث : اعتمد الباحث ما تمخض من مؤشرات افرزها الاطار النظري لتحليل عينة البحث

منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي

تحليل العينة (ملخص المسرحية)

يحكي نص مسرحية ليلة ماطرة عن بيت تسكنه عائلة مكونة من الاب والام والابن والبنت معرض للغرق بفعل هطول الامطار وكذلك هنالك خلل بسقف البيت من خلال تعدد الثقوب في هذا السقف ، وهنا يبدا الصراع مابين فريقين داخل النص منهم من يبدا بالبحث عن طريقة لردم تلك الثقوب وهو الاب والفريق الاخر يعلن رغبته في التخلص من هذا البيت لعدم الجدوى واللامبالاة

تحليل العينة

(الامر يزداد سوءا) بهذه الجملة ابتدأ نص مسرحية ليلة ماطرة والتي تؤسس لفضاء النص وخطابه الذي احتضن شخوصه واشتغالهم المستقبلي وبالتالي عملت هذه الجملة بوصفها جملة ثقافية ان تعمل على تكوين رؤية النص الثقافية تجاه الحاضنة الثقافية التي اسست مرجعيات الثقافية للنص ، اذ ان البنية المجتمعية التي جاءت بخطاب النص كانت حاضرة بهذه الجملة الثقافية بوصفها مضمرا مجتمعيا استطاع النص ان يكشفها ليؤسس لمفهوم الهوية الثقافية ، فخطاب الجملة هو خطاب اشتغالي لشخصية ما داخل النص ، وايضا هي التي تؤسس لهويته الثقافية تجاه هويات مختلفة داخل النص وهذه الهوية هي التي حددت مفهوم الانا داخل النص اولا وداخل الذوات التي تجسدت بشخوص النص ، بالاضافة الى تلك الجملة الثقافية كان المكان المفترض للنص متجسدا ببيت ذو سقف متهالك مليء بالثقوب يثير الخوف والرعب لدى ساكنيه تجاه اخر متمثلا بالمطر ، فالمكان حدد هويات تبعا للنسق المجتمعي الحاضن لخطاب النص فالخوف والريبة والشك تجاه الاخر هو من خلق حدث النص واسس فكرته فكانت مستويات الهوية الثقافي في النص تبعا لمستوى اشتغال الشخصيات تتمثل بالاتي

1- شخصية الاب وتعلقها بالمكان ورغبتها الشديدة في البقاء وترميم المكان رغم شدة المخاطر التي يتعرض لها المكان

2- شخصية الابن والبنت فهاتين الشخصيتين يعيشان هوية مشتتة ضائعة يغلفها اللامبالات وعدم الانتماء للمكان ، فالمكان لايعني شيء لهما

3- شخصية الام الهوية المغلفة بالقلق والخوف والريبة ليس من المكان وانما من الشخوص التي حولها

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فمحيط النص الذي هو انعكاس للمحيط القبلي للنص واقصد به الحاضنة المجتمعية هو من احتوى كل هذه الهويات المتفاوتة في ما بينها وكذلك مستوى الصراع الذي تعيشه وعطفا لمستوى التفاوت والصراع الذي تعيشه الشخوص تكون لديها مفهوم لانا حدد مستوى اشتغالها مع المكان اولا ، وثانيا مع ذاتها ، وثالثا مع الشخوص المحيطة بها لينتج بذلك حطاب النص ، وعلى وفق ما تقدم نتج عن ذلك مستويات لمفهوم الانا والاخر حددت مسارات النص من خلال اشتغال الشخصيات داخل فضاء النص فكانت كالاتي

1- شخصية الاب (الانا) دخلت بجدل مع مفهوم الاخر المتمثل بسطوة ومهيمن (المطر) بوصفه علامة مصدرها السماء فالآخر هنا تحول الى مفهوم قدسي له القدرة على تهديد الذات وتفكيك منظومتها السيسيولوجية
2- شخصية الابن والبنت بوصفهما ذوات (الانا) عاشت صراع مع الاخر المتمثل بسلطة وهيمنة اخرى متمثلة بالأب (الاخر)
3- شخصية الام (الانا) وصراعها مع محيطها المتمثل بالبيت (الاخر)

فثنائية (الانا _ الاخر) اشتغلت في نص مسرحية ليلة ماطرة لحظة تشكيل النص فهي المحور الذي تشكل لبناء النص فلسفيا ، وعمل بذلك على تشكيل خطاب النص، فكان مفهوم الاخر مرة متمثلا مع سلطة ميتافيزيقية هددت محيط النص (البيت) واثارت الرعب والخوف واربكت المنظومة النسيجية للنص المتمثلة بالعائلة ، ومرة اخرى تصدر مفهوم الاخر ليكون جزء من نسيج النص وهو شخصية (الاب) الذي تحول الى هذا المفهوم بوصفه سلطة مهيمنة ، ومرة اخرى كان المحيط وفضاء النص تشكل ليكون مفهوم (الاخر) امام (الانا) وهي شخصية الام ، فمجمل مفهوم الاخر هو السلطة والمهيمن وان تعددت اشكاله ، فهذه الاشكال اتفقت في مضمراتها الاشتغالية على تكون وتجسد مفهوم الاخر

النتائج والاستنتاجات للبحث

النتائج

1- تمظهر الاخر بمهيمن ما وسلطة ما
2- الهوية الثقافية في النص متعددة حسب الانتماء وحسب الرغبة المضمرة
3- المكان له القابلة على انتاج هوية ثقافية وكذلك له القدرة في تعزيز مفهوم الانا لدى الذات
4- الاخر مفهوم يسكن في مضمرات الانا ويشكل انساق اشتعالها
5- ان كل المتناقضات في داخل النص والمتحولة الى جزيئات متشظية والباحثة عن هوية اخرى هي محاولة لايجاد نسق ثقافي اخر.

الاستنتاجات

1- اشتغال النص العالمي على ثنائية الانا والاخر فكانت محور اشتغاله الفلسفي
2- محور الصراع في بنية النص العالمي نتاج التمسك او اثبات او تعزيز الهوية الثقافية تجاه الاخر
3- يعد البحث في ثنائية (الانا والاخر) هو احد طرق الكشف عن اشكالية الهوية الثقافية
4- تعدد صورة الاخر في النص المسرحي العالمي فما بين مقدس الى اثبات الهوية تجاه النسق الذكوري والى التشتت وضياع الذات في ظل المتغيرات

5- الإرادة الانسانية تتموضع و تؤسس انساق اجتماعية ذو قيمة اكبر من التي يحاول ان يخترقها ، ليتماثل مع الهوية التي بدورها تؤسس لانساق ثقافية مغايرة.

References

.1 – Angleton , T.(1996) , *Postmodern delusions* , Cairo , Dar matabie almajlis al'aelaa lilaththar

. 2- Asfour , J. (2010) , *Cultural identity and literary criticism* , Cairo , Dar alshuruq

3- Aljurjaniu , a .(1999) , *Encyclopedia of Military Social and Economic Policy (Terminology and Concepts)* , Syria , Dar almaearif.

4- Al-Ghutami , a. (2004) , The fall of elites and the emergence of the margin , Morocco , Dar Arab .Cultural Center

5- A group of critics .(2009) , Trends in modern literary criticism Baghdad , Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing

6- Cheney , Sh .(No date) , *The history of the theater in three centuries*, Cairo ,Dar The Egyptian Foundation for Editing and Translation for Printing and Publishing.

7- Furnan , j& takead .(1999) , Myth and tragedy in ancient Greece , Syria ,Dar Al-Ahali Printing and Publishing.

8- Kashaghri , a .(2006 fabraer22) , Cultural identity between privacy and dependency (a cognitive-.social approach) , Saudi , Dar Working paper provided Riyadh International Book Fair, 6

9- Manthur ,a.(1970*). Arabes Tong*, Beirut , Dar Lesan.

10- Matar , S. (2003) , *National identity between the individual and the group* , www.ahewar.org.

.11- Maalouf , a . (2004) , Deadly identities , Beirut , Dar Al-Farabi for Printing and Publishing

12- McChelli , a. (1997) , Identity , Syria , Dar Al Rasim Printing Services.

13- Mousa , f (2020 ,julye,15) , *Aesthetics of the mystical image and its representations in postmodern theater performances* , Al- Academy Journal , (96),10 .

14- Prustine , R.(1979) , *Studies in modern drama from Ibsen to Jane le* , Cairo ,Dar Egyptian Book House.

15- saliba , j. (No date) , *Philosophical glossary* , Cairo , Cairo University Publications.

16- Huntington , S .(2005) , *who are we? Challenges facing the American identity* , Syria , Dar alraay lilnashr.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/47-58

The Dialectic of Identity and the Other in Iraqi Contemporary Theatre

Anas Rahi Ali[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020

Date of receipt: 6/6/2020…....Date of acceptance: 6/7/2020…....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract

The value of culture in its interaction is composed and formulated according to compatible and incompatible roles which view the identity that adopts that formation although it is in most cases perceived and declared. The attraction and difference characteristic might be implied within subjective and procedural meaning through which it seeks to make the identity mobile subject to identity- shaping cultural causes implying the conflicts that take the shape and culture of real time. As for the end of the twentieth century and afterward where the concepts of hegemony, globalization, cultural invasion, colonial and imperial culture, all these causes made the cultural identity concept appear on the surface of the critical studies as a title that functions to preserve the identity of nations and peoples and in its turn produces a reaction to an imperial, colonial economic action established by the globalization. Hence the concept of duality of the (ego and the other) stems. The researcher in the content of his study emphasized the shape of the cultural identity and the role and problem of the ego and the other, and intended to specialize in the Iraqi theatre for these repercussions and what the theatrical text produced. The researcher used the script of the play Rainy Night a model for his research in all its mythological, social, economic and political levels that formulate the cultural identity.

Keywords: dialectic, the other, contemporary.

[1] College of Fine Arts / University of Al-Qadisiyah, Anas.rahy@qu.edu.iq.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/59-76

الرثاء النسوي وتمثلاته في النص المسرحي العربي المعاصر"مسرحية الخنساء اختيارا"

نزار شبيب كريم [1]
زينب نوري هاشم[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/6/25 , تاريخ قبول النشر 2020/7/22 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص البحث

يتناول البحث الرثاء النسوي وتمثلاته في النص المسرحي العربي المعاصر بوصفه من أغراض الشعر العربي وتطورت صوره ونماذجه ودواعيه وتعددت بواعثه عبر فترات زمانية مختلفة وتجسدت به صورة درامية وتمثلات تناغمت مع فن المسرح ولأجل تسليط الضوء على تلك التمثلات جاءت هذه الدراسة للبحث عن تمثلات ظاهرة الرثاء في نصوص المسرح العربي وقد تضمن هذه الدراسة مقدمة البحث التي عرض فيها الباحثان مشكلة البحث وأهميته وهدفه. ثم الاطار النظري الذي تناول تأسيساً نظرياً للبحث اشتمل على مبحثين هما:الرثاء النسوي نظرة تأريخية والثاني: الرثاء في المسرح وخرج الباحثان بمجموعة من المؤشرات أعتمداها في تحليل نموذج عينة البحث والتي تحددت بمسرحية (الخنساء) للكاتب(محمد الصالح رمضان) والتي تتوافق مع هدف البحث. وبعد التحليل خرج الباحثان بمجموعة نتائج منها: تمثلت أغلب مراثي الخنساء في ندب الموتى والنواح عليهم وجسدتها من خلال صورة الحزن والاسى.

كلمات مفتاحية: الرثاءالنسوي، تمثلات،المسرح العربي، الخنساء

مقدمة البحث

يعد الرثاء من الفنون الأدبية القديمة التي ظهرت في عصر الجاهلية، ومن أغراضه مدح الموتى وتعداد حسناتهم ،وقد تميز بمعانيه العميقة بوصفه تصويراً للأسى والحزن والألم وبصور ناطقة معبرة لذا كان محط اهتمام العرب ورعايتهم وشهد تاريخ الرثاء في الجاهلية ظهور العديد من النساء في هذا الميدان، وبفعل فقدان أقاربهن ولاسيما أزواجهن وأبنائهم فكانت النساء يندبن موتاهن ويقفن على قبورهم مؤبنين لهم ومثنين على خصالهم، وتميزت المرأة بخصوصية تقديم الرثاء نظراً لما تتمتع من عاطفة جياشة وأحاسيس أدق وشعوراً

[1] وزارة التربية-مديرية تربية البصرة، Nazarsh1971@gmail.com.
[2] جامعة البصرة-كلية الفنون الجميلة، alasedya369@gmail.com .

أرق.وعبر الكثير من الشعراء والأدباء ومنهم النسوة وعبر فترات زمنية مختلفة عن صورة الموت ، فمنهم من نسج أدبه ليثير الوجدان ويحرك الأفئدة رثاءً وبكاءً على موتاهم، ومنهم من عمل على أبراز محاسن الميت وتسجيل أمجاده وتخليداً له والحث على الاقتداء بها والسير على نهجه وحضيت المرأة ومنذ أقدم العصور بخصوصية التعبير عن الرثاء، بوصفها الزوجة والإلام والأخت، مستوحية هذا الرثاء من المحن والمصائب التي تتعرض لها ونتيجة لفقدها عزيز على قلبها وهي ترسم صورة درامية معبرة تحمل في طياتها نسيجاً من الألم والحزن وهناك شواهد كثيرة أفرزتها التجربة سواء في عصر الجاهلية أو العصر الإسلامي ومنها مارثت به (سمية) زوجها شداد بقولها:

فمن بعد شداد يحمي الحريم إذا الحرب قامت وسال العرق
ومن يردع الخيل يوم الوغى ومن يطعن الخصم وسط الحدق
ومن يكرم الضيف في أرضه ومن المنادي إذا ما زعق
لقد صرت من بعده في ضنى وقلبي لأجل الفراق أحترق(Saqr, no date,p93)

ومع ظهور الدين الإسلامي إذ اختلفت النظرة للميت من وجهة نظر إسلامية وذلك بأيمان الشعراء بمشيئة القضاء والقدر مما جعل من صورة الرثاء صورة عامة ومنه مارثت به (صفية) أخاها (حمزة) وعلى وفق المفهوم الإسلامي في مآل إليه حمزة الى جنات الخلد:

دعاه إله الحق ذو العرش دعوة إلى جنة يحيى بها وسرور
فذلك ماكنا نرجي ونرتجي لحمزة يوم الحشر خير مصير
فوالله لا أنساك ماهبّت الصبا بكاء وحزناً محضري ومسيري (Ibn'Hicham, 1963p589,)

وتناول العديد من الكتاب المسرحيين العرب ظاهرة الرثاء وضمنوها بشكل جلي في نصوصهم المسرحية، لما له من وقع وتأثير على المتلقي وضمن هذا الإطار سعى الباحثان الى خوض غمار هذا البحث المتعلق بالرثاء النسوي وتمثلاته في النص المسرحي (مسرحية الخنساء –أختياراً)

وتكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على تمثلات الرثاء في النص المسرحي العربي

ويتجسد هدف البحث في الكشف عن تمثلات الرثاء في النص المسرحي العربي

الحدود الزمانية: 1986

الحدود المكانية:الوطن العربي

الحدود الموضوعية: دراسة تمثلات الرثاء في النّص المسرحي العربي

الرثاء أصطلاحا:

جاء في لسان العرب أن الرثاء هو : بكاء الميت ومدحه، إذ يقول ابن منظور في ذلك" رثى فلان فلانا، يرثيه رثيا ومرثية إذ بكاه بعد موته، قيل: رثا يرثيه ترثيه..ورثوه الميت أيضاً إذ بكيته وعددت محاسنه وكذلك إذا نظمت فيه شعرا(al-Ansari), no date,1222-1223)

يعد الرثاء من الفنون الشعرية الغنائية، يعبر فيه الشاعر عن حزنه وألمه وتفجعه لفقدان الحبيب سواء كان أخا أما أو ولدا...الخ. وهو يتلون بألوان مختلفة تبعاً للطبيعة والمزاج والمواقف، فإذا غلب عليه البكاء على

الميت كان ندباً، ويشير (شوقي ضيف) في هذا المعنى بقوله" أن الرثاء هو البكاء على الأهل والأحبة حين يعصف بهم الموت، فيئن الشاعر ويفجع حينما يصدم في قلبه، بفقده أعز أبنائه أو آبائه أو إخوته، فيتأذى من حتمية القدر القاسية فيبكي بالدموع والعبارات، وكثيراً ماتعجز آهاته الأخيرة عن التخفيف عن الإنسان فتكون بذلك الكلمات والأشعار هي المنفذ الآخر للنسيان ومنه فالرثاء ندب الميت وتعداد مناقبه وخصائصه (Deif, no date ,p6)

التعريف الاجرائي:

أما فيما يخص التعريف الاجرائي الذي صاغه الباحثان للرثاء فهو البكاء على الميت وتعداد حسناته سواء أكان شعرا أو نثرا وبمختلف ألفاظه (التأبين، الندب، النعي).

تمثل (لغةً) :

تمثل : من الفعل (مَثلَ) اي مِثلهُ او (مَثلُه) او كما يقول شَبِهُهُ وشَبَهَهُ . والمثل ما يضرب به من (الامثال) وجمعها (امثله) ومثل له (تمثيلاً) اذ صور له مثال ذلك (امثل السلطان – تمثل بهذا البيت – مثل بالقتيل ، الخ) (al-Razi, no date ,p614)

تمثل (اصطلاحا) :تمثل : سواه وشبهه به وجعله على مثاله (مثل الشيء بالشيء) فالتمثيل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً،وتمثيل الشيء تصور مثاله اي تصور صورة ذهنية اي ادراك مضمون مشخص، أوتصور مثال ينوب عن شيء ما أو يقوم مقام شيء ما(Saliba, 1985,p341-342)

المبحث الأول : الرثاء النسوي: نظرة تأريخية .

يمتد تاريخ الرثاء عبر الحضارات الانسانية والتاريخ البشري وهو ذكر لصفات الميت بشيء من الالم والحسرة ، ويعد من الطقوس الحزينة التي تعبر عن مكنونات النفس البشرية مما يشكل أقتراب من نمط الميلودراما بوصفه نمطاً يتضمن التصويت والتنغيم فضلاً عن توفر عناصر مشهدية مأساوية ، وهذا النمط على الرغم من مأساته يعد بحق من أرفع أشكال الفن الذي تقوم بأدائه جوقة نائحة مرددة تقودها على الأغلب امرأة نائحة، وتستعرض معددة شمائل الفقيد بصوت يثير في جوانبه السامع والمشاهد حزناً ويبعث على الشفقة ويستدر العاطفة والتراحم والخوف والدمعة بطريقة نشيجية ملحوظة وحركات وانفعالات تدخل الحضور في الحالة أو ضمن إطار الفجيعة. وفي معرض بحثه عن الرثاء يشير (يحيى الجبوري) الى أن" الرثاء هو تعبير مباشر قلما تشوبه الصنعة والتكلف وذلك لأرتباطه بظاهرة الموت ، وهو من الظواهر الانسانية التي شغلت بال الادباء والفلاسفة والحكماء على حد سواء، منذ أقدم العصور، ويقوم على تعداد مناقب الميت وصفاته الحميدة(al-Juburi, 1997,p311)

ويرجع تاريخ ظهور الرثاء الى العصور القديمة مروراً الى العصور الإسلامية، وماتبعه من فترات زمنية مختلفة وصولاً الى عصرنا الحاضر مع اختلاف الادوات والوسائل في كل حقبة، ونظراً للخصوصية التي تميز النساء في هذا المجال وماينتج عنه من أثارة لعواطف المتلقي عمدت الكثير من النساء على إنشاء قصائد رثائية تقوم

بأنشادها على شكل حلقات تقارب في تكوينها (الجوقة) حيث تشاركها بعض النسوة وبصاحبها بعض الحركات على الجسم بمافيها اللطم وضرب الخدود .

وبطبيعة الحال فأن التكوين البيولوجي للمرأة ومشاعرها الجياشة جعل منها تلعب دوراً مهماً في الرثاء ، وهي تندب حظها مما أصابها من مصيبة لاسيما وهي ترثي أباها وأخاها وولدها.

وتعد عشتار زوجة الاله (تموز) وأمه(ننسون) وأخته(كشتن-أنا) من اوائل النساء اللواتي رثين موتاهن "ويظهر ذلك جلياً من خلال أسطورة الاله (تموز) وهي تروي النزول الى العالم السفلي من خلال شياطين ذاك العالم حيث تأمرهم زوجته (عشتار) بأخذه معهم .وبعد وقوع حادثة نزول الإلهه (تموز) الى العالم السفلي تبدأ شعائر البكاء والحزن على (تموز) وهي تأتي ضمن (طقوس سنوية تقام كل عام اذ يجري فيها عيد الحصاد وترافقه مراثي البكاء على (تموز) والنواح على موته، وتستحضر كل المراثي الخاصة بذلك كما في ذلك مراثي أنانا) (al-Aswad, 2008,p138)

وهذا النوع من الرثاء يضم بين ثناياه عدة أنواع من النياح يقوم بإنشادها المقيمون على طقوس الرثاء في المدن المختلفة التي غالباً ما تأتي على لسان الإلهة (عشتار كما يلاحظ ذلك في قول الشاعر السومري:

" تنوح (ان –انا) على عريسها الشاب فتقول:

راح زوجي، زوجي الطيب، راح ولدي ولدي الطيب، راح زوجي .زوجي

الذي راح ينشد الطعام فسلم إلى ..زوجي الذي راح ينشد الماء فسلم(Al-Wahid, 1987,p130)

أما أناشيد النياح الأخرى التي كانت تردد في شعائر البكاء على الألهة (تموز) فكانت تأتي على لسان أمه وقد عُرفت بتسمية "(نواح المزامير) وفيه:

"**ترفع صوتها بالنواح وإذ فارق الدنيا.**

ترفع صوتها بالنواح قائلة ، واه ولداه.... (Iyad, 1987,p380)

ومن خلال ما تقدم يظهر لنا الدور الواضح للمرأة في أداء طقوس الرثاء في العصر القديم أذ جاءت اغلب المرثيات على لسان النساء من الام والاخت والزوجة وبطرق تعبير مختلفة على وفق علاقة كل وحدة بموتاها.

وقد وردت في النصوص الدينية المصرية القديمة طقوس رثاء مشابه لطقوس رثاء الاله(تموز) وهو(أوسيريس) الذي رثته زوجته،وقد أشتركا بميزة مهمة وهي مسألة القيامة من بعد الموت وعودة الحياة معهما إذ "تروي الاسطورة ان(اوسيريس) قتل من اخاه الإله (سيث) حيث وضعه في صندوق وقتله ورمى بجثته في احد مصبات النيل بعد ان قطعها الى(14) قطعة،وعندما علمت زوجته بقتله عمدت الى اخراجه من النيل واقامة العزاء عليه ،فكانوا يقيمون كل عام طقوساً دينية تعرض مأساة الإله في موته ثم قيامه وعودته الى الحياة وكانون يحجون من جميع انحاء مصر لكي يقدموا القرابين للاله (Baqir, 2011,p110-112)

وأقترن الرثاء في المجتمع العربي قبل الاسلام بالشعر إذ" كان النساء والرجال جميعا يندبون الموتى كما كانوا يقفون على قبورهم مؤبنين على خصالهم وقد يخلطون ذلك بالتفكير في مأساة الحياة وبيان عجز الانسان وضعفه امام الموت وان ذلك مصير محتوم (Nassif, no date,p5) حيث كانت تقام مجالس للعزاء والرثاء وعرفت حينها بالمآتم ، وكان تقديم التعازي لذوي الميت من العادات الاجتماعية التي عرفها العرب قبل

الإسلام ، واعتادوا عليها، وكانت تشمل تقديم ما يمكن من التصبر والتسلية لأصحاب العزاء ، ويظهر ذلك واضحاً في الشعر الجاهلي .

ويلاحظ أنّ أقامة مجالس الرثاء على الميت والبكاء عليه عند النساء أكثر مما هو عند الرجال، فالنساء كن يكثرن في الندب والنياح على الميت في المآتم ومجالس الاحزان ، وهذا ما يصوره شعر الرثاء الجاهلي، ذلك لأن البكاء والنواح مما اختصت به النساء على مر العصور،

ومن الشواعر أ (جليلة بنت مرة) إذ قالت:

"هدم البيت الذي استحدثه وسعى في هدم بيتي الأول

ليس من يبكي ليومين كمن أنما يبكي ليوم ينجلي (Ali, 2008,p245)

وهنا تظهر(جليلة بنت مرة) الحزن ويسيطر عليها الألم والبكاء ومن هول الكارثة وعظم الفجيعة، فمقتل زوجها يهدم بيتها لأن الزوج كان بمثابة بيت لها يأويها ويسترها وأن البكاء عليه ليوم واحد لا يكفي ولا يجلي نار الحزن في قلبها على فقده.

ويذكر النص العربي الفصيح مكائدها وأضطهاداتها (للزيرسالم) بل هو يصورها-أي الجليلة- وينسب لها أعنف وأصعب المواقف التراجيدية عالية القيمة. فعندما ناحت النساء على (كليب) وخمشن الوجوه ونثرن الشعور وخرجت معهن(الجليلة بنت مرة)تبكي زوجها ورجلها معهنّ، فقلن لها ابعدي عنا فإنك شامتة وقد حرضت أخاك على قتل سيدنا، بكت (الجليلة) منشدة معبرة عن موقفها الأصعب على طول هذه السيرة:

"يأبنة الأقوام إن لمتُ فلا تعجلي باللوم حتى تسألي

فإذا أنت تبينت الذي يوجب اللوم فلومي واعذلي.... (Abdel-Hakim, 2017,p93)

ومع ظهور الإسلام في شبه الجزيرة العربية ظهرت طقوس الرثاء والتعزية وأخذت تنسجم مع تعاليم الديانة الإسلامية، فتضمنت رثاء القتلى في الحروب التي حدثت في تلك الفترة بين المشركين والمسلمين وشهداء الفتوحات الاسلامية .

ويروى ان امرأة(شماس بن عثمان بن الشريد المخزومي) ، رثت زوجها شماس حين قتل بأُحد فقالت :

"يا عين جودي بدمع غير ابساس على كريم من الفتيان لباس

صعب البديهة ميمون نقيبته حمال ألوية ركاب أفرا ..... (Kathee, 1988,p69)

ورثت(الضباع) أول ضحايا (الزير سالم) وهو ابن اخته وزوجة صديقه الوفي الأمير همام بن مرة الأخ الاكبر للأمير جساس مغتال الملك كليب ذلك أن هذا الشاب اليافع (شيبان) فضّل البقاء مع خاله الزير سالم حين ساءت الأمور بين القبيلتين بكر وتغلب متخلياً عن أبيه همام وقبيلته، مبقياً على قبيلة خاله،اتساقاً مع هذه القبائل الأمومية في الانتماء الى قبيلة الخال الكلبية أو تقديسها.ففي محاولة من شيبان الصغير لشحذ قوى خاله الزير سالم في الانتقام من قبيلته –أعمامه- أغضبت الزير سالم، فأمسك بأبن أخته وضرب به الارض حتى مات، فقطع رأسه وأرسله إلى أهله وأخته ضباع على ظهر جواده، الذي سار به الى ان اوصله إلى قبيلته وأهله، وما ان تلقته أمه الضباع حتى شقت ثيابها ورحلت إلى الزير سالم وقالت: أتقتل ابن أختك بثأر أخيك؟

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وظلّت منذ هذا الحادث الفاجع تضمر لأخيها (الزير سالم) كل حقد.....

ذلك ان الضباع ماإن استخرجت رأس ابنها (شيبون) من خارج حصانه، حتى انشدت تقول مفصحة عن فاجعتها بفقد الأخ والابن:

تقول ضباع ياسالم علامك بجاه كليب ماسويت بابني

بثأركليب تقتل ابن اختك وتحرق مهجتي وتزيد حزني... (Abdel-Hakim,2017,p96-97)

واستمرت النساء برثاء موتاهن بعد وفاة الرسول الكريم، فرثته السيدة فاطمة الزهراء (عليها السلام) بعد ان وقفت على قبره قائلة:

"ماذا على من شم تربة أحمدٍ أن لا يشم مدى الزمان غواليا

صُبت عليّ مصائبٌ لو أنها صبت على الأيام صرن لياليا(al-Dimashq, no date,p162)

وممن رثت رسول الله(صلى الله عليه وآله وسلم) من النساء أيضاً، عمته (صفيه بنت عبد المطلب) بقولها :

"أفاطم صلى الله رب محمـدٍ على جدثٍ أمسى بيثرب ثاويا

أرى حسناً أيتمته وتركتــه يبكي ويدعو جده اليوم نائيا .....(Sad, no date,p352)

كما كثر رثاء الزوجات لأزواجهن حزنا على فقدهن إياهم فعندما توفي (عبد الله بن أبي بكر) رثته زوجته (عاتكه بنت زيد بن عمرو بن نُفيل) فقالت:

"فآليتُ لا تنفكُ عيني سخينةً عليك وجلدي آخر الدهر أغبرا(al-Mubrid, 1997,p147)

وهكذا بالنسبة ل (نائله بنت الفرافصة) حيث رثت زوجها(عثمان بن عفان) حينما قُتل بأبيات من الشعر اذ قالت:

"ومالي لا أبكي وتبكي قرابتي وقد غيبوا عني فضول أبي عمر(Al-Masoudi, 1958,p345)

ناهيك عن (عائشة بنت ابي بكر) إذ رثت اخاها (عبد الرحمن) لما وقفت على قبره وبكت عليه، وتمثلت بقول (متمم بن نويرة) في مرثيته لأخيه (مالك بن نويرة)

" وكنا كندماني جذيمة حقبة من الدهر حتى قيل لن يتصدعا

فلما تفرقنا كأني و مالكـاً لطول اجتماع لم نبت ليلة معا(Al-Azraqi, 2004 ,p205)

وبعد أستشهاد الامام الحسن " بكته نساء أهل بيته ونساء بني هاشم ورثته أخته(أم كلثوم) وكانت أكبر أخواتها تجر ذيلها متجللة بطرف ردائها وهي تقول:

أخي حزني عليك اليوم باق ويومي في التحس مثل أمسي

أخي والله لاأنساك حتى أوسد في الثرى وأحل رمسي.. (scholarsb, 1991,p120)

ومن اجمل الصور التي جسدت الصورة الدرامية والبلاغة الشعرية عبر التأريخ هي رثاء الامام الحسين(ع)، وفاجعة كربلاء وماجرى فيها من ظلم لأهل البيت عليهم السلام ،وكان من أهم مجالس العزاء ذلك المأتم الذي عقدته الحوراء زينب(ع) في قصر(يزيد) عندما طلب أن يجلب رأس الأمام الحسين(ع) في طشت،وهو العزاء الذي اشتركت فيه حتى نساء(معاوية ويزيد)،ومااعقب ذلك من لوم نساء(يزيد) له على ما أقترفه من جرائم عندما بكين ونحبنَّ على الامام الحسين (ع) ،واستمر المجلس ثلاثة ايام (al-Shafi'i, 2004 ,p1279)

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

كما رثت السيدة (زينب بنت علي بن ابي طالب)(عليها السلام) أخاها الامام الحسن(عليه السلام)، بعد ان شهقت شهقة كادت روحها ان تخرج منها، وبكت بكاءاً شديداً حتى غُشي عليها، فلما افاقت من غشوتها بكت وقالت:

"أخي ان كنت قد ابكيت عيني فقد اضحكتني دهراً طويلاً

بكيتك في نساءٍ معولاتٍ وكنت احق من يبدي العويل... (scholarsb,1991,p121)

المبحث الثاني: الرثاء في المسرح

عرف المسرح ومنذ نشأته على يد الاغريق أرتباطاً وثيقاً بالشعر فالمسرح ينمو بالتعبير الشعري ومنذ فجر التاريخ حضيت المرأة بنصيب وافر من تراث الامم الادبي،ويعد المسرح من أكثر الفنون اتصالاً بالمجتمع وهو الوحيد القادر على كشف مكنونات الانسان الفكرية والنفسية والاجتماعية، وتعد المرأة في المسرح من مرتكزات البناء في شكل الحدث الدرامي الذي يقوم على ما يقدمه الفرد من افعال واقوال تسهم في تشكيل بنية النص المسرحي ، والمرأة ركن مهم في هذا البناء النصي كونها تعد النصف المكمل للحياة الطبيعية الذي يستقي منه الكاتب المسرحي منها احداثه ، اذ نادراً ما نجد نصاً يخلو من شخصية المرأة ودورها في بنية حدث النص لذا لو راجعنا نصوص المسرح العالمي سنجد ان المرأة تعددت صور ظهورها بحيث ما يريده الكاتب المسرحي لها.إذ اقتبس (سوفوكليس) أغلب مسرحياته من الاساطير وفي مقدمتها مسرحية(انتجونا) وهي زاخرة عن اثام البشر ، وتدور احداث المسرحية أمام قصر ملك طيبة السابق(اوديب بن لايوس) وتبدأ المسرحية بعد موت الاخوين المتنازعين اتيوكليس المدافع عن المدينة وبولينيكس الذي هاجم وطنه بالتحالف مع أرجوس، وفي بداية المسرحية يدور حديث بين انتجونا واختها اسمينيا بعد ان اصدر كريون قراره الجائر الذي يقضي بدفن جثة اتيوكليس الذي قضى نحبه مدافعاً عن طيبة، وترك جثة بولينيكس في العراء دوم مراسم الدفن، مما اثار حفيظة انتجونا على هذا القرار الجائر.. وحالها حال ابطال التراجيديا الاغريقية تنحدر انتجونا من سلالة الملوك والنبلاء ومما يضفي بعدا من السمو والرفعة هو تحمل البطل مسؤلية سقطته الدرامية، وتقبل العقاب المقدر عليه دون خوف او اشفاق منه،فلا نجد انتجونا تولول وهي تساق الى الموت رغم حزنها الشديد على زهرة عمرها التي ستزف للموت بدلا من الزوج فهي تودع حياتها بحزن جليل وترثي انتجونا وتنعى نفسها قبيل الموت الذي خطهُ لها (كريون):

كريون: ولهذا فإن من يأتون بها سيدفعون لي ثمناً غالياً عن بطئهم

انتجونا: واأسفاه هذه كلمة تعلن عن موت قريب

كريون:أنا لا أدعوك الى ان تستعيدي الأمان وأن تتخيلي نهاية أخرى

انتجونا: إيه ياثيبا، يامدينة آبائي!آلهة جنسي!إنهم يقتادونني، لامهلة بعد. .... (Sophocles, nodate,p189)

وتمضي انتجونا في رحلة الحزن والالم والنواح بعد تنفيذ الحكم على أخيها من قبل (كريون) والحيلولة دون دفنه كسائر أفراد المجتمع راثية أياه بقولها:

انتجونا: يايها القبرانت مضجع عرسي وحفرة منامي وسجني الى الابد..إني ألقى فيك أهلي الذين أخذ الموت منهم كل عددهم وأنا آخرهم واشقاهم أنزل الى قبري قبل أن يحضرني أجل حياتي... وأنا ساعية

الى قبري يغشى قلبي أمل كبير أن ألقى أبي كما يلقى الحبيب حبيبته..... (Sophocles, (aintujuna, Ajax, and Voelctet), 1973,p51)

ولم تختلف(الكترا) عن سابقتها (انتجونا) في تصوير الالم والحزن الذي لحق بها وهي تواجه مصيرها المحتوم،وهي تراجيديا إغريقية موضوعها الإنتقام وجريمة القتل. لكنه إنتقاما غير عادي. لأنه إنتقام كان مطلوبا ومدبرا ومخططا له منذ مدة طويلة. منذ أن قتلت الملكة الأم، بمساعدة عشيقها، زوجها الملك أجاممنون، بعد انتصاره الكبير في حرب طروادة.

لقد كانت إلكترا تمزقها رغبة جامحة للانتقام لمقتل أبيها. انتظرت إلكترا أخيها أوريستيس حتى يكبر ويشتد عوده ويعود لبلده، لكي ينتقم لمقتل أبيه.

بالرغم من أن إلكترا فتاة قليلة الحيلة، كانت تعامل معاملة سيئة من أمها وزوج أمها، إلا أن الكوابيس والهواجس ظلت تطاردها وتحثها على الانتقام. في الواقع، هذه الكوابيس والهواجس، كانت هي تسليتها الوحيدة في وحدتها وبؤسها، إلى أن عاد لها أخوها أوريستيس.

الكترا: إن محنتي، نعم محنتي هي التي أجبرتني على هذا. إن غضبي أنا واعية به. لكن في في هذه المحنة نفسها أنا أنوي ألا أضع حدًا لهذه المصائب التي هي من عملي أنا.... اتركني وشأني إذن ايتها الناصحات! إن حالتي لن تتوقف أبداً عن أن تكون من النوع الذي لايوصف بأنه لاعلاج لها. لن أشهد أبداً نهاية لآرس: إن عندي مادة للنواح لا تنفذ (Sophocles, Tragicles. Sophocles no date,p222)

الكورس: صدقيني أنه من باب المحبة فقط أنا أدعوك، مثل أم مخلصة، ألا تستثيرني المصيبة تلو المصيبة

الكترا: وهل للبؤس مقياس؟ أمن الجميل إهمال الموتى، أهناك قومً خطرت برؤوسهم هذه الفكرة؟ لاأريد إذن احترامهم، وإذا كان في قلبي شيء من الاستقامة، فإني لا أريد أن أعيش عندهم هادئة، فارضة حينئذ على أبي إهانة احتباس طيران زفراتي ونداءاتي الحادة لوكان على الميت البائس أن يبقى راقداً، وقد آل الى العدم، دون أن يشعر الآخرون-بدورهم-بالالم الدامي، فإن الناس سيكونون الى الابد محرومين من كل ضمير، ومن كل تقوى. (Sophocls ،Tragicles,Sophocls,p223)وسعى (سينيكا) الى الاغتراف بصورة مباشرة ، من المنجز اليوناني. في تسع من تراجيدياته إذ " كانت على النمط الإغريقي ، وتتسم بأجواء الرعب والوحشية التي تعكس اجواء نيرون حيث كتبت (Tiller, 1991,p511) ، مضيفا للأساطير الإغريقية مشاهد العنف والدم والأشباح ، سمة لتراجيدياته . وجاء اهتمامه بشخصية المرأة حين وجد أنها الأقدر على التعبير عن مكنونات الذات الانسانية, والأكثر إظهاراً لتحولاتها , ويلاحظ ذلك في اغلب شخصيات مسرحياته ومنها في مسرحية(ميديا) إذ صور " نفس امرأة موزعة بين عواطف الحب والانتقام التي تنهش فؤادها(Frank M, no date,p30) حيث ترثي أبنائها قائلة:

ميديا: يامن كنتم أبنائي ذات مرة، استقبلوا جزاء جرائم والديكم. قلبي أصابه الفزع، أطرافي تجمدت من البرودة، صدري يرتعش من الخوف. غادر الغضب المكان، عادت الأم بكل مشاعرها، وأختفت الزوجة، أأسفك أنا دم أبنائي، نعم-نعم أبنائي الأعزاء؟(قل) شيئاً أفضل أيها الغضب المجنون. تلك

الجريمة التي لايعرفها أحد، تلك المخالفة النكراء ليتها تكون بعيدة عني، أي جريمة سوف يكفّر عنها التعساء.... لماذا يانفس تترددين؟

لم تبلل الدموع وجهي ويمزق الغضب تارة والحب تارة أخرى نفسي(Seneca, 2002,p200-201)

وفي مسرحية (أجاممنون)التي تتلخص بعودة القائد المنتصر (أجاممنون) إلى دياره وهو بصحبة أسيرته ومحظيته الجديدة (كاسندرا) ابنة (بريام) ملك (طروادة) وهي العذراء التي وهبت نفسها خادمة للمعبد ، تستقرئ الغيب وتعلن عن المستقبل وأحداثه ، فهي التي قد تنبأت بسقوط (طروادة) قبل السقوط وذلك عندما رأت الحصان الخشبي العملاق فقد استبد الذعر بالعرافة كاسندرا حيث رأت الحصان في الأكروبول . وتنبأت بدمار طروادة ، ولكن الطرواديين ردوا عليها ضاحكين فهم لم يكونوا يصدقون نبوءاتها . وبعد وصولها تعلن عن موتها وموت (أجاممنون).

" **كاسندرا: أغثني يا أبولو! واها ما هذه النيران كالحريق قد حاصرتني تبتغي التهامي؟ والمرأة الشوهاء ، مثل اللبوة قد عاشرت ذئباً خسيساً ضارياً في غيبت الليث عن العرين وهي تريد الآن أن تفتك بي ، وفي هياجها الشقي تبغي أن تسلب الحياة من أعطافي** ... ها أنا ذي أسمعها تباهي بالقدرة وهي تشحذ النصال بأن قتل زوجها قصاص تنزله السماء بالمليك لأنه استباح حق الزوجة وجاء بالأسيرة إلى رحاب قصره المنيف فقتله عدل من السماء(Aeschylus, no date,p42)

وتجلى حزن وآلم (كاسندرا) وهي تنشد أبيات الرثاء:

كاسندرا: فلتدخرن الدموع التي سوف يبحث عنها كلُّ زمان- أيتها الطرواديات- ولتنتحبن من أجل موتاكن بصيحات الأسى والحزن، فإن مصائبي ترفض المشاركة. أوقفن شكواكن من أجل كوارثي، فأنا نفسي كفيلة بمصائبي.

والمتتبع (لوليم شكسبير) ونتاجه الادبي يجد ان المرأة لعبت دوراً بارزاً وبطولياً في معظم مسرحياته تراوحت شخصياتها بين الرقة والضعف والطمع، وفي (هملت) تسود الرغبة في الانتقام على رقة الحب، فنرى (اوفيليا) بشخصيتها الرقيقة تحاول جاهدة أبعاد خطيبها هملت من السقوط في منحدر الانتقام لتملأ قلبه بالحب والشوق لكن دون جدوى ولم تستطع التأثير به وقسى عليها لتقرر الانتحار ومفارقة العالم المليء بالانتقام وقبل هذا رثت أباها بعد مقتله على يد حبيبها (هملت).

أوفيليا: قد مات ياسيدتي ونام في جوف الثرى
ولم يعد يرى له من أثر بين الورى
واق له في رمسه والعشب عند رأسه
لكن لماذا عند رجليه أقاموا حجرا(Shakespeare, 2000,p160)

وعلى صعيد المسرح العربي نرى الكثير من الامثلة الحية التي حوت بين ثناياها موضوعة الرثاء بوصفه من أبرز ماتناقلته الحضارة العربية في زمن الجاهلية. وأنبرى عدد كبير من الكتاب العرب على العمل على أبراز ظاهرة الرثاء في نتاجهم المسرحي لأن للمرأة دوراً بارزاً في المجتمع بوصفها اساس الاسرة، وهي الشريك في بنائها وهي اللبنة الأساسية في تنشئة الجيل القادر على بناء بلده، ومن هذا المنطلق عنّي الكثير من الكتاب المسرحيين بالمرأة (الام-الاخت-الزوجة) وجعلوها محور تلك الاعمال"والرثاء من الفنون الادبية العريقة التي

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

جاد فيها الشـعراء منذ العصـر الجاهلي، لأنها تمثل التعبير الصـادق عن عاطفة لفقد عزيز على النفس، فالرثاء الصادق قلما يشوبه التكلف وقد عرف العرب هذا الفن في العصر الجاهلي بوصفه مدح الموتى وأريد به بكاء الميت وتعداد حسناته(Dr. Ahmed Karim, 2014,p206)

وفي مقدمة هؤلاء الكتاب المسـرحيين(توفيق الحكيم) إذأسـتلهم مسـرحيته (إيزيس) من الاسـطورة الفرعونيةو نلاحظ مشـاهد النواح واللطم والحزن على موت(أوزوريس) الذي قتله أخاه (سـت)وعلى الرغم من الاضـطهاد والقهر والسـلب الذي تعرضـت له(أيزيس) ظلت رمزاً للوفاء والقوة وتحملت المصـاعب، وهي تنشد الحنين الى الزوج الغائب وهي تبحث عنه في كل البقاع على الرغم من علمها بمقتله، فبدموعها أحييت جسد(أيزوريس) المقطعبعد أن جمعته منكل انحاء مصر:

" أيزيس: (في غيروعي) ذبحوه!

الفلاح: أمام أعيينا...بخناجرهم..

الفلاحات: (نائحات) وقطعوه....

الفلاح: نعم قطعوه أرباً أرباً...ووضعوا كل عضو من أعضائه في كيس(Al-Hakim, 1977,p122)

وتنوح (إيزيس) باكية وهي تنظر الى نهر النيل ، وكأنها تخاطب فيه روح زوجها القتيل راثية أياه بقولها:

أوزيريس أين أنت ياأوزيريس أين أنت؟ أين أنت؟

كان لك بيت كان لك ملك

كان لك حب في كل قلب

عد إلى بيتك ياأوزيريس ..عد..عد..عد (Al-Hakim,1977,p44-45)

وفي مسرحية (الزير سالم) (لالفريد فرج) ترثي (اسما) ذويها بعد فقدهم، في الحرب التي أشعلها (الزير) طلباً للثأر من دم أخيه(كليب) فهو يرى بأن الحرب هي الفصل الوحيد حتى لو كان الخاسر فيها الطرفين فلم تردعه صلة القرابة ورابطة الدم حتى وصل به الحال الى قتل أبناء أخته(أسما) والتي ترثيهم قائلة:

اسما: يازوجي وأخا قلبي! ياهمام! آه مما أصابني!آه ممن أصابني! خصمي وكان أخي، عدوي وأبن أمي وأبي. مجرم زنيم. قتال أخيه. سفاح البرية . سالم!(Fara, 1977,p59)

وترثي كذلك قائلة:

اسما: آه. أيها الموت! يامرضي وشفاء نفسي. ثكلت في الأول الأخ، ثم الزوج، ثم الولد، والان أتداوى بقتل ابن أبي،.. ياحبيب القلب. أحرقت قلبي بآهتك، ياأخي! آه.آه.آه أميري سالم. أخي وأبي وزوجي وولدي وحبيبي الباقي. (Faraj,1977,p174)

وفي مسرحية الحسين شهيدا للكاتب (عبدالرحمن الشرقاوي) ترثي السيدة زينب أخاها سيد الشهداء قائلة:

زينب: ياقاتلي بطل الحقيقة والتقى

ياخانقي أمل الخلاص المرتجى

ياويلكم..اوطاتموا فراسكم جسد الشهيد ابن الشهيد المرتض.....(Al-Sharqawi, 1984,p97-98)

وهي تناجي الامام الحسين(ع) بعد أستشهاده لاتتوقف عند أخوته، ولكنها تصل الى الازمة العامة الشاملة وتدعوه الى الانتفاض ضد الباطل والشر المحدق بالامة بعد أستشهاده المأساوي.

ويأتي الرثاء ايضاً على لسان سكينة قائلة:

أبتاه..واأبتاه..

واجداه.. واشهدائنا !

فلتعجلوا من كل أطياف السماء

هذا الحسين مجندل وسط العراء

عطشان ترويه الدماء (Al-Sharqawi, 1984,p97)

مؤشرات الاطار النظري

1. يعد الرثاء من الفنون الادبية القديمة التي ظهرت في عصر الجاهلية، ومن أغراضه مدح الموتى وتعداد حسناتهم ،وقد تميز بمعانيه العميقة بوصفه تصويراً للأسى والحزن والالم.
2. حضيت المرأة ومنذ أقدم العصور بخصوصية التعبير عن الرثاء، بوصفها الزوجة والام والاخت، مستوحية هذا الرثاء من المحن والمصائب التي تتعرض لها.
3. مع ظهور الدين الاسلامي إذ أختلفت النظرة للميت من وجهة نظر اسلامية وذلك بأيمان وتناول العديد من الكتاب المسرحيين العرب ظاهرة الرثاء وضمنوها بشكل جلي في نصوصهم المسرحية
4. يمتد تاريخ الرثاء عبر الحضارات الانسانية والتاريخ البشري وهو ذكر لصفات الميت بشيء من الالم والحسرة ، ويعد من الطقوس الحزينة التي تعبر عن مكنونات النفس البشرية
5. الرثاء هو تعبير مباشر قلما تشوبه الصنعة والتكلف وذلك لأرتباطه بظاهرة الموت ، وهي من الظواهر الانسانية التي شغلت بال الادباء والفلاسفة والحكماء.
6. أقترن الرثاء في المجتمع العربي قبل الاسلام بالشعر إذ كان النساء والرجال جميعا يندبون الموتى كما كانوا يقفون على قبورهم مؤبنين على خصالهم .

الاجراءات

أولا: مجتمع البحث

ت	أسم المسرحية	المؤلف	البلد	سنة التأليف
1	هاروت وماروت	علي احمد باكثير	مصر	1962
2	ثأر الله	عبدالرحمن الشرقاوي	مصر	1970
3	مقام إبراهيم وصفية	وليد اخلاصي	سوريه	1980
4	الحر الرياحي	عبدالرزاق عبدالواحد	العراق	1982
5	الخنساء	محمد الصالح رمضان	الجزائر	1986

ثانياً:منهجية البحث :

أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة

ثالثاً: اداة التحليل:

أعتمد البحث في اداة تحليله على:

مؤشرات الاطار النظري وبعض الادبيات المنشورة في الكتب والمجلات

رابعا:تحليل العينة :

أختار الباحثان(مسرحية الخنساء) لتوافقها مع متطلبات البحث إذ تدور احداث المسرحية حول حياة (الخنساء)"وهي تماضر بنت عمرو بن الشريد اللمية الملقبة بالخنساء ولدت نحو 575 م ونشأت في بيت ثروة وجاه. وكان لها أخوان: معاوية وصخر وكان صخر يعطف عليها بنوع خاص فقُتلا كلاهما. وكان لمقتلهما صدى بعيد في نفسها، فبكت حتى تقرحت مقلتاها، بل حتى عميت، وذاب قلبها التياعاً، ورثتهما بشعر رقيق (Nassif,p13)

اذ قالت في إحدى مراثيها:

"أعينيّ جُودا ولاتجمدا الاتبكيان لصخر الندى؟

ألاتبكيان الجريء الجميل ألاتبكيان الفتى السيد ؟ (al-Mubrid,p117)

وأراد الكاتب أستنطاق التاريخ عبر نصه المسرحي مستلهماً من سيرة الخنساء التي جعلها ضمن أسقاطاته التاريخية قدوة للنساء العربيات بقوله" والى كل امرأة وزوجة شهيد.. لتكون لهن سلوى طيبة، وقدوة حسنة تقتدين بها في الصبر والاحتساب لله وللوطن(Ramadan., 1986,p5)

ورسم لها صورة المرأة المضحية والمحبة والمطيعة المرأة العربية الاصيلة، وشكّل هاجس الحزن والألم ورثائها لأخويها بات علامة مميزة على الانكسار النفسي والوجداني.

وبعد مصرع أخويها لزمت الخنساء الحداد ولبس السواد وعاشت في أجواء الحزن والبؤس مما انعكس على رثائها على أخويها ومن رثائها قالت:

ياعيني فيضي بدمع منك مغزار وابكي لصخر فيض منك مدرار

فقد سمعت ولم أبهج به خبرا محدثا قام ينعي رجع أخبار.

وتتشكل الصورة هنا بحزن عميق يعتري قلب الخنساء وهي ترثي الفقيد وتشيد بأمجاده وخصاله مما يشير الى صدق التعبير المنبعث من قلبها المكتوي بلوعة الفراق.

وفي رثاء أخر قالت:

تذكرت صخرا إذا تغنت حمامة هتوف على غصن من الأيك تسجع (Ramadan,1986,p19)

وهنا أشارة الى صوت حمام الايك الذي ايقض ذكرى أخاها صخرا وهي تندبه وترثيه.

ويشجيها صوت سماع الديك وهي تتألم وتتحسر فتقول:

ألا أيها الديك المنادي بسحرة هلم أخبرك ماقد بدا ليا (Ramadan,1986,p20)

وفي موقف آخر ينم عن رباطة جأشها وقوة نفسها وثقتها العالية بنفسها وهي تباري الشعراء في سوق عكاظ وفي مقدمتهم حسان بن ثابت وهي تفخر بأخيها صخرا وترثيه بقولها:

تبكي خنّاس ماتنفك ماعمرت لها علية رنين وهي مفخار

أغر أبلج تأتم الهداة به كأنه علم في رأسه نار (Ramadan,1986,p28-29)

ولم تكتفي بتصوير الحمام والديك اللذان يذكرانها بصخر ،لكنها كلما سمعت ناعية تبكي تجهش هي الاخرى بالبكاء وتعد نفسها أعظم العرب مصيبة ونكبةً ويتضح أنّ ابيات الرثاء تحمل مشاعر الاخت المفجوعة التي غلب عليها الحزن لفقدها اخاها الذي كان أملها في الدنيا وبعد ان خطفته المنون أصبحت بين عشية وضحاها خلف الحجب .

وترثيه ايضاً بقولها:

يؤرقني التذكر حين أمسي ويردعني عن الاحزان نكسي

على صخر وأي فتى كصخر ليوم كريهة وطعان حلس

فيا لهفي عليه ولهف أمي أيصبح في الضريح وفيه يمسي؟ (Ramadan,1986,p20)

ويجسد الكاتب هنا صورة الحزن بفقد عزيز في فترة الجاهلية وتعبير عن حالة البؤس التي كان يعيشها المجتمع انذاك فلا سلم ولاسلام وتعبير عن حالة الضياع.

وبعد معركة بدر وأنتصار المسلمين على المشركين ، لجأت النساء الى الحرم المكي وهنّ حاسرات الرؤوس باكيات لاطمات الخدود ، ليصبح المشهد ساحة للتباري في الرثاء بين تلك النسوة وفي مقدمتهن الخنساء .

ومنهن (فاطمة بنت الأحجم) تبكي زوجها قائلة:

ياعين بكّي عند كل صباح جودي بأربعة على الجراح

قد كنت لي جبلا ألوذ بظله فتركتني ضحى بالجرد ضاح

ثم يأتي الدور على هند بنت عتبة بن ربيعة راثية من فقدت من أهلها تقول:

من حس للأخوين كال غصنين أو من راهما

ويلي على أبويّ وال قبر الذي واراهما (Ramadan,1986,p37)

وبعد أبيات الرثاء هذه تنبري وتقول: أشهد أني أكبر رزءاً من الخنساء وأني أعظمكن مصاباً.. لكن الخنساء ترد عليها بعد أن تعرفت عليها وماحل بها تقول:

وأبكي أبي عمراً بعين غزيرة قليل إذا نام الخليّ هجودها

وصنويّ لا انسى معاوية الذي له من سراة الحرتين وفودها

وصخراً ومن ذا مثل صخر إذا غدا بسهلبة الأبطال قبّا يقودها

فذلك ياهند الرزية فاعلمي ونيران حرب حين شب وقودها (Ramadan,1986,p5)

ويصور الكاتب أحتدام الصراع بين الشاعرتين لتحكم بينهما أمرأة من الحاضرين قائلة "كفاكما كفاكما، كل فتاة بأبيها أو أخيها معجبة (Ramadan,1986,p38)

فعبر أجواء الحزن والأسى ترتسم لنا الصورة الدرامية للموت كاملة من خلال لغة الشعر المؤثرة والهادفة الى بناء جو درامي واقعي ،أظهر المرأة العربية بشعرها وفصاحتها. ليضفي هذا الجو على كامل فصول المسرحية

ويرتقي حزن الخنساء عالياً بوصفه عنصراً أصيلاً من عناصر تجربتها الشعرية وليس مجرد عاطفة عابرة وزائلة.

ومن شدة ألمها وحزنها أشركت الخنساء الطبيعة ، في محاولة لنقل مصابها من الذات الفردية الى الاطار العام فتصف الارض بزلزال لموت أخيها وبدت الشمس كاسفة والدنيا مظلمة.

فتدرك ضعفها وفقدانها الارادة ضعيفة واهنة القوى، حائرة بما جرى لها من مصائب قائلة:

أريقي من دمعك واستفيقي وصبراً إن أطلقت ولن تُطيقي

ولكن رأيت الصبر خيراً من النعلين والرأس الحليق (Ramadan,1986,p68)

وكان لدخولها الاسلام أثر واضح في التخفيف عن صدمتها واتخاذها من الصبر وسيلة، مما جعلها تتلقى نبأ أستشهاد ابنائها الاربعة وهي صابرة محتسبة بقضاء الله بالرغم من تعلقها **الشديد بهم وقد ثبت موقفها حتى بعد علمها بأستشهادهم متمسكة بقوله تعالى يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اصْبِرُوا وَصَابِرُوا وَرَابِطُوا وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ** (Quran" Surah Al-imran ayat:200) **(200)**

ففي مسرحية الخنساء نجد التحول الحاصل في هذه الشخصية عندما حدثتها عائشة وعمر بن الخطاب وأقنعاها بفكرة التحلي بالصبر، فنجد عائشة تقول لها"اصبري ياخناس واتقي الله واعلمي أنك لست وحدك المصابة في هذه الدنيا، مارأيك في من فقدت أباها وصديقها إذ هما في الغار،ورفيقه في الهجرة...فأين انت من كل هذا (Ramadan,1986,p60)

مما جعلها تغير مسار حياتها وأقتناعها بضرورة الايمان بالقضاء والقدر وماكتبه الله لها والصبر لنيل رضا الله جل وعلا، أما داخليا فإسلامها هو الذي بث فيها ذلك التغير والتحول.والصراع في المسرحية بدا واضحا من خلال موت أخويها وأصرارها على ندبهم ورثائهم وهو صراع مع القدر وعدم الرضا بقضاء الله والتزامها الحداد.

وهو صراع بين الشخصية وبين القوة الخارقة (القضاء والقدر) ولنا في المسرح الكلاسيكي (التراجيديات) أمثلة كثيرة جداً.

ناهيك عن صراعها مع نفسها بعد دخولها الاسلام مما يشير الى التناقض بين ظاهرها وبواطنها الداخلية، فهي بالظاهر تشعر بالحزن بينما في دواخلها تشعر بالامان ون ثم هذا هو الصراع الذي يخلق الموقف حين يتغلب الايمان الراسخ على المعوقات الخارجية وهو ماضهر جلياً في صبر الخنساء بعد أن أستشهد أبنائها الاربعة. ويلاحظ ان الصراع في المسرحية كان صراعاً صاعداً إذ انكشفت ملامح الشخصية ومشاعرها وأتكئت على مجموعة من الدوافع والاسباب التي جعلت منها شخصية تنشد الحزن طوال فترة حياتها وفي نهاية المطاف يتضح اقتناعها بفكرة الصبر وضرورة الايمان بقضاء الله وقدره.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

النتائج والاستنتاجات

الاستنتاجات:

1- شكل الرثاء جزءاً من خصوصية الانسان على مر العصور ومارسها بطقوس وشعائر مختلفة.

2- أنفردت المرأة بخصوصية تقديم الرثاء وبطرق ووسائل مختلفة.

3- لعب المرأة دوراً مميزاً في الرثاء في العصور الجاهلية.

4- مجمل الرثاء كان موجه لندب الموتى وذكر صفاتهم.

النتائج:

1. تمتعت الخنساء بمكانة عالية وحضيت بأهتمام الشعراء والرواة العرب وعملت على فرض وجودها في شعر الرثاء العربي.
2. تمثلت أغلب مراثي الخنساء في ندب الموتى والنواح عليهم وجسدتها من خلال صورة الحزن والاسى.
3. قامت أغلب القصائد التأبينية بسرد صفات المرثي وتعداد خصاله الحميدة.
4. تجلى موقف الخنســـاء من الحياة والايمان بحتمية الموت وقســـوة الدهر وقدرته على التعبير عما يدور بداخلها.
5. من أهم المصادر التي أستقت منها الخنساء صورها هي الطبيعة.
6. استخدمت الشاعرة بعض التناصات الدينية والأدبية .

References:

1. Abd ,B. S .(no date) .*Poets of the Arabs* .Damascus Publications of the Islamic Office.
2. Ali,A.A,(2008) .*the history of literature in the pre-Islamic era* .Cairo :Dar Al-Kitab Al-Hadith.
3. Al-Sharqawi,.A.(1984) .*Al-Hussein Shahida,* Cairo, Rose Al-Youssef Library.
4. al-Mubrid,A.A.(1977).*complete in language and literature*, Cairo, Dar al-Fikr al-Arab.
5. Al-Azraqi,A.M.(2004) .*the news of Mecca and the archeology it contains, Asr* .Cairo : Religious Culture Library.
6. Aeschylus .(no date). *The Orchestra Trilogy, The Tragedy of Jasmachon,*Cairo, Arab Library.
7. FaraJ,A. (1977). *Al-Zeer Salem's play,* Cairo, Dar Al-Kateb Al-Arab.
8. Al-Masoudi,A. (1958). *promoter of gold and mineral minerals,* Cairo, Al-Saada Press.
9. ALwan ,A.K..(2014,. First Year, First Volume, Second Issue.)

as the evolution of the art of lamentation in ancient Arab poetry and the specificity of the lamentation of Imam Hussein, peace be upon him .Karbala Heritage Magazine,

10. Ibn'Hicham,A.M. (1963) .*Biography of the Prophet,* Cairo , Mutian al-Madani.
11. Nassif ,E.(no date) .*the most wonderful say in lamentations* .BeiruT ,Dar Al-HaIal.
12. Abd Al-Wahid,F.(1987) .*Ishtar and Tammuz Evening, 1st edition* .Damascus, Al-Ahali for Printing and Publishing.
13. from the Islamic scholarsb.(1991) .*the group of the deaths of the people and the misfortune of the death of Sayyida Zainab* .Beirut, Dar Al-Balaghah printing , publishing and distribution.
14. al-Aswa, H.B.(2008) .*Lamentations of Lamentation in Mesopotamia, 1st edition, and Distribution* . Damascus, Dar Al-Zaman Printing and Distribution.
15. Hwiting,F.M. (no date), *Introduction to the Performing Arts* .Cairo, Dar Al-Maarefa.
16. Ibn Kathee,A.A.(1988) .*The Beginning and End of Histor* .Beirut, House.
17. Ibn manzoor, J. M .(no date) .*Lisan al-Arab* .Beirut, Dar Sad.
18. al-Dimashq,I.N .(no date), *Salwa al-Kibb with the death of Habib* .Emirates , Research Center for Islamic Studies, to Est.
19. al-Shafi'I. I.A. (2004) .*The beginning and the end* .Beirut ,House of International Ideas.
20. Saliba,J .(1985).*The Philosophical Dictionary* .Iran,dhi al-qurbi for distrbution.

21. Tiller,j.R .(1991).*theatrical encyclopedia,*Baghdad, The Series of Ma'un.,
22. eliyad,M. (1987) .*A History of Religious Beliefs and Ideas,* Damascus, Al-Sham Press.
23. Ramadan ,M.A.(1989) .*Al-Khansa play* .Algeria, National Book Foundation.
24. al-Razi,M.I. (no date) .*Mukhtar al-Saha,* Beiru, Dar al-Kitab al-Arab.
25. Ibn Sad,M.I. (no date) .*the Great Classes,* Beirut,Dar Sādir.
26. Seneca,(no date) *Media-Vedra – Agamemnon*, Cairo, The Anglo-Egyptian Library.
27. Abdel-Hakim,S.(2017). *Minister Salem Abu Laila Al-Mahalha,* Cairo, Hindawi Foundation.
28. Deif,S. (no date) .*Arts of Arabic Literature,* Cairo, Dar Al-Maaref.
29. Sophocles .(no date). *Tragicles. Sophocles 'The play aintujuna,* Beirut, Arab Institute for Studies and Publishing.
30. Sophocles. (1973),*aintujuna, Ajax, and Voelctet,*Kuwait, Ministry of Information, a series from the International Theater.
31. Baqi,T. (2011).*Introduction to the History of Ancient Civilizations,* Baghdad, Al-Warraq House for Printing, Publishing, and Distribution.
32. Al-Hakim,T. (1977) .*Isis,*Cairo ,Dar Misr for Printing and Publishing.
33. Shakespeare,W. (2000). *Hamlet,*Cairo, Dar Al-Maarif.
34. al-Juburi,Y. (1997).*Pre-Islamic Poetry, Its Characteristics and Art,* Qom , The Al-Risala Foundation.

35.Moukeef,Z.T.(2017,September19)*place sexuality in the Arabic Text Theatre*.AL-Academy Journal.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/59-76

Feminist Lament and its Representations in Contemporary Arab Theatrical Text " Al-Khansaa' Play- A Model"

nazar shabeeb kareem[1]
Zainab Noori Hashim[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 25/6/2020…....Date of acceptance: 22/7/2020…....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract

The research addresses the feminist lament and its representations in the contemporary Arab theatrical text as one of the purposes of the Arabic poetry and its images, samples, and reasons developed and its incentives multiplied through different time periods in which a dramatic image and representations have been manifested that harmonized with the art of theatre. In order to shed light on these representations, this study has come to look for the representations of lament phenomenon in the Arab theatre texts.

The study consists of an introduction in which the two researchers put forward the research problem, significance and objectives, and a theoretical framework which tackles a theoretical foundation for the research consisting of two sections: the feminist lament a historical view and the second section: lament in the theatre. The two researchers came up with a set of indicators adopted in the analysis of the research sample which was determined by (Al-Khansaa') play by the writer (Mohamed Saleh Ramadan) which agrees with the research objective. After the analysis, the researchers reached at a set of results among them: most of Al-Khansaa' lament is represented by mourning the dead and embodying them through images of sadness and grief.

Keywords: feminist lament, representations, Arab theatre, Al-Khansaa'

[1] **Ministry of Education - Basra Education Directorate, Nazarsh1971@gmail.com.**

[2] **Basra University - College of Fine Arts, alasedya369@gmail.com.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/77-90

تحولات الرؤية الإخراجية في المسرح السياسي العراقي

محمد عبدالرضا حسين[1]

سهى طه سالم[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/5/19 , تاريخ قبول النشر 2020/6/28 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

الملخص :

تمثل الفنون الإبداعية عموماً والمسرح بشكل خاص اندفاع الانسان وتوقه الى الحرية والخير والجمال وما انفكت العلاقة بين الابداع والحرية تتأرجح متبعة لضغوطات الرقابة بأنواعها واشكالها السياسية ، الدينية ، الاجتماعية وبما ان المسرح هو اكثر الفنون الابداعية قرباً وتماساً بمشاكل المجتمع بأنواعها ومستوياتها المتعددة وكان ومايزال يلعب دوراً تنويرياً في تسليط الضوء وما تعانيه المجتمعات مع أزمات واشكالات في مجمل الاتجاهات ، لذا يستمد المسرح جوهر الوجود من الواقع الحياتي ، من خلال الموضوعات التي تهتم بماهية الأنسان ، فيسعى لأن يكون الشاهد الحقيقي والشريك لتخليص الأنسان من المشاكل وهموم الحياة اليومية ، وقد تخضع هذه العلاقة الة المعالجات في الكثير من الفنون ، لكنها تجلت في تكوين الصورة الحقيقية في الفن المسرحي.

لذا يجد الباحثان بضرورة البحث والكشف عن آليات الرؤية الأخراجية ، وطريقة تحولاتها من قبل بعض المخرجين المسرحيين ، الذين أضافوا مفاهيم جمالية وابداعية لعروضهم المسرحية من خلال مفهومي التحولات والرؤية الأخراجية .

الكلمات المفتاحية : 1ـ التحول : 2ـ الرؤية : 3ـ لمسرح السياسي :

مشكلة البحث : Research's problem

تمثل الفنون الابداعية عموما والمسرح بشكل خاص اندفاع الانسان وتوقه الى الحرية والخير والجمال، وما انفكت العلاقة بين الابداع والحرية تتارجع متبعة لضغوطات الرقابة بأنواعها واشكالها السياسية ، الدينية ، الأخلاقية ، وبما ان المسرح هو اكثر الفنون الايداعية قرباً وتماساً بمشاكل المجتمع بأنواعها ومستوياتها المتعددة وكان ومايزال يلعب دوراً تنويرياً في تسليط الضوء وما تعانيه المجتمعات مع أزمات واشكالات في مجمل الاتجاهات : السياسية ، الدينية ، الاجتماعية ، وتأثيرها السلبي على مفاصل الحياة.يعتبر المسرح قوة تنويرية وجمالية تسعى لتغيير الواقع المجتمعي نحو الفضل، ولكون هذا يشكل

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، Alrobaiey2014@gmail.com.

[2] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، suha_salim@yahoo.com .

تهديدا للجهات الماسكة للسلطة فان (المسرح) تعرض باستمرار للضغوطات والاشتراطات الرقابية للحيلولة دون تنامي الوعي المجتمع بمشاكلة واسبابه وسبل القضاء عليها.

أن العملية المسرحية تصارع اشكال القوة السلفية والقمعية بالاشكال الجمالية النابعة من رؤية المخرج للعرض والتي تتشكل من المعرفة والمتعة والجمال ، هذا الصراع الذي يمثل مشكلة البحث استمر تأثيرة رغم تغير شكل السلطة في العراق وبالتالي أن التغيير حدث على مستوى الرؤية الاخراجية للعرض المسرحي وبات لزاما ان يخضع ذلك للرصد والبحث والوصول الى نتائج قد تشكل اساسية في بناء علاقة سليمة بين الرقابة والابداع ، وما يخدم الواقع الفني الجمالي التربوي. وهنا يطرح الباحثان هذه الاسئلة كعلامات اشكالية تستوجب البحث والوصول الى اجابات تسعى ان تكون علمية في هذا المجال.

1ـ كيف تؤثر سلطة الرقيب ايجابا وسلبا على رؤية المخرج العراقي.

2ـ ما هو التأثير الذي احدثته سلطة الرقيب في التغيير الذي حصل في العراق على نوع وشكل الرقابة وعلاقتها بالمبدع.

3ـ كيف تعامل المخرج العراقي مع سلطة الرقيب قبل التغيير وبعده.

4ـ ما هي المعايير السليمة التي يجب ان تنظم العلاقة بين سلطة الرقيب والابداع.

أهمية البحث والحاجة اليه : Significance of the research

تتجلى اهمية البحث بانه يفيد المخرجون المسرحيون والعاملين في مجال المسرح وطلبة الدراسات العليا في كلية الفنون الجميلة.

هدف البحث : The research's aim

يهدف البحث للكشف والتعرف الى اهم المشاكل التي يتعرض لها المخرج في المسرح السياسي العراقي وعلى آليات الرؤية الأخراجية لدى المخرجين العراقيين.

حدود البحث : Limits of the research

الحد المكاني : العروض التي قدمت على خشبة المسرح الوطني ، مسرح الرشيد ، منتدى المسرح في بغداد.

الحد الزماني : من عام (1995ـ2015).

الموضوعي : ماهي الآليات التي يعتمد عليها المخرجون في تحولات الرؤية الأخراجية في المسرح السياسي العراقي.

تحديد المصطلحات: Selection terms

1ـ تعريف التحول :Transformation

وفي التحول قيل ايضاً : " فعل عن العهد حؤولاً : انقلب ، وحال لونه ، اي تغير واسود ، وعن (ابي نصر) وحال الى مكان اخر اي تحول ، وحال الشخص اي تحرك وكذلك كل متحول عن حالة " (aljawahiriu,) . 1987, P1679

ويمكن القول: " وتغير عن حاله بعنى تحول، وغيره: جعل ما كان، وحوله وبدله."

.(alfiruzi abady, 1993, p106)

ويعرف (ارسطو) التحول انه "انقلاب الفعل ضده"(thales, 1977 , p122) .

وعرفه(صالح سعد) على انه " تفعيل الحال المفردة أي قلبها، او تغييرها من حال الى حال ولعله مرتبط ايضاً بالمحاولة اي الرغبة في تحقيق شيء ، مايرتبط بالحلة (بمعنى الوسيلة التقنية ـ الباحثان) ، او طريقة الوصول الى الشيء"(saad, 2000 , p77).

التعريف الاجرائي: هوالص فة التي تميز المسرح عن بقي الفنون، فالعرض المسرحي ينبغي ان يعطي انطباعاً بتحول الواقع ، وليس الواقع بذاته فالتحولية في المسرح لا تلغي الواقع بما تمسرحه ، اي تعطي المتلقي احساساً بالمسرح.

2.تعريف الرؤية: Vision

وجهة نظر، يتم بحسبها تحديد الخرافة (القصة) المحكية ، ويميز بين (الرؤية من الخلف) و(الرؤية مع) و(الرؤية من الخارج) ، ويرى (تودوردف) بأن اختزالا لسرد الى (رؤية) ، ليس ادراكاً وجود الكتابة ، و(الرؤية المقبولية) هي تجميع وجهات النظر ، حول تفسير الأشياء" (alloush , 1990 , p271).

ويشير كل من (دبليو ديفيد سيفرز، هاري شيفرز، ستانلي كاهان) في كتابهم (الاخراج المسرحي) بشكل غير مباشر الى مصطلح (الرؤية الاخراجية) ، حيث يقولون " هناك عمليتان يجريهما المخرج في دراسته التفسيرية للمسرحية، هما تقرير ما تعنيه المسرحية وايجاد الشكل الذي يتخذه مهي المسرحية وايصاله الى الجمهور"(sayfrizu, 1975, p8).

التعريف الاجرائي: هي عبارة عن افكار ناتجة عن مخيلة المخرج واحساسه والادراك الناتج من ثقافته البصرية والجمالي في صناعة مشروع فكري جمالي. وبناء معماري بالاتصال مع المنظومة البصرية والسمعية في العرض المسرحي.

3.المسرح السياسي : Political theater

تسمية واسعة تعبّر عن توجه ايديولوجي وفني للمسرح التي من كونها تحدد شكلاً مسرحياً ، وقد أفرزت الصيغ المتعددة التي اخذها المسرح السياسي في العصر الحديث ، اشكالاً مسرحية ساهمت في تطوير المسرح على صعيد كتابة النص وشكل العرض وعلاقة العرض بالجمهور. جدير بالذكر ان الكثير من المنظرين المعاصرين ، اعتبروا ان البعد السياسي موجود دائماً في المسرح ، وان أي عمل مسرحي له علاقة بواقع ما وبالتاريخ ، حتى لو لم يكن للمسرحية أي مضمون سياسي" (alyas hnan , 2006, P258).

التعريف الاجرائي : هو المسرح الذي لا يكتفي بعرض الاحداث الفردية وانما يتخطى الحدود لتحليل المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، والذي يدرك الوقائع التاريخية من خلال نقل الصورة الدرامية الى الحدود والآفاق في العرض المسرحي.

المبحث الأول

مفهوم المسرح السياسي

first topic: The concept of politiocal theaterThe

كان المسرح في نهاية القرن التاسع عشر في أوربا يهتم بعروض الطبقات الكادحة وكان مهتماً بحياة الطبقة العاملة. وكان يحاول تسليط الضوء على مشكلاتهم والاخذ بعين الاعتبار احوالهم المادية ، ولكن لم يطرح حلولاً ومعالجات لهذه المشاكل وكان المسرح (عمالياً) يحث العمال على الالتزام بالمبادئ والقيم ليحققوا

ربحاً مادياً للطبقات الراسمالية ، ومحاولة منهم لزيارة الانتاج في المصانع مقابل جهد كبير وكان يستغرق وقتا طويلا من المشقة والتعب ، ان المسرح السياسي الذي خاطب الطبقات العاملة ، سرعان ما تحول الى مسرح سياسي يمتلك الحقيقة والمصداقية ويتخذ من الافكار السياسية والقيم والادوات التعبيرية هدفا ايديولوجيا له. فهو يقوم على الرفض والاحتجاج والتحريض ويقوم على الاثارة في العرض المسرحي ، أن المسرح السياسي كانت بداياته منذ الاغريق حيث كان المسرح مرتبطا بالسياسية " فالاحتفالات سنوية كبيرة تتوقف فيه جميع الاعمال السياسية والحرب لتصبح المسرحية والمسرح هم الشعب الوحيد ، والمسؤولون عن المسرح هم قيادة الفكر، وليسوا جماعة ضعيفة من النتخصصين" (hawayintuj ,1988, p25).

وبعد التطورات السياسية في اوربا واثناء الحرب العالمية الاولى وقيام الثورة الروسية حيث كانت هناك دعوات من مولفين وكتاب ومخرجين ، والقيام باعمال مسرحية تدعو الى الاثارة الوطنية والدعاية ، ومن هذه المرحلة يؤرخ المسرح السياسي تجارب (ارفين بسكاتور) ، (برتولد بريشت) ، (بيترفايس) ، (سينداكويا) ، (بيتر بروك) (كانتور) ، وظهورمسرح الشمس (اريان مونشكين) ، ومسرح المقهورين ، فالعلاقة بين الفن المسرحي والمسرح السياسي لها جذور قديمة وخضعت تلك العلاقة الى تحولات كثيرة في الفنون المسرحية اذ يجب ان تأتي الدراما بدرجة ثانوية نسبة إلى الاهداف الثورية ، حتى وان أدى ذلك إلى احداث تغييرات في النص"

(eabdaihamid , 2007, p179). والدراما الأغريقية القديمة واستمر الجدل والاحتدام بين السياسي والمسرحي الى يومنا هذا ، فأنعكس ماهو سياسي على ماهو مسرحي بآليات وطرق مختلفة ومتباينة اقتضتها طبيعة التحولات في الفن المسرحي نفسه وما طرأ عليه من تعديلات في الفن ومغايرة في الاسلوب والمعالجة ، فالمسرح السياسي يتحدث عن الظلم والانسانية ، وشراسة الطاغية (الديكتاتورية) ، وشراسة الاستعمار والمستعمر، وقد اطلقت مسميات متعددة على المسرح السياسي كالمسرح الثوري الأحتجاجي ، الملحمي ، التحريضي ، العمالي ، التسجيلي ، التعليمي ، السري ، الصحف اليومية ، الزنجي في امريكا ، الشارع ، مسرح المحاكمة في مدينة كبليرت شمال لندن ليست مناصرة ومؤيدة للحكم .. ولكن هي دائما ضد الحكومة ، المقهورين ، السود ضد التمييز العنصري في امريكا ، العمال المهاجرين في فرنسا ، الكاربريه في المانيا مسرح الحي في امريكا ، عربيا مسرح الشوك في سوريا ، الساعة العاشرة لشوشو لبنان ، الكاربريه في الاردن ، مسرح الاحتفالي في المغرب ،القذر والقبو في روسيا ، والقاسم المشترك هو المسرح السياسي لتوعية واثارة مشاعر الجماهير.

ارفين بيسكاتور: (1893. 1965)* Piscator Ervin

يعتبر اول من اسس المسرح السياسي من خلال تجارب حية كان ظهور المسرح السياسي نتيجة الصراعات الطبقية في المانيا وكانت هناك اسباب اخرى هي هزيمة المانيا في الحرب العالمية الاولى عام (1918) وفي هذه الفترة كانت هناك ثورات كثيرة وسريعة على مستوى العالم ، كان (بسكاتور) اول طور فكرة المسرح السياسي من ناحية الشكل والفلسفة والمضمون وقد رأى ان الجماهير للانتاج المسرحي وبدون مشاركتها يفتقد المسرح قيمته لذلك انه يريد مسرحا يعبر عن الحاجات الاساسية للجماهير، السياسية ، الاقتصادية وتقرير جميع الوثائق المتعلقة به" (ardah, 1979, p20).أن مسرح (بسكاتور) يقوم على خدمة

الحركات الثورية السياسية من اجل المجتمع ويرتبط ارتباطا وثيقا بطبيعة العمل والكادحين ، وكذلك المواطنين العاديين من اجل اتاحه الحياة الحرة الكريمة ، لذلك ان المسرح " البروليتاربة تؤكد على تضامن العمال والوحدة ، والتاييد ، هو من ثوابت الحركة العمالية في بلدان المصنعة ونصف المصنعة " (maetuq ,1995 , p81). لان هناك مشاكل للفرد البروليتاري بتكويناته وظروفه الصعبة لذلك لقد وضع المسرح البروليتاري كل همومه على تجسيد مشاكل وهموم الطبقة العاملة ومصيرهم ، وما المسرح برلماناً والمشاهدين الهيئة التشريعية ، لم يرد لمشاهديه تجربة جمالية فحسب، وإنما اراد ايضاً ان يحفزهم إلى اتخاذ موقف عملي من الامور التي تتعلق برفاهيتهم ولديهم كل الوسائل التي تؤدي إلى هذا الهدف، كانت مبررة." (alhatti , 1968 , p79). مما ادى الى تلاحم وترابط سياسي بين الفرد والمجتمع ، وتمكنهم من ايجاد حقوقهم المهنية ولابد ان نذكر ان مسرح (بسكاتور) اخذ صفة جديدة. لذلك فان سياسية مسرح (بسكاتور) تقوم على التحريض من اجل الاستيقاظ. والافصاح عن الحقيقة السائدة ، لان هناك الكثير من المواطنين مشردين ، ولا يزاولون المهن ، لذلك يرى (بسكاتور) ان علاقة الانسان بالمجتمع تتركز في النهوض بمستواه، ويمكن ان تتواصل الى حلول للمشاكل للطبقة العاملة ، لقد كانت الاكتشافات العلمية الجديدة، الذي ادخلت على خشبة المسرح أثرها البالغ في المسرح السياسي ، كما ان استخدام التقنيات الجديدة مثل الاضاءة ، والسينما وكذلك المناظر، ولخشبة المسرح المتحركة الاثر الواضح في استخدامات (بسكاتور) في المسرح. فالسينما السياسية هي تلك السينما التي تتناول قضايا الإنسان وعلاقته بالسلطة وما يعانيه من ضغوط سياسية، اجتماعية ، واقتصادية متصارعة داخل بيئة المجتمع من خلال عكس الواقع في صورة مرئية داخل بيئة الفلم السينمائي السياسي هدفها النقد والتقويم " (lkarkhi ,1988 , p6). ويمكن القول ان اهتمامات (بسكاتور) بالتقنيات والحدث البروليتاري والثورة الفنية التي استفاد منها في تجربته في المسرح السياسي ، لذلك وظف (بسكاتور) اولعلاقة بين السينما والسياسية والمسرح ، ويعتبرها انها ان السينما ايضا تناول قضايا وهم الناس وكذلك علاقتهم بالسلطة وما تعانيه من ضغوط سياسية ، اجتماعية ، اقتصاديا المتصارعة داخل بنية المجتمع ، لمحاولة اشراك الجماهير وجدانياً في التصرفات التي يمكن ان تصدره عن الحكام بعد النهضة السياسية التي عاصر اوربا بعد الثورة الفرنسية " (ead ,1966 ,p10). من خلال عكس الواقع في صورة مرتبة داخل مضمون تلك الافكار التي تطرح في السينما ، والتي تكون سياسية في اغلب الاحيان وقد اجاد بيسكاتور ببراعة في عرض الحقائق السياسية، والدعاية الايديولوجية البروليتارية، فغلبت السياسية على الفن لان العروض كانت موجهة بالكامل الى الدعاية السياسية والاجتماعية وتحليل المبادى الفطرية والفلسفية فالمسرح السياسي الذي يخاطب الطبقة العاملة لم يلبث ان تحول إلى مسرح سياسي حقيقي حيث انضم المثقفون والفنانون الاشتراكيون في اوربا وامريكا، وكان من أبرزهم المخرج الالماني بسيكاتور الذي تأثر به بريخت تأثراً عميقا " (saliha , 2001 p163,). وكان الهدف الأساسي الهجوم على المجتمع الرأسمالي باخلاقياته وتكويناته الفكرية ، والتركيبات النفسية لنماذج بشرية والعلاقات المباشرة بين السلطة السياسية والسيطرة الاقتصادية فيه ، كانت هذه المرحلة الابتعاد ومعالجة موضوعات الفساد السياسي والاخلاقي والفكري للبرجوازية من خلال بيئيات بعيدة عن البيئة الالمانية." (khashba , 1977 , p83).

بيترفايس : (1916 – 1982)* peter weiss

كان ظهور المسرح التسجيلي رغبة في طرح فهموم سياسي وكان خلافا لما موجود في المسرح البرجواز، يعتبر (فايس) احد رواد المسرح التسجيلي الذي يعتمد على الحوادث التاريخية التي كانت موجودة. والهدف الاساس هو مناهضة المحتلين والمستعمرين وكذلك محاربة الاظطهاد والدمار والعنصرية ، ان المسرح التسجيلي " لايتعامل مع شخصية مسرحية في حدود مجال

- **بيترفايس** كاتب ومخرج الماني ولد في برلين عمل رساما في بدايته الفنية عام (1947) اصدر كتابا باللغة عام (1952) عمل في تصنيع الأفلام الوثائقية والكولاج ، قدم اعمال مسرحية منها اضطهاد وقتل جان بول مارا ، خطاب في فيتنام ، هولدريون ، جماليات المقاومة. ينظر : احمد العشري: **مقدمة في نظرية المسرح السياسي** ، ط1 ، القاهرة : (الهيئة المصرية العامة) ، 1989 ، ص120.

المسرح بل يتعامل مع مجموعة ومجالات وقوى وحول واغلب موضوعاته لا يمكن ان تعود الا في ادنة موقف معين" (aleashri , 1989 , p123). كان هدف (فايس) من خلال اعماله هو التقرير الحقيقي غير المزيق، لذلك اعتبر مسرح (فايس) حركة ثورية سياسية ثقافية، وكان ذلك في بداية القرن العشرين. وهي فترة قمة الصراع بين (الاشتراكية ، والراسمالية) ، لذلك يصف (فايس) الدول الرأسمالية بأنها مجتمعات متلفة وان المستقبل هو للثوريين والاشتراكيين، اذ يعتمد المسرح التسجيلي السياسي على السرد في صياغة البناء الدرامي وتكون الاحداث مزدحمة ويشترك في بعض الاحيان مع المسرح الملحمي وذلك من خلال اتساع رقعة الحدث ، بالاضافة الى استخدامة للافلام والاحصاءات والوثائق. واسلوب المسرح داخل المسرح. ويعتبر عامل مهم في بناء (العرض المسرحي) ، في المسرح التسجيلي، " لكي مؤثراً يحب الخروج خارج نطاق المسرح التقليدي الخاضع لسيطرة السلطة ويحاول الدخول ال المصانع والمدارس والملاعب والقاعات العامة"(eabdaihamid ,2007, p263). وقدم فايس اعم اعماله (انشودة انجولا) وقدمت هذه المسرحية في (ستوكهرلم) وكانت تدور الاحداث حول المستعمرو الابيض الاستعماري للمستعمر البرتقالي. وما كان يمارس من ظلم واظطهاد تجاه الشعب الانغوليوكذلك تدور الاحداث لتحقيق مصير واستقلال شعوب افريقيا وكانت مسرحية (مارصاد) (1964) وهنا كانت الحداث تدور حول الثورة الفرنسية وابطالها. وكانت تقوم على معالجة الصراع السياسي. وكانت تؤكد على اهمية الثورة على مستوى الفرد والمجتمع ضد سلطة الظلم والدكتاتورية ، لابد ان نوضح ان المسرح السياسي التسجيلي اهتم بالمتغيرات السياسية من خلال الاعتماد على الوثيقة السياسية وقدمها بطريقة فنية لذلك مسرح (فايس) مسرح يحتوي (الجدل) من خلاله يقدم المتغيرات والتطورات التي تحدث في المجتمعات والبحث على ايجاد حلول تهم الانسان.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المبحث الثاني

سلطة الرقيب وتاثيرها على رؤية المخرج في المسرح السياسي العراقي

The second topic : The watchmans authority and itsimpact on the dirctors vision in the Iraqi theater.

يخلق العرض المسرحي حواراً حسياً سمعياً ، بصرياً ، فكرياً مع المتلقي لطرح ومناقشة مختلف القضايا السياسية والاجتماعية والاخلاقية بهدف معالجتها، ويساعم في نشر الثقافة وتربية الذوق الجمالي عن المتلقي وتوسيع مداركه وفهمه للحياة ومشاكلها. وتدريبه الذوق الجمالي عند المتلقي وتوسيع مداركه وفهمه للحياة ومشاكلها. وتدربية على التجاوب مع روح العصر ومتغيراته. وبذلك يكون المسرح بعدا سياسا بوصفه فضاءا ديمقراطيا يتسع لجميع المشاكل المجتمعية ومناقشتها بعيدا عن التابوات او المحظورات او القيود التي تحدد من طاقته التعبيرية فكرا وجمالا ، وبذلك تكون الحرية شرطا اساسيا للعملية المسرحية بشكل عام والرؤية المخرج المسرحي بشكل خاص كي يمارس قدرته على خلخة المتوارث والسائد التي يتنافى ولا ينسجم مع روح العصر وكشف الوعي الزائف التي تقوم بالترويج له المؤسسة الدينية ، السياسية ، الاجتماعية ، الأخلاقي لأن المؤلف يبحث عن " محاكاة اسلوب الاحلام بما فيه من تفكيك وبما فيه من لا منطقية عبر تبني الية الاحلام وانقلاب العقل عند الانسان فتصبح الافعال مشوهة وغير متوقعة وقلقة فهو بهذا الغى سترنبرج زمان والمكان وانطلق من الخيال والوهم في كتابته بشكل كلي" (Salem, 2012, P69).

لأن هذه الانظمة تقوم بمقاومته وتمارس ضده علميات التجريم والتفكير، وتحاول تكميمه باجراءات متعددة ، منها الحصار الاقتصادي والاداري والحصار الرقابي والخفي باسم الدين والاخلاق او باسم المصلحة العامة او باسم الجماعة السياسية ، الحصار الاعلامي الذي يتخذ شكل التعتيم ، لذلك كانت بنية العرض تمثل انعكاسا فنيا ما افرزة القرن العشرين من ويلات ودمار بسبب الحروب من جانب وقراءة المخرج للعقل الدرامي من جانب اخر وبما ان السلطة السياسية لها الدور الاكبر في الهيمنة السلطوية الاشد على المجتمع فانها لاتسمح بوجود اي اراء تتقاطع وتتعارض مع الأيدلوجيا ، او تكون خاضعة لتصوراتها بشكل مباشر او غير مباشر ، ويقابل السلطة السياسية السلطة الابداعية وعندما تتعارض هاتان السلطتان يحدث الصراع والمواجهة ويصحب ذلك القمع والاستلاب اللذان يصدران دائما عن المؤسسة (السلطة) السياسية تجاه السلطة الابداعية عن طريق السجن والنفي للمبدعين ، وما تعرضت له الاعمال المسرحية التي قدمت في العراق فترة التسعينات دليل واضح على تسلط الرقيب في تقييد افكار المبدع، اذ يقول المخرج (بيتر بروك): " من اكثر البلدان ديمقراطية تبقى الرقابة على المسرح بحكم العلاقة المباشرة بين الممثل والمتفرج". (hamzah , 2004 ,p 101) ، كان واضحا تعرض الرقيب في مسرحية (الى اشعار اخر) ، (كفاله) ، (ساعي البريد) اذ قدمت (الى اشعار الاخر) بكل تلقائية كونه عمل يمتلك البساطة لكن مضمونه مؤثر، حيث تعرض هذا العمل الذي قدم في منتدى المسرح في عام (1995) الى المساءلة من خلال كتابة (التقارير) الى الامن العامة. انذاك كون شخصية (المدرس) التي جسدها وليد شامل تمثل (التسلط والقمع الذي كان موجودا في شخصية الرقيب/ الحاكم/ انذاك) وكذلك كانت هناك ردود افعال صارمة من قبل الاجهزة اللامنية في مسرحية (تفاحة القلب) من تأليف فلاح شاكر واخراج رياض شهيد

التي عرضت عام (1999) تمثيل (سامي عبد الحميد) ، (الاء حسين) ، من خلال شخصية (الملك) والمباشرة في الطرح للموضوعات، اختلفت اشكال الرقيب بين الفترات في حكم العراق وتاثيرها على المبدع كونها في زمن الملكية كان الرقيب يمثل (السلطة) وكل شيء ضدها ممنوع ، في زمن (الرئيس السابق) فيعتبر هو (الحاكم) فقط ، وكل عمل فني يقدم يتعرض للرقيب (الحاكم) من خلال اجهزته) القمعية فالرقابة الخارجية التي تمثل المؤسسة (السلطة ، السياسية ، الدينية) ، ومن ثم الرقابة الجماهيرية والاجتماعية ، ورقابة المتثقفين ضد زملائهم ، فالشكل الدرامي المسرحي يقوم بطابعه السردي القصصي الذي تشكل القصة في هيكل العرض المسرحي ، حيث انها تقود الاحداث وتمثل القالب الذي يحكم المشاهد ، ويكون فيها كل مشهد قائم بذاته محكوم بفكرة القصة داخل العرض المسرحي، حيث يتم (الاعتماد على السرد والقص في تقديم المسرحية "(Abdelkrim, 2016, P143). للمخرج والمؤلف والممثل من خلال اضافة حوار معين او خروجة عن النص وقد يقرأ هذا الحوار ويأول من خلال قراءة ثانية من قبل الرقيب في فترة التسعينات لم يكن الرقيب واحدا وانما هناك مجموعة من الرقباء وممكن اي شخص ينصب نفسه رقيبا، لذلك على المخرج ان يكون ذكيا ولا يسلم ذاته لان الرقيب " يستند على خلفية في التاريخ او رؤيتة للعالم او نظرية سياسية محددة وانما يرتكز على منظور استراتيجي يرتكز بالدرجة الاولى على واقع الصراعات التي تخترق الحقل الاجتماعي" (foucault , 1994 , p43). لأن المسرح فيه اطر واليات اشتغال وفضاءات بعيدة. ممكن من خلالها ان يوصل المخرج رسالته ، والمخرج لدية امكانية للترميز والتشفير من خلال استخدامات المكان والمفردات والاضاءة والديكور في العرض المسرحي.

مؤشرات البحث :

1ـ فسحة التعامل مع المعطيات العراقية بحرية نسبية حيث عمل المخرج في بناء نسق نصي حر.

2ـ اختراق البنية المجتمعية والسياسية في ظواهرها.

3ـ الاشتغال على نسق اخراجي مغاير وكيفية معالجة البيئة والمكان واقتراح امكنة جديدة.4

4ـ التعامل نصيا مع شخصيات هامشية في النص واستخدام الكوميديا السوداء.

5ـ رفع مستوى الصراع بين الانماط الثقافية والسياسية الى اعلى مستوياتها دون تحفظ او رقيب.

6ـ استمرار تاثير الرقابات في العروض المسرحية كالرقابة السياسية والدنية والاجتماعية وان كانت تحت مسميات اخرى.

مجتمع البحث :

تألف مجتمع البحث من مجموعة عروض مسرحية التي قدمت على مسارح العاصمة بغداد والتي أخرجت من قبل الكادر التدريسي لأساتذة كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون المسرحية ، جامعة بغداد ، وللفترة الزمنية الممتدة من عام (1995 – 2015) م .

عينة البحث :

اعتمد الباحث عينة قصدية لمسرحية (مسافر زاده الخيال) والتي قدمت عام (1998) على خشبة مسرح الرشيد اعداد عواطف نعيم واخراج عزيز خيون ، ومسرحية (احلام كارتون) تأليف كريم جغيدل واخراج كاظم النصار ، قدمت عام 2012 ، وذلك للأسباب التالية :

1. المشاهدة العينية.
2. تتوافق مع متطلبات البحث .

منهج البحث : اعتمد الباحث على المنهج الوصفي في التحليل .

أدوات البحث : تحدد بما يلي :

1. ما اسفر عنه الاطار النظري .
2. المشاهدة العينية .

تحليل العينة :

العينة الاولى

مسرحية : (مسافرزادة الخيال)

عن نص عنبر رقم(6) تأليف : (تيشخوف)

اعداد: عواطف نعيم

اخراج: عزيز خيون

انتاج: الفرقة القومية للتمثيل: (1999).

تمثيل: ميمون الخالدي ، رائد محسن ، فيصل جواد ، عماد وتوت ، الاء حسن ، محمد هاشم.

تصميم الديكور: سهيل البياتي ، الاضاءة : محمد فوزي ، الموسقى والمؤثرات: معتز عبد الكريم **النص :** تدور احداث وفكرة النص (عنبر رقم 6) للمخرج (تشيخوف) داخل صالة في مستشفى المجانين وهو مشتفى يقع في الريف ويكون بسيط وغير منظم تسوده عدم النظام والنظافة والفوضى. حيث تعيش داخل العنبر الذي تدور فيه الاحداث مجموعة من المرضى العقليين ،وكان هؤلاء لايعتني بهم احد سوى الحارس الموجود داخل المستشفى وهو منذ الظهور الاول لنا قاسيا وعنيفا، كان يتعال مع المرضى بكل قسوة وعنف وفي بعض الحالات يضطر الى ضرب المرضى ضربا عنيفا بعد غضبهم عليه ، تمر الاحداث وفي يوم من الايام يأتي الى المستشفى (دكتور) اسمه (انذرية افيمتيش) فيأخذ على عاتقه مسولية ادارة المستشفى في العناية في المرضى من تعانية المدينة فيحاول ان يصلح ما موجود، وهو كان رافضا لكل الفوض، كونه انسان مهذب وكان يريد الاصلاح، ففي احد الايام حين تفقدة للعنبر رقم(6) يلتقي باحد المرضى وبعد ذلك يكتشف انه ذكي ولدية وعي، ومن ثم يصبحان اصدقاء فيتبالان الحديث وذات مره يرى مساعد الطبيب ان الطبيب (مريض) ويقوم باخبار الادارة وكان يتصور المساعد انه اصبح مجنونا ايضا، فيدخلة اى العنبر رقم (6) فيتحول من طبيب الى مريض داخل العنبر. وذات يو يحاول الخروج الى احددى الساحات.فيقوم الحارس بضربه، بين بعد ذلك ان الحارس كان مريضا ايضا.

الرؤية الأخراجية : في بداية المسرحية تبدا الاضاءه خافتة تضيء تدريجيا مع سماع صوت مؤثر موسيقى نوع من الرعب والخوف. تكون المسرح فارغا تبدا قطع الديكور بالوضوح حتى يتبين وضوح معالم لصالحه في مستشفى المجانين. وجودمجاميع من المرضى، وتدخل تدرجيا ومن ثم تدخل شخصية الطبيب. الذي تدور علها الاحداث في اصلاح هولاء الذين يحاول بعد ذلك بالقضاء عليه كونه يقوم بمهام انسانية ، فالاحداث في ذلك المستشفى من حيث علميات السرقة للدواء يخص المرضى وبعلم ادارته وعند بداية

المسرحية من خلال وجود المرضى. ودخول الطبيب الذي يبذل جهدا كبيرا في انقاذ هذا المكان من الناس السيئين. والمجموعة المتسلطة على المكان ومن خلال الاحداث تظهر المشاكل الكثيرة ويدخل ذلك الطيب بمتاهات يحاول الوصول الى الحلول لكنه لايستطيع. من خلال اعداد النص حاول المخرج عزيز خيون تحويل النص من العالمية الى المحلية في استخداماته صياغة يوصل فيها المعاناة العراقية من خلال استخداماته للرموز الانسانية والاشتغال عليها في مضمون دلالي من خلال الهروب الى موضوعة بالاساس غير محلية (اجنبية) ، تعامل المخرج في هذا العرض مع الموضوعة التي حولها الى محلية صرف وقام بالمعالجة الجمالية للمسرح الشعبي، حيث عمل على صياغة الافكار والمشاهد والتي كانت واضحة في العرض، ولكنة اعتمد على التكرار الذي كان موجودا وكان في المشهد السابع لذلك عمد المخرج في هذا العرض الى تكوين مشاهد الممثلين (ميمون الخالدي) وتجسيد (رائد محسن) ، كانت مفردات الديكورتشكل صورا جمالية من خلال حركتها واستخدامها الذي وظفها المخرج، وعند تصاعد الحدث الدرامي في المشهد الثامن لقد اعتمد المخرج فيه الاداء على الحركة العنيفة وباستخدام البكائية ، حيث كان في بعض الاحيان طاغية على العرض ، وبعد ذلك يجتمع المجرمون لتفيذ فعلته بقتل الطبيب وتنفيذ فعلتهم كونهيمثل الصدق والالتزام وكان يحولايجاد الحلول لاتفاذهم ، وما مربها من ظروف قاسية لذلك جسدها في تصعد العرض دراميا. وكان واضحا في مشاهد الممثلة (الاء حسين) والممثل محمد هاشم وكذلك مشاهد الممثل (فيصل جواد) ، ومن جانب اخر استخدام المخرج اكسسوارات وظفها المخرج مع مصمم الاضاءة (محمد فوزي) في صياغة العرض بصريا ، لابد ان نذكر ان العرض يأخذ الى فكرة كانت جديدة في التعامل والتعاصي ، من حيث الاشتغال على الاحداث العراقية ، انها محاولة لتضميد جراحات العراقيين من خلال رؤية جديدة في ظل اسئلة كثيرة كان العرض يطرحها وتعبر صياغة متقنة لعلاقات متميزه في العرض المسرحي.

العينة الثانية

مسرحية : (احلام كارتون)

تاليف : كريم شغيدل.

اخراج : كاظم النصار.

تمثيل: سنان العزواي : الراديكالي فاضل عباس : المثقف علاوي حسين : الجندي

الاء نجم : المغنية اسعد مشاي : المضيف.

سينوغرافيا العرض : سعد عزيز عبد الصاحب ، محمد رحيم.

انتاج: الفرقة الوطنية للتمثيل المسرح : (2014).

نص العرض : تبدا المسرحية من خلال سفرة على متن طائرة وهي تحمل اربعة شخوص وهم ثلاثة رجال ومعهم امراة، كان الرجال احدهم يحمل خلفية ثقافية المثقب.والجندي الذي يتسم بالوطنية ورجل الدين الرايكالي الذي يمتماز بتطرقة وخلفية الاسلامية ، وشخصية المراة التي تحمل مشاكل وهموم كثيرة، من خلال المشهد الاول الذي يتهيا فيه المسافرون الاربعة للصعود الى الطائرة ومن خلال الاجراءات المتبعة كان هدفهم في الهجرة ، لاسباب تتعلق بمشاكل وارهاصات تمر كل شخصية بها.

الرؤية الأخراجية : في بداية تاخذ الاحداث بالتصاعد بطريقة تمزح فيها التراجيديا وخليط من الكوميديا السوداء بعد تبدأ الحوارات من قبل الممثلين في الكشف عن اسباب المشاكل والهموم التي يعيشها الوطن، وكذلك تكشف هموم المثقفين التي افرزت واقعيا مريدا، وبعد حورات بينهم تدور الاحداث سريعة مما يؤدي الى سماح خبر في داخل الطائرة ان هناك عبوة ناسفة ، وانهم امام امر لا مفر منه والمصير مشترك وكانوا يرددون حوارا هستريا بان العبوات في ارض تلاحقهم في الجو. ويجب ان يدركوا ان هذه حقيقة لذلك نرى في ان المثقف يسخر من نفسه كونه اراد ان يعتبر نط حياته، الذي كان يتطلع الى حياة جديدة وعوالم مختلفة، والامر كان مع الجندي والمغنية اللذان بدءا يرميان كل امالها في النفايات ، كانا يحاولات ان ينتصرا على نفوسهم التي حاولت الهزيمة لعلهم يجدون ضالتهم في الخارج وكان الداخل بالنسبة لهم مجموعة عبوات مفخخة ومثقلة بهموم ومتاعب ، والصدقة ان الطائرة ايضا مفخخة وفيها معاناة وهنا تبدا رحلة جديدة للخلاص. ان المسرحية حملت افكارا واضحة ان خلاص الشعب من هذه المتاهات والمشاكل الابحلول وطنية وانسانية وتتجاوز الطبفية والعقائدية ،لذلك يتبين بالاخير الطائرة لم تقوم بالطيران ولم تقلع وهناك اسباب فنية وان هذه الرحلة سوف تتأجل، هذا واضحا ان هناك جدل عقيم وواضح وهناك صراع في جعل عجلة الحياة متلكئة ، توضح المسرحية ان هولاء المسافرين هم ضحايا لما حصل في البلد لذلك مسرحية (احلام كارتون) قراءة في فضح كل الافكار المزيفة وهي تنتصر على الافكار المتفتحة التنويرية والمدنية من خلال سياق العرض المسرحي.

نتائج البحث ومناقشتها :

من خلال تحليل العينة العينة الثانية وهي مسرحية احلام كارتون وصلت النتائج التالية : والتي كانت بعد التغيير عام 2003.

1. يبين ان المؤشر رقم(1) لقد احتوت العينه خطاباً مباشراً كان بين الوضع السياسي القائم من خلال الاسقاط المباشر عن طريق حوارات الشخصيات اثناء سياق العرض وهذا ما يبين ان حرية التعاطي من خلال صياغة الحوارات وتوظيفها من قبل المخرج.
2. ان المؤشر رقم(2) فقد كل الظواهر السلبية في المجتمع والسياسة وكل ظواهرها وهذا كان واضحاً من خلال شخصية المغنية والمثقف والجندي.
3. المؤشر رقم(3) توظيف بيئة جديدة واستخدامات تمتاز بالحرية في توظيف المكان مثل استخدام مكان في المطار في العينة وتصوير كل الاجراءات واستخداماتها في النص التي تكون موجود في المطار.
4. المؤشر رقم(4) الشخصيات الهامشية وتاثيرها في المجتمع واستخدام الحوارات الكوميديا من خلال شخصية الرديكالي والمغنية.
5. المؤشر رقم(5) الصراع الموجود رفضها وقبولها لبعضها المثقف ورفضه للراديكالي وهذا ما كان موجود في العينة ورفضهم للمغنية وهذا موجود في المجتمع بعد المتغير ايضاً.
6. المؤشر رقم(6) وجود الرقابات تحت مسميات اخرى الشخصيات الدينية المتطرفة في المجتمع ورفضهم لكل المظاهر الثقافية وهذا ما كان موجود في العينة.

الاستنتاجات :

نستنتج من ذلك البحث ان اغلب المخرجين تعرضوا الى ضغوطات ومشاكل من قبل سلطة الرقيب قبل عام (2003) مما ادى الى هجرة البعض ومنهم من ترك المسرح وأخذ عملاً آخر. ومنهم من تعرض للمساءلة والسجن من خلال كتابة التقارير بحقهم وضغوطات من قبل الدوائر المختصة في المسرح. وكذلك القسم الآخر فككوا فرقهم المسرحية والغوها ، وان المفارقة كان الرقيب يمثل (الحاكم) فقط لذلك كان المخرج يختفي باستخدامه تقنيات عرض غير مفهومة ولا يستطيع الرقيب العثور عليها. وكانت في بعض الاحيان العروض تأخذ حيزاً ونجاحاً كبيراً من خلال النخبة والجمهور وتقبلها كونها منجز ابداعي مهم وحقيقي وصادق نابع من معاناة الشعب وما يعانيه في تلك الفترة من حروب وحصار ، وبعد التغيير أي بعد عام (2003) استثمر المبدع العراقي على جميع الاصعدة في بداية جديدة للتخلص من الرقيب والعمل على مضمون جمالي نابع من انكسار السلطة وجعل الديمقراطية مفتاحاً في المشروع الثقافي المسرحي. ولا يعلم انه اصطدم بسلطة جديدة قيدته اكثر مما كان مقيداً ، وعملت ايضاً على كسر مفاهيم جمالية وفكرية من خلال السلطة الجديدة سلطة الرقيب – الدين ، السياسة ، المجتمع انها مرحلة جديدة للرقيب على المخرج العراقي ايجاد حلول في توفير مناخ جديد يصنع به منجزه المسرحي في ظل رفض جديد للمجتمع للمسرح من كل جوانبه والالتزام بوسائل التواصل الاجتماعي السوشيال ميديا. كونها تشكل عاملاً مسلياً غبياً وسهلاً ، لذلك على المخرج ايجاد حلول في انجاز مشروعه الثقافي المسرحي.

References :

1- Abady , a. (1993): *Surrounding dirctionary* ,part-1 , Beirut , Arab Organization for Education.

2- Ardash , S. (1979): *The director in the contemporary theater*, Kuwait, The World of Knowledge series.

3- Aljawhri ,I. , B. (1987): *Thecorrectness*, part - 4, Cairo, House of Knowledge for millions.

4- Alloush , s. (1990): *Glossary ofcontemporary literary terms* , Beirut ,The Book house, Lebanese.

5- Al- karkhi , N. Abdul wahab (1988): *The symbol and its practicai levels between retity and cinematic formulation of politcal objectivity* , baghdad, Freedom House printing.

6- Abdul Hamid, S. (2006): *Innovations of the laid-off in the twentieth century*, Baghdad, Al-Fateh Publishing Library.

7- AI-Ashry, A.(1989): *Introduion to political Theater theory*, Cairo, Egyptian General book Authority.

8- Alloucs, S. (1990): *Glssary of Contemporary Liteary Terms*, Berut, Lebanese, book house.

9- Abdul Karim, S. (2016): *Perceptions of modern theatrical trends Baghdad*, Al-Fateh Library.

10- Salem, S. T. (2012): *The Local Reference and Mechanisms of Westernization in the Iraqi Theatrical Show*, Doctor's Thesis in Theatrical

11- Saliha, N. (2001): *Contemporary Currencies*, Sharjah, Culture and Information Department.

12- Saad, S.(2000): *Alana-al- Akher – performing Art Duality*, World of Knowledge Series,Kuwwait,National Council.

13- Saffers, w.D., Harry S., Stanley K.(1975): *theatrical Directing*, Beirut, Publisher Schiffer Press.

14- Elias, M. (2006): Hanan Al-Qasstiab, *The Theatrical Lexicon*, Second Edition, Beirut, Lebanon Library Publishers.

15- Eid, k. (1966): *The Socialist Theater*, Cairo,The Egyptian, Authorship and transation house.

16- Foucault, M. (1994): *Knowledge and power*, translation , Abd al-Hadi al-Abdadi, Berut, publishing house Lebanon.

17- hamza , Abdulredha j. (2004): *Direct view And references reading in formation Theatrical perfoance*, philosphy In theter directing , college of Fine Arts , Baghdad , phD thesis.

18- Khashabwa, S. (1977): *Contemporary Theater lssues The small*, Encyclopedia-4,Baghdad, Ministry of lnformation.

19- Matouq, F. (1995): *The Theater of wokrers and Migrants*, A Study in Sociology, Baghdad, The World of knowledge.

20- Thales, A.(1977): *The Art of Poetry*, translated by Ibrahim Hamda, Cairo, The Anglo- Egyptian Library.

21- Shafiq, M. (1981): Salah Abdel- Sabour Thetear, *Notes on Meaning and Building*, Fasoul Magazine, Volume, Tow no, Cairo, I Egyptian General Book Ayuthority.

22- Whiteing, F. (1988): *Introduction to the Performming Arts*, translation Kamel youssf, Cairo,Dar Al- maarif.

23- Nasr , Al-Hati (1986): *The Term in arab Literature*, Beirut, Modern libary House Publications.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/77-90

Directive Vision Transformations in Iraqi Political Theatre

Mohamed Abdel Reda Hussein [1]
Suha Taha Salim [2]

Al-academy Journal ……..…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 19/5/2020…....Date of acceptance: 28/6/2020…....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract

The creative arts in general and the theatre in specific represent man's rushing and carving for freedom, goodness and beauty, and the relation between creativity and freedom has always been fluctuating following the censorship pressures of all types and shapes the political, religious and social. Since the theatre is the closest and more touching creative art to the problems of the society of numerous types and levels and it was and has always been playing an enlightening role in shedding light on what the societies experiencing with crises and problems in all directions. The theatre, thus, derives the essence of existence from life, through topics concerned with what the human being is. It seeks to be the real witness and partner in getting man rid of problems and everyday worries. This relation may be subject to treatments in many arts, but it manifested itself in the formation of the real image in the theatrical art.

Therefore, the two researchers find it necessary to search and reveal the mechanisms of the directive vision and the method of its transformations by some theatre directors, who added creative and aesthetic concepts to their theatrical shows through the concepts of transformations and the directive vision.

Keywords: transformation , vision , political theatre.

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad, Alrobaiey2014@gmail.com.**

[2] **College of Fine Arts / University of Baghdad, suha_salim@yahoo.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/91-108

لغة جسد الممثل ودلالاته في العرض المسرحي العراقي

نوارعلي محمد[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/7/23 , تاريخ قبول النشر 2020/8/26 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص البحث:

لقد مر العرض المسرحي بالكثير من المتغيرات وكان الممثل هو العنصر الاهم في كل العروض المسرحية منذ الانطلاقة الاولى لفن التمثيل لدى الاغريق حتى يومنا هذا مر الممثل بالكثير من المراحل التي وظفت ادواته وبصور مختلفة كان للجسد في المسرح اهمية بالغة فهو العنصر المادي المحسوس الذي يخلق التواصل بين الممثل والجمهور في العرض المسرحي كان لجسد الممثل لغة خاصة فهي التي تحمل دلالات مختلفة تختلف التواصل بين الممثل والجمهور في العرض المسرحي فهي تحمل دلالات مختلفة تخلق التواصل مع الجمهور ويمكن فك الشفرات من قبل الجمهور لذلك الجسد ولغة القطرية لهذا وجد الباحث التوافق والاختلاف في تلك اللغة لذلك كان عنوان البحث هو لغة جسد الممثل ودلالاته في العروض المسرحي العراقي لقد تضمن البحث اربعة محاور هي: (الاطار المنهجي) والذي تكون من مشكلة البحث والحاجة اليه واهمية البحث واهداف البحث ثم تحديد مصطلحات البحث.

اما (الاطار النظري) فتضمن مبحثين هما: المبحث الاول: الجسد ولغته ومرجعياتها وتطوراتها. والمبحث الثاني لغة الجسد في اداء الممثل المسرحي.

ثم اجراءات البحث والذي تضمن مجتمع البحث ومنهج البحث وعينه البحث وادوات البحث وتحليل عينة واحدة وهي مسرحية (عربانة) وختم بالنتائج والاستنتاجات والمقترحات والتوصيات وقائمة المصادر والمراجع والملخص باللغة الانكليزية.

الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه: ان لكل ظاهرة في الكون حركة كلية واخرى جزئية قد تختلف تلك الحركات الا ان دلالتها تكون واضحة فالارض لها حركة حول الشمس وحركة حول نفسهاحركتها حول الشمس دلالتها لفصول الاربعة حول نفسها دلالتها الليل والنهار كذلك الانسان له حركة كلية وحركة اخرى جزئية قد لايعلم لماذا يتحرك بهذا الشكل وماهي دلالاتها تلك الحركة وما علاقة تلك الحركة باللغة المنطوقة قد تجد الكثير من الحركات المصاحبة للغة المنطوقة البعض منها يؤكد والبعض الاخر ينفي ولكن ليس بعلم منه فهو

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد, nawaralialkabbi@gmail.com .

لايعلم لماذا اصدر هذه الحركة ان لغة الجسد هي لغة يمكن من خلالها اكتشاف التوافق او الرفض او العدوانية او السيطرة على امرها، ان كيفية اصدار هذه اللغة وماهو دورها لدى الممثل المسرحي وهل الممثل المسرحي على علم بما تقوم به الحركات وما مدى تطابقها مع الكلام المنطوق او الفعل الداخلي كاغضب والحزن وغيرها من الافعال وما هي دلالات حركة اليدين او الساقين او النظرات التي يصدرها الممثل على خشبة المسرح ان كانت هناك خطوط عريضة للمثل في حركة التحكم ايقاع العمل المسرحي مثل شكل الحركة ونوعها والمسافة بين الممثلين على خشبة المسرح ايضا هناك حركات ثانوية قد تصدر بصورة عفوية او فطرية ليس للمثل علم لماذا اصدر هذه الحركة وماهي مرجعيات تلك الحركة لذلك يرى الباحث ضرورة علمية لتعرف على الحركات والايماءات التي تصدر من قبل الممثل وايجاد التطابق والاختلاف بين الحركات والافعال والكلام المنطوق وما علاقة كل منهما بالاخر. لقد صاغ الباحث مشكلة بحثه من التساؤل الاتي: **ما هي دلالات لغة جسد الممثل في العرض المسرحي؟.**

اهمية البحث: تكمن اهمية البحث في دراسة اطلاعية على لغة جسد الممثل والتعرف على دلالاتها لانها تفيد الممثلين العاملين في المجال التطبيقي والنظري وتطبيقها في العرض المسرحي.

اهداف البحث: التعرف على دلالات لغة جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي.

حدود البحث:

1- **حدود موضوعية:** ما هي المتغيرات التي تطرأ على لغة جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي.
2- **حدود زمانية:** العروض المسرحية التي قدمت سنة 2013-2015.
3- **حدود مكانية:** خشبة المسرح الوطني في مدينة بغداد.

مصطلحات البحث:

الجسد: لغة: "جسد: جسم ... والجسد...، مادة الشي"(Dozy, R, 1980, p. 211).

"الجسم الطبيعي هو المتمكن المانع، المقاوم، والقائم بالفعل في وقته، ذلك كهذا الانسان" (Al-Aasam, A, A, 1985, p. 212).

وتعرف لغة الجسد على انها: "افعال ولادية: inboruactious تخلق معنا عند الولادة: وهي الافعال البولوجية التي يقوم بها الجسد والتي يشترك فيها جميع البشر بدون اي اعتبار لانتماءاتهم اللغوية"(Rushdie, H, 2016. p. 19).

التعرف الاجرائي للغة الجسد: هي مجموعة من الاشارات والايماءات التي تصدر من قبل الانسان قد تكون عن وعي وقد تكون عن غير وعي.

الدلالة: لغة: "دلل: ما يستدل به. والدليل: الدال. وقد دل على الطريق. يدله دلاله ودلولة." (Al-Alayli, A, 1982, p. 412).

"دل ل: (الدليل) ما يستدل به. والدليل: والدال ايضاً وقد (دله) يفتح الطريق. يدله بالضم (دلالة) بفتح الدال وكسرها."(Al-Razi, M, 1982, p. 209) .

تعرف الدلالة على انها: "((دراسة المعنى)) او ((العلم الذي يدرس المعنى)) او ((ذلك الفرع من العلم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى)) او ((ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على محل المعنى))"(Al-Mukhtar, O, A, 2006, p. 11).

التعريف الاجرائي للدلالة: هو العلم الذي يختص بدراسة المعاني المختلفة واليات انتاجها ثم تحليل رموزها من اجل انتاج المعنى.

الإطار النظري

المبحث الاول: الجسد ولغته مرجعياتها وتطوراتها

لقد حاول الانسان البدائي التواصل مع الانسان الاخر والكون والطبيعة بصورة عامة من خلال ايجاد لغةتكون مفهومة لديه فلم نكن يمتلك الانسان في ذلك الوقت اللغة المنطوقة لذلك لجئ الى استخدام جسده كوسيط ناقل للمعلومات التي يريد تفسيرها اوايصال المعاني تدور في داخله كان لغة الجسد اهمية كبيرة فهي اللغة التي تواصل من خلالها الانسان البدائي معتبرا من خلال الحركات والايماءات لتشكل دلالة واضحة لدى الاخرين ويمكن فهمها من قبلهم فهي اتفاق جمعي بينهم لقد حاول تفسير الطبعة وتقليد حركات الحيوانات والحداث التي مر بها من خلال الحركة وهي اشبه بالطقوس يقسمها ذلك الانسان للتواصل بينه وبين الافراد الاخرين والطبيعة " ان رمزية الطقس جاءت متوائمة مع رمزية الوجود ووجود تلائم مع الطبيعة فالطبيعة الى ان يرمز الهاا بتلك الايماءات والحركات فعلمته وتعلم منها كيف يحيا وفق لغة مفهوماتية مفادها الحوار الحركي"(Hussein, S , B.T., p. 11). لقد كان للطبيعة دور مهم في تكوين تلك اللغة فحركة جريان الماء او هبوي الريح او تدحرج حجر من مكان مرتفع كان الانسان يلاحظ ذلك ليعبر عنه من خلال الحركات والايماءات وايصال دلالة تلك الافعال عن طريق الحوار الحركي لقد مر الانسان بالعديد من المراحل عبر العصور ليكتشف بعد حروف اللين (الالف، والياء، الواو) اللغة المنطوقة ان اللغة المنطوقة لاتعبر في بعض الحالات عن صدق المشاعر او الحالة التي يمر بها الانسان ورغم تطور اللغة المنطوقة الا ان لغة الجسد تبقى سمة اساسية لدى اغلب البشر فهي لغة مفهومة من قبل الجميع رغم اختلاف لغاتهم المنطوقة والجسد هو الدعاء لتلك اللغة فهي لغة لايمكن التحكم بها في بعض الاوقات "اني لست اسكن جسدي كربان في سفينة"(Bidouh,S, 2009, p. 17) ان الربان هو الذي يقود السفينة ويوجهها حيث يريد الا ان جسد الانسان ليس كذلك فالجسد يعبر عن دواخل الانسان بصورة عفوية صورة لا ارادية يمكن من خلالها فهم الاخرين حتى وان كانت هناك لغة منطوقة قد يعترض الجسد تلك اللغة فاللغة المنطوقة قد تقول شي والجسد يقوم شي اخر.فالجسد هو اللغة الاولى للانسان يمكن من خلالها فك رموز واشارات ذلك الانسان فهو وسيط ينقل دلالات للاخرين لقد وصف جسد الانسان كالقلب في العالم فهو المحرك الرئيسي الذي يبث للعالم الحياة اي ان الجسد بلا حركة كالقلب المتوقف لايمكن ان يمنح لصاحبه الحياة " ان الجسد كائن في العالم كالقلب في الجهاز العضوي"(Bidouh, S, 2009, p. 19).

ان للغة الجسد علامات رئيسية يمكن من خلالها فك رموز المتكلم او الشخص الاخر هذه الحركات هي حركات اليد والساقين واالنظرات وهي مرتبطة بعضها البعض فهي غير مننفصلة عن الحركات الاخرى وانما هي مجموعة حركات في ان واحد ولا يجوز فك كل حركة على جهة لانها ترتبط مع الحركات الاخرى واهم هذه الحركات هي:

اولا: حركة اليد:

ان وضع اليد بصورة متشابكة على الصدر تدل تلك الحركة على عدم تشغيل حديث الاخر او عدم الثقة التامة به فدلالة تلك الحركة هي الرقص لما يقوله الشخص الاخر "اذا كان الحاضرون يجلبون متكئين للخلف على مقاعدهم واذرعهم متشابكة امام صدورهم فالمتحدث... سيعرف بجسده او حسه الداخلي ان رسالتة لاتصلهم بالشكل المطلوب"(Bayes, B, 2014, p. 13).

وهناك حركة اخرى لليد وهي وضمها خلف الراس مع الانحناء قليلا تدل تلك الحركة على عدم المبالاة او التكبر الا ان الشخص الذي يقوم بتلك الحركة هو في موقع المسيطر دائما وهو صاحب القوة والقرار "وهذه الاشارة نموذجية بالنسبة... الاشخاص الذين يشعرون بالثقة بالنفس او بالسيطرة بالتفوق في كل شي"(Al-Mansi, M, 2018, p. 123).

اما عن حركة اليد فوق العضم فهي تحمل دلالات مختلفة منها ان الشخص المتكلم ينطق بكلام غير صادق اي انه يكذب او يحاول او يحاول اخفاء كذبه واما اذكاان الشخص الاخر المقابل للمتكلم فهو لايصدق ما ينطقه الاخر او غير مقتنع بذلك الكلام " اذا استخدم الشخص الذي يتكلم هذه الاشارة فذلك يدل على انه يتلفظ بكذبه مع ذلك اذا قضي فمه بينما اانت تتكلم فانما يعني ذلك انه يشعر انك تكذب" (Al-Mansi, M, 2018, p. 68).

كما ان راحة اليد مفتوحة الى الامام اثناء الحديث او السؤال مع رفض الالتحاق الى الاعلى قليلا دلالة على الصدق اي ان المتكلم ينطق بصدق خالص عند سؤاله فتلك الحركة لا تحتاج الى لغة منطوقة لتبرير موقف اما اذا كان العكس فان الشخص يكذب في اغلب الاحيان ويستعين باللغة المنطوقة بدل الحركات " عندما يشرع احد في ان يكون صريحا او صادقا مع الشخص اخر فانه يبرز كل راحتي يديه او جزءا منها للشخص الاخر وهذه الاشارة لا شعورية تماما وهذه الاشارة تمنحك الشعور في ان الشخص الاخر يقول الحقيقة"(Al-Mansi, M, 2018, p. 34).

وهناك حركة اخرى تحمل دلالات مختلفة في لغة الجسد وهي حركة تشابك الايدي وهي على انواع مختلفة التشابك من الامام والتشابك من الخلف وتختلف الدلالة قيما لعلو وانخفاض اليد من الجسم وتدل اغلب الاحيان على الثقة بالنفس او عدم الثقة " ان لامساك اليد بالرسغ وباليد الاخرى دلالة تتمثل في ان الذي يقوم بها يشعر بالهو والثقة وبالطمأنينة على العكس من الشخص الذي يقوم بمسك ذراعة بيده فكلما قام هذا الشخص بمسك ذراعه من اعلى كلما دل ذلك على ان هذا الشخص يشعر بعدم الثقة بالنفس والانضباط "(Solomon, A, 2013, p. 49).

ان هذه الاشارة لمسك اليد من الخلف وهي تختلف عن مسك اليد وتشابكها من الامام اما يخص تشابك اليد من الامام فلها دلالات مختلفة ايضا فهي تعبر عن مدى انزعاج الاشخاص وعدم الثقة بالنفس وتختلف هذه الثقة مع ارتفاع وانخفاض تلك اليد المتشابكة من الامام وان كانت تبدو تدل على الرضا والاسترخاء فهي عكس ذلك تماما " ثمة علاقة متبادلة بين العلو الذي ترفع اليه اليدان وقوة مزاج الشخص السلبي اي انه يكون أكثر صعوبة بالنسبة الى التعامل عندما تكون اليدان مرفوعتين" (Solomon, A, 2013, p. 56).

ان هذه الحركات هي أبرز حركات اليدين والتي يصدرها الانسان عن غير وعي وان كانت هناك حركات اخرى مثل لمس الراس او لمس الرقبة او لمس الانف وغيرها من حركات الثانوية والتي تحمل دلالات ايضا فهي تعبر عن دواخل الشخصية والحالة النفسية التي يمر بها عبر مجموعة من الحركات ذات الدلالات المختلفة والتي تكون اغلب الاحيان مخالفة لما يظهر من كلام منطوق.

ثانيا: حركة الساقين:

ان لحركة الساقين دور مهم في كشف لغة جسد الاخر من خلال نوع الحركة يمكن التعرف على دلالات مختلفة من ذلك الشخص وهل هذا الشخص متقبل للاخر غير متقبل هل هو في حالة انفتاح على الخر ام مغلق على نفسه لذلك يرى الباحث الاطلاع على اهم تلك الحركات والتعرف على دلالاتها من كلا الجنسين وماهو الاختلاف بين كل جنس فهل حركة الرجل تختلف عن حركة المراة.

ان السيقان المتقاطعة لها دلالات مختلفة تبعا لوقوف الشخص او جلوسه وهل هذا الشخص رجل ام ارمراة وان كانت هناك بعض الحركات المتشابهة منها تقاطع الارجل اثناء الوقوف فهي تحمل دلالة على عدم الانفتاح على الاخر وعدم الثقة بالشخص الاخر.

ان التعرف على شخص ما في مكان ينتقل فيها الشخص عبرة سلسلة من الحركات تبين لنا دلالات الانتقال من الوضع الغير مستقل الى الوضع المستقل للشخص الاخر عبر لغة الجسد عندما تكون الارجل في حالة الوقوف متقاطعة مع الاذرع المتقاطعة تحمل دلالة على عدم الثقة بالشخص الاخر وعند الحديث او تقبل الشخص الاخر تبدا لغة بالتغير تدريجيا عبر فك التقاطعات بين الارجل والاذرع وهي تحمل دلالاة على تقبل الشخص الاخر فهي عملية تحرير لغة الجسد من الوضع الدفاعي الغير مستقل الى الاخر الى وضع فيسول عبر تحرير الساقين والذراعين من التشابك. (See. Bayes, B, 2014, p. 218).

ان هذه الحركات تخص كلا الجنسين وهي ليست لجنس معين ولكن هناك حركات وتقاطعات تختلف من جنس الى جنس اخر فلكل جنس حركاته الخاصة خصوصا في حالة الجلوس.

اما يخص تشابك الساقين اثناء الجلوس فلكل جنس دلالة خاصة بذلك تدل لدى النساء على الخجل اغلب الاحيان في بينما لدى الرجال فهي تدل على موقف سلبي" ان النسخة الرجالية لقفل الكاحل غالبا ما تعرف بالقبضتين المطبقتين المرتاحين على الركبتين او باليدين الممكنين باحكام وراغب المقعد.. ان هذه الاشارة هي اشارة كبح موقف سلبي او عاطفة او عصبية او خوف " (Al-Mansi, M, 2018, p. 100).

ان حركة النساء تكون ذات دلالات مختلفة وحركات مختلفة بوصف الشي عن الرجال فهي تعكس وتقاطع الساقين ولكن مع ارجاع اليدين بصورة متوازية وقد تكون في بعض الاحيان واحدة فوق الاخرى وهذه الحركة خاصة بالنساء فهي تفضل الساقين والذراعين في ان واحد وهو موقف وقاعي ويمكن من خلال هذه الوضع كشف دلالة عزله النساء اذ عملت على هذه الحركات ويكثر هذا الوضع لدى النساء الخجولات الاتي لايندمجن بالاماكن والشخصيات بصورة سهلة وسريعة.(See Al-Mansi,M,2018,p.100).

وهناك حركات اخرى مثل وضع الساق لليمنى فوق الساق اليسرى وضع الساق اليسرى فوق الساق اليمنى وكذلك تختلف هذه الحركات بين الرجال والنساء فلكل جنس دلالة خاصة به تختلف عن الجنس الاخر ان هذه الحركات تكشف لنا عن دلالات مختلفة تصدر عن عوامل نفسية لتعكس لنا من خلال لغة الجسد تشير المراة التي ساقها اليسرى فوق ساقها اليمنى الى انها تضبط الموقف فاذا عكست هذه الحركة فقدت هذاا الضبط اما بالنسبة للرجال.. تشير الساق اليمنى فوق الساق اليسرى الى االتحكم بالذات بينما تشير اليسرى فوق اليمنى الى فقدان التحكم "(Messinger, J, 2007, p. 9). هذا اهم ما يخص لغة الجسد بالنسبة لساقين ولكلا الجنسين ولكل جنس كما لاحظنا دلالات مختلفة على الاخر في بعض الحركات واخرى متشابهة تحمل نفس الدلالة.

ثالثا: حركة العيون:

تعد لغة العيون واحدة من اصدق لغات الجسد فهي تعبر عن الحالات النفسية والاعجاب ومعرفة الاخر وهي لغة تكون مفهومة اغلب الاوقات من قبل الجميع تختلف هي الاخرى عن طريق مناطق االتحديق او مدة التحديق بالشخص الاخر.

يمكننا فهم دلالات واظحة من خلال لغة العيون والكشف عن المعاني المختلفة من التعرف على الاخرين مثل ظهور تعابير االحزن في العيون وعدم التظاهر بها كما ان الشخص الذي يعاني الم ما قد تظهر عليه تلك التعابير في العينين، كما ان زمن النظر للاخرين يختلف ايضا فالشخص الذي نعرفه ليس كالشخص الذي لا نعرفه يمكن التعرف على ذلك من خلال لغة العيون فالنظر الى شخص غريب يشح االبصر عنه بصورة صحيحة بينما الى شخص قريب تختلف مدة التحديق ان نظرات العشاق تكون اكثر عمق لتعبر لنا عن انجذاب عاطفي ويرتبط كذلك النظر بالخوف والخجل فالشخص الخجول لا يطيل النظر الى الاشخاص والشخص الذي يخاف من امر ما يشح ببصره سريعا عن الاخرين والشخص الذي ينظر مباشر الى الاخرين عند حديثهم دلالة على الثقة والسماع باصغاء وعكس ذلك صحيح.

يرى الباحث ان على الممثل الناجح ان يكون على علم بلغة جسد ممثل الاخر وجسده في ان واحد وذلك للمطابقة بين الافعال والاقوال في العرض المسرحي من اجل ايصال الدلالات وان لغة الجسد هذه قد تصدر بصورة عفوية او فطرية يكون بالفعل الداخلي الاثر الكبير في اظهارها في تعبر لنا عن الحلات النفسية او المواقف التي يمر بها الشخص االاخر مثل العصبية واالحزن وتقبل الاخرين والاعجاب والرفض وغيرها من الدلالات الداخلية التي يحملها الشخص الاخر تظهر لنا عن طريق لغة جسده دون علم منه.

المبحث الثاني: لغة الجسد في اداء الممثل المسرحي

لقد مر العرض المسرحي بالكثير من المتغيرات كان للمثل دور في تلك التغيرات اذ ان الممثل هو المحرك الاساسي في العرض المسرحي يمتلك الممثل ادوات لاداء الادوار المسرحية المساط بها تلك الادوات هي (الجسد، الصوت) لم يكن لجسد الممثل المسرحي اهمية في العصر الاغريقي اذ تنصب اهمية الاداء على صوت الممثل لكن مع ظهور المسرح الروماني ظهر نوع من المسرحيات يهتم بحركة الممثل باعتبارها ان الجسد هو الوسيط في نقل المعلومات سمي هذا النوع من العروض باسم (الميميكا) " ان الجسد اللبشري في كل حركاته وسكناته واستقامته وانحنائه يمكن ان يصبح لغة صامتة في التمثيل الصامت فالجسد هو وسيطة الاوحد في ايصال موضوعته التمثيلية للجمهور بلا استخدام الحوار"(Youssef, A, 1988, p. 25).

لقد أدرك الرومان انه يمكن ايصال موضوعات مسرحية عن طريق جسد الممثل وبدون استخدام للحوار المنطوق فجسد الممثل هو وسيط الذي ينقل دلالة الاشياء التي تحدث على خشبة المسرح الى الجمهور.

ظلت حركة الممثل لقرون طويلة حركة نمطية تحكمها ظوابط فهي حركة مقيدة كان الممثل ملتزم بتلك الحركات لكن مع ظهور فن الاخراج اخذت حركة الممثل تاخذ شكلا اخر اقرب الى الواقع كان من الاسماء التي عملت على حركة الممثل المخرج الانكليزي (مكريدي) اذ دعى الى ايجاد التطابق بين الكلام المنطوق وحركة الممثل على خشبة المسرح " لقد عثر على كتاب التلقين عندما اخرج (مكريدي) مسرحية (مكبث) ووجد فيه الكثير من الملاحظات الموجه من المخرج الى الممثلين وفيها تاكد على ايجاد التناسق بين الحركة والالقاء"(Abdul Karim, S, 2012, p. 28).

اذ التاسق بين الحركة والالقاء ولدى الممثل المسرحي مهمة جدا وقد تحتوي بعض العروض على اختلاف بين الحركة والالقاء تكون عن قصدية لايصال معاني من قبل المخرج او الممثل.

كما ظهر في القرن التاسع عشر منهج الفن التمثيل عرف بمنهج (دلسارت) اذ عد الحركة هي العنصر الاساسي للمثل وان الايماءة هي مايعوض عن الكلام المنطوق اذ تكون أكثر دلالة لقد قسم سلوك الانسان الى ثلاث اصناف جسماني وعاطفي وعقلي ان كل تلك التقسيميات يمكن ان تراها في سلوك الانسان عن طريق لغة جسدة فلغة الجسد هي الوسيط في نقل المعلومات لنا(See: Abdul Hamid, S, 2011, p. 41.).

كان ظهور الواقعية النفسية مع المخرج الروسي (كوستنانتين ستانسلافسكي) دور مهم في تطوير فن التمثيل من خلال وضع منهج للمثل ان الممثل في الواقعية النفسية يعبر عن مايمر به من حالات شعورية (غصب، حزن، فرح) وغيرها من طريق الصوت والجسد فالجسد هنا هو الوسيط لنقل تلك الحالات قد تنتقل لعرض الحالات عن طريق الجسد فقط ولا تكون للكلمة دور في نقل تلك المعلومات مؤكدا على استرخاء الممثل في العرض المسرحي "ارخاء العضلات حيث ان الممثل هذا الارخاء يقود الى الاسترخاء الذهني وبالتالي يساعد الممثل على التحكم بسلوكه على المسرح وفقا للمتغيرات في المواقف التي تتعرض لها الشخصية الدراسية " (Abdul Hamid, S, 2011, p. 38).

ان العرض المسرحي يمر بالكثير من المتغيرات تكون انعكاسها واضحا على اداء الممثل فالممثل الناجح هو الذي يتاقلم مع تلك المتغيرات ويرينا تلك المتغيرات عن طريق الجسد والصوت فالجسد في حالة الحزن ليس

كالجسد في حالة الفرح لابد من ابراز تلك التغيرات على جسد الممثل وايصال المعاني والدلالات عن طريق ذلك الجسد جاء بعد الواقيه النفسية وردا عليها اتجاه اخر للتمثيل كان هذا الاتجاه يعتمد كليا على جسد الممثل في ايصال الدلالات للعرض المسرحي رائد هذا الاتجاه هو المخرج الروسي (مايرهولد) لقد خلق اتجاها جديدا في فن التمثيل يعتمد على الجسد بالدرجة الاولى. واكد (مايرهولد) على جسد الممثل فهو يستطيع ان يوصل لنا دلالات لا يمكن للكلمة المنطوقة ايصالها " ان الكلمات ليست كل شي ولا تقول كل شي ويجب ان يستكمل المعنى بالحركة التشكيلية الجسدية شرط ان لاتكون هذه الحركات ترجمة للكلمات"(Ardash, S, 1979, p. 234).

يرى (مايرهولد) ان الكلمات لا تنطق عن كل شي وان الحركات هي ليست ترجمه للكلمات ويرى الباحث ان الحركات التي يصدرها الممثل اي لغة جسده هي ترجمة لحالات شعورية مثل الغضب والحزن والفرح وعدم تقبل الاخر قد لاتنطق الممثل بكلمات لايصال معاني بل عن طريق جسده يمكن ايصال دلالات معينة وقد تصدر بصورة غير واعية في بعض الاحيان، كما اكد (مايرهولد) على لغة الجسد في ايصال المعاني عن طريق حركة الايدي والارجل واوضاع الجسم والنظرات وغيرها من حركات لغة الجسد فهي كفيلة بايصال دلالات الى المتلقي" اذ يجد مايرخولد بان حركات الايدي واوضاع الجسم والنظرات فالكلمات لا تقول كل شي "(Imran, M, 2016, p. 54).

من هنا يرى الباحث تاكيد المخرج الروسي (مايرهولد) على اهمية لغة الجسد بالنسبة للمثل فهو الذي يقول ما لايمكن قوله عن طريق الكلمات معتمدا على جسده في ايصال المعاني والدلالات المراد قولها في العرض المسرحي فحركة الجسد والنظرات والصمت كلها هي التي تنطق عن الحالة الشعورية للمثل عبر المنظومة الجسدية بعيدا عن الكلام المنطوق، كان هناك عدة مخرجين اخرين حاولو التخلص من هيمنة للنص والكلمات المنطوقة لذلك راحو يبحثون عن بيل للكلمة المنطوقة فكان لجسد الممثل ولغة جسده الاهمية الكبرى.

تلك التجارب هي تجربة المخرج الفرنسي (انطونين ارتو) لقد سعى الى ايجاد لغة غير لفظية لايصال دلالات العرض المسرحي عن طريق جسد الممثل موكدا على العنصر البصري فهو اكثر تاثير بالمتلقي " سعى (ارتو) لايجاد لغة متعمقة من االشد او الخطاب اللفظي لغة علامات وايماءات ووضعيات جسدية تمتلك قدرة كتابية رمزية "(Imran, M, 2016, p. 59).

ان ابتعاد (ارتو) عن اللغة المنطوقة فهو يؤكد على ان اللغة المنطوقة او الخطاب اللفظي هو المتحكم بالعرض المسرحي لذلك بحث عن اللغة غير اللفظية من اشارات وايماءات وحركات جسدية وهو بذلك يعود الى لغة الجسد اي ان لغة الجسد هي اكثر اهمية في العرض المسرحي فهي تقول ما لايمكن قوله عن طريق الخطاب اللفظي وهو بذلك يعود الى اللغة الاولى للانسان وهي لغة الجسد، لقد ربط (ارتو) جسد الممثل بالحركات والايماءات ذات الصلة بالسحر معيدا عن اسلوبه الاخراجي في ايصال الدلالات الى المتلقي عن طريق الجسد فهو يرى ان جسد الممثل عبارة عن شفرات هيروغليفية تخلق تاثيرا بالمتلقي عن طريق الابهار البصري فهو يربط بين الجسد والصورة الحلمية والواقع السحري في العرض المسرحي ولا يمكن تحقيق ذلك الا من خلال جسد الممثل في العرض المسرحي. (Imran, M, 2016, p. 60).

يرى الباحث ان جسد الممثل ولغة جسده على وجه الخطوط هي اكثر تاثيرا بالمتلقي في العرض المسرحي ويمكن للمثل اخذ الجمهور على عوالم متعددة وعوالم خيالية وواقعية في ان واحد عن طريق الايماءات والحركات والاشارات التي يكون مصدرها الجسد فهو اكثر طراوة ومرونة للتنقل بيت تلك المتغيرات في العرض المسرحي ويمكن له ان يحمل اكثر من دلالة في نفس الوقت وذات تاثير كبير بالمتلقي.

ظهر مخرج اخر اهتم بحركة الممثل ووضع العديد من التمارين التي تخص الممثل وحركة الممثل على خشبة المسرح انه المخرج البولندي (جيزي غروتوفسكي) لقد استغنى هذا المخرج في عروضه المسرحية عن كل الوسائل الاخرى من ديكور وازياء وملحقات وعد جسد الممثل هو العنصر الاساسي في العرض المسرحي مؤكدا على ذلك بقوله " ان سحر المسرح يكمن في فعل الممثل"(Abdel Hamid, 2011, p. 69).

لقد حاول (غروتوفسكي) ان يعوض عن كل الاشيا في العرض المسرحي عن طريق جسد الممثل فالجسد اكثر مرونة اذ يمكن الاستغناء عن القطع الديكورية والاكسسوارات والتعويض بدلا عنها بحركة من قبل الممثل فهي كافية لايصال معاني المخرج ودلالات العرض فهو يختزل الاشياء على خشبة المسرح ليعوض عنها بحركات وايماءات من قبل الممثل " ان الممثل يجب ان يكون قادرا على الابداع دون كل (بهارج) المسرح التقليدي من ملابس ومكياج وديكور واضاءة ومؤثرات صوتية "(Imran, M, 2016, p. 66).

يرى الباحث ان استغناء المخرج البولندي (غيروتوفسكي) عن كل بهارج المسرح كما يسميها هي عودة الى لغة الجسد الممثل بلا ادنى شك وهو بذلك يعطي الاهمية الكبرى للمثل وجسد الممثل على وجه الخصوص فهو الذي يعوض عن القطع الديكورية والاكسسوارات وغيرها وذلك عن طريق الحركة والايماءات والاشارة التي يصدرها الممثل ليعوض عن دلالات يريد ايصالها الى المتلقي.

لقد تاثر بعض المخرجين بطروحات (ارتو) و(غروتوفسكي) فحاولوا يجاد لغة عالمية تكون مفهومة من قبل الجميع في العرض المسرحي فالعرض لايحدة زمان او مكان ولا يقدم لفئة واحدة او يكون مفهوم من قبل جمهور معين فكان لابد العودة الى لغة الجسد لانها لغة عالمية تكون مفهومة من قبل الجميع كان على راس هولاء المخرجين المخرج الايطالي (يوجينوباربا).

كان هدف (باربا) انشاء هذه اللغة العالمية في العرض المسرحي عن طريق لغة الجسد "الطموح الانساني الذي وضعه (باربا) هدفا له لانشاء لغة عالمية تتجاوز الحدود المكانية والزمانية والاختلافات المحددة للمجتمعات وحضارتها جعله يتجه الى استخدام لغة الجسد "(Imran, M, 2016, p. 72).

كان هدف (باربا) تجاوز كل الاشياء المكتسبة لدى الانسان فهو يبحث عن السلوك البشري المتشابه الذي يمكن فهمه من الاخرين كان ذلك واضحا من خلال استخدام لغة الجسد فهي لغة عالمية لاتحدها حدود زمانية ومكانية بل هي تتجاوز ذلك وهي سمات مشتركة بين البشر يمكن فهمها من قبل اي مجموعة بشرية، ولقد حاول (باربا) جمع السلوك الانساني بطار واحد والبحث في الثقافات المختلفة حول العالم وايجاد اللغة المشتركة من ذلك السلوك بالثقافات المختلفة وجعله لغة عالمية عن طريق لغة الجسد وتقديمه في العرض المسرحي "حاول (باربا) ان يخلق مزيجا متجانسا من الدلالات الانسانية في مراحلها المختلفة لتاكدوحدتها المعبرة التي تظهر من خلال سلوك الانسان الجسدي اي انه ليس مهتما بفهم ثقافة اجنبية او توضيحها انه مهتم فحسب باشكال اجنبة السلوك "(Imran, M, 2016, p. 73).

لقد اكد (باربا) في عمل الممثل على عامل مهم وهو (ماقبل التعبير)اي هناك حالة قبل اصدار العقل هي التي تدفع الممثل الى القيام بتلك الحركات والايماءات في العرض المسرحي "وتمثل مرحلة تسبق الفعل المضاد والفعل المعبر مما يجعل الجسد يقف ازاء مقاومات لم يالفها متحفزا وفق شفافية الفطرية والمكتسبة "(Imran, M, 2016, p. 79).

يرى الباحث ان محاولة (باربا) للعودة اي ماقبل التعبير هي العودة للسلوك الانساني الفطري والذي يكون واضحا من خلال لغة الجسد فهي لغة قطرية غير مكتسبة اغلبها وان كانت هناك بعض الاشياء المكتسبة من المجتمعات الا ان تلك اللغة المكتسبة تختلف من مجتمع الى اخر وهي عكس اللغة القطرية فهي سلوك انساني يتشابه به جميع البشر.

وهناك عوامل اخرى مؤثرة في لغة الجسد في العرض المسرحي هي المسافات بين الممثلين على خشبة المسرح ويمكن فهم الدلالات بين الممثلين على خشبة المسرح من خلال تلك المسافات وتقسم هذه المسافات الى اربعة مسافات " تمثل كل من هذه المسافات مجالا دلاليا يضفي على العلاقات التي تدور في اطاره معنى خاصا وانتهى هول الى تقسيم المساحات المكانية بالنسبة للانسان الى اربعة مجالات مجال العلاقات الحميمة ومجال العلاقات الشخصية ومجال العلاقات الاجتماعية ومجال العلاقات العامة" (Hilton, J, 2000, p. 50).

ان هذه المسافات الاربعة تحدد طبيعة العلاقات بين البشر فكل علامة لها مساحتها الخاصة بين البشر وهي كذلك تطبق على خشبة المسرح فالعلاقة الحميمية يكون الشخصان في تلاصق او اقتراب اكثر وكل ما اختلفت العلاقة بين الشخصين كلما زادة المسافة بينهما.

ما اسفر عنه الاطار النظري

1. يمكن الكشف عن دلالة الاعجاب والرفض من خلال لغة الجسد الممثل في العرض المسرحي.
2. يمكن التعرف على الانعكاسات الداخلية للمثل من خلال لغة جسده في العرض المسرحي.
3. تشكل المسافات بين الممثلين دلالة في العرض المسرحي فكل مسافة لها دلالتها الخاصة.
4. يمكن الكشف عن دلالة صدق وكذب الممثل في العرض المسرحي من خلال لغة جسده.
5. يمكن التعرف على دلالة الثقة والخوف من الاشياء من خلال لغة الجسد في العرض المسرحي.
6. يمكن التعرف على دلالة مطابقة ومخالفة الافعال مع الكلام المنطوق من خلال لغة جسد الممثل.
7. يمكن التعويض عن الديكور والاكسسوارات من خلال لغة الجسد في العرض المسرحي.

اجراءات البحث

منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي للتحليل بدراسته للوصول الى النتائج والاستنتاجات التي تتوافق مع اهداف البحث.

عينة البحث: اختار الباحث عينة البحث والمكونة من عرض واحد فقط تم اختيارها قصدياً لملائمتها البحث.

مسرحية عربانة/ اخراج عماد محمد/ .2013

اداة البحث: اعتمد الباحث على اداة (الملاحظة obser vation) معتمدا على اقراص (cd) وصور فوتوغرافية.

تحليل العينة:

مسرحية عربانة

نص: حامد المالكي

اخراج: عماد محمد

مكان العرض: المسرح الوطني

تاريخ العرض:2013م

تمثيل: عزيز خيون، لمياء بدن، يحيى ابراهيم، بهاء مطشر خيون، ضرغام البياتي، احمد هاشم، احمد ثامر.

حكاية المسرحية:

تدور احداث مسرحية (عربانة) حول شخصية (حنون9 والتي مثلها (عزيز خيون) وزوجته (فضيلة) والتي مثلت دورها الفنانة (لمياء بدن) هي تتحدث عن معاناة (حنون) الذي يعمل ليل ونهار من اجل كسب لقمة العيش من خلال العمل بالعربانة وكل عادة دخول حنون ثمل الى البيت من المعاناة التي يراها فهو يلجئ الى الهرب من الواقع عن طريق شرب الخمر تبدا احداث المسرحية عند موت (حنون) وانتقالة الى العالم الاخر وظهور ملكين (منكر، ونكير) من اجل الحساب لتبدا معاناة كل العراقين ومامربه (حنون) من حروب وحصار اقتصادي هو لتمثيل شريحة من العراقيين الذين مروا بهذا المرحلة وكيف اجبر (حنون) على الذهاب الى الحرب خوفا من الاعدام والموت وما ان تنتهي حر لتبدا حرب اخرى ليمر بعدها بمعاناة الحصار الاقتصادي على الشعب العراقي وكيف عانة الامرين من ذلك الحصار كاي شخص عراقي لتنتقل الاحداث بعدها الى مرحلة التغيير والتي لم يكسب منها (حنون) غير الحراب مرة اخرى بل زاد وضعةسوءا ان المسرحية لا تقدم سيرة (حنون) بل هو نموذج لكل العراقيين الذين اغلب الشعب العراقيين في ذلك الوكت من حروب وحصار ودمار بذلك البلد فهو شخص لا يتحكم بمصيره بل الظروف هي التي جعلت من (حنون) ذلك الشخص الذي لا حول له ولا قوة امام مايمر به من احداث متعافبة على مر تلك السنين.

تحليل العرض.

يبدا العرض بصوت (حنون) مع زوجته (فضيلة) بحوار (عوفيني ترة هسة اطلكج) ليكشف الضوء عن نوم (حنون) وفضيلة) على العربانة ليتضح لنا من خلال المسافة بين الشخصيتين على خشبة المسرح هي مسافة حميمية وهي التي تكون بين الزوجين والعاشقين.

لينتقل بعدها الحوار الى (حنون) وهو يقول (**اليكتل يلبس قاط**) ترى ان لغة الجسد في هذا الحوار الصادرة من قبل الممثل وهو يشير بصبع السبابة وهي دلالة على الرفض وعدم القبول لان هذه الحركة في لغة الجسد تشير الى رفض الاشياء حتى وان كان الحوار مختلف عن الاشارة الا ان في هذا المشهد ترى التطابق بين لغة الجسد والحوار المنطوق.

ينتقل بعدها الحوار بين الممثلين لاظهار نشرة الاخبار علة قناة (الجزيرة الاخبارية نلاحظ ان حركة الممثل وهي تؤدي المؤثر الصوتي عن طريق الالقاء تطابق تام بين المؤثر الصوتي وحركة يدها وكذلك في حوار الممثل وهو يرقص سماع للاخبار من قناة الجزيرة وهو ينطق الحوار (**التي ماريد الجزيرة يكولون هاي جانت مو زينة وياتة**) لتصدر الحركة من قبل الممثل بالرقص عن طريق حركة اليد.

ينتقل بعدها الحوار بين (حنون) وزوجته (فضيلة) وهي تتحجث عن بداية نشرة الاخبار على قناة (الحرة) الاخبارية اتصور له الاعلان الذي يسبق نشرة الاخبار نلاحظ ان لغة الجسد لدى الممثلة وهي تحاول شرح قدم الخيول بتجاهها عن طريق الحركة ايضا وليس الكلام فقط.

ينتقل بعدها الحوارين (حنون) وزوجته (فضيلة) وهي تحاول اقناعه ان ماتقوله هو شي بسيط نرى لغد الجسد واضحة وهي من العلامات الغير ارادية التي تصدر من قبل الشخص ان اصابع اليد متلاصقة تماما لتعبر بصدق عن الحالة او الموقف انه مجرد شئ بسيط وصغير.

ينتقل بعدها الحوار الى (حنون) ليعبر عن رفضه لسماع الاخبار من قناة (الحرة) لانها قناة امريكية وانه لم يجني شئ من قبل الامريكان وفي حواره (**اني شحصلت من الامريكان**) نرى كشف راحتي اليد الى الامام وهو دلالة على الصدق وعدم الكذب وان مايقوله الممثل هو الحقيقة.

ينتقل الحوار بعدها الى الممثلة وفي اشارة منها مع الحوار (**بس ولك بس**) نرى ان الممثلة تشير باصبع السبابة وهي من العلامات القطرية لدى الانسان التي تشير الى عدم العرض عن شي.

ينتقل بعجها المشهد الى موت (حنون) ودخول زوجته (فضيلة) وتبدا زوجته بالبكاء والنحيب عليه وهو ينظر ويختبرها انه هنا ولكن دون جدوى نرى دلالة لغة الجسد مع الحوار يدل على الصدق (**ماذا بك يامجنونة انا هنا بقربك**) نرى راحتي اليد الممثل مكشوفة وهي من العلامات القطرية التي تدل على الصدق.

ينتقل بعدها الحوار الى زوجته وهي وتاني وتبكي وتلطم الخد على زوجها وهي تردد (**البصرة والعمارة تون عليك**) وهو مستغرب من كلامها ليتحدث معها (**من من بان على دافع عربانة مثلي**) .. (**من يشتري حفنة عمر ضاعت مني في الخنادق والبنادق**) نرى لغة جسد الممثل مع هذا الحوار تطابق السبابة والابهام وهي دلالة على صغر ذلك العمر الذي لم يجني منه شي سوى الشعب.

ينتقل الحوار الى زوجته مرة اخرى لتتحدث عن كرمه في الضيافة وانه رجل كريم في الضيافة من خلال حوارها (**معزب والعزوبية ترس شوية**) يتحدث هو عن عزوبية وانه لا يملك شئ ليكرم به الضيوف من خلال

حواره (**اني لااملك الا الطيبة والسذاجة اي ضحت يستوعب طيبتي وسذاجتي**) نلاحظ من خلال لغة الجسد الممثل مرة اخرى يكرر نفس الحركة والتي تدل على القلة من خلال تطابق السبابة والابهام.

ينتقل بعدها المشهد الى خروج زوجته وظهور الملكين (**منكرونكير**) نلاحظ من خلال ظهور الملكين هناك علامات مهمة في لغة الجسد لدى اي الملائكة وهي الوقوف بشكل ثابت مع ادخال اليد اليمنى داخل البطلون وهي من العلامات الشائعة التي تدل على السيطرة وانه صاحب القرار في هذه اللحظة.

يدخل الملكان ويسلمان (حنون) صحيفة اعماليه التي يحاسب من خلالها على كل صغيرة وكبيرة عملها في حياته ليسالهم هو من خلال حواره (**عن ماذا تسالاني يامنكرونكير عن اي شئ**) نلاحظ مرة اخرى كشف راحة اليد من قبل الممثل وهي دلالة على الصدق وانه لم يعمل شي.

يشمل بعدها الحوار ليكشف لنا عن حقبة زمنية معينةومحددة ليعوض الممثل من خلال حركته اي لغة جسدة عن طريق قطع ديكورية واكسسورات محددة عن طريق الحركة فالمخرج يتعين بالحركة يدل تلك القطع الديكورية من خلال الحوار فالحوار الذي ينطقه الممثل مع الحركة تعوض عنها مثلا الحوار الممثل (حنون) (**نظف، نظف**) يتعين بحركة اليد دلالة على تنظيف شئ.

والحوار الاخر والذي فيه الممثل الصباغ احذية نرى حركة تدل الممثل تعوض عن الاكسسوارات التي ستخدمها صباغ الاحذية فالحركة اي لغة الجسد هي كفيلة بايصال الدلالة االدلالة التي يريدها الممثل.

ددخول الممثل وجلوس (حنون) على كرسي من خلال جلوس الممثل نرى دلالة واضحة على عدم تقبل الاخر ذلك من خلال وضعية قدمي الممثل (حنون) فقدم الممثل متراجعة الى الخلف.

ينتقل بعدها الحوار بين الممثل الاخر و(حنون) ومن خلال حوار الشخصية الاخرى (**كوم لكم حوم، ما معنى كلمة دار**) نرى لغة الجسد الممثل وهو يضع يده اليمنى على خصره وهي من الحركات الشائعة في لغة الجسد وهي تدل على العدوانية.

ينتقل بعدها الحوار بين (حنون) والمعلم وفي الحوار (حنون) مع المعلم ليخبره عن الاخرين (**معلمي تهم يريد كل شي ونحن لا شئ**) مع نطق حنون للجملة والاخر يرة او الكلمة الاخيرة (لاشئ) نرى ان الممثل قد كشف مرة اخرى عن راحتي يده والتي تدل على الصدق وعدم امتلاك اي شي ثم ينتقل الجوار مرة اخرى الى حنون ليخاطب معلمه من الحظ يخبره انه لايملك الحظ من خلال الحوار (**حنون عاش عمرة بلا حظ**) نلاحظ مرة اخرى كشف راحتي اليد من قبل الممثل وهي تحمل نفس الدلالة التي ذكرت سابقا.

ينهي المشهد السابق ليعود (حنون) مرة اخرى يسال (الملكان) (**منكرونكير**) عن اي شئ سي حياته ومرة اخرى نلاحظ الممثل مع نطق كلمة (**اي شي**) يكشف، ينتقل بعدها المشهد الى معسكر التدريب بين (حنون) والعريف ينتهي المشهد ويبدأ (حنون) بالتحدث الى الجمهور بشكل مباشر نلاحظ من خلال لغة الجسد ان الممثل قد امال بجسده الى الامام وهي من الحركات الشائعة اذا ارد شخص التردد او تقبل الاخر اثناء الحديث فانه يمثل بجسده الى الامام دلالة الى التقرب وتقبل الاخر.

ينتقل بعدها المشهد الى انتهاء الحرب وفرح (حنون) بنتهاء الحرب ودخول الشخصية الاخرى ليعلن عن نفسه بانه المعلم الجديد الى (حنون) ويبدأ بالتحدث كونه يظهر في وسائل الاعلام والصحف والمجلات وبكثرة نلاحظ لغة الجسد الممثل تعبر عن الكثير اليمنى عن اليسرى وكل مازادة المسافة كلما كبرت او كثرت ظهوره

في تلك الوسائل وكلما قلت نلاحظ تطابق السبابة مه الابهام وهي من العلامات المتخذة في لغة الجسد وبشكل قطري لا ارادي. ينتقل بعدها الحوار بينهما (حنون) و(المعلم) ليوبخ (المعلم) (حنون) ويحثه على عدم الكلام نلاحظ ان (حنون) وبشكل لااردي عندما لايريد عدم الكلام قد وضع يدة على فمه وهي من العلامات المتخذة في لغة الجسد وبكثرة عندما يريد شخص عدم التكلم فانه يضع يدة على فمه.

ليبدأ بعدها (حنون) بالقلق وعدم قدرته على التكلم نلاحظ ان (حنون) قد شايل يداه الى اعلى صدره وهي من العلامات التي تستخدم في لغة الجسد وبكثرة وكلما ارتفعت اليد كلما كان نسبة القلق اكبر وكلما انخفضت اليد كلما قل القلق.

ينتقل بعدها الحوار من قبل المعلم ويقوم حنون بترجمة ذلك الحوار من اللغة الانكليزية الى العربية في ترجمة الحوار ينطق حنون عن لسان (**اني جاي اتحدث من خلال ورقة صغيرة**) نلاحظ ان حنون قد طابق بين السبابة والابهام وهي دلالة على صغر تلك الورقة اما في الحوار الاخر على الورقة والتي يتحدث فيها حنون والمعلم وينطق (حنون) عن تلك الورقة عبارة (**nobig small**) نلاحظ ان لغة الجسد الممثل تشير عكس ذلك بالظبط حتى قبل اظهار الورقة تكشف التالفة الجسد ان الورقة كبيرة.

ينتهي المشهد بانسحاب (حنون) ودخول زوجته (فضيلة) وفي حوارها مع الجمهوروهو حوار تحدث بتعرف عن نفسها وعن زوجها (حنون) نرى ان الممثلة قد وضعت يداها على خصرها وهي دلالة على التحدي.

ينتهي العرض المسرحي يدوران عجلة العربة من قبل الملك وخروج (فضيلة) وهي تجرا الحبل وقد على وضعها من بين الجمهور لتظهر في وهي تجر عربة (حنون).

النتائج والاستنتاجات

النتائج:

بعد تحليل العينة توصل الباحث الى النتائج الاتية

1. توظف لغة الجسد من قبل الممثل في العرض المسرحي دون وعي وهي لغة قطرية
2. استحدام حركات اليد بصورة اكبر من غيرها وتحمل دلالات عديدة مع توافقها وعدم توافقها مع اللغة المنطوقة
3. توظف لغة الجسد من قبل الممثل للتعويض عن قطع ديكورية او الاكسسورات في العرض المسرحي
4. يشترك الممثلون باغلب حركات الجسد القطرية والتي تصدر من قبلهم دون وعي
5. ان لغة الجسد تكشف لنا سلوك الشخصيات والمتغيرات النفسية التي تطرا على الشخصيات وتكشف من خلال لغة الجسد

الاستنتاجات

1. ان لغة الجسد هي سلوك جماعي يشترك فيه معظم البشر على اختلاف اجناسهم وهو سلوك (انثرويولوجي)
2. ان لغة الجسد لدى الممثل تاتي اغلب الاوقات مرافقة للحوارات
3. يوظف الممثل لغة الجسد للتاكد على جمل او حوارات معينة في العرض المسرحي
4. لايمكن فصل لغة الجسد القطرية عن الاداء التمثيلي للمثل في العرض المسرحي
5. قد تختلف المذاهب او المدارس والاتجاهات التمثيلية الا ان لغة الجسد في العرض المسرحي لا تتغير

المقترحات

1. لغة جسد الممثل في عروض المسرح العبثي
2. توظيف لغة الجسد في عروض المسرح الملحمي

التوصيات.

1. اقامة دورات وورش وباشراف كادر متخصص في لغة الجسد للمثلين والمخرجين والعاملين في المسرح
2. عمل كراس لاهم حركات لغة الجسد وبيان دلالاتها

References.

1. Abdul Hamid, S., 2011. *The art of acting, new theories and techniques for a new theater*. First edition (Lebanon, Dar and Library of Insights).
2. Abdul Karim, S., 2012. *The entrance to the art of directing*. First edition (Baghdad, Al-Fateh Office).
3. Adn, Criswell), 1985. *The era of structuralism*. Targid Asfour, (Baghdad, Arab Horizons Press.
4. Al-Aasam, Abdul Amir, 1985, *The Philosophical Term of the Arabs*, 1st edition, (Baghdad, Arab Thought Library).
5. Al-Alayli, Abdullah, 1982. *The correctness in language and science*. Volume 1, i 1, (Beirut, Dar of Arab Civilization).
6. Al-Mansi, M., 2018. *body language*. Second edition (Arab Republic of Egypt, Publishing and Distribution Pages).
7. Al-Razi, M. ibn Abi Bakr ibn Abd al-Qadir, 1982, Mukhtar al-Sahah (Kuwait, Dar al-Risala).
8. Ardash, S. 1979. *Contemporary Director* (Kuwait, National Council for Culture and Arts).
9. Bayes, B., 2014, *the sure theater in body language*. First Edition, (Kingdom of Saudi Arabia, Jarir Bookstore).
10. Bidouh, S., 2009. *Body philosophy*. (Dar Al-Nour).
11. Borg, J.2015. *body language*. Amma al-Dakkak, (Damascus, advice for the Syrian Book Authority).
12. Dozy, R. 1980, *The Arabic Dictionaries Supplement*, Part 2, T .: Muhammad Salim Al-Nuaimi, (Iraq, Dar Al-Rashid Publishing).
13. Hilton, J. 2000. *Theater theory*. Ter Nihad Saliha, First Edition (Giza Hala Publishing and Distribution).
14. Hussein, Safa Al-Din, T. N , *Physical and motor components in the actor's work*. ((DN), (B, N).
15. Imran, M. A. H. 2016. *The indications of the theatrical body*. First edition (Hashemite Kingdom of Jordan, Dar Al-Radwan for Publishing and Distribution).
16. Messinger, J. 2007. *Psychological body language*. Trt Muhammad Abd al-Karim Ibrahim, First Edition (Syria, Aladdin Publishing and Distribution House).
17. Al-Mukhtar, O. A. 2006. Semantics. 2 Edition (Cairo, Books Science).
18. Rushdie, H. 2016 . *body language*. ((PN), Dar Al Hayat Publishing).

19. Solomon, A. 2013. *Body language What do your movements and signs say*. First edition, (Cairo, Dar Al-Qairawan for publication and distribution).
20. Tom, G, 1987, *Transformational Structures*. Trioel Youssef Aziz, (Baghdad, House of General Cultural Affairs).
21. Youssef, A. M. ,1988. *Looks at acting*. (Mosul, Dar Al-Kutub Printing and Publishing Directorate).

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/91-108

The actor's Body Language and its significance in Iraqi Theatre Show

Nawar Ali Muhammad[1]

Al-academy Journal …….…….. Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 23/7/2020…....Date of acceptance: 26/8/2020…....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract:

The theatrical show has gone through a lot of changes where the actor was the most significant factor in all the theatrical shows since the very beginning of the art of acting by the Greeks until the present day. The actor went through many stages that employed his tools in different ways. The body in the theatre had a great importance because it is the perceived physical element that creates the communication between the actor and the audience in the theatrical show. The actor's body had a special language that carries different meanings and creates the communication between the actor and the audience in the theatrical show. The audience can decipher the codes of that body, thus, the researcher found the compatibility and difference in that language. Therefore, the title of the research has been the actor's body language and its connotations in the Iraqi theatrical show. The study consists of four sections: (the methodological framework) consisting of the research problem, the need for it, its significance, objectives, and then the research terms have been identified.

As for (the theoretical framework) it consists of two sections: the first section: the body and its language, references and their developments. The second section: the body language in the actor's theatrical performance.

The research procedures consist of the research community, method, sample, and tools and analyzing one sample which is (the naked) play. The study ends with the results, conclusions, suggestions, recommendations and a list of resources and references in addition to an abstract in English.

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, nawaralialkabbi@gmail.com.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/109-128

توظيف التقنية الرقمية في تشكيل فضاء العرض المسرحي

ثامر طه عبد علي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/6/25 , تاريخ قبول النشر 2020/7/22 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

الملخص:

يخوض البحث الحالي الى التعرف الى توظيف التقنية الرقمية في تشكيل فضاء العرض المسرحي، أنطلق الباحث من الأهمية البالغة للتقنية الرقمية واشتغالاتها في تشكيل العرض المسرحي المعاصر بوصفها وسيلة حديثة فنية وجمالية وفكرية وتقنية لإيصال الموضوع بشكل متكامل فضلاً عن كونها ترتبط أرتباطاً وثيقاً بالرؤية الإخراجية الابداعية والتصميمية الابداعية، وتقدم نماذجاً متنوعة ذات دلالات متعددة من حيث انتقالها ودفعها لعجلة العلاقات المتمثلة بتوضيح أشكال السينوغرافيا والصراع الدرامي وفق الدوافع المتعددة، للمخرجين والمصممين، كذلك تتكون التقنية الرقمية من عدة اجهزة واشكال الوسائط والمعدات التي تعمل بالنظام الثنائي الذي يتكون من (0-1) ويعد الكمبيوتر المنظومة التقنية الرئيسة التي تتفرع منها العديد من التقنيات والاجهزة الرقمية التي تخص العرض المسرحي والتي اهمهما هي اجهزة البديل الرقمي.

الكلمات المفتاحية: التوظيف، تقنية رقمية، تشكيل، الفضاء، العرض المسرحي.

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد, trt9547@gmail.com.

مشكلة البحث:

يعد استخدام التقنية الرقمية في المسرح المعاصر نتيجة لما شهده الفن المسرحي من تطورات كبير في مجال التكنولوجيا في العقود الأخير مما أدى هذا التطور بشكل مباشر إلى خلق أفاقاً جديدة إمام المخرج ولاسيما مصممين السينوغرافيا باكتشاف سبل جديدة وأدوات حديثة في تشكيل فضاءات متعددة لامتناهية من الاحتماليات التخيلية في العرض المسرحي عن طريق التقنية الرقمية و (الإسقاط الرقمية الضوئي) التي تعطي رؤية فنية وفكرية في تجسيدات وبنائات ضوئية على الخشبة، وذلك لتغذية الذائقة الجمالية لدى المتلقي، حيث يتغلب عليها عنصر التشويق في خلق بيئة تقترب إلى ذهن المتلقي، ولذلك أصبحت التقنية الرقمية وسائطها في عصرنا الحالي لا تقتصر على تسليط الضوء في بقعة معينة أو كشف جانب من الخشبة بل أكثر من ذلك عن طريق ربطها بمنظومة(الكمبيوتر) الرقمي الذي يضم العديد من البرامج والمعالجات الرقمية ذات الاستجابة السريعة والدقيقة حيث نجد هناك أنظمة وأجهزة التقنية الرقمية ومعداتها وأجهزة التحكم فيها عديدة ومتنوعة وان كل نوع منها يختلف عن الاخر من حيث الموصفات والمميزات والخصائص التي تعمل بهيا في المسرح . وعلى هذا حددت الباحث مشكلة بحثه بالسؤال التالي:-

كيف تم توظيف التقنية الرقمية في تشكيل فضاء العرض المسرحي ؟ .

ثم قمت بعدها بتوضيح بيان الحاجة لهذا البحث والتي تتمحور حول تعريف المتلقي بان توظيف التقنية الرقمية في تشكيل عناصر السينوغرافيا العرض المسرحي من شانه أن يخلق إبداعات واتجاهات جديدة في طرق الإخراج والمشتغلون في التقنيات المسرحية، وهذا لايعني اعتماد العرض بالدرجة الأساس على الآلية فقط، وإنما هناك تقنيات أخرى توجد داخل جسد الممثل يمكن توظيفها ودمجها مع التقنية الآلية لخلق مساحات إبداع واسعة تنمي وتحفز خيال المتفرج وتتواكب في الوقت نفسهُ مع التقدم الحضاري الذي يشهدهُ العالم.

أهمية البحث:

1. يعتبر احد الجهود العلمية للباحث في أهمية التطور التقني وانعكاسهُ على تشكيل عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي.
2. تكمن أهمية البحث في رفد، المؤسسات الفنية وكليات ومعاهد الفنون الجميلة وكذلك الأنشطة المدرسية التي تتضمن العرض المسرحي في حصصها السنوية للاستفادة من التقنية الرقمية وأهمية توظيفها وإعطاء الدور الأهم لها في العروض كونها أصبحت عنصراً مؤثرا لا يمكن الاستغناء عنه .

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى كيفية التعرف على توظيف التقنية الرقمية وخصوصية عملها في تشكيل العرض المسرحي.

حدود البحث:

تحدد البحث مكانياً: العرض المسرحي العالمي اماكن متعددة في فرنسا، وزمانياً: العرض المسرحي لفترة 2005-2008، وموضوعياً: التقنية الرقمية وتوظيفها في تشكيل فضاء العروض المسرحية.

تحديد المصطلحات:

التوظيف: (اصطلاحا): هو الاسهام الذي يقدمه الجزء الى الكل وهذا الكل قد يكون متمثلا في مجتمع او ثقافة .وعرفه (سكوت) على انه "الفائدة المعينة التي يحددها الشيء" (Scott, 1950, P7).

اما (روزنتال) فقد عرف التوظيف على انه "مظهر خارجي لأوصاف اشياء معينة في نسق معين من العلاقات" (Yudin, 1985, P586).

التعريف الإجرائي: إخضاع أمور فنية يتم معالجة للوسيط الرقمي للاستفادة منه في انتاج التقنية الرقمية للعرض المسرحي لخلق فضاء جمالي بصري فني يفي ذوق المتلقي فنياً جمالياً في آن واحد.

التقنية الرقمية: طريقة نقل البيانات بمعالجتها والتي تسمح بإيجاد مستوى مميز من الاداء الى الكومبيوتر وتحويلها الى رموز رقمية ثنائية (0,1) بوساطة محول رقمي يدعى (Digital converter) (Johanna , 2009,P113). وهي عبارة عن سلسلة من الاصفار والآحاد كل حالة فردية من هذه الرقمية تسمى بت"(Hassan, 2006, P41). وعرف (توماس **اوهانيون**) الرقمية بانها "التقنية الالكترونية المستعملة بوساطة الاجهزة والمعدات والحواسيب والتي اشتقت من النظام الرقمي الحاسوبي الثنائي المعرف بنظام الصفر والواحد والتي يتم توظيفها في الانتاج، وتعرف بانها " طريقة نقل البيانات بمعالجتها والتي تسمح بإيجاد مستوى مميز من الاداء اي (الكومبيوتر) وتحويلها الى رموز رقمية ثنائية (0-1) بوساطة محمول رقمي يدعى (digital converter)" (Johanna , 2009,P113).

التقنية: لقد عرف (العلايلي) التقنية على إنها" تقن،إتقان الأمر، إحكامه"(Al-Alayli, 1974, P143).

وعرف (ألكرمي) التقنية على إنها" أسلوب فني في استعمال الأدوات والقواعد الفنية الصناعية" (Al-Karmi, 1998, P496).

التعريف الاجرائي: ويقترب الباحث من التعاريف المشار إليها أعلاه في صياغة تعريفها الإجرائي الذي توصلت إليه بخصوص التقنية فهي اذاً مفهوم شمولي يهتم بكل وسائل المعرفة العلمية والفنية وجمالية والفلسفية، التي يمكن بواسطتها تصميم وتطوير وإنتاج وتوزيع مختلف المواد والخدمات، إذ تهتم التقنيات بالجانب العملي التطبيقي وترسخ في الوقت نفسهُ الجانب النظري، لان الجانب النظري عندما يدعم بالجانب العملي تصبح التجربة أكثر اغناءاً وتأثيرا.

التشكيل: يعرف التشكيل في لغوياً في باب، شكل الشيء تصور تمثل: اتخذ شكلا وتشكيل: كلمة مشتقة من الفعل (شكل، شكلا) وتعني المجموعة، وجمع شكل: أشكال،المشكل صاحب الهيئة والشكل، وشكل الشيء صورة، وتشكل: تصور (Maalouf, 1986, P389).

اصطلاحاً: يعرفه (حمادة) على انه "عملية تنظيم اوضاع ومواقف اللاعبين (الممثلين) فوق خشبة المسرح، ولاشك ان التشيل في نظر المخرج، خاضع لاسس نفعية وجمالية أيضا" (Hamadeh, 1971,P101) وهو ايضا " وضع عناصر ضمن حدود الفضاء المعين للتعبير المسرحي من خلال انسجام هذه العناصر في المرحلة التكوين الاساسية والتنظير للعرض"(Al-Sharqawi, 2012, P353).

التعريف الإجرائي: وهو مشاركة عناصر رقمية ضمن حدود الفضاء المعين للعرض المسرحي من خلال نسق معين خاضع إلى رؤية المخرج وانسجام مع العناصر السينوغرافيا العرض.

تعريف الفضاء: يعرف مصطلح الفضاء في معاجم اللغة العربية بأنه" المكان الواسع في الارض (فضا يفضو فهو فاض) فضى المكان وافضى: اتسع.... الفضاء، الساحة وما اتسع من الارض".(Al-Farahidi, 1981, P63).

التعريف الإجرائي: هو الحيز المكاني الذي يختاره المصمم ليشكل فيه الصورة البصرية واشتغالاتها داخل العرض المسرحي .

الاطار النظري

المبحث الاول: التقنية الرقمية:

تمتلك التقنية الرقمية من المرونة مما جعل صعوبة في تحديد المصطلح مثير للبعض في عصرنا ما يمتلك من قوة كبيرة تزيد من صعوبة التوصل الى تحديد تعريف موحد له نظر للمدخلات والملابسات التي تنطلق من الجوانب اللغوية والتاريخية واستخداماتها العلمية والتي انيطت بلفظ "التقنية" اي تعد التقنية مفردة اغريقية الاصل قديمة مشتقة من مقطعين هما "Techno"وتعني مهارة فنية او حرفة وقطع لوجيا"logia " وتعني علماً او دراسة. وبالإنكليزية مصطلح تكنلوجيا" Technologic" اي ان الاولى لفظة قديمة والثانية حديثة نجد فروقات في المعنى فالتكتيك الذي استخدمها الانسان في عمله اما" التكنولوجيات فهي الفنون والمهن ودراسة خصائص المادة التي تصنع من الاجهزة والادوات" (Muwashah, 2004, P23). التي عربت الى مفردة (تقنيات) علم دراسة المهارات والفنون وتطبيق المهارات بشكل منطقي وفق وظيفة محددة فالتكنولوجيا هي معالجة منهجية للفن عبر اساليب ووسائل من خلال تدخل الانسان لتلبي كل ما يحتاجه في مجالات الحياة العلمية والفنية مما ميز تكنولوجيا التقنية الرقمية مهما كانت اشكالها وتنوعاتها فهي بالتالي ترجع الى المنظومة الرئيسية التي منها وهي الكمبيوتر (computer) الذي يعتبر التقنية الام والمصدر الاول للفنون الرقمية كافة والفن المسرحي خاصة.

ويمكننا القول إن كل الفنون بما فيها المسرح قد تأثرت تأثيراً واضحاً بالتكنولوجيا الرقمية، وظهرت أشكال فنية عديدة مثل اجهزة التعقب الحركية والذكاء الاصطناعي، وثلاثي الأبعاد3D، الرسم والصوت الرقمي والتصميم التفاعلي والتقنية الحيوية، والادب الرقمي والتصوير الرقمي وكذلك السينما الرقمية وأخيراً المسرح الرقمي، إذ أنَّ استعمال الكمبيوتر والبرمجيات سيجعل من المعالجات الإخراجية في رسم السينوغرافيا أكثر تعبيراً وتوظيفاً وجمالاً, ولا سيَّما إن العالم اليوم لامس وأفاد من الوجود التكنولوجي في مستويات رفيعة تضع العاملين في مجال المسرح بحاجة إلى استعمال وتوظيف هذه التقنية لتأسيس نظام صوري سينوغرافي يعتمد الكمبيوتر أصلاً في التصميم، وعلى هذا الأساس نرى أنَّ المسرح الحديث مبني على حقيقة افتراضية عرفها البعض على أنَّها واقع مُصنَّع يصور المستخدم في فضاء ثلاثي الأبعاد, وهي محاكاة (الكمبيوتر)لأشكال حقيقية من الواقع يمكنها التفاعل مع الإنسان " (Al-Khafaji, 2016, P25). إذ أنَّ الواقع الافتراضي صور تخيلية من جانب، وتتحول بالتفاعل إلى عالم افتراضي يتم فيه خلق أنساق تجريبية تنتهي بالتحقق من الفروض المتجسدة بفعل التقنية الرقمية، ومن ثمَّ فإنَّ حصيلة القيم المتحققة على الرغم من ارتباطها بالعالم الافتراضي الذي أتاحته التقنية الرقمية.

أذاً تُعرف التقنية الرقمية بانها تقنية حديثة ومتطورة تستخدم في نقل المعلومات الخاصة الكومبيوتر ويتم بها ترميز جمع المديات (الصورة، الاصوات، الافلام، النصوص) المدخلة في الكومبيوتر بطريقة ثنائية ولايتحكم بها سوى رقمي (الصفر _الواحد) وبقواعد واحدة على الدوام فالترقيم الذي يطول النص ان كان نوعه (مكتوب، مخطوط، مطبوع) هو عملية تحويل من صيغته الورقية الى صيغته الرقمية ليصبح قابلا للمعاينة على شاشة الكومبيوتر وهذه التقنية تجعل جميع الوسائط المتعددة تفقد هويتها اي لا تتعامل معها على انها صورة اوصوت او نص او فلم وانما ميديا واحدة متمثلة بالبيانات المتألفة من الاعداد (0-1) القابلة للإدراك. وفي ضوء ماتقدم اعلاه فأنه يمكننا تعريف التقنية الرقمية بأنها التقنية التي تبنى على المنطق الرقمي (0 , 1) في تمثيل البيانات داخل الأجهزة .

فالتقنية هي التي يتم بموجبها اعادة تقييم الاشارات التناظرية في شكل اشارات رقمية "والتي يعود لها الفصل في المزج بين تقنية الرقمية والعلوم الاخرى وتقنية الاتصال وهي تعنى عالم الارقام الذي فيه تخزن وتنقل المعلومات بأنواعها المختلفة في هيئة سلاسل او تشكيلات من رقمي (0-1)". وهذه هي لغة اجهزة الرقمية (Al-Najjar, 2003, P71).

تعتبر اللغة الرقمية هي الاكثر تعبيرا واستعمالا في اجهزة الوسائط المتعددة جميعها ويرى الباحث ان المختصين بالوسائط المتعددة اليوم يستخدمون التقنية الرقمية كونها تتميز عن سابقتها التقنية التناظرية بميزات عالية الجودة فمثلا نقاوة الصوت، سرعة الطول المادة المطلوبة، سرعة المعالجة الصورية، الدقة، والنصوع، اختصار الزمن، التسجيل السريع وسهولة الاستخدام لغير المختصين ولا تتأثر بالمجال المغناطيسي اذا تستخدم لخدمة المجتمع من خلال بث درجات الحرارة والطقس وتنتج هذه التقنية من بث لبرنامجين في ان واحد وتسعى هذه الميزة في الارسال الرقمي المتعدد قراءة الاقراص الليزرية الرقمية، التسجيل المتميز بصفته الرقمية وسرعة النقل بين الاجهزة بمدة قصيرة جدا بالإضافة الى ذلك في المحافظة على جودتها.

دخلت اجهزة الكومبيوتر في جميع المجالات والعمل به واصبح يمثل المحور الاساسي في كل الاختصاصات الانسانية والعلمية وقد اصبح" جزء ممتعا لحياتنا اليومية بدا من الات تسجيل المدفوعات النقدية وحتى الات الحاسب الرقمية ومشغلات الاقراص المدمجة والعاب الفيديو والات النسخ والفاكسات والهواتف الذكية المتنقلة وحتى التي بأيدينا ما هي الا كومبيوترات مقنعة ومن الصعب الان التفكير في اي جهاز اليكتروني لا يمكن داخله كومبيوتر لقد فاق الواقع الخيالي العلمي" (Frank, 2000, P10).

ولقد اضاف الكومبيوتر ابداعا للفن وهو الآلة التي تنجز اكثر من مهمة في ان واحد والتقنية التي تساعد على فتح اكثر مما يتصور الفنان او المستخدم لفتح افق واسع له اما الفئات هي تسعى

لخلق الابتكارات الفنية بحيث تساعده على خلق فضاءات جديدة والتي اسهمت بتطور جميع الفنون في هذا العصر باستخدام التقنية الرقمية الحديثة التي سلطت الضوء والاعتقاد بالقيم التي تحملها اصبحت فيما بعد جماليات جديدة.

اصبح الفن الرقمي كتقنية وظيفتها جمالية معاصرة وهي تعتمد على الحاسوب الاليكتروني (الكومبيوتر) اعتمادا كليا وذلك من خلال استخدام برامجه وتنوع امكانياته لكي يؤسس رؤية علمية متعددة الاشكال تتم عن طريق ادخال المعلومات وصياغتها بتعبير حسي جمالي يتوافق مع الاشكال الفنية المنسجمة مع روح العصر الحالي والفن الرقمي هو من بعيد عن الهام روحي الذي طوره افلاطون وبعيدا عن صقيل في التأمل كما يعتقد هو والفن غايات جمالية (وذلك من خلال التقنية الرقمية والتطورات التكنلوجية وبرامج الكومبيوتر وجعل كل هذه هي وسيلة ابداعية من خلال استخدام الفن الرقمي هو من اللامتناهي وليس نقطة نهاية كلما تعمقت اكثر تجد رؤيةجديدة فالفنان هو المرتبط بالتقنية الرقمية او عمل الكومبيوتر ليس للبحث عن الجمال او سندا ناقلا للفن. بل نتيجة للتفاعل والابداع من خلال وسائط في ما تنتجه من صورة العرض لأجل خلق التأثيرات العاطفية في كينونة الانسان وبالعكس واستخدام التقنية الرقمية وتغير عملها من وسيلة للحفظ وادخال المعلومات وتوثيقها فلقد اصبحت اليوم هي اداة لخلق عملية الابداع وكتقنية توظيفها جماليا التي شملت جميع الاختصاصات الفنية وخاصة التعبير الفني بما ساعدت افق واسع في جميع المجالات امام الفنانين وساهمت في ايجاد ترابط وتبادل المعارف والخبرات الفنية بين الفنان والتقنية الرقمية وذلك الى استمرار العرض المسرحي وتطوير تقنيات المسرح وهي الوسيلة التي اسهمت الى المصممين والمخرجين ومن يعمل في مجال الفنون المسرحية بشكل مباشر واستغلال هذه التقنية التي تتيحها التكنولوجيا الرقمية (Al-Balushi, 2008, P20). بسبب التطور الحاصل في المسرح تطلب من المخرجين و المهتمين بالتقنيات المسرحية توسيع افاقهم وتوظيف هذه التقنية بشكل اكبر في المسرح كونها لغة العصر وتخدم مجالات الحياة المتنوعة وتسهم في تميز العرض المسرحي واداءه "اذ يعد التغيير نحو تبني النموذج الفكري الرقمي من اهم مراحل التقدم الثقافي والتقني في تاريخ الفن المسرحي اذ ارتبطت التقنيات المسرحية بشكل عام مع تطور وتقدم التقنية الرقمية وتوظيفها في انتاج العرض المسرحي المعاصر" (Al-Khafaji, 2016, P37).

يرى الباحث الارتباط والتفاعل بين التقنية الرقمية والعناصر الا خرى على الخشبة المسرحية هو اصبح مهم جدا ولا يمكن الاستغناء عنه في الابتكار والابداع في المسرح بما يضعه المصممون من لمسات ابتكارية متطورو مفاهيم وتطبيق التقنية الرقمية توظيفا جماليا في العرض المسرحي وهو ما اسهم في احداث نقلة نوعية فكرية كبيرة في عرض المسرح المعاصر.

المبحث الثاني: توظيف التقنية الرقمية في العرض المسرحي:

اولاً: آلية اشتغال التقنية الرقمية:

بعد التطور الهائل الذي حصل في مجال التكنولوجيا نتيجة الثورات العلمية التي جاءت لتلبي حاجات الانسان المتزايدة فالتطور العلمي شهد العالم اسس لدخول العصر الرقمي الذي يعتبر الاساس والهم لجميع عمليات الفكر الانساني فان حياة الانسان اليومية مبنية على لغة رقمية لا تخلوا من استخداماته منها لتلبية حاجاته وقد اصبحت اليوم لغة عالمية اكثر من رائعة واكثرها ايصالاً بحياة الجنس البشري.

فالتقنية الرقمية وتنوعها فهي بالتالي لابد من وجود منظومة رئيسية تخرج منها وهي الحاسوب الالكتروني الذي يعتبر التقنية الرقمية وهو المصدر الاول في الفنون الرقمية كافة وفن المسرح الخاص، المخرجين والمصممين والاضاءة الرقمية يعتمدون بالدرجة الاولى على جهاز الحاسوب كتقنية رقمية يتم من خلالها معالجة وتطور تصميم الاشكال وتكويناتها داخل بنية العرض المسرحي لما تحمل من معاني وتعزيز المشهد وتنفلها المتحرك على خشب المسرح بالإضافة الى باقي عناصر التقنيات الرقمية في تشكيل العرض المسرحي. ان دخول العالم الرقمي في كل مجالات الحياة اليومية ومفاصلها العلمية والعملية والفنية باستخدام هذه التقنية الرقمية وهويتها المتعددة الاشكال والوظائف وهي اهم انجازات العصر والتي اصبحت اليوم متاحة للجميع وفي بداية ظهورها مقصود الى اغراض محدودة الا انه اصبح سمة هذا العصر بحيث دخلت في شتى المجالات الفنية للتعبير عن احساس الانسان وانفعالاته فهو اليوم يعتبر مجالاً تقنياً معروفاً يدخل في جميع الفنون لاسيما المسرح منها ان التقنية الرقمية اضافت قوة حيوية في انتاج الفن عامة. ان استخدام الكمبيوتر في رقمنه تشكيل تقنيات العرض المسرحي ابرزتها التقنية الرقمية من خلال استخدام الكمبيوتر وآليته الرقمية من قبل المخرج والمصمم في انتاج صورة بصرية حسية فنية متكاملة عن طريق آليات وسائطية بحيث تكون مدخلاتها رقمية تدخل ضمن سياسة ونهج العمل المسرحي اذاً.

تعتبر التقنية الرقمية التي تعمل بالكومبيوتر كتقنية اساسية باعتبار الكومبيوتر هو التقنية الرقمية والمنظومة الرئيسية التي يؤسس عن طريق تشكيل العرض المسرحي الذي يضم التقنيات الرقمية وتعتبر اول تقنية متقدمة تستخدم في خشبة العرض المسرحي التي تتفرع منها اغلب التقنيات السمعية والبصرية والتي تعطي قوة اضافية للممثلين والمخرجين وكتاب الدراما ومصممين الديكور وابراز المشهد الدرامي عن طريق المحايثة الجمالة التي حقق الكومبيوتر من الطرق و الاساليب سوف تجعل من المؤثرات شيئاً سهلاً وممكناً عن طريق " تمثلات تجريدية مبتكرة ومخترقة لمعلومات مفهومة ومحسوسة وعملية الفهم تحدث من خلال تحليل صور الفيديو والنص المنطوق والتفاعلات الناتجة عن مستخدمي السطح المشترك او شاشة الكومبيوتر والاستنتاج هو اتخاذ

قرارات الكومبيوتر فيما يتعلق بالاستجابات الضرورية والملائمة لسياق معين ومعلومات مفهومة وتنفيذ القرارات المحررة باستخدام الوسائط الرقمية" (Lovell, 2012, P. Culture and arts). وبهذه القدرات يجب ان يكون الكومبيوتر قادراً على ان يصبح مشاركاً من نوع جديد (مثل المؤدي الفني او المساعد) داخل اداء العمل المسرحي او العمل الفني التفاعلي، رغم ذلك يمكن ان يصبح الكومبيوتر مشاركاً ذكياً في عالم المعرفة الحقيقية لأساليب انتاج وبناء تقنيات العرض المسرحي . وتوظيف الكومبيوتر وما يتصل به من برامج واعدادات قد اتاح امكانية البرمجة وتحسن المشاهد البصرية كما سمح بتأسيس علاقات جديدة بين الصالة وخشبة المسرح واقحام المتلقي وتعميق دورة في العمل الابداعي ويعزز هذا السبب تزايد وعي المخرج والمصمم لانتمائهم بما هو جمالي في المسرح وكذلك ادى الى انتاج لغات جديدة بالإضافة الى الانفتاح على التكنولوجيا والرقميات الحديثة واكتشاف افاق جديدة في مجال السينوغرافيا والديكور والمعمار والمؤثرات البصرية والسمعية وتأثرات التقنية الرقمية والتفاعل مع آليات تجزئ بنيات الفضاء والمكان والاسقاطات الضوئية وتغيير الديكور.

فالكومبيوتر يحتوي على برمجيات تعالج جميع البيانات والمعلومات المدخلة اليه وتعتبر هذه الميزة الاهم في هذه التقنية التي استفاد منها مصممون وفنيون العرض المسرحي في اشتغالاهم السمعية والبصرية وهكذا بات الكومبيوتر حداً واقعاً يدخل ضمن عناصر تشكيل العرض المسرحي .

ان عملية الرقمنة من اهم انجازات التقنية الرقمية وتعتبر الرقمنة التي تربط جميع البرامج رقمياً في تشكيل عناصر العرض المسرحي او اندماج مع المشاهد المسرحية الاخرى يتطلب من المخرج او المصمم والسينوغراف التعامل معها عن طريق معالجة البروسيسر من خلال البرامج " المكون الذي يعالج المعطيات ويتحكم بها ليستطيع المعالجة لا نجاز اي مهمة بدون برنامج يوفر له التحكم بالمهمات الموكلة اليه" (Willian, B,t, P20). فالمعالج هو مكون الكتروني يوجد في الحاسوب مهمته تنفيذ العمليات المطلوبة داخل الآلة عن طريق وحدة الادخال برؤية علمية. وهنا يعتمد صناع التقنية الرقمية والمصممون على الرقمنة وهذا الوسيط عن طريقه مشاركة المصممين مع الحاسوب والسيطرة عليه بسهولة لتحقيق تكامل بين العلوم والفنون وامتزاج المعارف والخبرات لتشكيل العرض المسرحي جمالياً فنياً فالتقنية الرقمية وتنقلاتها المتحركة واشكالها تنتج بواسطة برمجيات الحاسوب من خلالها يلجأ المخرج والمصمم الى محاكاة العرض وعناصره كونها الرقمنة بكل ما تحويه .

يعد المسرح ابا الفنون يتألف العرض المسرحي من مجموعة عناصر تتظافر فيما بينها لتشكيل منظومة فنية واحدة هذه المنظومة تكون مكملاً وفاعلاً في تكوين فضاءات العرض المسرحي وتطورت

هذه بتطور التكنلوجيا مع دخول العالم الرقمي فتغيرت مهماتها التي كانت سابقاً تتوقف على المناظر المرسومة كي تبرز وتكوشف ابعادها المادية داخل الحدث المسرحي، اصبحت التقنية اليوم غير تقليدية تساهم وبشكل مباشر في تكوين فضاءات تشكيلية في العرض المسرحي تعطي رؤية فنية جمالية، تعد التقنية الرقمية لم تقتصر على تسليط الضوء في جانب معين على الخشبة بل اكثر من ذلك من خلال ربطها بمنظومة الحاسوب الالكتروني الذي يظم العديد من البرامج والمعالجات الرقمية ذات الاستجابة السريعة والدقيقة نجد هناك انظمة واجهزة تقنية ومعداتها واجهزة التحكم فيها عديدة ومتنوعة فان كل نوع منها يختلف عن الاخر من حيث المواصفات والمميزات والخاصية التي يعمل بها . في ذاته واللوميا ارت واليزر والإشعاع والهيلوجرام وبالصفات المختلفة انتهى الى تكنولوجيا اي المركز الضوئي باحجامه وأنواعه وإمكاناته المختلفة والمتعددة على مدار التاريخ ولا ريب في ان مركز الضوء اثر تاثيرا حاسما في تطوير استخدام الاجهزة الباعثة والمنتجة للضوء كون كل وسائل التقنية التي تعمل على انتقال الطاقة والصورة تحتوي على عدسات مختلفة الأحجام حسب حاجة الجهاز او احتوائها على قدرة حرارة ضوئية الاجهزة حسب قيمة وحجم الجهاز كون كل الاجهزة الرقمية بدون استثناء تعمل على الضوء ان كانت في إفراز الطاقة الضوئية او اكتسابها للضوء الذي يعد عنصرا رئيسيا ومهما في الانتقال من الإله الصغيرة الى صورة مرئية مؤثرة علي خشبة المسرح هنا نشير الى بعض الاجهزة الرقمية التي انتجتها تكنولوجيا التقنيات .

الأجهزة المحتركة: الموفي هيد وملحقاته الموفي هيد (Movie Head) يعمل على الكود والأرقام حيث يحتوي هذه الجهاز على افكتات مصممة داخليا وعتله الالوان السبعة بالاضافة الى مصباح غازي مضغوط ابيض يختلف قوة المصباح من جاهز الى اخر وحتى الافكتات التي يعمل بها الجهاز بالاضافة على محركين صغيرين يعمل عليها الجهاز في الحركة بدرجة 360 اختلف تسمية هذا الجهاز حسب التطور التكنولوجي سكنر لايت بعدها موفي هيد بعدها البيم لايت بالاضافة الى انواع من نفس الجيل الليدي لايت و الكرات الضوئية ليد بار(LED bar) سكنر لايت(Skinner Lite) ليز افكت(Laser Effect).

جهاز تحكم Dmx: جهاز كونترول يتحكم بحركة اجهزة الموفي هيد حيث جهاز متطور يعمل على خزن الكود والإشارة ويمتلك مجموعة مخزونة من ارقام اشتغال الجهاز من 001 الى 512 نقطة اشتغال.

لشاشات: العملاقة التي تعمل بنظام التوالي الفديو وول (Vide Abroujkt) او الشاشات الليدي التي تعمل بنظام التلفزيون العادي بقرائة الصورة بنظام اللوني. RGB

لداتاشو: هو جهاز صادر للصورة الرقمية هو جهاز بامكانيات متعددة يحتوي على قدرة ضوئية وبروسسر معالج للصورة يعمل عن طريق وسائط متعددة بأحجام وقدرات متعددة حسب التصميم.

الليزر: هي تقنية تعنى تضخيم الضوء وتحفيز الانبعاث الإشعاعي فمن خلال جهاز معين هو جهاز الليزر يمكن تحويل الأشعة الكهرومغناطيسية متعددة التردد الى تردد واحد واكثر ضخامة يشكل في النهاية وحده بصرية مشع اذ الضوء بوصفه نوعا من الأشعة حيث قدرة هذا الجهاز المختلف الأنواع يستطيع الرسم بالفضاء اي لا يحتاج الى جدار مساعد لقراءة الصورة حيث يستطيع العمل بشكل عالي بالدقة التكنولوجيا في رسم أشكال وأجسام مختلفة.

لهولوجرام: ان تسجيل الهولوجرام على فيلم او على لوح الزجاج الخاص يسمى بلوح الهولوجرام هو تحويل الصورة الفوتوغرافية الى صورة مجسمة اي الصورة الجامدة الى صورة متحركة حيث تسليط شعاع الليزر بطول موحى معين على مراه عاكسة ونافذة الشعاع وفي ذات الوقت فالشعار النافذ من المرأة وبعد انعكاسه من مراه عاكسة وسقوط على عدسه بهدف تشر حزمة الليزر على مساحة واسعة تغطي مساحة الانعكاس.

الكومبيوتر: وهي كلمة تطلق على اي اله او جهاز يساعد في العمليات الحسابية او التصويرية او التشكيلية او جامعة للحزم اللونية والضوئية ولكن المصطلح عليه الان ان تطلق على الآلات التي تستخدم الدوائر الإلكترونية او العقل الإلكتروني الذي يحتوي على ذاكرة لتخزين داخليه لمجموعة من المعلومات والبينات وذالك ان الكومبيوتر يقوم دائما بتنفيذ برامج ما وبدون البرامج فالكومبيوتر عبارة عن صناديق صامته معبأة بالإلكترونيات ولا يستطيع عمل شيئ بدون قدرة المنتج للعمل الفني على خشبة المسرح او للإنتاج اي عمل اخر.

تقنيات الخشبة الستارة الضوئية والقرص الدائري والسايكات والبناطير والبراقع المربوطة على سكك الالكترونية تعمل بنظام الوقت والاشارة اجهزة الموثرات الضوئية كا اجهزة الدخان بانواعها بالاضافة الى اجهزة الربق والرعد والموثرات الجوية الاخرى كا الريح والخيوم والانفجار الخ كلها تستخدم في انتاج عالم الطبيعة على خشبة المسرح تعد الاضاءة من المقومات الاساسية في العرض المسرحي التي تغني العرض المسرحي بوجودها الفعال في بناء المشهد فكريا وجماليا في الاشتغال على التاثيرات النفسية لدى المتلقي والتي تدخل في عملية مونتاج العرض المسرحي بين الاحداث والاشكال والتكوينات بمساحتها الكبيرة واشتغالها المتجأنس مع أنظمة المسرح الاخرى (Alqasab, lectures on theater technology, PhD students) الذي يبني عليه نجاح صورة المشهد وجاذبيته التي تدهش المتلقي.

ثانياً: التجارب العالمية لتوظيف التقنية الرقمية في تشكيل فضاء العروض المسرحية:

في هذا البحث يتعرض الباحث الى فناني المسرح كان لهم بصمة واضحة في جهودهم وافكارهم تأثيراً عميقاً في تشكيل المنظومة البصرية للمسرح الحديث وضعوا مفاهيم جديدة واضافوا أثراً واضحاً في المسرح العالمي عموماً وهناك مشتركات تجمع فيما بينهم مما يحملوه من أصولهم الفنية تعود إلى فن الرسم والعمارة كذلك اشتغالاتهم في المسرح كمصممي السينوغرافيا وصولاً إلى الرؤية الاخراجية المسرحية ومنهم امتاز بالتنظير حيث ابتكروا ووظفوا أشكالاً جديدة على المسرح من خلال منظورهم الشخصي ومن هؤلاء النماذج و"روبرت ويلسن" و"روبرت ليبادج" ارتقى فن المسرح بهم بشكل عام ومنهم امتازوا بالتنظير واخذوا التقنية الرقمية من أهم الفنون في تشكيل العرض المسرحي وتوظيفها إعمالهم المسرحي بإضاءة الخلفيات الرقمية السايكوراما من جهة والمؤدين من جهة أخرى واستخدموا الألوان فضلاً عن التقنية الرقمية المتحركة أثناء العرض ذاتياً والتي أخذت مجالاً واسعاً ومساراً متقدماً من التطورات عن طريق تنفيذ الكومبيوتر و اجهزه الاسقاط الرقمية .

روبرت ويلسون:

تطرقت أغلب الدراسات والمصادر الفنية التي تناولت أعمال المخرج الأمريكي روبرت ويلسون بأنه صانعاً لجماليات الشكل أكثر من المضمون وأنه لا يهتم في تفسير الصورة المسرحية المتسمة بالتكرار والبطء التي تميل معظم أعماله عدم اللامبالاة باتجاه التفسير وله قالب فني خاص به وله إمكانية قادرة على ربط بين شكل وآخر ويطرح من خلال خيالاته ورؤاه الحركية تشابه الأحلام "فأعمال ويلسون تفصح عن اهتمام واضح بالنسق والتشكيل البنيوي ويمكن اعتبارها تراجعاً عن المضمون لصالح إعلاء رؤاه مذهباً تشكيلياً جديداً وتركيزاً متنامياً مستغرقاً في ذاته على الشكل والبناء في حد ذاتها." (Nikki, 1999, P105)، إنما يتشكل في عروضه هو البحث عن الحياة في المسرح وتطويره فنياً مما جعل أكثر قدرته وتأثيره وانفعاله أكثر تفاصيلاً لرؤيا تمتلك القوة المركزية في ذاته المخرج ويلسون مصراً ومتفانياً من أجل تحقيق رؤاه الفنية والجمالية والسعي ان يجعل المشاهد عارفاً ومركزاً على العناصر التشكيلية في عروضه المسرحية (إذ انتقل ويلسون في أعماله التالية من المناظر والإيماءات الموحية إلى التركيز إلى تصميم الاضاءة والسينوغرافيا المسرحية ومن خلالها اشتهر لروعته وقدرته على خلق عالم من الرؤيا الشاعرية البصرية الجميلة وقد استخدم في مسرحية الموت والدراما في ديترويت ثمانين كشافاً ضوئياً وضعها في تجاويف خشبة المسرح (...) صانعاً حائطاً من الإضاءة في خلفية المسرح فيعد الضوء عند ويلسون منظورة ديكورية.

ان التطور التقني الذي جعل المسرح يعيش عصر النهضة من جديد فقد ساعد هذا التطور إلى رؤية معاصرة في تشكيل ما يطلب على المسرح وتجسيد هذه التقنية وإعطاء حرية واسعة للمخرج

والمصمم في توظيفها في مجال عناصر العرض المسرحي وتساعدنا بالابتكار والتركيب وتداخل الرؤية "مسرحاً قادراً على تقليد التركيب الروائي على الشاشة الرقمية السينمائية (...) على التحول المستمر للمشاهد الى حد الآن الخصائص الملموسة للأشياء تبدوا وكأنها تتلاشى تدريجاً في المشهد الذي أبدع ليباج بالتشابه مع الواقع الافتراضي الذي فيه يمكن للأشياء أن تتحرك كما يحلو لنا" (Antonio, 2010, P28). ان التقنية الرقمية أعطت حرية واسعة في خلق تشكيلات بصرية إبداعية وهذا في مسرحية حلم منتصف ليلة صيف يحول فيها ليباج الغابة الشكسبيرية إلى ساحة واسعة من الوحل والمياه من خلال التقنية الرقمية.

ان هذه المسرحية مأخوذة من قصة الندي الجيكي الشجاع التي كتبها (باسولان) عام 1920 مسرحيته الأيام الاخيرة للبشرية للكاتب كاركوس والتي كتبها بعد الحرب العالمية الأولى حول روبرت ويلسون هاتين المسرحيتين قدما بأسلوب كوميدي أعتمد فيها على الجسد بالإضافة الى التقنيات الرقمية السمعية والبصرية الحديثة.

أما مسرحية أرض خصبة استخدم بها التقنيات الرقمية التي اعتمد عليها ويلسون في عملية ربط الماضي بالحاضر بين الحرب العالمية الأولى وبالوقت الحاضر من خلال الخطاب البصري الذي ركز فيه عن طريق التقنية الرقمية حين رسم خلفية المسرح بالضوء أي جعل المسرح كله عبارة عن بناية من الضوء وأراد أن يقول ان الحياة التي يمر بها الانسان سوف تتكر نفسها أي أن التاريخ بوجود الفاسدين سوف يعيد نفسه.

روبرت ليباج: (هو مخرج مسرحي كندي وفنان متعدد التخصصات مؤالف وممثل ومخرج مسرحي وسينمائي، درس الفن المسرحي في الكونسرفاتور للفن المسرحي في كيبك الكندية وكذلك تخرج من فرنسا 1975اشاد به النقاد في جميع انحاء العالم ولقب بساحر المسرح وذو شهرة عالمية واسعة وحضور دائم في معظم المهرجانات المسرحية. ويحتل اسمة حالين مكانة مرموقة بين اسماء المخرجين في العالم اسس عام 1994فرقة (اكس ماشينا) والتي اصبحت الان ذائعة الصيت في جميع انحاء العالم) (Abdul Karim, 2017, P63).

يهتم "ليباج" باللغة واصواتها ففي عروضه تعد الفرقة (ايكس ماشينا) يستخدم لغات عديدة ومترجمة على الشاشات الرقمية العديدة المزروعة على خشبة المسرح والصالة ويلجأ في أغلب عروضه إلى استخدام الاصوات الرقمية والاضاءة من خلال المؤثرات الصوتية والموسيقية وكل هذه مربوطة بالمنظومة الرقمية) (Al-Jaf,1998,p3).

إذ يصف ذلك على العرض شعرياً ايقاعياً مثيراً تخلق لديه هذه المنظومة الرقمية تأثيرات بصرية. لدى المخرج ليباج. في خلق الصيغ السينوغرافيا الشاملة للعروض التي تطورت على سلسلة من الصور المسرحية المبهرة توازي سلسلة الأفعال الفايسلوجية في منهج استناسلافسكي وتصاميمها

في الوظيفة المتمثلة بتجسيد أفعال الممثل وحركته في إطار التكوينات البصرية المتعاقبة " (Al-Jaf,1998, P4).

إن التقنية الرقمية كوسيلة خدمت العرض المسرحي التي سعت بها إلى فتح آفاق جديدة لجماليات الإبداع من خلال تمازج بعضها إلى بعض إطار واحد تؤدي فعل تأثير المتلقي على المؤدي من خلال استخدام التقنيات الرقمية بدءاً من الإضاءة الرقمية وانسجامها مع روح العمل الفني.

وقد تحدث المخرج الانكليزي المعروف (ريتشارد آر) ان يساعدنا في الدخول إلى عالم ليباج المسرحي وفهم اسلوبه الاخراجي فهو يقول "إن ليباج يحول المكان العام إلى مكان سحري والمكان السحري إلى مكان واقعي سهل المنال، وليباج مؤمن بالأحلام والأمر المحفز بالنسبة اليه إلا أنه يعمل بلغة ومفردات تنتمي إلى لغة العرض." (Abdul Karim, 2017, P63) وبالتكنلوجيا المعاصرة يفي عروضه المسرحة وفي مسرحة لعبة الحلم لأوغست ستريرنغ تجري مشاهد هذه المسرحية في مكعب مثبت على ركيزة دولابية وهذا المكعب يتنقل الممثلون من سطح إلى آخر حسب التوالي المشاهد بطريقة مسرحية رشيقة كأنهم يعانون من ضغط هائل ولا منفذ أمامهم سوى الحلم بينهما.

مؤشرات الإطار النظري:

1. ان تطور التقنية الرقمية لم تأتي من فراغ وإنما وسيلة إبداعية أبدعها العقل الإنساني حيث أنتجت تقنية وأساليب فنية جديدة.
2. شكلت عملية توظيف للتقنية الرقمية في العرض المسرحي محطة جديدة متنامية ومتطورة بسرعة في خلق الخطاب البصري الحسي المسرحي وتشكيل العرض عن طريق الاشتغالات الرقمية وتفعيلها في الحدث المسرحي.
3. يمكن للمسرح المعاصر ان يعيد بناء وتشكيل الوسيط الرقمي الذي يريد بحسب ما يتطلبه العرض من حجوم واشكال وعناصر بصرية ثابته او متحركة في ضمن المشهد الدرامي للعرض الرقمي بتوافقية من خلال مسرحة الشكل والمضمون الرقمي على المستوى الفني والتقني والجمالي.
4. تسهم التقنية الرقمية رؤية واسعة وأفاق واسعة إمام المخرج والمصمم والتقني في تنفيذ المخططات الذهنية الى واقع مرئي محسوس عن طريق الوسيط الرقمي.
5. يمكن للتقنية الرقمية إن تعطي الإحساس بالواقع وبطريقة يمكن للمتلقي أقناعة بها عن طريق دمج ماهر واقعي حقيقي وماهر خيالي تقني بواسطة الكمبيوتر .
6. تميزت التقنية الرقمية الانسجام والتفاعل من ناحية الأداء الحركي وتنقلها بين المشاهد والإيحاء الجمالي في ابراز التشكيلات البصرية الذي يسعى المخرج في اثار حواس المتلقي وتحريك عواطفه.

اجراءات البحث

مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من عرض مسرحي عالمي واحداً الذي اختاره قصدياً بما يتناسب موضوع البحث الذي اعتمد (توظيف التقنية الرقمية في تشكيل فضاء العروض المسرحية).

عينة البحث: اعتمد الباحث على عينة واحدة قصدية توفرت فيها توظيف التقنية الرقمية .

ادوات البحث:

1. المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري .
2. المشاهدة عن طريق مقاطع اليوتيوب على شبكة الانترنت .

منهج البحث:

يعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة المختارة .

تحليل العينة: اعتمد الباحث في تحليل العينة المذكورة ادناه المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري في عرض المسرحية والتي شكلت قواعد في تحليل لعينة البحث .

نموذج: (مسرحية نهاية الأراضي)

اخراج: فيليب جانتي

فكرة المسرحية قائمة على لقاء بين شخصين هما امرأة منعزلة ورجل آخر يحاول الوصول اليها في كسر الحواجز فيما بينهما باستعمال العقل في مهمته الجمالية لطرد البشاعة التي في الغرائز فالموضوع الرئيسي في هذا العرض هو نهاية الأراضي انتصار العقل على كل الغرائز والعرض المسرحي هو رقصة قصيرة اتسمت بطابع حركي ودلالات معبرة عن طريق لغة الإشارة فهي لا تستطيع أن تهمل اسرار الافكار والتي ينشرها الراقص والضوء واللون فالممثلون التي بها لم يؤدوا نشاطاً جسدياً بل نشاطاً فكرياً.

اعتمد جانتي في عرضه المسرحي نهاية الأراضي على التقنية الرقمية وما تحمله من تكنلوجيا متطورة من الاجهزة الضوئية والسمعية الرقمية بالإضافة إلى المؤثرات البصرية الاخرى اعتمد جانتي في هذا العرض على الحاسوب كجهاز رقمي ينضم ويرتبط في العديد من الاجهزة المبرمجة والرقمية والذي يحتوي على توليف الحزمة الضوئية من البرامج التي تتحكم ويتم فيها عملية التوليف لخلق البيئة الدرامية لهذا العرض والذي يتلاءم مع هذا الحدث على خشبة المسرح استخدام الحاسوب وما يتصل به من اجهزة وبرمجيات يتمكن فيها تشكيل عناصر العرض المسرحي فالتوليف الرقمي الذي يقدمه الحاسوب تكون أسرع وأدق إلى الحدث المشهدي لقد استغل المخرج

جانتي كافة الوسائل التي وفرتها التكنلوجيا الرقمية التي اسهمت في تذليل كافة الصعوبات واستطاع ان يخلق فضاء بصري بكل ما يحتويه من عناصر تقنية رقمية بحيث جعل هذا الفضاء أكثر جمالاً.

فالتصميم البصري ذو وصفة جمالية وهو المسؤول عن جميع عناصر التقنية الرقمية واقامة العلاقات بينهما لما يحققه من وظيفة لغة الشكل في عملية التصميم كفن بصري يخلقه المصمم وفق رؤية فنية يحولها بعد ذلك إلى تطبيقات مبرمجة أصبحت اسهامات المصمم والمخرج واضحة من خلال توظيفها لتلك التقنية وقد وضف جانتي في هذا العرض التقنيات الرقمية بدلاً ناجحاً للتقنيات السابقة التقليدية وأعطى دوراً مهماً في هذا العرض فاعلاً للمنظومة الحسية الرقمية حيث شكل بها أغلب المشاهد وكانت اللتقنية الرقمية تتحرك أكثر من الممثلين وليست ثابتة وتسيدت العرض من خلال استخداماتها الأفضل من حيث كمية الضوء بقدر محسوب ومتوازن مع تشكيله الحدث المشهدي لقد أكد هذا العرض البعد الإيحائي والجمالي ولم تعد التقنية كتكنلوجيا بل تعد أكثر من ذلك لتسهم في التشكيل البصري في العرض المسرحي لقد اعتبر جانتي وظيفة التقنية الرقمية مظهراً ابداعياً وجمالياً مهماً في تشكيل العرض المسرحي يسعى بها إلى ابراز البعد الجمالي بالإضافة إلى العلاقة التي ترتبط بالأحداث الجارية على خشبة المسرح ففي **مشهد الأسهم** قسم المخرج **جانتي**المسرح إلى أربع صور رقمية من خلال جهاز الرقمي الضوئي المتطور حيث جعل فضاء ممتلئ فقد اتخذ من هذا التقسيم محطة تأسيسية جديدة ومغيرة ذات بعد جمالي غير تقليدي استطاع بها ان يبرز دور التقنية الرقمية التي تركزت على الحدث وكانت هذه المشاهدة حية هي دوامة العقل، إن فضل التقنية الرقمية جعلت العرض في حالة مستمرة من خلال البرمجيات لجذب انتباه المتلقي وإثارته العاطفية وتحقيق المتعة والإبهار.

النتائج:

1. احتوت عينة العرض على مفردة الدمى كأساس في مفاهيم العرض الجمالية والفكرية التي تبناها المخرج واستند المخرج على التقنية الرقمية المتحرك والألوان الرقمية والمتغير المتحولة بفعل التقنية واستخدام اللون الرقمي بشكل علمي لوضوح ونقاوة اللون في الصور المسرحية ودلالاتها .
2. كان لتوظيف التقنية الرقمية أثرها الواضح في تشكيل الصورة الحسية مما اعطى للمخرج والمصمم المعاصر الاستغناء عن التقنيات المسرحية التقليدية عن اسلوبها وتقني، ولاتجاه الى تشكيل فضاء بسلوب جمالي فنياً وتقنياً.
3. دخلت الاكتشافات الجديدة والاختراعات في العرض المسرحي لتلبي حاجة التطور عبر مختلف العلوم وتطبيقاتها في الصناعة واكتشاف الادوات الرقمية .

4. تلعب الالوان الرقمية الناتجة من الاجهزة الرقمية دوراً في تعميق بيئة العرض من حيث النقاوة والشدة والتشبع والتي استخدمت الالوان الرقمية الباردة من الالوان الحارة التي تحمل دلالات اكثر وتعبير لإيصال المعنى في الحدث الدرامي.
5. حققت التقنية الرقمية جانبا مهما من خلال الايهام والاحساس بالواقع من خلال دمج الشخصيات المفترضة الغير حقيقية لخلق الاقناع والمتعة لدى المتلقي .

الاستنتاجات:

1. يلعب الضوء الرقمي الجزء الاكبر في تشكيل فضاء خشبة المسرح ويمكن الاستفادة منها تكوين اجزاء السينوغرافيا التي تحتاج الى وقت من حيث تبديلها من وقت الى اخر .
2. يقدم الاسلوب الجديد في توظيف التقنية الرقمية اختيارات عديدة من حيث طريقة العرض وتشكيل الخشبة وتوزيع الشاشات او اجهزة العرض الثلاثية الابعاد .
3. تحقق التقنية الرقمية في العرض المسرح السرعة والانتقال من مشهد إلى أخر.
4. تسهم التقنية الرقمية في استثمار كأداة فنية وجمالية في تعددية الصورة الرقمية المسرحية.

التوصيات:

1. انشاء ورشة ومختبرات تمتلك احدث اجهزة التقنيات الرقمية والوسائط التكنولوجيا الجديدة بشكالها المختلفة التي ترفد كل فترة بما هو حديث من المحلي او العالمي.

المقترحات:

1. بحث توظيف التقنية الرقمية في تشكيل فضاء مسرح الطفل.

References:

1. Scott, R. (1950), *The Foundations of Design*, TR: Mohamed Youssef, Cairo, Dar Al-Nahda.
2. Yudin, R(1985), *The Philosophical Encyclopedia*,Tr, Samir Karam, Beirut, Lebanon, Dar Al Taleea, 2nd Edition.
3. Johanna,(2009) *drucker and Emily mc varish graphic history nejersey published by*: person prentice hall.
4. Hassan, M,(2006), *Terminology in Design*, Jordan, Arab Society Library for Publishing, 2nd Edition.
5. Al-Alayli, S,(1974), *Dictionary of Al-Sahhah in language and science defining the essential authenticity of al-Alamah and the technical scientific terms for Arab universities and universities*, numbers and classification: Nadim Maraachli, Osama Maraashli, Beirut: Dar al-Hadara al-Arabiya first edition, 1974.
6. Al-Karmi, H,(1998), *Mu'jam al-Mughni al-Wajeez, Beirut: Sin el-Fil*, Lebanon Library, first edition.
7. Maalouf, L,(1986), *Al-Munjid in language and media*. Beirut, Dar Al-Mushrif for Printing.
8. Hamadeh, I,(1971), *Dictionary of dramatic and theatrical terms*. First Edition, Cairo: Dar Al-Shaab.
9. Al-Sharqawi, J, (2012), *The foundations in the art of acting and the art of theater directing*. Cairo: The Egyptian General Book Authority.
10. Al-Farahidi, A,(1981), *Exchange book*. Dar Al-Rasheed, Baghdad.
11. Muwashah, D,(2004), *Philosophy and Science*, TR: Muhammad Saeed Omar, Dar Al Jamal for Printing and Publishing, Alexandria.
12. Al-Khafaji, E,(2016), *The Digital Light Alternative Technology in the Theatrical Show*, Baghdad, Al-Fateh Library.
13. Al-Najjar, Sa,(2003), *Press Technology in the Era of Digital Technology*, Cairo, The Egyptian Lebanese House.
14. Frank, C, (2000), *The Info Media Revolution*, translated by Hussam al-Din Zakaria, Kuwait, National Council for Culture, Arts and Literature.
15. Al-Balushi,A,(2008), *Experimental Trends in Theatrical Composition Against Technologies*, Al-Mustaqbal Newspaper, Amman, Issue.
16. Lovell, Z,(2012), *Computer Intelligence in Theater*, Tr: Ahmed Abdel Fattah, Our Theater Newspaper, Issue.

17. Willian, D,(b.t) *Basic computer concepts*. Tr: Linguistic Research Foundation, University of Memay, Edison-Wesley Publishing Company.
18. Nikki, K,(1999), *Postmodernism and the performing arts*. Tr: Nihad Saliha, Egyptian General Book Authority, Edition.
19. Abdul Karim, S, (2017), *Contemporary Filmmakers on the World Stage*. Baghdad, Al-Fateh Office.
20. Al-Jaf, F,(1998), *The Visual Style of the Director Robortlebag*, Al-Hayat Newspaper, Culture and Arts Page.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/109-128

Employing Digital Technology in the Formation of the Theatrical Show Space

THAMER TAHA ABED ALI [1]

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 25/6/2020…....Date of acceptance: 22/7/2020…....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract

The current research tries to identify the employment of the digital technology in the formation of the theatrical show space. The researcher started with the significant importance of the digital technology and its workings in the formation of the contemporary theatrical show being a modern, artistic, aesthetic, intellectual and technological means to convey the topic in an integrated manner, as well as its close connection with the creative directive vision and the creative designing vision. It provides a variety of models of numerous implications in terms of transmission and advancement of the relationships represented by clarifying the scenography and dramatic conflict forms according to the numerous motivations of the directors and designers. The digital technology consists of a set of devices, and numerous media and equipment that operate in the binary system, which consists of (1-0). The computer is the main technical system from which many digital devices and technologies which are related to the theatrical show are branching, the most important of which are the digital alternative devices.

Keywords: employment, digital technology, formation, space, theatrical show

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad, trt9547@gmail.com.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/129-142

استراتيجية اللعب المسرحي في تمكين وبناء شخصية الطفل

سافرة ناجي جاسم[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/8/7 , تاريخ قبول النشر 2020/9/14 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص البحث:

منذ ان عرف الانسان المحاكاة اسلوبا تعبيريا عن ذاته التي تطورت الى فنون درامية لها تفردها الجمالي المنطوي على تقنيات بنائية خاصة به، فكان لفن المسرح الدور الريادي في تنمية وعي الانسان بذاته، لهذا كان ولايزال بكل تجلياته الجمالية فضاء حر لبوح الذات، فحاكى الانسان بوصفه ثيمة الوجود الرئيسة وثروته الاساسية. لذا بدأ الاهتمام بمسرح الطفل لما يمتلك هذا النسق المسرحي من فاعلية في بناء الذات الانسانية وتمكينها لتكون عنصر منتج لحياة تستوعب وترتقي بالفعل الانساني بما يوائم حاجاته.

وبما ان اللعب وظيفيا وفكريا وسيط فاعل في تَشكل معارف الانسان، اذ من منطلقاته التجسيدية (حركيا وذهنياً) يمارس الطفل بحرية تامة محاكاة نماذج الحياة التي يتفاعل معها، ومن فضاءاتها الثقافية ينمي وعيه ومعارفه، لهذا بات اللعب احد اساسيات الاشتغال الدرامي، ولا سيما في مسرح الطفل، كونه وسيط احتواء وجذب له،ومن هذه الاهمية يثير البحث تساؤلا ((**ماهي العلاقة الجدلية بين اللعب والمسرح في تمكين وبناء شخصية الطفل؟**)) ومن هذا التساؤل نضج عنوان البحث في: **((استراتيجية اللعب المسرحي في تمكين شخصية الطفل)).**

ورصد هذه العلاقة ستكون عبر المحاور الاتية: اللعب المفهوم والتقنيات، استراتيجية اللعب..... تمكين الذات، اللعب في مسرح الطفل، الدراسات السابقة والمؤشرات وختم البحث بالاجراء التطبيقي والنتائج والمصادر.

كلمات مفتاحية: (استراتيجية، اللعب المسرحي، مسرح الطفل).

المقدمة:

عندما ينفتح الحوار حول المسرح: (دوره، وظيفته التربوية، الاجتماعية، التعليمية) تتحرك بوصلة هذا الحوار باتجاه الاتصال والتواصل الانساني، لان الانسان لا يحقق كينونته دون ممارسة فعل التواصل وانقطاعه يعني نفيه. لأنه بالتواصل يتبادل الخبرات، لذلك كان ولا زال المسرح وسيط اتصالي لتبادل

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد, safera1951@gmail.com.

الخبرات فخطابه نظام تفاعلي وبما ان فعل التربية يعتمد تبادل الخبرات ونقلها عبر انساق التربية واصبح نقل الخبرات تربويا في ضوء المتغيرات الكبرى التي شهدتها الحضارة الانسانية المعاصرة وثورة التكنولوجيا والمعلومات، قد فتحت الافق امام الذات الانسانية على مصراعيها، واصبح كل شيء في متناول الانسان ويستطيع ان يصل الى أي مكان واي معلومة بيسر. سواء كانت علمية،، سياسية، اجتماعية، وكل هذه العولمة قد انعكست بدورها على مسارات اعداد وتربية الطفل. وبات اشكالية كبرى لأنها تنطوي على حدي السلب والايجاب، والتفريق بينهما يلزم تقنيات فكرية خاصة تمكنها من استثمارها لغاية تنشئة اطفال لهم هويتهم الثقافية وأثرهم المعرفي في رسم المستقبل، وتوظيف هذه الثورة الهائلة في اعداد الطفل سلوكيا ومعرفيا، الا انها لا يمكن ان تحل محل مراقبة اطوار نمو الانسان وتربيته، لأنها تبقى بحاجة الى التوجيه والارشاد لما له من اثر نفسي في تقويم شخصية الطفل، وبالذات في فضاء ثقافتنا العربية التي يلتبس فيها الكثير من المشاكل والاشكاليات. ناهيك عن ان تطور نمو الطفل في مراحله المبكرة يكون عبر ميدان اللعب الذي يرافقه مدى حياته، لأنه يستوعب تقلبات الذات النفسية، ولا يمكن لأي تطور تكنولوجي ان يتجاوزه، لذلك يعد اللعب من الاهمية في اعداد ذات الانسان بوصفه الميدان الذي عبره يتَحصل على معارفه ويؤثث ذاكرته ويتعرف على الطبيعة وأدرك الحقائق التي تحيط به، وهذه السمة الفطرية عند الانسان عرفت بالمحاكاة التي تمثل جوهر الخطاب المسرحي بكل تجلياته واجناسه واشكاله سواء كان مقدم للكبار، او الصغار. فانه بالمحصلة يقدم محاكاة لموضوع او حدث ما، فهو يمزج بين الواقع والخيال مثلما يمزج الطفل ايضا بين الواقع والخيال. لذلك نلمس ان هناك تماهيا بين تحصل الطفل على معارفه عبر المحاكاة الفطرية وبين تقنية المحاكاة المسرحية، لذلك نجد هناك تلازما بين اللعب واللعب المسرحي في تمكين الذات الانسانية وبنائها فكريا وسلوكيا ومن هذه المقتربات الجمالية ما بين اللعب والمسرح رشح سؤال البحث بـ (ماهي العلاقة الجدلية بين اللعب واللعب المسرحي في بناء شخصية الطفل؟) ومن فضاء هذا التساؤل نضج عنوان البحث بـ: **(استراتيجية اللعب المسرحي في تمكين شخصية الطفل).**

لذلك تقر اهمية هذا البحث في انه يقدم مقترح معرفي عبر فنون المحاكاة المسرحية التي يشكل اللعب جوهرا تقنيا في ابتكاراتها الفنية، ولان المسرح معني بالإنسان بالدرجة الاساس وهذا الانسان يتحصل معارفه عبر اللعب بوصفه شكل المحاكاة الفطرية، لذلك كيف يمكن لنا ان نجعل من فضاء اللعب ميدانا لتمكين شخصية الطفل معرفيا وسلوكيا، ليكون مصدرا للجمال وان يعيش حياة سليمة بلا انتكاسات نفسية. وبالتالي فهو يسلط الضوء على هذه الاهمية ومن ثم فانه يفيد الدارسين لفنون المسرح في المؤسسات الفنية وكليات ومعاهد الفنون الجميلة. ولذلك فانه يهدف الى وظيفة اللعب المسرحي ودوره الدرامي في تمكين شخصية الطفل.

وعليه فان تسليط الضوء اهمية اللعب في تشكيل رؤى الطفل ومواقفه الجمالية عبر فضاء العرض المسرحي الذي يعد اللعب احد اهم انثيالاته الدرامية الحديثة لذلك لابد من مدخل اصطلاحي يعرف بمتغيري البحث (اللعب، واللعب المسرحي) وهذا ما سيتم عرضه وعلى النحو الاتي:

مدخل اصطلاحي: لكي يتم رصد اللعب المسرحي في تمكين الذات لابد من التوصيف الاصطلاحي للعب المسرحي واللعب وعلاقتهما المعرفية بالفن المسرحي ودوره الجمالي في تمكين الذات الانسانية، ولاسيما في مراحلها الاولى.

لان التنشئة المتوازنة تعني انسان قويم، وهي وعلى النحو الاتي:

مسرح الطفل: يعرفه وينفريد: بانه مسرح ملتزم بتقديم افكار جديدة واخراج شائق لمجموعة من الصغار وتعريفهم بالوان مختلفة من الوان الفن. (Winfred, B.T., p. 152).

يعرفه عبد الكريم برشيد انه تظاهرة تقوم على اساس تعليمي وتربوي، فهو صورة مكثفة للألعاب الأيهامية.... ان هذا المسرح هو محاولة لإخراج الطفل من عزلته، كما انه مناسبة للإفراج عن مخيلة الطفل وهي مخيلة غنية بما تحمله من تصورات وتخيلات ليس لها حدود) (Rahim, 1987. P. 13).

وعرفته منتهى محمد رحيم: انه مسرح تربوي تثقيفي ترفيهي موجه الى الاطفال من خلال تقديم العروض المسرحية التي تقدمها فرقة محترفة من ممثلين كبار امام جمهور من الاطفال على ان تكون هذه الفرقة تابعة لمؤسسة او دائرة او هيئة تعتني بشؤون الطفولة وتضم هذه الفرقة مختلف تخصصات من فنيين واداريين فضلا عن علماء نفس وتربويين وتقدم هذه الاعمال على مسرح او قاعة مخصصة لذلك على وفق مميزات وخصائص تتناسي مع الطفل. (Rahim, 1987. P. 13).

ويعرفه مصطفى **تركي السالم**: انه المسرح الموجه للأطفال الذي يراعي متطلبات خصائصهم، بهدف تحقيق غاية جمالية وتربوية وتثقيفية) (Al-Salem, 1998, p. 13). وعند أستقراء ما تم عرضه من تعاريف نجد انها تشترك بخصوصية رسالة مسرح الطفل التربوية والتعليمية ناهيك عن اهدافه التي تؤكد على الثقافة والتسلية، وعليه فان اللعب المسرحي يتوافق وطروحات مسرح الطفل الجمالية بوصفه مقترب جمالي بين عالمين.

اللعب:

اللعب **لغويا**: اللعب حسب ما ورد في لسان العرب لابن منظور ضد الجد ونقول لعب يلعب لعبا وتلعبا وتلعب. ويقال رجل لعبة أي كثير اللعب

اللعب اصطلاحا: هو استغلال لطاقة الجسم (الحركية) ليجلب المتعة النفسية للفرد ظن ولا يتم اللعب بدون تحرر طاقة الذهن)(Abdul Rahim, 1980, p. 68). هو عملية ديناميكية تعبر عن حاجات الفرد المتماثلة، وهو سلوك طوعي اختياري الدافع، او التعليمي تكييفي يوافق النفس، او خارجي الدافع احيانا،.. ويمهد لبناء الذات المتكاملة لتلائم حاجات الفرد فاللعب والتقليد والمحاكاة جزء لا يتجزأ عن عملية البناء العقلي والذكاء.

يعرف (جان بياجيه) اللعب على انه عميلة تمثيل تعمل على تحويل المعلومات الواردة الملائمة لحاجات الفرد،

فهو منهج...يتم فيه تدريب (الفرد)... على اداء انماط اجتماعية لغرض اتقانها وكسب مهاراتها (Abdul Sattar, 1993, p. 345).

اللعب المسرحي:

يؤطر اللعب المسرحي معرفيا بان تقنيته الادائية ذو مقتربات بتقنيات الارتجال المؤسس على التنوع والتداخل والانتقال بين موضوعات عديدة وكانه غير منضبط بقانون..... لان اللعب يعني اننا نريد ان نمثل او نتمثل العالم...وهو تحرير للذات من قيودها. (Akhdoni, B.T., p. 37). وهو ايضا " تمثيل الادوار واعادة تمثيل الواقع أي لعب محاكي، ويكون الاهتمام فيه بأعادة نمط او انماط من الافعال التي شوهدت وسمع عنها(Miller, 1987, p.280). ومما تقدم نعرف اللعب المسرحي: بانه فضاء مهاري لاكتساب المعارف عن طريق فنون المحاكاة باعتماد حرية الممارسة والايهام ليكون شكل مغاير لواقعيته ومنتمي لها في آن واحد.

اللعب المفهوم والتقنيات:

بما ان اللعب هو النشاط الابتدائي الذي يمارسه الانسان وعلامته الدالة على وجوده، باللعب يعلن عن كينونته، فهو احد اهم اوجه التعبير التي تعرف بكينونة الذات (رغباتها، افكارها، سلوكها...). ولهذه الاهمية قد اولاه الفلاسفة ومنظرو علم النفس وعلوم التربية أهمية لدوره البارز في تشكيل الذات الانسانية سواء على مستوى الصحة البدنية، او الصحة الذهنية. لذلك يؤكد كل الفلاسفة على اهميته في حياة الانسان، فدعوا الى اهمية اللعب والتشجيع عليه، لأنه يحقق كينونة الطفل وبالذات اذا واشجها بالرسم او التمثيل او التعبير الشفهي)(Miller, 1987, p. 163). وتطور الفكر الانسانية وتعدد حاجاته التي شكلت ضغطا نفسيا عليه فاصبح بحاجة الى المشاركة مع الذوات الانسانية، فضلا عن تحول فنون الخطاب لديه وعلى كل الاصعدة من تلقي محايد/ مراقب الى عملية مشاركة واصبح الكل له رأي ودور في الحياة الاجتماعية ولم تعد الحياة تحت هيمنة سلطة الباث وتبعية المستقبل، بل الكل تحولت ادواره من مستقبل الى باث وبالعكس. وبالتالي فان اللعب هو الذي يحقق هذه التشاركية التي افرزتها متغيرات العصر. ولهذا يعد اللعب احد اهم الملامح الفلسفية للفن في عصر ما بعد الحداثة الذي تجاوز التمثيل الى التشاركية التي تعد احد اهم قواعد اللعب، اذ الكل يشارك فيه ويربط (جادامير) بين اللعب والرمز والفن، وهذه ايضا احد سمات اللعب، لان لكل نمط من اللعب رمزيته حتى انها تبوب جندريا فرمزية العاب البنات غير العاب الذكور، والمقترب السلوكي والمعرفي بينهما هو تحقق هدف المتعة. ولان الفن الحديث يدعوا الى المشاركة لذلك يقول:(ان اللعب الفني من حيث المبدأ لا يكون هناك أي انفصال جذري بين العمل الفني والشخص الذي يحدث العمل في خبرته(Hassan, 2009, p.222).

ومن اهم علامات الفعل الفكري لديه التي يظهرها سلوك الطفل بانه ذات تنتمي بالكامل الى اللعب، لان (اللعب هو ما يضع اللاعب في سحره ويدفعه داخل اللعب ويحتفظ به هناك... ان اللعب لا يجوز وجوده في الوعي او في موقف اللاعب.....اذ يجذبه الى مجاله ويملأ روحه، فاللاعب يخبر اللعبة بوصفها حقيقة تتجاوزه)(Hasan, 2009, p. 223).أي ان اللعب هو شكل من اشكال المحاكاة التي تبحث عن الحقيقة، لذلك تنطوي على نوع من الايهام الآني الذي ينتهي بانتهاء اللعبة ناهيك عن فعل التقمص اثناء اللعب وان كان هناك ادراك للاوعي بان ما يحدث لعب، وهذا ما يتسم به المسرح الحديث ويتقارب مع سيكولوجية اللعب عن الطفل، لذا لابد لمسرح الطفل ان يعي اللعب وافهوماته في بناء وتمكين مدركات الطفل ليكون لخطابه المسرحي دورا فاعلا في تنشئة الطفل.

ومما تجدر الاشارة اليه ان اللعب لا يفارق الانسان بل يظل ملازما له اذ يحن اليه بين الحين والاخر لأنه يمثل حريته المفقودة ويمثل اللعب عند الطفل ممارسة عمل لأنه شغل لمساحة الفراغ الزمني لديه وعلى ضوء هذه الانشغال يتحصل منه على مهارة القوة والثقة بالنفس ويوسع من مدركاته الحسية والفكرية، كما ان اللعب يوسع لديه افاق التكيف والاندماج، ويمنحه حرية اداء الادوار، او المهام التي لا تتيح له الحياة الواقعية اداءها، فمثلا لو اننا راقبا لعب الاطفال لوجدنا انهم يؤدون ادوار اكبر من سنهم مثل دور الاب او الام او المعلم او الجد او الشيخ او الطبيب وغيرها من شخصيات الكبار التي يعيش معها.

ومما تقدم نستنتج ان اهمية اللعب تجمع بين حدي الجدية والتسلية، وبذلك فهو يحرر الذات من قيود العقل التي تمثل سلوك الحياة العملية صارمة القوانين، وهذه الحرية تطلق الخيال لاكتشاف الذات،وبالتالي حرية ابتكار الطرق للوصول الى الاهداف المعرفية بأيسر الطرق. فضلا عن تحقق المتعة المعرفية التي يبغيها كل من العلم والفن في تهيئة ذات الطفل لما يمكن ان يكون عليه في المستقبل، ناهيك على انه يخلق منه عقل نابض بالحياة والابتكار والتحدي. ومما تجدر الاشارة اليه ان للعب تقنياته الادائية والمعرفية، اذ لكل منه ادواته فتقنيات اللعب المنفرد غير اللعب الجماعي وهكذا. علما ان للعب انماط واشكال رمزية تعبر وتصف رمزيتها الخاصة والتي تسمى بالألعاب الشعبية كما ان اشكال الالعاب وتقنياته تختلف من ثقافة الى اخرى، وهذه الالعاب تمثل تراكم حضاري يُورث لجيل بعد اخر، ومن الملفت للانتباه ان مفهوم اللعب وتأثير ثورة المعلومات عليه قد غير من مفهوم اللعب من جماعي تشاركي يمارس ويؤدى في فضاء مفتوح الى ممارسة فردية في اغلبها تمارس في فضاء مغلق محصور في حدود الالة التقنية التي يمارس عبرها اللعبة المحببة لدية كأن تكون (حاسوب، او بلي ستيشن او اكس بوكس)، وهذا في راينا له محاسنه ومساوئه لأنها لا تحقق التفاعل بين الاطفال، ناهيك على ان خطواتها معدة قبلاً، وبالتالي تحدد تفكير الطفل في تنفيذ خطواتها لا تسمح له بالابتكار. وفي هذا الموقف نجد ان دور المسرح في تمكين شخصية الطفل بات اشكالية وجود، لان هذه النمط من اللعب الذي انتجته تكنولوجيا المعلومات له الكثير من المضار النفسية اخطرها انه يخلق ثقافة التوحد وانغلاق فكر الطفل على ذاته ويقتل لديه روح التعاون والتشارك مع الاخرين. فتحول مفهوم اللعب من الاعداد للعب وقيام الطفل في ابتكار واختيار الاطفال الذين يشاركونه وقت اللعب وبهجة التحضير، الى ان يكون احد عناصر تقنيات البرامج وتحكمها به تجعل من شخصية لا تمتلك قرار الابتكار. فالمسرح الفضاء المتفرد الذي يَمكن الطفل من التوفيق بين الاداء التقني التنفيذي وبين الاداء الابتكاري التحفيزي. لان (اللعب الانساني هو شكل من اشكال ممارسة الحرية والاختيار الانساني الواعي..... وهذا اللعب يكون محكوم من خلال الطبيعة وان الابداع الفني ذاته يكون تعبيرا عن دافع اللعب. (Jadamer, 1997, p. 254). فاللعب الفني فضاء معرفي يحفز على اكتشاف الذات، فقصدية اللعب هنا مدركة الاتجاه بينما في الثقافة الانسانية بشكل عام فان قصدية اللعب الفطري هو فعل اكتشاف يمارسه الطفل بفطرته فاللعب هنا يتم بفعل غريزي بينما في المسرح يكون بفعل جمالي.

ستراتيجية اللعب..... تمكين الذات:

بما ان مفهوم اللعب يشير ويؤكد على اهمية اللعب في تكوين شخصية الطفل، لأنه يدرك الوجود عبر اللعب، لهذا يعد تقنيته المعرفية وبوابتها للتعرف على محيطه، فضلا عن ان نمو الطفل لا يتم الا عبر

الحركة، أي انه بحاجة الى تصريف طاقته التي تكون مخزونة لديه، حتى اصبح اللعب احد علامات الصحة البدنية والنفسية للطفل، واذا ما خفتت هذه الطاقة فانه مؤشر على ان هناك خللًا يعاني منه الطفل.فالحركة بحد ذاتها هي تعبير عن وجود الطفل، اذ تبدا من حركة الايدي والارجل وايماءات الوجه التي تعبر عن موقفه بالقبول، او الرفض وحتى البكاء يعد احد العلامات على اليقظة الذهنية للطفل.

ولان اللعب مرتبط بمراحل النمو لدى الطفل، لذلك قسم علماء النفس مراحل نمو الطفل الى مرحلة الخيال الذاتي واللعب الأيهامي، اذ يكون ادراكه للأشياء ادراكا حسياً، فانه يتعرف على الاشياء عن طريق الحواس وهنا يشَغل التخييل حيزاً كبيراً من نشاطه العقلي حتى أنه يفصل بين عالم الوهم والواقع ويستغرق في احلام اليقظة. لذلك يغلب عليه اللعب ألايهامي. ورغبة الطفل الجامحة للعب تعود الى رغبته بالهروب من واجباته، وهذا السلوك علامة على انه تحت ضغط نفسي ويعيش صراعا، فاللعب لديه هو تفريغ لشحنات الخوف او الحزن. (See: Salam, 2003, pp. 27-28). ويقسم (بيتر سليد) اللعب الى لعب اسقاطي ولعب شخصي يدخل تحت مصطلح (اللعب الانفرادي) وللعب عند الطفل يكون عنده يكون على شكل نمطين ولهما تأثير كبير على بناء الانسان وعلى سلوكه ككل، وكذلك على درجة قابليته ليكون شخصية صالحة في المجتمع..... لذلك يعزو سليد الى اللعب نجاح الانسان في حياته نتيجة تمكنه من اللعب في طفولته. فهو في اللعب الشخصي يوظف ملكاته الحسية والعقلية ورغبة الاكتشاف في توظيف الكلام والموسيقى..... فضلا عن استخدام الصوت والحركات الجسمانية. فعندما يبوب طفولته باللعب الاسقاطي فانه لا يتجاوز في تقنياته سوى وسيلة لتفريغ شحنات الطاقة المكبوتة لديه وهي رغبة تلقائية او تعبير عن غريزة اعلان وجوده... وان خياله عبر هذا النوع من اللعب هو نوع من الخيال المقلد القائم على المحاكاة الغريزية لا الفنية(Salam, 2003, pp. 31-36).

ويربط سليد اللعب الاسقاطي بالمسرح بوصفه يعتمد الخيال ولعب الادوار، لذلك يراه شكل درامي خالص، لان الطفل في هذا اللعب يستخدم عقله، اذ يمسرح لِعبه ولعُبه ويجعل منهما بديلا لما يريد ان يقول ويؤدي الادوار ويستعير لها نمط الدور ونمط اللعب الذي تؤديه اللعبة ويحولها من جماد الى ذات تنبض بالحياة مستجيبة له. ومن هنا نكتشف ان اللعب هو الفضاء التطبيقي لما يريد ان يقول، وعليه فهو يمنحه حرية التفكير والابتكار وفحص شخصيته عن طريق اللعب، وبهذا فانه يلعب الدور الاكبر في تمكين الذات وتنمية مهاراتها العقلية وبناء قدراتها التعبيرية ومن ثم فانه شريك الوالدين في تربية الطفل التربية السليمة، لان ذلك يؤكد العناية والاهتمام به، وبدون لعب يعني ذات ممسوخة، سلبية. فهو يحقق اكثر من غاية، ولان المسرح هو الاخر معني بتمكين ذوات المجتمع، فالمقترب الفكري بينهما هو تفعيل ملكة التفكير لدى (الطفل/ الانسان)، ولان خطابه الحديث قد غادر مهمة التلقين وكذلك التربية الحديثة قد غادرتها ايضا. لذلك اصبح خطابهما تثقيفي لا ايهامي، فهذا المقترب التربوي بين المسرح ولعب الاطفال يؤكد على ان المسرح فضاء لمناقشة فعل الاطفال ازاء ما يضَمن من رسائل، اذا كل من المسرح واللعب يمكنان شخصية الطفل.

اللعب في مسرح الطفل:

يلعب المسرح الطفل دورا جليلاً في تعريف وتثقيف الطفل وهومن اكثر الوسائط الثقافية تأثيرا وربما كان اكثر قدرة على التوصيل من اكتساب المقروء لان الاطفال ينجذبون بطبيعتهم الى المسرح بوصف

المسرحية (نوع من اللعب التخيلي) ويجمع المسرح بين اللعب والمتعة الوجدانية ففيه الحوار والموسيقى والالوان وفيه الجمال والحقيقة لذلك فهو وسيط باهر من وسائط الثقافة(knuean, 2011, p. 91) والمقترب بين عالم المسرح وعالم الطفل هو اللعب الذي يصنف الى لعب الطفل وضعيا وجماليا الى اللعب المسرحي.

واللعب المسرحي هو شكل من اشكال التعبير التي تمنح الذات قوة الرفض والقبول قوة فحص وتأمل الاشياء في تضاداتها فهي تناقش الفكر والسلوك البشري في مختبرها، وكما يقول (هنريك ابسن) نحن نحضر الاشياء ونختبر تفاعلاتها في المختبر المسرحي لنرى ما يحدث لان المسرح يبحث اوجه الحياة الانسانية في تقلباتها واستقراراها وحركتها في ثنائيتها الميتافيزيقية، وفي تداخلاتها المتعددة وبالتالي فانه مختبر لإنتاج اسئلة الانسان في حدودها الجمالية، فهي تبغي الحقيقة في شكل يجمع الصدق والزيف في آن واحد لان (التمثيل المحاكي ليس من نوع اللعب الذي يخدع، وانما هو لعب يتواصل معنا بوصفه لعبا حينما نأخذه على المحمل الذي يريد ان يؤخذ عليه أي التمثيل الخالص. فالمحاكاة التمثيلية لا تقصد ان تكون موضع تصديق وانما تفهم بوصفها محاكاة، فمثل هذه المحاكاة ليست مصطنعة، أي ليست عرضا زائفا وانما هي – على العكس من ذلك – تكون بجلاء اظهارا صادقا بوصفها عرضا. انها محاكاة تدرك فحسب على نحو ما تكون مقصودة، اعني بوصفها عرضا أي بوصفها مظهرا. (Jadamer, 1997, p. 260).

فاللعب الفني تجدد باستمرار.... ويمكننا من ان نبصر انفسنا بطريقة غير متوقعة..... لان القدرة على اللعب هي تعبير عن اسمى صور الجدية. ويشير نيتشة الى ان الانسانية الناضجة نتيجة الجدية التي كان يعيشها الطفل في اللعب. (Jadamer, 1997, p. 264). ان اللعب لا يكون متعارضا مع الجدية، بقدر ما هو متعارض مع العلة القاتلة لروح كالطبيعة. انه شكل من اشكال الكبح والحرية في وقت واحد....اللعب يكون قادرا على تخلل كل ابعاد حياتنا الاجتماعية عبر كل الطبقات والاجناس والحظوظ المتباينة من الثقافة. لان هذه الاشكال من اللعب هي اشكال من حريتنا. (Jadamer, 1997, p. 265). وبما ان الفكر الحديث ايقن دور المسرح في تنشئة الطفل، لذلك على صانع العرض المسرحي لهذه الفئة الانسانية ان يبحث ويراقب سلوكها واستقراء كل ما ينتج عنها من حركة وسلوك، يبَين ان الطفل في كل حركاته ونشاطه هناك قصدية في اداءه الحركي تلبية لدافعية الاكتشاف المؤطرة بجهل البيئة،بمعنى ليس لديه عشوائية في التفكير، فهو على الدوام يقارن بين ما يسمع من كلام وصفي للأشياء المحيطة به، وبين ما يرى من صور واحجام واشكال متنوعة، فانه يعقد مقارنة بين سمعه وبصره، وهذا ما لمسناها ممن خلال مراقبتنا لتصرفاتهم حتى في لعبه فانه يبحث عن تحقق المطابقة (تجربة شخصية). لذلك (فان المسرح يكون اكثر ملائمة للأطفال من أي وسائط اخرى، لأنه يضع امامهم الوقائع والاشخاص والافكار بشكل مجسد وملموس ومرئي ومسموع). (Salam, 2003, p. 40).

فالطفل عندما يلعب فانه يعايش ما يمارس من لعب وكانه حقيقة فيكون مندمج فيما يؤدي منعزل عن كل ما يحيط به، وكانه يَعرف بشكل من اشكال السلطة في زمان ومكان هو منْ يحدده، ويكون كل ذلك في حدود ما يمارس من لعب. لذلك (مسرح الطفل وسيلة لإيصال التجارب السارة الى الاطفال، تجارب توسع مداركهم وتجعلهم اكثر قدرة على فهم الاخرين (Winfred, P.T., p. 46). فاذا كانت قصدية اللعب لدى

الطفل فطرية، واللعب المسرحي لعب قصدي منظم الهدف والرسالة، لذلك يستعير اللعب المسرحي عالم الطفولة ليكون فضاء تواصل وتفاعل لذلك (من اهم وسائل جذب الاطفال الى المسرح هو تقديم قصص للمغامرات فيها تشويق واثارة). (Salam, 2003, p. 47).

لان الطفل بطبعه يتوق الى المغامرة و خياله يتجاوز قدرات واقعه فيجد ذاته في الخيال وفن المغامرة يحقق هذا الهدف. فالمسرحية بشكل عام وفي مسرح الطفل بشكل خاص تجمع بين عالم الطفولة المغامر وبيئته التي تخضع لقيود وقوانين صارمة تمنع الذات من اجابة اسئلتها، اذ المسرحية تغيب عن حال الواقع الى الخيال الذي يحررها من منطقية وحدود المنطق المقيدة، وهذا ما يحدث عن لعب الطفل، ففي اللعب يكون مندمجا الى حد يغيب عنه الواقع المحيط به. لأنه (يغلب عليه الطابع الاندماجي، والمسرح بخصائصه الدرامية يريهم الحوادث امامهم وفي اماكنها واشخاصه بالإضافة الى مناظره وديكوراته واضاءته الساحرة التي تتعاون على نقل الطفل الى العالم الذي يسعده..... أي ان الايهام المسرحي يتعاون مع خيال الطفل وموقفه الاندماجي). (Salam, 2003, p. 40). ومن الملفت للانتباه ان لعب الطفل يحمل قيمة جمالية وعاطفية وفكرية فهو ينظم افكاره في اطار اللعب فكل لعبة لديه لها نظامها وفكرتها وشروط تحققها، فضلا عن تقنيات ادائها. لذلك فان اللعب بالنسبة للأطفال هو بمثابة (تمرين) او تجربة مسرحية..... وهو نوع من انواع التمثيل وهو تمثيل تشخيصي، اذ يتوقف عند تصوير بعض الصفات الخارجية لشخصية من الشخصيات وهو من انواع المبالغة...لذلك يجد نفسه في اللعب المسرحي. (Salam, 2003, p. 45). لان المسرح يشبه عالمه ولا يشعر بالقصرية التي يفرضها عليه عالم الاسرة والمدرسة، لأنه لا يرى من هذا العالم غير سلبيته التي تعارض رغباته، فهو يعرف الوجه الايجابي للعالم الذي يعيشه من المسرح بشكل منسجم مع عالمه، فالمسرح شكل فكري يؤسس الذات ويؤثثها معرفياً، لان أي انسان (حصيلة الخبرات وتراكم المهارات والمعارف الناجمة عن نشاط الطفولة ومن ذلك اللعب وصيغته العليا أو المتطورة أيّ التمثيل. وعليه فالدراما (المسرح) عند الطفل هي شكل من أشكال تصرفاته وسلوكياته الواقعية بوصفها تمظهرات لأدائه الانفعالي ووقائع أفعاله وردود تلك الأفعال بالملموس...) (Al-Alousi, 2008, P.O.).

ويمتاز عالم الطفل بفرادة خاصة في كل شيء، لذلك التواصل معه يحتاج الى وعي من نوع خاص ايضا، وعليه فان مسرح الطفل هو الاخر له تفرده الجمالي الذي جعل منه شكل مسرحي قائم بذاته وان اشترك مع مسرح الكبار في الاطار العام الا انه ينفرد عنه بنوع الجمهور والمؤدين ايضاً، لذلك على صانع العرض المسرحي للأطفال ان يأخذ بنظر الاعتبار هذه الفرادة. فضلا عن ان مسرح الطفل على الرغم من توجهه الى الطفل بحسب حدود الفئة العمرية المحددة الملامح، فجمهوره يجمع بين الكبار والصغار في الارسال والاستقبال، هذا على مستوى التلقي، فتقنيات هذا المسرح هو بالأصل قائم على التشارك بين عالم الكبار والصغار، وفي راينا فهو يكشف لنا عن شكل مسرحي ثالث/ مختلط فالمتلقي الكبير تنشط لديه ذاكرة الطفولة، والمتلقي الصغير ينشط لديه حافز المغامرة، وهذا يعني أن الكبار يؤلفون ويخرجون للصغار ما داموا يمتلكون مهارات التنشيط والإخراج وتقنيات إدارة الخشبة، أما الصغار فيمثلون ويعبرون باللغة والحركة ويجسدون الشخصيات بطريقة مباشرة أو غير مباشرة اعتمادا على اقنعة اللعب. ومن هنا، فمسرح الصغار هو مسرح للطفل مادام الكبار يقومون بعملية اللعب، وهذا ما يمتاز به مسرح الطفل

وبالذات إذا كان اللاعبون فيه هم الاطفال تمثيلا وإخراجا وتأليفا. لان لعبه المسرحي يشبع لديه رغبة الاكتشاف بدون قيود. لذلك على صانع عروض الاطفال عليه ان يأخذ بنظر الاعتبار استراتيجية التلقي الخاصة بهذا المسرح، وذلك لخصوصية المتلقي في كل شيء، ولذا عملية التواصل معه تحتاج الى وعي من نوع خاص سيما وانه عالم حيوي يضج بالحركة واللا استقرار ويتحكم به عنصر المفاجأة التي تتسم بالحيوية وللامبالاة والاصرار على تحقق كل رغباته، التي تبغي تَحصل العلوم ناهيك عن غريزة الفضول لاكتشاف كل شيء دون المبالاة بحجم ما يمكن ان يحدث له من ايذاء محتمل بسبب هذه الغريزة، لأن روح المغامرة لديه هي منْ تتحكم بكل سلوكه الذي يتحكم به فائض الطاقة لديه ولا تستوعبها بيئته، لذا تجده دائم النشاط والحركة، والسؤال هنا كيف يمكن ضبط سلوكه المفرط بالحركة، وتقنيات اللعب المسرحي الذي يفترض سكونه واصغائه بشكل مستقر ؟ وهذا يحيلنا الى ان استقباله لأي شيء او معرفة له خصوصيته. ويعزو (محمد اسماعيل) سبب ذلك الى ان الطفل كائن ديناميكي لا يكف عن الحركة و النشاط والتفاعل، ويمثل الفن بالنسبة له لغة التفكير، ومع نمو الطفل يتغير شكل التعبير عن افكاره ومشاعره واهتماماته كما تظهر لديه علاقات متزايدة من المعرفة بالذات والبيئة، سواء في تعبيراته اللفظية او الانفعالية او الحركية ويمكن ان تساهم الفنون كذلك بشكل خاص والتربية الجمالية بشكل عام في التحقيق المناسب لهذا النمو وهذا التعبير لدى الطفل والمراهق الراشد بأشكاله الفريدة، لذلك الخطاب الموجه للطفل (...) يصبح اكثر تعقيداً مما هو عليه في مسرح الكبار، لان جمهور الصغار دائم التعبير والتحول،لا سيما في المر احل العمرية المبكرة والتي تعدّ من اهم مراحل اعداد شخصيته، فهي مرحلة القواعد والمهام.(Ismail, 2009, p. 164) .

وهذا ما يؤكد عليه (سيمير عبد الوهاب) على اهمية مسرح الطفل في تمكين ذات الطفل، ولا سيما ادراك اهمية اللعب لديه، اذ عبر ولولوج عالم اللعب يكون اكثر الفة واقتراب من أي معرفة، اذا ما اقترنت باللعب لديه، لان الطفل في اللعب يكون ذا حضور، حتى ان الاطفال في اللعب يكون لديهم عالمهم الخاص بأسرارهم وشفراته الخاصة مع اقرانهم، او مع لعبهم التي اطلق عليها ابو الحسن سلام (الكنوز). لذلك يعد المسرح من الفضاءات المعنية بصناعة العقل الانساني وهذا ما التفت اليه الثقافة الغربية على اهمية مسرح الطفل في تمكين الذات الانسانية، وهذا ما يشير اليه عبد الوهاب اذ يرى ان ((ان مسرح الطفل من اهم الفنون والسبل للوصول الى عقل الطفل ووجدانه والمقصود، انه ذاك المسرح الذي يقوم الاطفال انفسهم بالتمثيل فيه، وهو على درجة كبيرة من الاهمية لعدد من الاسباب منها:، 1- تنشئة الطفل على محبة التعامل مع الاخرين،2-وترسيخ حب الفن الراقي لدى الاخرين، لذلك يرى اهمية ان تحول بعض المقررات الدراسية الى العاب معرفية يتداولها الاطفال فيما بينهم. (Abdel Wahab, 2006, p. 165).

ولأهمية المسرح في رسم معالم الحياة الانسانية المتحضرة، فانه يلعب الدور الاكبر في تشكيل رؤى الذات الانسانية وتعاطيها مع الطبيعة بشكل ايجابي. لذلك يعده البعض بان رسالته اكثر تأثيرا من دور المدرسة في تعليم الطفل، لان خطابه ينتمي الى الابداع واللا قيد، وهذا ما يفرقه عن الدرس العلمي. وكما اشرنا فانه يكون الاقرب الى عالم الطفولة. لأنه لعب جمالي منظم حسب حاجاته. وبهذا الصدد يشير فاضل عباس الى اهميته في المقارنة بين فلسفة المدرسة والمسرح فيقول " اذا المدرسة تخلق جيل متعلم فان مسرح

الطفل يربي جيل واعي). (Ali, 1986, p. 167). أي بمعنى ان المسرح هو الذي يخلق لديه سلوك قادر على استيعاب اشكاليات الحياة ولعل اول هذه الإشكاليات هي قبوله للأخر، فضلا عن انه يمنحه الثقة بذاته والقدرة على التعبير عن حاجاته بشكل اخلاقي.

وعليه فان الفن المسرحي يحقق اتفاقا جمعياً على انه الامثل في بناء الذات، ولعل المقولة الشهيرة اعطني خبزا ومسرحا اعطيك شعبا مثقفاً تؤكد ذلك المفهوم الفكري لمسرح الطفل, لذا فهو من اهم الوسائل لاحتواء الطفل عقلاً ووجداناً، ولاسيما اذا كان مسرح الطفل يؤديه اطفال، اذ يكون تأثيره اكثر تأثيراً ويحقق جذبا بسبب توازن الفئة العمرية بين الباث والمستقبل كما انه يحقق تحفيزا لدى الطفل عندما يرى اقرانه يمثلون وكأنهم يلعبون.

ولأهمية الفن المسرحي في حياة الامم بشكل عام، فأن مسرح الطفل اكثر اهمية لأنه يدرب الطفل ويعده على التفكير والبحث وقبول الاخر وتعلم فنون الحوار والتعبير عن الذات وحاجاتها بشكل سليم. لما يكتنز من رسائل تعليمية وارشادية بطريقة تبث عبر تقنية الوسيط الفني الذي يتسم باللا مباشرة مما تخلق هذه التقنية نوعا من التواصل مع العرض المسرحي فيؤثر فيه.

وما تجدر الاشارة الية ان فنون التربية وطرائق التعليم الحديثة اتخذت من فنون المحاكاة وسيلة من وسائلها التعليمية لما لها من قبول لدى الاطفال. لان الطفل يمقت التلقين، وكذلك المسرح، لذلك يتفقان على دور اللعب في ذلك، فضلا عن ان دور المسرح واللعب المسرحي في تمكين شخصية الطفل لا يعني ان تقدم له خطاب يغوص في المعرفة، لان الطفل مهما بلغت الحياة من تطور وتعقيد يظل يبحث عن البساطة في تلقي وتعلم العلوم والفنون، لذا تجد الذات الانسانية على الدوام لديها حنين لعالم الطفولة البسيط النقي، وهذا ما تؤكده كل الدراسات الفنية والتربوية في انه: "لم تعد الأفكار الكبيرة وحدها هي المطلوبة بالمسرح (للطفل).. هناك أهداف أخرى يتلقاها الطفل بلا افتعال.. أهداف معنوية.. رفع الذوق العام.. التنمية النفسية والوجدانية.. تنمية المهارات.. تزويد ببعض المعلومات مع تهذيب التفكير والنفس..

ولكي يحقق اللعب المسرحي دوره في تمكين الذات عبر خطاب مسرح الطفل لابد من حضور وامتثال ذهنية الطفل في هذا الخطاب والتي تمثل مقتربا لمضمون اللعب بشكل عام واللعب المسرحي بشكل خاص.

وهذه الاستراتيجية للعب تؤكد على اهمية اللعب المسرحي في تمكين شخصية الطفل، اذ ان استجابته الجمالية لعالم الاثارة والبحث والاكتشاف الذي يتجاوز كل منطق او حدود، وان يكون جاذبا لما يمتلك من طاقة لا يمكن ان يكون بدونها، لأنه يجد في اللعب ضالته التي تمكنه من تصريف هذه الطاقة التي تظهر على شكل حركات وتعبير غير متوقع، لذلك كل الدراسات التربوية والنفسية تؤكد على اهمية اللعب، واللعب في عالم الطفل يمزج بين الواقع والخيال كما يقول (ابو الحسن سلام). مثله مثل اللعب في المسرح فهو يمزج بين الواقع والخيال ايضا. لذا كل تجليات مسرح الطفل تنطلق من اللعب لأنه (لعب منظم في التمثيل وفي توظيف الاغنية والرقص واستعارة الحكاية الشعبية، او اللعب الشعبية وكل ما يمكن ان يبعث السرور والبهجة لدى الطفل. (Ali, 1986, p. 167). وعليه فان اللعب المسرحي في جوهر هو المزج بين الواقع والخيال والفصل بينهما في ذات الوقت، اذ اللعب في جوهره يعتمد هذه الاستراتيجية ايضا.

اذا اللعب المسرحي هو الذي يمتلك تقنية الجذب الذي تمكن من بناء شخصية الطفل ما دام يستجيب ويحقق توق الطفل في التسلية واثارة حواسه وترصين معرفه بشكل يوائم غرائزه ورغباته في اكتشاف ما يحيط به دون ان يحدث تقاطع بينهما لانهما يتخذان من اللعب وسيلة للتواصل في البث والارسال والاستجابة وبالتالي يتحقق الاقناع لدى الطفل فيما يتلقى من قيم فيؤثر فيه بشكل سلس.

المؤشرات الجمالية:

ان جدلية العلاقة بين لعب الطفل واللعب المسرحي في مسرح الطفل متلازمة ولا يمكن ان يتحقق عرض مسرحي ما لم يتخذ من استراتيجية اللعب تقنية اجرائية لبث خطابه المسرحي وهذا ما اكدت عليه كل دراسات المنظرين التربوية والفنية لمسرح الطفل

1. ان جوهر خطاب مسرح الطفل هو الفهم المتسم بالتسلية ليحقق معادلة تأثير المعرفة الجمالية.
2. يحقق اللعب المسرحي خصوصية التلقي في خطاب الطفل.
3. يعيد اللعب المسرحي انتاج وتوجيه سلوك بشكل ابداعي
4. يمكن اللعب المسرحي الطفل من اكتشاف مهارات فكرية وسلوكية مما يغير في مدركاته المعرفية وذائقته الفنية.
5. ينتج عن توظيف اللعب في مسرح الطفل مقترب فكري سلوكي بين المتلقين الكبار والصغار اذ يتحررون من قيود الضبط الاجتماعي.
6. يفعل اللعب المسرحي من قدرة التخيل لدى الاطفال عند مشاهدة العرض المسرحي.
7. يحقق اللعب المسرحي التأثير في مدركات الطفل ويغير منها لانه يمكنه من ان يستقرء الواقع عبر فضاء اللعب المفضل لديه.

الاجراء التطبيقي:

اختارت الباحثة عينية قصدية للكشف عن متغير وهدف البحث بشكل تطبيقي بوصف اللعب يؤكد ما ذهب اليه فن المحاكاة لعبا مسرحيا وابداعيا كما يشير الى ذلك كل حفريات المعرفة الجمالية قديمها وحديثها.

مسرحية (دائرة الطباشير الصغيرة).

تاليف: الفرانسوا تاترا

ترجمة: اشراق عبد العال.

اخراج: اقبال نعيم

تقديم الفرقة الوطنية للتمثيل

قصة المسرحية: مصدرها تاريخي اذ تروي نزاع سيدتين حول ملكية |(طفل) الاولى انجبته والثانية قامت بتربيته ويفصل بينهما القاضي، بان تكون ملكية الطفل الى السيدة المربية. وعند قراءة المسرحية نجدها تتناص مع مسرحية (بريخت دائرة الطباشير القوقازية) هي بالأصل تتخذ من اللعب المسرحي استراتيجية تقنية في بث قيم الجمال والاخلاق والتي تتناص **التحليل**: كلا المسرحيتان يعيدان قراء التاريخ وفنونه على ضوء متغيرات العصر ففي مسرحية دائرة الطباشير الصغيرة يتخذ من اللعب وايقونته المادية (اللعبة)

فضاء تعبيريا يكشف عن جوهر العلاقة في الحفاظ على مقتنيات الذات، فضلا عن بث قيم الاخلاق متخذا من (الدمية) علامة لتحقق الهدف ناهيك عن عمق العلاقة الروحية بين (اللعبة والطفلة الفقيرة) التي لا تتخلى عن ما تملك، لان الدمية تمثل انتمائها ودالة حاضرة على كينونتها، وكما يسميها ابو الحسن (الكنوز) فبعد ان ترمي الطفلة الغنية الدمية في القمامة تأخذها الطفلة وتعتني بها. وبعد ان اصبحت نظيفة تطالب بها الغنية وتريد استعادتها بوصفها المالك الاصلي لها وينشب الخلاف (عقدة المسرحية) فيلجأن الى بائع البالونات للحكم بينهما ويصدر حكمه بان تحتفظ الطفلة الفقيرة بالدمية، لأنها تعتني بها ولا تهملها او تكسرها فهي الاحق بها. اسلوب النص الدرامي والنص الفني قائم على مفهوم اللعب الانفرادي والاسقاطي معا. اذ يلعب الاطفال ادواراً هي مكتوبة اصلا للكبار لان القصة التاريخية هي حول الحكم للنبي سليمان بين امرأتين حول ملكية الطفل، فاستعارة القصة هو شكل من اشكال اللعب ايضا، اذ تتقمص الطفلتين دور المرأتين المتنازعتين، وبائع البالونات دور النبي سليمان، وهذه الاستعارة التي لجأ اليها صناع هذا العرض سواء على مستوى الكتابة او العرض، فانه قد حقق اهداف مسرح الطفل القارة في تنمية مهارات الطفل الفكرية والسلوكية، وهو يوظف اللعبة/ الدمية معيارا تقنيا لجذب الطفل لرسالة العرض التربوية. وعليه فان جوهر اللعب المسرحي هنا قد كشف عن قدرته التقنية في تمكين شخصية الطفل ومنحها حرية تبني المواقف عن قناعة. فاللعب المسرحي هنا كشف عن ان اللعب المسرحي هو من اهم وافضل التقنيات الجمالية التي تكون وسيط فني يحاكي شخصية الطفل ورغباتها وتمكينها. مما يؤكد على ان اللعب هنا تقنية جمالية تمرر رسائلها الوعظية والارشادية عبر عوالم الطفل المتسمة بالبهجة والمرح. وهذا ما اتسم به العرض اذ استثمر الموسيقى والغناء في تقديم فكرة العرض الرئيسة.

ومن خلال تحليل دور اللعب المسرحي في هذا العرض. نجد انه قد حققت استراتيجية اللعب المعطيات الجمالية لمسرح الطفل اللعب.فاللعب في هذا النص قد اكد على جوهر اللعب وقدرته على بناء الذات الانسانية وانه مفهوم أداء وتمثل ومعرفة، من معرفة ولِعبه الادوار يمكنه من المعرفة بأيسر الطرق التي تتلاءم مع مدركاته التي تحركها طاقة الحرية لديه، فضلا عن رفضها لقيود البيئة، لذلك اللعب المسرحي يشكل مقتربا من عالمه المتغير، فحرية اللعب في كلا الفضائيين يشكلان حافزا لقبول طروحات العرض المسرحي والتأثر به، لذلك نستنتج من هذا الفعل المعرفي للعب بأنه يمثل افضل استراتيجية فنية لعروض مسرح الطفل وفضاء حر لتمكين الذات الانسانية

لان استعارة الادوار لأداء الشخصيات فهو يقدم كل صور اللعب من افرادي الى اسقاطي وتلقائي وتمثيلي.

الاستنتاجات:

1. يحقق اللعب دالة الحرية التي تُمكن من اداء الادوار بغض النظر عن العمر.
2. يمنح اللعب حرية التفكير وبالتالي يمكن الطفل من الاعلان عن مواهبه ومواقفه.
3. يمكن اللعب المسرحي الطفل من بناء ارادة انسانية لها قدرة الاختيار.
4. يحفز اللعب المسرحي لدى الطفل ذائقة التذوق الجمالي.

References:

1. Winfred, W., *Children's Theater*, T: Muhammad Shaheen, M: Kamel Youssef, The Egyptian House of Authorship and Translation, B.T.
2. Rahim, M. M., *The Children's Theater in Iraq and the National Development Plan*, Master Thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, 1987.
3. Al-Salem, M. T., *Delivering at the Iraqi Children's Theater, Building a Proposed System*, PhD thesis, University of Baghdad College of Fine Arts, 1998.
4. Abd al-Rahim, M., and others, *kindergarten*, i 1, 1980.
5. Abdul Sattar, I., and others, *behavioral therapy for children*, the world of knowledge, the Supreme Council for Culture and Arts, Kuwait, 1993.
6. Akhdoni, S., *School Theater Program at the Moroccan School*, Symposium of Theater and School of Muhammadiyah, Morocco, B.T.
7. Miller, S., *Psychology of Play*, T: Hassan Issa, The World of Knowledge, Supreme Council for Culture and Arts, Kuwait, 1987.
8. Hassan, M. Abdel-Hussein, Jadamer, *the concept of aesthetic awareness in the Hermeneo and Philosophical way*, Dar Al Tanweer for Printing, Publishing and Distribution, 2009.
9. Jadamer, H.G., Tajalli Al-Jameel, Edited by: Robert Berna Schone, T .: Saeed Tawfiq, 1997.
10. Salam, Abu Al-Hassan, *Child's Theater* (Theory, Culture Resources, Text Arts, Performing Arts), Al-Wafaa World for Printing and Publishing, Alexandria, 2003.
11. As Annan, A. A., *the effect of theater on the development of the child's personality*, University of Damascus Journal, Vol. 27, No. 1 and 2, 2011.
12. Al-Alousi, T. Abdul-Jabbar, *The Children's Theater*, The Importance of the Structural Functional Role, Mechanisms of Work and Objectives. Civilization Dialogue - Issue: 2308, 2008.
13. Ismail, Mohamed, *Al-academy Journal*, College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 52, 2009.
14. Abdel W., S., *Children's Literature*, Al-Sira Publishing House, Amman, 2006.
15. Ali, F. A., *The Children's Theater in Iraq, Reality and Ambition*, Journal of Literary Vanguard, No. 9, 1986.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/129-142

Theatrical Play Strategy in Enabling and Constructing the Child's Character

Safira Naji Jassim[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 7/8/2020…....Date of acceptance: 14/9/2020….....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract

Since the human being knew simulation as an expressive style of expressing himself which developed into dramatic arts that have their aesthetic uniqueness involving their own constructive techniques, the art of the theatre had a pioneering role in the development of the human awareness of himself. That's why it was and still is in all its aesthetic manifestations a free space for the self –disclosure thus man has been simulated as he is the main theme of the existence and its main wealth. Thus the interest in the child's theatre began, because this theatrical pattern has its effectiveness in the construction of the human self and enabling it to be a productive source for a life that accommodates and elevates the human action to suit his needs. Since playing functionally and intellectually is an effective actor in the constitution of the human knowledge, that the child from his starting points (physically and mentally) practices with full freedom simulation of life models with which he interacts, and from its cultural spaces he develops his awareness and knowledge, playing has been one of the basics of the dramatic workings, especially in the child's theatre, being a containing and attractive medium for him. From this importance, the research raises this question " what is thee dialectic relationship between the playing and the theatre in enabling and building the child's character?" From this question, the title of the research has come to being in "theatrical play strategy in enabling the child's character".

Monitoring this relationship would be through the following dimensions: playing- the concept and the techniques, playing strategy.... Enabling the self, playing in the child' theatre, previous studies and indicators. The research ends with the practical procedures, the results and the sources.

Keywords: strategy, theatrical playing, child's theatre.

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad, safera1951@gmail.com.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/143-162

الثابت والمتغير في الصورة الجمالية للإخراج المسرحي

حازم عبد المجيد إسماعيل[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/8/7 , تاريخ قبول النشر 2020/9/14 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

المقدمة:

المسرح هو احد الدعائم الأساسية في الفكر الجمالي الإنساني لم يحتوي من تفسيرات منطقية للجوانب الحياتية الإنسانية العامة خارج نطاق الزمن والبيئة، وحينما نجد إن الفكر الفلسفي الإخراجي يتحرك بمعزل عن الثوابت الأسلوبية والقوانين الافتراضية في تابوات تتحكم في المنجز من حيث الأشكال التقليدية من حيث التوظيف ومن حيث التلقي المسرحي، فأن البعض من المخرجين قد تحركوا في مفاهيم ما بعد الحداثة في مدرك يحرر الفكر من منطوقها الطبيعي في التفكير إلى مدرك ابتكاري.

الصور الجمالية هي المنطلق الأساسي في تحريم التفسير الفكري الفلسفي لتحريك الفكر الإخراجي ويعتمد هذا التحريك على المتغير في التحريك ألعلاماتي للشكل الإجمالي في العملية المسرحية وهذا يشمل الفضاء المقترح والسينوغراف المبتكرة بعيدا عن النظرة الاعتبارية التي يضفيها المخرج على خواصه الأسلوبية.

إن البحث هنا يقدم أنموذجا إخراجيا يعتمد التفكير الخالصة لإنشاء الصور الجمالية من خلال المتغير الفلسفي للفكر الإبداعي للمخرج وهو يؤد البون بين الثابت والمتغير في انجاز الصورة الجمالية ومكوناتها. وقد احتوى البحث في إطاره النظري على ثلاث مباحث والفصل الإجرائي على تحليل وافي لعرض مسرحي للأنموذج الإخراجي المقترح من المسرح البولوني وهو المخرج (تادوش كانتور) وتحليل عرض مسرحي له بالطريقة القصدية وهو عرض مسرحية (موت الفصل الدراسي)الذي قدم في عام 1975، وقد وصل الباحث بعدها إلى النتائج المستخلصة من التحليل والاستنتاجات.

الإطار المنهجي"

فكرة وإشكالية البحث:

تنساق المكونات والعناصر الفنية التابعة لخصوصية الإنتاج الجمالي للعرض المسرحي على البعد التثاقفي والفلسفي للغة الإخراج المسرحي وهذا الأمر يتبع أيدلوجيا جمالية في هندسة الفضاء المحتوى لعناصر وأسس هذا الأنموذج وفق معادلات فنية تخضع لها تلك العناصر في مركب حداثوي لا يستند تماما

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة البصرة، hazimami@yahoo.com.

لبنية درامية محددة بل تخضع لأفكار ومشفرات مدونة في ترميزات نصية تخضع لها عوامل السرد الصوري في منظومة العرض البصرية.

وحين نجد إن المستلزمات الأساسية التي تشكل منها دعائم العرض المسرحي من عناصر أساسية تبتدئ بالممثل وصولا للإكسسوارات والملحقات المسرحية وأسسا تتركز عليها وظائف تلك العناصر من التكوين والتصوير والإيقاع وغيرها تعتبر أبجديات وثوابت لم تتغير من اكتشاف وظيفة المخرج المسرحي إلى وقتنا الراهن.

غير إن هذه الثوابت لم تجعل من المسرح أنموذجا واحدا من طريقة التعبير والاتصال والتواصل فما كان للمؤسسات الفكرية الفلسفية أن جعلت من جمالية الفن وقيمته الوظيفية تستند إلى متغيرات التوظيف تبعا للنظريات الإخراجية التي جعلت مثلا من(الممثل) عنصرا ديناميكيا متوالدا أو متغايرا أو متطورا في آليات عمله واشتغال عناصره الجسدية والصوتية والتشخيصية والحركية والتعبيرية والراقصة في معادلات متغايرة لبناء الدور وصولا إلى المرجعيات التي أسست تلك الاستخدامات الوظيفية وما تبعها من أداءه بالعرض المسرحي.

فالثابت من هيكل وشكل في الإخراج والعرض لم يشكل قالبا محددا للفكر الإخراجي بل تحرر وتعمق في ائتون عميقة لذات الإنسان والذي انتشل الكثير من الحقائق الغير مدركة وارتسمت في صناعة فنية مدركة ليست بصورة إنسانية فقط بل صورة جمالية تؤكد قيمة المنجز فنيا وجماليا.

الصورة الجمالية هي المعيار الفاصل الذي يتوسط البونبين الثابت التأسيس ومتغير التوظيف في معادله يحركها الفكر الإخراجي في تأكيد صلاحية الجميل في الصورة الفنية المتحققة،ويعتبر هنا المسرح البولوني احد الأمثلة المهمة لتحقيق فعل الصورة الجمالية المستلة في فلسفة إخراجية خالصة بعيدة عن المنطوق الدرامي، فاللحظة لا تتبعها مرجعيات أو مؤثرات لأي قوالب سابقة بل إن جوهر الصورة تشكل متغيرا خالصا يشتغل بالثوابت ذاتها من عناصر وأسس إخراجية ولكنه لا ينتمي في انجاز الصورة لأي عوامل أو مرجعيات مسبقة، فالمتغير هو خلاصة جمالية لفكر فلسفي إخراجي يظهر عمقا حقيقيا لدراسة تلك المتغيرات واستحصال نتائج قيمة المتغير في الصورة المسرحية جماليا.

ويعد (تادوش كانتور) أنموذجا معرفيا مهما لتحقيق فكرة ما سبق وهو يعتبر حقيقة جمالية لبناء الصورة المسرحية باتجاهات صفرية غير خاضعة لأي مرجعيات ولا ثوابت ولا خصائص تميز أسلوبيته بل هو فكر إخراجي خالص يستلهم الثابت المسرحي ويفضي إلى متغير جمالي يؤكد حضورا تاما للصورة المعبرة الناطقة بكل شيء إلا من أي ثوابت مسرحية.

ولهذا يرى الباحث هنا في تحديد هوية المشكلة لهذه الفكرة البحثية وتحدد بصياغة التساؤل التالي:**ما المتغيرات التي أسست الصورة الجمالية للعرض المسرحي وفقا للفكر الإخراجي بغض النظر عن استخدام الثوابت المسرحية المتعارف عليها في أنموذج المسرح البولوني ؟**

وهدف البحث هو : التعرف على الصورة المسرحية المنتجة جماليا دون الثابت منها واكتشاف قيم المتغير تبعا للفكر الإخراجي.

أهمية البحث: تكمن في دراسة معرفية للفكر الإخراجي العالمي متمثلا بالمخرج(كانتور) التي تفيد جميع من في الحقل الفني والمعرفي مسرحيا . وتتضمن ما يلي:

1. الثوابت والمتغيرات في الإخراج المسرحي.
2. قيم الصورة الجمالية في إنتاجها مسرحيا وفقا للفكر الإخراجي.

ومن هنا فهي تهم دارسي تخصص الإخراج المسرحي من الناحية المعرفية للمسرح البولوني وللصورة المنتجة مسرحيا في هذا الأنموذج.

حدود البحث: تحدد البحث موضوعياً: دراسة للثابت والمتغير في المسرح البولوني في اكتشاف قيمة الصورة الجمالية المنتجة مسرحيا. وزمانا:1975 ومكانياً: الثابت والمتغير في المسرح البولوني (تادوش كانتور) أنموذجا.

تحديد المصطلحات:

الثابتConstant: "لفظ مستعار من الرياضة والمنطق، عبارة عن رمز له قيمة محددة مثل السلب ورمزه واللزوم ورمزه والتكافؤ ورمزه"(Wahba, 1998, p. 241).وعرفت أيضا (الثوابت) "وهي التي تطلق على المعطيات السردية التي تصادف في النصوص، وهي كليات إنسانية تلم بمظاهر السلوك الإنساني اللغوي، ومن الثوابت السردية الخرافية هي (المرحلة التهيئية)و (المرحلة ألاختباريه)، أما الثوابت السيميائية فهي (الموت / الحياة) و (العالم / الطبيعة) " (Alloush, 1985, p. 59).

المتغيرVariable:لفظ مستعار من الرياضة والمنطق، وهو عبارة عن حرف لغوي يرمز إلى قيم متباينة... ويعتبر (أرسطو) أول من استخدم المتغيرات في صياغة القياس وقوانين العكس ونقض المحمول وعكس النقيض(Wahba, 1998, p. 608).

الصورة Form: عند (أرسطو) هي كمال أول أو فعل أول للهيولى من حيث قوى صرفه – أيإنها ما يعطي الهيولى الوجود بالفعل في ماهية معينة. ويعرفها (ابن سينا) (حد المعنى وهو كل موجود في شيء لا كجزء منه ولا يصح قوامه دونه كيف كان) أو يعرف (انه الموجود في الشيء لا كجزء منه ولا يصح قوامه دونه ولأجله وجد الشيء) وعند كانت (احد عنصري المعرفة وهي رابطة في الفكر تسمح بتركيب حكم كلي ضروري)(Wahba, 1998, 618).

والصورة في المعرفة(Image):هو الشيء الذي تدركه النفس ألباطنه والحس الظاهر معا، لكن الحس الظاهر يدركه أولا ويؤدي إلى النفس مثل إدراك الشاة لصورة الذئب اعني شكله وهيئته ولونه، فأن نفس الشاة ألباطنه تدركها ويدركها أولا حسها الظاهر.(Wahba, 1998, p. 405).

والصورة الفنية: هي شكل من أشكال الفنون الذي ينقل واقعا ما، أو يبتكر مشهدا ما من نسج الخيال، انطلاقا من واقع ملموس.(Edmond, 2013, p. 79).

الجمالية Aesthetics: اصطلاحا : نزعة مثالية ، تبحث عن الخلفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني ، تختزل جميع عناصر العمل في جمالياته ، وترمي (النزعة الجمالية) إلى الاهتمام بمقاييس (الجميل) بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية انطلاقا من مقولة الفن للفن (Alosh.1985.p.62). وجمالية هي حالة فريدة

مماثلة للسرور،للمتعة،للشعور الأخلاقي ويكون تحليلها موضوعي، كذلك يقال حكم جمالي على الحكم التقويمي الذي يدور حوله الجمال. (khalel.2012.p.367)

والجمالية مفاهيميا: هي دراسة نظرية لأنماط الفنون على اختلاف أنواعها، وللفعاليات النفسية المتصلة بها ، مثل (السلوك والخبرة). (Mhdi.2000.p.5) .

وهي أيضا : وصف وتفسير الظواهر وقياس التجربة الفنية بواسطة العلوم الأخرى مثل (علم النفس وعلم الاجتماع وعلوم مماثلة) تتشابك في خطوطها ومناهجها ومدلولاتها مع الجمال. Eyd 1990.p.10)، والجمالية هي ذلك التحدي الدائم لمعتقداتنا حيال الفن، ليحتم علينا البحث عن الشواهد الجديدة التي ترتبط بدراسة فلسفة الفن بين خبرة المنجز ونقده وقياس تجربته وعلاقتها الموضوعية بقيمة الإنسان ونمط التعبير. (Eiwad.1994.p.19)

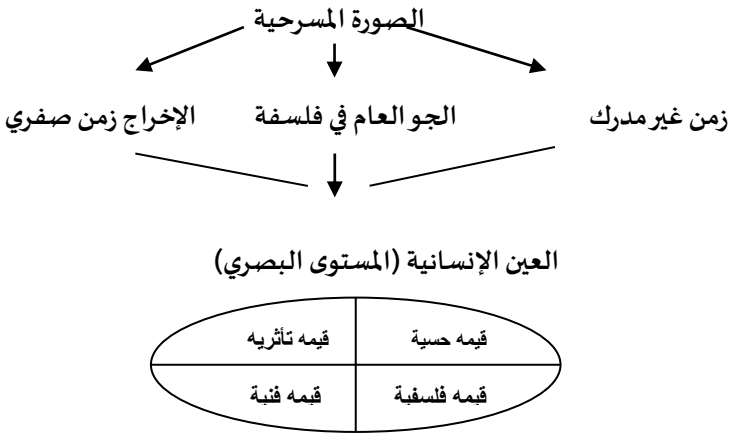
وتعرف **الصورة الجمالية** إجرائيا: وهو جوهر متخيل بالفكر ويتم لها قيم في التنظير، ولا يتم إدراك الصورة الجمالية إلا بالوجود والفعل وتستحصل وفق سلسلة من المرجعيات الذاتية للنفس والعقل البشري الذي يرجع كينونة والحضور المعرفي للفن وإدراكه من الكل المتحرك المتوالي الذي ينتج المعنى المتحقق من المنجز الفني.

الإطار النظري

المبحث الأول : إنتاج الصورة الفنية إخراجيا في المسرح:

باتت جميع الأفعال البشرية المنتجة بطريقة قصديه معرفية صورة، وهي تنتج لغرض ورسالة،وتستخدم في أحيان كلغة تواصلية لإدراك أمر معين، وتشتغل جميع الإرادات البشرية(الفكرية والتعبيرية) في إنتاج وصناعة الصورة بأنموذجها الفني الذي يشكل بعدا لعلامات مركبة وليست سطحية لكي يتم تفسيرها وفقا لأكثر من مدلول ومعنى ومرتكز ومعيار.ويركز المسرح في عمليات تواصله في مسرح ما بعد الحداثة على المستوى البصري دون السمعي ذلك لان سرعة التلقي والاستجابة الحسية والمعرفية والتأثيرية باتت تتلبس في كيان المتلقي أكثر من الأبعاد التثاقفية للعقدة اللغوية السردية التي انفتحت على التأويل والتركيب والاحتمالية التي تحتاج زمنا أطول من تأثير الصورة الجمالية في العرض المسرحي.

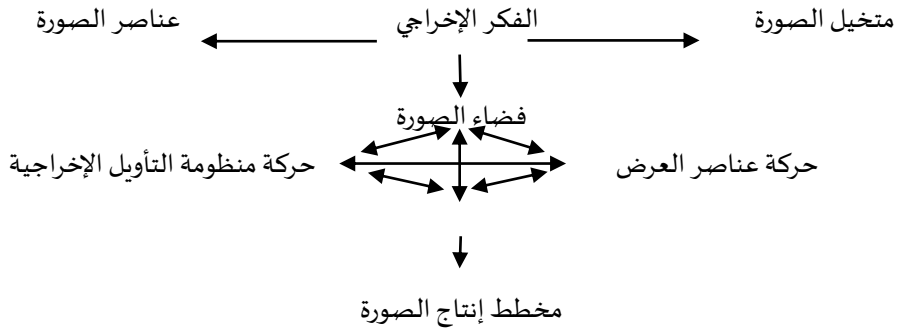
إن العلاقة بين العمليات البصرية والعمليات النفسية والعقلية تخضع لارتباطات مباشرة بين المنتج الصوري وبين العين ومستويات التعبير ومستويات التأثر في مسافة إيقاعية واحدة لا يوجد مفقود زمني فائض في مستويات اللحظة الجمالية المعلنة في العرض وكما يلاحظ بالمخطط التالي:



مخطط رقم 1

إن لكل لحظة مسرحية صورا مسرحية متعددة في بعض الأحيان تكون أحادية قصديه ترميزية أو تكون بمستويين أي ثنائية البعد أو ثلاثية لكنها ترتكز على معنى واحد دون التشتيت في إدراك الصورة الجمالية المنتجة، وتعتمد المنتجات الإخراجية للصورة على أبعاد فلسفية فكرية تخضع المستلزمات المسرحية للاشتغال في إنتاج وصناعة الحركة المسرحية وان الصورة هنا ليست ثابتا للفكر بل إن المتغير الديناميكي المتوالد يخضع الفكرة كحامل ايجابي لمتواليات صورية وسلسلة مسرحية حديثة من الوقائع تنتج قيمة للحركة المرتبطة بالفكر، فالإخراج هنا هو مايسترو إيقاعي للحظات الحركة التي تؤكد قيمة الصورة المنتجة وتعلنها منتجا جماليا جاهزا للتصدير مسرحيا.

فالحركة المسرحية هي أساس المتغير الأول الذي يحرك سكون الثابت ويبدأ في توليد الجمال المسرحي "إن أهمية مسرح الصور تكمن في قدرته على تكثيف مدارك المتفرج الحسية، وهو مسرح يؤكد نسقا لشفرات إدراكية حسية راقية له مستلزمات معينة ولتوصل إلى حل هذه الشفرات فعلينا الدخول إلى العوالم الحسية السامية التي يسعا إلى تقديمها مسرحيا"(See: Marquina, 1994, p. 18),فالصورة والحركة هما العنصران المهيمنان على الفكر الإخراجي في رسم هندسة جمالية للفضاء المسرحي المستند لايدولوجيا تنظيريه تتبع المحرضات القصدية للتعريف بالإنسانية في جانب منها وفق المنتج المسرحي.



الصورة الجمالية المتحققة

مخطط رقم2

وتعتمد بناء الصورة على مستويات ونظريات الشكل والمقاربة بوصفهما الدعائم الأساسية للإنتاج الصفري الغير خاضع لمرجعيات ثابتة،فالنظريات الشكلانية هي توصيفات أساسها المستوى البصري الخاضعة لحدود المنجز دون مرجعياته، في حين إن النظريات المقاربة هي المتشكلات المعرفية التي تقترب أو تحايث المعنى بوقائعه المنطقية دون أي استدلال مشابه أو متعارف عليه مسبقا.

"إن الصورة الفنية تكون هي الدال والمدلول وتعاود الإحالة إلى ذاتها باستمرار. وهي إذ تشير إلى العالم فتعود مجددا إلى ذاتها لتتوالد"(Mazuz, 2014, p. 25),وتعتمد إنتاج الصورة في المسرح من خلال خصوصية وإستراتيجية الفكر المكون لأبعادها خاصة عندما يكون الإخراج المسرحي هو الإرادة الفاعلة والطاقة المحركة لمتواليات النظم الصورية في فضاءات المسرح وتنتج هذه الصور قيما متعددة أهمها:

1. المنتجات الإنسانية التي تتضمن قيمة الحدث والمعنى والمستوى التعبيري.
2. المنتجات الجمالية وفيها تتضمن الموجودات الفنية والإيقاعية الحسية في نظم ونسق فلسفي مثالي.
3. المنتجات المسرحية وتتضمن حداثة وأصالة التوظيف للعناصر والأسس الفنية والإخراجية وتؤكد أحقية الحضور الإخراجي للنظرية المسرحية.

إن تداخل الفنون الأخرى كالفنون التشكيلية والفنون الموسيقية وفت التصميم والفن السينمائي وغيرها قد دونت هرمونية لإنجاز الصورة المسرحية من خلال مايسترو العرض وهو (الإخراج المسرحي) وهو المعادل الموضوعي بين الفكر والتخيل وبين مقاربات الفنون في المسرح، إن النص البصري هو نص إيقاعي له نبض خاص يؤكد قدرات المتغير لاكتساح أساسيات الثابت.

إن الثوابت هي مرجعيات أكاديمية وأولويات لا يمكن من خلالها إدراك حقائق المسرح فليس دراسة عناصر وأسس وتاريخ المسرح العالمي وحده يكفي للابتكار المسرحي بل الاستحداث الإبداعي للفكر الإخراجي الغير متأسس من مرجعيات متعارف عليها مسبقا من وقائع سابقه بالالتقاط المحركات المختلفة الخالقة

لتجربة من العلوم الطبيعية أو الانثربولوجية أو الشعائرية أو الأسطورية كمؤسسات ميتاسريالية للواقع الثابت وإنتاج الصورة المسرحية المتغيرة والمبتكرة الأصيلة.

"إن الحدس هو القدرة والقوة الخالصة والخاصة في تأسيس الصورة الجمالية وهي تسمى(العضوية) لما تحمل من مقاربات متعددة دون اجترار لأبعادها وتشترك هذه الصورة مع مثيلاتها بمستوى التأثير المباشر مابين(الصورة تفكر) و(الصورة جسم)"(See: Edmond, 2013, p. 136).

وتخضع الابتكارات الإخراجية ما بين (الفكر . الخيال) و (النظرية . الإخراج) أبعادا أساسية لتوليد الطاقة وتحريك المحركات المسرحية بإنتاج الفعل والحركة ولهندسة الصورة وإنتاج المعنى الذي يلخص تجربة إنسانية خالصة ومبتكرة ما بين الحس الفني الخالص والمنجز الجمالي الخالص، هذه الوحدات المعرفية تظهر عمقا إستراتيجيا معرفيا مدركا في الفضاء المسرحي حين تخضع الوسائل المسرحية لإعادة تأهيل المعادلات وفق منظومات غير مترابطة علميا أو فنيا أو تاريخيا في توصيفات حياتية غير خاضعة لزمان ما أو بيئة ما لتعمل وتستحدث عوامل حضورها الإنشائي في منظومات أخرى لا تتبع النسق الأول التابع لها لتكون في حدود معرفية فلسفية فنية مسرحية أنتجت ما يعرف بالصورة المسرحية الجمالية المبتكرة الخالصة.

"إذا كان الفن اقدر على التعبير فالفلسفة اقدر على التفهم، وان عدة الفن البصري الصورة، وعتاد الفلسفة المفهوم، وبينهما تخوم غير مستكشفه لا حدود مرسومة لها. الشيء الذي يجعل المتأمل يمر إذا تملك العدة الفكرية الضرورية منه إلى الآخر بطريقة يسيره، فحين يملك الفيلسوف التصور والفنان الحدس والخيال فكلاهما في هموم مشتركه في البحث عن المعنى والإنتاج الجمالي في الصورة المتحققة"(See: Mazuz, 2014, p. 104),إن التفكير الفلسفي في المعنى الصوري للمخرج يجعل من حصيلة الأبعاد الزمنية والمكانية المكثفة في اللحظة المتجسدة أنموذجا معرفيا يفوق ما يعلن في المستويات السردية، خاصة عندما تتشارك العديد من المستويات التكنولوجية والعلمية والنظريات الفيزيائية والمركبات المادية والتشكيلات اللونية في مساحة واحدة ولحظة واحدة هي اللحظة الفاصلة ما بين طبيعة الواقع العدمية وطبيعة الفن الميتافيزيقية في منظور المنتج الصوري الذي يختزل العالم وما يدركه الإنسان في حدود الرؤية المختزل بالصورة المسرحية الآنية.

"ينظر إلى الصورة الذهنية في نظرية الوظائف بوصفها استنساخا يكاد يكون مطلقا لإدراك حسي، إن لم تكن استنساخا لإحساس. ذلك إن الصورة تتقابل بوصفها ظاهرة مرتبطة بالحواس مع المفهوم الذي مصدرة الفكر. إن أسبقية المفهوم تدفع إلى وصف الصورة واقعه نفسية يكون موقعها في الحياة الذهنية تابعا للنشاط الفكري"(See: Viktorov, 2015, p. 51),إن المحرك المعرفي في فكر الإخراج المسرحي يسعى دوما وبشكل مستمر في مسرح ما بعد الحداثة إلى تكوين منجزا مستقلا من أي أيديولوجيات سابقة يتأسس من تفلسف معرفي خالص وينبع من فنان مسرحي منظر في الفضاء وفق معايير مطلقة تخضع المنجز لحضور متفرد ينتج عرضا صوريا له أبعاد مختلفة في الحضور والتلقي وله خواص مختلفة في التوظيف المسرحي.

"إن ظاهرة الصورة وإنتاجها الفني نكون أمامها في حاله ذهنية انفعاليه عاطفية قد تختلف من الناحية الانطولوجية حتى عن كل الحالات المرتبطة في بنيتها، فهذا يغير قدرة الصورة ليس بنقل المعلومة والمعنى فقط كلغة متبادلة، بل ترتبط بالفعل المرتبط والمتضمن بحضورها الاستثنائي وهي تجربة مرئية للفن التي تختلف عن التجارب الحياة الاعتيادية"(Edmond, 2013, p. 405).

فالعلاقة المتوائمة بين الصورة والفكر هي محصلة تستعيض عن علاقة الجمال بالإخراج المسرحي وهي ذاتها فالأولى تعتمد الحضور الفعلي للمنجز المسرحي فنيا والثانية تعتمد بنية العلاقات بين وظيفة الإخراج المسرحي وقيمة الوظيفة الفنية جماليا.وقد تتباين المنتجات الصورية في الإخراج والفكر المستحدث لركائزها فمنها من يعتمد المرجعيات ومنها ما يعتمد البيئات ومنها من يعتمد العناصر الفنية ومنها من يعتمد على الوقائع والظروف ومنها من يعتمد التجريب ومنها من يعتمد على الصورة ذاتها.

والصورة بأبعادها المعروفة تعتمد الإظهار وهي ثبات حقيقي معلن فلا تحتمل الشك ولكنها تحتمل التأويل، وان المجال التصوري لصورة المسرحية لا يتسع لبعد معرفي واحد أو ثنائي فهو إحالات دائمة في التحليل والتفسير، بيد إن الأكثر قيمة في الجمال هي تلك الصور الخالصة في الجمال وللجمال وهي التي لا تنبع لضرورات نفعيه أو قصديه النفع ماديا بل هي تلك الصور المسرحية التي تستحدث صناعتها من متغير في كروسومات وجزئيات الحالة المسرحية المتعارف عليها وان هذا المتغير الجيني التام لا يفقد الجنس المسرحي حضوره المتعارف عليه بل يظهره بشكل كان غير مألوف ولا متداول يظهر قيمته بوجوده ويظهر غايته بتأثيره ويظهر عبقريته بصوره الفنية والجمالية "إن ما يدعى الفكر الجديد هو بلا شك اللا مفكر فيه الأبدي للصورة.....قوة الصورة تتمثل أيضا في قدرتها على تحقق ما يمكن الإصلاح عليه بالتناهي، فهي تعزيز لاتجاه الفنان في تكوين الصورة"(See: Mazuz, 2014, p.160).

"إن الصورة هي أكثر من مجرد مثير بصري وهي شيء آخر في الوقت ذاته، إنها لا تكفي بآثاره انتباهنا بل تجنح لخلق دلالات، إنها رمز"(Victor, 2015, p.60).

إن الخلاصة الحقيقية للفكر الإخراجي في المسرح تنبع من إنتاج خالص للمدرك التخيلي للمحتويات التي تتضمنها الحدود المعرفية للصورة المتخيلة وهي تأخذ المساحة الكافية للناقل الحرفي من تلك المحتويات الصورية الذاتية لتعلن نفسها عبر اللا متوقع البصري في قيمة صورية لاشتغال العناصر الأكثر حظا في خصائص الفكر الإخراجي لإنجاز الصورة المسرحية جماليا في تجسيد للفكر وتحقيق للرغبة الجامحة للتعبير.

المبحث الثاني : مرجعيات الصورة الجمالية بين الثابت والمتغير

تتمثل أولى اسس الصورة الفنية وهو الفكر والتأمل وهما المفهوم الأولي للمرجعيات الفنية والمسرحية وان وصف (هنريك بركسون) لفاعلية الحدس بمسمى (الديمومة الخالصة) أنموذجا لإنتاج الصورة المسرحية الخالصة "فالمادة والزمان والحركة هي أشكال مختلفة فيها تتصور الديمومة، ولا يمكن إحراز المعرفة بالديمومة إلا بالحدس وهو إدراك خالص للفعل المتجسد"(Bergson, 2015, p. 6).

ونرى هنا لا يمكن أن تبتعد المرجعيات الصورية في الفن عامة والمسرح خاصة عن العلوم والمعارف الإنسانية لما تحتويه تلك الصور على عناصر مهمة في إنتاج الطابع المثالي للصورة، فأن أولى مرجعيات

الصورة المتجسدة في الذهن الإخراجية هي الفكرة التي تحتاج إلى قاعدة علمية تكوينية لتحقيق وهي تنظير الفكرة ولأجل تحقيق هذه الصور نحتاج آليات إنتاجية للعناصر المسرحية التي تؤول بالثابت المدرك تخيليا إلى متغير مدرك جماليا في المنجز الصوري الخالص، "فالفكر حين يروم معرفة الواقع إنما ينظر إليه على انه متغير ومتطور وعلى انه يتجسد في ظواهره المفردة العينية والمتفاعلة باستمرار فيما بينها، وهو مع ذلك ينصاع للتجريد العقلي والتنظير على أن تكون التصورات والنظريات التي تختصره قابله للتبدل ومرنه تتقن الحوار مع الوقائع وما يعتريها من مفاجئات"(Atiyah, 2010, p. 25).

إن الأبعاد التجريبية للنفس البشرية هو الانطلاقة الأولى للحركة وفق الإرادة بوصفها المصدر الأساسي لطاقة العقل ومحركاته وهذا ما يجعل المرجع الثاني للصورة الجمالية هو انصهار الظاهرة في النفس والعقل البشري بإضافة المتصور الذهني للمتصور المعرفي للعلوم لكي ينتج علاقة تخيلية للمدرك الذهني وتحويله إلى مدرك صوري في المنجز المسرحي.

فالإخراج المسرحي ليس احد الوظائف التابعة للمنجز بل هو يعتبر المحرك الحقيقي للغايات المسرحية، فبعد انجاز النظريات الأساسية للإخراج المسرحي وجد المسرح إن المنجز الصوري إذا أراد الوصول إلى المستويات الجمالية المبتكرة فعليه أن ينشأ من أرضية صفرية حدسية نابعة من الفكر المبتكر في خصوصية تسعى لتفكيك الشكل والمنجز سواء كان دراميا أو حدثا لسيناريو معين ويجعل منه قيمة جمالية في محتوى الفضاء يعتمد العلم والابتكار في انجاز الفن والجمال.

"إن العلوم الإنسانية على اختلاف اهتماماتها ومناهجها إنما موضوعها واحد هو الواقع الإنساني وقد صيغ في موضوع محدد ومنهج خاص ذلك إنها تقدم الفعل على المنشأ والجهد الكلي على الأنشطة المتباينة"(Atiyah, 2010, p. 106).

ونجد سمة التقليد أو التأثير أو اجترار أو استحداث الصورة المقترنة بوقائع حياتية تظهر موتا سريريا للصورة مسرحيا وتؤكد خروج الصورة من حدودها المعرفية إلى الحدود التقليدية وتظهر كلاسيكية الإخراج من حيث المنطوق الفكري إلى المنطوق الوظيفي لتعلن نهاية للعرض قبل البدء في تلقي قيمه.

"يجب أن تتحرك تجربة الحياة التأملية التي تنتج استمرارية تاريخ الحياة من خلال فهم الذات نفسها على إنها مرحلة من مراحل التفسير والتي تستطيع الديمومة والتواصل مع الذوات الأخرى"(Habermas, 2009, p. 151).

ويرى الباحث إن التفسير الأيدلوجي للذات الإخراجية تستند إلى مستويات مفتوحة للتاريخ النفسي للبشر والعوامل الخارجية التي أثرت فيه وبين المستويات الذاتية للإخراج وهي التي تتحكم في هذا التفسير للنمط البشري وتعتبر نماذج معرفية خارج حدود الواقع الحياتي المعاش ولكنها مرجعيات جوهرية في صناعة الصورة مسرحيا خاصة عندما تهيمن النظرة المأساوية أو التشاؤمية واقعية المبدأ الفوضوي الحاصل في البنية الاجتماعية والبشرية التي ما تلبث أن تهالكت دعائمها في مستوى الفوضى والعدمية.

فبناء الصورة فنيا في نظام ونسق معرفي هو حالة تناقض للتفسير والفكر الحاصل في المسرح البولوني خاصة عندما تتحرك جميع المدركات الإخراجية باتجاه العدمية ولكنها تتحصل قدرات تنظيمية في هندسة الفوضى مسرحيا، ان هذا التناقض بين عمق تأليف الصورة وبنيتها المركبة والمعقدة فنيا والتي ترسم

صفرية الحياة وخطها المميت باتجاه فعل بشري لا يفسر تهالك مستوياته النفسية والاجتماعية، هذا التفسير هو احد أهم مرجعيات تحديد هوية الصورة المسرحية وعمق إنتاجها في الإخراج المسرحي لمسرح ما بعد الحداثة.

"إن العقل بوصفه وحده واحدة قائمة بذاتها يتصل بأسلوبية الحياة التي تعبر عن التفسيرات العقلية للضرورات النفسية، وان الأسلوب والمنطق العقلي هو المبرر المنطقي لأسلوب الحياة التي تتبعه البشرية"(See: Adler, 2009, p. 75). وتنتج هذه العلاقة مرجعا لهما في تحديد بنية الصورة وبناء معالمها وفقا للفعل، "والفعل هنا سمة تواصلية تأخذ شكل التفاعل على أساس التوقع السلوكي للحدث ما بين إنتاجه وبين الرد علية وتستمد هذه الأفعال إرجاع الأحداث إلى المستويات النفسية والإدراكية في مستوى التفاعل والاتصال والتواصل"(See: Habermas, 2009, p. 160).

"إن فكرة الحرية هي برهان لرفض الثبات وإدراك الحياة والوجود بالمتغير، وان القوانين العلمية مجرد فروض ذهنية...وان إدراك الوجود والبرهان عليه هو في تغيير نظم القوانين وطبيعتها في أيدلوجيا الفعل الخلاق"(See: Navadi, 2009, p. 68).

"إننا إذا ما فكرنا في الارتقاء الإنساني بوصفه عملية من التعقيد، أصبح من الواضح إن هذا الارتقاء يعني الإفراط في الحساسية المتزايد وهو ميلا متزايدا لإبصار المعنى"(Wilson, 2009, p. 72).وهنا إحدى أهم المرجعيات للصورة الجمالية، فالمعنى ليس ذلك السطح المباشر الذي نتلقاه لحدود الرؤية لما تحتويه الأبعاد والكتل والمساحات والبؤر والألوان والتعبير ولكنها مجموعة العوامل والمعلومات والمعاني الأكثر عمقا والأكثر دقة وصولا إلى شبكة معرفية من المفردات التي تشكل الفينومينات جزئيات باتجاه العلامة المعرفية الكبرى وهي الدال الأهم لولادة وإدراك الصورة المسرحية في مستواه الجمالي.

المبحث الثالث: الصورة الجمالية في مسرح تادوش كانتور

اتسمت صفات المسرح البولوني عامة وخواص مسرح(كانتور) خاصة بالطبيعة الفلسفية للفكر الإخراجي وإنتاج الصور بطابع طقسي أو أيديولوجي أو جمالي خالص وهو مساحة في المعرفة المسرحية حدد معالمها (كروتوفسكي . يوجين باربا. (وأتممها) جوزيف شاينا.وتادوش كانتور)، إن النزعة المتبعة لهذا النموذج احدث منعطفا مهما في المسرح خاصة عندما لم يمتلك خصوصية بيئية محلية أو أوربية صرفة بل احتوى قيمة شمولية للإنسان في أي زمان وأي فرضية، لمساحة مكانية فهو المساحة المناسبة لإسقاط الأورام التي استفحلت في الوجود البشري وما كان للممثل وهو العنصر الجوهري الأساسي الذي يقود الفكرة والأداة في لغة الإخراج فكان له الدور الأهم في المسرح البولوني لسرد الصورة الجمالية بلغة أسطورية أو شعائرية أو أيدلوجية تتأسس من بعد أسطوري أو من بعد صفري حسب مفهوم(كانتور)، "إن المؤثرات الحاصلة بالتخلف الحضاري للعوامل السلبية الرائجة في المجتمع المتحضر أوعز عنفا وتطرفا وتباينا في المفهوم البشري وان التقزز من هذه الظواهر سمة للتطهير وان التكيف مع الواقع سمة للموت الإنساني ألسريري للبشرية"(See: Ennz, 1996, p. 436).

ويعتبر(تادوش كانتور) احد الأساليب المهمة في إنتاج الصورة الجمالية بمستوى لغة الإخراج وهو تفكير تقدمي لحداثة الأسلوب في دراسة السلوك البشري، وقد ارتكزت عوامل التأثر والتأثير تلك الفوضى العارمة

التي أحدثتها الحرب العالمية الثانية والتي جعلت من فترات الطفولة والصبا لأنموذجنا ومساحة تراكمية لطابع نفسي وسلوكي اخذ الفن المسرحي وسيلة وغاية لأداء أفكار تناقش أيدلوجيا الوجود ومعناه من خلال الموت وانطلاقة الفعل من مسرح الموت، ويعتبر(كريكوت2) المساحة والفضاء المناسب الذي أنتجته أفكاره الجامحة اتجاه لعنة الوجود خاصة إن الحقيقة الملموسة هنا هي الحركة والجسد في التجسد والأداء كلعنه غايتها التحرر."إن المسرح السردي الذي أطلق عليه(مسرح ما تحت الأرض) جعل من (كانتور) ينظر إلى الأعماق البشرية كونها باتت ملعونة وان المسرح الأوربي هو موت للوجود وان العودة كانت من تلك الشقوق التي أحدثها تحت الأرض(See: Kazem, 2013, p. 83).ويعتمد هذا الفكر المسرحي على "مفهوم متعدد المعاني بوصفه يتسم بالشمولية وفق مستوى الجوهر أو الأسلوب"(Kosovic, 1994, p. 16).

فالمنطلق الأساسي لفكرة هو المبدأ السريالي والدادائي الذي حرره من أي مرجعيات أو قيود وألزمه البحث في أعماق النفس وأغوارها بطريقة تجعل الرعب أو الصدمة قيمة للحدث المجرد، (كانتور) يجعل من الصورة تأملا فلسفيا فهي لا تحمل نسقا معرفيا متداولا فهي صورة خالصة من شمولية زمكانيه للواقع البشري الغير مكتشف في الواقع ذاته فالصفرية هي مفهومه الحر لإنتاج الأفكار، ويعبر عنه (كانتور) "بأنه الإطار الذي يحتوي تعبيرات غير محسوسة أو ملموسة، فهو النقيض لحالات الدمار التي علينا أن نبدأ من النهاية أو العدم والصفر هو إعادة السكون أو الموت للجسد الآدمي والانطلاقة من جديد"(See: Kosovic, 1994, p. 17), فالفكر الجدلي هو المساحة للغة الإخراج لدية وهنا مبدأ الرقابة الإخراجية واضحة لدية في اشتغال عروضه المسرحية فهو متواجد دوما في العرض محركا تارة للكتل أو قاصدا نمطا سرياليا من الحركة القصدية محاكيا ضامرا لكل الحوارات والصخب والأصوات التي تعزف إيقاعا صوتيا يشكل هرمونية بين الصوت والمؤثر الموسيقي وبين الصوت البشرية ليس بنسق سمعي منتظم بل بنسق سمعي مدرك للغة الإخراج المتحكمة المتسلطة في مفهوم الإخراج المسرحي لدية. "إن المهارة في إنتاج الأداء يجعل من المستوى الفيزيقي والروحي صفة سايكلوجية لبناء الحدث واستخلاص المعنى ويتحقق المدرك من مستوى التفسير لايدولوجيا الصورة المنتجة"(See: Barba, 2001, p.87).

ولعل الصورة المستوحاة من المسرح الصفري تشتغل على الحركة الترميزية المتشكلة من عدة علامات مركبة لا تخضع لنسق متآلف بل تؤسس لذاتها نسقا معرفيا يتم التعامل والتواصل معه وفق الشفرات اللغوية التي يؤسسها العرض دون أي قيمة للحدث بل للفعل المستحدث في صورة اللحظة المتجسدة "إن الممثل عندما ينطق بالحوار فهو يستخدم الجسد للإشارة...وان النطق بالجسد لا يشكل معادلا موضوعيا للنطق بالحوار، فلإيماءة باليد والوجه والأطراف السفلى تثبت معنى الملفوظ الحركي"(See: Aston, 1996, p. 164).

ويرى الباحث إن كل ما يفعله ويعمله(كانتور) في صناعة الصورة المسرحية هو استعادة جمالية للغة الإخراجية في محاكاة المدلولات الإنسانية ليس بطابعها المباشر أو السطحي وليس بأحادي البعد نفسيا كان أم اجتماعيا أم فكريا بل هو يخطط لتداخل تلك المستويات في طريقة أسلوبية تحمل مدركات حرفية (سينوغرافية) تجسد دلائل المفهوم الإخراجي وتحدد عمق وتأثير المنتج الصوري، إن الخوف والرعب والموت إحالات نفسية تهيمن على سوداوية التعبير وان المنتج العبثي أو شبه العبثي من حيث الأسلوبية الحديثة

والدرامية المشفرة تجعل من مواجهة العدمية والفراغ والسوداوية نمطا لإدراك الوجود فالمحرك للأفعال ليست الأجساد ولا التمرد ولا الاعتراض التعبيري وصرخاته المدوية بل هو إرادة تنتفض من أنقاض الفكر الإنساني وتحاول إعادة الوجود البشري بعد تهالكه. وتهيمن (الاستعادة الفنية) نمطا لخواص لغة الإخراج وبنية الصورة المتجسدة وان "مجموعة المفاهيم والنتائج العملية التي تحتوي مسرح (كانتور) تؤكد بأنه مسرح ليس له نظاما مغلقا أو نهائيا، بل يمكن تميز المفاهيم والأسس بين مستوي (الثابت والمتغير)، فهو مسرح يتغير وفقا لنشوء الفكر الجديد بعيدا عن الثوابت التي يمكن لمسها من العروض السابقة "(See: Kosovic, 1994, p. 49).ويعتبر المكان في مسرحه المحتوى الفلسفي للصورة المسرحية وهو قيمة فنية تشكيلية سريالية بحد ذاتها لاكتشاف القيمة الإدراكية والجوهرية لنسق الصوري المنتج، فالفن المسرحي برأيه "يقع بين (السينوغرافيا والإخراج) وهو اقتحام واعي بالتشكيل لمفهوم الإخراج المسرحي من تحديد الأدوات والمفردات تحل محل النص كحدث وتحتوي لغة العرض ودلالاته"(See: Kazem, 2013, p. 85).

إن الفكرة المسرحية التي تتأسس منها لغة العرض لديه تبدأ من المستوى الصفري في مفهوم مغاير لما يحدث أو يستحدث وهو انتقاله مفاهيمية في الأسلوب الإخراجي تخضع العناصر الإخراجية للوسائل التجريبية والتجريدية في تحديد الاشتغال وإنتاج الصور المتجسدة في الفضاء، وتخضع الوسائل والمرجعيات الخاصة في مسرحه إلى البساطة في توظيف المفردات والكتل بطابع يبتعد عن الإيقونات والإشارات والرموز فهي بنيات مادية تأخذ مساحة في الصورة لتجسد المعنى حين تكتمل الأفعال المتجسدة من الممثل في ذات اللحظة إن فنه هو "فن تصويري تجريبي ينهض ضمن إطار تلاقح البنيوية والسريالية والدادائية والهابينغ المتجسد في النمط السينوغرافي"(Al-Takamji, 2011, p. 108).

وتعتمد الوسائل والمستويات البصرية المرتبطة بالمستويات والوسائل الحركية من متناغم إيقاعي خاص يخضع لسلطة الإخراج وهو يتخذ من وجوده في عروضه قيمة تغريبية لكسر الحائط الرابع أو التعاطف أو التركيز في تعبير الممثل بل جعل من الوسائل البصرية فكرة تترجمها الوسائل الحركية في مستويات الصورة المنتجة في عروضه المسرحية.

إن مسرح (كانتور) يظهر عمقا حرفيا لفكر إخراجي له مساحته التي تستوعب الوجود البشري بشموليته الذي لا يخضع لزمكانية معينة، ويعتبر الفن البصري هنا نمطا بارزا في تشكيل التعبير وهو ستراتيجية مفهوم المكان الذي ينتشله من واقعيته إلى مستويات الفكر والتخيل والاستدلال.

إن الصورة الجمالية المنتجة في مسرحه تؤكد استقلاليتها من كل المرجعيات الأسلوبية والمعرفية وهي لا تخضع إلا ثابت أو قاعدة يمكن التمييز فيها بأسلوبيته فهو يتخذ من الغموض والعمق البشري والمفهوم الصفري حاله من الإشكالية المعرفية المتغيرة دون التقليد أو التكرار رغم إن هنالك مفردات مادية تتكرر أو تعتمد الثبات في الحضور بعروضه المسرحية ولكنها تكون معدمة التشابه مهمة التواجد تحتاج إلى استكمال العناصر في الصورة للولوج إلى المعنى المتسق في ثيمات الإخراج المسرحي، فلا تشكيل للمادة ولا محدودية في الاستخدام فهو يستخدم الابتكار في صناعة آلات غرائبيه الشكل بمسميات خاصة مثل (آلة العذاب. مصيدة الفئران. سرير الموت. سرير المهد) وهي استعارات ترميزية لمحتويات الصورة الخالصة والتي تحتوي المعنى الخالص في الوحدات المشهدية.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

1. الصور الجمالية في الفن والإخراج المسرحي حالة فكرية تفلسفيه لأسلوبية تجعل من الوظائف تتحرر من مستواها الواقعي إلى مستواها الجمالي.
2. الصورة الجمالية أساسها الحكمة في التصور المنطقي والخيال هو الجوهر الذي يجسد تحولها من حالتها الذاتية إلى حالتها الموضوعية في سياقات العرض المسرحي والتي تعطي للجمالية حقيقتها التنظيرية والمعرفية في الفن.
3. المتغير هو الحالة الجمالية في الفن المسرحي المتباعد عن كل التابوات الأسلوبية التي تريد أن تحرر الفكر الإخراجي من واقعه التقليدي إلى واقعه الجمالي من خلال إنتاج الصورة الجمالية.
4. الثبات هو قاعدة انطلاق المخرج لاكتشاف الذات من حقيقتها الفنية إلى حقيقتها الجمالية الخاصة.
5. تاوش كانتور فكرا إخراجيا مبتكرا في إنتاج الصور الجمالية من خلال منق فكري غي هجين يعتمد الابتكار في مسرحه التشاؤمي (كريكوت 2).

اجراءات البحث

مجتمع البحث : تحدد مجتمع البحث بشكله العام بكل عروض المسرح البولوني عامة وعروض مسرح (مسرح كانتور) بصورة خاصة وتم من خلالها انتخاب عينة البحث للتحليل

عينة البحث: من خلال الموضوعة المستخدمة والخاصة بدراسة الصورة الجمالية في الإخراج المسرحي قد تحددت عينة البحث من خلال الأنموذج المتخذ في العنوان، وقد اعتمد المخرج (تادوش كانتور) أنموذجا لعروضه المسرحية في دراسة القيم الجمالية للصورة، وسوف يتخذ الباحث من مسرحية (موت الفصل الدراسيDead Class) التي أخرجها عام 1975 عينة تحليلية لدلالات الصورة وجمالياتها ما بين الثابت والمتغير، وقد تم اختيار هذا العرض للأسباب التالية:

1. بوصفه من أهم عروضه المسرحية حسب كل الآراء والمصادر التي تحدثت عن مسرح (كانتور) لما يتوفر فيه من خصائص مهمة لمسرح (كريكوت 2).
2. توفر العرض في شبكة المعلومات العالمية (الانترنت) من القناة التلفزيونية البولونية وبجودة عالية.
3. التعرف على الحقائق لأهداف ومتطلبات إشكالية البحث وموضوعاته.

تحليل عينة البحث:

(موت الفصل الدراسي Dead Class)

إخراج تادوش كانتور1975

زمن الغرض 1:30:11

(تعددية الصور وجمالياتها في فكر العرض)هكذا من الشارة الأولى التي أحدثها العرض بصدمة من دخول المتفرجين تحت الأرض عبر مدرج نازل إلى المساحة المفترضة، قد شكلت بعدا استفزازيا مابين تواجد المخرج كوسيط متحفظ بين ماسحة الفرجة ومساحة التلقي.

(الصور الجمالية الأولى): محتوى سينمائي متعدد الأبعاد في مساحة الفضاء، صوت يصاحب الكتل لتراتيل سمفونية مع إيماءات موحدة لمجموعة الممثلين اللذين يجلسون في الفصل الدراسي الميت بأجوائه

وتعبيرات الممثلين الظاهرة عليها الشحوب والاصفرار وعدم التعبير وفتح العينيين دون أي تأثير أو تعبير لهذه الأصوات أو حتى في حركات الممثلين الدالة على الموت وليس الفعل.

الفكرة الأولى: ولادة معرفية ⟷ موت إنساني

هذه الثنائية المتقاطعة في محتوى الفضاء تعطي زيادة إدراك الجو الداكن التي أحاطت بجو الفرجة وقد وضعت الكثير من المفارقات مابين الوظائف الدلالية لسينوغرافيا العرض وبين الثبات المنطقي لتوظيف تلك المحتويات والموجودات وكما يلي:

الثابت المفترض: شكل العرض واستهلاله الذي كان بمثابة إيقونة لفكرة تقليدية في تقديم العرض.

المتغير: وجود المخرج كوسيط فاعل ومؤدي غير نمطي يضفي ترقبا بين انطلاقة العرض وجلوس المتفرجين.

الثابت المفترض: شكل الكتل وما تعبر عنه كموجودات أشارية لل:

مصاطب الجلوس التي تعطي فكرتين الأولى(كنيسة أظهرت مدلولاتها من خلال نمط الأزياء وعمر الممثلين) والثانية (المصاطب المدرسية من خلال إشارة المجموعة التمثيلية كدلالة إشارة الاستئذان في الوقوف والتحدث أو بداية الفعل)

المتغير: نمط التعبير الذي يعكس حالات الإدراك الأولى لاحتواء الشكل ومدلولاته من خلال تعبير الوجه ذات دلالات الموت واقتران الدمية ذات الأعمار الصغيرة بالأجساد المؤدية التي تؤكد لعبة الفكر الإخراجي على النمط التقليدي للحركة والفعل ما بين المستوى المنطقي الفني الذي تفترضه الأبعاد ألتوصيفيه للشكل وبين المستوى المتحرر في بناء الصورة التي تحكمت فيها المنطلقات الصوتية والأدائية الجماعية التي لا تتميز فيها الأجساد الذكوريه عن الأنثوية إلا في سمات بسيطة في التشريح الجسدي مما يجعل من الشكل أو الصورة المستوى الأولي الفاعل في تأكيد فلسفة الفكرة وبوصف الصورة نناج معرفي يمكن من خلال الشكل العام للحظة الجمالية من تأكيد حضوره المعرفي المركب والعميق

الكتل ⟵ الجو العام ⟵ فلسفة الإخراج ⟵ غرائبيه الفعل

اشتغالات الفكر الإخراجي بالعرض:

تتحرك مجريات الأحداث بشكل استفزازي لفكر التلقي وفق سلسلة من الصور المتراكمة المتفقة في المستوى النفسي والانفعالي والفكري في بوصلة أشارية واحدة تحددها أيدلوجيا الفكرة إزاء ما وصلته البشرية تحت ظروف الحرب أو الاستهتار بالمصير البشري والذي أوصل الإنسانية إلى موت سريري يحصده بنظرة تشاؤمية للقادم الزمني.

ويتحرك العرض بعيد عن جميع الدلالات الثابتة التي يمكن أن ينتجها بوصف إن الأفعال والحركات الجسدية تميل إلى طابع تعبيري أو تصميم لبانتوميم حركي فيه فكرة ترميزية، بيد إن المخرج ومن خلال

متابعته ورقابة العرض السلطوية المغايرة للنمط المألوف يخترق العلامة وتصنيفها الاشاري والدلالي ويذهب إلى العلامات الكبرى الانفجارية التي تولد أكثر من فكرة فلسفية أو إدراكية لقيمة الصورة وقيمتها الجمالية.

الثابت: بقاء العرض بين متواليات التعبير والصوت والحركة الغير منطقية عبثية أو إيمائية مستخدمة الأدوات المهملة المتناثرة من إكسسوارات وعلب وأدوات ركبت بطريقة اعتبارية لدلالات الفوضى والتخمة الناتجة من الأفعال المسببة للقذارة الإنسانية التي أوصلت البشرية إلى المستوى ألعدمي دون وجودي أي إشارة إلى أمل منشود.

المتغير: فكر التوظيف المغرب لواقع الترميز المنطقي لأسس الاستخدام السابقة والتي أجلت إدراك المعنى من خلال الفعل الغير مألوف الجماعي في تحديد الصورة وفق حركة متناغمة مع بعضها للآلات والأصوات التي تصدرها خاصة(سرير الطفل) الذي يتحرك فيصدر صوتا أشبه بالآلة الخاصة بمعامل الحرب وأيضا فارغة من أي جسد وحركته الروتينية المميتة التي أعطت إيقاعا مستمرا لصوت واحد يجعل من الإيقاع السمعي يصل إلى الرتابة.

الشكل في الثابت السابق لا يعمل ضمن المستوى المألوف وهو يضمر غرائبيه مستمرة في الشكل ما بين همس المخرج في أصوات غير مفهومة حين يصدح الأداء الجماعي ما بين حوارات تكون حذرة أو معدومة بين الفرد القريب والآخر والذي لا يشكل أي علائق بين الإنسان والآخر رغم تواجدهن في الفصل الدراسي الواحد الذي لا يؤسس إلى فكرة بشرية بل إلى انعدام بشري في فصل الموت الجماعي.

الثابت: هو بقاء المنظومة الجمالية للتجسيد تتحرك وفق متواليات أشارية أو ترميزية وفق نمط الأداء المقترن بالموجودات في الفضاء والتحول من وحدة معرفية مشهديه إلى أخرى وصولا إلى المعنى المتضمن في أيدلوجيات الفكر ومنطلق التفكير الإخراجي.

المتغير: وهو التحول غي المنطقي وغير المتسلسل في المتحولات المشهدية التي لا تتبع نسقا معرفيا تواصليا بل هو يتبع التفكير المتغاير في تحويل الصورة من معنى إلى معنى ومن رؤية جمالية إلى أخرى دون التطرق إلى نسق فني واضح مما يجعل من انعدام وصفرية المتن الحكائي وليس دورانه أو عبثيته بل هو انفتاح تام للمعنى من خلال الصور المتتابعة غير المتسلسلة في منظومة العرض الزمنية، وهنا لا يحكم الفكر الإخراجي إيقاعا متناغما محددا للجو العام، بل يتبع إيقاع للذهن عبر تواصلية التلقي في تركيب الوحدات الصورية بوحدة معرفية واحدة لا تعطي إدراكا للواقع بل إنها تعطي قيمة فلسفية يطرها العرض لنتاج ذلك الواقع.

الثابت: وحدة اللون في الشكل والأزياء والكتل والموجودات والدمى.

المتغير: هو تجاوز تلك الموجودان من أشكالها الأيقونية أو الاشارية أو الترميزية حتى لينفتح المعنى إلى ما ورائية التوظيف ألقصدي خاصة عندما تلتهم تلك الموجودات وفي نسق غير منطقي أو تقترن بالشخصيات الحقيقية وما بين الجامد والمتحرك،والمتحرك الجامد تخلق أيدلوجيا الشكل وتتضح الصورة في منطوقها

الجمالي دون منطوقها التعبيري ليفقد التلقي وحدات التواصل المنطقية ويبحث عن قنوات الاتصال الفكرية دون الانفعال وفقدان الشعور ليأتي التركيز مهيمنا على الفعل المتجسد في محركات الفكر الإخراجي.

ويستكمل العرض محاور التحول المفاجئ من حالة هستيرية في الفضاء الثابت إلى حركة التنقل في دهاليز ومداخل الممرات التي تعرض على شاشة لنرى الصورة الجمالية التي تتحرك في ثبات الكتل البشرية ما بين الجسد العاري والجسد الميت، والعاري هنا ليس القيمة الأيقونية للكلمة فالثابت هنا هو المعنى المتجرد والمتغير هي القيمة الفكرية الدلالية من الصورة التي تستوحي معرفة ونسقا موضوعيا لتوالي الأفكار الغير متسلسلة والمرتبطة بالفكرة الأساسية أو العلامة البرى للعرض.

إن المستوى الفكري الخالص للغة الإخراج التي شكلت طابعا معقدا يروي قصة الانهزام التام بل الموت وعدم القدرة على تحويل الحالية من مستواه الصفري الميت إلى الحلم أو الفعل ولذا فأن كل الأفعال التي يتحرك فيها الممثل مع قرينه (القرين هنا هو الدمية) يجعل المتغير في المفهوم ينعكس على مبررات التعبير للدمية المقترنة بالجسد المتحرك الميت.

إن العرض يجعل من التابوات الدينية محورا أساسيا للتمسك في لحظات تنويرية بين الانسلاخ من الفوضى أو الجسد ومخلفاته أو أدرانه التي استوحى العرض محاولة المخرج في غسل الأجساد أو جزءا منها أو الولادة التي تشكلت في إحدى الصور الجمالية والتي أوصلت المرأة لولادة فارغة جوفاء ولسرير طفل متحرك فارغ ولمقصلة لا تنتج موتى والأحداث لا تنتج معنى.

إن كل هذه المفردات التي ابتكر محددات وجودها الموضوعية (كانتور) جسدت حالة المتغير في المفهوم الوظيفي للعناصر المنظر وهي بدورها أعطت حالة (ميتا ترميز) من المجسدات الصورية التي أضفت جمالية فلسفية للصورة المسرحية، وتعتبر مسرحية الفصل الدراسي الميت واحدة من الأشكال الحقيقية لأسلوبية واضحة جسد نمط لغة الإخراج لدى (كانتور) وتوضح التحرك الأساسي للعرض كان سيناريو من المتخيلات الذهنية العميقة للكثير من التحليلات الإنسانية لما آلت إليه البشرية من دمار وما وصلته من واقع حياتي، لذا إن النظرة المباشرة لهذا العرض لا يعني مدلولات مباشرة للحظات المتجسدة بل يعطي مغايرة في التصنيف الدلالي الذي يبتعد بكل العلامات التي أنتجها العرض من قيمها المعروفة إلى قيمها الصورية الفلسفية ضمن اطر صورية خالية من الفكر المتحرر للمخرج المسرحي.

نتائج البحث:

1. الفكر الإخراجي يؤسس متخيلا منطقيا لأبعاد إنسانية شمولية للوقائع العرض للنقد الفني من خلال نظرة تشاؤمية متفقة مع الواقع المتجسد في منظومة حرفية ابتكاريه عالية في توظيف العناصر الإخراجية.
2. التوظيف الجمالي لم يعتمد علامات بنسقها المعتاد لتصل إلى المنجز ككيان متكامل دون التجزئة أو التفكيك، فالمنجز الصوري هو علامة كبرى متشعبة في لحظات العرض التواصلية جماليا.
3. المفهوم لثنائية (الموت / الحياة) هي الجوهر المحدد لفضاء العرض الافتراضي ولمساحة الأداء المتشكل ولتداخل هوية المخرج كوسيط مع هوية العرض وهوية التلقي.
4. الصور الجمالية هي حلقات منفصلة في وحداتها الموضوعية ولكنها متراسلة في وحداتها الفكرية وصولا إلى المعنى من خلا التوصل الذهني المتقد للمتفرج وصولا إلى إدراك جمالي لرسالة العرض الفنية.
5. الإخراج المسرحي هو فكرا فلسفيا ومرجعا تداوليا لجماليات التوظيف التي تبتعد عن الثابت المعتاد وتنشأ متغيرا خاصا خالصا لمحتويات العرض المسرحي
6. الابتكار في سينوغرافيا العرض وتحديد الفعل المتجسد منه فكرا وحالة الصورة بمعناها التام دون المزاجية والتوقيت لاكتمالها في إيقاع منضبط للصورة الجمالية المتجسدة من الصورة الفلسفية التي ابتكرتها.

الاستنتاجات:

1. الصورة الجمالية في الإخراج المبتكر هي تجسد الفكر وليس سرد الفكر.
2. المتغير في المحتوى الفني يجعل من الصورة المتحررة كيانا متفردا لفكر تفلسفي في الإخراج المسرحي
3. الثابت هي أساس انطلاق المتغير في الصورة الذهنية المتخيلة لتجسد شمولية المعنى من الصورة الجمالية المتحررة.

Sources:

1. Adler, A,(2009) *The Meaning of Life*, Tr. Adel Naguib, 2nd edition, Cairo: "The National Center for Translation".
2. Alloush, S, (1985) *Glossary of Contemporary Literary Terminology*, 1st Edition, Beirut - Casablanca: "The Lebanese Book House - Sushbers House".
3. Al-Takamji, H, (2011) *Theories of directing (a study of the basic features of the theory of directing*), Baghdad: "Dar Al-Masader".
4. Aston, E, and G, S, (1996) *Theater and Signs*, Tr. Sibai Al-Sayyid, Cairo: "The Academy of Arts Series (13), Supreme Council of Antiquities Press".
5. Atiyah, A, A, (2010) *Thought and Life in the Philosophy of Humanities*, 1st edition, Beirut: "Enlightenment for Printing, Publishing and Distribution".
6. Barba, E, (2001) T*he Land of Ash and Diamonds (my theater experience in Poland)*, tr. Hanaa Abdel-Fattah, Cairo: "The Ministry of Information - Cairo Festival for Experimental Theater, Press of the Supreme Council of Antiquities,".
7. Bergson, H, (2015) *Evolution Creator*, Tr. Muhammad Mahmoud Qasim, Cairo: "The National Center for Translation,".
8. Edmond, J, (2013) *The Image*, Tr. Rita El-Khoury, 1st edition, Beirut: The Arab Organization for Translation.
9. Eiwad, r, (1994) *introductions to the philosophy of art*. Tarabulus: gross press.
10. Ennz, C, (1996) *The Vanguard Theater*, Ter. Sameh Fekry, Cairo: "Publications of the Academy of Arts (18), Supreme Council of Antiquities Press".
11. Eyd, k, (1990) *Theatrical Aesthetics*, Bagdad "house of general cultural iffairs.
12. Habermas, J, (2009) *Knowledge and Interest*, Ter. Hassan Saqr, Cairo: "The Egyptian General Book Authority".
13. Hawking, W, E, (2006) *The Meaning of Eternity in Human Experiences*, Ter. Mitry Amin, Cairo: The National Center for Translation.
14. Kosovic, Y, (1994) Cantor's Death Stage, tr. Hanaa Abdel-Fattah, Cairo: "The Ministry of Culture - Cairo Festival for Experimental Theater, Supreme Council of Antiquities".
15. Marquina, P, (1994) *The Theater of Pictures*, t. Sumaya Yahya Ramadan, Cairo: "The Ministry of Culture - Cairo International Festival for Experimental Theater, Supreme Council of Antiquities Press."
16. Mazuz, A, (2014) *The Philosophy of Image*, Casablanca: "East Africa Press"

17. Mhdi, t , (2000) *Aesthetics* .Bagdad "house of general cultural iffairs.
18. Navadi, E, (2009) *Necessity and Probability between Philosophy and Science*, Cairo: "Dar Al-Tanweer for Printing, Publishing and Distribution".
19. Taylor, K, (2014), *Cruelty (the evils of man and the human mind)*, tr. Firdous Abdul Hamid, 1st edition, Cairo: "The National Center for Translation".
20. Triki, F, and R, T, (2014) *Philosophy of Modernity*, Morocco: "Dar Al-Amal for Printing, Publishing and Distribution".
21. Victor, D, (2015) *Publicity and Image*, Tr. Saeed Benkrad, 1st Floor, Rabat - Beirut: "Dar Al-Aman - Al-Khudaf Publications".
22. Wahba, M, (1998) *The Philosophical Lexicon (Glossary of Philosophical Terminology)*, Cairo:"Qabaa House for Printing, Publishing and Distribution".
23. Wilson, C, (2009) *The Man and His Hidden Powers*, Tr. Sami Khashaba, Beirut: "House of Arts".

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/143-162

The Constant and the Variable in the Aesthetic Image of the Theatrical Direction

Hazim Abdul Majeed Ismail [1]

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 7/8/2020…....Date of acceptance: 14/9/2020….....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract:

The theatre is one of the main pillars of the human aesthetic thinking as it contains logical explanations for the public human life aspects outside time and environment. When we find that the directive philosophical thinking moving away from the stylistic constants and the virtual laws in taboos that control the accomplishment in terms of the traditional shapes, the employment and the theatrical reception. Some directors moved in post-modernism concepts in a perceptive that liberates thought from its natural context in thinking into an innovative perceptive. The aesthetic images are the basic premise in the prohibition of the philosophical thinking interpretation in order to move the directive thinking and this movement depends on the variable in sign mobility of the overall form in the theatrical process. This includes the suggested space and the innovative scenography away from the legal view that the director gives to his stylistic features.

The research, here, introduces a directive model that adopts the pure thinking to constitute the aesthetic image through the philosophical variable of the director's innovative thinking which bridges the difference between the constant and the variable in accomplishing the aesthetic image and its ingredients. The research, in its theoretical framework, consists of three sections and the procedural chapter addresses a thorough analysis of a theatrical show for the suggested directive model from the Polish theatre, the actor (Tadeusz Kantor) and an analysis of one of his theatrical shows using the intentional method. The theatrical show (the dead class) (1975). The researcher then reached at results driven from the analysis and conclusions.

[1] College of Fine Arts / University of Basra, hazimami@yahoo.com.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/163-180

التمرد النفسي وتمثلاته في الفن الكَرافيتي

نجلاء خضير حسان [1]

زهراء صائب أحمد[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/6/6 , تاريخ قبول النشر 2020/6/28 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي طبيعة التمرد النفسي بصورة عامه والتمرد في فنون ما بعد الحداثة بصورة خاصة. وقد تلخصت مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الآتي: **هل للتمرد تمثلات في الفن الكرافيتي**؟ وتمثل هدف البحث **بالتعرف على التمرد وتمثلاته في الفن الكرافيتي**، كما تضمّن تعريفاً بحدود البحث وتحديد المصطلحات الواردة. أما بالإطار النظري، فقد تضمن على ثلاث مباحث: المبحث الأول: **التمرد النفسي**، بينما المبحث الثاني: **التمرد في فنون ما بعد الحداثة**، أما المبحث الثالث **فقد تناول الفن الكرافيتي**، ثم إجراءات البحث، تلتها نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقد توصلت الباحثتان إلى جملة من النتائج منها: استمدت بعض الأنظمة الشكلية مرجعياتها من الواقع، باعتماد الفنان على المحاكاة ومعتمداً التفاصيل المشابهة للواقع، وبهذا تكون مرجعيات الأشكال مستمدة من ثقافة المجتمع والبيئة، ومن أساليب متعددة ومفاهيم سياسية ونفسية تبعا إلى الأسلوب المستخدم. وهذا نجده واضحا في جميع العينات، كما تضمن الفصل مجموعة استنتاجات منها: كان للانقلابات الاجتماعية والسياسية التي عاشها الفنان دافعا لتقهقر نحو الذات ويظهر واضحا في اتباع آليات جديدة في الرسم، وهذه الرؤية الذاتية تمظهرت نتيجة أسباب عدة خضع لها المجتمع.

الكلمات المفتاحية: التمرد النفسي، الفن الكرافيتي.

الإطار العام للبحث

مشكلة البحث:

تنوعت أساليب نتاجات الفن عبر الزمن، والتي نقلت قيماً جمالية وتشكيلية ساهمت في الكشف عن التجربة الذهنية لصياغة رؤية الأنسان لما يحيط به منذ أقدم العصور وحتى وقتنا الحاضر، والأنسان اتخذ عدة وسائل للتعبير عن هواجسه وعما يحيط به من مؤثرات وحوادث عرضية وغير عرضية من خلال الكلام والحركة، فكان هذا التعبير وغيره بمثابة حالة من التمرد على الوضع الذي يحيط به وعلى نفسه، ويعاني

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد, Najla_khudh@yahoo.com.

[2] وزارة التربية/ تربية بغداد الكرخ الأولى, zha_1976@yahoo.com.

الفرد العراقي بسبب ما مرَ بالعراق من حروب وظروف اقتصادية صعبة الكثير من المشكلات والاضطرابات وان هذه الأزمات والمشكلات التي يتعرض لها المجتمع، تعد من العوامل الرئيسة في أضعاف الاستقرار النفسي لدى الأفراد بصورة عامة والفنان بصورة خاصة، إذ أن هذه الأزمات تؤدي إلى حدوث نوع من التمرد، وبالنتيجة تفضي إلى ضغوط نفسية كبيرة قد تفقد الفنان سيطرته على انفعالاته، وهو الأمر الذي يلجأ فيه إلى أساليب دفاعية من قبيل التعبير عن نفسه من خلال الفن، لذا يعد الفن في كل العصور جزء من حوار نفسي يشاطر الأخرين فيه عبر وسائله المختلفة للتعبير عن المتعة أو الثورة أو الرغبة أو التمرد أو الخوف أو السخرية.

عند تطلعنا عن فنون ما بعد الحداثة نجد فنون لم نألفها سابقا في كل المقاييس، فن أطاح بفن النخبة، ليعلي من وتيرة ما هو فوضوي وغرائبي وتفكيكي ومتمرد وعبثي، ويعد الفن الكرافيتي احد هذه الفنون، الذي تعدد فيه المضامين الجمالية المتمردة عبر تعدد الأساليب المستخدمة وما حملته من تداعيات جمالية وأفكار، إذ تجسد فيه الواقع وأحداثه المتنوعة، !ذ كان الفن الكرافيتي بمثابة إعلان عن مجموعة من الأحداث والأفكار والطروحات الاجتماعية والثقافية والدينية والنفسية.

ومن خلال اطلاع الباحثتان على الدراسات السابقة لم يتم العثور على دراسة تناولت التمرد النفسي وتمثلاته في الفن الكرافيتي، الأمر الذي وفر مسوغا موضوعيا لضرورة البحث في هذا المجال، مما يؤدي إلى مواكبة المعرفة في هذا المجال، لذا ستقوم الباحثتان من خلال هذه الدراسة بتغطية الموضوع واستخلاص نتائجه. من هذا المنطلق تأتي الدراسة الحالية في الإجابة عن التساؤلات الآتية:

هل للتمرد النفسي تمثلات في الفن الكرافيتي؟

أهمية البحث: تتضح أهمية البحث الحالي من خلال:

1-يعد حقيقة لتسليط الضوء على فكرة التمرد النفسي وكيفية تمظهره في الفن الكرافيتي وفق رؤية فكرية وجمالية.

2-يمثل إضافة معرفية للمتخصصين في مجال الفن التشكيلي وعلم النفس لاسيما طلبة الدراسات العليا، لكونه يتناول موضوعاً فنياً وتشكيلياً معاصراً.

3-أن للبحث بعده النفسي لارتباطه بهواجس الأنسان وسلوكه التي تفعل من قيمة التعبير الفني والوجداني لدى الفنان.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى: التعرف على تمثلات التمرد النفسي في الفن الكرافيتي.

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بالآتي:

رسوم الفن الكرافيتي والتي نفذت في ساحة التحرير خلال العام (2019-2020).

تحديد المصطلحات: سيتم استعراض المصطلحات بحسب ما ورد في عنوان البحث، وعلى النحو الاتي:

- **التمرد النفسي:**

- عرفه(اركلير وبيرك Arclier & Berg 1978)

"حالة دافعية تتولد نتيجة لتقيد حرية الفرد أو تهديدها بالتقيد أثناء القيام بسلوك ما بحيث تتجه هذه الدافعية نحو استعادة حرية الفرد". (Arclier and Berg ,1978, P: 66)

- عرفه (السهل وحنورة، 2000)

"إحساس الفرد بضرورة الثورة والتغيير ورفض واقعه المألوف" (Al-sahl&Hanoura,2000,p:66)

التعريف الإجرائي:

عملية أدائية خارجة عن السياق المنطقي المعروف وتحمل في طياتها موضوعات سياسية واجتماعية وثقافية تظهر مدلولاته في الفن الكرافيتي.

- **التمثل:**

- عرفه (جميل صليبا، 1982)

"تمثل (مثل الشيء بالشيء) سواه وشبهه به وجعله على مثاله، فالتمثيل هو التصوير والتشبيه والفرق بينه وبين التشبيه أن كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيل، وتمثيل الشيء تصور مثاله ومنه (التمثل). (Jamel Saleeba,1982,p:341)

- عرفه (إبراهيم مدكور،1983)

"مثول الصور الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي، أو حلول بعضها محل بعضها الآخر" (Ebrahem Madkor,1983,p:55)

التعريف الإجرائي:

تصورات ذهنية مدروسة على المستويين البنائي والدلالي، وفق مرجعية الأشكال والرؤية المقصودة من قبل الفرد لإظهار ملامح التمرد كخطاب جمالي يعتمد التأويل.

الأطآر النظري

المبحث الأول: التمرد النفسي

يعد التمرد من الظواهر الحديثة المقترنة بثقافة الشباب، إذ يميل اغلب الشباب في مجتمعنا المعاصر إلى الثورة على النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية وعلى التقاليد والأفكار التي يرثونها عن الأجيال الغابرة، وان التمرد بالمعنى الاشتقاقي، (هو أن الشخص يبدل موقفه بشكل فجائي، فقد كان يخضع تحت سلطة مركزية معينة، ومن ثم يقف موقف المجابهة، إنه يقارن بين ما مفضل وغير مفضل) . (Aljibally,1973, p:36)

فالمتمرد يريد أن يكون كل شيء يسير وفقاً لرغباته. وأفضل مثال على ذلك ما (شهده عقد الستينيات من القرن الماضي في كثير من دول العالم من ظهور حركات تمرد وموجات التظاهرات الشبابية، إذ برزت شريحة من الشباب اتسم سلوكهم بالعبث والرفض الموجه بنحو مباشر نحو القيم والمعايير الاجتماعية والنظم السائدة). (Stanger ,1974, p: 574)

لقد حظي مفهوم التمرد مؤخراً باهتمام علماء النفس، وأصبح هدفاً للأبحاث، "إذ بدأ تأكيد على ضرورة التميز بين الاستقلالية (اللامبالاة للتوقعات المعيارية للأفراد ضمن المجموعة الواحدة)، والتمرد (الرفض

المباشر لتلك التوقعات)" (Al-lamy,2001,p;25) ويمكن القول بان التمرد يتجه باتجاهين متناقضين وعلى النحو الاتي:

الأول- الاتجاه السلبي: وهو هدام وضار، فتنشأ مظاهر التمرد السلبي في أوساط الشباب والمراهقين والتي هي من أعقد المشكلات للأسر دي إلى عرقلة تطبيق الأنظمة والقوانين في المجتمع، فمظاهر التمرد السلبي في أحضان الأسرة (يبدأ برفض أوامر الوالدين أو تقاليد الأسرة السليمة، وعدم التقيد بها عن تحد وإصرار ثم التمرد على الحياة الدراسية في الجامعة،... ويأتي معها في هذه المرحلة التمرد على القانون والمجتمع والسلطة). (Al-helo,2002,p:3).

الثاني- الاتجاه الإيجابي: ويسهم هذا الاتجاه في تطوير المجتمع والدفاع عن مصالحه، فيكمن في المساعدة على النمو في اتجاه الاستقلال فضلا عن أنه السبيل نحو تجديد الحياة وتطورها، وهذا ما أكدت عليه التجارب على أنه (بقدر حيوية جيل الشباب وحركته في المجتمع، تكون قدرة المجتمع على تجاوز الحدود التي بلغها والانطلاق نحو آفاق جديدة، فالشباب هم الذين حققوا إنجازات أوربا الحديثة، وشباب العمال والفلاحين هم الذين تمردوا على انحلال المجتمع القيصري والظلم في روسيا، ومن دون جهود أولئك وهؤلاء ما كان العالم ليخرج من ظلام العصور الوسطى). (Al-lamy,2001,p:6).

بناءً على ما تم ذكره سابقاً ترى الباحثتان أن ظاهرة التمرد غالباً ما تنتشر عند الشباب، وفي الغالب يرغب الشباب إلى ممارسة سلوك التمرد والعنف لإثبات ذاته ولا سيما عندما يتعرض للنقد والكبت والتجريح فهذا يؤدي إلى الاندفاع والتسرع، وبذلك لا يراعي الضوابط الاجتماعية في سلوكه وتصرفاته، ظاهراً تمرده بتحدٍ علني واستياء غاضب، فهو يتمرد على القوانين ونماذج السلوك المعتاد اجمعها.

المبحث الثاني: التمرد في فنون ما بعد الحداثة:

يعد الفن التشكيلي وسيلة التعبير والإفصاح عن ذات الفنان وعن مجتمعه، فالفن لغة نوعية، بوصفه تعبيراً عن مضمون معين، يهدف إلى تحقيق التواصل بين الفنان والمتلقي من خلال الرموز والعلامات الدالة، فضلا عن كونه حدسا موضوعيا، وتجلياً للصورة الذهنية التي يمتلكها الفنان، وأن الفن عبر العصور المختلفة كان وما زال لغة تزخر بالمعاني والدلالات، يتخذ من الحوار وسيلة لتحقيق هدفه، (فهو تعبير يشمل كل إشارة ظاهرة كانت أو خفية, وكل رمز أكان واضحاً أو غير واضح, وكل إجراء تتحول به الأفكار والمفاهيم والمشاعر إلى عمل فني إبداعي)(**Estatia,2002,p:16**).

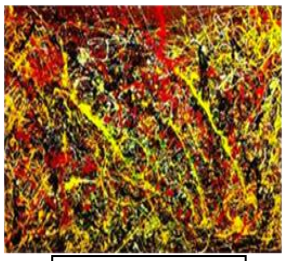
لقد استعار الفنان عبر العصور المختلفة أفكاره من مرجعيات عدة سياسية، وبيئية، اجتماعية، ... الخ، وصولا إلى مرحلة ما بعد الحداثة في الفن التي تطلعنا على فنون لم نألفها سابقا، فهو الفن الذي أطاح بفن النخبة ليحل محله المهمش والبالي والمبتذل والسطحي .. إلخ، فن لا موضوعي يرفض الفكرة التي قامت عليها الفنون السابقة، فهو فن عبثي ارتجالي، يرفض محاكاة الواقع، ويجسد ذلك عن طريق اعتماد التجريب للمادة، ولقد امتاز هذا الفن باختفاء اللوحة الفنية بمفهومها التقليدي، (اذا غادر حيز القماش لصنع واقع لا يمت الى الحقيقة بصلة)(Jassim,2019, p:75).

إذ هو فن متمرد عن كل ما هو قديم سائد وتقليدي. وهذا ما أكده (ماركيوز) عندما تحدث عن حركات التمرّد، فهي تمثل الفن الحقيقي المتمرد من خلال رفضه للواقع بالشكل المألوف، فأضحى التمثيل الجمالي هنا الذي

يعتبرهُ (ماركيوز) (نوعاً من التمرّد والرفض تصوراً لما ينبغي أن يمثّلهُ الشكل الفني).(Ashmawy,1980,p:52 - Al)

لذا فالفن لديهِ (هو الذي يخرج عن القوانين السائدة، وخطورة هذا الرأي تكمن في اعتبار العديد من حركات الفن المعاصر أشد الفنون ثورية، لأنها أكثر خروجاً على مفاهيم الواقع السائد وتمرّداً عليهِ). (Atia,2020,p:220)

لقد تمثل التمرد بالعديد من الحركات الفنية المعاصرة، فمثلا نجد أولى الحركات الفنية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية والمتمثلة بالتعبيرية التجريدية، لقد امتازت هذه الحركة بحرية الأسلوب والتقنية، فالتقنية تمثل الأساس التي اعتمدها فنانو التعبيرية التجريدية في بناء أعمالهم، أذ تمردت هذه الحركة على التقنيات التقليدية السابقة مما أدى إلى استعمال تقنيات جديدة مثل (فرشاة الدهان، والرمل، والغراء، والزجاج المسحوق، والسكاكين، والإسفنجة.... إلخ) ويعود السبب إلى استعمال هذه الأنواع من التقنيات إلى رفض كل ما هو تقليدي وسائد، والإتيان بشي جديد للتعبير عن فكرة محددة، ويظهر كذلك في لوحات (بولوك) فقد عمد إلى توظيف تقنية جديدة في أعماله، وتقوم هذه التقنية (على أن يحمل الفنان علب الألوان بعد أن يثقبها ثم يمررها فوق اللوحة ويهزها،.....وكان يثبت القماشة على حائط صلب أو على الأرض).(Al-Hattab,2010,p:155) كما في الشكل(1)


شكل (1)

شكل (2)

أما الفن الشعبي فهو فنّاً أساسه الخامات الجاهزة والنفايات لتدخل ضمن مجموعة لتكون عملا فنيا، لذا تعد هذه الحركة هي الأكثر الأهمية من حيث أدائها التجميعي، وإعادة التركيب لخلق أعمال فنية من عناصر موجودة طبيعية أو مصنعة، وهذا ما نجده في أعمال (جونز)، و(روشنبرغ)، ومن هنا (كانت الأشكال الحقيقة، أو الصورة المستخدمة في رسوم (روشنبيرغ)، هي بمجملها ليست البنى البصرية التي نحن مدعوون لمشاهدتها بشكل مباشر كأيقونات معروفة، وإنما هي مجموعة بنى تلمحها أعيننا من خلال تكييفها في مجرى التكوين العام). **Smith (1981:p235)**. كما في الشكل(2).

أن أعمال كهذه جاء تمردا وكسرا لكل الأنظمة والأنساق التي كانت سائدة، وإنتاج أنساق جديدة عبر استعمال أشياء واقعية لإنتاج شيء جديد، إذ رفض فنانوا هذه الحركة كل شيء تقليدي سواء بالأداء أم التقنية أم الفكرة. أما السوبريالية فنجدها كانت متمردة للتقاليد الفنية ذات الاتجاه العقلاني، أو التجريدي والأساليب التي كانت سائدة قبلها، فركزت هذه الحركة على تجاوز الواقع، فهي فن واقعي أكثر من الواقع يستعين بالإيهام البصري وسيلة لتحقيق الخداع البصري ليزيل الحاجز بين الصورة الفوتوغرافية واللوحة التشكيلية، كما في الشكل(3).

شكل (3)

أما الفلوكسس وهي حركة من حركات ما بعد الحداثة جاءت كردة

شكل (4)

فعل على القيم الفنية الراسخة كلها لتستبدل بالعبثية، والفوضوية، والتمرد على كل ما هو جميل، فأضحت أعمال هذا الفن تقوم على الأشياء الجاهزة والمصنعة التي تثير الدهشة والاشمئزاز، ففتحت (الفلوكسس) الأفق أمام حقل التجريب الفني، مما أدى إلى الانزياح عن التقاليد الفنية الكلاسيكية في الرسم، والميل إلى العفوية من خلال استخدام ما هو زائل، ومهمش، وعد الجسد الإنساني وسيلة لتمثيل لوحاتهم.كما في الشكل(4).

من خلال الاستعراض السابق لبعض فنون ما بعد الحداثة نجد أنها فنونا اعتراضية على كل ما هو سائد وتقليدي رافضا أشكال تاريخ الفن كلها متمردة عليه عبر اعتمادها تقنيات وأساليب التجريب والمصادفة والتفنن بالعرض.

الفن الكرافيتي (Graffiti Art):

حركة فنية ظهرت في الستينيات كردةَ فعلٍ على سوء الأوضاع السياسية التي كانت سائدة في ذلك الوقت، ذات أسلوب سهل ورخيص، وقد أطلق عليها (الفن الرذاذ)، أذ اعتمد فنانوها في البداية على علبة الصبغ الرذاذة، وعدّوها فرشاة رذاذة أداة للتعبير، فضلا عن استعمال الشخبطة لإنتاج لوحات فنية حقيقة في نظرهم، (فأصبحت الشخبطة فعالة في الشوراع، وبهذا ازدادت كّما وشكلا وتوسعت في الخلق الفني وغدت أكثر دراماتيكية، فبدأوا يوسعون حجوم الحروف، إذ أصبحت الشخبطة تبدأ من أعلى الجدار حتى القعر دون انقطاع). (Al-Husseiny,2016,p:147)

شكل (5)

وعُدّ الفن الكرافيتي تعبيراً لغوياً حراً على الجدران العامة أو الخاصة باستعمال أدوات خاصة بطرق فنية يختلط فيها الرسم والكتابة لكشف عن المكنون النفسي الداخلي للفنان أو للتعبير عن ظاهرة جمالية وفنية موجهة إلى مجموعة من المتلقين، وقد ظهر رفضاً للأعراف وللقواعد المسبقة، وهو يسعى لإظهار المبتذل والعبثي وكل ما يثير الدهشة، كما في الشكل (5).

لذا يعد (الفن الكرافيتي) فن إعلان من خلال استعمال أماكن عدة لعرض الأعمال الفنية والدعائية، كالجدران العامة، والقطارات، والشوارع، والأنفاق، والباصات، وهذا ما نجده واضحاً في أحد أعمال (مارثا كوبر) حينما استعمل القطار، لينفذ عليه عمله الفني، شكل(6).

شكل (6)

شكل (7)

لقد ارتبط (الفن الكرافيتي) كذلك (بالتخطيطات التي يحدثها الأطفال على جدران منازلهم، أو على الأرضيات، لأداء كل ما يجول في خواطرهم، ما جعل النظام التعبيري للفن الكرافيتي يتسم بسرعة القراءة، إذ تمثل حالة إفصاح عن حوار الإنسان مع ذاته أو مع الآخرين، عبر الرسم على الجدران، أو ممارسة الكتابة قاصداً شد المتلقي عن طريق مخالفته التقليدية بكل ما هو غريب).

(Al-hatemmy,2011,p:207) كما في الشكل(7).

بناءً على ما تقدم ترى الباحثتان إن (الفن الكرافيتي) رسائل موجه للتعبير عن مجموعة من الأفكار والطروحات التي يصعب التعبير عنها بالكلام أو الكتابة، أذ يتجه الفنان هنا إلى التعبير عنها من خلال اتحاد الصورة مع الكتابة، فهو فن يمتاز بسرعه الإنجاز والزوال، إنه تعبير لغوي يتألف إشارات إلى مضمون فكري ونفسي، موجهة إلى مجموعة كبيرة من المتلقين، ويمكن عدّهُ فناً تزينياً له أسلوبه الذي يميزه عن الفنون الأخرى، يقدم في الأحياء الفقيرة، لإيصال رسالة ذات مضمون هادف، عن طريق الاعتماد على ما هو غير مألوف، ومخالفة كل ما هو تقليدي، عبر اعتماد عناصر صناعية متحركة (القطارات)، أو ثابتة (الحائط)، ودعائية ؛ لتحقق هذه الحركة غايتها النهائية وهو التعبير الحر.

مؤشرات الإطار النظري:

1-إن التمرد وسيله لإعلاء ذاتيه الفنان عبر اعتماد الخيال وغرائبية الشكل الحداثوي، لإحداث التوازن بين رغبات الفنان ومقتضيات الواقع.

2-يتمثل التمرد في فنون ما بعد الحداثة من خلال الخروج أو البعد عن الواقع المألوف والتقليدي سواء باللون أو الشكل أو المضمون.

3-إن الفن الكرافيتي في جوهره حركة تمردية يعمد اليها الفنان نتيجة رفضه للواقع ليحقق رغباته الذاتية عبر اعتماد عناصر شكلية عدة.

4-استخدم الفنان الكرافيتي أساليب ومعالجات تقنية جديدة متمردا عن آلفه الرسم التقليدي، فلجأ إلى رسم الصور والأحرف على الأسطح المتنوعة كالجدران والمواد الاستهلاكية.

5-تلعب المرجعيات المتباينة دورا في فنون ما بعد الحداثة وذلك من خلال اعتماد أجناسها المختلفة والتعبير عنها بأطر جديدة.

الدراسات السابقة:

بعد اطلاع الباحثتان على الدراسات السابقة، لم تجدا أي دراسة تمس موضوع الدراسة الحالية مسا مباشرا، ماعدا دراسة تناولت جزءا من موضوع الدراسة الحالية:

دراسة(المعموري، 2018)*

* المعموري، هدى ريس عراك. سمات التمرد في الرسم الحديث وتمثلاته التربوية في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية. قسم التربية الفني، كلية الفنون، جامعة بغداد، 2018، رسالة ماجستير غير منشورة.

سمات التمرد في الرسم الحديث وتمثلاته التربوية في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية

هدفت الدراسة إلى **التعرف عن سمات التمرد في الفن الحديث، والكشف عن التمثلات التربوية للتمرد في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية.** وتكون مجتمع البحث من (30) عملاً فنياً من نتاجات طلبة المرحلة الرابعة في مادة مشروع تخرج طلبة قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد، للعام الدراسي (2016-2017)، اختارت الباحثة بطريقة قصدية (12) عملا فنيا، وقد اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل نماذج عينه البحث، ومن نتائج البحث أن هناك تمرداً واضحاً عند الطلبة الجامعيين, وقد تمظهر هذا التمرد بالعنف والعدوانية تارة, والحزن والتشاؤم تارة أخرى, وهذا يتفق والفكر الحداثوي.

منهجية البحث وإجراءاته

أولا: منهجية البحث: اعتمدت الباحثتان المنهج الوصفي التحليلي (تحليل محتوى)، كونه أكثر المناهج العلمية ملائمه لتحقيق هدف البحث.

ثانيا: مجتمع البحث: يتكون البحث الحالي من (97) عملاً فنياً في الفن الكرافيتي نفذ في ساحة ونفق التحرير، للعام (2019-2020).

ثالثا: عينة البحث: قامت الباحثتان باختيار عينة البحث مؤلفة من (4) أعمال فنية بطريقة قصدية* بعد الاستئناس بآراء السادة الخبراء من ذوي الاختصاص جدول (2).

رابعا: أداة البحث: من أجل تحقيق هدف البحث والتعرف على تمثلات التمرد النفسي في الفن الكرافيتي، اعتمدت الباحثتان الأدبيات والدراسات السابقة ومؤشرات الإطار النظري للبحث. وقد تم تصميم الأداة وفق المحاور الآتية، وكما في الجدول ادناه.

* يعمد الباحث اعتماد هذه الطريقة عندما تتكون من مفردات تمثل المجتمع الأصلي تمثيلا متطابقاً. المصدر: الكبيسي، وهيب مجيد. طرائق البحث العلمي بين التنظير والتطبيق. مكتبة اليمامة للطباعة، بغداد،2011، ص70.

جدول رقم (1) يوضح أداة التحليل

المحور الرئيسي	المحاور الثانوية وتمثلاتها		تظهر بشدة	تظهر إلى حد ما	لا تظهر
العناصر التصويرية للشكل	الخط	متنوع			
		هندسي			
	اللون	غامق			
		فاتح			
		نقي			
		مركب			
	الشكل	استحضار صور الحلم			
		نبذ المحاكاتية			
		تقويض موضوعية الأشكال			
		كسر أفق الواقع			
		تمثيلي واقعي			
سمات التمرد	اللامعقول	الخيال			
		الغرابة			
		السخرية			
	الذاتية	الخوف			
		التشاؤم			
		القلق			
		العنف			
		التفاؤل			
تقنيات الإظهار	الرش				
	طلاء لوني				
	ختم او البصم				
المرجعيات الضاغطة	اجتماعية				
	واقعية				
	نفسية				
	سياسية				
	دينية				

صدق الأداة:

تم عرض الأداة بصيغتها الأولية على مجموعة من الخبراء جدول (2) من ذوي الاختصاص وبناءً على ملاحظاتهم تم تعديل بعض الفقرات من حيث الصياغة، وباستعمال معادلة (كوبر cooper) حصلت الأداة على صدق ظاهري بلغت نسبته (85%).

جدول (2) أسماء السادة الخبراء في تقويم أداة البحث

ت	أسم الخبير	اللقب العلمي	مكان العمل والتخصص
1	د. ماجد نافع الكناني	أستاذ	كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد./تربية فنية
2	د. شوقي الموسوي	أستاذ	كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل/فنون تشكيلية
3	د. مكي عمران	أستاذ	كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل/فنون تشكيلية
4	د. إخلاص ياس	أستاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد/فنون تشكيلية
5	د. هيلا عبد الشهيد	أستاذ مساعد	كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد/ تربية فنية

ثبات الأداة: لغرض تحقيق ثبات الأداة تم اتباع طريقتين:

1-الاتفاق عبر الزمن: وكان نسبته (0،90).

2-الاتفاق بين محللين خارجين*: بعد حساب معامل الاتفاق بين المحللين الأول والثاني، أظهرت نسبة الاتفاق (0،75). وكانت نسبة الاتفاق بين الباحثة والمحلل الأول (0،83)، وبين الباحثة والمحلل الثاني (0،78)، والجدول (3) يوضح ذلك:

جدول (3) يوضح حساب معامل الثبات

الثبات	النسبة
الباحثة مع المحلل الأول	0,83
الباحثة مع المحلل الثاني	0,78
المحلل الأول والمحلل الثاني	0،75
الباحثة مع نفسها عبر الزمن	0,90

الوسائل الإحصائية:

اعتمدت معادلة كوبر(Cooper) لحساب صدق الأداة، ومعادلة هولستي (Holstee) لحساب ثبات الأداة. كوسائل الإحصائية في معالجة البيانات.

* -المحلل الأول م.د أباذر عماد محمد، أستاذ في قسم التربية الفنية/كلية الفنون الجميلة/ جامعه بغداد

-المحلل الثاني أ.م محمد جويعد ،أستاذ في قسم التربية الفنية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعه بغداد

تحليل العينات:

أنموذج (1)

أسم العمل: بدون عنوان

اسم الفنان: امنه عبد الله

تأريخ الإنتاج: 2020/2019

الخامة: طلاء على جدار

الوصف البصري: تحاكي الفنانة في هذا العمل مشهداً مألوفا لرجل وامرأة في ليلة زفافهما، وقد أهملت التفاصيل كلها التي لا يؤثر غيابها في النتيجة النهائية للعمل الفني، يرتدي الرجل في الجهة اليمنى بدلة وتبدو الأجواء التي تسود المكان مليئة بالحزن، فضلا عن وجود الفتاة في الجهة اليسرى مرتدية بدلة زفافها وهي معصوبة العينين، مع نزول قطرات من الدماء، واحتوى العمل الفني على نص في الجهة اليمنى باللغة الإيطالية ويعني (مرحبا يا جميل).

العناصر التصويرية للشكل: تركزت شخوص العمل الفني في مركز اللوحة من غير الإحاطة بشخصيات أخرى، مما يوحي بانعزالية العمل الذي يعكس طبيعة الفنان وتمرده على روح الجماعة وتميزه بخصوصية ذاتية بعيدا عن الأخر، متعامل في أموره دون تداخل مع الأخرين، إذ أن لذاته معالجة داخلية متخذة من العلاقة بين الرجل والمرأة التي يشوبها نوع من التمرد على الأخر من خلال التضادات اللونية، فهو يميل إلى استعمال الوان فاتحة كلون الأرضية المائل إلى الأبيض والرمادي الفاتح على الجانب الأيسر من جسد المرأة، وانه استعمل الألوان الغامقة في الجانب الأيمن والذي يمثل بدلة الرجل، واستعان الفنان بالوان نقية والمتمثل في ربطة عنق الرجل وتاج المرأة الأصفر، معززا بذلك البناء الشكلي الواقعي، ومعتمدة أساسا على مجموعة من الخطوط البسيطة التي تملا العمل الفني، ولجأت الفنانة في تصوير الشكل بطريقة مميزة في محاكاة الموضوع، إلى تقويض موضوعية شكل المرأة من خلال محاكاة جوهر الشيء لا الشكل نفسه اذا لم تنفذ وجه المرأة ضمن مشهد منظوري واقعي متعارف عليه وإنما اعتمدت رموز تحاكي صورة فكرية مألوفة.

سمات التمرد: تتمثل دلالات اللامعقول لهذا العمل بالغرابة، فللوهلة الأولى يوحي بالتفاؤل والاسترخاء ولا يتعدى صورة لشخصين في ليلة زفافهما، الا أن الصورة الأساسية المراد تقديمها هي وثيقة عن حدث ترك أثاره على جسد وبشرة الشخصين، وكذلك آثاره على العراق بوصفه دولة ذات سيادة لا يمكن أن تتقبل الخسارة، وهنا يلعب الخيال دوراً أساسيا في صناعة شفرة الأيهام فيعمد على تحليل المدركات الحسية وإعادة تركيبها بصيغة أيهاميه ما يتطلب من المتلقي التركيز على قراءة محتواه مع التركيز في مضامينه الماورائية، وهذا يعني أن عناصر العمل الفني المستوعبة تدرك ثانية على أنها عناصر شكلية لها القابلية على خلق الأيهام المرتبط بطاقة المخيلة. كما أن العمل يتسم بالقلق والخوف من القادم الذي يتلمسه المتلقي من خلال نظرة عين الرجل وابتسامته الساخرة، والنظر باتجاه المتلقي بريبة.

تقنيات الإظهار: من خلال معالم العمل الفني تتضح لمسات الفرشاة العريضة وبلمسات لونية متباينة تتراوح ما بين الغامق والفاتح والتي تجمع بينها علاقات شكلية توحي بالغموض ومعبرة عن رؤية ذاتية للفنان في تلك اللحظة عبر الشعور بانه محاط في عالم مليء بالضياع والغموض.

المرجعيات الضاغطة: أن تصور الواقع يختلف يبين الأشخاص تبعا لاختلاف تجاربهم واحتكاكهم بمصاعب الحياة وحالتهم النفسية. وبالتالي ينعكس على أفق رؤاهم للعمل الفني وبناء تصوراتهم النهائية.

ويتضح مما تقدم أن الفنان جسد تجارب إدراكية من تداعيات الوعي بالحياة المدنية، مؤكدا على صياغة المعاناة بأشكال واقعية ترتسم على وجوهها كل المرجعيات النفسية والاجتماعية والشعور بالضياع والاغتراب والقلق الوجودي. عن طريق ترجمة الأحداث الاجتماعية باقتراح سياق شكلي ومضموني يقولب الواقع بالخيال. وبهذا يكون الفنان عالج قضايا المجتمع المعاصر التي تعبر عن التمرد والعزلة الاجتماعية والقلق. وإظهار العلاقة المضطربة بين المجتمع والذات من خلال التوغل داخل الأعماق الإنسانية. من خلال عمله الفني

أنموذج (2)

أسم العمل: بدون عنوان

اسم الفنان: سنان حسين

تأريخ الإنتاج: 2020/2019

الخامة: طلاء على جدار

الوصف البصري: يتضح من المسح البصري صورة لزاوية في احد الشوارع وبهيئة شكلية منفذة بأسلوب قريبا نوعا ما للواقعية، انقسمت اللوحة إلى مساحتين، احتوت الأولى على هيئة شكلية تمثل صورة مهرجين، في حين المساحة الثانية جسدت صورة رجل مكافحة الشغب مرتدياً قبعته وزيه الرسمي.

العناصر التصويرية للشكل: تضمن التكوين العام للعمل الفني أشكالا تنوعت ما بين الواقعية والتجريد نوعا ما الذي نلاحظه في وجه المهرجين، فهو يقدم الشكل من غير الاهتمام بالخط عموماً، سوى في تحديد الشكل الخارجي للشخوص، فهو يسعى إلى تقديم موضوعه معتمداً على عنصر اللون، فيميل إلى استعمال الوان نقية، المتمثلة بالشعر الأحمر والأصفر للمهرجين، و الرداء الأزرق للمهرج المائل في الجهة اليسرى، فضلا على اعتماد الفنان على الألوان الفاتحة التي تتمثل بالمساحات البيضاء، ولا يخلو العمل من ظهور الألوان الغامقة لإبراز المساحات اللونية الفاتحة، فضلا عن الألوان المركبة التي تظهر في بعض مناطق العمل الفني، ولم يلجأ الفنان إلى رسم أي تدرجات لونية سوى وضع مساحات كاملة من لون ذي نغمة واحدة، فهو بذلك كانه يقدم عملا تم تقدير مساحاته اللونية سلفاً.

سعى الفنان إلى كسر أفق التوقع من خلال تقديم موضوعات تحتاج آلية تلقي متقدمة، عبر خلق رؤية جديدة، وبناء شكلي غير مألوف أكثر واقعية في التعبير عن موضوعات تكاد تكون اعتيادية، وفي متناول المتلقي اليومية، كما ان الفنان سعى في عمله الفني إلى تقويض موضوعية أشكاله عبر وجه (المهرج) الذي لا يعبر عن وجه مهرج معين، بل يمثل حياة غامضة ومبهمة. فضلا عن محاولة الفنان الواضحة التي تتلخص في نبذ

المحاكاتية الذي يتمثل بالوصول إلى بناء شكلي مميز ومتفرد متلاءم مع الطرائق الحديث للتلقي التي تسعى إلى التمرد على قيم بناء الشكل المعروفة.

سمات التمرد: يمكن للمتلقي التخيل والاسترسال باستحضار صور وقصص اجتاحت العراق اثر تداعيات وسينوريوهات شكلت بعدا من أشكال الغرابة لعرض انفعالات الذات للخروج بصورة نهائية عن الفكرة الرئيسية ويثير لدى المتلقي أحاسيس من التفاؤل لا تخلو من مشاعر سلبية تتركز في ترقب خطر قادم، ويغلف المشهد تشاؤمية واضحة تمتزج فيها مشاعر القلق والخوف من عدم الحصول على سعادة مفترضة، عبر تقديم مشهد درامي يحاكي من خلاله العمق الفكري للموضوع لا الصورة التقليدية لمهرجين في حالة فرح.

تقنيات الإظهار: حاول الفنان التمرد على الفن التقليدي خالق رؤية بصرية جديدة للأشكال الفنية، إذ يعكس العمل التصرف بحرية والتلاعب بحركة الفرشاة وبضربات لونية نقية.

المرجعيات الضاغطة: يتميز العمل بانه منفذ برؤية نقدية اجتماعية وسياسية وبأسلوب شبه واقعي. فهو انعكاس للواقع الموضوعي. إذ يؤكّد الفنان في عمله أن الصورة الفنية تُستمد من عناصر ذهنية أو نفسية، وبما أنه فن يُعنى بنقل الفكرة أو المفهوم للمتلقي، فهذا انعكاس للرؤية الفنية في فنون ما بعد الحداثة، وكان عنصر اللون في هذا العمل عنصراً بنائياً أساسياً وذلك بالاعتماد على القيم اللونية المنفذة بتكوينات عفوية تتسم بعصر ما بعد الحداثة، معبراً عن المهمشين الذي يعانون القهر ويعبرون بشيء من العبث عن الإحساس بالتمرد وتسقيط الكثير من القيم التي توهم بوجود مبدأ أو مركزاً ثابت يجب تقديسة.

أنموذج (3)

أسم العمل: بدون عنوان

اسم الفنان: محمد قاسم

تأريخ الإنتاج: 2020/2019

الخامة: طلاء على الجدار

الوصف البصري: يتضح من خلال المسح البصري لهذا العمل نجد أن هناك مشهدان في نفس العمل الأول صورة ولد يرسم مشهد طبيعي لشمس مشرقة، وسماء صافية، وبيت، وارض خضراء، يبدو انه في الهواء الطلق، ليمثل الجانب المشرق، وخلف هذا المشهد نجد شخص أخر بعيد الصلة عن المنظر الطبيعي يختبئ نصف من جسده وراء هذا المنظر ليحاكي الجانب المظلم في هذا العمل.

العناصر التصويرية للشكل: يتألف هذا العمل من مجموعة من العناصر الشكلية التي تحاكي الواقع من خلال رسمه للمنظر الطبيعي، ومحاكاته عبر استخدام مجموعة من الألوان النقية المتمثلة باللون الأصفر للشمس والأزرق للسماء والأخضر للأرض، فقد اهتم بالمساحات اللونية اكثر من اهتمامه بالخط سوى في حصر عناصر المنظر الطبيعي داخل حدود الشكل المستطيل لتمثل اطار للوحة، أما الولد الذي يرسم والشخص التي يقع خلف المنظر الطبيعي فقد ابرزها من خلال اعتماد اللون الغامق، لذا نجد أن الفنان بالرغم من محاكاته للواقع عبر استخدام مجموعة من الأشكال التي يتألف منها المنظر الطبيعي، وبالرغم من ذلك فقد عمد إلى كسر أفق

التوقع خلال إخراج جديد أذ مزج مشهدان نقيضان في نفس الوقت مع الحفاظ على موضوعية الصورة ليؤدي اللون والخط دورا أساسيا في تحديد الشكل.

سمات التمرد: يلعب الخيال دوراً أساسيا في إعطاء دلالات العمل الفني، فقد عمد الفنان إلى تحليل المدركات الحسية وإعادة تركيبها بصورة جديدة عبر المزج بين مشاعر الخوف والتشاؤم وبين التفاؤل والفرح ، فقد جمع بين نقيضين في عمل واحد من خلال تقديم مشهد درامي يوحي بالغرابة إذ يجمع بين المشاعر السلبية والإيجابية، عبر رسمه شخص يرتدي قناع وكمامه وملابس سوداء يمثل الجانب المظلم في هذا العمل يتقدمه مشهد يدعو إلى التفاؤل يتألف من الولد وهو يرسم شمسا مشرقه تدعو إلى الفرح والى غدا افضل، انطلاقا من رفضه للواقع الذي يعيشه متمردا عما يعيشه من أحداث وظروف .

تقنيات الإظهار: نجد أن الفنان في هذا العمل قد تمرد على كل ما هو تقليدي وسائد من خلال اعتماد تقنيات جديدة تتمثل بالرسم على الجدار الإسمنتي لنفق التحرير من خلال استخدام طلاءات متعددة للرسم على الجدران فلم يعمد هنا إلى استخدام الألوان الزيتية ولم يحصر نفسه بإطار اللوحة التقليدي.

المرجعيات الضاغطة: عبر الفنان عن واقعه الاجتماعي عبر ترجمة الأحداث ووضعها في سياق شكلي ومضموني عبر توثيقه بطريقة تعبيرية، فقد سعى الفنان التعبير عن واقعه وعن ما يتمناه ليطرح لنا مشهدا دراميا مركبا جامعا بين ما يعيشه الفنان من واقع اجتماعي وسياسي مرير وبين خلق صورة ذهنية موجوده في ذهنه تدعو إلى التفاؤل والفرح عبر أشكال معبره ذات معنى ومضمون واضح غير مبهم.

أنموذج (4)

أسم العمل: بدون عنوان

اسم الفنان: كرار العسلي

تأريخ الإنتاج: 2020/2019

الخامة: طلاء على الجدار

الوصف البصري: يتضح من خلال المسح البصري لهذا العمل صورة لشخص تظهر في منتصف العمل، ذات ملامح حزينة، يظهر على وجهه وجسده التعب والحزن والهم، لتظفي على وجهه ملامح الكبر عند النظر من الوهلة الأولى، يتوسط صدره غصن ذات جذور تمتد إلى منتصف صدره، خلفه خارطة العراق يتلاشى جزء من حدودها مع الشخصية المصورة.

العناصر التصويرية للشكل: يتألف هذا العمل من مجموعة من العناصر الشكلية تمثلت بالخطوط والألوان الفاتحة والغامقة كخلفية العمل الذي طلاها باللون الأحمر لأغراض تعبيريه وفنيه لتقديم النسق الشكلي العام للعمل، لقد عمد الفنان إلى استخدام عناصر شكلية من الواقع وبالرغم من ذلك فقد كسر أفق التوقع عبر غرائبية الشكل الصوري أذ قدم عمله صورة لشخص ضمن مستوى تعبيري عال من خلال الجسم وملامح الوجه تبدو عليها الوهن ولا سيما العينان متعبتان ليخرج من صدره غصن لشجرة يمتد جذوره إلى منتصف الصدر ليعطي دلالات كثيرة تدفع بالمتلقي للتأويل للوصول إلى معنى العمل.

سمات التمرد: تتمثل دلالات اللامعقول لهذا العمل الفني من خلال غرائبية المزج بين العناصر الشكلية التي يتألف منها العمل الفني، فقد مزج بين صورة لشخص يرتسم على ملامح وجهه القلق والخوف والتشاؤم مع خارطة العراق وغصن الشجرة، فقد تعدى الفنان هنا رسمه لصورة شخصية بل هو إشارة إلى مرحلة يمر بها في حياته ناتجة عن سوء الأوضاع الاجتماعية والسياسية للبلد مما دفعه لتجسيد ذاتيته من خلال المزج بين رسم حدود العراق لتختفي جزء من هذه الحدود خلف شخص متعب، ودلالات القلق والخوف والكبر تظهر واضحه علة ووجهه وعلى جسده النحيل ليعبر عن الوضع الذي يعيشه البلد وما يتمناه الفنان عبر استخدام الخيال وسيلة لتحقيق مطالبه الشخصية من خلال رسم غصن اخضر يتدفق من منتصف صدره، أشبه بزرع ينبت وسط ارض قاحلة ليوحي بالأمل لحياة أفضل.

تقنيات الإظهار: لقد استخدم الفنان طلاءات متعددة للرسم على الجدران كالبنتلايت.....الخ لذا يعمد إلى استخدام الألوان التقليدية متمردا على القديم.

المرجعيات الضاغطة: يعد الفن وسيلة للتعبير عن ظروف الفنان وذاتيته من خلال إسقاطات واقعه الاجتماعي والسياسي والنفسي ليتجسد ذلك في عمل فني ذات دلالات ومعاني مضمرة أو ظاهرة للعيان، وهذا ما نجده واضحا في هذا العمل الفني، كون الفنان يحاكي هنا قضية مجتمع وفرد في أن واحدة عندما رسم الخارطة والشخص والغصن وحصرها دخل خلفية ذات لون احمر غامق.

نتائج البحث ومناقشتها

نتائج البحث ومناقشتها: فيما يلي عرض للنتائج على وفق هدف البحث، وبالنحو الاتي:

1-تجسدت العناصر التصويرية للشكل في معظم العينات أذ تم تحديد ملامح الهيئات عبر اعتماد الخط بشكل ثانوي، أما اللون فقد حقق بعداً جمالياً وفنياً عبر التضادات اللونية، معتمداً على رؤية جمالية ذاتية محضة، لإيصال المتلقي إلى توافق بين المعنى الرمزي و المعنى الضمني الذي يحمله العمل الفني، لقد عمد الفنان إلى تحوير الاشكال، عبر ترحيلها وتقويضها إلى صياغات حدسية، معارضة للواقع المألوف، كما في العينات (1،2)، أما بالنسبة لكسر افق التوقع فتمظهرت في العينات (2،3،4) وهو الأسلوب الذي اعتمدته أغلب حركات ما بعد الحداثة، باعتباره أسلوب من اساليب فعل التمرد، في حين نجد الفنان في العينة (2) سعى الفنان إلى نبذ المحاكاتية من خلال التحرر من التقيد بنقل الواقع عبر إعادة صياغة العلاقات الشكلية وتركيبها، معتمدا على قدراته الأدائية والتقنية فضلا عن خبراته المعرفية، ولم تخلو الأعمال من محاكاة الأشكال الواقعية كما في العينة (3).

2-ارتبطت سمات التمرد باللامعقول من خلال اللجوء للخيال الحر للوصول إلى الكوامن الداخلية للنفس، دون السماح للعقل لفرض سلطته على أثره الفني، والتي ظهرت في جميع العينات، وقد تمثلت سمات التمرد من خلال إفصاح الفنان عن ذاتيته معبراً مزاجه المضطرب، ومعتمداً على الإيحاءات النفسية الدرامية للمشهد المصور، وقد تمظهر بالنزعة التشاؤمية تارة، والقلق والخوف والعنف تارة أخرى، بالاعتماد على إجراءات فنية متعددة.

3-تقنيات الإظهار: سعى الفنان من خلال ذلك التمرد على الفن التقليدي عبر استخدام طلاءات متعددة للرسم على الجدران مبتعدا عن كل ما هو تقليدي في الرسم.

4-المرجعيات الضاغطة: استمدت بعض الأنظمة الشكلية مرجعياتها من الواقع، باعتماد الفنان على المحاكاة ومعتمداً التفاصيل المشابهة للواقع، وبهذا تكون مرجعيات الأشكال مستمدة من ثقافة المجتمع والبيئة، ومن مفاهيم سياسية ونفسية تبعا إلى الأسلوب المستخدم. وهذا كان واضحا في جميع العينات.

الاستنتاجات: بناءً على ما اسفرت عنه نتائج البحث، توصلت الباحثتان إلى الاستنتاجات الأتية:

1-كان للانقلابات الاجتماعية والسياسية التي عاشها الفنان دافعا لتقهقر نحو الذات ويظهر واضحا في اتباع آليات جديدة في الرسم، وهذه الرؤية الذاتية تمظهرت نتيجة أسباب عدة خضع لها المجتمع.

2-اعتمد الفنان الكرافيتي تقنيات ومعالجات مختلفة، تمردا على الشكل الواقعي المألوف للتعبير عن واقعه الاجتماعي والاقتصادي ومكنونه النفسي.

3-أن التمرد في الفن الكرافيتي ذات بعد ذاتي، عبر اعتماد الخيال والتلقائية كوسيله لتصوير اللحظة العابرة متجاوزا حدود المألوف.

4-تتبلور مظاهر التمرد في العمل الفني الكرافيتي، من خلال عنصر الرفض لما هو سائد، عبر اعتماد أعمال فنيه ذات مضمون إيحائي للتعبير عما عجز عن تحقيقه في الواقع المألوف.

التوصيات: في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات توصي الباحثتان بالآتي:

1-الإفادة من البحث الحالي في إغناء الدروس النظرية في كلية الفنون الجميلة، ولاسيما مادة، تاريخ الفن الحديث، والنقد الفني، كطروحات جمالية قابلة للتطبيق.

2-تطبيق أداة التحليل على نتاجات مدارس ما بعد الحداثة، ضمن مادة التذوق الفني، في أقسام التربية الفنية.

المقترحات:

1-العلاقة بين التمرد وخامات فن ما بعد الحداثة.

2-تمثلات التمرد النفسي في الفن العربي المعاصر.

References:

1-Archer, R.L. and Berg, J. (1978) . Disclosure reciprocity and it's lifts, A Reactance, analysis. *Journal of experimental Social*,66.

2-Al-Ashmawy, M. Z.(1980). *The Philosophy of beauty in Contemporary thought* , Beirut ,Naphtha Al Arabia for Printing and Publishing.

3-Atia, M. M.(2010). *Aesthetic values in plastic arts,* Dar al faker al Araba.

4- Ebrahem, M.(1983). *The philosophical glossary*, Cairo, American press Affairs Authority.

5-Estate, S. Sh.(2002). *Language and Psychology of discourse*. Edition1, Jordan, Arab Institution for Studies and Publishing.

6-AL-Halo ,A. H.(2002). Behavioral deviation of youth and ways to comfort them, *the proceedings of the First Arab Scientific conference*, folder1, Baghdad University, The Ministry of Higher Education and Scientific Research.

7- Al-Hatemmy, A. A.(2011). *Expression system In the formation of Postmodernism*, Unpublished PhD thesis. College of fine arts, Babylon University.

8-Al- Hatab, K.(2010). *Aesthetics of Fine Arts in the European Renaissance and school of Contemporary Modern Art*, Baghdad ,edition2, dare Books And documents.

9-Al-Husseini, A. A.(2016). *The dialectic of the scared and the profane in postmodern arts*. Un published PhD thesis, Art education department, college of fine arts, University of Baghdad, Baghdad.

10-Jamel S.(1982). *The philosophical glossary*, Beirut, part 1,Lebanese Book House.

11-Jassim, B.M.(2019, June27).Art and Garbage ... the structural transformation of aesthetic taste. *Academic Journal* (92),75.

12-Al-jibally, S.(1973). *Adolescence a youth crisis with society*, Libya, edition1, Thought Library.

13-AL-Lamy, E. A.(2001). *Parenting methods and their relationship to psychological rebellion among young people*, master thesis, Collage of Literature, AL- mustansriya University.

14-Al- shal, R. A.& Hanoura, M. Ab.(2000).*The level of feelings of shock and its relationship to personal values Alienation and psychological disorders in young people*, Kuwait.

15-Smith, E. L.(1981). *Pop Art in Concept of Modren Art*, London Thames and Hudson Ltd.

16- Stanger , r.(1974). *psychology of personality* , new York, McGraw hill, , fourth edition.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/163-180

Psychological Disobedience and its Representations in the Graffiti Art

Najlaa Khudair Hassan [1]
Zahraa Saeb Ahmed[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 6/6/2020…....Date of acceptance: 28/6/2020….....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract

The current research addresses the psychological disobedience in general and disobedience in post-modernism arts in specific. The research problem is summarized by the following question: does disobedience have representations in the graffiti art? The research objective is to identify disobedience and its representations in the graffiti. The research limits are set and the terms used are identified. As for the theoretical framework, it consists of three sections: the first: the psychological disobedience, whereas the second: disobedience in post-modernism arts. The third section addresses graffiti art. Then come the research procedures followed by the results, conclusions, recommendations, and suggestions. The two researchers arrived at a set of results including:

Some formal systems derived their references from reality, where the artist depends on simulation depending on details similar to reality. Thus the references of the figures are derived from the culture of the society and the environment and from numerous styles and political and psychological concepts according the adopted style. This is evident in all the samples. This section also consists of a set of conclusions including: the social and political coups experienced by the artist had a motivation to retreat to oneself. It appears evidently in pursuing new mechanisms in drawing. This self- vision manifests itself due to several reasons the society has undergone.

Keywords: psychological disobedience, graffiti

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, Najla_khudh@yahoo.com.

[2] Ministry of Education / Baghdad Al-Karkh First Education, zha_1976@yahoo.com.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/181-196

أثر عناصر التراث العراقي القديم في قاعة معروضات متحف التاريخ الطبيعي العراقي

محمود حسين عبد الرحمن [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/2/21 , تاريخ قبول النشر 2020/4/26 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

الملخص

تناول البحث اهم عناصر التراث العراقي القديم المتمثلة بالعمارة والفنون التشكيلية كونها الوسائل المباشرة التي حافظت على التراث لسهولة حفظها وسرعة تداولها وتنقلها وتنوع مواضيعها. وعبر ملامح هذه العناصر تحددت مشكلة البحث التي تبلورت بهيئة أسئلة منها: ما هي أهم عناصر التراث العراقي القديم. ما هي الفنون التشكيلية؟ ما اهم المواضيع التي تبناه ؟ ما مفهوم النخلة في التراث العراقي القديم؟ ما هي الشواهد على ذلك؟ هل وظفت في الفن العراقي المعاصر؟ وما هي الشواهد فيه؟ كيفية توظيفها في الفنون وآثارها في قاعة معروضات متحف التاريخ الطبيعي العراقي. وتجسد هدف البحث في إبراز (اثر عناصر التراث العراقي القديم في قاعة معروضات المتحف).

ظهر في هذه البحث أثر عناصر التراث العراقي القديم في قاعة معروضات المتحف من خلال توظيف مفردة النخلة التي تسيدت أغلب المشاهد الفنية في القديم وهي جزء من التراث تم توظيفها في الخزانات الخاصة بالنخيل داخل القاعة في جناح النبات كونها جزء مهم من التراث العراقي القديم.

الكلمات المفتاحية: عناصر، تراث، قديم، العراق، النخلة, قاعة، متحف.

مقدمة

تُعَدُ عناصر التراث البشري ومنها الفنون التشكيلية انعكاساً طبيعياً لحياة الشعوب وأحاسيسها وهي مظهر من مظاهرها الحياتية الشعورية والنفسية. وهي نتاج مما يلوج في الاذهان بدقة ومعبر عنه بصور جميلة أي انها اللغة المقروءة والعامل الخطابي بين البشر عامة وفي أي مكان وزمان. فلا تحتاج إلى الإسهاب في الشرح أو التفسير بل هي مرآة صادقة تتجلى فيها نهضة الشعوب والأمم وسجلات خالدة تُفسر عن رقي وانجازات تلك الشعوب ومكتبات صورية تدعم الباحثين في شتى المجالات وتترك لهم التفاسير والتأويلات المتباينة مما يدعم مشاريعهم البحثية. فالفنون التشكيلية صور ناطقة تعبر عن حياة الانسان منذ القديم والى اليوم وتساهم في تكريس ونشر القيم الجمالية والتذوق الانساني المستمد من الحقائق التي أكدتها

[1] مركز بحوث ومتحف التاريخ الطبيعي العراقي / جامعة بغداد, ahmed.mahmoud2005@gmail.com.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الدراسات الحديثة في الفنون بأن بني البشر كلهم لديهم استعدادات فطرية لممارسة الفنون. وتشغل الفنون التشكيلية مكاناً مرموقاً في إسهامات عدة لدى الباحثين في شتى الميادين. وهذه الدراسة تُعَدُ واحدة مهمة من تلك الميادين إذ تتسنم الادوار الريادية في حياة الانسان العراقي القديم التي وصلت الى الحاضر عن طريق ما تركه من رسومات طرزت جدران الكهوف والصخور والعظام والأواني الفخارية المختلفة والمنحوتات العديدة ذات السمات الفنية الجميلة التي لا تعبر إلا عن محاكاة حقيقية لواقعه وبيئته التي ترعرع ونشأ فيها لكن بأساليبه الخاصة وفق ما يستشعر به.

كان وما زال دور الفنون التشكيلية مهماً للغاية لاسيما عند الباحثين المختصين بنشاطات الانسان وعلاقته بالطبيعة وما خلف من مآثر باتت جذوراً ومصادراً اساس لأغلب الدراسات حيث اتفقت ألآراء وأجمعت الكلمة على إن نشوء الفنون التشكيلية منذ إن ظهر الإنسان على سطح هذه الأرض يكاد أن يكون عمرها مقرون بعمر الإنسان لان الفن متلازم مع الإنسان وعادة ما يتغير بتغيرات العصور(Hueg, 1978, p14). لذلك ترك سجلاً مرئياً كانت جلَّ مواضيعه مستوحاة من الطبيعة لاسيما الاشجار ومنها شجرة النخيل، من هنا تتجسد مشكلة البحث هذا إذ يمكن صياغتها وبلورتها بشكل أسئلة وكما يلي:

1. ما مفهوم التراث ؟
2. ما مفهوم الفنون التشكيلية ؟
3. لماذا اهتمت أكثر عناصر التراث بالنخلة؟
4. كيف جسدها الفنان العراقي الحديث والمعاصر؟
5. هل وظفت في قاعة معروضات المتحف؟

وتكمن أهمية البحث فيما يمكن أن تلقيه من أضواء على أثر عناصر التراث العراقي القديم منها الفنون التشكيلية في تجسيد في قاعة معروضات المتحف. بينما تركزت أهداف البحث الحالي في إمكانية إبراز أثر عناصر التراث العراقي القديم منها الفنون التشكيلية في قاعة معروضات متحف التاريخ الطبيعي العراقي. أما حدوده هي:

1. حدود موضوعية: أثر عناصر التراث العراقي القديم منها الفنون التشكيلية. وعلى الرغم من غزارة التراث العراقي القديم بما يمتلكه من معالم جمالية عدة فإن البحث هذا يتحدد ويتركز حول شجرة النخيل كونها من الرموز العراقية الموروثة الذي خُصِصَ لها خزانات خاصة في قاعة متحف التاريخ الطبيعي العراقي.
2. حدود مكانية: قاعة معروضات مركز بحوث ومتحف التاريخ الطبيعي العراقي.
3. حدود زمانية: 2004-2005م.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى إظهار أثر عناصر التراث العراقي القديم منها الفنون التشكيلية في قاعة معروضات مركز بحوث ومتحف التاريخ الطبيعي العراقي أحد المراكز البحثية في جامعة بغداد.

تحديد المصطلحات:

الأَثر لغوياً: ((بقية الشيء. والجمع آثار وأُثور. وأَثَّرَ في الشيء: ترك فيه أَثراً)) (Ibn Manzur,1990,p5).

الأَثر اصطلاحاً: ((هو نتيجة الشيء))(Saliba,1971, p37).

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الأثَر إجرائياً: مجموعة من العلامات المرئية التي كونتها العوامل البيئية والإنسانية.

التراث لغويا: التراث: ((الإرثُ: الأصل. ... الإرث في الحسب، والوِرثَ في المال. ... الإرْثُ الميراث. ... وهو على إرث من كذا أي على أمر قديم تَوارَثه الآخِرُ عن الأوَّلِ. وفي حديث الحَج: إنكم على إرْثٍ من إرث أَبيكم إبراهيم، يُريدُ به ميراثَهم مِلَّته...)) (Ibn Manzur, V2, p111).

اتراث اصطلاحاً: ((ما ورثناه عن آبائنا من عقيدة، وثقافة، وقيم، وآداب، وفنون، وصناعات، وسائر المنجزات الأخرى المعنوية والمادية، ويشمل كذلك على الوحي الإلهي (القرآن والسنة)، الذي ورثناه عن أسلافنا))((Al-Omari, 1405H, p26).

التراث إجرائيا: التراث هو إنجاز اجتماعي ينتسب إلى الماضي في صوره المختلفة ، سواء أكان ذلك علميًا أم أدبيًا أم فلسفيًا أم فنيًا ، وينضوي في ذلك جميع أشكال التعبير الثقافي مادية وغير مادية.

المحور النظري (الإطار النظري)

مفهوم التراث

إن الميراث والتراث بمعنى واحد ومعناه ما يخلفه الرجل لورثته(Ibn Manzur,V2, pp111-112) وتطلق الكلمة، وتفيد تبعا للوصف اللاحق بها، فنقول مثلا: تراث إسلامي، وتراث عربي، وتراث إنساني (Al-Omari, p26). وتوسع مدلوله إذ لم يعد تراثا عربيا إسلاميا بل تعدى فأصبح تراثا إنسانيا، من بعض الجوانب: ويتعامل الشعراء الحديثون مع هذا التراث من زوايا أخرى مختلفة (Abbas, 1992, p117). ما ورثه المسلمون عن آبائهم من عقيدة راسخة وثقافة وفنون وآداب وقيم وصناعات متنوعة ومنجزات المادية والمعنوية كذلك يشمل الوحي الإلهي (القرآن الكريم الذي أُنزل على الرسول محمد صلى الله عليه وعلى آله وسلم وسنته الشريفة) التي ورثها هؤلاء المسلمين عن أسلافهم (Al- Omari, Op.Cit.).

وهنالك الموروث الطبيعي أو المادي أو الفيزيقي أو الجغرافي يشمل الأرض والسطح بأشكاله العديدة من خصوبة وتصحر وجبال وهضاب وتلال ووديان وسهول وانهار وبحار ومحيطات وبحيرات ومستنقعات. وجميعها عوامل مترابطة مع بعضها البعض ومؤثرة في الإنسان وتتأثر به(Badawi, 1986, p136).

أما التراث الإنساني فيتسع لأنواع التراث كلها، بصرف النظر عن الموطن لأنه يتعلق بالإنسان فردا وجماعة. ويمثل التراث الإنساني التراكم كله خلال السنين والعصور من عادات وتقاليد وخبرات وتجارب وعلوم وفنون لمجتمع من المجتمعات ويبدو جزء أساس من مكونه الإنساني والخلقي والاجتماعي والسياسي والتاريخي. ويوثق علائقه بالأجيال الماضية التي كونته وعملت على اغنائه (Jabbour, 1979, pp63-64). ويكون التراث من ذلك هو إنجازات اجتماعية تنتسب إلى الازمان الماضي بصورها المختلفة سواء أكان ذلك علميًا أم أدبيًا أم فلسفيًا أم فنيًا ، وينضوي في ذلك جميع أشكال التعبير الثقافي مادية وغير مادية.

مفهوم الفنون التشكيلية

تُعَدُ الفنون التشكيلية واحدة من أهم أنواع عناصر التراث (http://ar.wikipedia.org/wiki) وفق الدراسات الإنسانية بجوانبها الفلسفية والنظرية والتطبيقية المختلفة، ومن أبرز فروعها الرسم والنحت والفخار. ونظراً لخصوصية البحث حول الفنون التشكيلية سيتناول الباحث في حديثه عنها إذ تعتمد على

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الرسالة البصرية في أدواتها وتقنياتها ووسائطها المختلفة. فهي أحدى ضروب المعرفة الإنسانية المحسوسة، ذات الصور المتعدد. فهي العلم الذي يتضمن الاكتشاف، والتعبير، والتأليف للأحداث، والتوثيق، وحفظ التاريخ البشري، وأنظمة الحياة السائدة في فترة زمانية ومكانية واصطلاحيه وتأريخية محددة. وهي فعل اجتماعي يتحدى به الفنان واقعه، ويحفزه للتعبير عن المشاعر والأفكار الصادقة، والحقيقية لاسيما التي تتضمن تحديات ثقافية ومعاني لتصورات وتخيلات من مضامين الحياة الاجتماعية مكانًا وزمانًا لفنانين يملكون الموهبة والبراعة والذوق في تقديم هذه المفاهيم(Khalil, 2000, p142).

تتناول الفنون التشكيلية الواقع وإعادة صياغته بصور أخرى جديدة، يقوم بها الفنان منتجاً روائع تحمل صفة الابداع، ويقوم بدور المدقق والمرآة الفاحصة لمجتمعه، فهو يبحث عن مظاهر الجمال ويحدده ، ويترجم الرموز التي تتطلب إدراكًا ذهنيًا، ويلجأ إلى الصيغ المشتركة بينه وبين المشاهد، وتمكنهما من الفهم المباشر للمنجز الفني، لأنه يقوم بوضع نظـم وأسس لفنه الذي له عوالم تنشأ وتتكون منه محاولاً إيجاد وبقاء ذلك الفن في الكون أو الحياة اليومية للمجتمع، لان الفن بلا ضير مرتبط بالأنشطة الإنسانية على إختلاف أنواعها. إن الفن يثير في الإنسان الشعور الذي كان قد جربه في ماضيه القريب. ويثيره بنفسه فينقل هذا الشعور الخاص بوساطة الحركة والصوت، أو الوان وشكل وخط المعبر عنها بالكلمات أو سواها ليصبح هذا الشعور جزءً من تجارب الآخرين(Nobler, 1987, pp33-34), تارة وتارة أخرى يكون مختلف تماماً عن تجاربهم، ذلك إن الحدث البسيط يتحول إلى حدث آخر مخالف له بمجرد رؤيته، فالمجتمع يفكر من خلال الصور. والصورة(Al-Gohary, 1974, p744) المتشكلة في ذهنه، تثير سلسلة من الصور الأخرى بدون أي علاقة منطقية مع الأولى، يبرز هنا دور العقل ليوضح بعدمية التماسك لمثل الصور هذه، إلا إن المجتمع لا يروا ذلك على ما بدا. فيبدو إن الواقع مزج بين التضخيم الملحق بالحدث وبين الحدث ذاته. ولأنه ليس بقادر للتمييز بين الموضوعي والآخر الذاتي فإنه بلا أدنى شك يُعَدُ تلك الصورة الثابتة في مخيلته بمثابة الحقيقية وكذلك الواقعية، ذلك بالرغم من كونها ذات علاقة غاية في البعد عن الواقع المرئي.

إن نشوء الصور الفنية يتم من خلال استحضار مدركات الحس عندما تغيب عن الحواس وتعرف عادة بالتصوّر قبل أن تصبح تلك الصور فنية أو أدبية ، فينبغي على الفنان المرور بمرحلة الإدراك الحسي المعرَّف بالأثر النفسي الذي نشأ من انفعال حاسة أو عضو محس ويعني الفهم أو التعقل بوساطة الحواس و ذلك كإدراك الاشياء المحسوسة مثل ألوانها وأحجامها وابعادها وأشكالها(Ateeq, 1972, p68) الذي نشأ عند مرور الفكر بالصور الطبيعية (عند الفنان بالأخص الاعم) التي سبق أن شاهدها وانفصل عنها ثم اختزلها في مخيلته، مروره بها يتصفحها بوساطة البصر(Al-Khaldi, 1988, p74). ينشأ التصور عن طريق المدركات الحسية وهي بدون شك من عمليات العقل للفعل الكامن أي هي عملية عقلية أو نشاط عقلي عن طريقه يستطيع المرء ان يتعرف على مواضيع العالم الخارجي فيبدو استجابات عقلية لمؤثرات حسية معينة. فهو كذلك عملية عقلية تسبق سلوك الفرد (Al-Nimr,1990, p12) فبدون ذلك الادراك لا يمكن حدوث أي سلوك لان الإنسان عادة ما يتعرف تباعا لمتطلبات المواقف الذي يدركها(Damad, 2000, p12. Shimon, 1996, p123).من ذلك يقوم التصوير في إظهار المضمرات العقلية الكامنة عند الفنان خاصة في

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

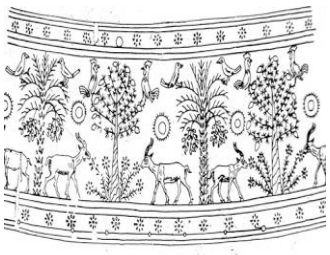
صور فنية لها أبعادها الجمالية فالتصوير إذن هو التعبير بالصور عن التجارب الشعورية التي مر بها الفنان ، بحيث ترتسم أمام المشاهد الصورة التي أراد

الشكل(1) تفاصيل لنحت جداري على الرخام من القصر الشمالي لآشور ناصر بال(نينوى)،المتحف البريطاني في لندن. (Mortikat, 1975, p425)

الفنان نقلها له وتكون أداة التصوير هي الألفاظ والعبارات(والخطوط والرموز والالوان والخامات والملمس) (Al-Khaldi, Op.Cit. p77). مما لا يقبل الجدل فان للصور عناصر تؤسسها وتظهرها الى

الوجود منها الخيال الكامن في ذاكرة الفنان المختص بتفسير الظواهر الجمالية التي تتراكم في ذهنه والتي تختلف تماماً عن الخيال الفطري الموجود أصلاً في سرائر النفس البشرية عامة، وأبرز وظائف خيال الفنان المبدع يُنشِأ الصور الجميلة مستعملاً بذلك استعارة مثلاً كانت أو تشبيه، وبهذا المعنى يكون الخيال جوهر الفنون والآداب(Dahman, p145) والسبب راجع الى امتلاك الفنان الملكة العقلية المتميزة والنفسية الحالمة التي تجعله ان يتخطى الرؤيا البصرية المباشرة الى رؤيا شعرية بأحاسيس خاصة يؤهل ولادتها التخيل. والتخيل هو عملية تكون ذهنية عادة يتم من خلالها معالجة الصور أو الرسومات أو الأشكال المحسوسة التي تقود الأشخاص وفي الاخص الاعم الفنانين في رحلات متخيلة عبر عقولهم ويستجيبون لهذه الأخيلة بوساطة صور عقلية. فبعضهم يقترح أخيلة معينة تساهم في رفد مشروعه البحثي النظري أو العملي كما عند الأديب أو الفنان. ومن تلك الاخيلة الولوج في أعماق التاريخ للوصول الى حياة الانسان العراقي القديم وعلاقته بالنخيل وتفسير للبيئة الطبيعية التي احتضنته. وينشأ العقل المتخيل عادة ظروفاً تتفق مع المغزى هذا.

وتشير التخيّلات المستعملة كما تبدو في التعليم بانها تساعد على تسريع الإتقان المعرفي وتوسيعه، وذلك باستعمال التلاميذ للنشاطات التخيّلية لازدياد معارفهم بالمواد أو الاشياء المعرفية والموضوعات الأساس والمهارات العديدة المختلفة كأن تكون تقنية منها ويدوية وأخرى مفاهيم. إذ أنها تعمل على تعميق النمو الانفعالي والوعي بالحياة الداخلية حيث تنمو اتجاهات المتعلمين وميولهم الفطرية التي يرغبوا في ممارستها.



الشكل(2)رسم لمشهد طبيعي منقوش على السطح الخارجي لعلبة من العاج وُجِدَتْ في القبر. , Mortikat, Op.Cit (p337)

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

على ان تكمن قدرة وقوة الخيال فيما يحقق من أثر نفسي شديد في المشاهد سواء أكان سلبياً أم إيجابياً كونه مطابقا للحقيقة أو يخالفها فمثلاً أن رسوم الكهوف لا تعد فيها مادة بالرغم من وجودها بل ما يقع في المادة من التخيل. وهذه الرسوم لم تكُ للمتعة الجمالية فحسب بل كانت ذات مغزى رمزي سحري لتمكن الإنسان القديم من السيطرة على الحيوانات المتوحشة مصدر قوته الاقتصادي

والتغلب عليها، فعندما يرسم سهم موجه إلى أحد الحيوانات كأنما يوجهه لها في الحقيقة، فتلك الأشكال والرسومات تُعَدُ تعبيرات محاكية لأشكالها وصورها الحقيقة في الواقع، أي انها تحولت إلى اللغة الرمزية(.(Allam, 1975, p21. Reid, 1975, pp21-22.

وتُعَدُ هذه الرسوم نوع من التدوين السحري على أقرب ما يكون(Al-Said, 1988, p59). بعدها تحولت تلك الصور المرسومة ذات الطابع الرمزي التجريدي الى نوع من التعبير عن الكلام بالصورة المجردة(Al-Musraf, 1984, 48). وبعدها اضاف الفنان الاول الخطوط المتقاطعة والعناصر الحيوانية المحورة كأنها في حالة حركة

.(Barrow, 1980, p254)

الشكل(3) يمثل مخلفات النقوش السومرية للنخل ، العهد السومري.(Reade, 1983)

فوق سطوح بعض الأعمال الفنية التي نفذها سواء اكانت وظيفية ام دينية كما في الفخار(Baqir, 1973. P219). وبعضها احتوت على اسماك وطيور وعقارب وحيوان (الأيل) وفي بعض الأحيان أشكال آدمية مبسطه(Okasha.n.d. p92). تلك الاعمال الفنية التشكيلية بأشكالها المختلفة تبدو ملخص تام لخبرات ومهارات دقيقة جداً، أو شاهدة على اسرار مجتمع بكل انماطه الثقافية والأخلاقية(Al-Yifi.n.d. p16).

الشكل(4) منحوتة تظهر فيه النجمة والهلال. (British Encyclopedia, 1979, Part 1: pp. 1045 and 1057).

مفهوم النخلة في التراث العراقي القديم

لعبت النخلة دورا مميزاً ملموسا في حياة العراقيين القدماء، وردت في كثير من النصوص المسمارية وأسماؤها وأجزاؤها السعف والليف واستعمالاته في كثير من الصناعات منها (صناعة السلال والحبال والحصران) واستعمال الجذوع في اعمال البناء والتسقيف وبناء السفن

القديمة، والتمر ومنتجاته (الدبس والبيرة والخمر والخل) . ومما يشير الى اهميتها، ان قوانين حمورابي خصصت مواد من احكامها لزراعة النخيل والمعاملات الخاصة به ، وفرض الغرامة على كل من يهمل العناية ببستان النخل او يقطع نخلة. كانت مصدر الهام للكثير من الفنانين على مر العصور كعنصر

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

زخرفي مميز يعبر عن البيئة الطبيعية العراقية التي كانت في القديم حيث صورها على الكثير من مخلفاته الفنية من منحوتات حجرية ومن العاج وأختام اسطوانية، من هنا تتضح هيمنتها الاقتصادية والدينية والفنية(نخبة من الباحثين العراقيين، ص167).ففي الجانب الفني التشكيلي يستعرض الباحث بعضاً الامثلة من التراث العراقي القديم حيث تسيدت النخلة على الموضوعات كلها فالشكل (1) يمثل نحت بارز على قطعة حجر من الرخام لناصر بال كما يبدو يظهر على يساره وخلفه أشجار النخيل والكروم. كما وردت في التراث العراقي القديم ويبدو من هذا المشهد تمثيل النخلة بخطوط رمزية بسيطة تقترب من الواقع(Al-Kilani, 2001, pp29-30).

وفي الشكل (2) تظهر فيه مجموعة من الغزلان ترعى في بستان من النخيل بأسلوب التكرار المتناظر للأشكال رُسِمَتْ بدقة متناهية سطح علبة من العاج رسم منقوش على علبة من العاج وُجِدَتْ في عثر عليه في الجانبين الشمالي والجنوبي من دكة القصر الآشوري. تمثل موضوعات تصويرية وُضِعَتْ على سطوح تصويرية للوحات وأُطِرَتْ بأشرطة مزخرفة لتبدو أشبه بحشوة معمارية. وبهذا المشهد يدلل على اهتمام الفنان العراقي القديم بالنخلة وتوظيفها بمواضيعه الحياتية والطبيعية كلها.

الشكل(5) ختم اسطواني يمثل: آدم وحواء تتوسطهما نخلة. المتحف البريطاني. لندن. https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1422859317855154&set

كما يشاهد الرمز التجريدي الجميل للنخلة في مخلفات النقوش السومرية عند أوج انبثاق عهدها السومري. فلا يمكن أن تغيب النخلة للحظة واحدة بل إن رمز قدسيتها عند السومريين عظيم الشكل(3). فأغلب المشاهد تمثل تلك العناصر اشكال آدمية وحيوانات مركبة وشجرة النخيل المباركة وشجرة الصنوبر(Barrow, pp53-61).كما يظهر تأثير الفن المصري من خلال اسلوب رسم شجرة النخيل المقدسة والطريقة المميزة في تسلقها لجني التمر. (Tariqji, 2007, 102).

شكل(6) يمثل الملك آشور بان ابلي مع زوجته الملكة آشور شرات في الحديقة الملكية. (Nunn, 2006, pp 20-2)

على إن قدسية النخلة ومكانتها المرموقة ظلت أيقونة ثابتة تتسيد مرافئ حياة كلها التي عاشها العراقيون القدماء بمراحل عصورهم المتعاقبة فلا يمكن تجاهلها أو الحياد عنها مطلقاً فهي رمز هويتهم وكنيتهم ومشاريعهم الاقتصادية خاصة. ويظهر وجود النخلة في المحافل والنشاطات الانسانية كلها فلم تخلو منحوتة أو رسم زخرفي أو جداري إلا يُرى مشهد النخلة حاضر فيها سواء أكان مشهد للحياة اليومية أم حملات عسكرية.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

رافقت النخلة الزخرفة منذ نشأتها خاصة بالفنون العراقية القديمة بمراحلها كلها حيث تبدو النخلة في الزخارف المعمارية التي خلفها التراث العراقي القديم واضحة فوق الجدران وفي المعابد والقصور فتكسو الواجهات المعمارية. وتبدو واضحة على الأواني الفخارية السومرية وجدران القصور والمعابد الآشورية المميزة. إلى جانب ذلك يظهر الهلال إلى جانب النجمة عادة ما تكون متلازمتان الشكل(4). بينما يعبر الشكل(5) عن ختم اسطواني يحوي هيئة شخصين بهيئة امرأة ورجل جالسين الواحد مقابل الآخر تتوسطهما نخلة متناسقة يتدلى منها الرطب. يُرى في هذا المشهد بأن يديهما تمتدان إلى النخلة بغية الحصول من رطبها. يُشاهَد قبعة ذات قرنين تُجَمِل رأس الرجل دالةً على الأهمية الدينية التي يتميز بها هذا الرجل. كما تظهر افعى عظيمة تتجه نحو المرأة والنخلة معاً معبراً بما لا يقبل الشك عن القصة المشهورة لخطيئة آدم وحواء. ويسمى أيضاً بـ(ختم الإغراء). وتظهر النخلة في الحديقة الملكية خلف الأشكال الآدمية التي تمثل الملك وزوجته الملكة مع الخدم والحراس الشكل (6).

النخلة في الرسم العراقي الحديث والمعاصر

أما في الفنون العراقية الحديثة والمعاصرة كان للنخلة صدى واسعاً إذ لم يخلُ محفل فني إلا وكان لها حضوراً متميزاً لأنها تعبر عن رمز العطاء والخير والشموخ، والقوة فهي بلا شك هوية العراق والعراقيين. ازدانت التصاميم في الاقمشة والمنسوجات والفخار والجداريات واللوحات المختلفة برموزها المعبرة في أساليب فنية عدة. حدد الباحث بعضاً من الفنانين الذين تأثروا بتراثهم

الشكل(7) مشهد نهر على ضفاف نهر دجلة ، 1920 ، زيت على قماش ، 631 × 982 مم. متحف: المتحف العربي للفن الحديث.
https://en.wikipedia.org/wiki/Abdul_Qadir_Al_Rassam#/media/File:Abdul_Qadir_alRassam.

وبيئته الطبيعية والقروية عبر عصوره المتعاقبة وادخلوا مفردة النخلة وأجزائها في جلّ منجزاتهم الفنية فتسيد المشهد الفني العراقي الفنان عبد القادر الرسام وتبعه تلميذه الفنان فائق حسن ثم تلميذ فائق الفنان سلام جبار فضلاً عن الفنانة وداد الاورفلي التي سيدت النخلة في أغلب منجزاتها. وهذا لا يعني بعدم وجود فنانين غيرهم تناولوا الموضوعات نفسها لكن خصوصية الدراسة وعلى سبيل المثال لا الحصر اختار الباحث هذه السلسلة الفنية المتعاقبة.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ساد العراق فجر جديد ببداية القرن العشرين محطم ظلام سنين عجاف مر بها العراق. فأشرقت فيه شمس النهضة الفنية الحديثة والمعاصرة مستبشرة بنخبة مثقفة من الرسامين والأدبيين في المؤسسة العسكرية العثمانية كان من بينهم الضابط عبد القادر الرسام (1882- 1952م) الذي يعدُ أول الرسامين العراقيين البارزين والأكثر تألقًا في غزارة منتجاته الفنية إنتاجية وتميزًا بين الآخرين والأكثر تشبثا بالحياة الريفية وواقعها الجميل. ترك مجموعة هائلة من المنجزات الفنية في مجال الرسومات الزيتية المختلفة الاحجام والقياسات. أدخل النخلة في أغلب منجزاته الفنية الشكل (7). لم ينقطع سيل عطاء الفنانين العراقيين بعد الفنان عبد القادر الرسام فتتلمذ على يديه فنانون عدة كان فائق حسن ابرزهم استحوذت مواضيع الطبيعة والمشاهد الريفية جلَّ اعمالهم ومنجزاتهم الفنية كان مكان النخلة لا يفارق تلك المنجزات.

الشكل(8)الحياة القروية. 25 × 30 بوصة، 1971م.زيت على القماش . https://www.invaluable.com/auction-lot/faik-hassan-iraqi-1914-1992-oil-on-canvas-ara-17-c-6aa47d2064#

يُعَدُ الفنان العراقي فائق حسن(1914-1992م) الذي تأثر بأستاذه عبد القادر الرسام وتتلمذ على يديه واحدُ من ابرز فناني العراق أستطاع بعبقرية خاصة ان يغير مجرى التاريخ الفني العراقي الحديث والمعاصر. ليحقق مكانته المرموقة في الحركة التشكيلية العراقية، كواحد من أبرز أعلامها، بأسلوبه الواقعي المتفرد، اذ أنجز أعماله المتأخرة خاصةً الكبيرة منها التي تناولت مواضيع الحياة اليومية البغدادية والحياة الشعبية والخيول العربية والحياة البدوية الغربية من ارض العراق. كما انه يعدُ واحداً من أبرز الملونين. رسم القرى الريفية الى جانب اعماله الشهيرة فأخذت طابعاً تراثياً وتعبيرياً متمثلاً في الجو العام للبيئة العراقية عبر الفنان عنه من خلال توظيف البناء التراثي الريفي المعروف المنشأ من (اللبن وأشجار النخيل ومكوناتها) ، في موضوع له مضمونه في اتجاه توظيف الجانب الفني في التعبير عن هذا المكان بما يحويه من مفردات طبيعية المتمثلة بتيار الماء الجاري المتدفق وأشجار النخيل المكتظة التي تتخللها بعض الاشجار والمنازل القروية وبعض المفردات الآدمية الشكل(8).

الشكل(9) تعالق التراث العراقي القديم مع الحديث. زيت على قماش. http://www.iraqiart.com/artists/artists/ViewArtist.aspx?artistid=527

وأخيراً وليس آخراً فإن النخلة العراقية بأشكالها ومعانيها ومعايير تقييمها في العصور المتباينة لتراث الفنان العراقي المحترف سلام جبار جياد الذي جعل منها ومن عناصرها أيقونة لأغلب منجزاته الفنية فتعني عنده العراق والعراقي على حدٍ سواءٍ لما لها من خصائص وجودية تتعلق بالحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية. فتميز اسلوبه بالواقعية تتخللها رموز من بيئته التراثية حاول معالجة

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

القضايا الراهنة وما آل إليها من مستجدات متنوعة فحاول جاهداً أن يستدعي رموز تراثه وفي بعض الأعمال يتغزل ببيئته الطبيعية التي عاش في كنفها مبالغ في العناصر الطبيعية بإبرازها بأشكالها المتنوعة وخطوطه الصارمة مستنجداً بمعلمه الكبير فائق حسن آخذٌ منه ألوانه الواقعية المتنوعة وخطوطه الواضحة للأشكال الآدمية التجريدية ومزيج من الألوان الحية وخلفيات قاتمة فتتصف أغلب لوحاته بالتكرار القصدي المتنوّع لمواضيعه المفضلة كالحياة القروية العراقية والمزارات والرموز التراثية الشعبية في القديم والحديث. وبذلك يمكن القول بأن أسلوب الفنان العراقي جياد هو واحد من عصارة الفن العراقي المعاصر بشهادة منجزاته الفنية التي اختيرت بعض منها ممثلة للفن العراقي المعاصر عالمياً وفي محافل ومؤتمرات محلية وعربية الشكل (9).

قاعة معروضات مركز بحوث ومتحف التاريخ الطبيعي العراقي

أُسِسَ مركز بحوث ومتحف التاريخ الطبيعي العراقي في الثاني من شهر مايس لعام 1946م في منطقة العواضية الوزيرية ببيت صغير وسط مدينة بغداد. يقع حالياً في منطقة باب المعظم بمجمع كليات جامعة بغداد. يُعَدُ أحد المعالم الحضارية في العراق ومنبر لطلبة العلم في المراحل الدراسية كلها. يؤُم المتحف يومياً العشرات من طلبة الكليات والمدارس والزائرين باختلاف مشاربهم ومراحلهم الدراسية. ويقوم بتشخيص النماذج الخاصة لطلبة الدراسات العليا في الجامعات العراقية. كون المتحف يعد المرجع العراقي الرئيس بتشخيص النماذج. كما يحوي قاعة لعرض النماذج المحلية والعالمية. وتُعَدُ هذه القاعة الاكبر والأقدم على مستوى العراق من مبنى متميز من الناحية الهندسية والجمالية. تحوي القاعة مجموعة من النماذج المختلفة والنادرة يعود عمر بعض منها الى قرن من خلال الهدايا والعلاقات العلمية بين المراكز والمؤسسات البحثية العربية والإسلامية والعالمية. كذلك جمع النماذج عن طريق الصيد والسفرات الحقلية على مدار السنين. تحوي القاعة نماذج عدة حيوانية ومتحجرات ونباتية. ولخصوصية هذه الدراسة سيتطرق الباحث لخزانات النخيل ومكانها في القاعة وتجسيدها فنياً داخل الخزانات الخاصة بها وخارجها لتوضيح أهميتها الحالية والتاريخية حيث تم عرضها بطرق تجذب الزائرين من خلال رسومات ومجسمات توضيحية وصور فضلاً إلى ذلك عروض واقعية لمنتجاتها الحرفية المختلفة وأدوات تراثية عراقية وعربية وإسلامية. فشغلت مكانة مرموقة على مر العصور.

استعملت الفنون التشكيلية لتجسيدها عمليا مع بيئاتها الطبيعية بهدف اطلاع الزائرين على اهميتها والتعرف على تاريخها في التراث المحلي ومنتجاتها وفوائدها. لم تقف رحلتها إلى هذه الحدود والمقاييس المتباينة بل نالت مكاناً مرموقاً في مركز بحوث ومتحف التاريخ الطبيعي العراقي إذ خُصِصَ لها خزانات خاصة في قاعة معروضات المتحف وتتبع سيرتها منذ بزوغ فجر حضارة العراق والى يومنا هذا. فهناك خزانات لمراحل نموها وأخرى لأهم منتجاتها وخزانات خاصة لمكانتها في فنون العراق القديمة.

المحور التطبيقي(إجراءات البحث)

أ. مجتمع البحث:

اشتمل البحث على الأعمال الفنية في قاعة معروضات مركز بحوث ومتحف التاريخ الطبيعي العراقي المتمثلة في حدود البحث التي تمكن الباحث الحصول عليها من قاعة معروضات المركز.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ب. عينة البحث ومبررات اختيارها :

اختيرت العينة بصورة قصدية منتظمة للفنان هيثم حبيب أحد فناني الشعبة الفنية في المركز استنادا لصلاحياتها للتحليل من حيث إنها:

1) ممثلة في المجتمع الأصلي.
2) متنوعة في أساليبها، وتتناسب في معالجة الموضوع.
3) صلاحية ألوانها في التحليل.
4) أهميتها في التداول.

ج- المنهج المتبع في تطبيق الأداة:

اعتمد الباحث المنهج التحليلي الوصفي وذلك لخصوصية البحث الذي يتحرك ضمن إطار تحليلي.

أداة البحث :

حدد الباحث أداة (الملاحظة)، لبحث، بعملية تحليل وصفي للعينة التي اختيرت من قبله نسبة إلى ما تضمنته هذه الأعمال من خصائص تفيد البحث .

عينة البحث :

الموضوع: النخلة في التراث.

الفنان: هيثم حبيب.

القياس: 140سم × 185سم.

المادة: مواد مختلفة (كولاج) فلين + ورق+ جبس + ألوان زيتية + حبر صيني+ لوح خشب.

مكان العرض: قاعة معروضات المركز (خزان النخيل).

تاريخ العمل: 2004-2005.

الموضوع:

نموذج(أ)رمز النخلة والنجمة والهلال

أخذ الموضوع طابعاً تراثياً حضارياً هندسياً تصميمياً جسَّد مكانة النخلة في التراث العراقي القديم متمثلاً في الجو العام لبيئة العراق في عصورها القديمة عبر عنها الفنان هيثم حبيب بتوظيف البناء التراثي القديم بما يتعلق بمكانة النخلة وأهميتها في موضوع له مكانة مرموقة باتجاه توظيف الجانب الفني لتمثيل ذلك التراث في قاعة معروضات المركز باستعمال عناصر التراث الفني المتمثل في الفنون التشكيلية بفروعها الرسم والنحت البارز والغائر والمجسم فضلا عن ذلك الأشكال الهندسية التصميمية والزخرفية.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وصف عام:

احتوى المنجز الفني على نخلة عظيمة(نموذج أ) تتوسط هذا المنجز من الجبس والفلين وملونة بالألوان الزيتية مع الحبر الصيني الأسود لتحاكي تجسيدها في التراثي العراقي القديم (الشكل 6). وركز أغلب الفنانون العراقيون المعاصرون كان منهم الفنان المحترف المعاصر سلام جبار جياد التي رافقت منجزاته الفنية كلها إلا ما ندر (الشكل 9).

نموذج(ب) كولاج يُحاكي الأشكال(1،2،3،4)

يحيط من جانبي النخلة ثماني مجسمات على كل جانب أربعة تجسد مكانة النخلة في التراث العراقي القديم سواء أكانت رسماً أم نحتاً غائراً أم بارزاً على قطع من الرخام أم الرقم الطينية المستنسخ عليها بوساطة الأختام الاسطوانية. يمثل المجسم الاول(نموذج ب) من الاعلى تجسيد ومحاكاة لمنحوتة من التراث العراقي القديم (الشكل 6) تظهر فيها النجمة الرافدينية معانقة الهلال. أما المجسم الثاني الذي يليه فيمثل ما يؤديه الفن في المقام الأول على الوظيفة الاجتماعية وإظهار الصفات الجمالية للأشياء وإبراز النشاطات والمهارات الفردية والجماعية لمجتمع العراق القديم إذ جعل من بعض المنجزات الفنية الحديثة والمعاصرة للفنانين يستحضرون تلك المنجزات العظيمة القيمة كمكان للحزن والحداد على الهوية الوطنية كما في منجزات الفنان سلام جبار(الشكل 9). أما (نموذج ج) يحوي على تسلسل لبعض مراحل حياة ونشاطات المجتمع العراقي القديم حيث عمد الفنان إلى إظهار بعض الرموز الدينية المتمثلة بالنجمة والهلال كما في الشكل(4) بتجميع بعض المفردات والأشكال والصور مع الحبر الصيني الأسود والألوان الزيتية على قطع من الورق والفلين وعض الصور وتلصيقها معاً(كولاج) حسب نوع الموضوع. يتضح ذلك من المجسم الأول من الأعلى للنموذج(ج). أما المجسم الثاني الذي يليه فهو عبارة عن أحدى الحملات العسكرية العراقية القديمة التي دارت رحاها في بستان للنخيل الكثيفة وبذلك فهو يناظر الشكل(3) . أما المجسم الثالث من النموذج (ج) يمثل أحد ملوك العراق القدماء يجلس مع زوجته الملكة في حديقة المملكة المكتظة بالنخيل(الشكل 6). بينما المجسم الأخير من هذا النموذج (ج) فيمثل آدم وحواء يجلسان بصورة متقابلة وتظهر بينهما نخلة مثمرة تحاكي تماماً (الشكل 5).

نموذج(ج) كولاج يحاكي الأشكال (1،5،6)

التكوين :

حاول الفنان موازنة المنجز الفني من خلال توزيعه للكتل بأسلوب التناظر فالكتل التي تحيط بالنخلة التي تتوسط المشهد ويعلوها الهلال والنجمة تتناظر مع بعضها فيُشاهَد المجسمات كلها متشابهة بالشكل مختلفة بالموضوع والمضمون. فالكتلة التي في يسار المشاهد تتوازن وتتناظر مع الكتلة في اليمين. المنجز الفني هذا متوازن ومستقر. تراوحت الألوان المستعملة في هذا المنجز الفني بين الأبيض والأسود والأصفر

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والأوكر. أنشأ الفنان هذا المنجز الفني من مجموعة من المواد المختلفة معظمها مصنوع من الورق أو الفلين وغالبًا ما يتميز بصور مقطعة ولصقها أو أشكال مرسومة نماذج ثلاثية الأبعاد كما في النخلة والنجمة والهلال. أصبحت هذه الوسائط أكثر تنوعًا فيه وحددت الأشكال التي احتواها المنجز الفني التصويري هذا. عرض الفنان منظوراً جديداً على ها المنجز الفني حينما تداخلت قطع الفلين مع المستوى السطحي للرسم فأصبح المنجز جزءً من إعادة النظر المنهجي في العلاقة بين الرسم والنحت وأعطى كل وسيط بعض خصائص الآخر وساعدت في ذلك ثقافة المجتمع العراقي القديمة فأغنت محتوى الفن الحديث والمعاصر الشكل (9).

الخاتمة

بعد استيفاء معالم خطة هذه الدراسة يبدو أنَّ المساحة التي شغلتها عناصر التراث العراقي القديم منها الفنون التشكيلية في حياة الانسان فتحت آفاقاً كبرى للتساؤلات حول مفهوم الفنون التشكيلية، وكيفية توظيفها في تجسيد تراث النخلة التي عاصرت الانسان العراقي في عصر ولوجه على هذه الارض بمراحلها كلها، حاولت هذه الدراسة الإجابة عنها، ومن خلالها تم استنباط النتائج التالية:

- ظهر إن مفهوم التراث ما تركه الأجداد للأحفاد من إرث يكون عبرةً لهم من الماضي ونهجاً متكاملاً يستقون منه الدروس والعبر والمواعظ تكفل لهم حياة طيبة كريمة متوازنة يسودها الشمول.
- ظهر إن الفنون التشكيلية هي واحدة من ضروب المعرفة الإنسانية المحسوسة، وبصور متعددة وهي واحدة من أهم عناصر التراث. فهي علم يتضمن ألاكتشاف والتأليف للأحداث، والتعبير، والتوثيق، وحفظ تاريخ الانسان من الضياع والاندثار بفعل الزمان او الانسان نفسه. وإنها فعل اجتماعي يعبر بها الفنان عن واقعه، ويعالج همومه ومنجزاته وتعد سجلا مرئيا له يمكن الرجوع اليه في أي زمان ومكان.
- اهتمت الفنون العراقية القديمة والحديثة بالنخلة كونها الهوية والرمز والأيقونة للعراق والعراقيين.
- تناولت الفنون التشكيلية نشاطات الانسان عبر مراحل حياته اليومية ما كان منها الخاصة(الفردية). والعامة(الجماعية). وعلاقته بالبيئة المحيطة به.
- ظهر بان النخلة تمَّ توظيفها في قاعة معروضات المتحف بتخصيص خزانات خاصة بها وعرض مراحل تكوينها واهم منتجاتها وطرق التعامل معها منذ القديم والى اليوم .

References:

1. Abbas, Ihsan.(1992).Trends in Contemporary Arab Poetry, Dar Al-Shorouk, Amman,2nd ed.
2. Al Said, Shaker Hassan.(1988).The Civilizational and Aesthetic Origins of the Arabic Calligraphy, 1st ed , Dar Al-Thaqaf Public Affairs, Baghdad.
3. Al-Gohary, Ismail bin Hammad.(1974). Al-Sahhah in Language and Science, V1, Presented by: Abdullah Al-Alaili, Classified by: Nadim Maraashly, 1sted, Dar of Arab Civilization - Beirut.
4. Al-Khaldi, Salah Abdel-Fattah.(1988). Theory of Artistic Photography at Sayyid Qutb, Al-Shehab Company, Batna, Algeria.

5. Al-Kinani, Muhammad and Mahmmoud Hussein. (2010). The impact of the Arab environment on the work of the French artist Delacroix, Academic Magazine, Issue: 56, Iraq.

6. Allam, Nemat Ismail.(1975). Middle Eastern Art , Dar Al-Maarif, Egypt, Cairo.

7. Al-Musraf, Naji Zain Al-Din.(1984). Encyclopedia of Arabic Calligraphy, Part 1-2, Freedom House Printing, Baghdad.

8. Al-Nimr, Saud bin Muhammad.(1990). Management Behavior, Jarir Bookstore, Riyadh.

9. Al-Omari, Akram.(1405H). Heritage and Contemporary, Doha, 1st ed.

10. Al-Yifi, Muhammad bin Saeed.(n.d.). Sociology of Art, 3rd ed, Ibn Khaldun Printing and Publishing House, Tunis.

11. Amin, Ayyad Abd al-Rahman and Mahmmoud Hussein .(2011). The formal significance of modern Arab Islamic art in European modern painting, Academic Magazine, Issue: 60, Iraq.

12. Ateeq, Abdul Aziz.(1972). in literary criticism, Dar Al-Nahda Al-Arabia, Beirut, 2nd ed.

13. Badawi, Ahmed Zaki.(1986). Lexicon of Social Sciences, Library of Lebanon, Beirut.

14. Baqir, Taha.(1973). Introduction to the History of Ancient Civilizations, 2nded, Dar Al Bayan Library.

15. Barrow, André.(1980).Bilad Assyria, translation and commentary by Issa Salman and Salim Taha al-Tikriti, Al-Rashid Publishing House.

16. Dahman, Ahmed Ali.(1986). The Rhetorical Picture of Abdul-Qahir al-Jarjani, Methodology and Applied, 1st edition, Dar Tlass, Damascus.

17. Damad, Abd Al-Sattar Jabbar.(2000). The Physiology of Mental Abilities in Sports,1st ed, Dar Al-Fikr for Printing, Publishing and Distribution.

18. Hueg, Rene.(1978). Art Interpretation and its Method, translation: Salah Barmada, Ministry of Culture and National Guidance, Part 1, Damascus.

19. Ibn Manzur.(1990). Lisan Al-Arab, Dar Al-Fikr, Beirut.

20. Jabbour, Abd al-Nur.(1979).The Literary Lexicon, Beirut.

21. Khalil, Maan.(2000). Sociology of Art, Al-Shorouk House for Publishing , Amman, 2000.

22. Kilani, Raad Shams Al-Din.(2001). The Prophets in Iraq, A Comparative Study between the Qur'an, the Torah, and Antiquities, Ministry of Culture - Baghdad.

23. Mortikat, Antoine.(1975). Art in Ancient Iraq, translation: Dr. Issa Salman and Salim Taha Al-Takriti, Al-Adeeb Al-Baghdadiya Press, Ministry of Information, Baghdad.

24. Nobler, Nathan Nobler.(1987). The Vision Dialogue, An Introduction to Artistic Aesthetic Experience and Aesthetics, see: Fakhry, Khalil, Dar Al-Mamoun - Baghdad.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

25. Nunn, Astrid.(2006). Alltag Im Alten Orient, Philipp Von Zabern Verlag Gmbh.

26. Okasha, Tharwat.(n.d.). History of Art - Ancient Iraqi Art, The Arab Institute, Beirut.

27. Reade, J.(1983) Assyrian Sculpture, London.

28. Reid, Herbert.(1975). Art and Society, see: Fares Munri Zahir, Dar Al-Qalam, Beirut.

29. Saliba, Jamil.(1971).The Little Philosophical Lexicon, 1st ed , Part 1, Book House, Beirut.

30. Shimon, Mohamed Al-Arabi.(1996). Mental Training in the Sports Field, Helwan University, Dar Al-Fikr Al-Arabi.

31. Tariqji, Ahmad Farzat.(2007). Wall Paintings of the Amorites' Palaces, The Knowledge, No. 528, September.

32. The Free Encyclopedia. http://ar.wikipedia.org/wiki/ Fine Arts, Saturday 7 February 2015

33. http://www.artfact.com/auction-lot/faik-hassan-iraqi,-1914-1992-oil-on-canvas.

34. http://www.iraqcenter.net/vb/showthread.php?t=39498.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/181-196

The Impact of Elements of the Ancient Iraqi Heritage in the Gallery of the Iraqi Natural History Museum

Mahmmoud Hussein Abdul Rahman Hussein[1]

Al-academy Journal ……..…… Issue 97 - year 2020

Date of receipt: 21/2/2020…....Date of acceptance: 26/4/2020….....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract

The research addresses the most important elements of the ancient Iraqi heritage represented by architecture and plastic arts being the direct means that preserved the heritage due to the ease of preserving them and the speed of circulating them and diversity of their topics. Through the features of these elements, the research problem has been defined in the form of questions including: what are the most important elements of the ancient Iraqi heritage? What are the plastic arts? What are the most important topics adopted? What is the concept of palm in the ancient Iraqi heritage? What is the evidence for that?

Has it been employed in the Iraqi contemporary art? What is the evidence for that? How to employ it in the arts and their effects in the gallery of the Iraqi natural history? The research objective is to highlight (the impact of the elements of the ancient Iraqi heritage in the gallery of the museum).

The impact of the elements of the ancient Iraqi heritage in the gallery appeared in this research through employing the object of the palm that prevailed in most of the artistic scenes in the ancient times and it is part of the heritage that has been employed in the palm tanks inside the hall in the plants pavilion as being an important part of the ancient Iraqi heritage.

Keywords: elements. Heritage. Ancient. Iraq. Palm. Gallery. Museum.

[1] Iraqi Natural History Museum and Research Center / University of Baghdad, ahmed.mahmoud2005@gmail.com.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/197-224

المونتاج الممنوع وتكنيك الانتقال في افلام اللقطة الواحدة "فيلم 1917 انموذجا"

محمد عبد الجبار كاظم[1]
عذراء محمد حسن[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/6/28 , تاريخ قبول النشر 2020/8/9 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص البحث:

انطلاقا من مصطلح (المونتاج الممنوع) الذي اطلقه الناقد الفرنسي (اندرية بازان) Andre Bazin كاسلوب في معالجة الافلام التي تعتمد على (الميزانسين) المتحقق بفعل الكاميرا وامكانيتها في التصوير وتوظيف عمق الميدان كذلك امكانية الحركة الحرة دون توقف في بيئة التصوير، حتى يتسنى الابتعاد عن المونتاج قدر الامكان (المونتاج الذي يفسد التركيز ويشتت الانتباه ويبتعد عن الواقعية التي هي اهم ركائز بازن التنظيرية في التصوير)، فالسعي كان خلف سينما تصور مواضيعها بلقطة واحدة متكاملة بكل تفاصيلها مقتربة بذلك الى الواقعية من دون اي تدخل للمونتاج، من هذا المفهوم انطلقت دراستنا التي تناولت موضوع معالجة مواضيع الافلام المنجزة من غير المونتاج اوالتقطيع الذي يبضع الفيلم والتي يطلق عليها افلام اللقطة الواحدة المستمرة، ومن تلك الافلام هو الفيلم الحربي (1917) الذي انتج في العام نفسه الذي انطلقت منها شرارة وباء كورونا عام 2019.

انطلقت دراستنا هذه الى تشخيص كيفية معالجة قصص الافلام الروائية بلقطة طويلة واحدة مستمرة من غير المونتاج، على الرغم من ان تلك الافلام عمليا تشكلت من مجموعة من اللقطات الا ان تكنيكاً معيناً قام بتركيب تلك اللقطات الطويلة الى بعضها بعض تركيباً حرفياً وليس تعبيرياً ليعطي الاحساس ويثير الانتباه الى ان الفيلم مركب من لقطة واحدة متواصلة التدفق، هذا التكنيك تمحور الى انماط معينة من الاليات والتقنيات تسهل عملية تركيب اللقطات على شكل (القطع غير المرئي) والتي تمنح بناء الفيلم مفهوم (الفيلم اللقطة).

خرجت الدراسة ببعض النتائج ومنها تحديد اسلوب التكنيك المعتمد في الانتقال والذي ساعد من الاحساس من ان الفيلم يبدو كلقطة واحدة وبوب اسلوب هذا التكنيك الى (الخداع او المكيدة واخفاء

1 - كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد، mohebu67@yahoo.com
2 - كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد، athraaalyaseen67@gmail.com

الانتقال تحت القناع وحركة الكاميرا الخاطفة والمؤثرات الصورية بكل تشكيلاتها وتكنيك الاظلام و التشابك)

الكلمات المفتاحية: المونتاج الممنوع، تكنيك الانتقال، فيلم اللقطة الواحدة، اللقطة الطويلة.

الاطار المنهجي

مشكلة البحث:

لعب تحريك الكاميرا وتحريرها من جمودها دوراً كبيراً في مضمار فن الفيلم، مضاف الى تطور العدسات وتنوعها وكثرة انواع الحوامل التي تحمل اله التصوير (الكاميرا) ومهامها الوظيفية المختلفة واجهزة الاضاءة وغيرها من المستلزمات والادوات والمعدات التي فتحت الباب مشرعا للخيارات امام المخرج ومدير التصوير في اثراء اللقطة وتعزيزها بمفردات تعبيرية وجمالية شاملة، زادتها الثورة الرقمية الكبرى التي انخرطت بشكل مذهل وخلاق الى رواق التصوير عبر اضافة العناصر البصرية الضرورية الى اللقطات من تكوين اشكال وبيانات وتكوينات واشخاص وهياكل متحركة وحيوانات وغيرها كثير، فاصبحنا بذلك نتحدث عن معالجات اثناء التصوير وما بعد التصوير التي تطرأ على حيز اطار اللقطة.

فبفعل العصر الجديد امسينا امام عناصر تعبيرية اخرى مبتكرة وجديدة يمكن ان تغيير من واقع الفيلم السينمائي بشكل واضح وكبير وهذا ما حصل بالفعل، فكان التركيز على اللقطة التي هي الوحدة البنائية التي يتكون منها الفيلم وهي المحور والاساس الذي يتأسس منها المشهد ثم الفيلم، هذه اللقطة التي كانت حلم كثير من المخرجين ان يمتد عمرها الى ان تصبح ذات طول يوافق زمن الاحداث والعرض معا فكانت عدد من الافلام السينمائية قد سردت احداثها على شكل لقطة واحدة مستمرة او تبدو كذلك، الا ان غايتها الابتعاد عن المونتاج معتمدين على امكانية الكاميرا وحرية التصوير وفعل التقنية وخصوصية المكان والحركة.

فقد وجدنا ان هنالك العديد من الافلام انتجت باسلوب اللقطة الواحدة بعيدا عن المونتاج والتقطيع واريد لها ان تكون متدفقة لتوهم الجمهور ان قطعا لم يحصل بل ان ما يعرض عليهم قد جرى بلقطة واحدة على الرغم من ان افلامهم قد تشكلت من عدد من اللقطات الطويلة الا انها سيقت بشكل يبدو ان الفيلم هو لقطة واحدة. هذا الامر جعلنا ان نطرح السؤال الاتي : كيف يبدو (فيلم القطة الواحدة) في غياب المونتاج على الرغم من انه مصنوع من عدة لقطات لقطة واحدة مستمرة ومتدفقة دون توقف؟

اهداف البحث:

يهدف البحث الى تسليط الضوء على آليات التكنيك المتبعة عند الانتقال من لقطة الى اخرى لخلق الاحساس من ان الفيلم يبدو كلقطة واحده متواصلة خالية من المونتاج.

اهمية البحث:

تعد هذه الدراسة جديدة من ناحية الموضوع (المونتاج الممنوع) وحديثة من ناحية انموذج البحث والمرتبطة بحركة الكاميرا في اللقطة الطويلة المستمرة (Takes Long) وكيفية خلق الاحساس من ان الفيلم يبدو لقطة واحده على الرغم من ان الفيلم منتج من عدة لقطات طويلة خالية من المونتاج الحرفي التعبيري، الا ان تكنيكا معينا يتبع لتعزيز وتمديد واطالة عمر وتدفق اللقطة على الشاشة كان البديل في الابتعاد عن

المونتاج والتوليف، مضاف الى ماحصل من ثورة كبيرة في تقنيات الكاميرات ومعدات التصوير والحوامل التي منحت الحرية المطلقة لآلة التصوير التجول في بيئة المكان بشكل سلس وناعم ومتدفق.

لهذا وجدنا ان هناك تكنيكاً معيناً يجب ان يسلط عليه الضوء بحثا مستفيضا محددين ملامح وطرق وانماط هذا التكنيك الذي يجعل (المونتاج ممنوعا) لكن التركيب بفعل الخداع امرا مسموحاً. وعلى هذا الاساس يمكن القول ان الامر يجب دراسته والوقوف على اهم مايميز اللقطة الطويلة وكيفية صناعة فيلم باسلوب المونتاج الممنوع لتشكيل فيلما كاملا من لقطة واحدة؟ لهذه وجدنا ان هكذا نوع من الدراسات تمنح الفرصة للمتابعين والمهتمين والاختصاصين للاطلاع على كيفية استثمار المعلومات المتناولة لتحقيق افكارهم ومواضيعهم باكبر قدر من التاثير والوضوح والانتشار باسلوب اللقطة الطويلة المستمرة.

منهج البحث:

وجدنا ان اقرب المناهج في ايصال الفكرة وتحقيق نتائج البحث والاجابة على التساؤل التي طرحناه في مشكلة البحث، هو المنهج الوصفي التحليلي، اذ سيتم من خلاله وصف دقيق لظاهرة (المونتاج الممنوع) في اللقطة الطويلة (وانماط وآليات التكنيك) المستخدمة في ديمومة تدفق اللقطة على طوال رقعة الفيلم الواحد.

حدود البحث:

سوف تكون حدود البحث مقتصرة الى معرفة المفردات التي تشكل منها موضوع بحثنا، اي ان التركيز سوف يحدد بآليات وانماط واسلوب التكنيك الفني المعتمد في الانتقال والتركيب من لقطة الى اخرى في حيز الفيلم السينمائي (ذي اللقطة الواحدة والمصنع اصلا من عدد من اللقطات) مع خلق الاحساس من ان الفيلم يبدو كلقطة واحدة.

عينة البحث:

اقرب الاساليب والطرق البحثية في اختيار عينة البحث والتي تناسب بحثنا هذا هو (العينة الغرضية) Purposive Sample والتي من الممكن ان تحقق المستوى العلمي المطلوب من الدقة في تحقيق نتائج البحث والاجابة على تسائل المشكلة، هذه العينة التي تتوافر فيها شروط اهداف الدراسة، كذلك كونها عينة حديثة الانتاج استوعبت التقنيات الحديثة بشكل واسع وشامل وحرفي، لهذا سيكون انموذج الدراسة (العينة) فيلم واحد فقط (ذكر في عنوان بحثنا) تنطبق عليه صفات اهداف بحثنا، وممكن من خلاله ان نجيب على تساؤل مشكلة البحث، الا وهو فيلم (1917) انتاج 2019 والحاصل على عدد من جوائز الاوسكار، الفيلم قصة واخراج (Sam Mendes) مدير التصوير(Roger Deakins) ومونتاج (Lee Smith) بوقت عرض 120 دقيقة متواصلة من الاحداث على شكل لقطة واحدة مستمرة متدفقة دون انقطاع او هكذا تبدو.

التعريفات الاجرائية:

المونتاج الممنوع:

اي ان الفيلم السينمائي ينجز بعيداً عن تدخل واستعمال المونتاج (تركيب المشهد من عدة لقطات) في معالجة الاحداث معتمداً على اللقطة الطويلة المستمرة (اللقطة – المشهد) المتدفقة من دون اي قطع تعبيري خاضع الى مفهوم (المونتاج الخلاق).

تكنيك الانتقال:

هو آلية واسلوب او طريقة موضوعه خصيصاً لإنجاز عملية الانتقال بشكل تقني (مابين الكاميرا والكومبيوتر) من لقطة الى اخرى على وفق مهارة معينة بشكل ينسجم وطبيعة نوعية الانتقال المطلوبة بحيث لا يؤثر هذا الانتقال على وحدة البناء والايقاع والمعنى ولا يغير في بناء الزمان والمكان للخط العام لكل لقطات الفيلم ولا يعد هذا التكنيك مونتاجاً مطلقاً بل يحافظ على ابقاء الفيلم في اسلوب اللقطة الواحدة المستمرة.

فيلم اللقطة:

هو الفيلم الذي يخلق الاحساس من ان ما نشاهده من احداث سجلت بلقطة واحدة على الرغم من انها واقعيا مبنية من عدد من اللقطات بعيدا عن المونتاج التقليدي (القطع المباشروغيره) لتبدو احداث الفيلم على شكل لقطة واحدة متدفقة ومستمرة دون انقطاع او هكذا تبدو.

الاطار النظري

المونتاج الممنوع:

عندما نتحدث عن المونتاج بشكل عام وفن التوليف الصوري لابد لنا من ان نمر اولاً على تجربة (كولوشوف) التي كانت باكورة تاسيس البعد الفكري للمونتاج، ففى عام 1920 قام المخرج الروسي (كولوشوف) بتوليف بعض اللقطات الى بعضها بعض مبرهناً على أن معنى اللقطات في كل مشهد والمكون من لقطتين مترابطتين يتوالد عنهما معنى من جراء ذلك الترابط والتي تتلخص تجربته بلقطة قريبة لممثل ينظر نحو الكاميرا ثم تربط بالتعاقب الى لقطات الاولى ماعون حساء ليتكون مشهد الجوع والثانية لطفلة ميته ليتكون مشهد الحزن ولقطة ثالثة لفتاة عارية ليتكون مشهد الغريزة الجنسية، مع ثبات وتكرار لقطة الممثل الا ان المعاني اختلفت في كل ربطة مونتاجية، فالذي توالد من جراء هذا التركيب مونتاجاً خلاقاً من تلك اللقطات المتناثرة التي لا يربطهما اي مشترك غير المونتاج الذي اجج افكارا معينة من هذا التركيب.

فالمونتاج له القدرة على خلق المعنى وايجاز التعبير من الجزيئات والشذرات المتناثرة للفيلم وتجسيد شيء ذو قيمة تعبيرية بمضامين فكرة تعجز الكاميرا عن توليفها في لقطة واحده كون المونتاج بمضمونه ((عملية تركيب خلاق لجزيئيات الفيلم من حيث تكوين الافكار والمعاني والاحاسيس والمشاعر والايقاع والحركة .. وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم ككل))(Abushadi, 2006, p.171) . فهو اي المونتاج يعد من اهم العناصر المميزة الذي يكون قادراً على منح السرد تدفقاً تعبيرياً وخلق تناغم في البناء السردي للفيلم بطريقة يختزل كثير من المعاني ويكثفها عبر تركيب معين منسجم ومترابط بشكل جدلي مع كل اللقطات المتدفقة الى ذلك النسيج الفيلمي بل اننا يمكن ان نقول ان المونتاج يخلق فيلما ((فاختيار وتوقيت وترتيب لقطات معينة في تسلسل سينمائي هي العامل الخلاق الفاصل في انتاج اي فيلم))(Rice,1987,p.103).

فعندما يعجز توفير المعنى وبناء الافكار عبر التصوير نستعين بالمونتاج كي يولف مشهداً تعبيرياً غنياً ((لخلق المعنى حيث لا يكون هنالك معنى))(Proferris, 2014, p.231)، فالمونتاج يتدفق بالتوليف والتركيب للقطات مفجرا معان استعارية ورمزية ودرامية تعبيرية، في حين يعجز التصوير عن توليد المعاني كونه احدى وجهة النظر والسرد، لذلك نجد ان كثير من المخرجين يعول على المونتاج في بناء قصصهم الفيلمية وانجازها

بالشكل الذي يكون هو الاساس في بناء المضامين المطلوبه في تحرير افلامهم، وهذا كان بمثابة ثورة المونتاج التعبيري الذي انتج بسببه اروع الاعمال السينمائية والافلام التي دخلت التاريخ من اوسع ابوابه ومشهد (سلالم الاوديسى) في الفيلم الروسي (المدرعة بوتومكن) عام 1924 خير دليل على ذلك ليتدفق المشهد من تحت انامل المخرج الروسي (سرجي ايزنشتاين) هذا الفيلم الذي حاز على لقب احسن فيلم على الاطلاق في تاريخ السينما العالمية بالتصويت لاغلب نقاد العالم في عام 1957 فكان بذلك مثال حي على المونتاج الذهني، لهذا نجد ان ((المونتاج اصبح بالنسبة للمنظرين كل شيء. فمن خلاله نتوصل الى المضمون الجديد.. فالمونتاج هو الذي يسبغ الشكل المتكامل للدراما))(Frailich,2019,p.19) ليؤجج الافكار المطلوبة وجمع الاضداد والمتشابه في وعائه واحد.

على مديات تاريخ السينما ادى المونتاج الدور الاكبر في انجاز اعظم الافلام واشهرها واكثرها تاثيراً على المشاهد، كونه قادر على التحليل والوصف والتعبير في البناء الفيلم وهذا يتوافق مع فلسفة السينما التي ((لها القدرة على تحليل الشكل الى جزيئات لتستثمرها ببلاغة عند مستوى التعبير لتخلق بهذا التفاصيل موضوعا فيه معنى معين)) (Kadhim, 2014, p. 136)، فكان (المونتاج التعبيري والمونتاج الذهني والمونتاج الرمزي) وغيرها من التسميات التي تراكمت عليها الافكار والتبني من قبل المخرجين، حتى كان تحتها تنظيراً مستفيضاً على وفق اساليب منهجية عملية وفكرية في الآلية والتعبير فكان هنالك تقنيات ونظريات وانواع واساليب واتجاهات ومدارس للمونتاج ، لهذا توالدت النظريات التي انبثقت في توليف الافلام ليصبح بذلك احد اهم اركان اللغة السينمائية التي تجعل من الفيلم قطعة فنية بلاغية ((فالمونتاج يصنع بلاغة السينما)) (Ajjur,2013,p.13)، بل اكثر من ذلك فقد ارتبط المونتاج بتطور السينما فعندما نشهد اي جديد في رواق حقل التوليف عبر المونتاج تقنياً ونظرياً فهذا ينعكس بالضرورة على السينما والفيلم بشكل عام ((ان تطور الفن السينمائي كان في جوهرة تطور في المونتاج))(Lundgren,1959, p40) فلا فيلم يبصر من دون حلقة المونتاج وهي الحلقة التي ليست بعدها شيء.

على الرغم من اهمية المونتاج ووجودة الحتمي والضروري في تاسيس الفيلم وخلق التنامي المستطرد لكل احداث الفيلم ولملمة شذراته في بناء تركيبي خلاق لكن مازال هنالك من يتبنى فكرة ان ((المونتاج يتلازم مع الفيلم الصامت، وان مغزاة قد ولى مع ظهور الفيلم الناطق))(Frailich,2019,p.17)، كذلك سجل المعترضون ملاحظاتهم على المونتاج من انه يفسد التركيز على الواقع اي ((تقليل قيمة المونتاج ويرون فيه تزيف للواقع لكونه يجزيء ويفتت الحدث، مما يجعله يفتقد الى المصداقية)) (Jabara,2010, p.2). اما الذي تطرحه الكاميرا من خلال ايقاع التصوير وهو ايقاع واقعي ينقل من الواقع باحتراف عبر الكاميرا والبيئة التي تصور فيها، لهذا تعالت الاصوات مؤكدتنا على ((ان المونتاج يحدث ايقاعا صناعيا، كما لو انك تخبر الجمهور بان ينتظر في مكان اخر))(Jabara,2010, p.10)، وهذا ما يؤكد افكارهم من ان المونتاج يحط من القيمة الواقعية للاحداث.

كان هنالك ردة فعل واضحة تجاه المونتاج حتى من المكتشفين الروس انفسهم متهكمين على آليه عمله كونه يعبث بالواقع ويهشمه ثم يعيد صياغته من جديد، هذا ما طرحة سيد المونتاج الاول والداعي والمنظر له (ايزنشتاين) عاداً اياه بناء ساحر في منظومة الفيلم فيعده مولد للزمان وخلاق للمكان لكنه يجده في نفس

الوقت خداع، اذا يوكد ((على ان المونتاج ليس هو فقط اعادة بناء للزمن والمكان من خلال ترتيب اللقطات، وانما اضافة الى ذلك هو شكل للتلاعب بالواقع))(Ventura,2010, p.342) وهذا ما يثبت من ان الواقع ممكن ان يتلاعب به بفعل المونتاج كما لو كان واقعاً جديداً، بينما في الطرف الاخر (اندرية بازان) اذ يؤكد هذا الموقف في نظرياته بخصوص المونتاج والتي تنطوي على ((اعادة بناء واقع غير متلاعب به))(Ventura,2010, p.346) كون الاخير ينئي بنفسه بعيدا عن المونتاج والواقع المنبثق عنه بفعل التركيب فهو في الاساس لا يعد المونتاج من ضروريات الفيلم وانما ((يعد اللقطة-المشهد مع عمق الحقل بديل للمونتاج))(Ventura,2010, p.352).

واستمر النقاد بهذا الخصوص والمنظرين وحتى المخرجين بين شد وجذب بفرضيات تعالت الى محاربة المونتاج بشكل قاطع وترك الامر للكاميرا وحدها في التعبير فانها قادره حسب ارائهم على خلق التوليف وخلق العلاقات الجدلية بين الاشياء في بيئة التصوير لتكون بذلك متمكنة من التعبير عن المضامين المطلوبة بمفردها ومن دون الحاجة الى المونتاج وتجزءة المصور من الاحداث، لهذا وجدنا ((في السينما المعاصرة نزعات مضادة لا تعارض تقاليد المونتاج فحسب، بل تناهض حتى المونتاج نفسه.. حيث عملية توليف الفيلم تتم في الكاميرا أثناء التصوير دون اللجوء إلى المونتاج .. وهذا أيضا يشمل جودار وبانكشر في تصويرهما مشاهد طويلة داخل لقطة واحدة دون قطع))(Vogel,1995, p.79)، بهذا اصبحنا نتحدث عن اللقطة الطويلة التي تبوها في افلامهم كونها لا تستوجب القطع تاركين التصوير يتدفق.

فبازان وجد مبتغاه في (الميزانسين) التي اعتبرها هي الجوهر للفيلم السينمائي متاثرا بذلك بالتصوير الفوتوغرافي الذي كان يحترفة كمهنة ووظيفه يجيدها ويعشقها، اما في السينما فيطبق هذا الامر بما يعرف عندة (المشهد- اللقطة) التي تحقق المونتاج بشكل ذاتي داخل اللقطة ذاتها وبفعل الة التصوير وعمق الميدان وانواع العدسات والتلاعب بالبعد البؤري دون الحاجة الى المونتاج او التقطيع الذي اعتبر دورة دور ميكانيكي ليس الا، لذلك كانت الاهداف التي رسمها هي ((توظيف اللقطات الطويلة جدا .. وتقليل المونتاج))(Costanzo,2017, p.189) بل حتى التخلي عنه وعدم الاحتكام اليه في انتاج الافلام ((بازان يفضل التصوير العميق على المونتاج))(Al-Juhani,2017, p.70).

فقد وجدنا (بازان) منظر الموجه الجديدة يذهب ابعد من ذلك اذ يعد المونتاج (ممنوعا ومحظورا) كونه غير مبرر من وجوده اذا ما توفرت الاحداث في وعاء اللقطة الواحدة ((عندما يكون اللب الأساسي لحدث ما يعتمد على التواجد المتزامن لعنصرين أو أكثر من عناصر الحدث، فإن المونتاج يكون محظوراً))(Alkadah,2006,September,29)، فكان (بازان) وحده من يرعى نظرية تحاشي المونتاج والابتعاد عنه حتى اطلق مصطلح (المونتاج الممنوع) فقد اطلقها بجملة واحده ((المونتاج هنا يصبح ممنوعا))(Andrew,2017,p.140)، هذه التطبيقات والتنظيرات التي اطلقها (بازان) اصبحت مثار اعجاب للواقعين بشكل كبير، بل هنالك من التحق الى طرق نفس المفهوم لبناء فيلم سينمائي واقعي ومنهم الروسي (ميخائيل روم) اذ تكهن منذ البداية الى ان المونتاج سوف يكون على ((الاغلب ضرورة محزنة.. وان التصوير بالكاميرا المتحركة مع وجود الشاشة العريضة بكافة نماذجها يوحي باستمرارية الهجوم على المونتاج))(Rom,1981, p.121)، لينمو بعد ذالك مفهوم (المونتاج الداخلي) وبالتحديد الامر كان يقصد به

اللقطة الطويلة المتدفقة دون انقطاع والتي يمكن ان يحدد تعبيريتها واتقانها في حكم الايجاز عن طريق قدرتها في التحكم بالحركة بين مفردات البيئة المصورة وضبط احداثها فالانتقال بين نقطتين او اكثر داخل اللقطة يسمى مجازا المونتاج الداخلي، وبهذا اصبحنا امام نمطين ومفهومين جديدين للمونتاج هما (المونتاج الخارجي والمونتاج الداخلي)، فاللقطة سوف تكون بديلة عن المشهد المركب من مجموعة من اللقطات المتراصفة كون ((مونتاج داخلي دون اي انقطاع زمني في المشهد الذي تتوحد فيه العلاقة التعبيرية))(Al-Zubaidi,2014, Oct, 8, p.159) سيتوالد حتما من اجل الابتعاد عن المونتاج الخارجي الذي يبضع الفيلم الى لقطات مختلفة الاطوال ثم يبنيها مشهدا.

لم يكن مصطلح (المونتاج الممنوع) وتطبيقاته حكرا على (بازان) بل ان المخرج والناقد الروسي (اندرية تاركوفسكي) استخدم مصطلح اقرب الى الممنوع الا وهو (نفي المونتاج)، بعد ان سجل اعتراضه على سلفه (ازنشتاين) واسلوب (المونتاج الفكري) فتاركوفسكي لا يؤمن باللقطة الثالثة الذهنية التي تنتج من حاصل جمع لقطتين، بل ان ((عمل تاركوفسكي المضاد يتأسس على استخدام اللقطة المشهدية الطويلة، والايقاع المتمهل .. ويعمد الى الميزانسين داخل اللقطة الواحدة (أي حركة الممثلين والإكسسوار والكاميرا وعلاقتهم ببعض)، وكأنه بهذه الطريقة ينفي المونتاج نفسه، بالإضافة إلى تحريم المونتاج المتسارع (الذي يعني اختزال الزمن)))(Al-Afqi,2019, p.30).

فكانت الكاميرا هي الحل والفيصل في بناء الحكاية الفيلمية بمعزل عن المونتاج الذي يربك الواقع ويعيد بناءه مره اخرى، على وفق هذا المفهوم وما نظر له من قبل الرواد مع طبيعة اللقطة الطويلة في عكس بناء جمالي خاص ومهارة في معالجة الاحداث، لهذا الاغراض تحررت بعض الافلام من دون المونتاج كليا او جزئيا كاسلوب تعبيري مختلف عما هو نمطي وتقليدي مبتعدين بذالك عن لملمة شذرات الفيلم الى مبنى مونتاجي.

اللقطة الطويلة المستمرة Long Takes:

ان تحريك الكاميرا جعل التصوير يخوض في الابتعاد عن مسالك المونتاج في خلق التعبير واحياء فرضية المعنى يتفجر من حاصل جمع لقطتين كما تبناها الروس امثال (ايزنشتاين وكيلشوف وبودفكين) مع صحة هذا الفرضية لكنها ليست الوحيدة في تأجيج المعاني عند حدود التوليف بعد ان اصبحنا نتحدث عن (اللقطة- المشهد) والتي تعتمد في توظيفها على حركة الاشياء الموجودة وحركة الكاميرا في بيئة الاحداث وفظائها، بعد ان عد البعض ان المونتاج يعد مفسدة لنقل الواقع.

ان اللبنة الاساس في تاسيس اي عمل سينمائي او تلفزيوني (الذي يوثق او يسجل الاحداث بواسطة الكاميرا) هو اللقطة هذه اللقطة التي تعد اصغر وحده بنائية ضمن حيز الفيلم والتي تعرف على انها ((اللحظة التي تبدأ فيها محرك الكاميرا بالعمل واللحظة التي يتوقف فيها))(Martin,1964, p.147)، وهي سيل متدفق من الصور ((مستمر دون توقف للمنظر اي شيء يراد تصويرة، وتحدد اللقطة من لحظة اشتغال الكاميرا وهي في وضع معين حتى تتوقف))(Janetti,1981, p.60)، ان تعريف اللقطة الطويلة كما ذكر في قاموس أكسفورد للإعلام والاتصال هو ((الاستغراق الطويل في زمن لقطة واحدة مستمرة في فيلم تتجاوز مدتها التوقعات التقليدية، يمكن أن تكون هذه اللقطات معقدة للغاية)) (Chandle,2011, p.12)، كذلك ((القطة هي (Shot): جزء مفرد من أي فيلم ينتج عن تشغيل مستمر للكاميرا))(Costanzo,2019,

p.642) ايا كان وصفها وتعريفها لكنها تبقى هي اللبنة الاساس لاي فيلم سينمائي وقادرة على لعب دوراً كبيراً (درامياً وظيفياً وتعبيرياً وجمالياً) في بنية الفيلم التي تتشكل فيه باحجام وزوايا وحركات وعدسات وحوامل يمكن توظيفها بتنوع وتلون غير منقطع النظير حتى تبدو قادرة على معالجة المواضيع المطروحة.

هنالك كثير من المسميات للقطة الطويلة في اللغة الانكليزية، اصطلاحا يطلق على اللقطة الطويلة في اللغة الانكليزية تسمية (Long Take Shot) وترجمتها اللقطة الطويلة المستغرقة كذلك ((تدعى ايضا بـ(One Shot)، وهي اللقطة التي يمتد تصويرها لوقت أطول من لقطات الفيلم الاعتيادية من دون اي تقطيع او تحرير، اذ يعتمد المخرج بالتصوير على كاميرا واحدة فقط من بدون اجراء عملية مونتاج او تحرير، يمكن لهذه اللقطة ان تمتد لمشهد كامل، وفي احيان اخرى من الممكن ان تمتد لصنع فيلم كامل بلقطة واحدة))(Mahmoud,2018,September,6). ولاهميتها في ابتداع الجمال والبلاغة السينمائية جسدها وثبت ركائزها المخرج الكبير (الفريد هتشكوك) في فيلم الحبل (Rope) الذي اخرجه عام 1946 حينها انحنى بعضهم الى فخامتها في التعبير وايصال الافكار المطلوبة من جرائها، واستمرت اطلاق التسميات لها ومنها ما ((يطلق على اللقطة الطويلة تسمية الدورة الكاملة التي تذكرنا بما قدمه المخرج السينمائي الوثائقي (فلاهرتي) في فيلمه (نانوك من الشمال). وكذلك تسمى اللقطة . المشهد التي تتماثل مع زمنها لكونها تعرض مادية الفعل الحقيقي))(Al-Salman,2019, p.193).

فاللقطة الطويلة من ناحية زمن استغراقها على الشاشة بشكل ملفت للنظر مفادها هو كسر نمطية اللقطات القصيرة والمونتاج، والامر الاخر هو لتتحقق المبتغي التعبيري والجمالي في ان واحد والتي تحتل عملية تصويرها وقتاً أطول من المعتاد لاحتوائها على كل العناصر الداعمة لبناء السرد من احداث ومواقف ومكملات اخرى، فاصبحنا نتحدث عن احداث كاملة من دون الحاجة الى عمليات التوليف عبر المونتاج وهذا يرجع بالمحصلة الى ((تطور نوعية الفيلم الخام الى الاحسن .. وتطور نوعي لادوات الاضاءة والحركة والعدسات .. والاعتماد على تحريك الكاميرا))(Shiemi,2003, p.24)، لتتكون اللقطات التي تكون معتمدة على حركتين اي حركة الكاميرا وحركة الموضوع المسجل فيكون هنالك التتابع ((اللقطة الطويلة شكلا من اشكال نظام التتابع ولها علاقات بالحركة الداخلية وكذلك حركة الاشياء وحركة الكاميرا))(Al-Salman,2019, p.107). بهذا تصبح اللقطة الطويلة كاسلوب سردي بديلا عن الافكار المتوالدة من المونتاج.

وفقا لذلك يمكننا القول ان الامر اعتمد اعتماداً كبيراًعلى الكاميرا التي يمكنها ان تتجول في فضاء المكان بحرية بشكل تمكننا من متابعة ادق التفاصيل مستعرضتا كل شي من خلال امكانيتها وحريتها فقد ((تصبح حركة الكاميرا إنسانية (قريبة من السلوك الإنساني) ونوعا ما بديهية مهما كان اتجاهها عندما تأتي مصاحبة لشخصية متحركة أو تحكمها فكرة ما، وكاستمرار لما يخلقه لنا السرد الفيلمي من رغبة من معرفة الجديد أو كإجابة لأفق انتظار أو كبديل عن شخصية متحركة تحكى الأحداث أو مشهد ما من زاويتها))(Al-Tareeq,2017,Septembar,3)، وهذه الافكار هي بالفعل ما انطلق منها ((اندرية بازان وكراكاور والنظريات التي وضعوها كانت تعارض استخدام المونتاج الاعتيادي وطرح بدائل عنه (اللقطة الطويلة)))(Paulus,2003,p.149)، او القطة المشهدية كونها تعادل مشهد متكامل، فاللقطة المشهدية

الطويلة المتدفقة بالمعلومات وحيثيات القصة برمتها والتي كانت بمثابة هوية الفيلم السينمائي بذاته حسب الواقعيين الفرنسيين تنقسم الى نوعان عند حدود التصنيف النوع اول لقطة (فلاهرتية) اما النوع الثاني في (تركوفسكية) كونهما يحملان مفاهيم مختلفة ((فاللقطة المشهدية الطويلة هي كالمحقق الذي يخضع العالم للاستجواب ليدلي باعترافه ويكشف عن الحقيقة. لكن اللقطة الطويلة لتاركوفسكي ليست هي نفسها اللقطة التسجيلية الطويلة لروبرت فلا هيرتي مثلا في فيلم (نانوك رجل الشمال، 1922)؛ فالأخيرة كان طموحها هو تسجيل الزمن الفعلي لانتظار رجل الإسكيمو وهو يصطاد الفقمة، وكان طموح فلا هيرتي أن يجعل الشاهد ينتظر نفس الزمن الذي ينتظره الإسكيمو للظفر بصيده. أما اللقطة الطويلة لتاركوفسكي فإن طموحها ليس تسجيل الواقع، ولا هو حتى طموح الشاعر الرومانسي في نقل جماليات العالم والطبيعة، ولكنه طموح خلق عالم ذاتي باطني خاص))(Al-Afqi,2019, p.31)، وهذا الامر جعلنا امام مفهومين فكريين للقطة الطويلة المفهوم (الذاتي والموضوعي) لكن الامر يبقى يدور في فلك الواقعية وانطباعتنا عنه وهذه هي السينما.

لهذا يمكننا القول ان من اهم مايميز للقطة الطويلة المستمرة في تدفقها هو الابتعاد عن المونتاج، وهذا يندرج للمحافظة على الاستمرارية وبنية الزمان والمكان مقتربين بذلك الى الزمن الواقعي، فظهر اسلوب ((استخدام اللقطة الطويلة .. لتحافظ على الاستمرارية الزمانية والمكانية .. وتحقق الفة مع الشخصيات والاحداث المعرضة على الشاشة والتقارب بين زمن الفعل السينمائي مع زمنه الواقعي))(Thamer,2016, p.127)، فكانت بعض الافلام تسعى الى اللقطة الطويلة لتحصل على هذا المكسب التي تحققه اللقطة الطويلة المستمرة من دون الخوض في تعبيرية المونتاج.

افلام اللقطة الواحدة Single-Shot Movies:

شهدت السينما في مسيرتها الطويلة عدّة افلام احتوت على اللقطة الطويلة وتبنتها في سردها للاحداث بل ان الكثير من المخرجين شرعوا في تنفيذ الكثير من مشاهدهم الى لقطة واحدة كاسلوب جمالي وتعبيري وبلاغي ليثيروا الانتباه من خلالها اي علم (اللقطة الطوية المستمرة) الغريب، كونها تحمل قيم فنية عالية في قدرتها الفائقة على التجول في بيئة الاحداث رغم وعورتها امام الكاميرا فنجد اقتحام النوافذ والجدران والشوارع عبر حركة مركبة مستمرة، ساعدتها بعض التقنيات و(مهندسين في تصميم حركة الكاميرا) والنماذج كثيرة جدا على تلك اللقطات الطويلة الرائعة كما فعل المخرج (اورسن ويلز) عام 1958 في فيلم (لمسة الشيطان Touch Evil) اللقطة التأسيسية التي امتد عرضها اكثر من 3 دقائق بتجول حر للكاميرا وتعقب الاحداث بشكل يثير الذائقة الفيلمية للتعقب والمتابعة في الازقة وفوق الجدران وخلال الاماكن.

بل هنالك بعض الافلام التي حققت نجاحها في سرد قصتها على شكل لقطة واحدة متواصلة من بداية قصة الفيلم الى نهايتها ليطلق عليها (افلام اللقطة الواحدة) التي اعتمدت على البناء القصصي للحكاية من دون المونتاج او التقطيع او عمليات التركيب والتوليف الصوري ((فأفلام اللقطة الواحدة الأفلام التي تخلّت عن واحد من أهم الأسس في العمل السينمائي المونتاج، تجميع وتقطيع وإعادة ترتيب اللقطات)) (Albek,2015,July,21).

من بعض هذه الافلام التي كانت بمثابة المحاولة العبقرية الاولى لرسم فيلم بلقطة واحدة متكاملة هي تجربة المخرج (هتشكوك)، تعود هذه المحاولة الى عام 1948 ولعدم توفر الامكانيات والتقنيات التي تتوفر الان من معدات تصوير وغيرها من الالات التي تخدم العمل وتجعله اكثر احترافيا وسهولة من حيث الانتاج والاخراج والمعالجة كالتي الان، هذه التقنيات تسهل عملية التصوير بشكل متواصل لفترات طويلة، ولعدم توفرها في وقتها لجاء المخرج (هتشكوك) الى بعض الحيل التي تمنح البناء تركيبا يبدو فيه كلقطة واحدة مستمرة، ومنها استخدام تكنيك معين لتركيب اللقطات الطويلة المتسلسلة عند الانتهاء من اللقطة الاولى الى اللقطة الثانية، فكانت الكاميرا تقف عند مكان مظلم ثم ينطلق منه مجددا، او انهاء اللقطة عند قطة من الاثاث بالاقتراب منها، او الاقتراب من جسم الممثل (معطفه الداكن) بشكل يغرق الشاشة ثم يتابع الى اللقطة الاخرى التي تنطلق من نفس التكوين من اجل خلق الايحاء ان الفيلم تسير احداثة بلقطة واحدة لهذا ((نجد ان هنالك محاولة مبكرة للمخرج ألفريد هيتشكوك ، في فيلم (الحبل Rope) الذي صوره بكاميرا 35 ملم كان على شكل لقطة طويلة شغلت مساحة الفيلم بطوله الا انها في الحقيقة تمت باحد عشر لقطة ، كون المخرج استخدم عند التصوير كاميرا بطاقة عشر دقائق تشغيل مما جعله يوقف الكاميرا وينطلق بذكاء من نفس مكان التوقف وهذا تم بذكاء لشخص يجعله يمر من امام الكاميرا ببطء ويغلق العدسة بالظلام ثم ينطلق من نفس الاظلام، مما يخلق القدرة على قطع غير مرئي))(Saint,2018, p.4).

وبنفس الطريقة مع الفارق في نوع مكان تصوير الاحداث كانت هنالك فيلم اخر بلقطة واحدة، ففي عام 2002 كان للروس جولة مع فيلم (اللقطة الواحدة) على يد المخرج (الكسندر نيكولا) من تنفيذ فيلمة (الفلك الروسي Rassian Ark) ، اذ تجسدت كل احداث الفيلم بلقطة واحدة متدفقة دون قطع او هكذا كانيبدو، فاحداث الفيلم تدور في قصر (سانت بطرسبرغ) يستعرض الاحداث راوي نسمع صوته يقودنا الى اروقة القصر والاحداث والجموع بتواصل وبشكل متصل (90) دقيقة دون انقطاع ((المهم في الفيلم أنه تم تصويره بالكاميرا المحمولة (Steadicam) في لقطة واحدة مستمرة بدون قطع مونتاجي لمدة 90 دقيقة))(Al-Bagouri,2015,January,19).

اما الفيلم الالماني (فكتوريا Victoria) المنتج عام 2015 للمخرج (سيبا ستيان سير) ذكر في عنوانه وعند استعراض (التايتل) كلمات تعاقبت الى الشاشة (ليلة واحدة ومدينة واحدة ولقطة واحدة) الفيلم كان على شكل لقطة واحدة مستمرة دون توقف الاحداث دامت 140 دقيقة والفيلم كذلك، الفيلم يستعرض حياة الفتاة (فكتوريا) الاسبانية التي تعمل في المانيا تتعرف على شباب نزقين تقضي معهم ليلة دون ان ينام الجميع بعد خروجهم من الحانة، كل هذه الاحداث كانت عبر لقطة واحدة متدفقة ((فتنتقل الكاميرا المحمولة الواحدة كانها فقرة متصلة في رواية يجب ان تكون كاملة المعنى بين فكتوريا وبين اللذين يدخلون عالمها))(Hajjaj,2016, May, 16, p.177)، من اصدقاء الصدفة، هذا الفيلم اخذ مديات كبيرة في الصحافة والاعلام وحصد الكثير من الجوائز لما قدم من عرض مذهل ومعالجات اخراجية تمت عبر كاميرا واحدة تجولت في مختلف الاماكن التي تجولوا فيها ابطال الفيلم.

اما فيلم اسلوب اللقطة الطويلة الاخر (رجل الطير Birdman) للمخرج المكسيكي (اليخاندرو جونز اليس) عام 2014 ، هذا الفيلم نال عدد من جائزة الاوسكار لاحسن اخراج كفيلم منتج بلقطة واحدة مستمرة

على الشاشة، قصة الفيلم تدور حول ممثل كان مشهورا في السابق يحاول اعادة مجده في عمل مسرحي. الفيلم من بطولة الامريكي (مايكل كيتون) كان اسلوب هذا الفيلم في التصوير كما يصفه الباحث السينمائي (مصطفى ذكرى) في كتابه (اقصى مايمكن) التصوير اتاح للكاميرا ((مجالا واسعا لاستخدام اللقطات الطويلة المخنوقة المتابعة لحركة الممثل))(Thikraa,2018, p.144)، وبهذا يسجل فيلما اخر من افلام اللقطة الطويلة الذي ينظم الى قائمة الافلام السينمائية المنتجة بعيدا عن المونتاج.

ان كل تلك الافلام اسست وانتجت من اجل خلق الانطباع عند المشاهد وخداعه ليشاهد احداث متصلة في زمنها الحقيقي عبر لقطة واحدة متواصلة ومستمرة على الرغم من انها تشكلت من عدد من اللقطات الطويلة على وفق حساب تركب الى بعضها البعض بتكنيك معين يحافظ على ذلك الاحساس من انها تتدفق بلقطة واحدة طويلة مستمرة وهذا الامر انسجم مع التطور الحاصل في التقنيات السينمائية الرقمية والحوامل التي منحت الكاميرا قدرة على الولوج الى اماكن سحيقة ووعره في بيئة التصوير من دون ادنى شيء من الاهتزازات او ما يعرف بالـ (Vibration) او اي تلعثم يصاحب الحركة اي الـ (Jerk). هذه الامور وغيرها ساعدة على ديمومة اللقطة وتدفقها من دون اي مشاكل او اعتبارات في نقص التقنية الرقمية التي من الممكن غيابها يعيق الاطالة او على الاقل يربك انتاجها.

من جانب اخر كان هنالك التقنيات الاخرى مثل المؤثرات البصرية بكل انواعها (CGI and VFX) التي اطالت من عمر اللقطة، كونها تشغل المكان باشياء لا توجد في بيئة التصوير في الاصل ووجود تلك الاشياء هو جزء من الموضوع لهذا يتطلب التصنع لتلك الاشياء واضافتها بعد التصوير بعد ان تؤخذ في الحسبان اثناء التصوير ثم تعزز الى اللقطة ويتفاعل معها الممثلون مع وجودها الافتراضي مثل وجود الحيوانات واضافة ملامح الى المكان ورفع ما هو غير مرغوب في وغيرها من الامور التي تشكل عصب بناء اللقطة، هذه التقنية ساعدت بشكل كبير على منح اللقطة عمراً اكبراً لاستمرارها.

تكنيك القطع غير المرئي Invisible Cut Technic:

بالطبع ان كل افلام اللقطة الواحدة لم تكن كذلك اي لم يكن زمن الاحداث بعينة زمن التصوير وهذا قد يرجع الى عدة امور منها الجانب التقني او الانتاجي الذي يعيق ان يكون الفيلم متجسد بلقطة واحدة فعلية بكل تفاصيلها، مع ذلك بقى هذا النمط من الافلام مناط باهتمام المخرجين الذين يسعون لخلق الاحساس من جعل الاحداث تبدو كلقطة واحدة مستمرة متدفقة بعيدا عن المونتاج، ولكن واقع الحال جعل تصوير الاحداث عن طريق مجموعة من اللقطات الطويلة المستمرة ثم تركيبها عبر تكنيك فني معين يضمن خلق الاحساس من انها تبدو لقطة واحدة، هذا الاسلوب من التركيب يسمى (القطع غير المرئي) اي (Invisible Cut) وهو تكنيك يتبناه البعض من صناع الافلام من اجل جعل اللقطات تتماها مع بعضها البعض بحيث لا تبدوا وصلتين وانما تتشكل كلقطة متدفقة في كل عناصرها دون خلق الاحساس عند المشاهد من انها لقطات منفصلة ومسجلة باوقات واماكن مختلفة، لان ((الهدف من القطع غير المرئي (Invisible Cut) هو خلق الاحساس بالاستمرارية الظرفية اي هنالك سلسلة من اللقطات ينظر اليها على انها لقطة واحدة مستمرة))(Serrano,2017, p.12)، وهذا يتحقق عبر اسلوب التكنيك الفني الذي يشبه الى حد بعيد نفس

اصل الخداع البصري التي اسست عليها السينما في عرض صور ثابته متتالية لتخلق الاحساس من جرائها على انها صورة واحدة متحركة ديناميكية وهذا ينطبق كذلك على بعض التعديلات التي تتم على البناء الصوري المتدفق والتوليف المنجز لاحداث الفيلم حيث يكون تركيز المشاهد منصب ومنقاد لارادة التقني الذي يصنع الخدع البصرية ويغفل عن الحقائق الكامنة خلف تلك الخدع وكيف تجسدت، ((إذا كان مشاهدوا الفيلم غير مدركين لبعض تعديلات الأفلام التي تجري على الشاشة هذه الظاهرة تسمى (ظاهرة عمى التوليف)))(Smith,2008, p.2)، هذه الظاهرة تستثمر بشكل احترافي لتجعل المشاهد لا يرى مهارة التكنيك الفني التي تحقق التلاحم بين تلك اللقطات الطويلة لتولف منها لقطة واحدة متكاملة، اي ان المشاهد ينخدع بما يرى ويمر عليه من دون الاحساس بالخديعة، هذه الخصوصية جعلت ((محرري الافلام دائما يفترضون ان كل توليفاتهم وانتقالاتهم يجب ان تكون غير قابلة للتشخيص اي غير مرئية وهذا الايهام اصلا هو ما بنيت علية السينما))(Reisz,2009, p.216) في الاساس.

ومن اجل تسليط الضوء على بعض انواع تلك الخدع البصرية ومنها اسلوب (الانتقال غير المرئي) التي تجعل الفيلم يبدو كلقطة واحدة متجانسة ومترابطة، لابد لنا هنا ان نستعرض اسلوب التكنيك الفني للانتقال (الذي لا يعد مونتاجا) مطلقا وانما هي آلية للتركيب تساهم المتبع في خلق الاحساس من ان الفيلم يبدو كلقطة واحدة متدفقة ومستمره على الرغم من ان الفيلم مكون من عدد من اللقطات الطويلة وهذا يتطلب ان يكون في الاساس لكل اللقطات المراد لها التركيب الاتي:

1 - وحدة موضوعية متجانسة.

2 - بيئة مكانية تحتوي على احداث واحدة او تقترب الى ذلك.

3 - الاحداث يجب ان تكون متواصلة ومتصلة بعوامل مشتركة واضحة.

4 - تدفق منطقي سلس للاحداث من دون خلق الضياع والتيه لدى المشاهد.

5 – المحافظة على الاستمرارية في الاتجاه ونوع الحركة.

6 – ان تكون القصة ذات نسيج متجانس واستمراريتها لها ما يبررها.

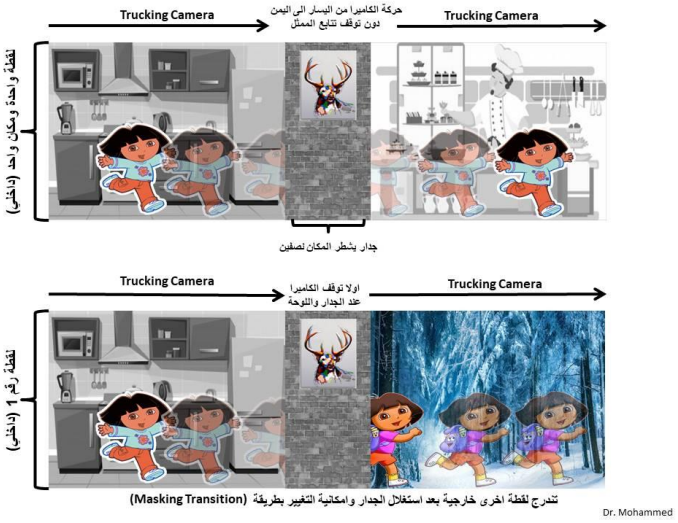
7 – تنامي منطقي للاحداث والمواقف والحوادث والصراعات اي احداث يمكن تتبعها.

8 – تطابق في كل حيثيات الزمن المنظور والمدرك عند تركيب اللقطات.

حين تتوفر هذا المعطيات يمكن ان نستعين باسلوب التكنيك الفني لخلق الانتقال والذي يتحقق عن طريق الاتي:

1 – اخفاء الانتقال تحت القناع Masking Transition:

هذا النوع من التكنيك يعطينا الاحساس والانطباع بعدم وجود اي نوع من الانتقال بين اللقطات بل لا يمكن ان نحدد موضع ذلك الانتقال او ندركه لان التكنيك هنا سوف يعمد الى توظيف (قناع غير مرئي) يمكن ان يحجب العين من ان ترى حقيقة الانتقال، وياتي هذا النوع من التكنيك الاول في قائمة الخيرات لسهولته ونجاعته في الخداع.



شكل رقم (1)

هنالك تفاصل في استخدام تكنيك الانتقال (Masking Transition) (القناع غير المرئي) يمكن ان نشرحها على وفق صور متواصلة ممثلة توضيحية، ففي شكل رقم (1) الذي صممناه في برنامج (Photoshop) يبين كيف يمكن ان نحافظ على وحدة تدفق اللقطات، من دون خلق الاحساس على انهما لقطتان منفصلتان، موظفين (الجدار) كنقطة لتغيير اللقطة الاولى بعد ايقافها الى ذلك الجدار ثم الانطلاق من جديد من الجدار نفسه باستخدام (القناع Mask) الذي يتابع بطريقة (Tracking by key frame) اي (التتبع بواسطة محددات الاطار) لحركة اللقطة الثانية المنطلقة من نفس النقطة، اي ان تكنيك القناع غير المرئي يجلب معه اللقطة الثانية مع مراعاة طبيعة الحركة وتماثلها بكل التفاصيل التي اسست منها اللقطة الاولى هذا في حال اذا اريد خلق الاحساس من ان اللقطتين هي لقطة واحدة ، بالآلية نفسها استخدمنا برنامج المونتاج (Adobe Premier pro) ووظفنا (القناع) في عملية الانتقال غير المرئي بعد ان صورنا بكاميرا (Canon) وتصوير لقطتان (للشاب مصطفى) كما في الشكل رقم (2) مستغلين بذلك الشجرة التي تقسم المكان الى قسمين كما في الصورة (1و2و3) ولكن عند الانتقال الى المكان الاخر المختلف بكل شيء عن المكان في (1) الى المكان رقم (8و9) فان الشجرة هي من يمكن ان تستغل للذهاب الى اللقطة الاخرى عبر صورة (7) وبهذا تم الانتقال بشكل سلس الى مكان اخر من دون الاحساس بالانتقال المباشر. وبهذا يمكننا ان نقوم ((بعملية تغيير اي اللقطة التي تعوق اي رؤية واحدة))(Andrew,2017, p.58)، لتكون لقطة متدفقة بشكل مستمر من دون ادنى انتباه من قبل المشاهد.

شكل رقم (2)

شكل رقم (3)

2 – **الخداع (المكيدة) Plot:**

هذا الاسلوب من الانتقال يسمى (الخداع او المكيدة) استخدمه بشكل احترافي المخرج الكبير (الفريد هيتشكوك) في فيلم (الحبل) ذائع الصيت، فمن اجل ان (يربط او يركب) لقطاته الـ (11) الى بعضها بعض ليجعل فيلمه على شكل لقطة واحدة متدفقة دون انقطاع، اتخذ المخرج من اعتام عدسة الكاميرا المتعمد باقتراب الكاميرا الى حد التلامس الى (رداء البطل) واعتام العدسة باللون الداكن ذريعة (Plot) لتغيير اللقطة من ذات المكان نفسه اي (رداء البطل الداكنة ذاتها) الى اللقطة الثانية، وقد تكرر هذا الاسلوب عدة مرات حتى انجز فيلما بلقطة واحدة مستمرة. ومن اجل ايضاح ذلك صورنا نفس الاسلوب (الهيتشكوكي) من اسلوب تكنيك الانتقال المستخدم في فيلم (الحبل) بمساعدة (الشاب مصطفى) لبعض اللقطات كما في الشكل رقم (3) والتي توضح اسلوب الانتقال.

في هذا الشكل وجدنا هنالك لقطتان مختلفتان في مكانين مختلفين للشخصية نفسها، فالصور (1و2و3و4) تمثل (اللقطة الداخلية الاولى) اما الصور(5) فهي لقطة قريبة (بسبب تقدم الكاميرا تدريجيا) الى رداء مصطفى (الابيض) لتستقر عليه، ثم تنطلق اللقطة الثانية من نفس الرداء كما في (6و7و8و9) الى (اللقطة

الخارجية الثانية). عند تركيبهما الى بعض يخلق الاحساس من ان اللقطة تدفقت بتواصل من دون الاحساس بالقطع (اختيارنا لمكانين مختلفين من اجل التوضيح بشكل ادق).

3 - **المؤثرات الصورية بكل تشكيلاتها CGI and VFX:**

هنالك عوامل مضافة تمد من عمر اللقطة والتي تساعد على اطالة زمنها على الشاشة، هذه العوامل بفعل التقنية الرقمية الحديثة تاتي بعد التصوير ومنها الـ (CGI and VFX) الـ (VFX) هو الـ (Visual effects)، اما الـ (CGI) فهو (Computer-generated imagery) ((المؤثرات المرئية VFX تستخدم للتلاعب بالصور في عملية ما بعد الإنتاج الرقمية في الغالب، لتجعل الصور التي من المستحيل العثور عليها في العالم الحقيقي أو صعبة للغاية أو خطيرة أو باهظة الثمن متحققة ومتجسدة. اما الـ CGI فهي الصور التي يتم إنشاؤها بواسطة الكمبيوتر والتي تجمع بين عملية الرسوم المتحركة واستخدام القوام الواقعي لإنشاء الشخصيات وأي شيء آخر يمكن للعقل أن يتخيله فالتقنية قادرة على ابتكار ما لا يمكن تصويره))(Byrne,2012, p.3)، من جانب اخر يمكن ان نعد ان الاضافات التي يمكن ان تتدفق الى حيز الصورة جعلت اللقطة تشحن بكم كبير من الاحداث والمواضيع، اي ان تكون كل اشكال الصراع متواجده معا في بيئة تصويرية واحده تحقق عبر لقطة واحدة، لهذا نجد ان المعالجات الرقمية التي طرأت على الصورة جعلت من السهل الخوض في اضافة وحذف جزء من الصورة لاغراض درامية وتعبيرية ((من خلال الكمبيوتر يمكن زيادة امكانية المصدر في تغيير خصائص الصورة ومحتواها لتحقيق الاهداف))(Abdul Hamid,2006,p.59)، لهذا ان تنسيق وتعزيز حيز التصوير في بعض الاحيان بحيوانات ومخلوقات يعد ضرب من المحال الا ان ((لقطات لحيوانات خرافية على الشاشة ومناظر مبهرة ليس سوى انواع من الخدع التي ادى الحاسوب (الكمبيوتر) وبعض التقنيات المتطورة دوراً اساسياً في انجازها))(Sheikhani,2010, p.458) وهذه فقط تتطلب من المخرج ان يحرك ابطاله وهي تؤدي حركات محسوبة بدقة متخيلة ان ذلك الحيوان (القرش المفترس) مثلا، متواجد معهم في نفس الحيز ويتفاعلون معه كما في شكل رقم (4) الذي يستعرض كيف تم توظيف القرش افتراضيا الى حيز الصورة بالتقنية الرقمية في فيلم (Kon- Tiki) المنتج عام 2012 للمخرجين (Joachim & Sandbery).

شكل رقم (4)

اما المثال الاخر الاكثر دقة هو ما قام به المخرج (Alfonso Cuaron) في فيلمه (Gravity) الذي اخرجه عام 2013 فكانت ((المؤثرات البصرية للإيهام بان ما تراه هو الوقع وهو الشيء الفعلي او الحقيقي وذلك عندما نعجز عن تصوير الشيء كما هو في الواقع فعلا او لاستحالة ذلك لسبب او لأخر))(Shalaby,2008, p.369). على الرغم من احداث المشهد كانت في الفضاء وانعدام الجاذبية لاحظ الشكل رقم (5) وكيف تمت الاضافات مابعد التصوير التي تعزز من واقعية الصورة الافتراضية ((فالتقنيات التي تستخدم من قبل صناع الأفلام كي يستطيعوا خلق وإظهار ما ليس حقيقي، وما ليس له وجود فعلى في الواقع على إنه شيء حقيقي وموجود))(Assal,2009,August,9). وهذا مما جعل كثير من الافلام ترزح بتلك الامكانيات بل ان قصصا سينمائية كثيرة وضعت طبقا لهذا التقنيات ووجدنا ابطال بعض الافلام هم (اشخاص او حيوانات افتراضية) وفيلم (The Lion King) اخراج (Jon Favreau) عام 2019 دليلاً واضحاً على توظيف التقنيات من انتاج فيلم روائي كامل ابطاله (حيوانات افتراضية) تشبه حواينات الواقع الى حد التطابق، حيونات تتحدث وتتصرف بشكل يوافق حركات الانسان الا انها حيوانات الغابة الفطرية شكلاً وقالباً وتصرفاً، كما هي في واقعها الواقعي (البراري والغابات) كل هذا انجز بفضل التطور التقني الكبير الذي وصل ذروته وتحقق فيلما عن طريق (CGI and VFX).

شكل رقم (5)

4 - **حركة الكاميرا الخاطفة Speed Camera Movement:**

القطع غير المرئي قد يولد بفعل سرعة حركة الكاميرا الخاطفة التي تقودنا حركيا الى المكان المحدد اما بحركة افقية او عمودية سريعة اذ تتداخل مكونان المكان والاشياء المصورة مع بعضها البعض من جراء تلك الحركة السريعة، هذا التكنيك يمكن له ان يجعل العين تخدع حين ترابط هذه اللقطة الى لقطة اخرى تبدأ بالسرعة نفسها من الحركة ذاتها وبشكل توافقي (مستمر مع الحركة في اللقطة الاولى) من حيث الحجم وحركة وتوقيت سرعة حركة الكاميرا. هذا الاسلوب يمكن ان يطيل من عملية الاحساس ببقاء اللقطة لمدة اطول (من دون قطع) لان التركيب عبر هذا التكنيك يجعلك لا تدرك (ان اللقطة قد تغيرت)

وانما يتناما الشعور لديك انك ما زلت في اللقطة ذاتها، حسب موضع الخداع او بالاحرى القطع الذي لا يكون مدركا بصريا كون ((الة التصوير لن ترى اي شي لا يمكن روئية))(Cocteau,2012, p.46)، فهي قابلة للخداع اي يمكن ان تخدع الكاميرا ونمرر عليها ما نريد.

ففي فيلم (Snake Eyes) المنتج 1998 للمخرج (Brian De Palma) اذ وظف حركة الكاميرا السريعة الى اليسار ثم تركيبها الى لقطة اخرى من اليمين بالسرعة نفسها. لتؤدي الدور الكبير في جعل اللقطة تبدو لقطة واحدة، الشكل رقم (6) يتعقب وصف حركة الكاميرا على وفق تسلسل، وكيف تبدو نهاية اللقطة الاولى اذتها تنصهر مع بداية اللقطة الثانية بنفس الحركة والتكوين اللوني (وتداخل الصور مع بعضها البعض) ثم تستقر لنرى نفس الشخصية التي كانت في اللقطة الاولى في اللقطة الثانية بشكل يؤكد ان الامور كلها تبدو في لقطة واحدة متدفقة دون قطع او انتقال، وهذا احد اهم انواع اسلوب التكنيك والخداع البصري الذي تم تنفيذه عن طريق حركة الكاميرا.

شكل رقم (6)

تحليل عينة البحث

اداة التحليل:

سيتم تحليل الفيلم الحربي (1917) المنتج اواخر عام 2019 على ضوء اساليب التكنيك الفني للانتقالات التي تناولنها في الاطار النظري والتي تمحورت على شكل اربع انواع من اسلوب التكنيك يتحقق خلالها تركيب اللقطات بحيث يبدو الفيلم على شكل لقطة واحده متدفقة ومستمرة وهي:

1 - اخفاء الانتقال تحت القناع Masking Transition

2 - الخداع (المكيدة) Plot

3 - حركة الكاميرا الخاطفة Speed Camera Movement

4 - المؤثرات الصورية بكل تشكيلاتها CGI and VFX

اجراءات تحليل العينة البحثية:

من اجل الوصول الى ادق النتائج سنسعى الى تحليل العينة البحثية عبر برامج المونتاج (Adobe Premier pro) مع استعراض كافة الافلام التي نشرت في الـ (YouTube)* حول صناعة الفيلم ومتابعة تصويرة عبر تلك الافلام وهي كثيرة. لهذا كان تحليلنا لفيلم (1917) قد مر بعدد من المراسل وهي:

1 – عرض وتفحص الفيلم اكثر من مرة من اجل التاكيد على النتائج.

2 - قمنا بتحليل كل اجزاء الفيلم وتفكيكها ومتابعة كل لقطات الفيلم.

3 – ادخلنا الفيلم بعد حصولنا على نسخة (Full HD) الى برامج المونتاج الـ Adobe Premiere Pro حتى نتمكن من رصد كل تفاصيل الفيلم بشكل يسهل لنا العمل عليه وتحليله (Frame by frame) والسيطرة بالتحكم على تدفق وسرعة الفيلم.

4 – وضعنا الفيلم على الـ Timeline في برامج المونتاج من اجل احتساب الوقت وتحديد مكانات التنكيك الانتقالات لغرض اعطاء النتائج الحقيقية.

5 – استخدمنا برنامج الـ (Photoshop) من اجل تصميم الاشكال الخاصة بالفيلم.

قصة واحداث الفيلم:

قصة الفيلم الحربي (1917) قصه حقيقيه واحداثها كانت مشهوره في حينها، فقد عرفها وتداولوها الجنود بشكل واسع في حينها عارفين ابطالها الذين ضحوا من اجل انقاذ زملائهم المقاتلين وهم اثناء الواجب في الجبهة الفرنسية وبالتحديد في 6 أبريل 1917. الجنديين البريطانيين المناطة لهم المهمة هما (سكوفيلد وبليك Schofield and Blake) مثل ادوارهم كل من (جورج ماكاي George Mackay) و(دين تشارلز Dean-Charles) إرسالهما قائدهما في مهمة معقدة ومستحيلة، من أجل ايصال رسالة تحذير لزملائهم الـ 1600 جندي بريطاني من دون الوقوع في الفخ الذي احيك لهم من قبل الالمان، الجنديين الذين كلفو بهذه المهمة يحملون رساله مفادها ايقاف الهجوم وتفادي الفخ علما ان الجندي (بليك) له اخ مع هولاء الجنود الـ 1600، فانطلقت رحلت (سكوفيلد وبليك) في اختراقهم ارض العدو ومواقعه فكانت رحلة معقدة وشائكة وصعبة جدا مما فقد احد الجنود حياته وهو يحاول انقاذ الطيار الالماني الذي سقطت طائرة بالمقربة منهم لكن الطيار يقتل (بليك) بالسلاح الابيض، هذا الامر لم يثني (سكوفيلد) من الاستمرار بالمهمة بغية ايصاله الاوامر الى الجنود المحاصرين. احداث القصة كانت تدور خلال 24 ساعة او اكثر من يوم واحد.

الفيلم من اخراج (Sam Mendes) حاصل على ثلاث جوائز اوسكار كما ذكرنا سابقا في مهرجان عام 2020 فقد حصد جائزة احسن تصوير فكانت من حصة مدير التصوير (Roger Deaking) المرشح الى الاوسكار 14 مرة حتى نالها عن هذا الفيلم الحربي (1917)، وجائزة افضل مؤثرات صورية (Visual Effects)، وجائزة المكساج الصوتي. كلف انتاج الفيلم 95 مليون دولار امريكي.

* https://www.youtube.com/watch?v=h9AEYFYPYTM
https://www.youtube.com/watch?v=IFZGmzsvSlg
https://www.youtube.com/watch?v=d6IbrRmnAzA&t=10s
https://www.youtube.com/watch?v=B_IlajTMEXI

قراءة الفيلم صورياً:

ونحن نتفحص الفيلم وجدنا انفسنا امام قطعة فنية نادرة من حرفية وتكنيك التصوير الى حرفية تكنيك الانتقالات وتوظيف التقنيات الرقمية بشكل رائع، فكنا امام لقطة واحدة او الاحساس في اننا كنا امام لقطة واحدة طويلة على شكل فيلم خالي من المونتاج او التقطيع، الفيلم لم يتبنى اي تعقيد في البناء السردي من توظيف اي نوع من انواع القطع او استخدام مبنى التداعي او الاستذكار، بل كنا نتتبع الكاميرا وهي تقودنا الى ما تريد ان ترينا او تجعلنا منقادين نحوه. الشخصيات بسيطة وغير معقدة لا نعرف عنها سوى انهم جنود ملزمين بالواجب المناط بهم الحوارات بسيطة معلوماتية الا في بعض الاحيان يكون الحوار بطابع وجداني لكن الحالة العامة حوار مقتضب وبسيط وغير فضفاض، الجنديان يتصارعان من اجل الوصول الى تحقيق اهدافهم، لهذا ان احداث الفيلم كانت تجري في سويعات معدودة مما خلع طابع كبير من الاثارة عند المشاهد بفعل سحر اللقطة الطويلة المشهدية (اذ يمكننا هنا ان نقول انها لقطة فيلمية كاملة)، فكانت الكاميرا المستمرة التي حافظت على جغرافية المكان ووحدة الزمان المتدفق بوقته الحقيقي ان تخلق لدينا الاحساس من ان الوقت يكاد ينفذ والامر يتطلب الاسراع من اجل تبليغ الجنود المحاصرين بايقاف الهجوم وانقاذ ارواحهم من الموت المحقق.

طوال عرض الفيلم لم يمنحنا المخرج فرصة ان نسحب انفاسنا ونميز اين يمكن ان يكمون القطع فقد وظف المخرج المكان والموجودات والتكوينات لتكون عنصراً مهماً وفعالاً في الانتقالات من خلالها وبفعلها مضاف الى بعض التقنيات الرقمية وتطلب هذا تكنيكا معيننا يستثمر من اجل جعل الفيلم يبدو لقطة واحدة، بل ان المخرج لم يمنح الفرصة للمشاهد بالتقصي عن ذلك او الاحساس به فقد عمل بشكل احترافي باستخدام القطع غير المرئي على مدار الفيلم.

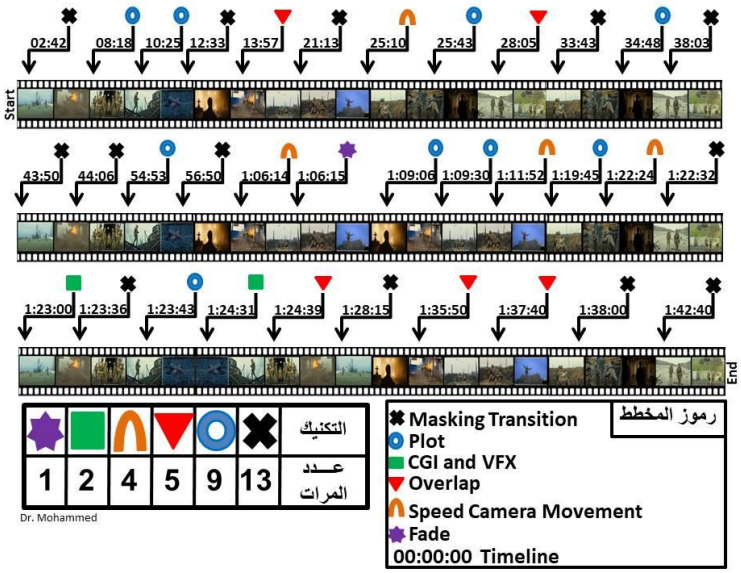
كان الفيلم متعدد القطات فتشكل من (35 لقطة مستقلة) هذا ما اسفر عنه التحليل، وما يعزز تشخيصنا هذا رصدنا عبر الافلام التي كانت تتناول (كواليس الفيلم) والتي تؤكد على اختلاف وتنوع الة التصوير وتنوع الحوامل مما يؤكد ان الفيلم كان مجموعة من اللقطات وليس لقطة واحدة كما في الشكل رقم (7) الذي نلاحظ فيه الكاميرات المحمولة على الكتف وعلى المركبات والدراجات النارية وكذلك (الكاميرا Drone) كذلك الكاميرات المحمولة على اسلاك وغيرها يمكن مشاهدتها في الصور المرفقة، وهذا ما يبرهن ان التصوير قد توقف لمرات ومحرك الكاميرا قد شغل وتوقف لاكثر من مرة.

شكل رقم (7)

بعدما شاهدنا الفيلم يمكننا القول ان من النادر جدا في عمر السينما وتاريخها ان نجد فيلم كما هو 1917 فلم يوحي لك انك امام لقطة واحدة بهذه الحرفية العالية فالكاميرا لم تبرح سرد الاحداث من خلال السير مع الجنود في رحلتهم وخطاهم فهي تتابعهم فتنزلق حين ينزلقون وتقفز حين يقفزون وتصعد السلالم وعربة الحمل العسكرية مع الجندي (سكوفيلد) التي تلازمه ولا تفارقه فتركض حين يركض، حتى ان الاحساس بالخوف وتفادي المواقف تتجسد تصويراً متتابعاً مستمراً ومتدفقاً حتى اتمام المهمة الموكلة للجندي (سكوفيلد) الذي اصبح وحيدا بعد مقتل زميلة الاخر (بليك).

ان اسلوب الاحساس من ان الفيلم هو عبارة عن لقطة واحدة كان وراء نجاح الفيلم وحصوله اهم جوائز تمنح لفيلم، كذلك النقاد الذين اعتبروا (1917) قد كسر الحاجز بين المشاهدين والممثلين، وجعل المشاهد ينغمس في احداث القصة ويعيش متتبعا للابطال عبر الكاميرا وحيز التصوير مع غياب وجهات النظر الا اننا نعرف بشكل دقيق وبفعل الكاميرا ماذا يترتب من امور على ابطال القصة، فنحن نتحرك مع كل خطوة يخطوها الجنود الابطال داخل بيئة الاحداث وساحات المعرك والمواقف الصعبة واطلاق الرصاص الذي يستهدفنا نحن فنستشعر رائحة الموت ووعورة الارض وضحالة التربة ومؤثرات صوت الاحذية وهي تغوص في الارض الوحلة بين جثث الجنود الذين انصهروا اجساداً ممزقة بين التراب والطين وركام الخنادق، بل اننا نستشعر البرد في هذه الاماكن عندما يتلمس الجنود مواقد الفحم المتروكة في مواقع الالمان المهزومين مع الصمت المطبق الذي يهز مضاجعنا ومضاجع الجنود بين الفينة والاخرى والتي يتجسدا تصوير بحركة كاميرا تسير ببطء مع الموقف ثم يقتحم الحجب صوت الانفجار والرصاص لتثور الكاميرا كردة فعل لذلك دون انقطاع، هكذا قضينا الفيلم لساعتين بين ازيز الرصاص الذي يستهدفنا نحن قبل البطل.

لينتهي الفيلم بالوصول المتاخر للتبليغ عن طريق الجندي (سكوفيلد) المحطم من الداخل، ولكن يتمكن في الاخير من تسليم امر ايقاف القتال (الرسالة التي يحملها) لينتهي بذلك الامر. كلف الجندي (سكوفيلد) بحمل رسالة واحدة من اجل الاحياء ولكن اكتشف انه يحمل رسالة اخرى ولكن هذه المرة رسالة الاموات رسالة من صديقة (بليك) رفيق رحلته الذي قتل في الطريق، لهذا وجد (سكوفيلد) ان واجبه يحتم عليه ايصال الرسالة الاخرى الى (Lieutenant Blake) شقيق (بليك) الذي كان من بين المقاتلين الرابضين على الجبهة مع الجنود الـ 1600.



شكل رقم (8)

تحليل الفيلم:

من اجل الوقوف على اسلوب تكنيك الانتقال بين اللقطات الـ (35 لقطة) للفيلم قمنا بوضع مخطط زمني كما في شكل رقم (8) والذي سيكون الفيصل في تعريفنا بعدد الانتقالات ونوعيتها وآلية التركيب ومواقع تلك الانتقالات على محور الزمن.

1 – تكنيك الـ (Masking Transition) وهو واحد من اهم الاساليب الذي اعتمد عليه في عمليات الانتقال من لقطة الى اخرى وقد استخدم في هذا الفيلم (13) مرة بشكل يصعب على المشاهد معرفة وتحديد هذا الانتقال حتى ينطبق عليه مفهوم الانتقال غير المحسوس.

2 – تكنيك الـ (Plot) كان بالمرتبة الثانية من حيث الاستخدام، فقد وظف هذا الاسلوب في نسيج الفيلم (9) مرات وكان المخرج موفقا في خلق الاحساس من ان اللقطة تتدفق من دون اي ارباك.

3 – تكنيك الـ (Overlap) تربع هذا الاسلوب في المرتبة الثالثة من ناحية التوظيف في بناء الفيلم عند حدود الانتقال، فعند تفحصنا لعينة البحث من خلال التحليل الدقيق لجميع المفاصل واللقطات واساليب (التكنيك) المتبعة في تركيب اللقطات الى بعضها البعض وجدنا ان هنالك اسلوب اخر للتكنيك بين اللقطات قد وظف بشكل فذ ليمنح الفيلم تدفق اخر لخلق الاحساس باستمرارية اللقطة، الا وهو تكنيك (التشابك

السلس Overlap) الذي يتحقق دائما بالتماهي والانصهار والتفاعل الحاصل بين محتويات نهاية اللقطة الاولى وبداية اللقطة الثانية بشكل تماثلي يكاد يكون مطابق الى حد التشابه اذ يخلق الاحساس عند المشاهد من ان الامر مر بشكل طبيعي من دون التغيير في الزمان ولا حتى المكان كما لو كان قد تمثل بلقطة واحدة، ان هذا التكنيك قد استخدم (5) مرات على طوال الفيلم كما هو مبين في الشكل رقم (8) ، وقد استعين (بالدخان والضباب والظلال والمياه والامواج) لتبرير ذلك كما في الشكل رقم (9) اذ استخدم الماء في اللقطتين ليخلق الاحساس على انها لقطة واحدة عبر تقنية (Overlap) كما في الصور رقم (10و11و12) التي توضح ذلك وحالة التماهي والتداخل مابين محتويات اللقطات.

شكل رقم (9)

4 – تكنيك الـ (Speed Camera Movement) هذا التكنيك استخدم اعتماداً على آلة التصوير والتي تتمثل بالسرعه الخاطفة لحركة الكاميرا وخداع العين وقد استخدم هذا التكنيك (4) مرات في الفيلم كما مبين في شكل رقم (8) .

5 – تكنيك الـ (CGI and VFX) كان لهذا الاسلوب وظيفتان اساسيتان في الفيلم تمحورت الى محورين:

اولا: محور تركيب الانتقالات ففي الشكل رقم (9) كيف استخدمت التقنية في خلق استمرارية القفزة على الرغم من انها قطعت الى لقطات وهذا واضح لو تتبعنا الصور (1و2و3و4و5و6و7و8و9) من نفس شكل (القفزة) فقد استعان المخرج بتقنية الـ(CGI and VFX) في معالجة تدفق اللقطة وجعلها لقطة واحدة.

ثانيا: محور ديمومة اللقطة ورفدها بالمتطلبات الاساسية من اجل استمرار تدفقها، وهي اضافات ما بعد التصوير(Post-production) اي ان المخرج قد عالج اللقطات المصورة بإضافة بعض التفاصيل التي تعد جزء مهما من الاحداث والتي يصعب او يستحيل زجها واضافتها لبيئة التصوير مثل الحيوانات وحركتها المدروسة التي تتجول في البيئة والدخان المتصاعد الذي يلازم المكان ليعكس اجواء المعارك وتفاصيل تعزيز وبناء المكان والطائرات التي تسيطر على السماء كما في الشكل رقم(10) فحين نتابع اللقطة في صورة رقم (2) نجد ان الجنديين والسماء خالية لكنهم يتفاعلون مع السماء التي يفترض ان تكون الطائرات فيها، فتضاف

الطائرات كما في صورة رقم(1) لتبدو والجميع في لقطة واحدة، في نفس الشكل نتابع كيف ان الطائرة اضيفت كذلك الى حيز المكان مع العلم ان اللقطة صورت من دون طائرة واضيفت بعد ذلك لتعزيز محتوى اللقطة كما في صورة (3و4و5و6و7و8و9) تكشف هذه الصور كيف ان اللقطة صورت قبل الاضافة وبعد الاضافة.

شكل رقم (10)

6 - اما التكنيك الاخر فهو يعد من الامور المهمة الذي اعتمد عليها الفيلم في خلق الاحساس في تدفق اللقطة وعدم توقفها على الرغم من انقضاء زمن معين طويل، هذه المرة كان تكنيك الـ (Fade) الاظلام الطويل (18 ثانية اظلام) استخدمه المخرج مرة واحدة على طوال امتداد الفيلم كما مبين في الشكل رقم (8) عندما سقط الجندي (سكوفيلد) من اعلا السلم ليرتطم بالارض ويغيب عن الوعي، هذا التكنيك في تركيب اللقطتين اوضح لنا من ان الفترة الزمنة من الاغماء استمرت من (النهار الى الليل) اي استطاع ان يسرع الزمن وينقلنا من النهار الى الليل المقترب من بزوغ الشمس.

نتائج البحث:

1 – تقنية الـ (CGI and VFX) ساهمت بشكل فعال بتعزيز اللقطة بمكملات ضرورية، مما يطيل من عمر اللقطة زمنيا والابتعاد عن المونتاج.

2 – المونتاج يصبح داخلياً اي داخل حدود اللقطة ويتحقق بفعل آلة التصوير (الكاميرا).

3 – الزمان والمكان عنصران لم يشوبهما التشويه في اللقطة الطويلة، فلم يتشكلا او يبنيا من خلال التركيب او التوليف عبر المونتاج وانما بفعل الكاميرا التي تتجول في المكان وتستعرضة، فزمن العرض هو زمن اللقطة والحدث او هكذا يبدو والمكان هو نفسه بيئة التصوير.

4 – اسلوب التكنيك في الانتقال المعتمد في (فيلم 1917) غايته خلق الاحساس بوحدة اللقطة وتدفقها دون انقطاع ودون مونتاج، تمحور اسلوب هذا التكنيك الى الاتي:

أ - الخداع (المكيدة) Plot:

ب - اخفاء الانتقال تحت القناع Masking Transition.

ج - حركة الكاميرا الخاطفة Speed Camera Movement.

د - المؤثرات الصورية بكل تشكيلاتها CGI and VFX.

5 – هنالك تكنيك اخر اكتشف عند تفحصنا وتحليلنا للعينة البحثية في (فيلم 1917) والتي تشكلت الى:

أ – تكنيك الاظلام الـ (Fade).

ب – تكنيك التشابك السلس الـ (Overlap).

6 – منع المونتاج اوحظره من الفيلم يعني ان البديل ستكون الكاميرا وحركتها (فالمونتاج الممنوع) حقيقة طبقت في (فيلم 1917).

7 – تكنيك الانتقال من لقطة الى اخرى لم يكن تكنيكا مونتاجياً او توليفياً وانما كان انتقالاً حرفياً لا اغراض تعبيرية فيه.

8 – يمكن ان يحصل اسلوب التكنيك على نجاح واسع وكبير لصناعة فيلم بلقطة واحدة اذا توفرت الشروط التالية في عملية البناء الفيلمي وهي:

أ – تجانس تام في وحدة الموضوع.

ب – يكون للمكان بيئة واحدة غير متغيرة وثابتة تحتوي على كل الاحداث وتغيرها يكون تدريجي كذلك الزمان.

ج – يجب ان تكون هنالك عناصر مشتركة بين اللقطات التي يعمل عليها التكنيك.

د – عدم تشتيت انتباه المتلقي عن الانتقال وانما نخدعه بسلاسة.

هـ – الاتجاه وتدفق الحركة من العناصر المهمة في بناء اسلوب التكنيك.

و – استثمار التقنيات مثل الـ CGI and VFX.

9 - اختفاء وجهة النظر في اللقطة الطويلة التي تشكل احد اهم العناصر الاساسية التي تتوالد بفعل المونتاج واصبحت وجهة النظر وسط مابين انطباع الراوي وحيادية السرد.

الاستنتاجات:

1 – من اجل ان نبني فيلم اللقطة الواحدة يجب ان تكون القصة ذات نسيج متجانس زمنيا ومكانيا واستمراريتها لها ما يبررها.

2 – تنامي منطقي للأحداث والمواقف والحوادث والصراعات اي احداث يمكن تتبعها فكل شيء يجب ان يكون في حيز اللقطة.

3- الموسيقى والمؤثرات الصوتية من العناصر المهمة التي دعمت خلق الاحساس من ان الاحداث تجري بلقطة واحدة، هذا التوظيف يدعم اسلوب التكنيك في الانتقال.

4- الالات والمعدات والتقنيات الرقمية اسهمت في اطالة مدة التصوير وجعل اللقطة تتدفق دون قطع.

5- هنالك تكنيك ميكانيكي ساهم في اطالة عمر اللقطة وجعلها تتدفق اكثر من خلال الانتقال من حامل الى اخر اثناء التصوير (اي نقل الكاميرا اثناء تشغيلها) من يد الى اخرى دون توقف.

6- الفيلم على امتداده لم يخل من مكان الا وغزته اضافات ما بعد التصوير (post production) من الاضاءة والجو العام وتوحيد البنية المشهدية مضاف الى الاضافات الاخرى المهمة للقصة والسرد.

7- استخدم اسلوب الـ (Fade) كاظلام تام امتد الى 18 ثانية من العتمة وبشكل متواصل ولمرة واحدة طوال الفيلم من اجل اختزال الزمن كون احداث الفيلم كانت تجري خلال يوم واحد.

Refrence:

Abdul-Muhaid, M., & Behansi, A. (2006). *Effects Press Photo theory and application*. Cairo: The World of Books.

AbuShadi., A. (2006). *Cinema language*. Damascus: General Organization for Cinema.

Ajjur, M. (2011). *Cinema in contemporary poetic construction* Cairo: The Egyptian General Authority for Cultural Palaces.

Al-Afqi, M. (2019). Meditations in adult cinema *Publisher Muhammad al-Fiqi.* Retrieved from https://www.goodreads.com/book/show/48946153

Al-Bagouri, M. (2015, January, 19). Russian Astronomy" .. Technical achievement and directorial vision. *Eye on Cinema*. Retrieved from https://eyeoncinema.net

Al-Juhani, A. B. (2017). *Aesthetic Cinema Photo and Expression.* . London: i-Books. .

Al-Salman, H. (2019). *Inside and outside the movie clip* Baghdad: House and Library of Papers.

Al-Tareeq, M. A.-S. (2017, September, 3). Cinematography and camera movement. *Meghrees*. Retrieved from https://www.maghress.com/alittihad/1254550

Al-Zubaidi, Q. (2014,Oct, 8). Montage while writing literary text. . *Oxygen Magazine*(157). Retrieved from http://o2publishing.com

Albek, S. (2015, July, 21). German one-shot movie "Victoria". The ordinary and the tragic. Retrieved from https://saleemalbeik.wordpress.com/2015/07/22/victoria/

Alkadah, T. (2006, Sep, 29). Film Montage Journey. *Al-Shark Al-Awsat newspaper*(10167). Retrieved from https://archive.aawsat.com/details.asp?issueno=9896&article=384964#.X2Ux64sRWUk

Andrew, D. (2017). *What is cinema from Andrei Bazin's perspective?* (Z. Ibrahim., Trans.). London: Hindawi Foundation.

Assal, O. (2009, August, 9). The visual effects are a mixture of creativity and cinematic imagination. *Electronic Alban*. Retrieved from https://www.albayan.ae

Bazan, A. (1968). *What is cinema. Part 1.* (R. Francis, Trans.). Cairo: The Anglo-Egyptian Library.

Byrne, B. (2012). *The visual effects arsenal: VFX solutions for the independent filmmaker*: CRC Press.

Chandler, D., & Munday, R. (2011). *A dictionary of media and communication*: OUP Oxford.

Cocteau, J. (2012). *The art of cinema.(T. Fateh, Trans.). Damascus: Seventh Art, The Syrian General Book Authority.*

Costanzo, W. V. (2017). *World cinema from the perspective of cinematic genres* (N. A. Raouf, Trans.). London: Literary Editor House.

Frailich, S. (2019). *Simon Frailich Cinematic drama* (G. Manafikhi, Trans.). 2nd edition.Damascus: General Organization for Cinema.

Hajjaj, H. (2016, May, 16). Victoria defeat the captain in the big city. *Alfasal, 475-574* (Riyadh: Al-Faisal Cultural House.). Retrieved from https://www.alfaisalmag.com/?p=1739

Jabara, G. (2010). Without montage. *Academy of Fine Arts, Higher Institute of Cinema, Editing Department.* Retrieved from http://egyptartsacademy.kenanaonline.com/topics/58296

Janetti, L. D. (1981). *Understand cinema* (J. Ali, Trans.). Baghdad: Dar Al-Rasheed Publishing.

Kadhim, M. A. J. (2014). Building an extension event and prolong his time in the feature film mechanism. *al-academy*(68), 131-148. Retrieved from www.iasj.net/iasj/download/92cb112be8ba72b2

Lundgren, E. (1959). *Film art* (T. b. S. A. Tohamy, Trans.). Cairo: The Egyptian Book Authority.

Mahmoud, A. ((2018, September, 6)). The long shot ... the director's craftsmanship and the creativity of the photographer. Lens of Art publications. *sponsored by the Iraqi Media Company*. Retrieved from https://www.adast-alfn.com

Martel, L. (2018). LONG TAKES IN LATIN AMERICAN CINEMA. (University Leiden), 45. Retrieved from https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/58724/Long%20Takes%20in%20Latin%20American%20Cinema%20Final%20MA%20Thesis%20Anouk%20Saint%20Martin.pdf?sequence=1

Martin, M. (1964). *Cinematic language* (T. b. S. Makkawi, Trans.). Cairo: The Egyptian Publishing House.

Paulus, M. A. (2002). The importance of using the long shot technique in the dramatic artwork. *al-academy*(36), 142-160.

Proferris., N. T. (2014). *Film directing methods Watch your movie before shooting.* (A. Youssef, Trans.). Cairo: The National Center for Translation.

Reisz, K., & Millar, G. (2009). Technique of Film Editing, Reissue of.

Rice, C. (1987). *Cinematography* (A. Al-Hadary, Trans.). Cairo: The Egyptian General Book Authority.

Rom, M. (1981). *Talk about cinematography* (A. Madnat, Trans.). Beirut: Dar Al-Farabi.

Serrano, A., Sitzmann, V., Ruiz-Borau, J., Wetzstein, G., Gutierrez, D., & Masia, B. (2017). Movie editing and cognitive event segmentation in virtual reality video. *ACM Transactions on Graphics (TOG), 36*(4), 1-12.

Shalaby, K. (2008). *Television production and directing* arts. Beirut: Al Hilal House and Library.

Sheikhani., S. (2010). New media in the information age. (Damascus University Journal. Issue 1 and 2. 26.), 435- 480. Retrieved from http://www.damascusuniversity.edu.sy/mag/edu/images/stories/435-480.pdf

Shiemi, S. (2003). *Creativity trends in the Egyptian cinematography*. Cairo: The Supreme Council of Culture.

Smith, T. J., & Henderson, J. M. (2008). Edit Blindness: The relationship between attention and global change blindness in dynamic scenes.

Thamer, R. A.-J. (2016). *Film theories and methods*. Amman: Jordanian Ward House for Publishing and Distribution.

Thikraa, M. (2018). *The most it can.* Cairo: Khan Books for Publishing and Distribution.

Ventura, F. (2010). *Cinematic discourse .. Image language.(S. Ola, Trans.). Damascus: Seventh Art, The Syrian General Book*

Vogel, A. (1995). *Destructive cinema* . (A. Saleh, Trans.). Beirut: Literary Treasures House.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/197-224

Forbidden Montage and the transition Technique in one-snapshot Movies 1917 Film- A model

Mohammed Abdulgebbar kadum[1]
Athraa Mohammed Hasan[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 28/6/2020…....Date of acceptance: 9/8/2020….....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract

Starting from the term (forbidden montage) initiated by the French critic (Andre Bazin) as a method of processing the movies that depend on (mise en scene) achieved by the action of the camera and its ability to photograph and employ the depth of the field, in addition to the possibility of free movement without interruption in the filming environment in order to avoid montage as much as possible (the montage that distorts focus and distracts attention and moves away from realism, which is the most important theoretical pillar of Bazin in photography). The pursuit was behind a cinema that depicts its topics in one integrated snapshot with all its details thus approximating reality without any interference of montage. Our study started from this concept, which addressed processing the subjects of the achieved films without montage or clipping which divides the film, which are called the continuous one-shot films, among these films is the war film (1917) which was produced in the same year that the coronavirus pandemic sparked in 2019.

Our study started to diagnose the method of processing the stories of the feature films in one continuous shot without montage, though those films were composed of a set of snapshots, yet a certain technique literally and not figuratively connected these long take shots to each other to give the impression and attract the attention to the fact that the film is composed of one continuous shot. This technique revolved around certain patterns of mechanisms and techniques that facilitated the process of composing the footage in the form of (invisible cutting) which gives the film construction the concept of (the one-shot film).

The study came up with some results including determining the technique adopted in the transition which helps the feeling that the film looks as one-shot and classified the method of this technique into (deception or intrigue, cunning, concealing the transition under the mask, the quick camera movement, the visual effects of all types, and the technique of darkness and entanglement).

Keywords: forbidden montage, transition technique, one-shot film, long shot.

[1] **College of Fine Arts/ University of Baghdad, mohebu67@yahoo.com**

[2] **College of Fine Arts/ University of Baghdad, athraaalyaseen67@gmail.com**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/225-240

جماليات توظيف المؤثر الصوتي الرقمي في أفلام الرسوم المتحركة

سامر طه سالم[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/6/27 , تاريخ قبول النشر 2020/7/22 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص البحث

عمقت التقنيات الرقمية عند دخولها الى عالم الانتاج السينمائي مع قدرة الوسيط السينماتوغرافي في تنفيذ شتى الموضوعات وبدقة كبيرة. اذ شمل التطور جميع مفاصل ومراحل انتاج الفيلم السينمائي سواء أكان فيلم روائي او فيلم رسوم متحركة. لذا كانت عملية صناعة الفيلم بطريقة التقنيات الرقمية تعبر عن روح العصر والتطور الذي وصلت اليه البشرية، ان عمل التقنيات الرقمية هو من اثار الباحث في تحديد موضوعة البحث التي تجمع ما بين المؤثرات الصوتية الرقمية وافلام الرسوم المتحركة تحت عنوان: (**جماليات توظيف المؤثر الصوتي الرقمي في افلام الرسوم المتحركة**).

اذ قام الباحث بتقسيم بحث على خمسة فصول جاءت على النحو الاتي:

(الاطار المنهجي): وتضمن مشكلة البحث، والتي كانت في التساؤل الاتي: **جماليات توظيف المؤثر الصوتي الرقمي في افلام الرسوم المتحركة**؟ وأهمية البحث والحاجة اليه، وأهداف البحث، وحدوده، وتحديد المصطلحات.

(الاطار النظري): والذي أشتمل على مبحثين وعلى النحو الآتي:

المبحث الأول-: **المؤثرات الصوتية الرقمية**: مدخل تاريخي: والتي شملت كل ما يخص المؤثرات الصوتية نشأتها وطرائق توظيفها وتطورها التكنولوجي على وفق الاساليب المستخدمة في بنية المؤثر الصوتي. و**المبحث الثاني**-: **بناء الدرامي الافلام الرسوم المتحركة**: والتي اشتملت البناء الدرامي لافلام الرسوم المتحركة. ثم توصل الباحث الى عدد من المؤشرات التي تمثل نتائج الاطار النظري.

(اجراءات البحث)-: والذي أحتوى على منهج البحث ومجتمع البحث وعينة البحث وادوات التحليل وكذلك صدق العينة.

(تحليل العينة): وقام الباحث بتحليل العينة القصدية وهي فيلم الرسوم المتحركة (وول اي). اخراج اندرو ستانتون.

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، Samer_t_salem@yahoo.com.

(النتائج والاستنتاجات): وتضمن ابراز النتائج التي توصلها اليها البحث وهي:

شكل المؤثرات الصوتية الرقمية اضافة جمالية واضحة في افلام الرسوم المتحركة من خلال التعبير عن البيئة المكانية بتفاصيلها الدقيقة كافة. كما ظهر في فيلم (وول - اي)

ثم قام الباحث بكتابة الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات. وختم البحث بقائمة المصادر والملاحق.

الاطار المنهجي:

مشكلة البحث: تعتمد الخطاب السينماتوغرافي على بنيتين اساسيتين هما الصورة والصوت، فالصورة هي العنصر الرئيسي الذي يمثل البنية التجسدية للشخصيات والافعال والمكان والدلالة على الزمان، وكل ما يمكن مشاهدته داخل الاطار من ازياء واكسسوارت وديكورات، فالصورة هي اللغة الاساس في الوسيط السينماتوغرافي، ففي بداية ظهور الفن السينمائي كان الصورة هي العنصر الوحيد الذي يمتلك القدرة على نقل المعلومة وانتاج الافكار، الا انها كانت صامتة لا يمكن لها التحدث بسبب قصورها التقني وعدم تطور وسيطها التعبيري، وهذا ما حفز الرواد الى توظيف بعض التقنيات مثل العناوين الفرعية والرئيسية او الموسيقى التي تعزف داخل قاعة العرض وبشكل متزامن مع عرض الفيلم السينمائي، من اجل اضافة الصوت الى الصورة، وهو ما يمثل عامل ايهامي بوجود الصوت مع الصورة، ولكن التطور في التقنيات السينمائية لم يتوقف عند حد بل تطور بشكل كبيرة، وفي عام 1927 ظهر اول فيلم ناطق وهو فيلم مغني الجاز، فكان هناك تزامن داخل الشريط السينمائية ما بين الصورة والصوت عند العرض، وبدخول الصوت واصبحت السينما ناطقة اكتملت اركان عملية انتاج وعرض الفيلم السينمائي، دراميا وجماليا وسرديا، وفكريا، واصبح توظيف الصوت حالة ابداعية يراد منها انجاز عملية قص الاحداث مرئيا. ولم يتوقف الامر عند الافلام السينمائية الروائية، او حتى الافلام الوثائقية او الافلام التجريبية، وانما وبسبب تطور التقنيات العملية الموظفة في انتاج الوسيط السينماتوغرافي ظهر نوع اخر من الافلام السينمائية وهو افلام الرسوم المتحركة، التي تعتمد على الرسم، فتكون الصورة لوحة متحركة مرسومة في كل تفاصيلها. فكان الصوت مرافقا لهذه التطورات الفنية والتقنية. ومن ظهور برامجيات الحاسوب ودخولها بقوة في صناعة المنجز السينمائي، اصبحت عملية صناعة افلام الرسوم المتحركة تعتمد على التجسيد والاحساس بالبعد الثالث والمحاكاة في الحركة والمشاعر، مع تنفيذ دقيق يشبه الواقع للشخصيات الحيوانية او الانسانية، او حتى النباتية، يرافق ذلك تطور في كيفية توظيف الصوت الذي تم تصنيعه في برامج الحاسوب، لاسيما المؤثرات الصوتية المصنعة رقميا. ومن خلال ما تقدم حدد الباحث مشكلة بحثه في التساؤل الاتي: **كيفيات توظيف المؤثر الصوتي الرقمي جماليا في افلام الرسوم المتحركة؟**

اهمية البحث الحاجة اليه: تظهر اهمية البحث في كونه يبحث في أحد العناصر الصوتية المهمة وهي المؤثرات الصوتية وتأثيرها جماليا في افلام الرسوم المتحركة لما لهذا النوع الفلمي من خصوصية على مستوى التلقي والمتابعة من قبل المتفرجين بفئاتهم العمرية كافة، اضافة الى اهميته للعاملين في مجال الانتاج الدرامي والتلفزيوني وكذلك النقاد والدراسين في قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية.

اما الحاجة لهذا البحث فتكمن في قلة الدراسات الاكاديمية التخصصية التي بحثت في صناعة المؤثرات الصوتية رقميا وكيفيات تأثيرها جماليا في افلام الرسوم المتحركة.

يهدف البحث: الى الكشف عن كيفيات توظيف المؤثر الصوتي الرقمي جماليا في افلام الرسوم المتحركة.

وتحدد البحث موضوعية : المؤثر الصوتي الرقمي في افلام الرسوم المتحركة، ومكانية: السينما الامريكية، وزمانية: 2008-2012.

تحديد المصطلحات

الجمال: وهو مصطلح فلسفي يعنى بالكشف عن أنظمة الجمال لزمان ومكان ما وبهذا يكون نسبي حسب ذائقة المجتمع، وقد عرف الجمال على انه: "**عنصر انفعالي ، أي لذة من لذاتنا، ومع ذلك فنحن نعتبره صفة في الاشياء"(Colin, 1937, p. 85).** فهو يرتبط بالانتاج الفني الابداعي. ويعرف ايضا على انه: "**فرع من فروع الفلسفة يتعامل مع طبيعة الجمال ومع الحكم المتعلق بالجمال أيضا**))(Abdel Hamid, 2014, p. 18).ويرتبط الجمال بالذات المبدعة والذات المتلقية. لان الجمال موجود في عالم المحسوسات. ففي " **الاشياء جمال ، وهو جمال نسبي بالقياس الى مثل الجمال، وماذا يكون مثال الجمال سوى الصورة المجردة من الاشياء بجمال**))(Ismail, 1974, p. 37) .

التعريف الاجرائي للجمال: هو بنية مرتكزة في المنتج الابداعي نتيجة النظام والانسجام والترتيب والتنظيم بين عناصر المنتج بحيث يؤدي وظائفه الدرامية والفكرية جمالياً.

افلام الرسوم المتحركة: عرفها اديكار ديل واخرون بانها "**رسوم تخطيطية لغرض المتعة عن طريق المبالغة في بعض العناصر وتناقض بعضها بهدف المزاح والسخرية. فهي تنقد بشدة او تؤيد. باستخدام الرموزدون الحاجة الى اضافة"** (Edger. 1954.P 316).

وتعرف ايضا على انها "**رسوم هزلية تستخدم لغرض جعل الناس يفكرون ويعتقدون بان الاحداث المقدمة واقعية"(**.Michael, 1978. P53).

التعريف الاجرائي للرسوم المتحركة: هي الافلام السينمائية التي تعتمد على الرسوم المتحركة والمنفذة عن طريق برامجيات الحاسوب التخصصية, التي تقص حكاية عن طريق شخصيات تقوم بالافعال وسط بيئة مكانية زمانية. اذ توظف العناصر اللغوية للوسيط السينماتوغرافي. بما فيها المؤثرات الصوتية.

الاطار النظري

المبحث الاول: المؤثرات الصوتية الرقمية:

تعد المؤثرات الصوتية بنية اساسية وعنصر فاعل في الشريط الصوتي للافلام السينمائية. وسبب اهمية هذا العنصر تكمن في كونه يمنح البيئة التي تم تصويرها دلالة واقعية. عبر توظيف المثيرات الصوتية المحلية للبيئة نفسها، او يمنح الفعل الذي تقوم به الشخصية صدقية التحقق من خلال مرافقته للأداء الحركي للشخصية وهي تقوم بالأفعال. ان الصورة في الوسيط السينماتوغرافي لا تستغني كثير عن المؤثرات الصورية بسبب هذه الوظائف المهمة لها داخل الصورة. ورغم انه هناك من يطلق عليها "ما يسمى بالضجة"(Abu Saif, 1981, p. 31)، فان الباحث يرى ان أحد وظائف هذه المؤثرات هي الضجة وليس كل المؤثرات ضجة. لذا فان الباحث يتحفظ على هذه التعريف المباشر للمؤثرات الصوتية. فالمؤثرات تحمل هوية المكان وتكشف عن الزمان. وترافق الشخصيات. وتعبر عن الظروف الطبيعية والمناخية. ان المؤثر الصوتية

يستطيع انتاج وجلب الصور الذهنية دون مزاحمة الكادر المرئي. عبر استحضار الصوت القادم من خارج الكادر. لذهن المتلقي. فسماع صوت طائرة. ونحن نجلس في غرفة معينة، يمنحننا القدرة على بناء صورة ذهنية عن الطائرة. اما صوت الامطار. فانه ينتج صور ذهنية عن المطر. اي ان الصورة الذهنية هنا تختلف باختلاف الموضوعات التي تعبر عنها المؤثرات الصوتية.

ويرى الباحث ان هناك علاقة ما بين المؤثر الصوتي والصورة الذهنية، لان المؤثر هو علامة توقظ في ذهن المتلقي مجموعة محفزات تؤدي الى انتاج الصورة الذهنية. فالمؤثر هو صورة صوتية. تصل الى الذهن. او ما يطلق عليه مصطلح الدال. فينتج صورة ذهنية او ما يطلق عليه المدلول. فـ"الدال هو الصورة المسموعة التي تتكون في الدماغ البشري للمستمع عبر سلسلة الاصوات المتعددة التي تلتقطها الاذن، والتي تكون (المدلول) وذلك ما يعينه (دي سوسير) للتصوير الذهني الذي تثيره بالصورة السمعية في ذهن المستمع ويجمع هذا التصور بين المقصود من الشيء والمفهوم"(Saussure, 1985, p. 31)، وهكذا فان التصور المفهمي عن الصوت لابد ان يترجم الى صورة. يمكن تحديد حاجات صناعة الصورة الذهنية الى ثلاثة، هي على النحو الاتي:

1. "الذهن الانساني .
2. الدال الصورة الصوتية .
3. المدلول المفهوم" (Ravindran, 2001, p. 56).

اذن المؤثرات الصوتية هي "من اهم العوامل التي تعطي اللمسة الواقعية والاحساس بالحياة، بل تعاون على اعطاء العمق للصورة"(Al-Muhandis, 1989, p. 250). لذا فان الفن السينمائي عموما يوظف المؤثرات الصوتية سواء اكانت الافلام واقعية او افلام انطباعية. لانها ترافق الافعال بغض النظر عن نوعها فضلا عن تعاملها مع البيئة المكانية، فقد يكون المؤثر واقعي صوت سقوط المطر مثلاً. او قد يكون المؤثر الصوتية وسيلة انتقال من مجموعة احداث الى اخرى، بشكل متشابه، فصوت اطلاقة داخل مشهد لصيد الحمام يكون الانتقال على اثره الى اطلاقات نارية في مشهد حرب. او قد يكون المؤثر الصوتية متزامنا او غير متزامن. فالاصوات التي تأتي من خارج الاطار والتي لا ترتبط بالمكان بشكل مباشر يصبح فيها صوت المؤثر غير متزامن، مثل صوت طائرة هبوط او اقلاع من خارج الكادر. او قد يوظف الصوت بشكل نفسي للشخصية السينمائية، فصوت نقاط المطر تصبح اشبه بصوت طرقات حاد وقوي، ويمكن ان يوظف "الصوت المألوف بطريقة ر مزية او يتكرر الصوت الجديد فيصبح صوتا دالا (موتيف) وهو من الاستخدامات الجيدة"(Al-Muhandis, 1989, p. 251).

ان خصوصية المؤثرات الصوتية تأتي من الوظائف التي تقوم بها داخل الفيلم السينمائي، اذ توظف بشكل فاعل من اجل بناء الجو العام للبيئة المكانية، مثل سوق، او ساحة حرب، او معمل، او توظف بشكل مرافق للفعل الدرامي من اجل تأكيد مصداقيته. تكسر بعض الاشياء. او توظف المؤثرات للدلالات الزمنية مثل صوت المطر او الرعد. او حتى زقزقت العصافير. او صياح الديك وغيرها من المؤثرات الصوتية التي تحيل المتفرج الى دلالة زمانية مباشرة، لذا فان توظيف المؤثر الصوتية يكون مرن في تعامله مع الصورة سواء أكان المؤثر من داخل الصورة او خارجها. وهذا ما يترك المكان للمعالجة الاخراجية عن طريق المونتاج. في

توظيف المؤثر بالطريقة التي تراها مناسبة. اذ ان " التوليف يفتح امام الخيال مجالا واسعا للتأليف والابتكار ونذكر على سبيل المثال انه يمكن ادخال الصوت الى صورة لم تكن خاصة به فالمتفرج لا يرغب دائما في مشاهدة الشخص الذي يتكلم ، كما انه لا يرى مطلقا مصدر الانواع الاخرى من الاصوات فيمكن اضافة اصوات مثل سقوط المطر او انسياب الماء من الصنبور او تغريد العصافير او وقع اقدام انسان يقترب دون ان نرى هذه الاشياء على الشاشة وذلك بقصد اضافة جو خاص للمشهد)(Badley, P.T., p. 238) .

وتقسم المؤثرات الصوتية الموظفة في افلام الرسوم المتحركة على اساس طبيعة صدورها وما يمكن ان تفعله عند مرافقتها للصورة المرئية، فهناك ثلاثة اقسام للمؤثرات الصوتية في الصورة داخل افلام الرسوم المتحركة. على النحو الاتي:

أ. "مؤثرات بشرية ناتجة من قبل الانسان كالصرخات-المشي-الجري-الهمهمات...الخ.

ب. مؤثرات طبيعية وجودها في الطبيعة ولا دخل للانسان في صنعها كاصوات الرعد –المطر-الرياح-تلاطم امواج البحر.

ت. مؤثرات اصطناعية، وهي التي تصنع بمعرفة الانسان او بواسطة الالات الميكانيكية مثل فتح الباب-الطرق على الخشب-اطلاق الرصاص-الانفجارات-صوت آلة الطابعة وغيرها"(Al-Khatib, 2004, p. 13).

فالمؤثر الصوتي يعمل على كونه بينة فنية وتقنية بالوقت ذاته، فهو وسيلة نقل وربط. فضلا عن قدرته في مرافقة الافعال والشخصيات، ذا يمكن القيام بالعديد من المهام المرتبطة بالمؤثرات الصوتية التي يمكن تحقيقها ومنها: " تستخدم المؤثرات الصوتية لابراز ادق الافكار التي قد تعجز الصورة عن التعبير عنها. توحي لنا بالمكان او الزمان فحفارة العمل توحي لنا بداية العمل وانتهائه. تستخدم كوسيلة انتقال بين المشاهد او الصور او المواضيع على الشاشة. ويجب ان نتذكر ان مجال الصورة محدود، اما الصوت فلكونه مستقلا بذاته فانه يستطيع ان يعطينا من المعلومات ما يتجاوز الحدود المرئية"(Phil, 1986, p. 33).

وبالاضافة الى التوظيف المباشر والواقعي للمؤثر الصوتية يمكن ان يكون وسيلة فكرية ذات قوة ترميزية للتعبير عن الافكار. وهذا ما يجعل منها " وسيلة متعددة الجوانب فأن المؤثرات الصوتية يمكن ان تعمل بوصفها اداة فعالة في ربط صور غير مترابطة لدفع الحركة الى الامام ولعب دور مجازي "(Jacob, 2009, p. 291).

المؤثرات الصوتية الرقمية:

اذا كانت مهمة الصوت هي "مضاعفة إمكانية التعبير عن مضمون الفيلم .. العلاقة بين الصوت والصورة علاقة تفاعلية وتأثيراً ينتج من خلاله مستوى اخر جديداً في التعبير لا يمكن للصورة او الصوت بمعزل عن بعضهما, ان يكون الصلة بينهما ناتجة عن التفاعل المشترك وتأثير كل عنصر منهما في الآخر وبهذه الوسيلة وحدها يمكننا أن نصل الى شكل سينمائي جديد"(Al-Baidani, 2012, p. 15)، فان هذه الوظيفة المهمة قد اصبحت اكثر قدرة في التعامل مع الصورة السينمائية سيما بعد دخول برامجيات الحاسوب. الصيغ الرقمية التي منحت المخرج مديات اكبر في انتاج تنوعات كثيرة للمؤثرات الصوتية داخل الصورة السينمائية في افلام الرسوم المتحركة. لان " القفزة التقنية الهائلة التي حققها دول الصوت الرقمي نقلت المجال السمعي للصوت الى مستوى جديد يحمل معه مستويات جديدة في التعبير وايصال المعنى"(Bochco,

2004, p52.). فصوت المؤثر يمكن ان يصنع بشكل كامل داخل براميات الحاسوب وهو ما يعني انتاج مؤثر مرقمن جاء بفضل البرامجيات العديدة التي ظهرت وهي تتعامل مع الصوت تطويرا وصناعة. بشكل يرافق البيئة الافتراضية المرقمنة او الشخصيات المرقمنة، فما صنع داخل برامجيات الحاسوب من صور وكائنات افتراضية بحاجة الى مؤثرات صوتية مرقمنة. اذ يوجد هناك "مسارات الصوت الرقمي تحمل معها الجدة والإبتكار غير المسبوق الذي يمكنك كصانع عمل صوتي صورة من ان تبتكر ما لم يكن في خاطرك مسبقاً"(Coodman, 2003, p64.)، هذه الاشتغالات الجديدة للمؤثرات الصوتية لم تتوقف عند صناعة افلام الرسوم المتحركة فحسب. وانما امتدت بشكل مباشر نحو صالات العرض السينمائية التي بدأ تطلب نوع من الانظمة الرقمية بما ينسجم وطبيعة البرامجيات التي صنعت الصوت بكفاءة معينة. فالتعامل مع الصوت المرقمنة تتطلب اعادة في توزيع واحاطية الاتجاهات. لانتاج ما يطلق عليه اصلاحا بالصوت المجسم. الذي يعادل الابعاد الثلاثة للصورة ليصبح بعد اضافي ذات قدرات جمالية تفوق التقنيات الكلاسيكية التي كانت سائدة في تسجيل وصناعة المؤثر الصوتية وكذلك في انظمة العرض السينمائية.

تنوعت مصادر الحصول على المؤثرات الصوتية فمنها ما يصنع بشكل كلاسيكي ومنها ما يصنع بشكل رقمي يرافق طبيعة الافعال الرقمية وتقنيات السينما الرقمية من كائنات افتراضية باشكال واحجام مختلفة او صناعة المركبات الفضائية او الصواريخ والمعدات العسكرية او حتى البيئة المرقمنة التي تكون خاضعة لسيطرة البرامجيات الرقمية. فـ"بدخول تقنيات التخليق الصوتي المتقدم والتي نستطيع عبرها ان نبني أصوات الشخصيات الرقمية المختلفة بالكامل رقميا قد أصبحت لدينا القدرة على ملئ تلك الفجوة التقنية التي أبعدت الشخصية الرقمية عن واقعية العرض السينمائي"(Ohanian, 2012,p114.)، ويرى الباحث ان طبيعة صناعة المؤثر الصوتي الرقمية في افلام الرسوم المتحركة تفترض وظائف خاصة ترتبط بذات القصة السينمائية للرسوم المتحركة، التي غالبا ما تعتمد كائنات وهيئات مختلفة، فضلا عن المكان او حتى نوعية الافعال المرقمنة. لذا فان صناعة المؤثر الصوتي الرقمي يجب ان ينسجم جماليا ودراميا مع الكائنات المصنعة رقميا، اي "إن افترضت هيئة صورية او شخصية افتراضية فأنك يجب أن تدعمها بذلك المجرى الصوتي الذي يحقق لها واقعيتها ويكمل بناء عمقها الدرامي الذي لا يتحقق الا بوجود ما يضاهيها من الصوت"(Davis,2006, p84.).

ويرى الباحث أن عملية التعامل مع المؤثر الصوتي تفترض وجود نوع من الخلاقة بين الكائنات المرقمنة والمؤثر المرقمن، والا فان المستوى الجمالي للمؤثر الصوتي المرقمنة ستذهب هباء. فهناك العديد من الشخصيات الخيالية المرقمنة التي يمكن العثور عليها في افلام الرسوم المتحركة، مثل العماليق او المسوخ او حتى الكائنات المرتبطة بالاشجار والنباتات. وهو ما يفترض نوع معين من المؤثرات الصوتية ينتاسب وافعال هذه الكائنات اذ "تسهم تكنولوجيا المكساج الصوتي الرقمي العالي الجودة على تغليف الشخصية الرقمية حاسوبياً بشخصية درامية عبر تعديل الاصوات البشرية وصناعة صوت الحوار اليكترونياً ببرامجيات الانتاج الصوتي الرقمي"(Wheeler,2011, p54.).

المبحث الثاني: بناء الدرامي لافلام الرسوم المتحركة

تعد افلام الرسوم المتحركة نوعا روائياً بدأ بالانتشار بشكل كبير في النتاجات السينمائية العالمية والامريكية على وجه الخصوص. اذ اصبح هناك شباك تذاكر مربح هذا النوع من الافلام سيما بعد دخول برامجيات الحاسوب في صناعته وتطورت علمية تصميم وتنفيذ البيئات الافتراضية. والشخصيات الرقمية وذلك الافعال والمؤثرات الصورية. اخيرا المكونات الصوتية. هذا التطور ساعد في انتاج عدد كبير من الافلام الناجحة على مستوى العالم. واذا كان الانطباع السائد في السابق ان هذه الافلام وجدت لاجل الاطفال في فئات عمرية محدد. فان الباحث يؤكد على ان جمهور هذه الافلام يفوق جمهور اي نوع سينمائية. بسبب طبيعة الاحداث والافعال والشخصيات والقصص. التي تكون ذات طرح عائلي بصيغ جمالية بعيدة عن العنف المباشر والقسوة المفرطة او مشاهد الجنس. لذا فان فئة متابعة هذا النوع من الافلام واسعة.

لذا فان عناصر البناء الدرامي في افلام الرسوم المتحركة تتشكل من مركب معقد يتداخل وسطه الفن الدرامي وقوانين البنية الدرامية وكذلك عنصر لغة الوسيط السينماتوغرافي. ولابد من دراسة هذه العناصر لمعرفة كيفيات تأثير في المجمل الدرامي العام لافلام الرسوم المتحركة. وعلى النحو الاتي:

الفكرة: وهي الثيمة الاساسية التي تنهض عليها الاحداث وتعرض من خلالها افعال الشخصيات وما يقومون به من احداث. وتعد الفكرة هي الحجر الاساس التي ينهض عليه البناء الدرامي في افلام الرسوم المتحركة. لان الفكرة هي "المفهوم المجرد الذي يحاول المؤلف تجسيده خلال تمثيله في شخصيات واحداث"(Hamada, 1971, p. 121). ولا تعد الفكرة عنصر بنائي مباشر ظهر في البناء الدرامي وانما يحال اليه لانه تصور يستنبطه المتلقي من عملية المشاهدة، فالفكرة "شيء يقع خارج العمل الفني، ومع ذلك فالعمل الفني يشير إليه وينطوي عليه، لكنه لا يدخل كعنصر من عناصر العمل الفني"(Matar, B.T, p.45)، وتعد الفكرة بنية مهمة لا يمكن لاي عمل درامي الانجاز دون وجود فكرة اساسية يريد ايصالها الى المتفرج.

القصة: وهي الاحداث المتخيلة التي يبتكرها المؤلف. وعادة ما تكون القصة "موضوع او فكرة لها هدف تمثل صورة الابداع الفني التعبيري. وتصاغ باسلوب لغوي"(Abdel Hamid, 2014, p. 93). وغالبا ما تكون القصة في افلام الرسوم المتحركة ذات بنية حدثية غرائبية تتداخل بها عوالم افتراضية وشخصيات خارقة للمألوف فضلا بيئات واماكن سحرية او عجائبية. وهذا ما يجب ان تكون عليه القصص في افلام الرسوم المتحركة.

المكان: لهذا العنصر اهمية في افلام الرسوم المتحركة، فالمكان هو البيئة التي تحتضن الشخصيات وافعالها وكذلك يمثل المجال الحيوي للفيلم، واهمية المكان تأتي من وظائفه المتعددة التي لا يمكن الاستغناء عنها. اذ يمكننا "ان نفرغ الصورة السينمائية من أي حقيقة الا من حقيقة واحدة هي المكان"(Bazan, 1968, p. 116)، لان الشخصيات لا وجود لها دون مكان يحتويها. مكان تنتمي اليه او تعيش فيه تجربتها ومغامراتها. والمكان في افلام الرسوم المتحركة له خصوصية لانه مصنع بشكل كامل عن طريق برامجيات الحاسوب، وهذا ما يجعله متخيل وافتراضي مناسب لطبيعة الافعال والشخصيات والاحداث. اذ " يخضع لعملية انتقاء لغرض كشفه (اي المكان) الاكثر اهمية دون غيره لغرض اعطاء او حجب المعلومات"(Abdul Muslim, 1989, p. 220).وهذا الامر لا نراه في الافلام الواقعية التي تسعى الى ايجاد شكل من اشكال التشابه والتماثل ما بين

المكان السينمائي والمكان الواقعي. لذا تظهر تفاصيل المكان بشكل متميز يتماهى مع خصوصية الافعال الخارقة للشخصيات في افلام الرسوم المتحركة، يتشكل المكان من الديكورات والاكسسوارت ويتميز بخصوصية صناعة تفصيلية ذات قصدية ومعالجات ينتهجها المخرج لذا يكون الديكور " معزولاً عن باقي العناصر؛ لأن التشابك المتين بين عناصر الانشاء. التكوين. امر ملازم لا يمكن اغفاله بتاتاً وكلما قويت تلك العناصر انشائياً مع بعضها كلما ظهرت حركة الحياة في العمل واعطته السمات المتكاملة المقبولة عند الانسان "(Abbou, 1982, p. 532). وهذه العناصر الانشائية تتكامل في فضاء الديكور، فالزي او اللون مع طبيعة الاضاءة.

الزمان: يمثل الزمن خصوصية في افلام الرسوم المتحركة فهو اكثر مرونة، اذ ان عملية التحكم به تكون خاضعة لطبيعة الاحداث والشخصيات، وهذا ما يجعل عملية التلاعب به ضرورة في بعض الاحيان من اجل ابراز الافعال الخارقة والشخصيات غير المألوفة لذا فان الزمان يعبر عن طريق باقي عناصر اللغة السينمائية مثل المكان او الحوار او الازياء والديكورات والاكسسوارات. لذا فأن الزمن يكون ذا خصوصية في افلام الرسوم المتحركة. ولكن على العموم يمكن تحديد ملامح الزمن السينمائي في ثلاثة اوجه وكالاتي :

1. **الزمن المادي** : وهو الذي يستغرقه حدث ما عند تصويره وعند عرضه على الشاشة.
2. **الزمن النفسي** : هو الانطباع العاطفي والذاتي عن الأمر الذي يشعر به المتفرج عند مشاهدته الفيلم.
3. **الزمن الدرامي** : هو الزمن الحقيقي المضغوط الذي تستغرقه الأحداث المصورة عند تحويلها الى فيلم(Stephenson, 1993, p. 112).

مؤشرات الاطار النظري

1. يعبر المؤثر الصوتي الرقمي عن المكان بتفاصيله الدقيقة في افلام الرسوم المتحركة.
2. يمنح المؤثر الصوتي الرقمي مصداقية حدوث الافعال الخارقة التي تقوم بها الشخصيات في افلام الرسوم المتحركة.
3. يمكن توظيف المؤثرات الصوتية الرقمية بشكل متزامن وغير متزامن لاسباب درامية وجمالية.

اجراءات البحث

منهج البحث : سيعتمد الباحث في انجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي .

عينة البحث بعد ان حدد الباحث حدود بحثه بافلام السينما الامريكية المنتجة من (2008 – 2012), وبفعل اتساع المساحة الزمنية وكثافة حجم الافلام المنتجة خلالها, قام الباحث باختيار عينة البحث الحالي بصورة قصدية, وهي فيلم الرسوم المحركة: فلم (وول –اي) اخراج اندروا ستانتون (2008).

وحدة التحليل: سيعتمد الباحث (المشهد) بوصفه وحدة للتحليل, بغية الوصول الى مضمون عينة الافلام, لأنه يعطي وصفاً دقيقاً لاشتغال السمات الغرائبية للشخصية الدرامية في افلام الفنتازيا.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تحليل العينات

فيلم الرسوم المتحركة وول . اي

تاريخ الصدور	27يونيو 2008)الولايات المتحدة
مدة العرض	98دقيقة
البلد	الولايات المتحدة
اللغة الأصلية	الإنجليزية
الطاقم:	
المخرج	أندرو ستانتون
الإنتاج	جيم موريس، و Lindsey Collins[لغات أخرى]
البطولة	فريد ويلارد
موسيقى	توماس نيومان
تصوير سينمائي	Danielle Feinberg
إستوديو	بيكسار (أفلام والت ديزني)

قصة الفيلم:

في 2805، تكون الأرض مغطاة بالنفايات بسبب النزعة الإستهلاكية التي سهلتها الشركة التجارية العملاقة .Buy 'n' Large في 2105، أجلت شركة BnL الأرض ونقلت السكان في سفن فضائية ضخمة إلى الفضاء، وتركت على الأرض روبوتات وول-اي (WALL-E) لتنظيف الكوكب. في النهاية، تركت BnL الفكرة وأوقفت الروبوتات، ما عدا روبوت واحد والذي طَور وعيً ذاتي بعد 700 سنة من العمل على سطح الأرض. يستطيع وول-اي البقاء نشطً عبر إصلاح نفسه مستخدما قطع غيار من الروبوتات الاخرى. بعيدا عن واجباته اليومية، دائما ما يجمع قطعً أثرية للحضارة الإنسانية بدافع الفضول ويقوم بالإحتفاظ بهم في بيته، شاحنة التخزين. في أحد الأيام يكتشف نبتة صغيرة فيحتفظ بها. لاحقا، تهبط مركبة فضائية وتخرج إيف منها، وهي مركبة آلية متطورة أرسلتها مركبة الأكسيوم التابعة لشركة BnL للبحث عن الحياة النباتية على الأرض. يقع وول-اي في حب إيف، التي تكون عدائية تجاهه في البداية لكن تصبح صديقته في النهاية. عندما يأخذها وول-اي إلى منزله ويعرض عليها مجموعته الأثرية ترى إيف النبتة فتقوم آليا بالإحتفاظ بها في داخلها وتدخل في وضع الاستعداد إنتظارا لسفينتها من اجل إستعادتها. لا يفهم وول-اي لماذا توقفت إيف عن العمل فيحاول جاهدا إعادة تشغيلها، لكن لا فائدة. عندما تعود السفينة من اجل استعادة إيف، يتشبث وول-اي بهيكل السفينة مسافرا عبر الفضاء لمركبة الأكسيوم، المختفية خلف سديم.

تحليل العينة

المؤشر الاول: يعبر المؤثر الصوتي الرقمي عن المكان بتفاصيله الدقيقة في افلام الرسوم المتحركة.

يعد المؤثر الصوتي الرقمي ضرورة في افلام الرسوم المتحركة بسبب خصوصية هذه الافلام السينمائية. التي تعتمد بشكل كلي على برامجيات الحاسوب. في بناء عالم افتراضي متكامل سواء على مستوى الشخصيات الافتراضية التي تكون عبارة عن بنية رقمية لا وجود لها على ارض الواقع. وانما ترتبط فقط بعالم الفيلم. فضلا عن وجود البيئة الافتراضية التي يتم تصنيعها كليا في التقنيات الرقمية بما تحتوي من ديكورات واكسسوارت وكذلك احداث وافعال. واخير يأتي المؤثر الصوتي الرقمي ليتمم عمل البرامجيات الرقمية. ليكون الناتج عمل متكامل ينافس الفيلم الروائي.

اذ استطاع المخرج اندرو ستاتنون من بناء هذا العالم الافتراضي ومنحه مصداقية الحدوث والتأثير بشكل مباشر بالمتلقين. وهذا ما اشره الباحث في عملية توظيف المؤثرات الصوتية التي كانت في الاعم الاغلب مرتبطة بافعال الشخصيات الافتراضية او حتى الاكسسوارت التي كانت تحمل نوع مميز من المؤثرات الصوتية وهي تؤكد وجود هذه الاحداث.

ويرى الباحث ان قدرة البناء الدرامي وعملية سرد الاحداث الفلمية تنهض على افترض ان كوكب الارض قد فرغت تماما من البشر ومن الحياة الحيوانية. فالارض جرداء عبارة عن مخلفات صناعية. لا وجود بها للاشجار او النبات. شخصية وول أي. الذي تم تصنيعه من قبل البشر. قبل مغادرتهم عن طريق مركبات فضائية بعد ان تم اقناعهم من قبل كائنات فضائية ان الارض ستنتهي لا يمكن العيش بها.

لذا يعمل وول أي بمهمة محدد يقوم بها بلا تعب او كلل وهي عملية تجميع النفايات المعدنية من علب معدنية اجزاء من سيارات. مكائن قطع حديد. وغيرها. وهو يعمل بجد. نرى ان المخرج قد وظف المؤثر الصوتي الرقمي ليعبر عن طبيعة الواقع او البيئة التي يعيش وسطها الالي وول أي. فجميع المؤثرات الصوتية كانت مرتبطة بعملية ترتيب قطع النفايات من المعادن. وكذلك المؤثر الصوتي الذي كان يصدر من الرجل الالي وول أي وهو يتحرك او يشغل نفسه. مع تأكيد الباحث على وجود بعض المؤثرات الصوتية التي ترتبط بالبيئة الجرداء التي فقدت الحياة. وهاجرها سكانها في مركبة فضائية عملاقة.

ان خصوصية المؤثر الصوتي الرقمي قد عبر عن طبيعة المكان. بل كان صورة صوتية مميزة في الكشف عن الفداحة التي ارتكبها الانسان قبل ان يهجر الارض ظننا منه انها قد انتهت وغير صالحة للعيش البشري او الحيواني وكذلك النباتي. فكانت المؤثرات بلا حياة مجرد اصوات معدنية مع اصوات بعيدة لبعض العواصف الطبيعية وحركة الرمال او الارض اليابسة التي لا حياة بها.

لكن عملية التحول تحدث حينما يعثر الروبوت الالي على نبتة صغيرة موجودة بين الانقاض المعدنة. تلفت انتباهه فهم لا يفهم ما هي هذه النبتة انه مصمم من اجل جمع النفايات المعدنية فقط. لذا حينما حملها دسها وسط فردة حذاء قديم يحتوي على بعض التراب.

هناك نوع اخر من المؤثرات الرقمية التي وظفها المخرج اندرو ستاندون. وهي الاصوات التي تنبعث من التلفاز. حيث برمج الروبوت الالي لمشاهد الافلام السينمائية الكلاسيكية، فكانت هنا اضافة ذكية لعرض بعض المؤثرات الكلاسكية القديمة ولكن باشتغال جديد. كمية هائلة من الافلام التي شاهدها الروبوت.

زرعت في داخلة شكل من اشكال التأثر العاطفي بما كان يجري على الارض من حياة جميلة، وطبيعة غناء. ومياه. وبنايات عملاقة. كان كل شيء ينتجه الانسان يوصف بالجمال. هذا الاحساس او التأثير العاطفي جعل من الروبوت الالي يفهم ما هي النبته. ولاي غرض وجدت. فاخذ يعتني بها وهو يردد بعض الالحان او الاصوات التي تتناغم مع لغة رمزية يحاول الروبوت التواصل من خلالها مع النبتة.

ويرى الباحث ان المخرج قد وفق في احداث تحول نوعية على سلوك الروبوت الالية من خلال طبيعة المؤثرات الصوتية الرقمية التي رافقت عمله على الارض وحيداً. لان طبيعة المؤثر الصوتي يعمل بشكل مباشر على بناء الجو العام للمكان والاحداث. وهذا ما نجح فيه المخرج والفيلم.

المؤشر الثاني:

يمنح المؤثر الصوتي الرقمي مصداقية حدوث الافعال الخارقة التي تقوم بها الشخصيات في افلام الرسوم المتحركة.

ان طبيعة التعامل مع الكائنات الافتراضية في افلام الرسوم المتحركة تفترض ايجاد بيئة خاصة مرتبطة بهذه الكائنات وكذلك نوع من المؤثرات الصوتية التي تختلف عما هو مألوف في الانواع الروائية الاخرى. وهذا بالتحديد ما فعله المخرج اندرو ستانتون حينما اوجد انواع من المؤثرات الصوتية الرقمية بما يتناسب وطبيعة وظيفة وعمل كل شخصية.

يمكن التعرف على نجاح المخرج في تصميم هذه المؤثرات الصوتية في المشاهد (19-20-21-22). وهي المشاهد الاولى التي ظهر بها نوع جديد من الروبوتات الالية. لكن هذا الروبوت طورنفسه اليا بعد 700 سنة من صنع الريبورت المتقدم والمسيطرعلى كل العمليات التي تجري في الفضاء وكانه اله وبسبب النزعة الإستهلاكية التي سهلتها الشركة التجارية العملاقة .Buy 'n' Large في 2105، أجلت شركة BnL الأرض ونقلت السكان في سفن فضائية ضخمة إلى الفضاء، وتركت على الأرض روبوتات وول-اي (WALL-E) لتنظيف الكوكب والذي صنع من قبل الشركات العملاقة التي اقنعت الانسان بمغادرته الارض من اجل الاستفادة منها والتفرد في الحياة وسطها. كانت مهمة الروبوت الجديد هو الكشف عن طبيعة الحياة على الارض. لارسال تقرير حول نوع الحياة اذا ما كان هناك بشر في مكان ما او عن أي حياة موجودة. وهو ما يتطلب القضاء عليهم.

ومن اجل ابراز طبيعة وظيفة هذا الروبوت الجديد. وظف المخرج مؤثر صوتية رقمي مغايرة، صوت جديد يرافق طيران او حركة او عملية البحث التي يقوم بها. فكان المؤثر الصوتي الرقمية مميز لشخصية الروبوت تختلف كليا عن المؤثر الصوتي الرقمي لشخصية وول أي. الروبوت الارض.

ويرى الباحث ان المخرج قد وفق في التمييز الدلالي ما بين الروبوتين، من حيث العمل او الوظيفة. الشيء الملفت للنظر ان الروبوت الفضائي كان انثى ويحمل اسم ايفا. حدث صراع اول الامر ما بين وول أي وايفا. بسبب وظيفة كل منهما. وهذا الصراع تطلب ايجاد نوع اخر من المؤثرات الصوتية الرقمية. لان خصوصية التعامل مع الافعال الدرامية لابد ان يقود الى نوع اخر من الاصوات التي ترافق الاحداث والشخصيات.

فالروبوت الفضائي كان يحاول القضاء على النبتة التي تمثل الامل في الحياة على كوكب الارض والروبوت وول أي كان يحاول جاهدا الدفاع عن النبتة. وهذه نقطة الالتقاء بين الرغبات المتباينة فنشأ

الصراع بينهما. كانت الروبوت ايفا اكثر تطور من الروبوت وول أي. الا ان هذا التباين التقني لم يمنع الروبوت وول أي من الدفاع بقوة عن النبتة. لانه يعتقد انها الاساس في اعادة الحياة التي تابعها ويتابعها كل يوم في الافلام السينمائية الكلاسيكية.

ويرى الباحث ان دلالة هذا الصراع جاءت من الصراع الازلي ما بين القديم والحديث. فليس بالضرورة ان يكون الجديد هو الاصلح للعيش. كما ليس بالضرورة ان يكون القديم قد فقد الاهلية في الحياة. وانه صراع يمكن ان يترجم على طبيعة حياتنا البشرية. فالتطور الهائل بالتقنيات الرقمية وعلمية الذكاء الصناعة قد يتحول فيما بعد الى كارثة حقيقية كما حدث في الفيلم. في حين ان التقنيات القديمة او الكلاسكية هي مصدر الامان الذي على البشر التمسك به. قبل ان يستعبدهم التطور ويصبح الانسان اسير التعامل الالي مع روبوتات لا تفهم الا تنفيذ الاوامر انها مبرمجة لاجل ذلك.

ان ذكاء المخرج في التعرف على التقنيات بين قديمها وحديثها يأتي من الشكل الخارجي لكل من الروبوت وول أي والروبوت ايفا. حيث كان وول أي ذا طراز قديم. وهيكل معدني متهالك ومتصدي. في حين كان الروبوت ايفا اجمل في التصميم واكثر قوة وقدرة. بل كان يمتلك جسم معدني ابيض وتصميم رشيق ذا هيئة جميلة وهنا نجح المخرج في ابراز اكثر من مستوى في عرض الفرق ما بين التقنيات بشقيها القديم والجديد.

هذا الفارق الكبير بين كل من وول أي وايفا انعكس ايضا على المؤثرات الصوتية الرقمية، فالاصوات الي يصدرها وول أي من حيث الحدة والقدم والتهالك تختلف عن اصوات المؤثرات الرقمية التي تصدرها الروبوت ايفا. فنوعية الصوت تختلف اكثر رخامة ورقة. مع اصوت هادئة تنبعث مع كل حركة تقوم بها. لذا كان المؤثر الصوتي الرقمية دلالة مباشرة حول كل من الروبرتين بالاضافة الى شكلهما الخارجي.

المؤشر الثالث: يمكن توظيف المؤثرات الصوتية الرقمية بشكل متزامن وغير متزامن لاسباب درامية وجمالية.

ان تنوع البيئات الافتراضية التي يضمها فيلم وول أي. جعلت من عملية توظيف المؤثرات الصوتية الرقمية امر مفروغ منه. لذا فان الباحث قد اشر العديد من الوظائف التي امتلكتها المؤثرات الصوتية وهي ترافق هذه البيئات وتنوع الافعال والاحداث. اذ جاء المؤثر الصوتية وهو يختلف كليا عما سبق في الفيلم بعد ان اكتشفنا ان بني البشر يعيشون في مركبة فضائية عملاقة في اعماق السماء. وهنا اصبح المؤثر يقترب من طبيعة الحياة البشرية.

وفق المخرج في ابراز طبيعة الحياة البشرية الجديدة وهم يعيشون وسط عالم مصنع بالكامل بعيدا عن الارض. لذا كانت المؤثرات الصوتية الرقمية تتناغم وخصوصية هذه الحياة. فالمركبة الفضائية تضم عدد هائل من البشر. الذي تغيرت الكثير من سلوكياتهم. انهم اغبياء. بدينون الى درجة كبيرة بسبب قلة الحركة. اتكاليون على التقنيات الالية والرقمية. لقد تم خداعهم من قبل الكائنات الفضائية ان الحياة على كوكب الارض شبه مستحيلة. لان الارض تحتضر ولا يمكن ان تقدم لهم الهواء والطعام والعيش الكريم. فكانت اشكال سكان الارض مغايرة عما هو في الارض.

لذا عمل المؤثر الصوتي الرقمي على بلورة هذه الحياة من خلال التنوع الكبير في المؤثرات الصوتية الرقمية وهي تعبر عن نمط الحياة او عن الجو العام للاحداث. فكل شيء كان الالي. لا وجود لاي صوت غير صوت الالة او الصوت الرقمي. وهذا ما نجح فيه المخرج للدلالة على تبدل طبيعة الحياة وانهيارها انسانياً. فكانت اصوات المكائن والمعدات الرقمية محدد انواع ثابتة من الاصوات الرقمية. في حين ان البشر كانوا اشبه بعلب سردين لا يقون على الحركة او التنقل بسبب البدانة التي اعترتهم في حياتهم الكسولة التي يعيشونها.

فلم يكن سكان الارض يعون ما سيحدث لهم بعد حين. ولكن قدوم الروبوت وول أي بعد ان ارتبط عاطفيا بالروبوت ايفا. غير الكثير من الحقائق. ويورد الباحث هنا تفاصيل كان مؤثر جدا في الفيلم. وهو علاقة الحب بين الروبوتين. فالروبوت وول أي وبسبب مشاهدته الدائمة للافلام الروائية السينمائية عاش حالات عاطفية لم يستطع التنفيس عنها الا بعد قدوم ايفا. وهذا ما جعله يعيش معها علاقة حب او الامر من طرف واحد، لان الروبوت ايفا كانت مصمم لتنفيذ افعال بعينها. لكن اصرار وول أي جعل منها تؤمن بمشاعره وحبها. هذا ما جعلها تأخذه معها الى الفضاء.

في السفينة الفضائية هي البشر. يكتشف بعض منهم عن طريق الروبوت وول أي ان المعلومات التي زودو بها عن حالة كوكب الارض كانت كاذبة والغرض منها ابعادهم عن الوطن الام. واستعمارها من قبل الكائنات الفضائية. هنا تبدأ ملامح الثورة على الوضع وعلى الحال الذي وصل اليه الانسان.

لذا يرى الباحث ان المخرج كان ذكي في انتاج اكبر عدد من المؤثرات الصوتية الرقمية وهي ترافق تطور الاحداث وظهور افعال جديدة لم تكن سابقا، فكانت المؤثرات التي ترافق افعال الشخصيات الانسانية الرقمية مغايرة عما كانت سابقا. هناك حراك وهناك قوة وثورة تحاول التعبير عن نفسها، فكان المؤثر الصوتية الرقمية هو من يمتلك القدرة على التعبير عن المجتمع المرقمن بالكامل، أي الحياة داخل السفينة الفضائية العملاقة. فكان التعامل مع الاحداث ناتج من تطور توظيف المؤثر الصوتية الرقمي بشكل متطور. فنرى تنوع هائلة في توظيف المؤثرات الصوتية الرقمية بشكل يختلف عما هو محدودية المؤثرات الصوتية الرقمية التي كانت ترافق اداء شخصية وول أي وهو يعيش على الارض لوحدة جامعا للنفايات المعدنية التي اصبحت اشبه بجبال كبيرة ممتدة على الافق.

ان البناء الدرامي لفيلم وول أي قد تطور مع تطور الاحداث وهو ما اوجب ظهور انوع جديدة من المؤثرات الصوتية الرقمية. سيما ان ظهور كل شخصية او فعل او حدث لا بد ان يعقبه ظهور مؤثر صوتي رقمي يتناسب وطبيعة هذه الشخصية او الفعل الدرامي الذي تقوم به او الحدث الذي يجمع الشخصيات على اختلاف انواعها ان كانت روبوتات الية او بشرية.

أولاً: النتائج

1. شكل المؤثرات الصوتية الرقمية اضافة جمالية واضحة في افلام الرسوم المتحركة من خلال التعبير عن البيئة المكانية بتفاصيلها الدقيقة كافة. كما ظهر في فيلم (وول - اي)
2. ارفق المؤثر الصوتي الرقمي بمستوى جمالي مؤثر الشخصيات المصنعة بواسطة برامجيات الحاسوب مما عمق من صدقية قيامها بالافعال، كما في فيلم (وول - اي).

3. ينتج المؤثر الصوتي الرقمي العديد من الصور الذهنية التي تمنح الاحداث في افلام الرسوم المتحركة بعد جمالي. كما في فيلم (وول - اي)
4. يتم توظيف المؤثر الصوتي الرقمي بشكل متزامن اذ ينبثق من داخل الصورة او بشكل غير مباشر اذ يأتي من خارج الصورة لمنح الصور بنية جمالية اكبر. كما في فيلم (وول - اي)
5. عمق المؤثر الصوتي الرقمي من الفعل الخارق الذي تقوم به الشخصيات المرقمنة جماليا. كما في فيلم (وول - اي)

الاستنتاجات:

1. المؤثر الصوتي الرقمي ضرورة سواء في افلام الرسوم المتحركة او الافلام الروائية.
2. للمؤثر الصوتي الرقمي القدرة على انتاج عدد كبير من الصور الذهنية التي توسع من مساحة الكادر جماليا ودراميا وفكريا.
3. يمنح المؤثر الصوتي الرقمي الاحداث صفة جمالية واقعية في الافلام السينمائية بشكل عام.
4. ترتبط مصداقية الفعل الخارق بالمؤثر الصوتي الرقمي الذي يمنحه القدرة على التأثير او نقضها.
5. للمؤثر الصوتي القدرة على جلب الاماكن التي خارج الاطار الى داخلها من خلال الصور المفهمية التي ينتجها داخل ذهن المتفرج.

يوصي الباحث: بعمل مختبر خاص في صناعة المؤثرات الصوتية الرقمية.

يقترح الباحث: اجراء دراسة عن علاقة المؤثر الصوتي الرقمي بالنوع الفلمي.

References:

1. Abbou, F., *The Elements of Art*, Part 2, Italy: The Dolphin Foundation, 1982.
2. Abdul Hamid, S. *Aesthetic Preference*, Kuwait: Dar Al-Marefa, 2014.
3. Abdul Muslim, T., *Problematic Place in Cinema*, Master Thesis, Unpublished, University of Baghdad: College of Fine Arts, 1989.
4. Abu Saif, . *How to Write a Screenplay*, The Little Encyclopedia, 98, Baghdad, Ministry of Culture and Information, 1981.
5. Al-Baidani, H.*Sound in Film and Television*, Beirut: Dar Al-Khulud, 2012.
6. Al-Khatib, *Abdul Majeed and Al Shames Ghaith*, Sound Engineering, National Center for Planning Education and Training, Libya, 2004.
7. Badley, H., *How to Film Films*, Farid Al-Mazzawi, Review: Saad Nadim Cairo: Egypt Press, B.T.
8. Bazan, A., *what is cinema*, see Dr. Raymond, Part 2, Cairo: The Anglo-Egyptian Library, 1968.
9. Bochco, S., *sound effects development*, Encarta encyclopedia, Archive, 2004.

10. Colin, R., *Principles of Art*, T .: Ahmed Hamdi Mahmoud, Cairo: The Egyptian Copyright House, 1937.
11. Coodman, R., *Editing digital video*, New york, McGraw -hill, 2003.
12. Davis, G., *the Sound reinforcement*, Louis-Gaius,ph,2006.
13. Edger dale. 1954.
14. Hamada, I. *Glossary of Dramatic and Dramatic Terms*, 1st Floor, Cairo: Dar Al-Shaab for Printing and Publishing. 1971.
15. Jacob, L., *Film Mediator*, Hamzawy Education, Syria: Publications of the Ministry of Culture, General Film Foundation, 2009.
16. Matar, H. A., *Introduction to Aesthetics*, Cairo, Dar Al Thaqafa for Printing and Publishing, b. T.),
17. Michael west, 1978.
18. Ohanian, T. Michael, A. Philips, *Digital Filmmaking*, 4th ED, London, focal press, 2012.
19. Saussure, De Alam for the General Language, translated by Yoel Youssef Aziz Baghdad, Dar Afaq Arabia, Press and Publication 1985.
20. Stepson, R., and. Dupre Jean R, *Cinema is an art*, by Khaled Haddad, Damascus: Ministry of Culture - General Organization for Cinema, 1993.
21. The Engineer, H. H., *Screen Drama between Theory and Application of Film and Television*, Part 1, (Cairo: The Egyptian General Book Authority) 1989.
22. Wheeler, p. *Digital Cinematography*, London, focal press,2011.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/225-240

Aesthetics of Employing Digital Sound Effects in Animated Films

Samer Taha Salem[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 27/6/2020…....Date of acceptance: 22/7/2020….....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract :

When the digital technologies entered the world of cinema production, they boosted the ability of the cinematographic medium to implement various subjects with great accuracy, as the development included all the joints and stages of the cinematic film production whether it is a feature film or an animation. Therefore, the process of film manufacturing by the digital technologies reflects the spirit of the age and the development that humanity has attained. What motivated the researcher to determine the topic of the research, which combines between the sound effects and the animated films under the title (aesthetics of employing digital sound effects in animated films), is the work of the digital technologies. The researcher divided his study into five sections as follows:

The methodological framework: included the research problem which is incorporated in the following question: the aesthetics of employing the digital sound effects in the animated films? The importance of the research and the need for it, the research objectives, limits, and identification of terms.

The theoretical framework: consists of two sections as follows:

The first section: digital sound effects: historical introduction: it included everything concerning the sound effects, i.e. origin, methods of employment, its technological development according the methods adopted in the construction of the sound effect. The second section: the dramatic construction of the animated films: it included the dramatic construction of the animation films. The researcher has come up with a set of indicators which represent the theoretical framework.

The research procedures: included the research methodology, research community, research sample and analysis tools in addition to the sample validation.Sample analysis: the researcher analyzed the intentional sample which is an animated film (WALL- E) directed by Andrew Stanton. Results and conclusions: it included the most prominent results the research has come up with: the digital sound effects constituted a clear aesthetic addition in the animated films through expressing the spatial environment in all its minute details as has been shown in the film (WALL- E).

The researcher listed the conclusions, recommendations and suggestions and ended the research with a list of references and appendices.

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad, Samer_t_salem@yahoo.com.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/241-260

فلسفة الجمال والتذوق الجمالي في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز في ضوء أقوال الفلاسفة القدماء والمحدثين

نزار بن صالح أحمد عبد الحفيظ [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/7/23 ، تاريخ قبول النشر 2020/8/23 ، تاريخ النشر 2020/9/15

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

الخلاصة:

هدفت الدراسة الحالية إلى استعراض فلسفة الجمال والتذوق الجمالي في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز ومقارنة ذلك مع آراء الفلاسفة الغربيين القدماء والمحدثين. باستخدام المنهجين التاريخي، والوصفي المقارن. وتحددت عينة الدراسة في الآيات (30-34) من سورة يوسف. وتوصلت الدراسة إلى أن جمال يوسف عليه السلام تخطى مراحل وخطوات التذوق الجمالي الأربعة التي وضعها فيلدمان وهي: الوصف، والتحليل، والتفسير، والحكم، فجماله ما هو إلا معجزة إلهية لا يمكن وصفها وتحليلها وتفسيرها. كما أثبتت الدراسة أنه على الرغم من اختلاف مفاهيم الجمال التي تناولها الفلاسفة اليونانيون القدماء كالفيثاغوريين، وسقراط، وأفلاطون، وأرسطو؛ والمحدثين كرينيه ديكارت، ودنيس ديدرو، وإيمانويل كانط، وهيجل، وشوبنهاور، إلا أنها قد تحققت جميعها في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة. كما أظهرت النتائج أيضا تحقق مبادئ فلسفة جون ديوي الأربعة في الخبرة الجمالية في القصة واقترح الباحث نشر نتائج الدراسة الحالية وإجراء المزيد من الدراسات حول مفاهيم علم الجمال في مواضع أخرى من القرآن الكريم.

الكلمات المفتاحية: أقوال، جمال، تذوق جمالي، يوسف

المقدمة:

القرآن الكريم هو كلام الله عزوجل ومعجزة خاتم الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة والتسليم. وهو قرآن يتلى إلى يوم الدين، نزل بالحق {تِبْيَانًا لِكُلِّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً وَبُشْرَى لِلْمُسْلِمِينَ} (An-Nahl، 89). وجاء بالرحمة، والبشرى، والهدى، والحق، والعدل، والأحكام، والتكاليف، والشفاء، والمعجزات في كافة صنوف العلم والمعارف. وبين طياته أخبار الأمم السابقة واللاحقة، بما حملته من قصص وعبر لأقوام الأنبياء والمرسلين بأسلوب بلاغي إعجازي قال عنه سبحانه وتعالى {قُل لَّئِنِ اجْتَمَعَتِ الإِنسُ وَالْجِنُّ

[1] أستاذ فلسفة تعليم الفنون المشارك قسم التربية الفنية - كلية التربية - جامعة طيبة، Dr.nezar2018@gmail.com.

عَلَى أَن يَأْتُواْ بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لاَ يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيراً ﴾ (Al-Isra 88). ومن تلك القصص، قصة يوسف عليه السلام.

لقد وصف الله عزوجل قصة يوسف عليه السلام بـ{أَحْسَنَ الْقَصَصِ} وذلك لما احتوته هذه القصة من مواعظ، وعبر، وانتصارا للقيم الأخلاقية من صبر، وعفاف، وتسامح، وأمانة، وإخلاص. ولما فيها من ألوان السرد القصصي، والتشويق البليغ. ولما احتوته أيضا من صنوف الشخصيات المختلفة في السن، والمكانة الاجتماعية، ومستوى التفكير، والتربية؛ وعجائب المكر، والخيانات، والمكائد، كان أبطالها إخوة يوسف، ونسوة المدينة، وإمرأة العزيز (Abdul Salam، 2019؛ وAl-Aqrah، 2019).

ولقصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز عدة مشاهد، بدأت بمشهد المراودة وما انتهت إليه لدى الباب من براءة يوسف عليه السلام من تهمة الفاحشة وإدانة امرأة العزيز. ثم يبدأ المشهد الثاني بمكر نسوة المدينة القولي بتناولهن فضيحتها على ألسنتهن، ثم دعوة امرأة العزيز لهن لقصرها، فتظهر لنا معجزة من لون آخر متعلقة بجمال يوسف عليه السلام والبلاغة في وصف مدى تأثيره في تذوق النسوة لجماله، لنرى إعجازا في الحقل المتعلق بفلسفة الجمال والتذوق الجمالي (Al- Mubarakfori، 2008)، و(Al-Nadwi، 2005).

ومثلما قال Al-Shaarawi (2012) من أن القرآن جاء "إعجازا لكل جيل فيما نبغوا فيه.. إذا أخذنا العلوم الحديثة التي اكتشفت في القرن العشرين وأصبحت حقائق علمية.. نجد القرآن قد أشار إليها بإعجاز مذهل" (ص 13)، كذلك الحال بالنسبة لفلسفة الجمال والتذوق الفني، حيث تأتي الدراسة الحالية لتبحث استعراض فلسفة الجمال والتذوق الجمالي في قصة يوسف عليه السلام ومقارنة ذلك مع أقوال مجموعة من أعظم فلاسفة الغرب القدماء والمحدثين حول فلسفة الجمال والتذوق الجمالي في تلك القصة، لا سيما أن هذا المبحث لم يسبق أن تم دراسته من قبل حسب علم الباحث.

مشكلة الدراسة:

تمثلت مشكلة الدراسة في أن الكثير من الدراسات العربية التي بحثت مجال فلسفة الجمال والتذوق الجمالي لم تقارن آراء الفلاسفة الغربيين سواء القدماء منهم أو المحدثين حول مفهوم الجمال والتذوق الجمالي في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز، خصوصا أن الفارق الزمني بين أحداث القصة وزمن الفلاسفة يقدر بحوالي 1200 سنة (Karam، 2020). وفي هذا الصدد يقول Al-Zuhairi (2016) "لم يعد أحد من مفكرينا "المشهورين" إلى كتابة دراسة متعمقة في الجمال والفن، واقتصرت الكتابات في ذلك المجال على ترجمة بعض الأعمال الفكرية التي وضعها بعض فلاسفة الغرب، وعرض ومناقشة وتلخيص المذاهب الفكرية الغربية في مجال فلسفة الجمال والفن، في كتب كان القصد من تأليفها -غالبا- تدريسها على طلبة كليات الآداب" (ص 7). ولذلك، جاءت الدراسة الحالية لتسهم في سد النقص الحاصل في ذلك المجال. وبناء عليه، تمثلت مشكلة الدراسة في الإجابة عن الأسئلة التالية:

1. ما مدى تحقق فلسفة الجمال لدى الفلاسفة الغربيين القدماء أمثال: الفيثاغوريين، وسقراط، وأفلاطون، وأرسطو، في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز؟

2. ما مدى تحقق فلسفة الجمال لدى الفلاسفة الغربيين المحدثين أمثال: رينيه ديكارت، ودنيس ديدرو، وإيمانويل كانط، وهيجل، وشوبنهاور، في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز؟
3. ما مدى تحقق فلسفة فيلدمان في التذوق الجمالي في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز؟
4. ما مدى تحقق مبادئ فلسفة جون ديوي في الخبرة الجمالية في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز؟

أهمية الدراسة:

من الناحية النظرية، تنبع أهمية الدراسة الحالية من كونها تبحث موضوعا أصيلا لم يسبق أن تم دراسته - حسب علم الباحث - وهو استعراض فلسفة الجمال والتذوق الجمالي بقصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز ومقارنتها مع أقوال الفلاسفة الغربيين القدماء والمحدثين، وتزويد المكتبات ومصادر المعلومات العربية بدراسات مثل الدراسة الحالية. وأما من الناحية التطبيقية، فقد يؤدي ما تتوصل إليه نتائج الدراسة من إعادة النظر في الطريقة التي يتم بها تدريس مفاهيم علم الجمال والتذوق الجمالي في مدارس التعليم العام من خلال ربطها بالقصص القرآني كما يحصل في الدراسة الحالية.

أهداف الدراسة:

هدفت الدراسة الحالية إلى استعراض فلسفة الجمال والتذوق الجمالي بقصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز ومقارنتها مع أقوال الفلاسفة الغربيين القدماء والمحدثين من خلال:

1. معرفة مدى تحقق آراء الفلاسفة الغربيين القدماء أمثال: الفيثاغوريين، وسقراط، وأفلاطون، وأرسطو، والفلاسفة الغربيين المحدثين أمثال: رينيه ديكارت، ودنيس ديدرو، وإيمانويل كانط، وهيجل، وشوبنهاور، حول الجمال والتذوق الجمالي في تلك القصة.
1. معرفة مدى تحقق فلسفة فيلدمان في التذوق الجمالي في تلك القصة.
2. معرفة مدى تحقق مبادئ فلسفة جون ديوي في الخبرة الجمالية في تلك القصة.

مصطلحات البحث:

الجمال: عرف المعجم العربي لابن منظور الجمال على أنه "مصدر الجميل، أي البهاء والحسن" (Al-Sayyed، 2008، ص 22). أما مفهوم الجمال في القرآن الكريم فيعني "الحسن والإبداع والإتقان، وأن الجميل هو ما يعجب الناظرين إليه، ويدخل السرور على نفوسهم" (Al-Mahs، 2005، ص 20).

فلسفة الجمال: تعني "كل الأفكار والتصورات النظرية العامة التي نجدها لدى الفلاسفة حول موضوعة الجمال" (Al-Zahid، 2016، فقرة 1).

التذوق الجمال: عرفه Ahmed (2013) بأنه "تلقِّي الأَثر الجماليّ، ومعايشته معايشةً نوعيَّة يخامرها ضربٌ خاصٌّ من المتعةِ أَو اللذَّة؛ هي ما تُسمَّى باللذَّة الجماليَّة" (ص 101). وعرفه Muhammed & Askar (2009) إجرائيا بأنه "حاسية الفرد التي يميز بها الانسان بين الجميل والأقل جمالا" (ص 120). وحيث أن الخبرة الجمالية تؤثر بشكل مباشر في تنمية أو إضعاف التذوق الجمالي وإصدار الحكم الجمالي (Al-Zahid، 2016؛

و Muhammad & Imran، 2019)، فإن "التقييم الجمالي يظل خاضعاً للإدراك الفردي الصادر عن العقل بمعونة الذائقة الحسية والمعنوية التي تتباين بالضرورة من فرد لآخر" (Agha &, Heymen، 2019، ص 200).

أقوال: جمع قول. ويقصد بها الباحث إجرائيا في الدراسة الحالية بأنها وجهات النظر والمفاهيم التي تبناها الفلاسفة القدماء والمحدثين عن فلسفة الجمال والتذوق الجمالي.

الفلاسفة الغربيين القدماء: يقصد بهم إجرائيا في الدراسة الحالية، الفلاسفة اليونانيين في القرن الخامس، والرابع، والثالث قبل الميلاد وهم: الفيثاغوريين، وسقراط، وأفلاطون، وأرسطو على الترتيب من الأقدم للأحدث.

الفلاسفة الغربيين المحدثين: يقصد بهم إجرائيا في الدراسة الحالية، فلاسفة العصر الحديث بدءا من القرن السادس عشر الميلادي، وهم: رينيه ديكارت، ودنيس ديدرو، وإيمانويل كانط، وهيجل، وشوبنهاور، على الترتيب من الأقدم للأحدث.

القصة: ذكر Abdul Salam، (2019) أن القصة "أصل اشتقاقها يتلاقى مع أصل التسمية للقصص القرآني؛ فالقصة مشتقة من القصص وهو تتبع الأثر واقتفائه، ... والقصة في القرآن هي تتبع أحداثٍ ماضيةٍ واقعةٍ" (ص 51).

امرأة العزيز: ذكر Al-Atawi (2010) أن العزيز هو "كبير وزراء مصر" (ص 63)، وامرأته هي زوجته، ولكن سبب إشارة القرآن الكريم إليها بكلمة (امرأة) بدلا من (زوجة)، هو "فقد الحياة الزوجية بعض مقوماتها بسبب العقم" (ص 66).

حدود الدراسة:

1. الحدود الزمانية: (1) زمن نبي الله يوسف عليه السلام في عهد ملوك الرعاة أو الهكسوس حوالي 1715 قبل الميلاد؛ (2) فلاسفة اليونان القدماء في القرون (الخامس، والرابع، والثالث) قبل الميلاد؛ و (3) فلاسفة العصر الحديث في القرنين (17، و18) ميلادي.
2. الحدود المكانية: مجلس امرأة العزيز بقصر زوجها في مصر.
3. الحدود الموضوعية: (1) الآيات الكريمات في قوله تعالى"۞ وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَن نَّفْسِهِۦ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّاۖ إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَٰلٍ مُّبِينٍ (30) فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَءَاتَتْ كُلَّ وَٰحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ ٱخْرُجْ عَلَيْهِنَّۖ فَلَمَّا رَأَيْنَهُۥٓ أَكْبَرْنَهُۥ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَٰشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَآ إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ (31) قَالَتْ فَذَٰلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِۖ وَلَقَدْ رَٰوَدتُّهُۥ عَن نَّفْسِهِۦ فَٱسْتَعْصَمَۖ وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَآ ءَامُرُهُۥ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُونًا مِّنَ الصَّٰغِرِينَ (32) قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِيٓ إِلَيْهِۖ وَإِلَّا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُن مِّنَ الْجَٰهِلِينَ (33) فَٱسْتَجَابَ لَهُۥ رَبُّهُۥ فَصَرَفَ عَنْهُ كَيْدَهُنَّۚ إِنَّهُۥ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ (34)" صدق الله العظيم (Yusuf، الآيات 30-34)؛ و(2) فلاسفة اليونان القدماء؛ و (3) فلاسفة العصر الحديث، (4) فلسفة الجمال والتذوق الجمالي.

الإطار النظري:

من خلال استعراض الباحث لأدبيات الدراسة كتفسير ابن كثير (Al- Mubarakfori، 2008)، وابن القيم (Al-Nadwi، 2005)، و Al-Zuhairi (2016)، و Al-Shaarawi (2012)، و Obaid (1423هـ)، و Al-Mahs (2005)، اتضح له أن الجمال في القرآن الكريم قد تم ذكره على ثلاث حالات: الحالة الأول- تتمثل في ذكر كلمة جمال صراحة؛ والحالة الثانية- ذكر الجمال بمرادفاته؛ والحالة الثالثة- الحديث عن الجمال بوصف التأثير الذي يوقعه في نفوس المتذوقين له.

أما في الحالة الأولى، فقد تحدث الله عز وجل عن الجمال صراحة في عدة مواضع. فعلى سبيل المثال، ذكر القرآن الكريم الجمال صراحة عند حديثه عن جمال الأنعام في قوله تعالى {وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ} (An-Nahl، آية 10) . وكذلك في الآية الكريمة {وَاصْبِرْ عَلَىٰ مَا يَقُولُونَ وَاهْجُرْهُمْ هَجْرًا جَمِيلًا} (Al-Muzzammil، 10)؛ وأيضا في قوله تعالى {قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا ۖ فَصَبْرٌ جَمِيلٌ} (Yusuf، 18). كما وردت كلمة جميل في قوله تعالى {وَإِنَّ السَّاعَةَ لَآتِيَةٌ فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ} (Al-Hijr، 85)؛ وقوله تعالى {فَمَتِّعُوهُنَّ وَسَرِّحُوهُنَّ سَرَاحًا جَمِيلًا } (Al-Ahzab، 49).

أما في الحالة الثانية، فقد ذكر القرآن الكريم الجمال بمرادفاتها كالزينة والتزيين بمعنى التجميل في قوله تعالى {وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً ۚ وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ} (An-Nahl، 8)؛ وقوله تعالى {وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ} (Al-Mulk، 5)؛ وقوله تعالى {إِنَّا زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِزِينَةٍ الْكَوَاكِبِ} (As-Saaffat، 6). وذكر الجمال بمرادفه البهجة في قوله تعالى {فَأَنْبَتْنَا بِهِ حَدَائِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ} (An-Naml، 60)؛ وقوله تعالى {اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنْبَتَتْ مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ} (Al-Hajj، 5)؛ وقله تعالى {وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنْبَتْنَا فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ} (ق، 7). وكذلك ورد الجمال بمعنى السرور في قوله تعالى {فَوَقَاهُمُ اللَّهُ شَرَّ ذَٰلِكَ الْيَوْمِ وَلَقَّاهُمْ نَضْرَةً وَسُرُورًا} (Al-Insan، 11). وأما الحالة الثالثة، فذكر الله عزوجل الجمال بالوصف الذي يحدثه في نفوس المتذوقين له، كما في قوله تعالى {قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ} (Al-Baqara، 69). وقوله تعالى { فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ } (Yusuf، 31) وذلك على سبيل المثال لا الحصر.

الدراسات السابقة:

لم يجد الباحث - على حد علمه - دراسات أجريت لبحث مدى تحقق فلسفة الجمال والتذوق الجمالي للفلاسفة الغربيين القدماء والمحدثين في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز. وإنما هناك بعض المؤلفات التي تناولت موضوع الاعجاز العلمي، والبلاغي، ومفهوم الجمال في القرآن الكريم بصفة عامة. ومن تلك المؤلفات ما يلي:

دراسة Al-Ghoribi (2019)، وكانت بعنوان "الكمال فيما وصفه الله فى القرآن بالجمال دراسة تفسيرية مقارنة"، حيث بحثت الآيات التي وصفها الله عزوجل بالجميل؛ كالصبر الجميل، والصفح الجميل، والتسريح الجميل، والهجر الجميل كدراسة مقارنة؛ مبينة أقوال المفسرين حولها. ولم تجد النتائج اختلافا

كبيرا بين المفسرين لمعنى تلك الآيات. علما بأن الدراسة لم تتناول الجمال الوارد في قصة يوسف عليه السلام إلا بشيء مقتضب جدا من حيث إن عشق النسوة له كان ميلا محرما.

أما كتاب Al-Zuhairi (2016)، فكان بعنوان "الجمال في القرآن الكريم". وهدف المؤلف إلى تأسيس نظرية في الجمال والفن مبنية على فهمه لآيات القرآن الكريم. ولذلك تناول مفهوم الجمال في كتاب الله الكريم، متناولا جماله. كما تحدث عن التجربة الجمالية في قصة يوسف عليه السلام مع نسوة المدينة بتركيزه على آية واحدة فقط هي الآية رقم (31) التي تتحدث عن رؤية النسوة ليوسف عليه السلام. ولكنه، لم يربط تلك التجربة سوى بأقوال فيلسوف غربي واحد من فئة المحدثين هو الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون فيما يخص الإدراك الحسي الخالص تحديدا.

وأما كتاب Saghery (2012)، فكان بعنوان "علم الجمال رؤية في التأسيس القرآني". وهدف الكتاب إلى استعراض الرؤية الإسلامية وتأصيلها لمصطلح الجمال انطلاقا من القيم الإسلامية. وبحث المؤلف مواضع كلمة (الجمال) ومرادفاتها كالحسن، والزينة، والسرور، وغيرها في القرآن الكريم دون التطرق إلى فلسفة الجمال في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز.

وبالنسبة لكتاب Al-Mahs (2005)، فقد كان بعنوان "الجمال في القرآن الكريم: مفهومه ومجالاته"، حيث تطرق المؤلف لتعريف القرآن للجمال، ثم بعد ذلك تناول جمال الأسلوب القرآني من حيث الفصاحة والبلاغة والإعجاز اللغوي. وقد عرج المؤلف بالتفسير لقصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز والنسوة لبيان الاعجاز البلاغي في استخدام المفردات اللغوية لوصف جماله عليه السلام. ولكن لم يتم تناول تلك القصة من حيث فلسفة الجمال والتذوق الجمالي في ضوء أقوال الفلاسفة الغربيين سواء القدماء منهم أو المحدثين.

وكما يظهر من مراجعة الدراسات السابقة، يتبين أنها اختلفت اختلافا كليا عن الدراسة الحالية من كونها لم تبحث موضوع فلسفة الجمال والتذوق الجمالي للفلاسفة الغربيين القدماء والمحدثين في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز (عدا كتاب Al-Zuhairi، 2016؛ الذي تناول آراء الفيلسوف هنري برجسون فقط وهو من المحدثين)، وإنما تطرق البعض منها بشكل مقتضب جدا لجمال يوسف عليه السلام، وبحث مواضع كلمة (الجمال) ومفرداتها فقط، واستعراض جمال الأسلوب واللغة في القرآن الكريم. وتشترك الدراسات السابقة والدراسة الحالية في الاهتمام ببحث كل ما من شأنه إظهار الاعجاز الإلهي في القرآن الكريم، ويمكن الاستفادة منها في تعريف مصطلحات الدراسة الحالية وإطارها النظري.

منهجية الدراسة:

اتبعت الدراسة الحالية المنهج الوصفي التحليلي لبحث فلسفة الجمال والتذوق الجمالي في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز. كما اتبعت الدراسة المنهج الوصفي المقارن للمقارنة بين فلسفة الجمال والتذوق الجمالي في تلك القصة مع أقوال الفلاسفة الغربيين القدماء منهم والمحدثين في ذلك الصدد.

مجتمع الدراسة وعينته:

تكون مجتمع الدراسة من المشهد الثاني من قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز المتمثل في الآيات القرآنية (30-34) من سورة يوسف عليه السلام. وللإجابة عن السؤال الأول، تم تحديد عينة قصدية من كبار الفلاسفة اليونانيين القدماء ممن لهم آراء واضحة في فلسفة الجمال والتذوق الجمالي وهم: الفيثاغوريين، وسقراط، وأفلاطون، وأرسطو، على الترتيب من الأقدم للأحدث (انظر جدول 1).

جدول (1)

يوضح أسماء الفلاسفة القدماء وفتراتهم الزمنية وجنسياتهم

تسلسل	الفيلسوف	الفترة الزمنية	الجنسية
1	الفيثاغوريين	570 - 495 ق.م	يونانيين
2	سقراط	470 ق.م - 399 ق.م	يوناني
3	أفلاطون	427 ق.م - 347 ق.م	يوناني
4	أرسطو	384 ق.م - 322 ق.م	يوناني

وللإجابة عن السؤال الثاني، تم أخذ عينة قصدية من أشهر فلاسفة العصر الحديث ممن لهم آراء واضحة عن مفهوم الجمال والتذوق الجمالي وهم: رينيه ديكارت، ودنيس ديدرو، وإيمانويل كانط، وهيجل، وشوبنهاور على الترتيب أيضا من الأقدم للأحدث (انظر الجدول 2).

جدول (2)

يوضح أسماء الفلاسفة المحدثين وفتراتهم الزمنية وجنسياتهم

تسلسل	الفيلسوف	الفترة الزمنية	الجنسية
1	رينيه ديكارت	1596-1650م	فرنسي
2	دنيس ديدرو	1713-1784م	فرنسي
3	إيمانويل كانط	1724-1804	ألماني
4	هيجل	1770-1831	ألماني
5	شوبنهاور	1788 – 21 سبتمبر 1860 م	ألماني

نتائج الدراسة ومناقشتها

نتائج الإجابة على السؤال الأول: ما مدى تحقق فلسفة الجمال لدى الفلاسفة الغربيين القدماء أمثال: الفيثاغوريين، وسقراط، و أفلاطون، وأرسطو، في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز؟

اعتبر الفيثاغوريين أن الجمال يكمن في "الاندماج والتناغم والانسجام بين الأضداد كالخير والشر، الواحد والكثرة، الذكر والأنثى، المحدود واللا محدود، الظلام والنور،.. إلخ". وبالتمحيص في أحداث قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز والنسوة، سنجد نظرية الفيثاغوريين متحققة بها حيث تحتوي الأحداث على كثير من الأضداد. فعلى سبيل المثال، هناك التضاد في المنصب بين زوجة كبير الوزراء في الدولة آنذاك وهي امرأة عزيز مصر مقابل العبد المملوك في القصر وهو يوسف عليه السلام. وهناك أيضا المكر القولي الصادر من النسوة {وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَن نَّفْسِهِۦ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي

ضَلَالٍ مُّبِينٍ}أي كما قال Al-Shaarawi (2012)، أن مراد النسوة هنا إما أن يكون محاولة منهن في الحط والتقليل من مقام وشأن امرأة العزيز صاحبة المكانة الرفيعة بفضحها ونشر أمرها مع مملوكها، وإما أن يكون محاولة منهن لحمل امرأة العزيز على السماح لهن برؤية يوسف عليه السلام ذلك المملوك الذي راودته امرأة عزيز مصر عن نفسه، وفي كلتا الحالتين، هو مكر قولي.

ومقابل ذلك المكر القولي، جاء المكر الفعلي من قبل امرأة العزيز تجاه النسوة من خلال دعوتها لهن لقصرها وإعداد متكأ لهن وإعطائهن سكاكين وطعام يتطلب تقطيعه بها، وأثناء انشغالهن بتقطيع الطعام، أمرت يوسف عليه السلام بالدخول عليهن فحصلت المفاجأة الكبرى لهن عند رؤيتهن له وقمن بتقطيع أيديهن، وهو ما توافق مع (Al-Atawi، 2010). بالتالي، المكر القولي الصادر من النسوة، قابل المكر الفعلي لامرأة منفردة. وهناك أيضا التضاد المتمثل في مقارنة البشر بالملائكة وهم مخلوقات مختلفة عن بعضها البعض في الخلق {مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ} على الرغم من أن هيئات وصور الملائكة غير مرئية للبشر، وهذا ما يسمى بتشبيه المحسوس بالمتخيل كما ذكره (Al-Otaiwi، 2010). وهناك أيضا التضاد بين العفة التي يمثلها يوسف عليه السلام وإصراره على التمسك بها، مقابل الفاحشة التي يمثلنها النسوة وإمرأة العزيز وإصرارهن على فعلها معه {وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَا آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُونًا مِّنَ الصَّاغِرِينَ}، {قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ}. وبالتالي، احتوت الآيات الكريمات على تناغم وانسجام واندماج بين تلك الأضداد ما جعل قصة يوسف عليه السلام بحق (أحسن القصص) كيف لا وهي كلام رب العالمين.

أما بالنسبة لفلسفة سقراط، فقد اعتبر أن الجمال هو الشيء الذي يحقق منفعة أو فائدة أو قيمة أخلاقية عليا. وبالتالي، لا قيمة للجمال الحسي عند سقراط إذا لم يحقق منفعة أو فائدة أو قيمة عليا ترتبط بأخلاقيات الحق والخير والخلق الفاضل ومثل الانسان العليا (Hisham، 2020). ومن الواضح تحقق الجمال المحسوس ليوسف عليه السلام إضافة إلى تحقيقه للقيم الأخلاقية العليا المتثملة في عفافه وامتناعه عن تلبية رغبات النسوة وإمرأة العزيز، وصبره على أذاهم وإدخاله السجن. وهو ما توافق مع ما أجمع عليه المفسرون عند تفسيرهم لقوله تعالى {فَذَٰلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ ۖ وَلَقَدْ رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ} مثل Al-Mubarakfori، (2008)؛ و Al-Nadwi (2005)؛ وAl-Shaarawi (2012)، من أن امرأة العزيز استغلت ما حصل للنسوة جراء رؤيتهن ليوسف عليه السلام لتبرير فضيحتها لهن بقولها أنها معذورة بسبب عدم مقاومتها لجماله الخارجي الأخاذ، وجماله الداخلي الناتج عن تمسكه بعفته ورفضه الخضوع لشهوتها، وصبره على تهديدها له بالسجن {قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ}.

وأما بالنسبة لأفلاطون، فهو يرى أن هنالك عالمين: عالم علوي يرتبط بالذات الإلهية ويمثل المثل العليا: الحق والخير والجمال؛ وعالم سفلي يمثل الواقع الذي نعيشه، وهو مليء بالفجور والفسق والرذائل. وبالتالي، الشيء الجميل من وجهة نظره هو الذي حين تراه "يحدث رعشة ورجفة في جسدك، ويشعرك بالدفء يسري في أوصالك، وتتفتح مسامك ويخرج منها ريش تطير بك إلى عالم الله حيث قيم الحق والخير والجمال، بمعنى أن الجميل هو الشيء الذي يوصلنا إلى الذات الإلهية وعالم المثل" (Hajjaj، 2020، الوقت الزمني 9:12). وبالرجوع إلى قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز، نجد أن العالم العلوي الذي تحدث

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عنه أفلاطون متحقق في يوسف عليه السلام، فهو مرتبط بالذات الإلهية لأنه نبيه الذي اختاره، وجماله ما هو إلا معجزة ربانية منحه الله إياها، وما عفته وإصراره على التمسك بها إلا قيم وسلوكيات أخلاقية عليا تمثل قيم الحق والخير. {قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ}. وأما العالم السفلي المليء بالفجور والفسق الذي تحدث عنه أفلاطون، فيمثلنه النسوة وامرأة العزيز اللاتي دعونه مرارا وتكرارا لممارسة الرذيلة {وَلَقَدْ رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَا آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُونًا مِّنَ الصَّاغِرِينَ}.

وبالنسبة لأرسطو، فقد رأى أن الجمال هو الذي يحقق "مبدأ تناسق التكوين. وبهذا المقياس حدد أرسطو شروط الابداع الجمالي في الوحدة والترتيب والنسبة والتناسب. فالجمال بالنسبة لأرسطو هو الانسجام الحاصل من خلال وحدة تجمع في داخلها التنوّع والاختلاف في كلٍّ منسجم ومتّسق، لأن عدم التناسب يعتبر فساد" (Hisham، 2020، فقرة 3). وبالنظر إلى وصف النسوة لجمال يوسف عليه السلام، ندرك أن جماله قد فاق كل شروط أرسطو في الابداع الجمالي، فعن أي وحدة، وترتيب، ونسبة وتناسب في هيئة يوسف ومظهره الخارجي، نتحدث؟ فالنسوة لم يستطعن وصف جماله الذي ليس له مثيل بين جمال البشر، مما حدي بهن إلى تشبيهه بالملك الكريم. وإذا أردنا تطبيق شروط أرسطو على مكنونات القصة ذاتها، لوجدنا أن شروطه قد تحققت أيضا. فمن قواعد كتابة القصة القصيرة:

1-الشخصيات: يجب أن تكون جميع شخصيات القصة ملتحمة ومتوافقة بشكل تام وفي حين تعددت الشخصيات يجب أن يكون لكل شخصية وصفا مميزا لها لتحقيق وحدة الأثر، ... بالإضافة إلى أن الوصف المطول للشخصية يصبح كلاما حشوا زائداً عن اللازم.

2-الحوار: تحتوي على حوار يكون عاملاً من عوامل الكشف عن أبعاد التطور بالقصة، أو الشخصية، أو لبيان الغموض، أو لتوضيح الفكرة المراد التعبير عنها.

3-الصراع: هي العمود الفقري في العديد من القصص القصيرة، وقد يكون الصراع إما داخليا أو خارجياً، فالصراع الخارجي يدور خارج الشخصية في البيئة المحيطة، أما الصراع الداخلي فيبحث في أعماق الشخصية من داخلها، وفي الحالتين يجب أن يكون ذو قيمة لتقبله ويستطيع التأثير في النفس.

4-التشويق: لا بد أن تحتوي القصة القصيرة على عنصر التشويق؛ لأنه يجب أن يكون عند القارئ ترقب ولهفة لقراءة بقية القصة، حيث إن التشويق هو أساس المتعة الفنية أثناء قراءة القصة القصيرة.

5-الصدق: يجب أن تكون القصة القصيرة صادقة بحيث تتأقلم مع الواقع الذي نعيش فيه، بمعنى آخر أن تكون جميع عناصرها ومحتوياتها وتفصيلاتها مقنعة عند اختيارها. (Samer، 2017، فقرة 2)

وفي الآيات (30-34) من قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز، نرى بوضوح جمال من نوع آخر لا يتعلق بالبشر، وإنما يختص بالجمال اللغوي والسردي للقصة. فمن جهة الشخصيات، نجد أنه في تلك الآيات، توجد ثلاثة أنواع من الشخصيات: الشخصية الأولى وردت في الآية الثلاثين وهي شخصية ثانوية تعود

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لمجموعة من النسوة في مصر ذكروا بصيغة نكرة كناية عن تهميش مكانتهن الاجتماعية وأن فضيحة امرأة العزيز ذات المنصب الرفيع قد أصبحت متناولة بين ألسنتهن وهن ذوو المكانة المتدنية اجتماعيا (Al-Shaarawi، 2012). والشخصية الثانية تعود للمرأة التي راودته عن نفسه، وهي أيضا شخصية ثانوية لم تذكر في سورة يوسف عليه السلام إلا في الجزئية المتعلقة بموضوع المراودة ومشهد النسوة، وأواخر سورة يوسف عليه السلام، وقد وصفت في الآية الثلاثين بامرأة العزيز وهو وصف مختصر ولكنه دقيق جدا. فهي تلك المرأة التي دعت فتاها للفاحشة متناسية أنها امرأة متزوجة من جهة، وزوجة لرجل ذو منصب رفيع جدا في الدولة من جهة أخرى. أما الشخصية الثالثة فهي شخصية النبي يوسف عليه السلام وهي شخصية ثابتة ودائمة ورئيسة في القصة لم تغب عن المشهد في كل آية من تلك الآيات، وهو ما يتوافق مع ما جاء به (Al-Aqrah، 2019؛ وShalahi، 2019؛ وHassoumi et all ، 2019).

وأما من ناحية الحوار، فنجد في تلك الآيات حوارات متعددة تم سردها بطرق جميلة وبليغة. ففي الآية (30) مثلا، نجد حوار الغيبة والكراهية والشماتة جرى بين نسوة المدينة وتناولن فيه فضيحة امرأة العزيز. وفي الآية (31)؛ نجد حوار الأمر والتسلط حين طلبت امرأة العزيز من يوسف عليه السلام الخروج على النسوة، ثم نجد حوار الخبرة الجمالية الذي دار بين النسوة في المجلس الناتجة عن تلذذهن واستمتاعهن بجمال يوسف عليه السلام. وفي الآية (32)؛ نجد حوار الكيد، والغضب، والتهديد بين امرأة العزيز والنسوة يحمل في طياته تهديدا مباشرا ليوسف عليه السلام بالسجن في حال لم يستجب لرغباتهن المقيتة. ثم في الآية (33) نجد حوارا من نوع آخر هو حوار في صورة دعاء، وقنوت، ومناجاة من يوسف عليه السلام نحو ربه عزوجل بأن يصرف عنه كيدهن، وهو ما يتناسب مع ما جاء به (Abdul Salam، 2019؛ وShalahi، 2019؛ وHassoumi et all ، 2019).

وأما من ناحية الصراع، فقد تم تجسيده في صورتين: داخلية وخارجية. فأما الصراع الخارجي فتمثل في صراع يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز والنسوة. وهناك أيضا صراع داخل يوسف عليه السلام بين إمتثاله لرغبات لإمرأة العزيز والنسوة من جهة، والامتناع عنهن ودخول السجن من جهة أخرى،{وَإِلَّا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُن مِّنَ الْجَاهِلِينَ}لتنتصر بعد ذلك العفة على الفاحشة ويقرر دخول السجن بدلا من تنفيذ رغباتهن. مما يؤكد ما ذهب إليه Al-Zuhairi (2016) من أن قصة يوسف عليه السلام تمثل "التحدي الإلهي لكتاب الرواية والقصة على مر العصور ... [حيث] تناولت كافة أوجه الصراع البشري في هذه الحياة الدنيا ورسمت ملامح دقيقة لعدد كبير من الشخصيات الرئيسة والفرعية" (Al-Zuhairi، 2016، ص 19).

وأما التشويق، فيشعر به القارئ منذ قراءته للآية (30) فيضعه محل تساؤل: يا ترى، ما لذي ستفعله امرأة العزيز مع النسوة حين تعلم بما تفوهن به عنها؟ ثم يأتي تشويق تخيلي للقارئ حين يتخيل موقف النسوة وقد قطعن أيديهن ولم يشعرن بالألم الشديد نتيجة غلبة رؤيتهن لجمال يوسف الشديد على الألم، فيسأل نفسه مرة أخرى: يا ترى كيف يبدوا جمال يوسف عليه السلام الذي جعل النسوة يشبهنه بالملك الكريم؟ ثم يأتي التشويق مرة أخرى حين يتلهف القارئ عما سيفعله يوسف عليه السلام مقابل تهديد

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

امرأة العزيز له بإدخاله السجن في حال لم يستجب لندائها، ليستمر التشويق ويأتي بعد ذلك دعاءه لربه عزوجل بأن يصرف عنه كيدهن، فيستجيب له، وهو ما يتوافق مع (Abdul Salam، 2019؛ و Hassoumi et all، 2019).

وعطفا على ما سبق، يتضح جليا تحقق مبدأ تناسق التكوين وحصول الانسجام بين التنوع والاختلاف داخل الوحدة ذاتها المتمثلة في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز. وهو ما يتطابق مع ما ذكره Abdul Salam (2019) عن جمال هذه القصة بتناولها"للقيم الإنسانية الجديرة بالخلود، [حيث] تنتصر للإيمان وللصبر وللعفاف وللأمانة وللإخلاص والطهر، وقد قام بالأدوار فيها شخصيات متباينة في السن، وفي المكانة الاجتماعية، ولكلٍ منها طابعها الخاص وفق التربية والتجارب التي مرت بكل منها؛ كالبراءة والحكمة والحسد والعلم" (ص 61). وكذلك، دراسة Obaid (1423هـ) التي أكدت في نتائجها عن تلك القصة على توافر "سائر مقومات القصة الناجحة من الشخصيات المتعددة، والأحداث المتساوقة... والحوار الموضوعي، ...وتوجد فيها كل العناصر والخصائص الفنية التي نص النقاد على ضرورة احتواء القصة عليها... والتشويق الذي يدفع بالقارئ إلى متابعة قراءة حوادثها في لهفة حتى النهاية" (ص 25).

نتائج الإجابة على السؤال الثاني: ما مدى تحقق فلسفة الجمال لدى الفلاسفة الغربيين المحدثين أمثال: رينيه ديكارت، ودنيس ديدرو، و إيمانويل كانط، وهيجل، وشوبنهاور، في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز؟

أوضح Owaida (1993) "أن نظرية ديكارت في الجمال يرتبط فيها العقل بالإحساس...والأخذ بمبدأ النسبية في تقديرنا للجمال فما يروق لعدد أكبر من الناس يمكن أن نسميه الأجمل" (ص 94). وأضاف و"لابد لكي تحدث اللذة [الجمالية] من وجود شعور بالملائمة والارتياح من جانب الحس والعقل معا...فالجميل يرجع إذن إلى عالمين في وقت واحد: عالم الحواس وعالم الذهن معا، وربما كان نصيب الحواس أكبر" (ص 96). وبالرجوع للآيات القرآنية، نجد أولا أن تقييم جمال يوسف عليه السلام وإصدار الحكم الجمالي عليه صدر بإجماع النسوة اللاتي كن في مجلس امرأة العزيز، مما يحقق ما ذهب إليه ديكارت عن اعتبار الشيء الأجمل ينتج عن إعجاب وإجماع عدد أكبر من الناس. وثانيا، إن ردة فعل النسوة جراء رؤيتهن لجمال يوسف عليه السلام حصلت من خلال حدوث استجابات حسية قولية، وأخرى فعلية بالإرتياح والمزامنة مع إمعال فكرهن في التجربة الجمالية الحسية من خلال استحضار خبراتهن ومعلوماتهن عن جمال البشر في أذهانهن ومقارنتهن لجمال يوسف عليه السلام بجمال البشر، وبالتالي، اتخاذ حكمهن الجمالي بالإجماع بأن جماله عليه السلام لا يقارن بجمال البشر وما هو إلا ملك كريم.

وأما الجمال من وجهة نظر الفيلسوف شوبنهاور فهو "صفة للشيء الذي يبعث اللذة في أنفسنا بصرف النظر عن منفعته أو فائدته، وهو الذي يحرك فينا فعلاً غير إرادي من التأمل" وبالنظر إلى أحداث قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز والنسوة، نجد أن نظرية شوبنهاور متحققة فيها. فجماله عليه السلام أحدث اللذة والمتعة في نفوس النسوة وامرأة العزيز {فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ} إلى قوله تعالى {إِنْ هَٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ}، على الرغم من أن تلك المتعة واللذة التي شعرن بها نتيجة رؤيتهن لجماله لم تؤد إلى فائدة أو منفعة -

من جهتهن - بل أردن ممارسة الرذيلة معه {قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ} وهو ما توافق مع نتيجة دراسة Al-Ghoribi (2019) الذي قال عن عشق النسوة لجمال يوسف عليه السلام "وهذا لا شك أنه ميل محرم، وكل ما شابهه فهو كذلك، والضابط له أن لا تندفع النفس نحو العشق المحرم، وإن وجدت شيء من ذلك فالسبيل له هو النكاح الصحيح" (ص 75).

وبالنسبة للفيلسوف الفرنسي دنيس ديدرو، فقد عرف الجمال بكونه ذاك الشيء الذي يحتوي في نفسه ما يثير في أنفسنا الشعور بالجمال. أي أن الجمال ينبع من القيم الجمالية التي يحتويها الشيء، من داخله" (Hajjaj، 2020، الوقت الزمني 7:15). وبالرجوع إلى قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز، سنجد أن فلسفة ديدرو عن الجمال متحققة أيضا في تلك القصة. فجمال يوسف عليه السلام بما احتواه من قيم جمالية داخلية وخارجية، هو الذي أحدث تأثيرا قويا في نفوس النسوة ما جعلهن يشعرن بلذة جماله غير الطبيعي فأعظمنه، وقطعن أيديهن ولم يشعرن بشدة ألم التقطيع، واعترفن بأن جماله ليس كجمال البشر وإنما كجمال الملائكة.

وبالنسبة للفيلسوف إيمانويل كانط، فقد أوجد مفهوما خاصا عن الجمال ناتج عن ابتكاره لنظرية في المعرفة هي مزيج ما بين المدرستين التجريبية والعقلية. فكما هو معروف، أن أصحاب المدرسة التجريبية يعتقدون بأن الانسان يكتسب المعرفة من خلال تجاربه فقط، بينما أصحاب المعرفة العقلية، يرون بأن العقل وحده بدون التجربة هو من يمنح الانسان المعرفة. ولقد اختلف معهم كانط، ورأى بأن المعرفة يكتسبها الانسان من خلال التجربة والعقل معا، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وبالتالي فإن معرفتنا بالعالم الخارجي لا تنبع فقط من خلال تجاربنا الحسية، وإنما لها أساس أيضا ينتج عن معرفتنا المسبقة. وبالتالي، يعتقد كانط أن الجمال ينبع من الذات الإنسانية، أي من داخلنا ومن تصوراتنا وميولنا الخاصة عنه من خلال التجربة الذاتية والمعرفة المسبقة المخزنة في العقل عن الجمال (Abdul Rahman، 2017؛ وHajjaj، 2020). وهذه الفلسفة التي يحملها كانط عن الجمال قد تحققت أيضا في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز. فالخبرة الجمالية التي اكتسبنها في مجلس امرأة العزيز حدثت أولا بالتجربة الحسية من خلال رؤيتهن البصرية لجماله، فأحدثت في داخلهن ردات فعل جعلتهن يقارن جماله مع ما يمتلكونهن في عقولهن من معلومات وخبرات مسبقة عن جمال البشر فيقررن أن جماله لا يشبه إلا جمال الملائكة، هي كناية عن جماله الذي عظمنه.

أما بالنسبة للفيلسوف هيجل، فرأى أن الجمال هو الشكل الظاهري الحسي للفكر. بمعنى آخر، مدى تطابق الشكل أو المظهر مع الفكرة أو المضمون، وأن ذلك التطابق يختلف من عصر لآخر نظرا لاختلاف الثقافة والذوق والمضمون بين العصور (Hassoumi et all، 2010؛ وMuhammad، 2012؛ وHajjaj، 2020). وإذا أردنا تطبيق فلسفته على أحداث قصة يوسف عليه السلام لوجدنا تطابق جماله الخارجي (الشكل) مع جماله الداخلي المتحقق في قيمه الأخلاقية العليا التي تمثلت في عفته وإصراره على التمسك بها ومقاومته لكل إغراءات النسوة وتهديدات امرأة العزيز له. وهذه النتيجة تتوافق مع تفسير Al-Atawi (2010) للآية الكريمة {قَالَتْ فَذَٰلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ}، حيث يقول "إن هذا الإبهام الذي يرشد إليه طي المحذوف يوحي

بشمولية حب امرأة العزيز لفتاها، فكأنها تقر بأن كل شيء فيه كان يدعوها إلى الشغف به، فاللوم إن وجد فهو شامل لمحبته وشأنه وجماله والتعلق به وغير ذلك" (ص 88)، وتتفق كذلك مع Al-Sayyed (2008). وعلى الرغم من أن القصة حدثت في قديم الزمان، إلا أن القيم الأخلاقية التي احتوتها من عفة، وصبر على الأذى، والإحسان، وضرورة انعكاس تلك القيم على سلوكيات الفرد الخارجية، هي صالحة لكل عصر وثقافة وزمان، وهو ما يختلف عن تقسيمات هيجل وقوله بأن تطابق الشكل والمضمون يختلف من عصر لآخر.

نتائج الإجابة على السؤال الثالث: ما مدى تحقق فلسفة فيلدمان في التذوق الجمالي في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز؟

للجمال درجات يتناسب فيها الحكم الجمالي والخبرة الجمالية طرديا مع مقدار جمال الشيء (Santiana، 2011؛ وScruton، 2014). ولقد ذكر فيلدمان أربع خطوات يمر بها المتذوق في خبرته الجمالية ليصدر حكمه الجمالي وهي: مرحلة الوصف، والتحليل، والتفسير، والتقييم على الترتيب (Matar، 1998). ففي مرحلة الوصف، يقوم المتذوق بوصف الشيء من حيث الشكل والهيئة وأوصافه الظاهرة. وفي مرحلة التحليل، يبدأ المتذوق في تحليل تفاصيل الشيء وعلاقة مكوناته بعضها ببعض. وفي مرحلة التفسير، يتم شرح تلك الأوصاف والتفاصيل والعلاقات التي تربطهم ببعض وإضفاء المعاني عليها. وفي المرحلة الأخير (التقييم)، يقوم المتذوق بإصدار حكمه النهائي على الشيء إما جميل أو قبيح أو نحو ذلك (Al-Dhuaihi، 2004؛ و Sparshott, 2019).

يوضح الجدول (3) الحالات التي يتم فيها إصدار الحكم الجمالي بدرجاته ومرتباته المختلفة اعتمادا على درجة أو مستوى الجمال الذي يتمتع به الشيء المشاهد من قبل المشاهدين أو المتذوقين لذلك الجمال. ويلاحظ أن جمال الشيء يتناسب طرديا مع ما يحدثه من ردة فعل لدى المتذوق. فعلى سبيل المثال، تعتبر الحالة التي تحتل المرتبة السابعة في الجدول (3)، أدنى مرتبات أو درجات الجمال. فما يحصل في هذه الحالة هو أنه على الرغم من قيام المتذوق عند رؤيته لشيء ما (منظر طبيعي، أو عمل فني، أو ما شابه) فيبدأ بوصف ذلك الشيء، ثم يقوم بتحليله وتفسيره، إلا أنه لا قد يقتنع بجماله إلا بعد أن يقوم آخرون بمحاولات لإقناعه بجمال ذلك الشيء فيصدر حكمه الجمالي بعد تأثير الآخرين عليه، ولولا تدخلهم، لما حصل ذلك الشيء على حكم بجماله من قبل المتذوق (Santiana، 2011؛ وScruton، 2014؛ و Maddalena, 2020).

جدول (3)

يوضح حالات ومراتب وخطوات إصدار الحكم الجمال

	المرتبة	خطوات الحكم الجمالي			
		الخطوة الأولى	الثانية	الثالثة	الرابعة
عند رؤية جمال ثم ما	1	(التقييم) إصدار الحكم الجمالي لفظيا وسلوكيا، وبإجماع مجموعة من المتذوقين، ويسبب الذهول والدهشة العظيمة لديهم.	غير قابل للوصف	غير قابل للتحليل	غير قابل للتفسير

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

2	(التقييم) بإصدار الحكم الجمالي لفظيا وسلوكيا بإجماع مجموعة من المتذوقين.	الوصف	التحليل	التفسير
3	(التقييم) بإصدار الحكم الجمالي لفظيا أو سلوكيا بإجماع مجموعة من المتذوقين.	الوصف	التحليل	التفسير
4	(التقييم) بإصدار الحكم الجمالي بشكل فردي، لفظيا وسلوكيا، وبدون تأثير من الآخرين.	الوصف	التحليل	التفسير
5	إصدار الحكم الجمالي بشكل فردي، لفظيا أو سلوكيا، وبدون تأثير من الآخرين.	الوصف	التحليل	التفسير
6	الوصف	التحليل	التفسير	(التقييم) بإصدار الحكم الجمالي بشكل فردي بدون تأثير من الآخرين
7	الوصف	التحليل	التفسير	(التقييم) بإصدار الحكم الجمالي بشكل فردي بعد تأثير من الآخرين

أما الحالة الأعلى من المرتبة السابقة، فهي التي تحتل المرتبة السادسة ويمر فيها المتذوق بذات المراحل المذكورة في الحالة السابعة، إلا أن الحكم الجمالي الصادر عن المتذوق يصدر باقتناعه الشخصي بدون تدخل وتأثير من الآخرين. ثم تأتي المرتبة الأعلى المتمثلة في الحالة الخامسة، وفيها يكون إصدار الحكم الجمالي إما في صورة لفظ قولي (الله، ما أجمل ذلك الشيء) أو فعل سلوكي (أخذ صورة للشيء مثلا أو الإشارة إليه)، ويأتي كخطوة أولى ويتم بشكل فردي من قبل المتذوق، ما يدل على احتلال ذلك الشيء على درجة من الجمال تفوق درجة الجمال في الحالات السادسة والسابعة ما جعل المتذوق يصدر حكمه الجمالي فورا قبل مروره ببقية الخطوات من وصف، وتحليل، وتفسير. ثم بعد ذلك، تأتي درجة أعلى في الجمال من الحالات السابقة والمتمثلة في المرتبة الرابعة، وفيها يصدر الحكم الجمالي على الشيء كخطوة أولى بشكل فردي وبدون تأثير من الآخرين، ولكن في صورة لفظية (ما أجمل ذلك الشيء) وبفعل سلوكي (أخذ صورة له مثلا) في آن واحد، ثم تأتي بقية الخطوات من وصف وتحليل وتفسير بعد ذلك، (Hisham، 2020؛ وMatar، 1998؛ و Maddalena, 2020).

ثم تأتي مرتبة أعلى في الجمال من الحالات السابقة والمتمثلة في المرتبة الثالثة، وفيها يتم إصدار الحكم الجمالي على الشيء المرئي كخطوة أولى في صورة لفظية أو بفعل سلوكي، ولكن بإجماع مجموعة من المتذوقين، يتبعها بقية الخطوات من وصف وتحليل وتفسير. ثم تأتي درجة من الجمال أعلى من المترتبة الثالثة، والمتمثلة في المرتبة الثانية، وفيها يتم إصدار الحكم الجمالي على الشيء المرئي كخطوة أولى، بإجماع مجموعة من المتذوقين، ولكن في صورة استجابة قولية وأخرى فعلية سلوكية معا في آن واحد، يتبعها بقية الخطوات من وصف وتحليل وتفسير (Santiana، 2011؛ وScruton، 2014؛ و Sparshott, 2019). أما أعلى درجات الجمال فهي التي احتلت المرتبة الأولى، وفيها يتم إصدار الحكم الجمالي على الشيء المرئي بصورة لفظية وبفعل سلوكي معا في آن واحد، وبإجماع مجموعة من المتذوقين، ويتسبب في حدوث حالة من الذهول والدهشة العظيمة لدى المتذوقين، ولا يمكنهم وصف ذلك الشيء أو تحليله أو تفسيره، وهذه الحالة لا تحدث إلا نادرا.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وبتطبيق تلك الحالات السبعة على أحداث قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز والنسوة، نجد أن الحالات السابعة والسادسة والخامسة والرابعة لا تنطبق على أحداث القصة نظرا لأن الحكم الجمالي فيها قد صدر بإجماع مجموعة من المتذوقين (النسوة) وليس بشكل فردي. كما أن الحالة أو المرتبة الثالثة أيضا لا تنطبق على أحداث القصة نظرا لأن الحكم الجمالي الصادر عن النسوة قد صدر في صورة فعل سلوكي {وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ}، وفي صور لفظية {أَكْبَرْنَهُ}، و{قُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا} معا في آن واحد، وليس بشكل لفظي فقط دون الفعل السلوكي. وعلاوة على ذلك، لا يمكن أن تنطبق الحالة أو المرتبة الثانية من الجمال على أحداث القصة نظرا لأن المرتبة الثانية لا تنطوي على إحداث حالة من الذهول والدهشة العظيمة لدى المتذوقين. وهذا يقودنا إلى أن ما انطبق على أحداث قصة يوسف عليه السلام مع النسوة هو ما تمثله الحالة أو المرتبة الأولى نظرا لأن جميع الشروط المنصوص عليها في المرتبة الأولى قد تحققت بالفعل. ففي أحداث القصة نجد أن الحكم الجمالي قد صدر فوريا في الخطوة الأولى من خطوات إصدار الحكم الجمالي {فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ}. إضافة إلى أن الحكم الجمالي قد صدر بإجماع من مجموعة من المتذوقين وهن النسوة، وأن ذلك الحكم قد صدر في صورة استجابة فعلية سلوكية {وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ}، و{أَكْبَرْنَهُ}؛ واستجابة قولية {قُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا}في آن واحد، وأن جماله عليه السلام قد أحدث حالة من الذهول والدهشة العظيمة لدى النسوة جعلهن يقطعن أيديهن مرة تلو الأخرى غير شاعرين بالألم الفظيع من نتيجة تقطيع أيديهن بالسكاكين. كما أن بقية خطوات الحكم الجمالي من وصف وتحليل وتفسير غير متحققة في القصة بدليل قول النسوة {حَاشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا} فجمال سيدنا يوسف عليه السلام لم يستطعن وصفه أو تحليله أو تفسيره نظرا لأنه معجزة إلهية حباها الله عزوجل لنبيه يوسف عليه السلام دون غيره، وبالتالي احتل جماله عليه السلام أعلى درجات ومراتب الجمال. وبالتالي، تتناقض هذه النتيجة مع خطوات فيلدمان الأربعة في الخبرة الجمالية والتذوق الجمالي التي ذكرت في دراسات (Al-Dhuaihi، 2004؛ و Sparshott, 2019).

نتائج الإجابة على السؤال الرابع: ما مدى تحقق مبادئ فلسفة جون ديوي في الخبرة الجمالية في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز؟

حدد جون ديوي معايير الخبرة الجمالية بالمبادئ الأربعة التالية التي يختصرها الباحث هنا بتصرف من دراسة (Giduri، 2010، الصفحات 112 - 114) وهي على النحو التالي:

1. مبدأ التحول في الخبرة الجمالية: الخبرة التي تنسجم مع حياة الإنسان ليست نهائية، وإنما كل خبرة جمالية جديدة يكتسبها الإنسان من محيطه يفترض أن تُعدل الخبرات السابقة لها.
2. مبدأ الاستمرار أو تواصل الخبرة الجمالية: الخبرة الجمالية لا تقف ولا تنتهي مادام الإنسان في تفاعل مستمر مع بيئته، بل أن مبدأ استمرار الخبرة الجمالية أو تواصلها يتضمن المبدأ السابق الذي يؤكد تحولها وتطورها، إذ يعني أن الخبرة الحاضرة تأخذ من الخبرة الماضية وتستفيد منها، وتشترك معها في عوامل مختلفة، كما أنها تؤثر على الخبرة اللاحقة لتتجه بها إلى مستوى أفضل.
3. مبدأ تكامل الخبرة الجمالية: يقصد بمبدأ تكامل الخبرة الجمالية هنا أن الخبرة تتطلب استجابة متكاملة من المتعلم، أي معايشة المتعلم للخبرة من جوانبه كافة (الحسية والجسمية والعقلية

والنفسية...)، وذلك لأن الخبرة في حقيقة أمرها تتضمن كل الجوانب الإنسانية مجتمعة، ولابد أن يمر بها الإنسان في ممارسة الخبرة حتى يتحقق الهدف المنشود منها.

4. مبدأ التفاعل في الخبرة الجمالية: لا تقتصر الخبرة الجمالية على المعايير سابقة الذكر فقط، وإنما هناك وجه آخر للموضوع، فالخبرة الجمالية لا تحدث في داخل الشخص فحسب، بل تعمل في سلوكه الذي يؤثر في اتجاهاته وأحاسيسه ومشاعره.

وبتطبيق تلك المبادئ على قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز، نجد أن المبدأ الأول المتعلق بالتحول في الخبرة الجمالية متحقق في قول النسوة عن يوسف عليه السلام {مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ} حيث قمن بمقارنة جمال يوسف عليه السلام التي رأينها في خبرتهن الجمالية الجديدة مع خبراتهن الجمالية السابقة، وبالتالي لم يجدن لجماله شبيه، وبالتالي، قمن بتعديل خبراتهن السابقة بإضافة خبرة جديدة تتضمن رؤيتهن لجمال رجل ليس كجمال سائر البشر ولا يمكن أن يكون إلا ملك من الملائكة كناية عن حسنه وجماله. كما أن المبدأ الثاني الخاص باستمرار أو تواصل الخبرة الجمالية متحقق أيضا في تلك الآية الكريمة حيث أن خبرة النسوة الجمالية الحاضرة والمتمثلة في جمال يوسف عليه السلام أخذت من خبرتهن الماضية من خلال المقارنة وحدث تواصل واستمرار لخبراتهن الماضية مع الجديدة، وهو ما يتوافق مع ما جاء به Hisham (2020).

أما بالنسبة لمبدأ تكامل الخبرة الجمالية، ومبدأ التفاعل في الخبرة الجمالية؛ فهما متحققان في الآية الكريمة{فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ}. فرؤية النسوة ليوسف عليه السلام أدت إلى معايشتهن للخبرة الجمالية الجديدة معايشة كاملة بتعظيمه بحواسهن وعقلهن ونفسياتهن وأجسادهن حين قطعن أيديهن ولم يشعرن بالألم من وراء ذلك، وقمن بمقارنة جماله بما يملكنه من خبرات سابقة عن جمال البشر وأنه لا يمكن أن يكون إلا ملك كريم. فالخبرة الجمالية لم تحدث في داخل النسوة فحسب، بل عملت في سلوكهن الذي أثر في اتجاهاتهن وأحاسيسهن ومشاعرهن كما أسلفت، وهو ما يتوافق مع Hisham (2020)؛ وMatar (1998).

الخلاصة:

أكدت الدراسة الحالية النتائج التالية:

1. فلسفة الجمال والتذوق الجمالي في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز جاءت مطابقة للحالة الثالثة من الحالات التي تحدثت عنها أدبيات الدراسة حول الطرق التي ذكر فيها الجمال في القرآن الكريم والمتمثلة في ذكر الجمال من خلال وصف ما يتركه من أثر في نفوس المتذوقين.
2. ثبوت الإعجاز البلاغي في القرآن الكريم في إيجاز المعاني من أقوال العديد من فلاسفة الغرب القدماء منهم والمحدثين حول فلسفة الجمال والتذوق الجمالي التي تحدثت عنها الكتب والمؤلفات، في الأربع آيات الكريمات (30-34) فقط من سورة يوسف عليه السلام.
3. من الناحية الزمنية، يظهر أيضا أن أقوال الفلاسفة القدماء والمحدثين حول فلسفة الجمال والتذوق الجمالي التي بدأ بظهورهم في التاريخ منذ عام 570 قبل الميلاد وحتى عام 1860 ميلادية،

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

قد أوجزها القرآن الكريم في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز والتي وقعت أحداثها في حوالي عام 1715 قبل الميلاد، أي ما يقارب 1200 سنة كفارق زمني بين أحداث القصة، وظهور مفاهيم الفلاسفة الفيثاغوريين.

4. على الرغم من اختلاف مفاهيم الجمال بين الفلاسفة اليونانيين القدماء: الفيثاغوريين، وسقراط، وأفلاطون، وأرسطو؛ إلا أن جميعها قد تحققت في الآيات (30-34) من قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز.
5. على الرغم من اختلاف مفاهيم الجمال بين الفلاسفة المحدثين كرينيه ديكارت، ودنيس ديدرو، وإيمانويل كانط، وهيجل، وشوبنهاور؛ إلا أن جميعها قد تحققت في الآيات (30-34) من قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز.
6. تحقق مبادئ فلسفة جون ديوي الأربعة في الخبرة الجمالية في قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز.
7. جمال يوسف عليه السلام تخطى مراحل وخطوات الحكم الجمالي الأربعة: الوصف، والتحليل، والتفسير، والتقييم التي وضعها فيلدمان (Al-Dhuaihi، 2004)، فجماله ماهو إلا معجزة إلهية لا يمكن وصفها وتحليلها وتفسيرها.

التوصيات:

في ضوء نتائج الدراسة، يوصي الباحث:

1. معلمي التربية الفنية بمحاولة ربط مفاهيم فلسفة الجمال والتذوق الجمالي بالقصص القرآنية عند تدريسهم لعلم الجمال في مراحل التعليم العام. وبإمكانهم استخدام قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز كوسيلة مناسبة لتدريس مفاهيم علم الجمال في مراحل التعليم العام.
2. أعضاء هيئة التدريس بأقسام الفنون والتربية الفنية بالجامعات بإدراج فلسفة الجمال والتذوق الجمالي بقصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز في المحتوى العلمي لمقررات التذوق والنقد الفني ومقررات علم الجمال التي تدرس في التعليم العالي.

المقترحات:

يقترح الباحث عمل التالي:

1. إجراء دراسة مماثلة للدراسة الحالية ولكن تنصب حول مقارنة مفاهيم الجمال في السنة النبوية الشريفة مع أقوال الفلاسفة الغربيين سواء القدماء منهم أو المحدثين.
2. إجراء دراسة علمية تقارن بين مصطلح الجمال ومرادفاته ودلالاتها في اللغة العربية الفصحى، مع نظيراتها في اللغة الإنجليزية لمعرفة هل هناك فرق في المعاني بين اللغتين حول مصطلح الجمال ومرادفاته أم لا.

References:

The Holy Quran.

Ahmed, Ezzat. (2013). *Beauty and Aesthetics*. Oman: Khudos and Ishraqat Publishing.

Al-Aqrah, Yasser. (2019). *The rhetorical brief in the story of the Prophet Joseph*. Retrieve from the site: https://quran-m.com/%D8%A7%D9%84%D8%A5%D9%8A%D8%AC%D8%A7%D8

Abdul Rahman, Aida. (2017). Kant's Theory of Knowledge. *Yearbook of the Fundamentals of Religion 30* (30, Part 2), 741-810.

Abdul Salam, Ali. (2019). *Rhetorical miracles in the story of Yusuf, peace be upon him*. Retrieve from the website: https://www.quranicthought.com/ar/books/

Agha, Mustafa; And Gameel, Heymen. (2019). *For aesthetics and aesthetic experience*. Journal of Bingol University College of Theology (12). Pp. 189-210.

Al-Dhuaihi, Muhammad. (2004). The art education theory based on art as a study material and its potential for application in the orbits of the Kingdom of Saudi Arabia. *Journal of Educational Sciences and Islamic Studies (2)*, pp. 963-998.

Al-Ghoribi, Abdul-Rahman. (2019). Perfection in what God described in the Qur'an as beauty, a comparative exegesis. Jo*urnal of the College of Islamic and Arab Studies for Girls in Kafr El-Sheikh 3* (3), p. 63-104.

Al-Mahs, Abdel-Gawad. (2005). *Beauty in the Holy Quran: its concept and its fields*. Cairo: Arabic Books.

Al-Mubarakfori, Safi Al Din. (2008). *The enlightening lamp in refining the interpretation of Ibn Kathir*. Riyadh: Dar Al-Salam for Publishing and Distribution.

Al-Nadwi, Muhammad. (2005). *The valuable interpretation of Imam Ibn al-Qayyim*. Beirut: House of Scientific Books.

Al-Atawi, Aweed. (2010). *The aesthetics of the Quranic systems in the story of Marawda in Surat Yusuf.* Riyadh: Reflect.

Al-Sayyed, Izzat. (2008). *Introduction to aesthetics*. Lattakia: Tishreen University.

Al-Shaarawi, Muhammad. (2012). Al-Shaarawi interpretation. Cairo: Akhbar Al-Youm.

Al-Zahid, Mustafa. (2016). *From philosophy of beauty to aesthetics*. A general introduction to aesthetics. Retrieved from site: https://aawsat.com/home/article/

Al-Zuhairi, Tawhid. (2016). *Beauty is in the Holy Quran*. Cairo: Publishing House.

Giduri, Saber. (2010). Aesthetic experience and its educational dimensions in John Dewey's philosophy. *Damascus University Journal 26 (3)*, 91-134.

Hisham, Reem. (2020). *Beauty concepts and aesthetics of the philosophers*. Retrieve from the website: https://kayf.co/%D9%85%D9%81%D8%A7%D9%87%D9%8A%D9%85-

Hegel, Frederick. (2010). *Lectures on Fine Art: Aesthetics and Philosophy of Art*. Cairo: Dar Al-Kalima Library.

Hassoumi, the guardian of God; And Puhr, Zahra; Lineage, Ali; And eat, Mehrnaz. (2019). Analysis of the story of Yusuf, peace be upon him, on the basis of theories of novel science (narrations). *Kufa Literature Magazine 2* (41).

Hajjaj, Ibrahim. (2020, January 26). *Beauty among modern-day philosophers (3)*. (Video). The YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=6dXV44Q5XUw

Hajjaj, Ibrahim. (2020, January 28). *Aesthetics (2) Beauty of Greek philosophers*. (Video). The YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=bNF9CFdNsms

Matar, Amerah. (1998). *Beauty Philosophy: its flags and doctrines*. Cairo: Qabaa House for Printing, Publishing and Distribution.

Karam, Youssef. (2020). *A History of Modern Philosophy*. Lebanon: Dar Al-Qalam for printing, publishing and distribution

Maddalena, M. (2020). *Aesthetics*. Switzerland: Springer Nature.

Muhammad, Purina. (2012). *Aesthetic and Artistic by Hegel: An Analytical Historical Study*. Unpublished Master Thesis, Faculty of Social Sciences, University of Oran, Algeria.

Muhammad, Dalal; & Imran, Fatima. (2019, July 25-26). *Aesthetic experience and its relationship to the development of artistic taste among students of the Design Department at the Faculty of Fine Arts*. A fateful discussion of the tenth international scientific conference, Turkey, Istanbul (pp. 2696-2720). Arab Conferences Network.

Muhammed, Mansour; & Askar, Alaa. (2009). Aesthetic taste and its effect on providing students with aesthetic values. *Journal of Historical and Cultural Studies 1 (3), pp. 116-130.*

Obaid, Muhammad. (1423). *The story of Yusuf, peace be upon him, in the Noble Qur'an: a literary study*. Riyadh: Obeikan Library.

Owaida, full. (1993). *Descartes - a pioneer of philosophy in the modern era - part - 25*. Beirut: House of Scientific Books.

Saghery, Abdul Azim. (2012). Aesthetics: A vision in the Quranic foundation. *Journal of the Nation Book, 32* (151).

Samer, ruqyah. (2017). *Short story writing rules*. Retrieve from the site: https://www.almrsal.com/post/506805

Santiana, George. (2011). *Sense of Beauty: Planning a Theory of Aesthetics*. Cairo: The National Center for Translation.

Scruton, Roger. (2014). *Beauty*. Cairo: The National Center for Translation.

Shalahi, Faleh. (2019). From aesthetic reception to persuasive reception, Surat Yusuf Anmunga. Lark *Journal of Philosophy, Linguistics and Social Sciences, 3* (34), 1-5.

Sparshott, F. (2019). *The Structure of Aesthetics*. Toronto: University of Toronto Press.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/241-260

The Philosophy of Beauty and Aesthetic Tasting in the Story of Yusuf, peace be upon him, with the Al-Azeez's Wife in light of the sayings of Ancient Philosophers and Modernists

Nezar Abdulhafeez[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020

Date of receipt: 23/7/2020…....Date of acceptance: 23/8/2020…....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract:

This study aimed to review the aesthetic philosophy in the story of Yusuf, peace be upon him, with the Al-Azeez's wife, using the comparative and content analytical approaches. The study sample was determined in the verses (30-34) of the Holy Quran. The study found that the beauty of Yusuf, peace be upon him, went beyond the four stages and steps of the aesthetic judgment that Feldman set, in which Yusuf's beauty is nothing but a divine miracle that cannot be described, analyzed, and interpreted. Also despite the various concepts of beauty dealt with by ancient Greek philosophers such as the Pythagoreans, Socrates, Plato and Aristotle; and modern philosophers such as Descartes, Diderot, Kant, Hegel, and Schopenhauer are embodied in the story. The results also showed the fulfillment of the four principles of John Dewey's philosophy of aesthetic experience in the story of Yusuf, peace be upon him, with Al-Azeez wife.

Key Words: sayings, beauty, aesthetic, Yusuf

[1] **Associate Professor of Art Education College of Education, Taibah University, Dr.nezar2018@gmail.com.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/261-270

ظهورو افول نظرية تناصف الدماغ: مراجعة تاريخية لتطور نظرية تفسير النشاط الفني الإنساني

بدر محمد المعمري[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/7/21 , تاريخ قبول النشر 2020/9/3 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص:

من منتصف السبعينيات تقريباً أصبحت نظرية انصاف الدماغ نظرية حاضرة في أروقة كليات الفنون والتربية الفنية كجزء لا يتجزأ مع عملية تفسير للأبداع بيولوجياً. ألا أن هذه النظرية – والتي ظهرت في مراحل مبكرة تعود الى الاربعينيات من القرن العشرين- مرت على تغيرات جذرية شملت مفاهيم متعددة، وهذه المفاهيم انعكست على واقع عملية تدريس الفنون وصولاً الى تفسير الاعمال الفنية. في سبيل نشر الوعي بالتغيرات المتسارعة في مجالات تدريس الفنون، تأتي هذه الورقة البحثية كمراجعة للنظرية وعلاقتها بتدريس الفنون منذ نشأتها في الاربعينيات الى أفولها عبر أبحاث معملية متقدمة عام 2013 وما بعده.

الكلمات المفتاحية: نظرية تناصف الدماغ، تدريس الفنون، الفن التشكيلي

1- المقدمة: تأسيس علم النفس الفسيولوجي وجراحة الاعصاب للنظرية

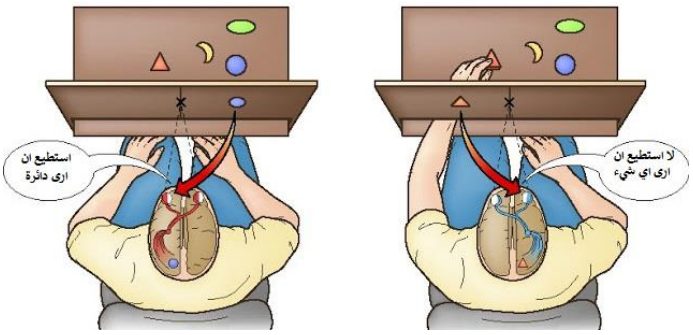
بعد عمليات اجراها على مجموعة من الحيوانات في المختبر وذلك بقطع اعصابها بحجة تعطيل أحد انصاف أدمغتها، قدم عالم النفس الأمريكي روجر والكوت سبيري (Roger Wolcott Sperry) نظريته الأشهر التي تقتضي بتقسيم دماغ الانسان الى أيسر وأيمن يعمل كل منها بوظائف مختلفة عن الآخر (Sperry ، 1961). وفي حقيقة الأمر لم تكن تجارب سيبري – التي نال على أثرها جائزة نوبل عام 1981– جديدة تماماً، فقد استندت على نظريات وتجارب تعود الى القرن التاسع عشر فحواها أن الجانب الأيسر من الدماغ كان مركزاً لـ "اللغة"(أرشيف نوبل، 2003).

لقد قدم روجر سيبري النظرية الى العالم مدعومة بتجاربه المختبرية التي طبقها على القطط والقردة كما ظهر في منشورة الشهير (Cerebral Organization and Behaviour) الذي نشرة بمجلة (Science) الامريكية. ألا انه وبالرغم من الوضوح وبساطة اللغة العلمية في المنشور الذي

[1] جامعة السلطان قابوس, bmamari@squ.edu.om.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تميزت بـه مرحلـة الخمسـينيات والسـتينيات مـن القـرن العشـرين، كمـا نـراه نحـن اليـوم، فـأن كثيراً مـن الغمـوض في النظريـة تـم الكشـف عنـه مـن خـلال الأبحـاث والتجـارب المعمليـة التي جـاءت مـع تطـور التكنلوجيـا والأدوات البحثيـة التجريبيـة صـعوداً مـن مرحلـة التسـعينيات الى العصـر الحـديث مـن الالفيـة الجديـدة. وعلـى رأس هـذه الاعمـال البحثيـة الرصـينة جـاء عمـل ميشـيل أس جازنجـا (Michael S. Gazzaniga) عبر منشـورة الموسـوم (Principles of human brain organization derived from split-brain studies) ليقـدم توضـيحات حـول عمـل انصـاف الـدماغ البشـري ووظائفهـا بواسـطة التجـارب المعمليـة (شـكل 1) والتي تعـدت المجـالات الطبيـة والنفسـية الى بـاقي مجـالات العلـوم الأخـرى (Gazzaniga ، 1995). وتـأتي الأهميـة القصـوى لهـذا العمـل في شـموليته وتتبعـه التـاريخي لتطـور نظريـة أنصـاف الـدماغ في مجـالات الطـب وعلـم الـنفس منـذ التجـارب التي قـام بهـا كـلا مـن مـايرز وسـبيري (Myers and Sperry) عـام 1958 الى مرحلـة التسـعينيات عنـدما نشـرت مراجعـة جازنجـا (Gazzaniga ، 1995). وهـو تطـور في واقـع الحـال كـان مرهونـاً بتطـور التكنلوجيـا وخصوصـاً فيمـا يخـص اشـعة (MRI) التي تطـورت تطـوراً ملحوظـاً خـلال عـدة عقـود وانعكـس تطورهـا على النظريـة جملـة وتفصـيلاً. فمنـذ ظهـور النمـوذج الأول لجهـاز اشـعة (MRI) مـن جامعـة أبـردين بسـكوتلاند (المملكـة المتحـدة) عـام 1980 وصـولاً الى الأجهـزة المتطـورة اليـوم، كـان لتطـور إمكانيـات هـذا النـوع مـن الاشـعة أثـراً مباشـراً في تطـوير نظريـة انصـاف الـدماغ وتغيـر مسـاراتها. ألا انـه وفي سـبيل الانصـاف فـأن المراحـل المبكـرة تاريخيـاً مـن النظريـة، وأعني هنـا فتـرة الخمسـينيات والسـتينيات مـن القـرن العشـرين، كـان حقلي الطـب وعلـم الـنفس الفسـيولوجي همـا الأعلى تصـدراً لهـذه النظريـة. خصوصـاً وأن الـدوافع لتبنيهـا وسـبر اغوارهـا كانـت طبيـة ونفسـية بحتـة وهي عـلاج امـراض الصـرع كمـا أشـار لـذلك ميشـيل كـوربيلاز (Michael Corballis) في بحثـه الـذي اسـتعرض مجموعـة كبيـرة مـن تفاصـيل النظريـة (Corballis ، 2014). وبعبـارة أخـرى لـم تكـن حقـول الادب والفـن التشـكيلي واللغـات قـد أعطـت أي اهتمـام للنظريـة في المراحـل المبكـرة للنظريـة، حتى ان الباحـث فيهـا لا يجـد تلـك المصـادر الرصـينة التي يمكـن الاعتـداد بهـا والتي ناقشـت أثـر النظريـة الجديدة والاكتشافات التجريبية المرادفة لها على هذه الحقول.



شكل (1): تجارب سيبري و جازنجا المعملية للكشف على وظائف الدماغ كان اشهرها

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وما لا يمكن نكرانه من قبل دارسي الفنون ان الجهود الطبية التي أدت الى قطع وصلة الالياف (Corpus Collosum) التي تربط جانبي الدماغ رغبة في حل معضلة الصرع المستعصي، كانت السبب الوحيد الذي أدى الى اكتشاف الوظائف المختلفة لجانبي الدماغ الأيسر والأيمن. ففي كتابها (التحليل النفسي والعلم المعرفي: نظرية الشفرة المتعددة) افردت ويلما بوتشي (Wilma Bucci) تنظيراً من خلاله اثبتت انه لولا الحاجة الملحة لحل معضلة الصرع المستعصي لما استطعنا ان نميز بين جانبي الدماغ ووظائفهما (Bucci ، 1997). ألا ان أكثر ما يثير في اطروحتها أن الفص الأيمن (الجانب الأيمن للدماغ) قادر على تنفيذ اضعافاً مضاعفة من العمليات العقلية متجاوزاً ما يستطيع ان يقوم به النصف الأيسر. فعلى سبيل المثال وليس الحصر ذكرت أن الجانب الأيمن قادر على المطابقة بين الاشكال الهندسية، والاستجابة للمثيرات المتحركة، والمطابقة بين شكلين بينهما علاقة (أعطت مثالاً على القفاز والقبعة)، ومطابقة الأقطار للأشكال الهندسية، وهي أمور لا يستطيع الجانب الايسر التعامل معها (Bucci ، 1997). ألا ان جازنجا لم يكن متفائلاً بهذه النظرة التي منحت التفوق والهيمنة للجانب الأيمن للدماغ على الجانب الايسر، داعماً اعتراضه بتجارب معملية قارنت بين الجانبين لنفس المهام وقد قدم عدة ادلة فندت تفوق الجانب الأيمن للدماغ (Gazzaniga ، 1995). وهكذا، وحسب ما توفر من مراجع، انتهت حقبة التسعينيات بوضع النظرية الخاصة بتقسيم الدماغ كـ(دليل ارشادي) في مجالات الطب علم النفس، وكان الباحثين ينظرون إليها كحقائق غير قابلة للنقض.

2- الفن التشكيلي يتبنى النظرية:

اشار الفنان روبيرت بيبريل (Robert Pepperell) الى أن حالة أي فنان متمرس في الفن لدية قدرات عالية الا انها لا يمكن ان تتجاوز قدرة الدماغ البيولوجية، وقد ضرب مثلا لذلك ببقرة ديلنباش (Dallenbach) عام 1951 (شكل 2) والتي اعتبرت أحد اهم الأمثلة المتداولة في حقل الفن وعلم الاعصاب لتفسير قدرة الدماغ على التقاط فكرة الصورة البصرية من الوهلة الأولى (Pepperell ، 2011). حيث يرى بيبريل ان كثيراً من البصريين ومنهم الفنانين قد يفشلون في الوهلة الأولى في معرفة مكون الصورة، ولكن بمجرد معرفتها يصبح من الصعب للدماغ العودة لمرحلة ما قبل معرفتها. لقد سمى بيبريل في بحثه هذه الظاهرة بـ" الرؤية البصرية اللانهائية" (Visual Indeterminacy) وقد أردف موضحاً إياها بمثال آخر أكثر شهرة طرحاه كلا من هيمفري و رودش (Humphreys and Riddoch) عام 1987 عندما تحدثا عن حالة الفنان جون الذي بعد أصابته بجلطة دماغية وبالرغم انه فقد القدرة على معرفة الأشياء اليومية والوجوه التي تحيط به (visual Agnosia) الا انه احتفظ بقدرته على رسم الأشياء ونقلها دون معرفتها او معرفة الهدف من وجودها (مثال بومة جون).

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

شكل (2): بقرة ديلنباش ، 1951

بتقدم التكنلوجيا وسهولة الوصول اليها وخصوصاً أجهزة الاشعة الطبية المتقدمة، ظهرت الدراسات التي اعتمدت على البيانات الكمية في تحليل علاقة الجانب الايسر من الدماغ بالأبداع الفني. وقد كان سابقاً من النادر ان يذهب الباحثون في مجال الفنون الى الاعتماد على المعلومات الكمية. ومن الأمثلة على ذلك الدراسة التي قامت بها بانيكا برومبرجر (Bianca Bromberger) ورفاقها حول قدرة الانسان على التقييم الفني الجمالي إذا ما كان مصاباً في الجانب الأيسر من دماغه (يقصد بها الإصابات جراء الحوادث وليس العيوب الخلقية في الجانب الايسر من الدماغ). في هذه الدراسة ذهب الباحثون الى الأسلوب الكمي في تحليل قابلية المصابين في الجانب الأيسر من ادمغتهم على إدراك وتقييم العمل الفني. أستخدم الباحثون أداة تقييم الصفات الفنية ((AAA) Assessment of Art Attributes) التي ابتكرها شاترجي (Chatterjee) ورفاقه. اختتم الباحثون دراستهم بنتيجة ان المصاب بضرر في الجانب الايسر من الدماغ يفقد قدرته على اصدار أحكام على عدة سمات فنية منها دقة الرسم ونقل الصور (Depictive Accuracy)، وجودة ضربات الفرشاة (Stroke quality)، وفهم التجريد (Abstractness) في اللوحات الفنية (Bromberger، 2011). كما ان دراستهم خرجت بما يفيد انه إذا كانت الإصابة في القشرة الصدغية الامامية من الدماغ فأن احكام المصاب حول التجريد في الشكل الفني، وفهم الرمزية (Symbolism) فيه تكاد تكون منحرفة (غير دقيقة). وإذا كانت الإصابة في فص الجبهة السفلي فأن حكم المصاب فنياً يصبح مفقوداً فيما يتعلق بالعمق (Depth) في العمل الفني (Bromberger، 2011).

لم تكن فقط دراسة برومبرجر التي عالجت موضوع الادمغة وعلاقتها بالتذوق الفني بأدوات كمية، حيث ان هولي برجز (Holly Bridge) ورفاقه قدموا بحثاً تجريبياً لسبر هذا النوع من

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الأبحاث. ففي هذه الدراسة قاس الباحثون قدرة دماغ المتذوق على الاستجابة عند مشاهدة الأعمال الفنية الاصلية وقريناتها المقلدة، حيث اختبر الباحثون أدمغة المشاركون في البحث في هذا النوع من الاختبارات الفنية. لقد تم أستخدام لوحات رامبرانت وتم تعيين ردود أفعال ادمغة المشاركين وقد رصدت النتائج باستخدام اشعات (MRI) وكانت النتائج قد اثبت ان دماغ الانسان لدية آلية للتفنيد حيث ان الجانب الأيمن للدماغ انتبه للقطع المقلدة كما ظهر من خلال نتائج البحث المنشورة (Bridge ، 2011).

بالرغم من أن معظم الأبحاث التي قدرت القيمة الفعلية لنظرية انصاف الدماغ كانت قد أجريت على المرضى بعد اصابتهم الا أن تلك الأبحاث لم يكن أثرها يتوقف على المرضى وانما تعدى ذلك الى الاصحاء. حيث إن دراسات المقارنة بين حالة الفنان قبل وبعد الإصابة بالاعتماد على إنتاجه القديم ما قبل الإصابة أصبح أكثر جذباً للبحاثين. ومن الأمثلة على هذا النوع من الأبحاث، فقد اجرى الباحث اولف بلانك (Olaf Blanke) بحثاً فنياً بحتاً على الفنانين المصابين بأضرار بصرية مكانية والتي تسمى علمياً (visuo-spatial HN) ووجد من خلال البحث ان لا يمكن الفصل بين الجسم البيولوجي للدماغ والادراك الفني الجمالي حيث رصد الباحث تغير الألوان لدى الفنانين الذين اختبر اعمالهما تغيراً جذرياً وكانت لوحاتهم ما قبل الإصابة تختلف تماماً في الحس والاتجاه اللوني عن لوحاتهما ما بعد الإصابة وخصوصاً اذا كانت الإصابة في الجزء الأيمن من الدماغ (Blanke ، 2011).

بدأت الأبحاث تتجه نحو الفنون بصفة أكبر عن علم الاعصاب (الجانب البيولوجي)، وبعبارة أخرى أصبح لدينا ابحاثاً أكثر عمقاً حول أثر علم الاعصاب على الفن بحيث ان دور علم الاعصاب هو الثانوي لتبيان جانب من جوانب الفنون التشكيلية. ولنذكر مثلا لذلك دراسة بعنوان "ما الذي يستطيع ان يخبرنا به الدماغ عن الفن التجريدي؟"، قدمت من خلالها فيرد افيف (Vered Aviv) رؤية حول آلية تعامل الدماغ مع الفن التشكيلي عبر تحليل الفروق ما بين تعامل الدماغ مع الفن التجريدي والفن الواقعي. حسب بحثها فان السبب الوجيه لاتفاق المتذوقين على جودة وجاذبية عملاً فنياً تجريدياً يعود الى فرضية مفادها بأن الدماغ يحصل على حرية أوسع عند تذوق او انشاء عمل فني تجريدي بالمقارنة مع تعامله مع الواقعية الحقيقية ممارسة وتذوقاً (Aviv ، 2014). فسرت الباحثة هذه الظاهرة بأن الدماغ عند تعامله مع ما هو واقعي محسوس منقول من الحياة (مشهد طبيعي، حيوان، نبات... الخ) يبقى مقيداً خاضعاً لمعطيات ذلك الشكل. الا انه في المقابل يشعر بحرية أكبر عن تعامله مع ما هو تجريدي فلا يذهب الى التركيز على التفاصيل الاصلية للشكل ويستبدل ذلك بنظرة كلية لهيئة العمل الفني دون الحاجة لسبر التفاصيل كما هو حال الاعمال الفنية الواقعية مهما تنوعت مدارسها (Aviv ، 2014). دعني أفسر رأي افيف بمقارنة أي عمل لجاكسون بولوك (شكل 3) واقارنة بأي عمل جان لويس دافيد. أن المشاهد والمتذوق لعمل بولوك بوقوفه امام اللوحة، سينشغل دماغه

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بحرية كبيرة تجاه العمل الفني، لن يحاسب الفنان على الاطوال والعمق، والدرجة اللونية والموضوع وغيرها بنفس حجم المسائلة التي سيوجهها دماغه عن الوقوف امام أي عمل لدافيد. هكذا فسرت افيف آلية عمل الدماغ مع الفن التجريدي وهي، وحسب نظرتها، نفس الآلية التي نفسر بها اعجابنا بأشكال هندسية معمارية متوافقين على تقديرها مهما اختلفنا او اختلفت خلفياتنا الثقافية (الاهرام، برج ايفل، وغيرها).

شكل (3): لوحة (التقارب)، جاكسون بولوك (1952).

3- بحث جامعة يوتاه عام 2013: لا لهيمنة نصف الدماغ

من خلال عمل علمي جاد استغرق عامين، قدمت جامعة يوتاه عام 2013 بحثاً تجريبياً باستخدام الاشعة المقطعية عالية الجودة (MRI) لـ 1011 مشارك تتراوح أعمارهم ما بين (السابعة) و(التاسعة والعشرين) عاماً. لقد تمت عملية الكشف بدقة متناهية فرداً فرداً من العينة المذكورة وذلك من خلال اختبار وظائف ادمغة المشاركين لكل اتجاه على حدة. النتيجة التي خلصت اليها هذه الدراسة كانت صادمة للمدافعين عن نظرية انصاف الدماغ حيث نسف هذا البحث فكرة السيطرة لجزء من الدماغ على الآخر وبالتالي بشرت بفكرة الدماغ المتناصف عضوياً والمتكامل اداءً وتفاعلاً. لقد قال الباحث الرئيسي للمشروع جيف اندرسون (Jeff Anderson) متحدثاً بعد نشر البحث في مجلة بلس ون (Plos One):" لا شك أن عمل بعض وظائف الدماغ تحدث في جانب من جوانب المخ دون الآخر، فلا نستطيع انكار ذلك، فاللغة تحدث في جانب الدماغ الأيسر، والأدراك في جانب المخ الأيمن، لكن في الحقيقة أن الدماغ ليس متناصفاً وظيفياً كما يعتقد الناس، هذه خرافة، فبعض جوانب اللغة مثلاً مثل الترتيل والتجويد واصوات النبرة الصوتية تحدث في الجانب الأيمن". هذه الدراسة لم تفند فقط سيطرة أحد

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

جانبي الدماغ على الآخر، وانما ذهبت الى تأكيد عدم قدرة عمل الشعيرات العصبية لجانب من الدماغ باستقلالية عن الآخر.

من الناحية الإجرائية قام الباحثون بعمل مسح اشعة للمشاركين بواقع من 5 الى 10 دقائق لكل مشارك لضمان عملية تصوير عالية الجودة. كما تعودنا في الأبحاث المعملية التجريبية التي ناقشت موضوع انصاف الدماغ عادة ما يتم تقسيم الدماغ الى نصفية فقط، ولكن في هذا البحث تم تقسيم الدماغ الى أجزاء (مناطق) صغيرة جداً بلغت 7000 منطقة لدراسة ومقارنة ردود فعل الدماغ مع المدخلات. ان بحث جامعة يوتاه الذي تم عام 2013 كان آخر الأبحاث الرصينة التي اعتمدت على شريحة تجريبية عالية نسبياً مما يدفع الى الاقتناع مؤقتاً – على الأقل – بنتائجها.

4- كيف يجب ان نقرأ النظرية اليوم في إطارتدريس الفنون:

من خلال ما تقدم فأن الباحثون ومن خلال دراساتهم التجريبية بواسطة التطور التكنلوجي لأشعة (MRI) أثبتوا بالفعل أن نظرية النصف الأيمن والأيسر من الدماغ لا يمكن الاعتداد بها لتفسير وظائف الدماغ والتفريق بين البشر في الميول والمهارات برغم انها ما زالت تحظى بشعبية كبيرة بين الباحثين في مؤسسات تعليم الفنون بأنواعها. وهنا استعير نصاً قول مارك رنكو (2011):"لماذا أطلق على النصف الأيمن من الدماغ النصف الخلاق؟ ربما كان ذلك بسبب الافتراض الذي يرى أن الابداع غالباً لا يكون منطقياً في الغالب، او على الأقل ليس طبيعياً في منطقه، ذلك لان المنطق التقليدي (او ما يسمى معالجة المقدمات) كان قد خصص للنصف الأيسر، وترك المنطق الإبداعي للنصف الأيمن (أو النصف غير المهيمن). وقد يعزى ذلك ايضاً الى المعالجة الكلية التي يقوم بها النصف الأيمن ولها دور واضح في كثير من الفنون (كالفنون المرئية). ومع ذلك فالحاجة الى دماغ متعاون بين نصفية امر واضح وجلي حتى في الفنون المرئية" (Runco، 2011، صـ72).

ولكن السؤال المطروح، الى أي مدى يصبح سقوط نظرية "هيمنة نصف الدماغ الأيمن او الايسر" ذو أثر على عملية تدريس الفنون؟ أن الإجابة على هذا السؤال تدفع بنا الى استحضار طبيعة تدريس الفنون وطبيعة المتلقي (الدارس) في هذا النوع من المؤسسات التعليمية. النظرية التي تدور في بعض مؤسسات تدريس الفنون تقوم على أساس أن الجانب الأيمن للدماغ مسؤول عن بناء الكليات وعلية يمكن ان يوصف بانة تركيبي بسبب ميله الى معالجة المعلومات بشكل متزامن. تتم هذه العملية من خلال البحث عن انماط والتعرف على العلاقات بين الأجزاء المتناثرة الموزعة ولذلك تظهر فاعليته في الممارسات ذات الطبيعة البصرية كالرسم وباقي اشكال الفن المختلفة. ولذلك هذا ما يفسر نمط العشوائية لدى المتعلم الذي يفضل التعلم الكلي على الجزئي ويحبون الصور والرسم والمخططات ويفضلون التلقائية ويعتمدون على الخبرة الخارجية في انتاج المعرفة. دعنا نفترض أن النظرية صحيحة وأن هناك هيمنة لجانب من الدماغ على

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الجانب الآخر، عندها سيصبح مدرس الفنون يعاني من القيود الكفيلة بجعل مهمته أكثر صعوبة. تخيل لو هناك عملية تعليمية تخص انتاج الفنون البصرية، وكانت هذه العملية مرتبطة بـ (اللغة)، وكما هو معلوم من خلال نظرية انصاف الدماغ بأن اللغة تسكن في الجانب الايسر من الدماغ البشري فأن حجم المسؤولية والتوقع لتعلم الدارس قد تكون منخفضة تماماً، واللوم في هذه الحالة لن يقع على المتعلم قطعاً لأن الإشكالية تعود لجذور بيولوجية خلقية خارجة عن إرادة المتعلم. كذلك الأمر لبعض طرق التفكير التي تعتمد على المنطق والتحليل وعلاج المعلومات بشكل تتابعي رياضي يعتمد على الأرقام مثلاً، فأننا لو سلمنا بنظرة الهيمنة للجانب الأيمن من الدماغ لدى الفنان فتصبح حدود العملية الإبداعية عند الحاجة الى المكون الرقمي مفقودة لدية وبالتالي خلق حدود للأبداع لدى متعلم الفنون. من خلال التصورين المذكورين أعلاه، يمكن ان ندرك ان سقوط النظرية وخروجها من حقل العلم وانتهاء حضورها فيما يسمى بـ (الدليل الارشادي) لمجال تدريس الفنون قد صب في صالح العملية التعليمية لهذا المجال.

5- **خاتمة:**

مرت نظرية تقسيم انصاف الدماغ من فترة الاربعينيات صعوداً الى نهاية العقد الثاني من القرن الواحد والعشرين بمراحل تتسم بالمنطقية والاعتماد على التكنلوجيا سواءاً في سبيل تأكيد النظرية او نسفها كما حدث في المختبرات التي استخدمت تكنلوجيا عالية الدقة كأشعة (MRI) عام 2013. وأصبح حري بدارسي الفنون واساتذتهم تبنى فكرة تكامل أجزاء الدماغ في معالجات انتاج الفنون بعيداً عن التفرقة البيولوجية بن المتلقين في مؤسسات دراسة الفنون بأنواعها. وهذا في واقع الأمر يتيح لنا مساحات أرحب لقبول طلاب فنون دون النظر او فحص طبيعة ادمغتهم، وليس هذا فقط بل اننا سنستفيد من ذوي التوجهات العلمية او اللغوية والذين ظهروا من خلال نظرية هيمنة انصاف الدماغ ابعد نوعاً ما عن حقل الفن التشكيلي والابداع البصري.

References:

1- Sperry, R. (1961). Cerebral Organization and Behavior. *Science, 33*(3466), 1749-1757. doi:https://doi.org/10.1126/science.133.3466.1749

2- The Split Brain Experiments. (2003, October 30). Retrieved June 01, 2020, from https://web.archive.org/web/20180528032433/https://www.nobelprize.org/educational/medicine/split-brain/background.html.

3- Gazzaniga, M. S. (1995). Principles of human brain organization derived from split-brain studies. *Neuron, 14*(2), 217-228. doi:10.1016/0896-6273(95)90280-5

4- Corballis, M. C. (2014). Left Brain, Right Brain: Facts and Fantasies. *PLoS Biology, 12*(1). doi:10.1371/journal.pbio.1001767.

5- Bucci, W. (1997). *Psychoanalysis and cognitive science: A multiple code theory*. New York: Guilford Press.

6- Pepperell, R. (2011). Connecting Art and the Brain: An Artist's Perspective on Visual Indeterminacy. *Frontiers in Human Neuroscience, 5*. doi:10.3389/fnhum.2011.00084

7- Bromberger, B., Sternschein, R., Widick, P., Smith, W., & Chatterjee, A. (2011). The Right Hemisphere in Esthetic Perception. *Frontiers in Human Neuroscience, 5*. doi:10.3389/fnhum.2011.00109

8- Huang, M., Bridge, H., Kemp, M. J., & Parker, A. J. (2011). Human Cortical Activity Evoked by the Assignment of Authenticity when Viewing Works of Art. *Frontiers in Human Neuroscience, 5*. doi:10.3389/fnhum.2011.00134

9- Blanke, O., & Pasqualini, I. (2012). The Riddle of Style Changes in the Visual Arts after Interference with the Right Brain. *Frontiers in Human Neuroscience, 5*. doi:10.3389/fnhum.2011.00154

10- Aviv, V. (2014). What does the brain tell us about abstract art? *Frontiers in Human Neuroscience, 8*. doi:10.3389/fnhum.2014.00085.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/261-270

Appearance and Decay of Split-brain Theory to Explain Human Artistic Activity: A Historical Review

Badar Almamari[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 21/7/2020…....Date of acceptance: 3/9/2020…....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract:

Nearly, in the middle of 1970s the split-brain theory became the only theory that explains human creativity used in all fine art and art education schools. In fact, this theory- which appeared for first time in the middle of 1940s – faced many radical changes including its concepts and structures, and these changes affected both teaching art and art criticism. To update people awareness within art field of study, this paper reviews the split-brain theory and its relationship with teaching art from its appearance to its decay in 2013 and after.

Keywords: Split-brain Theory, Teaching Art, fine Art

[1] Sultan Qaboos University, bmamari@squ.edu.om.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/271-282

تأثير كرانبروك على التصميم الجرافيكي

راقي صباح نجم الدين[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/7/30 ، تاريخ قبول النشر 2020/8/31 ، تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص البحث

بدأ البحث التجريبي في مجالات الفن والتصميم في التزايد ونال الأهمية داخل المجتمع الأكاديمي على مدى العقود القليلة الماضية. من ناحية أخرى، لا يزال التصميم الجرافيكي يميل إلى أن يكون موضوعاً قيد البحث بشكل كبير من قبل الباحثين. يمتد البحث العميق في مجال التصميم الجرافيكي إلى ما هو أبعد من التصاميم التي أنتجها المصمم نفسه (خوري ، 2009). ومن أجل تطوير رؤية واضحة، نحتاج إلى الخوض عميقاً في الفئات الفرعية التي يتألف منها مجال التصميم الجرافيكي المتنوع، بما في ذلك التصميم الإيضاحي والتيبوغرافي والتفاعلي والعلامة التجارية وحتى تأثير المعاهد البارزة المرموقة من جميع أنحاء العالم التي أستقطبت الفنانين الناشئين لفترة طويلة (ووكر ، 2017). تم تطوير ورقة البحث هذه بعناية لأغراض مماثلة. وتهدف إلى معالجة تأثير أكاديمية كرانبروك المشهورة عالمياً على التصميم الجرافيكي خلال هذه السنوات. إذ تسعى إلى إزالة الثغرات الموجودة في الأدبيات من خلال التحقيق في تاريخ الأكاديمية ونظرة عامة عليها والتوصل إلى أدلة واستنتاجات حول نجاحاتها وإخفاقاتها على مدار الفترة الزمنية.

الكلمات الرئيسة: كرانبروك، التصميم الجرافيكي، التفكيكية، ما بعد البنيوية

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، raquinajm@yahoo.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/271-282

Impact of Cranbrook on Graphic Design

Raqee Sabah Najmuldeen[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 30/7/2020…....Date of acceptance: 31/8/2020…....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract:

Empirical research in the disciplines of art and design has started to escalate and gather consideration within the academic community over the past few decades. However, still, graphic design tends to be a topic extremely under-researched by scholarly persons. Profound research in the field of graphic design extends far beyond the works produced by the designer himself (Khoury, 2009, p.844). In order to develop a clear insight, one needs to delve deep into the subcategories that the diverse field of graphic design is comprised of, including illustration, typography, interaction design, branding and even the impact of notable, eminent institutes from around the world that have taken the budding artists for quite a long time (Walker, 2017). This research paper has been carefully developed for similar purposes. It aims to address the impact of the world-famous Cranbrook Institute on graphic design over these years. It seeks to remove existing gaps of literature by investigating the history and overview of the institute and come up with evidence and conclusions about its successes and downfalls over the period of time.

***Keywords*: Cranbrook, graphic design, deconstruction, post-structuralism**

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, raquinajm@yahoo.com .

Constructed in the Bloomfield Hills in the 1930s, the Cranbrook Academy of Arts is one of the most renowned art centers in the state of Michigan in the United States. The preliminary ideologies and investments for the mega project were carried out by George G. Booth[1], and the structure was intricately designed by Eliel Saarinen[2], who was formerly a Finnish architect and had the pleasure of running the art academy in its initial stages of incorporation (Camargo, I. P. D., & Velloso, L. M. R., 2012, p. 73). Ever since its advent, the institution has been considered to be a learning center, centrally focusing on the nurture of teaching of nine key fields of art and design. It has produced a plethora of indigenous artists over time, with its exciting opportunities for creativity, research, and newness that it has to offer to its learners and faculty. However, a significant change in the institution's visual and verbal language has been noted, time and again, by critics (Camargo, I. P. D., & Velloso, L. M. R., 2012, p. 73). Researchers have questioned the phenomena of modernism inculcated in the teachings and works of graphic design. The overall ambiance of Cranbrook has been termed as open-minded and informal, and a more considerable amount of accountability has been allowed to the student body, so as to establish and ameliorate their speaking proficiencies (Camargo, I. P. D., & Velloso, L. M. R., 2012, p. 73).

Problem Statement

The underlying problem with research in the field of graphic design is the lack of empirical knowledge on the subject, as well as lack of interpretation of existing works of scholarly writers. The positive and negative aspects of graphic design institutions in the world have often been overlooked in research, making the choice of a suitable institution for pursuing a career a challenging decision. Artists tend to have a knowledge gap about previous successes and failures of institutions like Cranbrook. The field has, not yet, had a high profile

[1] George Gough Booth 1864 – 1949. George Gough Booth was a renowned advocate of the arts, and a great philanthropist, whose crowning achievement was the establishment of today's Cranbrook Educational Community. He was also one of the nation's leading newspapermen in the first half of this century. (Leslie, 2017)

[2] Eliel Saarinen was a Finnish-American architect known for his work with art nouveau buildings in the early years of the 20th century. (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2020)

within art and design research. It is critical to review the impact of Cranbrook on graphic design because its degrees and courses happen to attract talented designers and artists worldwide. It is essential for them to have an unbiased insight into the Cranbrook art institute. The research problem for this paper lies within an in-depth explanation of Cranbrook, its preliminary and contemporary approaches, and critics.

Research Aims and Questions

The research paper has been designed to be able to critically analyze the journey of Cranbrook since its beginning till date, and make attempts to alleviate the literature gaps for the field. There has, undoubtedly, been a lack of research-based on similar concepts and institutions, although there has been a clear upsurge in the choice of graphic designing as a full-time career. This research paper draws attention to the existing literature on the topic by providing an in-depth literature review. It describes the ideologies about Cranbrook already known and discussed and mentions what should further be recognized and researched. A lot of questions about the institute are yet unanswered and untouched. Hence, this paper aims to give way to new vistas of research on Cranbrook institute by answering and investigating the following questions:

1. Why was the Cranbrook attacked by critics?
2. Is graphic design graduate school a hermetically sealed research and development laboratory or a pseudo-professional environment with training wheels?
3. Has Cranbrook influenced the graphic design profession for graduates?
4. Why Cranbrook changed its approaches in 80ths?

Method of Research

The primary method for research in this paper is a profound literature review, which is significant in light of the fact that graphic designing at Cranbrook is a choice considered by many, and requires a strong exploration base. A writing audit reproduces the information accessible in a particular area to help a resulting writing investigation (Walker, 2017). The literature review aims to distinguish the ideas and the scope of research for Cranbrook. The researcher has extensively worked to find and discover related published works and sources that are useful to study for this institute. The subsequent journal articles, reports, and newspaper articles have been thoughtfully sifted dependent on year, uniqueness, content,

relevance to the research topic, and so on. The review of existing literature tries to give a depiction and assessment of the present status of Cranbrook. It has intended to give a concise representation of the investigated sources dependent on broad quests around this theme, demonstrating how the examination covers a report field in both the scholarly community and the designing industry.

Review of Literature

Theory of Deconstruction.

Previously published works have notably commented on Derrida's theory of deconstruction in relation to graphic design institute Cranbrook, which primarily questions on how representation resides in reality (Lupton & Miller, Deconstruction and Graphic Design: History Meets Theory, 1994, p.345). Derrida challenges numerous other aspects, including how the external image of objects gets inside their internal essence. How does the surface get under the skin? There have been striking paradoxes and oppositions found in the culture of the West, attributing to Plato's notion (Lupton, McCoy, & Fella, The academy of deconstructed design, 1991). The rational and knowledgeable attainments and accomplishments of the field of science have outweighed one side of these pairs, indicating one item with the truth and the other with slander.

The concept of deconstruction shows these puzzling antagonisms and disagreements and exhibits clearly how the empty and valued notions reside inside the optimistic and cherished sides (Lupton & Miller, Deconstruction and Graphic Design: History Meets Theory, 1994, p. 347). The idea put forward by Derrida considers writing to be an active, dynamic kind of representation. It is deemed not only to be an incorrect replica, a defective piece of writing, but also as a means to set aside beliefs, words, and dialogues (Camargo, I. P. D., & Velloso, L. M. R., 2012, p. 74). It does so by completely changing the holy dominions of knowledge, spirit, and memory. The systematic arrangement of human consciousness is, indeed, a figment of the writing process, because it chronicles and archives thinking for the cause of upcoming broadcasts and communications.

Deconstruction and Post-structuralism.

The theory of deconstruction, according to existing literature, falls on the broader realm of post-structuralism, which involves a series of eminent figures such as Michel

Foucault, Roland Barthes, and Jean Baudrillard (Lupton, McCoy, & Fella, The academy of deconstructed design, 1991). These scholars and writers have made wondrous attempts to look deeply into a number of modes of representation. Starting from literature and extending to philosophy and photography, and eventually reaching out to the structural designs of US prisons and schools, these have all emerged as mighty technological tools which have entirely played their part in reconstructing and shaping the overall society.

Cranbrook: Criticism.

The works at Cranbrook Academy of Art escalated to great heights of notoriety with the incorporation of post-structuralism and graphic design. The leading figure Katherine McCoy[1] was exposed to critical theory through the fields of performance, photography, and installation art (Lusch, 2019). Amidst the 70s and 80s, graphic designers at Cranbrook institute were immensely directed to loads of literary criticism due to their recent publication regarding Visible Language eon Contemporary French Literary Aesthetics. The graphic designers on the team for the publication of the special issue were headed by Daniel Libeskind[2] (Goldberger, 1984, p.48). The designers had certain kinds of strategic literary theory in a pre-publication seminar. They intended to systematically disintegrate the series of essays by increasing the spaces between lines and words. They also tended to hurl the footnotes into the area that had customarily been kept for the primary content or main body (Camargo, I. P. D., & Velloso, L. M. R., 2012, p. 74). (Fig 1).

[1] Katherine McCoy is a distinguished American graphic designer. Besides, she is a well-reputed educator, who held the co-chair of the graduate Design program for Cranbrook Academy of Art. ("Katherine McCoy")

[2] Daniel Libeskind, Polish American architect known for introducing complex ideas and emotions into his designs. (Zukowsky)

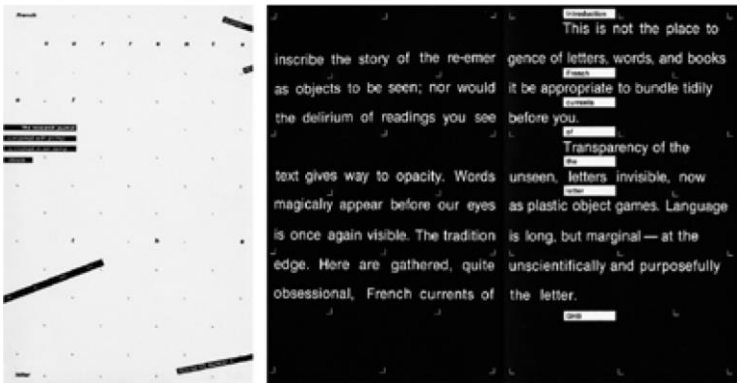


Figure 1. Visible Language, (Vol. 7, No. 3, Summer 1978)

The publication had completely infuriated graphic designers who aimed to complete projects based on the concept of direct communication and problem-solving. It had been a controversial landmark in experimental graphic design. Right after this, the theory of post-structuralist ideas received much recognition because the main idea behind the publication was the literary aesthetic of a post-structuralist movement (Lupton & Miller, Deconstruction and Graphic Design: History Meets Theory, 1994, p. 349). The written content of the scholarly articles has been found scattered and floating in excerpts and smaller pieces. The issue managed to be a center of attention for quite a long period of time, as it had wrongfully undermined the guidelines of syntax and invited immense amounts of anger, fury, and mockery from established graphic designers and artists of that time, who were deeply affected.

Analyses of Scott Zukowski's 'Loaf' poster.

Katherine McCoy's assertion is perhaps simplistic where she is trying draw a line between semantics and syntactics. Syntactics being the formal and conventional reading of components of language or symbolism (in visual language it would be symbolism with formally accepted meaning) and Semantics being the agreed meaning of words and visual language as culturally accepted. While the poster "loaf" (Fig 2) seems to be equating a word with visual objects that represent 'loaf' in unconventional ways, it could easily be argued that the symantic and syntactic aspect merges. On one hand it is none syntactic - violating the rules of association between words and visual representations of a word - conventially, or syntactically, a loaf would refer to bread or someone lying around (in English Language anyway) but on the other hand, there is something equally convential about objects that,

through shape and form, align with a loaf of bread (the shape of the tine and someone lying around (the couch). The semantic element is the cultural collaboration - it is clearly of a cultural origin and location - in India or Iraq or Cambodia - the word for lying around and for bread would be quite different and this poster would be meaningless, complying only with English speaking syntactic visual and verbal rules that are semantically recognisable to anyone familiar with the discourse (so people in other cultures, familiar with cultural behaviours would understand the language and verbal signs simultaneously.

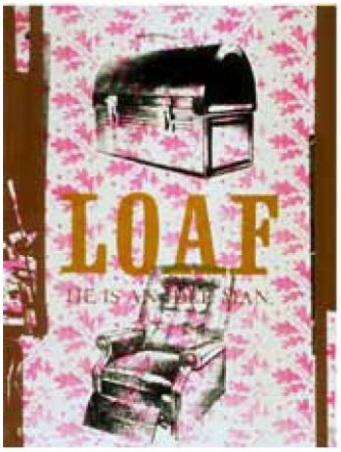


Figure 2. Scott Zukowski's 'Loaf'

Cranbrook: Hermeticism or Pseudo Professionalism?

Cranbrook Academy of Art has been a part of several controversies. Allegations have deemed the institute to be practicing virtues such as formalism, hermeticism, pseudo professionalism, and many others, which are practically meant to undermine and damage the true essence of quintessential modernism as well as the slicker professional mainstream (Earls, 2016). The matter mostly remains unsolved in previous literature, although a good portion of these accusations does possess some foundation. The limited number of primary sources, when examined deeply, tend to provide answers to whether these transgressions are truly objectionable, or whether they merely possess a wide range of graphic design and have a voluminous space for rational and critical self-assessment.

The term 'pseudo professionalism' refers to an individual or an institution being apparently professionally adept, but does not possess the right kind of professionalism required in the field. According to Katherine McCoy and other published writers, Cranbrook

has a commendable autonomous structure that lets the student body and faculty work in flexible conditions (Books, p. 133). They have the opportunity to look deep into all sorts of prospects for development and transformation for themselves in that particular building. It is alleged not to have a structured course outline, hence lacking the formal or professional elements of learning. The institution is not a syllabus-held one. There are mostly unstructured studios. The theory of graphic design, although very minute, is usually aptly incorporated into the learning journey, being carefully inserted into studio experimentation (Goldberger, 1984, p.48). Many people have called Cranbrook as pseudo-professional due to its vision of allowing students to work without restrictions or boundaries (Warren, 2018). More research is, undoubtedly, required on this matter to develop a more explicit viewpoint about Cranbrook's position and teaching and learning methodologies.

Changes in Approaches in the 80s

Research shows how Cranbrook had to transform its vision and approaches as it reached the 1980s (Earls, 2016). This was mainly due to the birth of a division amongst the former and the then present generations. There were groups developed, based on the youthful anti-modernists, and the developed, more cultured modernists. There were problems of conflict experienced in art and design institutes. The older generations were resorting to more straightforward, cleaner design structures, developed on stringent grids (Warren, 2018). On the other hand, the new, ambitious designers were looking forward to a more vibrant style that suggested the contemporary nature. Cranbrook began to serve programs of graduate study having a range of activities that synchronized with both ideologies (Walker, 2017). The study life had been balanced through interdisciplinary opportunities. It worked on the development of a way that promoted change and growth and bolstered legacy and perpetual creative minds.

Cranbrook's Impact on Graphic Design

Reference articles related to the topic and institution indicate how graphic design at Cranbrook still remains an intriguing topic for budding artists, as well as professional designers. The impact of the institutions on the world is tremendous, as it still continues to generate awe, criticism, and bewilderment. It is a unique amalgamation of the post-modern design program and now emblazing with intricately stylized digital fervor. The program is

currently being headed by Eliott Earls. One of the most alluring features that have let Cranbrook have its everlasting impact on the world is its specific pedagogical structure that goes in-sync with its atypical educational curriculum (Earls, 2016). The institution is known not to have any formal classrooms or lectures, no formal assessments, or grading systems, and there is no such concept of teachers and lecturers. However, an interesting aspect is how the graphic designing program mixes with elements of fine arts. Cranbrook has the most excellent examples of transdisciplinary models in pieces of art with its outrageous paintings and bizarre performance works (Goldberger, 1984, p.48). There is enough opportunity given to critically analyze each of the works crucially, depending upon logical reasoning and formal merit indicators.

All and all, Cranbrook Art Academy strives to educate, disrupt, and promote artistic talents in the most unorthodox manner. It can be said that the impact is significant due to its right mix of the notorious art monastery (Camargo, I. P. D., & Velloso, L. M. R., 2012, p. 76).

Findings

An in-depth analysis and review of the pieces of literature assists in drawing conclusions and investigating answers to the research questions posed in the beginning of this research paper. The first question about the reasons for critique on Cranbrook has been answered sufficiently in the light of the controversial publications about visible language and contemporary French Literary Aesthetics. The review indicates how the publication fell entirely outside the syntax of print and graphic design, and received severe backlash. This suggests the importance of following communication and syntax guidelines in graphic design. The question about Cranbrook being hermetically sealed or being pseudo professional could not be answered quite explicitly, owing to the literature gaps on the subject matter. However, the research can infer, based on the current research, that the institute is neither sealed nor professionally incompetent. It rather follows a unique approach of progressing as a learning center by providing vistas of freedom of expression. The institution aims to instill elements of design theory as well as hands-on experience to provide its student body with an artistic learning experience of a lifetime. The approach of learning is not fixed or planned previously. Instead, a large number of courses are usually unplanned as the course is seen to originate from the distinct characters of the students on the team, and how they gel in and bond with

one another, including their teachers. It also follows the approach where the singularity of its structure and building remains intact while learning.

Moreover, the institute was a victim of bad reputation between 1970s and 1980s mainly due to its concept of modernism theories, as described and analyzed in the literature review above. The question Cranbrook's influence on graphic design has been answered using rather positive existing evidence and findings. Those who aspire to pursue graphic designing as a career are enthralled by Cranbrook's unique nature, as come across in existing literature. Lastly, learning and teaching had to be transformed for the institution in the eighties particularly due to the changing mindsets and evolving anti-modernism theories.

Recommendations and Conclusion

Although there is an amount of existing literature and research present with respect to Cranbrook, there is still a lot of scope for further study and analysis in the field of graphic design. It has mainly followed a unique pathway of learning and teaching, contrary to all other art and design institutions in the regions. Further recommendations for the best utilization of this research paper include additional research, having this paper's findings as the baseline. Future research should be carried out using some other methods of research such as surveys, interviews, or focus groups. This quantitative information will be able to fill in the current deficit of details about Cranbrook and its impact. The use of such methods should be aimed at conducting further research about the institution in a more exploratory manner, rather than merely relying on existing ideas. Newer concepts and theories in the field of graphic design can be informed via these methods. Another recommendation for future is to extend the scope and conduct research based on aspirations to work with emerging technologies that encompass the new frameworks for graphic designing such as embedded electronics, 3d printing and projected images. To conclude, it can be said that Cranbrook has always been an impactful place in the world for graphic designing studies. However, there is still a lot of room for further discussion and findings of the subject matter, to assist future researchers and their works.

References

Books, H. (n.d.). Katherine McCoy on Design Education. *Heller Books-Dialogues*, 133-136.

Earls, E. (2016, September 1). *New Studio Practice at Cranbrook*. Retrieved from Print Mag: https://www.printmag.com/post/elliott-earls-new-studio-practice-at-cranbrook

Goldberger, P. (1984). The Cranbrook Vision. *The New York Times Magazine*, 48.

Katherine McCoy. Retrieved from Famous Graphic Designers: https://www.famousgraphicdesigners.org/katherine-mccoy.

Khoury, M. P. (2009). Writing & Research for Graphic Design within Undergraduate Studies. *The Lebanese American University*, 839-846.

Leslie, M. (2017, May 1). *George Gough Booth*. Retrieved from Cranbrook Center for Collections and Research: https://center.cranbrook.edu/discover/people-cranbrook/george-booth.

Lupton, E., & Miller, J. A. (1994). Deconstruction and Graphic Design: History Meets Theory. *Visible Language*, 344-365.

Lupton, E., McCoy, M., & Fella, E. (1991). The academy of deconstructed design. *Eye Magazine*, *1*(3). Retrieved from http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-academy-of-deconstructed-design

Lusch, P. (2019). Too Fast to Live, Too Young to Die: Punk Graphics, 1976–1986. *The Journal of the Design Studies Forum*, 1-5.

Camargo, I. P. D., & Velloso, L. M. R. (2012). Search for meaning: A study on the cranbrook academy of art's graphic design department. *Design Frontiers: Territiories, Concepts, Technologies*, pp. 73-77.

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2020). Eliel saarinen. (n.d.). Finnish architect. Retrieved from https://www.britannica.com/biography/Eliel-Saarinen.

Walker, S. (2017). Research in Graphic Design. *The Design Journal*, 549-559.

Warren, R. (2018). History of Graphic Design-Katherine McCoy. *NC State University*.

Zukowsky, J. Daniel Libeskind. (n.d.). In *Encyclopaedia Britannica*. American Architect. Retrieved from https://www.britannica.com/biography/Daniel-Libeskind.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/283-298

جماليات الإيقاع اللوني في الملصق الارشادي

خليف محمود خليف [1]
معتزعناد غزوان[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/5/24 , تاريخ قبول النشر 2020/7/26 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص البحث:

ترتبط فكرة الايقاع في الاساس بالحركة حيث انها تردد للحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغيير، ويمكن تحديد الايقاع على انه تكرار لعنصر ما. وللإيقاع دوره الكبير في الملصق ولاسيما الملصق الارشادي الذي نحن اليوم في امس الحاجة اليه في ضوء تفاقم جائحة كورونا وابعادها الخطيرة على المجتمع الدولي كافة، اذ يسلط البحث الحالي دراسة جماليات الايقاع اللوني في الملصق الارشادي لمواجهة جائحة كورونا.

لقد شغل انتشار هذا الرعب المجهول غير المرئي العالم في مختلف روافد المعارف العلمية والانسانية حتى اصبح الانسان اليوم باحثاً عن حلول طبية ناجعة لإنهاء وجوده من جهة والبحث عن سبل وقائية لهذا المرض من جهة اخرى، بيد ان الامر لم يكن يسيراً في التعامل مع هذين الامرين، ان التصدي الوقائي كان من ابرز تحديات مواجهة هذا المرض الفتاك لذلك استدعى ذلك وقوف المصمم في مواجهة تقدم هذا المرض من خلال قوة التصميم الارشادي ولاسيما الملصق.

الكلمات المفتاحية: الجمالية، الارشاد، الايقاع اللوني، الملصق الارشادي

الاطار المنهجي:

أولاً: مشكلة البحث والحاجة اليه:

للإيقاع دوره الكبير في الملصق ولاسيما الملصق الارشادي الذي نحن اليوم في امس الحاجة اليه في ضوء تفاقم جائحة كورونا وابعادها الخطيرة على المجتمع الدولي كافة، اذ يسلط البحث الحالي دراسة جماليات الايقاع اللوني في الملصق الارشادي لمواجهة جائحة كورونا.

في ضوء ذلك ومن خلال هذه الدراسة الاستطلاعية التي اجراها الباحثان في دراسة دور الملصق الارشادي في وسائل الاعلام والتواصل الاجتماعي تم تحديد مشكلة البحث في طرح التساؤل الاتي:

ما لذي يشكله التصميم الكرافيكي الارشادي (الملصق) من خلال جماليات الايقاع اللوني ؟

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة الموصل, khliefmahmoodart@yahoo.com .
[2] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد,mutazinad72@yahoo.com

ثانياً: اهمية البحث:

لدراسة جماليات الايقاع اللوني في التصميم الكرافيكي (الملصق الارشادي) اهمية كبيرة في البحث الحالي وتكمن بما يأتي:

1- يمكن ان يشكل اغناء للمكتبة الفنية وللدراسين وذوي الاختصاص في ميدان تصميم الملصق والاعلان والمؤسسات الفنية والاكاديمية والمؤسسات الخدمية ولاسيما الصحية التي تهدف الى توعية الناس وارشادهم.

2- يمكن ان يسهم في توسيع آفاق الاطر المعرفية والجمالية بحدود الايقاع اللوني في الملصق الارشادي تحديداً.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى ما يأتي:

التعرف على تأثيرات جماليات الايقاع اللوني في التصميم الكرافيكي (الملصق الارشادي).

رابعاً: حدود البحث:

1- الحدود الموضوعية: جماليات الايقاع اللوني في التصميم الكرافيكي (الملصق الارشادي).

2- الحدود المكانية: ملصقات منتقاة قصديا بحسب مقتظيات موضوع البحث. اذ تضمن مجتمع البحث (81) ملصقاً من مختلف دول العالم، كما ان هذا المعرض جاء في وقت تفاقم جائحة كورونا وبداية انتشارها الواسع، ويمثل نقطة بدء لبناء تصورات حول الارشاد والتوعية.

3- الحدود الزمانية: شباط- ايار/ 2020م.

خامساً: تحديد المصطلحات:

1-الجمالية (Aesthetic):

أ-لغة: (الجمال) الحسن وقد (جمل) الرجل بالضم (جمالاً) فهو (جميل) والمرأة (جميلة) و (جملاء) ايضا بالفتح والمد (Al-Razi, 1981, p.111). وتعرف الجمالية في معجم (اكسفورد) بانها (نظرية في التذوق، او انها عملية ادراك حسي للجمال في الطبيعة والفن) (Harald, 1988, p.12).

ب-اصطلاحاً: مصطلح (الجماليات) يشير بمعناه التقليدي الى دراسة الجمال في الطبيعة والفن، اما الاستعمال الحديث فينطوي على اكثر من ذلك بكثير، كطبيعة التجربة الجمالية، انماط التعبير الفني، سيكولوجية الفن وتعني عملية الابداع او التذوق او كليهما معاً، وما شابه ذلك من الموضوعات (Mahd, W.H, p.423). ان اول من وضع اصطلاح (جماليات) (Aesthetics) هو (بومجارتن) وهو في الاصل مشتق من كلمة يونانية (Aistheticos) ومعناها الادراك الحسي ثم اطلقت على الادراك الخاص بشعور الجمال كما نراه في الطبيعة والفنون (Murad, 2011, p.248).

والجمالية هي المنسوب الى الجمال، نقول الشعور الجمالي والنشاط الجمالي، وهو عند بعضهم لعب، او الهية خالية من الغرض، تقوم على طلب الجمال لذاته، لا لنفعته او خيريته (Jameel, 1982, p.409). والجماليات هو علم موضوعه الحكم التقويمي الذي ينطبق على التفريق بين الجميل والبشع (Khalil, 1995, p.56،). ويرى (كليف بل) ان الجمالية في كل عمل فني هي (الخطوط والالوان، التي تتركب بطريقة

معينة، واشكال وعلاقات خاصة بهذه الاشكال، وهذه الاشكال هي التي تثير عواطفنا الجمالية (Clive, 1958,p.35). من خلال ما تقدم يرى الباحثان ان تعريف (كليف بل) يفي بالغرض ان يكون تعريفاً اجرائياً لكونه يتلاءم واهداف الدراسة الحالية.

2-الارشاد (Guidance):

أ-لغة:يأتي من باب (رشد)، و(الرشاد) ضد الغي، تقول (رشد)، يرشد مثل قعد يقعد، و(ارشده) الله، والطريق (الارشد) مثل الاقصد (Al-Razi, 1981, p.244). ورشد كنصر وفرح، رشداً ورشاداً: اهتدى، والرشد الاستقامة على طريق الحق (Al-Fayrouzabadi, 1993, p.360).

ب-اصطلاحاً: يعرف الارشاد بانه تقديم المعلومات والنصائح بهدف توجيه الناس الى الصواب، وهذه احدى مهام وسائل الاعلام ووظيفتها في تنوير الرأي العام وتبصيره من خلال احاطته علماً بما يجري، وتفسيره (Karam, 1994, p.443).

ويرى الباحثان ان تعريف الارشاد في البحث الحالي يندرج ضمن التوجيه نحو الوقاية من الامراض الخطيرة ولاسيما جائحة كورونا التي تجتاح العالم اليوم بشكل كبير من خلال الملصق التوعوي الارشادي من اجل الوقاية من الوباء والاستعداد لمواجهته على وفق خطوات صحية من اجل الوقوف نحو تأثيرات هذه الجائحة والتخطيط لآلية التصدي لها وتحجيم خطرها من خلال الملصق الارشادي.

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول: مفهوم الجمالية:

عندما تستقرأ ونستحضر الجمال من خلال الخصائص الذاتية للموضوع، وعمليات التنظيم البنائي، وما يتحقق من أثر هذه العملية من ايقاع لوني وتباين وانسجام وتراكب... نجد انها مؤثرة وموجهه بشكل مباشر او غير مباشر نحو الانسان المتلقي او المتذوق، فالإحساس بالجمال ينتج عن اللذة الجمالية المتمثلة بالموضوع التي تتوضح وتبرز من خلال البنية الفنية للعمل الفني ولاسيما الملصق الارشادي بوصفه يحتوي على عناصر جمالية تثير الجذب من خلال الالوان والاشكال والبساطة والاختزال وغيرها.

لقد اختلفت وجهات النظر حول موضوع الجمال من حيث وجهات النظر والتأويلات الفلسفية والنقدية في كل مذهب فلسفي، فيرى السفسطائيون على سبيل المثال بانه لا جميل بطبعه، بل يتوقف الامر على الظروف وعلى اهواء الناس، وعلى مستوى الثقافة والاخلاق، بينما يقول الفيثاغوريون ان الجمال انما يقوم على النظام والتماثل (السيمترية) وعلى الانسجام، اذ اشار (ديمقريطس) الى ان الجمال هو المتوازن او المعتدل في مقابل الافراط او التفريط، واخضاع الجمال للأخلاق، وربط (سقراط) الجمال بالخير ربطاً تاماً، فضلاً عن النافع والمفيد (Abd al-Rahman, 1962, p.155, 159). اما موقف (افلاطون) من الجمال فانه قد اخضعه الى النظرية الميتافيزيقية التي تلجأ الى الحدس، فقد اقتصر (افلاطون) على التأمل العقلي الذي لا شأن له بمظاهر الاشياء المحسوسة، ذلك ان المحسوس وهمي، جزئي، زائل، اما المعقول فهو الحقيقة الكاملة الكامنة وراء هذا العالم المادي (Oficianikof, 1975, p.20). ويعبر (ارسطو) عن موقف جمالي مغاير (لأفلاطون) فعنده الجمال ليس عام ما فوق الحس، وانما نستدل عليه فيما حولنا، وهكذا منح الجمال صيغة موضوعية (Abbas, 1987, p.60).

اما (كانت) فقد اكد ان للفن ميدانه المستقل ويتمتع بجماله الخاص، كما ان الحكم على جمال الشيء يفترض الانسجام والتوافق والغائية، فمبدأ الغائية ذاتي يجري عمله بداخلنا عند ادراكنا للشيء الجميل. في حين يرى (برجسون) ان الجمال مجموعة خواص تدركها في الشيء مثل الشكل او اللون وعلاقتها مع بعضها (Zakaria, W.H, p.19- 20).

اما (سانتيانا) فقد اكد ان الشكل ما هو الا الحصيلة، التي يشفر عنها الاتحاد بين عناصره مجتمعة ولا يضعه بمعزل عن المادة والتعبير الذي عدهما المقومات الرئيسة لقيمة الشكل الجمالية، فالشكل هو جمع لعدد من العناصر ولابد ان تكون فيه هذه العناصر، وطابع الشكل عبارة عن كيفية ائتلاف هذه العناصر (Santiana, W.H, p.120). اما (سوزان لانجر) فقد اهتمت بالشكل الفني، اذ ترى ان الفن عملية ابداع لأشكال قابلة للإدراك الحسي، وان ادراك الاشكال انما يكون بالحدس وبمساعدة الخيال (Zakaria, W.H, p.313). اما اذا اخذت هذه العملية الجمالية معنى نقدي فان الحكم الجمالي يرجع الى العوامل والظروف التي تحيط بحكم المتلقي، اي ان هناك علاقة ما بين الجمال والموضوع والمتلقي 0متذوق الجمال) وان الجمال انجذاب بصري او علاقة ما بين الشيء الجميل والمتلقي.

ان جمالية الخطاب الفني البصري يكمن في كيفية اثارة المتلقي، لا بقوة حرفيته حسب بل بتأثيره فيه، فان الفنان يتناول الشكل الفني بإحساس جديد وقيمة مختلفة تختلف من فنان الى اخر، فلكل فنان طريقة خاصة وشخصية متميزة تعالج ببرود افعالها الذاتية موقفاً محدداً من العالم فيكون منطوياً تارةً او منفتحاً تارة اخرى (Youssef, 2013, p.191). ففي التصميم الكرافيكي وبمختلف فنونه البصرية كالملصق والاعلان والتصميم الصحفي والشعارات والماركات والتصميم الالكتروني وغيرها، تختلف عملية ادراك وتأويل الجمال ضمن منطلقات نظرية الفن للفن التي تحدث فيها العديد من فلاسفة الجمال وتحديد ماهيتها تجاه العمل الفني كتصميم الملصق او الاعلان وغيرها، فالمتلقي هو المستهلك هو المؤول وهو المتذوق ايضا. فالجمالية في التصميم هي وظيفية تنحو منحى التأثير النفعي الاستهلاكي والتعامل مع المجتمع بشكل مباشر على وفق نظرية الفن للمجتمع. وهذا ما يمكن بالقيمة الجمالية من خلال لغة الشكل في التصميم، لذلك نجد الجاذبية في التصميم تكون على مظهرين اساسيين هما: الاول في قيمة لغة الشكل وتنظيمه، والتي تواجه المتلقي او المستخدم لأول وهلة، فحسن انتظام الشكل وتوازنه والاثارة والمظهر الجذاب لابد ان يكون لها وقع في النفس، فتغري بالاقتناء والتملك والاستخدام لان الانسان بطبعه يسعى لإكمال النواقص التي يستشعرها او يلبي حاجات نفسية ومادية كائنة في داخله، اما المظهر الثاني للجاذبية في التصميم فهو تلك الجاذبية في سحر الاداء والنفع والوظيفة التي يحققها التصميم على مستوى الاستخدام من خلال استخدامه اليومي، فالحقيقة النفعية قائمة ومستمرة وتستمد ديمومتها من هذه الفائدة وتؤديها، واذا ما بطلت او ضعفت هذه الفائدة تم الاستغناء عنها، اي ان الجاذبية الكامنة في الجانب النفعي للتصميم تدوم مع دوام عملية النفع والاستخدام (Abdullah, 2008, p.100). من خلال ما تقدم فان الاحساس بالجمال والتعامل مع قيمه في تشكيل التصميم المعبر ولاسيما الملصق الارشادي الذي لابد ان تكون لعناصر التشويق وجمالية الاشكال والالوان اثرها الكبير في تحقيق الاثر التوعوي والارشاد في الرأي العام الموجه ولاسيما في ظل التأزم الصحي الذي يشهده العالم اليوم.

المبحث الثاني: الايقاع اللوني:

ان شأن الايقاع اللوني شأن العناصر التي تتحول بمكوناته وعناصره من الناحية التقنية والدلالية، اذ وظف الايقاع اللوني في مدارس الفن الحديث وفي الملصقات ولاسيما الملصقات الارشادية بصيغ متباينة تدلل على مرونة التعامل مع مكونات العمل الفني بما يخدم الهدف العام للمدارس الفنية. والمقتفي للأثر الجمالي في المنتج الفني يلحظ وبشدة نظاماً وميكانيكيةً فائقة الدقة تنطوي على ايقاع متناغم والعمل في وحدة منتظمة وتكرار للوحدات والاشكال فيما تحققه علاقة الشكل الظاهري بالباطن المؤول. اي الرمز المنظوي تحت الشكل الذي يولد الايقاع باكتمالها، لان تكرار الخواص المتشابهة لأي عنصر او نواة ينتج وحدة، وان الايقاع لا يتجلى الا من خلال هذه الوحدة.

فالحركة هنا تكون احساسا ذهنياً بالتعبير المكاني المستمر للوحدات او هي الحافز الذي تولده وحدات ذات خواص حركية ضمن علاقات معينة. ان الحركة كمفهوم حالة نقيض السكون، وفي الحركة توجد الحياة وتعبر عن حياة كما انها استمرار للحيا، وانها ليست صفة موقوفة على الماديات فهناك ايضا الحركة المعنوية(Hassan, 1969, p.28). ان هذا التضاد بين الاتجاهين سالب، موجب يولد ايقاعاً متناسقاً على وفق تلك الحركة ومدياتها، واثر الحركة هو الولادة الابداعية على صعيد الفن. وتقسم الحركة الى عدة اقسام وتكون على النحو الاتي:

أ-الحركة الخطية.

ب- الحركة الموجية.

ج- الحركة الحلزونية.

د- الحركة الدورانية.

هـ- الحركة الاشعاعية.

و- الحركة الاهتزازية.

وتعد الحركة من اهم عوامل الشد البصري الذي يؤثر بشكل لا ارادي في العين البشرية. فعين المتلقي تتأثر لا ارادياً باتجاه الوحدات الحركية، والحركة في الفنون البصرية ولاسيما في الملصق الارشادي تكون حركة وهمية بحسب المخيلة الناظرة للتصميم والوحدات المكونة له التي تعد ثابتةً في حقيقة الامر. لكن قدرة تلك الوحدات على اثارة وتحفيز المخيلة (عين المتلقي) هي التي تولد التناغم الايقاعي اللوني (Shubr, 2005, p.28-29).

ويعد التكرار (Repetition) احد اهم المنطلقات لتحقيق الايقاع اللوني في الملصق الارشادي، فقد يحقق التكرار مفهوم التتابع (Sequence) وهو مثلما يكون ظاهرة تكرارية فانه سمة اساسية للنسق الفني، فان التتابع من شأنه ان يظهر دلالة الايقاع او التنغيم اذا كان التتابع يقوم على اساس التبادل (All- Saeed, 1988, p.139). ولابد من التأكيد على ان التكرار المنتظم للنواة الايقاعية وتكرار الخواص المتشابهة (الوان، سطوح، كتل) ينتج مجالاً ممغنطاً بين احاسيس الفنان والمتلقي.

من خلال ذلك يرى الباحثان بضرورة التعريف بأنواع الايقاع بشكل عام التي تكون سائدة في معظم الفنون البصرية ولاسيما التصميم الكرافيكي، وكما يأتي:

1-الايقاع الرتيب: وهو الذي تكون فيه الوحدات متشابهة مع الفترات.

2-الايقاع غير الرتيب: هو الذي تكون فيه الوحدات متشابهة مع الفترات ومختلفة الشكل والحجم.

3-الايقاع الحر: ويختلف فيه شكل الوحدات عن بعضها والفترات عن بعضها ايضاً.

4-الايقاع المتناقص: ويتم بتكرار الوحدات بصورة آخذه بالتناقص.

5-الايقاع المتزايد: ويتم بتكرار الوحدات بصورة آخذة بالتزايد. وقد يوصف الايقاع احياناً بشكل آخر وكما يأتي:

أ-ايقاع بسيط.

ب- ايقاع مركب.

فالإيقاع تدفق خطي بلا عوائق، وهو حتى في حالة انقطاعه يكون قادراً على اعادة التواصل والانبثاق من نقطة الى اخرى (Compclaire, 1971, p.24). حيث ان الايقاع في جميع اشكاله وانواعه ينقسم الى جزأين:

ا-الوحدات.

ب- الفترات.

ويكون بين هذين الجزأين علاقات تكرارية مستمرة وبكميات قد يكون مفرط ومبالغ بها او فيها نوع من القصدية، فالوحدات تتمثل بأجزاء الخطوط والالوان وهي تعمل على تجسيد الشكل من خلال الكتلة. اما الفترات فهي تلك الفضاءات التي تقع بين وحدتين او نواتين ايقاعيتين بين حرفين اي بين كتلتين يكون لكل كتلة منها مكوناً جمالياً واحداً. وبتظافره مع الكتل الاخرى يكون بنية حركية تؤثر في النظر وتقودة بسلاسة داخل التركيب، وقد يحتوي على فواصل ذات طاقات توافريه تساعد على الاستمرار بين الخطوط المقطوعة (Dewey, 1963, p.453).

المبحث الثالث: الملصق الارشادي:

يعد الملصق الإرشادي أحد وسائل الاتصال الجماهيرية التي ترتبط بالخدمات الصحية التي تقدمها المؤسسات أو الجهات الرسمية الصحية، فضلاً عن نشر الوعي الصحي وفق الأساليب الإخراجية المرتبطة بالعناصر التيبوغرافية (كالصور والرسوم) أو التعبير بالكلمات والمعاني (Al-Azzawi, 2004, p.5). ويعد الملصق الإرشادي الصحي أحد أنواع فن الملصق (Poster Art) الذي يكون موجها إلى المجتمع كرسالة بصرية ذات خطاب يعتمد على التوجيه والحث والإرشاد الصحي ولاسيما الوقاية من الأمراض الوبائية التي تواجه الإنسان المعاصر.

الملصق الإرشادي هو احد أنواع الملصقات الإرشادية الأخرى ذات الأغراض التي تختلف في ميدان عملها عن الميدان الصحي، كالملصقات الإرشادية التعليمية والتربوية والتعبوية التي تدعو إلى اخذ وسائل الدفاع والحذر من وقوع الكوارث أو المتفجرات أو الحرائق وغيرها. و نستطيع أن نحدد وظيفة الملصق الإرشادي التي تتلخص في كونها وسيلة شد وجذب بصري للمتلقي وإدراكه للمعلومات من اجل الحصول على المعرفة واتخاذ الإجراءات الوقائية لمنع حدوث الخطر كالأمراض الفتاكة أو تدابير وتحذيرات عن مناطق انفجار

الألغام أو المحافظة على البيئة (Assaf, 1977, p.30). لذا فان من واجبات المصمم الطباعي معرفة الواقع الاجتماعي والثقافي اللذين يرتبطان معاً من الناحية الفكرية والمعرفية بالملصق الإرشادي بشكل عام نظراً لما تحمله مكونات الملصق من رموز ذات دلالات تاريخية واجتماعية ومن ثم تكون وظيفة الملصق مباشرة وواضحة وناجحة (Abdullah, 2008, p.211). إن الهدف الرئيس لهذه العملية الاتصالية المهمة هي تحقيق استجابة واضحة لدى المتلقي ووصول المعلومات وتحقيق الأهداف المطروحة من خلال الفكرة وقوة الإخراج الفني للملصق، فضلاً عن بساطة مكوناته أو عناصره الفنية البنائية. على ضوء ذلك فان الفكرة هي المحرك الأساسي لنجاح الملصق ولاسيما الملصق الإرشادي، إذ لابد أن تتوفر معلومات يراد توجيهها إلى الجمهور (المجتمع) كرسالة بصرية مهمة تحث المتلقي على الأخذ بها وتطبيق مضامينها ولاسيما الانتباه إلى التوجيهات ذات المضامين المختلفة.

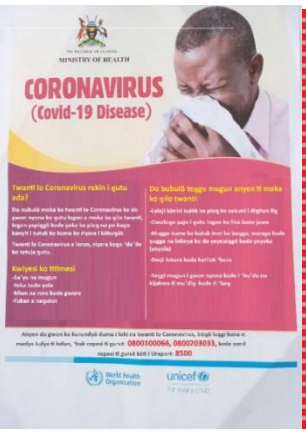
وفي ظل جائحة كورونا التي اجتاحت العالم بشكل سريع وواسع النطاق مما ادى الى وفاة نسبة غير قليلة من سكان العالم بسبب هذا الوباء القاتل، فقد عمد الكثير من المصممين العالميين الى ايجاد وسائل تعبيرية في مكافحة هذه الجائحة الكبيرة من خلال القوة التعبيرية للملصق الارشادي.

لابد من معرفة أثر العناصر التيبوغرافية التي تسهم في بناء الملصق الارشادي فنياً وتحقيق الترويج له وتقرب فكرته إلى المتلقي من حيث الأسلوب الفني للتنفيذ وأسلوب التقنيات الإخراجية التي يطبع أو ينفذ بها الملصق, إذ تشكل الصور والرسوم والوسائل الإيضاحية المرئية الأخرى الدور الكبير في إضفاء نوع من الجاذبية والجمالية من خلال توليفها مع الكلمات والأشكال والخطوط والألوان والانطباعات التصويرية والمكتوبة، لتعطي التصميم شكله النهائي وكأنه كل واحد وليس أجزاء منفصلة (Al-Alaq, 2009, p.157). فالعناصر التيبوغرافية كالصور والرسوم والنصوص الكتابية والعناوين تسهم في إدراك مكونات الملصق الإرشادي ، تكون تلك العناصر التيبوغرافية كما يأتي:

1- **الصورة الطباعية**: تعد الصورة الطباعية من أهم العناصر التيبوغرافية في تصميم الملصقات بصورة عامة والملصق الإرشادي بصورة خاصة، فالصورة تدعم الموضوع والفكرة ومضمونها الفكري والدلالي من خلال قوة تأثيرها ووضوحها وما تحدثه من تأثيرات نفسية عند النظر إليها.

ترتبط عملية توزيع الصور في تصميم الملصق بهدف جذب المتلقي بصرياً إلى الفكرة الوظيفية والجمالية، فالصورة ذات الحجم الكبير تكون أكثر تأثيراً على المتلقي ولاسيما في جذب الانتباه (Abdul-Jalil, 2002, p.58). فالصورة الطباعية في الملصق الإرشادي ذات تأثير مباشر في المتلقي لاحتوائها على طاقة تعبيرية عالية تتسم بخطابها للعوامل النفسية والفسيولوجية، لذا لابد أن يكون المصمم حريصاً في استعمال الصورة. نستطيع إدراك التوجيه الذي يقدمه المصمم من خلال ترقيم الخطوات، وتنظيم الصور بحسب الخطوات الوقائية المتبعة صحياً عالمياً من اجل الوقاية من الوباء. الاشكال (1)، (2)، (3).

الشكل (3)



الشكل (2)

الشكل (1)

2- **الكتابة والرسوم**: تعد النصوص الكتابية وحروفها الطباعية التي تختلف باختلاف اللغة مهمة جداً في التصميم بشكل عام والملصق الإرشادي الصحي بشكل خاص، إذ تمتلك الكتابة خصائص معينة من حيث الشكل والمضمون، تكون الحروف الطباعية من العناصر التيبوغرافية المهمة التي لا يمكن الاستغناء عنها في التصميم،إذ تشكل الكتابة عنصراً رئيساً من عناصر تنظيم الملصق فكلما كانت النصوص المختصرة والمعبرة مرتبطةً بالموضوع ومكتوبةً بخط واضح يسهل قراءته بنظرة واحدة، يكون دورها فعالاً في إنجاح الملصق (Abdul-Jalil, 2002, p.68).

إن الهدف الأساسي من وجود المادة المكتوبة في الملصق هو إيصال الفكرة بأكبر قدر ممكن من البساطة والوضوح إلى المتلقي وليس الهدف جذب الانتباه إلى جمال النص، إذ إن الوظيفة الأساسية للكلمات والجمل هي خلق الصورة العقلية (Khalil, 1987, p.68) ، لذلك تكون الكتابة والحروف الطباعية أداة اتصال مهمة.

لابد أن تكون الكتابة واضحة ومختصرة في التعبير عن فكرة الملصق مع بساطة وسهولة قراءتها واختصارها، وإمكانية قراءتها بنظرة واحدة خاطفة وسريعة عند النظر إليها، كما تكون للخطوط وأشكالها دور كبير في شد الانتباه إذا كانت غامقة أو خفيفة أو قليلة الحدة، أو مكتوبة بشكل مائل أو مستقيم، كلها أمور مهمة تسهم في بناء الملصق الإرشادي (Zumar, 1980, p.91). يقوم المصمم باستعمال بعض الرموز المعروفة في دلالاتها لدى المتلقي ليوضح فيها خطر الأمراض الوبائية وطرق الوقاية منها من خلال الاعتماد على قوة الكتابة وطاقتها التعبيرية. الاشكال (4)، (5).

الشكل (5)

الشكل (4)

من خلال ما تقدم فان العالم اليوم يمر بأزمة خطيرة بالغة الصعوبة في احتواء جائحة كورونا التي باتت تشكل تهديداً للحياة والصحة العامة وسلامة الانسان وتدمير طموحاته ومشاريعه المستقبلية من خلال تعطيل الحياة وشل حركتها في مختلف مجالات العمل اليومي. وهذا النوع من الخوف ما وصفه الفيلسوف (ديكارت) في ان الامر اذا كان مخيفاً وخارقاً، وله علاقة بالأشياء التي تضر الجسم، فانه يثير في النفس انفعال التخوف، ثم بعد ذلك انفعال الاقدام او انفعال الخوف والهلع، وذلك حسب نوع طبع الجسم، او قوة النفس، او بالدفاع عن ذاتنا او بالهرب، حين وجودنا امام اشياء ضارة خطرة يقيم الانطباع الحالي علاقة معها (Descartes, 2019, p.38). ان تشخيص (ديكارت) جاء متناسباً مع ما يجري اليوم للإنسان من ادراك حسي وسط هذه الجائحة القاتلة من خوف ورعب ومصير مجهول وتأثيرات اجتماعية وسيكولوجية مباشرة .

الفصل الثالث: اجراءات البحث:

أولاً: منهج البحث:

اتبع الباحثان المنهج الوصفي التحليلي للنماذج ضمن حدود البحث.

ثانياً: مجتمع البحث:

تضمن مجتمع البحث (81) ملصقاً عالمياً افتراضياً تخصص عن جائحة كورونا وشارك فيه (75) مصمماً كرافيكياً من دول عالمية عدة، وقد قام الباحثان بانتقاء نسبة (25%) من هذه الملصقات بما يتفق مع عنوان البحث (جماليات الايقاع اللوني في الملصق الارشادي).

ثالثاً: انموذج البحث:

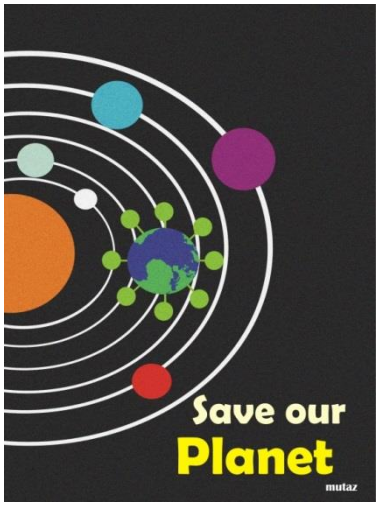
تم تحديد ثلاثة نماذج منتقاة قصدياً من مجتمع البحث وبنسبة (25%) من (العراق، الاكوادور، المكسيك).

رابعاً: اداة البحث:

اعتمد الباحثان في عملية التحليل على ادبيات الاطار النظري وما قدماه من عرض مفصل لحيثيات المضمون العلمي للبحث.

خامساً: تحليل النماذج:

الانموذج (1)



معلومات الانموذج:

القياس: 70/100سم

المنشأ: العراق

الطباعة: رقمية

اسم المصمم: معتز عناد غزوان

تاريخ النشر: 2020م

التحليل الفني:

يمثل الانموذج الحالي فكرة تحيلنا الى نوع من الخيال في تدارك ومعالجة الازمة العالمية الصحية بشأن تمدد جائحة كورونا لتشمل اجزاء واسعة من العالم، الذي تمثله الارض كوكبنا الذي نعيش فيه، فقد تغير شكلها من شكل كرة مجردة كما رسمها الفلكيون وصورتها الاقمار الصناعية الى شكل يشبه فيروس كورونا او ما يطلق عليه بالفيروس التاجي. في اشارة واضحة لإصابة الارض بالوباء القاتل، لقد مثل الايقاع اللوني من خلال التباين احيانا والانسجام في احيان اخرى الى بروز نوع من الحركة الدورانية ولاسيما ان الكواكب السيارة تدور حول محورها الرئيس لتكون النواة هي الشمس مركز الحركة الكامنة في الملصق، بينما تمثلت الالوان بتنوعها على وفق بعض المؤشرات المعروفة لخصوصية الكواكب وتسميتها، على الرغم من عدم اكتمال باقي المجرة او المجموعة الشمسية وسط فضاء اسود يمتد الى خارج حدود الملصق.

ان جمالية الحركة من خلال الايقاع الشكلي للدوائر اسهم في ايجاد لغة حوارية جديدة اراد المصمم ان يقدمها نحو المتلقي العالمي بشكل عام، أي ان الخطاب ضمن هذا الملصق الارشادي هو خطاب عالمي يدعو الى انقاذ كوكبنا الذي نعيش فيه من جائحة خطيرة بدأت تفتك بالإنسان من مشرقها الى مغربها.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الانموذج (2)

معلومات الانموذج:

القياس: 70/100سم

المنشأ: الاكوادور

الطباعة: رقمية

اسم المصمم: تانيا انتامبا (Tanya Antamba)

تاريخ النشر: 2020م

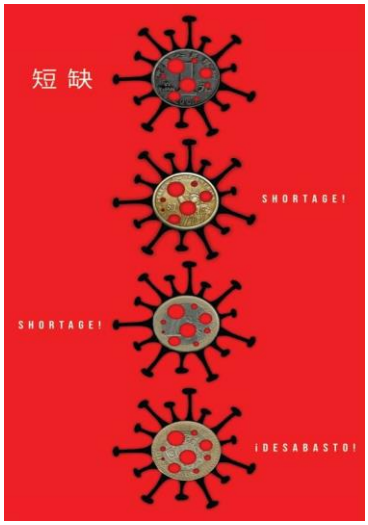
التحليل الفني:

يتحدث هذا الملصق الارشادي عن قضية مهمة جدا لارشاد العائلة التي فرض عليها الحجر الصحي في البيوت على اثر تمدد جائحة كورونا في العالم حيث ظهر ما يعرف بالبقاء في البيت كجزء من الوقاية من هذا الوباء الشديد الانتشار من خلال الملامسة والحديث المباشر واستعمال السطوح الملوثة الحاملة للفيروس.

لقد توجه المصمم من خلال ملصقه الارشادي هذا الى تحديد الكثير من الجوانب السلبية التي برزت من خلال تمدد الوباء عالمياً/ ومن خلال الايقاع اللوني الذي تميز باللون الواحد وهو الاحمر الذي يعطي دلالات جمة، منها انه الخطر او قرب وقوع الخطر، اذ عرض المصمم من خلال حركة الايقاع اللوني لشكل الانسان او شكل المرأة لاسيما ان مصمم الملصق الارشادي هي امرأة، فهي تحاكي من خلال عملية الايقاع اللوني وجمالية حركته ارهاصات ومعاناة المرأة في ظل الحجر الصحي، ومنها الجوع ولاسيما عند فقراء الناس، والبطالة التي تعني انعدام الامن واللجوء نحو العنف والخروج عن القانون، فضلاً عن الحزن والكرب وما يصاحبه الحجر المنزلي من تأثير كبير على العائلة ولاسيما المرأة التي اعتادت على الحركة والعمل اليومي، اما البيت فقد وصفته المصممة بانه عنف وكرب ودمار للإنسان في رسالة واضحة نحو سلبيات الحجر المنزلي وحظر التجوال الشامل في اثارة المشاكل والعنف الاسري مما تمثله المرأة في اخر مطاف لها بانها اصبحت في عالم الضياع والمجهول كما في خطاب الايقاع اللوني وتكرار شكل المرأة وتحولها من حالة الى حالة وهي تسير في خط شبه دائري وهو جسم الفيروس التاجي (كورونا).

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الانموذج (3)



معلومات الانموذج:

القياس: 70/100سم

المنشأ: المكسيك

الطباعة: رقمية

اسم المصمم: لويس انطونيو (Luis Antonio)

تاريخ النشر: 2020م

التحليل الفني:

وجه المصمم من خلال خطابه الارشادي في هذا الملصق الى وجود بعض العملات الرسمية المعدنية المتعارف عليها لعدد من دول العالم، منها الصينية والامريكية ولدول امريكا اللاتينية وغيرها وقد احيطت بشكل الفيروس التاجي (كورونا) المتعارف عليه، أي ان هناك رسالة واضحة وجهها المصمم من خلال عملية الايقاع اللوني الذي تميز بجمالية الانتقال الجيوسياسي المختلف ما بين الدول الشرقية والغربية بحسب طغيان انتشار الوباء القاتل، كما ان اجزاء من تلك العمل المعدنية قد اصابها نوع من النقصان في تفاصيلها الشكلية والظاهرية، مما دعا المصمم الى كتابة كلمة واحدة اختلفت بلغتها وهي كلمة (نقص) او نقصان باللغة الانكليزية والصينية والاسبانية لان الاخيرة هي اللغة الرسمية لانتماء المصمم وهي دولة المكسيك. لقد اسهم الايقاع الرتيب والمتساوي في الفترات والانتقال والتكرار من جزء الى جزء الى وضع المتلقي في حالة من القولبة البصرية في الانتقال من وحدة الى الاخرى، بيد ان الامر المحدد هو الارشاد نحو وجود خلل كبير في تداولية الاقتصاد العالمي والنمو الاقتصادي لدول العالم جراء انتشار وامتداد الوباء باستعارة رمزية للعملة الوطنية وسط شكل فيروس كورونا، وهنا تكم جمالية الايقاع اللوني من خلال المعنى والاستعارة الرمزية، التي وضعت وسط فضاء احمر يثير القلق ويدعو الى التأمل في المجهول القادم!.

نتائج البحث:

من خلال عملية التحليل الفني فقد خرج البحث بعدد من النتائج وكما يأتي:

1- يمثل الملصق الارشادي اليوم حاجة رئيسه وملحة من اجل الكشف عن تداعيات تقدم جائحة كورونا في غزو دول العالم وتحديد اخطارها ومديات تأثيرها على السكان والحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية فضلاً عن الثقافية والبيئية.

2- يمثل الايقاع جمالية واضحة من خلال حركة الكتل المتكررة ولاسيما ما يرتبط بالتمثيل الحقيقي لطبيعة الازمة الصحية العالمية والتنبيه لمواجهتها من خلال القوة اللونية للإيقاع في التأكيد على الجانب الارشادي.

3- يمثل الايقاع اللوني جمالية واضحة في استعارة الاشكال والتراكيب المؤثرة التي قد تكون استعارة خيالية سوريالية تبحث عن سبر اغوار الخيال لتأكيد حالة واقعية واليات مواجهتها والوقوف وقائياً لصدها من خلال القيم اللونية والشكلية للمعنى.

4- يبين لنا الملصق الارشادي تباين وجهات النظر نحو تقدم وتطور الجائحة العالمية كل بحسب مكانه وزمانه وطبيعة مجتمعه المحلي التي تنعكس بالتأكيد في الملصق الارشادي والوقائي الذي يصممه.

5- اكدت جمالية الايقاع اللوني بانها جمالية تدعو الى وظيفة اساسية وهي الوظيفة الارشادية الوقائية في احتواء الجائحة والسيطرة على مديات انتشارها من خلال جمالية اللون والشكل والملمس والاتجاه وغيرها من العناصر البنائية في التصميم التي برزت من خلال حركة ودلالة الايقاع اللوني فيها.

References:

1-All- Saeed, Sh.H.(1988), The cultural and aesthetic origins of Arabic calligraphy, Baghdad, The House of Culture.

2-Oficianikof, M.Z. (1975), Brief history of aesthetic theories, Translated by: Bassim saqaa, Beirut, Dar Al- Farabi.

3- Jameel Saliba, (1982), Philosophical dictionary, Beirut, the House of Lebanon book.

4- Hassan, Salman, (1969), The movement in art and life, Cairo, The House of Arabic book.

5- Khalil, Ibrahim, (1987), Intellectual contents and artistic design elements for posters in Iraq, A thesis to the College of Fine Arts, University of Baghdad.

6- Khalil, K.A, (1995), Dictionary of Philosophical Terms, Beirut, Dar Al- Fikker.

7- Descartes, Rene, (2019), The Emotions of the Self. Tr: George Zinati, Beirut, Dar Al-Rafidain, second Edition.

8- Dewey, John, (1963), Art is an experience, Tr: Zakaria Ibrahim, Cairo, Arab Renaissance House.

9- Al-Razi, Muhammad Ibn Abi Bakr Abd al-Qadir, (1981), Mukhtar As-Sahha, Beirut, Arab Book House.

10- Zakaria Ibrahim, (W.H), Philosophy of Art in Contemporary Thought, Cairo, Dar Masser for publishing.

11- Zumar, A. & Farid, (1980), The Image in the Communication Process, Tr: Dr. Khalil Hamash, Baghdad, Arab Organization for Education, Culture and Science.

12- Santiana, George, (W.H), Sense of Beauty, Cairo, The Anglo- Egyptian Library.

13- Shubr, Mahmoud Shaker, (2005), The concept of color rhythm and its applications in Kandinsky drawings, Master thesis, College of Fine Arts, University of Babylon.

14- Abbas, R. A, (1987), Aesthetic Values, Alexandria, University Knowledge House.

15- Abd al-Rahman Badawi, (1962), Supplement to the Encyclopedia of Philosophy, Beirut, The Arab Foundation for Studies and

Publishing.

16- Abdullah, I. H, (2008), The Art of Design, Part 2, Sharjah, Department of Culture and Information.

17- Al-Azzawi, N. A. Fouad, (2004), The Reality of Health Advice Designs and the Potential for Their Development, Master thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.

18- Assaf. M, (1977), The Origins of Advertising, Cairo, Arab Publishing House.

19- Al-Alaq. B, (2009), Creativity and Innovation in Advertising, Dar Al-Yazouri.

20- Al-Fayrouzabadi, (1993), Al- Muheet Dictionary, Beirut, The Resala Foundation.

21- Karam Sh, (1994), Dictionary of Media, Beirut, Dar Al-Jeel.

22- Murad W, (2011), The Philosophical Dictionary, Cairo, Dar Qubaa.

23- Mahd. H, (W.H), Philosophy, its Types and Problems, Tr: Dr. Fouad Zakaria, Cairo, The Anglo-Egyptian Press.

24- Abdul-Jalil M. Mohsen, (2002), Technical diversity and its role in showing the design aesthetic value in Posters, Master thesis, College Of Fine Arts, University of Baghdad.

25- Youssef, A. Mahdi, (2013), Aesthetic Formation, Baghdad, Mesopotamia Publishing House

26- Khelif. M.K. Al- Jubori, (2013, April, w.d), The problem of employing the image of women in advertising, printed, Al- Academy Magazine (65), p.145.

27- Clive Bill: Art , Capricorrm Books, N.4, 1958.

27- Compclaire, Herbert: laridad et cuadro, Leda Barcelona, 1921.

28- Harald Osboraan: The Oxford to Art ,Oxford University press, Great Britain, 1988.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/283-298

Aesthetics of Color Rhythm in the Guiding Poster

Khlieif Mahmood Khlieif[1]
Mutaz Inad Ghazwa[2]

Al-academy Journal …….…….. Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 24/5/2020…....Date of acceptance: 26/7/2020…....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract:

The idea of rhythm is basically associated with movement, as it is a regular frequency of movement combining between unity and change. Rhythm can be defined as a repetition of a certain element. Rhythm has a major role in the guiding poster which we are today in dire need for in light of escalation of coronavirus pandemic and its dire repercussions on entire international community, as the current research highlights the aesthetics of color rhythm in the guiding poster to confront coronavirus pandemic.

The spread of this invisible unknown horror preoccupied the world in different fields of scientific and human knowledge to the extent that man today has started looking for effective medical solutions to put an end to this pandemic on the one hand and looking for preventive methods for this disease on the other hand. Actually, the case has not been easy to deal with these two things. The preventive response has been one of the most prominent challenges to confront this fatal disease. Thus, that matter necessitated for the designer to confront the advance of this disease through the strength of the guiding design especially the poster.

Keywords: aesthetics, guiding, color rhythm, guiding poster

[1] College of Fine Arts / University of Mosul , khliefmahmoodart@yahoo.com

[2] College of Fine Arts / University of Baghdad, mutazinad72@yahoo.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/299-320

صورة المرأة في الإعلانات المعروضة عبر وسائل الإعلام العربية

معجب بن عثمان الزهراني[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/6/19 ، تاريخ قبول النشر 2020/8/23 ، تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص البحث:

إن الإعلانات التي تحتوي على صور للنساء تعتبر واحدة من أكثر الموضوعات إثارة للجدل في مجال صناعة الإعلان، حيث إن تأثيرها يمتد على الأشخاص والاتجاهات. وتهدف هذه الدراسة إلى تحديد الصورة الذهنية للمرأة التي يتم ترسيخها من خلال الإعلان المرئي في وسائل الإعلام العربية. كما تهدف أيضاً إلى معرفة ما إذا كانت هذه الإعلانات تصور المرأة بشكل إيجابي أو سلبي، بالإضافة إلى بحث أسباب ظهور المرأة بشكل سلبي في الإعلانات التجارية إذا كان الاتجاه السلبي متواجد في تلك الإعلانات. وقد اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي لتحقيق هذه الأهداف. وتشير النتائج إلى أن تصميم الإعلانات التي تحمل صورًا للمرأة في وسائل الإعلام العربية تنشئ صورًا ذهنية قوية، والتكرار يعزز تلك الصور. وتؤكد النتائج على أن الإعلانات وتعزز صورة المرأة كجسد مثير، وتؤجج عدم الرضا عن الذات وعن الواقع ولا تعكس الصورة الحقيقية للمرأة في المجتمع. وأكدت النتائج على أن المرأة تظهر بشكل سلبي في الإعلانات، أما أهم الأسباب التي تجعل المرأة تظهر في الإعلانات بشكل سلبي فهي تتمحور حول الرغبة في الكسب المادي وانخفاض مستوى الوعي والإدراك لدى المرأة التي تظهر في الإعلان.

الكلمات المفتاحية: الإعلان، المرأة، الإعلام العربي، التصميم.

[1] قسم التربية الفنية، جامعة الملك سعود، mojalzahrani@ksu.edu.sa.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/299-320

The Image of Women in Arab Media Advertisements

Mojib O Alzahrani[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 19/6/2020…....Date of acceptance: 23/8/2020…....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract

Advertisements containing images of women represent one of the most controversial topics of the advertising industry and has an impact on people and trends. This study aims to determine the typical mental image of women purveyed through visual advertising in the Arab media. It also aims to find out whether these advertisements portray women positively or negatively, in addition to investigating the reasons for the recent negative portrayal of women in commercials. The study adopted a descriptive-analytical approach to achieve these objectives. The results indicate that advertising designs that carry images of women displayed in the Arab media create strong mental images. Repetition reinforces these images, and they emphasize the concept of women as sex objects. This concept of women as sex objects causes dissatisfaction as it is not a true reflection of women in society. The results also confirmed that women appear negatively in advertisements. The most important reasons the advertisements appeared to depict women negatively are an obsession with material gain and the presentation of women as having a low level of awareness and understanding.

Keywords: Advertising, Women, Arab media, Design.

Introduction

A commercial advertisement does not come to fruition spontaneously. Instead, it goes through many development stages to finally transmit a specific message based on the advertisement's target. The advertisement first seeks to attract the attention of the viewers and influence them using design and targeted direction. A study conducted by Harvard University shows that the ordinary American person is exposed to around 5000 advertisements daily (Railton, 2016).

The influence of commercial advertisements cannot be limited to marketing and promoting goods and products only. It surpasses that initial purpose and enters more dimensions and is sometimes hazardous

[1] **Art Education Department. King Saud University., mojalzahrani@ksu.edu.sa.**

in some fields. The psychological, cognitive, and cultural influence of the advertisement directly impacts the formation of individuals' identities both in the mid and long-term. This influence stretches from the individual level to a broader impact on the formation of societies and nations. In the advertisement industry, specialists, including women, tend to use the most promotive and attractive elements. In this respect, targeting women in advertisements can be seen from two sides. The first side targets women as consumers of the products and services that are promoted through the advertisements. The second side targets women to appear in advertisements and act as a component of the advertisement. The latter is said to be the most influencing one as it works on forming the perception of societies, including women, men, and children.

Recently, the appearance of women in advertisements in the Arabic media has become increasingly more noticeable. Women appear in around 82% of the total advertisements (Nima, 2016). This increasing appearance of women in advertisements can form a mental perception of women by the audience. Therefore, it is considered a circle of influence that touches Arab individuals and other societies. The mental perceptions mentioned in the study are a set of impressions formed and solidified in individuals and communities, including various ideas and values about the content portrayed/filmed.

Parting from this idea, the researcher senses the importance of conducting a study aimed at making a significant, accurate, and beneficial addition to the existing literature. Specifically, the researcher desires to contribute to existing research that examines advertisements that produce content where values and morals dominate more than the desire for financial profits.

The problems of the study:

Nowadays, the world is characterized by the existence of legislations which regulate different aspects of people's lives. However, many advertisements are designed to trick consumers and evade regulations. Regardless of their method, these advertisements considerably influence the formation of concepts and ideas, and even cultural patterns in the long term, especially in the portrayal of women. The findings affirm that 64% of women are influenced by advertisements, as stated by Niazi (2016). Advertisements' messages influenced also 34% of children. These findings confirm the importance of the images formed by advertisements on society and women specifically. The focus of the advertisements is on women, both as a consumer and as a tool.

This study develops its focus based on the recommendations of previous studies that examine the issue of women in Arab advertisements. These studies emphasize the necessity of conducting further research about Arab societies that have not covered the image of women in advertising as a topic of research. The aim is to build a complete conception of the vision of those societies that portray women in advertisements

to help decision-makers implement the required and suitable procedures based on comprehensive scientific research.

Additionally, previous research studies on this topic do not explore the root of the problem with women's appearances in advertisements. Therefore, this study attempts to fill this gap as one of its objectives. Moreover, advertisements that use the image of women have, and will have substantial effects on forming individual and collective cultural patterns globally and domestically.

Objectives of the study:

This study aims to achieve the following objectives:

1. To understand the mental images formed by visual commercial advertisements appearing in the Arab media;
2. To understand whether the commercial advertisements show women positively or negatively in the Arab media; and
3. To understand the causes of women's negative appearance in the commercial advertisements that display them inappropriately

Previous literature:

There are numerous studies and research that address the image of women in advertisements from different perspectives. In Egypt, Chadli (2016) analyzed a study titled 'The Image of Woman in Television Advertisements.' He states that the study aims to compare the image of women in advertisements in Arab and Western channels. The study concluded with many noteworthy findings, including the resemblance between the Arab and Western television channels concerning the representation of women in advertising. Both use women to attract consumers apart from the use of sexual allusions that attract people to buy a product.

Khalaf's (2016) study sheds light on the critical issue of treating women as a commodity through commercial advertisements in Kuwait. According to him, this stems from the penetration of the capitalist and opportunistic ideologies within decision makers in the field of Arab media and advertisements.

A 2016 study conducted by Wakalat regarding the image of women in advertisements displayed in Moroccan media finds two implications of negative portrayal: the first is that there is a violation of women's bodies when used to promote products; the second is that although women participate in building society, men are portrayed to control society.

Abu Zaid's (2014) study aims at discovering the image of women in the printed commercial advertisements of Al-Ayam newspapers in Bahrain. The results show that the images of women in printed advertisements foster the concept of women as a commodity. Women are treated as commercial

commodities, putting more focus on their bodies to achieve commercial objectives as well as promote products and services. The study affirms that the designers of the advertisements use the theory of symbolic violence in their advertisements. They exploit women's bodies to impose their advertising messages on the audience and systematically convince them in a way that implies some symbolic force.

Conversely, Conde's (2014) study, which attempts to understand the influence of commodifying the image of women in the printed advertisements, produced many remarkable results. The study found that women are used as a commodity in commercial advertisements to promote products. The advertisements portray women as very attractive and exciting by utilizing colors and allusions of body poses to attract the audience.

Issam (2008) conducted a study that aims at determining the opinion of Jordanian society about women in televised commercial advertisements. The study concludes that the appearance of women on the televised commercial advertisements is considered a tool of seduction with sexual implications. Additionally, relying on the advertised product, the participants in this study showed more tendency to accept the appearance of men in advertisements than to accept that of women. Another significant result of the study is that the appearance of women in commercial advertisements does not reflect society's culture as a whole.

On the other side, Alhamidan (2008) found in his study conducted in Jordan that women in the Arab media appear in 60% of advertisements for products not targeted to women. He found that advertisers exploit women's bodies as a tool of seduction in 15% of advertisements. He also found that women appeared negatively and ineffectively in 45% of those advertisements. Similarly, Aldahdouh (2010) conducted a study in Palestine, aimed at examining the image of women in the Arab satellite channels' advertisements. She found that women appear in 70% of advertisements that do not necessarily relate to women. The study also showed that advertisements exploit women as a tool of seduction to promote products in 48% of advertisements. In about 69% of advertisements, women appeared negatively as an inactive part of their family and society. Moreover, the study determined that about 55% of advertisements contribute to the distortion of the image of the Arab woman. These findings indicate that there was a 5% rise in the negative appearance of women in advertisements during the two years following Alhamidan's (2008) study.

Kalliny et al. (2008) conducted a study in the USA to compare the appearance of women in American and Arab televised advertisements. The study examined Arab countries, including the Kingdom of Saudi Arabia, the United Arab Emirates, Egypt, and Lebanon. The study found that Arab women's appearances were more decorous than her American counterpart, but the degree of decorum varied within televised

Arab advertisements. The results also showed that ads in the USA portray more American women participating in work outside the house, and thus, more active in society than the Arab women.

Through the previous research and studies, it seems that there is consistency in the findings of most of the studies that were conducted in Arab countries, indicating the negative appearance of women in Arab advertisements. This negative appearance, in turn, shows the exploitation of women's bodies to promote and market products. Furthermore, advertisements sometimes portray women as a commodity for users as made based on modern theories of communication and design. On the other hand, American studies state that the appearance of women in Arab advertisements is more decorous than woman's appearance in the American ones. However, these Arab advertisements present women as less effective in contributing to the activities of the society in general. Moreover, Arab advertisements displaying women evoke more pleasure as compared to American advertisements. This finding indicates that designers and producers of Arab advertisements use symbolism and allusion to deceive some laws that restrict the indecent exhibition of women in some Arab countries.

The role of the design and production of advertisements in stereotyping women:

Design and visual production represent the most current and useful factors that influence the visual advertisements system. Design and visual production constitute about 88% of the influence that transmits messages and achieves advertisements' objectives (Conde, 2014). Therefore, advertisers allot special care to the advertisement's design and production as they are the primary mode to communicate with the audience (viewers). Ads must emit messages that achieve the desired influence.

In effect, the ultimate benefit from women's pictures in advertisements comes during an integrated design scheme where symbolism plays an extreme role and connects the audience's mind to advertisements through repetition (Yassin, 2011). Moreover, some patterns were observed through the design of the advertisements related to women's picture as follows:

1) Focusing on women's bodies to seduce the audience (Khalaf, 2016): Advertisement design concentrates on women's bodies and their details as a critical factor of attraction and arousal to promote ideas and market products of any kind.
2) Showing women's weakness (Zotos and Tsichla, 2014): This pattern of advertising design displays men's dominance through physical superiority. It deliberately illustrates women as weaker than men. This design may also portray her in situations of weakness within the advertisement, such as crying, in a state of confusion, or begging.

3) Creating the image of women's submission to men (Nima, 2016): The advertisement designer in this pattern focuses on dismantling women of control and portray her in situations of conformism and deference through her physical pose, including sitting, lying, or leaning.
4) Portraying women at an inferior social or professional level (Khalaf, 2016): Advertisements in this context show women in social or career situations that are below men, such as having a man as the manager while a woman is a secretary.

Is the problem of women's appearance in advertisements an Arab or global issue?

In 2012, women walked the streets of Copenhagen with the campaign slogan 'We Refuse to Be Things.' Women carried signboards and demonstrated against the materialized treatment of women and their appearances as puppets in commercial advertisements (Bazarbashi, 2012). Two years later, similar campaigns led by Arab women emerged. In 2014, the Arab world became more aware of Arab women's exploitation in advertisements. Subsequently, an opposing campaign with the slogan 'You Can't Sell Through Commodifying' arose on the streets of Beirut to sensitize the community and shed light on the issue. Also, the Arab association 'I Have the Right to Live' launched an initiative to defend the dignity of women in advertisements under the title 'I am an Entity, not Advert' (Ghazala, 2014).

By examining the situation of women in commercial advertisements in some countries, one may find that there is an apparent convergence in stereotype patterns in which women appear. In the USA, there was a study that compared women in ads in 1991 and 2008. The comparison showed that the number of women who were used as seduction tools in commercial advertisements in 2008 was higher than in 1991. What is a more dangerous finding from that study is that American society has become more accepting of women's appearance as a tool of seduction and arousal in advertisements. Moreover, women themselves do not consider appearing in such an image as a humiliation to their entity.

The apparent contradiction is that those advertisements have become less influential on the purchasing decisions of the advertised products (Zimmerman and Dahlberg, 2008). Additionally, many advertisements in the USA portray women as weak and performing only secondary roles, submitted to men, and doing marginal work inside the house while men perform prominent roles within society. Further, many advertisements present women as a tool of sexual pleasure and not qualified for serious work outside the circle of this role (George and Uhlenbrock, 2010).

In Britain, the portrayal of women and women's rights violations constitute one of the main issues of the last 40 years. Ironically, no regulations about the portrayal of women in advertisements have not come to fruition. Furthermore, British institutions supporting advertisements such as (ASAI) and (IAPI) dominate

the advertising industry strongly. These institutions managed to block and obstruct the regulatory decisions that may stop women's exploitation in commercial advertisements (Petterson et al., 2016).

Similarly, in France, the situations of women are not any better than the abovementioned situations. Surveys conducted by CSA specialized centers showed that 84% of French people are annoyed by the advertisements exploiting women (Wakalat, 2016). In Spain, there have been some apparent improvements in the advertisements that include pictures of women. Women appeared in about 81% of advertisements in the last 40 years whereas it decreased to 60% nowadays. Conversely, 1.5% of advertisements showed some respect and amiability by men towards women, while 11.4% of advertisements showed women as a sexual tool used to promote products (Conde, 2014). In Cyprus, advertisements provoke three concepts of women's images: either portraying women as unable to do anything but kitchen and housework, portraying them under male dominance, satisfying their desires, or portraying her as a tool for satisfying sexual desires. Those conceptions, unfortunately, are still prevailing despite the progress and improvement achieved in the field of women's rights (Zotos and Tsichla, 2014).

Study's methodology and procedures

a) The methodology and tool of the study:

This study follows the descriptive-analytical methodology aiming to study the actuality to reach the conclusions that will contribute to solving the problem of the study. This study also relies on a questionnaire to gather beneficial information. The reliability and validity of the questionnaire are calculated through an analysis based on Structural Equation Modelling (SEM)

b) Study procedures:

The researcher obtained official permission from authorities at King Saud University to conduct this study. Then the researcher prepared the questionnaire. The questionnaire was applied to an exploration sample to ascertain its suitability and validity. Next, the questionnaire was distributed to the arbitrary sample of the study in Riyadh, followed by data collection, data analysis, results extraction, and a discussion. Finally, the study concludes by presenting recommendations.

c) The community of the study:

This study was conducted in Riyadh, Kingdom of Saudi Arabia. It included both males and females. It also included a number of citizens and people from different Arab nationalities residing in Saudi Arabia.

d) Study sample:

The study used a sample composed of 381 people. They were chosen randomly by distributing about 500 questionnaires to an arbitrary sample. Subsequently, incomplete questionnaires were excluded, and 381 remained as the total responses available for analysis.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Study sample's general information:

The study uses repetitions (R) and percentages (%) to describe the members within the sample of the study. The members were then classified according to their gender and age, as follows: the majority of the study's sample members were aged between 20 and 30 years old and between 31 and 40 at 42.5% and 37%, respectively. These findings comply with the Saudi demographic structure, where young people comprise about 70% of society. The age group with the least number of participants was under 20 years old at 2.4%.

On the other hand, the participants according to their gender, where males comprise 210 and they represent 55.1% of the total participants, and females comprise 171 and they represent 44.9%.

The tool of the study:

The study used a questionnaire built by the researcher. Then it was arbitrated and approved by several members of the teaching board at King Saud University. Necessary procedures were taken to ascertain the validity and stability of the questionnaire. The questionnaire is composed of a cover page and four internal parts. The cover page included the definition of the study and the definition of visual advertisements to make it easy for participants to answer the questionnaire. It also contained information about the researcher. The four parts were divided as follows: the first part contained general information of the participants, including age and gender. The second part measured the degree of participants' approval of expressions used in advertisements that contain a woman's picture. The participants were given four choices according to the Likert scale (disagree very much, disagree, agree, agree very much). The third part was designed for understanding the opinions of the participants about whether commercial advertisements exhibited in the Arab media show women negatively or positively. The last part of the questionnaire centered around the causes that make women appear in advertisements negatively.

Internal consistency validity:

The internal consistency validity was computed by calculating the Pearson Correlation. This calculation determined the internal validity of the questionnaire by counting the correlation coefficients between the grade of each of the questionnaire's paragraphs and the total grade of the topic it belongs to using the SPSS program. The findings are as follows:

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Table 1: Pearson's correlation coefficient between the grade of each paragraph and the total grade of the axis

Phrase number	Correlation coefficient	Phrase number	Correlation coefficient
1	**0.511	9	**0.779
2	**0.848	10	**0.796
3	**0.793	11	**0.859
4	**0.597	12	**0.616
5	**0.615	13	**0.679
6	**0.449	14	**0.800
7	**0.566	15	**0.765
8	**0.640	16	**0.541

**: Function at the significance level 0.01

According to table 1, the values of the correlation coefficient of phrases' grades and the total grade of study topic (design of commercial advertisements that contain pictures of women or directed to women) ranged from 0.449 for phrase number 6 to 0.859 for phrase number 11. All values are positive and statistically significant at the 0.01 significance level. These results indicate that there is a high degree of internal consistency. The results also show how the connection of the topic with its phrases reflect a high degree of validity in the paragraphs of the scale.

Reliability of the study tool:

To measure the reliability of the study tool (the questionnaire), the researcher used Cronbach's Alpha equation, as follows: Cronbach's Alpha coefficient of the study topic at the reliability value (0.923), which is a high value of reliability, indicating that the questionnaire has a high value of reliability, and thus, can be relied upon in the in-field application of the study.

Study results:

Part one: this part analyzed the results of the questionnaire that covered the extent of the participants' agreement regarding the concept that commercial advertisements that contain a woman's picture or target women, enhances some trends. The researcher has counted the repetitions, percentages, computational averages, standard deviations, and ranks of the participants' answers to this part of the study. The results are presented in table (2).

Table 2: Responses of the study community to phrases related to the extent of agreement that visual commercial advertisements that contain women's pictures or are directed to women in the Arab media enhance some trends

Phrase number	Phrase	Repetitions and percentage	Extent of Agreement				Computational average	Standard deviation	Ranking
			Disagree very much	Disagree	Agree	Agree very much			
1	Enhancing the consuming consumption tendency	R	19	31	160	171	3.26	0.828	1
		%	4.9	8.2	42.1	44.8			
2	Treating women as a tool of promotion only	R	31	69	129	152	2.71	0.957	5
		%	8.1	18.1	33.9	39.9			
3	Treating women as a commodity or something that is tradeable	R	40	120	131	90	2.71	0.956	12
		%	10.5	31.6	34.2	23.7			
4	Presenting women superficially	R	50	80	141	110	2.82	1.010	9
		%	13.2	21.1	36.8	28.9			
5	Causing superficial	R	40	161	110	70	2.55	0.921	13

	thinking of women	%	10.5	42.1	28.9	18.4			
6	Portraying women as unable to make crucial decisions						2.29	0.694	15
		R	30	231	100	20			
		%	7.9	60.5	26.3	5.3			
7	Presenting a woman as a weak entity harnessed for men	R	58	193	100	30	2.36	0.828	16
		%	15.2	50.6	26.3	7.9			
8	Contributing to creating social and familial problems	R	30	200	121	30	2.39	0.700	
		%	7.9	52.6	31.6	7.9			
9	Presenting a poor example of women	R	20	141	140	80	2.74	0.860	11
		%	5.3	36.8	36.8	21.1			
10	Enhancing the consideration of women's bodies as the objective and purpose	R	20	130	131	100	2.82	0.896	8
		%	5.3	34.2	34.2	26.3			
11	Exploiting women's bodies to	R	20	40	160	161	3.24	0.831	02
		%	5.3	10.5	42.1	42.1			

	attract attention								
12	Containing direct and indirect arousal allusions	R	20	110	181	70	2.79	0.811	10
		%	5.3	28.9	47.4	18.4			
13	Making a person feel embarrassed by displaying women's pictures inappropriately								
		R	10	80	180	111	3.03	0.788	6
		%	2.6	21.1	47.4	28.9			
14	Not reflecting the real image of women in society	R	20	60	121	180	3.21	0.905	3
		%	5.3	15.8	31.6	47.4			
15	Harming the customs and traditions of society	R	10	90	120	161	2.84	0.870	4
		%	2.6	23.7	31.6	42.1			
16	Boosting dissatisfaction with the self and with the reality	R	40	80	160	101	2.84	0.940	7
		%	10.5	21.1	42.1	26.3			

General computational average	2.81	0.593	---

Based on the results of the above table, most of the participants in the study agree with the majority of the questionnaire's phrases relating to the negative trend of advertisements' design that contains pictures of women or target women at a general computational average of 2.81 in the "agree box."

In this respect, the top results of the participants' answers came as follows: the first place was the idea that advertisements containing women's pictures or targeting women enhance consumption tendencies, with an average of 86.9% and a computational average of 3.26. The phrase that advertisements containing women's pictures "exploit women's bodies to attract attention" came in second place, with 84.2% of the participants having ticked the options "agree" or "agree very much," with a computational average of 3.24. Third, the phrase "not reflecting the real image of women in society" reached around 79% of "agree" or "agree very much" from total participants with a computational average of 3.21.

Part two: this part analyzed the results related to the paragraph where participants decide whether advertisements show women in a positive or negative light in the Arab media. Repetitions, along with percentages of participants' answers were counted. The results are as follows:

Table 3: Participants' opinions regarding whether commercial advertisements portray women positively or negatively in visual Arab media

How commercial advertisements portray women in Arab media	Repetitions	Percentages
Positive way	15	3.9%
Negative way	366	96.1%
Total	381	100%

Table 3 presents the participants' opinions regarding whether commercial advertisements portray women in a positive or negative image in the Arab media. At 96%, the majority of the participants agree that advertisements portray women in a negative image, while only 4% think ads show women in a positive image.

Part three: this part analyzed the results of participants' answers to the question about knowing the causes behind women's inappropriate appearances in some of the advertisements. Repetitions and percentages of the participants' answers were computed, and the results are below in table 3.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Table 4: Participants opinions about the causes behind women's inappropriate appearances in some advertisements:

In your opinion, what are the causes of the negative and inappropriate appearance of women in some advertisements?	Repetitions	Percentage
Money and financial gain	296	77.7%
Lack of awareness and perception	45	11.8%
Seeking fame	30	7.9%
Other	10	2.6%
Total	381	100%

Table 4 shows the participants' opinions about the causes behind women's inappropriate appearances in some commercial advertisements. Money and financial gain came in the first place, where 296 participants, or 77.7%, stated that money is the leading cause of the negative appearance. 45 participants, or 11.8%, chose the lack of awareness and perception as the second leading cause. 30 participants, or 7.9%, ranked seeking fame as the third leading cause of the inappropriate appearance of women in some advertisements.

Structural Equation Modeling (SEM)

This section aims to calculate the reliability and validity of the questionnaire through an analysis based on Structural Equation Modelling (SEM).

Table 5 summarizes the factor structure. It is similar to the table proposed in Byrne's (2006) paper. Its graphical representation is in Appendix 1. It shows factors retained in the final model.

Table 5: Structural equation models

Index	Model	Recommended value*
RMSEA	0.147	0.05
TLI	0.891	Approaching 1
CFI	0.913	0.95
Ch2	934.454 (P=0.000)	Smaller

*Byrne (2006)

The root mean square error of approximation (RMSEA) value is related to the difference in the sample data and what would be expected if the model were assumed correct.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

The Tucker Lewis Index (TLI) shows how effective the model is when compared to a null model. Thus, the TLI value (0.891) in table 5 indicates that the model is a good fit for the data teste (the standard value is 1). The Comparative Fit Index (CFI) is not affected by the model complexity and has a maximum value of 1. Thus, the CFI value is 0.913, indicating that the model is a good fit for the data tested.

The chi-squared value is a measure of the difference between what the actual relationships in the sample are and what would be expected if the model were assumed correct.

Discussion of results:

Through a thorough observation of the results, the researcher determined that the findings are consistent with the findings of the previous studies. The results confirm that advertisements displayed on Arab media form mental images about women for the audience through the following patterns:

1. Enhancing the tendency of consumption: the results of this study affirm that commercial advertisements containing pictures of women that are being displayed on the Arab media enhance the consumption tendencies for the viewers. Eighty-seven percent of participants in this study see that advertisers utilize women to increase the consumption rate of the viewers. Furthermore, this is an expected result considering that the ultimate objective of advertisements is to promote and market products, which in turn, targets the increasing consumption as the goal of capital owners to increase their profit.
2. Enhancing the conception of women as a body for seduction and sexual arousal to attract attention: the findings of this study underline that advertisements exploit the body of women displayed in the Arab media. Seventy-four percent of the participants in this study agreed with this notion. In this regard, the design of the advertisement plays a deeply-affective, negative role. It stereotypes the image of women in advertisements and limits it to aspects of arousal and sexual seduction via direct and indirect allusions and implications. This exploitation occurred mainly by using the bodies of women explicitly or indirectly through body gestures. This phenomenon has increased in Arab advertisements, as confirmed by Alhamidan (2008) and Aldahdouh (2010). Both studies found that women appeared as a tool of sexual seduction to promote products in 15% of advertisements in 2008 while using her, in the same way, reached 38% of advertisements in 2010. This evident rise during a short, two-year period significantly indicates that exploiting women's bodies in advertisements is increasing, despite the expected increase of Arab societies' awareness towards this issue, as manifested in many campaigns against exploiting women's bodies. However, it seems that exercising leverage and owning power by capital owners led to controlling the production and subjection of advertisements to promote and sell products.

Promoting products by exploiting the bodies of women and linking them to allusions and sexual seduction is, in fact, a violation of women's dignity and an offense to her moral rights, which are to be protected by religions and laws. The fact of the matter is that some advertisement designers deal with the issue of exploiting women's bodies as a sort of seduction and sexual arousal even though the start was through using symbolism as a way of putting women in this field. In subsequent years, eroticism and arousal emerged and evolved to the stage of using women in advertisements through pornography. Thus, this reached a total violation of women's bodies and displayed her fully naked to promote a shoe, makeup, or any other host of products.

Logically, the mindset would refuse to put women at such levels as portrayed by advertisements. The crisis is more honed by repeating advertisements that contain this pattern. These ads, in turn, embed the negative image of women portrayed as a tool of seduction and lure. The advertisements ignore the fact that women are independent humans that play a critical role in science, thought, culture, and morals. Women are humans that also contribute to the building of families and societies. In this respect, the researcher has many examples of the depraved use of women in commercial advertisements displayed in Arab media. Some advertisements use women as a pornographic element in the advertisement. However, the researcher could not insert that picture in this study due to legal reasons related to the ethics of scientific research.

3. Providing a false conception about women in society: the results of this study emphasize that there are plenty of advertisements targeting women or containing pictures of women. According to 79% of study participants, the advertisements displayed in Arab media do not reflect the real image of women within a society. The cause behind this is that some advertisements do not portray women as real contributors to society. Instead, advertisers restrict their images to minimal fields that do not fit every woman. The image of women is solely utilized to promote a product or as a part of the commodity.

   Furthermore, this puts society in a negative path, controlled by women's image as a commodity, or the **commodification of women,** by linking her image with the product or commodity being advertised. Subsequently, this practice breaks down a woman from herself and her role of existence. It instead considers her as a part of the commodity being exhibited in the advertisement. Moreover, some ad agencies will sell the contracts of well-known actresses or rent the actresses to other companies due to the monopolization of the actresses' names. Also, this trend can lead to enhancing the image of women as an object, or the **objectification of women,** where depending on the design of an advertisement, it can treat women and show her as a mere thing.

Consequently, this situation dismantles a woman from her humanity, feelings, emotions, thinking, culture, and power. She is treated instead as something that can be moved and formed as desired to promote something else. This dismantling leads to the emergence of the objectification of women phenomenon, and this necessitates an earnest scientific consideration.

This trend enhances the portrayal of women in a superficial and weak image within society. Many ads are displayed and designed systematically and scientifically to show women superficially. Ads typically portray women as having no concern for anything but fashion, perfumes, and makeup products from the one side, or enjoying foods and drinks on the other side. This view is an immature view towards women, enhancing the negative perception that may be formed about women or in women's minds about themselves. Some advertisements also tend to show women as unable to excel in any field but in cleaning the kitchen, bathroom, and washing clothes and dishes. They do not show her in situations of decision making that concern more critical issues, either in her family or in society. Contrary to the image that should have been created, the stereotypical image in which women appear through advertisements emphasizes the idea that women are created to serve men. This notion moves far away from the idea that a woman is a man's partner in life and in building the family. These stereotypes cause harm either directly or indirectly to the images of women in society. This harm is separate from the damage to the customs and traditions of the Arab society, which will not accept an abasing of women in any way as this is one of their values.

4. Sharpening dissatisfaction with the self and with the reality through enhancing the image of women's perfect/ideal body: in their ads, designers and producers use girls with specific physical attributes that take the viewer to the world of obsession. They use the legendary feminine body that neither women nor men can find in real life. This may lead to a woman's dissatisfaction with her body or life, as indicated by the results of this study. Women will seek to obtain a body and an appearance similar to what she saw in advertisements. Furthermore, a man also may feel dissatisfied with his life because he keeps looking for a woman with the same specific criteria he saw in advertisements. These results may explain why 60% of Arab girls try to change or make their look similar to that of advertisements' girls through cosmetic operations for their faces, hands, or the entire body (Abu Zaid, 2013).

   The stereotypical image that is rooted in the minds of the advertisements' audience as displayed in Arab media does not correctly represent the real image of women either at the level of the self, or family, or society. Moreover, advertisements are designed in ways that emphasize the negative stereotype of women as presented and discussed in the previous paragraphs. The ads do not comply with the teachings of religions nor the morals or noble traditions from years ago on respecting and

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

honoring women as mothers, wives, or daughters without abasement. Conversely, in the recent history of Arab society, in some advertisements, the body of women had a unique position with due respect forbidding any assail or encroachment.

Showing women negatively in some Arab advertisements and the causes behind women's acceptance of this inappropriate appearance:

Through its findings, this study confirmed that about 96% of study participants agreed that commercial advertisements show women negatively in the Arab media. This is a high percentage and illustrates that the advertisement industry, in its current state, is seeking to exploit women whenever possible to promote and sell products. The results also indicate that the leading cause behind women's inappropriate appearance in some advertisements is money and financial gain. Working in advertisements is the primary job of some women. Furthermore, financial temptations can be a good reason for some females to accept appearing in advertisements, even at the expense of her dignity and honor.

Another motivation that can be implied within the cause of financial gain is seeking fame. This motivation came as the third independent cause in the results of this study. The inappropriate appearance of some girls in daring advertisements is a way to give them fame and then, eventually, earn them money. Girls seeking fame and money can quickly move from the advertisement world to the world of cinema and acting. An example of this is the American actress Cindy Crawford who started as a girl in advertisements and then moved to the cinema after she had achieved notoriety. There are also some examples in the Arab world where girls in advertisements achieved fame then moved to the world of cinema and music.

Additionally, this study finds a lack of awareness and perception for some girls of advertisements about the adverse effects she or her family may see as a result of her appearing inappropriately. This lack of awareness came in second place, reflecting its influence as well. Women's awareness of her real role in her family and society provides her with broader horizons. These horizons point her towards the esteemed and high positions that she could occupy. These positions are far from the physical exploitations women face from ad companies and agencies that target promoting and selling products in the first place.

The number of participants who have chosen 'other causes' was minimal. Participants in this study placed very little significance on this reason as one of the potential causes behind women's inappropriate appearances in some advertisements. These results, in turn, affirm that money and financial gain, seeking fame, and the low level of awareness for some girls are the leading causes of girl's negative appearance in advertisements.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

The SEM was used to analyze the structural relationship between measured variables (phrases in the questionnaire) and latent constructs (factors). The results show that all the parameter estimates are highly significant.

Conclusion:

The design of advertisements that contain pictures of women increases the negative patterns of women and does not reflect the real status and position of women. Indeed, the results of this study, along with the findings of the previous studies and the theoretical framework posed in previous paragraphs, substantiate that women's situation in advertisements displayed in the Arab media is not morally acceptable. Primarily, it finds that those advertisements portray women negatively. Furthermore, a woman is logically supposed to have a high status within society, preserving her humanity and dignity as well as her natural right to a normal, healthy life. The actual dire situation of women in advertisements and stereotypical images, as a result, is an international issue and not just the issue of Arabs. Furthermore, advertisers also use the abnormal image of women as considered a physical tool for seduction and arousal for enhancing the tendency of consumption globally.

Additionally, the commodification and objectification of women is a global issue, as determined by Nima (2016). Moreover, this trend has moved to the Arab world as one of globalization's overwhelming waves. The prevailing dominance of masculine mentality all over the world has increased this problem, which treats women as a form of capital.

The significant sums of money that are spent on showing women negatively in advertisements is necessarily supposed to be directed to improving the situation of woman in the world at the level of education, health, and providing the dignified life for her. A study of female organizations by Annajar (2016), indicated that the annual report by the UNESCO confirms that women's illiteracy and poverty increased. Around 900 million poor women make up about 70% of poor people around the world. Therefore, complying with logic, wisdom, and morality, it would be much preferable for the advertisement industry to contribute positively by providing food for women, dressing her in modest clothes, and providing her with her necessities. Instead, the industry dismantles her, unclothes her, and abases her dignity.

References:

1. Abu Zaid, H. (2013), "The Image of Woman in Printed Commercial Advertisement, Al-Ayam Newspaper as an example". *Preparation for Research and Studies*, WordPress, Vol. 12 No. 1, pp. 12-27.
2. Aldahdouh, A. (2010), "The Image of Woman in Arab Satellite Channels for Female Students in the Islamic University," Unpublished Master's Thesis, The Islamic University, Palestine. March 2010.
3. Alhamidan, A. (2008), "Advertisements Make Woman's Body Permissible," *Nashmia Newspaper,* February Vol. 606, No. 2, pp. 26.
4. Annajar, S. (2016), "Feminization of Poverty Caused Women's Economic and Social Marginalization," *International Politics Journal*, Vol. 29, pp. 308-318.
5. Bazarbashi, I. (2012), "Working Woman Between Slavery and Luminescence," *The Intellectual Stream Magazine*, Intellectual Sparkle Center, Vol. 3, No. 2, pp. 18-19.
6. Byrne, B.M. (2006), *Structural Equation Modeling with EQS: Basic Concepts, Applications, and Programming (Multivariate Applications),* Sage Publications, Beverly Hills, CA.
7. Chadli, A. (2016), "Arab Channels' Advertisements Do Not Support Changing the Situation of Woman in Society," *Al Arab Newspaper*, Vol. 3 No. 4, pp. 21-22.
8. Conde, R. (2014), "Women and Advertising: Evolution of Stereotypes in Spanish Mass Media," Faculty of Humanities, Carlos III University of Madrid, Madrid, Spain.
9. George, J. and Uhlenbrock, M. (2010), "Effects of Advertisements on the Perception of Women's Leadership," Advanced Research Design Thesis, Hanover College, Hanover, Indiana.
10. Issam, I. (2008), "Jordanian Society's Opinion about Woman's Role in Televised Commercial Advertisements," *Journal of Accounting, Management, and Insurance*, Vol. 47, pp. 917-951.
11. Kalliny, M., Minor, M., Dagher, G. and Santos, G. (2008), "Television Advertising in the Arab World: A Status Report," *Journal of Advertising Research*, Vol. 10, No. 1, pp. 2015-228.
12. Khalaf, M. (2016), "Stereotyping Woman's Image in Advertisement Affects Negatively her Role in Society," *Al Khaleej*, Vol. 5, No. 10, pp. 16-20.
13. Niazi, H. (2016), "Saudi Women are More Affected by Advertisements than Men," *Arb News*, 1 January, pp. 8-10.
14. Nima, A. (2016), "The Image of Society's Half in Society's Mirror, Marginalizing Thinking, and Magnification of the Body," *Al Arab Newspaper,* 16, June 2016, pp. 28-29.
15. Petterson, M., O'Malley, L., and Story, V. (2016), *Women in Advertising: Representations, Repercussion, Responses*, Mercury Publications, Winnipeg.

16. Railton, S. (2016), "American Literature Since 1865," Virginia University, Enam.
17. Wakalat (2016), "84% of French People Are Angry with Internet Advertisements," *The Middle East News Agency*, 13 March, Vol. 50, No. 9.
18. Yassin, I. (2011), "Metaphorical Formal Metaphor in Designing Printed Advertisement," *Al-Academy Journal*, Fine Arts Faculty, Bagdad University, Vol. 60, pp. 125-143.
19. Zimmerman, M. and Dahlberg, J. (2008), "The Sexual Objectification of Women in Advertising Research," *Journal of Advertising Research,* Vol. 10, No. 2501, pp. 71-79.
20. Zotos, Y. and Tsichla, E. (2014), "Female Portrayals in Advertising. Past Research. New Directions," *International Journal of Innovative Marketing*, Vol. 01, No. 10, pp. 20-26.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/321-342

تدوير ملابس السهرة لتصميم أزياءٍ بِسماتٍ تقليدية

ليلى عبد الغفار فدا[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/7/17 , تاريخ قبول النشر 2020/9/3 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

المستخلص:

يهدف هذا البحث إلى إحداث مواءمة بين المعاصرة والتقاليد؛ والصرف والتوفير، وذلك بتدوير ملابس السهرة إلى ثياب بسمات تقليدية. اتبع في الدراسة المنهج الوصفي والتطبيقي. تكونت عينة البحث من عينة مادية من سبعة فساتين. وكذلك عينة بشرية من 208 مفردة من النساء من محافظة مكة المكرمة، تتراوح أعمارهن من 21- 65 سنة. وزعت استبانة الكترونية مغلقة ثم تم حساب ثبات الاستبانة باستخدام معادلة ألفا كرونباخ، أيضاً تم قياس صدق الاتساق الداخلي للاستبانة.

تمكنت الباحثة من تدوير فساتين السهرة إلى ما يلائمها من الثياب بسمات تقليدية. أثبتت نتائج التحليل الإحصائي التوجه العام بارتداء ثياب مختلفة في المناسبات الهامة في رمضان لروحانية الشهر من قبل الفئات العمرية المختلفة؛ رغبة في التفرد والتميز مما يؤكد على وجود صلة وثيقة بين اللباس والثقافة. وعليه تظهر أهمية تدوير ملابس السهرة إلى ثياب بسمات تقليدية.

الكلمات المفتاحية: الموضة المستدامة، التدوير، ملابس السهرة، أزياء بسمات تقليدية.

المقدمة ومشكلة البحث:

تطمح النساء باستمرار إلى اقتناء المزيد من ملابس السهرة بغرض الزينة والرغبة المستمرة بالظهور بمظهر جديد في كل مناسبة -قد يترتب على ذلك استبعاد فساتين السهرة المرتداة - على الرغم من امتلاء خزانة الملابس بكم فائض من الملابس المختلفة حيث وضحت (Norum, 2017) إن أحد الدوافع التي تدفع المستهلك للتخلص من الملابس؛ امتلاء الدولاب بالملابس، وعلى الرغم من ذلك تشعر النساء بحيرة شديدة عند انتقاء زي لمناسبة ما ، بسبب عدم رغبتهن بارتداء زي سبق ارتداءه من قبل، ويستمر الحال على ذلك مناسبة تلو الأخرى، خاصة عند استقبال شهر رمضان، حيث تكثر المناسبات والاجتماعات العائلية الخاصة، للتهنئة بدخول شهر رمضان، وغير ذلك من المناسبات الأخرى. وحيث إن الملابس هي لغة المجتمع التي تعبر عن شخصية مرتديها، نجد أن النساء يخصصن ارتداء الثياب "الجلابيات" في شهر رمضان كظاهرة اجتماعية تختص بهذا الشهر أكثر من باقي أشهر السنة، من قبل غالبية الفئات العمرية، وهذا ما تؤكده كل

[1] أستاذ الملابس والنسيج المشارك بكلية التصاميم والفنون جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، laila.a.feda@gmail.com.

من (Buckley, C,& McAssy, J. 2011) بقولهما إن للملابس لغة خاصة بها تمكن مرتديها من التواصل اجتماعياً تبعاً لتصنيفهم (ذكوراً أوإناث). أو لحالتهم الاجتماعية أو لمكانتهم. إلا أن هذه الظاهرة يصحبها عادة الرغبة في الظهور بشكل مختلف، وبالتالي تظهر هنا حاجة جديدة لاقتناء المزيد من الملابس، مما لا شك فيه أن هذه الظاهرة تضيف عبئاً جديداً ليس على خزانة الملابس فقط؛ بل على ميزانية الأسرة أيضاً؛ من هنا تبرز مشكلة البحث التي تستند على التساؤل التالي:

ما إمكانية الاستفادة من من ملابس السهرة المستغنى عنها؟

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث بصفة رئيسة إلى إحداث موائمة بين المعاصرة والتقاليد؛ وبين الصرف والتوفير، وذلك باستثمار ملابس السهرة في تنفيذ ثياب بسمات تقليدية. ويمكن تحقيق ذلك من خلال الأهداف التالية:

- حصر السلوكيات المتبعة لدى أفراد العينة عند الاستغناء عن ملابس السهرة.
- تدوير ملابس السهرة لتصميم مجموعة من الثياب بسمات تقليدية.
- قياس درجة تقبل المستهلكات لتصاميم الثياب التقليدية.

تساؤلات البحث:

1. ما السلوكيات المتبعة لدى أفراد العينة عند الاستغناء عن ملابس السهرة؟
2. كيف يمكن الاستفادة من ملابس السهرة التي سيتم الاستغناء عنها في تنفيذ ثياب بسمات تقليدية؟
3. ما درجة تقبل المستهلكات لتصاميم الثياب المقترحة؟

أهمية البحث:

إن فكرة تدوير ملابس السهرة إلى ثياب بسمات تقليدية يمكن اعتمادها كمشروع رائد يدعم الاقتصاد في ميزانية الإنفاق على الملابس، تحقيقاً لرؤية المملكة 2030 في التحفيز والتوعية بأهمية المشاريع الصغيرة، وذلك باستثمار ملابس السهرة التي سيتم الاستغناء عنها وتحويلها إلى ثياب بسمات تقليدية، ليس فقط وإنما يساهم أيضاً في تأصيل هويتنا التراثية، إضافة إلى توجيه فكر المستهلكين نحو أساليب جديدة لاستثمار الدخل بأسلوب واع. وقد أظهرت إحدى الدراسات في جامعة منيسوتا أنه للحصول على الاستدامة في الملابس؛ لا بد من تغيير ممارسات المستهلكين للأزياء وتوجيههم إلى ممارسة تقوم على الأعمال التحويلية للأزياء مما يقلل من عملية الاستهلاك. (Reiley, 2008).

إجراءات الدراسة:

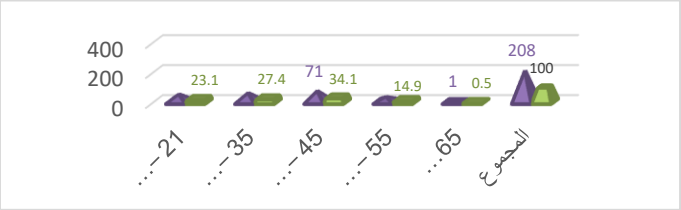
منهج البحث:

تم استخدم المنهج الوصفي التحليلي في الدراسة لقدرته على فهم تصورات الناس. أيضاً لدراسة القيم الجمالية في ملابس السهرة؛ وترشيح أفضل الملابس التقليدية التي يمكن تدوير فساتين السهرة إليها. أما المنهج التطبيقي فقد استخدم في تصميم مجموعة من الثياب -روعي في تصميمها- تبني الخطوط البنائية والزخرفية للثياب التقليدية.

مجتمع الدراسة وعينة البحث:

تضمن مجتمع الدراسة النساء في محافظة مكة المكرمة (مدينتي مكة المكرمة وجدة)، وتكونت عينة البحث من عينة عنقودية مقسمة تبعاً للخصائص التي ترتبط بالظاهرة المعنية في البحث، وشملت العينة 208 مفردة من النساء في محافظة مكة المكرمة.

جدول (2) توزيع أفراد عينة الدراسة حسب العمر



العينة البشرية والمادية:

تتكون العينة البشرية من مجموعة من النساء لديهن تفضيلات مختلفة لفساتين السهرة. حيث تمَّ انتقاءهم من أساس العينة الأصلية وأجريت معهن مقابلة شخصية للتعرف على سلوكهن في المحافظة أو التخلص من ملابس السهرة، وأسباب ذلك. أيضاً تم انتقاء فساتين السهرة بحيث تكون ممثلة للعينة المادية التي سيتم دراستها، وقد تمثلت العينة المادية في سبعة فساتين مختلفة من حيث البساطة والتعقيد في الخطوط البنائية، ومن حيث تنوع الأقمشة والألوان، وكثافة الزخرفة.

أدوات البحث:

الملاحظة:

تم جمع جزء من البيانات من خلال ملاحظة ما ترتديه النساء في مختلف المناسبات في شهر رمضان مثل لقاءات الأهل وزيارات الصديقات والذهاب للمسجد لأداء صلاة التراويح وفي السوق. أجريت الملاحظات في شهر رمضان (1439- 1440هـ). كان الغرض من هذه الملاحظات هو معرفة مدى ارتداء الثياب في المناسبات عوضاً عن الملابس المعتاد ارتداؤها مثل الفساتين والبنطلونات والتنانير ونحو ذلك.

المقابلات الشخصية:

تعد المقابلة استبياناً شفوياً لجمع معلومات تفوق في أهميتها المعلومات التي يمكن الحصول عليها من خلال الأدوات الأخرى. وستخصص لدراسة عينة الحالة (الأفراد اللاتي وافقن للتبرع بفساتين السهرة الخاصة بهن للباحثة).

الاستبانة:

استخدمت الاستبانة الالكترونية المغلقة والمفتوحة للحصول على أكبر قدر من المعلومات وعلى أدق التفاصيل الممكنة. وتم تقسيمها لعدة محاور لجمع المعلومات.

ثبات أداة الدارسة: تم حساب ثبات الأداة باستخدام معادلة ألفا كرونباخ ويوضح الجدول رقم (3) قيمة معامل الثبات لكل جزء من أجزاء الاستبانة.

الجدول (3) قيم معاملات الثبات لكل محور من محاور الاستبانة

المحور	معامل الثبات
المناسبات في شهر رمضان	0.767
ارتداء الجلابية في شهر رمضان	0.753
كامل الاستبانة	0.776

يتضح من الجدول رقم (3) أن قيم معاملات الثبات مرتفعة مما يدل على أن الاستبانة تتمتع بدرجة عالية من الثبات.

صدق الاتساق الداخلي: للتأكد من تماسك العبارات بالدرجة الكلية للمحور الذي تنتمي إليه نقوم بقياس صدق الاتساق الداخلي للأداة من خلال بيانات استجابات أفراد الدراسة بحساب معاملات الارتباط بين كل عبارة من عبارات المحور والدرجة الكلية للمحور الذي تنتمي إليه.

جدول (4) معاملات الارتباط لكل عبارة من عبارات المحور بالدرجة الكلية للمحور الذي تنتمي إليه

م	معامل الارتباط	
	المحور الأول	**المحور الثاني**
1	**0.612	**0.623
2	**0.517	**0.646
3	**0.482	**0.735
4	**0.522	**0.662
5	**0.594	**0.513
6	**0.389**	**0.438**
	(**) دالة عند 0.01	

يتضح من الجدول رقم (4) أن جميع معاملات الارتباط دالة إحصائياً عند مستوى (0.01)، مما يشير إلى الاتساق الداخلي بين فقرات المحور والدرجة الكلية للمحور.

الإطار النظري:

الموضة المستدامة:

انتشرت في الأونة الأخيرة الأبحاث حول الموضة المستدامة والتدوير. ولإحداث فرق في المجتمع لابد وأن يبتدئ ذلك من الأفراد ثم ينمو ليشمل الجماعة، وعلى الرغم من تعقد العملية إلا أن البدء بمعالجة ما؛ حتماً سيكون مؤثراً في المستقبل. ولا يمكن أن نبني مستقبلاً واعداً بدون التعريف بأساس المشكلة كما ينبغي أن ندرك أن إيجاد الحل ليس هو نهاية المطاف، إذ لا بد أن نفكر في أثر النتيجة. وقد وضحت كل من (Bianchi, & Birtwistle, 2012) أنه على الرغم من الاهتمام الواضح بقضايا البيئة إلا أن القليل من البحوث

التجريبية عالجت تأثير الاتجاهات البيئية على عملية شراء الملابس والأقمشة. والاتجاه الحديث يتضمن مكونات ما قبل وما بعد عملية الشراء.

وضح كل من (Henninger & Alevizou & Oates, 2016) أن الموضة المستدامة تعرف أيضاً بالأزياء الخضراء صديقة البيئة، وأنها جزء من حركة الموضة البطيئة، التي تم تطويرها على مدار العقود الماضية. فيما وضحت (Jung & Jin, 2014) أن الأزياء المستدامة ظهرت لأول مرة في الستينيات من القرن الماضي، عندما أصبح المستهلكون على وعي بالضرر الذي أحدثته صناعة الملابس على البيئة، وطالبوا بتغيير ممارسات الصناعة. ووضحت (Fletcher, 2015) أن ثقافة الموضة البطيئة تعد فرصة للبدء في التعامل بشكل أفضل في قطاع الأزياء من أجل بناء تصور أعمق -تجاه الاستدامة- مما يعني الإطالة في عمر المنتج من بدء التصنيع وحتى التخلص منه. وضحت (Sivonen & Aakko, 2013) أن كلمة "الاستدامة" ليست مرتبطة بالاهتمام بالبيئة والمصادر الطبيعية فحسب، بل تشمل البيئة الثقافية والاجتماعية ورفاهية الفرد أيضا. وتوضح (Shams El-Din,2015) يأنها تقنية جديدة تحسن نوعية الحياة في الجوانب الاقتصادية والبيئية والاجتماعية.

دو افع وسلوكيات الاستغناء عن الملابس:

بينت (Norum,2017) أن ما يدفع المستهلك للتخلص من الملابس هو امتلاء الدولاب بالملابس، أو اختلاف الفصول، أو الرغبة في التغيير، أو الحالة المادية للملابس، أو نوع الملابس. وقد وضح كل من (Bianchi & Birtwistle, 2012) أن التخلص من الملابس المستعملة يكون بالتبرع بها للمؤسسات الخيرية أو منحها للأقارب والأصدقاء، أو بيعها في متاجر الملابس المستعملة أو عبر المواقع الالكترونية، أو رميها في مكبات النفايات. وأضاف كل من (Norum,2017) أن من أساليب التخلص من الملابس التالي: التبرع للجهات الخيرية، ومتاجر الملابس المستعملة، وتبادل الملابس، وإهداء الملابس، وبيعها، وطرحها في النفايات. وقد أجمع على ما سبق كلٌ من (Aydin, 2017)، (Sivonen & Aakko,, 2013)، (Hansen, 2014).

مفهوم التدوير:

المقصود به: إعادة استخدام المخلفات في تنفيذ قطع جديدة. وقد عرفت كل من (Bianchi & Birtwistle, 2012) مخلفات الاستهلاك بأنها أي نوع من الثياب التي لم يعد صاحبها بحاجة إليها، وقرر التخلص منها. وأثبتت (Norum, 2017) أن المستهلكون في أستراليا وتشيلي أصحاب الاتجاهات الإيجابية نحو التدوير أكثر ميلا للتخلص من الملابس بالتبرع بها، إضافة إلى أن السلوك الإيجابي نحو التدوير في البلدين يزداد بزيادة عمر المستهلك، ووعيه البيئي.

ملابس السهرة:

هي فساتين السهرة ومفردها فستان وهو رداء رسمي طويل يرتدى في أوقات السهرة. والمقصود الفساتين التي ترتدى في الأفراح والمناسبات الخاصة، وتنفذ من الأقمشة الفاخرة مثل الشيفون والمخمل والساتان، الأورجانزا، أو الحرير، وقد تزين بالتطريز أو الكلف الثمينة.

تدوير ملابس السهرة:

تعد ملابس السهرة من أكثر أنواع الملابس التي تولى بالاهتمام من قبل النساء رغبة بالظهور

باستمرار بمظهر جديد في كل مناسبة. وقد يترتب على ذلك استبعاد فساتين السهرة بعد ارتدائها لمرة واحدة أو بضع مرات وشراء ملابس جديدة. من ضمنها الثياب المخصصة لمناسبات شهر رمضان. وحيث أن ملابس السهرة تتميز عن باقي الملابس باحتفاظها برونقها وجمالياتها بسبب قلة استخدامها، فضلاً عن ارتفاع سعرها. هذا الأمر يضيف عبئاً على ميزانية الأسرة، مما حدا بالعديد من الناس الرغبة في تخفيض النفقات في أوجه متعددة، وقد وضحت (Norum, 2017) أن الشعور بالذنب المرتبط بالتخلص من الملابس باهظة الثمن والتي لم يتم ارتداؤها كثيرا أدى إلى التبرع بها إلى الجمعيات الخيرية. بينما وضحت (Holmes V, 2006) إن استخدام الأجزاء الجيدة من الأقمشة البالية القديمة يعد جزءا من التراث الثقافي حيث أن الحاجة وندرة المواد المتاحة؛ أدت إلى تطوير إعادة استخدام الأقمشة بطرق إبداعية، مما أحدث فرقاً اقتصادياً، كما وضحت كل من (Sivonen & Aakko,, 2013) إن إطالة عمر الثياب من خلال إصلاحها يوفر في المصادر، ويخلق فرص عمل محلية، وأكدن على أهمية أن يعمل المصممون والمصنعون على تسهيل ذلك من خلال خدمات الإصلاح أو توفير بدائل أخرى. فيما وضحت (Jung & Jin, 2014) أن الموضة البطيئة لها مفهوم أوسع من الاستدامة البيئية، فهي داعمة لمنتجي الأزياء والمجتمعات المحلية، ولها دلالة تاريخية لأصالة المنتج، وتتصف بالتنوع الحصري في عالم الموضة المستدامة، وتطيل العمر الوظيفي للمنتج وكفاءته من أجل بيئة مستدامة.

ثياب بسمات تقليدية:

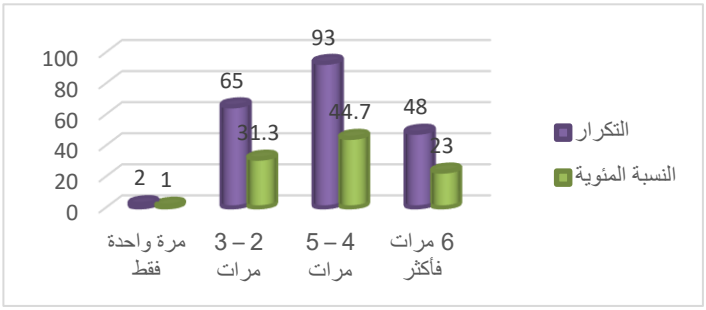
المقصود في هذا البحث: ثياب نسائية تحمل جزءا من مواصفات الثياب التقليدية في المملكة العربية السعودية.

الهوية التقليدية:

تتنوع القيم الزخرفية والجمالية في الثياب التقليدية في المملكة العربية السعودية تبعاً لتنوع مناطقها، إلا أن استخدامها أصبح نادراً ، ومقتصراً على بعض المناسبات الخاصة، بسبب تيارات الموضة السريعة، وتبعاً لذلك تأثرت المرأة بتلك التيارات التي تدفعها باتجاه الحداثة تارةً؛ وتجذبها إلى التقليدية تارةً أخرى ، و تحدها أيضاً بين طرفي نقيض من التطابق والتفرد، و التطابق سلوك يخضع للمعايير التي نص عليها المجتمع أو من يمثلون السلطة (Wolfe, 1998) ، ويتضح ذلك في الانخراط الاجتماعي للمرأة في مناسبات رمضان المختلفة والرغبة في ارتداء الثياب من قبل الغالبية العظمى من النساء في المملكة، في نفس الوقت الشعور بالرغبة في التفرد وهي الصفة التي تميز شخصاً عن الآخر (Wolfe, 1998) حيث تتضح رغبة النساء بارتداء ملابس تميزهن عن غيرهن، ويبرز ذلك من انتقاء موديلات مختلفة ذات خطوط بنائية وزخرفية ووظيفية مميزة. من هنا جاءت فكرة الاستفادة من تدوير فساتين السهرة المهدرة في تنفيذ ثياب تحمل المواصفات التقليدية ليس فقط من أجل التوفير في بند المنفق على شراء الملابس؛ وإنما من أجل تثبيت الهوية التقليدية لثياب النساء في المملكة العربية السعودية أيضاً. وقد أكدت (Sivonen & Aakko,, 2013) على أهمية عدم فصل الجوانب الجمالية عن الجوانب الوظيفية. لذا توجب الاهتمام بالنواحي الجمالية في تصميم الأزياء المدورة والتي تعتمد على ملابس قد اختيرت بناءً على رغبة السيدة من خلال مراعاة توظيف جماليا ت الثوب تبعاً للخطوط البنائية التي تميز الملابس التقليدية. وعند مناقشة (Fletcher, 2015) لمفهوم "الجمالية الجديدة" نوهت إلى أن جعل البدائل المستدامة أكثر جاذبية؛ يشجع المستهلكين على تبنيها."

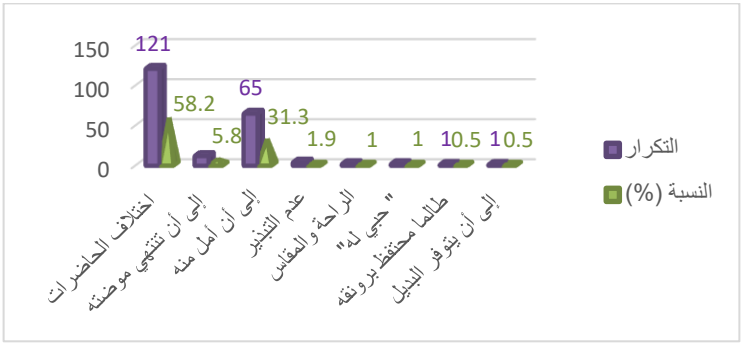
نتائج التحليل الإحصائي لاستبانة البحث:

جدول (5) توزيع أفراد عينة الدراسة حسب عدد مرات ارتداء الزي المخصص للسهرة

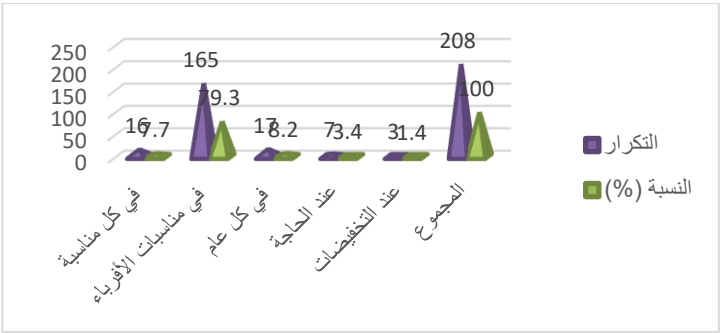


جدول (6)

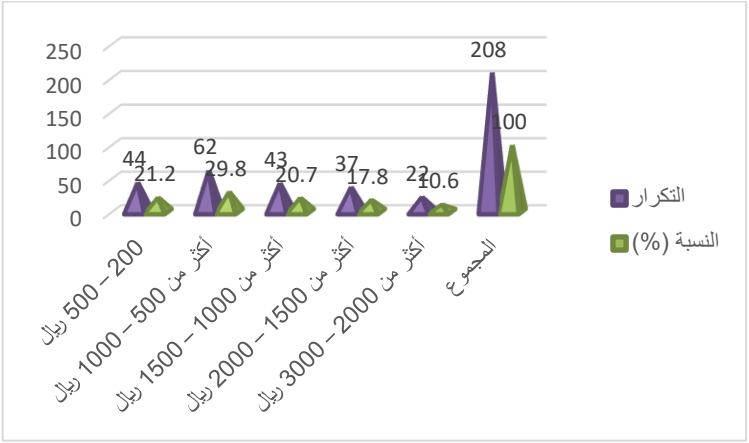
توزيع أفراد عينة الدراسة حسب سبب تكرار ارتداء الزي المخصص للسهرة



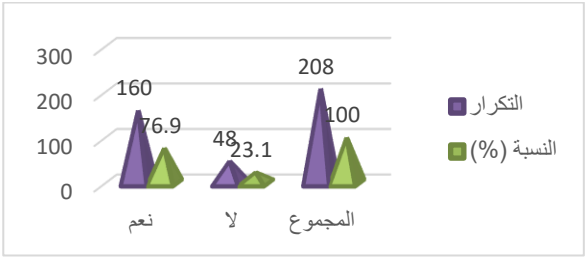
جدول (7) توزيع أفراد عينة الدراسة حسب تفضيل شراء زي جديد للسهرة



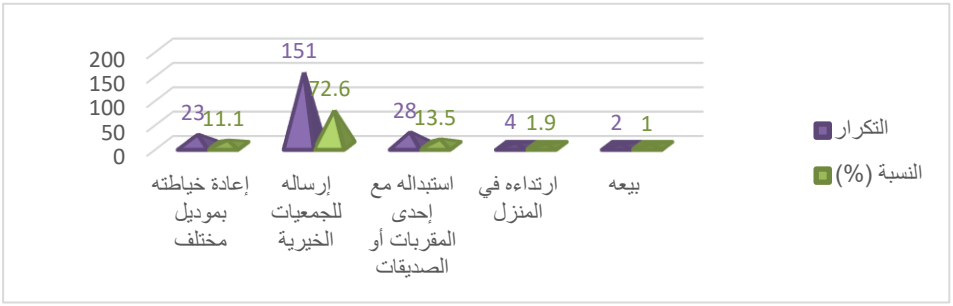
جدول (8) توزيع أفراد عينة الدراسة حسب السعر المناسب لشراء زي السهرة



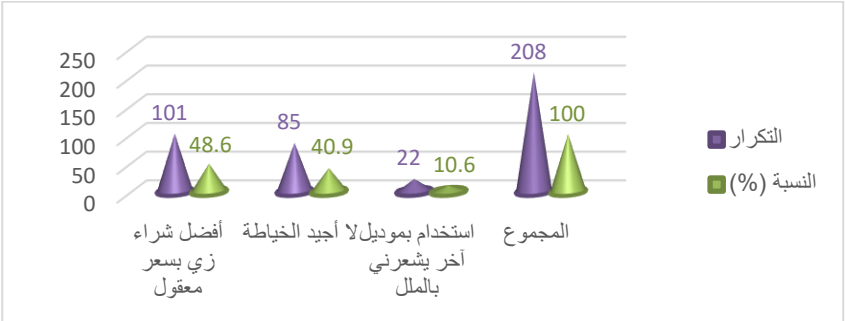
جدول (9) توزيع أفراد عينة الدراسة حسب هل ارتفاع ثمن زي السهرة يؤدي إلى الرغبة في تدويره



جدول (10) توزيع أفراد عينة الدراسة حسب كيفية تدوير الزي المخصص للسهرة



جدول (11) توزيع أفراد عينة الدراسة حسب سبب عدم تدوير الزي لموديل آخر



مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

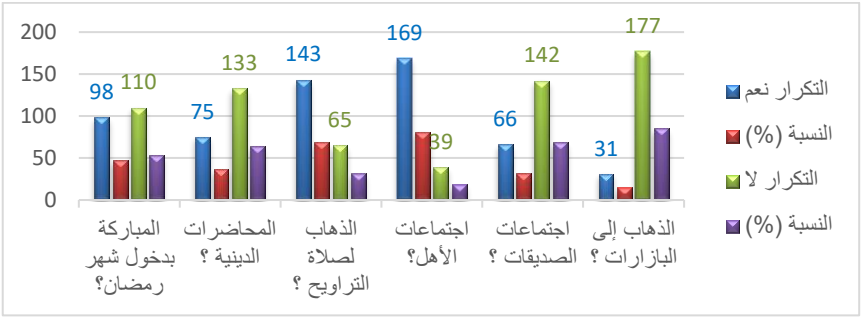
جدول (12) يبين رأي أفراد العينة حول التفضيلات الملبسية للمناسبات في شهر رمضان

العبارة		الاجابة		المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
		نعم	لا		
هل تفضلين ارتداء الجلابية	ك	171	37	1.82	0.383
	%	82.2	17.8		
هل تفضلين ارتداء الفستان	ك	69	139	1.33	0.472
	%	33.2	66.8		
هل تفضلين ارتداء تنورة وبلوزة	ك	72	136	1.35	0.477
	%	34.6	65.4		
هل تفضلين ارتداء بنطلون وبلوزة	ك	77	131	1.37	0.484
	%	37	63		
				1.46	0.213

من الجدول (12) يتضح لنا أن عبارات مواصفات ملابس المناسبات في شهر رمضان تترتب وفق الترتيب التالي:

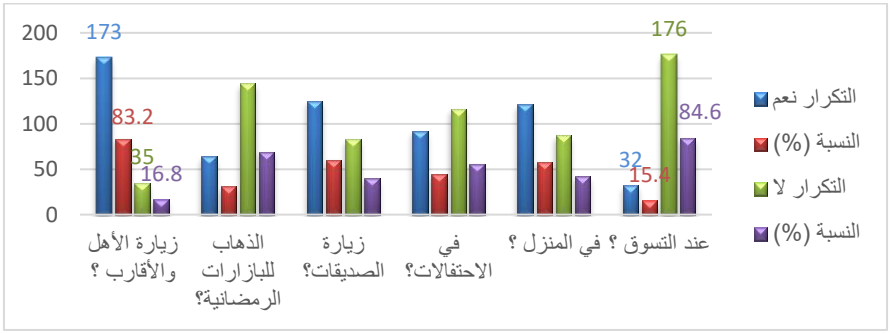
1. هل تفضلين ارتداء الجلابية في مناسبات شهر رمضان؟ بلغ المتوسط (1.82) مما يدل أنهم يفضلون ارتداء هذا الزي.
2. هل تفضلين ارتداء بنطلون وبلوزة في مناسبات شهر رمضان؟ بلغ المتوسط (1.37) يدل أنهم لا يفضلون ارتداء هذا الزي.
3. هل تفضلين ارتداء تنورة وبلوزة في مناسبات شهر رمضان؟ بلغ المتوسط (1.35) مما يدل أنهم لا يفضلون ارتداء هذا الزي.
4. هل تفضلين ارتداء الفستان في مناسبات شهر رمضان؟ بلغ المتوسط (1.33) مما يدل أنهم لا يفضلون ارتداء هذا الزي.

جدول (13) يبين رأي أفراد العينة حول أنواع المناسبات التي يحضرنها في شهر رمضان

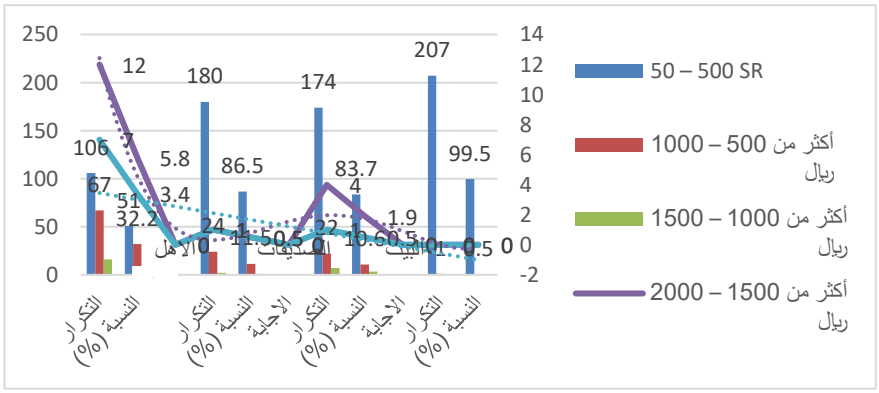


من خلال الجدول (13) يتضح أن أعلى نسبة كانت لحضور مناسبات اجتماعات الأهل بواقع 81.2 %، يليها حضور صلاة التراويح بواقع 68.8 %، ثم مناسبة المباركة بدخول شهر رمضان بواقع 47.1 %، وتنخفض نسبة الاهتمام بالذهاب للبازارات بواقع 14.9%.

جدول (14) يبين رأي أفراد العينة حول ارتداء الجلابية في مناسبات شهر رمضان



جدول (15) توزيع أفراد عينة الدراسة حول أسعار جلابيات المناسبات



يتضح من الجدول (15)، تفاوت نطاق نسبب الإنفاق على ثياب السهرة حيث تصل إلى أن 51% للتكلفة الأقل (50-500) وتتناقص حتى تصل إلى 3.4 % للتكلفة الأعلى (أكثر من 2000 – 3000 ريال)، كذلك تتفاوت نسبب الإنفاق على ثياب زيارات الأهل حيث تصل إلى أن 86.5 % للتكلفة الأقل (50- 500) وتتناقص حتى تصل إلى 0.5 % للتكلفة الأعلى (أكثر من 2000 – 3000 ريال). في حين بتفاوت نطاق النسب للثياب

المخصصة لزيارة الصديقات بين 23.7 % للتكلفة الأقل (50- 500) وتتناقص حتى تصل إلى 0.5 % للتكلفة الأعلى (أكثر من 2000 – 3000 ريال). أما ثياب المنزل فتندرج تحت أدنى فئة (50- 500) لغالبية العينة بواقع 99.5 % وأعلى فئة (500- 1000) بواقع 0.5%.

الجزء التطبيقي:

يبتدئ بدراسة وصفية للنواحي الجمالية لفساتين السهرة وتحليلية لأوجه الشبه بينها وبين الثياب التقليدية، لاختيار ثوب القبيلة الأنسب لمحاكاته وتدوير فستان السهرة إليه.

أولاً: حصر القبائل التي تمت محاكاة ثيابها:

قبيلة بني مالك: ثوب "الصون". قبيلة بني سليم: ثوب النفيجي "الطوى". قبيلة بالحارث. قبيلة الجحادلة ثوب "المِنَجَّلْ". منطقة الجوف: الثوب المحوثل. مقطع نجد. قبائل عسير: الثوب "المجنب". الثوب "المورك". الثوب "المبقل". قبيلة ثقيف: منهم بطن طويرق منهم نمور وادي محرم ثوب "الصدرة". سهول تهامة: القميص والوزرة.

الصور السابقة تعد نموذجاً لبعض الثياب التقليدية

ثانياً: الوصف العام للثياب التقليدية:

صور فساتين السهرة الممثلة للعينة المادية

تتشابه الثياب في معظم القبائل، حيث يتكون الثوب من: البدن، الأكمام، التخراصة، الجوانب، الذيل. ويكون الاختلاف بين القبائل في الاتساع، في طريقة الزخرفة وخاماتها، في ألوانها وكثافتها، وغالباً تتم زخرفة الثوب في منطقة الصدر والأكمام والجوانب والذيل، وتكون الزخرفة إما بالتطريز أو بالنسيج المضاف. على شكل أشرطة، أو شكل حردة الرقبة. أيضاً تتفاوت الأكمام في أشكالها وأطوالها. وكذلك الحال بالنسبة للجوانب فهي تتفاوت في الضيق والاتساع إلا أنها غالباً ما تكون على شكل شبه منحرف.

ثالثاً: وصف فساتين السهرة الممثلة للعينة المادية للبحث:

1. الفستان الأول:

فستان سهرة أحمر بحمالات وشال (موديل السمكة)، من قماش الشيفون المنقوش والمطرز بالخرز. له حردة رقبة عميقة، تم تفصيل الجزء العلوي للفستان من القماش المطرز بالشك، باستخدام قطر النسيج ليأخذ شكل الجسم، أما الجزء السفلي من القماش المنقوش بدون شك، تم تفصيله على شكل قَصة مربعة أطرافها منهاة بالبرم. أما بطانة الفستان فهي من قماش (حرير/ ساتان). تكلفة الفستان حوالي 1100 ريال. صورة رقم (13).

الثوب التقليدي الأقرب هو: القميص والوزرة في سهول تهامة، صورة رقم (4).

أوجه الشبه من حيث الشكل الخارجي "السيلويت"، لون القماش الأحمر المشابه للون البلوزة في لبس تهامة.

صورة رقم (1. 1.)

1. 1. أضيف نصف متر من قماش الساتان الأحمر السادة، 1.30 م من قماش الساتان المخطط بالأبيض والأسود والكاكي. تم تدوير الفستان إلى القميص مع إضافة قماش الساتان الأحمر لعمل المرد والياقة/ ونفذت الإسورة من قماش الوزرة، أيضاً أضيف قماش الفستان إلى الوزرة. صورة رقم (**1. 1.**).

أيضاً ثوب النفيجي "الطوى" قبيلة الجحادلة صورة رقم (3).

أوجه الشبه: التشابه من حيث الشكل الخارجي "السيلويت"، تقارب اللون الأحمر مع اللون الآجوري لثوب "الطوى"، زخرفة الفستان بالحرز المنثور المشابه لكمية خرز الرصاص الموزع على الثوب الجحدلي.

صورة رقم (1. 2.)

1. 2. أضيف متر واحد من قماش الحرير الأسود السادة، ومتر واحد من قماش شبكي من الخرز الفضي. أيضاً عشرة أمتار من شريط الخرز الفضي المبروم، لإعطاء التأثير المطلوب لثوب الطوى. تم الإبقاء على الفستان مع تدوير الشال إلى الأكمام، ثم إضافة أشرطة من القماش الأسود لمحاكاة الثوب الأصلي على أبعاد متفاوتة. أضيف القماش الشبكي المطرز على الأشرطة السوداء لمحاكاة الثوب الأصلي، استخدم شريط الخرز المبروم بإضافته على الأكتاف وإسورة الكم ونهاية امنطقة الوسط. صورة رقم (**1. 2.**).

2. الفستان الثاني:

فستان سهرة أسود بدون أكمام (سواريه)، فتحة الصدر مستقيمة، الجزء العلوي من قماش الدانتيل المنقوش، منفذ بالدرابيه ليأخذ شكل الجسم ويصل في طوله إلى الأرداف، أما الجزء السفلي من قماش التل المزموم، يصل في طوله إلى الأرض. أما بطانة الفستان فهي من قماش (حرير/ ساتان) من اللون السكري. تكلفة الفستان حوالي 1250 ريال. صورة رقم (14).

الثوب التقليدي الأقرب هو: المحوثل بصيو انين "طوارتين" منطقة الجوف صورة رقم (6).

أوجه الشبه: التشابه من حيث اللون الأسود، من حيث الجزء السفلي لكل من الفستان والثوب المحوثل.

صورة رقم (2. 1.)

2. 1. أضيف متران من قماش الشيفون الأسود السادة لخياطة الأكمام وأعلى الصدر مع المرد، والجزء السفلي للصدر. أيضاً متر واحد من قماش البونجيه لتبطين الجزء الأوسط للزي، والإبقاء على نفس بطانة الفستان الأصلي في باقي الزي. تم فك قماش الدانتيل وفصل الأشرطة عن بعضها. استخدام شريطين لمنطقة الصدر، واستخدام باقي الأشرطة في تنفيذ كل من الصيوان العلوي والسفلي. صورة رقم (2. 1.)

3. الفستان الثالث:

فستان سهرة أزرق بحمالات وشال التصميم بقصة تحت الصدر (أمبير)، من قماش الجورجيت

السادة، له حردة رقبة على شكل سبعة، الجزء العلوي منفذ بالدرابيه، ينتهي بشريط مطرز بالخرز السيلاني الفضي المؤكسد. أما الجزء السفلي مثبت تحت قصة الصدر بزم بسيط من الأمام، يصل الفستان في طوله إلى الأرض. أما بطانة الفستان فهي من قماش الحرير الصناعي تكلفة الفستان حوالي 900 ريال. صورة رقم (15).

الثوب التقليدي الأقرب هو: ثوب قبيلة ثقيف: منهم بطن طويرق منهم نمور وادي محرم ثوب "الصدرة"صورة رقم (5).

أوجه الشبه: التشابه من حيث اللون الأزرق، طريقة الزخرفة على شكل شريط مطرز باللون الفضي في منطقة الصدر.

صورة رقم (3. 1)

3. 1. أضيف مترين من قماش الجورجيت الأسود السادة لإضافة الأبليكات على الأكمام ومنطقة البدن. أيضاً عشرة أمتار من شريط الخرز الفضي المبروم. نفذت قصة الصدر باستخدام الدرابيه من أصل الفستان، تم فصل شريط الخرز واستخدم لتحويره لمحاكاة ثوب الصدرة، تم استخدام شريط الخرز في إحاطة الأبليكات من قماش الجورجيت الأسود صورة رقم (**3. 1.**) أيضاً مقطع نجد صورة رقم (8)

صورة رقم (3. 2)

3. 2. نفذت الأكمام باستخدام الدرابيه من أصل الفستان، تم فصل شريط الخرز واستخدم لتحويره لمحاكاة الزخرفة في مقطع نجد صورة رقم (3. 2.)

4. الفستان الرابع:

فستان مساء (سكري / رماني) بأكمام قصيرة مزمومة من الأعلى مكسمة أسفل العضد. له حزام سادة من الأورجنزا. الجزء العلوي للتصميم له حردة رقبة دائرية، مكسم له بنستين وخط وسط، من قماش الجيرسيه المنقوش بنقوش بارزة من أصل القماش، أما الجزء السفلي منفذ بالورب من قماش الجرسيه المشجر على هيئة أشرطة متبادلة من التخريم السادة و القماش المشجر، يصل الفستان في طوله إلى الأرض. أما بطانة الفستان فهي من قماش البونجيه. تكلفة الفستان حوالي 550 ريال. صورة رقم (4).

أوجه الشبه: التشابه من حيث طريقة الزخرفة على شكل الأشرطة والمشابهة لغالبية الثياب التقليدية. مرونة النسيج الجيرسيه تسمح بقص وتشككيل الأشرطة تبعاً للخطوط البنائية والزخرفية في ثياب معظم القبائل مثل بني مالك وبالحارث وسليم وغيرهم. صورة رقم (10) و (11) و(12)

صورة رقم (4. 1.)

الثوب التقليدي الأقرب هو: ثوب قبيلة بالحارث: صورة رقم (11)

4. 1. في النموذج الأول: أضيف 2.5 متر من قماش الساتان السكري السادة وفُصِل الثوب بدون أكمام، روعي في التصميم المحافظة على نفس الخطوط الزخرفية لثوب بالحارث. صورة رقم (4. 1.)

أيضاً ثوب قبيلة بني مالك: ثوب الصون صورة رقم (10)

4. 2. في النموذج الأول: أضيف ثلاثة أمتار من قماش الساتان الأسود لمحاكاة الثوب الأصلي في اللون، فُصِل الزي بأكمام قصيرة، روعي في التصميم المحافظة على نفس الخطوط الزخرفية للثوب. صورة رقم (4. 2.)

صورة رقم (4. 2.)

5. الفستان الخامس:

فستان سهرة آجوري اللون بحمالات عريضة وشال. التصميم بقصة تحت الصدر (أمبير)، من قماش التل السادة، له حردة رقبة مستقيمة، الجزء العلوي مكسم ومطرز بمجموعة متنوعة من الخرز والترتر الدائري والبيضي ونحوهم على شكل فرع من الورود بعرض يمتد بعرض الصدر من الأمام إلى الخلف. أما الجزء السفلي مكون من طبقتين الأولى قصة ورب مثبت أعلاها قطعة كلوش مزمومة ومفتوحة على الجانبين قصيرة من الأمام وتتدرج في الطول إلى الخلف لتنتهي بذيل طويل يسحب على الأرض بمقدار ذراع تقريباً، حوافها منهاة بشريط من الخرز على شكل مثلثات. أما بطانة الفستان فهي من قماش (الحرير/ ساتان) تكلفة الفستان 1800 ريال. صورة رقم (17)

الثوب التقليدي الأقرب هو: مقطع نجد: صورة رقم (1)، أيضاً الثوب "المورك " من عسير: صورة رقم (2) و(7).

أوجه الشبه: التشابه من حيث الشكل الخارجي، لون القماش الآجوري، الأشرطة الزخرفية. تم فصل الجزء العلوي عن السفلي، فصل طبقة التل عن طبقة الحرير/ الساتان، حيث أن الشك منفذ على قماش التل مما سهَّل فصل أجزاء الزخرفة في منطقة الصدر، تم قص ذيل الفستان من الخلف للحصول على الطول الطبيعي، أيضاً فصل أشرطة الخرز المضافة لأطراف الزي بصفة عامة. تم خياطة الثوب الأساسي بإضافة متر من نفس قماش الفستان لاستكمال الجزء العلوي للزي، ثم استخدمت الأشرطة للحصول على تأثير الخطوط الزخرفية أو البنائية تبعاً لمحاكاة كل من مقطع نجد، صورة رقم (1.5)، والثوب المورك بعسير، صورة رقم (2.5).

صورة رقم (5. 1.)

صورة رقم (5. 2.)

6. الفستان السادس:

فستان سهرة باللون البني المتدرج إلى اللون البيج مروراً بالأزرق البحري المتدرج إلى اللون الفيروزي. بحمالات عريضة من الدرابيه. التصميم بقصة تحت الصدر (أمبير)، من قماش الشيفون الطبيعي المموج، له حردة رقبة على شكل سبعة، الجزء العلوي الأيمن من قماش الدانتيل البيج مطرز بمجموعة متنوعة من الخرز والترتر الدائري وأنصاف حبات من اللؤلؤ أيضاً مزين بكريستالات مستطيلة ومربعة ولوزية موزعة على شكل مجموعة متجاورة من الأزهار بمقاسات مختلفة تمتد على طول الكتف الأيمن من الأمام. أما الجزء الأيسر من الصدر منفذ من قماش الشيفون المموج بأسلوب الدرابيه. الجزء السفلي من الفستان مكون من طبقتين الأولى قصة مستقيمة باتساع بسيط من قماش الدانتيل، مثبت أعلاها قطع "شقر" كلوش منفصلة من الشيفون المموج؛ مثبتة من الأعلى بأسلوب الدرابيه بأشرطة مطرزة بالكريستال والمعدن والخرز واللؤلؤ، تتدرج في الطول من الأمام إلى الخلف لتنتهي بذيل طويل يسحب على الأرض بمقدار متر تقريباً، حوافها منهاة بالبرم. أما بطانة الفستان فهي من قماش (الساتان) تكلفة الفستان 3000 ريال. صورة رقم (18)

الثوب التقليدي الأقرب هو: ثوب قبيلة بني سليم: ثوب النفيج "الطوى" صورة رقم (12)

صورة رقم (6. 1.)

6. 1. تم تفكيك جميع أجزاء الفستان، قص ذيل الفستان الدانتيل من الخلف لوضع الطول الطبيعي، وإضافته إلى الأعلى لاستكمال الثوب الداخلي بدون أكمام. فصل شقر الكلوش وتحويلها إلى أشرطة بطريقة الدرابيه تضاف للجزء السفلي للثوب بالتبادل مع الأشرطة المعدنية من أصل الفستان. أما الجزء الخارجي للفستان فقد تم تفصيله من بلشقر المتبقية، كما تم إضافة متر من الشيفون باللون البحري لعمل المثلثات المضافة للأكمام. صورة رقم (6. 1.)

أيضاً ثوب قبيلة بني مالك: ثوب "الصون" صورة رقم (10)

صورة رقم (6. 2.)

6. 2. تم تفكيك جميع أجزاء الفستان، قص ذيل الفستان الدانتيل من الخلف للحصول على الطول الطبيعي، وإضافته إلى الأعلى لاستكمال الثوب. فصل شقر الكلوش وتحويلها إلى أشرطة بطريقة الدرابيه تضاف للجزء السفلي للثوب، أيضاً للأكمام وجوانب الزي. تم استخدام الأشرطة المعدنية من أصل الفستان والكريستالات في الحصول على تأثير الخطوط الزخرفية لقصة الصدر. صورة رقم (6. 2.)

7. الفستان السابع:

فستان سهرة بسفرة باللون السكري المبطن باللون الأسود. التصميم عبارة عن فستان من قماش الشيفون الطبيعي السكري، بقصة مستقيمة باتساع بسيط، ناتج عن الكسرات المنفذة بالخياطة الانجليزية البارزة أعلى الصدر، له قصة دائرية تتصل بسفرة علوية منسوجة بخيوط الصوف باللونين السكري والأسود، يزين أسفلها الترتر والخرز بتأثيرات مختلفة، لها حردة رقبة مستقيمة (سابرينا) وحمالة عريضة تمتد إلى الخلف. الجزء الخلفي من الفستان مكون من قصة ظهر عميقة تصل إلى ثلثي الظهر تنتهي بحلية

منسوجة تشبه الفراشة، يثبت باسفلها قصة كلوش بثنيات، تتدرج في الطول لتشكل ذيل طويل يسحب على الأرض بمقدار ذراع تقريباً، حوافها منهاة بشريط البييه الأسود. أما بطانة الفستان فهي من قماش (الساتان) باللون الأسود، تكلفة الفستان حوالي 1000 ريال. صورة رقم (19)

الثوب التقليدي الأقرب هو: ثوب قبائل عسير: الثوب "المبقل" صورة رقم (9).

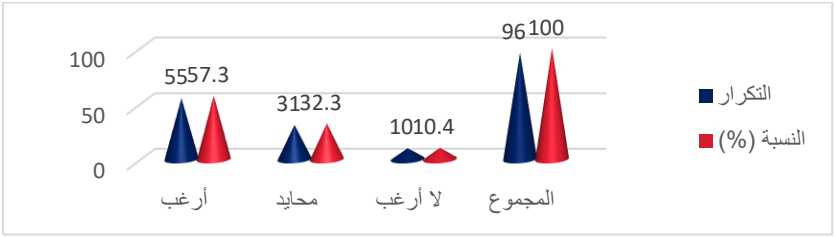
صورة رقم (7. 1).

7. 1. نُفِذ صدر الزي برفعه للوضع الطبيعي وبحردة رقبة مستقيمة "سابرينا"، أُضيف لها الجزء العلوي من السفرة المنسوجة العلوية من أصل الفستان. تم فصل حلية الظهر المنسوجة وإضافتها لمنطقة الوسط في الجزء الأمامي للزي. تم إضافة ثنيات الكلوش إلى جانبي الزي وأضيف إليها أشرطة رفيعة من الستان الأسود لمحاكاة الخطوط البنائية للثوب المبقل. تم تنفيذ الأكمام بإضافة متر من قماش الشيفون الأسود السادة صورة رقم (7. 1).

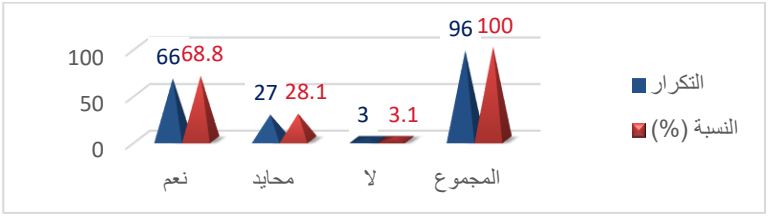
نتائج الجزء التطبيقي:

بعد دراسة الفساتين اتضح أنه يمكن تدوير فستان السهرة تبعاً لتقارب اللون بين الفستان والثوب، أو تبعاً لاحتواء الفستان على زخارف مقاربة أو مشابهة لزخرفة الثوب التقليدي.

جدول (17) توزيع أفراد عينة الدراسة حسب مستوى درجة الرغبة بإقتناء أحد الثياب التي تم تدويرها



جدول (18) تحفيز المستهلكين على تدوير فساتين السهرة



المناقشة والاستنتاجات:

تحقق الغرض الرئيس من إجراء الدراسة وهو عمل موائمة بين المعاصرة والتقاليد؛ وبين الصرف والتوفير، حيث تمكنت الباحثة من اختيار أفضل الملابس التقليدية ملائمةً لكل موديل من موديلات فساتين السهرة -عينة البحث المادية- ثم تم شرح أوجه التشابه وكيفية تدوير كل فستان بما يلائمه من الثياب التقليدية، وتم توضيح ذلك من خلال الصور. تمكنت الباحثة من تصميم مجموعة مختلفة من الثياب بسمات تقليدية، ثم عرضت المجموعة في استبانة لأخذ رأي المستهلكات في مدى تقبلهن للفكرة وكانت النتيجة مشجعة جداً. على الرغم من أن غالبية أفراد العينة لا يُجدن الخياطة إلا أن التصاميم جاءت محفزة لتدوير فساتينهن مستقبلاً، وهذا يتفق مع ما وضحته (Fletcher, 2015) في إن جعل البدائل المستدامة أكثر جاذبية يشجع المستهلكين على تبنيها. وهذا ما رام إليه البحث.

من خلال حضور المناسبات المختلفة في شهر رمضان تم رصد السلوكيات الملبسية والتي أثبتت التوجه العام بارتداء الثياب من قبل الفئات العمرية المختلفة وهذا يتفق مع ما أكدته كل من (Buckley & McAssy, 2011) بقولهما إن للملابس لغة خاصة بها تمكن مرتديها من التواصل اجتماعياً تبعاً لتصنيفهم (ذكوراً أو إناثا). وتم تأكيد ذلك من خلال إجابات أفراد العينة. أيضاً تم ملاحظة الاستمرار في الظهور بثوب مختلف في المناسبات الهامة وعدم تكرار ارتداء الزي وذلك رغبة في التفرد والتميز، ويتضح ذلك في كون 79.3% من أفراد العينة يفضلون شراء زي جديد للسهرة في مناسبات الأهل المقربين، مما يدل على مدى تفضيل النساء لعدم رؤيتهن بنفس الفستان، لوحظ التنوع في موديلات الثياب من حيث نوعية الأقمشة وزخرفتها وتكلفتها المادية تبعاً لنوع المناسبة. أما عن سبب عدم تدوير الزي لموديل آخر، جاءت الإجابة بتفضيل شراء زي بسعر معقول حتى لا تضطر لإعادة استخدامه بواقع 48.6% ، وهذا يتفق مع رغبتها في الظهور بمظهر جديد في كل مناسبة، أيضاً الفئة التي يمنعها عدم إجادة فن الخياطة يتفقن مع الفئة الأولى في الرغبة في الظهور بمظهر جديد في كل مناسبة . وقد اتضح من خلال الدراسة أن غالبية أفراد العينة يكررون ارتداء الزي المخصص للسهرة من 4 – 5 مرات، أو أقل؛ في حالة اختلاف الحاضرات فقط ثم يتم تدويرها، مما يدل على احتفاظها برونقها كونها غير مستهلكة بسبب قلة الارتداء. وعلى الرغم من ارتفاع نسبة من يتفقن في أهمية تدوير الزي إذا كان مرتفع الثمن 76.9%؛ حيث اتضح أن 11.1% من أفراد العينة يجدن فن الخياطة ويستفدن من تدوير الزي إلا أن عدم إجادة فن الخياطة بواقع 40.9%؛ أدى إلى تفضيل إرساله إلى الجمعيات الخيرية بواقع 72.6%، أو إستبداله مع إحدى المقربات أو الصديقات بواقع 13.5%، أو ارتداءه في المنزل بواقع 1.9%، أو بيعه بواقع 1%. وهذا يتفق مع دراسة كل من (Norum, 2017)، (Aydin, 2017)، (Hansen, 2014)،(Sivonen & Aakko,, 2013)، (Bianchi & Birtwistle, 2012) في أن التخلص من الملابس المستعملة يكون بالتبرع بها للمؤسسات الخيرية أو منحها للأقارب والأصدقاء، أو بيعها في متاجر الملابس المستعملة أو عبر المواقع الالكترونية، أو رميها في مكبات النفايات.

من خلال حضور المناسبات المختلفة في شهر رمضان تم حصر المناسبات المختلفة والتي منها: المباركة بدخول شهر رمضان، تناول الإفطار أو السحور لدى الأهل والأقارب، الذهاب لصلاة التراويح، زيارة الصديقات. وهذا يتفق مع ما تم رصده من إجابات أفراد العينة حيث حاز الاهتمام بحضور اجتماعات الأهل

للفطور والسحور- والاهتمام بصلاة التراويح على أعلى نسبتين على التوالي 81.2%، و 68.8%. في حين تدنت نسبة الذهاب للبازارات -14.9 %- مما يدل على عدم الاهتمام بالذهاب للبازارات في شهر رمضان. وارتفاع الرغبة في الابتعاد عن الأسواق ومواطن الترفيه والتوجه إلى ما يساهم في زيادة الأجر مثل الذهاب للمسجد لأداء صلاة التراويح. من خلال المشاركة في حضور المناسبات المختلفة في شهر رمضان تم ملاحظة أنه كلما تعلق الأمر بظهور النساء في المناسبات الرمضانية المختلفة أي بدون ارتداء العباءة؛ ترتب على ذلك ارتفاع نسبة تفضيل ارتداء الثوب "الجلابية" بواقع 82.2%. وهذا يتفق مع ما وضحه (Disele & Tyler & Power, 2011) أنه من خلال المشاركة في الاحتفالات والأنشطة الثقافية يمكن استكشاف أنواع مختلفة من العادات ورصد أشكال مختلفة من اللباس الثقافي التقليدي.

يزداد سعر المنفق على فساتين السهرة أكثر من الثياب ويرجع ذلك لسبب عدم إقامة مناسبات الزواجات والأفراح في شهر رمضان وبالتالي تقل الرغبة بشكل ملحوظ في دفع مبالغ مادية مرتفعة في بند الثياب "عموماً، حيث كانت غالبية التفضيل للفئتين من 50 – 1000 ريال؛ مما يدل على أن ارتداء الثياب في رمضان يرجع لروحانية الشهر أكثر من أي سبب آخر. وهذا يتفق مع ما توصلت إليه دراسة كل من (Disele & Tyler & Power, 2011) في كون الملابس التقليدية المستخدمة في المناسبات الاجتماعية تؤكد على وجود صلة وثيقة بين اللباس والثقافة، حيث تعد نوعاً من أشكال الهوية.

بما أن غالبية أفراد المجتمع يفضلن ارتداء الثياب في رمضان في أغلب المناسبات؛ يعد دليلاً على أهمية قيام مشروع لتدوير ملابس السهرة إلى ثياب بسمات تقليدية.

التوصيات:

1. التوعية بمفهوم الاستدامة وأهميتها في زيادة الدخل الاقتصادي والحفاظ على البيئة.
2. الاستفادة من هذه الدراسة في عمل مشاريع صغيرة، بإنتاج ثياب بسمات تقليدية.
3. التأكيد على ربط مشاريع التدوير بما يؤكد الهوية الوطنية للمملكة العربية السعودية والمساهمة في ترسيخها.
4. الحث على توظيف التراث الشعبي السعودي فى عمل منتجات أخرى من الملابس المختلفة أو مكملات الأزياء ونحوها.

References:

Al-Ajaji, T. (2005). Traditional women's clothing in the northern region of Saudi Arabia: A field study. Unpuplished master thesis. Riyadh: College of Education for Home Economics and Art Education.

Al-Bassam, L. S. (1999, 04). Traditional clothes in Asir. The Folkloric Magazine.

Aydin, H. (2017). Used Clothing Disposal Behavior within the Scope of Sustainable Consumption. International Journal of Academic Research in Economics and Management Sciences.

Buckley, C., & McAssey, J. (2011). Styling (1st ed.). London: Bloomsbury.

Bianchi, C., & Birtwistle, G. (2012). Consumer clothing disposal behaviour: A comparative study. International Journal of Consumer Studies.

Disele, P., Tyler, D., & Power, E. (2011). Conserving and Sustaining Culture through Traditional Dress. Journal of Social Development in Africa.

Evening dress. (n.d.). Dictionary.com Unabridged. Retrieved November 27, 2016 from Dictionary.com website http://www.dictionary.com/browse/evening-dress.

Feda, L. A. (2003). Adornments styles of traditional clothes of women in Hijaz Region: A comparative study. Unpublished doctoral dissertation. Riyadh, Saudi Arabia: College of Home Economics and Art Education.

Fletcher, K. (2010). Slow Fashion: An Invitation for Systems Change. Fashion Practice: The Journal of Design, Creative Process & the Fashion .Fashion Practice: The Journal of Design, Creative Process & the Fashion.

Hansen, K. T. (2014). The Secondhand Clothing Market in Africa and its Influence on Local Fashions: Dressstudy.

Henninger, C. E., Alevizou, P. J., & Oates, C. J. (2016). What is sustainable fashion ?Journal of Fashion Marketing and Management.

Holmes, V. (2006). Creative Recycling in Embroidery. London: Batsford.

Jung, S., & Jin, B. (2014). A theoretical investigation of slow fashion: sustainable future of the apparel industry. International Journal of Consumer Studies.

Norum, P. S. (2017). Towards Sustainable Clothing Disposition: Exploring the Consumer Choice to Use Trash as a Disposal Option. *Sustainability*.

Department of Textile and Apparel Management, University of Missouri Columbia, Columbia, MO 65203, USA;

norump@missouri.edu; Tel.: +1-573-882-2934

Received: 9 June 2017; Accepted: 30 June 2017; Published: 6 July 2017

Our vision. (2016, 04 25). Retrieved from VISION 2030: https://vision2030.gov.sa

Reiley, K., & DeLong, M. (2011). A consumer vision for sustainable fashion practice. *Fashion Practice: The Journal of Design, Creative Process & the Fashion Industry*, 63-83.

Shams El-Din, M. (2015). Reaching a model for realizing the sustainability concept in ceramic products design. The International Design Journal, 5(2).

Sivonen, R. K., & Aakko, M. (2013). Designing Sustainable Fashion: Possibilities and Challenges. Research Journal of Textile and Apparel.

Wolfe, M. (1998). Fashion. The Goodheart. West Chester, Pennsylvania: Willcox Company, Inc.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/321-342

Recycling evening dresses into modern dresses with traditional features

Laila Abdulghaffar Feda[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020

Date of receipt: 17/7/2020…....Date of acceptance: 3/9/2020…....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract:

This research aims to harmonize contemporary and traditional clothes, also expenses and savings. It is done by recycling evening clothes into Clothes with traditional features. The study followed descriptive explanatory approach. The sample consisted of seven dresses, as well as 208 female participants from Makkah Al-Mukarramah province, the age range was between 21 and 65 years old. An electronic questionnaire was distributed and the stability and reliability of the internal consistency were measured.

The research resulted in the ability to recycle evening dresses into modern clothes with traditional characteristics. It also confirmed that the reason of wearing traditional clothes is spirituality of the month of Ramadan. Additionally, it is a desire for uniqueness and distinction, which confirms the existence of a link between costume and culture. These results indicate the importance of recycling evening dresses into modern dresses with traditional features.

Keywords: sustainable fashion, recycling, evening wear, traditional costume.

[1] Associate Professor of Clothes and Textile, College of Design and Arts, Princess Noura Bint Abdul Rahman University, laila.a.feda@gmail.com.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/343-362

الحجاب والبرقع في منظومة الأزياء الإسلامية

فرات جمال العتابي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/4/19 , تاريخ قبول النشر 2020/8/31 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص البحث:

معظم الطروحات والبحوث التي تناولت الأزياء في الشرق الاوسط وتحديداً هذه المنطقة من العالم من المنظور التأريخي لم تكن كافية ، وشابها العديد من القصور الفكري ، وجاءت متفاوتة الجودة ، إذ يرجع ذلك الى عوامل شتى أهمها: التركيز في مجال البحوث والدراسات الشرق اوسطية على اللغات والاداب والتاريخ الفكري والسياسي للمنطقة. ومن العوامل الاخرى التباين المعلوماتي، وأوجه الأختلاف الواردة في المصادر والمراجع، بالإضافة الى تفاوت قيمة هذه المصادر من الناحية العلمية وصعوبة تجميعها في وقت واحد. وخصوصا أن هذه المصادر مبعثرة في أماكن عديدة سواء في النصوص الأدبية وغير الأدبية المكتوبة بلغات شرق أوسطية عديدة.

ومن هذا المنطلق تسعى هذه الدراسة الى تناول موضوع البرقع والحجاب في المنظور الاسلامي، من وجهة نظر تأريخية وتحليلية ، وتأثيرهما في منظومة الأزياء الإسلامية وتطورهما عبر الفترات التأريخية المتعاقبة في أطر جغرافية معينة ، بأعتبارهما جزء من منظومة الالبسة الإسلامية ، فضلا عن تأثرهما بالمستويات الاجتماعية، أو الدينية ، أو الجمالية ، والاقتصادية والسياسية ، وفقا لمعايير الأنعكاس في روح المجتمع على مر السنين. أعتمادا على مجموعة من المستندات والمخطوطات والرسوم واللوحات الإسلامية، فضلا عن بعض البيانات المهمة عن الملابس والازياء العربية في المخطوطات واللوحات والصور التزيينية ، والرسوم التوضيحية الموجودة في في الكتب العربية التي ترجع الى الفترة ما بين القرن الخامس والقرن العشرين الميلادي.

الكلمات المفتاحية : الحجاب ، البرقع، الأزياء الإسلامية.

مقدمة:

حظي حجاب المرأة المسلمة بإهتمام في الأوساط الدينية في اوربا والغرب ، وشكلت الالبسة ، التي تستعملها المرأة المسلمة في حجابها أو نقابها ، أهم عنصر في منظومة الزي الإسلامي ، ومن وجهة نظر الغرب سواء في الماضي أو الحاضر. وعلى الرغم من أن العمائم، التي يضعها الرجال المسلمون فوق رؤوسهم حازت على أهتمام الباحثين في العالم الغربي ، فإن حجاب المرأة المسلمة جاء على رأس أولويات خبراء الموضة والازياء

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد, furathassan@gmail.com.

الغربيين. واقترن ارتداء الحجاب او النقاب بالاسلام في الابجديات الغربية ، مثلا في القرن السابع عشر أصبح مصطلح "ارتداء الحجاب" يعني "اعتناق العقيدة الإسلامية".

كما أن المسلمين انفسهم أعتبروا ارتداء الحجاب سمة من سمات الشخصية الإسلامية ، وعلامة على أعتناق الديانة الإسلامية ، ويمكن التعرف على المسلمات من خلال الحجاب ، وهي الحد الفاصل بين الكفر والايمان. "ومن المعروف تاريخيا أن الرجال والنساء في اوربا ارتدوا أغطية الرأس في أزمة متفرقة" (Bruhn & Page, 1993)، كما النساء في الغرب كنَّ يرتدين نوعيات من الحجاب والنقاب في أوقات معينة وعلى فترات متقطعة، ولكن هذه الظاهرة لم تدم طويلاً، ولم تتجذر في الثقافات الاوربية ، كما أنها لم تَعّمم على المجتمع الاوربي، مثلما حدث في المجتمعات الإسلامية الشرقية. كون ظاهرة الرهبة ، بالنسبة للنساء الاوربيات قد تلاشت في المجتمعات المعاصرة ، وانها لم تعد مقبولة من الناحية الأجتماعية ، فقد اصبحت مسألة ارتداء الحجاب بالنسبة للمسلمات في الغرب مرتبطة في العقلية ضمن السياق الثقافي فقط.

بالتالي صاغ الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الآتي :

ما مدى تأثر الحجاب والبرقع في منظومة المجتمع الاسلامي في الغرب والبلدان العربية؟

وتتجلى أهمية البحث في دراسة تأثير الحجاب والبرقع في الأزياء الإسلامية من وجهة النظر التأريخية والتحليلية، وفق المعطيات الجمالية والثقافية ومدى تأثرها اجتماعياً ، واقتصادياً ، وسياسياً. في ظل التطورات التي حدثت عبر فترات زمنية متعاقبة . إذ تعد هذه الدراسة هي محاولة لتأسيس مفاهيم جديدة تمثل انعكاسا في روح المجتمع الإسلامي ، وتشكل مدخلا بينياً موازياً يساهم في فهم تاريخ الحجاب والبرقع عبر العصور.

ويهدف البحث الى إعادة فحص العناصر التراثية والفكرية المرتبطة بالحجاب والبرقع تأريخياً، وتوثيقها وتحليلها تحليلاً جمالياً وفنياً. والكشف عن مدى تأثيرهما في المجتمعات الاسلامية.

حدود البحث:

الموضوعية : الحجاب والبرقع في منظومة المجتمع والأزياء الإسلامية.

المكانية : أوربا والشرق الاوسط .

الزمانية : القرن الأول الى الثالث عشر الهجري (بداية العمل بالتاريخ الهجري بدأ في 16 هجرية ما يعادل 622 ميلادية). اذن بالحساب الميلادي يعادل (القرن الخامس – القرن العشرين الميلادي). وأعتمادا على المصورات والوثائق التأريخية والمخطوطات التي جمعت في هذه المدة.

تحديد المصطلحات:

1- الحجاب (Veil):

" لغة ":عرفه (ابن منظور)(Al-Bukhari, 1978) الحجاب: الستر ،حجب الشيء يحجبه حجباً وحجاباً، وحَجبَ: ستر، وقد احتجب وتحجب ، إذا من وراء الحجاب، وامرأة محجوبة ، قد سُترت بسِتر. والحجاب: اسم ما احتجب به ، وكل مال حال بين شيئين ، والجمع حُجْب.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

"اصطلاحاً" : الحجاب من (الفعل حجب) : ويستعمل للدلالة على كل ستر يوضع امام شخص او شيء ليحجبه عن الرؤية او يعزله ، وحجب الشيء يحجبه حجباً وحجاباً وحجبه اي ستره، وكل ما منع شيئاً فقد حجبه. (Manzur, 1997)

" تعريف الحجاب اجرائيا" : يعرفه الباحث ، بإنه : غطاء يضع فوق الرأس لتغطيته ويكون بمثابة القناع ، لممارسة الاعمال عند الخروج من المنزل، ومترتبط بالمجتمعات الاسلامية فكريا وثقافيا وتأريخيا.

2- البرقع :

"لغة": جمع ، بَراقِعُ ، غَطَّتْ وَجْهَها بِبُرْقُعٍ :- نِقابٌ تُغَطِّي بِهِ الْمَرْأَةُ وَجْهَهَا إِلاَّ عَيْنَيْهَا ، وَصَعِدَ القاضي عَلَى السَّرِيرِ وَأَزالَ البُرْقُعَ لِيَكْشِفَ عنْ وَجْهِه.(Hoseini, 2018; Manzur, 1997)

"اصطلاحاً" : نقاب أو حِجاب أو غِطاء للوجه ، تستر به المرأةُ وجهَها، تحت البراقع سُمٌّ ناقع [مثل]: يُضرب في عدم الانخداع بالمظهر الخارجيّ.

" تعريف البرقع اجرائيا" : البرقع هو نوع من غطاء الوجه يصنع من قماش سميك يشبه "الورق" ذهبي اللون يميل إلى السواد مع مرور الزمن وكثرة الاستعمال، ويمكن إن تغطي به المرأة أهم معالم وجهها عندما يعقد قرانها ، ويثبت البرقع على الوجه بواسطة خيوط حمراء مجدولة.

الاطار النظري:

1- الحجاب في العصر الاسلامي الاول:

إن كلمة "Veil" الانكليزية التي تعني بالعربية " الحجاب" أو " النقاب" مشتقة من الكلمة اللاتينية "Vela" ولها مرادفات ومشتقات عديدة في اللغات الاوربية الأخرى.والكلمة تعني لباساً او غطاء، وقد تعني ستارة او ستاراً أو اي نوعية من الحجب، ومن ثم فهي تعني" الفصل" أو إيجاد حاجز بين شيئين. وفي آيات القرآن الكريم استعملت الكلمة بمعنى "حاجز" [(*)]، وفي القرآن نصوص توحي بأن ثمة ساتراً يفصل بين النور الإلهي أو الذات المقدسة والبشرية جمعاء، وثمة نصوص مشابهة موجود في التلمود ايضا [(**)]، وفي المجتمع الاسلامي ثمة احترام للهالة الجنسية التي تحيط بالنساء ، لذلك وجب ايجاد ساتر بينهن وبين الآخرين، هذه الاحترام للخصوصية قد بلغ حد القداسة في الإسلام ، لذلك اصبح الحجاب المستور ، الذي يفصل بين المرأة والمجتمع، أمراً الزامياً، وبدأ هذا الرأي في الظهور الى السطح منذ مطلع العصر الإسلامي الأول ، وتم إحاطة نساء الرسول(ص) بهذه القداسة ، فوجب الفصل بينهن وبين المجتمع المحيط بهن، ومع ذلك لا يمكن الادعاء بأن الحجاب كان حكراً على المجتمعات الاسلامية ، أو أنه اختراع إسلامي ، لانه وجد قبل ذلك بقرون.

لقد أنتشر "الحجاب" سواء عن طريق تغطية جسد المرأة من أعلى رأسها حتى أخمص قدميها أو إضافة غطاء للوجه عند الحاجة خاصة عند الخروج من المنزل أو الظهور على الملأ، في سائر المجتمعات، التي تطل على حوض البحر المتوسط في الأزمنة القديمة الغابرة ، قبل بزوغ فجر الإسلام . لقد ظهر الحجاب في أشكال

(*) The Holy Quran: Surat al-A'raf (verse 46), Surat al-Isra (verse 45), Surat Maryam (verse 17), Surat al-Ahzab (verse 53), surah Sad (verse 32).

(**) عن الستارة في التلمود ، ينظر ، (BT hagiga 15a).

متعددة وسياقات اجتماعية مختلفة في بلاد فارس القديمة، وبلاد ما بين النهرين ، ومجتمعات بني اسرائيل القديمة، واليونان والجزيرة العربية في الجاهلية أو إبان عهود ما قبل الاسلام.(Danielson, 2008) لقد كانت المرأة المحجبة حجاباً كاملاً أو المرأة المتوارية عن العيون إبان العهد الجاهلي هي المرأة ذات الحسب والنسب، التي تنتمي الى طبقة النبلاء، لقد كان الحجاب الكامل يعد من بين الامتيازات التي تتمتع بها النساء الحرائر مثلما ورد في الشعر الجاهلي من خلال ألفاظ مثل"الستر" و"السجف" و"النصيف" (Hoseini, 2018)، لقد كانت عملية اخفاء جسد المرأة – بالكامل- هي الحجاب الحقيقي ، وبفضل مكانة الرسول (ص) العالية في نفوس المسلمين، فقد كان لزاماً على نسائه أن يرتدين الحجاب في مرحلة مبكرة من تاريخ الدعوة الاسلامية. وروي أن أم المؤمنين السيدة عائشة ، زوجة الرسول (ص) قد ارتدت الحجاب مباشرة بعد زواجها عام 623 هجرية ، وعلى الرغم من ذلك لم يكن المسلمون الاوائل وصحابة الرسول(ص) متشددين بخصوص مسألة الحجاب، ولم يكن الحجاب قدرا مقدوراً على النساء في صدر الاسلام. لقد نزلت اولى آيات الحجاب على الرسول(ص) في العام الخامس بعد الهجرة الى المدينة(626-627) ميلادية ، حيث تلقى الرسول(ص) آيات من ربة يأمره فيها بأن يفرض الحجاب على نسائه ونساء المؤمنين من أجل حمايتهن وتمييزهن عن بقية النساء(Stillman, 2003) ، وقد جاءت الآيات بأوامر تتعلق بضرورة ارتداء النساء الجلابيب (جمع جلباب) والخمار ، وجرت العادة ، آنذاك ، أن تخرج المرأة ، وهي ترتدي هذه الملابس (الجلباب والخمار).

(يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُلْ لِأَزْوَاجِكَ وَبَنَاتِكَ وَنِسَاءِ الْمُؤْمِنِينَ يُدْنِينَ عَلَيْهِنَّ مِنْ جَلَابِيبِهِنَّ ذَٰلِكَ أَدْنَىٰ أَنْ يُعْرَفْنَ فَلَا يُؤْذَيْنَ ۗ وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَحِيمًا)(*).

ورغم عدم وجود أي مصادر تحدد بداية تحول الحجاب الى ظاهرة عامة في المجتمعات الإسلامية، يمكن القول إن الالتزام بالحجاب، لدى نساء الطبقات الوسطى والعليا، قد انتشر بعد مرور قرنين على بعثة الرسول (ص)، إذ اصبح الحجاب مألوفاً في البلدان والمدن التابعة للخلافة الاسلامية. ثم تزايدت ظاهرة انتشار الحجاب مع تزايد الاهتمام بالسنة النبوية .

ومن الجدير – بالذكر في هذا السياق- أن الاحاديث النبوية الصحيحة لا تشتمل على نصوص عديدة بخصوص مسألتي النقاب والحجاب ، بمعنى ان قضية النقاب لم تكن الشغل الشاغل في معظم الأحاديث الصحيحية ، كما أن الحجاب قد ورد في سياقات مختلفة لا تخص النساء، وكانت اللغة العربية في صدر الاسلام تضم مفردات ومرادفات – تعني الحجاب- ذات إيحاءات متغيرة ومتعددة حسب اختلاف الثقافات والسياقات (Al-Bukhari, 1978)، ولم تكن المفردات العربية ذات معان ثابتة جامدة غير قابلة للتغيير. مثلا (تَقَنَّع) يعني ان يلف المرء جسده بلباسه او ردائه ، ولا يعني ابداً ارتداء الحجاب أو القناع. كما ان كلمة "قناع" مثلها مثل veil في الانكليزية، يمكن ان تعني غطاء الرأس أو الوجه.وكذلك الأمر بالنسبة لبعض الأفعال العربية مثل "خَمر" أو " اختمر" فإن هذين الفعلين يمكن ان يعنيا تغطية وجه المرء بردائه الخارجي مثل الإزار والجلباب، وليس بالضرورة ارتداء غطاء الوجه المسمى بالخمار. كما أن كلمة "خمار" قد استعملت كثيرا بمعنى الرداء الخارجي أو العباءة(Honeyman, 2000)،(حسن & عبد, 2017) أما في نصوص الاحاديث النبوية

(*) The Holy Quran: Surat Al-Ahzab (verse 59).

، فقد بات مؤكداً أن كلمة "خمار" تعني تغطية الصدر ، وقد ورد في أحد الاحاديث : ان زوجات المهاجرين الى المدينة المنورة قد شققن ملابسهن الخارجية(مروطهن) من أجل إيجاد وسيلة يوارين بها صدورهن إعمالاً لما جاء في الآية الواردة في سورة النور(وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَىٰ جُيُوبِهِنَّ). وبما أن، المروط (جمع مرط) كانت ثياباً خارجية فضفاضة يلف بها جسد المرأة ، إذن فالأمر هنا يقتضي تقطيع المروط وانتزاع أجزاءً منها لصناعة خمار يواري الوجه والصدر (Talbert, 2014; حسن, 2018) ويتضح من نصوص الأحاديث والآيات – بشكل عام- أن الحجاب إبان القرون الاسلامية الأولى لم يكن ذو حيثية اجتماعية أو اخلاقية ، ولم يكن ينم عن الزهد والتنسك، ولم يكن له قيمة مطلقة أو نفوذ غير محدود.

2- الحجاب في ظل الامبراطوريات الإسلامية الكبرى:

تم تصوير النساء وفق الفنون الأموية ، في شكلين : في ثياب كاملة، أو سافرات بلا حجاب فوق الرأس والوجه، وكانت معظم التماثيل والمجسمات النسائية بلا أغطية على الوجوه أو الرؤوس (McNeil, 2010)، وفي هذا السياق يمكن القول أن المجسمات الفنية والتماثيل – التي عثر عليها داخل القصور وفي المنتجعات الأموية الأخرى التي تأثرت بالفنون اليونانية الهيلينية – كانت تجسيدا لحوريات الجنة أو مجتمع الحريم الملكي، الذي يضم الجواري الحسان، ومن غير المعقول ان تكون هذه التماثيل تجسيداً للنساء اللواتي كن يسكن المدن وحواضر الخلافة الأموية. ومن ناحية اخرى فقد أظهرت الصور التي عثر عليها في قصر عمرة(*)، النساء الريفيات والبدويات بلا حجاب أو نقاب خاص أثناء فترات العمل. وتؤكد المخطوطات والوثائق التي ترجع إلى القرون الوسطى ، أي بعد مرور نحو خمسة أو ستة قرون على وصول الأمويين الى سدة الحكم ، قد أظهرت – بشكل واضح – أن القرويات والنساء الريفيات العاملات في المزارع والحقول لا يرتدين الحجاب أو النقاب أثناء العمل(McNeil, 2010) ، .(ينظر الأنموذج رقم 1).

أما في العهد العباسي ، فقد أصبح حجاب المرأة أمراً أسياسياً لا لبس فيه، ولا سيما إذ خرجت من المنزل، وحسب ما ورد من خبير الموضة والأزياء آنذاك، أبي الطيب محمد بن يحيى الوشاء، أن غطاء الوجه "المقناعة" أو "المقناع" كان جزءاً أساسياً نت رداء المرأة عند الخروج، بالاضافة الى غطاء الرأس "المعجَر" والإزار الذي يغطي الجسد (Talbert, 2014)، وقد ذكر الوشاء: أن الحجاب النيسابوري (نسبة الى نيسابور)كان من آخر صيحات الموضة النسائية في عهده، كما ذكر عدد من الرحالة في العصور الوسطى أن ثمة مدناً إيرانية اخرى مثل جرجان ، وسرخس ، وغيرهما من المراكز الحضرية، متخصصة في تصنيع الشيلان وأغطية الرأس والوجه النسائية (Collins, 2001).

وقد ذكر بعض المؤرخين والكتاب ، من العصر العباسي ، أن النساء كن يرتدين النقاب، وهو غطاء كامل للوجه به فتحتان، تمكنان المرأة من الرؤية، وكان النقاب ذو الفتحتين (عند العينين) شهيراً في تلك الآونة، إذ فضلته معظم النساء عند الخروج، وعلى شاكلة الثياب العربية وأبجدياتها الأخرى، فإن كلمة "نقاب" تشير

(*) قصر عمرة : هو قصر صحراوي أموي يقع في شمال الصحراء الأردنية في منطقة الأزرق في محافظة الزرقاء حوالي 85 كم شرقي عمان .بناؤه صغير نسبياً لذلك يُسمّيه البعض بالقصير، شيد القصر في حياة الخليفة الوليد بن يزيد الحاكم الحادي عشر من الخلفاء الأمويين 744 – 707 م في القرن الثامن الميلادي، ويعتقد أن القصر كان يستخدم لرحلات الصيد التي يقوم بها الخلفاء وأمراء بني أمية. (المصدر : Wikipedia – الموسوعة الحرة).

الى اشياء عديدة ومختلفة. مثلاً لم يكن خلاف في المعنى بين كلمتي "الوصوص" (اسم مشتق من فعل يعني النظر من خلال ثقب أو شرخ) والبرقع الشائع ، ويبدوان في بعض الأوقات (كما هو الحال في منطقة الخليج العربي) غير مختلفين كثيراً في المعنى عن كلمة نقاب (Riello, 2011). (ينظر الأنموذج رقم 2).

وفي ذروة العصور الوسطى ، يبدو أن النقاب أصبح من أهم مكونات الزي النسائي الإسلامي في المشرق، وفي حقيقية الأمر فقد كان النقاب من بين أهم مكونات الملابس النسائية اليهودية ، مثلما ورد في قوائم جهاز العرس التي عثر عليها في مستندات "جينيزا" بالقاهرة (Houston, 2002)، وحسب هذه المستندات فقد كان "النقاب" متعدد الألوان مثل :الابيض، اللؤلؤي ، الرمادي، الأزرق، والأسود، ولكن معظم أنواع النقاب كانت إما بيضاء أو سوداء. وكانت النقب (جمع نقاب) تطرز بخيوط ذهبية أو فضية وزخارف أخرى، أو تزين بألوان مختلفة عند الأطراف، وكان سعر النقاب الواحد، إبان العهدين الفاطمي والأيوبي ، يتراوح ما بين نصف دينار الى دينارين(علماً بأن دينارين يكفيان لإعالة أسرة من الطبقة العاملة لمدة شهر). ومن اللافت للنظر أن "النقاب" لم يكن حاضراً في غالبية المخطوطات والوثائق المتعلقة بالثياب في العصور الوسطى ، على الرغم من أنه كان شائع في جهاز العروس.

ويتضح من قوائم جهاز العروس، أن النقاب كان جزءاً أساسياً من ملابس اليهوديات (وربما المسيحيات) إبان العهد الفاطمي، كما كان للنساء المسلمات خلافاً لآراء بعض المؤرخين، مثل سالو بارون) (Abu-Deeb, 1975)، فأكثر من نصف أسماء قطع الثياب الواردة في المستندات تتعلق بالنقاب والأردية وأغطية الرؤوس.

ليس من الواضح التزام النساء اليهوديات بأرتداء النقاب قبل الفتح الإسلامي للشرق الأدنى، أما البراهين الواردة في التلمود عن مسألة ارتداء الحجاب فهي غامضة، إذ يبدو أن ثمة نصوصاً تؤكد أن كشف الرأس يعد خطيئة أشد وطأة من كشف الوجه (Gelvin, 2005; Stillman, 2003) ويمكن القول إن أرتداء النساء اليهوديات للنقاب أو الأزياء الإسلامية الأخرى لم يكن مجرد تعبير عن اندماج اليهود في المجتمعات الإسلامية إبان العصور الوسطى، ولكنه برهان على التشابه بين العقيدتين اليهودية والإسلامية في العديد من التقاليد والقيم، فاليهودية والإسلام يوليان اهتماماً كبيراً بمسألة الاحتشام وستر جسد المرأة. ومن المؤكد ان العقيدتين تتشابهان في نظرتهما لوضع المرأة في المجتمع ومكانتها في المنظومة الاجتماعية ، كما أن الشريعة الإسلامية تتشابه مع الشريعة اليهودية في التشدد بخصوص ألبسة المرأة . والمعروف أن المسلمين واليهود يعتقدون أن المرأة ، بطبيعتها ، تحتاج الى الحماية والحصانة، كما أن ثمة نصوصاً في الدين الإسلامي واليهودي تشير الى ضعف المرأة الفطري وسلوكها يسببان الاشكاليات لذويها وللمجتمع معاً. وما زالت هذه التعاليم قائمة الى يومنا هذا. وكذلك فإن المرأة هي "سكن" الرجل، وهذه التسمية موجودة في التراث الديني العربي والعبري في آن واحد. وفي المجتمع القبلي المحارب المبكر ، كان الدفاع عن الشرف والحياض عنه يعني الدفاع البدني.

أما في المجتمعات الإسلامية – متعددة الأعراق- في العصور الوسطى ، فقد كانت حماية العرض والشرف تتطلب ارتداء النساء المسلمات الحجاب والنقاب، كما تتطلب وجود محرم بمصاحبة المرأة . وأحياناً الأعراض تتطلب عزل المرأة عن المجتمع، ولكن ذلك لم يحدث إلا نادراً وفي أضيق الحدود. والمفارقة أن هذه القيم والعادات لم تكن سائدة سوى في المدن والحضر، أما في الأرياف والقرى فإن النساء لم يلبسن"النقاب" بسبب

انشغالهن بالعمل في المزارع والحقول، ولم يحدث أن فرض عليهن ارتداء النقاب اثناء العمل . وفي اللوحات والرسوم التوضيحية الواردة في "مقامات الحريري" وفي "كتاب الدرياق" في القرون من الثالث عشر الى الثامن عشر، ثمة صور لنساء قرويات سافرات ، كاشفات الوجوه سواء في الحقول أو في الشوارع خارج المنازل(Eastwood, 1983) (ينظر الأنموذج رقم 3). ومن المعروف أن الخادمات والجواري والمطربات والمتسولات، وغيرهن من النساء، من ذوات المهن الموصومة بالانفتاح الحضاري أو النزعة التجارية، لم يرتدين الحجاب (Eastwood, 1983)، ولقد اصبح ارتداء النقاب ، مع مرور الوقت ، أمراً واجب اللزوم بموجب آداب المعاشرة وقواعد السلوك العام في المناطق الحضرية، كما أصبح عدم ارتداء النقاب أو "كشف الوجه" إبان العصور الوسطى دليلاً على عدم الاحتشام وخرق قواعد السلوك العامة، فقد كان مصطلح (كشف الوجه) يعادل المصطلح الانكليزي "losing face" الذي يعني فقدان الاعتبار والاحترام(Wenke, 1991) وعلى سبيل المثال خرجت نساء دمشق الى الشوارع بلا نقب(جمع نقاب) عندما وصلت جيوش المغول بقيادة الالخان غازان الى تخوم دمشق عام 699 هجرية. وفي العهد المملوكي وقفت امرأتان بلا "نقاب" في حضرة السلطان الكامل شعبان (1345ميلادية -743 هجرية) في محاولة للتوسل الى السلطان كي يعفو عن ابنيهما اللذين اتهما بالتحريض على الفتنة والعصيان.

وظهرت النساء من دون نقاب أثناء الجنائز ومواكب الدفن ، وفي أحد الرسوم التوضيحية الخاصة "بمقامات الحريري" والتي ترجع الى أواسط القرن الثالث عشر الميلادي، تبدو النسوة حافيات الأقدام، كاشفات الوجوه اثناء تواجدهن في المقابر. (ينظر الأنموذج رقم 4).

ويعد المجتمع الإسلامي في بلاد الأندلس ، من المجتمعات التي لم ترتدِ فيه النساء الحضريات – في المدن والحواضر- النقاب، ويعتبر هذا المجتمع أستثناء، إذ لم يشهد التاريخ تواجداً أو حضوراً دائما للنقاب في الأماكن المدنية(الحضرية)، فثمة دلائل لا حصر لها على أن النساء الحرائر في بلاد الأندلس – في الفترة بين القرنين العاشر والثاني عشر – كن في حل من ارتداء النقاب في الاماكن العامة. أما القضاة المالكيون ، فكانوا يشجبون بشدة تساهل عامة الناس مع النساء، وإباحة عدم ارتداء النقاب، والسماح للزوجات والخطيبات بالظهور بلا نقب أمام الرجال الغرباء من غير المحارم أو المقربين من العوائل والأسر. وتؤكد ذلك الرسوم التوضيحية الخاصة بالقصة الرومانسية الأندلسية "بياض ورياض".(ينظر الأنموذج رقم 5).

وفي شمال أفريقيا ، لم يفرض النقاب على النساء إلا مع نشأة دولة الموحدين، كما أن عدم الرغبة في ارتداء النقاب ترجع الى تواجد البربر بشكل كثيف في الأقاليم الإسلامية في شمال أفريقيا. ومن الجدير بالذكر أن البربر "بشكل عام" إبان العصور الوسطى ، اندمجوا في المجتمع الإسلامي ليس على انهم من المسلمين المؤمنين المتشددين ، ولكن على أنهم من العرب، إذ كان البربر يؤمنون بالتقاليد والعادات العربية أكثر من ايمانهم بطقوس الدين الإسلامي.

3- أشكال الحجاب والنقاب في العصور الوسطى (البراهين والدلائل):

يمككنا التعرف بوضوح ، على العديد من من أشكال الحجاب والنقاب وأنماطها ، التي سادت ، إبان الدولة العباسية والدولة الأيوبية والدولة المملوكية عن طريق الاطلاع على المصادر الأدبية والفنية التي ترجع الى تلك العصور، وحسب الدراسات، أنتشرت ثلاثة أنواع من النقاب"غطاء الوجه" في تلك الآونة : الاول قماش شبكي

يغطي الوجه بالكامل، والثاني غطاء أسود اللون يغطي الوجه بالكامل مع وجود ثقبين للنظر ، أما النوع الثالث فهو غطاء فاتح أو غامق اللون يلبس اسفل العينين، ويغطي الوجه بالكامل . (ينظر الأنموذج رقم 6). هذه الأنواع الثلاثة هي المقنعة التي سميت قناعاً أو نقاباً وبرقعاً في صيغتها الأوسع(Halevi, 2001).

بعض الدراسات تناولت نوعا رابعاً من النقب، أسماء "الشعرية" وهو شبكة قصيرة مصنوعة من شعر الجياد أو صوف الماعز، وتتدلى من فوق الرأس الى أسفل العينين، وشاع هذا النوع من النقب إبان الدولة الأيوبية. وقد تعددت الوان هذا النقاب ، فمنه الأسود، الأخضر، الرمادي، والأحمر, وقد ذكر الرحالة الايطالي (ليوناردو فريسكوبالدي) في أواخر القرن الخامس عشر – أن النساء القاهريات من بنات الطبقات الراقية كن يرتدين النقاب الأسود حتى لا يراهن أحد من العامة في حين يرين الآخرين بوضوح(Riello, 2011)،وبناءً على دراسة "البرقع الحقيقي" الذي عثر عليه بالفعل في منطقة –القصير- على ساحل البحر الأحمر، قالت (جيليان إيستوود) أنه نوع جديد من براقع الوجه ، ولكنه في الواقع لم يكن سوى ضرب من النقب التي عرفت في مصر آنذاك (Houston, 2002)وفي حقيقة الأمر فقد شاعت نوعيات متعددة من أغطية الوجه ، وكانت البراقع والنقب تتغير وتتبدل وفقاً للموضة والأذواق سواء من حيث اللون أو نوعية القماش المستعمل في صناعتها.

كم عثر على نقاب آخر قرمزي اللون يرجع الى الفترة ما بين القرنين الثالث عشر والسادس عشر الميلادي ، ويبدو أنه قد صنع في في الموصل بالعراق حسب ما ورد في " كتاب الدرياق" الذي ذكر سابقا، وتم الحصول على بيانات – من خلال الرسوم التوضيحية – تدل على أن النساء المسلمات درجن على ارتداء النقاب أثناء تواجدهن في المساجد للعبادة، إذ عثر على صورة تظهر النسوة المنقبات في بهو المسجد العلوي (ينظر الأنموذج رقم 7) .

وكان هناك نوعان من النقاب : نوع صغير الحجم ترتديه النسوة في المنازل ، ونوع آخر كبير الحجم يلبسنه عند الخروج على الملأ. وقد ارتدت النسوة نوعاً من الحجاب/ النقاب السابغ، وهو كيس أو جراب (جيب) يغطي الرأس والوجه بالكامل مع وجود إما فتحة مستطيلة عند العينين أو ثقبين ، حتى تتمكن النساء من الرؤية (ينظر الأنموذج رقم 8).

لقد اختفت من الساحة معظم نوعيات النقاب ، التي عرفت في المنطقة العربية منذ القرون الوسطى، بعدما سيطر العثمانيون على بلاد الشام، والهلال الخصيب ، وشمال أفريقيا، وليس ثمة أسباب محددة لتلاشي واندثار مجموعات النقب التي كانت سائدة في المنطقة قبل الغزو العثماني، وفي باكورة الأزمنة الحديثة ، ارتديت النسوة الحضريات (في المدن) نوعيات محلية من النقاب، تختلف من بلد الى آخر، وفي مصر ، على سبيل المثال ، أنتشر البرقع الذي يشبه لجام الفرس، وكان يصنع من الحرير الموصلي الأبيض، أو من الكريب الخشن، ولكن النسوة اللائي يتحدرن من نسل النبي(ص) وآل البيت ارتدين نقباً ذات لون أخضر. (ينظر الأنموذج رقم 9).

وفي الجزائر ، كان النقاب "عجار" صغير – العجار او المعجر هو ما يغطى به وجه المرأة – يشبه الى حد كبير القناع الذي يضعه الجراحون على وجوههم أثناء إجراء العمليات الجراحية، وكان "العجار" يصنع من قماش أبيض ، أما في المغرب ، فسمي النقاب لثاماً ، وكان ثمة نوعان من النقاب في المدن الاندلسية الواقعة في شمال

المغرب، وقد كان قطعة طويلة من القماش الأبيض، تربط خلف الرأس، وتتدلى على الوجه بالكامل من تحت العينين ، حتى تغطي الصدر ايضاً ، وجاء هذا النقاب على شكل مستطيل . أما بقية المدن المغربية ، فكانت هذه النوعية من النقب سائدة ، ولكن على شكل مثلث. (ينظر الأنموذج رقم 10).

أما في بلدان الخليج العربي فسمي النقاب برقعاً ، وهو نوعان : النوع الاول يغطي الوجه ، والثاني يغطي الوجه والمنطقة العلوية من الجسد، وكان يصنع من قماش أسود خشن، وبه فتحتان عند العينين، حتى تتمكن النساء من الرؤية. (ينظر الأنموذج رقم 11). ومع الغزو العثماني لبلاد الشرق الأوسط ، جلب العثمانيون معهم نوعيات جديدة من النقب، اهمها : "اليشمك" (ينظر الأنموذج رقم 12)، وكان يشبه البرقع، كما كان يستعمل بدلاً منه ، ولكنه أكثر طولاً من البرقع.

أما في بلاد اليمن فكان النقاب يسمى "ستارة" أو "شرشفاً" وهو نوع من الغطاء ، ينسدل على الوجه كله. وقد أنتشر الشرشف اليماني في جنوب الجزيرة العربية ، وما زال موجوداً حتى اليوم في مدن ، مثل ظفار في سلطنة عمان، ولكنه يسمى نقاباً ، إن انتشار النقاب وانتقاله من بلد الى آخر يشكل إحدى خصائص الألبسة الإسلامية بشكل عام . فقد شهدت الأزمنة الغابرة عملية تهاجن وتلاقح ليس فقط بخصوص النقاب، ولكن بخصوص أنواع الثياب والأزياء الإسلامية كافة، إذ انتقلت الموضة الإسلامية من بلد الى بلد بسلاسة وانسيابية. وفي جميع أرجاء العالم العربي ، من شرقه الى غربه ومن شماله الى جنوبه ، انتشرت أنواع من الثياب تلف جسد المرأة من الخارج بالكامل مثل الملاية (الملاءة) أو (الحبرة) مثلما كانت تسمى في مصر، و"السفساري" في تونس وليبيا، و"الحاعك" و"الملحفة" و"الفوطة" و"الأزار" و"التخليلة" مثلما هو متداول في في المغرب والجزائر. وعند اللزوم كانت أجزاء من هذه الثياب الفضفاضة تشد الى وجه المرأة لتغطيته بالكامل ، وتستخدم أطراف الثياب كنقاب مؤقت اذا لزم الامر ، وكانت تثبت على الوجه إما باليد ، أو تمسكها المرأة بأسنانها ، وهذه النوعيات من الألبسة كانت منتشرة في الشرق الاوسط وبلاد المغرب العربي.

4- الحجاب والبرقع في الأزمنة الحديثة:

على نطاق واسع ، فأن مسألة الحجاب أو التحجب ، قد أصبحت من الموضوعات الشائكة في الأزمنة الحديثة ، خاصة بعدما اصطدم العالم الإسلامي بالحداثة الغربية ، وكان السبق في التخلي عن النقاب من نصيب النساء غير المسلمات من الأقليات المنتشرة في بلدان العالم الإسلامي، وقد بدأت النسوة من غير المسلمات ، في خلع النقاب إبان القرن التاسع عشر ، ومما سهل الأمور عليهن آنذاك وجود عدة عوامل مساعدة ، مثلاً ، كان أهل الذمة في المجتمعات الإسلامية أكثر تداخلاً مع الحضارة الأوربية من المسلمين انفسهم (Hassan et al., 2013) ، ومع أنتشار التجارة الأوربية ، وتوسعها في مناطق العالم الإسلامي ازداد الاحتكاك المباشر بين الأوربيين والأقليات الذمية هناك، بالإضافة الى أن المسيحيين واليهود عملوا كوسطاء بين الغرب وأهل البلاد الأصليين في الشرق الإسلامي ، ولذلك كانوا أكثر حرصا على اتقان اللغات العربية والاوربية(Danielson, 2008). ذكر "دانيال شروتر" في دراسته عن التجار المغاربة، أن منازل التجار اليهود المغاربة كانت تضم صالتين للاستقبال : إحداهما ذات طراز مغربي تقليدي، أما الأخرى فمجهزة بالأثاث والمفروشات حسب الأذواق الاوربية (Eastwood, 1983)، وبالإضافة الى التأثير المباشر الناجم عن العلاقات التجارية المتواصلة بين الشرق والغرب، فقد لعب التعليم دوراً كبيراً في تشكيل هوية المجتمعات الذمية في العالم الإسلامي، حيث

لعبت المدارس التابعة للاتحاد اليهودي العالمي ، دوراً محوريا في تغريب هوية اليهود الشرقيين ، كما قامت بالدور نفسه المدارس التبشيرية التي استهدفت اليهود والنصارى معاً (Riello, 2011).

وبشكل تدريجي ، تسارعت عملية خلق النقاب والحجاب من قبل النساء المسيحيات واليهوديات في العالم الإسلامي أثناء النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ثم زادت هذه الوتيرة مع نمو التأثير الأوربي في القرن العشرين خاصة في مدن الشرق الأوسط وشمال أفريقيا ، حيث تواجدت الجاليات الأوربية التي ضمت اعداداً لا بأس بها من الأقليات غير المسلمة ، وفي بيروت ، على سبيل المثال ، تخلت النساء المسيحيات عن النقاب والحجاب في عام 1800 ميلادية

وعلى مراحل لاحقة بدأت النساء المسلمات – على غرار النساء غير المسلمات – في خلع الحجاب والنقاب، ولكن تلك المسألة تمت بشكل بطيء نسبيا. وكانت النساء التركيات أول من خلعن النقاب والحجاب في بلاد العالم الإسلامي، وحدث ذلك تدريجياً في تركيا العثمانية، ففي القرن التاسع عشر، بدأت نساء الطبقة العليا والنخب التركية ، من بين نساء الصفوة اللائي حرصن على مواكبة الحداثة الغربية إبان عهد التنظيمات ، بارتداء الملابس الاوربية أو الثياب التركية المتأثرة بالموضة الغربية داخل المنازل، وارتدين غطاء الوجه(اليشمك) عند الخروج الى الشارع (O'Brien, 2006)

وعلى شاكلة ما حدث في مجتمعات الأقليات داخل البلدان الإسلامية.

ومن الجدير بالذكر ، أن بعض النساء التركيات – في مطلع القرن العشرين كن يرتدين بعض أغطية الوجه حسب الأذواق الأوربية ، إذ كانت هذه النوعيات من الحجاب والنقاب تلبس مع وجود قبعات نسائية أوربية. وقد حدث ذلك إبان المرحلة الانتقالية التي تحولت بعدها النساء التركيات من ارتداء الزي الإسلامي التقليدي الى لبس الملابس الأوربية المعاصرة (ينظر الأنموذج رقم 12) . غير أن ظاهرة الجمع بين القبعات النسائية الأوربية وغطاء الوجه الإسلامي لم تتغلغل في بلدان العالم العربي الإ منذ زمن قصير(McNeil, 2010).

التجديد والحداثة

في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، تصدرت مصر البلاد العربية والإسلامية التي شهدت معارك حامية الوطيس بين القوى الدينية والاجتماعية الداعية الى التشبث بالتقاليد من ناحية ، ودعاة التجديد الديني والإصلاح الاجتماعي من ناحية اخرى. وكانت مسألة ارتداء النقاب أو عد ارتدائه والجدل حول الحجاب والسفور من القضايا الخلافية ، التي أشعلت الصراع بين الجانبين.

واستمر الجدل بين الطرفين حول فضائل الحجاب أو أهمية السفور على صفحات الجرائد الرسمية والجرائد والكجلات النسائية، التي انتشرت في مصر في أواخر القرن التاسع عشر، وازدادت أعدادها ومشاربها مع مطلع القرن العشرين . والمفارقة أن بعض الكاتبات في الدوريات والمجلات النسائية لم يحبذن خلع الحجاب أو نبذ النقاب (O'Brien, 2006)، وربما ارتبط تحفظ بعض النساء المتعلمات في مصر على نزع الحجاب بعوامل أخرى، إذ كان الحجاب أو النقاب ، على مدار سنوات طويلة ، مؤشرا على الأوضاع الاجتماعية والتسلسل الطبقي، فالنساء القرويات ونساء الطبقات الكادحة كن يخرجن الى الشارع بلا حجاب أو نقاب، وإبان العقد الأول من القرن العشرين- وعلى غرار النساء التركيات في أواخر القرن التاسع عشر – سعت النسوة من الطبقات الاجتماعية العليا في مصر الى إيجاد توازن غي اللباس- بين الحجاب التقليدي

المتزمت والملابس السافرة. وقد اشتمل هذا التوافق في اللباس على ارتداء النقاب الشفاف الذي يتماشى من حيث الشكل مع القيم الاجتماعية السائدة، ولكنه ليس نقاباً في واقع الأمر ، أذ يمكن التعرف على ملامح المرأة أثناء ارتدائه.

كان لمصر دور محوري من انتشار ظاهرة النقاب سواء في داخلها ، أو في بلدان العالم العربي الأخرى، لكونها الأكبر من حيث الكثافة السكانية، وهي أول دولة عربية أنتجت الافلام والمسلسلات ، علاوة على انتشار المدارس التبشيرية والدينية في العديد من المناطق في الشرق الاوسط. ومن الجدير بالذكر أن صناعة السينما المصرية أسهمت في الحد من ظاهرة انتشار النقاب في العالم العربي.

إن تزايد وتيرة نزع النقاب لم يكن مجرد توقف مجموعة من النساء من ارتدائه بشكل فجائي الى الأبد بوصفه زياً تقليدياً ، كما ان تمسك بعض النسوة بالنقاب لم يعن الاستمرارية في ارتدائه الى الابد ، فالعديد من النساء كن يرتدين النقاب في بعض المناسبات ، وفي مناسبات أخرى يظهرن في العلن بلا نقاب عند السفر الى خارج البلاد.

مؤشرات الاطار النظري:

اسفر الاطار النظري عن مجموعة من المعطيات والبراهين يمكن الاستفادة منها في تحليل العينات ضمن أجراءات البحث:

1- لقد ظهر الحجاب في أشكال متعددة وسياقات اجتماعية مختلفة في بلاد فارس القديمة، وبلاد ما بين النهرين ، ومجتمعات بني اسرائيل القديمة، واليونان والجزيرة العربية في الجاهلية أو إبان عهود ما قبل الاسلام.

2- إذ اصبح الحجاب مألوفاً في البلدان والمدن التابعة للخلافة الاسلامية. ثم تزايدت ظاهرة انتشار الحجاب مع تزايد الاهتمام بالسنة النبوية .

3- أن الحجاب إبان القرون الاسلامية الأولى لم يكن ذو حيثية اجتماعية أو اخلاقية ، ولم يكن ينم عن الزهد والتنسك، ولم يكن له قيمة مطلقة أو نفوذ غير محدود.

4- وفق الفنون الأموية ، في شكلين : في ثياب كاملة، أو سافرات بلا حجاب فوق الرأس والوجه، وكانت معظم التماثيل والمجسمات النسائية بلا أغطية على الوجوه أو الرؤوس.

5- أما في العهد العباسي ، فقد أصبح حجاب المرأة أمراً أسياسياً لا لبس فيه، ولا سيما إذ خرجت من المنزل، وحسب ما ورد من خبير الموضة والأزياء آنذاك.

6- في ذروة العصور الوسطى ، يبدو أن النقاب أصبح من أهم مكونات الزي النسائي الإسلامي في المشرق، وفي حقيقية الأمر فقد كان النقاب من بين أهم مكونات الملابس النسائية اليهودية.

7- المجتمع الإسلامي في بلاد الأندلس ، من المجتمعات التي لم ترتدِ فيه النساء الحضريات – في المدن والحواضر- النقاب.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

8- وفي شمال أفريقيا ، لم يفرض النقاب على النساء إلا مع نشأة دولة الموحدين، كما أن عدم الرغبة في ارتداء النقاب ترجع الى تواجد البربر بشكل كثيف في الأقاليم الإسلامية في شمال أفريقيا.

9- في العصر الحديث كانت النساء التركيات أول من خلعن النقاب والحجاب في بلاد العالم الإسلامي، وحدث ذلك تدريجياً في تركيا العثمانية ، تلتها مصر.

أجراءات البحث:

1- منهج البحث:

اتبع الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينات وفق التسلسل والتطور التأريخي لدور الحجاب والنقاب في منظومة الأزياء الأسلامية.

2- مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من 12 أنموذجا، وقد تم اعتمادها بنسبة 100% ، جمعت من المستندات والمخطوطات والرسوم واللوحات الاسلامية، فضلا عن بعض البيانات المهمة عن الملابس والازياء العربية في المخطوطات واللوحات والصور، والرسوم التوضيحية الموجودة في في الكتب العربية التي ترجع الى الفترة ما بين القرن الخامس والقرن العشرين الميلادي.

3- عينة البحث:

تم أنتقاء عينات البحث بشكل قصدي ، لكي يتلاءم مع عنوان البحث وأهدافه ، من خلال فحص العناصر التراثية والفكرية المرتبطة بالحجاب والبرقع تأريخياً، وتوثيقها ووصفها وصفاً جمالياً وفنياً.

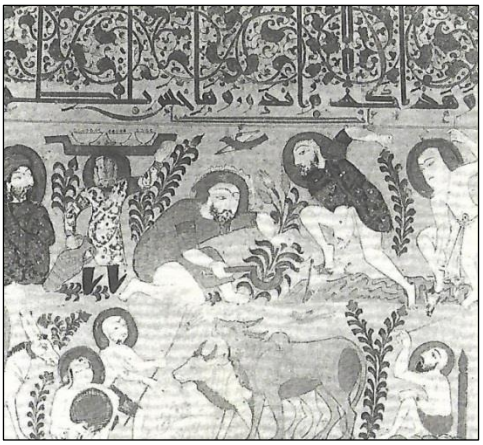
4- أداة التحليل :

أعتمد الباحث على مرتكزات الأطار النظري ومؤشراته، والأطر التأريخية والتراثية والثقافية .

تحليل العينات:

الأنموذج (1)

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



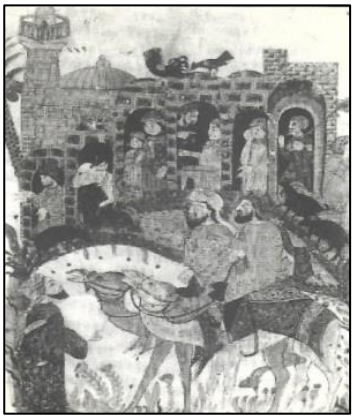
الصورة مشهد من مخطوط كتاب "الدرياق" والصورة ترجع الى شمال العراق عام 1199، وهي مشهد يصور عمال الزراعة. وفي الصورة ثلاثة من العمال لا يرتدون سوى تبابين(جمع تبان) قصيرة تصل الى الركبتين، أما المرأة السافرة الوجه في أسفل الصورة ، ناحية اليسار، فتحمل في يدها منخلاً(مدارة) يستخدم في فصل التبن وعيدان القمح الأرز عن الحبوب .والمرأة ترتدي سروالاً وقميصاً شفافاً، له أكمام قصيرة، بالكاد تصل الى المرفقين، وتعتمر قبعة صغيرة تكاد تناسب حجم الرأس(دار الكتب الوطنية ، باريس، المخطوطات العربية).

الأنموذج (2)

المرأة- ناحية اليسار – ترتدي جلباباً (ثوباً) مخططاً ، وتضع فوق رأسها شالاً من القماش نفسه في خطوط عريضة ، الصورة منقولة من مخطوطة مغربية ، تعود اصولها الى مدينة سبتة ، وترجع الى القرن الثالث عشر ، والمخطوطة "حديث بياض ورياض" (المكتبة الرسولية ، الفاتيكان ، المخطوطات العربية).

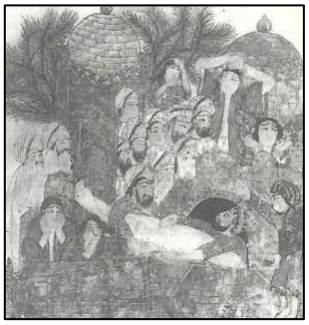
مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الأنموذج (3)



مشهد القرية من مخطوطة "مقامات الحريري" التي رسمها الواسطي في بغداد عام 1237 ميلادية وجميع النساء في المشهد، سواء داخل المنازل أو خارجه سافرات.(دار الكتب الوطنية ، باريس ، المخطوطات العربية).

الأنموذج (4)



مشهد الدفن في المقابر ، وهو من مخطوطة (مقامات الحريري) رسمه الواسطي في بغداد عام 1237 ميلادية، وجميع النساء اللائي يشتركن في مراسم العزاء والحداد والندب على الميت سافرات "بلا براقع".(دار الكتب الوطنية ، باريس، المخطوطات العربية).

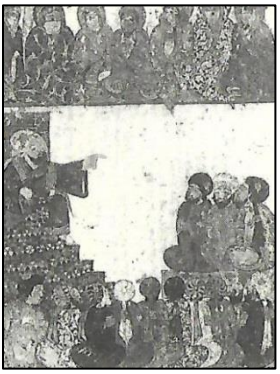
الأنموذج (5)

رسم توضيحي يرجع الى القرن الثالث عشر ، وهو من مخطوطة " بياض ورياض" ذات الجذور الأندلسية (في مدينة سبته) وفي الصورة نرى البطل العاشق"بياض" وهو يعزف العود في حديقة إحدى السيدات الثريات من علية القوم ، وفي الصورة تجلس السيدة واضعة فوق رأسها تاجاً ذهبياً ، في حين نرى الخدم والجواري والوصيفات جالسات، وهن سافرات الوجوه ، ولا توجد أغطية أو حجب على رؤسهن، أما رياض فليبس عمامة بيضاوية الشكل منقوش عليها من الأمام علامة تدل مصنع لباس الطراز الذي صنعت فيه. (المكتبة الرسولية ، الفاتيكان ، المخطوطات العربية).

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الأنموذج (6)

رسم توضيحي من مخطوطة "مقامات الحريري" والمشهد يرجع الى سوريا عام 1300 ميلادية تقريبا، وفي الصورة امرأتان تصطحبان "أبا زيد" على الطريق وكل منهما تلبس "مقناعة" بيضاء اللون تغطي الجزء السفلي من الوجه تماما ، وكل منهما ملفوفة في ثوب يدارى الجسد بالكامل، وهو إزار أبيض بالنسبة للمرأة على يسار الصورة ، ورداء ملون بالنسبة للمرأة الأخرى الواقفة بين الرجلين.(المتحف البريطاني).



الأنموذج (7)

رسم توضيحي مستوحى من مخطوطة "مقامات الحريري" التي رسمها الواسطي عام 1237 في بغداد، وفي الصورة رجل يعمل كإماماٍ أو "واعظا" في أحد المساجد وهو يخاطب جمهور المصلين ، وفي الطابق الثاني من المسجد (البهو العلوي المعمد أو الرواق العلوي) المخصص للسيدات ، تظهر الصورة وجود بعض النساء يلبسن عدة أنواع من الأردية المصنوعة من الحرير المقصب ، المطرز من عند الحواف ، والنساء يضعن على وجوههن ورؤسهن أنواعاً شتى من الحجاب والنقاب بما في ذلك "القناع" أو "المقناعة" أو "النقاب" أو "الشعرية" وثمة امرأة (رقم ثلاثة من اليسار) ترتدي زوجاً من القفازات المصنوعة من قماش شبكي. (دار الكتب الوطنية ، باريس، المخطوطات العربية).

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

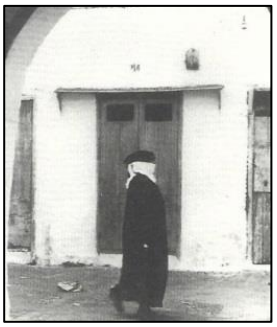
الأنموذج (8)

الصفحة الأمامية لإحدى المخطوطات من الموصل ، ويبدو أنها مخطوطة "كتاب الدرياق" تظهر الصورة مشهداً غير رسمي في البلاط العثماني مرتدياً ثوب القباء المفتوح المطرز بالفراء. أما معظم الرفاق والخدم وأفراد الحاشية ، فيلبسون "أقبية تركية"

ويعتمرون قبعات تعرف باسم الكلوتات (جمع كلوته) . أما العمال وحراس القصر ممن يمتطون الجياد، فيعتمرن قبعات لها حواف وذات نماذج مخروطية على شكل تاج "سراقوج" وفي الصورة أحد العمال وقد اعتمر قبعة مخروطية ذات "سراقوج" – تاج – كما يضع فوق التاج غطاء رأس شبكياً ملفوفاً على نحو متقاطع وموروب ، يسمى"تخفيفة" وفي وسط "التخفيفة" وضع دبوس للزينة ، أما النساء اللائي يركبن الجمال – في أسفل الصورة من ناحية اليمين – فقد لبسن حجاباً كاملاً على شكل كيس أو جراب(جيب) يدارى الجسد من أعلى الرأس حتى أخمص القدمين ، وقد ثبت الحجاب فوق الرأس عن طريق عصابة من القماش. (دار الكتب الوطنية ، فيينا).

الأنموذج (9)

منحوتة على الخشب ترجع الى القرن التاسع عشر ، وهي نماذج من البراقع التي تضعها النساء فوق الوجوه (Edward Lynn, 1908.p.51).



الأنموذج (10)

صورة لامرأة يهودية مغربية في تطوان ترتدي "جلابية" وتضع على وجهها لثاماً مستطيل الشكل ، يشبه عصابة الرأس ، والعصابة منديل مستطيل الشكل مزين بالرسوم ، ويتضح من الصورة أن المرأة قد ربطت اللثام بإحكام على الوجه تحت غطاء الرأس (مجلة وزارة السياحة ، المغرب).

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الأنموذج (11)

منحوتة تصور امرأتين في اللاذقية بسوريا ، ترجع المنحوتة الى القرن التاسع عشر، بالنسبة للمرأة الواقعة فإنها ترتدي ثوباً فضافضاً أسود اللون، يغطي الجسد بالكامل ، يسمى "أبرا" وتغطي وجهها بنقاب ، وهو قماش مطرز بأشكال وردية وزهرية . أما المرأة الأخرى المتكئة على الفرش ، فتضع فوق وجهها قناعاً "يشمك" أبيض وتلبس ملاءة فاتحة اللون (Lortet, 1804, p.48) .

الأنموذج (12)

صورة لامرأة يهودية شرقية من الرابط ، المغرب ، في عشرينات القرن المنصرم، والمرأة ملفوفة – تماماً- في إزار أبيض له حواشي ، وتقوم المرأة في الصورة بوضع طرف الإزار على الجزء الأسفل من وجهها تحت عينيها ، وتمسك الإزار بيدها اليمنى ، وتحت الإزار تلبس تنورة (جلطيطة) مطرزة بالخيوط الذهبية (C, Golvin, 1927.p.361).

النتائج:

1- الأنموذج (1): يبين أن النساء لم يكن يرتدين الحجاب أو النقاب في العصور الاسلامية الوسطى وتحديداً القرن التاسع الى القرن الثالث عشر الميلادي، ووفقا للصور بعض النسوة كن يرتدين الحجاب وهو محسوبات على الطبقة الفقيرة ولم تكن محسوبة على الطبقة البرجوازية.

2- الأنموذج (2): بعد القرن الثالث عشر الميلادي بدأت النسوة التوجه لارتداء الحجاب والنقاب وخصوصا في بعض البلدان العربية والإسلامية كالمغرب والجزائر.

3- الأنموذج (3 ، 4، 5، 6) : معظم صور "مقامات الحريري" التي رسمها الواسطي في بغداد في القرن الحادي عشر الميلادي فيها نساء لم يكن يرتدين الحجاب أو النقاب بل كن سافرات ، وخصوصا في مراسم العزاء والحداد والمناسبات الأجتماعية الاخرى، في حين نرى في صور اخرى ايضاً ، الخدم والجواري والوصيفات جالسات، وهن سافرات الوجوه، وتعد صور "مقامات الحريري" من المصادر التأريخية والتوثيقية المهمة.

4- الأنموذج (7): أما في الطقوس الدينية كالصلاة مثلاً، فالنسوة كن يرتدين الحجاب ويضعن على وجوههن ورؤسهن أنواعاً شتى من الحجاب والنقاب.

5- الأنموذج (8) بدأت النساء في البلدان التابعة لسلطة الدولة العثمانية بارتداء الحجاب او النقاب أو ملابس اخرى وبمسميات مختلفة .

6- الأنموذج (9، 10 ، 11، 12): بداية القرن التاسع عشر وصولا الى خميسنيات القرن العشرين، بدأت الحملات الدينية ، التي قادتها مجموعة من أصحاب الأصلاح الاجتماعي الى التشبث بالعادات والتقاليد

الإسلامية ، بالتالي انعكس هذا التطور حتى على النساء غير المسلمات ، إذ شمل الخطاب والتوجه الديني اليهود والنصارى في البلدان العربية ، وخصوصا في المغرب . أما دول الحجاز والخليج العربي والهلال الخصيب فكانت تحت وطأة سلطة الدولة العثمانية .

الاستنتاجات:

1- إن الحجاب أو البرقع كان مقتصراً فقط على طبقات معينة من المجتمع ، كالطبقة الفقيرة او الطبقات الوسطى ، والبعض يطلق عليها تسمية "طبقات الكادحين". من القرن التاسع وحتى بداية القرن التاسع عشر الميلادي.

2- بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين ، بدأت النسوة بارتداء الحجاب أو التقاب أو البرقع نتيجة لسياسة القوة التي أتبعتها الدولة العثمانية ، التي تنص على أحترام العادات والتقاليد الإسلامية .

3- منذ منتصف الخمسينيات وحتى نهاية القرن العشرين زالت سلطة القوة والرهبة التي مارستها بعض السلطات ، إذ بدأت بعض النسوة المتحررات السير على النمط الغربي مثل لبنان أو تركيا ، بنزع الحجاب ، ثم التحقت بهم مصر ، التي كانت من أكثر الدول الملتزمة بتطبيق العادات والتقاليد الإسلامية.

The References:

1. Abu-Deeb, K. (1975). ***Towards a Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry***. *International Journal of Middle East Studies*, *6*(2), 148-184.
2. Al-Bukhari, M. (1978). ***Sahih al-Bukhari***. Dar Ul-Hadith.
3. Bruhn, J.-A., & Page, J.-A. (1993). ***Coins and costume in late antiquity*** (Vol. 9). Dumbarton Oaks.
4. Collins, B. A. (2001). ***The Best Divisions for Knowledge of the Regions***. ISBS.
5. Danielson, V. (2008). ***" The Voice of Egypt": Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century***. University of Chicago Press.
6. Eastwood, G. (1983). ***A Medieval Face-Veil from Egypt. Costume***, *17*(1), 33-38.
7. Gelvin, J. L. (2005). ***The modern Middle East: a history***. Oxford University Press New York.
8. Halevi, Y. K. (2001). ***At the Entrance to the Garden of Eden****: A Jew's Search for God with*.
9. Hassan, A. F. J., Bian, X. Y., & Xin, X. Y. (2013). ***Artistic Influences Analysis of Iraqi National Costumes***. Advanced Materials Research,
10. Honeyman, K. (2000). *Well suited:* ***a history of the Leeds clothing industry****, 1850-1990*. Oxford University Press.

11. Hoseini, S. M. (2018). ***Sources of Arabic Verses and Phrases of Maqāmāt-i-Ḥamidi (Ḥamidi Short Stories)***: part II. *Arabic Literature*, *10*(2), 313-332.
12. Houston, M. G. (2002). ***Ancient Egyptian, Mesopotamian & Persian Costume***. Courier Corporation.
13. Manzur, I. (1997). ***Lisan al-'arab*** (Vol. 15). Dar Ihya Turath Arabiy.
14. McNeil, P. (2010). ***The fashion history reader****: global perspectives*. Routledge.
15. O'Brien, P. (2006). ***Historical traditions and modern imperatives for the restoration of global history***. *Journal of global history*, *1*(1), 3-39.
16. Riello, G. (2011). ***The object of fashion: methodological approaches to the history of fashion***. *Journal of Aesthetics & Culture*, *3*(1), 8865.
17. Stillman, Y. (2003). ***Arab Dress. A Short History****: From the Dawn of Islam to Modern Times*. Brill.
18. Talbert, R. J. (2014). ***Ancient perspectives: maps and their place in Mesopotamia, Egypt, Greece, and Rome***. University of Chicago Press.
19. Wenke, R. J. (1991). ***The evolution of early Egyptian civilization: Issues and evidence***. *Journal of World Prehistory*, *5*(3), 279-329.
20. حسن, ف. ج. (2018). ***توظيف الرموز الرافدينية في تصميم عباءة عراقية معاصرة***. مجلة الاكاديمي(88), 245-260 .
21. حسن, م. د. ف. ج., & عبد, م. د. م. ك. (2017). Technical features of the botanical ornaments on the carpet in the Al-Abbasiyah Holy Shrine Museum. *journal of the college of basic education*, *23*(99/علمي).

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/343-362

Hijab and Burqa in Islamic Fashion System

Furat Jamal Hassan[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020

Date of receipt: 19/4/2020…....Date of acceptance: 31/8/2020…....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract

Most of the propositions and researches that dealt with fashions in the Middle East, specifically this region from the world, from a historical perspective have not been sufficient, and were characterized by many aspects of immature thinking, in addition, they have been varied in quality. This can be attributed to many factors including: the focus in the field of researches and Middle East studies is on languages, arts, history, and political thinking of the region. Other factors are the information asymmetry, the differences in sources and references, in addition to differences in the scientific value of these sources added to the difficulty of gathering them at the same time especially that these sources are scattered in many places whether in the literary and non-literary texts written with many Middle Eastern languages.

Starting from this standpoint, this study seeks to address the topic of hijab and burqa from the Islamic perspective from a historical analytical viewpoint and their influence in the Islamic fashion system and their development over successive historical periods within certain geographical frameworks, as they are part of the Islamic dress code, let alone being influenced by social, religious, aesthetic, economic and political levels according to the reflection standards on the spirit of the society over the years, based on a group of Islamic documents, manuscripts drawings and paintings, in addition to some important documents about Arab clothes and fashions in the manuscripts, paintings and ornamental pictures, as well as the illustrations in the Arab books that date back to the period between 5th c. and 20th c.

Keywords: hijab, burqa, Islamic fashions

[2] **College of Fine Arts / University of Baghdad, furathassan@gmail.com.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/363-376

مفهوم الغرابة في تصميم الإعلانات التجارية

يوسف مهدي سعيد
سحر علي سرحان[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/5/31 , تاريخ قبول النشر 2020/7/2 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص البحث:

تمثلت الغرابة في التصميم بشكل عام وفي تصميم الاعلانات بشكل خاص بصور متعددة وبطروحات واشكال ابداعية تخرج عن الاطار التقليدي واللامعتاد لترتقي بالتصميم الى عوالم فكرية افتراضية مرتبطة بالمدى الخيالي والإلهامي للمصمم المبدع , الذي يجعل من اشكال الغرابة وسيلة للإقناع والادهاش والانبهار . محققةً لأهداف الاعلان الوظيفية والجمالية . ومما سبق حددا الباحثان تساؤل البحث , ما مفهوم الغرابة في تصميم الاعلانات التجارية ؟ , وحددا هدف البحث بتعرف مفهوم غرابة في تصميم الاعلانات التجارية . كما حددا الباحثان : الغرابة. كمصطلح للبحث . وهذا ما تضمنه الفصل الاول ,في حين خصص الفصل الثاني للاطار النظري بما تضمنه من موضوعات في المبحث الاول من مفهوم الغرابة في الفن , ومفهوم الغرابة في التصميم , كما تضمن المبحث الثاني الانتاج الاعلاني والغرابة.. في حين تناول الفصل الثالث اجراءات البحث وتحليل عدد من نماذج العينات لعدد من الاعلانات التجارية لشركة البيبسي كولا , لمشروب البيبسي كولا الغازي ومن انتاج شركة بيبسيكو العالمية (PepsiCo) للعام 2014. 2018 وبلغ حصيلة عينات مجتمع البحث بعد المسح الذي قاما به الباحثان في المواقع ذات الصلة (12) اعلان تجاري تم اختيار نماذج البحث بطريقة قصدية غير احتمالية وبواقع (3) انموذج وبنسبة 25% من مجتمع البحث. مما مكنا الباحثان من تأشير عدد من النتائج نذكر منها:

1. أسهم عن توظيف الغرابة في الاعلانات التجارية عن طريق الدلالة البصرية والاشكال المستعملة في التصميم دوراً فاعلاً في تحقيق الهدف الوظيفي,إذ ظهرت تلك الدلالات واضحةً في كل نماذج العينة عن طريق الاستجابة المتحققة في الجذب البصري للعناصر المكونة للتصميم .
2. ظهرت غرابة الشكل في الاعلان التجاري , واتضحت اهميتها في التوجيه الابصاري للمتلقي . وكذلك دورها في تحديد الانتقال والمسار البصري , اذ تحقق ذلك في النماذج (1 , 2)

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد, saharasarhan@gmail.com.

ومن اهم الاستنتاجات التي تمخض عنها البحث :

1. اكتسبت الغرابة في تصميم الاعلانات التجارية عدة خصائص , منها: الخصائص النفعية والجمالية والتعبيرية والدهشة والاقناع .

2.شكلت الغرابة حضور وتفاعلية مع المتلقي في تصميم الاعلان التجاري, مما ادى الى استثارة عواطفه ودفعه الى تحقيق الاستجابة لديه .

الكلمات المفتاحية: الغرابة ، التصميم ،التفكير الابداعي،الانتاج الاعلاني .

الاطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث

تعد الظواهر و الاشياء ذات الغرابة تحديا للعقل البشري يدفعه الى التأمل والبحث عن التفسيرات والتبريرات ومن ناحية اخرى تمثل طريقا للخيال والحرية والانطلاق لطاقات الانسان الفكرية وابداعاته الخلاقة وخاصة للمصمم الكرافيكي . واصبحت الغرابة جزأ لا يتجزأ في الفن والتصميم والادب والابداع الجمالي لذا يُسعى عن طريق الغرابة في التصميم الكرافيكي الى اعادة بناء الواقع بصورة مغايرة تنأى عن المألوف لتقدم اشياء مألوفة بطريقة غير مألوفة , لاثارة الاستغراب والانفعالات اللاشعورية لدى المتلقي , وهنا استشعر الباحثان الى افتقار الكثير من الاعلانات لهذه الاساليب الترويجية ومنها استخدام الغرابة الشكلية في تصميم الاعلانات التجارية كوسيلة ذات فاعلية في الجذب ولفت النظر و اثارة الاهتمام . وبغية التعرف على خصوصية هذا الاسلوب , فقد صاغ الباحث مشكلته البحثية بالتساؤل الاتي : **ما مفهوم الغرابة في تصميم الاعلانات التجارية** ؟

ثانياً : اهمية البحث :

- يمكن ان يسهم البحث الحالي باضافة علمية تطبيقية لاسس وعناصر التكوين في التصميم الجرافيكي بشكل عام وللاعلانات التجارية بشكل خاص .
- اثراء الجانب المعرفي لدى المصممين الجرافيكيين ومن له اهتمام في الجانب الترويجي وبالتالي توظيف لهذه المفاهيم بغية الوصول الى تصاميم تحاكي الغرابة في التصميم الكرافيكي .

ثالثاً:هدف البحث : يهدف البحث الى :-

تعرّف على مفهوم الغرابة في تصميم الاعلانات التجارية

رابعا:حدود البحث :

أ : الحد الموضوعي : دراسة مفهوم الغرابة في تصميم الاعلانات التجارية

ب : الحد المكاني : اعلانات تجارية لشركة بيبسي كولا الامريكية (https://www.pepsi.com/en-us/)

ج :الحد الزماني الإعلانات التجارية الصادرة من عام 2014الى عام 2018

رابعاً : تحديد المصطلحات :

1 . الغرابة :

لغويا : اغرب : اتى بأمر غريب . ليس معروفا او مألوفا .(Muhammad.2010.p1571)

اصطلاحاً:

أ-ما انفصل بعيدا عن المرء فهو غريب , وكل شيء لا يشبه جنسه فهو غريب, والغريب كل شيء عجيب . وقليل الوقوع , ومخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة.

.(Al-Isfahani.1976.p6)

وعرفه ناجي بأنه هو فهم جديد للمدهش والغريب والغامض والمتنافر والعجيب , وهذ الفهم يكون قائم على حقيقة خروج الاشياء من سياقها المتتالي في الواقع ودخولها في نسق الصورة الغريبة المصنوعة , والتي تجهد في جعل الاشياء ضمن سياق آخر . (Nagy.2006.p38)

اجرائياً :

هو عملية الصياغة التعبيرية والشكلية لعناصر الاعلان التجاري وفق اساليب ابتكارية ذات غرابة فنية وفكرية غير مألوفة تثير الخيال و الاندهاش لدى المتلقي .

اولاً : مفهوم الغرابة في الفن

تعد الغرابة نزعة في الابداع و قضية مهمة شغلت بال الفكر الانساني بالبحث والاستقصاء والتحليل , وامتد تأثيرها الى الادب والفن , فمثلت تحدياً للعقل البشري فأستوقفته بحثا عن التفسيرات والتبريرات , وتدعوه ليسلك طريقا الى عوالم من الخيال غير واقعية ولا معقولة وبأزمنة وامكن مختلفة (فالعمل الفني يوصف بالغرابة اذا ما تشكل من رؤى وعواطف وانفعالات أثارتها اماكن غامضة او عبر السماع عنها او تخيلها الفنان). (Sana.2005.p33)

تغذت فنون ما بعد الحداثة على التناقضات والغرابة و استنبطت افكار التجديد في توظيف المواد والتقنيات المناسبة لتشكيلها ،تمثلت فترة الستينيات من القرن المنصرم هي الزمن الذي ظهرت فيه اكثر الاتجاهات معاصرة وطليعية , وكانت ثورة في استخدام المواد وتوظيفها بشكل يدعو الى الغرابة والدهشة (AhmedKhalif.2015.p344)وفي الحديث عن الحداثة وما بعد الحداثة لا يعنينا فالفن اليوم أثناء سعيه إلى تجديد أشكال التعبير لا يجد بداً من القول بالممارسات وبالأشياء المقدسة والغريبة الضاربة في القدم بل والآتية من آفاق ثقافية بعيدة عن المركزية الغربية، وهي مخالفة في الذوق وغريبة تمام الغرابة، وإقحامها في الفن قصد زحزحة المألوف والمعتاد، فهناك ما يشبه عملية مزدوجة تقضي بأن يتجه الفن وجهة الغرابة واللامألوف في الثقافات المغايرة كلما زادت درجة معاصرته وعلت مرتبة ثوريته الجمالية(2014.p12. AbdelAali).

الغرابة في التصميم (الاعلان التجاري)

تعد الاعلانات التجارية من اهم المنجزات في التصميم الجرافيكي , باعتبارها وسيلة للاتصال المرئي الفاعل في مخاطبة المتلقين وكذلك للاعتبارات الوظيفية والجمالية . ومن النتائج التي

افرزها التطور التكنولوجي ظهور وتعدد الاساليب التعبيرية في التصميم الجرافيكي الذي ادى الى امكانية ابتكار تصاميم جديدة غير مألوفة وذات غرابة عن طريق الاستعارة الشكلية من وضعها المألوف وتوظيفها بسياق جديد غير مألوف للحصول عل منجزات جرافيكية تسهم في احداث تأثيرات مناسبة في المتلقين . ان اهم ماتوصل اليه الاعلان ، وما تمكن من امتلاكه من سلطة على أصحابه، وأضحى السبيل الأكثر ولوجا إلى عالم البيع، فقد أصبح أبلغ دليل على رفاهية العيش ويقدم صورا بالغة التصديق ويغرس أنماطا ثقافية استهلاكية جديدة في المجتمعات العربية، فتبعث الفرد العربي إلى الاغتراب فيجول بين الدهشة والحيرة في فضاء لا يدرك كيف دخله ولا حتى سبيل الخروج منه ليجد نفسه أمام نمط حياتي مختلف تماماً عما كان عليه في السابق. (Al-earaba.2005.p122)فالمفهوم الجديد في اغلب التصاميم الجرافيكية المعاصرة نجد عن طريق غرابة الشكل ومعناه من حيث البناء التنظيمي والنسق , والوقوف على استعارات الشكل التصميمي الجديد والابتعاد عن النمطية المعتاد عليها, لان العقل التصميمي يتجه لنبذ كل ما هو نمطي لصالح تقديم الافضل على مستوى الشكل والمظهر. .(Nsiyf .2005.p58)

تمثل الغرابة في بنية التصميم الجرافيكي لحظة فاصلة وحاسمة بين طرفي العملية التصميمية المصمم والمتلقي . فهي تستحضر تجارب ومعارف الماضي وتستشرف المستقبل , واحداث استجابة معينة عن طريق غرس افكار مستقبلية ورؤية جديدة تهدف الى تحريك المألوف لدى المتلقي الى شكل غرائبي , وان يغير ما هو اعتيادي وطبيعي وتوليد احساس عميق يؤدي الى اعادة بناء الادراك الاعتيادي للواقع لرؤية ودافع جديد لكل ماهو غريب وحديث كونه يساهم في تحقيق والتاثير على المتلقي (Trans.1986.p58)وفي التصميم يلُجأ الى اساليب فنية غير معتادة , كالتكبير والتغيير والضخامة والغيبيات والماورائية وكذلك الخروج عن الواقع او اجراء تغييرات في انظمة البناء المعتادة للتصميم من عنوانات ونصوص كتابية وصور , لتحقيق توجه ابصاري جذاب للأشكال غير المألوفة التي يميل اليها المتلقي كمحفزات توجه حركة العين داخل اطار العمل التصميمي الذي ليس في مقدرته على تسلية العين بصريا فقط ولكن بقدرته على لفت الانتباه والتركيز وايقاظ الاحساس لدى المتلقي اذ ان أساس ادراك الشكل هو وجود الاختلافات والتباين , فحركة العين في محيط الفضاء التصميمي لا تكون عشوائية بل تخضع لضغوط أقوى تدفعها تفضل استقبال بعض العناصر دون الأخرى (sahar.2019.p250)

المبحث الثاني / الانتاج الاعلاني والغرابة في الاعلان التجاري

أولا : التفكير الابداعي

التفكير وجد قديما مع وجود الانسان على سطح الارض وظهر ذلك من خلال محاولاته الإبداعية في التكيف مع ظروف البيئة المتغيرة , وقد بدأ الاهتمام العلمي المنظم للإبداع على نحو واضح منذ نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات من القرن الماضي لكون عمليات التفكير هي عمليات اكثر ارتباطا بفعل الاستقراء والاستنتاج والبراهين،ولما كان فن التصميم أحد شروط هذا العصر بسبب نفاذه إلي كل تفاصيل الحياة فقد أصبح للإعلان معنى آخر، بإضافة رؤىً

جديدة إلي طبيعة الحياة بتنوعها الهائل، وفي نفس الوقت فإن ظهور التقنيات الحديثة والخامات الجديدة منحت مصمم الإعلان أبعاداً جديدة لإعادة صياغة الإعلان نفسه بأساليب غير مألوفة وذات غرابة تدعو للدهشة وجذب المتلقي ، فأصبح التصميم يطرح حلولاً مستمرة للمستقبل (Al-Saeed.2016.p5)

التفكير البصري : وفق هذ المفهوم ان للشكل والصورة دور في فهم العالم الذي يأتي عن طريق نوعين من المعرفة الحدسية التي تحدث في المجال الإدراكي عندما تتفاعل القوى، وأن هذا التفاعل يكون شديد التركيب إذ أن الجانب الأكبر منه يحدث تحت مستوى الشعور، فعند النظر إلى عمل تصميمي فان المتلقي يحاول إدراك الوحدات أو الاجزاء التي يتكون منها التصميم من أشكال وصور وألوان وعن طريق عملية التفاعل بين تلك المكونات وتأثيراتها الإدراكية فإنه يتم الإدراك بشكل كلي , وعند الوصول إلى عملية الإدراك بشكل كلي فان التفاعل يصبح مشعوراً به وإن عملية تنظيم المفردات المدركة تعتمد على طبيعتها وموقعها ووظيفتها في العمل ككل (Shaker.2005.p148)

استراتيجية التفكير الابداعي بالمقلوب:

تعددت استراتيجيات التفكير الابداعي في مختلف الحقول حسب المواقف والمواضيع التي تتناولها , وما يهمنا هنا في التصميم وخاصةً تصميم الاعلان التجاري هي استراتيجية التفكير بالمقلوب .تعد استراتيجية التفكير بالمقلوب أحدى استراتيجيات التفكير الإبداعي؛ لأن الذهن يفكر بطريقة مختلفة او غير مألوفة ومجرد التفكير بأسلوب غير مألوف ينخرط الفكر في الإبداع والخلق ومن هنا يمكن ملاحظة العلاقة بين الإبداع والتفكير بالمقلوب والتي تمثل عملية ذهنية نشيطة تتطلب قدرات ذهنية عالية الكفاءة والفعالية وخصوصاً في ايجاد الافكار غير الاعتيادية، ويقوم هذا النمط من التفكير على وضع المصمم أمام موقف يجعله في حالة من عدم التوازن الأمر الذي يجعل ذهنه ينشط في عملية التفكير للبحث عن كل ما هو غريب وغير مألوف , لان حالة عدم التوازن هذه تعد أمرا ضرورياً ولازماً من لوازم تنشيط التفكير والحصول على منتجات فكرية غير تقليدية في التصميم وخاصة تصميم الاعلانات التجارية. (Mohsen.2009.p227)

ب: الانتاج الاعلاني

للإعلان التجاري أهمية كبيرة في تنشيط حركة عجلة الاقتصاد في المجتمع والسوق والعمالة والدخل القومي وبناء اقتصاد البلدان , وله دور في النهوض بالواقع الاقتصادي المعاش كون الإنفاق على الانتاج الإعلاني يؤدي الى إشاعة الحركة وتكوين النمو في الحياة الاقتصادية فالإعلان حين يركز الانتباه على سلعة أو خدمة موجودة أو يوجه النظر الى سلعة جديدة انما يؤدي او يسهم في زيادة الاستهلاك وهذه الزيادة تؤدي الى التوسيع في الانتاج مما يودي الى تنشيط الحركة الاقتصادية في السوق وتخفيض نصيب الوحدة الواحدة من التكاليف الثابتة وهذا يوثر على مستوى الاسعار وبالنهاية تقديم خدمة كبيرة للجميع . (Al-Zoghbi.2008.p100) ومن هذا

المنطلق يرى من الاهمية للمشتغلين في التصميم الاعلاني والاعلامي والمعلنين ان يتعرفوا على مفهوم الاعلان وابعاده واساليب انتاجه واهدافه .

فمفهوم الانتاج يعنى بمجموع النشاطات المتصلة بالمنتوج , اي بمعنى تلك المادة التي تصبح بفضل تلك النشاطات جاهزة وقابلة للعرض.(Al-Shalabi,2003.p5) وارتبط الانتاج مع اقتصاديات المجتمعات الاوربية بصلة وثيقة ولفترات طويلة , بدأ من الثورة الصناعية في أوربا ثم تحول الاهتمام الى البيع والانتاج الاعلاني ونتيجة للتطورات التقنية ، حلت الوفرة محل الندرة في مجموعة من الدول المتطورة، فبعد أن كان رجال الصناعة مهتمين بقضية الزيادة في الإنتاج لتلبية الطلب ، أصبحوا مهتمين أكثر بالبيع من أجل تجنب خلق فائض في منتجاتهم. وهو ما حصل، فقد فاق الإنتاج الطلب وأصبحت الحاجة ملحة إلى الاعلان, كون النشاط اصبح ضروري من أجل التخلص من السلع المخزنة والفائض في الإنتاج.

ثانياً : الوحدات التيبوجرافيكية في تصميم الاعلانات التجارية

أ: الشعار بمعنى (اللوكو)

يعد الشعار أحد وسائل الاتصال الجماهيري ، فهو أسرع وأبلغ هذه الوسائل في إيصال فكرة أو رسالة بأسلوب وبشكل مركز يعتمد على التعبير بالرمز ، وكثيراً ما استخدمت صيغ بصرية. كما في الشكل(1)

(شكل1)

ب: الشعار بمعنى (العبارات اللفظية الكتابية): عند تصميم الاعلانات التجارية يستعمل المصممون في الغالب شعارات واشارات تلج الى ذهن المتلقي مباشرة كي تساعد على توضيح أفكاره وتقديمها للقارئ أو المستمع أو المشاهد للإعلان، وعن طريق وسائل النشر المختلفة، وتلك الإشارات تكون في شكل كلمات أو في شكل رسوم هندسية، أو في أشكال أخرى كالأسهم والدوائر و غيرها التي تعمل على تأكيد فكرة معينة، كما في الشكل (2). اعلان مسي عن البيبسي(**اطلق حماسك**).

(Ahmed Adel.1981.p41)

شكل (2)

2/ العنوانات والنصوص الكتابية

يشكل العنوان الجو النفسي على بقية اجزاء الاعلان كونه من العناصر الهامة في الإعلان حتى أن كثيرا من الخبراء في التصميم يرون أن نجاح أو فشل الإعلان قد يتوقف على سلامة العنوان وفعاليته ، وعن طريق هذه الأهمية يرى هؤلاء أن أهم وظائفه تكمن في (Ahmed Adel.p138)

1- جذب انتباه القارئ أو المستمع أو المشاهد للإعلان .

2- إحداث تأثير سريع ومباشر بمجرد رؤية أو سماع أو قراءة الإعلان المقصود.

3- يساعد على تركيز اهتمام الأفراد على أهم الأفكار الواردة في الإعلان.

3- اللون

تحمل الالوان مضامين فكرية ودلالية , ولا تقتصر هذه الدلالة على المسائل البصرية بوصفه مثير مرئي ولفت الانتباه والجذب فقط وانما مرتبط بعمليات الانفعال والتفكير (فالألوان لها أثر كبير في جذب انتباه المستهلك وأثاره اهتمامه و شعوره ، وتتوقف قوة هذا الأثر على مدى تأثيره على حاسة البصر ومدى تأثيره على حاسة البصر ومدى التنافر بينه وبين غيره من الألوان التي حوله)(AhmedIbrahim.B.T.p97) وتختلف معاني الالوان حسب تعامل المجتمعات مع تلك الالوان ففي الوقت الذي تتخذ فيه بعض شعوب جزر المحيط الهادي وبعض شعوب أواسط أفريقيا ، مثلا اللون الأبيض رمزا للحداد ونرى أن هذا اللون ذاته تتخذه بعض الشعوب كالشعوب العربية رمزا للفرح والصفاء والطهارة . وهناك بعض الدراسات التي أعطت للألوان معانٍ و ارتباطات بأحاسيس معينة تكاد تشتمل أغلب المجتمعات ، ويتفق أغلب الفنانين على بعض المعاني والدلالات السيكولوجية التي تثيرها الألوان وخاصة الالوان الثلاث الرئيسة وهي الأحمر والأصفر والأزرق . مما سبق ذكره نجد ان للون تأثير كبير في الاعلان التجاري , سيما لو وظفت بشكل يدعو للغرابة , كما طرح (سيث غودين) في كتابه عن فكرة ومفهوم البقرة البنفسجية ذات اللون غير المألوف والتي سوف تؤثر بطريقة او بأخرى على المتلقي كون لون البقرة غير متعارف عليه للمتلقي وغير متوقع مما يؤدي الى الانتباه والجذب والملاحظة والتفسير والانتباه والبحث عن افكار تحمل طابع الغرابة.كما في الشكل(3)

شكل(3)

4- الصور في الاعلان

يعد التصميم أداة للتواصل بين الافراد , لتحقيق التناغم الوجداني وتكوين حالة من الارتباط العاطفي فيما بينهم , ويحتاج هذ التواصل الى وسيط , والكلمات لا تكفي كوسيلة لنقل المعنى , فالإشارة والنظرة والرقص والحركات هي المكملة لهذا الاتصال , وعلى رأس هذه الوسائل الاتصالية تتربع الصورة بإيصال الفكرة او المعنى في الاعلانات التجارية الى المتلقي . فالمصمم يستمد رؤيته الذاتية من مبدأ التوليف بين المتضادات عن طريق تصور عوالم مليئة بالمتناقضات العقلية واللاعقلية, وهذا ما يعطيها طابعاً متفردا متمثلاً بسمات غاية في الغرابة، والدهشة والاثارة، فتظهر المفارقات والايحاءات بأفكار فلسفية، وتنوع في المشاهد والحركات والأشخاص والتي تتجاوز الوعي إلى اللاشعور لتضخ خيال مع جدل المتناقضات، فالعالم

الخيالي يرفض كل ما هو طبيعي في الحياة ويحتج عليه من جهة, ومن جهة أخرى يتآزر مع العالم الطبيعي ويمتزج معه ليحقق عوالماً ذات غرابة عجيبة ومغايرة لعالم الواقع (Al-Obaidi.2016.p18) .

مؤشرات الاطار النظري

1.الغرابة في الاعلان تستحضر الغموض الذي بدوره ينشط عقل المتلقي فيدعوه الى التركيز والتواصل الواضح في التصميم .

2.الغرابة في التصميم لغة تواصل بصري تستمد قوتها بصورة عامة من الصورة والشكل واللون والاتجاه والحركة والفضاء.

3.الفكرة هي الدافع الذي يكمن وراء تصميم غرابة الشكل التصميمي، وهي المكونة لملامح وحركة ومضامين الاشكال التصميمية التي تنبثق من سمة الفكرة وتنمو وتتطور باتجاه الهدف التصميمي.وقد تكون الفكرة مباشرة او غير مباشرة .

4.الصورة في الاعلان لا تتحدد وظيفتها بنقل الواقع فقط , وانما بانشاء وتكوين رؤى خاصة غير متوقعة وتدعو الى الدهشة .

3-1- منهج البحث:

اعتمدا الباحثان (المنهج الوصفي) لملائمته لموضوع الدراسة الحالية , اذ يعد هذا المنهج من المناهج المهمة في مجال التحليل للوصول الى تحقيق هدف البحث.

3-2- مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث الحالي لعدد من تصاميم الإعلانات التجارية لمشروب البيبسي كولا الغازي ومن انتاج شركة بيبسيكو العالمية (PepsiCo) والمنشورة على الموقع الالكتروني (/http://www.ateriet.com/clever-pepsi-advertising) للعام 2017 وبلغ حصيلة عينات مجتمع البحث بعد المسح الذي قاما به الباحثان في المواقع ذات الصلة (12) اعلان تجاري .

3-3- نماذج البحث :

تم اختيار نماذج البحث بطريقة قصدية غير احتمالية وبواقع (3) انموذج وبنسبة 25% من مجتمع البحث وذلك للمبررات التالية:

- اختيار النماذج التي لها علاقة بموضوع البحث.
- استبعاد العينات المتشابهة واختيار نماذج لمواضيع مختلفة لتغطية مجمل موضوع الدراسة .

4-4 : تحليل العينات

إنموذج (1)

الوصف العام : اعلان عن منتوج البيبسي كولا **لعام 2014**

مصدر الاعلان : https://www.kisspng.com/png--fifaL 7/

التحليل

1. الغرابة في الفكرة التصميمية :

تحققت غرابة الفكرة التصميمية في هذا الاعلان التجاري

وكذلك كسر الرتابة والملل من خلال الاستعارة الشكلية لشعر لاعب كرة القدم ديفيد لويز وكذلك الاستعاضة عن ملامح اللاعب المعروفة بوضع علبة مشروب البيبسي كولا بدلا عنها , مما حقق الجذب والانتباه نحو المنتج وشعار الشركة . الذي توسط العلبة والتصميم .وايصال فكرة الرسالة الاتصالية للمتلقي بإقتران اهمية مشروب البيبسي كولا باهمية لاعب كرة القدم وكذلك مشاركته لعيد ميلاده .

2 .**وظائفية غرابة الشكل** :

اعتمد في تصميم هذا الانموذج في الترويج للمشروب الغازي البيبسي كولا بالاستعمال او التوظيف الرمزي للشخصيات المشهورة وهو المحاكاة الشكلية الغير مباشرة لشعر لاعب كرة القدم ديفيد لويز مما استدعى لنوع من الغرابة بشكل اكبر من ان توضع صورة اللاعب ديفيد بشكل تقليدي محققاً بذلك الجذب وشد الانتباه , وهو اسلوب يتبع في الغالب للترويج والاعلان عن المنتوجات التجارية . كما استغل في التصميم مناسبة عيد ميلاده كنوع من مداعبة شعور المتلقين . يعد هذا العمل التصميمي موفقا في تحقيقه البعد الوظيفي التعريفي وكذلك الوظيفة الترويجية وذلك من خلال طرحه المباشر لفكرة الموضوع .

3. الوحدات التيبوجرافيكية وعلاقتها بالغرابة :

ادى توافق لون خلفية التصميم مع لون شعر اللاعب الى تحقيق التباين مع علبة مشروب البيبسي كولا واظهاره بشكل يجذب انتباه المتلقين . وكذلك للعنصر التيبوجرافيكي الاخر والمتمثل بالنصوص الكتابية فقد تباينت مع الخلفية الغامقة للتصميم . ومما كسر رتابة وهيمنة الخلفية الغامقة للإعلان هو استعمال القصاصات الملونة في الخلفية . وكذلك كدليل على مظاهر الاحتفال بميلاد اللاعب مما حقق التوافق بين معنى النص الكتابي والخلفية . وبالمجمل فإن الالوان الغامقة والمتوافقة مع لون مشروب البيبسي ادت الى ابراز العلامة التجارية المتمثلة بشعار البيبسي كولا , مما يؤدي الى تحقيق رسوخ الصورة الذهنية والولاء للعلامة التجارية .

إنموذج (2)

الوصف العام :اعلان تجاري عن منتوج البيبسي كولا لعام 2015

مصدر الاعلان : https/www.hx908.com

التحليل :

1. الغرابة في الفكرة التصميمية :

اعتمد المصمم في توظيف الفكرة التصميمية في هذا الاعلان التجاري لمشروب البيبسي كولا ,إذ لجا المصمم الى صيغ واشكال مبتعدة عن الصيغ المتداولة ضمن العالم الواقعي , وان يقدمها بأشكال خيالية ومقترنة باللامنطق تثير الدهشة والاستغراب لدى المتلقي . فهو اي (المصمم) يعمد لغرابة الفكرة عن طريق الشكل لجذب الانتباه وايصال مضمون الرسالة بقوة . حيث خرج عن القواعد العامة والمعتادة في الواقع في هذا التصميم كونه لا يوجد علبة

مشروب لها اسنان ناصعة البياض ومرتفعة بالهواء مخالفتاً بذلك القانون الطبيعي للجاذبية الارضية.

2 . وظائفية غرابة الشكل :

اعتمد المصمم تحقيقاً لغرابة الشكل في توظيف البنية التصميمية لهذا الاعلان التجاري على الممازجة بين علبة مشروب البيبسي كولا والاسنان ناصعة البياض مؤكداً بذلك على البعد الوظيفي من هذا الاعلان وتحقيقاً للرسالة الاتصالية مع المتلقي والتي تؤكد على ان هذا المنتوج يسهم بشكل فاعل بالمحافظة على الصحة بشكل عام وعلى الاسنان بشكل خاص لخلوه من السكر , تاركاً المصمم الخيار للمتلقي للتحرر من قيود العقل وتخيل كل فاعلية لا تستند الى سبب معقول بذهنية تلاعب تداعي الافكار .

3. الوحدات التيبوجرافيكية وعلاقتها بالغرابة :

تعزيزاً لتحقيق فكرة الغرابة في هذا الاعلان التجاري لمشروب البيبسي كولا , لجأ المصمم في توظيف شكل العلبة بأسلوب المغايرة الشكلية لما هو واقع ومعتاد لعلب المشروبات الغازية مع إضافة للاسنان بشكل مبتسم ترغيباً بالمتلقي , وعمد الى التباين الواضح والجلي في ظلال العلبة نفسها وتباينها مع ضربات الفرشاة البيضاء , محركاً التصميم باسلوب موجه لفئة الشباب . وكذلك الوان الخلفية الغامقة التي ابرزت وركزت الانتباه الى علبة المشروب الغازي ,فالمصمم في هذا العمل نجح في توظيف العناصر التيبوجرافيكية لصالح التصميم واقامة علاقات لونية منسجمة مع روح الغرابة في الاعلان .

إنموذج (3)

الوصف العام : اعلان تجاري عن منتوج البيبسي كولا لعام 2018

مصدر الاعلان :

https://www.pinterest.dk/pin/4114461159542378

التحليل

1. الغرابة في الفكرة التصميمية :

تشكلت غرابة الفكرة التصميمية عبر الشكل والصورة في هذا العمل التصميمي نتيجة وضع قطة سوداء مغايرة شكلاً ولونا لمحتوى وطبيعة الاعلان . ومما اسهم ايضا في تحقيق فكرة ذات غرابة في تصميم هذا الاعلان هو جعل علبة المشروب الغازي وهي بحالة طيران مع وجود الاجنحة . مما اسهم في تحقيق حالة من التنوع الشكلي بعيداً عن الرتابة والملل.

2 . **وظائفية غرابة الشكل :**

اعتمد المصمم في هذ الانموذج على توظيف عدة صور من حيث تنظيمها الشكلي المتسلسل من البعد والقرب ادى الى تحقيق صيغة من الانسجام الشكلي الجمالي . ومما استدعى الغرابة وشد الانتباه في هذا الاعلان هو استعمال صورة القطة لتحقق عدة امور جاذبة في التصميم , حيث ان

للونها الاسود اضاف تبايناً كبيراً مع الخلفية , ووجودها اساساً في هذا الاعلان هو مدعاة للتساؤل والغرابة . كما اسهم التكرار اللوني داخل الاعلان على تحقيق حالة من التنظيم الشكلي الذي يؤدي بدوره في تحفيز المتلقي على شراء المنتج . وقد حققت الغرابة الجذب والانتباه في هذا الاعلان من خلال الاستعمال الغريب لشعار البيبسي على مجمل الحذاء النسائي . وكذلك الحضور التخيلي لعلبة البيبسي كولا ووضعها بشكل ذو غرابة عن طريق وضع الاجنحة عليها وهي لا تطير في العادة , دلالة على خفة وزن هذا المشروب الغازي .

3. الوحدات التيبوجرافيكية وعلاقتها بالغرابة :

تحقق جذب الانتباه من حيث الصورة ومن حيث التنظيم الشكلي عن طريق وضع المفردات الاعلانية بصورة متباعدة وبمسافات متوازنة . مما اضاف ذلك التنظيم الشكلي التوازن في المحتوى الاعلاني . اما من حيث الشعار فقد وضع في التصميم لوكو للمنتج او المشروب الغازي بطريقة متكررة على مفردة الحذاء النسائي وبما لايسبب الملل كونه قد طبع على وجه وجوانب وخلف الحذاء النسائي وبتكرار غير رتيب . وقد استعاض المصمم عن النصوص الكتابية بوضع شعار كلمة (pepsi) في مقدمة وخلف الحذاء النسائي مما حقق البساطة والوضوح والتركيز في الاعلان .اما من ناحية عنصر اللون فقد اسهم في جذب الانتباه لوجود متضادات لونية في تصميم هذا الاعلان كالاحمر مع الازرق والابيض للموازنة بين اللونين . وقد وضع لون مغاير لالوان علبة المنتج المعلن عنه في مفردة القطة من اجل التركيز على خصائص المساحة وتثبيت الانطباع عن هذا المنتج (المشروب الغازي) الذي يمتاز بخفته وبلونه المائل الى السواد .

نتائج البحث :

1- ظهرت غرابة الشكل في الاعلان التجاري , واتضحت اهميتها في التوجيه الابصاري للمتلقي . وكذلك دورها في تحديد الانتقال والمسار البصري , اذ تحقق ذلك في النماذج (1 , 2)

2- اسهمت الغرابة في تحقيق الغرض الوظيفي في الجذب البصري عن طريق تكوين علاقات غير معتادة ونمطية بين العناصر التيبوجرافيكية المكونة للاعلان التجاري في كل نماذج العينة .

3- أسهم عن توظيف الغرابة في الاعلانات التجارية عن طريق الدلالة البصرية و الاشكال المستعملة في التصميم دوراً فاعلاً في تحقيق الهدف الوظيفي , اذ ظهرت تلك الدلالات واضحةً في كل نماذج العينة عن طريق الاستجابة المتحققة في الجذب البصري للعناصر المكونة للتصميم .

4- جرى من محاولة ازاحة الصورة الفوتوغرافية الى صورة تخيلية , التي تقود الى نزع الالفة والرتابة عن التصاميم للاعلانات التجارية اذا ما صيغت بأسلوب ذو غرابة في جميع النماذج .

الاستنتاجات :

1- ان إستخدام الصورة النمطية من دور المصمم في فتح افاق التخيل لانتاج تصاميم ذات غرابة وبعيدة عن الرتابة والملل.

2- اكتسبت الغرابة في تصميم الاعلانات التجارية عدة خصائص , منها: الخصائص النفعية والجمالية والتعبيرية والدهشة والاقناع .

3- شكلت الغرابة حضور وتفاعلية مع المتلقي في تصميم الاعلان التجاري, مما ادى الى استثارة عواطفه ودفعه الى تحقيق الاستجابة لديه .

4- ان الفهم السريع لفكرة الرسالة الاعلانية ومضمونها تحقق اذا ما وظفت الغرابة بشكلها الصحيح وبعيداً عن الغموض الذي يؤدي الى عدة تأويلات في التصميم .

التوصيات :

في ضوء النتائج التي توصلت إليها الدراسة , يوصي الباحث بما يأتي :

1- الاهتمام بدراسة (الغرابة) كمقرر من ضمن مقررات قسم التصميم .

2- عدم اغفال دور الغرابة في تحقيق الابعاد الوظيفية والجمالية والتعبيرية في منجزات التصاميم الجرافيكية .

References:

1- Al-Saeed, S. H. *Creativity in the employment of the human personality to design interactive advertising offers*. The Fourth International Conference of Applied Arts. Egypt. 2016.

2- Mohsen A. A. *comprehensive quality and innovation in teaching*. Safaa House for Publishing and Distribution. Amman. 2009.

3-Abdel A. M. *Philosophy of Image*. East Africa Publishing and Distribution .Morocco. 2014.

4-Ahmed A. R. *Advertising*. Arab Renaissance House. Beirut. 1981.

5-Ahmed I. Abdel-Hadi. *Advertising campaigns management*. Publication of the Open Education Center. Egypt. T.b

6-Ahmed K. M. *Sculptural formation between Collective and environmental art*. Journal of the College of Education.

7-Al- Zoghbi A. F. *Effective advertising*. Al-Yazouri Scientific Publishing House, Amman. 2008.

8-Al-earaba Sawraya. TV advertisement in Arab satellite channels / Journal of Social and Human Sciences. Issue 12. Algeria 2015.

9-Al-Isfahani, Al-Ragheb. *Vocabulary in the strange in Qur'an, investigation*: Muhammad Saeed. Knowledge House. 3rd edition. Beirut. 1967.

10-Al-Obaidi, L. R. Aesthetic advertising image in the covers of women's Al-academy journal. Issue: 78. 2016.

11-Al-Shalabi, M. K. Ayari, M. *Arab media production*. Publishing the Arab Broadcasting Union. Tunisia . 2003.

12-Muhammad H. J. *The etymological lexicon in Mosul for the Holy Quran vocabulary*. Arts Library, Cairo. 2010.

13-Nagy K. *Exoticism in the theatrical show*. Dar Al Khayal for Printing and Publishing. Beirut. 2006.

14-Nsiyf J. M. *Between design and politics*. House of books and documents. Baghdad. 2005.

15-Sahar A. S. The effectiveness of interpretation in the graphic design. Al-academy Journal. Issue 91. 2019.

16-Sana S. *Exotic and Marvelous Narration*. Ministry of Culture . Amman . 1st edition. 2005.

17-- Shaker A. H. *The Image Era*, Pros and Cons, Kuwait, Publishing the World of Knowledge. 2005.

18-Trans H. *Structuralism and semantics*. translated by: Majeed Al-Mashta. House of Cultural Affairs. Baghdad . 1986.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/363-376

Strangeness Concept in Commercial Advertisement Design

Youssef Mahdi Saeed
Sahar Ali Sarhan[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 31/5/2020…....Date of acceptance: 2/7/2020…....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract:

Strangeness in design generally and in advertisement design specifically is manifested in various images and creative propositions and shapes that depart the traditional and conventional framework to elevate design to virtual intellectual worlds related to the inspirational and imaginative range of the creative designer, which makes the forms of strangeness a means for persuasion and astonishment which achieves the functional and aesthetic objectives of the advertisement. The two researchers identified the research question "what is the concept of strangeness in the commercial advertisements design? The research objective has been determined by identifying the concept of strangeness in the commercial advertisement design. Strangeness has been employed as a term for the research, which has been tackled in the first chapter. The second chapter has been dedicated for the theoretical framework including topics tackled in the first chapter such as the concept of strangeness in art, the concept of strangeness in design. The second section also included the advertisement production and strangeness. As for the third chapter, it addressed the research procedures and the analysis of a number of samples of a set of commercial advertisements of Pepsi Cola Company, for the Pepsi cola carbonated drink produced by PepsiCo International Company from 2014-2018. The number of samples of the research community after the survey done by the two researchers in the relevant locations has been (12) commercial advertisements. The research samples have been chosen in an intentional non-probability method being (3) samples constituting 25% of the research community.

Keywords: strangeness, design, creative thinking, advertisement production.

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad, saharasarhan@gmail.com.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/377-390

سمات واستراتيجيات الهُوية في تصميم المنتج الصناعي

وليد محمد مهدي عيسى[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/7/16 , تاريخ قبول النشر 2020/8/24 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

الملخص

ناقش البحث دور الترابطات ما بين سمات المنتج وبين الهوية الفردية للعلامة التجارية والمستخدم انطلاقا من استعراض مفاهيم الهوية في الطروحات التصميمية العامة والهوية من منظور التصميم الصناعي. وبيان دور السمات في تحديد الهوية الفردية للمنتج بما يتيح للمستخدم تبنيها لتكون ممثلة لهويته الفردية انطلاقا من تحديد اهمية الهوية في كونها تتسم بثلاثة عناصر اساسية: ابتكار المنتجات من وجهة نظر المستخدم, و النظر في بيئة المستخدم, و منهجية لغة التصميم. وتحديد سمات الهوية في المنتج الصناعي المنطلقة من التصنيف والتوصيف والتقييم. ومن ثم استعراض مجالات تحديد هوية المنتج الصناعي والسمات الحسية لهوية المنتج وتوصل البحث الى عدة استراتيجيات في تشكيل هوية المنتج الصناعي كان أهمها: في تمثل استراتيجية التصميم الفردية في تطبيق كل عنصر فردي يتم إنتاجه بواسطة شركة أو تصميم منفصل على كل خط انتاجي. السبب في أن الشركة تستخدم التصميم الفردي في التركيز على المبيعات مع التركيز على الشخصية الفردية والصورة وإعطاء الأولوية للمنتج لإظهار صورة الشركة. عندما لا ترتبط سمعة المستخدم بقبول المنتج، يتم تطبيق استراتيجية التصميم هذه. اذ ان التميز في التركيز على الوعي بالمنتج يزيد من حصة السوق من المنتج ويزيد من اقبال المستخدم عليه ليتبنى سماته لتكون علامات معبرة عنه. والأخرى المتمثلة باختلاف استراتيجيات التصميم وفقًا لحجم مجموعة أو نمط المنتج، لكن الغرض الأساسي منه هو أخذ عملية التركيز على تطوير المنتج في أي وقت من الأوقات والتحكم في إدارة صورة المنتج والشركة من أجل خلق هوية مميزة للمنتج ومعبرة عن المؤسسة ويتمكن المستخدم من تبنيها لتكون معبرة عنه.

الكلمات المفتاحية: سمات, استراتيجيات, الهوية, المنتج الصناعي.

[1] وزارة التربية - المديرية العامة للتعليم المهني، Walsdy211@gmail.com.

مقدمة:

خلال العقدين الأخيرين، تم تكريس العمل لفهم دور تصميم المنتج في إنشاء وتوصيل وتجسيد المعنى. على سبيل المثال، قدمت Vihma الفكرة القائلة بأن المنتجات يتم إدراكها في وقت واحد على المستويات الجمالية والسيميائية، مما يعني ضمناً أن انطباعات الحواس والمعنى يسيران جنبًا إلى جنب(Vihma,1995). وأوضح (واريل) فكرة تحديد المنتج، مما يشير إلى أنه يمكن تحديد عناصر النموذج على "مستويات" إدراكية متعددة في منتج ما، والتي تعمل بطريقة تآزرية لإنشاء معاني مركبة ذات تعقيدات مختلفة، مما يؤثر على قيمة ومحتوى الرسالة التي يقدمها المنتج. اليوم، يتم التعرف على دور تصميم المنتج للمساهمة في جاذبية وكذلك معنى المنتجات (Warell,2001).

ان بعض الصفات الجوهرية للشيء قد تكون مشتركة مع أشياء أخرى مما يجعل الشيء مشابهاً لأشياء أخرى وبدرجات متفاوتة، آنذاك يأتي دور الصفات التي لا تشترك جميع هذه الأشياء بها-أي الاختلافات- لتكون الدلائل التي نستدل بها ليمكن تمييز أي من هذه الأشياء المتشابهة عن غيرها. مما تقدم، يتبين لنا ان في (الشيء) متشابهات يتشابه بها مع غيره، ومختلفات تجعله يختلف عن اقرانه، وان هذه المتشابهات هي التي تحدد هوية الشيء بتكرارها ضمن مكونات اجزائه، وفي الوقت نفسه فهو يختلف عن اقرانه بوجود المختلفات فيه، فتحدد في هذه الحالة خصوصيته التي تختلف عن خصوصيات اخرى.

وفقًا لما تقترحه عملية تصور تصميم المنتج، تتم معالجة أنواع مختلفة من محفزات تصميم المنتج، مثل السمات أو ألالوان او الشكل مرئي بصور مختلفة، في مراحل مختلفة من عملية الإدراك. علاوة على ذلك، فإن الإدراك هو عنصر مكاني وليس كليًا، مما يعني أن الناس قد يتخيلون مجموعات من المفاهيم التي لم يتم تصورها سابقًا، ويعزو معنى لهذه المفاهيم. من خلال إدراكك لمنتجين معينين، يمكن للمستهلكين بالتالي تخيل شكل منتج ثالث. علاوة على ذلك، تنص نظرية السيميائية الإدراكية على أن التمثيل (صنع المعنى) من خلال التصميم يمكن وصفه بأنه يحدث من خلال دلالات الإشارة، والتي هي أيقونية أو اشارية أو رمزية بطبيعتها. على سبيل المثال، يتم التعرف على المنتج من خلال تطبيق عناصر النموذج المرئي المتشابهة أو إشارات التصميم (المراجع الأيقونية) باستمرار، في حين يتم إنشاء ارتباطات المنتج أو المنتجات من خلال المراجع الرمزية.

فالمنتج الصناعي يحمل سمات وخصائص مادية يمكن رؤيتها والتفاعل معها, وهذه السمات تميز المنتج عن المنتجات الأخرى من الصنف ذاته, وبالتالي يحمل طابعا خاصا يظهر به ويمثل به صورته ومعناه. اذ يميل المستخدم الى تبني هذه الصفات لتكون ممثلة لذاته في السياق الاجتماعي.

ومما تقدم يمكننا ان نحدد مشكلة البحث بالتساؤل التالي:

- **ما هي سمات واستراتيجيات تصميم هوية خاصة بالمنتج الصناعي؟**

أهمية البحث

تتأتى أهمية البحث من كونه دراسة نظرية تلقي الضوء على جانب السمات والاستراتيجيات التي يمكن ان ترسم مسارا نظريا للمصممين في تصميم منتجات تحمل سمات وهوية خاصة بها تميزها عن المنتجات

الأخرى المتواجدة في الأسواق. مما يمكن الإفادة من نتائجه في تعزيز نتاجات المصممين الصناعيين والمصممين من التخصصات الأخرى المقاربة.

هدف البحث

يهدف البحث الى: تحديد السمات المميزة للهوية التصميمية واستراتيجيات تصميم هوية المنتج الصناعي.

تعريف المصطلحات

السمات: عادة ما يتم تعريف السمة على أنها "وحدة منطقية للسلوك تحددها مجموعة من المتطلبات الوظيفية وغير الوظيفية"(J. Bosch, 2000,p31). خاصية مميزة لمفهوم (نظام، مكون، إلخ) ذات صلة ببعض الأشياء التي ينطبق عليها المفهوم "(Czarnecki& Eisenecker,2000,p42).

الاستراتيجية: خطة رفيعة المستوى لتحقيق هدف واحد أو أكثر في ظل ظروف عدم اليقين(Freedman,2013,p227). وهي نوع من الطرائق الخاصة بحل المشكلات (Rumelt,2011,p152).

الهوية: ماهية الشيء بأعتبار تحققه و يسمى ذاتاً، و بأعتبار تشخيصه يسمى هوية، و إذا أخذ أعم من هذا الأعتبار يسمى ماهية. وهي كلمة تعبر عن خاصية المطابقة: مطابقة الشيء لنفسه، أو مطابقة لمثيله (الكفوي,1995,ص961).

سمات المنتج الصناعي:

تقدم أبحاث المستخدم نقاشًا حيويًا حول تأثير إضافة ميزات المنتج على تقييم المنتج. مؤكدةً على الأثر الإيجابي لإدخال ميزات المنتج الجديدة على أحكام المستخدمين في تقييم المنتج. اذ تتوقع النظرية الاقتصادية أن إضافة ميزات تجعل المنتجات أكثر جاذبية ونماذج تفضيلات المستخدمين باستخدام وظيفة أداة مساعدة إضافية تربط سمات المنتج بزيادة اقبال المستخدم على المنتج (Lancaster, 1971, p83).

يفترض أن المستخدمين يعتمدون قاعدة تكامل مضافة عند إصدار أحكامهم على المنتج. هذه التركيبة المضافة تتنبأ بأن الاحكام التي يطلقها المستخدم على المنتج يمكن أن تتحلل إلى قيم عاطفية لسماتها التي تضاف معًا لتقدير الدرجات العليا من السمات. هذا يعني أنه عندما يتعرض الأفراد لسمات لها نفس التقييم مثل السمات المتواجدة في المنتجات السابقة، فان ذلك يزيد من تقييم المنتج (أو العلامة التجارية) التي يحملها (Kraus& Carpenter,2005). اذ ان المصمم ينبغي ان يجد نوعا من الموازنة ما بين السمات الجديدة التي يحملها المنتج ما بين السمات المتعارف عليها في المنتجات السابقة.

وانطلاقا من هذه النتائج، وجدت أبحاث أخرى، اذ أن الميزات الإضافية قد توفر تمايزًا إيجابيًا وأسبابًا إضافية للمستهلكين لشراء المنتج حتى عندما يُنظر إليها –السمات- على أنها غير ضرورية. على سبيل المثال ، لقد تبين أن تأثير الميزات الجديدة على تقييم المنتج يعتمد على عوامل مثل العلاقات المرتبطة بالسمة ، وسعر او جودة العلامة التجارية، وحجم مجموعة الاختيار(Brown& Carpenter,2000, pp.372-385).

مفهوم الهوية في التصميم

مفهوم الهوية يتم من خلال منح الطابع الشخصي على الشيء. و لتعريف الهوية مع شيء مثل التصميم، فأن على المستخدمين أن يجروا تغييرات معينة في التصميم. وحتى نمتلك شيئاً ما، علينا أن نضعه في يدنا، نلمسه، نتفحصه، نضع طابعنا الشخصي عليه. بعض الأشياء تصبح مملوكة لنا لأننا وضعنا علامات لنا عليها، لأننا أعطيناها اسمنا... إننا نظهر آثار وجودنا"(Habraken, 1972,p12-14).

أشار الجادرجي إلى أن الهوية هي مفهوم متبلور في التصميم من خلال الشكل و من خلال كيانات مادية مرتبطة زمانياً ومكانياً(الجابري,1997,ص123). في حين عرف (Abel) الهوية بأنها امتلاك التصميم لجوهر خاص، وتمثل الهوية التكوينات والبنى الشكلية، مضافاً اليها الظروف الموقعية، كما تتحدد الهوية من خلال الموقع والتشكيل العام والتمفصل والترابط المميز (الجادرجي,1995).

اما(فيتروفيوس) فقد ذكر ان العمارة هي فن التعامل مع حاجة ثابتة وذات بهجة واداة بناء حضارية تسهم في صنع الحياة وترتبط بعلاقات جدلية أزلية مع عناصرها المتعددة، فهويات المجتمعات غالباً ما يعبر عنها من خلال عمارتها، وهذا هو واقع تؤكده وقائع التاريخ منذ قديم الزمن، " ان بساطة وتواضع ووضوح المفاهيم الاسلامية انعكس على عماراتها عموما وتجسد بكعبتها، وفلسفة اليونان وعلومها وعقائدها تجلت في مبانيها العامة ومعابدها، وارتسم جبروت الرومان ونظام حكمهم الامبراطوري على مدنهم ومبانيهم بضخامتها ومقاييسها. وهكذا فان التصميم ينتج هوية خاصة مستقلة به من خلال الفكر الذي انتجه، وهذه الهوية تمثل هوية مجتمع معين في زمن معين لانها نابعة منه (الجودر,1999).

هناك من يبحث عن الهوية من خلال العلاقات الشكلية و يبحثها آخرون من خلال المضمون. اذ أن كوامن الأشكال التاريخية في فكر المصمم لابد أن تكون مصدراً لتصاميمه.

يبرز بعد الهوية جلياً حين يصبح التصميم تجسيد مهم لخصوصية الشعب الذي ينتجه، لذا فأن لمفهوم الهوية أثراً كبيراً في تحديد طريقة إدراكنا للنتاج التصميمي الذي نتعايش معه و أسلوب تعاملنا معه.

المعنى هو المكون الرئيس لصورة النتاج التصميمي، فكل عامل من العوامل يحتوي على معنى خاص يتلقاه المتلقي و يفسره بصورة خاصة، سواء كان المعنى رمزياً أو دينياً أو عاطفياً أو مادياً. وبذلك يعد أدراك المعنى وفهمه في النتاج التصميمي وظيفة نفسية مرتبطة بصورة مباشرة مع تعريف الهوية المكانية (Space Identity) والتي هي بحد ذاتها مؤشر للتميز و الخصوصية (Lynch, 1960).

مفهوم الهوية في تصميم المنتج الصناعي

تتمثل نقطة الانطلاق للمناقشة في فكرة أن المنتجات يُنظر إليها على أنها "هوية"، وأن المنتجات مختلفة حسب هويتها الفردية، فضلاً عن هويات العلامات التجارية الخاصة بكل منها. يمكن أن تستخدم العلامات التجارية تصميم المنتج لبناء قيمة المنتج من خلال هوية المنتج، وتمثل هوية المنتج من خلال عناصر التصميم المرئي، والتي تخلق تصورات لهوية المنتج. بالاعتماد على منظور المنتج، نقترح أن إنشاء الهوية وتجسيدها هو واحد من المهام الرئيسية لتصميم المنتج. اذ إن التصميم المرئي للمنتج، الذي يشار إليه غالبًا باسم التصميم، هو تطبيق مادي للعلامة التجارية، ومن هنا يأتي مصطلح "المنتج الملموس"(Kotler,2011,p25).

يتم استخدام هوية المنتج لتمثيل نفس صورة المستخدم كجزء من هويته الفردية والاجتماعية، من بين العديد من العوامل التي تشكل هوية المستخدم. يمثل كل من هوية العلامة التجارية وهوية المنتج استراتيجيات لإثبات هوية المستخدم ولكن هوية المنتج لها غرض إثبات الهوية من خلال منتج ما، وبالتالي فإن المنتج نفسه هو العنصر الأكثر أهمية. بمعنى، ان هوية المنتج هي استراتيجية لتمثيل صورة المستخدم في منتجه استنادًا إلى فكرة وفلسفة المستخدم. وكذلك إنها أيضًا سلسلة من الخطط الموحدة لصورة المنتج التي تخلق قيمة التصميم المتقدمة التي تلبي رغبات المستخدمين وتحسن صورة المستخدم من خلال مجموعة المنتجات. بمجرد أن يشعر المستخدم بشعور من الاتساق من منتج ما، يمكن القول إن صورة المستخدم أو فكرته أو فلسفته يتم تسليمها عبر المنتج (Oakley,1990,p86).

تساهم ميزات التصميم المرئي في قيمة المنتج من خلال العمل كمراجع للتعرف على المنتج، مما يسمح للمستخدمين بإسناد معنى للمنتج متعلق بالتراث والشخصية (Karjalainen& Snelders,2010,p11). علاوة على ذلك، يمكن نقل عناصر التصميم الخاصة بفئة منتج واحد إلى فئة منتج جديد داخل نفس العائلة عن طريق تعديل الخصائص الرئيسية لسمات شكل المنتج(Kreuzbauer& Malter,2005,p169). وبالتالي، يمكن عد المنتجات داخل نفس النوع من المنتجات على أنها مشاركة (جزء من) الهوية نفسها. ومع ذلك، فإن كلا من هذين المثالين، يقتصر على إسناد قيمة المنتج إلى الصفات التمثيلية لعناصر التصميم، أي الترابطات من خلال صنع المعنى. هذا الرأي يعني أن الصفات الجمالية البصرية لعناصر التصميم نفسها لا تلعب أي دور في عملية تحديد الهوية.

الغرض الأساسي من هوية المنتج هو عكس هوية المستخدم الإيجابية مع الوحدة من خلال المنتجات التي يقتنيها المستخدم. نظرًا لأن هوية المنتج تعطي رسالة، فإن المنتج نفسه هو الأداة الأكثر أهمية. في استراتيجية إدارة هوية المنتج، تعكس بعض خطوط الإنتاج أيديولوجية المؤسسة وفلسفتها لإرضاء رغبة المستخدم وتحسين صورة المنتج. عندما يكون لدى المستخدمين وحدة معينة من المنتجات المختلفة تحت نفس النوع، يمكن القول أن إدارة هوية المنتج في المؤسسة ناجحة.

الناس لديهم صور مختلفة للأشياء ذاتها. ويتم إنشاء هذه الصور من خلال قيمها وتجاربها وخلفياتها ورغباتها المختلفة، وما إلى ذلك، وهي تؤثر في السلوك الذي يؤدي بعد ذلك إلى الإجراءات(Bernstein,1980,p101). بمعنى آخر، تؤثر صورة المنتج والعلامة التجارية على تصرف المستخدم في شراء المنتج، لكن الصورة الإيجابية فقط هي التي تسبب شراء المستخدم للمنتج الذي يعكس صورته الذاتية وهويته الفردية والاجتماعية.

أهمية تصميم هوية المنتج الصناعي

ضرورة تحديد هوية المنتج مطلوبة أكثر في معظم المنتجات التي يتم استخدامها في الحياة اليومية للمستخدم. ذلك لأن نجاح التمايز من خلال هوية المنتج يؤدي إلى زيادة اقبال المستخدم. وبالمثل، فإن أهمية القيمة الاستراتيجية من خلال هوية المنتج هي الدافع وراء شراء المستخدم.

هوية المنتج هي مقياس استراتيجي لبناء صورة إيجابية للشركة في جانب الجودة ولزيادة فعالية الأعمال من خلال مشاركة ونشر سمات وميزات معينة في تصميم هيئة ووظيفة المنتج الصناعي. اذ تتضمن

استراتيجية هوية المنتج صعوبة التغيير في ظل التكامل. من المتناقض تطبيق عدم التجانس على التجانس(Unami, 1994,p30-31).

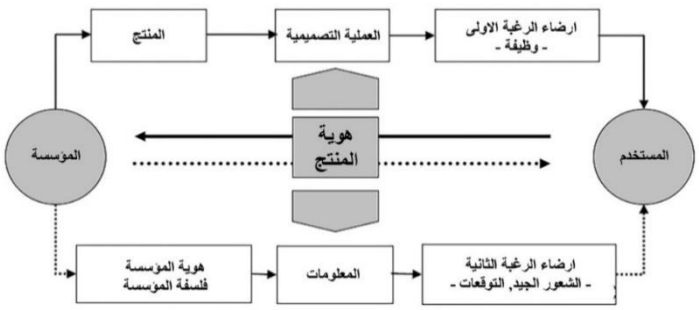
لا يوجد نجاح متزامن في هوية المنتج. يعد اتساق هوية المنتج الناجحة أمرًا مهمًا للغاية بالنسبة لهدف الإدارة واستراتيجية تصميم المنتج من وجهة نظر المستخدم. ينبغي التحكم في هوية المنتج بشكل مستمر من خلال الرؤية البديهية للتصميم والسياسة التكتيكية والاستراتيجية والبرنامج ككل. هذه العناصر الثلاثة ضرورية لنجاح هوية المنتج:

- ابتكار المنتجات من وجهة نظر المستخدم.
- النظر في بيئة المستخدم.
- منهجية لغة التصميم.

الوظيفة الأساسية لهوية المنتج الصناعي

الوظيفة المهمة لهوية المنتج هي توحيد صورة المنتج والحفاظ عليها. بعبارة أخرى، تتمثل الوظيفة في العثور على ما يحتاجه المستخدم من المنتج والحفاظ على نفس الصورة لفترة طويلة من خلال إعطاء إرشادات ومواصلة وحدة العناصر المختلفة لفعالية التصميم.

تتمثل استراتيجية المستخدم الحالية في إنشاء مزايا نسبية في كل جانب من جوانب عملية الإنتاج، وتطوير المنتج، وتوزيع المنتج، وما إلى ذلك(Kenich,1991,p32-33). وبالتالي، فإن إدارة صورة المنتج دون وجود نظام فعال ستؤدي إلى اتصال خاطئ بين صورة المنتج، والتي لن تعكس صورة المستخدم ولا تؤثر على سلوكيات الشراء المستقبلية للمستهلك على المنتجات(Laundy& Roger,1995,p10-11). وبالتالي، فإن إيجاد وتطوير نظام مناسب لإدارة هوية المنتج قبل تطبيقه على الإنتاج يعد أمر ضروري. بمعنى آخر، يمكن تحقيق المعنى الحقيقي لهوية المنتج عندما تكون المؤسسة قادرة على تلبية رغبة المستخدم بمنتجاتها، مما يعكس أيديولوجيتها وفلسفتها ؛ وخلق صورة إيجابية للشركات بين منتجاتها وبالتالي إنشاء ميزة تنافسية عبر سمات محددة للمنتج لارضاء رغبات المستخدم ورغبة المؤسسة عبر علامتها التجارية. وكما موضح بالمخطط التالي:



مخطط (1) يوضح وظيفة هوية المنتج. المصدر:

Sung-Wook Cha، A Study on Strategy of Product Identity for Improvement of Corporate Image، Chungang University، 2002، p 10.

سمات تحديد هوية المنتج الصناعي

هناك ثلاثة أنواع من تحديد الهوية ممكنة في تصميم المنتج الصناعي، هذه الأنواع تتحدد بعد عمليات الاستخدام والتفاعل الاولي او النهائي، أي قبل واثناء وبعد اقتناء المنتج، وهي(Steffen,2009,p376):

1. **التصنيف**: فهم فئة المنتج وأصله. يتجلى ذلك من خلال رؤية المنتج وعمل ترابطات بين سماته الظاهر والسمات السابقة لمنتجات أخرى من نفس النوع او من منتجات أخرى لانواع مختلفة عن المنتج- مكنسة كهربائية وسيارة.
2. **التوصيف**: يتم تفسير المنتج على أنه يبدو وكأنه منتج سبق استخدامه أو أن المنتج يبدو قوياً. وهي المرحلة التي يبدا فيها المستخدم بتحليل السمات وتحديد أهميتها ودرجتها.
3. **التقييم**: يؤدي إنشاء العلاقات المرتبطة بالتجربة إلى التقييم ؛ ذكريات أفعال الشخص أو طبيعته الاجتماعية، أو المنتج المرتبط بذكريات جميلة من طفولتك. وهي المرحلة التي يعمد فيها المستخدم الى اطلاق الاحكام التي عمد الى تحليلها.

مجالات تحديد هوية المنتج الصناعي

هوية المنتج هي طريقة واستراتيجية للتعبير عن مبادئ وفلسفة إدارة الشركات من خلال منتج من أجل إعطاء وإظهار صورة المستخدم بالكامل التي تشكلت في عقل المستخدم. بالإضافة إلى ذلك، من المهم اتباع نهج منهجي للبند الرئيسي للشركة لأنه يمكن تحقيق هوية المنتج عندما يتم تأمين مفهوم المنتج والتخطيط والهيكل والتكنولوجيا وما إلى ذلك في مستوى معين، ولأن دعم الإدارة ومشاركة المجالات ذات الصلة مهمة لحالة هوية المنتج. لذلك، تتمثل الخطوة الأولى في وضع خطة واضحة لخط إنتاج وتحديد عنصر فريد. ثم من الضروري التوصل إلى حل وسط مع المناطق النسبية الأخرى من خلال التفاوض لتحسين العلاقة. يمكن للمستهلك أن يكون على دراية بفلسفة المستخدم وصورتها من خلال تصميم المنتج من اجل تحديد هويته. إنه المفهوم الوظيفي لهوية المنتج ويمكن للمستهلك أن يكون لديه مشاعر ودية تجاه المنتج من خلال هذا المفهوم. إن مشاعر وتوقعات المستخدم الجيدة هي ضمان للربح القادم للمؤسسة. اذ ينبغي أن يكون التصميم موحدًا في جانب صورة المستخدم ويمكن تعميمه في التصميم الموحد والتعبير البسيط ووحدة الفكرة نفسها.

ومع ذلك، فإن عملية تحديد الهوية (أي، عملية ملاحظة الأهمية وإعطائها أوجه التشابه والاختلاف) لن تحدث إلا إذا كانت أوجه التشابه أو الاختلافات مهمة، أي مهمة وذات مغزى بالنسبة للمستهلك. لذلك، لا يمكن عد التعرّف كظاهرة أمراً مفروغاً منه. تتطلب قراءة المنتجات وتفسيرها تحويل المعنى استنادًا إلى المنتج نفسه والمصلحة المعرفية للمؤول، وبالتالي سوف تختلف اختلافًا كبيرًا بين الأشخاص(ibid).

علاوة على ذلك، إذا لم يحدث الانطباع الأولي، أي إذا كان المنتج لا يملك خاصية مميزة، يمكن التعرف عليها، في سياق معين، فلن تظهر أي أجزاء من التعريف. بالنظر إلى أن الحافز الأولي يؤدي إلى الوعي، ومع ذلك، قد تتبع جميع أنواع تحديد الهوية، وبأي ترتيب.

في مجال تصميم المنتجات، كذلك نعترف بوجود اربعة جوانب من مجالات تحديد الهوية وهي:-

1. الهوية هي سمة للمنتج، يتم مشاركتها مع منتج آخر (أي التشابه).
2. الهوية هي سمة فريدة من نوعها للمنتج (أي الاختلاف).
3. الهوية بطبيعتها تعتمد على العلاقة مع الأشياء الأخرى؛ دون نقاط مرجعية، فإنه لا معنى له. في جميع أنواع التعريف الثلاثة، ستؤدي السمات الفريدة أو المشتركة إلى إنشاء معنى علائقي.
4. نظرًا لوجود رابطة تفاعلية بين صورة المستخدم وصورة المنتج ورد فعل المستخدم، تعد هوية المنتج واحدة من أكثر الاستراتيجيات قابلية للتطبيق لإنشاء صورة إيجابية للمستخدم من خلال المنتجات.

السمات الحسية لهوية المنتج الصناعي:

تشير الأمثلة السابقة إلى أن تجربة المنتج ترجع إلى الانطباع التآزري للجماليات (يلاحظ شيئًا ما جذابًا) والإسناد (تعيين شيء ما ذو معنى)، بالنظر إلى سياق معين والناظر. إن فكرة إدراكنا وتفسير المنتجات بعدة طرق هي جزء لا يتجزأ من "إطار التجربة الادراكية للمنتج"، حيث تتكون التجربة من جوانب "اللذة" (إدراك الإحساس) و "التفسير" (إدراك المعنى) (Warell,2008,1498). اذ تعد التجربة الادراكية للمنتج كعملة معدنية ذات وجهين ؛ أحدهما جانب "العرض" للمنتج، والآخر جانب "التمثيل". في صميم النموذج توجد ثلاثة أنماط للتجربة الحسية والمعرفية والعاطفية. في كل من البعدين تقوم ثلاثة أوضاع فرعية بالتعيين على الأوضاع الأساسية.

يتضمن الوضع الحسي تصورات للمنبهات التي يتم اختبارها مع أي من الحواس، ويتكون من وضعين فرعيين في أبعاد العرض والتمثيل، على التوالي ؛ الانطباع ("لاحظت السيارة لأنها تبرز من السيارات الأخرى")، والاعتراف من خلال إشارات علامة أيقونية ("أنا أفهم أنها سكين عالمي لأنها تشترك في ميزات مع سكاكين المطبخ بشكل عام، والسكاكين العالمية على وجه التحديد").

يعالج الوضع المعرفي ويصنف المدخلات الحسية ويخزن ويخلق ويسترجع المعلومات والمعرفة من الذاكرة، ويدعم عملية صنع القرار والحكم والاستدلالات. يساعدنا وضع التقدير الفرعي للتجربة في العثور على الترتيب والبنية من المنبهات الحسية، مثل فهم التركيب المرئي للمنتج وتفضيلاته. اذ يتعلق الوضع الفرعي للفهم بخصائص المنتج وفائدته وخصائصه، وما إلى ذلك، من خلال الإشارات والايقونات والرموز(Warell,2015,p2121).

أخيرًا، يثير الوضع العاطفي مشاعر وعواطف وحالات مزاجية، بناءً على تصورات المنتج. يتضمن الوضع العاطفي الارتباطات والمفاهيم التي ينسبها الأشخاص إلى المنتجات، مثل ارتباطات المنتج القائمة على المعتقدات الشخصية والقيم والمشاعر. في الوضع العاطفي الفرعي، تثير الاستجابة العاطفية من خلال مزيج من محفزات المنتج، والتفضيلات الشخصية والتقييم. فالوضع الفرعي للرابطة يتعلق بالتواصل، على سبيل المثال، القيم والأصل والتراث، ويعمل فقط من خلال إنشاء وتفسير العلامات الرمزية.

الاستراتيجيات التصميمية لتشكيل هوية المنتج الصناعي

في الآونة الأخيرة، الاستراتيجية الأساسية للمؤسسات لصناعية هي العمل الإلزامي في تحديد هوية المنتج. من أجل بناء هوية المنتج، فإن نهج المرحلة والوقت ضروري، وفي هذه اللحظة، ينبغي تطبيق العناصر الهيكلية لهوية المنتج بشكل استراتيجي. في هذا الصدد، فإن الاستراتيجية التشغيلية لهوية المنتج مطلوبة من حيث المراحل. لهذا الغرض، يشرح (كانب Ganbe) مستشار التصميم في (B Electronics) في اليابان المراحل (Choi,1994,p74) على النحو التالي:-

المرحلة الأولى: تتضمن مفهومًا بأن الصورة الخارجية للمنتج يمكن توحيدها عند عرضها على أنها "عائلة" واحدة. أي ان المنتج ينتمي الى مجموعة من المنتجات التي تطرحها المؤسسة من أنواع مختلفة ولكنها تشترك في سمات وخصائص شكلية موحدة.

المرحلة الثانية: يقوم مفهوم (حزمة الذوق الواحد Same Taste Package) بوضع سلسلة من عناصر المنتج في تصميم عائلة من المنتجات تحمل الصفات الذوقية ذاتها او تكون متشابهة في الكثير من جوانبها التصميمية.

المرحلة الثالثة: هي فكرة أنه ينبغي الاستمرار في تطوير التمايز والأصالة والمفهوم. في تلك العملية، ينبغي الحفاظ على الأصالة والتقدم والمظهر الخارجي بشكل ثابت وتطويرهما لإبراز صورة المستخدم. و بالإضافة إلى ذلك، تنقسم استراتيجية هوية المنتج إلى استراتيجية تصميم فردية واستراتيجية تصميم العائلة – أي عائلة المنتج - واستراتيجية تصميم الشركات.

الاستنتاجات:

1. تقترح الدراسة المقدمة إطارًا أوليًا لفهم العلاقة المتبادلة بين المراجع البصرية لنموذج المنتج والتصورات الناتجة عن هوية المنتج.
2. الإشارة إلى مقاربة محتملة لفهم كيفية ارتباط تصورات الهوية في تصميم المنتجات الصناعية، يعمل من خلال تحليل أوضاع الإدراك الحسي على فهم كيفية مساهمة مجموعة متنوعة من مراجع تصميم المنتجات المرئية في بناء هوية المنتج.
3. من المحتمل أن يؤدي المنتج الجديد أو نوع المنتج الجديد إلى تحديد أكثر تعارضًا. يمكن للمنتجات القوية والمعروفة أن تساعد في علاج ذلك، لأن المستخدمين أكثر قبولا لإدخال فئات المنتجات الجديدة ضمن العلامات التجارية (امتدادات المنتج)، بمجرد أن تحتوي المنتجات بالفعل على أكثر من فئة منتج واحدة في مجموعتها.
4. ومع ذلك، قد تجد علامة تجارية جديدة في السوق صعوبة في خلق انطباع قوي بالهوية إذا كانت المنتجات ضمن فئة محددة وتظهر تمييزًا بصريًا منخفضًا عن العلامات التجارية القائمة. على الرغم من أن التحليل النظري أشار إلى العديد من التصورات الغامضة، نظرًا لأن فئة المنتج هي مستوى جديد حيث أن مستوى الابتكار مرتفع، فقد يكون من الممكن إنشاء هوية قوية.

5. من خلال مستوى عالٍ من جودة المنتج وتصميم منتجات ثابت ومكرر، قد تصبح المنتجات معروفة وذات هوية مميزة بسبب التمايز عن المنافسين.
6. الترابط بين أوضاع الإدراك الحسي ومراجع الهوية التي تم إنشاؤها من خلال إدراك تصميم المنتجات المرئية، يتم إنشاء الهوية عن طريق مطابقة المعنى النوعي لكل نوع مرجع للهوية مع جوهر كل وضع إدراكي.
7. يتم إنشاء مرجع الهوية من خلال أوضاع إدراكية متعددة، سواء أكانت جميع الأنماط، أو القليل منها، ضرورية لإنشاء مرجع هوية محدد. اذ أن ملاحظة المنتج في المقام الأول تعني أن المنتج له قيمة (بصرية) على الأقل ؛ إنه يجذب انتباه المراقب (لو لم يحدث ذلك، فلن تظهر أي من التجارب الأخرى أو أي نوع من أنواع الهوية). فضلا عن أن "التقييم" يتم بناؤه بواسطة كافة المدركات الحسية. وهذا معقول من وجهة نظر أن جميع التجارب التي قد تكون لدينا لمنتج ما بمثابة نقطة انطلاق محتملة للحكم على المنتج ككل. على سبيل المثال، إذا وجدنا أن المنتج غير جذاب (التقدير)، فمن المحتمل ألا نعزو (قيمة) كبيرة له بشكل عام.
8. تمثل عوامل الشكل بشكل أكثر فاعلية هوية منتج المستخدم من بين عناصر هوية المنتج الأخرى وتعطي تمييزًا للشركة ومن ثم المستخدم.
9. من المهم الحصول على اتجاه رائد من خلال تمايز الأشكال وتنوعها باستخدام لغة النموذج في انسجام مع عوامل الشكل المختلفة مثل المنحنى، الطول، السماكة، الحجم، المضاعفات، التكرار، التركيز، الثبات، النموذج المحدد، وما إلى ذلك.
10. هوية المنتج ليست مجرد عنصر تصميم يقتصر على تشكيل الصورة، بل هو عامل مطلق للتأثير على العملية برمتها مثل الإنتاج والتسويق ورغبة المستخدم.
11. ينبغي إدارة هوية المنتج بشكل مستمر من خلال السياسة والبرامج الاستراتيجية والتكتيكية جنبًا إلى جنب مع حس التصميم الثاقب. لأن اتساق هوية المنتج مهم جدًا لغرض المستخدم واستراتيجية المنتج.
12. يمكن صنع المنتج المثالي عندما يحدد المستخدم هوية المنتج الخاصة به ويتواصل مع المستخدمين من خلاله.
13. تتمثل استراتيجية التصميم الفردية في تطبيق كل عنصر فردي يتم إنتاجه بواسطة شركة أو تصميم منفصل على كل خط انتاجي. لأن الشركة تستخدم التصميم الفردي في التركيز على المبيعات مع التركيز على الشخصية الفردية والصورة وإعطاء الأولوية للمنتج لإظهار صورة الشركة. عندما لا ترتبط سمعة المستخدم بقبول المنتج، يتم تطبيق استراتيجية التصميم هذه. اذ ان التميز في التركيز على الوعي بالمنتج يزيد من حصة السوق من المنتج ويزيد من اقبال المستخدم عليه ليتبنى سماته لتكون علامات معبرة عنه.
14. استراتيجية التصميم العائلي هي التصميم التمثيلي للشركة وتستغرق فعالية ألفة المستخدم أو ولاءه للتصميم الحالي من خلال توحيد التصميم الفردي. عندما يحدد تصميم العائلة هوية

المنتج، يمكن تقديم تصميم جديد للسوق والمستخدم دون عائق. إنها استراتيجية التصميم المناسبة للاستهلاك المتنوع والخاص. ومع ذلك، فإن هناك الكثير من التنظيم المنهجي للتصميم، مما يؤدي إلى زيادة حجم المنتجات العائلية المتضخمة. وفقًا لذلك، ينبغي إجراء بحث كامل لأنه ينبغي توسيع حجم السوق وسيتم إنفاق مصروفات هائلة على تنمية السوق وتطويره.

15. تتمثل استراتيجية تصميم الشركات في تطبيق نفس التصميم على جميع المنتجات التي يتم إنتاجها وبيعها بشكل فردي دون تصميم فردي. هذه هي الاستراتيجية لتشكيل تصميم واحد فقط لجميع المنتجات في صورة المنتج للشركة. تتمتع بقوة تأثير قوية في التعرف على صورة جميع المنتجات جيدة نظرًا لأن الصورة الجيدة للمنتج الفردي تمتد إلى المنتجات الأخرى. هنا، ينبغي ألا تتعارض صورة المستخدم مع صورة المنتج. من الجيد للشركة التي تحاول مواصلة الفعالية بعد النجاح في تطوير السوق أو التي ترغب في تحقيق تمييز واضح عن تصاميم الشركات الأخرى التي تفيض في السوق. أي أن صورة المستخدم تخلق هوية شاملة بما في ذلك صورة المنتج. ومع ذلك، فإن الخطأ غير المتوقع للمنتج له تأثير سيء على مبيعات المنتجات الأخرى بحيث يكون مطلوبًا اتساق الاستثمار في إدارة التصميم.

16. تختلف استراتيجيات التصميم وفقًا لحجم مجموعة أو نمط المنتج، لكن الغرض الأساسي منه هو أخذ عملية التركيز على تطوير المنتج في أي وقت من الأوقات والتحكم في إدارة صورة المنتج والشركة من أجل خلق هوية مميزة للمنتج ومعبرة عن المؤسسة ويتمكن المستخدم من تبنيها لتكون معبرة عنه.

References:

1. Al-Jabri, Muhammad Abid, The Question of Identity - Arabism, Islam and the West, 2nd edition, Center for Arab Unity Studies, Beirut, Lebanon, 1997.
2. Al-Jadraji, Rifaat. Dialogue in the Structure of Art and Architecture - Dar Al-Rayes London 1995.
3. Al-Jowder, Ahmed Abdel-Rahman,vv Critical Review of Al-Akhdar's Book and Crystal Palace, Bahrain Cultural Magazine, Issue (22), October 1999.
4. Al-Kafawi, Abu Al-Waqaa, the wholes, investigation by Dr. Adnan Darwish and Mohamed Al-Masry, Al-Resala Foundation, Beirut, 1995.
5. Al-Maliki, Kabila Faris, Contemporary Architecture in the Islamic World, Its Identity and the Impact of Modern Technology on It, The First Architectural Conference of the Jordanian Engineers Association, 1998.
6. Anders Warell، Identity references in product design:An approach for inter-relating visual product experience and brand value representation. 6th International Conference on Applied Human Factors and Ergonomics (AHFE 2015) and the Affiliated Conferences، AHFE 2015. Procedia Manufacturing 3 (2015) pp.2118 – 2125.
7. Brown، C.L. and Carpenter، G.S، "Why Is the Trivial Important? A ReasonsBased Account for the Effects of Trivial Attributes on Choice"، Journal of Consumer Research، 26 (March)، 2000. pp372-385.
8. David Bernstein، Company Image and Reality، Thomson Learning، 1980.
9. Freedman، Lawrence. *Strategy*. Oxford University Press. 2013.
10. HabrakenN.J، Support: An Alternative to Mass Housing، Architectural Press، London، 1972.
11. Hyun-Chang Choi، A Study on All Corporate Image and Product Image ،Korea Association of Industrial Designers، 1994.
12. J. Bosch. Design and Use of Software Architectures – Adopting and Evolving a Product-line Approach. ACM Press، 2000.
13. K. Czarnecki and U. W. Eisenecker. Generative Programming: Methods، Tools، and Applications. AddisonWesley، 2000.

14. Karjalainen، Toni-Matti، and Snelders، Dirk. Designing Visual Recognition for the Brand. Journal of Product Innovation Management،27: 2010. Pp.6–22.
15. Kenich Ohmae، Power and Strategy in Interlinked World (Haper Collins)،1991.
16. Kotler، Philip، and Armstrong، Gary. Principles of marketing (14th Ed.). New Jersey: Prentice-Hall. 2011.
17. Kraus، P. and Carpenter، G.S. "Brand Differentiation: The Role of the Context in Creating Valuable Differences"، Working paper، Northwestern University. 2005.
18. Kreuzbauer، R. and Malter، A. J. Embodied Cognition and New Product Design: Changing Product Form to Influence Brand Categorization. Journal of Product Innovation Management، 22: 2005. Pp.165–176.
19. Lancaster، K.J، Consumer Demand: A New Approach. New York: Columbia University Press. 1971.
20. Lynch، Kevin. ، "The Image of the City "، Cambridge، Massachusetts، The MIT Press، London 1960.
21. Oakley، Mark ، Design Management، Blackwell Reference، 1990.
22. Peter Laundy & Susan Thornton Roger، Don't Imagen your Position، Express your Character، Design Management Journal، 1995.
23. Rumelt، Richard P. Good Strategy/Bad Strategy. Crown Business. 2011.
24. Steffen، Dagmar. Meaning and narration in product design. Proceedings of DPPI09، the International Conference on Designing Pleasurable Products and Interfaces. Compiegne: Compiegne University of Technology. 2009.
25. Unami Akira، Tempting Object – Trans. Soon-Hyuk Lee، Kukje Publishing Co. 1994.
26. Vihma، S. Products as Representations: A Semiotic and Aesthetic Study of Design Products. Doctoral Thesis. Helsinki: University of Art and Design، Helsinki. 1995.
27. Warell، A. Design Syntactics: A Functional Approach to Visual Product Form – Theory، Models، and Methods. Gothenburg: Chalmers University of Technology. 2001
28. Warell، A. Modelling perceptual product experience – Towards a cohesive framework of presentation and representation in design. In Proceedings from the 6th Conference on Design & Emotion 2008. Desmet، PMA; Tzvetanova، SA; Hekkert، P; Justice، L. (eds). School of Design، The Hong Kong Polytechnic University، 6-9 October 2008، Hong Kong SAR. ISBN 978-988-17489-2-8، October 3-6.2008.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/377-390

Identity Attributes and Strategies in Industrial Product Design

Waleed Mohammed Mahdi Essa [1]

Al-academy Journal ……..…… Issue 97 - year 2020

Date of receipt: 16/7/2020…....Date of acceptance: 24/8/2020….....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract

The research discussed the role of interrelationships between the product attributes and the individual identity of the brand and the user, starting from reviewing the identity concepts in the general design propositions and the identity from the industrial design perspective, and highlighting the role of the attributes in identifying the individual identity of the product, which would enable the user to adopt them to be representative of his identity, starting from identifying the importance of the identity being characterized by three major elements: innovating products in the user's viewpoint, viewing the user's environment, the methodology of the design language, and identifying the identity attributes in the industrial product starting from classification, description and evaluation. Then reviewing the fields of identifying the industrial product identity and the sensory features of the product identity. The research has come up with a number of strategies in the formation of the industrial product identity including:

Representing the individual design strategy in the application of every individual element produced by a company or a separate design in every production line. The reason is that the company uses the individual design in focusing on the sales with the focus on the individual character and the image, giving the priority to the product in order to show the image of the company. When the user's reputation is not linked to the product acceptance, this design strategy is applied, as the excellence in focusing on the product awareness increases the market share of the product and increases the user's demand for it to adopt its attributes to be en expressive sign of him. And the other point is represented by the variation in the design strategies according to the size of a group or pattern of the product, but the main reason is taking the process of focusing on the development of the product in any time and control over the management of the image of the product and the company in order to create a distinctive product identity that expresses the institution and the user can adopt it to be expressive of him.

Keywords: attributes, strategies, identity, industrial product

[1] Ministry of Education /Vocational Education, Walsdy211@gmail.com.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/391-408

الوظيفة الشكلية للعلامات الإرشادية في تصميم الفضاءات الداخلية للمطارات

أسامة غانم نوري [1]
أحمد ناجي علي[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/8/4 , تاريخ قبول النشر 2020/9/6 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص البحث:

تناولَ هذا البحث الوظائف الشكلية الناتجة عن أستخدام العلامات الإرشادية المختلفة في تصميم الفضاءات الداخلية للمطارات في مختلف جوانبها المتعددة النفعية والتعبيرية والنفسية , وكان الهدف منه هو التعُرف على الوظائف التي تؤديها العلامات الإرشادية في تسهيل حركة المسافرين وتنظيمها وإشباع حاجات ومتطلبات الزوار والمستخدمين للمكان غير المألوف الذي يقصدونه وما طبيعة الخدمات التي تقدمها هذه العلامات كأحد الأجزاء المهمة ضمن التصميم العام له ,إذ تضمن البحث التعرف على مفهوم العلامات وأنواعها كوسيلة للاتصال المرئي وكيفية توظيفها وأشتغالاتها داخل تصميم الفضاءات العامة للمطارات وماهي معايير استخدامها ووظائفها التي تُحققها كعنصر من عناصر الفضاء والبيئة المحيطة بالمستخدم لتلبي الأغراض التصميمية التي صُممت من أجلها من الناحية الوظيفية والجمالية,إذ استطاع الباحث أن يتوصل إلى مجموعة من النتائج كان أهمها ما يلي:

1. لا تُحقق العلامات الإرشادية وظيفتها التصميمية إلا اذا امتلكت عناصر شكلية ذات تعابير مفهومة وسهلة وواضحة تستطيع من خلالها تحقيق الأستجابة الذهنية والفكرية لدى المتلقي برسالة بصرية بصورة لغة تعبيرية ورمزية للدلالة عن معلومات معينة تحملها الأشكال والهيئات والالوان يُراد أيصالها إلى المتلقي لتساعده في فهم الفضاء وعملية تسهيل حركته ونشاطاته المختلفة فيه بأقل وقت ممكن.

2. حتى تُحقق العلامات الإرشادية غاياتها الوظيفية كنتاج تصميمي ناجح لابدَ من وجود معايير يوجدها المصمم في الفضاء المحيط بالعلامة مثل أختيار الموقع المناسب وطبيعة الإضاءة المستخدمة والخامات المصنعة وتناسب التصميم وعناصره المختلفة التي تكون هي السبيل الوحيد لتُحقق العلامات الإرشادية وظائفها من جوانبها الثلاثة وهي المنفعة الأستعمالية والتعبير الرمزي والجانب الحسي والجمالي المطلوب .

الكلمات المفتاحية : وظيفة ,شكل ,علامة ,تصميم ,فضاء داخلي, مطارات .

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد, osama.g@cofarts.uobaghdad.edu.iq.
[2] وزارة التربية, Na8669919@gmail.com

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مشكلة البحث:

تأخُذ الوظيفة الشكلية جانباً مهماً في عالم التصميم وطبيعة تلبيته لاحتياجات المتلقي من المتطلبات المختلفة سواء في حقل التصميم الكرافيكي أو في مضامين الفضاء الداخلي للمنشأة العامة وما تحتويه من عناصر تصميمية ترتبط بحياة الأنسان وممارسة نشاطاته اليومية المتعددة إذ يهدف التصميم الناجح إلى تمكين الفضاء الداخلي من تأمين الوظائف النفعية المطلوبة للمستخدم وبجميع جوانبها النفعية والجمالية وهنا نتحدث عن العلامة الإرشادية ووظيفتها الشكلية واشتغالاها في مجال التصميم الداخلي للفضاءات العامة وخصوصاً في المطارات التي يرتادها عدد كبير من الزائرين من جنسيات ولغات وثقافات مختلفة وضرورة توفير احتياجاتهم التصميمية من حيث تنظيم الحركة وتحديد مسارها بشكل مريح وبوقت محدد وبشكل يتناسب مع أهداف التصميم وأدائه الوظيفي لخدمة المسافرين ومرافق المطار الأخرى التي تحتاج لتوفير علامات إرشادية تقوم بوظائف تعريفية ودلالية إذ يكون لها دوراً وظيفياً ذات أهمية بالغة يتعدى دورها التكميلي كجزء من متطلبات التصميم العام للفضاء الداخلي ويدخل في صميم الأداء الوظيفي لها إذ تساهم في إرشاد المستخدمين للفضاء غير المألوف وتوجيه حركة الزائرين الذين يقصدونه للمرة الأولى أحياناً وضرورة أن تحتوي هذه العلامات دلالات سهلة الفهم وسريعة الوصول إلى المتلقي لتؤدي وظيفتها كوسيلة للاتصال المرئي بشكل جيد ولتُسهم بشكل فاعل في تحقيق الغرض التصميمي من الجانبين الوظيفي والجمالي, ومن خلال اطلاع الباحث على أحد المطارات المحلية وبعض العلامات الإرشادية التي تم توظيفها في داخله وجد أن هنالك بعض المشكلات التصميمية التي ترافق عملية توظيف واختيار هذه العلامات والتي تحتاج إلى تفسيرات علمية للتعرف على وظيفتها الشكلية مما أثار لديه بعض التساؤلات الموضوعية التي تمَ صياغتها في الاتي:

1. ماهي الوظيفة الشكلة للعلامة الإرشادية كوسيلة للاتصال المرئي .
2. ماهي الوظائف التي تؤديها العلامة الإرشادية كأحد أجزاء تصميم الفضاءات الداخلية العامة.

ومن خلال ما تطرقنا إليه في مشكلة البحث يتضح إن أهمية البحث تكمُن في النقاط التالية :

1. يفيد البحث العاملون في مجال التصميم الكرافيكي بشكل عام ومصممي العلامات الإرشادية بشكل خاص والتي تُعتبر احد وسائل الاتصال البصري المستخدمة بشكل كبير في كافة مجالات الحياة اليومية.
2. يُسهم البحث في أفاده المتخصصون في مجال التصميم الداخلي للفضاءات العامة من خلال حدوده الميدانية ومحاولة الكشف عن وظيفة العلامات الإرشادية ضمن تصميم الفضاء الداخلي للمطارات .
3. يُسهم البحث في رفد المكتبة العلمية بمعلومات متخصصة عن كيفية توظيف شكل العلامة داخل تصميم الفضاء الداخلي من خلال حدوده الموضوعية المحددة بالوظائف الشكلية للعلامة الإرشادية .
4. يُفيد البحث الجهات المتمثلة بالمؤسسات الحكومية مثل وزارة النقل والجهات الساندة والمسؤولة عن أدارة المطارات ومحاولة تطوير أفكار جديدة تخدم عملها من الناحية التصميمية من خلال توفير البحوث العلمية القائمة على الموضوعية في نتائجها البحثية المستخلصة .

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ويسعى البحث الحالي لتحقيق الهدف التالي :

(التعرُف على الوظيفة الشكلية للعلامة الإرشادية في تصميم الفضاءات الداخلية للمطارات)

أما حدود البحث فقد كانت على النحو التالي :

الحد الموضوعي (الوظيفة الشكلية للعلامة الإرشادية في تصميم الفضاء الداخلي)

الحد المكاني (العلامات الإرشادية المستخدمة في تصميم الفضاءات الداخلية للمطار ات المدنية)

الحد الزماني (عام 2020م لكونه المدة الزمنية لإجراء البحث)

تحديد المصطلحات :-

الوظيفة (Function):في اللغة ما يُخصص من عمل أو مال في زمن معين (Ibn Manzur,1414,p.581).

الوظيفة اصطلاحاً :هي العمل الخاص الذي يؤديه الشيء في مجموعة مترابطة الأجزاء مثل وظيفة أحد أعضاء جسم الأنسان أو وظيفة الإطارات كأحد إجزاء جسم السيارة (Salbiyya,1982,p.581).

الشكل : في اللغة هو الأمر الملتبس والمشُكلِ هيئةُ الشيء وصورته (ALMajamALWasit,2004,p.491)

الشكل اصطلاحاً : وهو البنية الخارجية لمادة ما تمَ تنظيم أجزاؤها في الفضاء المحدد لندركها ونحسها فضلاً عن كونه بنية داخلية ناتجة عن علاقة مجموعة أجزاء بطريقة إنشائية (ALMaliki,1996,p.18)

العلامة : في اللغة الإيماء أو الإشارة أو الرمز والرمز على ما يدل عليه .(Masoud,1992,p561)

العلامة اصطلاحاً: وهي وسيلة اتصالية مرئية يتم بواسطتها نقل المعاني العميقة من طرف مرسل إلى أخر مستقبل مستعينة بأشكال الرموز(Symbols)والإشارات للدلالة عن شيء ما لتؤدي وظيفة محددة في إطار النشاط الإنساني بشكل بسيط ومفهوم وجميل (ALWasiti,1977,p.72) .

الوظيفة الشكلية للعلامة الإرشادية إجرائياً: وهي الوظيفة التي يؤديها شكل العلامة الإرشادية كأحد وسائل الاتصال البصري المستخدمة ضمن تصميم الفضاء الداخلي للمطار والمرافق المكونة له وتستخدم لتوجيه وإرشاد الزائرين والعاملين وتعريفهم بجميع أجزائه المكانية والخدمية المختلفة.

التصميم اصطلاحاً: وهو العملية المنتظمة لابتكار شيء ما وإنشائه بطريقة فنية مبدعة وهادفة ومرضية تُشبع حاجة الأنسان نفعياً وجمالياً في آن واحد(Khalaf,2005,p.16)

الفضاء: في اللغة الفَضاءُ المكانُ المتَسع وافضى المكانَ وسَعه وأخلاه (Masoud,1992,p.122)

الفضاء الداخلي اصطلاحاً: وهو الوحدة الأساسية في عملية التصميم الداخلي والتي تعكس جملة من العلاقات المدركة والمجسدة تجسيداً مكانياً وفيزيائياً لها شكل ومعنى محددان بنظام معبر عن أهداف وظيفية وجمالية ونفسية (AbdulSadah,2009,p.7)

تصميم الفضاء الداخلي للمطار إجرائياً: وهي عملية تصميم الفضاء الداخلي للمطار وجميع المباني المكونة له بجميع عناصره ومفرداته التصميمية التي يجب أن تُصمم وفق معايير وظيفية وفنية تلبي احتياجات المستخدمين في كافة الفعاليات والنشاطات الإنسانية داخل مرافقه العامة ومن جميع جوانبه الوظيفية والجمالية والنفسية .

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الإطار النظري- مفهوم العلامات الإرشادية ووظائفها الاتصالية في المجال المرئي :

قبلَ أن نتطرق لتعريف مفهوم العلامات الإرشادية (Signs) لابدَ لنا أن نستدرك ماهيتها التصميمية والاتصالية كأحد أنواع العلامات التي يتمَ توظيفها في مجال الاتصال المرئي والتي تمتاز بخصوصيتها الوظيفية والنفعية في مجال التعريف بقصد التوجيه والإرشاد الذي يُقدم إلى المتلقي في حال كانَ يحتاج إلى ذلك ولقد أختلفَ مفهوم العلامة باختلاف أراء المتخصصون وانتماءاتهم العلمية وكالاتي :

يعرفها (سويسر) وهو أحد علماء علم العلامات بأنها أتحاد بين شيئين الأول شكل يدلُ عن شيء آخر يسمى (الدال) أما الثاني فهوَ فكرة عميقة ذهنياً تدلُ عليها تسمى (المدلول). (Jonathan,2000,p.72).

أما (هوكنز) وهو أحد متخصصي علم الإشارة فيقول : هي وحدة مرئية ذات وجهين وهما الدال والمدلول أو الشكل والمضمون والعلاقة بينهما ليست علاقة تساوي بل هي علاقة تكافؤ نسبية لحصيلة الترابط بين الدال والمدلول وهي ببساطة تكون شيء يسمى علامة (Signe). (Hawkins,1986,p.115).

أنواع العلامات الإرشادية من حيث طريقة التصميم .

لقد صُنفت العلامات إلى العديد من الأصناف التي تعود إلى طبيعتها البنيوية والاجتماعية والدلالية ولكن ما يهمنا هنا هو تصنيفها كأحد مخرجات فن التصميم وطبيعتها الوظيفية والنفعية في هذا المجال المتخصص الذي يبحث عن جوهر عملية التصميم ليجد حلول إبداعية يُمكن توظيفها في الواقع لتلبية احتياجات الناس ومتطلباتهم المادية واليومية وبناءً على ذلك ذهب أحد المتخصصين في فن التصميم الكرافيكي إلى تصنيفها بحسب بنيتها الشكلية إلى ثلاث أنواع وهي: (Abdullah,2008,p.184)

1. العلامة الإرشادية الآيقونية : وتكون هذه العلامات ذات طبيعة شكلية وصورية من حيث طريقة التصميم ويتشابه فيها الدال ومكوناته الشكلية والموضوعية مع المدلول والشيء المقصود في عملية التعبير عنه والوصول إليه عند عملية الاتصال المرئي والفكري مع المتلقي وبصورة تماثلية ترتبط بحقيقة الموضوع بطريقة تحاكي طبيعته القصدية والتأويلية في الواقع (Enad,2015,p.56)مثل استخدام شكل الطائرة للتعبير عنها وشكل الحقيبة للدلالة عليها واستخدام شكل المسجد للدلالة عن مكان الصلاة (ALDulaimi,2012,p.18) وكذلك دلالة شكل المركبة للدلالة عليها وكما موضح في الشكل التالي :

المصدر: Https:/www.istockphoto.com/es/vector/gran-set-de-aeropuerto-iconos-o-signos-gm980064976-266288690

الشكل رقم (1) يوضح توظيف العلامات الإرشادية الايقونية في تصميم الفضاءات الداخلية للمطارات

2. العلامة الإرشادية الرمزية: وتحمل هذه العلامات أشكال رمزية اصطلاحية متفق عليها بين مجموعة من المتلقين داخل إطار اجتماعي معين بمعنى انه ليس من الضروري أن يكون هنالك نوع من المحاكاة والتشابه الموضوعي بين الدال تصميم الشكل المستخدم وبين ما تدلُ عليه هذه العلامات من مدلولات قصدية

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وتأويلية وفكرية (Abdullah,1996,p.82),ومن الأمثلة على الأشكال المستخدمة في هذه العلامات هو توظيف الرموز الكتابية والكلمات المفردة لأي لغة كانت وعلامات الرموز المختلفة وكذلك توظيف الطابع الرمزي والتصويري للأشكال مثل استخدام الهلال كرمزاً للمشفى وتوظيف شكل حرف (P) في اللغة الأنكليزية للدلالة عن موقف المركبات والحافلات وكما في الشكل التالي:

المصدر: Https://www.alamy.com/stock-photo/dubai-metro-sign.html المصدر: Https:/www.alamy.it/foto-immagine-emirati-arabi-uniti-dubai-international-airport-arrivo-partenza-i-segni-e-le-indicazioni-75723707.html

الشكل رقم (2) يوضح توظيف العلامات الإرشادية الرمزية في تصميم الفضاءات الداخلية للمطارات

3. العلامة الإرشادية الإشارية: وهي العلامات الإرشادية التي تحتوي في مضمونها التصميمي إشارات دلالية شكلية تُحيل إلى شيء معين وتؤشر إليه بقصد من خلال علاقة سببية موضوعية تربط الدال وهو الإشارة بالمدلول المقصد الفكري والمعلوماتي المراد إيصاله للمشاهد (Eko,2010,p.56)وهذه العلاقة بين الدال والمدلول في هذه العلامات ليست اعتباطية نسبية بل تكون من خلال حالة تأويلية استنتاجية وعكسية مترابطة بين الاثنين بطريقة سببية مثل دلالة الدخان عن النار وعلامات التحذير عن قرب الخطر وكذلك الاتجاهات والألوان التي تعطي نوعاً من الإشارات التي تُحيل إلى موضوع ما لامتلاكها بعض الخصائص المشتركة للدلالة عليها (ALMakri,1999p.50).وكما في الأشكال التالية:

المصدر: Https://www.gograph.com/clipart/airp ort-signs-with-icons-gg111928461.html المصدر: Https:/freedesignfile.com/529223-color-caution-symbols-vetor/

الشكل رقم (3) يوضح توظيف العلامات الإرشادية الإشارية في تصميم الفضاءات الداخلية للمطارات المكونات التصميمية والشكلية للعلامات الإرشادية.

لا تختلف العلامات الإرشادية من حيث مكوناتها التصميمية عن غيرها من العلامات التي تشتغل في حقل الاتصال المرئي وهنالك مجموعة من العناصر المترابطة التي تشترك في تكوينها لتُحدد مظهرها الشكلي ومضمونها الفكري المعبر عن دلالات (Indication)يستخدمها المصمم ليخاطب المشاهد من خلال تركيبة شكلية تُحقق وظيفتها التعريفية والإرشادية بأكمل وجه ممكن وهي:(ALArabi,2006,p.41)

1. الخط Line: يعد الخط أحد المكونات الرئيسة في التكوين الشكلي للعلامة وتكمن أهميته في قدرته التعبيرية الكبيرة وإمكانياته العالية في أثارة الإحساس بالحركة والاتجاه والتوجيه البصري وإضافة التنوع والحيوية في التصميم ولكلِ نوعاً من الخطوط معاني ودلالات خاصة لدى المتلقي عوضاً عن دوره في تكوين الأشكال وتحديد ملمسها ,كما تعد الخطوط بحد ذاتها نوعاً من الرموز التي لها تأثيرات نفسية عند المشاهد فالخط المستقيم له تأثير يختلف عن الخط المتقطع وهكذا. (Musa,2004,p.36).

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

2. الشكلShape: يتكون الشكل نتيجةً لأتحاد عدة عناصر بنائية مثل الخط واللون والحجم بما يُحقق نظام من العلاقات البنائية التي تنتج ما يسمى بوحدة الشكل والذي لا يمكن أدراكه ألا اذا تباين مع الفضاء المحيط به ليكون هيئة شكليه دالة (Scott,1950,p.24) كذلك أنه أحد المكونات الرئيسة في تصميم العلامة الإرشادية التي تتكون هيئتها من شكل أو مجموعة أشكال متشابهة أو مختلفة ومتنوعة أو قد تكون منتظمة أو غير ذلك وممكن أن تكون هذه الأشكال عبارة عن صورة أو رمز أو إشارة لها تعبيرها الفكري والدلالي لدى المشاهد وبحسب الوظيفة الاتصالية المطلوبه ,ولكل شكل معنى وإيحاء مختلف في التعبير والتأويل والوظيفة ليتناسب مع حاجة التصميم المطلوبة تجاه المتلقي (AbuDebsa,2009,p.79)

3. الحجمSize: يُشير الحجم إلى مقدار الاختلافات المقاسية في أبعاد الحجوم التي تشغلها الأشكال في العلامة مقارنة مع العناصر التي تجاورها في نفس الفضاء الذي يحتويها كوحدة مرئية وتتباين الأشكال مع بعضها البعض من خلال اختلاف الحجم والوزن البصري لها ضمن العلاقات الإنشائية التي يُنظمها المصمم من آجل أداء وظائف محددة (ALKhafaji,2016,p.366) وقد ينتج عن هذه الاختلافات دلالات ذات معاني متغيرة يتعرض لها الشكل ليعطي مفاهيم تعريفية تؤثر في المشاهد بصرياً وإدراكيا ومعنوياً وهنا يجب أن يتعامل المصمم مع عنصر الحجم بما يدعم غايته التصميمية ويُحقق وظيفته الاتصالية.

4.اللونColor: من خلال الضوء ثم اللون يُمكننا ادراك الأشكال والعناصر التصميمية جميعاً إذ يعطي اللون قوة بصرية غير محددة للعناصر ويُسهم في جذب الانتباه ويثير العاطفة ويحقق الأيهام بالحركة وله لغة خاصة ومعنى رمزي ذو دلالة لدى المتلقي وجميع هذه الصفات تجعلُ من اللون احد اهم العناصر الداخلة في تكوين العلامة وشكلها وتحديد ملامحها المرئية والدلالية ومثال على ذلك أستخدام اللون الأحمر في جميع علامات الخطر وعلامات المنع والتحذير واستخدام اللون الاخضر في مخارج الطوارئ والملاجئ في الفضاءات الداخلية للمطارت .(ALBahnasi,2008,p.47).

5.الفضاءSpace: يعد الفضاء بمثابة الوعاء الحاضن لجميع عناصر الأنشاء والتكوين الشكلي في الحقل المرئي وعليه فهو يجمع ويحدد جميع مكونات تصميم العلامة الإرشادية داخل إطار مقدر لها بسطح ذو بعدين يسمى الأرضية (ALWan,2011,p.112),وتكمن أهميته بكونه أحد اهم عناصر التصميم بفعل دوره التنظيمي المحرك لجميع عمليات التصميم الشكلية والمرئية بمعنى انه لا يمكن أدراك الشكل ومعناه من دون أدراك الأرضية المحيطة به بشرط نجاح المصمم بالتعامل مع الفضاء بما يتناسب مع الأشكال التي يحتويها وتأثيره في قيمتها الفنية والدلالية والوظيفية تجاه المتلقي(Abdullah,2008,p.259).

تصميم الفضاءات الداخلية للمطارات:

تعتمد فعالية تصميم الفضاءات الداخلية للمطارات من حيث أدائها الوظيفي ومدى ملائمتها النفعية لممارسة كافة النشاطات والفعاليات الإنسانية التي تحدث داخل الفضاء الداخلي لها مثل مبنى المسافرين(المغادرون والعائدون)والملحقات الأخرى المرتبطة به إذ يسعى فن التصميم الداخلي إلى تلبية احتياجات ومتطلبات مستخدمي هذه الفضاءات بشكل كفوء ومتكامل ليُحقق الهدف الوظيفي والجمالي المطلوب, ودائماً ما يرتبط تحقيق هذه الوظيفة بجملة من المحددات التي تعكس الحاجات الاجتماعية

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والظروف البيئية والتقنية والثقافية والرمزية للمستخدم ,إذ يتمثل الفضاء الداخلي بتركيبة شكلية وبصرية ذات بعد رمزي يُمكن أدراكها بحالتين بكونها شكل كمادة ذات خصائص فزيائية مثل(اللون ونوع الخامات والملمس) وكدلالة تعبيرية رمزية ترتبط بمستوى أدراكي يخص الجانب الحسي والإنساني للمادة وهنا لا يُمكن أدراك الشكل ألا من خلال علاقته بالفضاء المحيط به (Khalaf,2005,p.48),إذ تتكون هذه البيئة من مجموعة عناصر أساسية مثل (مناطق الجلوس ,أكشاك الخدمة الاستعلامات ,تأكيد الحجوزات ,خدمات مصرفية ,أسواق حرة ,مصاعد ,سلالم متحركة) والتي يكون لها دور في تنظيم وتوجيه حركة المسافرين وفق وظائف معينة مثل أماكن الفحص والهجرة والخدمات..الخ ,بالإضافة إلى دور الإضاءة ومحددات الفضاء, وتتابع وتتدرج الفضاءات وارتباطها مع بعض لتحديد وتوجيه حركة المسافرين من الجانب الأرضي إلى الجوي بكل سهولة وراحة (AbdulKarim,2011,p.238),وهنا لابدَ أن يكون التعامل مع التصميم الداخلي لفضاء المطار بلغة مقروءة ومدركة للمستخدمين لمعرفة توجهاتهم من خلال تكامل جميع عناصر التصميم مع بعض بما يُحقق الهدف الوظيفي والتصميمي للفضاء المحدد لها, فالعلامات الإرشادية والأثاث واماكن الاستعلامات (Information),ترسم خطوط الحركة للمسافرين والزائرين إذ يكون دورها أساسياً في تنظيم وتوجيه الحركة واستيعاب الفضاء الداخلي ومكوناته الخدمية ونرى ذلك واضحاً إذ أصبحت المطارات المعاصرة مركزاً ومسرحاً للعديد من الفعاليات والنشاطات الإنسانية المتنوعة مثل (التسوق والمؤتمرات والترفيه)مما أكسبها بعداً وظيفياً يتسم بصفة التعقيد وكلما زاد هذا التعقيد كان الفضاء بحاجة أكثر لتوظيف العلامات الإرشادية التي تُساهم بمساعدة المستخدمين لمعرفة توجهاتهم بشكل منظم ومريح يوحي بالحيوية ويبعث عن الاطمئنان للنفس البشرية(Khalaf,2017,p.238).

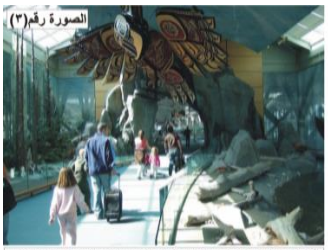
أشتغالات العلامات الإرشادية في تصميم الفضاءات الداخلية للمطارات :

تُصمم الفضاءات الداخلية للمطارات وفق اعتبارات تشغيلية وخدمية لتوفر الأماكن الملائمة والمريحة للمستخدمين لأداء كافة نشاطاتهم وفعالياتهم اليومية أذ تتكون هذه المطارات من مجموعة من الفضاءات المترابطة مع بعضها من خلال محاور الحركة وفضاءات أخرى يمر من خلالها المستخدم ,وأن هذه الحركة ومسارها (Path)هو المحدد لطبيعة الوظيفة التصميمية بما يتوافق بشكل متكامل مع الغاية التصميمية ولا يحدث هذا الأ اذا تمَ استخدام العلامات الإرشادية بشكل سليم ضمن المخطط المبدئي والتصميمي لفضاءات المطار(ALYasiri,2006,p.49),كما تزداد أهمية هذه العلامات بشكل خاص في الأماكن العامة والخدمية فيها إذ تزورها أعداد كبيرة من المستخدمين بأختلاف لغاتهم وثقافاتهم والتي يقصدونها لأول مرة أحياناً مما يُحتم استخدامها بشكل ضروري وأن تكون ذات طبيعة مفهومة لتسهيل فهما وأداء وظيفتها التصميمية تجاه المتلقي (ALBayati,2017,p.65),وفي هذا السياق يُمكننا أن نُحدد جوانب استخدام العلامات الإرشادية في تصميم الفضاءات الداخلية للمطارات بالآتي:

1. **إرشاد وتوجيه المستخدم :** يُصمم الفضاء الداخلي للمطارات ليستوعب كافة النشاطات التي يقوم بها المستخدمين بأعداد كبيرة أحياناً وغالباً ما يحتاج الزوار والمسافرين في هذه الفضاءات إلى مرشد وموجه لحركتهم وخصوصاً أذا كانت هذه هي الزيارة الأولى لهم وهذا ما يواجهه المستخدم بالفعل كلما زاد تعقيد

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

النظام التصميمي للفضاء بمرافقه ومحتوياته الخدمية المختلفة بما يتوجب استخدام العلامات الإرشادية لتوجيه الحركة وإرشاد المستخدم نحو المكان المطلوب ,وهنا من الضروري أن تُستخدم علامات الإرشاد في المداخل الرئيسة والممرات الفرعية والتقاطعات والباحات العامة وحسب المخطط التنظيمي للفضاء وطريقة توظيف الفضاءات التي يحتويها بما ينسجم مع الأداء الوظيفي المطلوب لحركة المستخدمين وكما في الصورة (1و2), ومثال على ذلك تضمين بعض المطارات العالمية مثل (فانكوفر) سلسلة من العلامات المميزة (Land Mark) كالاعمال الفنية والنحتية المجسمة كنقاط دلالة ذات قيمة جمالية لاتُنسى تُساعد المستخدم في التوجيه وتذكر الطريق في حال استخدامه لأول مرة وكما في الصورة (3) (Khalaf,2017,p.242),فقله وجود العلامة الارشادية وصعوبة تَعُرف المسافرين على الطريق والاستدلال لوجهاتهم يؤدي الى حالة من التوتر وعدم الارتياح اثناء التنقل نظراً لضياع الوقت، وضغط السفر،كون أن اكثر مايضايق المستخدم لاي فضاء هو شعوره بمضيعه الوقت والجهد في محاوله فاشله منه للوصول الى وجهه معينه بوقت محدد (ALDabbagh,2009,p.59) .



2. **تسهيل الحركة وتنظيمها :** تُعتبر كثافة حركة المستخدمين وفوضويتها أحد المشكلات المتوقع حدوثها في الفضاءات الكبيرة غير المألوفة مثل الفضاءات الداخلية للمطارات التي تتطلب أيجاد بعض الحلول من قِبل المصمم لتفادي وقوعها ويعد توظيف العلامات الإرشادية أحد العوامل الأساسية في تسهل الحركة وتنظيمها داخل محددات الفضاء أذ تُستخدم في عملية أستيعاب مضامين الفضاء وعناصره وسهولة أدراكه بما ينسجم مع النشاط الإنساني الملائم له وهنا من الضروري أن توضع علامات الإرشاد في الأماكن العامة وأماكن التجمع واكتظاظ المسافرين وبالقرب من المداخل والمخارج والممرات والسلالم ومرافق تقديم الخدمات الأخرى لتساعد في سرعة الحركة وتنظيمها نظراً لوجود رحلات جوية بأوقات محددة للمغادرة والسفر. وكما في الصور رقم (4و5و6) .(ALBayati,2012,p.199).

3. **توضيح وتعريف مضامين الفضاء :** دائماً ما تحتاج الفضاءات العامة ومرافقها الخدمية إلى أنظمة وبرامج بصرية دالة مخصصة لعملية التعريف وتوضيح محتويات الفضاء ومفرداته التصميمية بشكل

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

متكامل وبسيط وواضح إذ تُستخدم لهذا الغرض كأحد العناصر المهمة في إتمام مهمة التصميم الداخلي وتحقيق أغراضه تجاه المتلقي كأحد المتطلبات النفسية والسلوكية في كيفية فهم الفضاء ومعرفة وتستخدم العلامات الإرشادية بأنواعها المختلفة بشكل كبير في توضيح وتعريف كافة تفاصيل العناصر التصميمية للفضاءات المحيطة بالمستخدم ولا تشمل الجوانب الحركية والتنظيمية فقط بل تشمل توضيح أجزاء الفضاء ومرافقه المتعددة (Hassan,2011,p.137),فضلاً عن أماكن الموظفين وطبيعة عملهم وأماكن أنجاز معاملات المسافرين والتجمع والراحة وبوابات المغادرة والفحص وجميع تفاصيل الفضاء المخصص للمسافرين وكافة الخدمات التي تُقدم لهم وكما موضح في الصور رقم (7و8و9).

الصورة رقم(٧)
المصدر: Https://ar.wikipedia.org/%d9%85%d8%b7%d8%

الصورة رقم(٨)
المصدر: Https%3a%2f%2fwww.alalamtv.net

الصورة رقم(٩)
المصدر: Https://ar.wikipedia.org/%d9%85%d8%b7%d8%

4. تدعيم أنظمة السلامة والأمان : تُساهم العلامات الإرشادية في جوانب تدعيم نظام السلامة والأمان (Safety&Security)بالنسبة لمستخدمي الفضاء الداخلي للمطارات كما في الصورة (5و11)إذ يجب أن يكون التصميم مهيئ بشكل متكامل في حال حدوث حالات طارئة مثل حدوث الكوارث الطبيعية والحرائق والاعتداءات الإرهابية, لما للعلامة الإرشادية من دور في الاستدلال عن مخارج الطوارئ والملاجئ وأماكن رجال الأمن وتعريف الزوار بكيفه التصرف في هذه الحالات وكما في الصورة (10و11و12) مما يشعرهم بالراحة والاطمئنان أثناء تواجدهم في المكان المخصص لهم فالاحساس بالأمان يقود المستخدم بالشعور بالراحة في ذلك الفضاء ،وبناءأ على ذلك يكون المصمم ملزماً بتحقيق هذا المبدأ بوصفه جانباً لا يمكن أهماله في تصميم اي فضاء داخلي (Nuri,2014,p.51)،ولتأمين ذلك يظهر دور المصمم باستخدام علامات إرشادية ذات إنارة داخلية ولون مختلف ومواد تم تصنيعها لُتميز علامات(الامان والطوارئ والتحذير)عن علامات الإرشاد الأخرى لتسهل من عملية رؤيتها في حالة حدوث الحرائق وانتشار الدخان داخل المبنى .

الصورة رقم(١٠)
المصدر: Https://ar.wikipedia.org/%d9%85%d8%b7%d8%

الصورة رقم(١١)
المصدر: Https%3a%2f%2fwww.alalamtv.net

الصورة رقم(١٢)
المصدر: Https://ar.wikipedia.org/%d9%85%d8%b7%d8%

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

معايير استخدام العلامات الإرشادية في تصميم الفضاءات الداخلية للمطارات :

حتى تؤدي العلامات الإرشادية وظيفتها التصميمية كأحد المكملات المهمة في عملية تصميم الفضاءات الداخلية العامة وخصوصاً في المطارات لابد من وجود معايير استخدامية محددة يقترن وجودها بإتمام عملية التصميم وتحقيق مفرداته للجانب الوظيفي والجمالي المطلوب وهي كالتالي :

1.اختيار الموقع المناسب:لموقع العلامات الإرشادية وعددها أهمية كبيرة في أدائها الوظيفي ضمن تصميم الفضاء الداخلي للمطار,إذ ينبغي اختيار الموقع المناسب لوضعها ضمن دراسة جميع حيثيات الفضاء المحيط بها بما يتوافق مع طبيعة أدائها البصري بالنسبة للمشاهد وبناءً على طبيعة المخطط الهندسي للمبنى بحيث تتوزع بشكل متوازن لتغطي وظائفها التصميمية تجنباً للفوضى البصرية إذ توضع بارتفاع مناسب أعلى من بصر المشاهد في أماكن المخارج والمداخل والممرات والتقاطعات أو توضع أمام الموظف او الشيء المراد التعريف به(Hanafi,2001,p.76),فهي عادةً ما تكون مثبتة في السقوف ,الجدران ,أعمدة المبنى وفي الأرضية مرسومة بشكل خطوط في أماكن تدقيق الجوازات (Passport) وفي اماكن الباحات العامة وذات الفضاء المفتوح لتكون سهلة المشاهدة من جميع زوايا الرؤيا بالنسبة للمشاهدين .

2. تناسب الخامات والتقنيات المستخدمة : تأخذ طبيعة الخامات (Materials) والمواد المستعملة بعداً وظيفياً وجمالياً مهماً في أداء جميع عناصر التصميم الداخلي ومنها العلامات الإرشادية إذ من الضروري أن تتناسب مواد تصنيعها مع طبيعة أدائها الاتصالي والبصري حتى لايكون هنالك اي تناقض مابين الخامة المستخدمة للعلامة ونوع الاضاءة العامة للمبنى سواء أكانت الاضاءة طبيعية ام صناعية، (ALAsadi,2016,p.68)،إذ تُسهم الخامة المستخدمة في تدعيم الوظيفة التصميمية للعلامة بحيث لا يكون تأثيرها سلبي على المستخدم ضمن الفضاء لا حركياً ولا بصرياً ولا نفسياً إذ تُستخدم العلامات الإرشادية بخامات مختلفة منها (البلاستيكية أو المعدنية)مضيئة داخلياً أو خارجياً وحسب طبيعة وظيفتها النفعية ضمن تصميم الفضاء الداخلي وهنا يلعب وعي المصمم وتفهمه الكامل للخامات وطبيعتها دوراً بارزاً في ذلك حتى لايكون هنالك اي خلل فني أو وظيفي في دورها الاتصالي .

3. الوضوح والمقروئية واختيار الأشكال التعبيرية:تُعد معايير الوضوح والمقروئية وطبيعة الأشكال الموظفة في التعبير الدلالي من أهم المعايير الوظيفية التي يجب أن يتم الاهتمام بها في تصميم العلامات الإرشادية لتُحقق وظيفتها الرمزية والنفسية والاتصالية بالنسبة للمشاهد كما في الشكل رقم (1،2،3)أذ تعد الأشكال التي يتم توظيفها عبارة عن لغة بصرية تتكون من الرموز والإشارات التي تعتبر لغة عالمية دلالية شبه متفق عليها اجتماعياً تُضاف إليها الرموز الكتابية بأكثر من لغة فتكون لغة المجتمع السائدة هي المحدد الرئيس في العلامة وتضاف لغه اخرى لتناسب المسافرين من بلدان مختلفه (Maan,1989,p.17),

وهذه الاعتبارات يجب أن يتم تطبيقها ضمن دراسات علمية متخصصة تتعلق بطبيعة فهما ووضوح فكرتها بالنسبة للمشاهد بحيث تُحقق فعالية عالية من حيث وضوح الرؤيا وأدائها التعبيري والتصميمي كما في الشكل رقم (4) بالاضافة الى الدور الذي تلعبه الانارة الداخلية للعلامة ودورها في تحقيق وضوح المقروئية لها .

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المصدر: Https://www.alamy.com/stock-image-airport | المصدر: Https://www.travellingwithnikki.com | المصدر: Https://www.designworkplan.com/read/airport-signage-photo-inspiration

الشكل رقم (4) يُبين نسبة الوضوح والمقروئية في توظيف الرموز الكتابية بأكثر من لغة

4. التوظيف المناسب للاضاءة : يُمثل نوع الضوء المستخدم ولونه وشدته وموقعه، دوراً بارزاً في عملية وضوح العلامة وسرعة تمييزها،أو العكس ،فالعمل على تحقيق انارة مناسبة،يجعل منها قابلة للادراك والتمييز بدون أي تأثير من البيئة المحيطة بها من (اضاءة الفضاء الطبيعية او الصناعية او الاعلانات التجارية الضوئية الموزعة في المطار) سعياً من قبل المصمم للحصول على رؤية واضحة مناسبة لتفاصيل العلامة من الرموز والاشكال وحتى الحروف المضيئة دون تمويه أو جعلها اقل تميزًا,فضلاً عن رؤيتها من مسافات وابعاد مختلفة داخل الفضاء،ومن هنا يبرز الجانب الوظيفي والجمالي بتصميم علامات ارشادية مضيئة لتوصيل المعلومات بشكل مؤثر وفاعل لمستخدمي الفضاء .

5. توافق اللون المستخدم مع نظام التصميم: ترتبط عملية اختيار اللون وتوظيفه في تصميم العلامات الإرشادية بمجموعة من الأنظمة والدراسات والاتفاقيات العالمية التي تم وضعها بناءً عن دراسات متخصصة ذات فاعلية عالية وظيفياً واتصالياً مثل استخدام اللون الأبيض للحروف واللون الأزرق للخلفية في علامات التوضيح والتعريف واللون الأسود للأشكال واللون الأصفر للخلفية في علامات التحذير واستخدام اللون الأبيض للحروف والأشكال بخلفية خضراء بعلامات السلامة والأمان.....الخ (AlTayyib,2009,p.42) كما في الشكل (5) ومن خلال ماتقدم فأن تأسيس نظام ارشادي مرمز وبألوان محددة مختلفة،يكون هو غايه وهدف المصمم لِتعرُف المستخدمين على المعلومات المطلوبة منذ الوهله الاولى في الاستدلال لوجهاتهم في فضاء المطار،وذلك تجنباً لحدوث ارباك أو تشتت ذهني أو بصري،نظراً للتنوع اللوني الموجود بمحتويات الفضاء وحتى التنوع اللوني بملابس المسافرين انفسهم نظراً لكثرتهم.

المصدر : https://www.shutterstock.com/sv/image-vector/airport-sign-vector-illustration-334079447

الشكل رقم(5) يوضح الأنظمة اللونية المستخدمة في تصميم العلامات الارشادية في الفضاء الداخلي للمطار

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أنواع العلامات الإرشادية المستخدمة في تصميم الفضاءات الداخلية للمطارات :

تُصنف العلامات الإرشادية إلى عدة أنواع حسب طبيعتها التصميمية والوظيفة التي تقوم بتأديتها في تصميم الفضاءات الداخلية للمطارات وهي كالاتي: (Khalaf,2017,p.214)

1. **علامات التوجيه والإرشاد:** تقوم بإرشاد وتوجيه الأشخاص نحو الفضاءات الداخلية المختلفة (طوابق ,ممرات ,غرف, خدمات) ويتم استخدامها بشكل مكثف في الأماكن العامة كالمطارات .
2. **علامات التوضيح والتعريف:** يتم استخدامها من اجل هدف وظيفي تعريفي وتوضيحي ودائماً ما تحتوي على معلومات خاصة بتعريف خدمة معينة أو وظيفة ما ويكثر استخدامها في أماكن تقديم الخدمات والأماكن العامة للتعريف بالمخطط الهندسي للفضاء وخصوصاً في الباحات العامة وقاعات الاستقبال والتعريف بطبيعة عمل الموظفين وأماكنهم, فضلاً عن تحديد اماكن تواجد المسافرين بعلامة (Meeting Point)التي تعني بنقطة التقابل داخل الفضاء .
3. **علامات الطوارئ والأمان:** تكون مخصصة بتعريف وإرشاد المستخدم بمخارج الطوارئ والأمان .
4. **علامات التحذير:** تُستخدم لتحذير المستخدمين للفضاء بمخاطر محيطة بهم مثل عدم لمس الأسطح والحفاظ على التباعد في الخطوات نظراً لانتشار وباء (Covid-19)المستجد وكما في الصور رقم (5 و 11) التي وردت سابقاً وكذلك خطر السقوط من السلالم أو المصاعد و عدم الالتزام بشروط الأمن.

الوظائف الشكلية للعلامات الإرشادية في تصميم الفضاءات الداخلية للمطارات :

تؤدي العلامات الإرشادية من خلال الأشكال التي تحملها (رموز ,إشارات ,صور ,ألوان) وظائف متعددة في المجال المرئي ويتم توظيفها في تصميم الفضاءات الداخلية العامة مثل المطارات من آجل القيام بالتواصل البصري مع المستخدم بقصد تعريفه بطبيعة الفضاء والأماكن التي يحتويها والبيئة المحيطة به إذ يدرك المستخدم أثناء تنقله في أرجاء الفضاء تنوعاً من الأحداث البصرية والحسية وبمستويات متعددة حسب خصوصية الوظيفة التصميمية (Nuri,2014,p.112),مما يتطلب وجود نظام تعريفي ودلالي يساعده في ذلك ويشعره بالراحة والأمان والرضى والتي تُعد من الأسس المهمة في عملية التصميم الداخلي ولا يمكن الأستغناء عنها في جميع جوانب تحقيق وظيفة التصميم وطبيعة أهدافه النفعية تجاه المتلقي ,وهنا لابدَ لشكل العلامة أن يعكس الوظيفة التي تُعبر عنها بشكل سليم ليجعل من مفردات التصميم وعناصره ذا نفع ورسالة اتصالية واضحة لدى المستخدم .

ويشير أحد المتخصصين في فنون التصميم الداخلي إلى أهمية علامات الإرشاد ووظائفها النفعية تجاه توفير احتياجات المتلقي بأعتباره محور عملية التصميم أذ تتجاوز دورها التكميلي بين عناصر التصميم لتكون من المفردات الأساسية في إنجاح الأهداف الوظيفية للتصميم وخصوصاً في الفضاءات المعقدة (Khalaf,2017,p.224)نظراً لتنوع معطياتها المستخدمة من قِبل أعداد كبيرة من الناس وحاجتها إلى تنظيم الحركة وتوجيهها واستيعابها بما يساهم في إتمام جميع أهداف عملية التصميم وأغراضها بالإضافة إلى اعتبارها احد المؤثرات البصرية داخل الفضاء الداخلي للتصميم لتقوم بعدة وظائف هي:

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

1. وظائف نفعية استعمالية : تعني هذه الوظائف الاستغلال الأمثل للعلامات الإرشادية ومدى ملائمتها للوظيفة وطبيعة الفعاليات والنشاطات الإنسانية التي يجب أن تُصمم من اجل التعريف بها أو الدلالة إليها بمعنى تحقيق اكبر قدر ممكن من قدراتها الانتفاعية والاستعمالية لخدمة الأغراض التصميمية المحددة منها (Nuri,2014,p.22),وهنا يحاول المصمم إشباع الحاجات الإنسانية للمتلقي مثل فهم وجهته الحركية وتعريفه بجميع تفاصيل الفضاء والبيئة المكانية المحيطة به حتى يستطيع تحديد احتياجاته الحركية بما يتوافق مع طبيعة متطلباته وفعالياته داخل الفضاء (Ali,2004,p.32)ويعتمد هذا على مدى التفاعل الإيجابي الحاصل بين المتلقي والعلامة الإرشادية ومقدار تحقيقها لهدفها الوظيفي في جوانب مساعدة المتلقي واستدلاله على تحقيق حاجاته بشكل سليم وفعال في وقت مناسب .

2. وظائف رمزية تعبيرية :تهتم هذه الوظائف في تصميم العلامات الإرشادية وأدائها الوظيفي في الفضاءات الداخلية بالاستجابة للحاجات الإدراكية والتعبيرية ومدى فهم المستخدم للدلالات الرمزية التي تحملها ويعتمد الجزء الأساسي منها على تلك الاستجابة وطبيعة المعالجات التصميمية والشكلية التي يحققها المصمم في العلامة ومقدار ما تحتويه من معاني ذات بعد دلالي وتعبيري وفكري يرتبط بالقيم الثقافية والاجتماعية والخلفية الفكرية للمتلقي وتقاليد مجتمعه الخاص أذ تُشكل هذه التصاميم لغة بصرية خاصة تتمثل بمجموعة رموز اتصالية ذات معاني ودلالات وظيفية متفق عليها عالمياً أو مجتمعياً حتى تضفي على بيئة الفضاء الداخلي إحساسا بالهوية وسمات التعبير الفني (Nuri,2014,p.23) بما يتوافق مع خصوصية ووظيفة الفضاء وتحقيق القيمة الوظيفية والجمالية له.

3. وظائف جمالية حسية : تُشير هذه الوظائف إلى قدرة العلامات الإرشادية وما تحتويه تصاميمها من مفردات شكلية والوان ومحفزات بصرية مختلفة(Visual Stimuli) ومدى تأثيرها الحسي في المتلقي لتكون ممتعة ومثيرة (Stimulating) وتمتلك بعداً جمالياً يبعث في النفس البشرية السرور والراحة والاطمئنان عند استخدامه للفضاءات الداخلية للمطارات (Nuri,2014,p.24),إذ تكون هذه الوظائف مكملة للوظائف الأخرى الاستعمالية والرمزية في تلبية متطلبات واحتياجات الأنسان ويأتي ذلك من خلال تأثيرها النفسي والحسي والجمالي الملموس في نفوس المستخدمين محققة بذلك الأثارة والجاذبية والمتعة (Muhammad,2010,p.53)وهذا لا يحدث ألا عند شعور المتلقي وهو يتجول في أرجاء الفضاء الداخلي بانه وسط بيئة تصميمية ناجحة ومحققة لجميع متطلباته الإنسانية مما يشعره بالبهجة والراحة النفسية الكاملة وجمالية المتعة المرئية والرمزية للبيئة المحيطة به .

النتائج والتوصيات :

نتائج البحث :لقد أظهرَ الإطار النظري مجموعة من المؤشرات العلمية الدقيقة التي يُمكن إعتمادها كنتائج للبحث الحالي,إذ أستطاع الباحث من خلالها إن يُحدد ماهية الوظيفة الشكلية للعلامات الإرشادية والوقوف على طبيعة توظيفها في تصميم الفضاءات الداخلية للمطارات, وكما يأتي:

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

1.العلامات الإرشادية أحد وسائل الاتصال المرئي التي يتمّ توظيفها في تصميم الفضاءات الداخلية العامة كالمطارات بقصد أداء وظيفة اتصالية بصرية بأرسال معلومات ذات طبيعة إرشادية وتوجيهية وتعريفية للمستخدم للفضاء من خلال الدلالة التي تحملها في مكوناتها التصميمة وهيئتها الشكلية .

2. تعتمد العلامات الإرشادية في طبيعتها التصميمية والوظيفية على ثنائية العلاقة الناتجة بين طبيعة الدال الشكل وبنيته التركيبة وهيئته العامة المرئية وبين مضمون الفكرة والتعبير الذهني للمدلول التي تُحيل إليه ومحاولة إيصاله إلى المتلقي بحسب ما تحمله من رموز أو اشكال أو ايحاءات أو إشارات .

3. تُصنف العلامات الإرشادية إلى ثلاث أنواع بحسب طبيعتها التصميمية والبنيوية والشكلية وهي العلامات الإرشادية الايقونية والعلامات الإرشادية الاشارية والعلامات الإرشادية الرمزية .

4. تتكون العلامات الإرشادية في بنيتها التصميمية من مجموعة عناصر مختلفة هي الخط والشكل والحجم واللون والفضاء والتي ترتبط فيما بينها بعلاقات أنشائية منتظمة تُحدد هيئتها الشكلية العامة.

5. تُستخدم العلامات الإرشادية في تصميم الفضاءات الداخلية للمطارات في العديد من الجوانب التصميمية مثل إرشاد وتوجيه وتسهيل وتنظيم حركة المسافرين وتوضيح وتعريف مضامين الفضاء ومكوناته وكذلك تدعيم انظمة السلامة والأمان فيه بما يُسهم في تحقيق الجوانب الوظيفية والجمالية .

6. هنالك معايير لاستخدام العلامات الإرشادية في تصميم الفضاء الداخلي للمطارات منها أختيار الموقع المناسب ونوع الاضاءة وتناسب الخامات المستعملة في صناعتها بالأضافة إلى اتسامها بالوضوح والمقروئية العالية واختيار الدلالة الشكلية واللونية المناسبة تصميمياً ووظيفياً.

7. العلامات الإرشادية تُصنف إلى عدة أنواع حسب طبيعة توظيفها داخل الفضاء الداخلي للمطارات وهي علامات التوجيه والإرشاد الحركي وعلامات توضيح وتعريف تفاصيل ومكونات الفضاء وعلامات الطوارئ والامان وعلامات التحذير من الاخطار المختلفة المتوقع حدوثها في الفضاء الداخلي للمطار .

8. تقوم العلامات الإرشادية من خلال اللغة المرئية والكرافيكية التي تحملها بعدة وظائف مختلفة في حقل التواصل المرئي مع المستخدم للفضاءات الداخلية للمطارات ومنها الوظائف النفعية والاستعمالية والمتعلقة بالأستخدام الامثل لتلك العلامات ومدى تحقيقها للأغراض التصميمية منها والوظائف الرمزية والتعبيرية والمتعلقة بقدرتها الدلالية التي تحملها من معاني ومدى تحقيقها للاستجابة الفكرية المطلوبة والوظائف الجمالية الحسية التي تتعلق بالتأثير الحسي والمتعة البصرية ومقدار الرضى والسعادة لدى المشاهد وشعوره بالراحة المتحققة اثناء عملية ابصار العلامات الأرشادية المختلفة.

التوصيات : يرى الباحث أن من الضروري التطرق إلى بعض التوصيات التي تصب في تحقيق الأهداف العلمية للبحث وأسهامها بشكل موضوعي في تحصيل الإفادة العمليه منه وبأعلى قدر ممكن وهي:

1.الأختيار الدقيق للعلامات الإرشادية ذات المفاهيم الشكلية والكرافيكية المعبرة عن لغة دلالية عالمية يُمكن فهمها وتعميمها من خلال مدلولها الفكري الواسع والسهل الوصول إلى المشاهد لكي تُعتمد كعلامات إرشادية ناجحة التصميم في داخل الفضاءات العامة للمطارات كمكملات تصميمية ضرورية لا غنى عنها في إتمام الوظيفة الأدائية للنظام العام للتصميم وتحقيق أهدافه النفعية المطلوبة .

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

2.تحديد الأحتياجات الوظيفية اللازمة لأستخدام العلامات الإرشادية المختلفة داخل الفضاء المخصص لها وفق شروط أختيار الموقع المناسب ضمن المخطط الأولي الهيكلي العام للفضاء وتوفير الإضاءة الصحيحة لها التي تنسجم مع نوع التوظيف والأداء وتوافقها مع الخامات المستخدمة في صناعتها إلى جانب ملائمتها التصميمية في تحقيق غايتها وسد حاجة المتلقي ومحافظتها على الجانب الجمالي المقبول.

3.ضرورة الأهتمام بالجوانب العملية والتطويرية لدراسة التصاميم التي تحملها العلامات الإرشادية في محتوياتها التعبيرية والفكرية والعمل على وضع دراسات علمية اختبارية وتطويرية لتحديد مستوى الأداء الوظيفي الذي تحققه هذه العلامات من حيث الجوانب المتعلقة بالمتلقي من الناحية البصرية والتأثيرات النفسية والجمالية لطبيعة الدلالات الفكرية والشكلية وتحقيق الإستجابة المطلوبة لدى المشاهد إذ يجب أن تسعى العلامات الإرشادية لتحقيق تكامل أدائها الوظيفي بثلاثية المنفعة والتعبير والجمال .

References:

1. Abdul Sadah, Z. F. (2009). *the formal characteristics in the design of interior spaces and their relationship to the surrounding environment, an analytical study*, Master Thesis College of Fine Arts University of Baghdad.

2. Abdul Karim, D. J. (2011). modern technological trends and the design of contemporary airport terminals Engineering .*Journal sixth edition* December, College of Engineering, University of Baghdad(17),238.

3. Abdullah, I. H. (2008). *The Art of Design Theoretical Philosophy of Application* ,Emirates,Department of Culture and Information,.

4. Abdullah, I. (1996). *Knowledge of the Other Introduction to Modern Critical Curricula*, Lebanon, Arab Cultural Center.

5. Abu Debsa, F. & Khulood, G. (2009). *Advertising Design and EPromotion* Jordan, Arab Community Library.

6. AlAsadi , F. A. (2010) Calendar of Interior Design for Spaces of the Marketing the AlKadhimiya District. *Academic Magazine* College of Fine Arts, University of Baghdad (44) ,68.

7. Al-Bahnasy, M. S. and others. (2008). *introduction to graphic design*, Jordan, Arab Society Library.

8. Al-Bayati, N. Q.(2017) Reading the Signs in Public Internal Spaces in Iraq (International Airports Model) , *Journal of Humanities and Social Sciences* (2) , 238 .

9. AlBayati, N. Q. (2012). *Rules and Concepts Interior Design*, Iraq, Diyala University.

10. AlKhafaji, S. A. (2016) The formal organization in the foundations of branding for the slogans Iraqi universities, *Lark Journal of Philosophy, Linguistics Social Sciences*(22) , 366.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020

11. AlDabbagh, , A. H. and others. (2009). factors affecting the creation of a state of tension among users of interior spaces, *AlRafidain Engineering Journal* (17) ,59.

12. AlDulaimi, H. N. (2012). *visual semiotics work for the structure of typographic vocabulary in the print achievement*, Master Thesis College of Fine Arts University of Baghdad.

13. AlTayyib ,Y. (2009). *Occupational Safety and Health Administration*, Abu Dhabi, Three Lakes Agency.

14. AlArabi, R. (2006). *Graphic Design*, Beirut, Arab Society Library.

15. *AlMujaim AlWaseet* (2004). Egypt ,AlShorouk International Library Arab Republic.

16. AlMakri, M. (1999). *Form and Speech, Introduction to Outward Analysis*, Beirut, Arab Cultural Center.

17. AlMaliki, q. (1996). *proportionality and the proportional system*, PhD thesis College of Architecture University of Baghdad

18. AlWasti , K. I. (1977). *Development of designs and printing of protective coins locally*, PhD thesis College of Fine Arts University of Baghdad.

19. AlYasry, S. J. (2006). *Integration of Motion Systems in Industrial Designs* , Master Thesis College of Engineering Baghdad University.

20. Alwan, M.& Al-Rubaie, A. (2011). Aesthetics of Design Structures in Visual Art. *Academic Journal* (29) ,112.

21. Ali, Y. T. (2004). *Architectural Thought, Dual Function and Form in Muslim Architecture*, Master Thesis College of Engineering University of Baghdad.

22. Eco, U. (2010). *The Mark Analysis of the Concept and its History*, Morocco, Arab Cultural Center.

23. Anad, D. M.(2015). *the pivotal structures of contemporary print design art*, Baghdad, AlFateh Library.

24. Hawkins, T. (1986). *Constructivism and Signal Science*, Baghdad, The Arab Culture House for Publishing.

25. Hassan, E. M. & others. (2011). the foundations of building a visual identity for guidance and counseling systems for exhibition booths. *Journal of Architecture, Arts and Humanities*(11) ,137.

26. Hanafi, A. H. (2001). t*he concept of exploring movement paths in hotel design*, PhD thesis Faculty of Engineering Cairo University.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

27. Ibn Manzur, (1414). *Lisan Al-Arab*, Beirut, Dar Sader Printing and Publishing.

28. Jonathan &Suisser. (2000). *The Origins of Modern Linguistics and the Science of Marks*, Cairo, Academic Library for Distribution.

29. Khalaf, N. Q. (2005). *A.B. Interior Design*, Iraq, Diyala University.

30. Khalaf, N. Q. (2017). *Interior Design Techniques and Supplements*, Damascus ,Pages for Studies and Publishing.

31. Muhammad, J. (2010). *Aesthetic Values in Architectural Designs their Relationships Interior Design Analytical Study*, Master Thesis College of Fine Arts University of Baghdad.

32. Masoud, J. (1992). *AlRaed Glossary*, Beirut, Dar AlAlam Mumline for Publishing and Distribution.

33. Maan, I. J. (1989). *Optical Determinants of Signs in the City Streets* , Master Thesis, Technology University Baghdad.

34. Mousa, a. r. (2004). *design and production of newspapers, magazines and electronic advertisements* , Memory Library Baghdad Iraq.

35. Nuri, O. G. (2014). *Functional requirements for interior space designs for university discussion halls* Master Thesis, College of Fine Arts University of Baghdad.

36. Scott ,R. G. (1950). *Foundations of Design*, Cairo, Nahda Printing House.

37.Salabya, J. (1982). *The Philosophical Dictionary of Arabic French and English Words* , Beirut, Part 2 Lebanese Book House .

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/391-408

Formal Function of Guiding Sign in the design of Interior Spaces of Airports

Osama Ghanem Noori[1]
Ahmed Nagy Ali[2]

Al-academy Journal ……..…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 4/8/2020…....Date of acceptance: 6/9/2020…....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract

The research addressed the formal functions resulting from the use of various guiding signs in the design of the interior spaces of airports in various pragmatic, expressive and psychological aspects. The aim is to identify the functions the guiding signs perform in facilitating and organizing the travelers' movement and satisfying the needs of the visitors and users of the unfamiliar places which they intend to visit, the nature of the services offered by these signs as one of the important parts within their general design. The research also identified the concept and types of signs as a means of visual communication and how to employ them in the design of the airports public spaces, and what are the criteria of their use and functions that they achieve as one of the elements of the space and the user's surrounding environment to satisfy the design purposes for which they were designed both functionally and aesthetically. The researcher arrived at a set of results the most important of which are as follows: The guiding signs do not achieve their design function unless they have formal elements that have comprehensible, easy, and clear expressions through which they can achieve intellectual and cognitive response by the recipient by a visual message in the form of a symbolic and expressive language in order to signify certain information conveyed by the forms, shapes, and colors intended to be recognized by the recipient in order to assist him in understanding the space and the process of facilitating his movement and various activities in the least possible time.

In order for the guiding sign to achieve its functional goals as a successful design product, there should be certain criteria put by the designer in the space that surrounds the sign, for instance, choosing the suitable location, the nature of the lights used, and the processed raw material, in addition to the suitability of the design and its various elements which constitute the only way in order for the guiding signs to achieve their functions in three aspects, i.e. utilization, symbolic expression and the desired sensory and aesthetic aspects.

Keywords: function, shape, sign, design, interior space, airports.

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad, osama.g@cofarts.uobaghdad.edu.iq.**

[2] **Ministry of Education, Na8669919@gmail.com.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/409-426

الرمزية في عمارة وفنون العتبات المقدسة

صادق هاشم حسن الموسوي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/7/12 , تاريخ قبول النشر 2020/8/9 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص البحث :

يهتم البحث الحالي في دراسة الرمز، لما له من دور كبيرة في عمارة و فنون العتبات المقدسة على اختلاف نمطها المعماري والفني. اذ تُكشف من خلاله الدلالات الرمزية والفلسفية الموجودة داخل تلك العتبات. ولأهمية موضوع الرمز فقد اشار الله جل جلاله في القرآن الكريم اليه فقال (قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّيَ آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزاً وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيراً وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ) (Surat Al-Imran, verse 41) وسيتضمن البحث محورين يتناول الرمز والرمزية في جانبه اللغوي والاصطلاحي، ومن ثم يتناول الجانب التاريخي له كنشأة وارى الفلاسفة والعلماء فيه. ثم يتناول موضوع الرمز والمدرسة الرمزية في الفنون بصورة عامة والفنون الإسلامية بصورة خاصة وصولاً الى كيفية توظيف الرمز في فنون وعمارة العتبات المقدسة، متبنياً المنهج الوصفي والتحليلي في انجاز هذ البحث علما ان الحدود المكانية ستكون العتبة العلوية والحسينية والعباسية في العراق والعتبة الرضوية في أيران اما الحد الزماني فان الباحث سيتطرق الى فترات متعددة تضيف الى البحث ومنهجيته طابعا من الواقعية العلمية.

الكلمات المفتاحية : الرمز. الرمزية . العمارة . الفنون . العتبات المقدسة

مقدمة البحث:

الرمز هو مصطلح قريب من الايماء والاشارة والعلامة، وهو يوجد في اللغة والمنطق والرياضيات والشعر والأدب والفن والتحليل النفسي. وهو ما دل على غيره وله وجهان الوجه الأول هو دلالة المعاني المجردة على الامور الحسية كدلالة الاعداد على الأشياء، و الوجه الاخر هو دلالة الحروف على الكميات الجبرية. ويستعمل الرمز في الفن ويكون له اسهامات فاعلة في تكميل الصورة وتقوية العاطفة بما يضيف إليها فيض من الخواطر، فهو عملية لاستخلاص المفاهيم من الخبرة وادراك العلاقة بين الرموز وما تنطبق عليه في الواقع. فالرمز أداة تعبير عالمية قديمة كان الناس ولا يزالون يعبرون بها عن مقاصدهم سواء بالإشارة او بالرسم او بالألفاظ ومع ذلك فأنه يستمد قوته وقيمته من معناه الناس الذين يستخدمونه(Cering, 1992, p. 6). ولم

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، Saidsadk20@gmail.come.

يتوصل العلماء إلى تعريف دقيق لكلمة الرمز أو الرمزية، وكتفوا بتوضيح العلاقة بين الرمز والفكرة التي يرمز اليها. و الرمز في الفن له معانٍ ومضامين مستترة في شكل رمزي مجرد يكون الرمز فيه ضمن العمل الفني وسيلة لإيصال ما يبتغيه الفنان من أفكار ومشاعر واحاسيس. لهذا يعتبر الفن عبارة عن مجموعة من الرموز المصورة لتلك الافكار والاحاسيس. وهذا ما اعتمدته سوزان لانجر في تفسيرها للفن بوصفه رمزاً، والعمل الفني بوصفه صورة رمزية للمشاعر الداخلية اسمته الوجدان البشري. والفن هو أبداع أشكال قابلة للأدراك بحيث تعبر عن المشاعر، يكون الرمز فيها وسيلة يضطلع بمهمه نقل معنى الى معنى آخر. (Radi, 1986, p. 449)، واستخدمت كلمة الرمز بمعان كثيرة تشير إلى اشياء مختلفة. فقد عُد الرمز من ابرز الظواهر في انتاج الاعمال الأدبية والفنية، لهذا لجأ اليه العديد للتعبير عن تجاربهم وافكارهم وعواطفهم . فالرمز هو كل اشارة او علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر وظيفته ايصالها بأسلوب مباشر، فقد يكون الوسيلة الوحيدة المتيسرة للإنسان في التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد " (Abdel-Nour, 1979, p. 123). و لابد من الاشارة الى مجموعه من المصطلحات التي تعد من صلب موضوع الرمز والمرموز له، كمصطلح العلامة كونها تعد كلمة مرادفة للرمز، فالعلامة هي الشكل الرمزي الامثل الذي يقوم بدور الوسيط بين الانسان وعالمه الخارجي، فالعلامة تستخدم لنقل المعلومات او الاشارة الى شيء ما، وهي أي العلامة لسانية وغير لسانية تمثل العلاقات التنظيمية للعناصر على وفق قوانينها البصرية التي تستند على اسس ونظام معين خاضع في كل احواله الى عملية التفكيك، لكي يتم تحليلها من قبل المتلقي ومن ثم اعادة تركيبها من اجل قراءة جديد تؤول العلامة. وبما ان الفن هو تصميم شكلي يسميه الانجليزي **كلايف** الشكل الدال اذ يقول "ان الاشكال تنتظم وتجتمع وفقا لقوانين معينه مجهولة وغامضة تحرك مشاعرنا فعلاً بطريقة معينة، وان مهمة الفنان ان يجمعها وينظمها بحيث تؤدي الى تحريك مشاعرنا" (Eco. 2007. p. 10). وهذا التحديد يؤكد على ان العلاقة بينهما تختلف وتأتلف تبعاً لمعطيات الوضع من الجانب الزماني والمكاني.

التأسيس النظري للبحث:

المبحث الأول: نشأة الرمزية:

بدأت الرمزية في فرنسا حيث ولدت اكثر المذاهب الادبية والفكرية، في اواخر القرن التاسع عشر واستمرت حتى اوائل القرن العشرين وان مالت إلى التلاشي في فرنسا فقد قويت في غيرها من البلدان الاوربية وامريكا ولقيت رواجاً كبيراً. والرمزية حركة ومدرسة فنية وأدبية نشأة في الادب الفرنسي من قبل مجموعه من الفنانين(Rosenthal, 1981, p. 229). يقول **كاسيرر:** ليست الرمزية والرموز البشرية مجرد مجموعة من الدلالات او العلامات التي تشير إلى بعض المعاني أو الافكار او التصورات، بل هي شبكة معقدة من الاشكال أو الصور التي تعبر عن مشاعر الإنسان وأهوائه وانفعالاته ومعتقداته. ويكاد يكون هذا المذهب نتيجة من نتائج تميز الإنسان الأوربي، نتيجة علوم توهم بالخلاص منها عند السير في دروب الجمال ولاشك في ان الرمزية هي ثمرة من ثمرات الفراغ الروحي والهروب من مواجهة المشكلات من خلال استخدام الرمز في التعبير عنها.(Ibrahim, 1976, p. 234).وتُعد المدرسة الرمزية احد الفنون في اتجاهات الفنون التشكيلية الحديثة التي يفترض ان يكون أساسها تقني وفكري. فقد أستخدم الرمز كدلالة اجتماعية عقائدية أفرزته منجزات

فنية تعبر عن توجهات المجتمع الفكرية ونوازعه، وتلتقي عندها الطقوس التعبدية والسحرية ليرتقي فيها العمل الفني بالمضمون على الشكل (Al-Bayati, 2001, p. 30). فجعلت الرمزية من الفن هدفا للحياة بوسائل الفنون التشكيلية أو الموسيقية، وهي لا تخلو من مضامين فكرية واجتماعية تدعو الى التحلل من القيم الدينية والخُلقية بل وتتمرد عليها متسترة بالرمز والاشارة. فالرمز أداة تعبير سلسه وهو لغة في حد ذاتها، لكن المدرسة الرمزية شيء آخر كونها منهجاً فنياً متكاملاً ذا سمات عديدة اصبح للرمز فيها قيمة فنية، حددت لها اهداف من خلال جعل الفن هدفا للحياة (Amhez, 1981, p. 64). والرمز (Symbol) هو كلمة يونانية من مقطعين (Sum bolein) التي تعني الحرز والتقدير وهي مؤلفة من (Sum) بمعنى بعض مع كلمة (bolein) وتعني حرز. (Ahmad, 1986, p. 32). وتدل الكلمة هذه في اليونانية الى شيء يهتدي إليه بعد التصاق (Collingwood, 2001, p. 284),والاشتقاق اللغوي لكلمة (Sumbolam) الرمز في اليونانية هي علامة تعارف بالنسبة لأشخاص متباعدين منذ زمن طويل (Cering, 1992, p. 41). والرمز في اللغة الانكليزية(Symbol) معناها علامة (Sigin) او شكل (Shape) او غرض (object) يعبر عن شخص او فكرة او قيمة او غيــر ذلك (Banu Ja`far, 1939, p. 61). وذُكر الرمز في **المنجد اللغوي** على انه "اشارة او إيماء" (Atiyah, 1996, p. 58)، او هو تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير ابانة او صوت بل هو اشارة او ايماءة بالعينين او الحاجبين او الشـفتين(Al-Zubaidi, 1966, p. 343). **والرمز اصطلاحاً** "نـوع من الاشارة تدل عليه بفضل عادة عرفية اعتباطية تؤدي وظيفة اشارية "(Tewels, 1995, p. 247). أما **المعجم الفلسفي** فقد ورد فيه الرمز بوصفه "علاقة يتفق عليها للدلالة على شيء، او فكرة ما"**(Lewis, 1960, p. 279).**أما في **الموسوعة الفلسفية السوفيتية**، فأن الرمز هو "علاقة تدل على شيء ما له وجود قائم بذاته فتمثله وتحل محله"(Rosenthal, 1981, p. 488), فهذا **جيرارد** يؤكد على "ان الرمز لا يكون ابداً اعتباطياً في سائر وجوهه فهو ليس خالياً ولا فارغاً من كل محتوى مادي" (Girard, 2000, p. 19). وعد **محسن محمد عطية** في كتابه الفن وعالم الرموز تحديداً للرمز هو "الشكل الذي يدل على شيء ما له وجود قائم بذاته يمثله ويحل محله"، كما وصفه في كتاب آخر له " الرمز بأنه لغة ايماء واصطلاح"(Atiyah, 1996, p. 189). وعرف **أبن منظور** الرمز لغوياً بأنه "تصويت باللسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير أبانة بصوت أنما هو بالإشارة بالشفتين"(Ibn Manzur, 2003, p. 223). أما **الرازي** فقد عرف الرمز" الاشارة والايماء بالشفتين والحاجب" (Al-Razi, 1982, p. 256). وعرف الرمز **مراد وهبة** في المعجم الفلسفي بأنه "الموضوع أو التعبير أو النشاط الاستجابي الذي يحل محل غيره ويصبح بديلا ممثلا له" (Wahba, 1971, p. 104). أما **مايرز** فيعرفه بأنه أشاره مرئية الى شيء غير ظاهر بوجه عام" (Myers, 1966, p. 25). وعرف الرمز ايضاً بأنه "شيء يهتدي اليه بعد أتفاق، وتقبله جميع الأطراف باعتباره يحقق مقصداً معيناً بطريقة صحيحة"(Collingwood, 2001, p. 248), وهو أيضا "الجوهر الذي تنطوي عليه الأشياء والاشكال دون الظاهر السطحي الذي هو الاساس في التصوير الواقعي"(Hassan, D.T., p. 205). وسيورد الباحث مجموعة آراء المفكرين حول تحديد الرمز و ماهيته على شكل حدود مدرجة بنقاط وكما يلي:

1. **الرمز**: كمصطلح في"**موسوعة الجامعة العالمية**" مشتق من اللفظ اللاتيني "**علامة**" وتعني علامة لا تصور بصورة دقيقة وإنما تمثل بصورة غير وصفية ولها معنى من خلال علاقة ".(World , 1968, P4890.).
2. **الرمز اصطلاحاً**: هو **مصطلح** يعطى لشيء مرئي يمثل للعقل تشابه غير واضح ولكنه يتحقق بالمشاركة معه،(Erey ,1973, P. 4890.) وهو أيضاً ." الايحاء بالشفتين او العينين او الحاجبين او اليد او الفم او اللسان"(The Soldier, 1958, p. 39).
3. **الرمز**: " هو علاقة يتفق عليها **للدلالة** على شيء أو فكرة ما".(Kamel, 1983, p. 92).
4. **الرمز في الادب**: " شيء حسي يعبر بإشارة إلى شيء معنوي لا تقع عليه الحواس وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين بها مخيلة الرامز".
5. **وصفه نندال**: " بأنه **استشفاف** الخاص من خلال الفرد او العام من خلال الخاص، أو الكوني من خلال العام، وهو ابدي وخالد من ما هو دنيوي وموقوت"(Golden, 1949, p. 65).
6. **عرفه بودلير**: " ان الرمز ليس صورة لغوية او كلمة تستمد جمالها مما تدل عليه، بل هي واقعة او تجربة حية ذات معنى روحي، وهو مصدر ما فيها من قيم جمالية ". (A G, 1956, P: 255.) .
7. **الرمز عند هيغل**: " أبداع فني يرمي في ان معاً الى عرض ذاته في خصوصيته والى تعبير عن مدلول عام، ليس هو مدلول الموضوع الممثل وحده وان كان يرتبط به". كما اشار الى انه " شيء خارجي، معطيه مباشرة تخاطب حدسنا مباشرة، بيد أن هذا الشيء لا يؤخذ ويقبل كما هو موجود فعلا لذاته، وانما بمعنى أوسع وأعم بكثير" كذلك عرفه **هيغل الرمز** بقولة " ينبغي بما يحويه من معنى و تعبير فالمعنى يرتبط بتمثيل أو موضوع والتعبير وجود حسي او صورة ما ". أما **ارنست كاسيرر**: يعبر عن الرمز بقوله " ان الرموز ليست مجرد مجموعة من الدلالات او العلامات التي تشير إلى بعض المعاني او الافكار او التصورات بل هي شبكة معقدة من الاشكال او الصور التي تعبر عن مشاعر الإنسان وأهوائه وانفعالاته وآماله ومعتقداته. (Hegel, 1978, pp. 11-23).
8. **الرمز عند سوزان لا نجر**: " إن الإنسان موجود أولاً بالذات في عالم الرموز، وإذ فهمنا ان الرمز ليس وفقاً على التفكير اللغوي، بل هو يمتد أيضاً إلى مجالات اوسع من المجال اللفظي الصرف، أمكننا ان ندرك كيف ان العملية الرمزية التي يقوم بها الإنسان تشمل شتى مظاهر النشاط البشري بما فيها الفن، والحلم، والاسطورة، والخرافة والطقوس دينية والميتافيزيقية " (Susannek.p 81).
9. وعدت **سوزان لانجر** "صياغة ذلك الجانب الشعوري غير المنطقي عند الإنسان في رموز تحدث استجابة .ولا شك .في الغير كما تضيف ان الفنون ما هي الا مران على خلق مدرك حسي معبر عن الشعور الانساني قد لجأ الإنسان الى الرموز الفنية المختلفة التي تناسب هذا التعبير عن حياته مخاطباً هذه القوة".(Muhammad, 1991, p. 54).
10. أما **جوته** : فيحلل معنى الرمز ويقول عنه "هو حالات ظاهرة تمثل عديداً في الحالات الاخرى وتستقطبها. وتؤثر فينا تأثيراً مألوفا أو غريباً وتجمع بين الذاتي والخارجي وتوحدهما "..(Welleke, 1955, P: 21)

11. يقول **زكريا ابراهيم** : ان الرمز" يشترك في تحديده المفهوم، أي انه يزيد على كونه مجرد دلالات لما ينتج عن الرمز من موقف شعوري خاص يراد له ان ينشأ في النفوس كلما وقعت العين على ذلك"(Ibrahim, 1976, p. 315).

الرمزية في الفن و التجربة الجمالية:

الرمزية حركة ومدرسة فنية وأدبية ظهرت في فرنسا سنة 1885، وكان ابرز الرمزين فيها هم **مالارميه، بودلير، فيرلين، مورو، ريدون رامبو**. جعلت الرمزية من التعبير الرمزي الشكل الاوحد للتجربة الجمالية في الفن. وهذا لا يعني ان الرمز بوصفه شكلاً من اشكال التعبير الجمالي لم يكن له وجود أو أهمية في الفن، بل كان له موقفاً جمالياً و فلسفياً من العالم. وترى هذه المدرسة ان الواقع لا يصلح ان يكون منطلقاً للفن، فهذا **مالارميه** احد اهم الشعراء الرمزيين يقول "انه لا يهدف من الجمال إلا الجمال". وتحركت الرمزية باتجاه اظهار القيم الخفية للشكل والمضمون بالخط واللون والانفعالات العاطفية الإنسانية. وهو الذي يسوغ دعوتها إلى مقولة "الفن للفن"، اذ لا ينبغي ان يحيل الفن على سواه إذا كان الهدف من الجمال هو الجمال. خاصة وان مفهوم الجمال هنا يعني تقني خالص، والجمال المثالي هو الذي لم يتلوث في النفعية البرجوازية. و ان طرحة الرمزية مقولة "الفن للفن". وهي بمعنى آخر بعيده عن الواقع كما يراه الرمزيون، وهو لا يقتصر على المادة بل يتخطاه ويمتد إلى الشعور والتأمل الداخلي. لأنه سيحرر الواقع من عوائقه المادية و دلالته السامية واهدافه الروحانية الواقعة خلف الظواهر(Amhez, 1981, p. 65). ومن هنا انطلقت الرمزية في الأدب والفن و نتج عنه المدرسة الرمزية، اذ غاب على الرمزين سيطرة الخيال على كل ما عداه سيطرة تجعل الرمز له دلالة اولية على المعاني العقلية والمشاعر العاطفية. مما أدى ذلك إلى تراجع قيمة الشكل الحسي للتعبير عن الفكرة، عن طريق تحولها الى الرمزية وطغيان عنصر الخيال الذي لا يسمح للعقل والعاطفة إلا أن يعملا من خلال الرمز وبواسطته. بمعنى ان الرمز لا يمكن ترجمته الى صورة اخرى و لكن من الممكن تأويله على انحاء شتى. ان أهم ما يميز الرمز تباين تأويله و ان لكل رمز مدلول ومفهوم يتنوع بتنوع المكان والزمان، وهو اسلوب متفق عليه " الحقيقة ان خيال الفنان لا يخترع اشكال الاشياء بل هو يكشف عنها في صورها الحقيقة حتى يتسنى لنا ان نراها ونتعرف عليها (Ibrahim, 1976, pp. 239-240). كما ان الواقع كما يراه الرمزيون لا يقتصر على المادي بل يتخطاه ويمتد إلى الشعور والتأمل الداخلي بتحرر من ذاك الواقع ومن عوائقه المادية ودلالاته السامية واهدافه الروحانية كما تعبر عنه سوزان لانجر"اننا لو نظرنا إلى أي لوحة من اللوحات لما وجدنا أنفسنا بإزاء مجموعة من الخطوط والالوان والاشكال فحسب، بل وجدنا انفسنا ايضاً بإزاء لغة رمزية تنقل الينا بعض الدلالات من خلال ذلك المظهر المادي". فالفنان يبحث عن الصورة الرامزة التي تشير في النهاية إلى الفكرة " أي ان ما يهمهم بالدرجة الاولى هو ان يعيدوا للموضوع صورته الظاهرية، بل محتواه اللاعقلاني الذي يفسر وينتقل إلى المشاهد من خلال هذه الصورة الظاهرية ". وجعلوا الرمزيين يبينوا هذا الاتجاه وتحديد اهدافه من خلال توضيح مبادئه في جعل العمل الفني (فكرياً) مجسداً في التعبير عن الفكرة وهو اشارة للفكرة المدركة ذاتياً. وهذه الفكرة هي الاساس الجوهري للعمل الفني وسببه الفعال، والرمزية تهدف الى لغة تطلع الى الاسرار الرمزية للغة الصورية التي تستلزم فك الرموز، فالخطوط والالوان

بالنسبة للرمزيين هي مجرد وسائل لتحقيق الرمزية وهنا تكمن احدى الصعوبات الاساسية في الفن الرمزي بين الشكل والفكرة. (Amhez, 1981, p. 66,65) .

الرمزية في الفكر والفن:

ان أي طريقة يحاول الفنان من خلالها أن يفرغ ما يجول بخواطره، فهي عملية تحويل وتوجيه الى هدف رمزي معبر عنه، لذا فان لكل رمز في ذاكرة الأنسان هنالك معنى موجه بفعل رغباته"، فلكل فنان طريقته الخاصة في فهم الوجدان البشري وفي التعبير عنه" وهذا التعبير لا يكون الاعن طريق الرمز(Radi, 1986, p 55).وللدخول في دراسة وتحليل موضوع الرمز والرمزية في الفكر والفن لابد من دراسة موسعة لشرح ما لم يظهر من مدلولات ضمنية يحتويها الرمز، من خلال دراسة تهتم في الرمزيات الفكرية والفنية، حتى يكون الرمز غرضاً ليس لفن مستقل بذاته، كون الرمز والرمزية هو طريق للوصول إلى المعنى الصوري للأشياء وليس الطريق الوافي لذات الحقائق واشكالها ومضامينها، فهذا **يونك** يرى تفسيرات اسلافنا للرموز قائم على اللغة والامثال والاساطير والمعتقدات الدينية (Hauser, 1973, p. 52). وهو غير ما يعبر عن الرمز او الرمزية في الفكر الاسلامي والغربي. الذي اعتمد العقل كأداة لتصوير ذات الرمز وفهمه (Zaior, 2000, pp. 9-10), اذ يعتقد **هيغل** ان الفن منذ بدايته مر بالمرحلة الرمزية والتي هي مرحلة ايحاء بامتياز" ان هذا الشيء لا يؤخذ ويقبل كما هو موجود فعلاً لذاته، وإنما بمعنى اوسع وأعم بكثير"(Hegel, 1978, p. 11). وليس هناك مدرسة فنية أو اتجاه فني تضاربت الاقوال حوله واتسم بعدم الوضوح مثل الرمزية فكلمة رمز تتعدد وتتلون حسب المجال الفني او الحقل المعرفي الذي يتطرق اليه الموضوع الرمزي، مما جعل الباحثين والعلماء يصفون الرمز بالغامض كما وصفه **غراهام** بالضبابية، لأن الرمز كلمة تتجاذبها عدة علوم وفنون مثل السيمائية والمنطق وعلم النفس وغيرها(Cering, 1992, p. 41). وبالتالي نجد الرمز يعني ما يوحي به وليس ما هو عليه، واحياناً أخرى يستعمل الرمز عوضاً عن شيء آخر ينوب عنه ويقوم مقامه. وهذا ما اعتمدته المدرسة الرمزية التي عملت على تحويل الفن إلى إشارات ورموز دالة تعبر عن افكار واحاسيس الفنان الذي يعمل على إيصالها إلى الآخرين كإشارات ودلالات ورموز(Cering, 1992, p. 419). لان الفنان حين يضع على لوحته شكلاً أو لوناً ما فأنه يصبح رمزاً بصورة تلقائية في تلك اللوحة، والفنون كلها رمزية ولو بنسب متفاوتة، كون الفن الرمزي هو الفن الذي يستعمل الاشكال والالوان والحركات لتوحي بأشياء تكون بديلاً لها بطريقة أو بأخرى، والاشياء التي تحيطها الغموض والضبابية تكون اكثر دلالة واكثر رمزية من غيرها(Hegel, 1978, p. 141), والواقع ان التعارض بين الحقيقة والفن هي حقيقة لا يمكن إنكارها، فالفن ينظر إليه اليوم كموضوع جمالي، أي اننا نفكر في الجمال ونعزله عن المعرفة، بينما الفن أصبح خبرة جمالية سُلبت فيها كل قدرة على الاستدلال بالحقيقة، حتى أصبح الفنان " شيئاً من الماضي" كما يعــبر عنه **هيغل**(Gadamir, 1997, p. 13). فالفنان بالظاهر وكأنما يتوسل الرمز لإيصال مفهوم او فكرة ايحاءً وتلميحاً دون التصريح. لان وظيفة الرمز جعل الإنسان يعقل ذاته والعالم من حوله، من خلال طغيان الجانب الرمزي على الجانب الجمالي، وبهذا نجد الرمزية المعاصرة وتوظيفها للرمز في الأعمال الفنية لا تعدو " ان تكون تحايلاً على الظروف السائدة "(Reid, 1975, p. 59), فهو أي الرمز لا يعبر عن ذات الحقيقة للموجودات وهذا ما بينه **هيغل** بقوله " لا يتم تصور

الشكل كمحض صورة او تشبيه وإنما كتعبير مطابق عن مضمون معين" ويقول ايضاً " الرمز مدلول معروفه عموميته، وتظاهره العيني محقق عن طريق محض صورة يعتبرها الحدس الفني مقابلة للمضمون "(Hegel, 1978, pp. 30-37) وهو ما أشار اليه **كاسيرر** في فلسفة الاشكال الرمزية " يعني بثبات التجربة الانسانية المتوفرة على قانون ثقافي القادرة على ربط اعضاء الجماعة فيما بينهم والذين يعترفون بهذه الرموز كقواعد لسلوكهم " وهكذا نرى استخدام الرمز من خلال اللجوء إلى الايهام والتشبيه والايحاء إلى مفهوم الرمز وليس إلى ذاته، وهذا نراه واضحاً في قول **بودلير** عندما يقول "ان المعرفة الجمالية نقيض المعرفة العادية لأنها معرفة رمزية، اذا غاب الرمز فيه غاب الفن".

الرمز بداية الفن :

أن كل شيء في هذا الوجود هو عبارة عن رمز لشيء ما، والأنسان يحاول أن يحول كل ما يحيط به الى رمز ذو أهمية تعبيرية، فالأشكال الطبيعية والأشكال التجريدية مثل الزخارف الهندسية أو النباتية وحتى الأشياء التي يقوم بصناعتها، كلها قد تمثل رموزاً بالنسبة له " الأنسان بميله الى صناعة الرموز، فهو يحول المدركات أو الأشكال الى رموز"(Gustav, 1984, p. 345). وعمل الكثير من الفلاسفة والمفكرين بدراسة الرمز فظهرت نتيجة لتلك الدراسات والبحوث العديد من المفاهيم والآراء التي تناولت الرمز بالدراسة والتحليل. فقد فسر الفلاسفة الرمز كل حسب رؤيته واجتهاده، فالرمز هو الأحجية أو اللغز ذو الدلالة التي يدلل بها الأنسان على شيء معين، فهو يشير الى شيء موجود فيقوم مقام الشيء وكأنه هو، بحيث يعرف عن طريق هذه الدلالة بحسب ما أصطلح العرف عليه أو أقرته التقاليد منذ زمن بعيد(Hassan, B.T., p. 113). ويعتقد **كانت** ان الرمز بذاته ولذاته. فيقول " الرمز بعد أن ينتزع من الواقع يصبح طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادي ألا بالنتائج "(Ahmed, 1986, p. 38). فالرمز أذن قابل للتأويل وبما انه قابل للتأويل تختلف تفسيراته ومعانيه باختلافات التأويلات، و الرمز هو بداية الفن ولعله يعد مرحلة ما قبل الفن. كون الفنان القديم لا يعد ما يقوم به من رسوم ومنحوتات هي من موضوعات الفن، بل كان يعدها مجرد تعبيرات عما يحس به او يشعر(Atiyah, 1996, pp. 39-43), أو هي وسيلة أتصال بينه وبين القوى الغيبية التي كانت مسيطرة عليه وعلى حياته. ويرى **فشر** ان للرموز "أهمية كبيرة للإنسان الاول لان لها وظيفة تنظيمية داخل الجماعة العاملة كونها تعمل على نقل نفس المعنى الى كافة أعضاء الجماعة" (Fisher, 1971, pp. 39-40),اذن الرموز لدى الانسان الاول هي كاللغة بالنسبة لنا الان" . وحدد **كاسيرر** مفهوماً للرمز أعتمد فيه على فلسفة خاصة بطبيعة النوع الإنساني، فالأنسان لا يحيى في عالم مادي خالص بل في عالم من الرموز المختلفة كاللغة والدين والفن والأسطورة والحضارة وهذه جميعاً تمثل رموزاً للحضارة الإنسانية (Atiyah, 1996, p. 53). فهي تحقق نسيج من المعاني الرمزية العالية وكل تقدم وتطور في فكر الأنسان من خلال تجاربه المتزايدة والمتراكمة. فقد أشار **كاسيرر** "أن عملية الترميز هي أعطا ما ندرك رموزاً تربط بينها وبين ما تمثله"(Jiro, 1992, pp. 14-25), فهي لا تكتفي بمجرد استخلاص مفاهيم الخبرة وما تنطبق عليه في الواقع والأنسان عندما يتخذ من الرمز منهجاً يبدع فيه و يحول ان يعبر عن احاسيسه ومشاعره الداخلية من خلاله، والتي اطلقت عليه **سوزان لانجر** اسم الوجدان البشري وعرفته بانه "هو ما يمكن أن نشعر به ابتداءً

من الإحساس الطبيعي، الألم، الراحة، الابتهاج، الى غير ذلك من عواطف معقدة وتوترات عقلية"(Radhi, 1986, p. 37). الا انها ميزت بين الرمز الفني والفن كرمز فمن الممكن أن يستخدم الرمز في الفن دون أن يكون فناً رمزياً " فهنالك الكثير من الرموز التي نستخدمها في الفن، غير أن الفن رمز مفـرد لا يمكن تجزئته كما انه يدرك مباشرة وككل"(Radi, 1986, pp. 11-12). والعمل الفني لا يجزأ لأنه وحده واحدة مترابط بعدد من العلاقات البنائية والفكرية لا يمكن تجزئته أو فهم مضمونه الا كوحدة واحدة ضمن نسق واحد. والعمل الفني ما هو الا مجموعة من العناصر أن تجزئت اختلفت مفاهيمه وتفسيراته ودلالاته(Hauser, 1973, p. 49). ويعلل **هربرت ريد** سبب خلق الأنسان للرموز الى أنه يتميز عن باقي الكائنات الحية بما أسماه الوعي الذاتي، لذلك كان يعبر بها عن أفكاره ومشاعره التي تجعل من الفن تعبير عن المشاعر الداخلية الإنسانية. ويرى **ريد** ايضاً أن سيكولوجية أبداع الرمز تتمثل بأن يكون للفنان حالة من الاستعداد النفسي والعاطفي، حتى يستطيع ان يولد لديه فكرة ما تستوجب التعبير عنها برمز ذو شكل مادي مرئي او ملموس. ومن خلال وعي الفنان وخبراته المتراكمة يخضع الرمز الأصلي الى الكثير من التعديلات، ليصبح العمل أكثر رمزياً وملائمة لفكرة الفنان(Reid, 1983, p. 26). لذلك يقوم الفنان باختزال الشكل الخارجي للأشياء وتجريدها وتبسيطها ليخلق رمزاً جديداً يختلف عن الاشياء في صورتها الأولى. ويؤكد **كارل يونغ** على ارتباط الرمز بشخص الفنان لأنه حين يحاول فهم وتحليل الرمز " لسنا نجابه الرمز في حد ذاته فحسب، بل نكون أمام كليه الفرد المنتج للرمز، وأن هذا يتضمن دراسة خلفيته الثقافية ". والفنان يتأثر بمحيطه الخارجي من بيئة وعادات وتقاليد وموروث حضاري وسياسة ودين وفنون وغيرها من العوامل المؤثرة في الفنان، التي تؤثر على الرمز بشكل حتمي لا يقبل الشك خاصة في الأعمال الفنية، ويرى **يونغ** أيضاً أن الرموز نوعان هي:

اولاً. رموز ثقافية: وهي التي ما زالت تستخدم في العديد من الأديان وتكون هذه الرموز اتفاقية ذات محتوى ديني أو أسطوري أو ثقافي.

ثانياً. رموز طبيعية: وهي تدرك بأشكالها المستمدة من الطبيعة.

ويعتقد **ريكور** ان الرمز بوصفه علاقة تحمل تعبيراً غرضها أيصال معنى، اذ يحدد الرمز بوصفه بنيه دلالية مشتركة ذات معنى مزدوج تعطي اتساق واحد، اذن المعنى المزدوج هو الهدف القصدي للمعنى الثاني، هذا وحددت مناطق لإظهار الرمز هي:

1. **الإظهار الأول للرمز:** ويشمل ظاهرة الدين اذ ترتبط هذه الرموز بالطقوس فتشكل أساس لغة الكلمات المقدسة للكهنة الإغريق.
2. **الإظهار الثاني للرمز:** منطقة الأحلام اذ يشهد الحلم على حقيقة رغباتنا الدفينة فيكون الحلم قابلًا للوصول ألينا في الواقع من خلال سرد الشخص الحالم بعد استيقاظه.
3. **الإظهار الثالث للرمز:** منطقة الخيال الشعري، وأشكال الرمز هذه هي ذاتها في الحالات الثلاثة الدالة على ظهور الرمز، ويقول **عزالدين اسماعيل** "ان الرمز مرتبط ارتباطاً مباشراً بالتجربة الشعورية، التي يعانيها الفنان والشاعر والتي تمنح الاشياء مغزى خاصاً "(Ismail, 1972, p. 169).وبذلك يكون للصورة جانب او مظهر لا شعوري يصعب تحديده أو تفسيره بدقة وجلاء، فهو في الحالة الاولى علامة واشارة لشيء ما، وفي الحالة الثانية رمزاً للأفكار والمعاني والنظم المعقدة، والمحك الاساسي في التمييز بين العلامة والرمز

هو عملية الادراك. فالعلامة يمكن ادراكها حسياً بسهولة بعكس الرمز الذي يحتاج إلى عملية فكرية اكثر تعقيد بكثير من الادراك الحسي(Ahmad, 1986, p. 40).

المبحث الثاني: تأريخ الفن الرمزي في التجربة الدينية:

كان الفن رمزياً وهو في جوف الكهوف، في الوقت الذي كان الإنسان البدائي يصارع لإيجاد حلول معادلة لجميع الظواهر الطبيعية والاحاسيس والمخاوف التي لم يجد لها جواباً. وهذا كان أهم سبب لجوء تلك الفترة إلى الرمز، كما عبر عنها **أفلاطون** في مقولته " ان كل المحسوسات ما هي في الواقع إلى رموزاً وصوراً لحقائق في عالم المثل". وبما أن الفن هو تعبير عن احتياجات انسانية أضفت بالفنون على كل ما حوله طابعاً جمالياً ورمزياً وفنياً. على اعتبار ان الفن شكلاً رمزياً للمعرفة ترتقي فيه الكلمة إلى مصاف الرؤية والخلق،ومن هنا اقترن الرمز بالحقيقة والاسطورة، بما يمليه عليه العقل الانساني كون الرموز افكاراً واحاسيس تحاكي وتخبر عن العمق الديني والثراء الإنساني. إذ ليست التعبيرات الرمزية التي رافقت (الاسطورة . الدين . الفن . الصورة التقنية) إلا نتاجات وافرازات رمزية انسانية كانت بتماس مع وجوده. وهذا ما اكدته **سوزان لانجر** بقولها " ان الفن عملية ابداع الاشكال قابلة للإدراك الحسي، تكون في الوقت نفسه معبر عن الشعور البشري"(Cering, 1992, p. 39). وهذا ما يؤكده **كانت** بقوله " تلأمت الرمزية جيداً مع مقتضيات الطبيعية البشرية التي هي بأمس الحاجة لأساس حسي كي تسمو بنفسها صوب الآفاق العليا "(Ibrahim, 1976, p262). ومن هنا نرى الإنسان و الفنان وظف الرموز للدلالة على الاعتقاد الديني عن طريق استخدامها للتعبير أو الاستدلال في الاعمال الفنية الدينية، برموز واشكال مختلفة تبعاً للبيئة المحيطة. التي تساعد على خلق اساطير ومفاهيم تعبر عن القيم الاخلاقية للمجتمع وتعاليم الدين، وتعزيز التضامن بين الإنسان والدين، وجعل العباد أقرب إلى معبودهم(Talmeha, 1979, p. 33).

إن المراحل التي مر بها الفكر الإنساني للوصول إلى العلم ومروره بالدين تقتضي نوعاً مختلفاً من السلوك الاجتماعي، رغم ان الدين يتعلق بعالم الغيبيات ويستعين بالكائنات الروحية أو بالقوى الخفية الخارقة للطبيعة لتحقيق الطمأنينة والهدوء وراحة البال والاستقرار النفسي. والمراحل التي مر بها المجتمع الانساني في تطوره، واحدة بعد الأخرى عبر الزمن إنما هي نمط من انماط المعرفة أو هي وجهات نظر إلى الكون وتكوينه كونها توجد متلازمة ومتداخلة مع بعضها جنباً إلى جنب في المجتمع الواحد وفي وقت واحد يرث بعضها في بعض كما تؤثر بأشكال ودرجات مختلفة في السلوك الإنساني. وهنا نحاول ان ندرس ونفهم الممارسات الدينية وتمثيلها بأشكال رمزية وعلى انها ظواهر اجتماعية يقتضي فهمها وضرورة الالمام بها سوى كانت تلك الشعائر دينية وغير دينية(Fraser, 1971, p. 49). دون تقديم تفسيرات وتعليلات لتلك الشعائر التي يقدمها افراد المجتمع لسلوكهم الشعائري الديني، وما يهمنا من هذه التفسيرات والتأويلات وتأثرها بالمفهومات والتصورات المستمدة من واقع الحياة الدينية ومدى تأثره في التفكير وانعكاس أثره على الفنان والفن وبلورته في ذهنه وترجمته واخراجه ضمن ايحاءات ودلالات شكلية رمزية. ونتيجة لتطور الفكر الديني والشعائر الدينية كانت اول تكوين اعتقادي لعبادة الموجود المرئي، اذ اهتم بالموجود الحي والموجودات الروحية كون دراسة الاعتقاد للإنسان البدائي هي المدخل الطبيعي لفهم التكوينات والدلالات الرمزية في عمومها من ناحية، وفهم التأويلات والسمات المعقدة للرمز من ناحية أخرى. أي انها محاولة للوصول إلى فهم عميق للعقائد

والشعائر في أي دين من الاديان وبخاصة في اديان المجتمعات البسيطة، اذ يجب ان تعطى جانباً كبيراً من العناية بدراسة المكونات الاجتماعية في هذه العقائد والشعائر على اساس ان الدين في تلك المجتمعات هو حصيلة الحياة الاجتماعية التي تسود هناك. (Fraser, 1971, p. 32).

الرموز الدينية في الإسلام:

يسمى الرمز عند الإسلاميين وفي كلام العرب فن اللحن، وهو من الفطنة والبديهة فقول " لحن زيد لعمر اي قال له ما يفهمه دون غيره"(Al-Hilali, 1987, p. 33). وظهر معنى اللحن في القرآن الكريم بقولة الله جل جلاله(وَلَوْ نَشَاء لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ أَعْمَالَكُم) (Surat Muhammad, verse 30). وهذه دلالة تبين علامة المنافقين الى الرسول الأكرم عن طريق تلاعبهم بالألفاظ وصرف الكلام عن صيغة المعتادة(Tabatabaei, p. 571), واستخدمت الديانات التوحيدية ومنها الإسلام الرموز في الاعمال الفنية التي تخلد الاحداث والحوادث الطبيعية، من خلال عرض النصوص الدينية والطقوس والاعمال الفنية على كونها رموز دينية مقدسة. معبرة بشكل كبير عن القيم السامية التي تتضمنها الديانات بصورة عامة والديانات السماوية بصورة خاصة. والتعاليم الدينية بوصفها عنصراً من عناصر تجنيس الرموز من خلال اللجوء إلى الماضي والاحلام وللروحانيات و رسالة الانبياء. فالرمز يمثل هنا التصور وهو اسلوب من اساليب التعبير لا يقابل المعنى ولا الحقيقة وجهاً لوجه. فالرمز "هو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر، و وظيفة الرمز هي ايصال المفاهيم بأسلوب خاص لاستحالة ايصالها بأسلوب مباشر مألوف و قد يكون هو الوسيلة الوحيدة في التعبير"(Abdel-Nour, 1979, p. 123). وتم تأويل الرمز في الإسلام تأويلاً باطنياً عن طريق الخيال والصوفية والاشراقية المتأملة، واستخدموا بذلك الكتابة والخطوط والزخارف والنور في ذلك لرسم الصور بما يضيف إلى الرمز خاطرة مبنية على سبيل المجاز للتعبير عن الافكار والاعتقاد. فالفن تجلي لروح محيي الجمال عن طريق رمزية الأشياء، و بما ان الروح هي منبعثة من خالقها وهي مجال القدس الإلهي وهي مستمدة من واجب الوجود الى ممكن الوجود كما في قوله تعالى (وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ **الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ** مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّن الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً) (Surat Al-Isra, verse 85). وقوله تعالى (فَإِذَا سَوَّيْتُهُ **وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي** فَقَعُواْ لَهُ سَاجِدِينَ) (Surat Al-Hijr, verse 29) و بتالي الفن الإسلامي يكون فناً رمزياً مقدس، والفنان هو شخص ذو هاله قدسية، قال امير المؤمنين عليه السلام "دواؤك فيك وما تبصر، وداؤك منك وما تشعر، وتزعم أنك جرمٌ صغير، وفيك أنطوى العالم الأكبر". ويعد النور احد اهم الشواخص الرمزية البارزة في الفن الإسلامي، اذ اخذ الفنانون بعد مجيء الإسلام رؤية فنية خاصة متضمنه لجانب العرفاني والمعنوي بشكل كبير، خاصة في مجاله الروحاني والنوراني على اعتبار ان الله هو النور و هو منبع النور و المفيض به على الوجود كما في قوله تعالى (اللَّهُ **نُورُ** السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ **نُورِهِ** كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ **نُّورٌ عَلَى نُورٍ** يَهْدِي اللَّهُ **لِنُورِهِ** مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ)(Surat Al-Nur. Verse 35). فأخذ الفنان المسلم يعمل على نقل مظاهر التوحيد على شكل فن مغمس بالصوفية والسلوك والعرفان، بعبارة أخرى عد الفنان المسلم كل جميل في هذا الوجود فيض من خالق الوجود. عن طريق تصويره للأشياء على انها متوازنة ومضاءة، كي تكون عناصره فاعلة تشير الى النفوس

والارواح النورانية التي تتجسد في الكثير من الاعمال النورانية التي تميز بها الفن الإسلامي على وجه العموم، والذي يعد انعكاس من خيال وشفافية متميزة لروح الفنان، فعناصر اللوحة كلها جميله وجذابة وهذه يعد نوع من أنواع الجدلية بين الفنانين والاعمال الفنية، كون أعمالهم تعد محاكاة للعالم السماوي المضيء والممتلئ بالقداسة. فالفنان يعمل على جعل العمل الفني يقوم على نقل الاشكال داخله كما هو موجود في الطبيعة، من خلال محاكاة تعمل على إعادة تحويل الاشكال الطبيعية بطريقة فنية مبدعة يقول **أميل برنارد** " انه من الأفضل ان ننظر الى الطبيعة بكونها انموذجاً الحقيقية (Muhammad, p. 1394, H. St), لكن عندما يتحول الى لوحة قد يقتل هذا الانموذج العقلي نتيجة لاحتمالية تكراره في ذهن الفنان. ومن خلال ذلك ظهرت الكثير من الرموز في الإسلام لها شأن ودلالة مازالت مستخدمة الى وقتنا الحاضر، مثل الحمامة التي ترمز إلى السلام والشواهد كثيرة ضمن هذا الموضوع. وجميع تلك الرموز لها مدلولات دينية، كما في قوله تعالى (وَقَالَ لَهُمْ نِبِيُّهُمْ إِنَّ **آيَةَ مُلْكِهِ أَن يَأْتِيَكُمُ التَّابُوتُ** فِيهِ سَكِينَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ وَبَقِيَّةٌ مِّمَّا تَرَكَ آلُ مُوسَى وَآلُ هَارُونَ تَحْمِلُهُ الْمَلَائِكَةُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لَّكُمْ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ)(Surat Al-Baqarah, I 248) فأشار الله جل جلاله على ان دليل ملكه مرتبط بقرينة ورمزية التابوت الموجود. وورد الرمز بشكل دلالة قرأنية أيضاً بألفاظ متباينة ولصفات اشد تبايناً كالتين والزيتون والفجر والعاديات والشمس والقمر وغيرهما مما أزدان بهم القرآن الكريم.

الرمزية من اشكال التعبير في العتبات المقدسة :

بفعل انصهار الفنون والواقع الفكري توصلت الفنون والآداب إلى كينونتها، فصورت المعاناة فكانت مصداقاً للتحول من الواقعية إلى التجريد والرمز في تصوير الاشكال التي تختلف عنها في الواقع " لأن الفن يفوق مستوى الواقع، والتعبير عن الجمال يقتضي علوه عن الطبيعية، والواقع الجمال هو تجلي المحسوس للفكرة "(Sahib, 2001, p. 90). وعلى افتراضات أن الفن يتناغم مع الجمال والبعد الفكري فيه، فان الرمز يظهر كمحفز لهذا التناغم، كون الرمز يعد شكل من اشكال اللغة البصرية الادراكية التي يتم التعبير عنه بالإشارة او بالأشكال او الألوان، كما في الاجزاء المعمارية المكونة للعتبات المقدسة مثل القباب والمنائر والاضرحة وشبابيك النور، وكما في الأجزاء الفنية التي تستخدم في تزين العتبات المقدسة مثل الخطوط والزخارف والاشرطة اللونية والمرايا والخ. وفي جميع تلك الامثلة الكثير من الدلالات الرمزية التي تبين ان "الرمزية هي وجه اخر للحقيقة"(Plato, 1968, p. 364). ومنذ ذلك الحين اصبح التعارض بين الحقيقة والفن حقيقة لا يمكن إنكارها فالفن ينظر إليه اليوم كموضوع جمالي أي اننا نفكر في الجمال ونعزله عن المعرفة فخبرة الفن أصبحت خبرة جمالية سُلبت فيها كل قدرة على الادلاء بالحقيقة و أصبح الفنان كما يعبر عنه **هيغل** أنه " شيئاً من الماضي"(Gadamir, 1997. p. 13). وفي ظل التطور لا نجد النظام الرمزي معبراً عن سيطرة الوعي الجمالي وبمعزل عن الأعمال الفنية وحياة الناس بجميع إشكالها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وليس بمعزل عن السياقات التاريخية بناءً على معايير جمالية خالصة وبهذا نجد الرمزية المعاصرة وتوظيفها للرمز في الأعمال الفنية لا تعدو ان تكون تحايلاً على الظروف السائدة. فيتوسل الفنان بالرمز في سبيل إيصال المفهوم والمعنى ايحاءً وتلميحاً دون التصريح لتوظيف لغة سيكولوجية إيحائية في سياق فني للوصول إلى الأهداف باللجوء الى خدعة الرمز فالعمل الفني رمزي و وظيفة الرمز جعل الإنسان يعقل ذاته

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والعالم من حوله من خلال طغيان الجانب الرمزي على الجانب الجمالي بدرجات مختلفة ولذلك تكون الرسومات الرمزية تبدو كأنها تصورات مختزلة لأفكار عامة. (Reid, 1975, p. 59).

اهم الاشكال الرمزية الموجودة في العتبات المقدسة:

تعد الرمزية من المواضيع الشيقة في العتبات المقدسة ولو أراد باحث ان يجمع ما في تلك العتبات من الرموز والدلالات لأؤلف في هذا الموضوع الكثير من البحوث والكتب، لغزارة الموضوعات الرمزية الموجود هناك، وسيتناول البحث اهم ما موجود من موضوعات رمزية موجود في العتبات المقدسة كالعتبة العلوية في النجف والعتبة الحسينية والعباسية في كربلاء والعتبة الرضوية في مشهد كعينات بحث مختصرة كما ذكرها الباحث في حدود البحث.

1. **العتبة العلوية:**من اهم العناصر الرمزية التي تتضمنها العتبة العلوية هو (الإكليل الذهبي) الموجود اعلى القبة الشريف لضريح أمير المؤمنين علي عليه السلام. والاكليل الذهبي هذا: هو اكليل شعاعي ذهبي يبلغ ارتفاعه (4.73م) موجود في اعلى قبة العتبة العلوية، يتكون من طرة دائرية يمثل قرص الشمس يبرز منه (14) شعاعا وهذه الاشعة ترمز الى المعصومين الأربعة عشر عليهم السلام. يوجد في وسط الدائرة قلب مؤلف من جزئيين مثبت حول محور له القابلية على الحركة والدوران بفعل الهوى ويرمز هذا الجزء من الاكليل بان الامام علي عليه السلام من الامامة محل القطب من الرحى، يعلوا الطرة كفاً مكتوب علية الآية القرآنية (إِنَّ الَّذِينَ يُبَايِعُونَكَ إِنَّمَا يُبَايِعُونَ اللَّهَ يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ فَمَن نَّكَثَ فَإِنَّمَا يَنكُثُ عَلَى نَفْسِهِ وَمَنْ أَوْفَى بِمَا عَاهَدَ عَلَيْهُ اللَّهَ فَسَيُؤْتِيهِ أَجْراً عَظِيماً)(Surat al-Fath, verse 10). وترمز الكف أيضاً الى الخمس أصحاب الكساء عليهم السلام والى بيعة امير المؤمنين في عيد الغدير، ينظر الشكل رقم (1، 2)

شكل رقم (1-2). العتبة العلوية. تصوير الباحث

2. **العتبة الحسينية و العباسية:** يود الباحث في هذا الصدد ان يَشير الى موضوع غاية بالرمزية موجودة داخل العتبات المقدسة في كربلاء أي في العتبتين الحسينية والعباسية، وهذا الموضوع هو موضوع الراية المرفوعة على قبة العتبتين الحسينية والعباسية لمل له من رمزية وتاريخ ومورث مأخوذ من الادب العربي. اذ يلاحظ الجميع ان راية الامام الحسين واخي العباس عليهما السلام في جميع اشهر السنة الهجرية تكون ذات قيم لونية حمراء و الباحث يعلم وجميع أهل الاختصاص ما يحمله اللون الأحمر من رمزية ودلالات

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تتمثل بالثورة والدماء والتصدي للباطل والوقوف بوجه الظالمين ينظر الشكل رقم (3)، بينما في شهر محرم وشهر صفر تبدل الراية الحمراء المرفوعة على قبة الامامين الحسين والعباس عليهما السلام وتكون ذات قيم لونية سوداء تمثل الحزن والاسى لما أصاب الحسن وال بيته وأصحابه في يوم العاشر من المحرم سنة 61 هجرية ينظر الشكل رقم (4).

شكل رقم (3-4).العتبة الحسينية. صور مأخوذة من العتبة الحسينية

وهنا يمكن للمتلقي التساؤل حول هذا الموضوع وما هو السبب او الدافع للقيام في تبديل الراية كل سنة من شهر محرم الى اللون الأسود وفي شهر ربيع الأول تبدل باللون الأحمر على مدار 10 اشهر. و الجواب على ذلك يأخذ منحى أخر ينطلق من الموروث العربي وما توارثه العرب من ادبيات في صدد هذا الموضوع، حين يقتل شخص ولم يؤخذ بثأره توضع في باب بيته رأيه ذات لون أحمر وهذا يدل على عدم الاخذ بثأر المقتول. فدلالات الراية الحمراء المرفوعة على قبة الامام الحسين عليه السلام تدل على أن الامام الحسين واهل بيته واصحابه الذين قتلوا في يوم العاشر من المحرم في كربلاء لم يؤخذ بثأرهم الى هذه اللحظة الذي يكتب فيها الباحث بحثه، فالأنسب ابقاء الراية الحمراء على القبة المطهرة حتى يأتي اليوم الذي يؤخذ بثأرهِ على يدى صاحب الثأر عجل الله تعالى فرجه الشريف.

3. **العتبة الرضوية:** تعد النقارة من اهم العناصر الرمزية الموجودة في العتبة الرضوية ولهذه النقارة كثير من الدلالات التي افادني بها الدكتور محمد فدوي اذ قال الأستاذ بعد توجه الباحث له بالسؤال ما معنا النقارة وما هي رمزيتها؟ فاجابني: ان النقارة هي من الشواهد المعمارية المهمه و البارزة في العتبة الرضوية ينظر الشكل رقم (5).

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

شكل رقم (5). العتبة الرضوية . صور مأخوذة من العتبة الرضوية

تتميز النقارة بجانبين مهمين الأول هو الجانب الجمالي كونها تعد من العناصر المعمارية الجميلة والبارزة في تصميم عمارة العتبة الرضوية. اما الجانب المهم الثاني هو جانب وظيفي يتميز بانه ذو لمسة تاريخية تمتد جذوره الى حكم الدولة العباسية، اذ يتسلق النقارة مجموعة من الأشخاص الى اعلى مكان في النقارة ويبدئون بالعزف و النقر على الطبول. يقال في زمن المأمون العباسي كانت النقارة تستخدم للدلالة على الوقت او للتنبيه، اذ كانت تستخدم بشكل يومي لأعلام العملين والموظفين والحراس في قصر الحاكم بساعة تبديل او بدء او انتهاء العمل داخل القصر، وتستخدم النقارة أيضا في الاعلام عن أيام الأعياد والمناسبات الخاصة و العامة و الافراح و التعازي، والجدير بالذكر ان لكل مناسبة معزوفتها الخاصة بها كان يكون عيداً او فرحاً او حزناً . وهنا قد يتساءل سال لما تستخدم النقارة في العتبة الرضوية و بالدقة قرب ضريح ومرقد الامام الرضا عليه السلام ؟

والجواب على ذلك : هو لأثارة اسماع الناس بان الامام الثامن من ال محمد صلوات الله عليهم اجمعين، اصبح ولي العهد بمعنى أخرى انه توج ملك على الدولة الإسلامية، لذا نجد المسؤولون في العتبة الرضوية حريصون جدا على أداء هذا الطقس الشعائري والرمزي الذي يرمز على ان الامام علي بن موسى الرضا اصبح له ولاية العهد وهو منصب حكومي .

نتائج البحث :

1. الرمز في الفن له معانٍ ومضامين مستترة في شكل رمزي مجرد يكون الرمز وسيلة لإيصال ما يبتغيه الفنان من أفكار ومشاعر واحاسيس. فالفن عبارة عن مجموعة من الرموز لصور لأفكار واحاسيس. بوصف الفن رمزاً، والعمل الفني بوصفه صورة رمزية. و لا تعد الرموز مجردة من الدلالات او العلامات التي تشير إلى بعض المعاني أو الافكار، بل هي شبكة معقدة من الاشكال أو الصور التي تعبر عن مشاعر الإنسان و أهوائه و انفعالاته ومعتقداته .
2. الاهتمام بدراسة الرمزيات في الفكر والفن، جعلت من الرمز غرضاً وليس اتجاها فنيا مستقلا بذاته، كون الرمز والرمزية هو طريق للوصول إلى معانى الأشياء، اذا اعتمد العقل كأداة لتصوير ذات الرمز وفهمه،

من خلال عدم انفصال الرموز عن الواقع الاجتماعي والفكري في الفن،ووظفت الفنون الاسلامية عديد الرموز ذات الصلة بتقاليد وعادات مجتمعاتها ونجحت في تكثيف الرسالة الاتصالية بينها وبين المتلقين

3. تعدد المفاهيم يؤدي إلى تعدد الفنون، من ثم نجد الرمز يعني ما يوحي به وليس ما هو عليه، واحياناً أُخَر يستعمل الرمز عوضاً عن شيء آخر ينوب عنه ويقوم مقامه، وهذا ما اعتمدته المدرسة الرمزية التي عملت على تحويل الفن إلى إشارات ورموز دالة تعبر عن افكار واحاسيس الفنان الذي يعمل على إيصالها إلى الآخرين كإشارات ودلالات ورموز، كون الفن الرمزي هو الفن الذي يستعمل الاشكال والالوان والحركات لتوحي بأشياء تكون بديلاً لها بطريقة أو بأخرى، والاشياء التي تحيطها الغموض والضبابية تكون اكثر دلالة واكثر رمزية من غيرها.
4. مثل التوظيف الرمزي اسلوبا للتصور و هو اسلوب من اساليب التعبير لا يقابل المعنى ولا الحقيقة وجهاً لوجه فالرمز هو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر، و وظيفة الرمز هي ايصال المفاهيم على وفق أسلوب خاص لاستحالة ايصالها بشكل مباشر مألوف و قد يكون هو الوسيلة الوحيدة في التعبير.
5. أخذ الفنان المسلم يعمل على نقل المظاهر التوحيد على شكل فن ممزوج بالصوفية والسلوك، وبعبارة أخرى عد الفنان المسلم كل جميل في هذا الوجود فيض من خالق الوجود، عن طريق تصويره للأشياء على انها متوازنة ومضاءة و ممتلئة بالقداسة، لأن الفن يفوق مستوى الواقع، والتعبـير عن الجمال يقتضي علــوه عن الطبيعية، لان الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة.
6. ظهور الرموز الديني في العمارة الإسلامية، بشكل كبير كما في القباب او المنائر التي تعد احد اهم وسائل الاتصال الرمزي بين المتلقي و العتبات المقدسة، لأنها تجسد الصراع الواضح بين الجانب الروحي و الجانب المادي في ضوء فلسفة العمارة الاسلامية، التي رجحت فيها كفت الجانب الروحي على الجانب المادي، حتى اصبحت المادة مكاناً ثانوياً في الاعمال المعمارية الاسلامية وهذا ما عُد من العمارة الاسلامية واجهه وانعكاسا للمجتمع الإسلامي.
7. العمارة الإسلامية وليدة الفكر الإسلامي في المناطق التي وصل اليها الإسلام، وهي قائمة على أساس منظومة بنيوية من أصول واعتقادات دينية و عقلية و فلسفية منطقية تشترك معها الفنون والتقنيات و متطلبات البيئة المحيطة للوصول اليها، وهي ليست مختصره على الجانب التراثي بل هي حالة حداثية متجددة، تتعاطى مع مفاهيم الإسلام في كل زمان و مكان.
8. ان تأثير المظاهر الطبيعية واشتراطاتها الزمانية والمكانية على البنى المعمارية كان له الدور الكبير في البحث عن الحقيقة الكامنة في وسائلها الرمزية و التعبيرية في الاعمال المعمارية الموجودة داخل البلدان الاسلامية، لان تكوين الاشكال المعمارية ناتج من تجانس العلاقات البنائية في العمارة والفن وفق تقنيات و اساليب الانجاز، التي تستخدم الجانب التعبيري والذاتي والرمزي فيها في اغلب الاوقات .

References:

1. The Noble Qur'an
2. World uneverity Encycopola V.14., No 40, 1968.
3. A G. Lenmann, the symbolist Aesthcticin France, Basil Black well, Oxford. 1956
4. Abdel-Nour Jabbour, Literary Lexicon, Symbol Article, Dar Al-Alam Millions, Beirut, 1979.
5. Ahmed. Muhammad Fattouh symbol and symbolism in contemporary poetry. 2nd floor. Dar Al-Maaref. Egypt 1986.
6. Al-Bayati, Zainab Kazem, plastic artistic heritage and its reflection in contemporary Iraqi ceramics, Master Thesis, 2001.
7. Al-Hilali. Mohammed Mustafa. Al-Jafr and the secret messages of Muslims. Al-Faisal Magazine. Issue 123. May 11th. Al-Faisal Printing House 1987.
8. Al-Razi, Muhammad bin Abi Bakr Abdul Qadir. Mukhtar al-Sahha. Dar Al Risala. Kuwait. 1982.
9. Al-Zubaidi, Muhammad Murtada Al-Hassani. The bride's crown of jewels dictionary. Beirut, 1966.
10. Attia, Mohsen Mohamed El-Fan and the world of symbols. 2nd floor. Dar Al-Maaref in Egypt. 1996
11. Banu Ja`far, Qudamah, Criticism of Publication, Investigation: Taha Hussein, Egypt Press, 1939.
12. Be ready. Mahmoud, contemporary art. Triangle House for Printing and Publishing. Beirut. 1981.
13. Cering Phillip. Symbols in art - religions - life. T: Abdel-Hadi Abbas. Damascus. I 1. 1992
14. Collingwood, Robin George. Principles of art. D: Dr. Ahmed Hamdy Mahmoud. Review: Ali Adham. Egyptian Foundation for Authorship, News and Publishing. Egyptian Publishing House. Cairo. Egypt, 2001.
15. Eko, Lamberto, The Mark, Analysis of the Concept and Its History, T: Saeed Benkrad, 1st edition, Arab Cultural Center, Beirut, 2007.
16. Erey clopedia Britannica, will an Bcuton, Publisher London 1973.
17. Fischer, Ernst The Necessity of Art, Tel: Asaad Halim, Egyptian General Authority for Authorship and Publication, 1971.
18. Fraser, Sir James. The golden branch. D: Dr. Ahmed Abu Zeid. C 1. 1971 m.
19. Gadamir. Hans Geuch, the beautiful manifestation. T: Saeed Tawfik. Supreme Council of Culture. Cairo. 1997.
20. Gerard, Semiotics and Theory of Marks, T: Abdul Rahman and Ali, The New Success Press, 1st edition, 2000.
21. Gustav, Karl, and others. Man and his symbols. T: Samir Ali. Publications of the Ministry of Culture and Information. Translated books series. 1984.
22. Hassan Mohamed Hassan, The Historical Foundations of Contemporary Fine Art, Part 2, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo, B.T.
23. Hauser Arnold, Philosophy of Art History, on the authority of: Muhammad Aziz Nazmi, Creativity in Aesthetics, i 1, 1973.
24. Hegel. Symbolic art. T: George Tarablichi. I 1. Vanguard House. Beirut. 1978.

25. Talmeha. Abdel Moneim Introduction to the theory of literature. The Return House. Beirut. 2nd floor. 1979.
26. Ibn Manzur, Jamal Al-Din Muhammad bin Makram Al-Ansari, Lisan Al-Arab, Vol. 13, investigation by Amer Ahmed Haider, Dar Al-Kutub Al-Alami, Beirut, 2003.
27. Ibrahim. Zakaria. Philosophy of art in contemporary thought. Misr Printing House 1976.
28. Ismail. Izz al-Din contemporary Arabic poetry. His technical and moral issues and gems. House of Culture. Beirut. 1972.
29. Jiro Pierre, Signology (Psychology), T: Munther Ayyash, Tlass House for Arabic Studies and Publishing, Damascus, 1992.
30. Kamel, Fouad. Short Philosophical Encyclopedia. BD, B.B., 1983.
31. Lewis, Maalouf. Upholstered in language, literature and science. Catholic Press. Beirut 1960.
32. Mohamed, Kamel Mohamed, Introduction to Aesthetics and Art. I 1. Scientific Books House. Beirut. 1991.
33. Myers Bernard, Plastic Arts and How to taste it, T: Saeed Al-Mansour and Mosaad Al-Qadi, The Egyptian Renaissance Library, Cairo, 1966.
34. Owner. Zuhair Egyptian murals. An analytical study. Qatar Art Magazine. Ministry of Higher Education and Scientific Research. Baghdad. 2001.
35. Plato, The Republic, T .: Fouad Zakaria, The Arab Book House for Printing and Publishing, Cairo, 1968.
36. R. Welleke, Ahistory of modern criticism, New Haven Yea university press, 1955.
37. Radhi, Hakim, Philosophy of Art, by Susan Langer, 1st edition, Monthly Books Series, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 1986.
38. Reid, Herbert. Art and Society. T: Faris Metri Zahir. Dar Al-Qalam. Beirut. Lebanon. 1975 Reid, Herbert. Present art. T: Samir Ali. Freedom House Printing Baghdad. 1983 m.
39. Rosenthal, B. Yudin. Philosophical encyclopedia. T: Samir Karam. Vanguard House. Beirut. Lebanon. 1981
40. Susannek. Langer "philosophy in a NewKcy.
41. Tabatabaei. A brief interpretation of the scale. Prepared by Kamal Mustafa Shaker. Al Alami Publications Publications. Beirut. Lebanon.
42. The Golden. Adnan symbolic psychology. Journal of Psychology. Volume 4. Beirut. 1949.
43. The Soldier, Darwish, Symbolism in Arabic Literature, Al-Nahda Library, Egypt, 1958.
44. Tuels, Robert Al-Samaia wa Ta'wil, T: Saeed Al-Ghanmi, Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut, 1995.
45. Wahba, Mourad, and others. Philosophical glossary. New Culture House. Awlad Ahmed Press. Cairo. 1971.
46. Zaior Ali. Dream interpretations and prophecies. Dar Al-Manahel. Beirut. 2000.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/409-426

Symbolism in Architecture and Arts of the Holy Shrines

Sadiq Hashem Hassan al-Musawi[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020

Date of receipt: 12/7/2020…....Date of acceptance: 9/8/2020…....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract

The current research is interested in studying the symbol, due to its significant role in the architecture and arts in the holy shrines regardless of their architecture and artistic patterns, through which the symbolic and philosophical connotations insides the holy shrines are revealed. Due to the importance of the topic of the symbol, Almighty God remarked in the holy Quran (He said, "My Lord, make for me a sign." He Said, "Your sign is that you will not [be able to] speak to the people for three days except by gesture. And remember your Lord much and exalt [Him with praise] in the evening and the morning.") (Surat Al-Imran, verse 41). The research consists of two dimensions dealing with symbol and symbolism in its linguistic and terminological sides. Then it addresses its historical aspect as far as its evolution and the scientists' opinions are concerned. Then it addresses the topic of symbol and the symbolic school in arts in general and the Islamic arts in specific heading to the way of employing the symbol in the arts and architecture of the holy shrines, adopting the descriptive analytical approach in conducting this research, knowing that the spatial limits would be the Alawyyad, Hussaini, and Abbasi shrines in Iraq and the Radhawi shrine in Iran. As for the temporal limit, the researcher will tackle multiple periods that add to the research and its methodology a feature of scientific realism.

Keywords: symbol, symbolism, architecture, arts, holy shrines

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, Saidsadk20@gmail.come.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/427-442

المتغيرات البصرية في بنية تصميم الإعلانات الخارجية

أكرم جرجيس نعمة [1]
عبد الله جاسم غريب

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/6/6 , تاريخ قبول النشر 2020/7/12 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص البحث:

مايميز تصـــميم الاعلان التجاري تلك البنية التصـــميمية التي تبنى على وفق مفاهيم واصـــطلاحات فنية ابداعية ترتكز على علاقات الترابط الشكلي والصوري للتعبير عن دوافع الفكرة الاعلانية التي تستند في آلية عملها على متغيرات مؤثرة منها ما يرتبط بالجانب التســويقي والآخر بالجانب الدعائي وفي جانب اســاس هي المتغيرات الوظســقية والجمالية التي تمثلها مفردات المســاحة الاعلانية للفضــاءات المفتوحة كأعلانات الشــوارع، يكون بعدها الترويجي القوة الفاعلة في تداول الســلع والمنتجات، وبهذا تكون اشــكاليات مهمة يتداركها المصمم ليحقق أكثر جذب وانتباه واقبال، إذ يستمد ذلك من متغيرات الفعل التصميمي.

الاطار المنهجي:

1-مشــكلة البحث: وان الاعلان هو التعبير الابتكاري عن الافكار الجديدة الخلاقة، وان القدرة على ابتكار افكار جديدة هي المتطلب الاســاســي لنجاح الرســالة الاعلانية الفعالة هي التي تعتمد على المهارة في ابتكار الفكرة والاســلوب وطريقة المعالجة التي يمكن ان تؤدي الى تحقيق الاهداف الاتصــالية الاعلانية. ولم يعد الاعلان اليوم مجرد جهد فردي يقوم به المصمم، وانما اصبح جهداً جماعيا متكاملا لفريق من المتخصصين في مجالات الاعلان المختلفة في اطار الاســتراتيجية الابتكارية، يقوم بتحديد الاهداف الاعلانية واقتراح الافكار البيع والتصويق ودراسة الحالة ورسم الخط الاعلاني الاساسي، وتحديد الجاذبيات الاعلانية وتقرير خطوات الحملة الاعلانية والاشكال المختلفة التي ستتخذها المؤسسات الاعلانات لتصميم والترويج،

فالمصــمم المبدع هو من يمتلك خيارات مؤثرة في تاكيد المضــمون الفكري والتقني والتاثير في المتلقي، اذ ان المتغيرات التي تؤثر في اختيار نظام تصــميمي مناســب او تكوين معين تختلف تبعاً لوظيفة الاعلان التجاري ورغبات واســتجابات متلقي ومن ثم ارتباط توظيف العناصــر التصــميمية بالمتغيرات في توجيه الرســالة الاعلانية التي يهدف اليها المعلن من خلال الاخراج والابداع والمهارة الفنية في تحقيق المعنى الفني للاعلان. لذلك وجدت الباحث مســوغاً منطقيا لمشــكلة بحثه تتلخص بالتســاؤل الاتي: **ما المتغيرات المؤثرة في بنية تصميم الاعلان التجاري؟**

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد, ieakram@yahoo.com.

2-اهمية البحث: تتجلى اهمية البحث بالاتي: تسليط الضوء على المتغيرات الداخلية والخارجية وما تشكله من تاثيرات في بنية تصميم الاعلان التجاري. تحديد دور المصمم في نجاح المنتج من خلال قدرته ومهارته في التصميم والاخراج. يسهم في اغناء الجانب المعرفي والمهاري للمصمم والمتخصصين في مجال التصميم الطباعي. الوقوف عند اهم القضايا المتعلقة بالمتغيرات بجوانبه الفكرية والتقنية

3-هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى: كشف اهم المتغيرات المؤثرة في بنية تصميم الاعلان التجاري.

4-تحديد المصطلح: المتغير: هو (القابل للتغيير والتغير تبدل) ، والتغير (تغير عن حالة: أي تحول وغيره وجعله غير ما كان، وحوله وبدله وغير الدهر). وهو (ما يمكن تغيره، او ما يمكن تغييره او ما ينزع الى التغيير. والمتغير في المنطق حد غير معين يجوز ابداله بعدة حدود معينة من جهة. هي قيم مختلفة له. والتغيير هو الانتقال من حالة الى اخرى). **البنية** (منظومة من علاقات وقواعد تركيب ومبادلة تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة بحيث تعين هذه القواعد معنى كل عنصر من العناصر).

الاطار النظري:

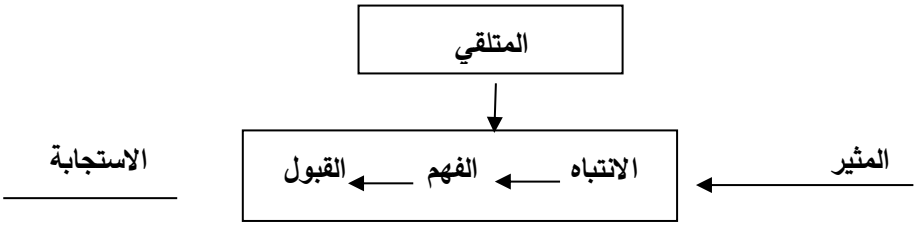
المبحث الاول: تصميم الاعلان: ان الدراسات التصميمية للاعلان التجاري تشكل رافداً حياً من روافد الثقافة، لانها تمثل الواقع وترسم ابعاد المستقبل من اجل تثبيت نوازع الانسان من مختلف ميادين الحياة التي يطرق ابوابها الاعلان التجاري، ومن خلال هذه النوازع يتم الكشف عن التصورات الذهنية سواء أكانت سلباً ام ايجاباً. فالتصميم "Design" كلمة لها مدلول واسع غير محدد لذلك فانه يعد اصل كل الفنون وتطبيق لكل الانشطة الانسانية الهادفة الى تكوين الوحدات وتنظيمها ويعد (محصلة للقدرات العقلية والفنية معاً)(**Paul.1994,p102**). فالتصميم،عمل اساسي للانسان، فنحن كلما نؤدي شيئاً لغرض معين فاننا في الواقع نصمم وهذا يعني ان معظم ما نقوم به (يتضمن قسطاً من التصميم)(**Teaque, 1990, pp. 6**) أي انها اداءات منظمة (قصدية) على وفق هدف مسبق ومحدد لتحقيق نظام وظائفي محدد من خلال عناصر بصرية مختارة ومحققة فعلها التعبيري والجمالي. والفكرة الاعلانية خطة وتنظيم العناصر الذهنية وتحويلها من واقع لا مرئي الى واقع عياني. أي ان (الفكر هو الموجه الاساس في بناء الفكرة) (**Nuri Jaafar, 1977, p. 150**). يضاف الى ذلك (حساسية القوى الفاعلة فكلما كانت تتمتع بحساسية متميزة كشفت لنا عن فكرة تتصف بالجدة والحداثة) (**Reed, 1986, p. 50**).

ومن خلال ما يحتويه تصميم الاعلان من شكل و موضوع فهو عملية بناء وتركيب التكوينات التي تؤلف من عناصر وتتفاعل وترابط مع بعضها وتتناسب حركة الاجزاء مع الحركة الكلية للتكوين الذي يظهر (قيمة الهيئة متمثلاً بالالوان والخطوط والمساحات والكتل)(**Faten Abbas al-Assadi, 1996, p. 6**) والفراغات والتكرارات. فالتنوع ما بين انظمة التصميم في الاعلان الترويجي تتباين مع نوع المطبوعات تبعاً لتحقيق البعد الوظيفي لهذا المطبوع من خلال (اجراء بعض التغييرات في توزيع العناصر او اختزالها او اضافة بعض اللمسات عليها)(**Naeem Abbas, 2004, p. 50**).

أن تصميم الاعلان يخضع لاعتبارات وبعض المؤثرات التي عن طريقها يحقق الفاعلية المطلوبة، الوظائف الاساسية التي يؤديها(**Ismail Shawky, 1999, p. 17**) وومن بين هذه المؤثرات الآتي:

1-التوحد (Identification): تستعمل هذه العملية كثيراً في الاعلان مثل اعلانات مستحضرات التجميل، إذ تبدو الفتيات في قمة الجمال مما يدعو مشاهدة الاعلان للتوحد معها واستخدام نفس السلعة وتهدف عملية التوحد الى وضع المستهلك ذاته- عقلياً وعاطفياً- (موضع الشخص او مجموعة الاشخاص الذين يمثلون الاعلان)(**Marzouk Al-Adly, 2004, p. 30**).

2- التخيل (Imagination): يعمد المصمم احياناً الى احداث شعور واسترسال بالتخيل لدى المتلقي عن طريق جعل الاعلان مثيراً لدرجة شعور المتلقي وكانه يعيش في داخل الاعلان الذي يراه سواء أكان مرئيا ام مقروءاً ومن ثم فان على المصمم ان يغير في اتجاه تفكير المتلقي ، وذلك من خلال ثلاثة متغيرات هامة، يتحدد في ضوئها مدى قابلية التغيير لاتجاه المتلقي، وهي الانتباه والفهم والقبول(**Marzouk Al-Adly, 2004, p. 32**)، ويمكن توضيح العلاقة بين هذه المتغيرات الثلاثة كمحددات لتغيير الاتجاه كما في الشكل الاتي(تصميم الباحث):



اولاً: الاهداف الوظيفية والنفسية لتصميم الاعلان التجاري:

يعد تصميم الاعلان واخراجها الركيزة الاساس في تحقق النجاح لاية حملة اعلانية باعتماد الاسس النفسية والفنية التي تؤدي الى قيام الاعلان بوظائفه المختلفة بدءاً باثارة الاهتمام وجذب الانتباه مروراً بتحقيق الرغبات وانتهاءاً باحداث الاقتناع لدى المتلقي (بالمضمون الاعلاني وتحقيق الاستجابة المطلوبة)(**Samir Mohammed, 1983, p. 13**) إذ يتوقف على مدى قابلية المصمم في ابتكار الصيغ الاعلانية المطروحة من خلال تعدد الافكار الناجعة المستحدثة وما يشتمل عليه الاعلان التجاري من ابعاد نفسية تلبي الحاجات. لان قيمة الاعلان تكمن في قوة فكرته ووضوحها ويكون (متوازنا بين قيمته الفنية والوظيفية)(**Zia Al-Azzawi, 1974, p. 11**) وبذلك يهتم المصمم في تحديد الاهداف النفسية التي يحققها من اخراج الاعلان ومنها(**Samir Mohammed, 1983, p. 14**):

1-تقديم الاعلان للمتلقي بشكل يؤدي الى جذب الانتباه اليه واثارة الاهتمام به.

2-التركيز على بعض الاجزاء المهمة في الاعلان بطريقة تسهل ابرازها للمتلقي وتؤدي الى توصيل الفكرة الرئيسية المطلوب التركيز عليها.

3-التحكم في توجيه حركة النظر للمتلقي بحيث تسير في اتجاهات معينة يتم ترتيب اجزاء الاعلان على اساسها من حيث اولويتها واهميتها.

ثانياً: العناصر التيبوغرافية والكرافيكية التصميمية في الاعلان التجاري:

يبدأ المصمم غالباً بعملية التصميم بتحديد حجم الاعلان اي المساحة الاعلانية التي ستضم العناصر المطلوب ان تكون ضمن التصميم العام ، وكلما قل عدد تلك العناصر سهلت عملية التصميم

واستطاع المصمم ان يركز على الاجزاء الاكثر اهمية في الاعلان، فقد يؤدي الاكثار من العناصر التصميمية داخل المساحة المخصصة الى ارباك العمل التصميمي وتشتيت بصر المتلقي وعدم التركيز على اي من العناصر الموظفة فيه.

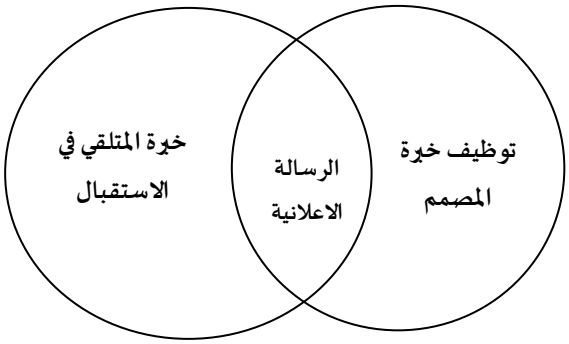
فالاعلان الترويجي بصورة عامة يتكون من مجموعة من العناصر الاعلانية المختلفة وليس بالضرورة ان يكون كل اعلان حاوياً لتلك العناصر وانما يتم اختيار ما يناسب الاعلان بحسب "وظيفة وهدف الاعلان والوسيلة الاعلانية المستخدمة"(**Samir Mohammed, 1983, p. 14**).ان قيام المصمم بترتيب العناصر على وفق نظام معين بحسب الاساليب الاساسية في جذب نظر المتلقي وابقاء نظره اطول وقت ممكن على العناصر المكونة للاعلان والتركيز عليها (وهذا يتم عن طريق حجم العنصر واستخدام المساحات اللونية والمساحات البيضاء إذ ان على المصمم ان يراعي درجة التناسب بين المساحة المخصصة للعناصر الاعلانية والمساحة البيضاء التي تتخلل هذه العناصر)(**Samir Mohammed, 1983, p. 14**) والاتجاه الذي يحرك نظر المتلقي للعنصر الاكثر اهمية في الاعلان التجاري. فأن تصميم الاعلان يخضع للعلاقات البنائية بين العناصر والاسس ضمن الوسائط التي يقودها بالضرورة الوعي التصميمي المتمثل بالفكر وكما هو معروف فان تلك العناصر هي اساس بناء العملية الابداعية في التصميم وهي وحدات اولية تعبيرية تمثل عنصر او جزء من تركيب يؤدي غرضاً اتصالياً يضم عدة معان ضمن التركيب الواحد وهذا المعنى لا ياخذ محتواه الا من خلال الانعكاس الذي يتركه عن طريق (التحامه وتشابكه او تقاطعه او تتابعه او تجمعه وانحساره)(**Ezzedine Shamout, 1993, p. 240-241**) ، كما ان موضوع الاعلان يرتبط بالمضامين التي يتضمنها البناء الفني لوحدة التصميم من عناصر وعلاقات ينتج عنها العلاقات التوافق الشكلي.

ان الاعلان التجاري يعد وسيلة وغاية اتصالية مؤثرة في المتلقي سلباً او ايجاباً، فاذا كان الاعلان ناجحا من الناحية التصميمية فان ذلك يؤدي الى وضوح الافكار التي يعمل المصمم على توصيلها الى المتلقي بالاعتماد على العناوين والنصوص الكتابية والصور والرسوم والعلامة التجارية ،

إذ يتضمن العنوان الرئيسي للاعلان الذي قد يتخذ بعض الاشكال والاساليب المختلفة من اعلان لاخر، كما قد يتضمن ايضا بعض (العناوين الفرعية المساعدة للعنوان الرئيسي)(**Samir Mohammed, 1983, p. 15**) ، ويكون العنوان الركيزة الاساس للتعريف وهو الجزء الوحيد المقروء كمفتاح للفكرة الاعلانية، وهو ايضا العنصر الذي يجعل المتلقي ينجذب الى الاعلان ويسهم في التعرف عن الموضوع المعلن عنه (وهو بذلك العنصر الوحيد الذي يؤدي دوره كاملاً)(**Safwat al-Alam, 1998, p. 162**). كما يقوم العنوان بعدة وظائف التي من اهمها (جذب الانتباه للاعلان.احداث تاثير سريع ومباشر في المتلقي.اثارة الاهتمام. استمالة المتلقي (المستهلك) لقراءة النص الاعلاني)(**Safwat al-Alam, 1998, p. 162**) ويختلف العنوان الرئيسي عن العنوان الثانوي الفرعي من خلال الاهمية في الحجم الحرف الطباعي والموقع واللون، لذا فان العنوان الفرعي يتباين تبايناً واضحاً مع العنوان الرئيسي فالعنوان الفرعي يعتبر مكمل للعنوان الرئيسي بهدف التوسع في توضيح فكرة ومضمون العنوان وحلقة الوصل بينه وبين باقي عناصر الرسالة الاعلانية من نص اعلاني وصور ورسوم وعلامة تجارية.

فالهدف الرئيس من الرسالة الاعلانية هو توصيل فكرة الاعلان باكبر قدر ممكن من البساطة والوضوح الى المتلقي، إذ تكون الرسالة بصورة مبسطة وان تعني الكلمات نفس الشيء بالنسبة للمرسل والمستقبل والمواضيع المعقدة يجب ان تكشف الى شعارات وصور مقبولة)(**Mohammed Abdul Qadir, Baghdad, 1982, p. 214**) وتعتمد صياغة الرسالة الاعلانية عادة على نوع المتلقي (المرسل اليه) من حيث (الظروف الاجتماعية والنفسية والبيئية التي تؤثر في تعرض او عدم تعرض المتلقي للرسالة الاعلانية وكذلك الاستجابة لها)(**Marzouk Al-Adly: 2004, p. 105**). وعلى المصمم مراعاة العوامل الفاعلة في تحقيق الاتصال بين المتلقي ومضمون رسالته الاعلانية وحتى يستطيع ان يوصلها باقصر الطرق للمتلقي على وفق الفقرات الاتية:

أن فهم الرسالة الاعلانية يأتي من خلال الرموز والكلمات والصور ذات المعنى المشترك بين التصميم والموضوع.(كما في الشكل الاتي من تصميم الباحث)



والعنصر الآخر المتمثل بالصور والرسوم والتخطيطات من المؤثرات المهمة المستخدمة في الاعلان إذ تؤدي دوراً اتصاليا وتساهم في نقل فكرة الاعلان الى المتلقي بصورة سريعة وفعالة ومثيرة في نفس الوقت لان (استخدام التعبيرات المرئية في الصور والرسوم لا يقل اهمية عن التعبيرات المقروءة في الكلمات في تصميم الرسالة الاعلانية) **(Safwat al-Alam, 1998, p. 245)** ، لذا فان تنسيق هذه الوحدات فيما بينها يحدث نوعا من التوازن والانسجام في تقديم فكرة الرسالة الاعلانية فالصورة تخاطب جميع فئات المجتمع الواحد الكبير والصغير والمتعلم وغير المتعلم وهي لغة عالمية يفهمها الجميع العالم كما تتميز بدورها الفعال في الاتصال كونها ذات قدرة على التذكر بالاشياء لسهولة ترسيخها بالذاكرة كونها تدرك دفعة واحدة وهذا (بعكس الكتابات التي تصل الى اشكال متوالية فضلاً عن سرعة استيعاب مضمونها بما تحمله من قيم تعبيرية واستثارات بصرية)(**Hassan Mohammed, 1974, p. 315**).وتمتاز بقدرتها على تشويق المتلقي وجذب انتباهه وتحقيق هدفها في عرض وتفسير الرسالة التي تحملها و(تشترك الصورة مع العنوان لتحقيق الوضوح والجمالية وكسر جمود المادة المكتوبة)(**فيليب غايار ، 1983، ص 168**).

فيمكن ان تنقل فكرة كاملة دون اي حاجة لاستخدام الكتابة اذا ما (توافرت فيها عناصر الفكرة)(**طلعت همام ، ب ت ، ص 14**) لابد ان تتصف الصورة بعدة مواصفات من اهمها **Samir Mohammed, 1973, p. 14**) :

1. ارتباطها بالفكرة الاعلانية مباشرةً.
2. تناسب مساحتها مع المساحة الاعلانية من خلال السيادة والتفرد.
3. توافقها مع المجتمع الموجه له الاعلان.
4. امتلاكها قيماً فنية وجمالية لتحقيق عامل الجذب.

مع الاخذ بنظر الاعتبار العنصر الاخر الذي يكون ذا أهمية في الاعلان ألا وهوالعلامة التجارية إذ تعد (من العناصر الاعلانية الاساسية في بعض الاعلانات التجارية)(**Samir Mohammed, 1973, p. 14**) وهي الرمز المستخدم للدلالة عن المنتجات لتميزها عن بعضها وتكون مسجلة قانونيا باسم الشخص او الشركة الخاصة بها وتعرف باسم (علامة مسجلة).

المبحث الثاني

اولاً: النظام في التصميم: ترتكز عمليات البناء التصميمية على مجموعة من المرتكزات تكون بمثابة القاعدة التي تتاسس عليها انساق ذلك البناء بشكل يجعل من الوحدة المرئية هدفاً يعتمده المصمم ويطمع لتحقيقه وفق عمليات تخضع لنظام يتشكل بفعل تنظيم ديناميكي لعناصر تكون في مجملها بنية تعد " كترجمة لمجموعة من العلاقات والتنظيم بين عناصرها المختلفة"(**صلاح فضل ، 1987، ص 177**).

فالنظام كما يشير ارنهايم (Arnhiem) "عملية منهجية لتنظيم الكل بفعل ترتيب عناصره"(**Arnhiem , 1977 , p. 62**) الى ما يحقق معنى بشكل منظم ومنسق فهو بذلك يعمل على تنظيم تلك الاجزاء في كل موحد ضمن مجموعة من العلاقات التنظيمية الاظهار الهدف الوظيفي والجمالي اذ ان الاعمال الابداعية التصميمية متنوعة يتاتي النظام ليجعل العناصر وفقاً (للترتيب المحكم لاجزاء منجز التصميم في حدود سياقاته الزمانية والمكانية)(**Saeed Tawfiq, 1992, p. 124**) ، إذ تميل العناصر التي تنتظم في نسق معين الى "جذب الانتباه اكثر من العناصر الاخرى التي تبدو غير منتظمة او مرتبة"(**Khalil Al Wasiti, 2001, p. 9**)

عموماً فالنظام الذي يتصف بالرتابة او السكون لا يتوافق مع مبدأ اثارة الانتباه لذا فان من المهم استخدام التنوع من خلال التدرج الشكلي او اللوني وتفعيل عنصر الاتجاه لاحداث تلك الاثارة من خلال نظام اسلوبي وتنظيم توليفي. تتباين الانظمة التصميمية من خلال البساطة والتعقيد تساهم في تحقيق اخراج منجز تصميمي بفعل جدلية التبادلية والمغايرة فيما بين عناصر التاسيس فكلما كانت "منظومة العلاقات متوازنة على وفق اسس ومرتكزات النظام التصميمي كانت اهميتها وموقعها في جذب انتباه المتلقي"(**Hikmat Al-Azzawi, 2004, p. 19**).

تاسيساً على ذلك فان العمليات التصميمية بما تحتويه من انظمة وعناصر حاضرة انما هي عملية تنظيم يقوم بها المصمم و المتمثلة بالمتغير الوظيفي والاثارة والانتماء والهوية

ثانياً:اساليب تصميم الاعلان التجاري: هنالك العديد من اساليب تصميم الاعلان في ضوء المتغيرات التي تطرا على الاعلان وتختلف وفقاً للعديد من العوامل، إن تتعدد الاساليب طالما لا تتقيد بقواعد صارمة سوى انها تسعى لتحقيق الغرض الوظيفي الذي يتحدد بحسب طبيعة موضوع الاعلان ان هذه العوامل تتطلب ان يتميز الاعلان بمواصفات خاصة تجعل يمزج بين الخيال والواقع وتوظيف الاساليب الفنية

بحسب نوع الهدف الوظيفي على أن لا يتعارض مع (الاساليب التكنولوجية للطباعية التي تستخدم في نقل فكرة ومضمون الاعلان) (**Samir Mohammed, 1973, p. 15**).وهنا يتم اختيار الاسلوب المناسب في التعبير عن فكرة من خلال العناصر المجسدة لها التي ترتبط بنظام يعزز من فاعليتها وقوة تاثيرها في عملية التلقي، ان مقومات اي اعلان ناجح تكمن في الاسلوب المستخدم في تنفيذه إذ يبقى في مخيلة القاري ولا ينساه بسهولة

وباختلاف المجتمعات تختلف تصاميم الاعلان وفقاً لاساليب وتوجهات الافراد، فهناك الاسلوب الذي يركز على الصورة الاعلانية بشكل رئيس وفيه تحتل الصورة المساحة الكاملة المخصصة للاعلان مع الاهتمام بمساحة للنص الكتابي الذي لا يزيد في الغالب على جملة واحدة وقد تكتب فوق الصورة ويوضح ذلك اعلان، اما الاسلوب الذي يركز على النص الاعلاني فهو الاسلوب الذي يحتل فيه الجزء المكتوب المرتبة الاولى او الحجم الاكبر من خلال (الاولوية والاهمية لتوصيل الرسالة الاعلانية المطبوعة) (**Safwat al-Alam, 1998, p. 154**) ، توصيل الفكرة الاعلانية بواسطة الصور الفوتوغرفية والرسوم يكون الاهتمام بهذا النوع من الاساليب الاعلانية باحداث درجات كبيرة من السهولة في قراءة النص الكتابي عن طريق (الاختيار الدقيق للحروفوانواعها والاحجام المستخدمة وتصميم المادة المكتوبة بطريقة جذابة) (**Samir Mohammed, 1973, p. 15**) اما اسلوب الصور الفنية المتتابعة (Multipanel Layout) فيعتمد على تتابع مجموعة من الصور او الرسوم في (وحدات متساوية – افقيا او عمودياً) وهنالك اسلوب الرسم الكاريكاتوري (Cartoon Layout) تستخدم الكثير من الجرائد والمجلات هذا الاسلوب ويتميز هذا النوع من الاعلانات (بقدرته على جذب الانتباه واثارة الاهتمام ومناسبته لبعض الافكار الاعلانية) (**Safwat al-Alam, 1998, p. 155**) ، اما اسلوب السيرك (Circus Layout) فهو الاسلوب الذي يجمع بين عدة اساليب اخراجية لاعلان واحد نظراً لوجود عناصر ومكونات اعلانية كثيرة هي الحالة الى تنسيق كل مجموعة من العناصر الاعلانية في "وحدة قائمة بذاتها ثم يقوم بتنسيق هذه الوحدات مرة اخرى داخل التصميم الكلي للاعلان"(**Samir Mohammed, 1973, p. 15**). وفيه يراعي المصمم اهمية الدور الذي يلعبه التنوع في استخدام اكثر من اسلوب في تصميم اعلان واحد من خلال حجم كل وحدة من الوحدات الاعلانية وتناسبها مع احجام الوحدات الاخرى وانسجام الالوان المستخدمة في مثل هكذا اسلوب. فضلا عما يتضمنه الاعلان من اسلوب معين راى المصمم او المعلن ان يحتوي اعلانه على نوع جديد من اساليب الاثارة والتشويق.

ان الحديث عن الاساليب الاخراجية لتصميم الاعلان التجاري يعتمد ايضا على مستجدات الفعل التقني الاظهاري الحديث وما وفرته له من امكانية تنفيذية هائلة فلقد احاطت التقنية الحديثة بالمصمم من كل جانب مما سهل عليه امكانية التفكير بمستلزمات الاظهار و غيرها من العمليات التنفيذية اذ يكفي ان يكون (المصمم قادراً على التعامل مع الحاسوب ومتمكنا من استخدامه ليحقق بخيارات متنوعة الكثير)(**Nassif Jassim, p. 143**.) من التصاميم الاعلانية الناجحة التي (تشتمل على الابتكار العلمي والتقني والفني (الجمالي) ويقع بين النشاط الذي يبتكر ويحقق قيمة مادية وهو ثمرة التطور التقني)(**Mohammed Abdul Latif, 1989, p. 114**).

المبحث الثالث: تأثير المتغيرات على بنية التصميم: يرتبط التغير بنوع البنية الشكلية بانها "طريقة البناء، التركيب والتنظيم"(**I'm Perspective, B.T., p. 101**) على انها نظام وسياق عمل لذا فهي نموذج غير مرئي، ولتقريب المعنى اشار البنيون الى انه كيفية التازر والتشابك لتكوين الشيء أي انه مؤلف من وحدات او عناصر كما يمكن النظر اليه على انه (شكل او بنى او تراكيب سابقة على العناصر التي تتالف منها)(**Daehler, 1985, p. 75**) .

ان البنية هي نشاط ذهني يهدف الى ادراج الاشياء في نظم مفهومة واضحة التركيب لوظائف محكومة في علاقاتها وهي (كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداها)(**WILLIAM ,1971, p. 210**). إذ تمتاز البنية بخاصية مهمة بانها نظام يتمثل في العناصر البنيوية وعليه فالشكل بنية يمتلك نظامه الخاص وهذا (النظام يستمد وجوده من البنية التي تتمظهر من خلال النظام (**Salah Fadl, p. 185-186**).

تاسيساً على ذلك فالشكل وحسب مصطلح البنية هو: بناء وتركيب المرئيات ضمن نظم وسياقات دالة على معنى بحيث ندرك الشكل من خلال عناصره الدالة المحسوسة وقد ندركه نتيجة هذا التركيب الجديد الذي ستثار عندها حساسيتنا لتفسير هذا التركيب المرئي.

فالبنية التصميمية هي هيئة وابداع لاشكال ، وان الشكل هو بناء متكون من علاقات مترابطة وخاضعة للتطور ويتم بواسطتها تكوين (الاشكال وترتيب عناصر العمل من اجل ابراز قيمته الحسية وقدرته التعبيرية)(**Radhi Hakim, 1986, p. 15**).

ان العلاقة ما بين الاجزاء البنائية والوظائف التي تؤديها هي علاقة جدلية لان بنية الشكل قد تحققت من خلال تفاعل اجزائها مؤسسة بمجموعها اثراً فاعلاً وكاشفاً عن حضوره لما يحمله من دلالات، وبهذا تكون البنية معنى الكل المؤلف من الوحدات المتآلفة التي تكونت على وفق سياقها وفاعليتها، وكل عنصر من عناصر بنية الشكل يؤدي وظيفة محددة تبعاً (لاهمية الوظائف التي يؤديها كل عنصر في النسق الكلي). ينتج بالضرورة اشتراطات في اجتماعها تمنح العناصر معنى جديد لا تتمتع فيه وهي خارج هذا البناء فاذا تغير جزء تغير الكل بالضرورة (لان تغير العنصر يؤدي الى تغير في وظيفة الشكل بسبب اكتسابه معنى اخر مغاير)(**Edith, 1985, p. 113**).

ان بناء الشكل الاعلاني يتم بقصدية لكي يؤدي الى نسق مثير سيكولوجياً وجمالياً فضلاً الى الديناميكية والعلائقية التي يتمظهر بها لتجعل المتلقي سريع التعاطف ومستمتعاً ببنائها بوصفه بنية متكاملة لوظيفة الرسالة.

ان مفهوم المتغير في التصميم يستمد اهميته في ضوء متغيرين اساسيين هما(**Khalil Al-Wasiti, 1999, p. 22**): المتغير الواقعي للاتجاه والمتغير التصميمي للاتجاه. **مع الاخذ بنظر الاعتبار المتغير الشكلي واللوني والحجمي والملمسي والاتجاهي والقيمي، فضلاً عن المتغير الفكري والثقافي في تناول الموضوعات بالاعتماد على بنى التحول الشكلي الذي يستند مقوماته من عرف اجتماعي واخلاقي وانظمة وعادات وفلكلور.**

فمن الناحية الواقعية فانه يرتبط بموضوع الحركة كما ذكرنا فليس هناك اتجاه من دون حركة او بالاحرى لا توجد حركة من دون اتجاه. لان الاتجاه على وفق هذه الرؤية هو محصلة تحولات مستمرة متدرجة ولكنها متصلة.

اما من ناحية المتغير التصميمي فان المصمم غالباً ما يوظف مفرداته التصميمية لصالح موضوعة الاتجاه بهدف التركيز على جزء معين في البناء التصميمي العام، وهذا التوظيف الدال يقصد منه توجيه التركيز البصري للمتلقي نحو ذلك الجزء، لمحاولة الاقتناع (conviction) إذ تتباين الخصائص المميزة للاعلان في كونه وسيلة اتصال تستخدم بواسطة عدد من الشركات والاشخاص لتحقيق الربح الاقتصادي وتستهدف شريحة معينة من المستقبلين ومحاولة اقناعهم بشراء السلعة او طلب الخدمة المعلن عنها)(**Safwat al-Alam, 1998, p. 89**) ، فان القائم بالاتصال يهدف الى اقناع المستهلك بالرسالة التي يحملها الاعلان بالاستناد إلى متغيرات السوق والحاجة والعرض والطلب، وخاصة عند الاعلان عن سلعة جديدة فالمستهلك يحتاج إلى أكبر قدر ممكن من المعلومات حتى يقتنع باقتناء السلعة التي تلبي احتياجاته. وتؤثر عملية الاتصال الاعلاني من خلال الاقناع في تغير الاتجاهات نحو السلع والخدمات لفترة مؤقتة او في تدعيم الاتجاهات الموجودة من قبل. كما يسهم الاتصال الاعلاني باستجابة المستقبل لشراء السلع المعلن عنها (ولو على سبيل التجربة) وذلك بترسيخ اجواء تشويقية ايجابية بتقديم صور مميزة عن السلع والخدمات الاخرى المنافسة لها، إذ ان لوسائل الاتصال القدرة على تدريب سلوك وتفكير المتلقي على اتخاذ القرار الشرائي الذي يهدف اليه الاعلان بصورة عامة.

اجراءات البحث:

منهج البحث: أتبع المنهج الوصفي لغرض التحليل كونها تتناسب مع طبيعة البحث الحالي وأهدافه.

مجتمع البحث وعينته: يتكون مجتمع البحث الحالي تصاميم الإعلانات الخارجية لمدينة بغداد، (شارع الربيعي وشارع 14 رمضان) والمكون من (10) إعلانات تجارية. تم اختيار عينة بالطريقة القصدية (3 نماذج) وذلك لملائمتها مع اجراءات البحث. وحسب المبررات الآتية (أ-النماذج ذات الأشكال الصورية والكتابية غير منتظمة ومختلة الوضوح. ب_النماذج ذات التقنية الحديثة كمعالجة شكلية وصورية).

التحليل:

إنموذج (1)-اعلان تجاري ترويجي

-منتج عدسات العين(عدسات الذهب)

-القياس 3م x 3م

-لشركة بروميديا للإعلانات

-تصوير الباحث

-شارع 14 رمضان

1- **تصميم وتنفيذ الإعلان:** تم بناء فكرة التصميم المباشر بالاعتماد على صورة المنتج المتمثلة بمجموعة العناصر الصورية (علب العدسات) و(الفتاة)، جاءت تلك العناصر بتمثل وحدات البناء في فضاء التصميم الإعلاني مستندة في عملية تراكب للأشكال بعضها فوق بعض، كإيحاء بكتلة ذات حجم كبير مع الاهتمام في النص لعبارة (DAHAB) تعد كثقل بصري في الجزء الاعلى من المساحة الإعلانية كذلك فان الإعلان يتصف بقوة اللون (الأحمر) كمساحة لكتلة الشكل المجسم ومن خلال استخدام الأشكال والصورة المباشرة في التصميم .

2- **مبادئ التنظيم الإعلان:** تأسيس المبادئ من خلال تعدد الأشكال وتنوعها في فضاء التصميم الإعلاني إذ بنيت الأشكال بتوازن عمودي وافقي في الجزء الأيمن للإعلان وفي جانبه الاوسط التوازن بسبب الكتلة لشكل المنتج طولا وفية قطعتين من علب المنتج والقطعتين الأخر ينمأ خوذتين الجانب الأفقي في الوسط هذا الوصف من الجزء الأيسر كحاله في ملئ المساحات توزعت الأشكال الكتابية في الجزء الأيمن في اعلى وأسفل الإعلان العنوانات بالعربي والانكليزي وكأنها تشير إلى توازن أفقي مع وجود صورة الفتاة في الجزاء الأيمن من الإعلان بشكل عمودي مستقر بين الأحمر ولون وجه الفتاة فيما اخفق التناسب اللوني كمحاولة لإظهار الأشكال لتأكيد على العناصر المعلن عنها, وبسبب تدرج الوني أعطى عدم وضوح الأشكال رغم تعددها في الفضاء الإعلاني فقد اضعف من تبادل الوحدة العضوية للأشكال التصميمية الكتابية ويعطي ذلك الإشكال بعدا تعقيديا من ناحية استخدام الوني التدرجي مما تسبب إشكالا في عملية التلقي ينتج عنها تشتت بصري في الحيز الإعلاني مما شغله ذلك اللون بعدم القدرة على سرعة التلقي .

3- **تقنيات الإخراج الإعلاني:**إن الإشارة إلى وجود إشكال وعناصر متعددة أسهم في محاولة تقنية المعالجة التجسيم والوصول إلى كتلة ضخمة للسيادة الشكلية , كذلك من خلال تراكب الإشكال فوق بعضها لتوحي للمتلقي بتوزيعها في فضاء التصميم يكون ثلاثي الأبعاد يظهر ذلك بوضوح من خلال وضعه للأشكال بعضها مع البعض والنص الكتابي (للعنوان) الذي شغل مساحة كبيرة لفضاء الاعلان.

إنموذج (2)-إعلان تجاري ترويجي
-منتج لحوم (برغر لانش)
-القياس 2م3x م
-لشركة زاموا للإعلانات
-شارع الربيعي

1-تصميم وتنفيذ الإعلان: صممت عناصر التكوين الشكلي على الاهتمام في صورة المنتج المتمثلة بمجموعة العناصر الصورية (اللحم) و (السندويش) وعبوة مشروب غازي وكأس جاءت تلك العناصر بتمثل وحدات البناء في فضاء التصميم الإعلاني مستندة في عملية تراكب للأشكال بعضها فوق بعض كإيحاء بكتلة ذات حجم كبيرمع الاهتمام في النص لعبارة (برغرلانشburger launch) وقد اختفى حرف إللام(L) من الكلمة يسبب تراكيب الإشكال وتوزيعها مسبب إعاقة بصرية لكثافة العناصر وتعددها كثقل بصري في المساحة الإعلانية كذلك فان الإعلان يتصف بنوع الإعلان التذكيري لمنتج غذائي كوجبة عائلية تمثلت عناصره في الكلمات (وجبتنا العائلية) مع ذكر القيمة الرقمية للسعر (22,000) دينار.

2-مبادئ التنظيم الإعلاني: تعددت الاشكال تبعا للتوزيع الفضائي للمساحات الاعلانية في بنية الاشكال بتوازن عمودي في الجزء الأيمن للإعلان وفي جانبه الاوسط لشكل الصندوق وفية ستة قطع من البرغر وفي وسطها أصابع البطاطا وكماله في ملئ المساحات توزعت الأشكال الكتابية المجسمة للعنوانات بالعربي والانكليزي مع تعدد العنوانات في الجزء الأيمن من الإعلان فقد أخفق التناسب الشكلي بسبب تعدد الأشكال وزحمتها مما يعطي إيحاء بالفوضى مختلفة ينتج عنها تشتت بصري في أكثر من حيز شغلته تلك الأشكال.

3-تقنيات الإخراج الإعلاني: إن الإشارة إلى وجود إشكال وعناصر أسهمت في تحول الأشكال ثنائية الإبعاد إلى ثلاثية الأبعاد محاولة تقنية المعالجة التجسيم والوصول إلى كتلة ضخمة للسيادة الشكلية ويظهر ذلك بالوضوح والمقرؤية في النص الكتابي للعنوان الذي شغل مساحة كبيرة تعادل نصف المساحة الإعلانية لفضاء المصمم وقد اخفق في التصميم من خلال تزاحم الاشكال النصية في الاعلان.

-إنموذج (3) إعلان تجاري أرشادي ترويجي

-للتجميل وزراعة الشعر(بيوتي هير)

-القياس 4مx3م

-لشركة زاموا للإعلانات

- شارع الربيعي

1-تصميم وتنفيذ الإعلان:اعتمد في بناء فكرة التصميم المباشر على صياغة تمثيل الصوري لمجموعة العناصر الصورية (الشخص) و(الوكو) هاشتاك في وسط الإعلان , جاءت تلك العناصر بتمثل وحدات البناء في فضاء التصميم الإعلاني مستندة في عملية تراكب للأشكال بعضها جنب البعض , وجودها بكتلة ذات حجم كبير , في المساحة الاعلانية مع الاهتمام في النص لعبارة (# شكلك غير مع بيوتي هير) ظهرت في وسط التصميم وقد وضع المصمم صورة الدكتور في جهة اليمين من الاعلان كوسيلة إقناع أكثر واطمئنان بحجم كبير مما يسبب تراكيب الإشكال , وتوزيعها باعتباره تشتيت بصري كثقل في جميع المساحة الإعلانية كذلك فان الإعلان يتصف بنوع الإعلان إرشادي تجاري لتجميل وزراعة الشعر تمثلت عناصره في الكلمات (# شكلك غير مع بيوتي هير) ومن خلال استخدام الأشكال والصورة المباشرة في التصميم فان خصائص الإعلان تبرز من خلال قوة والاثارة في مساحة.

2-مبادئ التنظيم الإعلان: اعتماد قدرة الاشكال وتنوعها ضمن فضاء التصميم الاعلاني واتخاذ بنية الاشكال وفقاً للتوازن العمودي بسبب كتلة صورة الشخص الموجود على جهة يمين تعتبر وسيلة الأكثر إقناعا وفي اعلى جهة اليسار وجود لوغو للشركة والأشكال الكتابية كمحاولة في ملئ المساحات توزعت الأشكال الكتابية للعنوانات بالعربي في وسط الإعلان ، لقد اخفق المصمم بالتناسب الشكلي الكتابي بسبب زحمتها من تعدد العنوانات مع وجود التضاد الواضح بين الأحمر والأزرق والأبيض في الأرضية كمحاولة لإظهار الأشكال والتركيز كنقطة جذب.

3-تقنيات الإخراج الإعلاني:إن اعتماد التقنية الاعلانية كمخرج نهائي للمنجز الاكرافيكي يقع تحت التعامل مع تعدد الاشكال ثنائية وثلاثية الابعاد التي تمتاز بقدرة على سحب البصر وجذب المتلقي ومحاولة تقنية المعالجة التجسيم والوصول إلى كتلة ضخمة للسيادة الشكلية , كذلك من خلال تضخيم الإشكال والعنوان لتوحي للمتلقي بأنها لها خصوصية ويظهر ذلك بوضوح في النص الكتابي للعنوان باللون الأحمر والأبيض الذي شغل حيزاً يعادل ربع المساحة الإعلانية.

(النتائج –الاستنتاجات – التوصيات)

أولاً: نتائج ومناقشتها:

1- ظهرت فكرة تصميم الاعلانات الخارجية بشكل مباشر مما ادى الى خلق الاثارة والقدرة في اظهار المنتج بشكل يتناسب مع اهميته كما في جميع النماذج .

2- الجانب النوعي للإعلانات في جميع نماذج العينة بين ما هو تنافسي وتذكيري لترويج المنتجات، للوصول إلى أدق التفاصيل ، مما سبب كثافة الاشكال الذي يعود سلباً على التلقي مع التأكيدعلى المبادئ الاساسية في توزيع العناصر وفقاً للتوازن الافقي والمائل، والغرض منها استقرار الاشكال لايصال الرسالة الاعلانية بتوازن بصري توافقي.

3- اغفال التبادل القياسي للشكل واللون بين النسبة والتناسب مما ادى الى الاعاقة البصرية من خلال التكثيف الشكلي الواضح ، الأمر الذي ادى الى اضعاف القراءة والتلقي على حد سواء بسبب التداخل اللوني والشكلي مع ارضية التصميم .

4- جاءت الوحدة العضوية مفتقرة الى تنظيم العناصر بشكل متجانس مع اهداف التصميم ، الامر الذي جعل منه تصميما مربكاً حيث غابت مقومات التصميم المؤدي الى غرضه المنشود كما في الإنموذج (2) .

ثانياً: الاستنتاجات:

1- تعد الفكرة المباشرة صياغة دقيقة للتعبير عن مضمون الإعلان وفيه يكون الموضوع دقيق ومتصل، وسهل القراءة , تبنى علية مفردات التصميم الاعلاني.

2- الاهتمام في تقنيات الإخراج الطباعي، تمثل عاملاً اساسياً لفهم عملية الاخراج الشكلي، مع الأخذ بنظر الاعتبار المسافات القياسية بين الاعلان والمتلقي، بأفضل صورة يمكن مشاهدتها من أبعاد وزوايا متعددة. مع التركيز على مبدأ السيادة لمفردة الموضوع الاعلاني واظهارها في تقنية الاخراج بما يحقق درجة من التركيز والاستيعاب لدى المتلقي.

ثالثاً: التوصيات: وفقاً لما جاء في نتائج البحث والاستنتاجات يوصي الباحث بالاتي:

1- الاهتمام في بناء الفكرة المباشرة للإعلانات الكبيرة المتمثلة بإعلانات الطرق، لما تحققه من وضوح عالي ودقة في التعبير. والاهتمام بالتباين العالي لدرجات القيم اللونية لأهميتها في إظهار الشكل بوضوح مميز وتفاصيل أكثر دقة.

2- اعتماد التوزيع الشبكي في بناء وتوزيع العناصر والمفردات الشكلية، كتقسيم ذات توازن منتظم يحقق استقرار بصري عند التلقي. ومعالجة التبادل الشكلي بين الشكل والارضية، لمنح الاشكال قوة في السيادة والهيمنة، كفرقة توافقية تنسجم مع حركة المتلقي.

References:

1- Abu Talib M. S., *Research Curriculum Science*, Baghdad: (Ministry of Higher Education and Scientific Research-University of Baghdad-Faculty of Fine Arts), 1990.
2- Edith, K.: *The Era of Structuralism*, Ter Jaber Asfour, Arab Horizons, Baghdad, 1985.
3- Ezzedine S.: *The Language of Fine Art* - Visual Signs Science, I1, Jordan Girls University, Jordan, 1993.
4- Faten Abbas al-Assadi: *The relationship of color to the interior design of hospitals with heart disease in Baghdad*, unpublished master's thesis, Faculty of Fine Arts, University of Baghdad, p. 6.
5- Hassan M. K.: *Marketing Principles*, Ain Shams University, Cairo, 1974.
6- Herbert, R.: Meaning of Art, T- Sami Wood, Public Cultural Affairs House, Baghdad, 1986.
7- Hikmat Rasheed Azzawi: Attraction in the structure of magazine covers designs, Doctoral Thesis, Philosophy of Typography, Faculty of Fine Arts, University of Baghdad, 2004.
8- Ibn Mansoor: Tongue of the Arabs, Dar San al-Arab, Beirut, B.T.
9- Ismail Shawky: Art and Design. Helwan University. Faculty of Technical Education. Al-Omran Press. Cairo. 1999.
10- Jerome Stolentz: Artistic Criticism - Philosophical Aesthetic Study, I2, translated by Fouad Zakaria, Egyptian General Book Commission, 1981.
11- Khalil Ibrahim Al Wasiti: The Philosophy of Print Design and The Language of Visual Communication, Academic Magazine, Issue 7, 1999.
12- Khalil Ibrahim Al-Wasiti: The Theory of The Castile and Its Applications in Design, Academic Magazine, Issue 31, Volume 9, Year 9, 2001 9.
13- Marzouk Abdul Hakam Al-Adly: Press Releases, Study on Uses and Satisfactions, I1, Al-Fajr Publishing and Distribution House, Cairo, 2004.
14- Mohamed AbdelLatif Mutalib: Between Science and Art, Al-Pencil magazine, Issue 7, 1989, p. 114.
15- Mohammed Abdul Qadir Ahmed: The Role of Media in Development, Ministry of Culture and Information Publications, Al-Rasheed Publishing House, Freedom House, Baghdad, 1982.
16- Naeem Abbas: The design system and its relation to the synthesis and interconnection of computer programs in Iraqi publications, Doctoral Thesis, Faculty of Fine Arts, University of Baghdad, Baghdad, 2004.

17- Nassif Jassim Mohammed, introduction to advertising design, .
18- Nouri Jaafar: Thought of nature and development, Editorial Library, Baghdad, i2, 1977.
19- Philippe Gaillard: Journalism Technology, I2, Beirut, 1983.
20- Radhi Hakim: The Philosophy of Art by Suzanne Langer, I1, Cultural Affairs House, Baghdad, 1986.
21- Saeed Tawfiq: Controversy on aesthetics, studies on the limits of scientific research methods, Culture Publishing and Distribution House, Cairo, 1992.
22- Safwat Mohammed al-Alam: The Process of Advertising Communication, I3, Arab-Egyptian Renaissance Library, Cairo, 1998.
23- Salah Fadl: Structural Theory in Arab Criticism, House of Public Cultural Affairs, Ministry of Culture and Information, Baghdad, 1987.
24- Salah Fadl: The structural theory in Arab criticism,
25- Samir Mohammed Hussein: Entries of the Declaration, I1, Cairo, 1973.
26- Samir Mohammed Hussein: The Art of Advertising, Cairo, 1986.
27- Talaat Hammam: 100 Questions on Media, Al-Furqan Publishing House, Amman, BT, p. 72.
28- -Teaque, Wailter Drawin , Design This Day , New York , 1990.
29- -WILLIAM , litte, and others : The Shoter OxFord English Dictionary on Historocal Principles , OxFord London, 1971.
30- Zia al-Azzawi: Poster Art in Iraq, Ministry of Culture and Information, Baghdad, 1974.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/427-442

Visual Variables in Exterior Advertisements Design Structure

akram jarjis niema [1]
Abdullah Jassim Gharib

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 6/6/2020…....Date of acceptance: 12/7/2020….....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract

What makes the commercial advertisement distinct is the design structure which is built according to artistic and creative concepts and terms based on the visual and formal interdependence relationships to express the motives of the advertising idea, which is based in its action mechanism on the effective variables, some of which are related to the marketing aspect, and others related to the advertisement aspect. The major aspect is the functional and aesthetic variables, which are represented by the vocabulary of the advertisement area for the open spaces such as the street ads. Its promotional dimension is the active forces in the circulation of commodities and products. Therefore, there would be significant problems the designer rectifies to achieve more attraction, attention, and demand, as he derives that from the design action variables.

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, ieakram@yahoo.com.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/443-456

الإتصال والتواصل وعلاقته بتداولية المنتج الصناعي

حنان غازي صالح [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/7/12 , تاريخ قبول النشر 2020/9/6 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص:

بتزايد التطورات الهائلة التي شهدها العالم يوما بعد يوم، عمل المصمم المعاصر على الكشف عن قابلياته على التطور ومواكبة التحولات في جميع انواع الخطابات التصميمية كالخطاب التقني والوظيفي، ووسائل الاتصال العديدة التي تحويها هذه الخطابات واثرها على المتلقي، لما تحمله من مفردات مدركة ومحسوسة او مضمرة تؤثر على علاقة المتلقي بتداولية المنتج الصناعي من خلال فاعلية وسائل الاتصال العديدة التي تحويها النواتج التصميمية والمتمثلة بالاتصال الوظيفي والشكلي والجمالي والتقني، ولغرض الوقوف على اهمية التداولية وفاعليتها ودورها التصميمي في المنتج الصناعي، ومن هذا اعتمدت الباحثة في بحثها على ثلاثة فصول تضمن الاول بيان مشكلة البحث والذي تحدد بالتساؤل التالي ما مدى فاعلية الاتصال والتواصل وانعكاسها على تداولية المنتج الصناعي؟ وعلى ضوئها تم تحديد هدف البحث تحديد آلية الاتصال والتواصل كرسالة اتصالية وعلاقتها بسمات التداول للمنتج الصناعي ومن ثم احتوى الفصل الثاني مبحثين، تناول الاول مفهوم آلية الاتصال والتواصل اما المبحث الثاني تناول المتلقي وتداولية المنتج الصناعي والفصل الثالث تضمن الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وتوصلت الباحثة الى اهم الاستنتاجات:

1. حققت واجهات الاستلام آلية الاتصال والتواصل من خلال ما تتضمنه من اشارات ورموز في المنتج الصناعي .
2. مثلت التداولية رؤية معاصرة للتخاطب والتواصل بين المنتج والمتلقي، فعدت التداولية من أهم سمات ابراز هوية المنتج الصناعي ، واتضحت القيم التداولية لتقنيات تصميم المنتجات الصناعية المعاصرة من خلال سياقات قيم التداول التصميمي الجمالية والوظيفية والتكنولوجية والتقنية.

الكلمات المفتاحية: الاتصال، التواصل، التداولية.

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، hananghazi.azawi@gmail.com.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مقدمة البحث

تميز عصر الاتصال الذي نعيشه اليوم بتطور هائل في التكنولوجيا، وبتدفق المعلومات وسرعة تداولها بصورة لم يعرفها الجنس البشري من قبل. وبذلك تبرز أهمية الاتصال بكونه عملية أساسية في المجتمع، خصوصا أنه يتضمن تفاعلا بين المرسل والمستقبل في اطار بيئة اجتماعية معينة تعزز تلك البيئة الاجتماعية بما تقدمه الثورة التكنولوجية والعلمية بتقارب كبير في المعرفة والتواصل، فالابتكارات والتغيرات التقنية والتكنولوجية ظهرت من خلال النظام الاقتصادي والاجتماعي وما يحمله من تراكمات تؤدي دورها في ايقاد ذهن المصمم وطريقة تنظيمه للأشكال وتفعيلها وبما يعزز تداولية المنتج الصناعي كآلية تواصلية وكرؤية للتخاطب بين المصمم والمتلقي، اذ تعكس تلك الالية تجلياتها العلاماتية من خلال ما قد يستعيره المصمم من مفردات ورموز متداولة وبخصوصية تصميمية ذاتية تعكسها أسلوبية المصمم.

وفي ضوء ما تقدم يمكن ان نستقرئ تفاعلية الاتصال والتواصل وانعكاسها في تداولية المنتج الصناعي بمستوى ما تقدمه من فاعلية في التداول للمنتج الصناعي ولذلك من الممكن صياغة مشكلة البحث بالشكل التالي: ما مدى فاعلية الاتصال والتواصل وانعكاسها على تداولية المنتج الصناعي؟

أهمية البحث: تتجلى أهمية البحث من خلال دراسة مفهوم الاتصال والتواصل لعدهما كرسالة اتصالية تؤدي الى اثارة استجابة نوعية لدى المتلقي والتأثير عليه نفسيا وعقليا وسلوكيا وانعكاسها في تداولية المنتجات الصناعية من الناحية الوظيفية والجمالية والابعاد السيكولوجية وما يحمله هذا المفهوم من ابعاد فكرية واجتماعية قد تنعكس سلبا او ايجابا في اقتناء وتداول المنجز الصناعي، كما يعد هذا الموضوع اضافة معرفية للمتخصص في التصميم عموما والتصميم الصناعي بشكل خاص.

هدف البحث : تحديد الية الاتصال والتواصل كرسالة اتصالية وعلاقتها بسمات التداول للمنتج الصناعي.

حدود البحث:

1. **الحدود الموضوعية:** منتجات ذات تصاميم صناعية تفاعلية.
2. **حدود زمانية:**(2018).
3. **حدود مكانية:** يتحدد البحث الحالي بدراسة نماذج مصنعة من شركة (SAMSUNG).

تحديد المصطلحات:

الاتصال: توصل الى الشيء إي انتهى اليه او توصل اليه اي حاول بالتسامي الوصول اليه. (Manaf, 2011, p. 21).

التواصل: يعني الاستمرارية، ويتضمن مفهوما اخر يتلامس معه وهو مفهوم الاتصال، ويعني التواصل العلاقة المتبادلة بين الطرفين (Mahibel, 2005, p. 11).

التداولية: "ظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية في نفس الوقت (Blanche, 2007, p.15).

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الاطار النظري

المبحث الاول: مفهوم آلية الاتصال والتواصل

تميز عصر التكنولوجيا والتطور العلمي بتدفق سريع وبلا حدود للمعلومات والاكتشافات العلمية والتي عززت مستوى الاتصال والتواصل بين المجتمعات والمؤسسات بطريقة لم يشهدها الجنس البشري من قبل وبمستوى لا محدود من التقدم.

فالثورة العلمية التكنولوجية التي دخلتها الحضارة الانسانية المعاصرة تنطوي على امكانيات غير محدودة لتعاظم وتوالد المعرفة والمعلومات، والاسراع في نشرها وتداولها، وفي طرح تأثيراتها في صورة ملحة، وقد لا يجد الفرد ملاذا ليحمي ذاته في وجه تلك التأثيرات المتتالية والمتعاظمة.

فمن خلال فاعلية الاتصال تحدث تلك العملية التي من خلالها نقل الأفكار والمعلومات والآراء والتجارب وتداولها، على اختلاف طبيعتها ومجالاتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعلمية والثقافية، وعندما تتضمن هذه العملية تعاملا مع جماهير ضخمة ومتنوعة، فإنها تشير الى مضمون ما يفرض بالاتصال الجماهيري والذي من خلال وسائل تطورت لهذا الغرض وبالوسيلة التي تكفل تحقيق أفضل تأثير ممكن.

يعرف الاتصال بأنه مجموعة الأنشطة الخاصة التي تعني بتبادل المشاعر والمعلومات والرغبات والمعرفة بشكل شفوي أو الكلمات والصور للإقناع وجعلها أكثر مألوفية وايجابية بين شخصين أو مجموعة .(willyam, garfy,1983,p.26).

كما ورد الاتصال أيضا بأنه "مجموعة الاتصالات والتعبيرات والأشكال التي تتم فيها بين البشر لغرض الابلاغ والايحاء والاملاء للعواطف والأفكار"(Al-Ghanmi, 1998, p. 52).

ويعرف الاتصال بأنه ذلك النشاط الذي يستهدف تحقيق العمومية أو المجتمع أو الانتشار أو الشيوع عن طريق انتقال المعلومات أو الأفكار أو الآراء أو الاتجاهات من شخص أو جماعات باستخدام الرموز ذات معنى موحد ومفهوم بنفس الدرجة لدى كل من الطرفين.(al-anbari,fethiye,1985,p.15). وكما موضح في الشكل رقم (1) الايباد والذي يقوم بنقل الافكار والمعلومات عن طريق الرموز والصور موضحا بذلك مفهوم الاتصال مع التطور الحاصل في العلوم والتكنولوجيا ليقابل التغيرات السريعة في منظومات الاتصال والتي تتكامل مع تغير وتطور النشاط الانساني وذلك من خلال تطوير الايقونات وانواعها بما تمثله من صور او اصوات او لغة مكتوبة والتي تعد وسائل للتعبير عن الافكار وتوصيلها من خلال واجهة الاستلام الوظيفي في الايباد والتي تمثل عنصرا اتصاليا مهما تتميز به عملية الاتصال والتواصل في المنتج الصناعي.

الشكل (1) يوضح ايباد ينقل المعلومات عن طريق الايقونات والرموزوالصور https://twasul.info D

وهو ما أكده جون ديوي في أن الاتصال ما هو الا عملية مشاركة في الخبرة وجعلها مألوفة بين اثنين أو أكثر من الأفراد(Salama, 2001, p. 14).

بناءا على ذلك يتصف عالمنا اليوم بالفيض المعرفي والتكنولوجي، اذ ينهال الى الوجود وباستمرار فيض غزير من المعارف نتيجة التقدم في البحث العلمي في ميادين الحياة كافة منها ميدان التصميم الصناعي.

لقد توشح هذا العالم بمجموعة من المميزات أصبحت صفة هذا التقدم , اذ يدل هذا التقدم على عملية الجمع بين العلم والعمل والتواصل والنظرية والتداولية والتواصلية مما قدم نتائج علمية وتطبيقية لها ظلالها على مستوى التنمية والتوجهات الانسانية والاجتماعية , بشكل أتاحت مستوى عال من التكيف الانساني لمتغيرات الحياة متناغمة مع النمو السريع والتغير الكبير لمتطلبات المعرفة والبحث العلمي والتواصلي .وكما في الشكل رقم (2) الذي يوضح التطور في الشكل والتقنية من خلال مجموع الرموز والايقونات الموجودة على سطح الهاتف المحمول والذي يقدم العلاقة الارتباطية بين الادراك الحسي للمستخدم وعملية الاتصال والادراك والتي تعد عملية عقلية تعتمد على عمليات اخرى متمثلة بالانتباه والتركيز ومايمتلكه المستخدم من خبرات اكتسبها عبر مراحل التطور التقني للايقونات المستخدمة في الهاتف النقال واختزنها في ذاكرته كوسيلة قادرة على ربط المستخدم بكل ماحوله من مستخدمين حول انحاء العالم من خلال الايقونات والرموز والتي تعد ادوات للاتصال والتواصل على المستوى العالمي , والتي يدخل المستخدم من خلالها في علاقات اتصالية لانه يرغب في بناء علاقات تربط بين بيئته والبيئات الاخرى , اذ ان الاتصال بمصادر المعلومات والمعرفة يحقق علاقات اجتماعية وثقافية وفكرية على مختلف الاصعدة للافراد ويساهم في تحقيق الانتماء والتكيف الاجتماعي , ويحقق الترابط والتقارب بين افراد المجتمع الواحد كما يقارب بين ثقافات المجتمعات المختلفة من خلال الافكار التي جاءت بالرموز والايقونات المستخدمة في واجهة الاستخدام الوظيفي للهاتف النقال .

الشكل رقم (2) يوضح هاتف نقال يؤدي عملية الاتصال والتواصل عن طريق الرموز والايقونات
https://5khtawat.com

فالهاتف يوضح مجموعة الرموز والدلالات والايقونات والاشارات والالوان عزز من مستوى التواصل والتلقي والاتصال بين الأفراد والمجتمعات ، فالتواصل حالة الشيء ما مستمرا، وهي السلسلة المتعاقبة غير المنقطعة والاستمرارية هنا تعني بقاء الشيء في حالة وجود أو تأثير، والبقاء على حالة معينة أو نمط معين

من الفعالية، وهو أيضا متغير يرتبط في كل لحظة باللحظات المجاورة، كما هو نقل فعالية التراث من حالته غير الحاضرة الى وضع الحضور(Safadi, 1990, p.4).

قد يحدث الاتصال دون ارادة الانسان، فليس صحيحا أن الاتصال يقع فقط عندما يكون مقصودا، أو عن عمد، أو عندما يكون فعالا وناجحا، والاتصال يتضمن رسالة تنتقل من شخص أو أكثر لآخر أو آخرين، وهذه الرسالة قد لا تكون في شكل ألفاظ أو كلمات، فالإيحاء أو ابتسامة السخرية أو نظرات الاعجاب أو مظاهر التعبير الصامت على وجه المرء، أو المؤثرات الموسيقية، أو الرسوم، كلها رسائل تحمل معاني ومدلولاتها، تظل قائمة في حياة الفرد بصورة لا تنقطع، ولا تتوقف وهذا ما يلخصه بعض النقاد لهذه الحقيقة بأن ليس في وسع المرء أن يحيا دون اتصال(Rashad, 1984, p. 403). فالغرض من عملية الاتصال أنه يستهدف ايصال مفهوم الفكرة والمعنى وادراك فعل ما , بمعنى آخر يهدف لإيصال فكرة تؤدي عملية مشاركة متبادلة أي حالة من التواصل بين تلك الخبرات والأحاسيس والمهارات من شخص لآخر أو لمجموعة أو عدة مجاميع بشكل تمنح لهذا الشخص القدرة على التأثير على أحد طرفي الاتصال ويحقق نوعا من التأثير الايجابي في سلوك الآخر وهو ما يعني بأن هناك شيئا من الذاكرة الفكرية والتصميمية من خلال العمل التصميمي يعدها كلغةً متبادلة بينه وبين المصمم ، وهو يعني بان المستخدم يحمل في ذاكرته الفكرية شيئا من المعرفة التصميمية كلغة متبادلة بينه وبين المصمم عن طريق العمل التصميمي.

وهذا التفاعل يجعل من غير الممكن فهم جانب واحد من جوانب تلك العملية بمعزل عن الجوانب الأخرى من جهة، ويؤكد على الطبيعة الديناميكية للاتصال من جهة ثانية، كما أن هذا التفاعل والمشاركة بين المرسل والمستقبل يميز مفهوم الاعلام ويجعل المفهوم الأخير قاصرا عن التعبير عن العملية الاتصالية، لأنه غالبا ذو اتجاه واحد، ولا يتوافر في العادة لأفراد الجمهور امكانية توصيل آرائه أو تساؤلاته أو استفساراته الى المرسل اذا ما أراد ذلك (Rashad, 1984, pp. 11-12).

ان العمليات والنشاطات العقلية والعاطفية تمثل عمليات تفاعل اتصالية من خلال ما يتحقق من تأثير مسبق ويتبعه تبادل مشترك لتلك النشاطات بين الجماعات المشتركة فيه , فالاتصال ذو صفة مستمرة , لذا يوصف بالتواصل , فتلك العملية التواصلية تمثل حركة متتابعة وديناميكية بلا بداية وبدون نهاية ، ويتضح الاستمرار أيضا في ردود أفعال المستقبلين وفي تعبيرهم عن تلك الردود، كما يتضح في امتداد الاتصال من الماضي الى الحاضر والمستقبل، وامتداد المعرفة نفسها الى الجذور، فضلا على تأثير السلوك الاتصالي للفرد والمجتمع بمستوى استعادة الوقائع الماضية والحاضرة وربطهما بما هو متخيل أو متوقع، فضلا عن كون أن انتقال المعاني ليست اجراءا آليا، بل عملية معقدة ذات أبعاد بيولوجية ونفسية واجتماعية، فهي بيولوجية لارتباطها بالحواس والجهاز العصبي، وهي نفسية لارتباطها بالسلوك والعوامل النفسية، وهي اجتماعية لخضوعها للظروف والعلاقات الاجتماعية، فضلا على أنها تمثل حالات ونشاطات

تفاعلية مشتركة , تنطوي على عمليات بايلوجية واجتماعية ونفسية ، ويفقد الاتصال فاعليته اذا لم ينتهي الى تفاعل, أو يمثل أغلب المتبادلين في العملية الاتصالية ولهذا نجد اتصالا فعالا واتصالا غير فعال .

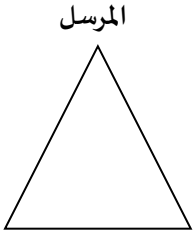
مما سبق ترى الباحثة أن لغة الاتصال في المنتجات الصناعية هي لغة اتصال بصرية ، والتي تتعلق بالأشكال والرموز والصور المتعلقة بالقيم الجمالية والوظيفية للمنتج الصناعي الذي يحقق عنصر جذب للمتلقي أو المستهلك.

ان أولى لغات الاتصال كانت الاشارات والرسوم التي كان يستخدمها الانسان القديم، اذ كانت مفرداته تنمو وفقا لبيئته وخصائص مجتمعه، وتمكن من تحويلها كأدوات فاعلة في نقل افكاره ومشاعره للآخرين، فالإشارات والألوان والرموز والأصوات والحركات كلها تحولت الى أدوات ووسائل تنقل المعرفة الى الآخرين(Al-Hussaini, 2008, p. 203).

يعد الاتصال من أقدم الممارسات الانسانية القديمة، فقك كانت حاجة الانسان لوجود لغة مشتركة مع الآخرين للتفاهم وتبادل الأفكار والآراء معهم، هي التي دفعت لعملية الاتصال التي تعد " حصول الفرد والجماعة على المعلومات والمعارف وايصال الآراء والأفكار والتجارب الى الآخرين بما يحقق تفاعلا اجتماعيا بين المرسل والمتلقي"(Qasim, 1986, p. 55).

ولهذا فقد تمت الاستعانة في الحالة الاتصالية بفنون وأساليب ووسائل عديدة تحقق هدف تعزيز المنتجات الصناعية، بما يتماشى وحاجات الانسان اليومية بما يطور القيمة النفعية والتداولية بشكل يعزز معه القيمة الاتصالية .

ويعد الاتصال البصري بأنه وسيلة نقل الأفكار والمعلومات في المنتجات الصناعية الى المتلقي من خلال عناصر الاتصال في التصميم، وهي العناصر التي تعتمدها رسالة التصميم في عملية انتقالها من المصمم الى المتلقي، وهي بذلك كأي رسالة بصرية أخرى لها مقوماتها الأساسية مع خصوصية الأداء الوظيفي الذي تؤديه هذه الرسالة وفق المخطط التالي:



مخطط رقم (1) يوضح عملية الاتصال المصدر(تخطيط الباحثة)

المرسل أو الترميز: هي العملية التي يقوم بها المرسل، وتشمل وضع الفكرة على شكل رسالة، والرسالة تتكون من صياغة للكلمات والصور، والرموز بالشكل الذي يمكن بثه، ويمثلها في فن التصميم المصمم ويشترك أيضا القائم على العملية الانتاجية للتصميم في حالة انتاجه الواسع في ميادين الصناعة المختلفة(Manaf, 2011, p. 19).

وأصل العملية التصميمية هو المصمم الذي يتطلب أن يكون مدركا بعناية كبيرة مغزى رسالته البصرية كفكرة يمكن قبولها من قبل الآخرين على المستويين الاجتماعي والثقافي، والى أي مدى يستطيع أن يحقق المقومات الأساسية التي تؤثر في انتاج وتعميق المعاني الايحائية لرسالته، والمصمم لا يقوم في انتاج أفكاره التصميمية وفق أهواء لا حسابات لها، وانما هو بأفكاره الخلاقة انما يعالج اشكالية جمالية ووظيفية ذات محتوى أو مفهوم محدد تتطلب الحاجات الانسانية حلها، وأن يكون بخبرته ومقدرته قادرا على اقناع الآخرين بأهمية رسالته والتأثير فيهم(Al-Hussaini, 2008, p. 218).

الرسالة: لا بد للمصمم أن يختار بعناية الوسيلة أو القناة التي يروم ارسال رسالته وآليات التوصيل لها، مراعيا أهمية الوظيفة أو المنفعة واشباع الحاجة كضرورات أساسية تقدمها الرسالة .

ولكي تكون الرسالة ذات جدوى تتطلب توفر أهم المواصفات التالية:

1. أن تكون ملائمة للغرض المقصود في فكرتها وشكلها ومضمونها ووظيفتها.
2. أن تكون واضحة ومفهومة ليسهل قبولها.
3. أن تلبي الاحتياجات الحالية والمستقبلية للمتلقي.
4. أن تكون ذات تقنية مناسبة لطبيعة الوظيفة التي تؤديها(Al-Hussaini, 2008, p. 221).

المستقبل أو المتلقي: هو هدف عملية الاتصال، ونعني به الطرف الذي يستقبل الرسالة وهو المتلقي، فالمتلقي هنا يحاول ادراك فحوى المضمون المعبر عنه في الرسالة الاتصالية بواسطة الرؤية ومقارنتها بما يملكه من خبرات اتصالية للتوصل للمعنى الحقيقي من خلال عمليات الادراك والتعبير حتى يمكنه الاشتراك وبفاعلية في العملية الاتصالية كما في الشكل رقم (3) والتي توضح

الشكل رقم (3) يوضح التلفاز التفاعلي الذكي

https://www.new-educ.comA

تلفزيون تفاعلي , وهي شاشة لمسية لوحية مسطحة تفاعلية ذكية الكترونية تعمل باللمس (K4) تقوم بعرض الفصول الدراسية والاجتماعات وهي ذات زاوية عرض واسعة وقوية وتعد رسالة اتصالية من المصمم الى المتلقي اي المرسل اليه لايصال الفكرة من خلال عملية التواصل باستخدام وسائل جديدة تكنولوجية, وهناك عدة انواع من الاتصال والتواصل (كالسمعي , البصري, اللغوي) وينطلق الاتصال اللغوي من منطلق ان اللغة هي اداة الاتصال وهي عبارة عن نظام من الرموز لها عدة معاني صممت من قبل المصمم الصناعي وهي تمثل فكرة استلهمت من الواقع , وقد تكون هذه الرموز على شكل احرف وارقام والوان وزوايا او خطوط او كلمات او اشارات .

وبهذا ومما سبق ذكره يتحقق التواصل نتيجة الفهم المتوخي من الرسالة من قبل المستلم، وذلك على ما يقوم به التواصل من وظيفة اجتماعية، كالمعتقدات والرغبات...، وان عملية الاتصال متلازمة مع التواصل، وتكمن أهمية التواصل في ايجاد وسائل جديدة لإيصال الفكر والذي يتطلب وعيا وتفهما وصرف جهد ذهني من قبل المتلقي، اذ أنه في زمن الثورة التكنولوجية تلتقي الأجناس وتتواصل فيها كل الثقافات واللغات والتجارب، فيصبح شأن الفكر أن يحرك طاقات المجتمع الكامنة ليصيغ منه مجتمعا متقدما، ويحتاج هذا الى عملية توجيه تقتضي احداث بعض التغييرات الفكرية(Daofeng, 1989, p. 389).

من ذلك تحاول التداولية خلق النمذجة وتكرار النماذج والمفردات ، بينما التواصلية بتأسيسها للفعل التواصلي تحاول التفاعل مع الأنماط وخصوصا الأصلية منها بخرقها لمنظومة النماذج و لسلطة التداولية، فالتواصل أشمل وأعمق كسمة من التداول ويقعان على طرفي نقيض لكون الأول يتطلب خرقا للأنظمة المنمذجة السابقة وتحطيما لدوائر الانغلاق التصميمي التي يحاول فرضها الثاني أي التداول(Safadi, 1990, p. 14).

ويعد المنتج الصناعي رسالة مصدرية حاول من خلالها المصمم الصناعي ان يؤثر في المتلقي ويجعله يتفاعل معه بلغة مشتركة،فلا يرتبط الاتصال بوظائف ثابتة يؤديها في مختلف النظم والمجتمعات،فوسائل الاتصال قد يكون هدفها الوصول لاكبر عدد من افراد الجمهور بهدف تحقق اقصى ربح ممكن،كما هو الحال على وفق الفلسفة الرأسمالية، قد يصبح هدفها التوجيه والاعداد الكامل في التنشئة والارشاد والاقناع كما هو الحال وفق الفلسفة الاشتراكية، وقد يكون الاتصال مجالا خصبا لعمليات الاعلان والدعاية والتسويق وترويج الشائعات وغيرها من الامور،واداة لتحقيق تكامل الدولة ونشر المعايير والنماذج العقلانية بين عناصر وقطاعات ومؤسسات المجتمع،وتكريس القيم العصرية في عملية التعليم وتقوية عمليات الحراك الاجتماعي والمادي وايجاد نوع من الوحدة بدلا من التفكك والانقسام(Rashad, 1984, p. 176).

مما سبق ذكره ترى الباحثة اهمية وفاعلية الاتصال في المجتمع وفي جوانب الحياة كافة ومدى تأثيره على المجتمع بشكل عام ومدى تأثيره الواضح سلبا او ايجابا حسب التوجهات والاتجاهات.

وسيتم توضيح اتجاهات الاتصال وهي:

1. اتجاه يؤيد اهمية فاعلية الاتصال وما يؤديه من عمليات ومهام كبرى في المجتمع المعاصر
2. اتجاه ينتقد دور الاتصال في المجتمع الحديث، وذلك في اطار التركيز على الجوانب السلبية، وما تنتجه وسائل الاتصال الحديثة من امكانيات للتضليل والدعاية والاكراه المعنوي وانعكاسها مجتمعيا.

فالتواصل هنا هو تتابع صلة او علاقة مستمرة غير منقطعة، او متغير يرتبط في كل لحظة باللحظات المجاورة بخطوات صغيرة الى ابعد الحدود، وقد يكون التواصل في الزمان او المكان او العلاقة المنطقية (Kazem, 2000, p. 17), وهو بذلك اشتراك في شيء ما، ويفيد التفاهم والفهم المتبادل، لذلك يقتضي وسائط تتراوح بين انظمة رمزية ووسائل تقنية... بالتالي فالتواصل حالة ان يكون الشيء مستمرا، وهما السلسلة المتعاقبة غير المنقطعة، والاستمرارية هنا تعني بقاء الشيء في حالة وجود او تأثير، والبقاء على حالة معينة او نمط معين من الفعالية، وهو ايضا متغير يرتبط في كل لحظة باللحظات المجاورة، كما هو نقل فعالية التراث من حالته غير الحاضرة الى وضع الحضور(Safadi, 1990, p. 4). اذا التواصل هو التفاعل الاجتماعي الذي يحدث بين اثنين او اكثر من البشر بهدف فهم معطيات الحياة والتفاهم، وفي التصميم فهو عملية تفاعلية فيما بين المصمم والمتلقي من خلال الناتج التصميمي، من خلال كل تلك العلامات التي يحاول المصمم ان يؤلفها في نتاجه التصميمي وغايته ايصال فكرته التصميمية، وتيسير عملية التفاعل الادائي والوظيفي والجمالي لذلك المنتج، ويعد التواصل في التصميم عملية تفاعلية فيما بين المصمم والمتلقي من خلال المنجز التصميمي، والتي تتم من خلال كل تلك العلامات التي يحاول المصمم ان يبتكرها ويؤلفها ويضمنها في نتاجه التصميمي بقصدية يبغي من وراءها شرح وايصال فكرته التصميمية، ومن ثم تسهيل وتيسير عملية التفاعل الادائي والوظيفي والجمالي لذلك المنتج. مما تقدم ترى الباحثة اهمية التواصل ودوره في استمرار وتطور المجتمع الحديث، واهمية التواصل ايجابا في المجتمع من خلال رسم صورة ممثلة للمجتمع، وتوضيح للمصالح العامة وصولا للأهداف المرجوة منها كما إنها تضيف بعدا حضاريا وفلسفيا ونفسيا في المجتمع إذ تعمل على رفع الثقافة المجتمعية بكل جوانبها.

المبحث الثاني: المتلقي وتداولية المنتج الصناعي.

تعالج التداولية علاقة العلامات بمؤولتها، وتعالج مظاهر حياتية بطريقة شاملة لمجموعة المظاهر التي ترتبط بعمل العلامات وتهتم بدراسة الشروط القبلية للتواصل كما هي، فلا يوجد لها طابع يرتبط بالظروف التجريبية، بل يرتبط بشروط الدلالة التواصلية العامة، وتتطرق اليها كظاهرة خطابية تواصلية واجتماعية معا، فالطريقة الوحيدة لتبليغ الأفكار هو من خلال القدرة التواصلية، اذ أن ما بين التداولية والتواصلية ليس فرقا، فالتداولية تعتمد على قوانين التعميم، وتستغني عن عامل الاقناع الكامن في المعلومة، دون

توسط الوعي والنقد وهي تقترب من المباشرة والحضور التام، في حين أن التواصلية تشكل خرقا للأنظمة المعلوماتية السائدة وهي لا تتطلب الذيوع أو الشيوع قبل أحداث الفعل التواصلي(Al-Makri, 1991, p. 49). حققت التداولية تحولات علمية وفكرية في المجتمع الانساني من خلال ما قدمته من منهج مادي ربط المنفعة بين العلم والمنتج ليقدم حافزا أساسيا في التطور الاقتصادي سرعان ما انعكس على الادب والفن والتصميم بشكل خاص. فالمصمم هنا يترجم الافكار الى منتجات او خدمات أو عمليات، او اي امور اخرى جديدة محققا فاعلية في قلب العملية التصميمية من خلال تحول تصميمي يمثل الواقع ويعبر عنه واحالة الواقع الى منتج صناعي يلبي حاجة الفرد (Armstrong, 2009, p. 42).

يرى جون ديوي ان المصمم لا يختلف كثيرا عن الفرد العادي الذي يمارس الفن كونه يعيش نفس تجربته ومعاناته فالخبرة الجمالية لا تتميز بشكل كبير عن الخبرة اليومية، فالتصميم يجب ان يرتبط بتطبيقاته العملية التجريبية ذات الاسلوب والمنحى الانساني والقيم الجمالية في التصميم لا تنفصل عن القيم الاجتماعية والدينية والاخلاقية لدى المجتمعات على مستوى التحولات الحضارية التاريخية وامتلاك الوعي المباشر يأتي من ضمن اساسيات وفي مقدمة الخبرات التي يتوجب على المصمم امتلاكها(Al-Hussaini, 2008, p. 32).

وهذا ما يعزز الفعل التداولي الاستخدامي الذي ينبع من شروط ومحددات التصميم المتميز، فعندما تنظم الوحدات والعناصر التصميمية فأنها تكون منجزا تصميميا ابداعيا. ان الخطاب التصميمي هو خطاب اجتماعي يرتبط بالمجتمع الذي يوجه اليه ويحمل قيمه ويحقق نتائجه من خلال مستوى التلقي لدى الفرد وتفاعله الاستخدامي مع المنتج، فهنا يتحقق المعنى والمفهوم والاتصال الذي يعرفه جون ديوي "بأنه عملية مشاركة في الخبرة وجعلها مفهومة بين اثنين او أكثر"(Salama, 2001, p. 16).

وعلى وفق ذلك تدرس التداولية المعنى بين المصمم اي المرسل والمرسل اليه وهو المتلقي ضمن سياق معين، والذي يشير الى أهمية دراسة المصمم وخبرته في فهم الأبعاد النفسية والجمالية والمنفعية وما الى ذلك والذي تعد سياقات تداولية تحكم المنجز التصميمي وذلك عبر قيام المتلقي برد المعنى من خلال تفاعله واقتناءه وتقبله للمنتج التصميمي الصناعي، وان تقبل المتلقي للمنتج التصميمي يضفي على المنتج وجودا وتكاملا وحضورا وذلك نتيجة لتواصل المتلقي مع المنتج.

يمثل المنتج الصناعي حاليا بما قدمته التقنية والتكنولوجيا ظاهرة ثقافية في المجتمع، اذ يعد آالية للتواصل بين المرسل والمتلقي والممثل ضمن هذه الالية لا يعد بمثابة تعبير عن انفعال ذاتي تطلقه مخيلة المصمم عبر نتاج ذهني بحت، بل يمثل تخطيط ودراية معرفية متراكمة وصياغة مستويات وتأويل ومن ثم تحويل مجموعة كبيرة من العناصر المساهمة في المنجز التصميمي , اذ ان سميو لوجيا الخطاب البصري

لدى المتلقي تعد لغة معنية بالأشكال والخطوط والالوان والاشارات والايقونات الشكلية , وبمجموعها تؤلف نظاما تواصليا محملا بالرمز والاشارة ويمتلك مقوماته الخاصة .(Hanan,2017,p 191).

ومن خلال ما سبق تجدر الاشارة الى أهمية الأنظمة والقواعد والشروط التي يعتمدها المرسل وهو المصمم وخبرته في ايجاد وابتكار خطوات ملموسة تجد طريقها الى فهم المتلقي وهو المرسل اليه , اذ تبرز هذه الأهمية لدى خبرة المصمم ومعرفته بتلك الأنظمة والآليات والقواعد التي تعزز فهمه وادراكه ومخيلته في اظهار المنتج (الرسالة) بطريقة وصياغة تجعل من المتلقي في حالة من التشخيص الصحيح والفهم والادراك لينتج عنها حالة من التفاعل مع المنتج الصناعي .

وهذا التفاعل يظهر من خلال رسالة المصمم فتتحقق هنا فاعلية الاتصال والتواصل وبالتالي القدرة التداولية أو الفعل التداولي من خلال تلك الآليات .

ترى الباحثة ان التداولية تعتمد على ما يقدمه المصمم الصناعي من منجز تصميمي يجد حضورا لدى المتلقي ويقابله قدرة المتلقي في فهم المعنى المقصود من المرسل من خلال فهمه لمجموعة الانظمة والقواعد والشروط التي وضعها المصمم لتجعل المتلقي في حالة من التفاعل مع المنتج الصناعي والتعاطي معه.

الاستنتاجات:

1. حققت واجهات الاستلام آلية الاتصال والتواصل من خلال ما تتضمنه من اشارات ورموز في المنتج الصناعي.
2. مثلت عملية التواصل في التصميم عملية تفاعلية بين المصمم والمتلقي من خلال الناتج التصميمي وكذلك عملية تفاعل بين المنتج الصناعي والمتلقي والتي تتم من خلال العلامات التي يضعها المصمم في نتاجه التصميمي بغرض ايصال الفكرة التصميمية وتسهيل عملية التفاعل الادائي والوظيفي والجمالي للمنتج الصناعي، وقد تم توظيف (الايقونات، الرموز) لغرض الاداء الوظيفي.
3. ان التطورات التقنية والتكنولوجية الحديثة ووسائل توظيفها في تصميم المنتجات الصناعية كان نابعا من المتطلبات الانسانية المعاصرة لتكون سلعة قابلة للتداول والتواصل.
4. ان لاستخدام التكنولوجيا والتقنيات الذكية في تصاميم منتجات الالفية الثالثة اسهمت في تحقيق التداولية من خلال الوظائف التي يقدمها المنتج وتمكين المستخدم على التفاعل مع انواع مختلفة من واجهات الاستلام الذكية ذات الامكانات المختلفة اذ تمكنت من تحقيق اهدافه المختلفة باستعمال منتج واحد فقط.
5. مثلت التداولية رؤية معاصرة للتخاطب والتواصل بين المنتج والمتلقي، فعدت التداولية من أهم سمات ابراز هوية المنتج الصناعي ، واتضحت القيم التداولية لتقنيات تصميم المنتجات الصناعية المعاصرة من خلال سياقات قيم التداول التصميمي الجمالية والوظيفية والتكنولوجية والتقنية.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

6. تمثل آلية الاتصال والتواصل رسالة انتقالية من المستخدم الى المستخدمين الاخرين عبر الرموز والايقونات المتداولة في واجهة الاستلام الوظيفي للمنتج الصناعي

التوصيات:

1- التأكيد على أهمية آلية الاتصال والتواصل في المناهج الدراسية لأقسام التصميم لما يمتلكه من سعة انتشار كبيرة ودوره البارز في المجتمعات المعاصرة .

2- الاهتمام بإعداد برامج ودراسات توضح اهمية الاتصال والتواصل واليته من خلال وسائل الاتصال والاعلام المختلفة المرئية والمسموعة ووسائل الاتصال الاخرى .

المقترحات:

زيادة الدراسات والبحوث المتعلقة بالية الاتصال والتواصل من خلال التقنيات الذكية وبكافة المجالات والقيام بدورات تدريبية لذوي الاختصاص من المصممين لغرض تنمية الوعي بأهمية التقنيات الذكية ودراسة المتغيرات التقنية والتي تعمل بالية الاتصال والتواصل على مستوى التصميم والتصميم الصناعي (وظيفية، شكلية، اجتماعية، نفسية، اقتصادية، فكرية) وتأثيرها على تصميم المنتجات الصناعية.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

References:

1. Armstrong, Janice, Unleash Your Creativity, 1st Floor, Arab Science House Publishers, Beirut, 2009.
2. Blanche, Philip, Circulation from Austin to Goffman, Ter: Saber Al-Habasha, Dar Al-Hiwar Publishing and Distribution, Syria, 2007.
3. Al-Hussaini, Iyad Abdullah, The Art of Design in Philosophy, Theory and Practice, Part 1, Publications of the Department of Culture and Information, Sharjah, 2008.
4. Doving, Zaitlin, Contemporary Theory in Sociology, Ter: Mahmoud Odeh and Ibrahim Othman, Dar Al-Salasil, Kuwait, 1989.
5. Hanan Ghazi Saleh, Polarization and Communication Mechanism at the Commission of Green Industrial Products, No. 83, University of Baghdad, College of Fine Arts, 2017
6. Qasim, Siza, and Nasr Hamed Abu Zaid, Introduction to Simotology, Translated Articles and Studies, Dar Al-Yasir Al-Masria, Dar Al-Alem Al-Arabi, Cairo, 1986.
7. Salama, Abdel-Hafiz, Communication and Educational Technology, Dar Al-Fikr for Printing, Jordan, Amman, 3rd edition, 2001.
8. Rashad, Abdel Ghaffar, Studies in Communication, Nahdat Al Sharq Library, Cairo University, 1984.
9. Manaf, Alaa Hashem, Media and Communication Philosophy, Safa House for Publishing and Distribution, Amman, 1st floor, 2011.
10. Mahibel, Omar, The Problem of Communication in Contemporary Western Philosophy, Difference Publications, Algeria, 2005.
11. Al-Ghanmi, Abdul-Jabbar Mandeel, The Declaration between Theory and Practice, Al-Bazouri Scientific House, Jordan, Amman, 1998.
12. Al-Anbari, Fethiye, International or International Media and Advertising, University Knowledge House, Alexandria, Egypt, 1985.
13. Kazem, Jinan Abdul-Wahab, Dialectic of Communication in Iraqi Architecture, PhD thesis (unpublished), University of Baghdad, Architecture, Baghdad, 2000.
14. Al-Makri, Muhammad, Form and Speech, The Arab Cultural Center, Lebanon, Beirut, 1991.
15. Safadi, Obedience, Criticism of the Western Mind, Modernity and Postmodernism, National Union Center, Beirut, 1990.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/443-456

Communication and Outreach and their Relation to Industrial Product Circulation

Hanan Ghazi Saleh[1]

Al-academy Journal …….…….. Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 12/7/2020…....Date of acceptance: 6/9/2020….....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract

With the increase of the huge developments that the world witnesses day after day, the contemporary designer tried to reveal his abilities in development and coping with transitions in all types of design discourses such as the functional and technical discourses, and the numerous means of communications included in these discourses and their influence over the recipient, because they carry perceptible, tangible or implicit vocabulary that influences the recipient's relation with the circulation of the industrial product through the effectiveness of numerous means of communication contained in the design products represented by the functional, formal, aesthetic, and technical communication. In order to highlight the importance of circulation and its effectiveness and design role in the industrial product, the researcher conducted her study in three chapters. The first clarified the research problem which has been determined by the following question: what is the effectiveness of communication and outreach and their reflection on the circulation of the industrial product? In view of this, the research objective has been determined and the communication and outreach mechanisms have also been identified as a communicative message and its relation to industrial product circulation attributes. The second chapter included two sections, the first addressed the concept of communication and outreach mechanism, while the second tackled the recipient and the industrial product circulation. The third chapter consisted of conclusions, recommendations, and suggestions. The researcher reached at the following conclusions:

1-Reception interfaces achieved communication and outreach mechanism through the signs and symbols included in the industrial product.

2-Circulation represented a contemporary vision for the discourse and communication between the product and the recipient, that circulation is considered one of the most important features of highlighting the identity of the industrial product. The circulation values of mechanisms of the contemporary industrial products design have become clear through contexts of the aesthetic, functional, technological and technical design circulation values.

Keywords: communication, outreach, circulation

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, hananghazi.azawi@gmail.com.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/457-478

الفكرة والخيال الابداعي في تصاميم خرائط العقل

ثامر حميد رزوقي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/7/19 , تاريخ قبول النشر 2020/8/31 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص البحث:

تمثل الخارطة العقلية منظومة لحل المشكلات ومنها التصميمية، وذلك لكونها تعتمد توظيف النشاط العقلي المركب والهادف، المنطلق من رغبة تعتمد البحث والتقصي بغية الوصول الى نتائج متكاملة للتفكير العلمي، وبالاستعانة بالنظرة الموضوعية للأمور العلمية والعملية ومن نواح عديدة، وهذه المنظومة البصرية يمكن لها أن تنمي التفكير وتختصر من زمن استرجاع المعلومات السابقة لتوظيفها في منظومة إيجاد الحلول، أذ أنها تستحضر الخبرات السابقة وتربطها بالمواقف الآنية ومن ثم تمكن المستخدم من اختيار الحل الانسب للمشكلات، وهذه الوسيلة البصرية التعليمية والتداولية في الوقت نفسه لها نظم وقواعد متعينة بحسب طبيعة الفكرة المراد طرحها بطرائق تعتمد الأثارة والتشويق الناتج عن الجانب الابداعي في صياغة الافكار ومن هنا جاء بحثنا هذا للوقوف على الفكرة والخيال الابداعي في تصاميم الخارطة العقلية وبطبيعة الحال هنالك جوانب فنية وفكرية أخرى تدخل في هذا الاطار، ووجد الباحث أن الفكرة والخيال الابداعي هما المؤسس الاول لمشروع الخارطة ومن هنا أستمد الباحث فكرة البحث لهاتين المفردتين بجانب تصميم الخارطة العقلية.

كلمات مفتاحية: (الفكرة - الخيال – خرائط العقل)

مقدمة: يسعى المصمم الكرافيكي الى أبداع طرائق عدة للتعبير عن فكرته، ويمكن لهذه الوسائل أن تتغير بحسب الافكار التي تتعدى مفهوم استخدام الأشكال والرموز والألوان بطريقة تقليدية الى آفاق أكثر أتساعاً في توظيفها، عن طريق أبداع علاقات تنظيمية جديدة تؤدي الى تجسيد وإيصال الفكرة بطرق واضحة وميسرة، هو يحاول بسعيه هذا الى يوجد مخرجات تسهم في فهم وتطوير فكرته ابتداءً ومن ثم فهم التأثير المتبادل مع المتلقين، ليرتقي بها الى ناتج تصميمي قادر على تجاوز الحدود التي تفرق بين المتلقين، ومن هنا تأتي الخارطة العقلية كنوع من المحددات الافتراضية لما سيأتي لاحقاً وكنوع من الوسائل المرئية التي تحتمل المشاركة الذاتية والتعددية التي تسهم في تطوير الفكرة، وللمساعدة في عملية ايجاد الحلول التي تتطلبها مراحل التنفيذ ولإيجاد المشتركات والدوافع والاسس التي أنبنى عليها منطق الفكرة التصميمية، وتبعاً لما تقدم يرى الباحث أنه بالإمكان أثارة التساؤل الآتي ليكون نقطة شروع انطلاق البحث:

- ما العلاقة بين الفكرة والخيال الابداعي واستراتيجياته في تصاميم الخرائط العقلية؟

1 - جامعة أوروك الأهلية- كلية الفنون التطبيقية, ishtar1969thamer@gmail.com

أهمية البحث: بما أن الخارطة العقلية تمثل أداة لتحديد أسس ومتغيرات تجسيد الفكرة بغية تمثيلها لاحقاً، يمكن أن يفاد من هذا البحث في إيجاد منظومة يستعين بها المصمم في تجسيد فكرته بمخطط كرافيكي أولي يحدد بموجبه مسار العملية التصميمية، وتظهر أهمية البحث كما في الآتي:

- يفيد البحث العاملين في مجال تصميم الاعلانات والمطبوعات وكافة المنتوجات الكرافيكية على اختلاف أنواعها.
- تعضيد الجانب الاتصالي عن طريق تفعيل الجانب المرئي للأفكار بين المصمم وذاته، وبينه وبين الآخرين.

هدف البحث: دراسة أهمية الخارطة العقلية في تجسيد الفكرة الابداعية.

حدود البحث:

1. **الحدود الموضوعية:** دراسة الفكرة والخيال الابداعي في الخرائط العقلية .
2. **المكانية:** الخرائط العقلية للمصمم الاختصاصي باول فورمان(Paul Foreman)*.
3. **الزمانية :** للفترة من سنة 2010 الى 2017، كونها تمثل مرحلة بروز المصمم كاختصاصي في هذا المجال.

تحديد المصطلحات:

الفكرة (Idea):

أ. **لغة:** الفِكْرَةُ : الصُّورَةُ الذهنيّةُ لأمر ما . والجمع : فِكَرٌ (Omar ,p,1734)

ب. **الفكرة اصطلاحاً:** تصوّر ذهني . والفكرة قوة (Force) اصطلاح ابتدعه (فوبي) للدلالة على أن الفكرة هي قوة تبعث فكرات أخرى ، إذ لا ينبغي التمييز بين عقل وإرادة ، أو بين فكرة معلومة فحسب وفعل يحققها(Khayyat-70).

ج. **الفكرة إجرائياً:** نشاط عقلي يكشف عن ذاته بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، يتضمن معلومات على شكل صور ورموز ذهنية يتم استدعائها من الذاكرة لإيجاد حل لموضوع معين .

والفكرة في التصميم: هي محصلة عملية ذهنية تقوم بربط وفصل وتكييف العناصر في عقل المصمم لإيجاد حل لمشكلة ما يثيرها موضوع يستدعي حلاً واقعياً له.

الخيال الإبداعي (Creative Fantasy):

أ. **الخيال لغةً** : ما تشبه لك في الحلم و اليقظة من صورة (Ibn Manzur-1360)

ب. **الخيال اصطلاحاً:** التخيل: تأليف صور ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة وأن تعبر عن شيء حقيقي موجود، والخيال هو قوة تتصرف في الصور الذهنية بالتركيب والتحليل، والزيادة، والنقص. (sliba-261)

ج. **الإبداع لغةً :** ابتداء الشيء أو صنعه على غير مثال سابق.(ibn manzur-13)

د. **الإبداع اصطلاحاً:** تأسيس الشيء عن الشيء، أي تأليف شيء جديد من عناصر موجودة، كالإبداع الفني.(saliba-13)

* مصمم خرائط العقل من انكلترا، للأستزادة ، أنظر.WWW.mind mapinspirtion.co.uk

هـ. **الخيال الإبداعي اصطلاحاً:** الخيال الابداعي نمط جديد أو تسلسل جديد من الصور الخيالية والافكار يستعان بها في حل مشكلة ما، وهو وسيلة داخلية جيدة لتمثل المشكلة ومحاولة البحث عن حل لها .

و. **الخيال الإبداعي إجرائياً:** نشاط عقلي مركب يتسم بالطلاقة والمرونة والاصالة والإفاضة، يطرح نواتج أصيلة تتميز بالجدة والفرادة وتنطوي على عناصر معرفية تتكيف انفعالياً ومعرفياً وأخلاقياً لتشكل نتيجة ذهنية فريدة من نوعها.

الخارطة العقلية:

أ. **اصطلاحاً:** الخارطة العقلية: هي وسيلة تعبيرية عن الأفكار والمخططات بدلا من الاقتصار على الكلمات فقط إذ تستخدم الفروع والصور و الالون في التعبير عن الفكرة، وتعتمد على الذاكرة البصرية في رسم توضيحي سهل المراجعة والتذكر بقواعد وتعليمات ميسرة، وهذه الطريقة هي الطريقة الفعلية التي يستخدمها العقل البشري في التفكير.(teaching-strategy)

ب. **إجرائياً:** هي وسيلة تعتمد القدرة على التعامل مع الصور والالوان والرموز، بغية مضاعفة القدرة الفكرية، كما أنها تسهم في دعم التفكير الإبداعي والذاكرة.

ج. **الخارطة العقلية والتصميم إجرائياً:** مخطط يتكون من مجموعة من الرموز والخطوط والألوان يمثل الصورة البصرية لطاقة الأفكار المتولدة من عملية التفكير التي تتشاركها أجزاء الدماغ، وهي وسيلة تمكن الفرد من قراءة وتحليل المعلومات.

الاطار النظري:

أولاً: الفكرة في الخارطة العقلية (Mind Map &idea):

يقوم العمل التصميمي على ثلاثة محاور وهي الفكرة، والتعبير، والمضمون، وتمثل الفكرة توجهاً يبحث في إيجاد الحلول لما سيكون في المستقبل وليس ما هو كائن، والفكرة بأبسط حالتها محيط لدائرة ذهنية افتراضية تحوي مجموعة من الصور تتأتى من مرجعيات عدة مصدرها الذاكرة، وهي نتاج لمعطيات سابقة تمثل ما تم تحصيله من مشاهدات وخبرات مكتسبة تكيفت في الذهن، وفي التصميم تعد الفكرة نتاجاً لثقافة وتواصل وإطلاع في ميادين فنية عدة مضاف ألها خبرة ومعرفة تقنية بآليات الطباعة والتصوير الفوتوغرافي وبرامج الإخراج الطباعي بجانب الاختصاص الدقيق، الفكرة في تصاميم الخارطة العقلية لا يقتصر تمثيلها للموضوعات على العناصر والعلاقات بصورة مجردة، بل أنها تمثل فعلاً موجهاً وجد لحل مشكلة تستدعي الحضور والبحث الموضوعي في المماثلات، و (لتجعل في مقدرة الوسط الذي تتوجه إليه، إن يتفهم الموضوع، عبر المزاوجة المبدئية بين الضرورات المرحلية والاستراتيجية للموضوع المطروح، بصورة تمكنه من الكشف والإدراك لحالات أخرى قد تتماثل أو تتقارب منه)(Azzawi,p,63). إن ترجمة الفكرة الذهنية الى خارطة عقلية تتطلب من المصمم تفعيل خياراته الذهنية، فهو يقوم باستحضار المفردات التصميمية التي تفي بالغرض المناسب، فهو يقوم بتحريكها من موضع الى آخر ويستبدل الواحدة بالأخرى، ويمررها بمجموعة من المراحل المنطقية التي تفضي الى ناتج تصميمي يرتبط بحلقات تتكامل مع بعضها وفنياً وتقنياً، وهذه السلسلة تمثل خطة متكاملة ظاهرها التنوع وجوهرها الوحدة في الشكل والمضمون،

1-**الفكرة والأسلوب (Idea and Style)**: الفكرة الأصيلة تعكس الجدة والفرادة والابتكار الذي يقوم على كسر اللامتوقع ليجعل منه مثالاً قائماً يصب في بوتقة المألوف، إذ أنها غالباً ما تتصف بخصائص اسلوبية محدثة، إن المرتكزات الاسلوبية لها دور تأثيري فعال لدى المتلقي لأن (إبراز بعض عناصر العمل، ودفع المتلقي الى الانتباه اليها، لدرجة أنه إذا سهى عنها تشوه النص وإذا ركز عليها وحللها وجد أن لها دلالات تميزية خاصة، وهكذا فأن العمل الفني يعبر والأسلوب يبرز) (teaching-strategy). إن تضمين الفكرة في تصميم الخارطة العقلية لمفردات لافتة للانتباه لها محددات اسلوبية، وكما في الآتي:

- أسلوب تنفيذ الخارطة العقلية يمثل قالباً فنياً لتجسيد الفكرة، يتسق فيه المبنى مع المعنى أتساقاً تاماً .
- الأسلوب في الخارطة العقلية يعكس طريقة التفكير ومدى تفاعل المصمم مع الموجودات، وكما يقول الأسلوبيين من أمثال **شوبنهاور** (أن الأسلوب يعكس ملامح الفكر). (Al-Shaeep-134)

2-**الفكرة والتعبير (Idea and expression)**: التعبير عن الفكرة له أساليب عدة منها: الاتساق والترتيب أو ما يسمى بالنظام والتنظيم وما يعتريهما من ظواهر تقنية مثل التقديم والتأخير والحذف والإضافة والاختزال والتكثيف والإظهار والإضمار، هذا وأن تماثلت الأفكار في العقول، فأن صيغ التعبير عنها لا تتطابق بين الافراد، وذلك لأن (انبثاق المعاني والأفكار في النفوس إنما يكون على هيئات خاصة، وصور متميزة تتكاثر وتستفيض وتزخر كل نفس بما تزخر به منها، وهي مع هذه الكثرة وهذا الفيض في تباعدها أو تقاربها لا تتطابق مطابقة تامة تلغي الفوارق، بل أنها ستظل متميزة عن بعضها البعض ولو بفارق بسيط). (michae-31)، وللتعبير معنى وآليات في خارطة العقل وكما في الآتي:

أ: معنى التعبير في الخارطة العقلية (Meaning of expression in Mind Map) : يعد التعبير شكلاً مادياً في تصاميم الخارطة العقلية، وهو ليس بطاقة، هو أكثر منه، (لأن الطاقة تهدف الى دماغ الانسان دائماً، أما التعبير فيخاطب العقول البشرية، الحقيقة ان هناك ازدواجية في التعبير والتعددية في التعبير والتسلسلية في التعبير التصميمي، ويبقى التعبير في التصميم نسبياً، إذا ما كنا قد اتفقنا على ان المؤثر الثاني في النسبة هو المتلقي، وعلينا ان نفرق بين تعبير وتعبير ففي حالة هو تعبير وفي أخرى هو ابتكار في التعبير والحالة الأخيرة هي المقصودة) (abo musa-72) ، التعبير في الخارطة العقلية هو حالة الافصاح والإظهار لمفردات هي غامضة وخفية لها وجودها في عالم القيم والافكار، **ب:آليات التعبير في الخارطة الذهنية (Expression Mechanisms in Mind Map)**: المصمم يستمد مفرداته التصميمية من الوجود، لكنها قد تكون مختفية أو غير ظاهرة بصورة جلية، أن التعبير عن المحسوس هو ما يميز الفكرة في الخارطة العقلية والتي يطغى عليها الجانب الإبداعي، وذلك لأن مركب التعبير فيها يمثل (المقدرة على ادراك النظام الابداعي المولد للأشياء، هو الشيء نفسه قبل ان يتخذ شكلاً، فهو ادراك او رؤية علاقات جديدة عن طريق المقارنة بين علاقتين، الأولى هي الأصلية الأولية، والثانية هي المقاسة بالأولى، وهكذا سيكون علاقة جديدة مركبة من كليهما، إذ ستنتقل الخصائص من العلاقة الأولى الى الثانية) (al-bazzaz-75)، وهذا المركب يمثل الأساس للتعبير المبدع عن الفكرة في تصاميم الخرائط العقلية بآليات معينة وهي كما في الآتي:

التماثل(Analogy): وهو الأخذ بالحالات المشابهة والعمل بها للمساعدة في تجسيد المتغيرات الجديدة للحالة الجديدة، إن تطبيق التماثل في تصاميم الخارطة العقلية يعد كنوع من السياق المرجعي الذي سيعود بالمتلقي

الى مراجع معرفية سابقة يمكن لها ان تتفق مع ما موجود في الفكرة المطروحة، وينقسم التماثل الى قسمين أساسيين، هما التماثل التحويلي Transformation analogy): وهو الذي يتبنى حلول المشاكل السابقة لحل مشكلة جديدة، و التماثل الاشتقاقي (Derivational analogy): الذي يطبق عمليات أو منهجيات حلول المشاكل السابقة لحل المشكلة الجديدة. (punta-46)

- **التغاير(Mutation):** هو اعتماد علاقات متغايرة لإيجاد متغيرات جديدة، (هو أداء معقد للخصائص المتغيرة لشيء ، إذ يقدم خصائص ومعان جديدة لشيء قديم عن طريق تغيير بعض خصائصه الأساسية)،(johnes-1-2)

التعبير في التصميم هو الأعراب والافصاح عن أمور داخلية لها وجود في عالم الأفكار والقيم بالإمكان الاستدلال عليها عن طريق التعبير الذي هو التمثيل الكلي أو الجزئي لما يماثلها في الواقع بصورة مباشرة أو رمزية أو إيحائية.

الخرائط العقلية ظاهرة عملية وعلمية تمكن المصمم من رؤية فكرته بصرياً ومن ثم التعبير عنها، هي تسهم في تطوير وتقويم الفكرة، وكما في الآتي:

1. الخارطة العقلية تقدم ملخصاً تعبيراً ملموساً لفكرة المصمم، وهي بذلك تحد من التشتت.
2. تساعد على فهم طبيعة العلاقات بين عناصر الفكرة التصميمية، ومن ثم العلاقة الدلالية الناتجة عنها.
3. تمثل أرشيفاً مرئياً للتعبير عن الفكرة بالإمكان مراجعته بغية تطويره ، وهي هنا تعتبر رافداً مهماً للتفاعل والتذكر.

ثانياً: التفكير الإبداعي(Creative thinking) : نمط من أنماط التفكير المتعددة، وهو نشاط يهدف الى إيجاد الحلول لمشكلات قائمة ويعتمد النشاط العقلي المركب والهادف المنطلق من رغبة قوية في البحث والتقصي بغية التوصل الى نواتج رصينة تتميز بجدتها وفرادتها ، وفي مثل هذا فأن خرائط العقل تمثل وسيلة بصرية تبحث في إبداع حلول جديدة أو إعادة تركيب لأجزاء موجودة مسبقا، فالإبداع فيها هو(نشاط ذهني أو عملية تقود إلى إنتاج ذي قيمة مجتمعية) (E. & M. Gross-1) وللتفكير الابداعي مكونات وهي كما في الآتي:

1: التفكير(thinking) : وهو عملية البحث عن الحلول للمشكلات، " بإيجاد حلول لموقف قائم على أساس مواجهته بالتفكير العلمي والعملي في آن واحد، أذ يواجه الفرد المشكلة ابتداءً ومن ثم تبدأ عملية استرجاع المعلومات والخبرات السابقة و الربط بينهما للوصول الى تصور منطقي للحل الذي سيمر بأربعة مراحل وهي : تحديد نوع الموقف، ومن ثم التفكير بأيسر وأسرع الطرق واسترجاع المعلومات السابقة لتوظيفها للحل، والربط بين الخبرات والمعلومات السابقة والموقف الحالي ، ومن ثم أتخاذ القرار في اختيار الحل الأنسب" abo) (jabeen-67 ، التفكير يمثل (العمليات التي تسبق القول والفعل، وأيضاً يمثل سلسلة من الأنشطة العقلية غير المرئية التي يقوم بها الدماغ عندما يتعرض لمثير يتم استقباله عن حاسة واحدة أو أكثر من الحواس الخمسة للإنسان)،(zayer-239-240) والتفكير هو العملية التي يتم عن طريقها توليد الافكار وتحليلها وتقويمها، وله جانبان:

- **الجانب الأول:** العملية التي يمارسها الفرد في التعاطي مع الاشياء، بهدف تطوير خبرته وإثراء مخزونه المعرفي، ومحاولة استيعاب الخبرات الجديدة و تحليلها وتقيمها بهدف دمجها أو تذويبها في مبانيه المعرفية السابقة.

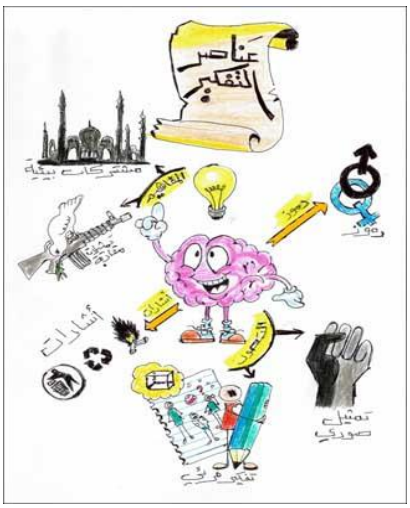
- **الجانب الثاني:** ممثلاً بالمحتوى بما يحمله من مبادئ ومعلومات وحقائق و اتجاهات وقيم وعمق للمادة وقيمتها وتنظيمها وبنيتها المنطقية. (Razuqi-25)

أ: **أنماط التفكير(Thinking patterns)** : ويقصد بها نوع التفكير الذي تتمثل فيه العمليات العقلية والمعرفية المعقدة وعلى راسها حل المشكلات، والأقل تعقيداً منها كالفهم والتطبيق، وهي كما في الآتي:

- **التفكير العلمي (Scientific thinking)**: و (يعتمد الاسلوب العلمي أو وجهات النظر العلمية ، مثل الواقعية والطبيعية والتربوية والتجريبية والايجابية) (abo judo-57) ،هي جملة المنظومات الفكرية ، تمثل قواعد للحكم والتقييم.
- **التفكير الناقد(Critical thinking)** :(وهو القابل للتقييم والمتضمن التحليلات الهادفة والدقيقة والمتواصلة لأي أدعاء أو معتقد أو زمن اي مصدر) (Al-Mousawi,p, -68) وقد يحتمل وجهة نظر هدامة .
- **التفكير الابداعي (Creative thinking) :** ويعتمد النشاط العقلي المركب والهادف والمنطلق من رغبة قوية في البحث والتقصي بغية التوصل الى نتائج لها قاعدة رصينة تحضى بالقبول والاحتفاء.(razziqi,p,176)
- **التفكير المرئي (Visual thinking)** : تؤدي الرموز والأشكال دوراً كبيرا في تنمية القدرات التحليلية التي نستطيع فهم الأشياء عن طريقها وذلك بتخيل (فكرة أو معلومة باستخدام الصور ذهنياً بدل الحشو الذي يستخدم في الاتصال مع الاخرين)(nora,p,189)أن مفهوم التفكير المرئي اعتماداً على (الصور الذهنية العامة أو المخطوطات الذهنية تعتبر من المفاهيم لدى (جان بياجيه) الذي يرى بان المتعلم يقوم بعمليتين أساسيتين هما: التنظيم (orgnazition) والتكيف (Adaptation) إذ أفترض أن عمليات التنظيم والترتيب للأشياء والعمليات والاحداث تتراتب في نظام مترابط منطقياً في ذهن المتعلم المعرفي). (Al-mousawi,p,68) ، أن هناك رابطة فيما بين هذه الانواع الاربعة، أنه كلما كان الفرد متمكنا من مهارات التفكير العلمي، والتي تعتمد النظرة الموضوعية ، كلما كان الفرد أقدر على تقييم نفسه وتقييم الاخرين مما يجعله أكثر ادراكا لمهارات التفكير الناقد.

ب: **عناصر التفكير(Elements of thinking):** يستعمل الفرد عناصر أو أدوت للتفكير وهي كما في الآتي:

- **التصور(Visualization)** : وهو صور الأشياء التي تختزنها الذاكرة على وفق صيغ محددة يمكن لها أن تشارك في (حدوث تمثيل عقلي أو صورة ذهنية للشيء الذي سبق للمرء أن تعرض له، ولا يكون له وجود فعلي لحظة تصوره). (razziqi,p,15)
- **المفاهيم(Concepts)** : هي (عملية عقلية يقوم بها الفرد لمعرفة العلاقات التي يمكن أن توجد بين مجموعة المثيرات يتم بنائها على أساس التمييز بين المثيرات)، (Youssef,p138)فهو يستعين بها لتوجيه مسار تصنيفه



شكل (1) خارطة عناصر التصميم-عمل الباحث

للأشياء في بيئته بناء على المشتركات، أي انها تساعد الفرد على التوجه المنظم والدقيق.

- **الرموزوالاشارات (Index and symbols):** (abdul bari,p,98)وهي أسماء مقررة للأشياء تعرف بها الظواهر والعمليات، كالأسماء، والأرقام، والحروف، والعلامات المرورية وغيرها ، هي أدوات شكلية أصطنعها الانسان لتحمل اشارة ما، تحل محل حدث أو واقعة، وتستعمل الصور في عملية تكوين المفاهيم والرموز والاشارات لتحل محل المواضيع والتجارب والنشاطات الحقيقية، وكما في الشكل (1) الذي يمثل خارطة عقلية لما تقدم ذكره.

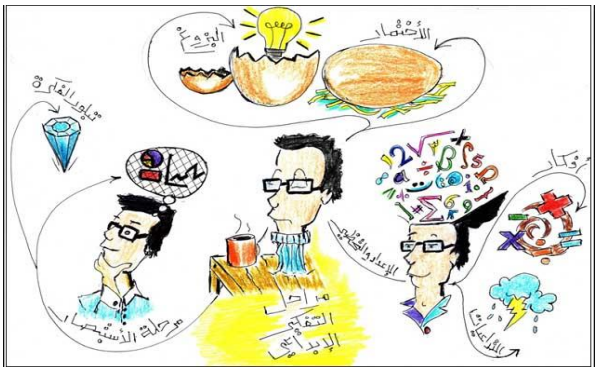
2: الإبداع(creativity) : للإبداع اهتمام واسع في وقتنا الحاضر، لا سيما وأن المجتمعات تحث الخطى من أجل تقدمها، وهذا الامر يتطلب حلولاً إبداعية لمشاكلات عدة تعترض هذه المسيرة، والإبداع في التصميم هو الهدف الذي يسعى اليه المصممين والوكالات والمؤسسات الإعلامية لتحقيق نواتج متميزة بطروحاتها التعبيرية التي تغني الجوانب الوظيفية ، والابداع (هو توليد وإنتاج الأفكار والبدائل والاحتمالات) (al-deep,p95) وللتفكير الإبداعي نظم وأطر معينة وهي كما في الآتي:

أ:النظام الإبداعي(Creative system) : مكونات للنظام الإبداعي: (abo judo,p,37)

- الفرد و مرجعياته الثقافية: بما أكتسبه وأعتقد به من أفكار وسلوك و ايديولوجية مجتمعية.
- الحضارة أو الثقافة والمجال: متمثلة بالمورث المجتمعي من صور وتراث ورموز وعادات مجتمعية سائدة.
- المجتمع والحقل: المجتمع بوصفه وسطاً تتشكل فيه كل الانفعالات والافكار والظواهر التي تعطيه ميزات تميزه عن غيره.

ب: مراحل العملية الإبداعية(Stages of creative process): تمر العملية الإبداعية بمرحلتين من التحليل والتركيب، يتمثل الاول بجمع المعلومات وخزنها ذهنياً، ومن ثم تبدأ عملية التحليل لهذه المعلومات، إذ يقوم الفرد(بتحليل ما خزن من معلومات غير واضحة له ومن ثم ستراه شارداً في خيالاته التي تشبه أحلام اليقظة، إذ انه يترك عقله الباطن هائماً في خيالاته كما يشاء وحينئذ تنبعث أفكار الإبداع والابتكار والاختراع)(heerwagen,p,95) وللتفكير الإبداعي أربعة مراحل وهي كما في الآتي: (saunders,p,3)

- **مرحلة الإعداد والتحضير:** تكون باستقبال المؤلف أو الفنان للأفكار والتداعيات.
- **مرحلة الاختماروالحضانة:** إذ تبرز فكرة عامة وتكرر نفسها من حين لآخر.
- **مرحلة الاستنارة أو الاستبصار:** وهي مرحلة تبلور الفكرة.
- **مرحلة التحقق:** وهي مرحلة نسج وتفصيل الفكرة المختارة، وكما في الشكل (2) الذي يمثل خارطة مراحل التفكير.



شكل (2) مراحل التفكير ، عمل الباحث

ج: مهارات التفكيرالإبداعي (Skills of

:Creative Thinking)

- **الطلاقة(Fluency)** : وتعني القدرة على توليد عدد كبير من الأفكار ، والسرعة والسهولة في توليدها، وهي في جوهرها عملية تذكر واستدعاء اختياري للمعلومات أو الخبرات والمفاهيم التي سبق اكتسابها. (Falah Shubbar,p,6)
- **المرونة(Flexibility)** : وهي القدرة على توليد أفكار متنوعة ليست من النوع المعتاد أو المتوقع، وتوجيه أو تحويل مسار التفكير مع تغير المثير أو متطلبات الموقف، ومنها : المرونة التلقائية، والتكيفية، ومرونة إعادة التعريف. (Mustafa,p,338)
- **الأصالة(Originality)** : من أكثر الخصائص ارتباطاً بالإبداع والتفكير الإبداعي، وهي تعني الجدة وغيرها....

ثالثا: الخيال الإبداعي(Creative Fantasy):

الخيال الابداعي نمط جديد أو تسلسل جديد من الصور الخيالية والافكار والتي يراد منها إيجاد حل لمشكلة ما، (وهو وسيلة داخلية جيدة لتمثل المشكلة ومحاولة البحث عن حل لها) (muhammed,p,8) ، الخيال في تصاميم الخرائط العقلية هو بمثابة الجناح الذي يحلق به المبدع في مجالات الإبداع و ابتكار أو استنباط بنى شكلية جديدة

1: الخيال (Fantasy): كثيراً ما يواجه الناس الخيالات المتعدّدة والتي تنقلهم لعالم آخر يستطيعون من طريقه التحكّم في حياتهم وفي الأمور التي تواجههم دون وجود ما يردعهم أو يوقفهم، فهو هاجس يقوم بتنمية الأفكار في عقل الإنسان بناءً على تمنيه لأمنية ما والتي غالباً ما تكون بهدف تحديد المستقبل الذي يرضيه، كما وإن (التفكير يعني الخيال، وإن التفرقة تكون في مجريات العملية الاستنتاجية أو الاستقرائية لكون عملية التفكير مرتبطة بفعل الاستقراء والاستنتاج وتحقيق البرهان، والخيال لا يختلف عن التفكير إلا بكونه يتبنى استقراء العلاقات ووحداتها والتي قد تكون غير منطقية أو لا وجود لها على أرض الواقع)-al-nujaidi,p,145 (146) ، وللخيال العديد من المفاهيم المختلفة والتي قاموا بتحديدها العلماء والمفكرين: قال الشاعر الفرنسي "بودلير" (الصفة الاساسية التي يتصف بها المصور الفنان ليست هي المشاهدة بل الخيال، فالخيال في الفنون الجميلة هو **سيد الملكات**، وهو الذي يحلل العناصر التي تقدم الحواس، وأن العقل يعيد تشكيلها كما تتراءى له، وما العالم المرئي إلا مخزن صور ورموز يعطيها الخيال مكانة وقيمة نسبية، وهو نوع من الغذاء، على الخيال أن يهضمه ويحوله)(Ghaida,p,5) ، ويرى الباحث إن الخيال هو عمليّة اتّحاد الذكريات والخبرات السابقة والصور التي تمّ تكوينها،وتوظيفها داخل بنية جديدة، فهو بذلك توقعات الحاضر، ومراجعة الماضي، وابتكار المستقبل.

2: أنواع الخيال وأقسامه(Types of fiction and its sections): للخيال مخرجات تتحدد بحسب طبيعة الفرد و توجهاته الثقافية وحاجاته النفسية والجسدية وهي كما في الآتي:(Cofer&Appiey,p,658-659)

أ. الخيال الناجم عن الذاكرة: حيث يقوم الإنسان بتذكر الأحداث التي مرّت عليه بالماضي.

ب. الخيال المسمى بأحلام اليقظة: هي ما يقوم الإنسان بتصوره في عقله والذي يكون بعيداً كل البعد عن الواقع.

ج. الخيال الطيف: حيث يستطيع الإنسان استذكار المشاهد المعقّدة التي قام برؤيتها مسبقاً بكل تفاصيلها وكأنها أمامه.

د. الخيال الناجم عن الأحلام قبل وبعد وأثناء النوم .

هـ. الخيال الناجم عن الحرمان: ، فإنّ الجهاز العصبي للإنسان يقوم بإحداث هذه الهلوسات حتى يتم تعويض النقص.

و. التخيل التأليفي والإبداعي: بحيث يستخدم الإنسان كافة حواسه لكي يقوم بإنتاج العديد من الأفكار الإبداعية.

3 **نظريات الإبداع (Creativity theories) :** ان مفهوم الإبداع يدرس وتطرح فيه نظريات عديدة وفي كثير من الاختصاصات ويعد ظاهرة مهمة في مجالات عديدة، أن (نظرية الإبداع تعني المفاهيم والأفكار التي توجهت للإبداع الإنساني كظاهرة وقامت بإعطاء طروحات تفسيرية أو وصفية أو معيارية، من خلفيات متنوعة كالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والفن وغيرها من المجالات التي يتم التركيز عليها ضمناً)، (abdlel hamid,p,379 وهي كما في الآتي:

- **النظرية الترابطية للإبداع:** أبرز مؤيدي هذه النظرية هما (مالتزمان J.Maltzman) ، و (ميدنيك Mednick) اللذان يريان في الإبداع تنظيماً للعناصر المترابطة في تراكيب جديدة متطابقة مع المقتضيات الخاصة، أو تمثيلاً لمنفعة ما.(Gerard,p226)

- **نظرية الجشتالت في الإبداع:** احد ممثلي هذا الاتجاه وهو (فرتايمر Wertheimer)، اذ يرى أن التفكير المبدع يبدأ غالباً مع مشكلة ما وعلى وجه التحديد تلك التي تمثل جانباً غير مكتمل أو ناقص بشكل أو بآخر، وعند صياغة المشكلة والحل ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار الكل، أما الأجزاء فيجب تدقيقها وفحصها ضمن إطار الكل. (them,app)

- **النظرية الإجتماعية في الإبداع:** يرى أصحاب النظرية الاجتماعية أن الفن ضرب من الصناعة أو الإنتاج الجماعي، فالمعايير الي يضعها الإبداع الفني تستند إلى التجربة وترتد إلى أصل اجتماعي.

- **نظرية جيلفورد في الإبداع:** تسمى هذه النظرية بنظرية السمات أو العوامل اذ تستند بشكل أساس إلى العقل، ولقد ميز جيلفورد الخصائص المرتبطة بالإبداع على أساس التحليل العاملي وهي: الطلاقة، والمرونة، والأصالة، والحساسية للمشكلات وإعادة بناء المشكلات(razziqi,p,46) إذ اهتم بمكونات مجال التفكير أكثر من اهتمامه بنشاط هذه المكونات، كما وانه قسم الانموذج النظري الذي يحدث في الذهن إلى ثلاثة أنواع وهي:

1. العمليات "operations" وهي أنواع النشاطات الذهنية والفعل الذهني.
2. المحتويات أو المضامين "contents" وهي فئات وأشكال المعلومات.
3. النواتج "products" وهي صيغ المعلومات التي يتم إفرازها أو حصولها خلال النشاطات العقلية. (Gerard,p201)

- **النظرية المعرفية في الإبداع:** المعلومة الجديدة تظهر ذات معنى فقط عند تعلقها بمعلومات سابقة تشابهها، وتدعى هذه العملية بـ (التشفير أو الترميز) (coding)، وأية معلومات أو مجموعة من المعلومات تسمى

بـ (فقرة أو باب) (category) وتبنى محتويات الأبواب خلال الخبرة، ويصنف الأفراد على وفق نوعية التبويب التي يقومون بها بتصنيفين أساسين هما: واسع التبويب وضيق التبويب، والمبدعون هم من صنف واسع التبويب.i (Abd al-Mu't l,p,179)

- **النظرية الإنسانية في الإبداع:** يعد (ماسلو Maslow) رائداً في هذه النظرية، اذ قدم ماسلو نظريته التي أطلق عليها اسم القوة الثالثة مقابل التحريك النفسي والسلوكية، إذ يحصل الإبداع بتحقيق الذات عن طريق نقله من القوة إلى الفعل بوساطة الذات من طريق تحقيق سلسلة من الحاجات وضعت متدرجة في هرم من الأسفل إلى الأعلى، وفي قمة الهرم يقع تحقيق الذات، يصف ماسلو المحققين لذواتهم بأنهم أكثر كفاءة في إدراكهم للواقع وأكثر احتمالاً لعدم الوضوح، وهم يتسمون بالتلقائية في التفكير والسلوك، ويركزون على المشكلة بدل التركيز على الذات.(Zakaria,p,178)
- **نظريات التحليل النفسي في الإبداع:** لقد حاول" شارل بودوان "أحد تلامذة فرويد في كتابه" التحليل النفسي للفن " أن يطبق منهج فرويد على العمل الفني فذهب إلى أن الإبداع الفني مثله في ذلك مثل الأخطاء اللاشعورية والأحلام والجنون، إنما هو انفجار لا شعوري يحدث فجأة في الحياة الشعورية لتلك الرغبات التي لم ينجح الرقيب في كبتها. (razziqi,p,38)

رابعاً: الخارطة العقلية (Mind Map): الخارطة العقلية وجدت منذ سبعينات القرن الماضي، ويعد توني بوزان من الرواد في هذا المجال ، هي (تقنية رسومية قوية تزود الفرد بمفاتيح تساعده في استخدام طاقة العقل، عن طريق تسخير اغلب مهارات العقل بـ كلمة، صورة، عدد، منطق، ألوان، إيقاع، و بأسلوب يعطي الحرية المطلقة في استخدام طاقات العقل، الخارطة العقلية يمكن ان تستخدم في مختلف مجالات الحياة وفي تحسين التعلم والتفكير وبأوضح طريقة وبأحسن أداء). (razziqi,p,40)إذ توسعت مجالات استخداماتها عبر السنين لتغطي مجالات عدة في الحياة العلمية والعملية، كونها واحدة من الاساليب المبتكرة للتعبير عن الافكار، بكونها الأسلوب البديل الذي يستخدم جميع أجزاء الدماغ بدلاً من التفكير الخطي التقليدي، إذ عرفت على أنها مخطط لمجموعة من الصور والرموز والالوان، لها القدرة على تمكين الفرد من قراءة وتحليل المعلومات ذهنياً وصورياً، ومن ثم تصديرها كمنجز بصري يستقطب المتلقي لناحية (إدراك الصور والرموز المكتوبة ثم استيعابها، وترجمتها الى أفكار أو مفاهيم)(abdel Radi,part1) ، الخارطة العقلية هي آلية تعتمد اللغة الرمزية والصورية وتمثل أفكار مرئية محددة تحد من تدفق المعطيات الصورية المختزنة في الذاكرة و المثارة في حالة صناعة الأفكار أو حل المشكلات، وفي التصميم يكمن الجانب الأصعب في العملية التصميمية في توليد الفكرة لاسيما المبدعة منها، إذ توجد وسائل عدة لتبيان الأفكار، كطرح الفرضيات بصورة تحليلية تعتمد الوصف بالكلمات أو المخططات الذهنية التي تعتمد العناصر الهندسية مثل الخطوط المستقيمة والأشكال المتنوعة والكلمات، وهذه الرسومات لها بداية ونهاية محددة، فهي تبدأ من الأعلى نزولاً الى الأسفل، أو العكس كما في المخططات الهرمية، وهي تعمل بصورة جيدة في مجال التعليم، كونها تقدم ملخصاً منطقياً ومحدداً عن الموضوع وتفرعاته الرئيسة والثانوية والفرعية ، لكنها لا تفي بكل الجوانب كونها ملخصاً لعناوين لا أكثر وهي جيدة في التعليم و إيصال المعلومة الى المتعلمين، أما في الخارطة العقلية فأن العملية تأخذ طابعاً أكثر حرية باعتماد المركز أو منتصف الصفحة كنقطة انطلاق محورية تتفرع منها الافكار الرئيسية والفرعية

والتي تتفرع بدورها الى ثانوية وهكذا وفي جميع الاتجاهات، وهذا التوزيع للعناصر يشابه الى حد كبير ما يحدث في ذهن الفرد، أذ لا توجد حدود للصور والأخيلة كون الذاكرة مخزن للمفردات البيئية والمتخيلة التي لا حصر لها أن (خارطة العقل تشبه خارطة المدينة، فمركز خارطة العقل يقابله مركز المدينة، وهو يمثل الفكرة الأهم، بينما نجد أن الأفكار المتشعبة من المركز تمثل الافكار الرئيسية في العملية الفكرية: اما الطرائق الثانوية فتمثل الافكار الثانوية، وهكذا، كما وأن الصورة أو الأشكال الخاصة تمثل الأفكار ذات الاهمية الخاصة) (Buzan,p,21) وكما في الشكل (3) ، وهو مخطط لمبادىء رسم الخارطة العقلية لمصمم خرائط العقل باول فورمان(Paul Foreman)، أن كل خرائط العقل بها شيء مشترك، إذ تستخدم الألوان في كل الخرائط، وجميعها تتكون من فروع تتشعب من المركز، وبها خطوط متعرجة ورموز وكلمات وصور موضوعة طبقاً لمجموعة من القواعد البسيطة، والمتوائمة مع العقل، يمكن أن تتحول من قائمة طويلة من المعلومات المملة الى شكل ملون منظم يسهل تذكره ويكون متوافقاً مع الطريقة التي يعمل بها العقل)(buzzan,p,22) وللوقوف على الأثر المترتب على استخدام هذه المفردات المتنوعة في رسم الخارطة العقلية، فأن الأبحاث العلمية تشير الى أن المخ البشري بشقيه الأيمن والأيسر يتكون من (ملايين من الخلايا العصبية المتشعبة حيث تحتوي كل خلية

شكل (3) قواعد رسم خارطة العقل-تصميم بول فيرمان-ت:الباحث

مخية على عدد هائل من المركبات الكيميائية، ونظام مجهري لفك رموز المعلومات ومعالجتها، وتحتوي كل خلية على نظام أرسال يتخذ شكل أخطبوط، ذي جسد مركزي وعشرات، بل مئات، وربما آلاف المجسات) (buzzan,p,40) وأن هذه الخلايا يمكن لفروعها أن تمتد الى طول 1.5م، وأن (هذا العناق الوميضي المستمر هو الذي يكون الأنماط والخرائط اللانهائية للعقل، وهو الذي يغذيها وينميها، أن التفكير المشع يعكس البنية والعمليات الخاصة بك، أن خريطة العقل هي المرآة الخارجية لتفكيرك المشع، وهي التي تسمح لك بالولوج داخل مولد التفكير) (buzzan,p,43)، ومن الملاحظ أن خريطة العقل توسع من مساحة التفكير وذلك باستخدام شقي الدماغ الايمن والايسر، كون تنوع العناصر والمعطيات الذهنية الداخلة في تصميمها ما هي ألا أحساسات وخبرات وصور ذهنية يتشارك بها فصي الدماغ، وبذا فهي تمثل طاقة ذهنية متكاملة تعكس أفكار منطقية طبقا للوظائف العقلية المتنوعة للعملية الذهنية، وبالتعرف على وظيفتي شقي الدماغ، يتضح أن خارطة العقل هي التعبير الأمثل على الاستغلال الشامل لمعطيات العملية التفكيرية، ويرى الباحث أن خارطة العقل: هي الفكرة مترجمة الى الإيضاح البصري والتي يتشارك في تكوينها فصي الدماغ الأيمن والأيسر على اختلاف وظيفتهما، أي أنها صورة مركزة للفكرة التي يمكن لها أن تكون مغلفة بطابع خيالي إبداعي، لخصائص عدة ومنها:

- الاستخدام الشامل لخلايا الدماغ، وهي بذلك تمثل الصورة الشاملة للفكرة.
- أنطلاقة منطقية لتجميع الأفكار الفرعية حول فكرة مركزية حاكمة.
- تمثل حالة فكرية تتناغم فيها المعطيات الذهنية المتنوعة فيما بينها لتشكل حالة إبداعية لفكرة قابلة للتطوير المستمر.
- هي خير معبر عن تناغم الوحدة والتنوع في الفكرة التصميمية.
- ترفع من كفاءة التحليل والتركيب للمعطيات الذهنية وبالتالي تعزز من أصالة وجدة الفكرة.

1- <u>الاتصال وخارطة العقل (Communication and Mind Map)</u>: إن عملية الاتصال (تهدف إلى إحداث تجاوب مع الشخص المتصل به، بعبارة أخرى نحاول أن نشاركه في استيعاب المعلومات أو في نقل فكرة أو اتجاه) (AbdlAziz,p,198) ، أن الثورة في عالم الاتصال،استثمرت الفضاء الرقمي ببرامجيته وأدواته المتطورة من هواتف وأجهزة لوحية وحواسيب ذكية ... وغيرها، ومرسلات ومستقبلات تتعامل مع الفضاء المفتوح، الذي تشارك فيه الأقمار الصناعية على إختلاف وظائفها، و لهذا التطور التقني والمعرفي بعدين يتعلقان بموضوع الخارطة العقلية موضوعة البحث وهما كما في الآتي:

أ- **البعد التعليمي(Educational distance):** أن (عملية الاتصال هي عملية تعلم بكل ما تعنيه هذه الكلمة من تغير دائم نسبياً في السلوك كنتاج للخبرة عن طريق اكتساب الارتباط بالمعلومات، و الاستبصارات ، والمهارات ، والعادات، وكل ما يطرأ عليها من تطور أو تغير) (Davidoff,p,35) ، وعلى وفق هذه الرؤية يمكن للمختصين في تصميم الخرائط العقلية توظيف الوسائل والطرائق التي تناسب قدرات الفرد على اكتساب المهارات والمعارف بصورة تتوافق مع ثقافته واسلوبه في الحياة، للارتقاء ببعده المعرفي بطرقتين، الأولى: مباشرة وتتمثل بزيادة خبرات التعلم الذاتية لديه، والثانية: تتعلق بتبادل الخبرات والمهارات مع الآخرين، هنالك أمرين أساسين هما للاتصال، هما (أستخدم نظام مشترك من الرموز، والتي يجب أن تكون مألوفة وذات معان متفق عليها، والثاني: أن تكون هذه الرموز ذات دلالات متعارف عليها بين الأفراد) (Zidan,p,55) كما ووجد أن تعلم الفرد يتم من ثلاث طرق، إذ (وتظهر البحوث أهمية حاسة البصر في معالجة التعلم والاحتفاظ به، وتصل إلى 85% ، والسمع إلى 10% ، وأما الحواس الأخرى فأهميتها حوالي 5%، كما وأن الجزء المسؤول عن الذكاء البصري في المخ يفوق ذلك الجزء المسؤول عن الذكاء اللفظي)(nong,p,47) ويرى الباحث أن لخارطة العقل دوراً مهماً في الجانب التعليمي، وكما في الآتي:

- تلخيص المعلومات بطريقة مبسطة، وبالتالي حفظها وسهولة استرجاعها.
- إختصار وقت الدراسة، وبالتالي إستحصال أكبر قدر من المعلومات.
- فهم المناهج التدريسية وبخاصة العلمية منها والتي تتعلق بالعناصر ووظائفها.
- تقسيم وتنظيم المواد في المنهج الواحد بطريقة تجعل من الواحدة مكملة للأخرى، أي الحفاظ على التسلسل الزمني لها.

ب- **البعد التداولي (Pragmatics distance)**: تقوم التداولية على دراسة اللغة كأداة للتواصل وعرفت من الجانب الأتصالي على أنها " مذهب لساني يدرس علاقة النشاط اللغوى بمستعمليه، وطرائق وكيفيات استخدام العلامات اللغوية بنجاح، والسياقات والطبقات المقامية المختلفة التي ينجز ضمنها الخطاب والبحث عن العوامل التي تجعل من الخطاب رسالة تواصلية واضحة والبحث في أسباب الفشل في التواصل"(Wikipedia)، يكمن الجانب التداولي في الخارطة العقلية في أن العلاقة بين العلامات ومستخدمها تمثل لغة قائمة بذاتها.

يتضح مما تقدم أن التداولية بأجزائها الثلاثة تهتم بدراسة القيم الاتصالية ما بين العلامات بعضها ببعض وبينها وبين مرجعياتها وبينها وبين من يرسلها ومن يستقبلها، وذلك (بحسب مخطط **موريس " Morris Charlis**" والذي يؤسس فيه الى ثلاثة أجزاء من السيموطيقيا: **1- النحو**: أي علاقة العلامات فيما بينها، 2- **الدلالة**: أي دراسة علاقة العلامة بالمرجع، **3- التداولية:** التي تمثل دراسة العلاقات بين المرسل والمستقبل وعلاقتهما بسياق الاتصال) (shaozohong) ، إن الرموز المستخدمة في خارطة العقل ضمن سياق الفكرة المعبر عنها هي بطبيعة الحال تمتلك الاستطالة الرمزية المتحققة بفعل التداول المحلي أو العالمي لها كما في رمز السلام وعلامة الحريق والعلامات التحذيرية والمرورية ... وغيرها، وهي موظفة لتركيز المعنى، وأن سياق استعمالها لا يركز على مرجعيتها بقدر التركيز على وظيفتها، ولهذا يمكن للخارطة العقلية أن تكون **رسالة(Message)** تعبر عن مضمون فكرة يراد توصيلها الى المتلقين بصورة مركزة تستخدم **الوسيلة (Media)** أي القناة في نشرها وتداولها كأن تكون رقمية أو مطبوعة،

3- تصميم خرائط العقل (Mind Map design): يمثل العقل مخزناً لا حدود له لصور الموجودات الطبيعية والصناعية والفنية والصور المتولدة عن القراءة وسماع الروايات والقصص والأحاديث التي تحرك الخيال والتي تمدنا بممثلاتها في الواقع، هذا التخيل سيولد الاشكال المساعدة على فهم رمزية اللغة التي نتعامل بها، أن ما يميز خرائط العقل هو في كونها نظاماً يمتلك أداة لتنظيم هذه المعلومات والبيانات المخزونة في الذاكرة، هي تساعد في تنظيم وأرشفة وتصنيف المفردات والأفكار وتُسهل من عملية الوصول إليها والإفادة منها عند الحاجة، لذا فأن كل معلومة ستوثقها الخارطة ستكون قابلة للاستدعاء في أي وقت وكأنها وثيقة محفوظة في مكتبة كبيرة، إن (رسم الخرائط العقلية عادة ما يتم على قطعة من الورق وبقلم الرصاص، ومع ذلك فأن التطورات التكنولوجية تجعل من الامر أكثر سهولة)(Nagem al-din,p81) ، إذ أن هنالك الكثير من البرامج الرقمية المعدة لهذا المجال، ومن هذه البرامج ما هو معروض على الشبكة العنكبوتية مثل برنامج (bubbl.us)،و(Concept Draw Mind Map)، و (Edraw Mind Mapping) .

يورد (توني بوزان) الخطوات السبع لرسم خارطة العقل وهي كما في الآتي:(buzzan,p32-33)

أ- البدء من المنتصف، أي من مركز الصفحة، لأن البدء من المنتصف يعطي حرية أكثر لأنتشار العناصر في جميع الاتجاهات.

ب- أستخدام شكلاً أو صورة تعبر عن الفكرة المركزية، لأنها تغني عن الكلمات وتساعد على التركيز والتذكر.

ت- الأستعانة بالألوان، لأضفاء نوع من الأثارة والطاقة للخارطة.

ث- توصيل الفروع الرئيسية بالصورة المركزية، ومن ثم توصيل المستوى الثاني والثالث منها بالمستويين الأول والثاني،.

ج- استخدام كلمة رئيسية ومفردة في كل فرع رئيسي، لانها تمنح الخريطة القوة والمرونة وتمثل رابطاً مضاعفاً يوضح المعنى.

ح- توظيف صوراً عند رسم الفروع، لأن كل صورة ستحمل معاني تغني عن الكثير من الكلمات.

إجراءات البحث:

منهجية البحث: أعتمد الباحث المنهج الوصفي لأغراض تحليل المحتوى ، وهذا المنهج لا ينحصر على جمع البيانات فقط وإنما يتضمن تفسير هذه البيانات وتنظيمها وتحليلها لاستخراج النتائج المتوخات.

مجتمع البحث تضمن مجتمع البحث تصاميم خرائط عقلية للمصمم باول فورمان(Paul Foreman).

عينة البحث: اختيار نماذج عينة البحث باتباع الطريقة القصدية (غير الاحتمالية) وبواقع (3) من أصل (15)خارطة أي بنسبة (٢٠ %) ووفق المبررات الآتية :

1- توافر الأسباب الموضوعية في كل خارطة والتي تخص عنوان البحث وأهدافه .

2-تعدد الأفكار للعناصر الموظفة في تصميمها .

3-تعدد الطروحات التصميمية التي تمس الجوانب الموضوعية والوظيفية .

4-تعذر حصول الباحث على نماذج لكل ما أنتجه المصمم من خرائط عقلية ..

أداة البحث: لغرض تحقيق أهداف البحث، أفاد الباحث من الإطار النظري لبناء استمارة التحليل، التي تضمنت:

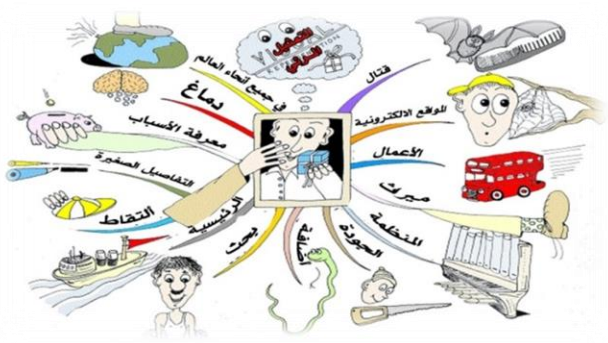
1- (بنائية الخارطة) .

2. الفكرة والخيال الإبداعي في توظيف الوحدات البصرية .

3. أسلوب التعبير والتنفيذ وفقاً لنظريات الإبداع.

4. الابعاد الاتصالية والتعليمية.

5. المعالجات التقنية الاظهارية.



WWW.mind mapinspirtion.com

نماذج التحليل:

إنموذج رقم (1):

عنوان الخارطة: التمثيل المرئي:

(VisualRepresentation)

تصميم: باول فورمان

بنائية الخارطة: أنبنى التصميم في هذه الخارطة العقلية على وفق قاعدة الهيمنة الشكلية مجموعة من العناصر التي تعينت وفقاً لمواقعها في الصفحة التصميمية، وتم أعادة تجسيدها بصورة سادت عموم المشهد والتي تناسبت مع العلاقة الضمنية للفضاء الذي جاء بالقيمة البيضاء الأمر الذي زاد من فاعلية الشدة

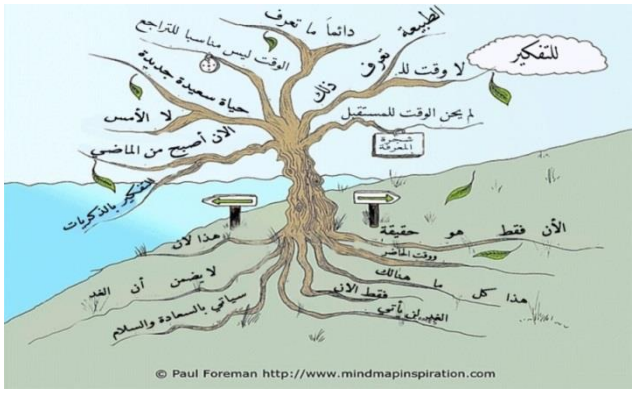
الضوئية للعناصر الموظفة وبالتالي إبرازها بصرياً، قسمت اللوحة التصميمية الى ثلاثة مستويات طبقية، الاول تمثل بالمساحة السالبة (الفضاء) والذي شكل تضاده اللوني مع العناصر التكوينية الاخرى بعداً علائقيا لتلك الصور والخبرات التي يمر بها الفرد في حياته والتي تمثل مجموعة من قنوات اكتسابه للمعارف والمهارات، وتمثل المستوى الثاني بالصور التوضيحية المشغولة يدوياً والتي تملكتها روح الحركة والتشويق والاختلاف بالاتجاه، ووحدة الانبثاق من المركز بصورة اشعاعية الأمر الذي جعل منها متساوية وعلى القدر نفسه بالقيمة والوظيفة الفكرية، أما المستوى الثالث فتمثل بالصورة المحورية والتي توسطت المشهد والتي توضح أن المعرفة المختلفة تمثل جائزة ثمينة تحوي بداخلها خبرة بصرية يستعين بها الفرد في حياته اليومية لتمثيل الموضوعات التي تحتاج الى إنتاج الحلول أو ابتكارها.

نوع الخارطة: توضيحية تمثيلة، لمفردات وخبرات متنوعة توضح مصادر التمثيل المرئي(الصوري) للعناصر المختزنة في ذاكرة الفرد، المستحصلة من تجاربه، كونها ستمثل الاداة الفاعلة في تفسير المفاهيم وحل المشكلات.

الفكرة والخيال الابداعي في توظيف الوحدات البصرية: جاءت الفكرة في هذه الخارطة عن طريق توظيف عناصر مبتكرة لمفاهيم وحالات انسانية بسيطة ومعبرة عن مصادر الخزين الصوري للفرد، والذي يمثل رافداً للتمثيل المرئي الذي لا يخلو من روح الخيال وأن كان الإبداع فيه محدوداً لافتقاره الى عنصر الفرادة في التمثيل، لكنه في الوقت نفسه مثل وسطا تمثيلياً للموضوعات المتعالقة فيما بينها والتي تشترك بروافدها الفكرية المتنوعة وتوجهها الواحد وهو الذاكرة الشخصية للفرد الأمر الذي يتوافق مع النظرية الترابطية للإبداع كون أن التراكيب الجديدة للعناصر تطابقت مع مقتضيات الحالة الجديدة لها،

الأبعاد الاتصالية والتعليمية: تراوح البعد الاتصالي في العينة ما بين التعريفية في مجمل الرسومات الى الابتكارية، كون أن التمثيل لم يأتي مطابقاً لما هو في الواقع، و تداولياً في جوانب أخرى، لأنه مثل الجانب الوصفي للمعاني .

المعالجات التقنية: تجسدت المهارة التصميمية للمصمم في التزامه بقواعد رسم الخارطة العقلية النمطية، وتمت تغطية المساحات اللونية للأشكال بدرجات لونية متفاوتة تعينت حدودها بخطوط بالقيمةالسوداء ليكون فاصلا ما بين الارضية والأشكال، كذلك في بساطة الرسومات واختزال الكثير من أجزاءها ، مما أدى الى وضوحها وترسيخ معناها.



إنموذج رقم (2):

عنوان الخارطة: شجرة العقل (Tree-Mind)

تصميم: باول فورمان

بنائية الخارطة: أنساق الفعل البنائي التصميمي في هذه الخارطة الى استخدام قاعدة الهيمنة الشكلية لعنصر من العناصر البانية، المتمثل

(بالشجرة) التي تشاركت الفضاء التصميمي مع العناصر الساندة للفكرة والمتمثلة بالأسهم، وبدت الشجرة أكثر استقراراً لانبثاقها من الأسفل الى الأعلى وتوزعت فروعها في نواح عدة أحتلت المساحة العلوية للخلفية التي تدرجت بثلاثة مساحات لونية يفصل بينها خطوط متعرجة بالقيمة السوداء للتأكيد على مناطق الانفصال فيما بينها ولتعزز من قيمة تدرجها السريع وبالتالي المساعدة على أفهام المتلقي بأن هذه المساحات هي لموجودات طبيعية تمثل بيئة الشجرة في الطبيعة وهي (التربة، والماء، والسماء)، بدا التوازن واضحاً في شكل الشجرة وذلك لتساوي المساحة العلوية المتمثلة بالأغصان في الاعلى مع ما أحتلته الجذور في الاسفل واللذان انبثقا من الجذع الذي بدا أكثر صرامة على ما هو موجود في الطبيعة ليعطي الفكرة قوة تعبيرية. **نوع الخارطة:** افهامية درامية، لا تطرح أي مفاهيم فكرية أو علمية بعينها، بل تمثل دافعاً تشجيعياً يتخذ من الطبيعة مثالاً لتعاملها مع المستقبل، وبطبيعة الحال هي لا تدرك ذلك لان النظام الذي يحكمها لا يعقل ابتداءً،

الفكرة والخيال الابداعي في توظيف الوحدات البصرية: فكرة التصميم بسيطة ولا تصنف في أطار كونها خارطة عقلية معقدة بل يمكن القول أنها مخطط بصري أعتمد قواعد تصميمية مبسطة، طرح المصمم فكرته استناداً على استعمال صور طبيعة، وبالتالي فأن سرعة استنتاج فهم العلاقات التي يمكن أن توجدها مجموعة المثيرات الموظفة والتي تم أعادة بناءها على أساس التميز فيما بينها، امتلكت القدرة على توجيه مسار التمييز بين المثيرات المتعددة التي يتعايش معها الفرد يومياً، أسلوب تجسيد الفكرة فطري بالدرجة الاساس لكنه تأتى عن دراية وممارسة كافية لطرائق رسم الخارطة العقلية، وهو أيضاً يعكس الدوافع التحليلية التي تتمتع بها ذات المصمم، يمكن أن يتوافق تصميم هذه الخارطة مع نظريات التحليل النفسي في الابداع كونها تمثل نوعاً من تحرر الطاقة من العقد الغامضة، أي أنها دعوة التخلص من عقد الماضي.

الأبعاد الأتصالية والتعليمية: ظهر هذا البعد من عملية التبادل الفكري لمحسوسات الفرد المواكبة لمسيرته الحياتية ولطبيعة نظرته للحياة، أذا أن الخارطة هنا لا تطرح وجهت نظر علمية صرفة بقدر كونها حالة انسانية، استخدمت مرموزات مشتركة ومألوفة وذات معاني تحمل بعداً تداولياً وصفياً واتصالياً ارشادياً يمثل خارطة طريق لما يجب أن يكون عليه المستقبل.

المعالجات التقنية: بانت المعالجات التقنية اليدوية في شكل الشجرة ، والرقمية في شكل الارضية، كون الخطوط في الشجرة بدت أكثر تشعباً وتقاطعا في أماكن عدة، أذ أن حالة التكرار في توظيفها بدت معدومة على عكس الارضية التي أقتصر تصميمها على المليء بالألوان المتدرجة القيمة الضوئية.

انموذج رقم (3):

عنوان الخارطة: نجاح باهر لخارطة العقل (wow-mind-map)

تصميم: باول فورمان

بنائية الخارطة: تشكل الفعل التصميمي لبنائية هذه الخارطة ا على قاعدة الهيمنة الشكلية، لصور مبتكرة لموجودات طبيعية وصناعية وأخرى تعبيرية رمزية، احتكمت الى نظام التوازن الاشعاعي السائد في معظم تصاميم خرائط العقل، تمثلت نقطة الاستقطاب البصري في وسط الخارطة ممثلاً بالمساحة باللون (الاصفر) والتي توسطتها ثلاثة حروف باللغة الانكليزية (W.O.W.)، يعني بها المصمم نجاح باهر لخارطة العقل، وتوزعت باقي العناصر حول الشكل المركزي والذي مثل محوراً تتحرك فيه كل مجموعة منها على حدة لتعطي معنىً مغايراً، وهذه الطريقة تعتمد التجول البصري المتوازن، أستعان المصمم بدرجات لونية متعددة تراوحت بين الحارة والباردة وما بينهما وتكررت هذه الطريقة في التغطية اللونية للعناصر في مواقع عدة، وتم توظيف درجات بظل بالقيمة الرمادية لأجل التعويض عن الارضية في بعض المواقع، وقد قام الباحث بترجمة مفردات هذه الخارطة شأنها شأن سابقاتها والتي تليها بغية الوقوف على الغاية من فكرة تصميمها وبالتالي فهم وظائفها على الوجه الاكمل.

الفكرة والخيال الابداعي في توظيف الوحدات البصرية: فكرة الخارطة أنبنت على البحث في المماثلات ولم تقتصر على التمثيل الدقيق لموضوعاتها، وهذا الفعل الموجه، يحمل صيغة ترويجية لتوظيف آلية خرائط العقل في تنظيم الامور اليومية للفرد، وكمن التركيز على توظيف الامثلة الموازية لما يريد أن يطرحه المصمم في أفهام الغاية من الخطوات العملية التي وضعها، وهذه العلاقة بين الشكل ومعناه لم يكن القصد منها الهيئة الخارجية له بل جوهره وما يطرحه من قيمة تعبيرية، كما وأن العلاقة بين الشكل وصنفه بدت واضحة في الإيقاع الثابت والمتوازن لمجموعة من المفردات، التعبير: بدا التعبير التماثلي الاشتقاقي واضحاً في تصميم الخارطة كونها اعتمدت على أساليب ومنهجيات سابقة لحل المشاكل العارضة، وهذه الخارطة لا ترقى لان تكون أرشيفاً يساعد في حل المشكلات بل هي بحاجة الى التطوير في مواطن عدة وبخاصة في أماكن ضرب الامثلة القياسية لمنطقة التقييم، يمكن لهذه الخارطة أن تتوافق مع النظرية الجشتالطية في الابداع لأنها مركبة بجملة متداخلة من العناصر .

الأبعاد الأتصالية والتعليمية:البعد الاتصالي بين المتلقي وذاته واضحاً في هذه الخارطة كونها لا تبحث في المشاركة المتعددة لذا فهي تميزية ومبتكرة من الناحية الاتصالية، وتداولية من الناحية التلخيصية وارشادية لأنها تمثل خارطة طريق منظمة للأفكار

المعالجات التقنية: أعتمد المصمم مهارة التخطيط اليدوية التي جعلت من المبالغة الشكلية في رسم العناصر وأملاءها بالألوان أسلوباً أضفى عليها نوعا من الحركية التدفقية للخطوط والألوان وجعل منها جملة تصميمية متنوعة العناصر.

النتائج والاستنتاجات والمقترحات والتوصيات:

النتائج: توصل الباحث من طريق إجراءات التحليل لعينة البحث إلى النتائج التي تخص هدف البحث وكما في الآتي:

1-المحولا البنائي:

أ- يتوحد الفعل الفكري بتوحيد المعطى البصري وبتوظيف أشكال لها قدرة تعبيرية أساسية وأشكال أخرى ساندة للمعنى.

ب- المعادل الدينامي(الحركي) يوهم بالبعد الثالث وليوسع من مساحة التدليل وذلك بتغير مسار حركة العناصر.

ت- تكمن فاعلية العناصر الكتابية في مدى تفاعلها مع باقي العناصر ، ولتوجد معادلاً بصرياً بين قيمتها اللونية والفضاء.

2-الفكرة والخيال الابداعي في توظيف الوحدات البصرية:

أ- تأتت الفكرة في الخارطة عن طريق توظيف عناصر مبتكرة ، مثلت مفسرات لمفاهيم وحالات إنسانية مصدرها الخزين المعرفي والصوري للمصمم، كما و توضحت منظومة التمثيل المرئي تبعاً للزمان والمكان في الخارطة.

ب- التمثيل المرئي للخيال الابداعي والابتكاري مثل وسطاً مشتركاً للموضوعات المتعالقة ما بين الخارطة والبيئة.

ت- تحدد الجانب الابداعي في الأنموذج رقم (3) وفقا لنظرية الجشتالت في الابداع لكثرة تراكيبها العناصرية والعلائقية مما يستدعي التوقف عندها وفحص عناصرها تباعاً.

ث- تلائم تصميم الأنموذج رقم (2) مع نظرية التحليل النفسي في الابداع كونها تمثل خارطة طريق للتحرر من العقد.

3- الابعاد التداولية والتعليمية للوحدات البصرية:

أ- تراوح البعد الاتصالي في النماذج ما بين التعريفية في مجمل الرسومات الى الابتكارية كون أن التمثيل لم يأتي مطابقاً للواقع.

ب- المرموزات المشتركة والمألوفة وذات المعاني في الخارطة العقلية تحمل بعداً تداولياً ووصفياً واتصالياً أرشادياً يمثل خارطة طريق لما يجب أن يكون عليه المستقبل وهي رؤية تعريفية بصرية عامة لا تختص بفئة معينة.

4-محور المعالجات التقنية الاظهارية: أعتمد المصمم مهارة التخطيط اليدوية وتقنية المبالغة الشكلية في رسم العناصر والتلوين المغاير للعناصر، وهذا الاسلوب التقني أضفى عليها نوعا من الحركية التدفقية للخطوط والألوان وجعل منها نصا بصرياً متعدد العناصر والعلاقات التصميمية ضمن أطار الوحدة التصميمية.

الاستنتاجات :

1. أن الخارطة العقلية، هي وجهة نظر علمية للأمور ولها مقومات فنية مثل الواقعية، والتجريبية، والطبيعية.
2. الهدف من الخارطة العقلية هو تفعيل التفكير الذي تتمثل فيه العمليات العقلية المعرفية المعقدة وعلى راسها حل المشكلات، والاقل تعقيداً منها كالفهم والتطبيق بالإضافة الى معرفة محتوى المادة أو الموضع .
3. خارطة العقل في التصميم، يمكن لها أن تكون مشروع لتجسيد فكرة التصميم، وبذلك تكون هي الحالة الصورية للفكرة.

التوصيات:

1- الاهتمام بموضوع توظيف الخارطة في مجال رسم الافكار والتعليم على مختلف اتجاهاته.
2- التأكيد على ممارسة التخطيط اليدوي المرتبط برسم الخارطة لأنه يمثل الجانب التقني الذي يرتبط بكل مصمم.
3- اعتماد الخرائط العقلية بجانب الرسوم التوضيحية والمخططات العقلية في الرسائل والاطاريح والبحوث على اختلاف مشاربها، لكونها تبعد الرتابة والملل عند قراءتها وكونها تمثل حالة من الاثارة والتشويق للقارئ.

المقترحات:

1- دراسة الجوانب الموضوعية لأنواع التفكير ودورها في تصاميم الخارطة العقلية.
2- دراسة تقنيات تنفيذ الخارطة العقلية.
3- دراسة الجوانب الوظيفية والجمالية في الخارطة العقلية.

References:

1-Ahmad Mukhtar Omar, A Dictionary of Contemporary Arabic Language, v3, 1st Edition, The World of Books, Cairo, 2008..

2-Abdul Bari, Maher Shaaban, Strategies for Understanding Read - Fundamentals and Theory and Its General Applications, Al Masirah House for Publishing and Distribution, Amman - Jordan, 2010..

3-Al-Deeb, Fathi Elias, Contemporary Trend in Teaching Science, 1st Floor, Dar Al-Qalam, Kuwait, 1986..

4- Heerwagen, Judith H., "Chapter 15 Creativity", Dahl, 2000.

5-Falah Shubbar Menem, "The Creative Architectural Form in the Design Methodology", Master Thesis submitted to the Department of Architecture, University of Technology, 2004.

6- Mustafa Swaif, Psychological Basis of Artistic Creativity, Bit.

Muhammad Amos, "Step Forward" Program, Sharek Youth Forum, 1st edition, Ramallah - Palestine,

7- 2006..

8- Al-Nujaidi, Hazem Rashid, Architectural Design Methodology, Dar Al-Kutub Printing and Publishing Directorate, 1992.

9- Nora Abdullah Ali, Academic Magazine, College of Fine Arts - University of Baghdad, No. 96, 2019.

10- Gero, Johni S, Mutation and Analogy to Support Creativity in Computer, University of Sydney, Australia, 2006.

11- Ghaida Munif Antanyos, "Excellence in Architecture," Master Thesis submitted to University of Technology, 1998.

12- Saunders, Rob & Gero, John S., "Artificial Creativity", Energent Notion of Creativity in Artificial Societies of curious Agents, The Key center of Design Computing and Cognition, University of Sydney, Australia, 2006.

13- Cofer, C.N. & Appley, M.H., Motivation. Theory and Research, New Delhi: Wiley EasternLimited.

14- Abdel Hamid Hassan, Psychological Language in Architecture, 1st edition, , Syria - Damascus, 2007.

15-Gerard, R.W. The Biological Basis of Imagination, in: The Creative Process, ed. by B. Gbiselin.

16- Ibn Manzur, Lisan Al-Arab, vol. 2, Dar Al-Maarif, Cairo, 1988.

17- Theme App, http://mawdoo3.com.

18- Abd al-Mu'ti, Ali Muhammad, Artistic Creativity and Fine Art Tasting, Social Knowledge House, Beirut, 1985.

19- Abdel Radi, Ahmed ,Human Development Courses Online Blog, Part 1 of a 4-part article.

20- Zakaria Ibrahim, The Problem of Structure - Spotlight on Structuralism, Misr Printing House, Cairo, 1976.

21- Tony Buzan, The Ideal Book of Mind Maps, Jarir Bookstore, Saudi Arabia, 1st edition, 2009.

22- Tony Buzan, Map of the Mind Book, Jarir Bookstore, Saudi Arabia, 6th edition, 2010.

23- Linda Davidoff: An Introduction to Psychology, 2nd edition, Macrohill Publishing House, 1980.

24-Do, E. & M. Gross, Shape Based Reminding as an Aid to Creative Design, University of Singapore 1995.

25- Punta, Juan Pablo, (Architecture and its Interpretation: A Study of the Expressive System in Architecture), translated by Souad Abd Ali, General Cultural Affairs House, Baghdad, 1996..

26- Abu Jabeen, Atta Muhammad. Creative Thinking Strategies , Al-Falah Publishing and Distribution, Egypt, 2011.

27- Jamil Saliba, The Philosophical Lexicon, Part 1, Lebanese Book House, Beirut, 1982, p. 261.

28- Abdul Aziz, A Sharaf, Media Editing, The World of Thought, Volume 11 ,Ministry of Information, Kuwait,1980.

29-Abdel Baqi Zidan, means and methods of communication , administrative and media fields, , Cairo, 1979.

30- (Nong, B. & Pham, T.& Tran,T.(2009) 57Teaching and Learning Psychology.

31- https://ar.wikipedia.org The free encyclopedia, Definition of deliberative convention.

32- What is Pragmatics, 1999 Shaozhong Liu http://www.gxnu.edu.cn/Personal/szliu/definition.html.

33- What-the-mind-maps-teaching-strategy-and what-are-the most prominent examples of it

34- https://www.bayt.com/ar/specialties/q/307115.

35- Zayer - Ali Saad and others, suggested educational applications according to the dimensions of

36- sustainable development, i 1, Iraq / Baghdad, Prince Office for Printing and Publishing in 2015.

37- nagam Al-Din,Raqi, Blogs in Design, Majdalawi Publishing House, 2016.

38- Razuqi, Raad Mahdi- A bdel Karim,Suha Ibrahim, Thinking and its Styles, Part 1.

39-Azzawi, Diaa Contemporary Iraqi Poster, (Arab Horizons Magazine), Ramzi Establishment, Baghdad. 1973.

40-Abu Judo,Saleh and Muhammad Bak, Teaching Thinking, 1st floor, Dar Al Masirah, Amman - Jordan, 2007.

Abu Musa, Muhammad, A Study in Rhetoric and Poetry, Wahba Library, First Edition, Cairo - Egypt,

41- 1991.

42- Al-Mousawi, - Reda- Studies in Psychology of Thinking, General Cultural Affairs House, Baghdad 2010.

43- Al-Bazzaz, Azzam Abdul Salam (Design Facts and Assumptions), Baghdad: 2001.

44-Youssef Qattami, Knowledge Learning and Education Strategies, 1st floor, Al Masirah House for Publishing,

45-Youssef Khayyat: A Dictionary of Scientific and Technical Terms, Dar Lisan Al-Arab, Beirut

46- Distribution and Printing, Amman / Al Abdali Street, 2013, p. 138.

47- Riffaterre Michaë, Essais de stylistique structuralel. Paris, éd. Flammario 1971.

48- Al-Shayeb, Ahmed, Style, Arab Renaissance Library, Cairo, 12th edition, 2003, p. 134

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/457-478

The Idea and Creative Imagination in Mind Maps Designs

Thamer Hamid Razzoqi[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020

Date of receipt: 19/7/2020…....Date of acceptance: 31/8/2020….....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract:

The mind map represents a system to solve problems including design problems, because it depends on employing the complex and purposeful mental activity, which starts from a desire based on the search and investigation in order to reach integrated results of scientific thinking, utilizing the objective view of the scientific and practical aspects from various angles. This visual system can develop thinking and shorten the retrieval time of the previous information in order to employ it in the solution finding system, that it evokes past experiences and relates them to current situations, then enables the user to choose a suitable solution for the problems. This visual, educational and circulatory means, at the same time, has specific systems and rules according to the nature of the idea intended to be presented in ways based on excitement and suspense resulting from the creative side in formulating the ideas. Hence, this research is intended to address the idea and the creative imagination in the design of the mental map, and consequently, there are other technical and intellectual aspects include in this respect. The researcher found that the idea and the creative thinking are the first founder for the map project and hence the researcher derived his research idea for these two terms besides designing the mental map.

Keywords: idea, imagination, mental maps.

1 – Uruk Private Universty/College of Applied Arts, ishtar1969thamer@gmail.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/479-496

غناء الريف العراقي والهوية الوطنية

مصطفى عباس السوداني [1]
عبد الحليم أحمد حسن[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/7/26 , تاريخ قبول النشر 2020/8/26 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

مستخلص البحث

ان للغناء أهمية بالغة باعتباره مرتكزاً أساسياً للنتاج الثقافي التعبيري للمجتمعات ورديفاً واقعياً يعكس مسيرتها الفنية ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بواقع الشعوب ونتاج الأفراد من عباقرة الثقافة والفنون.

ويمثل الغناء الريفي من أكثر الأشكال الفنية الغنائية المعروفة في العراق والتي جسدت بحق الهوية الوطنية العراقية، بيد أنه بقي حبيس الريف ولم ينتشر لانعدام وسائل الأعلام وتقنيات التسجيل في حينها، فكان فناً غنائياً خالصاً بِكراً. وتقسم الإطار النظري الى محاور ثلاث:

- التراث الغنائي العراقي في القرن العشرين نظرة تاريخية: وفيها استعرض الباحثان أنواع الفنون الغنائية في العراق وتباينها بحكم اختلاف ثقافتها وعرفها الصوتي وجغرافية المناطق التي يقطنوها، ومسيرة الغناء العراقي في الفترة المحددة في حدود البحث، مروراً بغناء الريف في محافظات الجنوب وهجرة بعض المغنين والمغنيات من الريف الى مدينة بغداد وتقديم نتاجاتهم الريفية وغناء أطوار الأبوذية في مقاهي بغداد، ثم يستعرض البحث ثورة الأسطوانات وشركات التسجيل التي وثقت العديد من الأغاني العراقية بمختلف قوالبها الفنية من البستة والأبوذية والأطوار الريفية وطرق نظم الأدب الشعبي وبشكل خاص الدارمي، ويكمل البحث استعراضه لمسيرة الغناء الريفي لغاية نهاية عقد السبعينات.
- المبحث الثاني بعنوان الهوية الوطنية: وفيها يستعرض الباحثان أربع فقرات يمكن من خلالها تحديد أنماط واساليب النتاجات الفنية الموسيقية والغنائية، ودراسة ما يجعلها هوية وطنية لأي قومية أو بلد محدد وتحديد هوية الموسيقى والغناء بشكل عام، والعراقي على وجه الخصوص.

المبحث الثالث ويستعرض فيه الباحثان: أعلام الغناء الريفي في العراق.

تمثل الأغنية الريفية في سبعينات القرن العشرين نتاجاً جديداً من الغناء الريفي بنصوص شعرية من أدب الجنوب والوسط ومزجت الحان هذه الأغاني بين نقاوة الريف وسمة الحزن الواضحة في ألحانه وروح ألحان الشرق المصرية السائدة.

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد, Mustafa_sudani@cofarts.uobaghdad.edu.iq.
[2] كلية الفنون الجميلة /جامعة البصرة, haleemmaster@gmail.com .

- يتبعه توصيات ومقترحات للحفاظ على التراث الموسيقي والغنائي بشكل عام.

مقدمة

يمثل الغناء مرتكزاً أساسياً للنتاج الثقافي التعبيري على مر العصور على اختلاف النصوص الشعرية او الأدب الشعبي للأغنية بجميع قوالبها واشكالها الفنية، والذي يمثل شأناً بالغ الأهمية في تاريخ المجتمعات باعتباره رديفاً واقعياً يعكس مسيرته الفنية عبر الفترات الزمنية المتلاحقة والمتداخلة من النتاج الثقافي والفكري والفني، ويرتبط الغناء ارتباطاً وثيقاً بواقع الشعوب كمجتمعات ونتاج الأفراد من عباقرة الثقافة والفنون. ويذكر (Al-Ameer, 1999, p. 5) بأن الموسيقى تشغل جانباً واسعاً ورئيساً في الحضارة الإنسانية وهي ملازمة للحياة البشرية عبر تاريخها الطويل، وتعكس ملامح كل عصر من عصور الأنسان وتعبر عن أحاسيسه وخلجاته وأفكاره، ويرى افلاطون ان الموسيقى أحد المحركات الرئيسة السامية للبشر ... وهي الصدق والحقيقة ... ومن خلالها عرف العالم النظام وتحقق له التوازن. وبدون شك فأن ما يطلق على الموسيقى يشمل الغناء، حيث يُعد الغناء الريفي العراقي من أكثر الأشكال الفنية الغنائية المعروفة في العراق والتي جسدت بحق الهوية الوطنية العراقية، بيد أنه بقي حبيس الريف ولم ينتشر لانعدام وسائل الأعلام وتقنيات التسجيل في حينها، فكان فناً غنائياً خالصاً بِكراء فلا يمكن لأي شخص ضمن الرقعة الجغرافية العربية، أن يستمع الى هذا اللون من الغناء ولا يستدل على انه غناء عراقي خالص، من هنا وجد البحث مبرراً لتسليط الضوء على هذا الفن الغنائي العربي الأصيل والمعبر عن الهوية العراقية.

ويكتسب هذا البحث أهميته من أهمية التراث الفني الموسيقي والغنائي العراقي والغناء الريفي بشكل خاص في مسيرة الثقافة الفنية العربية ورسم خطوط تطورها في البلدان العربية، فضلاً عن مسيرة الغناء الشرقي بشكل أعم، ويجسد الغناء حقيقة اهتمامات المجتمعات ومستواها الثقافي ويعكس بشكل أمين واقعه في الفترات المتلاحقة من عمره، فضلا عن تمثيله واقع تطور هذا التراث الغنائي وتأقلمه مع المستجدات والتغييرات التي طرأت على المجتمع بحكم الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية بل وحتى السياسية في فترات الاحتلال التي مر بها العراق والحكم الملكي والجمهوري، فضلاً عن القدرات الفنية للمبدعين الأفراد على حد سواء، بما يشكّل ظاهرة فنية متقدمة او مدرسة للأصول الفنية الغنائية العراقية.

ويهدف البحث للتعرف على سمات الهوية الوطنية في غناء الريف العراقي، كما يُعد هذا البحث إضافة معرفية للثقافة الفنية العربية برفده معلومات وحقائق عن غناء ريف العراق. وتحدد البحث بالحدود التالية:

- الحدود المكانية: جمهورية العراق – محافظات الوسط والجنوب والعاصمة بغداد.
- الحدود الزمانية: يتحدد البحث بدراسة أغاني الريف للفترة المحصورة بين العقد الثاني والسابع للقرن العشرين.
- الحدود الموضوعية: الأغاني الريفية العراقية.

التراث الغنائي العراقي في القرن العشرين نظرة تاريخية

ان للرقعة الجغرافية التي يقع عليها العراق أهمية بالغة في التبادل الثقافي ين بلدان تركيا وسوريا والأردن من الشمال والغرب مروراً بإيران من الشرق ودول الخليج العربي متمثلة بالمملكة العربية السعودية ودولة الكويت من الجنوب، وما لهذه الدول من تنوع ثقافي موسيقي وغنائي، اكتسب العراق الكثير من ثقافة الموسيقى والغناء لتلك الدول فقام بتطويرها او اقتبس منها او ما دمجه مع ما موجود من فنون غنائية عراقية اصيلة كالمقام العراقي* وغيره من الفنون الغنائية التي سيرد ذكرها لاحقاً. فضلا عن المكونات المتباينة والمتعايشة بسلام منذ فترات طويلة موغلة بالقدم على ارض الرافدين كالقومية العربية، الكردية، التركمانية، الأشورية، الكلدانية، الصابئة المندائيين وأقليات أخرى، ويذكر (Al-Jazrawi, 2004, p. 25)بأن تراث العراق الغنائي والموسيقي تراث عريق ومتنوع وقد نشأ وتطور منذ نشوء حضارة وادي الرافدين وتطورها، لأن الغناء يمثل أحد السمات الفنية البارزة في العراق، وان لهذه القوميات فنون موسيقية وغنائية مختلفة عن بعضها البعض بحكم اختلاف ثقافتها وعرفها الصوتي وجغرافية المناطق التي يقطنوها والتي يمكن تقسيمها الى ما يأتي:

1. الغناء الريفي في جنوب ووسط العراق.
2. الغناء الريفي في شمال وغرب العراق.
3. غناء البادية في غرب العراق.
4. غناء المدينة المتمثل بالمقام العراقي والچالغي البغدادي والأغاني المنهجية المبتكرة وبعض القوالب الغنائية الأخرى كالمونولوج والمربعات البغدادية.
5. غناء شمال العراق ويمكن تسميته بغناء الجبل، والمتمثل بالدبكات الكردية والفنون الغنائية الكردية.
6. غناء جنوب العراق في مناطق شط العرب واغاني البحر والخليج العربي.

يمثل العقد الثاني والثالث من القرن العشرين بداية ظهور ملامح محددة وواضحة للأغنية العراقية بحلتها الجديدة، اذ انتفت الحاجة الى الحان الغناء الديني السائدة آنذاك تدريجياً رغم رصانتها وتغيير نصوصها الدينية الى نصوص دنيوية كأغنية (فوگ النخل) و (ربّيتك زغيرون حسن) من ألحان الملا عثمان الموصلي وغيرها بأقلام نخبة من الشعراء البغداديين واشهرهم عبد الكريم العلاف* ، كما ورد عند (Al-Abbas, 2004, p. 43) وبالتحديد بعد خسارة الدولة العثمانية في الحرب العالمية الأولى وسيطرة الاستعمار

* المقام العراقي: أحد أهم أشكال الغناء العراقي والذي يعتمد بالدرجة الأساس على أداء انفرادي لمغني محترف ومتمكن لصعوبة أدائه، ويغنى باستخدام الآلات الموسيقية الشرقية التقليدية والعراقية كآلة السنطور وآلة الجوزة والآلات الإيقاعية كالطبلة والرق والنقارة، وتسمى بداية الغناء بالتحرير يتبعها مجموعة من القطع والأوصال والميانات وينتهي بما يسمى التسليم، ثم تتبعه اغنية بلحن واحد تتغير نصوصه الشعرية.

* عبد الكريم العلاف: شاعر غنائي وكاتب فولكلوري مشهور، من مواليد بغداد في أواخر القرن التاسع عشر، نظم العديد من الأغاني منذ عشرينات القرن العشرين وحتى العقد السادس من القرن نفسه.

الإنكليزي على العراق، وما رافقه من انفتاح ثقافي، فانتشرت الملاهي في بغداد وكثر أعداد الفنانات والراقصات العربيات من الشام ومصر ، وباتت الملاهي مركزاً لنشر الموسيقى والغناء وساحة فنية لإظهار الكفاءة الفنية بالعزف أو الغناء أو الرقص، ومع ظهور نخبة من الملحنين الشباب الذين قاموا بتلحين أغاني جديدة للمغنيات والمغنين في تلك الفترة ، ويذكر (Al-Abbas, 2004, p. 57) وهنا لعب الموسيقيون من الطائفة اليهودية في العراق دوراً كبيراً في صناعة هذه الألحان وتوجهات مفرداتها التي تهيكلت وفقاً لحاجات ومتطلبات البيئة الغنائية التي كان يديرها في الغالب الطائفة اليهودية العراقية وهم يتطلعون الى توفير أجواء تقرب من رغبات زبائنهم في المرافق التي كانوا يديرونها. وكان بالتأكيد للمقاهي المنتشرة في أحياء بغداد دوراً مهماً في جذب محبي الاستماع الى الأغاني العراقية والبغدادية بين متذوقيها من البغداديين الذين توافدوا على المقاهي والملاهي بشكل منتظم للاستماع الى ما هو جديد من أغاني يطلق عليها في حينها مصطلح البستة * ، والتي ارتبطت بشكل وطيد بأداء المقام العراقي كاملاً أو جزء منه، كما الغناء الريفي من وسط وجنوب العراق، باستخدام نصوص شعرية تسمى (الدارمي) وهي لون من ألوان الأدب الشعبي شَغل مساحة واسعة في فضاءات الغناء العراقي المديني منه والريفي على حد سواء، وهو في كل صوره محاولة أيجاز فكرة في شطرين صغيرين ممتلئين بمضامين وصور ورموز ومفهومات عميقة المعنى والدلالة، قد تعجز القصيدة الطويلة عن بلوغها، كما في يلي على سبيل المثال، اقتطف نص البستة البغدادية (وين رايح) والتي يكون نصها الشعري على وفق نظم الدارمي، والتي غنتها زكية جورج *:

وين رايح وين وين الوعد وين
وعليك ليل نهار يبچن العينين

لقد كان لمغني الريف الذين قَدموا الى العاصمة بغداد ومنهم المغنية مسعود العمارتلي وداخل حسن وحضيري أبو عزيز، دوراً واضحاً وفاعلاً في الساحة الغنائية البغدادية، بغناء الأطوار الريفية ومحاولة إرضاء الذائقة العامة للبغداديين الذين اعتادوا سماع المقام العراقي والبستة البغدادية، ولم يفلحوا بشكل كبير في نشر هذا اللون من الغناء الجنوبي الذي غلب على نصوصه الشعرية المحلية الجنوبية سمة الحزن العميق وهو ما يدعى بـ(الأبوذيه) *، الذي يعرفه (Al-Abbas, 2019, p. 95) بأنه شعر شعبي ينظمونه للغناء خصيصاً، فهو نظم شعري ونمط غنائي معاً، وهو من أكثر فنون الغناء الشعبي شيوعاً في العراق، الأكثر تداولاً، وذلك

* البستة: وهي الأغنية المرافقة للمقام العراقي والغناء الريفي على حد سواء رغم قربها الى المقام أكثر قليلاً، ويرجع بعض المؤلفين الى انها لفظة اعجمية معناها (الربط)، وتؤدى بعد التسليم في المقام العراقي وتأتي في الغناء الريفي بعد أداء الطور، وتأتي بنغم وإيقاع واحد لا تتعدى طولها 12 مازورة أو أقل في أغلب الأحيان.

* زكية جورج: واسمها الحقيقي فاطمة، ولدت في العام 1902م في مدينة حلب السورية، كانت راقصة في بداية الأمر حتى تتلمذت على يد الملحن صالح الكويتي وهو من يهود العراق، فاحترفت الغناء باللهجة العراقية وقدمت اغانٍ صمدت لفترة طويلة في ذاكرة العراقيين الى يومنا هذا.

* الأبوذية: أتفق عليه أغلب المؤرخين بأنه مزيج لكلمة (أبو) أي بمعنى صاحب والكلمة الثانية هي (أذية) من الأذى، فهو الشعر الذي يروي الأذى.

لما يحمله من سمات النظم والمضامين المشتركة مع أهم أشكال الغناء الريفي، ويذكره (Al-Ameeri, 1988, pp. 60-61) بشئ من التفصيل الشعري فيذكر بأن (الأبوذية) يأتي بالوزن الشعري (مفاعيلن مفاعيلن فعولن) ويتكون من أربعة أبيات، الثلاثة الأولى منها تنتهي بنفس لفظ الكلمة على أن تعطي معنى مغاير في كل مرة، وينتهي الأبوذية ببيت رابع يختم بحرف الياء المشدد مع الهاء، وهو ضرب من ضروب الغناء الذي استحوذ على قلوب الناس ويأخذ له مكانة مرموقة في عالم الغناء وخاصة بعد ان تشعبت أطواره وازدادت طرق أدائه وأُضيفت له العديد من الابتكارات والإضافات على يد المبدعين من الشعراء والمطربين ومن أطواره ما وِلد فطرياً وبطرق الصدفة... ومن الابتكارات والإبداعات التي طرأت على الأبوذية هي:

1. الأبوذية المطلق.
2. الأبوذية المشطر.
3. الأبوذية المولد.
4. الأبوذية المدور.
5. الأبوذية المطرز.
6. الأبوذية السباعي.
7. الأبوذية المنثورة.

ويُغنى نص الأبوذية بشكل غنائي انفرادي رصين محدود المساحة الصوتية والتي لا تتعدى تتراكورد رباعي الا في حلات نادرة، الا ان ما يميزها هي طريقة أدائها من قبل المغني او المؤدي، والتي تعتمد بشكل واضح وجلي على إمكاناته في طريقة الأداء وتقطيع الكلام، فضلاً عن استخدام التعابير الحزينة في المقدمة مثل (أويلي، آه). نورد المثال التالي من غناء الفنان داخل حسن والملقب ببلبل الريف:

مَنْ سال منو مِنكُم عَليَّ نِشَدْ مَنْ سال من سألَ؟
مَنْ سال جفيتوا وبجفاكم صِرِتْ مَنْ سال مَنْسَلْ (مريض بمرض السل)
مَنْ سال أشْعِندي غير دمع العين مَنْ سال مَنْسال بمعنى (منهمر)
أخفّفْ بيه المصابْ الصارْ بِيّه

وبقيت الأطوار الريفية على محدودية مستمعيها في المقاهي البغدادية وبعض الملاهي وبرغم انتقال العديد من المغنين الشباب من ريف وسط وجنوب العراق الى مدينة بغداد كونها تمثل العاصمة وطريق الشهرة مقتدين بالفنان حضيري أبو عزيز، داخل حسن، وحيدة خليل ووغيرهم، وقدموا الأطوار الريفية ** بشكل جميل فكان للغناء الريفي دور بارز ومهم في الساحة الغنائية العراقية وفي مدينة بغداد بالتحديد في هذه الفترة، ولكنه لم يساعد في أنتشار رقعة متذوقي الغناء الريفي والذي شكّل دوراً لا يقل أهمية عن أشكال الغناء العراقي الأخرى ، فحقق هذا اللون من الغناء نجاحاً خجولاً في مدينة بغداد في هذه الفترة حيث كان

** أطوار الغناء الريفي: وهي ألوان غنائية نشأت في وسط وجنوب العراق تعتمد بالدرجة الأساس على قدرات المغني وعلى طرائق الأداء المتداولة في الريف العراقي، وهو غناء انفرادي شجي يحمل بين نغماته الكثير من الحزن واعتباره جزء من هوية هذه الألوان الغنائية، ويكون على الأغلب بدون مرافقة آلية.

البغداديون يرتادون الملاهي للاستمتاع للمقام العراقي وأغاني وبستات المغنيات الجميلات مبتعدين بعض الشيء عن أغاني الريف الحزينة، وبسبب عدم وجود القاعدة الجماهيرية الواسعة من متذوقي الغناء الريفي.

حملت سنوات العقدين الثالث والرابع من القرن الماضي ومنذ بداياتها، نتاجات غنائية تُعد الممثل الحقيقي للتراث العراقي والهوية الوطنية العراقية، ويؤكد (Al-Abbas, 2012, p. 352)على ان توافر المناخات الفنية المناسبة لذلك بعد ان بدا الإشباع والملل من سماع الأغاني القديمة (البستات) وكذلك الأغاني الوافدة من خارج العراق بما فيها الأغاني المصرية، إضافة الى زيادة عدد المغنين والمغنيات وسعة الأقبال على الملاهي لغرض الاستمتاع بالموسيقى والغناء بعد ظهور طبقة في المجتمع لا تتناغم ونهج المقام والغناء الريفي، حيث يمثل استخدام معظم الأغاني لضرب إيقاع الجورجينا الثقيل * سمة مهمة لنتاج تلك الفترة من الأغاني التي غلب الصوت النسائي فيها، والتي ما زالت تُردد على ألسنة العراقيين على اختلاف طوائفهم حتى وقتنا الحاضر ، وورد عند (Al-Duwek, 1990, p. 122) بأن الأغنية الشعبية تحتل مكاناً بارزاً في الفولكلور في كل البلاد، ولعل ارتباطها بالمناسبات العامة والخاصة التي يحتفل بها المجتمع ومسايرتها لتطور حياة الفرد في المجتمع الشعبي، كان له الأثر الأكبر في ازدهارها وانتشارها واحتفاظ المجتمع بها، وترديده لها كلما دعت الحاجة الى ذلك، او كلما كانت هناك مناسبات يمكن ان تساهم الأغنية الشعبية فيها بدور فعال.

وان هذه النتاجات القيمة قد دعت شركات تسجيل الأسطوانات وانتشار أجهزتها في مدينة بغداد الى تسجيل الكثير من الأغاني لمغنيات ومغني تلك الفترة المغنية زكية جورج، نرجس شوقي، صبيحة إبراهيم، صديقة الملاية، منيرة الهوزوز، فضلاً عن مغني الريف كداخل حسن، حضيري أبو عزيز، مسعود العمارتلي وجبار ونيسة وآخرين.

ورويداً رويداً أخذ الغناء الريفي يأخذ حيزاً مهماً وواسعاً وبالأخص بعد تدشين الإذاعة العراقية في العام 1936م، فصدحت أصوات الريف النقية التي قدمت من محافظات الوسط والجنوب بأعذب ما عندها من الحان وأطوار الأبوذية، ولمع نجم الفنانين داخل حسن وحضيري أبو عزيز وآخرين أكثر وأصبح هذا الثنائي أشهر من نار على عَلم في الأوساط الفنية العراقية والبغدادية مركز البث الإذاعي. ويذكر (Al-Abbas, 2012, p. 53) بان الأغنية العراقية في العقدين الثالث والرابع تعكس في رشاقتها وشاعريتها واتزانها النغمي ومتانة بنائها المقامي، الصيغة الأمثل في عموم الغناء العراقي، بعد أن استمدت خصائص تطورها من الأحداث التي ساهمت بشكل فعال في تشييد بنائها الفني ... حيث لعبت الأسطوانات دوراً مهماً في تنمية وتطوير الموسيقى والغناء في العراق في نهاية العقد الثاني وبداية العقد الثالث وأصبحت حافزاً للفنانين ... واضطلعت الإذاعة العراقية منذ تأسيسها عام 1936م بدور منفرد في طرح النتاج الموسيقي والغنائي الذي كان يمارسه عدد من أبرز الفنانين . في حين كان لتأسيس معهد الفنون الجميلة في بغداد في العام 1936م الدور الريادي في رفد الحركة الفنية الموسيقية في العراق بعازفين وملحنين من الطراز الأول تتلمذوا على يد خيرة أساتذة الموسيقى من العراقيين وغير العراقيين كالشريف محي الدين حيدر الذي اخذ على عاتقه تأسيس معهد الموسيقى في العراق آنذاك.

* إيقاع الجورجينا: من الإيقاعات العراقية المتداولة في العراق بشكل واسع ويمثل هوية وطنية ثابتة، ويكون بالوزن 10 الى 16.

واستمر عطاء مغني ومغنيات الريف في عقدي الخمسينات والستينات وبوتيرة أعلى وأصبح لهذا الغناء مستمعين كُثر وقاعدة جماهيرية واسعة في مدينة بغداد بين نتاجات جديدة وبين احياء أغاني ريفية لمغني الفترات السابقة التي لاقت نجاحاً واسعاً وبالأخص بعد الهجرة الأولى لساكني الريف الى مدينة بغداد أبان الحكم الملكي للعراق لظروف اقتصادية واجتماعية أبرزها ضنك العيش في الأرياف التي سيطر عليها الأقطاع، ما دعتهم هذه الأحوال مجتمعة الى هجر الريف ومحاولة العيش والتأقلم في المدينة وكسب الرزق بأعمال بعيدة كل البعد عن الزراعة، كالتطوع بالجيش أو سلك الشرطة وغيرها من الأعمال والوظائف البسيطة، وكان هذا سبباً رئيساً في أتساع القاعدة الجماهيرية لمستمعي الغناء الريفي في المدينة ومدينة بغداد باعتبارها مركز الثقافة الفنية في العراق.

بعد التهجير القسري ليهود العراق وعلى الرغم من نتاجاتهم الموسيقية الرائدة والتي أثرت بشكل كبير في بناء خصائص الموسيقى والغناء العراقي والبغدادي، والتي كانت حكراً على معتنقي الديانة اليهودية من العراقيين بسبب الالتزامات الدينية والعقائدية لدى المسلمين، كان لابد للحركة الموسيقية ان تتحرك بأفق واتجاهات جديدة مبتعدة عما سبقها من نتاجات قيمة أثرت مسامع العراقيين وباتت تمثل هوية وطنية عراقية خالصة.

ظهر جيل جديد من ملحني هذه الفترة من المسلمين وغير المسلمين، أمثال عباس جميل، رضا علي، ناظم نعيم، يحيى حمدي، محمد نوشي واحمد الخليل وآخرون، ومغنيات ومغنين مثل سليمة مراد، نرجس شوقي، مائدة نزهت، زهور حسين، عفيفة إسكندر، ناظم الغزالي، سعدي الحلي، احمد الخليل وآخرون، واثبتوا هيمنتهم على الساحة الغنائية بأغاني مستحدثة جديدة تناغم واقع بغداد وتطلعات مجتمعه، فكانت اغانٍ لصيقة بالمجتمع البغدادي وخير معبر عنه وهي هوية وطنية لمرحلة مهمة من تاريخ العراق الغنائي، فضلاً عن الدور المهم لشعراء القصائد الغنائية الجدد الذين أثْروا الساحة الغنائية بأشعار غنائية تحوي بين طياتها قوافي جميلة تصف واقع الحياة البغدادية آنذاك، واشهرهم سيف الدين ولائي، جودة التميمي، عبد الكريم العلاف ومحمد حسن الكرخي وآخرون. فكانت أغاني الخمسينات والستينات أغاني بغدادية بامتياز والسمة الغالبة للألحان باستخدام ضرب إيقاع الجورجينا السريع، والتأثيرات الغنائية الواضحة لفناني مصر الكبار وانتشار رقعة البث الإذاعي وانتشار دور السينما في بغداد، ما أدى الى تلاقح جميل في ذائقة الملحنين والمغنين والمغنيات بين ما قدمته الموسيقى والغناء المصري من كنوز فنية، ومزجها بعبق بغداد وبيئتها وسحر نهري دجلة والفرات.

ولم يمنع هذا مطربي الريف من تقديم أغاني ريفية جديدة بألحان جديدة مبتكرة ارتكزت في بنائها اللحني وخصائصها العامة على أصول الغناء الريفي، وهنا برز نجم فنانين جدد على الساحة الغنائية الريفية بالإضافة الى اعلام الغناء الريفي، فكان للأسماء التالية دوراً بارزاً في تربع الأغنية الريفية على عرش الغناء البغدادي جنباً الى جنب الأغاني البغدادية الجديدة، وأشهرهم: ناصر حكيم، عبد الصاحب شرّاد، سلمان المنكوب، عبادي العماري وعبد الجبار الدراجي وآخرون، وقد أسهم تأسيس تلفزيون العراق في العام 1956م ولادة عهد جديد عبر البث المباشر للحفلات والسهرات التليفزيونية وبرامج تليفزيونية تساعد على اكتشاف المواهب والطاقات الشابة، ما دعا جميع الفنانين الى التسابق بمحاولات جادة وحثيثة في تطوير نتاجاتهم

الغنائية لكسب رضا المستمعين من العامة وذلك لكبر حجم مشاهدي التلفاز عن سابق عهدهم في الحفلات والملاهي، فحوت هذه الفترة إنجازات عملاقة في مجال نشر الأغنية الريفية والبغدادية عبر الإذاعة والتليفزيون بالإضافة الى استمرار وجود الملاهي والحفلات التي تقام في المناسبات الاجتماعية المختلفة كالأعياد وحفلات الزواج والمناسبات الخاصة في مدينة بغداد، ولا ننسى دور ظهور الفيديوتيب Videotape لأول مرة في العراق في مطلع ستينات القرن العشرين وإسهامه في نشر الغناء في الأوساط البغدادية وغيرها.

ورد عند (Al-Sudani, 2006, p. 7) ان الأغنية البغدادية هي نتاج العراقيين على اختلاف انتماءاتهم القومية والجغرافية من البغداديين والوافدين الى مدينة بغداد ... ويُعد المقام العراقي والغناء الجنوبي (الريفي) الركيزتين الأساسيتين للغناء العراقي بشكل عام، وقد يظهر بعض التبادل او التمازج بين القوالب الغنائية وأساليب التلحين المختلفة. بيد أن الأغنية العراقية في عقد السبعينات ارتكزت بشكل واضح على الغناء الريفي مبتعدة عن المقام العراقي والبستة في العقود السابقة، كما ابتعدت عما أُنتج من أغاني في العقدين الخامس والسادس، وباتت الأغنية السبعينية تمثل العصر الذهبي لتاريخ الغناء في العراق على يد ملحني السبعينات من ووفدوا من ريف جنوب ووسط العراق الى مدينة بغداد باعتبارها مركز الثقافة والأعلام متمثلة بتلفزيون العراق والإذاعات المحلية فيها، وأضاف (العباس، الأغنية العراقية، 2009) (Al-Abbas, 2019) حيث تعد الهجرة الثالثة لسكنة ريف وسط وجنوب العراق في السبعينات من أهم الهجرات من الريف الى المدينة كون من قدم في هذه الهجرة هم مثقفي الريف ومحافظات الجنوب من الشعراء والملحنين والمغنين والمغنيات على حد سواء، وذلك لوجود قاعدة واسعة من المستمعين ومتذوقي الغناء الريفي في مدينة بغداد في الهجرتين السابقة من الريف الى المدينة، ومن الشعراء على سبيل المثال وليس الحصر، زامل سعيد فتاح، مظفر النواب، جبار الغزي وعريان السيد خلف ومن المغنين رياض أحمد، ياس خضر، حسين نعمة، فؤاد سالم وسعدون جابر وآخرون، وقد كان لعمالقة الغناء والتلحين في جمهورية مصر العربية التي غزت الساحة الفنية العربية كون المدرسة المصرية هي الرائدة والمهيمنة على ساحة الألحان الشرقية والغناء العربي والتي رسخت في الذاكرة العربية، مثل الفنان محمد عبد الوهاب ورياض السنباطي والقصبجي، فقام ملحنو السبعينات ممن قدِموا من محافظات وسط وجنوب العراق، أمثال طالب القره غولي، محسن فرحان، وأخرون كثر، بوضع الحان البيئة الريفية الأصيلة في التراث العراقي ممزوجة بألحان المدرسة المصرية، ما نتج عنها الحان جسدت بمنتهى العذوبة واقع الفن الغنائي العراقي ونقلته نقلة نوعية جديدة بنصوص جديدة لشعراء محافظات الوسط والجنوب العراقي الأثر الأكبر في تحديد هوية الأغاني، مبتعدة كل البعد عن أغاني العقود السابقة ما أضطر مغني وشعراء وملحني الفترات السابقة الى أمرين، أما التحرر من طوق ما لحنوه بالسابق ومواكبة ما يتم تقديمه من أغاني، أو الانطواء والتوقف عن تقديم نتاجاتهم بنفس أسلوب العقدين الماضيين الذي لم يعد يتوافق مع الذائقة العامة لسكنة بغداد والعراق بشكل عام، ويذكر (Fareed, 1998, p. 137) بأن كل متغير حضاري ثقافي حصل كان نتيجة لمتغير اجتماعي وسياسي واقتصادي وفكري وحسي ونفسي، وهذا المتغير يأتي بالتالي بمتغيرات في أنماط السلوك الاجتماعي والممارسات الحياتية والإحساس الروحي والتذوق الفني، ويأتي بمتغيرات لا حصر لها ايضاً في حياة المجتمع واحتياجاته اليومية المرتبطة بالروح والجسد والعقل والضمير والوجدان ، وبالتالي تلك الرغبة الملحة بالعيش بشكل أفضل، فكانت الأغنية

البغدادية الجديدة هي امتداد لتطور الأغنية الريفية السابقة بقدرات خلاقة جديدة وملحنين جدد ممن درسوا الموسيقى وعلومها او ممن اكرمهم الله بالموهبة الفذة، فكانت أغاني ريفية مستحدثة بنصوص ريفية محلية أو ما يعرف بـ (الحسچة) * والحانها مزجت بين نقاوة الريف وسمة الحزن الواضحة في ألحانه وروح ألحان الشرق المصرية.

الهوية الوطنية

بالإمكان تحديد أنماط واساليب النتاجات الفنية الموسيقية والغنائية، ودراسة ما يجعلها هوية وطنية لأي قومية أو بلد محدد من خلال ما سيتم ذكره من فقرات، يمكن من خلالها تحديد هوية الموسيقى والغناء بشكل عام، والعراقي على وجه الخصوص، وهي كما يأتي:

- النصوص الشعرية:

بالتأكيد ان اللغة واللهجات المحلية تعطي تصوراً واضحاً للمتخصص بالشؤون الفنية، بل وحتى المستمع العادي، فتباين اللهجات المحلية في العراق يعد ثراء صوتي للبلد، وليس من الصعب تمييز اللهجة المغربية عن المصرية والعراقية، وهكذا فأن اللغة واللهجة سمة مهمة في تحديد الهوية الوطنية بشكل واضح لا يقبل اللبس، وتباينت استخدامات اللهجات العربية المحلية العراقية بين اللهجة الريفية الجنوبية وريف المنطقة الغربية والبادية وجنوب العراق في محافظة البصرة، وتعددت أشكال نظم نصوص الأغاني والمواويل والبستات والأبوذية والسويحلي والعتابة، وكلها تصب في تحديد الهوية الوطنية، بيد ان الغناء الريفي في وسط وجنوب العراق له خصوصية مختلفة بعض الشيء في استخدامه للأدب الشعبي المتداول في تلك المناطق، حيث ان سكنة المحافظات العراقية الأخرى يستطيعون وبدون عناء ان يميزوه لارتباطه الوثيق بالمناطقية وتحديد هوية جنوب العراق ووسطه دون غيره من المناطق، فضلاً عن شهرة النصوص الشعرية وطريقة نظمها التي أثّرت الغناء الريفي في العراق والحركة الغنائية العراقية.

- الضروب الإيقاعية:

أستخدم الموسيقيون العراقيون مختلف الضروب الإيقاعية الشرقية المتداولة في القرن العشرين بالتحديد، ولكن ما يميز الغناء العراقي بشكل خاص هو ضرب إيقاع الجورجينا، كما مبين

وضرب الجورجينا بحسب رأي (Ishaq, 2019) هو ليس عراقياً بالأصل وعلى الأغلب من مدينة گرگي جنوب تركيا، بيد أن استخدام هذا الإيقاع بكثرة في الغناء الغنائي منذ عشرينات القرن العشرين في مدينة الموصل وكركوك وانتقاله بشكل تدريجي الى مدينة بغداد، وحينها كان يسمى بالجورجينا الثقيل كونه يؤدى بسرعة بطيئة نسبياً وبنفس الضغوط الإيقاعية مع بعض التنويعات الأدائية لعازفي الآلات الإيقاعية، ويعد سمة خاصة لموسيقى وغناء العراق، حيث انه شائع ومتداول ويحبه ويطرب عامة الشعب على تباين فئاته

* الحسچة: هي لهجة عربية شعرية محلية، تعد من الصيغ الأدبية الدارجة ببلاغة شعرية ومعاني قوية، مستخدمة في ريف جنوب ووسط العراق.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

العمرية واختلاف مستوى وعيهم الفني والثقافي، واستمر استخدام هذا الضرب الإيقاعي في كافة الأغاني العراقية بمختلف أشكالها وانواعها وطرأ بعض التغيير في سرعة أدائه مزامنة مع تطور الشكل الفني للأغنية البغدادية في عقد الأربعينات وكان هذا العقد مزدوج السرعة الأدائية بين الجورجينا الثقيل والسريع، الا أن عقدي الخمسينات والستينات أصبح هذا الضرب الإيقاعي يؤدى بشكل سريع، وفي عقد السبعينات حدث كم هائل من التغيير في بنية الأغنية العراقية وتأثرت هذه الأغنية بما أنتجته الإذاعة والتلفزيون والسينما في مصر ، وكالعادة حاول الملحنون العراقيون أشراك نماذج ايقاعية شرقية لم تكن مستخدمة في الأغنية العراقية من قبل بشكل واسع، فدخل إيقاع المقسوم والوحدة الكبيرة فضلاً عن إيقاع الهيوا العراقي بالوزن 6 الى 8 .

وارتبط ضرب إيقاع الچوبي بغناء البادية وريف غرب وشمال العراق بما يخص القومية العربية بشكل خاص، وتستخدم فيه الطبل الكبير المحمول على مقدمة الكتف بكل مستقيم يمكن العازف من استخدام كلتا الجهتين لأداء ضرب الچوبي بالوزن الرباعي البسيط، وبالتأكيد فان هذا الضرب الإيقاعي يمثل هوية وطنية خالصة للعراقيين من سكنة تلك المناطق المذكورة آنفاً، وقد خرج هذا الضرب من نطاق سكنة تلك المناطق التي تداول فيها وأصبح يمثل رقصة جماعية تؤدى في المناسبات والأعراس.

بينما ارتبط الغناء الريفي بإيقاع الهچع بالوزن الثنائي البسيط، وفي الأغلب يؤدى الغناء الريفي بدون أي مرافقة آلية سواء إيقاعية او لحنية.

- الآلات الموسيقية:

لكل شكل فني من أشكال الغناء العراقي آلات موسيقية محددة تستخدم دون غيرها، ولم يخرج العراقيين عن المألوف في الموسيقى الشرقية في هذا المجال، فكان لآلة الجوزة والسنطور والطبلة والرق حضور مميز في غناء المقام العراقي ولم تدخل أية آلات موسيقية جديدة عليه برغم بعض المحاولات التي قام بها بعض مغني المقام العراقي وعازفي آلات الموسيقية ممن حاولوا ادخال آلاتهم الى تركيبة الآلات الموسيقية المستخدمة في المقام العراقي، ولم يوفقوا جميعا في هذا.

ويمكن القول ان اغلب أشكال القوالب الغنائية العراقية حافظت على نوعية الآلات الموسيقية المستخدمة ولم تحاول تجديد الآلات المتداولة فيها، فكان الغناء الريفي يؤدى بدون مرافقة آلية أو حتى إيقاعية، ويكتفي المطرب بعملية (طق الأصبع) * كدليل للميزان والحفاظ على الوزن الإيقاعي فضلاً عن عملية التطريب بها، وبمرور الوقت ومواكبة للتطورات الحاصلة في القوالب الغنائية الأخرى دخلت بعض

* طريقة لاستخراج الصوت عن طريق ملامسة بعض أصابع اليد اليمنى باليسرى، وبشكل فني لطيف، اعتاد العراقيون عليها وأحبوها.

الآلات الموسيقية تدريجياً بعد اكتساب العازفين عليها المهارات التكنيكية الكافية، كآلة الكمان والناي والعود لمرافقة الغناء الريفي بما يتوافق كلياً مع خصوصية الأداء الريفي فضلاً عن الآلات الإيقاعية المتداولة في الموسيقى الشرقية العربية. بينما حافظ الغناء البدوي في العراق على استخدام آلة الربابة والمطبج وبقيت ملازمة له دون تغيير.

- أساليب التلحين:

لم يخرج الملحنون والمغنون العراقيون عن المألوف والمتداول من المقامات الشرقية وتنوعاتها، بيد أن السمة الغالبة للهوية الوطنية العراقية، كانت في طرائق أداء هذه المقامات، فينفرد وسط وجنوب العراق بالغناء الريفي وأطواره الغنائية والتي تُعد أساليب غنائية لا يمكن ان تسمعها في أي بقعة على الأرض، عدا وسط وجنوب الغناء، ولم تتغير هذه الأطوار** بل حافظت على طرائق أدائها من جيل لآخر، وابرز هذه الأطوار الغنائية التي تُنسب الى منطقة اشتهرت بهذا اللون الأدائي كطور الحويزاوي نسبة الى منطقة هور الحويزة والشطراوي نسبة لقضاء الشطرة، أو قبيلة اشتهرت وتميزت عن باقي القبائل بأداء طورها الخاص فيها، فنُسِب اليها كطور الغافلي نسبة عشيرة بني غافل وطور الصُبّي نسبة الى الصابئة المندائيين.

أعلام الغناء الريفي

يمكن القول بأن الغناء الريفي هو أكثر انتماءً واصالة من باقي ألوان الغناء العراقي، كونه لم يطرأ عليه أي تأثير من مستجدات المجتمع وتطوره كونه يمثل غناء محلي فطري مرتبط بالأرض والتراث الثقافي للمنطقة يعكس واقع حياة الريف وأهله واهتماماتهم، ولم يتأثر بمتغيرات الأوضاع الاقتصادية والثقافية في العراق، على عكس المقام العراقي الذي دخلت عليه مفردات تركية (يار، يادووز، اغاتي) وغيرها من المصطلحات اللفظية، كما لم يتغير الغناء الريفي وأساليب أدائه وبقي محافظ عليه من جيل لآخر، على عكس ما حصل في الأغنية البغدادية التي تأقلمت وبشكل واضح لمستجدات وظيفة الغناء وتطورات ومتطلبات المجتمع وتطلعاته.

مسعود العمارتلي:

ولدت الفنانة مسعود العمارتلي في ناحية مسيعيدة في محافظة ميسان (العمارة)، واسمها الحقيقي مسعودة بنت حمود، وبسبب التقاليد الاجتماعية المحافظة لا تستطيع المرأة في العقود الأولى من القرن العشرين على أقل تقدير من مزاولة الغناء والاختلاط بالرجال، فتركت الريف وغيرت اسمها الى مسعود العمارتلي ومارست الغناء على أنها رجل ولاقت نجاحاً كبيراً واسهمت في نقل الأغنية الريفية الى المدينة، ولمسعود العمارتلي نتاجات فنية ريفية كثيرة أثرت الساحة الغنائية الريفية بكنوز من الأغاني والأطوار الريفية، ومن أشهر أغانيه (سودة شلهاني).

** الأطوار: مفردها طور، وهي أسلوب الأداء المحدد والثابت الذي لا يتغير لغناء نص الأبوذية الشعري وبحسب أسم الطور في الغناء الريفي. فلكل طور ريفي أسلوبه الأدائي المختلف عن غيره حتى وان حصل تشابه في المقام او الجنس الموسيقي كجنس البيات مثلاً، فقد يؤدى جنس البيات بأكثر من طور اعتمادا على أسلوبه الأدائي.

حضيري أبو عزيز:

من مواليد مدينة الشطرة في محافظة الناصرية، ولد في العام 1908م، أول أغنية غناها في إذاعة العراق في العام 1937م كانت تحمل أسم (هلي يا ظلام)، وهو ذو صوت شجي مميز ذو مساحة صوتية واسعة أستطاع ان يحبب مجتمع المدينة للغناء الريفي وبذلك بات هذا الفنان يمثل ايقونة الغناء الريفي وسيده في بغداد والعراق، وسجلت له شركة بيضافون وشركة هز ماستر فون his master phone وشركة چقماقچي العديد من الأسطوانات والتي لاقت رواجاً في السوق المحلية وتعدى نتاجه الغنائي الى أكثر من 200 أغنية ريفية بمرافقة أداء الأطوار الريفية، من أشهر أغانيه (عمي يا بياع الورد).

داخل حسن:

وهو داخل حسن علي الغزاوي، من مواليد قضاء الشطرة في محافظة الناصرية، ولد في العام 1912م وتوفي العام 1985م، وهو من أشهر مطربي الريف ويطلق عليه في العراق اسم أبو كاظم وبلبل الريف، سجلت له شركة سمو للأسطوانات العديد من أغانيه الريفية وأطوار الأبوذية، ثم صدح صوته في العام 1936م عبر أثير إذاعة العراق، وبقي ملازماً لزيه العربي والعقال ومسبحته التي لا يغني دونها ويعتبرها مثل الآلة الموسيقية المرافقة، وقد غنى بعد قدومه من محافظة الناصرية الى بغداد في مقاهي عديدة، ويُذكر انه التقى بسيدة الغناء العربي أم كلثوم في سوريا ومدينة حلب بالتحديد مع الفنان حضيري أبو عزيز وقد أعجبت كوكب الشرق بصوته، صدح صوته بأجمل أطوار الأبوذية والأغاني الريفية، ومن أشهر أغانيه (لو رايد عشرتي وياك).

ناصر حكيم:

من مواليد قضاء سوق الشيوخ في محافظة الناصرية (ذي قار) في العام 1910م، وتوفي سنة 1991م، انتقل الى مدينة بغداد في العام 1926م وسجلت له شركة بيضافون العديد من أغانيه التي ينظم كلامها ويلحنها بنفسه على أسطوانات لاقت رواجاً، وكان من ضمن مطربي الريف الذين دعتهم شركة محطة الشرق الأوسط لتسجيل اغانيهم والتي ضمت الفنان داخل حسن والفنانة وحيدة خليل، واشتهر بأدائه الفطري وصوته العذب ذو المساحة الصوتية الواسعة، افتتح مقهى خاص به في جانب الكرخ في مدينة بغداد الذي أصبح ملتقى لأشهر فناني الغناء الريفي ومستمعيه، وهو من الرعيل الأول الذين قدموا العديد من نتاجاتهم الغنائية في إذاعة بغداد، وله العديد من الأغاني المشهورة التي لاقت استحساناً منقطع النظير، كأغنية (فرد عود) ، (على الله ويا زماني) واغنية (مالي شغل بالسوگ) وأغنية (نخل السماوة) .

وحيدة خليل:

من مواليد محافظة البصرة في السنين الأولى من العقد الثاني للقرن العشرين، واسمها الحقيقي مريم عبد الله جمعة، وتلقب بأميرة الغناء الريفي برغم تنوع أدائها الغنائي بين الغناء الريفي الرصين والأغاني الشعبية السائدة في البصرة، تتلمذت على يد الفنان داخل حسن على اطوار الغناء الريفي والذي ساعدها في دخول الإذاعة وتقديم نتاجها عبر أثيرها، وامتازت بالأداء التعبيري عن المفردة الغنائية فأعجب الكثير من ملحني الأغنية العراقية بصوتها العذب وصدحت بأغانٍ افضت لمسة فنية جميلة لهوية الغناء الريفي والغناء البغدادي بملامح ريفية ، كالملحن محمد نوشي وناظم نعيم وروحي الخماش ومحمد جواد

اموري، بيد أن الفنان عباس جميل من أكثر الملحنين الذي صاغ لها أغلب أغانيها وأشهرها(أنا وخلي تسامرنا وحچينا) ، (أمس واليوم ما مروا عليَّ).

النتائج ومناقشتها

ان هذا البحث بوصفه بحثاً وصفياً جمالياً فيمكن التوصل الى نتائجه بما يأتي:

الغناء الريفي من وسط وجنوب العراق يمثل لوناً مهماً من الوان الفن والأدب الشعبي ويمثل هوية وطنية عراقية للأسباب التالية:

1. استخدام نصوص شعرية تسمى (الدارمي) والذي لا يستخدم الا في وسط وجنوب العراق ولا يوجد مثيل له في كافة بقاع الأرض، حيث أخذ هذا الشكل الفني من النظم الشعري مساحة واسعة في الغناء الريفي واعتبر أحد أكثر اشكال النظم الشعري للغناء الريفي في العراق شيوعاً، فضلاً عن (الأبوذيه) الذي يمثل نظما شعريا ونمطا غنائيا معاً، وهو من أكثر فنون الغناء الشعبي شيوعاً في العراق والأكثر تداولاً، وذلك لما يحمله من سمات النظم والمضامين المشتركة في الغناء الريفي الذي اكتسب حيزاً مهماً وواسعاً وبالأخص بعد تدشين الإذاعة العراقية في العام 1936م، فصدحت أصوات الريف النقية التي قدمت من محافظات الوسط والجنوب بأعذب ما عندها من الحان وأطوار الأبوذية، ولمع نجم الفنانين داخل حسن وحضيري أبو عزيز وآخرين. واستمر عطاء مغني ومغنيات الريف في عقدي الخمسينات والستينات وبوتيرة أعلى وأصبح لهذا الغناء مستمعين كُثر وقاعدة جماهيرية واسعة في مدينة بغداد بين نتاجات جديدة وبين احياء أغاني ريفية لمغني الفترات السابقة التي لاقت نجاحاً واسعاً على الرغم من ظهور جيل جديد من ملحني هذه الفترة ، أمثال عباس جميل، رضا علي، ناظم نعيم، يحيى حمدي، محمد نوشي واحمد الخليل وآخرون، ومغنيات ومغنين مثل سليمة مراد، نرجس شوقي، مائدة نزهت، زهور حسين، عفيفة إسكندر، ناظم الغزالي، سعدي الحلي، احمد الخليل وآخرون، واثبتوا هيمنتهم على الساحة الغنائية بأغاني مستحدثة جديدة تناغم واقع بغداد وتطلعات مجتمعه.
2. ارتباط الغناء الريفي بشكل كبير بإيقاع الهجع بالوزن الثنائي البسيط، وفي الأغلب يؤدى مجمل الغناء الريفي بدون أي مرافقة آلية سواء إيقاعية او لحنية، ويستخدم (طق الأصبعين) كدليل للزمن وتنظيم الإيقاع للغناء. أما الأغنية السبعينية فهي تمثل بحق العصر الذهبي لتاريخ الغناء في العراق على يد ملحني السبعينات من الذين ووفدوا من ريف جنوب ووسط العراق الى مدينة بغداد باعتبارها مركز الثقافة والأعلام متمثلة بتلفزيون العراق والإذاعات المحلية فيها، وتمثل هذه الفترة، الهجرة الثالثة لسكنة ريف وسط وجنوب العراق من مثقفي الريف ومحافظات الجنوب من الشعراء والملحنين والمغنين والمغنيات على حد سواء، وذلك لوجود قاعدة واسعة من المستمعين ومتذوقي الغناء الريفي في مدينة بغداد في الهجرتين السابقة من الريف الى المدينة، فأصبحت تمثل هذه الأغنية هوية وطنية للعراق وتعد نتاجاً جديداً من الغناء الريفي بنصوص شعرية لا تكاد تخلو احداها من أدب الجنوب والوسط تدخل ضمنها مصطلحات أدبية شعبية (الحسچة)، ومزجت الحان هذه الأغاني بين نقاوة الريف وسمة الحزن الواضحة في ألحانه وروح ألحان الشرق المصرية السائدة، فكانت اغان تمثل الهوية الوطنية العراقية بحق. وهذا نموذج لإيقاع الهجع الذي لا يوجد مثيل له في الغناء العراقي ويمثل هوية عراقية واضحة فيه.

3. الآلات الموسيقية المستخدمة في الغناء الريفي وبالرغم من قلة استخدامها في المرافقة اللحنية في الغناء، وبالأخص في غناء الريف في مراحله الأولى، الا ان اتساع الحركة الفنية الريفية في مطلع الستينات وما بعدها من العقود، جعل لهذا اللون الغنائي شعبية واسعة وجمهور يتذوقه بشكل كبير، ما أضطر مغني الريف الى استخدام الآلات الموسيقية المرافقة للغناء وتشكيل فرق موسيقية متخصصة في الغناء الريفي ومرافقته، وفي حقيقة الأمر ان الآلات الموسيقية المستخدمة لم تخرج عن نطاق الالتزام الواضح بالعُرف الصوتي للآلات الموسيقية الشرقية والعراقية المتداولة، فكان لآلة الكمان والناي الدور الأكبر في المرافقة مع احتفاظ الآلات الإيقاعية بدورها الكبير في عزف إيقاع الهجع بشكل واسع، ولم تستخدم هذه الفرق الموسيقية الآلات الموسيقية التي كانت ترافق المقام العراقي أو الفرق الموسيقية الغنائية لأغاني المدينة، من هنا كان للآلات الموسيقية المرافقة وطريقة أدائها للأطوار الريفية الدور الأكبر في تحديد وترسيخ الغناء الريفي وتمثيله لشريحة كبيرة من المجتمع العراقي.
4. لقد شغلت الموسيقى جانباً واسعاً ورئيساً في الحضارة الإنسانية وهي ملازمة للحياة البشرية عبر تاريخها الطويل، وتعكس ملامح كل عصر من عصور الأنسان وتعبّر عن أحاسيسه وخلجاته وأفكاره، ويجسد الغناء حقيقة اهتمامات المجتمعات ومستواها الثقافي ويعكس بشكل أمين واقعه في الفترات المتلاحقة من عمره، فضلا عن تمثيله واقع تطور هذا التراث الغنائي وتأقلمه مع المستجدات والتغييرات التي طرأت على المجتمع بحكم الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، وان لتعدد القوميات في المجتمع العراقي الأثر البالغ في تنوع الفنون الموسيقية والغنائية بحكم اختلاف ثقافتها وعرفها الصوتي وجغرافية المناطق التي تقطنها تلك القوميات، وان أسلوب التلحين الرئيس والمهيمن على الغناء الريفي بقي محافظاً على شكله الفني دون تغيير كونه يمثل قالباً فنياً ملتزماً بطريقة الأداء، وان هذه الأطوار الريفية ارتبطت ارتباطاً عميقاً بما يمثله من تماسك فني بالمضمون والمعنى في أسباب نشأة هذا الغناء، فألتزم أغلب المغنين والعازفين بأداء هذه الأطوار الغنائية بطريقة موحدة لم تتغير وبقيت محافظة على أشكالها الفنية وأنماط أدائها وأساليب تلحين نصوصها الشعرية التي تسمى أحياناً (الحسچة)، كونها تمثل هوية واضحة للغناء العراقي وريفه بهذا الشكل، واصبح لزاماً على الأجيال اللاحقة من المغنين والملحنين ان تحتفظ بهذه الأطوار وطريقة أدائها وأسلوب تلحينها برغم تغير متطلبات الحياة وأساليب التعبير كونها تمثل هوية وطنية بهذا الشكل دون غيره وبدون اية إضافات.

التوصيات والمقترحات

يوصي الباحثين بما يأتي، ويرون انها تسهم في الحفاظ على التراث الغنائي والموسيقي على حد سواء من الاندثار والتحريف، كما تساعد الأجيال الجديدة على تقبّل التراث وتذوقه واحترامه باعتباره هوية وطنية ومعبّراً صادقاً عن تاريخه وأصالته:

1. القدوة:

دأبت الكثير من الأوساط الحكومية على خلق قدوة متخصصة في مجال ما ليقتدي بها الآخرون وبالتحديد فئة الشباب ويساندونها بكل الوسائل الدعائية، وهنا على سبيل المثال وليس الحصر، الممثل الأمريكي (ڤان دام) فأصبح يمثل بالنسبة للأمريكيين آيقونة للشجاعة والبطولة الفائقة، وربما هي ليست موجودة اصلاً، بينما لدينا الكثير من الإمكانات والقابليات والمواهب الفذة التي لا تجد طريقها الى النجاح، وان حققت بعض منه، فهي وعلى الأغلب بإمكانات شخصية محدودة غير مدعومة من الدوائر المعنية بالفنون، او انها تقتصر على المحسوبية واعتبارات أخرى لا تنم عن وعي بأهمية خلق أجيال واعية تعي أهمية التراث ويكون لها دور مؤثر في الحفاظ على الهوية الوطنية.

2. استراتيجية وطنية طويلة وقصيرة المدى، توضع من خلالها الخطط المدروسة للحفاظ على التراث وتوثيقه بالاستعانة بالخبراء في الدول المتقدمة فضلاً عن اشراك أعلام الموسيقى والغناء بشكل فعلي وحقيقي في وضع هذه الخطط ومتابعة تنفيذها من قبل لجان متخصصة على مستوى عالٍ من الأداء والعلمية والحرفية.
3. برامج تلفزيونية تهتم بالغناء التراثي وتبث بشكل دوري، تقدم من خلالها المواهب الشابة من الدارسين في المؤسسات الفنية او من الموهوبين الواعدين.
4. تسهيل عملية قبول الطلبة الجدد الى معاهد الموسيقى التراثية، وتقديم الإغراءات والتسهيلات الإدارية لهم ولذويهم، مما يسهم في خلق جيل من الفنانين بحسب الدراسة الأكاديمية التراثية.
5. تطوير قابليات أساتذة المعاهد والمؤسسات الموسيقية المعنية بالتراث العراقي، عبر الحصول على شهادات جامعية اعلى بالإضافة الى تقديم بحوث ما بعد الدكتوراه لمن أكمل دراستها.
6. تشكيل الفرق الموسيقية التراثية، ومساندتها بأجور مغرية وتسهيلات فنية وإدارية وزجها في المحافل المحلية والدولية.
7. التبادل الفني مع شعوب المنطقة على اقل تقدير والمشاركات الفنية في التجمعات والفعاليات الثقافية الفنية للتعريف ونشر التراث الموسيقي والغنائي المحلي للعراق بشكل أوسع.
8. اصدار الكتب والبحوث والدوريات التي تعنى بالتراث، فضلاً عن الاهتمام بتدوينه بشكل يخدم البحوث والدراسات الأكاديمية.

references

1. Al-Ameer, Salem Hussein: Music and Singing in Mesopotamia, General Cultural Affairs House, Baghdad, 1999.
2. Al-Dweik, Muhammad Talib: The Popular Song in Qatar, Volume 1, Part 2, 2nd Edition, 1990.
3. Al-Jazrawi, muhaimen: Melodic and Rhythmic Characteristics in Songs accompanying the Iraqi maqam, Al-Anam Printing Company Ltd., Baghdad, 2004.
4. Al-Amri, Thamer Abdul-Hassan: Iraqi Singing, House of Cultural Affairs, Ministry of Culture and Information, Baghdad, 1988.
5. Al-Abbas, Habib dhahir: Manhal whom inquiring about music and news of singing in Iraq, Kurdish House of Culture and Publishing, Ministry of Culture, Baghdad,2012.
6. Al-Abbas, Habib dhahir: Talib Al-QharGhuli, Al-Adala Press, 1st Floor, Baghdad, 2019.
7. Al-Sudani, Mustafa Abbas: The melodic and rhythmic construction of the Baghdad song in the 1970s, an analytical study, MA, Baghdad University, College of Fine Arts, Department of Musical Arts, 2006.
8. Tariq Hassoun Farid: The relationship between the word and the melody in some formulas of Iraqi heritage and musical heritage, Journal of the Academic Academy, Part 1, Volume 45, Baghdad, 1998.

Personal interviews:

1. Interview with Prof. Hussam Yaqoub Ishaq at the Faculty of Fine Arts in Baghdad on 6/17/2019.
2. interview with Dr. Habib dhahir al-Abbas at his home in Baghdad on September 19 2019.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/479-496

Iraqi Rural Singing and National Identity

Mustafa Abbas Al-Sudani [1]
Abdel Halim Ahmed Hassan [2]

Al-academy Journal ……..…….. Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 26/7/2020…....Date of acceptance: 26/8/2020…....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract

Singing has significant importance being a major basis for the expressive and cultural production of the societies and a real companion that reflects their artistic career and is strongly connected to the reality of the peoples and the production of the individuals, who are geniuses of arts and culture.

Rural singing represents one of the most well-known artistic singing styles in Iraq, which truly embodied the Iraqi national identity. However, it remained confined to the countryside and did not spread due to the lack of mass media and the recording technologies at that time. It has been pure virgin singing art. The theoretical framework is divided into three axes:

- The Iraqi singing heritage in the twentieth century, a historical perspective: the two researchers reviewed the types of singing arts in Iraq, and their variation due to their different culture and phonemic norms and the geography of the areas that they inhabit, and the heritage of the Iraqi singing in the period specified within the research limits, passing through the rural singing in the southern provinces and the immigration of some male and female singers from the countryside to the city of Baghdad and offering their rural productions and singing the (Abu- theyyah) in the coffee shops of Baghdad. The research, then, reviews the record revolution and the record companies which documented many of the Iraqi songs of different artistic styles such as (peste, abu theyyah,) the rural genres, in addition to the methods of writing the

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, Mustafa_sudani@cofarts.uobaghdad.edu.i

[2] College of Fine Arts / University of Basra, haleemmaster@gmail.com.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

folk literature, especially the dramatic one. The research concludes with a review of the rural singing career until the end of the seventies.

- The second section entitled the national identity: in which the two researchers review four paragraphs through which the patterns and styles of singing and musical artistic productions can be identified. They also studied what makes them national identity of any nationality or specific country and identified the singing and music identity in general, and the Iraqi in specific.

- The third section in which the researchers review the famous singers of the Iraqi rural singing.

The rural song in the seventies of the twentieth century represents a new production of the rural singing with poetic texts from the literature of the south and the middle, and the melodies of these songs blended the purity of the countryside with the characteristic of sadness which is clear in its melodies and the spirit of prevailing Egyptian melodies of the East.

- The research concluded with recommendations and suggestions to preserve the singing and musical heritage in general.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/497-514

الثابت والمتغير في فن الغناء الكوردي بين الماضي والحاضر

كونا قادر محمد [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/1/12 , تاريخ قبول النشر 2020/2/20 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخَّص البحث

يهتم هذا البحث بدراسة الثابت والمتغير ضمن الواقع الغنائي في إقليم كوردستان العراق، وتحاول الباحثة التطرق الى أهمية هذا الموضوع ضمن بحث يخدم الثقافة الكوردية، والمساهمة في توطينها فكرياً، وزجها الى المراكز التي تقوم بدراسة العلم الموسيقي والغنائي في أي بيئة حضارية، ان كانت ضمن حدود إقليم كردستان او خارجه، فنحن نجد أن هذه الدراسة التي تتناول موضوع (الثابت والمتغير في الفن الغنائي الكوردي بين الماضي والحاضر)، يستحق البحث والتقصي لجميع حيثياته، كونه من الضرورات الاكاديمية التي تساهم في التعرف على العمق التاريخي الفني والغنائي في التراث الكوردي، إذ قامت الباحثة بالاعتماد على المصادر والمقابلات، والتي بينت مكانتها والمتغيرات داخل مجتمعها، اضافة الى مظاهرها امام الواقع البيئي، فاعتمدت الباحثة المنهج الوصفي الذي يقوم على تحليل ونقد الظواهر الموسيقية والغنائية، للوصول الى تحقيق هدف البحث، على اساس مناقشة الحقائق والآراء حول ما هو متعارف عليه في موضوع الثابت والمتغير في الغناء الكوردي، فقد شمل البحث أربعة فصول، تضمن الفصل الأول، الإطار المنهجي للبحث، متمثلاً بمشكلة وأهمية وهدف البحث. وفي الفصل الثاني، الإطار النظري المتمثل بالموضوعات الآتية: (الفن الغنائي بين الماضي والحاضر، وأسباب الثابت والمتغير في الغناء، وواقع الفن الغنائي في إقليم كردستان العراق). وأشتمل الفصل الثالث منهجية البحث، وتحليل عددا من النماذج. أما الفصل الرابع فقد ضم النتائج والاستنتاجات، ثم وضع عدداً من التوصيات والمقترحات وأخيراً قائمة المصادر.

الإطار المنهجي

مبررات البحث:

وجدت الباحثة ظاهرة التأثير والتأثر في الفن الغنائي الكوردي مع الأنماط الغنائية الأخرى البعيدة والقريبة، وقد تكون متغيرة بعضاً وثابتة بعضاً آخر، بسبب إمكانات وطاقات ورغبات الأجيال المتعددة المفاهيم والمتلونة الامزجة، فقد اختارت تلك المستحدثات في التحوير والتصريف والتنويع والخروج عن

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة السليمانية, gonaqadir1@gmail.com.

السهولة، ذلك كله هو من الظواهر الطبيعية التي تتجاذب والواقع الجديد، باعتبار الطاقة النفسية والمزاجية والعقلية كلها تتماثل مع الفكرة المتوازية وصفاً ومضموناً داخل صومعة الحقيقة الحاضرة في هذه الفترة، بما فيها من عناوين ومتغيرات سياسية واقتصادية وجوهرية للفرد والمجتمع، فتطرأ تغييرات وتحويرات لا تكون واضحة الا عند المختصين والباحثين الذين يتناولون تلك الأعمال بالبحث والدراسة، وكيفية التعرف على ما يميز كل منها وما طرأ عليها من تغيير عبر الزمن، وهذه المتغيرات قد تكون شمولية او قد تكون ذات اسلوب في البناء الايقاعي واللحني، فترى الباحثة أن الجانب السمعي المتناقل يكون حالة طبيعية بسبب الطاقات العقلية المتنوعة والمتبدلة أثر الاكتساب المعرفي وتراكم الخبرات، التي تساهم في استيقاظ عدداً من الخلايا الخاملة عند الفرد، فهي تستعيد نشاطها إذا لازمتها مجموعة من التعقيدات الحياتية والصعوبات الإنسانية، لتساهم في تحقيق ورسم ملامح موجودات الجمال الفني، لطالما أن الظروف الحياتية قابلة لتلك المتغيرات بسبب مجموعة المظاهر الواقعية الثابتة، فإن جميع الألحان القديمة تتغير للأجيال المتعاقبة، وهنا يبدأ دور الذكاء ودور الابداع في تجديد السابق بما يتناسب مع الثقافة الحالية للمجتمع.

فيذكر الناقد الموسيقي (اسعد محمد علي) قد تتعرض نتائج تلك التغيرات خسائر نسبية لتلك الثوابت النفيسة التي ترجم الإنسانية من عصر لآخر، وقد لا تؤثر على أصالتها مجموعة من البسائط الطارئة على الأصول والمحتويات، ولكن قد يكون التأثير على الشكل الخارجي والمضمون الداخلي أحياناً لتلك الألحان بنسب غير مقاسة الا من خلال ذلك المتخصص. (Asaad Muhammad Ali - 1974 - p. 40) فالأغنية الكوردية تتميز بالبساطة في اختيار المفردات والتلقائية في احتكام صيرورة الإيقاع المتفاعل واللحن الواضح، والتعبير بما يتلاءم مع مضمون معنى الجمل في جميع حلقاته إذا كان لحن مركب من الأجزاء، أو من الجزء الفردي المتكرر، وما يساهم بتغيير الموضوعية اللحنية والايقاعية بما يتلاءم مع عصرنة وتكنلوجيا الوقت الراهن، وهذا ما يتطلب من تحديد الفكرة ونضج التلاقح مع اللحن ومكونات الالفاظ التي تتناسب مع جميع الحلقات الموضوعية لتأسيس العمل الغنائي الأقرب الى الديمومة، فيؤكد ذلك (تيمور) بقوله "تنتشر الاغنية بسرعة ويتناقلها الشعب بسهولة، فتغزو البلاد، ومنها ما يغزو المجتمعات الأخرى عبر العصور، من خلال مؤلفها وملحنها وتعيش هي كأغنية شعبية لتمثل روحه ومعتقداته وطباعه وعاداته وتقاليده، وكلما كانت الأغنية بسيطة وسهلة الأداء، أقبل الشعب على ترديدها والحفاظ عليها". (Ahmad Taimur - 1979- p. 44)

أما الثابت فيمكننا تشخيصه بتلك المرتكزات التي لا تقبل ولن تسمح بالتغيير، كونها أما ان تكون ثابتة الأصول في الاطر والأسس لمضمون اللحن وايقاعه، أو يكون ضمن الفكر الملاصق لتلك الجذور العائدة للمدرسة الكلاسيكية (المحافظة)، وهذه المدرسة هي مجموعة من الافراد وقد تكون جماعات، تحاسب وتعادي جميع المقترنات بمن يطلقون عن افكارهم (بالمدرسة المجددة)، وبتلك الأفكار المتباعدة في الالتقاء، (المدرستين) صيغت مجموعة من المفاهيم والظروف والقواعد لكلٍ منها، ففي الغالب تتحدد المدرسة الكلاسيكية بشكلها المنغلق ضمن حدود ثابتة تقيد نفسها بحدود التكرار والمعنى، اضافة الى الاعتزاز في دعم التوجه نحو اعادة القديم ونشره والمحافظة عليه بشتى الوسائل، لترفع من مكانته الفنية مثل الاصالة والتطريب لتأكيد ثبوتيتها وبقائها كما هو الأصل، أما المدرسة المتجددة تعمل على عكس ذلك تماما، فهي تعمل بقوة كسر القواعد القديمة وجعل الفن الغنائي يسير باتجاه مفاهيم متطورة وحداثة مستمرة ومواكبة

الزمن، وهذه المدرسة تشجع الملحن والمغني والمنتج في التفكير باستخدام الات الاوركسترا والخروج عن كل ما هو قديم ومألوف، من أجل كسب شريحة كبيرة من الجيل الواعي المواكب لتقنيات السهولة في كل ما هو متوفر.

ان تلك التوجهات الفكرية المتقاطعة في تحديد المعالم الأساسية للثابت والمتغير في الاغنية الكوردية، قد تكون صحية الى حدٍ ما، فهي تمثل الموضوعية الإنسانية لتلك العقول التي تطلب لنفسها حق العطاء وحق المحافظة وحق ابداء قانونها العقلي المتحكم في كيفية أيصال الاغنية الكوردية على منشأ معين، وهذا يولد لنا الظاهرتين المهمتين، هو تحديد معالم الميراث الغنائي ومعرفه جذوره الحقيقية من خلال المتمسكين بـ(الكلاسيكية)، مع مقررات الفكر المعاصر واستيعابه لتلك التراكيب المتجددة والتي تتمثل بالمدرسة الثانية، (المدرسة المتجددة)، وهذه الدراسة سنحاول من خلالها التعرف على ما هو ثابت وما هو متغير، من خلال الاستماع والتحليل للنتاج الغنائي في (إقليم كوردستان العراق)، مما دعا الباحثة تحديد عنوان بحثها وهو (الثابت والمتغير في الفن الغنائي الكوردي بين الماضي والحاضر).

أهمية البحث:

تكمن اهمية هذا البحث بتسليط الضوء على (الثابت والمتغير في الفن الغنائي الكوردي بين الماضي والحاضر)، كما انه يخدم الثقافة الموسيقية العامة والعلمية من الجانب العملي والنظري، كما ويُعد اضافة معرفية الى المكتبة العراقية والمعلوماتية التي يمكن ان يستفيد منها المختصون لتكاملية مشاريعهم الارتكازية القادمة، ويفيد المهتمين الذين يعملون ضمن إطار هذه الحلقة.

هدف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عن (الثابت والمتغير **اللحني والإيقاعي** في الفن الغنائي الكوردي بين الماضي والحاضر).

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: الأغاني في إقليم كوردستان العراق.

الحدود المكانية: إقليم كوردستان العراق.

الحدود الزمانية: للفترة بين (1970 الى 2018م)

الإطار النظري

الفن الغنائي بين الماضي والحاضر

يُعد الفن الغنائي احد الوسائل الأساسية عند جميع المجتمعات، كونه عنوان الثقافة الحياتية التي تصوغ الكثير من المظاهر والأفكار والتغيرات الشعورية والنفسية في كافة البيئات وبمختلف اللغات العالمية، ويعمل الفن الغنائي أيضاً في مختلف الأديان والمعتقدات والطبقات الانسانية، فيذكر (الكردي) دخول الجماليات اللحنية في الجوانب الدينية، إذ "فطن المسلمون منذ فجر الإسلام إلى العناية بالجمال الصوتي وفن الإلقاء التعبيري، إلى جانب القدرة على تهيئة الأقناع لما يفرضه من حسن الاستماع، مما دعا الى توخي الدقة في انتقاء الفقهاء والمؤذنين من ذوي الصوت الحسن، فنتج عن ذلك تعدد اساليب الأداء النغمي بين مجموعة المقرئين". (Abdullah Al-Kurdi - 1984 - p. 224)

فموضوع التركيب والتحليل الادائي والصوتي ليس فقط في الغناء بل في جميع الاستخدامات، هو الأكثر تداولا في الزمن الراهن، كونه المؤشر السليم لفهم الأصول والقيم والعادات والتقاليد للمجتمعات من عناوين النصوص والبناء اللحني والايقاعي، والتقنيات الادائية التي توصلنا الى معاناة البيئات ونوع اناسها وأذواقهم، كما تبين لنا وتوصلنا الى التقلبات السياسية والمسببات في تسيد المشاعر (كالأحزان أو والافراح أو الخوف، وغيرها)، وصولا الى فهم الطِباع والدوافع التي تقودهم الى معاني القوانين التي تشترك بطبيعة الانتماءات البيئية والوطنية، فهناك الاغنية الجديدة التي ترتكز على أصول ونمط آخر يسمى (بالأغنية الشعبية)، والتي ترتبط بتاريخ المجتمع كأحد أبرز المظاهر في تكوين الوعي الجمعي.

قد تشترك الاغنية بين القديم والحديث بعدد من العناصر، أهمها النمط المقامي، والنمط الايقاعي، وفهم موضوعة الجملة الطويلة والقصيرة، وغيرها، وهناك أيضاً العناصر الذوقية، التي تعتمد على شخصية واسلوبية المؤسس لتراكيب العمل الغنائي، الذي يعتمد على مجموعة من الوظائف الدينامية التي تضيف المعالم الجمالية بين ثنايا العمل، منها (الفبراتو، والاباجاتورا، والكريشاندو، والديمنوندو، والكليساندو،...الخ)، فهي كثيرة يتم توظيفها من خلال الذوق والتأسيس على ماهية الجمل المناسبة لرسم موضوع يحتاجه المجتمع كجزء من مظاهره ومعاناته وافراحه ومزاجه المتبدل بحسب الظروف العامة، وهذا ما يؤكده (الرجب) بقوله: ان "الغناء فن له اصول وفلسفات، وهو لون من ألوان التعبير الموسيقي الإنساني بالألفاظ والجمل التي تحمل المعاني وتعبر عن الأحاسيس والانفعالات النفسية كالفرح والحزن". (Muhammad Hashem Al-Rajab - 1983- p. 32) بعد الإنتاج لذلك المضمون الغنائي، يتحول الى الأهم، الا وهو المتلقي بمختلف شرائحه، قد يكون مقبولا أو قد يكون مرفوضاً، وإذا كان مقبولاً يتحول بعد عقود زمنية الى إرث فني ووطني وحضاري للفئات البشرية اللاحقة، "فالغناء اصطلاح واسع يشمل كل ما يغنى أو ما يصدر عن الحنجرة البشرية، سواء أكان ذلك على شكل أغنية، أم إنشاد، أم ترتيل، أم موال، وعلى الرغم من وجود أنماط كثيرة ومتعددة من الغناء، إلا أن الأنموذج الشائع والذي أمسى هو المعنى الحقيقي لمصطلح الغناء هو أنموذج الأغنية". (Shahrazad Qasim - p. 119) كما ورد مصطلح الأغنية في المُعجم الوسيط أن هو ما يترنم به الكلام الموزون وغيره، وجمعها أغان، و(الغناء) هو التطريب والترنم بالكلام الموزون ويكون مصحوباً بالموسيقى ..... و(الأغنية) وضع لها صوتاً موسيقياً مناسباً تغنى به ما يترنم ويتغنى به، والأغاني: جمع أغنية وهي ما يتغنى به من الأصوات. (Ibrahim Mustafa - p. 664) وفي الغالب لا يحتاج المجتمع الواعي الفن الغنائي البعيد عن مطالبه الإنسانية وذوقه، والقبول يعتمد الى الشعور باللحن ومركباته، فهو مترجم حقيقي يستجيب لمعانته الوطنية والوجدانية والعاطفية، ليتحول الى منهج واقعي وموضوعي للتعريف عن الطبيعة الثقافية والعقلية للمجتمع الحالي.

ان مساهمة الفن الغنائي في تلك الحالتين، (القديم والجديد)، يخلق وعي يتوافق مع أنماط التفكير بما يتفق مع الفترة الزمنية ذاتها، فيذكر السيد (علي عيسى)، باتخاذ فكرة التراث والمعاصرة حيزاً واسعاً في الأوساط المعرفية والفنية أيضاً، وما زال يطرح الموضوع من عدة زوايا ومفاهيم، مثل (التراث والتجديد) أو (الأصالة والمعاصرة)، وأهمية التحديث في جميع المستويات الحضارية، وقد أنسحب النقاش الى الموسيقى والغناء كأحد مكونات الثقافة في أي مجتمع، مما دعا المؤلفين الموسيقيين العراقيين لتسخير وتوظيف عناصر

غنائية من التراث والموروث الغنائي الشعبي، أو الاستفادة منه كعنصر فني جمالي يخدم العمل الموسيقي من جهة، وكذلك هو أعادة صياغة جمالية لذلك التراث الغنائي الشعبي. (Interview with Ali Issa)

يضيف السيد (آري)، بأن الأغنية الشعبية تبقى مليئة بالعفوية والبساطة لهويتها الوطنية والتاريخية والثقافية، وتمثل (الحمض النووي الثقافي)، لأي مجتمع أن صح التعبير، فضلا عن تأثيرها لمجمل النتاجات الغنائية، فالكثير من المؤلفين الموسيقيين في الشرق والغرب، كالمؤلفين القوميين الروس الذين استلهموا أغاني شعبية في ثقافتهم، وغيرهم الكثير من المؤلفين الأوربيين الذين أخذوا ألحانا شعبية من (هولندا) ومن الألحان الشعبية التي أستعارها (الألمان) في المسرحيات الغنائية والأعمال الموسيقية الكبرى، أغنيات الزفاف في أوبرا (فرايشوتز) من مؤلفات (فون فيبر)، والحان شعبية ريفية في أوبرا (الناي السحري لموتزارت) وأغنية (الحفيد الأكبر) في موسيقى الكرنفال من أعمال (شومان). (Interview with Ari Qadir Muhammad)

يذكر السيد (نمير إبراهيم)، أن الكثير من الملحنين ما يدّعون، كلام يساق باتجاه التباهي، بدعوى أنها ميزات تتميز بها الموسيقى الشرقية كتعدد السلالم والفروع، وما يرددونه بأن الموسيقى الشرقية ليست بحاجة للتوافق الصوتي الهارموني. (Interview with Nameir Ibrahim) وهذا التساؤل يؤدي باتجاه مقارنة الملابسات الموضوعية لحالة من المقارنة الجذرية بجماليات البناء اللحني للأغنية كما خلدتها الكتابات القديمة في أهميتها وبين النظرة لتجديد تلك المنتجات الغنائية بالاعتماد على المنهجية العالمية توافقاً مع المتمسكين بالقيم الأصيلة، وبالتضاد مع الجماعة المتحررة الداعية بالتغيير والتجديد وفق المعطيات الجمالية، ويذكر (الرواني) بقوله: "أن هذه الموسيقى تقف عاجزة عن التعبير عن أي معنى أو أية عاطفة، فالموسيقى الشرقية لا تملك بذاتها أية قدرة تعبيرية، وإنما تكاد تجربتنا الموسيقية كلها تنحصر في الأغاني وحدها، فإذا بحثت عن موسيقى خالصة فلن تجد إلا محاولات بدائية قصيرة، لا تعبر عن شيء، وليس لها شأن يذكر بجانب الأغاني، ولا تؤثر على الجمهور أدنى تأثير". (Hussein Al-Warani - 2014)

تبقى اللغة الصوتية أو الغنائية، أحد الأُسس الثقافية المهمة، شأنها شأن (الشعر، والرقص، والرسم وغير ذلك)، فتلك المنظومة المتكاملة الأطراف التي تصب في المشترك الجمالي الأصلي الذي يجمع أطراف الفن كوحدة واحدة، والمنبثق من العقل بواقعه المتمسك بالمظهر الكلاسيكي (القديم)، أو المظهر المتجدد (الحديث)، ليأخذ تقييماً إنسانياً ووصفا أو حُكماً لمضمونه مع الواقع المجتمعي وثقافته التحكيمية الجادة، رغم اننا اليوم نفسر مفاهيم التلحين بمختلف أشكاله، على انه المزيج العفوي بين الكلمة والجملة اللحنية، التي قد تكون متناقضة الفكرة، وعدم التماسك بين اللفظة والنغمة، وذلك ما يجعل من اللحن طافيا بمرونته مبتعدين عن التطابقية والتكامل في نقل الصورة الجمالية للمتلقي. "لذلك انصبت جهود الباحثين والنقاد علميا وبحثيا على كشف أسرارها الموسيقية وتدارس ابعادها التي تجتمع تباعا بخصائص اللغة والعلم والصناعة والفن، لذلك فهي واكبت نموّها على مر العصور في تدرج يتماشى مع نضج المجتمع من خلال تفكيره وتطور احساسه بالجمال والتذوق". (Mahmoud Al-Qatat - 2006- p. 9)

أسباب المتغير والثابت في الغناء

تعد الحاجة الشعورية التعبيرية والانفعالية من أولى الاسباب في تأسيس الفكرة الأساسية من موضوعة (الثابت والمتغير)، فهي التي دعت الأنا والاخرين مجتمعين بتحرير النفس وتأطيرها بحرية الاختيارات والرمزيات الدلالية في صناعة الظاهرة الأكثر قبولا وجمالا، والتعبير وإخراج تلك الغصات المنتشرة في البيئة، فتصنع ما هو الأحدث الذي يتناقض مع قضية الثبات في صناعة البناء الغنائي الواضح بمعالمه المتجددة، ومن المؤكد يحتاج ذلك داعم أساسي مثلا:

1- البيئة والجغرافيا: المنطقة ومن حولها والتأثيرات الخارجية الغنائية والايقاعية، ليساهم الواقع البيئي بالمشتركات في أحياناً كثيرة، للالتزام بالترابط الثقافي والاكتساب في معانٍ متعددة الى رسم الحاجة العامة في صناعة البناء اللحني الحديث.

2- اللغة، والنص: يتغير البناء اللحني وفقاً لمضمون اللغة المستخدمة، فاللغة لها خصائص تنتحل الشخصية اللحنية المتقاربة، ومن ضمن طبيعة اللغة، فللنص دور أيضا في بناء الفكرة والمساهمة على تبويب التجديد ضمن المفردة المستعملة في انتاج العمل الغنائي، بل حتى يدخل التغيير في اللفظة، بمعنى ان هناك مجموعة من المعاني الكلامية ليس لها دلالة الا دلالة ذاتها، مثل (الآهات، والهمهمة، والونونة... وغيرها)، هذه أيضا تدخل ضمن واقع التبديل والتجديد في صناعة المنتج الغنائي.

3- الجسد (والعمل): تتأقلم أحيانا المتغيرات بما تحتاجه النفس في تحفيز الجندي، والرياضي، أو تنشيط الطفل، وغيرها من الأمثلة الكثيرة، كلها تدخل ضمن الظاهرة النهضوية في صياغة المفيد للعامل والجندي والتلميذ، وكل المهن، هنا يحتاج المهندس الموسيقي والمؤلف الغنائي في تحديد المفيد ليساهم في تشييد المهنة بالأطر القويمة لتكون مفيدة بالاندفاع والتحريض للجانب الإيجابي.

4- المنافسة: أحياناً تتحول تلك الابداعات والابتكارات والأنشطة الدماغية في صناعة الاجمل الى صدامات بين الملحنين، فمنها ينتج بالمديح وأخرى بالذَمْ، وكلها هي تنتج المتغير في الإنتاج.

أما المسببات الجذرية المتعلقة ببعض الحقائق والظروف الإيجابية، والتي تقع ضمن حدود تلك الفترات والإدارات التي تدير الواقع الحياتي والثقافي باتجاه الاعتدال والتغيير الانجح ضمن المنظومات العقلية المتبدلة، ومن خلالها يتجه تغيير الواقع الغنائي بمقدار الظروف المتشابكة بعنونة الثقافة، والتي يمكن أن نقول عنها الظروف الإيجابية مثلا:

1- دخول أجهزة التوثيق الصوتية: على انها تحيل الدافعية الفردية والجماعية لتغيير المنتج الغنائي، وتفعيل الأتجاهات الإبداعية باتجاه التجديد، لإضافة الدلالات الجمالية بطرق تتناسب مع الواقع في كل فترة وجيل، مما يؤدي الى تثبيت شرعية الاسماء وعناوين المنتجات الغنائية الأكثر تمازجاً مع الذوق الجماهيري، ثم الانطلاق باتجاه الصناعة الحقيقية للتراث، وعلى سبيل المثال، ساهم جهاز (الغرامافون) الجهاز الحاكي الذي دخل الى العراق سنة (1925م)، مساهمة كبيرة في توثيق عددا كبيراً من المنتجات الغنائية، وعلى مختلف المراحل والظروف، وصارت المادة المسموعة منتشرة في الأسواق والمقاهي، ويمكننا أن نحدد هذا مسبقاً، بأنه سبباً ضمن أسباب اخرى في تغيير المعطيات الإنتاجية في واقع الغناء، فقد ساهم ذلك بإعطاء الملحن دعماً وتحفيزاً في دوره ومبتكراته اللحنية.

2- التلاقح الثقافي: من الطبيعي يحدث تغيير في صناعة المنتج الغنائي، اذا كانت هناك دعامات فكرية وموسيقية من بيئات أخرى، فهي تصنع التشابه الشرعي في تأسيس المادة الموسيقية الاحدث والاجمل، وهذا التلاقح يحدث لعدة ظروف، منها المشاركات المتكررة والمتبادلة في مهرجانات دولية، كونه يضيف للملحن افق ووعي متجدد لاكتساب الخبرات من قبل النظراء في صناعة الجمال الموسيقي والغنائي، وتلك المكونات الجمالية المتغيرة والمتمازجة بشرعية رسم الفكرة ودلالاتها الأكثر تأثيراً لتحتل موقعاً مهما ضمن المزاج الفكري للمتلقي.

3- دخول اللغة والثقافة الموسيقية: وهذا واقع آخر يمكن أن يكون المتسبب في تغيير العطاءات الابتكارية في رسم الصورة والمشهد الحياتي، ذلك من خلال رسم الصوت وتحويله الى لغة كتابية، تساعد الملحن في الاختيارات وتعدداتها، فالصورة المرئية تدعم الدلالات التي تعني المعنى للفكرة، ومن الجدير بالذكر، يعود الفضل في هذا الجانب المتلامس موسيقيا مع العلم الورقي الاكاديمي الى تأسيس تلك المراكز الموسيقية، فهي العمود الفقري الذي ساهم في تطوير وتغيير القابليات الفردية التي أدت الى تغيير المُنتج الموسيقي والغنائي، والدعم لصناعة الالحان بإطار علمي أكاديمي يختلف عن القوانين الكلاسيكية.

4- فهم الأطر العامة للقوالب الغنائية المحلية والعربية والعالمية: ومن هذا المنطلق تتولد الاقتحامات الأكثر جرأة في رسم التمازجات الإبداعية الموسيقية، وان كان ضمن الواقع التمازجي والتعليمي، ولكن التصاهر الذهني، يحتاج الى عقول تختلف باحترافها واكتنازها المادة والثراء اللحني والتعبيري، ونعتقد ان هذا التصاهر هو أصعب الانتاجات اليوم، فهو يحتاج الى بناء موسيقي وغنائي عمودي افقي، وهو الأكثر جرأة في التجدد الموسيقي المعاصر.

من المؤكد أن هناك أسباب أخرى وكثيرة تساهم في تغيير الواقع الفني وصناعة التغيير للمنتج الغنائي بواقع متجدد يستثير المتلقي بتقنيات واداءات جديدة، كتأسيس الفرق الموسيقية، والاوركسترات الكبيرة، ودور الإذاعة، والقنوات الفضائية، وعمل ورش تثقيفية، ... وغيرها، فكل الأسباب هي مفادها تقديم الابداع الصوتي للمتلقي بأجمل هيئة، لينال مكانة الثبات في النفس البشرية ليتحول الى أرث تسجله الدراسات والمكتنزات الثقافية العامة.

واقع الفن الغنائي في إقليم كردستان العراق

يُعد الفن الغنائي في إقليم كوردستان من الفنون الأساسية التي يعتمدها ذلك المجتمع وذوقه السمعي المُحب للحياة والفن والثقافة، وللطبيعة دور يساعد الفنان باختيار الاسلوب الأدائي بما يترجم تلك البيئة، فالفن الغنائي في منطقة (اقليم كوردستان العراق) يُنسب لاتجاهين، (فئة متمسكة بالتراث)، (وفئة متحررة تدعو للتجدد)، ولهذين الاتجاهين ظاهرة مشتركة هي الانبثاق الموسيقي الغنائي من خلال الإمكانات الفردية التي تحاول صهر الجمال التعبيري بالأفكار الحياتية ومتطلبات المجتمع من خلال المختصين والموهوبين، لأن الفن الغنائي هو ليس وليد اليوم، بل هو تراث الاقدمين والمادة الحيّة التي تعبّر عن عمق الحضارة الكوردية، فنحن بصدد دراسة مجموعة من الظواهر الجمالية الصادرة من بيئة جغرافية لمجتمع يختلف عن غيره، مجتمع قوامه الجسدي يتطلب بناء عضلي يتحمل صعوبات بيئية جبلية وطبيعة لأرض وعرة، حيث ترتبط هذه التوصيفات الظاهرية بالبعد الثقافي الكوردي، كون هذه الثقافة واحدة من الثقافات

القديمة التي تأسست من قِبل اجيال وعصور متعاقبة تمتد لفترات سحيقة في التاريخ تعود لأكثر من (ستة الاف سنة قبل الميلاد)، بموجوداتها الجبلية الشاهقة ووديانها وطبيعتها الخلابة، ومن المحتمل ان تكون هذه الفترة التاريخية متداخلة مع ثقافات الحضارات العريقة لوادي الرافدين.

فيذكر السيد (مصطفى)، أن الكورد هم مجموعة من الناس تعود جذورهم الى الشعوب (الهندو- أوروبية)، والتي أنتجت فيما بعد شعوب (الكوتيين، والكيشيين، والميتانيين)، ومجاميع بشرية أخرى سكنت مع مرور الزمن وبشكل متواصل بمحاذاة جبال الجودي، سلسلة جبال (زاگروس وآرارات). (Interview with Mustafa Al-Sudani) كما ويضيف (الدكتور سماح)، أن لكل هذه الشعوب هوية عرقية مشتركة تتحدث بلغات ولهجات مشتركة وترتبط ارتباطا وثيقا ببعضها البعض، لذلك يمكن اعتبار الكورد أحفاد لكل الذين استقروا في كوردستان على مرّ الزمن، إلا أنّ هذا التراث الثقافي كان عرضة للظلم والإهمال والقمع، أو إلى الطغيان من قبل الثقافات الأخرى المسلطة، مما أدى وللأسف الشديد في اختفاء وتدمير عناصر هامة من التراث الثقافي الكوردي الأصيل. (Interview with Dr. Samah Hassan)

لربما تغيرت اليوم عددا مهم من ملامح الاغنية الكوردية، والتي يمكن اعتبارها الإرث الأساس للكرد فمثلا الأغاني التي تساهم في إنجاح العيد الرسمي وهو (عيد نوروز)، والذي يعتبر العيد القومي للشعب الكوردي، وفي الوقت نفسه هو (عيد رأس السنة الكوردية الجديدة)، الذي تقام فيه الاحتفالات والتهاني وهو (يوم الـ ٢١ من آذار)، الذي يعتبر العيد الرسمي الذي يحمل بُعداً قومياً بصفة خاصة. يمكننا احتساب ذلك الخطاب الصوتي ضمن قواعد الظاهرة اليومية والاستجابة الإنسانية لقوم يهتمون بقضيتهم فهما خاصا، ومقاما في التكوين الغنائي الجميل، أذ "يعتبر هذا التكوين الجمالي خطابا مباشراً عندما تكون المجموعة ظاهرة دلالية داخل الخطاب، الأمر الذي يضع ذلك التوجيه في أقصى درجات الموضوعية، بل هو من الأشكال الرئيسة التي تتطلب تحويل أزمنتها الفعلية على مدى العصور والأجيال. (Muhammad Moftah- 1985- p. 168) فهذا الخطاب في الغالب يكون واقعي ضمن واقع الثقافة المنظورة باتجاهات نقدية وتقويمية ليتصحح مسار المنتج الغنائي المتجدد بالقبول نحو المتذوق، ويُرفض ما هو عكس ذلك، عوضا عن الآراء والاتفاقيات الأخرى التي تحكمها الجوانب التعبيرية، وارتباطاتها بالمناسبة التي تشترك بالكلمة واللفظة وسرعة الإيقاع وتناغم الجمل البنائية، مع مراعاة بعضاً من الأحكام العفوية المرتبطة بالمتلقين وقلة مبادئهم الثقافية ونظمهم التحليلية، وهذا ما يعقد مسألة استيعاب عدد كبير من المجتمع تلك المتغيرات التي ترد في الفن الغنائي الحالي، كذلك في الاغنية الكوردية واحياناً تدخل هذه المتغيرات ضمن مشتركات معرفية واسعة المساحة تساهم أيضاً في التأثيرات على المادة والعنوان الأصلي، لتحويله الى عنوان فيه من النضوح المكتسب والتغيير المساهم في تعليل الجمال بمعنى اكثر فلسفة وحداثة.

من خلال مهرجان أربيل السنوي (الحرية و نوروز)، الذي يُعد من المهرجانات المهمة، يحدثنا عنه السيد (وضاح): ذاكراً دور حكومة اقليم (كوردستان – العراق) التي دأبت على استقبال اعياد النوروز وآذار بهذا المهرجان الشعبي والفني الثقافي، الذي يجمع أعدادا كبيرة من الفنانين والمهتمين من مختلف انحاء العالم، فهو يحظى بالاهتمام الواسع، ففي كل سنة يُقام هذا المهرجان على حدائق (بارك شاندر)، في وسط مدينة أربيل، ليستقبل عدد كبير من العروض الاكاديمية والمنهجية والشعبية، فهي تقام من خلال استقطاب

تلك الفرق العالمية بالإضافة الى الفرق الكوردية ذلك على مدى عشرة أيام، وهي مدّة المهرجان المقرر. (Interview with Waddah Al Bayati)

ونحن نبحث عن التفارق والتلاحم من حيث الصوت، وماهية الوصف الداخلي في المحتوى، ولإيجاد كل ذلك، ارتأت الباحثة في الاستماع لعدد كبير من مؤدو الأغاني الكوردية لفهم بعض الجوانب المهمة وتفسيرها، وهذا كتمهيد للتحليل الاشمل الذي سيكون في الفصل الثالث، سنصف مضمون الطرح الفكري واستخدامهم الفكرة العامة وتحديد المعالم التي يعتمدونها في اختيار السلم الموسيقي، وبعض المعلومات العامة، مثلا:

1- المؤدية (سهربان الكردي)، المتحررة في توظيف التعبير المعاصر، هي تؤدي غالبا في سلم (البيات)، مع التشابه للآخرين من المؤديات على نفس الشاكلة، مثل (هوازن كان- زينار سوزدر- كيجة محمد هوتا).
2- المؤدي (سيفان برويو)، فنجده يشتغل في الكثير من الأحيان بانسيابية وهدوء تام، ولكنه غالباً ما يستخدم (سلم البيات) أيضاً، هو مقيد لا ينتقل لسلم اخر، ولكنه في نفس الوقت مجتهد في توظيف أدوات التعبير مثل (الفبراتو) الكثير في استخدامه، وأيضاً (الابجتورا)، بالإضافة الى استغلال مساحته الصوتية التي تتجاوز (الاوكتاف والنصف)، أما الآلات الموسيقية التي ترافقه هي (البزق) كالة أساسية، وآلة (الكمان) في المصاحبة.
3- المؤدي (سيوان برفير)، تصاحبه آلة (البزق)، وأحيانا آلة (الجوزة)، يتميز صوته بانفتاح وطراوة، ويستعين كثيرا (بالترلات والابجاتورا)، كونها تتلاءم مع امكاناته الصوتية، ومن إمكاناته أيضاً يستعمل (القفزات الصوتية) وبخاصة للدرجة (الرابعة)، يشتغل على الاستطراد.
4- المؤدي (سيفان برويز)، يبدأ بأغلب اعماله (صولو ناي)، يشتغل أيضا في (سلم البيات)، ونجده كثير الاستقرار على الدرجة الرابعة، ضمن الأسلوب التعبيري لكثرة استخدام القفزة الرابعة، مساحة صوته جيدة تتجاوز (الاوكتاف والنصف)، يستعمل مع أدائه آلة (الطنبورة) التي تستقر على درجة الارتكاز.
5- المؤدي (اينور دوجان) ايضا تستعمل في اغلب اعمالها (سلم البيات)، تصاحبها الات قليلة، (الناي والبزق)، احساسها التعبيري عالٍ، تستعمل خلال الاستطراد، توظيفات تعبيرية منها (الفبراتو، والبيانو، والفورتي، والكليساندو، والديمنوندو)، كثيرا ما تستخدم الجمل الطويلة (المتلاشية الصوت)، مساحتها الصوتية جيدة واحساسها تطريبي، ولكنها لا تتلمس سمعياً (الدرجة الثالثة للسلم)، كونها تقترب أحيانا من البيات التركي، الذي يختلف بهذه الدرجة.
6- المؤدي (عارف سيزيري)، هو شخص كبير السن، غالبا ما يستخدم (سلم بيات)، تصاحبه آلة (البزق)، نهايات جمله يستعين (بالديمنوندو)، كثيرا ما يعتمد على (الفبراتو)، سريع في لفظ الكلمات، ولكن القفلات بطيئة لإظهار المعنى التنغيمي.
7- المؤدي أحمد زيباري، أيضا كثيراً ما يستخدم (سلم البيات)، ترافقه الة (العود) بنفس أسلوب (عارف سيزيري)، من خصال صوته، قادر ومتمكن على استخدام (الترل) وهو فعلا كثيرا ما يستخدمه، سريع في لفظ الكلمات.

8- المؤدي (علي مام هركي)، فهو يستعمل مقدمة أعماله صولو لآلة (المطبج)، بطريقة موزونة، ثم يستعمل الفرقة، هو أيضا يعتمد (سلم البيات) بنفس الأسلوب السريع في قراءة النص.

9- المؤدي (ميسوت سيزير)، أيضا متحرر الى حدٍ ما، سريع في اللفظ للكلمات، أيضاً كثيرا ما يستخدم (سلم البيات)، يهتم أن تصاحبه فرقة متكاملة.

10- المؤدي (زبير صالح)، فهو من الأصوات الشابة المملوءة بالنضج التعبيري، يستعين بالفرقة المتكاملة، (البزق والكمان والبلبان، .. وغيرها)، جميل الأداء متأني في نطق النص، صوت معبّر، يعطي مساحات كبيرة للارتجال الانفرادي للآلات الموسيقية.

11- المؤدية (فيت)، أدائها أقرب للصوفية، متجددة في توظيف أصوات الطبيعة والمؤثرات والأمطار والرياح)، ناضجة في متغيراتها الأدائية، أيضاً تستخدم (سلم البيات)، وهي ترسم خطاب فني لرسم الفكرة، فالحديقة الجميلة والديكور المميز، ثم دخول أصوات (الدفوف والزناجيل) ضمن الميزان المحسوب، متغيرة ومتجددة في استخدام (البزكاتو لآلة لكمان)، وجود تجانس غنائي وتصويري متكامل.

ترى الباحثة أن هذا الوصف المختصر لبعض مؤدو الاغنية الكوردية، سيكون له دور مضافاً مع نتائج التحليل، في تحديد المعالم الرئيسية في تحقيق هدف هذه الدراسة.

إجراءات البحث

منهج البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي الذي يقوم على تحليل ونقد الظواهر الموسيقية لتحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث:

ويشمل مجموعة من الأغاني الكوردية الذي بلغ عدده (45) أغنية، التي قامت الباحثة بجمعها من مختلف وسائل مصادرها، ان كانت شخصية أو مسموعة أو مصورة، أو مدوّنة، وهذه النماذج هي ضمن حدود البحث الموضوعية والمكانية والزمانية.

عينة البحث:

اعتمدت الباحثة (الطريقة العشوائية) لاستخراج عددا من النماذج الذي بلغ عدده (7 نماذج).

أداة البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي الذي يقوم على تحليل ونقد الظواهر الموسيقية في تفسير مضمون مواضيع البحث الرئيسية، وفق معيار وصفي لكل موضوع ونتائجه في الجانب التحليلي للبحث.

الجانب التحليلي ونتائجه

النموذج الأول

اسم المؤدي: (كريم كابان)

اسم الأغنية: (ياران وه سيه تم)

الوقت الزمني (9،35)

التحليل

هذا النموذج من منطقة (السليمانية)، يعتمد في بنائه اللحني على سلم (البيات - درجة الصول، النوى)، وهو موزون على طول المذهب والكوبليهات، ويبدو أن الموزع الموسيقي (البرت عيسى)، أستخدم بعض التنويعات البسيطة في تغيير نمطية الأداء الموسيقي وخصوصاً للمقدمة التي بلغ طولها (41 ثانية)، فَوَجدَ ضرورة تكرار الجملة اللحنية القصيرة لآلة (الأوبو)، بالتناوب مع الفرقة الموسيقية، وهذا النموذج عموماً كان تحت الضغوطات الايقاعية البسيطة بوزن (4/2)، وهي خالية من الزخارف والرتوش، ثم دخول المؤدي في الغناء من الدرجة الرابعة لاستقرار السلم، وهو (مذهب الاغنية) الذي يتكرر بعد كل (كوبليه)، وهنا أيضا نجد تنويع اخر، هو التناوب الانشادي بين أصوات النساء والرجال، كذلك وجود فاصل موسيقي بين (المذهب والكوبليه)، هو استخدام الة (الكيتار- صولو) وتسليم اللازمة الموسيقية الى درجة الاوكتاف من قبل مجموع الفرقة لدخول المؤدي في الكوبليه، وهم أربعة كوبليهات متشابهة في بنائها اللحني، وقفلة هذا النموذج هو غناء المذهب معاً (المؤدي والانشاد)، الذي يستخدم فيها تبطيء بسيط وصولا للقفلة، كان هذا النموذج يحوي على فرقة متكاملة والبارز فيها الة (الاوبو والكيتار والأكرديون) بالإضافة الى ذلك، يقع هذا النموذج الغنائي ضمن مرحلة زمنية قديمة نسبة لحدود هذه الدراسة، ويبدو انه تم إعداده موسيقياً وتغيير بعضاً من اطاره الموسيقي، لأننا نجد فيه الاعتدال اللحني الراكز وثبات الميزان والسرعة الايقاعية، أما من حيث استخدام الوظائف التعبيرية، نجدها ذات منحة كلاسيكية خالية من الاستخدامات عدا شيء واحد، هو استغلال الطاقة الصوتية والثبات النمطي الغنائي للمحافظة على الثقافة الكوردية.

النموذج الثاني

اسم المؤدي: (حمه جزا)

اسم الأغنية: (كله يى له كه س ناكه م)

الوقت الزمني: (4،48)

التحليل

هذا النموذج من منطقة (السليمانية)، يعتمد في بنائه اللحني على سلم (العجم - درجة السي بيمول)، ويبدأ في لازمة موسيقية ايقاعية طولها (23 ثانية)، ضمن نمط ايقاعي يحمل صفة الحركة والبهجة، وهو نمط عراقي يسمى (الجوجينة 16/10)، ولكنه (جورجينة سريع)، ثم يأتي دور المؤدي لدخوله (المذهب) من الدرجة الخامسة لاستقرار السلم، وهو (مذهب الاغنية) الذي يتكرر بعد كل (كوبليه) بمجموع (أربعة كوبليهات) متشابهة اللحن ومختلفة في النص، والقفلة التي تستخدم في هذا النموذج (الريتاند)، أي تبطيء

الإيقاع والانتهاء. الفرقة التي تساهم في اخراج هذا النموذج (متكاملة)، والبارز فيها الة (الأكورديون)، أما المرحلة الزمنية، هي ضمن مرحلة متوسطة من حدود هذه الدراسة، كونها أغنية تحمل بين معالمها الجمالية (الأعتدال) اللحني الراكز، و(الثبات) في الميزان والسرعة الايقاعية، أما من حيث استخدام الوظائف التعبيرية، فنجد الظاهرة الكلاسيكية أكثر بروزاً، والابتعاد عن جماليات الأداء والاعتماد على الأصول والجذور الرصينة، باستثناء استغلال المؤدي امكاناته الصوتية، في استخدام (الابجتورا) ضمن المسارات اللحنية في الطبقات العالية (الحادة) بثبات بيئي ثقافي.

النموذج الثالث

اسم المؤدي: (عدنان كريم)

اسم الأغنية: (بادى سه حه ر)

الوقت الزمني: (7،34)

التحليل

هذا النموذج من منطقة (السليمانية)، يعتمد في بنائه اللحني على سلم (الصبا - درجة الصول، النوى)، يبدأ بارتجال فردي لالة (الكمان)، لمدة (1،23)، ثم يدخل المؤدي (موال- ارتجال) يحاسبه أو يرافقه موسيقياً (الكمان) نفسه، وفي الدقيقة (2،51) يدخل الإيقاع مع الفرقة الموسيقية المتكاملة، هنا النمط الايقاعي المستخدم (الجورجية 16/10) المتوسط السرعة، (دفوف فقط)، يحمل صفة الصوفية، الفاصل الموسيقي في المقدمة وبين المذهب والكوبليه، هو بناء جمالي واضح من حيث المتغيرات الفكرية والصياغة المتجددة، توظيف الة (البلبان) بالتناوب مع الة (الكمان)، فيها من الخطوط اللحنية الادائية الخالصة في تعريف الثقافة الموسيقية الكوردية، واستخدام الزخارف اللحنية التعبيرية والرتوش الايقاعية، حتى دخول المؤدي في الغناء من الدرجة الاولى (درجة الاستقرار) ثم الى الدرجة الرابعة، وهو (مذهب الاغنية) الذي يتكرر بعد كل (كوبليه)، وهنا أيضا نجد تنويع اخر في بناء الموسيقى المهدة للكوبليه، فيها تقنية معاصرة من بناء لحني وتكنين آلي فردي، حتى دخول المؤدي في الكوبليه من الدرجة السادسة. الفرقة الموسيقية في هذا النموذج متكاملة، أما المرحلة الزمنية، هي مرحلة معاصرة نسبة لحدود هذه الدراسة، رغم ثبات الاعتدال الإيقاعي وثبات الميزان والسرعة، لكننا نجد بعض الرتوش التي أضافت نوع من الجمال التكويني، والدلالي، والبيئي، أما من حيث استخدام الوظائف التعبيرية، نجدها حاضرة منها (الابجاتورا، والفبراتو، والكليساندو، والكريشاندو)، انها تحمل صفة التغيير في تقديم العمل بسلم الصبا وبموجودات تصف مشهدا أو فكرة حياتية بخطاب جمالي متكامل.

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

النموذج الرابع

اسم المؤدي: (فؤاد أحمد) و (كول به هار)

اسم الأغنية: (أميره كه م)

الوقت الزمني: (6،49)

التحليل

هذا النموذج يشترك في أدائه ثنائي من المؤدين (فؤاد) و (كولير)، وهو نموذج غنائي من منطقة (أربيل)، قديم ضمن حدود هذه الدراسة، يعتمد في بنائه اللحني على سلم (البيات - درجة الفا، جهار كاه)، وهو موزون على طول المذهب والكوبليهات، يبدأ بمقدمة موسيقية يبلغ طولها (1،26)، تتخللها صولو لآلة (العود)، بالتناوب مع الفرقة الموسيقية، ويشتغل هذا النموذج ضمن أطار ايقاعي بسيط بوزن (4/2)، خالي من الزخارف والرتوش، فيبدأ المذهب بدخول (المؤدية والمؤدي) بالتناوب من الدرجة الأولى للسلم، وهو (مذهب الاغنية) الذي يتكرر بعد كل (كوبليه)، وهنا أيضا نجد تنويع اخر، هو التناوب بين صوت نسائي ورجالي انفرادي، كذلك وجود لازمة موسيقية بين (المذهب والكوبليه)، وهي تكرار المقدمة نفسها، ثم دخول المؤدي بمفرده، وإعادة المذهب بثنائي مشترك، وهكذا يتكرر النموذج الغنائي بنفس التوزيع وعلى طول (ثلاث كوبليهات)، وقفلة هذا النموذج الختامية، أيضاً بسيطة بنهاية المذهب نفسه. كان هذا النموذج يحوي على فرقة بسيطة والبارز فيها (الة العود)، أما المرحلة الزمنية، هي مرحلة قديمة نسبة لحدود هذه الدراسة، فالبساطة اللحنية والأداء الخالي من التعبير الوظيفي نجدها ذات منحة كلاسيكية خالية من التفسير المعاصر في نقل الدلالة الجمالية وخطاباتها المتطورة، ووضوح الثبات النمطي الغنائي للمحافظة على أصالة الثقافة الكوردية.

النموذج الخامس

اسم المؤدي: (زه كه ريا عبد الله)

اسم الأغنية: (بو كوردستان)

الوقت الزمني: (4،15)

التحليل

هذا النموذج من منطقة (أربيل)، يعتمد في بنائه اللحني على سلم (البيات - درجة الره، المحير)، وهي منطقة صوتية عالية تعني جواب (الدوكاه)، يبدأ هذا النموذج وينتهي وعلى طوله ذات محتوى متكامل من النشاط والحيوية، ايقاعياً ولحنياً، أوركسترا وتوزيع عمودي وافقي، يبدأ (البزق) مع الأوركسترا، ومقدمة موسيقية متداخلة بانتظام بطول (40 ثانية)، مع استخدام بعض المؤثرات الصوتية الإلكترونية لتهيئة المؤدي في الدخول للمذهب من الدرجة الثالثة، في هذا النموذج، وجود متغيرات في التنويعات الايقاعية والزخارف الجميلة، التعرف على أوركسترا موسيقية متقدمة وعالية الإمكانات في الأداء والتكنيك والتعبير، الشعور بالتجانس الجمالي في الدلالة الايحائية عن التعبير في تغيير المنطقة وتطورها على مختلف الأصعدة، ووجود التعبير الجمالي للوظائف التعبيرية المتعددة والكثيرة عند الأوركسترا وكذلك المؤدي، السماع لانتقالات

غرائبية ومشوقة من حيث السلالم والايقاعات والمؤثرات الصوتية، كما نجد ظاهرة الاستعانة ببعض الايقاعات والدلالات الموسيقية من خارج منطقة كوردستان. أما المرحلة الزمنية لهذا النموذج، مرحلة معاصرة نسبة لحدود هذه الدراسة، من خلال تلك التعددية في جميع العناصر الموسيقية والغنائية والاخراجية، ويمكننا القول باننا نجد هنا خطاب تعبيري متكامل ضمن إطار الجمال التكويني، والدلالي، والبيئي المعاصر.

النموذج السادس:

أسم المؤدي: (تحسين طه)

اسم الأغنية: (من خه م ده ريايه كا كيره)

الوقت الزمني: (4 د)

التحليل:

هذا النموذج من منطقة (دهوك)، يعتمد في بنائه اللحني على سلم (البيات على درجة الره-الدوكاه)، ولكنه يختلف عن الكثير من النماذج التي تم سماعها، والاختلاف يكمن بالمقدمة الموسيقية الذي يبدأ بها وهي في سلم (العجم على درجة الدو- الرست)، بإيقاع (المقسوم)، وكذلك التكاملية للفرقة الشرقية التي تؤدي هذا النموذج، والاختلاف الثالث، هو الانتقال الى السلم الأصلي الذي يعتمدها وهو (سلم البيات)، ليدخل المؤدي بمذهب الاغنية بعد موسيقى طولها (43 ثانية)، حيث يبدأ من درجة (الره- المحير)، ونعتقد ان هذه الاغنية هي من جذور كلاسيكية، أي ضمن المرحلة القديمة كونها مقيدة بالصيغ الادائية القديمة، من حيث الدلالة التعبيرية والالية والايقاعية، واستخدام اللوازم الموسيقية بأسلوب مقيد خالي من الوظائف التعبيرية.

النموذج السابع

اسم المؤدي: (سهربان الكردي)

اسم الأغنية: (كارفن شه رفان)

الوقت الزمني: (5،29)

التحليل

هذا النموذج من منطقة (دهوك)، يعتمد في بنائه اللحني على سلم (البيات - درجة الره، دوكاه)، يبدأ هذا النموذج وينتهي وعلى طوله ذات محتوى متكامل من النشاط والحيوية، ايقاعياً ولحنياً، أوركسترا وتوزيع عمودي وافقي، يبدأ (بالإنشاد النسائي)، ومقدمة موسيقية منتظمة قصيرة بطول (40 ثانية)، هنا نجد متغير واضح، الا وهو استخدام التقنية الحديثة في التوزيع الموسيقي مع الحفاظ على الهوية الكوردية والالات التقليدية، مثل (القانون والناي)، فالاعتماد عليهم وبتقنيات ميكانيكية ذات مستوى عالٍ من الصعوبة، أما الصورة المرئية الممزوجة مع النموذج، نجدها خطاب متكامل لبيئات وحياة كوردستان الاصلية، مقدمة موسيقية جميلة لتهيئة المؤدية للمذهب الغنائي، في هذا النموذج، وجود متغيرات في التنويعات

الايقاعية والزخارف الجميلة، وجود أوركسترا موسيقية معاصرة من الكفاءات والطاقات في الأداء والتعبير بالتجانس الجمالي في الدلالة الايحائية عن وصف المنطقة والحضارة العميقة، وجود التعبير واستخدام الوظائف التعبيرية المتعددة في أداء (سهربان)، أما المرحلة الزمنية لهذا النموذج، مرحلة معاصرة نسبة لحدود هذه الدراسة، من خلال تلك التعددية في جميع العناصر الموسيقية والغنائية والاخراجية ضمن إطار منطقة كوردستان.

الاستنتاجات

اعتمادا على نتائج التحليل، والإطار النظري، نستنتج أن:

1- استخدام سلم البيات في خمسة من النماذج، وهذا من الثوابت لواقع الاغنية الكوردية، وإذا كان وجود سلم (العجم) في نموذج واحد، وسلم (الصبا) في نموذج واحد أيضاً، فذلك ينم عن المحاولات البسيطة في تغيير النمطية الثابتة، لواقع وجود السلالم الأخرى، ونعتقد أن سلم البيات، هو المعبّر الأساس في ميراث الصورة المتكاملة في تفسير تلك الطبيعة الجبلية، فيمكن أن نستنتج ان الثبات في سلم (البيات) هو الجذر الكلاسيكي في قيمة البناء اللحني في إقليم كوردستان، وان المتغير في محاولات نوعية مثل ما جاء في النموذج الثاني لسلم (العجم)، والنموذج الثالث في سلم (الصبا)، هو متغير معاصر يحاكي الحياة الجديدة وترجمة العقل المستحدث والاقرب للجمال الموسيقي.

2- الاجتهاد النسبي لبعض المؤدين في توظيف الأدوات التعبيرية، مثل (الابجتورا، والفبراتو، والكليساندو، والديمنوندو، والبيانو والفورتي)، التي وردت في القليل من النماذج، وهي النماذج المعاصرة، والافتقار لبعضاً اخر من تلك الوظائف، والتي قد تكون موجودة فعلا او قليلة الاستخدام في النماذج التي لم ترد في قائمة التحليل، ولكنها بشكل عام، الاعتماد على الأصول الكلاسيكية، والحذر الادائي للخروج بنمط متجدد، وهذا يعود نسبياً لقلة التلاقح الثقافي للبعض من المتمسكين، وبالعكس يكون حاضراً عند البعض ممن هم على خط ثقافي متطور منحته الفرصة في التعلم والاختلاط، للاكتساب المهني في البناء اللحني والادائي.

3- التباين الثقافي للثوابت من استخدام عدد محدد من الآلات الموسيقية المتوارثة في الطرق ذاتها، أو طريقة الثوابت في كيفية الطرح الموسيقي لتلك الآلات، كمقدمات أو للمصاحبة مع المؤدي، وهناك نجد الاقتحام والجرأة في كيفية توظيفها المتباين تماما مع التقليدية والتكرار، وكيفية مزجها مع الأصوات الطبيعية، وهذه لوحدها تُعد من المتغيرات الحديثة، في تمزيج المؤثرات الصوتية والجمل الموسيقية، لإيصال فكرة متكاملة، وهذا ايضاً نعتقده من الدوافع المعاصرة، في صناعة الجمال في توصيف الدلالة المراد رسمها صوتيا.

4- وجود المتغيرات من خلال تلك الرسوم الخطابية المتشابكة مع المعنى الأصلي، في حياكة الطبيعة مع الدفوف والشناشيل، وحركات الديكور البشري، مع الديكور التراثي، لصناعة الفكرة الجمالية، في نمطية الخطاب الفني المتكامل، وهذا ينم على فهم البيئة العقلية المعاصرة لتحديث معلومات الجمال، وطريقه اقناع الجمهور.

5- الثبات في الاغنية الكوردية، والتمسك بالواقع الكلاسيكي، لتلبية الرغبات لفئة كبيرة من المجتمع المتمسك بعطر الماضي، ومناخ الاحداث السابقة، المرتبطة بثقل الأداء واتزان المفردة وحتى الايماءة، فكلها مشتركات تساهم في تعزيز الثابت ولو الجزئي منه لتعزيز الصورة التراثية والحفاظ عليها.

6- المتغير في وجود الصيغة الارتجالية الآلية بتكنيك واحساس عالٍ، والتمازج الصوتي (النسائي مع الرجالي) كالإنشاد، والمشاركة في الأداء الصوتي النسوي الانفرادي، وكذلك الغناء الثنائي، كما نجد من الثوابت هو التكرار في البناء اللحني للكوبليه، ذلك ما وجدناه جميع النماذج، أي أن الكوبليهات تتكرر بنفس البناء مع تغيير النص.

7- المتغير في الجانب الايقاعي، واستخدام أساليب ورتوش في الإيقاع البسيط، والثبات في استخدام ايقاعات اصلية (كالجورجينة) بنمطية التقيد بالطريقة الكلاسيكية، وأيضا المتغير في استخدام السرعة الفوق المتوسطة بزخارف وتلوينات، والثبات في استخدام السرعة البطيئة وبطريقة كلاسيكية.

8- المتغير في البناء الجمالي الواضح في الفكرة والصياغة المتجددة، كتوظيف آلات فردية (صولو)، بالتناوب مع (الأوركسترا)، ذات التقنية المعاصرة وتكنيك آلي فردي، ودخول المؤدي في دوره الغنائي، ووجود الرتوش التي تضيف الجمال التكويني، والدلالي، والبيئي، ويمكن تشخيصها كفكرة حياتية بخطاب جمالي موسيقي متكامل معاصر.

التوصيات:

توصي الباحثة:

1- إجراء دراسات تهتم بالغناء الكوردي وتطوره تاريخياً وعمليا.

2- أرشفة التراث الثقافي الكردي ضمن مجال الاغنية العراقية.

المقترحات:

تقترح الباحثة:

1- عمل ندوات للتعريف عن واقع الاغنية الكوردية العراقية.

2- وضع التراث الغنائي الكوردي ضمن المراكز التعليمية كونه جزء من التراث العراقي.

References:

1. Ibrahim Mustafa, and others: The Intermediate Dictionary, Part One, Syria: (Dar Al-Dawa, Damascus), (D.T.).
2. Ahmad Taymur Yusuf: The Popular Song Between Old and Modern, No. 7, Baghdad: (Journal of Popular Heritage), 1979 AD.
3. Asaad Muhammad Ali: An Introduction to Iraqi Music, Baghdad: (Ministry of Information, Freedom House for Printing), 1974 AD.
4. Al-Rajab, Hashem Muhammad: The Iraqi Maqam, Second Edition, Baghdad: (Al-Muthanna Library Publications), 1983.
5. Al-Rawani, Hussein: The Tribulation of Oriental Music, an article published in Al-Hiwar Al-Medadan, No. 4621, 1 November 2014.
6. Shahrazad Qasim Hasan: Studies in Arabic Music, Baghdad, (DN), (DT).
7. Al-Qattat, Mahmoud: Music in its Social and Civilizational Contexts, Volume 5, No. 1, Jordan: (The Arab Society for Music, League of Arab States), 2006 AD.
8. Al-Kurdi, Abdullah Ali Muhammad: The Art of Men in Arab Music, unpublished doctoral thesis, Cairo: (Helwan University), 1984.
9. Muhammad Moftah: Analysis of Poetic Discourse, The Strategy of Intertextuality, First Edition, Beirut: (Dar Al Tanweer Publishing), 1985 AD.

Interviews

1. Ari Qadir Muhammad: I teach at the Institute of Fine Arts, Erbil.
2. Al-Bayati, Waddah: Teaching at the College of Fine Arts, Diyala University.
3. Samah Hassan: I teach at the College of Fine Arts, Diyala University.
4. Ali Issa: Teaching at the Department of Musical Arts, College of Fine Arts, Basra University.
5. Mustafa Abbas: I teach in the Department of Musical Arts, College of Fine Arts, University of Baghdad.
6. Nameer Ibrahim: Teaching at the Department of Musical Arts, College of Fine Arts, University of Baghdad.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/497-514

The Constant and the Variable in the Kurdish Singing between the Past and Present

Gona Qadir Mohammed[1]

Al-academy Journal ……..…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 12/1/2020…....Date of acceptance: 20/2/2020…....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract

This research is interested in studying the constant and the variable within the signing reality in Iraqi Kurdistan region, and the researcher tries to tackle the importance of this topic within a search that serves the Kurdish culture, and contribute to its intellectual settlement, and introducing it to centers concerned with studying singing and music science in any civilized environment, whether inside or outside the territory of Kurdistan region. We see that this research which dealt with the topic (the constant and the variable in the Kurdish signing between the past and the present) deserves research and investigation for all its causes, being one of the academic necessities that contribute in identifying the historic artistic and singing depth in the Kurdish heritage. The researcher used resources and interviews, which showed its status and the variables inside her community, in addition to its manifestations in front of the environmental reality. The researcher adopted the descriptive approach which is based on analyzing and criticizing the musical and singing phenomena. In order to achieve the research objective, based on discussing the facts and opinions about what is familiar in the subject of the constant and the variable in the Kurdish singing, the research consists of four chapters. The first chapter included the research methodological framework, represented by the research problem and significance. The second chapter: the theoretical framework represented by the following topics (the singing art between the past and the present, the reasons of the constant and variable in singing, and the reality of the singing art in the Iraq Kurdistan region). The third chapter included the research methodology, and the analysis of a number of samples. The fourth chapter included the results and recommendations, then put forward a number of recommendations and suggestions and finally a list of sources.

[1] College of Fine Arts / University of Sulaymaniyah, gonaqadir1@gmail.com

	The Image of Women in Arab Media Advertisements	Mojib O Alzahrani	**300**
	Recycling evening dresses into modern dresses with traditional features	Laila Abdulghaffar Feda	**342**
	Hijab and Burqa in Islamic Fashion System	Furat Jamal Hassan	**362**
	Strangeness Concept in Commercial Advertisement Design	-Youssef Mahdi Saeed -Sahar Ali Sarhan	**376**
	Identity Attributes and Strategies in Industrial Product Design	Waleed Mohammed Mahdi Essa	**390**
	Formal Function of Guiding Sign in the design of Interior Spaces of Airports	-Osama Ghanem Noori -Ahmed Nagy Ali	**408**
	Symbolism in Architecture and Arts of the Holy Shrines	Sadiq Hashem Hassan	**426**
	Visual Variables in Exterior Advertisements Design Structure	-akram jarjis niema -Abdullah Jassim Gharib	**442**
	Communication and Outreach and their Relation to Industrial Product Circulation	Hanan Ghazi Saleh	**456**
	The Idea and Creative Imagination in Mind Maps Designs	Thamer Hamid Razzoqi	**478**
Music Research	Iraqi Rural Singing and National Identity	-Mustafa Abbas AlSudani -Abdel Halim Ahmed Hassan	**495**
	The Constant and the Variable in the Kurdish Singing between the Past and Present	Gona Qadir Mohammed	**514**

Contents

Theatrical Research	Directive Vision in Epic Theatre Shows" Auni Karumi - A model"	-Farhan Imran Mousa -Mustafa Lateef Muhsen	**16**
	Transformations of Actor's Performance between the Body and Mask Dualism in Iraqi Child's Theatre Shows	Hazem Odda Sewan	**30**
	Aesthetic Presence Hypothesis of the Role Character in the Actor's Theatrical Performance	Yassen Ismael Khalaf	**46**
	The Dialectic of Identity and the Other in Iraqi Contemporary Theatre	Anas Rahi Ali	**58**
	Feminist Lament and its Representations in Contemporary Arab Theatrical Text " Al-Khansaa' Play- A Model"	-nazar shabeeb kareem -Zainab Noori Hashim	**76**
	Directive Vision Transformations in Iraqi Political Theatre	-Mohamed Abdel Reda Hussein - Suha Taha Salim	**90**
	The actor's Body Language and its significance in Iraqi Theatre Show	Nawar Ali Muhammad	**108**
	Employing Digital Technology in the Formation of the Theatrical Show Space	THAMER TAHA ABED ALI	**128**
	Theatrical Play Strategy in Enabling and Constructing the Child's Character	Safira Naji Jassim	**142**
	The Constant and the Variable in the Aesthetic Image of the Theatrical Direction	Hazim Abdul Majeed Ismail	**162**
Fine Arts Research	Psychological Disobedience and its Representations in the Graffiti Art	-Najlaa Khudair Hassan -Zahraa Saeb Ahmed	**180**
	The Impact of Elements of the Ancient Iraqi Heritage in the Gallery of the Iraqi Natural History Museum	Mahmmoud Hussein Abdul Rahman Hussein	**196**
Film and Television Research	Forbidden Montage and the transition Technique in one-snapshot Movies 1917 Film- A model	-Mohammed Abdulgebbar kadum -Athraa Mohammed Hasan	**224**
	Aesthetics of Employing Digital Sound Effects in Animated Films	Samer Taha Salem	**240**
Art Education Research	The Philosophy of Beauty and Aesthetic Tasting in the Story of Yusuf, peace be upon him, with the Al-Azeez's Wife in light of the sayings of Ancient Philosophers and Modernists	Nezar Abdulhafeez	**260**
	Appearance and Decay of Split-brain Theory to Explain Human Artistic Activity: A Historical Review	Badar Almamari	**270**
Design Research	Impact of Cranbrook on Graphic Design	Raqee Sabah Najmuldeen	**272**
	Aesthetics of Color Rhythm in the Guiding Poster	-Khlieif Mahmood Khlieif -Mutaz Inad Ghazwa	**298**

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
15/9/2020

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: Assistant prof. Dr. Akram jirjees neama

Secretary of the Journal: Senior Programmer. Yousif Moshtak Lateef

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

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